

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي

رقم التسجيل:

كلية الآداب واللغات والعلوم

رقم التسلسلي:

الاجتماعية والإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية السرد في كتاب البخلاء للجاحظ

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم ونقده

إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف غيوة

من إعداد الطالبة:

نعيمة بوكولة

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
أ.د. يوسف غيوة	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقررا
د. فاتح حمبلي	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
د. بلقاسم دكدوك	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
د. العلمي المكي	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2011-2012

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

حکومت

اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بالنص الأدبي، وقد تجسد ذلك في المحاولات المختلفة التي عملت على الإحاطة بالعمل الأدبي واستنباط أدق تفاصيله وخصائصه، محاولة بذلك مسار الدراسات النقدية من التركيز على سياقات النص الخارجية لكونها دراسات محايدة إلى التركيز أو الاهتمام بالبنية التي تشكل الخطاب الأدبي.

وفي سياق هذا التطور ظهرت الشعرية كواحدة من أبرز الاتجاهات في الساحة النقدية، متبينة رؤية جديدة في دراسة النص الأدبي، باعتبارها مصطلحا مزودا بأدوات إجرائية، وهو ما يمكنها من الكشف عن مواطن الجمال في الخطاب الأدبي.

وقد طرح موضوع الشعرية بقوة في النقد العربي، الذي أنتج كما هائلا من الدراسات والأبحاث التي خاضت هذا الموضوع تنظيرا وتطبيقا نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، أساليب الشعرية لصالح فضل، شعرية الخطاب السردي لمحمد عزام، مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، والشعرية العربية لأدونيس وغيرها من الدراسات التي سارت في هذا الاتجاه، وسعت من خلاله إلى الوقوف على الخصائص المميزة للخطاب الأدبي، ولعل أهم شيء يجمع هذه الآراء، وإن اختلفت في التوجهات والمنطلقات الفكرية، هو سعيها إلى تحقيق هدف واحد يتمثل في الإجابة عن السؤال المحوري الذي يطرح حول الشعرية وهو ما الذي يجعل من الخطاب الأدبي خطابا متميزا؟ وهذا السؤال يمثل في حقيقة الأمر لب الشعرية وجوهرها، وفي هذا السياق جاء اختياري لدراسة هذا الموضوع الذي يرجع إلى أسباب مختلفة منها ما يتعلق بالشعرية كتوجه نقدي جديد، ومنها ما يتعلق بالمدونة نفسها التي تنتمي إلى التراث الأدبي القديم الذي يشكل في مجمله مجالا خصبا للدراسات النقدية المتنوعة، والتي تمثل الشعرية واحدة منها، ومن ثم محاولة استقراء النص الأدبي في كتاب البخلاء، الذي يعد النواة الأولى للفن القصصي في أدبنا العربي، والهدف من وراء ذلك هو العمل على الوقوف على الخصائص الفنية في كتاب البخلاء، والتعرف على مميزاته والكشف عن طاقته الشعرية.

و يستند البحث في هذا الموضوع إلى كون الشعرية كما سبقنا الإشارة إليه تسعى إلى الاهتمام ببنية النص الأدبي عن طريق تقصي الوعي اللغوي الذي يتحكم في خصائص الأدب وتقنياته، ويلعب بذلك دورا هاما في بناء الجنس الأدبي، فهي في

مفهومها العام تسعى إلى الكشف عن القوانين التي تميّز العمل الأدبي عن غيره، وهو ما نسعى إلى تطبيقه على كتاب البخلاء خاصة وأن كل الدراسات التي تناولت هذا الكتاب لم تتطرق في حدود علمي إلى دراسة هذا الجانب على الرغم من كثرتها، نذكر منها فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، للأستاذ محمد المبارك، وكتاب نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفرنسي للأستاذ محمد الصادق عفيفي، وكتاب نوارد البخلاء لمحمد عبد الرحمن الربيع، بالإضافة إلى جملة من الرسائل الجامعية نذكر منها الدراسة التي أجراها صالح المالكي سنة 1979 والموسومة ب"المجتمع العباسي في عصر الجاحظ من خلال الكلمات المستعملة في كتاب البخلاء" والملاحظ على هذه الدراسات أنها تناولت الكتاب من جانب المضامين والمكونات الموجودة فيه، ولهذا فإن هذه الدراسة ستتم من منظور آخر نسعى من خلاله إلى الإجابة عن السؤال الأساسي الذي طرحه البحث والمتمثل في البحث عن الجوانب الأساسية التي منحت نصوص البخلاء الخاصية الشعرية، وقد تفرعت عن هذا السؤال الرئيس جملة من الأسئلة التي تساهم بدورها في إثراء العمل وهي:

1 ما هي خصائص البنية السردية في كتاب البخلاء؟

2 كيف وظف الجاحظ مختلف العناصر الفنية التي بنيت بها النصوص؟

3 ما هي الطريقة التي اتبعها الجاحظ في سرد الأحاديث والقصص الوارد ذكرها في الكتاب؟

من هنا كان البحث يتطلب مني التركيز على استخراج جملة العلائق والخصائص التي أدخلها الجاحظ على نصوص الكتاب.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أتبع المنهج البنيوي الذي يسعى إلى مقارنة النصوص من الداخل، حيث ينطلق من النص وينتهي إليه مع الاستعانة بالمنهج السميائي في دراسة المكان والشخصيات.

وقد تم تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة جاءت على النحو الآتي:

المدخل وخصص لدراسة الشعرية، وقد تطرقت فيه لتحديد المفهوم العام والمصطلح

كما خصص جزء منه لدراسة الرؤية الشعرية عند الغرب، انطلاقاً من أصولها الأولى ووصولاً إلى الدراسات النقدية الحديثة، وبعدها تطرقت في إلى الرؤية الشعرية في النقد العربي حيث اعتمدت في إبرازها على ما قدمته كتب التراث النقدي العربي مع إبراز بعض أهم المحاولات التي سعت إلى دراسة الشعرية عند النقاد المحدثين، ثم جاء الحديث عن شعرية السرد في محاولة للتعريف بها، خاصة وأنها تدخل في صلب موضوع الدراسة.

و أما الفصل الأول فقد خصصته لدراسة شعرية الفضاء حيث تناول جملة من المفاهيم التي نظرت للفضاء، ونظراً لتعدد المفاهيم واختلافها فقد تم التركيز على المفهوم الذي قدمه حسن نجمي في كتابه شعرية الفضاء حيث حدد الفضاء بأنه المحكي، وعليه فقد تمت دراسة الفضاء بناء على العناصر الأساسية التي تشكل المحكي أو النص، وبالتالي تبني الفضاء الحكائي، فخصص المبحث الأول منه لدراسة شعرية الأمكنة وقد تمت دراستها وفقاً لمبدأ التقاطبات، حيث تم تصنيفها إلى أماكن مغلقة ومفتوحة، وهو ما يتناسب مع منهج الدراسة البنيوية، كما تم التركيز خلال تحليل النماذج وتطبيق الدراسة على تتبع الإشارات الواردة في النصوص من أجل استخراج الدلالات المكانية نظراً لأن الأمكنة في كتاب البخلاء لا تتمتع بوصف دقيق، ثم تطرقنا إلى دراسة الزمن في كتاب البخلاء من حيث تحديد المفهوم العام للزمن ثم التطرق إلى بنية الزمن في قصص البخلاء وفقاً لزمينة جيرار جينيت، وقد اقتصرنا على علاقات الترتيب والديمومة أثناء تحليلنا للنماذج التطبيقية، أما بالنسبة لعلاقات التواتر فلم نتطرق إليها لأنها لا تتناسب مع المنهج المتبع وهو المنهج البنيوي.

وأما المبحث الأخير فقد خصص لدراسة الشخصيات، وقد كان ذلك وفقاً لطريقة بنائية اعتماداً على ما قدمه أو جاء به فليب هامون والذي يرى بأن الشخصية بمثابة دال لا تكتمل دلالاته إلا بانتهاء العمل الأدبي حيث تم الربط بين دلالة الاسم ومدلول الشخصية من خلال ما قيل عنها في النص. وقد تم تطبيق ذلك على جملة من النماذج

وأما الفصل الثاني فقد خصص لدراسة الرؤية السردية وكان ذلك انطلاقاً من تحديد مفهومها ثم العمل على إبراز أو استقراء الرؤية السردية عند النقاد الغربيين من خلال

التركيز على أبرز الآراء التي تناولت هذا الموضوع، ثم التعرّيج على أهم المحاولات العربية التي خاضت في هذا المجال، مع إظهار أنواع الرواة خاصة وأن الراوي له صلة وثيقة بمسألة الرؤية السردية التي تتحكم في المنظور السردى، ومحاولة تحديد أهم الوظائف السردية التي يقوم بها الراوي أثناء السرد، وذلك اعتماد على ما قدمه جيرار جينيت، وبعد ذلك جاء الشق التطبيقي الذي تناول اشتغال الرؤية السردية في كتاب البخلاء حيث سعى هذا الجانب إلى استكشاف الأصوات السردية المعتمدة أو الظاهرة في القصص.

أما الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان بنية النص السردى اللغوية والجمالية وقد جاء في شقين الأول خصص لدراسة البنية اللغوية في كتاب البخلاء والتي ضمت ثلاث مستويات وهي الفصحى والعامية واللغة الوافدة وقد كشف لنا هذا التوظيف عن التعدد اللغوي في الكتاب ودوره في إرساء عناصر الشعرية في النصوص، وأما الشق الثاني فقد خصص لتتبع عناصر البناء الجمالي المعتمدة في تشكيل أنسجة القصص والنصوص، وقد شمل هذا المبحث التصوير الفنى، والتضاد اللغوي مع التطرق لعناصر البناء الصوتي وإبراز دورها في استقطاب اهتمام الملقى ثم جاء التناص الذي شكل واحدا من الروافد الجمالية المهمة في كتاب البخلاء.

وختام البحث كان جملة من النتائج المتوصل إليها.

وهذه الدراسة كغيرها من الدراسات واجهت جملة من الصعاب والعقبات كان أبرزها صعوبة الحصول على بعض المراجع ذات الصلة الوثيقة بالبحث، وهو ما تسبب في عرقلة العمل وإعاقة بعض أجزاءه، وقد حاولت تخطي هذا الأمر بالاستعانة بما تيسر لي من مصادر ومراجع استفدت منها في بناء بحثي نذكر منها: الشعرية لتيزفيتان تودوروف، قضايا الشعرية لرومان جاكسون، خطاب الحكاية لجيرار جينيت، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي لحميد حميداني، مستويات اللغة في السرد العربى لمحمد سالم محمد الأمين الطلبة بالإضافة إلى مجموعة من الكتب التراثية منها البيان والتبيين للجاحظ، عيار الشعر لابن طباطبا، دلائل الإعجاز للجرجاني وغيرها من الكتب ذات الأهمية الكبيرة.

وفي الختام أتوجه بشكري لله عز وجل ثم لكل من قدم لي يد المساعدة لانجاز هذا البحث، وعلى رأسهم أستاذي المشرف الدكتور يوسف غيوة الذي حرص على متابعتي وتوجيهي، ومنحني من وقته وعلمه الشيء الكثير، وأرجو أن أكون قد وفقت في انجاز هذا البحث ولو بالشيء القليل.

المدخل

1- الشعرية المفهوم وتحديد المصطلح:

الشعرية مصطلح قديم من حيث الاستعمال، اقترن ظهوره " باسم أرسطو وكتابه فن الشعر poetics الذي يحمل عنوانه الكلمة نفسها التي تطلق على الشعرية في الانجليزية ... وتعود الكلمة إلى أصل يوناني بمعنى صنع" (1).

وقد ارتبط هذا المصطلح قديماً بالشعر، الذي كان يمثل أساس التجربة الإبداعية الإنسانية، نظراً للخاصية السحرية التي يتمتع بها، والتي تميزه عن غيره من الكلام. ولأن الشعر كان ممارسة جمالية، تسمو بالنفس البشرية وترتقي بها فقد كان ذا "قيمة كبرى، منذ وعى العرب الحياة ومارسوا نشاطها فجعلوا منه المتعة والحكمة وتسجيل الوقائع والأيام والتاريخ" (2).

لهذا فقد لعب الشعر دوراً بارزاً في حياة الإنسان العربي، فبالإضافة إلى كونه مصدراً للمتعة التي تنتج جراء ذلك التوافق بين بنية النسيج الجمالي المتوفر على مستوى النص الشعري، وبين ما تنشده النفس البشرية، فقد كان يدخل ضمن نشاطات الحياة الإنسانية بمختلف ألوانها، بل كان هو نفسه واحداً من نشاطاتها "وما دام الشعر نشاطاً إنسانياً يرتبط بسعي البشر إلى الكمال، فإنه لا يمكن إلا أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، لأن رقي الغاية يبسط ظله على كل وسيلة تؤدي إليه" (3).

فكان الشعر بذلك انعكاساً للجانب الجمالي في النفس البشرية، يتجسد في الكلام الجيد والموزون المقفى، وهو وليد الفطرة الإنسانية، نشأ في بيئة شفهية تعتمد في ذوقها الفني على السماع والصوت، وكانت وظيفته الأولى هي الإمتاع والطرب.

وعندما تأسس النقد العربي في العصور اللاحقة، ركز النقاد العرب على النص الشعري باعتباره النص الفني الأمثل، فعملوا على استخلاص قوانينه، وإبراز خصائصه ومميزاته. خاصة وأن الشعر كان بمثابة الجسر الذي ينقل الحضارة. والسجل الذي يدون

(1) حسن البنا: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003 م، ص 27.

(2) عبد العزيز النعماني: فن الشعر بين التراث والحداثة، الدار المصرية اللبنانية، 1991م، ص 19.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والنقد، ط 1، 1990م، ص 133.

التاريخ.

وقد عدّه الجاحظ وسيلة من وسائل البيان ووجهًا من وجوه البلاغة، مؤكداً على ضرورة حفاظه على شكله فقال: "والشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حُوِّلَ، تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التّعجب منه"⁽¹⁾ فالخصيصة الشعرية تتولّد في النص الذي يلتزم عناصر البناء الشعري ومكوناته الأساسية، ومتى تخلى النص عن هذه الخصائص والمميّزات فقد صفة الشعرية.

من هنا يمكن القول إن الشعرية كان يقصد بها تلك الخصائص التي تجعل من الشعر شعراً وبالتالي فهي "العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعراً وليس شيئاً آخر"⁽²⁾.

إن هذه النظرة الضيقة لمفهوم الشعرية التي سادت منذ القديم أخذت تتحول شيئاً فشيئاً بمجرد اتساع دائرة الخطاب الأدبي، وتعدّد طرق الكتابة الإبداعية، هذه الكتابة التي تعدّ خرقاً منظماً ومقصوداً لشفرة اللّغة، يمارسها المبدع من أجل إشباع رغبة فنية داخلية تتطلع إلى التحرر وكسر قيود المألوف، حيث تخرج لغة النص الأدبي مع هذا التحرر من غايتها التقريرية لتكتسب بذلك قيماً جمالية خاصة، تعدّ انعكاساً حقيقياً لقدرات المبدع الفردية ومميزاته الأسلوبية، والتي تمثل بدورها رمزا من رموز التحوّل اللّغوي، وأساس خلق العنصر الجمالي في النص الأدبي، لذلك نجد أنّ لكل نص أدبي سماته الخاصة التي ينفرد بها عن غيره من النصوص.

وقد أدّى هذا التوسع في دائرة الخطاب الأدبي إلى خلق حاجة ملحة تتعلق بتهيئة أرضية صالحة لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها، إذ كان لا بد للخطاب النقدي أن يكون موازياً في إجراءاته التحليلية لعملية التطور الإبداعي الحاصلة على مستوى الإنتاج الأدبي.

(1) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن محبوب: الحيوان، المجلد الأول، شرح وتحقيق: الدكتور يحيى الشامي، منشورات، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1990م، ص51.

(2) أحسن مزدور: مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الأدب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 1425هـ، 2005 م، ص65.

من هنا جاء مصطلح الشعريّة "في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوّأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي"⁽¹⁾ فأصبحت بذلك مصطلحا فضاءيا يعنى بدراسة النص الأدبي، وذلك بصفتها "فاعليّة كيميائية اللّغة. كون النص تجسداً لغويّاً لكائن. ولكونه أيضاً انفتاحاً خارج اللّغة على كينونة الغياب"⁽²⁾.

فالشعريّة في مفهومها العام تسعى إلى اكتشاف القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي، من خلال البحث في الخصائص اللّغوية والفنية الكامنة في النص الأدبي، حيث تنطلق منه وتنتهي إليه معتمدة في ذلك على إجرائياتها الخاصة.

وبناء عليه فإن هدف الشعريّة هو تقصّي قوانين الخطاب الأدبي، وبالتالي فإن دورها ينحصر في "محاولة إرساء نظريّة عامّة ومجرّدة ومحايدة للأثر الأدبي بوصفه فنّاً لغويّاً"⁽³⁾.

وإذا كان هذا هو التوجه العام للنظريّة الشعريّة، فإنّ الدراسات النقدية واللّغوية، عملت على توسيع دائرة الشعريّة أكثر من خلال إخضاعها لعدّة حقول ودراسات مختلفة، كاللّسانيات والأسلوبية والبنويّة، فأصبح لدينا بذلك بدل الشعريّة الواحدة شعريات وبدل المفهوم الواحد عدّة مفاهيم.

لكن وعلى الرغم من اختلاف هذه الأبحاث والدراسات في تحديد النظريّة الشعريّة في بعض جوانبها، إلا أنها تتفق بشكل عام في تحديد موضوع الشعريّة "حيث يسلم الجميع صراحة أو ضمناً بأنّ موضوع الشعريّة يتركز في دراسة الإجراءات اللّغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصيّة مميّزة، تفصلها عن أنماط التعبير الفنيّة واللّغوية الأخرى، هذه الخصوصيّة تتميّز بأنها منبثقة من الأدب ذاته ومائلة في أبنيتها التعبيرية"⁽⁴⁾.

(1) يوسف وغلبيسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، 2007 م، ص 9.

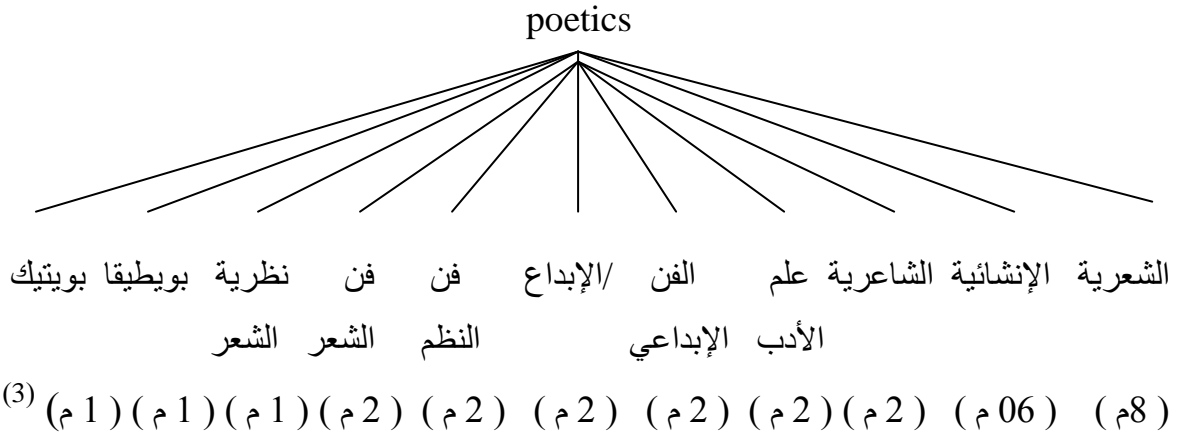
(2) عبد القادر عميش: شعريّة الخطاب السردية، سردية الخبر، منشورات دار الأدب، ص 11.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

(4) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط 1، 1996 م، ص

و بالإضافة إلى الاتفاق العام حول موضوع الشعرية، نجد النقد الغربي يتفق على وحدة المصطلح، وذلك استناداً إلى التسمية التي وضعها أرسطو لكتابه "(poetics) (فن الشعر) أو (في الشعرية) كما هو شائع الآن في النقد الغربي"⁽¹⁾، متجاوزاً بذلك الإشكالية التي وقع فيها النقد والنقاد العرب حول ترجمة هذا المصطلح، حيث برزت على الساحة النقدية العربية جملة من الترجمات لمسمى واحد.

وقد عمل حسن ناظم على جمع هذه الترجمات التي وضعت لمصطلح (poetics) في مخطط أبرز من خلاله شيوع وانتشار استعمال مصطلح الشعرية أكثر من غيره، ولنا أن نطلع على مختلف التسميات من خلال المخطط الآتي⁽²⁾ :



إن هذا المخطط الذي بين أيدينا يؤكد مدى التباين والاختلاف الحاصل على الساحة النقدية العربية، فيما يخص إشكالية تحديد المصطلح وترجمته، كما يوضح انشغال النقد العربي بالبحث في الشعرية مصطلحاً وتنظيراً⁽³⁾ ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة عند الغربيين من ناحية، وانعكاس هذه التغيرات على الخطاب العربي من جهة أخرى⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994 م، ص 11.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 18.

⁽³⁾ م = ترمز للمترجم.

⁽⁴⁾ حفناوي بعلي: إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، مصطلح الشعرية في الخطاب العربي، مجلة الناص، عدد 4-5، 2005 م، جامعة جيجل، ص، ص 71، 72.

لذلك فإننا سنسعى في المباحث الموالية إلى مناقشة أهم الآراء النقدية التي أخذت على عاتقها التنظير للشعرية، مع العمل على إبراز المفاهيم والتوجهات التي سعت إلى دراسة هذا الموضوع، وسنبداً هذه المناقشة مع النقد الغربي الذي كان بمثابة المرجعية الهامة للناقد العربي.

2- الرؤية الشعرية من منظور النقد الغربي:

عرف النقد الغربي جملة من الأبحاث والدراسات التي أخذت على عاتقها مهمة البحث في الشعرية والتنظير لها، محاولة بذلك التأسيس لمفهوم شامل يوضح وظيفة الشعرية وموضوعها.

والحقيقة أن هذه الأبحاث لم تكن وليدة لمجهودات النقاد الحديثين، بل كان لها امتداد تاريخي يرجع إلى ما قدمه اليونانيون مع أرسطو، الذي مثل نقطة الانطلاق للبحث في هذا الميدان، لذلك سنحاول من خلال هذا المبحث أن نكشف عن أهم الآراء والإسهامات الغربية في مجال الشعرية.

وستكون البداية مع ما قدمه أرسطو من خلال نظرية المحاكاة في كتابه " فن الشعر"، والذي مثل بذلك أصول النظرية الشعرية الغربية، ثم نعرض بعد ذلك جملة من الآراء النقدية الحديثة حول الموضوع.

2-1 الأصول الغربية للنظرية الشعرية (نظرية المحاكاة لأرسطو):

المحاكاة نظرية فلسفية ظهرت "في القرن الرابع قبل الميلاد وقد صاغ مبادئها أفلاطون ومن بعده تلميذه أرسطو"⁽¹⁾. وعلى الرغم من أن أفلاطون هو أول من صاغ مبادئ هذه النظرية إلا أننا نجد أنها "قد ارتبطت بأرسطو أكثر من ارتباطها بأفلاطون وذلك لأهمية المبادئ النظرية التي أرساها أرسطو في كتابه فن الشعر"⁽²⁾، حيث شكلت المحاكاة النقطة الأساسية في تحديد مفهوم الشعرية وجوهرها. بهذا يكون كتاب "فن الشعر" أول

(1) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص17.

(2) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص 31.

كتاب يحاول أن يعرض لمفهوم الشعر، عن طريق محاولة التأسيس لقانون شعري خاص. وقد اعتمد أرسطو في كتابه هذا على طريقة العرض الاستدلالي انطلاقاً "من تحديد مبادئ أولية عامّة ومن ثمّ التدرج نحو جزئيات الموضوع" (1)، كما عمل على إخراج نظرية المحاكاة من دائرة الفلسفة إلى عالم الشعر، محاولاً بذلك أن يجعل منها جوهرًا أساسياً لفنون الشعر، لذلك نجده يقول: "إننا متكلمون في صنعة الشعر في ذاتها وأيّ قوّة لكلّ نوع من أنواعها" (2). فالشعر في نظر أرسطو ما هو إلا نوع من أنواع المحاكاة، يقوم الشاعر من خلاله بمحاكاة الأفعال الإنسانية ومظاهر الطبيعة.

وأما بالنسبة للأنواع الشعرية التي كان يقصدها، فهي المأساة والملهاة والملحمة والديرامب. ويشير أرسطو إلى أن المحاكاة تنقسم إلى قسمين "فكما أن من الناس من إنهم ليحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب ما لهم من الصنّاعة أو العادة بألوان وأشكال، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت، فكذلك الأمر في الفنون التي ذكرناها فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع إمّا بواحد منها على الأفراد أو بها مجتمعة" (3).

فالمحاكاة إذن إمّا أن تكون محاكاة للطبيعة أو محاكاة للخيال بناءً على هذا التحديد الذي طرحه أرسطو يتبين لنا اهتمام هذه النظرية بإبراز العلاقة الموجودة بين الشعر والخيال، لتكون بذلك أوّل نظرية منحت الشعر حق اختراق الواقع والمألوف عن طريق المشابهة، فالشعر في نظر أرسطو "مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية" (4).

لذلك فالشاعر ليس مطالباً بنقل الواقع كما هو، أو ما هو كائن على أرض الواقع، بل يجب عليه أن يحاكي ما يمكنه أن يقع استناداً إلى عنصر الخيال.

وانطلاقاً من مفهوم المحاكاة حدد أرسطو ماهية المأساة بوصفها "محاكاة فعل جليل

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 21.

(2) أرسطو طاليس: فن الشعر، حققه مع ترجمة حديثة: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1387 هـ، 1967 م، ص 28.

(3) المرجع نفسه، ص 28.

(4) شكري عزيز الماضي: المرجع السابق، ص 33.

كامل له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة وعناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحديث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات" (1).

إن المأساة أو التراجيديا في نظر أرسطو تلعب دورا هاما في تنمية عاطفة الشفقة والرحمة، وهو ما يمكنها من القيام بفعل التطهير، الذي يمثل غاية المأساة، "فالتراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة ... أي تجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية العاطفية" (2).

وإلى جانب التراجيديا، قدم أرسطو قوانين الملحمة مشيرا إلى اتفاقها مع التراجيديا في " كونها محاكاة للأخبار" (3) وتوقعها عليها "من حيث عظم بنائها ومن حيث وزنها" (4).

إن الناظر في كتاب أرسطو يجده قد ركز الحديث على فنون الشعر، من خلال ربطها بالتمثيل والمحاكاة، مع تقديم وصف لخصائص الأجناس الممثلة والتي تنحصر في الملحمة والتراجيديا، دون أن يقدم تعريفا أو مفهوما محددا للشعر، مما أعطى انطبعا لدى بعض النقاد، بأن هذا الكتاب كتاب في التمثيل والمحاكاة وليس في الشعر، وهذا ما نجده عند تودوروف الذي نفى أن يكون موضوع الكتاب هو الأدب قائلا: "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام" (5).

بالإضافة إلى ذلك واجهت نظرية المحاكاة عدة انتقادات، ولعل أبرزها تلك التي أشارت إلى عجزها عن أن تشمل كل أنواع الشعر، كما أنها عجزت عن تفسير قوة الخلق في الشاعر، وهي قوة تضيف إلى الطبيعة ولا تحاكيها، وهذا ما أشار إليه الدكتور إحسان عباس حين قال: "بأن ذاتية الشاعر أو الفنان لا بد من أن تكون ذات أثر في العمل الفني،

(1) أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 48.

(2) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص 42.

(3) أرسطو طاليس: المرجع السابق، ص 46.

(4) المرجع نفسه، ص 134.

(5) تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2،

1990م، ص12.

وأن الطبيعة ليست دائما كاملة أو ثابتة وأن الفن يمنحها أحيانا الكمال والثبات"⁽¹⁾ فلنشاعر أو الفنان قدرة على التأثير في العمل الفني من خلال ملكته، ولا بد لهذه الملكة أن تظهر من خلال الأعمال الفنية.

لكن وعلى الرغم من هذه الانتقادات التي وجهت لكتاب فن الشعر، ونظرية المحاكاة، فإنه يجدر بنا أن نشير إلى أن هذا الكتاب- كتاب فن الشعر- قد لعب دورا أساسيا ومهما في بناء النقد الغربي حيث "هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوروبي لمدة تزيد عن الألفي عام، فقد ظل أساسا للنقد الانجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن عشر"⁽²⁾. وكذلك الأمر بالنسبة لنظرية المحاكاة التي لعبت دورا بارزا وطويلا في بلورة النظرية الشعرية الغربية فيما بعد.

كان هذا عن نظرية المحاكاة وعلاقتها بالشعرية، وكيف مثلت بذلك الأصول النقدية للشعرية الغربية، فماذا عن دور النقد الغربي الحديث في هذا المجال؟ وما هي الرؤية التي قدمها لدراسة الشعرية؟ هذا ما سنحاول التطرق إليه في العنصر الموالي

2-2 الرؤية الشعرية من منظور النقد الغربي الحديث:

استمد النقد الغربي جذور مصطلح الشعرية "من كتاب فن الشعر لأرسطو أو في الشعرية"⁽³⁾، لتتوالى بعدها الأبحاث والدراسات في هذا السياق من أجل الوصول إلى نظرية عامة للأدب في إطار النظرية الشعرية.

وبناء على ذلك ظهرت ثورة الأبحاث والدراسات عند الشكلايين الروس، بحثا عن علم للأدب يكون وعاءً شاملا للإبداع، حيث رفضت الشكلاية الروسية العوامل الخارج نصية مركزة بذلك على اللغة. معتبرة أنّ الأدب مسألة لغوية لا أكثر.

وقد كان وعي الشكلايين الروس "بكون اللغة هي في الآن نفسه دال ومدلول كفيلا

(1) إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، دار الشروق، بيروت، عمان، ط1، 1999م، ص21.

(2) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص30.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص11.

بأن يجنبهم السقوط في شرك الشكلية المحضة"⁽¹⁾. لأن اللغة الشعرية هي تلك التي يكون فيها التبادل الجوهرى في العلاقة بين الدال والمدلول، والدليل وغموضه، وهذا يعني خروجها عن العلاقة المألوفة العادية إلى علاقة غير عادية تتعلق بالجانب الفنى، فالوظيفة الشعرية للغة هي تحقيق الغائية الذاتية بكونها أكثر نسقية من اللغة اليومية العامية.

كما يعتمد الشكلانيون الروس على الفصل بين المبنى والمعنى، لذلك نجدهم يتجهون إلى ضرورة التركيز على الخصائص التي تميز العمل الأدبي عن غيره وتمنحه خصوصيته.

من هذا المنطلق برزت أبحاث رومان جاكسون، الذي ساهم بشكل كبير في تطوير البحث في هذا الميدان مقررًا "أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما" الأدبية" أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"⁽²⁾، وبناء على هذا القول يحدد رومان جاكسون الشعرية التي تسعى لتحديد الخصائص الفنية للرسالة الأدبية" باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة"⁽³⁾، حيث ترتبط هذه الوظيفة بالتركيز على الرسالة اللفظية مهما كان جنسها لكن بدرجات متفاوتة، إذ أنها لا تختص بفن القول وحده ولا تقتصر عليه فقط"⁽⁴⁾.

بالإضافة إلى ذلك فإن الوظيفة الشعرية- حسب رأي جاكسون- تهيمن على الوظائف الأخرى للغة، أي أن الوظيفة الشعرية تظهر على وجه الخصوص في النص الشعري.

إن النص الأدبي يعمل على استثمار وقائع لغوية متناثرة في المعجم اللغوي ليخلق من خلالها أشكالاً أكثر إثارة، لأن الخاصية الشعرية لأي مؤلف تتحدد من خلالها هيمنة

(1) فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000م، ص 8.

(2) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982م، ص 35.

(3) رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص 35.

(4) ينظر الطاهر بن حسين بومزير: التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007م، ص52.

عناصر لسانية قد تكون فقدت حضورها في اللّغة اليوميّة.

لذلك يحدّد رومان جاكبسون مفهوم الوظيفة الشعريّة بإسقاط "مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التّأليف"⁽¹⁾، والمقصود من ذلك هو قدرة المبدع على انتقاء المفردات اللّغوية من مجموعات مختلفة وبطرق عدّة، ثمّ التمكن من الجمع والتّأليف بينها لإعطائها الشكل المناسب.

وتتجلى الوظيفة الشعريّة-حسب رأي جاكبسون-"في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال"⁽²⁾.

فالشعريّة تسعى لوصف الكلمة باعتبارها ذات وزن وقيمة خاصّة، وليست مجرد علامة، وتكمن هذه الخاصيّة في القيمة الأدبية التي تظهر في النصّ الأدبي، حيث إنّ هذا النصّ يكون مفارقاً للّغة العادية من خلال تمحوره حول ذاته ما يجعله نقطة مهمّة في الدراسة الشعريّة، كما أنّ النصّ الأدبيّ يتمكن من تحقيق سلطة إبداعية خاصة به، وزيادة على ذلك فإنّ الوظيفة الشعريّة عند رومان جاكبسون لا تلغي الوظيفة المرجعية للسياق، وإنما تتعداها وتحرر منها، وذلك بحسب قدرة النصّ على تفجير القوة الكامنة في اللّغة، ومن هنا يأتي حديثه عن علاقة الوظيفة الشعريّة بالوظائف الأخرى التي تقوم عليها عملية الاتصال.

ذلك أنّ "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعريّة ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى، لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعريّة. فخصوصيات الأجناس الشعريّة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعريّة المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع"⁽³⁾.

إنّ الوظيفة الشعريّة في نظر جاكبسون تكون حاضرة في الرسائل اللفظية بشكل عام وفي الشعر بشكل خاص، لأنها تحضى بالاهتمام في النصّ الشعري بالدرجة الأولى.

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعريّة، ص 33 .

(2) المرجع نفسه، ص 19 .

(3) المرجع نفسه، ص 32 .

هذا التركيز من طرف جاكبسون على الشعر "أعطى انطبعا مقابلا بمحدودية مفهوم الشاعرية أو الوظيفة الشعرية لديه"⁽¹⁾ لكن وعلى الرغم من هذا الانطباع يجب القول بأن جاكبسون قد قدم للباحثين مبادئ هامة للشعرية كانت بمثابة "أداة تحليلية تقرب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب"⁽²⁾.

وإذا كانت الدراسات اللسانية للشعرية تصب في الاتجاه الذي بناه رومان جاكبسون، فإن الدراسات الأسلوبية هي الأخرى قد نحت نفس المنحنى في دراسة الشعرية، من خلال اهتمامها بالظواهر الأدبية مع التركيز على مدى الانحراف اللغوي الذي يحدثه الشعر مقارنة بالتركيب المعياري للغة، وقد تمثلت هذه الدراسة الأسلوبية للشعرية في جهود جون كوهين في كتابه "بناء لغة الشعر" الذي حاول من خلاله تقديم رؤية نقدية خاصة بالنظرية الشعرية، ساعيا لتوضيح مبادئ محددة لهذا العلم الأدبي "فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة يقرأ من خلالها المنتج الشعري وما يكتنزه هذا المنتج من جماليات أسلوبية"⁽³⁾.

وقد عمل جون كوهين في كتابه - بناء لغة الشعر - على إثارة أهم القضايا الأسلوبية التي يمكنها أن تمنح النص الشعري خصوصيته وتميزه عن النص النثري، وذلك لأنه يفرق في هذه الدراسة بين نوعين من اللغة وهما اللغة النثرية واللغة الشعرية، ف"اللغة الطبيعية هي النثر والشعر لغة الفن: أي اللغة المصنوعة"⁽⁴⁾.

فاللغة النثرية في نظره هي لغة عادية تتجسد في الاستعمال اليومي لها في حين أن لغة الشعر هي لغة ناتجة عن الإبداع أو الانحراف أو الانزياح عما هو مألوف وعاد.

ولهذا نجد كوهين يصب اهتمامه على اللغة الشعرية مع ربط كل إبداع بطريقة النظم، بينما يقصي النثر من هذه الدائرة نافيا عنه صفة البلاغة والجمال الأسلوبي، ويربط

(1) حسن البناء: الشعرية والثقافة، ص 31.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 73.

(3) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحدائثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، قسم الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة خيضر، بسكرة، ص 63.

(4) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، 1993م، ص 61.

كوهين بين اللغة الشعرية والأسلوبية على أساس أن "الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس وأن لغته (غير عادية) إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوباً يسمى الشعرية" وهو ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري⁽¹⁾.

إن جون كوهين في دراسته للغة الشعرية يعتمد على مبدأ المحايثة اللساني، الذي يعتمد تفسير اللغة باللغة، أي يتحاشى إدخال أي عناصر غير لسانية في السياق .

والنظرية الشعرية من وجهة نظره، تعد المعيار الأساسي لتمييز اللغة النثرية عن لغة الشعر، وإبراز الفرق القائم بينهما .

ومن أجل أن يحدد الفرق القائم بين النمطين يقدم كوهين تصنيفاً لأنماط الشعرية من خلال المستويين الصوتي والدلالي في الجدول الآتي⁽²⁾:

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	+	-
الشعر التام	+	+
النثر التام	-	-

إن التوجه الأسلوبي الذي اعتمده كوهين في دراسته للشعرية جعله يركز اهتمامه على النص الذي يتسم بتضافر الوزن والإيقاع إلى جانب الدلالات المعنوية، وبالتالي حصر صفة الشعرية في الشعر دون النثر .

هذه النظرة الأحادية لمفهوم الشعرية في النقد الغربي، والتي تقتصر على حصر الشعرية في الشعر فقط، سرعان ما تغيرت مع مجيء الناقد الفرنسي تيزفيتان تودوروف، وذلك من خلال اهتمامه ببنية الخطاب الأدبي بصفة عامة مغيراً بذلك النظرة الأحادية

(¹) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 24.

(²) المرجع نفسه، ص 21.

والجزئية لمفهوم الشعرية التي سادت من قبل.

ولدراسة هذا الموضوع ألف الناقد تودوروف كتابه "الشعرية" موضحا من خلاله أصول هذه الكلمة وتطورها التاريخي، مشيرا إلى أن كل الأبحاث التي خاضت في هذا الموضوع كانت مجرد تعليقات على كتاب أرسطو "فن الشعر" الذي عالج الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا في عصره.

إن الشعرية عند تودوروف تختص بكل ما يثير اهتمام السامع ويبحث عن اللذة في نفسه، وهذا ما يقتضي التركيز على بنية النص الأدبي بصفة خاصة، باعتبار النص الأدبي تعبير عن شيء ما، ودور الشعرية هو استخلاص هذا الشيء الذي يحمله النص عن طريق قوانين تبحث في خصائص الإبداع.

ويحدد تودوروف موضوع الشعرية بقوله: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الأدبي" (1). فهي - أي الشعرية - لا تنحصر حسب رأيه في فضاء ضيق بل تتجاوز حدود العادي والمألوف إلى الفضاء غير المتوقع، فتبحث في ثنايا النص الأدبي عن تلك الخصائص والميزات التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا فنيا يستحق الاهتمام. وعليه "فالشعرية إذن مقاربة للأدب" مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه" (2). ذلك أنها تمنح النص الأدبي خصوصيته وتصنع تفرده، وبالتالي فهي التي تكسبه أدبيته، لهذا نجد تودوروف في تحديده لمفهوم الشعرية يركز "على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي يشرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية" (3).

إن الشعرية تختص بدراسة القوانين والضوابط التي تمكن من دراسة العمل الأدبي وتحليله، وكذلك دراسة العناصر التي تشكل الصفة الشعرية في العمل الأدبي، وعليه فالشعرية "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل

(1) تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 23.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3) حسن البنا: الشعرية والثقافة، ص 43.

عمل" (1).

ويحدث ذلك عن طريق دراسة الخصائص العامة للأعمال الأدبية، والعمل على كشف أسرار الإبداع الأدبي، فهي "بحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى، فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية ونفسية، إنه البحث عن أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود" (2).

بعد هذا العرض الذي تطرقنا فيه لمناقشة الشعرية عند بعض النقاد الغربيين، ننتقل الآن للبحث عن مدلول الشعرية في نقدنا العربي.

3- الرؤية الشعرية من منظور النقد العربي:

إنّ الفكر النقدي العربي الحديث الذي حاول أن يناقش مدلول الشعرية، ويقدم إسهاماته الخاصة، انطلق من خلفية المناهج الغربية التي مارست حضورها في النقد العربي، وتأثيرها على النقاد العرب الذين حاولوا بناء تصورات خاصة حول الموضوع ولكن هذا لا يعني أن التراث النقدي العربي كان خاليا من الإرهاصات أو الممارسات النقدية حول الشعرية، لذلك سننطلق في تحديد التصور العربي للشعرية من خلال ما جاء في كتب التراث النقدي أولا ثم نتطرق بعدها إلى أهم ما جاء عند المحدثين.

3-1 الرؤية الشعرية في التراث النقدي العربي:

لقد حظي الشعر باعتباره شكلا من أشكال التعبير الفني باهتمام النقاد العرب القدامى الذين أدركوا ذلك التمايز الموجود "بين الشعر ككلام أدبي والنثر ككلام عادي" (3).

وعليه فقد عملوا على تحديد خصائصه، وإبراز مميزاته، فظهرت تبعا لذلك الإرهاصات الأولى لمفاهيم الشعرية في النقد العربي القديم استنادا إلى مفهوم الشعر الذي حدده النقاد بناءً على تلك الخصائص التي تجعل من الشعر شعرا، وقد كان الوزن والقافية من أبرزها نظرا للدور الهام الذي يلعبه في بناء القصيدة، وقد عدّه لذلك ابن رشيق "أعظم

(1) تيزفيتان تدوروف: الشعرية، ص 23.

(2) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، ص 49.

(3) توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر والتوزيع، 1985م، ص 94.

أركان الشعر، وأولاها به خُصُوصيّة، وهو مشتمل على القافية جالب لها ضرورة⁽¹⁾.
والأمر نفسه بالنسبة للقافية التي عدها " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا
يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ... " ⁽²⁾.

وفي هذا القول تجسيد لإدراك النقاد القدامى لخاصية النص الشعري الذي يتميز
بالإيقاع الناتج عن الوزن والقافية، والذي يصنع بدوره الخاصية المميزة للشعر، ولعل
تركيز الناقد العربي القديم على مسألة الوزن والقافية وإبرازهما " كخاصيتين أساسيتين
للشعر يعود إلى أن الشعر في هذه الفترة شكل تعبيرى منطوق، وهو ما بوأه أن يكون
سجل أيام العرب الأوحدها⁽³⁾.

لم يتوقف الجهد النقدي عند حدود الوزن والقافية في تحديده لخصائص الشعر، بل
تعداه إلى قضية الصنعة الفنية التي شغلت حيزا كبيرا من اهتمام النقاد العرب القدامى
الذين ميزوا بين مطبوع الشعر ومصنوعه وفي هذا السياق يقول ابن رشيق: "ومن الشعر
مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل وعليه مدار الحدّ، والمصنوع وإن وقع عليه هذا
الاسم فليس متكيفا تكلف أشعار المولودين، ولكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من
غير قصد ولا تعمل"⁽⁴⁾.

انطلاقا من هذا القول نفهم أن الصنعة شريكة الطبع في العملية الإبداعية، شريطة
أن لا تكون تكلفا، ذلك أن الإبداع لا يمكن اختزاله في الطبع وحده، وإن كان هو الأصل
فالشاعر يحتاج مع ذلك إلى "المعرفة والتجربة والدربة"⁽⁵⁾ ولهذا عني الناقد العربي
بالصنعة الفنية التي شكلت محطة مهمة من محطات الإبداع عند الشعراء، وقد تناول
الجاحظ في كتابه البيان والتبيين هذا الموضوع ومما جاء فيه قوله: "ومن الشعراء العرب

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل
بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ، 1981م، ج1، ص 134.

(2) المصدر نفسه، ص 151.

(3) توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص، ص96، 97.

(4) ابن رشيق: المصدر السابق، ج1، ص 129.

(5) جمال الدين بن الشيخ الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار
البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص 126.

من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه، اتهامها لعقله وتتبعها على نفسه، فيجعل عقله زامما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره"⁽¹⁾.

وفي ذلك اجتماع للطبع والصنعة عند الشاعر الذي يتعهد القصيدة وينظر فيها زمنا طويلا بغية تجويدها وتنقيحها، ولهذا نهى النقاد عن التسرع في إظهار الشعر وطالبوا بمراجعته وتنقيحه، "وقال بعضهم خير الشعر الحولي المنقح، وكان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم بيرزها، وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة، ثم ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها فلهذا قَصَرَ أكثر قصائده. وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأول خاطر فنعي عليه كثير"⁽²⁾.

بهذا تكون العملية الإبداعية في نظر النقاد العرب نتاج لاجتماع الطبع الذي يمثل الجانب الأصيل في الإنسان والصنعة التي نشأ عن الاكتساب.

"وقد اعتمد النقاد لتبيين 'أدبية' الشعر طريقة حفلت بها مؤلفاتهم وهي " حل المنظوم ونظم المنثور" وهذه مسألة مرتبطة إلى حد كبير بإنشاء النص الأدبي وبمسألة اللفظ والمعنى. فالإنسان في نظر النقاد القدامى لا يفكر إلا نثرا أي أن أول ما يأتيه من المعاني ثم تلحق بها الألفاظ"⁽³⁾، وهو ما عبر عنه ابن طباطبا (توفي 322هـ) بقوله: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له فيه القول عليه"⁽⁴⁾.

كانت قضية اللفظ والمعنى من أهم القضايا التي أثارها النقاد القدامى في حديثهم عن الشعر وخصائصه ولعل من أبرز الآراء التي خاضت في هذا الموضوع نجد الجاحظ

⁽¹⁾الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط4، مج 1، ج2، ص 9.

⁽²⁾أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد لجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،

المكتبة المصرية، صيدا، لبنان 1406هـ، 1986م، ص 414.

⁽³⁾توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 94.

⁽⁴⁾ابن طباطبا محمد أحمد العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتاب

العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص11.

الذي حدّد اختلاف اللفظ عن المعنى في قوله: "إنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأنّ المعاني مبسّطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصّلة محدودة"⁽¹⁾.

وهو ما يؤكّد اهتمام الجاحظ بمسألة اختيار اللفظ المناسب للمعنى في الكتابة الإبداعية، لأنّ اللفظ في نظره يلعب دوراً هاماً في الدلالة على المعنى وإبرازه؛ فإذا كانت المعاني مطروحة إلى غير حدّ متاحة للجميع، فإنّ مدار الأمر في العملية الإبداعية يتركز حول مسألة اختيار اللفظ الذي يتعامل معه المبدع، وهذا أمر مرتبط بمسألة التبليغ والتأثير، فالمبدع حتّى يؤثر على السامع ويبلغه المعنى المراد يجب عليه أن ينتقي من الألفاظ أنسبها وأحسنها "فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطّبع، بعيداً من الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلاف مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"⁽²⁾.

لقد شغلت مسألة اللفظ والمعنى عدداً كبيراً من النقاد الذين جاؤوا بعد الجاحظ، ومن بين هؤلاء نذكر ابن طباطبا الذي حدّد مفهومه للشعر بناءً على مسألة النظم واللفظ والمعنى

بقوله: "الشعر-أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطراب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتّى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"⁽³⁾.

إنّ أهم ما يمكن أن نستخلصه من هذا التعريف هو الفصل الذي أقره ابن طباطبا بين الشعر والنثر، مشيراً إلى أن ميزة الشعر هي النظم " فالنظم هو الخاصية الأساسية

⁽¹⁾الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 76.

⁽²⁾المصدر نفسه، ج1، ص83.

⁽³⁾ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص9.

المميّزة للشعر عن غيره من أنواع الكتابات الأخرى"⁽¹⁾.

وعليه فإنّ الشعر عند ابن طباطبا يُحدّد على أساس التناسق الموجود بين الكلمات عن طريق إحكام بنائها وحسن نظمها . بالإضافة إلى ذلك فهو يركز على الذوق الذي يساعد على خلق التلاؤم النفسي للشاعر مع النظم، وهذا الأمر في نظره يغني الشاعر عن الاستعانة بالعروض، بل إن الشاعر إذا لم يكن صاحب ذوق فإنّه لا يستطيع أن يرقى إلى مستوى الشاعرية حتى لو كان يمتلك القاعدة العروضية.

وحتى يكون النص الشعري شعريًا حقًا فلا بد للشاعر من استعمال أدوات معيّنة يحصرها ابن طباطبا في قوله: "و للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه . فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة:

فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الأدب، والمعرفة بأيام الناس، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعويضها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة"⁽²⁾.

يهدف ابن طباطبا من خلال رصد هذه الأدوات إلى غاية واحدة وهي ربط الاتصال بين الشاعر والمتلقي، ويركز في ذلك على قوة الطبع، لأن الإنسان الذي يملك الاستعداد النفسي الكافي هو القادر على استغلال تلك الأدوات.

"وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي يتميز به الأضداد، ولزوم العدل وإيثار

(1) الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، 1986م، ص344.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها" (1).

فالقوة العقلية هي أساس التوصل إلى التوافق المنشود بين اللفظ والمعنى وبالتالي إيجاد القبول عند المتلقي. لهذا يشير ابن طباطبا إلى الصلة الوثيقة التي تجمع بين اللفظ والمعنى، لأن حسن الشعر عنده من حسن النظم وإحكام ترتيب العناصر الشعرية، ويرجع ذلك إلى أن "للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض" (2).

إذن فالتوافق بين اللفظ والمعنى ضرورة لا بد منها للشاعر، حتى يخرج أشعاره في أبهى حلة ممكنة، كما أن هذا التوافق ينتج عنه الأثر المنشود في نفس المتلقي من الشعر.

إن علاقة اللفظ بالمعنى عند ابن طباطبا أشبه بعلاقة الجسد بالروح، فإذا كان اللفظ هو الهيكل المادي للقصيد وجسدها فإن المعنى هو روحها التي تبث فيها الحياة.

في الأخير يمكن القول إن ابن طباطبا قد ركز في بناء نظريته الشعرية على جملة من العوامل الداخلية والخارجية، أما الداخلية منها فتتمثل في تلك الشروط التي وضعها الناقد وعدها كأساس لقول الشعر، وأما الخارجية منها فتتجسد في قضية اللفظ والمعنى والعلاقة التي تربط بينهما، على أساس أن هذين العنصرين يعدان من أهم مقومات النظرية الشعرية، خاصة وأن قيمة الأثر الشعري في نفس المتلقي تتوقف على مدى التوافق والتوازن القائم بين الطرفين.

وإجمالا فإن قضية اللفظ والمعنى لم تتوقف عن ابن طباطبا بل استمرت مناقشاتهما عند جملة من النقاد، ولعل من أبرز هؤلاء النقاد الذين ناقشوا هذه المسألة عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة 481هـ أو 484هـ) والذي طرح القضية بشكل جديد حيث عرضها في إطار نظرية النظم، متجاوزا بذلك الفصل بين اللفظ والمعنى الذي كان سائدا عند غيره من النقاد. محاولا بذلك تقديم بناء نظري تتم على أساسه دراسة الظاهرة الأدبية، ويشير كمال أبو ديب إلى أن عبد القادر الجرجاني -في القرن الخامس هجري- كان آخر

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص، ص10، 11.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

باحث عربي (نعرفه الآن) حاول أن يقيم بناء نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسدها النصي⁽¹⁾.

والحقيقة أن نظرية النظم الجرجانية شكلت نقطة اهتمام أساسية لدى النقاد والدارسين، والسبب في ذلك يرجع إلى كون الجرجاني حاول بلورة هذه النظرية وصياغتها بطريقة شاملة، يراعي فيها توافق اللفظ والمعنى لذلك نجده يقول: "وأما النظم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تفتني في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"⁽²⁾.

إن صياغة نظرية النظم الجرجانية تقتضي مراعاة مسألة ترتيب المعاني في النفس، لأن تحقيق الصلة بين المبدع ونصه تتوقف أساسا على العلاقة بين الداخل والخارج، أي بين نفس المبدع التي ترتب المعاني بداخلها وبين صياغة النص التي تمثل الجانب الخارجي، أو بتعبير آخر هي انعكاس خارجي لمعاني النفس الداخلية .

لذلك يرفض عبد القاهر الجرجاني "أن تكون المزية أو الفضيلة في النظم الشعري، راجعة إلى اللفظ دون المعنى، أو إلى المعنى دون اللفظ، أو إلى اللفظ والمعنى معا، لأنه يرفض، أساسا، أن تكون العلاقة بين اللفظ والمعنى، في الشعر، من طراز العلاقة بين الشيء والشيء، أي من طراز العلاقة بين الأشياء المنفصلة بعضها عن بعض"⁽³⁾.

فالعلاقة بين اللفظ والمعنى عند الجرجاني هي علاقة بين الشيء ونفسه، لذلك فإننا لا نستطيع أن نفصل بينهما أو نفاضل بينهما فنمنح المزية لطرف دون الآخر، وهذا معناه أن الفضل يرجع إلى النظم والتأليف بين الطرفين .

والنظم عند عبد القاهر الجرجاني يعني توخي معاني النحو والعمل بقوانينه، ولعل

(1) ينظر كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث الشعرية، ط1، 1987م، ص 8.

(2) أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1412هـ، 1992م، ص49.

(3) عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1425 هـ، 2005م، ص84.

المقصود من هذا الأمر هو تلك العلاقة التي تربط النحو بالنظم. و هو ما عبر عنه بقوله:
"واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على
قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت
لك فلا تخل بشيء منها"⁽¹⁾.

والنظم ينشأ أساساً عن علاقة الترتيب التي تجمع بين اللفظ والمعنى معتمداً في ذلك
على علاقة السببية مع توخي ترتيب الكلمات بالشكل الذي يبرز ترابطها وإحكام بنائها،
ولهذا يقول الجرجاني: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علماً، لا يعترضه الشك،
أن لا نظم في الكلام ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض
وتجعل هذه بسبب من تلك"⁽²⁾.

إن نظرية النظم التي جاء بها الجرجاني ترفض أن يقوم الشعر على أساس النظرية
التقليدية، والتي تركز على مبدأ الوزن والقافية، محولة بذلك الاهتمام إلى مسألة اللفظ
والمعنى، وبهذا فإن الوزن والقافية لم يعد معياراً للشعر.

على الرغم من أن الجرجاني لم يستخدم مصطلح الشعرية صراحة، إلا أنه تعامل
معه بمدلوله من خلال نظرية النظم، حيث ركز على الإنتاج الدلالي الذي ينتمي إلى
الأدبية، مبيناً طريقة نشأته من خلال التفاعل الحاصل بين خط المعجم والنحو.

وعليه يمكننا القول إن الإستراتيجية الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني تهدف
إلى "استبدال المعنى المراد إثباته أو نفيه، بمعنى آخر، تربطه بذلك المعنى علاقة محددة،
قد تكون المشابهة (في الاستعارة)، وقد تكون المحايثة، أو المجاورة (في الكناية)، وقد
تكون الكلية، أو الجزئية أو السببية... إلخ"⁽³⁾.

وبالإضافة إلى جهود الجرجاني ومن سبقه نجد ما قدمه حازم القرطاجني (المتوفى
سنة 684هـ) في كتابه "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء" من آراء نقدية شكلت تجاوزاً نقدياً

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 81.

(2) المصدر نفسه، ص 55.

(3) عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 114.

كبيراً للدراسات السابقة، وعلى الرغم من ضياع الجزء الأول من هذا الكتاب إلا أن الجزء المتبقي منه يبين نظرة حازم القرطاجني للشعر، والتي ترفض أن يكون الوزن والقافية هما المعيار لقياس شعرية النصوص، متجاوزاً بذلك حدود التقليد فيما يخص الشعر مبيناً أن الشعرية في الشعر لا تقتصر على توافق نظم الألفاظ مع الوزن والقافية، ومن يؤمن بهذا الرأي حسب القرطاجني ف "مثله في ذلك مثل أعمى أنس قوما يلقطون درا في موضع تشبه حصاؤه الدر فأدرك هيأته ومقداره ولمسه بحاسة لمسه، فجعل يمني نفسه في لقط الحصباء على أنها در، ولم يدرك أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو صفة أخرى غير تلك التي أدرك وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"⁽¹⁾.

إن مفهوم الشعرية عند حازم القرطاجني لا يرتبط إطلاقاً بمسألة الوزن والقافية فهو "يرفض أن تكون **"الشعرية في الشعر"** نظماً للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية"⁽²⁾.

ولهذا نجده يقر بضرورة البحث عن **"قانون أو رسم موضوع"** كما عبر عن ذلك والذي من شأنه أن يمنح النص الشعري شعريته.

من هنا نفهم أن حازم القرطاجني في بنائه للنظرية الشعرية تجاوز حدود التقليد فيما يخص الشعر، عندما خرج من دائرة البحث في الوزن والقافية إلى دائرة البحث في القانون الذي من شأنه أن يضيف على النص اللغوي صفة الشعرية.

وإلى جانب ذلك يركز القرطاجني على عنصرَي التخييل والمحاكاة باعتبارهما عناصر مهمة في صناعة الشعر، لذلك نجده يعرف الشعر بقوله: "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتعمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص، ص 27، 28.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 13.

أومتصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها" (1).

ولعل هذا التركيز من جانب القرطاجني على مسألة التخيل والمحاكاة يرجع إلى تأثير القرطاجني بنظرية المحاكاة التي وضعها أرسطو.

ولا تقتصر الشعرية عند حازم القرطاجني على الشعر فحسب بل تمتد أيضا إلى النثر، وذلك من خلال حضور عنصري التخيل والمحاكاة اللذين يعدان شرطين أساسيان في بناء الشعرية لذلك. فالأقويل القياسية المبنية على هذين العنصرين تدخل في باب القول الشعري (2).

إن المحاكاة والتخييل والغرابة التي تستدعي التعجب، هي نقاط أساسية تشكل روح الشعر عند حازم القرطاجني، وبالنسبة إليه فإن الشعر الذي يخلو من هذه العناصر الأجدر أن لا يسمى شعرا حتى ولو اشتمل على الوزن والقافية، وذلك راجع إلى عدم قدرته على التأثير في نفس المتلقي.

وإلى جانب المحاكاة والتخييل أولى حازم القرطاجني المسألة اللغوية اهتماما كبيرا باعتبارها نقطة جوهرية في العمل الشعري، إذ تمثل ركيزة أساسية في التجربة الأدبية بصفة عامة والشعرية بصفة خاصة وذلك حين قال: "إن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه" (3).

وهو بهذا يربط بين الإبداع في التخيل والمحاكاة والإبداع في الصنعة واللفظ، من أجل تخريج النص في حلة مناسبة تلقى القبول عند السامع.

من هنا يمكننا القول إن القرطاجني في صياغته للنظرية الشعرية ركز على

(1) ينظر حازم القحطاني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

(2) المصدر نفسه، ص 67.

(3) المصدر نفسه، ص 346.

مجموعة عناصر أساسية من شأنها أن تضيء سمة الشعرية على العمل الأدبي، مع العمل على ربطها بالمتلقي، لأن العملية الإبداعية عنده ذات شروط خاصة بالمبدع والعمل وما يربطهما بالمتلقي.

3-2 الرؤية الشعرية من منظور النقد العربي الحديث :

لقد شغلت مسألة الشعرية حيزا كبيرا من اهتمام النقاد العرب المحدثين، فظهرت بناء على ذلك جملة من الدراسات والأبحاث التي خاضت في هذا الموضوع سعيا منها إلى تحديد مفاهيم الشعرية والكشف عن قوانين الجمالية في النصوص الأدبية، وفي هذا السياق سنحاول التطرق إلى بعض الآراء النقدية التي ناقشت هذا الموضوع، وسنبدا ذلك مع الدراسة التي قدمها أدونيس في كتابه الشعرية العربية، مركزا جهده على دراسة الشعر الجاهلي الذي احتل حيزا هاما من الدراسة، وقد ارتبطت الشعرية عند أدونيس بالشفوية التي كانت في نظره العامل المميز لشعر المرحلة الجاهلية، والذي نشأ "شفويا ضمن ثقافة سماعية"⁽¹⁾، لعبت فيها الذاكرة الجماعية دورا هاما في حفظ الشعر ونقله من جيل إلى جيل كما برز الصوت في تلك المرحلة التي غابت فيها الكتابة، فكان بمثابة النسيم الحي الذي يسمع صوت الروح والذات معا، ولذلك لم يكن "مجرد إشارة إلى دلالة ما، وإنما هو طاقة متعددة الإشارات إنه الذات وقد تحولت إلى كلام، غناء إنه الحياة - لغة أو في شكل لغوي"⁽²⁾، وهو ما يشير إلى وجود توافق بين اللغة والحياة أدى بدوره إلى ظهور توافق آخر بين قيم الكلام الصوتية ومضامينه الانفعالية والعاطفية التي تجمع بين أنا الشاعر ونحن الجماعة و"كأن هناك توافقا مسبقا بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيل لسماعها"⁽³⁾، ومعنى ذلك أن الشاعر كان يقول ما يعرفه السامع إجمالا، وعليه لم تكن العبرة فيما يفصح عنه الشاعر بل كانت في طريقة الإفصاح، وهنا تبرر قدرة الشاعر على الإبلاغ ولفت انتباه السامع

(1) أدونيس : الشعرية العربية محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، باريس، أيار 1984م، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989م، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص6.

(3) بشير تاويريريت : استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006م، ص13.

والتي ترتبط أساسا بمدى قدرته على ابتكار طرق القول والتبليغ، ولهذا وجب عليه أن "يعطي للمشترك العام، ولحضور الجماعة الحياتي والقيمي والأخلاقي، صورة مفردة، بلغة مفردة"⁽¹⁾، يجسد من خلالها الجماعة بكل آمالها وأحلامها، مآثرها وحروبها، فيدون تاريخها ويكون شاهدا على أيامها .

إن الميزة الشفوية للشعر الجاهلي، فرضت على الشاعر أن يولي السامع أهمية كبرى، ومن ثم كان لزاما عليه أن يجتهد في تجويد شعره وتحسين إنشاده مع التركيز على جمال الابتداء والانتها "أي براعة الاستهلال وبراعة الخاتمة، والحجة في ذلك أن الابتداء هو أول ما يصل إلى السامع، فإذا كان قبيحا كره السامع، وإن كان جميلا انساق فيه، وابتهج وأخذ يصغي بشوق إلى ما يأتي بعده"⁽²⁾، وهنا يبرز دور القافية كواحدة من أهم القيم التي ميزت الشعر، كونها خاصية موسيقية، أي مقاطع صوتية إيقاعية من شأنها أن تعطي للبيت الشعري والقصيد بأكمله "بعدا من التناسق والتماثل، يضي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"⁽³⁾.

لقد عمل أدونيس من خلال هذه النظرة على استقراء خصائص الشعر الجاهلي والكشف عن أصوله وقواعده التي نشأت في المرحلة الجاهلية الشفوية واستمرت معه حتى تحولت في عصور لاحقة إلى أسس نقدية، تأسست عليها النظرة إلى الشعرية العربية نفسها.

وغير بعيد عن هذا الطرح الذي تبناه أدونيس نجد ماقدمه الناقد جمال الدين بن الشيخ حول هذا الموضوع(الشعرية)، حيث أفرد له كتابا يحمل عنوان "الشعرية العربية"، وقد سعى من خلاله إلى استقراء خصائص الشعرية العربية واستكشاف مكوناتها وبنياتها الدلالية من خلال التركيز على دراسة الشعر، معتمدا في هذا الاختيار

(1) أدونيس: الشعرية العربية، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 27.

(3) المرجع نفسه، ص 13.

على القول بأن الأدب العربي "أدب شعري أساساً"⁽¹⁾ ، وذلك بالنظر إلى الفترة التي تربح فيها الشعر على رأس الأب العربي، والتي تمتد من العصر الجاهلي وحتى بداية القرن العشرين، حقق من خلالها الشعر استمرارية دامت نحو خمس عشرة قرناً، فكانت بذلك شاهداً "على ثبات مثال نادر في الشعر الإنساني ندرته تستحق الوقوف عندها"⁽²⁾، وهذا لا يعني أن جمال الدين بن الشيخ قد ألقى باقي مكونات الخطاب الأدبي عند العرب، والتي كانت تشكل جزءاً من ثقافتهم، إلا أنه يقر بأن الشعر كان الإنتاج الأول للثقافة العربية، ومن ثم فقد لعب دوراً هاماً في بناء الخطاب النقدي وتأطيره في عصر التدوين، فارتبط بمسألة إقامة الحجة في إطار الدراسات اللغوية، واعتبر بذلك الإنتاج الشعري الذي جمعه اللغويون "متناً على درجة كبرى من التمثيلية ينبغي استخدامه لصيانة المعارف اللغوية"⁽³⁾ ، ومعنى ذلك أن الشعر اكتسب وظيفة معرفية، وجب على الشاعر مراعاتها والتكيف معها حتى يتمكن هو الآخر من القيام بالمهمة الموكلة إليه، وهي تخليد التقليد الثقافي وتأمين الخطاب النقدي"⁽⁴⁾.

إن الشعر في نظر جمال الدين بن الشيخ صناعة أساسها وعي قادر على استيعاب معايير الشعرية واحترامها، فالكفاءة الشعرية "هي ملكة، واستعداد ثابت، وكيفية وجود"⁽⁵⁾ ، تفرض على الشاعر أن يكون متصلاً بالذاكرة الشعرية عن طريق التردد على القدماء والنهل من آثارهم وهو ما يضمن له صقل موهبته، ويساعده على اكتساب مهارة عالية في صياغة القول الشعري وتنويع أساليبه، خاصة وأن الأسلوب هو الذي يتحكم في علاقة الشاعر بعالمه ومحيطه، وواقعه السائد الذي يؤثر هو الآخر في صياغة العملية الإبداعية عند الشاعر وذلك لأنه "يعبر في أغلب الأحيان، بالإحالة على المحيط الذي كوّن لديه وعي الكاتب"⁽⁶⁾.

(1) جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص5.

(3) المرجع نفسه، ص7.

(4) المرجع نفسه، ص12.

(5) المرجع نفسه، ص103.

(6) المرجع نفسه، ص89.

نخلص في الأخير إلى القول بأن جمال الدين بن الشيخ حاول التطرق لدراسة الشعرية العربية من خلال الإحاطة بوسائل الإبداع الشعري وأدواته، مع إبراز دور النقد والنقاد القدامى في تطوير العملية الإبداعية الشعرية والحفاظ عليها .

وبالإضافة إلى الآراء السابقة التي عملت على التنظير للشعرية نجد الرؤية التي قدمها الناقد كمال أبو ديب، الذي خص الشعرية بدراسة نظرية في كتاب أسماه "في الشعرية"، وقد انطلق في تحديد مفهومها من خلال مفهوم العلائقية والكلية، فالشعرية بالنسبة إليه "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"⁽¹⁾.

انطلاقا من هذا القول نفهم أن الشعرية لا تقوم على أساس الظاهرة الأحادية المبنية على الإيقاع الداخلي-القافية-وبالتالي فهي لا تتوقف عند حدود الوزن والقافية، وإن كان الشعر مرتبطا تاريخيا بهاذين العنصرين-إنما هي تجسيد يتم من خلال مجموعة من أشكال تحقيق النظام، والتي لا يشمل الوزن إلا واحدا منها تحقق في مرحلة تاريخية وشروط معينة.

وبناء على تفاعل أشكال الانتظام أو الإيقاع يتم خلق الشعرية، فيتحرر بذلك النص الشعري من الإسار التاريخي، ومن طغيان المفاهيم الجامدة على الشعر، وكذلك الإصرار على تحديده في إطار نظرية وزنية تحققت تاريخيا في شروط محددة وليس ثمة ما يسوغ اعتبارها أزلية⁽²⁾.

إن الشعرية في تصور كمال أبو ديب تعد وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر، والتي تمثل عنده خاصية فنية تميز على أساسها التجربة الفنية عن التجربة العادية

(1) كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 14 .

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

اليومية⁽¹⁾.

فالشعرية إذن – وحسب هذا التعريف – هي صفة مميزة للكلام الذي يدخل في إطار التجربة الفنية لاختصاصه بها، ويتجاوز هذا التعريف حدود النص ليخرج إلى دائرة التجربة الإنسانية كاملة، مع احتفاظه بأنه ميزة وخاصة فنية أكثر من علاقته بالتجربة اليومية .

هذا التمييز الذي أقره كمال أبو ديب للفجوة مسافة التوتر والتي من شأنها أن تخلق انزياحا في النص الأدبي عن الكلام العادي يتفق مع ما ذهب إليه جون كوهين في مسألة العدول التي تميز النص الشعري عن الكلام العادي .

والشعرية بالنسبة لكمال أبو ديب لا تنتج عن استخدام الكلمات كما هي في القاموس بل، تتطلب إخراج هذه الكلمات من وضعيتها القاموسية إلى طبيعة جديدة، مما يؤدي إلى خلق ما سماه هو بالفجوة مسافة التوتر، وهذا الخروج بدوره هو " خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية " (2) .

هذا الربط بين إنتاج الشعرية وخلق مسافة التوتر عن طريق إخراج الكلمات من طبيعتها الراسخة في المعجم إلى طبيعة جديدة يمكن أن نعبر عنه بالانزياح، الذي يعني الخروج عن المؤلف والعادي، حيث يخلق من خلاله الاختلاف بين اللغة العادية واللغة الشعرية المبتكرة.

ولا يقف مصطلح اللغة الشعرية عند حدود البنية اللغوية، بل يتجاوزها للبحث في "مواقف فكرية أو بني شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية "الأيديولوجية" أو برؤيا العالم بشكل عام" (3) .

ويبدو أن كمال أبو ديب في رسمه لحدود الشعرية ومفهومها سلك نهجا لسانيا

(1) ينظر: كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 38.

(3) المرجع نفسه، ص 22 .

ينحصر في قضية العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة، وذلك استنادا إلى ما جاء به تشومسكي" وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين. فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"⁽¹⁾.

من خلال هذه القراءة في شعرية كمال أبو ديب يمكننا القول بأنه اعتمد في بناء هذه الدراسة على معطيات أسلوبية ولسانية من خلال اعتماده على مفهوم العلائقية والكلية، وكذا ربطه لمفهوم الشعرية بما سماه الفجوة مسافة التوتر من جهة، ومن جهة أخرى ربط الشعرية بمفهوم البنية العميقة والسطحية.

وذلك لأن لغة الشعر هي لغة قائمة على أساس التنظيم على عدة مستويات، وأساس الشعرية هو خلق الخلخلة والانزياح عما هو مألوف.

كانت هذه بعض الآراء والتوجهات النقدية الصادرة عن النقاد العرب والتي اهتمت بدراسة الشعرية وعملت على التنظير لها، ولعل أهم ما يمكننا تسجيله كملاحظة حول هذه الآراء هي أنها سارت في اتجاهين مختلفين الأول منهما مثله جمال الدين بن الشيخ وأدونيس، وقد عمل هذا الاتجاه على تحديد مفهوم الشعرية من خلال العودة إلى الشعر الجاهلي والتراث العربي النقدي، أما التوجه الثاني فمثله كمال أبو ديب وقد اعتمد في بنائه لمفهوم الشعرية على رؤية حديثة مستمدا ذلك من حقل اللسانيات.

4- شعرية السرد:

إن تطور الدراسات النقدية واتساعها، فتح الأبواب أمام النظرية الشعرية لتنتقل من الجزء إلى الكل، ولم يعد بذلك مصطلح الشعرية محصورا في تلك المبادئ الجمالية الخاصة بالشعر، بل تجاوز ذلك ليلج عالم الخطاب الأدبي بكافة أجناسه، والذي أصبح يشكل بدوره مجالا خصبا للتطبيقات الشعرية.

ومن ثم فإن الدراسات الشعرية لم تعد حكرا على النص الشعري المنظوم فحسب،

(1) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 57.

بل تجاوزته إلى النصوص السردية، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الشعرية تستقي من الشعر ما هو جمالي وغير مألوف لتنتقله إلى غمار القصة فتخلق بذلك الانحراف أو الانزياح، الذي يمثل بدوره لب الشعرية في النص الأدبي "حيث لا يقتصر الحضور الشعري-هنا- على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردية فتصبح البنية السردية كلها مبللة بماء الشعر خاضعة لتسرباته وتحولاته، ولكن من غير استئصال النواة السردية للعمل الإبداعي" (1).

فالشعرية إذن لا تقتصر على اللغة فحسب بل تتعداها إلى كل المستويات المشكلة للخطاب السردية بغية خلق تلك المسافة الجمالية في النص الأدبي حيث "يصبح الهاجس ألا نسرد فحسب، ولكن أن نخلق اختراقات في المألوف اللغوي السائد كأن القاص هنا، يدخل إلى عالم الشاعر، وهمومه من باب اللغة" (2).

من هنا يمكن القول بأن الدراسات الحديثة بدأت تركز أكثر فأكثر على الأعمال السردية التي أصبحت تكتسح الساحة الأدبية مسجلة حضورا قويا، مما دفع بالنقد الحديث للسير في اتجاه تحليل النصوص السردية والعمل على إبراز نواحي الجمالية فيها من جميع الجوانب التركيبية والدلالية وغيرها، خاصة وأن النصوص الأدبية السردية أصبحت تشكل جزءا كبيرا من الإنتاج الأدبي، الذي يتوفر على الخصائص الشعرية، وذلك ما نلمسه من خلال عملية البناء والتركيب أو الالتباس والتشظي عن طريق العمل على كشف الإبداع والمغامرة القصصية التي تمثل لب الفن وجوهره.

"وليس الشعرية هنا قاصرة على المعجم الشعري أو آليات الاستعارة والمجاز وخرق دلالات لغة الإبداع وصولا إلى لغة الإيحاء والإيقاع-هذه كلها تنضح بها النصوص القصصية وتكسبها رقة أو عنفا لعلهما-كلاهما- يستعصيان على لغة السرد المضطرب على سننه، ولكن الشعرية هنا تكمن في جوهر الرؤية بحيث تصل إلى تلك المنطقة التي لا يمكن تعريفها أو فضها، وهي منطقة الشعر بامتياز" (3).

(1) يوسف وغيلسي: الشعرية والسردية، قراء اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص 128.

(2) بول شاوول: علاقة القصة العربية بالشعر والقصيدة، مجلة التبيين، عدد 6، 1993م، ص 115.

(3) ادوارد الخراط: المشهد القصصي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ص 29.

إن ما يجعل من العمل أو النص القصصي نصاً شعرياً هو تجاوزه لحدود المؤلف، لأن توظيف الشعرية في النص السردي أو القصصي هو عملية خلق إبداعية تخترق المؤلف والعادي لتصل إلى اللامؤلف، لأن الشعرية " في صورتها المثلى-لا تتبدى على المستوى الظاهر الواضح للعيان، فقط بل ترى في نسيج العمل القصصي كله، على صور وتحققات شتى" (1)، وبالتالي فهي تنبثق عن حالات التخيل التي ينضح بها النص القصصي عن طريق تفاعل عناصر اللغة الداخلية والخارجية وما ينتج عنها من دلالات، والتي تمثل بدورها حافظاً قادراً على تفجير الحالة التي يعيشها الكاتب نفسه "ومن ثم تتحول الوظيفة السردية إلى ذريعة للتعبير عن مستويات تخيلية وانفعالية وعاطفية، غير مألوفة تتجاوز الإطار التاريخي والإخباري للحكاية، لتتفتح على آفاق الرمز والدلالة والتأويل، أي العودة إلى مفهوم الشعر من جديد" (2).

(1) إدوارد الخراط: المشهد القصصي، ص، ص 29، 30.

(2) بول شاوول: علاقة القصة العربية بالشعر والقصيدة، مجلة التبيين، العدد 6، ص، ص، 120، 121.

الفصل الأول:

شعرية الفضاء

ماهية الفضاء :

يعدّ الفضاء عاملاً حاسماً في تشكيل أحاسيس الفرد وانفعالاته منذ بداياته الأولى، وهو ما يحمل الإنسان على الإحساس المبكر بالانتماء إلى فضاء معيّن، وعليه فقد ارتبط الفضاء بحياة الإنسان، فكان بذلك "شرط الوجود الإنساني وتعيينه الذاتي لا يتحقق إلاّ به وفيه والحضور والغياب يكونان في الفضاء، فحضر الشخص، أي حلّ في فضاء، وغاب أي حلّ في فضاء آخر. الفضاء هو البدء والمنتهى" (1).

لهذا فلا معنى لوجود الفضاء في غياب الإنسان، بل الإنسان نفسه يعدّ فضاء، فهو فضاء للروح بجسده، وفضاء للزمن بعمره.

على هذا الأساس احتلت مسألة الفضاء مكانة هامة في الفكر الإنساني، حيث انطلق التفكير فيه منذ بدايات التفكير الفلسفي، والذي حاول مناقشة قضية الفضاء وما يتعلق بها من إشكاليات.

وقد كان الفضاء الأدبي من أهمّ أنواع الفضاء طرحاً للإشكال، والناظر في الدّراسات النقدية التي تناولت الفضاء في الخطاب الرّوائي يجد اختلافاً كبيراً بينها، وهو ما جعل الفضاء مجالاً خصباً ومفتوحاً للدّراسات "والتي لم تصل إلى حدّ بلورة نظرية عامة للفضاء" (2) ولعلّ من أهمّ الدّراسات النّقدية التي سجلت فيما يخصّ التنظير للفضاء نجد ما قام به غاستون باشلار في كتابه "شعريّة الفضاء" "la poétique de l'espace" (3) حيث عرض من خلاله مجموعة من الفضاءات أو الأمكنة التي ترتبط بالإنسان، وحاول أن يبيّن التعارض القائم بين الإنسان والأمكنة المحوريّة التي يعيش فيها بجميع أبعادها الاجتماعية والنفسية.

بالإضافة إلى ما قدّمه غاستون باشلار، ظهرت عدّة دراسات خاصّة بالفضاء

(1) جوزيف إكيسنر: شعريّة الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن آمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، لبنان، 2003 م، ص 7.

(2) سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 238.

(3) Gaston Bachelard : la poétique de l'espace édition. Presses universitaires de France .

تناولت في مجملها مسألة التقاطبات المكانية بين الأعلى والأسفل والقريب والبعيد، وكان يوري لوتمان وفيسجربر من أبرز النقاد الذين ساروا في هذا الاتجاه⁽¹⁾.

ومن الإنجازات المهمة أيضا التي ظهرت على هذا المستوى نجد كتاب "شعرية الفضاء" لجوزيف كيسنر، الذي انطلق في دراسة الشعرية من خلال ربط تطورها باعتبارين اثنين أولهما استخدام الفضاء كبناء شكلي في النص، وثانيهما في اعتبار الفضاء كمنهج نقدي للقراءة⁽²⁾ مؤسسا لذلك من خلال الارتكاز على مجموعة من الدراسات السابقة التي تناولت قضية الفضاء. وقد ميّز بين ثلاثة أنواع من الفضاء وهي: الهندسي ويختصّ بالعناصر الأوقليديّة⁽³⁾، والمحتمل ويعنى بالخصائص الفنية الفضاءية للرواية⁽⁴⁾ وأخيرا المطابق المؤدّ ويتناول البعد الوظيفي للتأويل وعلاقاته بالزمن⁽⁵⁾.

كان هذا بالنسبة للنقد الغربي. أمّا بالنسبة للنقد العربي فقد طرحت قضية الفضاء كواحدة من أهمّ القضايا المثيرة للجدل التي تم تناولها بشيء من الغموض والإبهام والاختلاف، كانت بدايتها من ترجمة المصطلح نفسه الذي اختلف فيه اختلافا كبيرا، فمنهم من اقترح المكان، ومنهم من اقترح الفضاء، ومنهم من فضل مصطلح الحيز، أو الفضاء المكاني وفي هذا السياق قدم عبد المالك مرتاض قراءة نقدية في المصطلح خلص من خلالها إلى اعتماد مصطلح "الحيز" بدل "الفضاء"، ويعود ذلك في نظره إلى كون مصطلح الفضاء "قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل والحجم والشكل"⁽⁶⁾.

(1) ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمان، الشخصيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

ط1، ص -ص 34-35

(2) جوزيف كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ص 13.

(3) المرجع نفسه، ص 49.

(4) المرجع نفسه، ص 101.

(5) المرجع نفسه، ص 195.

(6) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

1998 م، ص 141.

بهذا يكون استعمال الحيّز بالنسبة لمرتاض أدق من استعمال الفضاء لما بينهما من فرق، فالحيّز الأدبي بالنسبة إليه "عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء. إنه امتداد مستمرّ مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق" (1) بل ويذهب عبد المالك مرتاض إلى أبعد من ذلك حيث يؤكد أن الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يمثل غالبا في أمرين "أولهما الحيّز، وآخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيّز بكل ما يتولّد عن ذلك من اللّغة التي تنسج والحدث الذي تنجز والحوار الذي تدير، والزمن الذي فيه تعيش" (2) وإذا كان عبد المالك مرتاض قد استبدل مصطلح الفضاء بالحيّز ليحصره بذلك في المكان، فإنّ الناقد المغربي حميد لحميداني يرى بأن المكان ما هو إلّا جزء من الفضاء، وفي هذا الصدد يشير لحميداني إلى تعدّد المفاهيم التي تناولت الفضاء ويعزو ذلك إلى أن قضية الفضاء حديثة عهد بالدراسة. وقد حاول حميد لحميداني أن يجمع تلك المفاهيم الخاصّة بالفضاء ويحصرها في الآراء الآتية مبيّنا رأيه فيها. (3)

- 1 -الفضاء كمعادل للمكان: ويقصد به الحيّز المكاني أو الفضاء الجغرافي.
- 2 -الفضاء النصّي: ويقصد به ذلك الحيّز الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق.
- 3 -الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصّورة التي تتشكل من خلال لغة الحكيم، وما يرتبط بالدلالة المجازيّة.
- 4 -الفضاء كمنظور أو كرؤية: وهو خاص بالطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يهيمن على العالم الحكائي.

ويؤكد حميد لحميداني على ضرورة التمييز بين الفضاء والمكان، لأن الفضاء أوسع وأشمل في نظره من المكان لأنه "يشير إلى المسرح الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي" (4)

فالمكان بالنسبة إليه يطلق على الموقع الواحد الذي تجري فيه الأحداث بينما الفضاء

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 157.

(2) المرجع نفسه، ص 155.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000م، ص 53.

(4) المرجع نفسه، ص 63.

يطلق على مجموع الأمكنة الموجودة داخل العمل الروائي فمجموع " هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيًا أن نطلق عليه اسم : فضاء الرواية" (1).

وهنا يظهر الفرق بشكل واضح بين الطرح الأول الذي تبناه مرتاض واستغنى فيه عن مصطلح الفضاء، مفضلاً استعمال الحيز الذي يعبر من خلاله عن المكان الذي تجري فيه الأحداث ويعتبره بذلك أدق في الاصطلاح النقدي، وبين الطرح الثاني الذي تبناه لحمداني، والذي رفض من خلاله حصر مصطلح الفضاء في المكان الواحد، ذلك أن الفضاء عنده يشمل مجموع الأماكن التي يدور فيها العمل الحكائي كما سبقت الإشارة إليه وبناء على ذلك فقد فرق بين المكان والفضاء في العمل الروائي، مبيناً أن المكان لا يُشكل إلا جزءاً من الفضاء .

وهذا الفصل بين المكان والفضاء الذي أقره لحمداني يقابله خلط بين المصطلحين عند الناقد حسن بحراوي الذي استعمل المصطلحين كما لو كانا مترادفين يدل أحدهما على الآخر، وقد وقع اختياره على " المكان أو الفضاء" (2) كما يقول " بوصفه عنصراً شكلياً فعالاً في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافر" (3)، وقد بنى مفهومه للفضاء على أساس مبدأ " التقاطبات المكانية" (4).

كانت هذه نماذج أو عينات من الدراسات التي تناولت الفضاء الروائي، والتي تبين بشكل واضح مدى اختلاف الرؤى والمفاهيم التي تناولت هذا الموضوع، وهو ما يسفر عن وجود تردد في وضع "مقاربة حقيقية للفضاء الروائي" (5)، فالفضاء في حقيقته ليس " معادلاً للمكان، وإذا كنا بصدد الحديث عن الفضاء الروائي فإننا نقول بأن الأمر يتعلق

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 20.

(3) المرجع نفسه، ص 20.

(4) المرجع نفسه، ص 33.

(5) حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م ص 51.

بفضاء مطلق" (1)، ذلك أن الفضاء يشكل النواة الحقيقية التي يقوم عليها العمل الحكائي بكل ما يشمله من دلالات وما تؤديه هذه الدلالات من خلال تقاطعها في بنية النص، فهو لا يمكنه "بأية حال من الأحوال أن يظل منعزلاً عن باقي مكونات السرد الأخرى للنص، كالشخصيات، والأحداث والزمن. وعدم النظر إليه في تفاعله مع هذه المكونات يجعل التأويل قاصراً عن إدراك الأبعاد الدلالية" (2).

ومهما تباينت الآراء حول ماهية الفضاء إلا أنه يبقى ماثلاً في النص بصفة دائمة، إذ لا يمكن للقصة أو الرواية أن تكون بلا فضاء، وحتى لو تخلى المحكي عن الفضاء فإن السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى. والعكس ممكن أيضاً بل إن المحكي هو الفضاء بعينه" (3).

ومعنى ذلك أن علاقة الفضاء بالنص علاقة وطيدة، ومتداخلة بحيث لا يمكن فصلها عن بعض، فالفضاء في حقيقة الأمر يتم تشكله "من خلال حركة الشخصيات والأحداث التي يقومون بها، والمميزات التي تخصهم" (4)، كما يشتمل في الوقت نفسه على "العناصر الزمنية والمكانية التي تجري فيها القصة" (5).

وعليه يمكننا القول إن الفضاء هو كل متكامل يتشكل من خلال تضافر نسيج من العلاقات بين الأبعاد الزمانية والمكانية وما ينطبع من أبعاد دلالية من خلال الشخصيات، والتي تتفاعل فيما بينها لتشكل في مجموعها بنية النص الحكائي وفضاءه .

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 51.

(2) جوزيف كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ص 10.

(3) حسن نجمي: المرجع السابق، ص 48.

(4) عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد تحليل الخطاب السرد في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع،

ط1، 2003م، ص 48.

(5) المرجع نفسه، ص 47.

1 - شعرية الأمكنة:

المكان في القصة أو الرواية هو ذلك الحيز الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات ومن خلاله تتحدد البنية الحكائية عن طريق تفاعل كافة عناصر العمل الحكائي من مشاهد وصور وغيرها، ولهذا فإنه لا يمكننا أن نتصور قصة في الفراغ ف"لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان. ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي"⁽¹⁾.

بناء على ذلك سجل المكان حضوراً قوياً في الدراسات النقدية الحديثة، وفرض وجوده كمكون أساسي في العمل الروائي والقصصي " وفي هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية"⁽²⁾، مما أخرج المكان من كونه مجرد ديكور مشهدي أو وظيفة معنوية معينة، إلى الظهور كأحد أهم ركائز العمل الروائي والقصصي عن طريق التأثير والتأثر، وبخاصة مع الشخصيات التي تعد العامل الأساسي في تشكيل المكان وبنائه، إذ لا يمكن له أن ينشأ في غياب الشخصية، بل إنه يفقد قيمته بدونها.

إن التفاعل بين المكان والشخصية كفيل بأن يخلق علاقة حميمة بين الطرفين، حيث يصبح لكل طرف منهما دلالة على الآخر، ولهذا فالأديب أو الكاتب حين يشكل المكان "فإنه ولا شك سيعمل على أن يكون بناؤه منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته قصد إبراز التأثير والتأثر المتبادل بين الشخصية والبيئة المكانية التي تعيها الشخصية"⁽³⁾، وهنا تجدر الإشارة إلى أن قيمة المكان في العمل الروائي أو القصصي تزداد كلما كان هذا

العنصر (أي المكان) متداخلاً ومنسجماً مع بقية العناصر الحكائية الأخرى.

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، دراسة التناص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 67.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 27.

(3) باديس فوغالي: جماليات القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة، دراسة أدبية وإنسانية مجلة سداسية يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، صفر 1425هـ/ أبريل 2004م، ص 142.

إن التبادل الحاصل بين المكان والشخصية، يُسهم بشكل كبير في توضيح بنية العمل القصصي وخصوصيته، فإذا كان المكان يتشكل عن طريق اختراق الشخصيات والأبطال له، فإنه هو الآخر كفيل بأن يكشف لنا عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية، كما أنه يعكس صورتها ونمط حياتها وبإمكانه أن "يسهم في التحولات التي قد تعيشها هذه الأخيرة"⁽¹⁾.

وبما أن وجود المكان في العمل الروائي أو القصصي مرتبط أساساً بحضور الشخصية، التي تلعب الدور الأساسي في رسم معالمه، وتحديدته، وتحميله الدلالات اللازمة، لأنها هي الوحيدة القادرة على استدعائه وتشكيله، فإنه ينشأ أيضاً من خلال وجهات نظرها، بحكم أنها هي التي تشغله وتعيش فيه، وبالتالي فإنها ستطبعه بطابعها الخاص "وتأسيساً على ذلك يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر، التي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"⁽²⁾.

إذن فالمكان يشكل حلقة من سلسلة متصلة العناصر، متوازنة الأهمية، تساهم في مجملها في خلق الأحداث ودفعها إلى الأمام، مما يكسب النص فرادته وتميزه عن باقي النصوص، كما أن هذه العناصر مجتمعة (أي عناصر البناء القصصي) تضيء على نص القصة أو الرواية خصوصية مميزة لكونها تشكل عناصر ذات دلالة وإيحاء، وفي هذا السياق يتخذ المكان أشكالاً عديدة ويتضمن دلالات ومعانٍ مختلفة، ولهذا فإن وظيفته أو مهمته ليست "وصف الفضاء المخصص للحدث، أو تحديده، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيمياً درامياً"⁽³⁾، فمجرد ذكر المكان أو الإشارة إليه يعد دليلاً على وقوع الحدث، أو أنه سيكون مسرحاً لحدث ما، وهو ما يحمل القارئ على المتابعة وترقب الأحداث وتطوراتها، ومن هنا تتبين أهمية الوظيفة التي يؤديها المكان في بنية العمل القصصي،

(¹) عمر بلمقنعي: بناء المكان في الخطاب الروائي، نوار اللوز للأعرج واسيني نموذجاً، مجلة تواصل عدد 9 جوان 2002 م، ص 136.

(²) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 32.

(³) شارل كرييل: المكان في النص، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، 2002 م، بيروت لبنان، ص 80.

حيث تتجاوز حدود الوصف والتحديد إلى عملية التنظيم التي تضيء على العمل صيغة درامية، ومن ثم المساهمة في خلق الحركة وإعطاء الحيوية للشخصيات والأحداث معا، وهو ما يؤدي إلى خلق صورة فنية متكاملة يتوج بها العمل الأدبي.

وبالنظر إلى أهمية الوظيفة التي يحتلها المكان، فإنه يمكننا القول بأن حضوره الدائم في بنية العمل القصصي والروائي يعد شرطا أساسيا ولذلك فهو "يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان، والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته"⁽¹⁾.

معنى ذلك أن ذكر المكان في القصة والرواية يأتي بشكلين أو بطريقتين مختلفتين، فإما يأتي ذكره مفصلا عن طريق الوصف، حيث يؤطر لنا السارد المكان الذي ستجري فيه الأحداث مبينا كل أجزائه وتفصيله، وإما عن طريق ذكر إشارات خاطفة للمكان وأيا منهما كانت طريقة تصوير المكان في القصة، فإنها لن تقلل من أهميته، فهو في كل الأحوال ليس بالعنصر الزائد في بناء العمل القصصي، بل هو أحد أهم الركائز التي تبنى عليها القصة حتى تكون أكثر انسجاما وتجريدا للواقع، وهو في بعض الأحيان يشكل الهدف الأساسي الذي يقوم عليه العمل.

ويكون له ذلك من خلال تلك الانزياحات والإيحاءات التي يكون محملا ومشحونا بها، وهنا يأتي دور القارئ للكشف عن هذه الدلالات التي تحمل أبعاد المكان، فيعيد صياغتها وتشكيل هندستها بناء على ما يحمله من دلالة "وكأن الإنسان قوة بناء معمارية المكان فيصبح المكان ملك الإنسان والخاضع لإرادته، فالإنسان في الحرية هو سيد المكان"⁽²⁾، ومعنى ذلك أن تشكيل المكان في النص القصصي يبقى خاضعا لسلطة المبدع الذي يتقن في تشكيله من خلال تلك الأبعاد الإشارية المقتضبة مانحا بذلك الفرصة والحرية في الوقت نفسه للمتلقي حتى ينمي طاقته الإبداعية، ويستثمرها في تأويل

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 67.

(2) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994م ص317.

الانزياحات المكانية، و من ثم استكشاف مواطن الجمال التي تميزها .

بهذا يكون المكان كعنصر فني حكاوي وأساسوي في بناء القصة همزة وصل بين المبدع والقارئ.

1-1/ دلالة الأمكنة في البخلاء:

يقوم النص السردي في كتاب البخلاء على ثنائية ضدية وهي البخل والكرم، وهذه الثنائية التي رسمت معالم الجدل في نصوص الكتاب، وكانت المحور الأساسي الذي بنيت عليه القصص، وصورت من خلاله الشخصيات، أبرزت لنا صورة المجتمع العباسي في عصر الجاحظ، ولعل هذا الأخير أراد أن يرصد من خلال كتابه الحياة الاجتماعية في عصره وما طرأ عليها من تحول ثقافي وفكري، واجتماعي أثر على سلوكيات الناس ومعاملتهم، فساق هذه المجموعة من القصص والأخبار والنوادر .

وإذا كانت قصص البخلاء وأخبارهم قد بنيت على ثنائية ضدية كما سبق الذكر، فإن الأماكن التي جرت فيها هذه القصص شكلت بدورها مجموعة من التقاطبات الثنائية الضدية حيث تنوعت دلالاتها ومعانيها من خلال الوظائف التي كانت تؤديها.

ولأن تقسيم الأماكن متعدد ومتشعب بحيث يمكن أن نعثر في المكان الواحد على تقاطبات متعددة وجديدة، مما يصعب عملية متابعتها وتحديدتها والإمساك بها فإننا سنحاول حصرها في نموذج واحد وهو ثنائية الأماكن المغلقة والمفتوحة، وهنا تجدر الإشارة إلى أن أغلب الأماكن التي ورد ذكرها في البخلاء جاءت في شكل إشارات، ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ الكتاب لا نعثر على وصف للمكان إلا نادراً، ولعل ذلك راجع إلى أن الكاتب ركز على الشخصيات أكثر من تركيزه على أي شيء آخر، لذلك فإننا سنحاول أن نبين دلالة الأماكن المذكورة اعتماداً على ما تؤديه تلك الإشارات في النص من جهة ومن جهة أخرى، فإننا سنعتمد على علاقة المكان بالشخصية التي تشغله.

1-2/ الأماكن المغلقة:

هي أماكن محدودة وضيقة، وتتعلق بأماكن الإقامة سواء كانت إجبارية أم اختيارية، كالبيت والغرفة والمسجد وغيرها وهذه الأماكن تحكمها علاقات خاصة بالإنسان الذي يرتبط بها، وسنحاول من خلال هذا المبحث أن نختار بعض النماذج التي تعكس صورة الأماكن المغلقة في كتاب البخلاء، وسيتم ذلك بناء على اختلاف دلالاتها في الكتاب.

النموذج الأول : دلالة البيت في قصة معاذة العنبرية :

تجسدت الأماكن المغلقة التي ورد ذكرها في الكتاب بشكل بارز في البيوت والتي كان لها النصيب الأكبر من الحضور، وإن كان ذلك الحضور في معظم الأحيان يتجلى في شكل إشارات، ولعل ذلك راجع إلى أن ثنائية البخل والكرم التي شكلت محور القصص والأحاديث الوارد ذكرها في نصوص البخلاء ترتبط بالدرجة الأولى بالبيت، ولذلك نجد الجاحظ يصور البخلاء ونفسيا تهم من خلال عرضه لصور اجتماعهم على موائد الطعام والولائم، ليكشف من خلالها أساليبهم وطرقهم في التعامل مع مثل هذه المواقف وعلى هذا الأساس فقد اكتسب البيت أهمية كبيرة في دفع الأحداث واستمرارها وذلك من خلال علاقته بالإنسان الذي يعيش فيه ويتأثر به من جميع نواحي الحياة، فالبيت "يعد من أهم العوامل المساعدة على بناء أحلام الإنسانية وأفكارها ... وبدونه يصبح الإنسان كائنا مفتتا"⁽¹⁾، ولذلك فإن الصلة بينهما هي صلة وشيجة وقوية.

ولمعالجة هذه القضية اخترنا قصة معاذة العنبرية، والتي يمثل البيت فيها نقطة محورية في حياة الشخصية، حيث يبسط الكاتب صورة هذا البيت من خلال علاقته بصاحبه فيبين اتصالها بكل جزء من أجزاءه مما يسهل على القارئ تشكيل صورة لهذا المكان خاصة وأن البيت في هذه القصة لا ينفرد بوصف أو تصوير مجمل، بل يعتمد الجاحظ في عرضه وتصويره للبيت على ذكر إشارات دالة على ارتباطه ببعض الوظائف والأعمال أو الخصائص، وهو ما يجعلنا نقول بأن هذه الإشارات كانت بمثابة المكان الموحى " الذي يقدم جمالياته من خلال أعمال بسيطة يقوم بها الإنسان مع إغفال

⁽¹⁾ Gaston Bachelard : La poétique de l'espace. P26

اسم المكان الجزئي فالعمل وطبيعته يكفيان للتدليل على اسم المكان"⁽¹⁾.

فمعاذة إذن هي التي تتكفل بصنع وبناء دلالة البيت في النص، من خلال حركتها فيه والتحامها بكل ركن من أركانه وهو ما توضحه تلك الإشارات الوارد ذكرها في النص، والتي تبدأ في الظهور بعد عرض الكاتب للحيرة التي وقعت فيها معاذة إزاء الأضحية التي أهديت لها، وهو ما يجعلها تلجأ إلى البيت علّه يخلصها من هذه المشكلة وذلك ما نجده في قولها: "أما القرن فالوجه فيه معروف، وهو أن يجعل كالخطاف، ويسمر في جذع من أجداع السقف، فيعلق عليه الزّبل والكيران، وكل ما خيف عليه من الفأر، والنمل، والسنانير، وبنات وردان والحيات وغير ذلك"⁽²⁾.

من خلال هذا المقطع نستطيع حصر جملة من الدلالات الخاصة بالمكان والشخصية، فالحديث عن السنانير والفئران والنمل، وغيرها يوحي بهشاشة المكان وتواضعه، ومن ثم فهو يعكس المستوى الاجتماعي البسيط الذي تعيشه هذه الشخصية، ولذلك نجدها تلجأ إلى ذكر السقف كأول جزء من أجزاء البيت، والذي من شأنه أن يحافظ على ممتلكاتها ولهذا فكرت معاذة في الاستفادة من قرن الأضحية عند ما جعلت منه خطافا يسمر على أجداع السقف لتعلق عليه بعضا من مستلزمات بيتها، وهو ما يحيلنا للحديث عن ثنائية تقاطبية أوضدية داخل هذا المكان تتجسد في ذلك التعارض الموجود بين الأعلى والأسفل، بين قاعدة المنزل التي تساوي عند معاذة الفناء والاندثار وبين سقفه الذي يمثل الأمن والاستمرار .

لكن وعلى الرغم من بساطة هذا المسكن، إلا أنه كان بمثابة الملاذ الآمن لمعاذة فالحزن الذي كان يملكها ويسيطر عليها كان سببه جهل طريقة التصرف في الأضحية، وعدم القدرة على التعامل مع هذا الموقف، غير أن هذه الحيرة تبددت والحزن تلاشى بمجرد عودة معاذة إلى المكان الذي تسكنه لتستثمر فيه أضحيتها.

إنّ البيت في هذه القصة يقوم على جملة من المعاني التي تشكل في إتلافها

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 14.

(2) الجاحظ عمرو بن بحر : البخلاء، تحقيق: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص

وتضامنها النسيج الدلالي للنص بأكمله، كما تتعمق هذه المعاني وتتضح أكثر كلما تقدّ منا في قراءة النص وعملنا على تحليل مضامينه، والتي تكشف في مجملها عن مظهر الالتحام والتوافق بين المكان وصاحبه، إذ تكشف باقي الإشارات الواردة في النص عن طبيعة هذه المرأة وقدرتها على إدارة البيت وتدبير شؤونه.

إنّ هذا الاختراق الذي تقوم به الشخصية للمكان هو الذي أسّس لرسم دلالة شاملة للبيت، كما نجم عنه توضيح ذلك الأثر المتبادل، بين المكان والإنسان، فإذا كانت معادة هي صاحبة الشأن في تنظيم البيت وتسييره، فإن البيت لعب دوراً هاماً في إخراج معادة من أزمته النفسية وذلك عندما تحول إلى مركز لإدارة مشروع اقتصادي استثمرت فيه معادة كل أجزاء أضحيتها.

من هنا يمكننا القول إن البيت في هذه القصة يعد امتداداً للشخصية وجزءاً لا يتجزأ منها، فهي التي تثبت فيه الحياة وتضفي عليه صفة الحيوية من خلال حركتها فيه وذلك لأنّ "الإنسان من خلال حركته في المكان، يقوم برسم جماليات المكان، والمكان من دون إنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها"⁽¹⁾، فالعلاقة بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه هي علاقة قائمة على الأثر المتبادل بينهما والذي يظهر على المستوى الاجتماعي، و النفسي والاقتصادي، وهو ما لمسناه في قصة معادة التي جمعت بين البيت والأضحية في مشروع اقتصادي كشفت من خلاله عن مستواها الاجتماعي وحالتها النفسية مجسدة بذلك "تجربة حية في مجال الاقتصاد المنزلي، وكيف يمكن للمرأة العاقلة المدبرة أن تستفيد من كل شيء في موضعه المناسب وأن تتجنب الإسراف والتبذير والتفريط في الأشياء"⁽²⁾.

وعليه فالبيت الذي كان مكاناً أنثوياً خالصاً في هذه القصة لعب دور المرأة العاكسة التي تنقل صورة الأشياء كما هي .

(1) شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، ص 96.

(2) محمد عبد الرحمان الربيع: نوارد البخلاء نصوص ودراسة، إشراف : د. عبد الحميد إبراهيم، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1999م، ص 62.

النموذج الثاني: دلالة الغرفة في قصة عبد النور:

تشكل الغرفة جزءا هاما من الأماكن المغلقة التي تتصل بالحياة الاجتماعية للإنسان ولذلك تكتسب أهميتها من خلال علاقته بها، حيث تنسم بسمة الحميمية بما توفره لساكنها من أمن و استقرار، فهي التي تحتوي الإنسان بكل آماله وتطلعاته، كما تؤثر فيه وتتأثر به من خلال تفاعله معها فتشكل بذلك "ملمحا مميذا يضيف عليه طابعا فكريا وأيديولوجيا"⁽¹⁾.

وقد تخرج الغرفة عن هذا الإطار الاجتماعي للتعبير عن دلالات أخرى، وهو ما نجده في قصة عبد النور التي تطرح بوضوح هذا التحول الدلالي للغرفة من الإطار الاجتماعي إلى دلالة أخرى مفتوحة على الجانب السياسي، تتجسد في ذلك الخلاف الموجود بين الشخصية والخليفة، وهو ما كشف عنه الكاتب في بداية القصة قائلا: "قالوا كان عبد النور كاتب إبراهيم بن عبد الله بن الحسن^(*) قد استخفى بالبصرة في عبد قيس، من أمير المؤمنين أبي جعفر المنصور وعماله في غرفة قدامها جناح"⁽²⁾.

من خلال هذا المقطع يتحدد دور الغرفة في القصة ودلالاتها التي تشير إلى الظروف الأمنية المتعلقة بهذا الشخص، والتي أجبرته على البقاء في هذا المكان الذي لا نعرف عنه شيئا غير الموقع، ولعل غياب الوصف المكاني في هذا النص يعكس جملة من الدلالات تتراوح بين العزلة والاعتراب والبحث عن الأمن، كما يعكس أيضا قضية هذا الشخص الهارب الذي فر من مدينة البصرة التي تتميز بالرحابة والاتساع إلى هذه الغرفة الضيقة والمجهولة عليها تكون ملاذا أمنا له .

إن هذا التقاطب بين هذين المكانين المختلفين، مدينة البصرة التي فر منها عبد النور والغرفة التي احتفى بها، يظهر على عدة مستويات أولها اختلافهما أو تعارضهما كمكان

(1) باديس فوغالي: جماليات المكان في القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة، ص 115.

(*) - هو إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي، من الأمراء الأشراف، خرج بالبصرة على الخليفة المنصور وبايعه على ذلك أربعة آلاف مقاتل، وخافه المنصور فتحول إلى الكوفة، واستولى على البصرة، وقد قتله حميد بن قحطبة.

للتفصيل أكثر يراجع: الكامل في التاريخ، ابن الأثير، ج5، ص- ص 168-174.

(2) البلاء، ص، ص 237، 238.

مفتوح وآخر مغلق، ثم من حيث علاقة الشخصية بكل منهما، فالبصرة تلك المدينة الرحبة الواسعة ضاقت بعبد النور لما افتقد فيها الأمن والاستقرار وأصبحت في نظره نموذجاً للعنف واللا أمن، الأمر الذي دفعه إلى البحث عن السكينة والأمان في المكان المناقض، المغلق والضيق وهو الغرفة التي لجأ إليها هرباً من الخليفة وعماله، وقد حتم عليه هذا الوضع أن يحترس قدر المستطاع حتى لا ينكشف أمره، ففضل أن يبقى حبيس الغرفة لا يغادرها " وكان لا يطلع رأسه منها"⁽¹⁾، وظل على هذه الحال إلى أن هدأت الأمور بعض الشيء حيث بدأ يفتح شيئاً فشيئاً على المكان و" صار يجلس في الجناح، يرضى بأن يسمع الصوت ولا يرى الشخص، لما في ذلك من الأنس عند طول الوحشة"⁽²⁾.

يوضح الكاتب من خلال هذه الصورة الحالة النفسية لعبد النور التي كانت تتحكم في حركته داخل هذا المكان، فهو يطمح أو يسعى لتأمين نفسه من خلال التخفي في هذه الغرفة بعيداً عن الأنظار، وفي الوقت نفسه كان يبحث عن وسيلة يخلص بها نفسه من الشعور بالوحدة، و الوحشة التي ألمت به ولذلك كان يرضى بسماع الصوت دون رؤية الشخص، وهنا يظهر الصوت كدلالة مكانية توحى بأن المكان تدب فيه الحياة وهو ما يخلق نوعاً من الألفة والانسجام بين الشخصية والمكان، كما يشكل متنفساً لها تخفف من خلاله من حدة المعاناة وقسوة الظروف التي أشاعت في نفس عبد النور الرعب والقلق، الذي نستدل عليه من خلال بقية الإشارات الواردة في النص ويأتي على رأسها ذكر الباب المسمور⁽³⁾، والذي يعد هو الآخر قرينة دلالية هامة تتعلق بتجسيد الإحساس بالخوف الذي كان يلزم عبد النور في مكان إقامته، حيث انتقل معه هذا الشعور بالخوف من مدينة البصرة إلى هذه الغرفة التي احتوى بها .

وبناء عليه يمكننا القول إن علاقة الشخصية بالمكان في هذه القصة هي علاقة ازدواجية يتعلق جانبها الأول بطلب الأمن والحفاظ على الحياة، وأما جانبها الثاني فيتعلق بالوحشة والاعتراب الذي كانت تعانيه الشخصية والتي كان مصدرها الغرفة نفسها، أو

(1)البخلاء: ص 238.

(2) المصدر نفسه، ص 238.

(3) المصدر نفسه، ص 238.

المكان نفسه.

إن اجتماع هذه الثنائية الضدية في مكان واحد، يوحي بوجود صراع داخلي لدى شخصية عبد النور يتمثل طرفه الأول في طلب الأمن وهو ما وفرت له الغرفة، وطرفه الثاني يتعلق بالرغبة التي كانت تعترى الشخصية في الانفتاح على العالم الخارجي، لأن طول الإقامة في الغرفة التي كانت تمثل رمز الأمن بالنسبة لعبد النور تحولت إلى ما يشبه السجن، وهو ما جعله يحاول كسر هذه القيود حتى من خلال تلك التحركات البسيطة التي كان يقوم بها داخل هذا المكان.

النموذج الثالث: دلالة المسجد في قصة أهل البصرة من المسجدين:

يتعلق 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 وبدا في ذلك الزمن " كبيت مشترك يجتمع فيه المسلمون لملي أوقات فراغهم ينتقلون من حلقة إلى حلقة مستمعين إلى متحدث تارة وإلى مفسر تارة أخرى"⁽¹⁾، حيث كانت تعقد جلسات الدرس وحلقات المناظرات والمناقشات بين الفقهاء والفلاسفة والشعراء في مسائل مختلفة، ومع هذه الفاعلية والتنوع الذي احتضنه المسجد، ظهرت جماعة من الناس ممن لازموا هذا المكان ودعوا لذلك بالمسجدين وكان من بينهم أناس خصوا أنفسهم بحلقات داخله كانوا يتدارسون فيها أمور الاقتصاد في النفقة والجمع والمنع وتثمين المال. من هنا اكتسب المسجد صفة المكان المغلق في هذه القصة حيث أدى دلالة خاصة بهذه الفئة من الناس التي جعلت من هذا الموضوع مسألة بالغة الأهمية، فقد "كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب وكالحلف الذي يجمع على التناصر، وكانوا إذا التقوا في حلقتهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه، وتدارسوه، التماسا للفائدة

(1) شارل بلا: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء. ترجمة: إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

واستمتاعا بذكره"⁽¹⁾.

إن الدلالة الكامنة في النص تتعلق برمزية المسجد كمكان ديني مفعم بالصفاء الروحي والطهر والنقاء، ولذلك فإن اختيار المسجد من قبل هذه الجماعة لم يكن من قبيل الصدفة أو العفوية، بل ارتبط برمزية المكان التي كان قوامها الاعتدال والتعقل ونبذ الإسراف والتبذير وهي من الأمور التي نهى عنها الدين الإسلامي، فأصبح المسجد بذلك نقطة محورية في تشكيل دلالة القصة، ونسج معناها العام الذي ارتبط بعقلية المسجدين ونهجهم في الاقتصاد والتسيير المالي .

وقد شكل المسجد بذلك مركزا لالتقاء التجارب الإنسانية وتبادل الخبرات والاستفادة منها، من أجل إصلاح شؤون الحياة، والتي كانت بمثابة المبادئ الثابتة عند هؤلاء الناس، حيث تتجسد بشكل أوضح رمزية هذا المكان القائمة أصلا على ثبات المبادئ والقيم، وهو ما يحملنا على القول بإخلاص هذه الجماعة لمذهبها في الحياة، الأمر الذي جعلهم يختارون المسجد لإثبات هذه القيمة وتجسيدها من خلال إسقاط القيم الدينية على الأمور الدنيوية، فتم الجمع بين المسجد بكل ما يحمله من قيم دينية وروحية، وبين موضوع الاقتصاد والمال الذي يمثل عمودا من أعمدة الحياة الدنيوية.

1-3/ الأماكن المفتوحة:

نقصد بالمكان المفتوح هنا تلك الأماكن التي تكون متاحة للجميع، أي أماكن الانتقال العمومي التي تشكل بدورها قطبا ضديا مع الأماكن المغلقة، ولدراسة هذه الأماكن في كتاب البخلاء سنحاول تقديم نماذج توضّح الرؤية، ونتبين من خلال ما تحمله من صور ومفاهيم تعكس حقيقة هذه الأماكن وما يتصل بها من دلالات اجتماعية ونفسية. و نمثل لهذه الأماكن بثلاثة نماذج من ثلاثة قصص مختلفة.

النموذج الأول : دلالة البستان في قصة السلام والطعام:

يمثل البستان كمكان مفتوح نقطة انطلاق القصة والأحداث والشخصيات على حدّ سواء، فبعد إعطاء الكاتب لصورة مجملّة يصف فيها الشخصية، يحدّد المكان الرئيسي

(1) البخلاء، ص 52.

الذي ستدور فيه أحداث القصة وهو أحد بساتين الكرخ^(*)، مبيّنا صفات هذا المكان الذي يختاره الشيخ ليجلس فيه بقوله: "...و مضى وحده حتى يدخل بعض بساتين الكرخ. وينظر موضعا تحت شجرة، وسط خضرة، وعلى ماء جار. فإذا وجد ذلك البستان جلس، وبسط بين يديه المنديل، وأكل من هذا مرّة، ومن هذا مرّة"⁽¹⁾.

إنّ التأمّل في هذا النص، وما ذكره من تفاصيل وتحديدات لصفات البستان الذي يختاره الشيخ، يفتح أمامنا أفق الدلالة التي يحملها هذا النص وبالتالي يسهل علينا الإمساك بأهمّ الدلالات التي يقوم على أساسها هذا المكان. فالبستان بهذه الصفات يمثل رمز الجمال والهدوء والسكينة يبعث على الراحة النفسيّة، ويساهم في تخليص الشخصية من أعباء الحياة وهمومها، ولذلك نجد الشيخ يتردد على البساتين كل يوم جمعة وهذا دليل على أنّ هذا الشيخ يكون مشغولا طوال أيام الأسبوع بالعمل وهموم الحياة، وهو ما يدفعه للذهاب إلى البستان في آخر الأسبوع حتى يروّح عن نفسه، ويستعيد راحته لذلك يلجأ دائما إلى اختيار المكان الذي يحوي تلك المواصفات السالفة الذكر لأنها كفيلة بأن تعطيه ما يحتاج إليه من راحة.

ولهذا نجد الشجرة والخضرة والماء عناصر أساسية في تشكيل صورة البستان، وكلها عناصر تحمل دلالات معيّنة، فالشجرة تمثل رمز العطاء بظلمتها وثمارها التي كانت تشكل جزءا من طعام الشيخ في ذلك المكان وهذا ما يدلّ عليه قول الكاتب: " فإن وجد قيمّ ذلك البستان رمى إليه بدرهم ثمّ قال: اشتر لي بهذا، أو أعطني بهذا رطبا (إذا كان في زمان الرطّب)، أو عنبا (إذا كان في زمان العنب)"⁽²⁾.

وأما بالنسبة للخضرة فإنّها من أهمّ عوامل الرّاحة النفسيّة والاسترخاء ذلك لأنّها تعدّ مصدرا للمتعة والهدوء الذي ينشده الإنسان ويبعث عنه، كما أن اللون الأخضر يرمز للخصوبة والعطاء.

وعلى الرغم من أنّ العنصرين السابقين الذكر يحملان دلالات هامة تعكس صورة

(*) الكرخ : هو حي من أحياء بغداد

(1) البخلاء، ص48 .

(2) المصدر نفسه، ص48 .

الشخصية ونفسياتها، إلا أنّ توفرهما لا يكون إلا بحضور العنصر الثالث الذي يمثل رمز الحياة وشريانها ألا وهو الماء، واشتراط وجوده في المكان الذي يجلس فيه الشيخ دلالة على حبه للحياة وتمسكه بها.

إنّ صورة البستان كمكان مفتوح في هذه القصة ينضح بالعتاء المادي والمعنوي، إنّه رمز لسخاء الطبيعة وجمالها، وبالتالي فهو يحمل على الكرم والعتاء بصفته رمزا في القصة، والذي يتجسد في بطل القصة، الشيخ الخرساني، غير أن تجسيده للكرم كان في صورة غريبة ومخالفة لما هو متعارف عليه، وذلك لأنه كان كريما بالكلام حيث دعا شخصا آخر كان مارا بجانبه ليشاركه طعامه، ولم تكن لديه النية في إطعامه، لذلك نجده حين رأى ذلك الشخص مقبلا عليه بدأ في الاحتجاج عليه وأخذ يعلمه طريقة التعامل والرد في مثل هذه المواقف، وهذا ما يعكس لنا ذلك التناقض الذي يجتمع في شخصية هذا الشيخ الذي يحاول التظاهر بالكرم، ويخفي في داخله صورة الإنسان البخيل.

النموذج الثاني: دلالة الجبان والفناء في قصة وليد القرشي :

تبدأ هذه القصة بتحديد المكان الذي يقصده الراوي ومن صحبه من أجل الحديث والتناظر في الكلام وهذا المكان هو الجبان، وهو مستوى مرتفع من الأرض، خال من الشجر، ويقصد به أيضا الصحراء، وهذا المكان بهذه المواصفات يتوفر على الاتساع والرحابة والتدفق الضوئي، ويشكل بذلك فضاء رؤيويًا واسعًا.

ويبدو أن هذه المواصفات التي يتميز بها المكان هي التي كانت تتحكم في موضع جلوس الجماعة التي قصده، وهو ما أفصح عنه الراوي قائلاً: " جلسنا في فناء حائط له ظل شديد السواد بارد ناعم، وذلك لثخن السائر واكتناز الأجزاء ولبعد مسقط الشمس من أصل حائطة"⁽¹⁾.

يركز الراوي في هذا المقطع على الوصف المكثف للمكان، من خلال رصده لجملّة من الخصائص والمميزات التي يتسم بها الفناء، فالظل والبرودة والنعومة كانت من أبرز مواصفات المكان، وهي تعد عوامل مساعدة على أخذ الراحة، ومن ثم فالمكان يساعد

(1) البلاء، ص 61.

على التأمل والتفكير ويفتح المجال للمناقشات والمناظرات، وبهذا يأخذ الفناء صفة المكان المناسب الذي تبحث عنه الجماعة، غير أن هذا المكان لا يلبث على هذه الحال طويلا حتى يظهر على حالة أخرى وذلك حين يتصف المكان الجزئي بصفة المكان الكلي، حيث أسقط الجبان بصفته مكانا مرجعيا في القصة صفاته على الفناء الذي كان يشكل جزءا من كل، ومع هذا التحول أصبح الفناء يفتقر لعناصر الراحة والسكينة التي كان يتوفر عليها من قبل، والتي من شأنها أن تساعد في الحفاظ على سلامة الجماعة وتقييمهم من الهلاك، وفي هذا الوضع أصبح من الضروري التفكير في تغيير المكان والبحث عن ملجأ يحميهم من الضرر، بعد أن عجز الفناء عن ذلك، وتحول عن صفاته الأولى وهي صفات الرخاء والراحة، ومن كونه مكانا أليفا إلى المكان المعادي، عندما انكشف الظل وزالت معه البرودة والنعومة، لتجد الجماعة نفسها في مواجهة الحرارة الشديدة والجفاف وخطر الموت، وفي هذه الحال يتقدم الراوي باقتراح يقي الجماعة شر هذا المكان فيعرض على أصحابه الذهاب إلى بيت وليد القرشي "والرأي أن نميل إلى بيت الوليد فنقيل فيه ونأكل ما حضر، فإذا أبردنا تفرقنا"⁽¹⁾.

إن هذا الاقتراح الذي تقدم به الجاحظ يعكس حاجة الجماعة إلى مثل هذا المكان (البيت) الذي يمثل رمز السكينة والاستقرار، فالبيت في هذه الحال هو المكان المناسب خاصة وأنه اقترن في القصة بسماوات اجتماعية تمثلت في القيلولة وتناول الغذاء، وهو ما يجسد تلك الحاجة في الاتجاه من المكان المفتوح نحو المغلق، ومن المكان الرحب الذي يتميز بعدم الاستقرار والثبات إلى المكان الضيق الذي يمثله البيت، رمز السكينة والاستقرار، وهنا يظهر دور الشخصية" في إنتاج الدلالات، لأنه يعكس لنا أصناف المكان من خلال تنقلاته وتفاعله مع الأمكنة التي يتردد عليها ويعطيها صورة شاملة عنها، وبالتالي يضيء عليها انطباعات حسنة وسيئة"⁽²⁾.

(1) البلاء، ص 61.

(2) كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مجلة الأثر، مجلة الأدب واللغات، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ورقلة- الجزائر - العدد الرابع- 1 ماي 2005 م، ص 240.

غير أن هذا الاقتراح الذي تقدم به الجاحظ وعرض من خلاله مكانا مناسباً يحمي الجماعة من هذه الظروف المناخية القاسية، يصطدم بالرفض من قبل صاحب البيت "وليد القرشي" الذي يرفض هذا الطلب" أما على هذا الوجه لا يكون والله أبداً، فضعه في سويداء قلبك"⁽¹⁾.

وبهذا يظهر وليد القرشي كشخصية مضادة في القصة، وهنا تلتحم دلالة المكان بالشخصية من خلال ذلك التقاطع الموجود بين مكان الجذب بكل تلك الصفات السلبية التي يحملها، وبين شخصية وليد القرشي الذي اتصف بصفة الجفاء والقسوة وتخلّى عن أصحابه وهم في أمس الحاجة إليه.

وعليه يمكننا القول إن المكان بهذه الصفات أصبح يشكل مركز الثقل لتحريك أحداث القصة والشخصيات معا بحيث كشف لنا عن نفسية الشخصية الأساسية في القصة و مكن القارئ من التعرف على سريرتها وما يدور بداخلها.

النموذج الثالث: السوق في قصة أبي سعيد المدائني:

شكل السوق في هذه القصة جزءاً أساسياً ومُعبراً في الوقت نفسه عن الأماكن المفتوحة، على الرغم من أن ذكره في النص لم يكن مصحوباً بوصف أو تحديد، ولكن جاء في شكل إشارة دالة على وجود حركة وازدحام.

وقد أدت الإشارات الواردة في النص والخاصة بالسوق دلالات مهمة تمحورت حول الشخصية الرئيسية في القصة وهي شخصية المدائني، كما كشفت عن دلالات اجتماعية أخرى. ولعل أهم ما يفصح عن تلك الدلالات هو ما ورد في القصة من مقاطع تبرز بشكل واضح محيط السوق، وتبين دوره في رسم حركة الشخصية وتحريك أحداث القصة ومن ذلك نجد قوله: "فإنك تحتاج أن تشق وسط السوق، وعليك ثيابك والحمولة تستقبلك، فمن هاهنا نثرة، و من هاهنا جذبة، فإذا الثوب قد أودى. ومن ذلك نعلك تنقب وترق وساق سراويلك تتسخ وتبلى"⁽²⁾.

(1) البلاء، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص 166 .

هذا المقطع الذي بين أيدينا يبين بوضوح صورة محيط السوق، الذي يكون مزدحماً ومكتظاً، وهي سمة رئيسية من سمات السوق، فهو مكان مفتوح لكافة طبقات المجتمع يتميز بالحركة الدؤوبة ونقل البضائع والحمولة بمختلف أنواعها، مما يتسبب في الاكتظاظ والاحتكاك بين الناس، ولهذا نجد تلك الجماعة التي كانت تخاطب المدائني تنهيه عن الذهاب لاقتضاء دينه، وهذا يكشف لنا عن دلالة أخرى تتعلق بشخصية هذا الرجل، وهي أنه كان متقدماً في السن لا يقوى على احتمال الازدحام والحركة الموجودة في السوق هذا من جهة ومن جهة أخرى تكشف عن نفسيات الجماعة التي كانت تخاطب المدائني، والتي تتميز بالحرص الشديد وتلتفت حتى لأبسط الأمور، ولذلك فهم يحاولون تنبيه الرجل لتلك الأمور، لكن النص يظهر أشياء أخرى تتعلق بشخصية أبي سعيد في تعامله مع هذه الحركة الموجودة في السوق حيث كان منتبهاً لكل ما تم تحذيره منه، ولذلك نجده يتصرف بطريقة تمكنه من تجنب كل ذلك وهو ما يفصح عنه في قوله: "وأما ما ذكرتم من تلقي الحمولة، ومزاحمة أهل السوق ومن النثر والجدب، فأنا أقطع عرض السوق من قبل أن يقوم أهل السوق لصلاتهم ثم يكون رجوعي على ظهر السوق"⁽¹⁾.

من خلال هذا النص نتعرف على جانب من جوانب الشخصية والذي تعكسه علاقتها بالمكان. وعليه فإن السوق هنا كمكان مفتوح كشف لنا عن عدة دلالات اجتماعية تصور حياة الناس من خلال الحركة والازدحام الموجود في السوق، وكذلك ذكر الصلاة وأثرها على حياة الناس، وصورة المكان، وبالإضافة إلى ذلك نستكشف من خلال السوق الحالة النفسية للشخصية الرئيسية في القصة، وذلك من خلال طريقة تصرفها مع الوضع والمكان.

بعد هذه الدراسة المتواضعة للمكان نخلص في الأخير إلى استنتاج جملة من الملاحظات المتعلقة بالإمكانة في كتاب البخلاء وعلاقتها بباقي العناصر البنائية للنص .

1- إن توظيف المكان في الكتاب جاء في شكل إشارات اتخذت عدة دلالات مختلفة تعبر عن شتى مناحي الحياة الاجتماعية.

(¹) البخلاء، ص 167 .

2 - تنهض الأمكنة عند الجاحظ في كثير من الأحيان بدور بناء علاقة حميمة مع الشخصية وهو ما يجعل منها امتدادا لها.

3 - يتخذ المكان في الكتاب صورة المأوى الآمن والمعادي في الوقت نفسه وذلك عندما يتحول من مكان آمن إلى سجن بالنسبة للشخصية الرئيسية .

4 - كثيرا ما يضع الجاحظ القارئ في واجهة النص حتى يكتشف خصائص المكان، ويجعله يفتح على كل التوقعات.

وخلاصة القول إن تعدد الأمكنة وتنوعها في كتاب البخلاء بين مفتوح ومغلق قد ساهم بشكل فعال في خلق التنوع داخل المتن الحكائي، كما ساهم في تشكيل الفضاء وإتمام بنائه.

2- شعريّة الزمن

2-1/ مفهوم عام للزمن

يرتبط الزمن أساساً بالوجود الطبيعي للإنسان، وبناءً على ذلك فقد شغل حيزاً كبيراً من اهتمام البشرية، فالزمن " كان وما زال يثير الكثير من الاهتمام، وفي مجالات معرفية متعددة . ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية، فحاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومي لتطال الكوني والانطولوجي ودخلت هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسيكولوجية ومنطقية " (1) .

و على الرغم من أن التفكير في الزمن انطلق من زاوية فلسفية إلا أنه ظل يشكل عقبة تعترض طريق الفلاسفة، فلم يتمكنوا من الإجماع على وضع تعريف موحد له لذلك فكل " فيلسوف يخضعه لطبيعة المذهب الفلسفي الذي يروج له، وينضح عنه " (2) .

وكثيراً ما يختزل تصور الزمن في حصيلته الفيزيائية العملية فيقسم في التحليل اللغوي في أقسام الفصل الزمنية طبقاً للتقسيم الفيزيائي إلى أبعاد ثلاثة وهي الماضي، والحاضر، والمستقبل .

وإذا حاولنا الرجوع إلى المعاجم العربية فإننا نجد أنها هي الأخرى قد حاولت أن توضح مفهوم الزمن، مع وجود اختلاف بينها في تحديده، فهناك من جعل منه دالاً على قليل الوقت وكثيره، وعلى الإبان فيقصد به زمن الحر والبرد، فلا يجاوز بذلك الشهرين الاثنتين (3) .

ولفظ الزمان معناه الإقامة فنقول: "أزمنت بالمكان أقمت فيه زماناً، ومنه اشتقت

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي . الزمن . السرد التبيير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء . ط3، 1997 م، ص 61 .

(2) عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد . المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1998 م، ص 203 .

(3) ينظر ابن منظور: لسان العرب، مادة زمن . مج 7، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 2005 م، ص 60.

الزمانة لأنها حادثة عنه . يقال رجل زمن وقوم زماني " (1).

إن الزمن وإن كان يواجه مشكلة حول تحديد ماهيته ومفهومه إلا أنه يشكل عنصرا أساسيا في بناء العمل الأدبي، بل ويشكل ركنا من أركانه لذلك نجده حاضرا في الأعمال الأدبية سواء كانت شعرا أم نثرا .

ولعل الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين اهتموا بمسألة الزمن في العمل الأدبي، وخاصة منها السرد وكان ذلك " حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها " (2).

لذلك فالعمل الأدبي عندهم يعرض الأحداث بطريقتين، فإما أن يعرض خاضعا لمبدأ السببية الداخلية مراعيًا بذلك نظاما وقتيا معينًا، أو أن يعرض دون مراعاة السببية الداخلية أي دون اعتبار زماني، وعليه فإننا في الحالة الأولى " نكون بإزاء أعمال " ذات مبنى *à sujet* " قصة قصيرة، رواية، قصة ملحمية، ونكون في الثانية بصدد أعمال لا مبنى لها، أي وصفية " (3).

وغير بعيد عن الطرح الشكلاني يتحدث تودوروف عن إشكالية الزمن واستعماله في العمل السردي، مفرقا في ذلك بين زمن خطي، فالعديد " من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد . لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني " (4).

والحق أن الجهد الأكبر الذي بدل لدراسة الزمن في الخطاب الروائي يعود للباحث جيرار جينات في كتابه **Figures III** حيث فرق بين زمن السرد وزمن القصة (5)، ومعنى ذلك أن القصة تملك زمن القص في ذاتها لتوالي أحداثها وتسلسلها، كما تملك زمن

(1) ابن سيده : المخصص ، مج 2 . ج 9 ، ص 63 .

(2) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 107 .

(3) نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ص 179 .

(4) سعيد يقطين : تحليل الخطاب السردي، ص 73 .

(5) Gérard Genette : figures 3, seuil. 1972 . p. 77 .

الخطاب والذي يعنى بترتيب الأحداث وفق نمط معين.

والزمن الروائي في عرف النقاد ينقسم إلى قسمين أو زمنين:

1 / الأزمنة الخارجية

وتتعلق بزمني الكتابة والقراءة ويندرج تحت الزمن التاريخي، وزمن الكاتب وزمن القارئ، حيث يتعلق الأول بالظروف التي كتب فيها الروائي نص الرواية، والثاني يتعلق باستقبال المسرود " حيث تعيد القراءة بناء النص، وترتيب أحداثه وأشخاصه وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان " (1).

2 / الأزمنة الداخلية :

وتتعلق بالفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث، والمدة الزمنية التي تستغرقها الرواية، وطريقة ترتيب أحداثها زمنيا .

وبناء على هذا يمكننا القول بأن الزمن يعد من أهم العناصر الأساسية المكونة للخطاب القصصي والروائي، إذ لا يمكن الاستغناء عنه، أو إهماله .

مع كتاب جيرار جينيت " خطاب الحكاية " يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس وطورها من سار في اتجاههم مستوعبا مختلف مستجدات التحليلات اللسانية (2).

وذلك لأن جيرار جينيت أولى للزمن أهمية خاصة في هذا الكتاب حيث احتل الجزء الأكبر منه مشكلا بذلك القسم الرئيسي من البحث وقد انطلق في ذلك من نقطة أساسية وهي التمييز بين زمن القصة وزمن الحكاية الكاذب، مبينا ضرورة الوعي بالفرق القائم بين الزمنين، لأن لكل زمن منهما ترتيبه الخاص به، يقول جينيت : "بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو في تحديدات أساسية ثلاثة منها وهي : الصلات بين الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية ... والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية (في الواقع،

(1) محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، ص 106 .

(2) سعيد بقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 76 .

طول النص) لروايتها في الحكاية وأعني صلات السرعة ... وأخيرا صلات التواتر، أي
– **بعبارة تقريبية فقط** – العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية⁽¹⁾.

ومعنى ذلك أن الباحث في الزمن يبحث فيه من خلال العلاقة بين زمن القصة وزمن
الحكي من خلال ثلاثة مستويات وهي :

1 – علاقات الترتيب الزمني (Ordre): وتعني الترتيب بين الأحداث في
المادة الحكائية وبين الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

2 – علاقات الديمومة أو المدة (Durée): ويختص بقياس السرعة، أي سرعة
النص .

3 – علاقات التواتر (Fréquence): وهذا المستوى خاص بمسألة تكرار
بعض الأحداث، والقدرة على ذلك في القصة والحكي معا، ويقسمه جيرار جينيت إلى
ثلاثة أقسام وهي :

1 – أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ويسمى تواتر انفرادي وهو أكثرها
انتشارا.

2 – أن يحكى عدة مرات ما وقع عدة مرات ويسمى تواتر تكراري .

3 – أن يحكى عدة مرات ما وقع مرة واحدة

والتواتر التكراري مسألة أسلوبية تدخل في مجال التقويم الفني للعمل الأدبي، جيدة
ورديئة... وما إلى ذلك، مما ليس في البحث البنيوي الشكلاني⁽²⁾

وبما أن الأمر كذلك فإننا سنستغني عن هذا المستوى في تحليلنا لبنية الزمن في
البخلاء.

(1) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ترجمة : عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم ، منشورات الاختلاف،
الجزائر، ط3 ، 2003م، ، ص، ص 46 ، 47 .

(2) أمّنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 ، 1997 م، ص 70 .

2-2/ بنية الزمن في كتاب البخلاء :

سنعتمد في تحليل ودراسة الزمن في البخلاء على مستويين زمنيين من المستويات التي ذكرها جينيت، وهي علاقات الترتيب، وعلاقات المدة أو الديمومة .

أ- علاقات الترتيب :

يقوم هذا المستوى على عنصرين هامين يحددان ترتيب الأحداث في القصة وهما الاسترجاع والاستباق .

أ-1 الاسترجاع أو السرد الاستذكاري :

ومعناه الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، حيث يتوقف الراوي عن سرد الأحداث في الحاضر ليعود بذاكرته إلى الوراء، من أجل استرجاع ذكريات الأحداث والشخصيات التي وقعت قبل بداية السرد أو بعده . والاسترجاع يبدو " كخاصية في المقام الأول نشأ مع الملاحم وأنماط الحكى الكلاسيكي وتطور بتطورها " (1)، فلكي تحكى القصة لابد من أن تتم أولاً في زمن معين ثم يتم حكيها بعد ذلك .

والاسترجاع ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي :

- **الاسترجاع الخارجي :** ويعود إلى ما قبل الرواية، وهذا النوع من الاسترجاعات

نجده متوفراً في كتاب البخلاء بكثرة . حيث يعتمد الجاحظ في سرده على استدعاء القصص من خلال مشابهتها لقصص أخرى، أو شخصيات أخرى، كما يعتمد على الاسترجاع الخارجي في بداية النص، وقبل أن يحكي القصة يبدأ بإعطاء خلفية عن الشخصيات خاصة ومن أمثلة هذا النوع نجد قول الراوي في قصة السلام والطعام : " ... كان على ربض الشذروان شيخ لنا، من أهل خرسان . وكان مصححاً بعيداً من الفساد ومن الرشاء، ومن الحكم بالهوى، وكان حفيماً جداً، وكذلك كان في إمساكه وفي بخله وتدنيقه في نفقاته ... " (2).

يأتي هذا الاسترجاع في افتتاحية القصة، حيث يحاول الراوي من خلاله إدخال

(1) حسن بحرأوي : بنية الشكل الروائي، ص 121 .

(2) البخلاء، ص، ص 47، 48 .

القارئ إلى عالم القصة، وهو استرجاع خارجي جاء سابقاً لأحداث القصة التي يرويها الراوي .

وقد يأتي الاسترجاع الخارجي أيضاً عن طريق استدعاء القصص التي تكون مشابهة للقصة التي تحكى أو لتشابه بين الشخصيات. ومن هذا النوع ما نجده في قصة جبل وأبي مازن في قوله: "وكان جبل خرج ليلاً من موضع كان فيه، فخاف العسس، ولم يأمن من أحد يتبعه فيضره فقال : "لو دققت الباب على أبي مازن، فبت عنده في أدنى بيت ... "(1).

فهذه القصة أو هذا الاسترجاع الخارجي، جاء به الراوي وقد استدعته المشابهة بين أحداث القصة التي كان يعيشها والموقف الذي وضع فيه في قصة وليد القرشي، وبين ما حدث لجبل مع أبي مازن .

- **الاسترجاع الداخلي** : ويعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية، ويأتي به الراوي من أجل سرد الأحداث المتزامنة، ومن أمثلة هذا النوع من الاسترجاع ما ورد في قصة الخزامي، حيث قال الراوي : "وكان لا يتبخر إلا في منازل أصحابه، فإذا كان في الصيف، دعا بئيايه، فلبسها على قميصه، لكلا يضيع من البخور شيء "(2).

وهو استرجاع داخلي لأنه جاء في شكل ماضي لاحق لبداية الرواية، حيث يرتبط بقوله السابق : "وكان إذا كان جديد القميص ومغسوله، ثم أتوه بكل بخور في الأرض، لم يتبخر مخافة أن يسود دخان العود بياض قميصه، فإن اتسخ فأتي بالبخور لم يرض بالتبخر، واستقصاء ما في العود من القطار حتى يدعو بدهن فيمسح به صدره وبطنه، وداخلة إزاره ثم يتبخر ليكون أعلق للبخور "(3).

فالراوي هنا يحدثنا عن طريقة استعمال البخور من طرف شخص بخيل، ولذلك فهو يستدرك ويرجع إلى الوراء بذاكرته ليطلعنا على مصدر البخور الذي يستعمله أبو محمد

(1) البخلاء، ص 61 .

(2) المصدر نفسه، ص 82 .

(3) المصدر نفسه، ص 82 .

الخرامي .

- الاسترجاع المزجي:

ويظهر نتيجة التناوب بين الاسترجاع الداخلي والخارجي، ونعثر على هذا النوع من الاسترجاع في وصية بخيل حيث يكون هناك تناوب بين الاسترجاع الخارجي والداخلي حيث يبدأ بنص الوصية، ثم يأتي الاسترجاع الخارجي في قوله : " وهذا التأويل الذي تأوله للدرهم والدينار ليس له، وإنما هذا شيء كان يتكلم به عبد الأعلى القاص . فكان عبد الأعلى إذا قيل له : " لم سمي الكلب قليطا ؟ " قال: " لأنه قل ولطى " . وإذا قيل له : لم سمي الكلب سلوقيا ؟ قال: " لأنه يستل ويلقى " . وإذا قيل له : لم سمي العصفور عصفورا ؟ قال: لأنه عصى وفر .

وعبد الأعلى هذا هو الذي كان يقول في قصصه : الفقير رداؤه عقله ومرفته سلقه وجرذفته فلقه وسمكته سلقه . في طيب له كثير⁽¹⁾، ويأتي هذا الاسترجاع الخارجي، ليوضح من خلاله بعض ما جاء في الوصية من تأويلات للدرهم والدينار، ليبين الراوي صاحبها الحقيقي وهو عبد الأعلى القاص . يعود بعد ذلك إلى شخصية أبي عبد الرحمن وهو صاحب الوصية في استرجاع داخلي فيقول : " وكان أبو عبد الرحمن يعجب بالرووس و يحمدها ويصفها . وكان لا يأكل اللحم إلا يوم أضحى ... " ⁽²⁾ ثم يواصل نص الوصية، وهذا الارتداد وإن كان يبدو خارجيا إلا أننا من خلال قراءة النص كاملا والربط بين ما قبله وما بعده يتبين لنا أنه داخلي لأن الوصية كانت خاصة بيوم الرووس.

أ- 2- الاستباق:

وهو الطرف الثاني من علاقات الترتيب، ومعناه تقديم الأحداث اللاحقة وغاية الاستشراف " هي حمل القارئ على توقع حدث ما والتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات " ⁽³⁾.

(1) البخلاء، ص 131 .

(2) المصدر نفسه ، ص ، ص 131 ، 132 .

(3) حسن بحرأوي : بنية الشكل الروائي، ص 132 .

والاستشراف هو التقنية التي لا نعثر عليها في كتاب البخلاء ماعدا في قصة واحدة وهي قصة أبو سعيد المدائني، وقد جاء ذلك على لسانه حين سرق من ساكن له شيئا فقال: "اطرحوا الليلة ترابا فعسى أن يندم من أخذه، فيلقيه في التراب، ولا ينكر مجيئه إلى ذلك المكان لكثرة من يجيء لذلك" (1).

وقد جاء الاستشراف في شكل توقع، وتحقق ما توقعه أبو سعيد المدائني، وهذا ما نستكشفه من قول الراوي: "فاتفق أن طرح ذلك الشيء المسروق في التراب" (2). ولعل غياب الاستباق، في قصص البخلاء، يرجع إلى أن القصة التقليدية يعتمد على عنصر التشويق، مما يستدعي عدم سبق الأحداث.

ب - علاقات الديمومة :

أو تقنيات الحركة السردية، وتشتمل على أربع حركات وهي التلخيص والحذف ويختصان بتسريع السرد، والمشهد والوقفة الوصفية ويختصان بتعطيل حركة السرد.

ب-1 تسريع السرد :

وهي الحركة الأولى التي سنطرق لها، وتتكون كما سبق الذكر من تقنيتين زمنييتين تعملان على تسريع السرد.

التلخيص :

ومعناه أن يقوم الراوي بسرد أحداث القصة الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات، في مقاطع سردية محدودة، ومعنى ذلك أنه يقتصر على " تقديم موجز وسريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة **le bilan**، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها الأحداث" (3)، وبذلك يكون الزمن الذي جرت فيه الأحداث أطول بكثير من المساحة النصية المخصصة لسرد ما وقع في تلك الفترة.

وقد اعتمد الجاحظ في البخلاء على استخدام التلخيص في عرض الأحداث مع تنوع

(1) البخلاء، ص 172 .

(2) المصدر نفسه، ص 172 .

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 159 .

في طريقة استخدامه، فأحياناً يستخدمه من أجل المرور السريع على فترات زمنية طويلة ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة العراقي والمروزي في قوله: "ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك أن رجلاً من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته، ثم كان كثيراً ما يقول لذلك العراقي: "ليت أني قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لتقديم إحسانك، وما تجدد لي من البر في كل مرة فأما هاهنا فقد أغناك الله عني" (1)، يلخص الجاحظ في هذا المقطع، جملة من الأحداث كانت تقع على فترات زمنية طويلة، فالرجل المروزي كان يتردد على العراق من أجل التجارة وهذا يتطلب وقتاً طويلاً من أجل السفر، وعرض البضائع أو شرائها، وفي أثناء ذلك كان يلقي الترحاب والكرم من طرف العراقي، وكلها أمور ذات تفاصيل، وتحتاج لسردها مدة زمنية طويلة، وهو مالا يستوعبه السرد القصصي، إذ لا يمكن لقصة قصيرة أن تروي تفاصيل السفر والزيارات المتكررة التي كان يقوم بها المروزي للعراق، وطريقة الكرم التي كان يستقبل بها من طرف العراقي. ولهذا يلجأ الراوي إلى اختصارها وتلخيصها.

ومثل هذا نجده في قصة مريم الصناع في قولها: "اعلم أنني منذ ولدتها إلى أن زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجة حفنة وكنا كما قد علمت، نخبز في كل يوم مرة، فإذا اجتمع من ذلك مكوك بعته" (2).

في هذا المقطع يختصر الراوي ما كانت تقوم به مريم الصناع على لسانها، خلال مدة زمنية دامت إثني عشرة سنة. وفرت خلالها الأموال التي جنتها وجهزت بها ابنتها، وعلى الرغم من طول المدة إلا أنها لم تغطي مساحة زمنية طويلة في النص.

وإلى جانب هذا النوع من التلخيص الذي يعرض الأحداث بطريقة سريعة نجد نوعاً آخر من التلخيص وهو سرد أجزاء من القصة يصوغها الراوي ويقدمها من خلال وجهة نظره الخاصة، ويرتبط هذا النوع من التلخيص خاصة بما تؤول إليه أحداث القصة ومن ذلك ما ورد ذكره في قصة وليد القرشي في قوله: "فغضب ونثر يده من أيدينا، وفارقنا

(1) البخلاء، ص 45 .

(2) المصدر نفسه، ص 54 .

ولا والله ما اعتذر إلينا مما ركبنا به إلى الساعة " (1).

ومثله أيضا ما جاء في قصة جبل وأبي مازن في قوله: "ثم أغلق الباب في وجهه، ودخل لا يشك أن عذره قد وضح، وأنه قد أطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة" (2). وكلا الخلاصتين تمثل حصيلة ما تنتهي إليه القصة، وتقدم من خلال وجهة نظر الراوي.

كما يمكن أن تكون الخلاصة، خلاصة لخطاب الشخصيات، وفي هذه الحال يستعمل الراوي الألفاظ نفسها التي تستعملها الشخصيات، ومن أمثلة ذلك قوله في قصة أهل خرسان على لسان أحمد بن رشيد: "إلى أن عدت أصنافا كثيرة، كل ذلك يمنعني ويغضه إلى" (3) وكذلك في قول الجاحظ: "وجرينا في ضروب من الكلام . فما شعرنا إلا والنهار قد انتصف" (4).

الحذف :

وهو التقنية الزمنية الثانية التي تستخدم لتسريع السرد، ويكون ذلك حين يقوم الراوي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكى، فلا يتطرق إلى ما جرى في تلك الفترة من أحداث " ويلعب الحذف، إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته ... " (5)، وعليه فإن الراوي يكتفي بتحديد الفراغ أو الفترة المسكوت عنها بعبارات زمنية دالة على ذلك .

والحذف ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي :

(1) البخلاء، ص 61 .

(2) المصدر نفسه، ص 62 .

(3) المصدر نفسه، ص 42 .

(4) المصدر نفسه، ص 60 .

(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156 .

الحذف الصريح أو المعلن :

وهو الحذف الذي يعلن فيه الراوي عن حجم المدة الزمنية المحذوفة، ويأتي هذا النوع من الحذف على شكلين، فإما أن يكون محددًا، أي يعيّن الراوي المدة المحذوفة بدقة، كالذي جاء في قصة معاذة العنبرية على لسان الشيخ الراوي: "ثم لقيتها بعد ستة أشهر"⁽¹⁾.

في هذا المقطع يحدد الراوي الفترة الزمنية المسكوت عنها، والتي تم حذفها من السرد، وبذلك لم يتطرق الراوي إلى ذكر الأحداث التي جرت في تلك الفترة، والتي كان من الممكن أن تستغلها معاذة في التصرف في أضحيتها .

ومثل هذا الحذف أيضا نجده متوفرا في قصة زبيدة بن حميد، ويكمن في قوله : "فلما قضاه بعد ستة أشهر"⁽²⁾، حيث حددت الفترة الزمنية المحذوفة بستة أشهر . سكت فيها الراوي عن الأحداث التي جرت في هذه الفترة، وذلك دون أن يبين كيفية صرف المال الذي استلفه زبيدة بن حميد من البقال، ويتكرر ذكر هذه المدة المحذوفة بنفس الطريقة على لسان البقال: "... فقضيتني بعد ستة أشهر درهمين، وثلاث شعيرات"⁽³⁾.

وكذلك نجد الحذف المحدد في القصة نفسها على لسان أبي الإصبع بن ربيعي حين قال: "دخلت عليه بعد أن ضرب غلمانه بيوم ..."⁽⁴⁾، حيث يحدد الفترة المحذوفة بيوم واحد يتجاوزها الراوي لكي يخبرنا عن أحداث أخرى .

وأما النوع الثاني من الحذف المعلن وغير المحدد، فهو الحذف الذي تكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة، ونجد هذا النوع من الحذف متوفرا هو الآخر في كتاب البخلاء ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما نجده في قصة العراقي مع المروزي في قول الراوي : "فعرضت لذلك العراقي بعد دهر طويل، حاجة في تلك الناحية، فكان مما هون عليه

(1) البخلاء، ص 58 .

(2) المصدر نفسه، ص 58 .

(3) المصدر نفسه، ص 58 .

(4) المصدر نفسه، ص 58 .

مكابدة السفر ووحشة الاغتراب، مكان المروزي هناك" (1).

فالفترة الزمنية المحذوفة هنا والمعلن عنها استغرقت زمنا طويلا حسب تعبير الراوي إلا أننا لا نستطيع تحديدها بالضبط، وبهذا تكون الفترة المحذوفة غير معروفة بدقة.

ويتوفر هذا النوع من الحذف أيضا في قصة عبد النور في إشارة ضمنية إلى المدة التي قضاها في الغرفة، يقول الجاحظ: " ... لما في ذلك من الأنس عند طول الوحشة، فلما طالت به اويام، ومرت أيام السلامة، جعل في الجناح خرقا بقدر عينه . فلما طالت الأيام صار ينظر من شق باب كان مسمورا " (2).

يحمل هذا النص إشارات ضمنية لمدة زمنية معينة ولكنها غير محددة بدقة، وتبدوا هذه الفترة مقسمة على مرحلتين المرحلة الأولى استغرقت أياما قضاها عبد النور في الغرفة لا يستطيع مغادرتها، وذلك خشية أن يفتضح أمره . ففضل أن يبقى في مكانه إلى أن تمر أيام السلامة حيث يشعر بشيء من الأمن وهنا يتضح لنا أن الفترة المحذوفة استغرقت عدة أيام، وذلك قبل أن يخرج إلى الجناح ويجعل فيه خرقا ينظر منه إلى الخارج، ثم بقي على هذه الحال مدة زمنية تبدوا طويلة هي الأخرى، بحسب إشارة الراوي، حيث استغرقت عدة أيام أخرى، وبذلك يكون الراوي قد أعلن عن الفترة الزمنية دون أن يحددها بدقة .

الحذف الضمني :

وهو النوع الثاني من أنواع الحذف، وهذا النوع من الحذف يختلف عن النوع السابق في كونه لا يكشف عن نفسه في النص، ولكن نستدل على وجوده من خلال تتبع الثغرات الزمنية الواقعة في تسلسل السرد الزمني، ومعنى ذلك " أننا نفهمه ضمنا ونستنتجه استنتاجا يقوم على التدقيق والتركييز والربط بين المواقف السابقة واللاحقة " (3)، ولذلك

(1) البخلاء، ص 45 .

(2) المصدر نفسه، ص 238 .

(3) أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 86 .

فهذا النوع من الحذف يعتمد على قدرة القارئ في الاستنتاج والتركيز، والقدرة على الربط بين المقاطع السردية السابقة واللاحقة ومن الأمثلة الدالة على هذا النوع من الحذف في كتاب البخلاء، نجد تلك الفجوة الزمنية التي وقعت في قصة معاذة العنبرية، والتي تكمن في الانتقال المفاجئ من الحوار الذي كانت تشكو فيه حالها إلى الشيخ في قولها: "ولست أخاف من تضييع القليل إلا أنه يجر تضييع الكثير" (1)، ثم ينتقل الراوي مباشرة إلى تعداد فوائد أجزاء الأضحية على لسان معاذة حيث تقول: "أما القرن فالوجه فيه معروف..."(2)، فعند قراءتنا لهذا المقطع نحس بغياب حلقة الربط بين الشكوى الأولى في الحوار، وبين تعدادها لفوائد الأضحية وبصفة عامة فإن هذا النوع من الحذف يصعب الإمساك به أو الاستدلال على وجوده نظرا لغياب القرائن الدالة عليه، "حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عليه إشارة زمنية" (3).

الحذف الافتراضي :

وهو النوع الأخير من أنواع الحذف ويشترك مع الحذف الضمني "في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه" (4). ولعل أهم ما يعبر عنه هي تلك البياضات على صفحات الرواية، والتي تأتي لتفصل بين فصل وآخر، أو النجيمات والنقاط المتتابعة التي تعبر عن أشياء محذوفة، وهذه التقنيات خاصة بالرواية الحديثة ولذلك لا نعثر عليها في كتاب البخلاء .

ب-2 تعطيل السرد :

ويمثل الحركة السردية الأخرى المقابلة لتسريع السرد، وتشتمل هي الأخرى على تقنيتين زمنيتين وهما المشهد والوقف الوصفية، وتعمل هاتين التقنيتين على إبطاء حركة السرد، وتعطيله، بحيث يشعر القارئ بتوقف حركة السرد تماما من خلال تغطية النص لمدة زمنية كافية، أو بمعنى آخر يصبح زمن السرد مطابق لزمن الحكاية .

(1) البخلاء، ص 57 .

(2) المصدر نفسه، ص 57 .

(3) حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص 162 .

(4) المرجع نفسه، ص 164 .

المشهد :

المشهد من حيث مفهومه الفني هو تقنية يقوم فيها الراوي بعرض المواقف والأحداث المهمة في القصة عرضا مسرحيا، بطريقة مباشرة يبدو فيها حجم النص مساويا لزمان المتن أو الحكاية .

"ويقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود *répliques* متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية " (1).

ويلعب المشهد دورا أساسيا في استقطاب القارئ وجعله يعيش الحدث ويحس به . كما لو أنه كان يشاهد شريطا سنمائيا هذا بالإضافة إلى كونه عاملا مهما في تصوير الشخصيات وعرضها عرضا دراميا من خلال " الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا وتلقائيا" (2).

والمشهد كتقنية زمنية حاضر في كتاب البخلاء بكثافة، حيث نجده يغطي تقريبا كل الكتاب، وحاضر في كل القصص ما عدى بعض الأحاديث والأخبار التي خلت منه وهي قليلة، ويتميز الحوار في قصص البخلاء بكونه حوارا مبنيا على الدقة والبرهان، يصور من خلاله الجاحظ نفسيات البخلاء وأحوالهم الاجتماعية .

وهكذا يكتسب المشهد القيمة الافتتاحية في بعض قصص البخلاء، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصة محمد بن أبي المؤمل، حيث يستهلها الجاحظ بعرض حوار مطول دار بينه وبين الشخصية الرئيسية في النص وذلك دون أن يلجأ إلى أي تقديم للقصة أو تعريف بالشخصية فيفتتحها مباشرة بالقول : " قلت لمحمد بن أبي المؤمل : أراك تطعم الطعام وتتخذ، وتتفق المال وتجود به . وليس بين قلة الخبز وكثرته كثير ربح . والناس يخلون من قل عدد خبزه، ورأوا أرض خوانه . وعلى أي أرى جماجم من يأكل معك أكثر من عدد خبزك . وأنت لم تتكلف، ولم تحمل على مالك بإجادته والتكثير منه، ثم أكلت وحدك لم يملك الناس، ولم يكثرثوا لذلك منك [...] "

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166 .

(2) أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 89 .

قال : يا أبا عثمان، أنت تخطئ، وخطأ العاقل أبداً يكون عظيماً، وإن كان في العذر قليلاً، لأنه إذا اخطأ بتفقه وإحكام . فعلى قدر التفكير والتكلف يبعد من الرشاد ويذهب عن سبيل الصواب [...]]

وبعد فأصحابنا آنسون واثقون مسترسلون، يعلمون أن الطعام لهم اتخذ، وأن أكلهم له أوفق من تمزيق الخدم والإتباع له . ولو احتاجوا لدعوا به، ولم يحتشموا منه [...]]

قلت له : إني قد رأيت أكلهم في منازلهم وعند إخوانهم، وفي حالات كثيرة ومواضع مختلفة، ورأيت أكلهم عندك، فرأيت شيئاً متفاوتاً وأمرأ متفاقماً [...]]

فلما حضر وقت الغذاء، صوت بغلامه وكان ضخماً جهير الصوت، صاحب تقصير وتفخيم وتشديق وهمز وجزم : يا مبشر هات من الخبز تمام عدد الرؤوس.

قلت : ومن فرض لهم هذه الفريضة ؟ ومن جزم عليهم هذا الجزم ؟ رأيت إن لم يشبع أحدهم رغيته أليس لا بد له من أن يعول على رغيته صاحبه، أو يتنحى وعليه بقية، ويعلق يده منتظراً للعادة فقد عاد الأمر وبطل ما تناظرنا فيه .

قال : لا أعلم ترك الطعام البتة، أهون علينا من هذه الخصومة قلت : هذا مالا شك فيه، وقد عملت عندي بالصواب، وأخذت لنفسك بالثقة، وإن وفيت بهذا القول" (1).

يختص هذا المشهد بتصوير جانب من شخصية محمد بن أبي المؤمل، الذي يتميز بصفة البخل، وقد أخذ هذا الحوار الذي جاء في شكل مناظرة بين الجاحظ وابن أبي المؤمل مساحة كبيرة من النص، وقد حاول الجاحظ من خلال هذا المشهد أن يبين طريقة تفكير محمد بن أبي المؤمل ونظرته للكرم، ومن ثمة الولوج إلى داخل نفسية هذا الإنسان، الذي يتخذ من مسألة بسيطة قضية للجدال والاحتجاج والتحليل والبرهان، فمحمد بن أبي المؤمل يعتبر الزيادة في الخبز التي طلبها منه الجاحظ خروجاً عن الصواب وقتل لشهوة الأكل في النفس ونوع من السرف والتبذير، ويبرر لذلك بأشياء قد لا تخطر على بال أي أحد وهذا دليل على شدة بخله وحرصه .

(1) البلاء، صص 116 - 120 .

ومن جهة أخرى يمكن للمشاهد أن يأتي في نهاية القصة على شكل خاتمة لها ومثال ذلك ما نجده في قصة السلام والطعام، فبعد الحوار الذي دار بين الشيخ الخرساني والرجل الذي كان مارا به، ينتهي الأمر في الأخير إلى تعليم الرجل المار شيئا جديدا لم يكن يعرفه من قبل، وذلك ما عرف عنه الراوي بقوله: " فورد على الرجل شيء لم يكن في حسبانته " (1)، فعمل على التشهير بذلك في تلك الناحية وهو ما أدى إلى تسجيل مواقف من ذلك.

قيل له: "قد أعفينا من السلام، ومن تكلف الرد"، قال: "ما بي إلى ذلك حاجة، إنما أن أعفي أنا نفسي من هلم، وقد استقام الأمر" (2).

إن هذا الحوار القصير الذي دار بين الرجل وجماعة من الناس حول ما جرى بينه وبين الشيخ الخرساني، انتهى في الأخير إلى تسجيل مواقف متباينة من ذلك الشيخ، فهناك من رأى ترك السلام وتكلف الرد أحسن له وأريح، في حين وجد الرجل أن يعفي نفسه من دعوة الآخرين وبذلك يستقيم الأمر عنده.

وعليه فهذا المشهد الختامي يعد حصيلة لوجهات النظر حول قضية السلام بين الشيخ الخرساني والرجل وما جرته من حديث بينهما.

ويمكن أن يأتي المشهد على شكل حوار داخلي، أي حديث للنفس، وعادة ما يكون متصلا بتمهيد من الراوي، ويختص هذا النوع من المشاهد بتصوير الصراعات النفسية الداخلية التي تعترى الشخصية وهذا النوع من المشاهد نجده متوفرا في قصة جبل وأبي مازن. حيث يبدأ الراوي بالتمهيد لهذا المشهد عن طريق تصوير حالة جبل عندما خرج ليلا من مكان كان فيه، فخاف ولم يأمن على نفسه، وهذا ما جعله يفكر في قصد أبي مازن، "فبت عنده في أدنى بيت أو في دهليزه، لم ألزمه من مؤونتي شيئا، حتى إذا انصدع عمود الصبح خرجت في أوائل المدلجين" (3).

(1) البخلاء، ص 49.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

(3) المصدر نفسه، ص، ص 61، 62.

إن هذا الحوار و إن جاء قصيرا إلا أنه يعبر عن حالة جبل وعن الوضع الذي كان يعيشه في تلك اللحظات، كما يكشف عن الصراع النفسي الذي كان يدور بداخله، فجل كان يعاني من أمرين أولهما يتعلق بالخوف من الخطر الذي قد يصيبه في الخارج في ذلك الوقت المتأخر من الليل، وثانيهما يتعلق بعدم ثقته بأبي مازن وعدم تأكده من أنه سيستقبله في بيته، لذلك نجده يبحث في نفسه عن سبب يجعل أبا مازن يستقبله، ويريد إقناع نفسه بذلك فيلجأ إلى التفكير في أدنى مواطن البيت وهي أماكن لا تستعمل عادة للمبيت أو النوم كعتبة البيت أو الدهليز.

الوقفة الوصفية :

هي التقنية الزمانية التي تشترك مع المشهد في تعطيل حركة السرد وتسمى الوقفة أيضا "الاستراحة، وفيها يكون الزمن معلقا ويتحقق ذلك عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب"⁽¹⁾، وتحدث الوقفة عند المرور من سرد الأحداث إلى الوصف، فينتج عن ذلك مقطع قصصي من النص تقابله ديمومة صفر على نطاق الحكاية. والوقفة الوصفية، أو الوصف هو التقنية التي يصعب أن يخلو منها أي نص سردي، ويأتي الوصف عادة من أجل إضافة شيء للسرد كتنقية الجانب الشعري . كما ينهض بعدة وظائف متنوعة، فإما أن يؤدي وظيفة تزينية بحيث يركز الكاتب على الجانب الشكلي من خلال استعمال الزخرف اللفظي والمحسنات البديعية، وإما يؤدي وظيفة دلالية تتصل بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات أو يستعمل من أجل استقطاب اهتمام القارئ وإدخاله إلى عالم الحكاية، من خلال إيهامه بواقعية القصة⁽²⁾.

وفي كتاب البخلاء يواجه القارئ عدة أنماط من الوصف مختلفة منها ما يتعلق بالشخصيات، وهو أكثرها لأنه يلعب دورا مهما في الكشف عن الحالات النفسية والاجتماعية للشخصيات ومنها ما يختص بوصف أشياء أخرى كالطعام أو اللباس أو الأماكن وإن كانت هذه الأخيرة قليلة جدا، ولأن المقاطع الوصفية متوفرة بشكل كبير نوعا

(1) محمد الشوابكة : السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، البنية الدلالية، منشورات أمانة عمان الكبرى، مطبعة الروزانا، 2006م، ص 97 .

(2) ينظر أمانة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص- ص 95-96.

ما في كتاب البخلاء فإننا سنكتفي بعرض بعض النماذج الدالة على الوقفة الوصفية فقط .
وسيكون النموذج الأول منها خاصا بوصف الشخصيات ونمثل له بوصف شخصية
المدائني:

"كان أبو سعيد المدائني إماما في البخل عندنا بالبصرة، وكان من كبار المعينين
ومياسيرهم، وكان شديد العقل، شديد العارضة حاضر الحجة، بعيد الروية"⁽¹⁾.

في هذا المقطع يصف الجاحظ شخصية المدائني، فيصورها على أنها شخصية غنية
جدا وبخيلة جدا أيضا، مع التركيز على إبراز الصورة النفسية والعملية لأبي سعيد
المدائني الذي كان يتميز بقوة البرهان وحضور الحجة، وكثرة التفكير في الأمور، وقوة
البدئية، إن كل هذه الصفات تدل على قوة هذه الشخصية وتميُّزها سواء في الجانب
الاجتماعي بسبب الغنى واليسر، أو في الجانب العقلي بما يختص به هذا الإنسان من
الصفات السابقة الذكر، إلا أن هذه الصفات الجيدة في شخصية أبي سعيد المدائني تشوبها
صفة قبيحة وهي صفة البخل، ويؤدي هذا الوصف وظيفه دلالية تساعدنا على فهم
تصرفات المدائني في القصة .

ومن نماذج الوقفة الوصفية أيضا نجد وصف المكان في قصة وليد القرشي . يقول
الجاحظ: "جلسنا في فناء حائط له ظل شديد السواد بارد ناعم، وذلك لثخن السائر واكتناز
الأجزاء ولبعد مسقط الشمس من أصل حائطه"⁽²⁾.

يتوقف الراوي هنا عن السرد ليصف المكان الذي جلس فيه هو ومن رافقه، فينقل
الصورة عن طريق وصف عام يرصد من خلاله حدود المكان، ويتميز هذا المقطع
الوصفي على الرغم من قصره بالدقة في التصوير، ونقل الصورة إلى القارئ كما هي
فعلا. حيث يعتمد الراوي في وصف هذا المكان على الرؤية والإحساس معا من أجل
رسم صورة مكتملة عن المكان، فبين حجم الحائط العظيم وشدة سواد ظله عن طريق ما
شاهده بعينه والتي لعبت دور عدسة الكاميرا في التقاط المشاهد وتقديمها، وأما بالنسبة

(1) البخلاء، ص 164 .

(2) المصدر نفسه، ص 61 .

لبرودة المكان ونعومته فهذه أشياء تعتمد على الإحساس بها ولا يمكن مشاهدتها .

بالإضافة إلى وصف الشخصيات والمكان . يخرج الجاحظ في كتاب البخلاء إلى وصف أشياء أخرى . كالطعام مثلا وهو ما نجده في قصة ثمامة وقاسم التمار ، ويقول في ذلك : "فأتوه يوما بقصعة ضخمة فيها ثريدة كهيئة الصومعة مكلّلة بإكليل من عراق، بأكثر ما يكون من العراق"(1).

في هذا المقطع يرسم الجاحظ صورة الطعام الذي وضع بين يدي قاسم التمار . وهو في بيت ثمامة مبينا ضخامة القصعة، وعلو الطعام فيها حتى شبهه بالصومعة في الارتفاع والعلو، كما يشبه ما كان فوقها من لحم بالإكليل . وبهذا يقوم الوصف في هذا المقطع بوظيفة تجميلية للنص من خلال حضور عنصر التشبيه، كما يساهم في خلق عنصر التشويق والإثارة في النص والذي يجعل القارئ ينتظر بقية الأحداث مما يحمله على مواصلة القراءة من أجل اكتشافها ، وهذا " فضلا عن وظيفته البنائية إذ يمهد للمقاطع السردية الأخرى " (2) .

إن ما يمكن تسجيله كخاصية زمنية في كتاب البخلاء هو اعتماده على الإسترجاعات الخارجية خاصة التي تعتمد على ذاكرة الراوي، وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ اعتماده على حركتي السرد السريعة و البطيئة

(1) البخلاء، ص 236 .

(2) محمد الشوابكة: السرد المؤطر، ص100.

3- شعرية الشخصيات:

3-1/ مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية من أهم ركائز العمل الحكائي " لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترايط وتتكامل في مجرى الحكى " (1) ، وبناء على ذلك فقد حظيت باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين الذين اجتهدوا في دراستها وعملوا على تحديد مفهومها، غير أن هذه المحاولات التي سعت إلى تعريف الشخصية اتسمت بالاختلاف والتباين بين النقاد بسبب تعدد الرؤى والمناهج التي اعتمدت في تحديد مفهومها ويرجع الدكتور عبد المالك مرتاض هذا الاختلاف إلى الخلط القائم بين مصطلحي الشخص والشخصية حيث استعملا وكأنهما مصطلح واحد، أو كأن أحدهما مرادف للآخر(2)، وقد عمل على إبراز هذا الاختلاف بين المصطلحين قائلا: "إن الشخصية لدينا كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه ... ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه إنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية "(3).

والشخصية كعنصر حكائي تكتسب أهمية كبيرة في بناء الأحداث ودفعها إلى الأمام، حيث تساهم وبشكل كبير في بناء العمل الأدبي، بل قد تكون هي المحور الأساسي في العمل كله، وهي حسب رأي رولان بارت تشكل: "تصميما لوصف ضروري، تبطل خارجه " الأعمال " الدقيقة المنسوبة إليها، أن تكون جلية، حتى يسعنا التأكيد أن لا سردا واحدا في العالم دون شخصيات"(4).

وذلك لما لها من علاقة وطيدة مع الأحداث، إذ لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر، فكما لا يمكن للأحداث أن تنجز دون فاعل، لا يمكن للشخصية أيضا أن توجد

(1) سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 87.

(2) عبد المالك مرتاض: سيميائية الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص 125.

(3) المرجع نفسه، ص 126 .

(4) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1 ، 1988م،

خارج إطار الأحداث.

وقد عرفت الشخصية في مسارها السردي تطورا واضحا أشار إليه الشكلائي توما شفسكي في نظرية الأغراض بقوله : " إن دعوة الشخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من " التمييز " وتكتفي الأشكال الأولية للمحكي، أحيانا، بإعطاء البطل اسما . دون أية صفة أخرى (بطل مجرد)، وذلك لكي تنسب إليه الأفعال الضرورية لسيرورة المتن الحكائي، أما الأبنية البالغة التعقيد، فتتطلب سيكولوجية معينة وأن تكون من الناحية السيكولوجية محتملة بالنسبة لتلك الشخصية (التحفيز السيكولوجي) للأفعال . في هذه الحالة تسند للبطل بعض الخصائص المزاجية " (1).

وقد عوملت الشخصيات في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن فيزيقي حي، وظل هذا الاعتقاد سائدا إلى أن جاء الروائيون الجدد فبدؤوا يضعفون من سلطانها، ويقللون من شأنها في العمل الروائي، لتصبح الشخصية بذلك " مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، مثلها في ذلك مثل الوصف، والسردي، والحوار " (2).

مع مجيء التحليل الشكلائي والبنوي، بدأ التركيز في دراسة الشخصية يتجه إلى الوظائف والأدوار التي تقوم بها مستبعدا النظر إليها كجوهر سيكولوجي، مركزا بذلك على خارج الشخصية وعليه فقد كان التحليل البنوي " الحريص جدا على عدم تحديد الشخصية، ليس باعتبارها " كائنا " بل " مشاركا " (3).

وبهذا يستبعد التحليل البنوي للشخصية في النص السردي الجانب النفسي أو السيكولوجي، ويختزلها " في وظائف محددة تقوم على وحدة الأفعال التي تسند إليها في السردي، وليس على جوهرها النفسي " (4).

لم يتوقف النقد البنوي عند هذا الحد، بل اعتمد في تحليله للشخصية بوصفها وحدات دلالية، أي علامات لسانية ليست لها معطيات قبلية ثابتة، تتم دراستها عن طريق

(1) نصوص الشكلايين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص 205 .

(2) عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، ص 87 .

(3) رولان بارت: النقد البنوي للحكاية، ص 124 .

(4) محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، ص 21 .

المشابهة بينها وبين الدليل اللغوي وقد تبنى هذه الطريقة في الدراسة فيليب هامون الذي نظر إلى الشخصية على أساس أنها وحدة دلالية " لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها " (1).

وتكون الشخصية كدال من حيث إنها تتخذ لها عدة أسماء وصفات لتخص هويتها، وأما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها في النص عن طريق جمل متفرقة . أو عن طريق سلوكياتها وأقوالها وسنحاول دراسة شخصيات البخلاء انطلاقاً من تصنيف فيليب هامون للشخصيات على أنها دال ومدلول، حتى نتمكن من التعرف على كيفية بناء الشخصيات في النص الحكائي للجاحظ، ونكتشف دلالاتها من خلال اللغة والألفاظ التي جاءت لتعبر عنها، وترسم ملامحها في المتن الحكائي .

3-2/ تحليل شخصيات البخلاء :

تميز كتاب البخلاء بعرض كم هائل من الشخصيات، وقد اعتمد الجاحظ في تقديمها على دقة الوصف والتصوير من خلال مجموعة من القصص والأخبار اهتمت بتصوير فئة من المجتمع في فترة تميزت الحياة فيها في عدة جوانب خاصة الاقتصادية منها مع اختلاط الجنس العربي بأجناس أخرى، وقد أدى هذا دوراً كبيراً في الحياة العامة و" كان عاملاً كبيراً في نشوء نوع من الريبية في (*scepticism*) الأخلاق والشك في صحة القيم الخلقية القديمة التقليدية التي كانت معروفة عند العرب أدى إلى تزعزع قوي لتلك القيم وحلول قيم جديدة مكانها وإن كان بقي للقديم وجود في ظاهر الحياة وفي ناحيتها النظرية لا في حقيقتها وناحيتها العلمية " (2).

كان لهذه التطورات التي طرأت على المجتمع العباسي وعلى الحياة العامة للناس الأثر الكبير في إفراز هذه الطبقة الاجتماعية التي أسست لمفاهيم جديدة حلت مكان المفاهيم القديمة التي كانت سائدة عند العرب، كالكرم والشجاعة والعطاء، لتصبح الأولوية والأساس الأول مع هذه الطبقة الاجتماعية للاقتصاد في النفقات وسياسة حسن تدبير

(1) فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد تقديم: عبد الفتاح كيليطو، 1972 م، ص 26 .

(2) محمد المبارك: فن القصص في كتاب البخلاء، دراسة ونصوص مختارة، دار الفكر، ط3، 1974م، ص13.

الأموال . من هنا انطلق الجاحظ في رسم شخصيات البخلاء التي أسست لمفاهيم جديدة في الحياة العامة وشكلت بذلك طبقة اجتماعية بارزة في عصره، وقد قام " عبر ثنائية الجد والهزل باستخراج مواقف شخصياته المختلفة، إذ تكون في بعض الأحيان مثيرة للضحك وفي بعضها الآخر مثيرة للبكاء " (1)، وتعددت بذلك هيئات تصوير البخلاء، وأشكال البخل عندهم، واختلفت النماذج التي مثلت جوانب كثيرة من الحياة في عصره، فرسم " حال المقتصدين الضاربين إلى الادخار في النفقة المقترين على أنفسهم وذويهم، وقد كان جادا في سوق أقاصيصه في هذا الاتجاه، بحيث يجعلها تنبئ عن النفرة في الإسراف والتبذير وأن ذلك الادخار هو العقل بعينه " (2)

وبصفة عامة فإن كتاب البخلاء في تقديمه لصورة البخيل اعتمد على صور شتى، سنعرض لعدد منها بالتحليل نبين من خلالها صورة الشخصيات التي طبعت الكتاب .

النموذج الأول: سهل بن هارون.

تحمل هذه الشخصية اسم سهل ومعناه اليسر والمرونة أو هو اسم يدل على اللين (3)، وهي شخصية حقيقية عاشت على زمن الجاحظ، وكانت من أبرز الأعلام في ذلك العصر، يصفها الجاحظ في كتاب البيان والتبيين بقوله: " كان سهل في نفسه عتيق الوجه حسن الشارة، بعيدا من الفدامة، معتدل القامة، مقبول الصورة، يقضى له بالحكمة قبل الخبرة، وبرقة الذهن قبل المخاطبة وبدقة المذهب قبل الامتحان وبالنبيل قبل التكشف، فلم يمنعه ذلك أن يقول ما هو الحق عنده وإن أدخل ذلك على حاله النقص " (4).

ونستدل على وجود هذه الصفات في الشخصية من خلال قراءتنا لنص الرسالة الوارد ذكرها في كتاب البخلاء، والتي تعكس مستوى الشخصية وتبرز أسلوبها في

(1) هيثم سرحان : الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2008م، ص 257 .

(2) محمد الصادق عفيفي : نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفرنسي . دار الفكر ، ط1، 1971م ، ص ، ص 30، 29 .

(3) ينظر: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 110.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 89.

التفكير، والتدبير وتسيير المال والاقتصاد الذي اتخذ منه سهل مذهبا له، معتمدا في ذلك على الاستشهاد ببعض الأقوال ومن ذلك ما جاء في قوله : " وقد قال معاوية : لم أر تذبذبا قط إلا وإلى جانبه حق مضيع . وقد قال الحسن : إذا أردتم أن تعرفوا من أين أصاب ماله، فانظروا في أي شيء ينفقه، فإن الخبيث ينفق في السرف"⁽¹⁾.

فهو يحتج لمذهبه بهذه الآراء الصادرة عن شخصيات عظيمة في تاريخ الأمة الإسلامية، ويتميز كذلك باستخدام العقل في إظهار الحجة والدليل على صحة كلامه، والرد على لائميته، حين يقول : " وعبتم علي قولي : من لم يعرف مواقع السرف في الموجود الرخيص، لم يعرف مواقع الاقتصاد في الممتنع الغالي . فلقد أتيت من ماء الوضوء بكيلة يدل حجمها على مبلغ الكفاية وأشف من الكفاية، فلما صرت إلى تفريق أجزائه على الأعضاء، وعلى التوفير عليها من وظيفة الماء وجدت في الأعضاء فضلا عن الماء . فعلمت أن لو كنت مكنت الاقتصاد في أوائله، ورعنت عن التهاون به في ابتدائه لخرج آخره على كفاية أوله..."⁽²⁾، فهو بهذا يتخذ من الاقتصاد حجة تنفي عنه صفة البخل .

ومن مميزات هذه الشخصية التي تتجلى في النص ميزة حب المال وتفضيله على العلم وذلك بحجة أن المال ضرورة لا بد منها لكل إنسان في حين أن العلم يمكن أن ينوب فيه البعض عن الكل، وهو ما يؤكد حرصه الشديد على المال .

بالإضافة إلى ذلك يتخذ سهل بن هارون من الخطاب الديني ذريعة يثبت من خلالها صحة موقفه وطريقته في الإنفاق، وهو ما يتجلى في استشهاده بأقوال الرسول عليه الصلاة والسلام والصحابة رضوان الله عليهم، ومن استشهاده بأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم قوله : " لو أتيت بذراع لأكلت، ولو دعيت إلى كراع لأجبت "⁽³⁾، ومن أقوال الصحابة استشهاده بقول أبي بكر الصديق : وقال أبو بكر الصديق رحمة الله عليه

(1) البخلاء، ص 37 .

(2) المصدر نفسه، ص 34 .

(3) المصدر نفسه ، ص 35 .

ورضوانه : " إني لأبغض أهل البيت ينفقون رزق الأيام في يوم " (1).

نستدل من خلال هذه الاستشهادات على أن سهل بن هارون شخصية متشعبة بالثقافة الإسلامية مطلعة على السنة ومذهب الصحابة تسلك نهجهم في الإنفاق والنهي عن التبذير، إلا أنه يتخذ من هذا الأمر قناعاً له يخفي به صفة البخل التي عيب بسببها، ذلك أن الدين الحنيف نهى عن البخل كما نهى عن الإسراف .

كما يحيلنا النص إلى أن ثقافة سهل بن هارون لا تنحصر في الجانب الإسلامي فقط، فقد اعتمد كذلك على أقوال العلماء ومنها ما جاء في قوله : " وقد نهى أبو الأسود الدؤلي، وكان حكيماً أديباً، وداهياً أريباً، عن جودكم هذا المولد، وعن كرمكم هذا المستحدث، فقال لابنه: إذا بسط الله لك في الرزق فابسط، وإذا قبض فاقبض، ولا تجاود الله، فإن الله أجود منك " (2).

و هكذا يكون سهل شخصية مرنة في إبداء الآراء، شديدة الحرص على المال .

النموذج الثاني : مريم الصانع .

تظهر مريم الصانع كشخصية رئيسية في قصة من قصص أهل البصرة من المسجديين وتحمل هذه الشخصية اسماً مركباً الأول مريم ومعناه العابدة الزاهدة، وهي صفات تحمل في طياتها معاني التقى والصلاح والتقرب إلى الله تعالى، وأما الجزء الثاني من الاسم وهو الصانع، فمعناه الماهرة في صنع اليدين والحاذقة⁽³⁾ في عملها.

هذا من حيث دلالة الاسم، أما من حيث مدلول هذه الشخصية في النص فإننا نجد ما مطابقاً لدلالة الاسم، فهي امرأة صالحة ماهرة في إدارة شؤون حياتها، تتميز بحسن التصرف، وحسن التدبير في البيت والمعيشة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن نص القصة يحمل إشارة دالة على وجود تناص بين شخصية مريم الصانع والسيدة مريم أم

(1) البخلاء، ص، ص 39 ، 40 .

(2) المصدر نفسه، ص 40 .

(3) ينظر: ابن فارس: مقاييس اللغة، ص 314.

المسيح عليه السلام . و يظهر ذلك من خلال قول زوجها : "أنى لك هذا يا مريم"⁽¹⁾ فتجيبه قائلة : " هو من عند الله "⁽²⁾ ، وهذا ما ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى: " قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ "⁽³⁾ .

فالتناص هنا جاء بين الشخصيتين في الأسماء، ثم في لغة الخطاب التي تدل على التقوى والورع، والإيمان بالله والتمسك به .

وتبدو شخصية مريم الصانع في القصة شخصية اقتصادية وليست بخيلة، وكذلك تتميز بالأمانة والعفة على الرغم من قلة مالها وهذا ما يؤكد الراوي على لسان زوجها في قوله : "والله ما كنت ذات مال قديما، ولا ورثته حديثا، وما أنت بخائنة في نفسك، ولا في مال بعلك، إلا أن تكوني قد وقعت على كنز"⁽⁴⁾ .

نلمس من خلال هذا القول اعتراف الزوج بعفة زوجته وأمانتها، وهو بذلك يؤكد ثقته بها فلم يساوره الشك فيها على الرغم مما رآه من ذهب وفضة وثياب فاخرة أحضرتها مريم لابنتها في يوم زواجها، وقد كان لها ذلك من حسن التدبير في المنزل ، وحكمة تسيير الأمور، فمثلت بذلك نموذج المرأة الصالحة التي أسعدت ابنتها وزوجها، وصانت بيتها .

النموذج الثالث : معادة العميرية .

هي شخصية أخرى ورد ذكرها في قصة من قصص المسجدين، وهي أيضا تحمل اسما مركبا الأول منه معادة ومعناه التعويذة أو العوذة وهي الرقية التي يتحصن بها الإنسان، ومعناه أيضا المحصنة باسم الله⁽⁵⁾، وأما العميرية فهي مشتقة من العمبر ومعناه الطيب، وقد كانت الشخصية الرئيسية في القصة، تمثل نموذج المرأة البسيطة المتمسكة

(1) البخلاء، ص 54.

(2) المصدر نفسه، ص 54 .

(3) سورة آل عمران: الآية 37.

(4) الجاحظ: المصدر السابق، ص54.

(5) إسماعيل بن حماد الجوهري: صحاح تاج اللغة صحاح العربية ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج2، دار العلم للملايين بيروت، 1004هـ1984م ، ط³ ، ص 566 .

ببيتها، تتميز بالحرص الشديد في كل شيء، يطبعها حب الاستثمار في كل كبيرة وصغيرة، ولها قدرة كبيرة على تسيير شؤون البيت وحسن تدبيره، إلا أنها تفتقر لهذه القدرة، وتغيب عنها حيال الأضحية التي تعجز معاذة عن تدبيرها، ووضع كل جزء من أجزائها في مكانه، مما يتسبب لها في الحزن والكآبة، ويصبح هما يلازمها .

وتقع معاذة في هذا المأزق لأنها فقدت من كان يحسن تدبير لحم الأضحى، ويشرف عليها وهو زوجها، فهي كما تقول: "امرأة أرملة، وليس لي قيم ولا عهد لي بتدبير لحم الأضحى . وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه ويقومون بحقه"⁽¹⁾.

ثبتت معاذة في هذا النص أن تدبير لحم الأضحى لم يكن من اختصاصها فزوجها هو الذي كان يقوم به ويحسن تدبيره ويقوم بحقه، وقد تسبب هذا الوضع لمعاذة في أزمة نفسية، فهي لا تريد أن تخالف نهج سلفها في حسن التدبير من جهة ومن جهة أخرى تفتقد لمن كان يعينها ويحمل عنها بعض الهموم والمشاكل، وهنا تبرز حاجة معاذة إلى من يساعدها ويأخذ بيدها حتى تخرج من أزمتها وتتطلق معاذة في حرصها على الانتفاع بكافة أجزاء الشاة، من إيمانها بأن الله لم يخلق شيئاً ليس فيه منفعة، فلا شيء خلق عبثاً في نظرها ولكن عدم الانتفاع بالأشياء يرجع إلى عجز الإنسان عن ذلك .

ويبدو أن طلب الانتفاع عند معاذة اقترن بعدم الاستسلام للعجز وهو ما مكنها من وضع كل جزء من أجزاء الشاة أو الأضحية في موضعه، وكان لها ذلك من خلال تفكيرها وربطها لكل جزء من أجزاء الشاة بالبيت، فانفتح لها باب الرأي في الدم الذي حيرها .

من خلال ما سبق يمكن القول بأن معاذة كانت من الشخصيات التي اعتمدت الاقتصاد إلى حد التقدير والبخل، فحاولت الانتفاع حتى من الأشياء التي عادة لا يهتم الناس بأمرها، وبهذا فإن شخصية معاذة العنبرية كانت معاذة فعلا من التبذير ومحصنة من السرف، والعجز في التدبير وكانت عمبرية في حفظ مذهب سلفها في الاقتصاد .

(1) البخل، ص 57 .

النموذج الرابع : محفوظ النقاش.

يمثل محفوظ النقاش الشخصية المحورية في القصة، يحمل اسما مركبا. تتمحور الدلالة فيه حول محفوظ، وهذا الاسم مشتق من الحفظ ومعناه مراعاة الشيء والحفاظ عليه⁽¹⁾ أو هو الإنسان المحمي والمصون، الذي لا يمسه سوء.

تظهر هذه الشخصية في بداية النص على أنها شخصية كريمة مضيافة طيبة النفس، ويتأكد هذا من خلال الدعوة التي وجهها محفوظ للنقاش للجاحظ لبيت عنده، ويظهر الحرص على ذلك في قوله : " أين تذهب في هذا المطر والبرد، ومنزلي منزلك، وأنت في ظلمة وليس معك نار، وعندى لبا، لم ير الناس مثله، وتمرا ناهيك به جودة، لا تصلح إلا له"⁽²⁾، فهو بهذا لا يكتفي بدعوة الجاحظ للمبيت فقط، بل يعده بإكرامه . وبالفعل فإن محفوظ النقاش يفي بوعده للضيف ويضع بين يديه ما كان ذكره له من طعام، وهنا تبدو نقطة التحول في هذه الشخصية حيث يبدأ بالاحتجاج على الجاحظ حتى يمنعه من أكل طعامه، متظاهرا بالحرص على صحته، فيلجأ إلى تذكيره بحالته الصحية وبأن هذا الطعام لا يناسبه، ثم يتظاهر بأنه ترك الأمر لضيفه حتى يختار بين الأمرين، فإما صحته، وإما الطعام وما يجره عليه من سوء .

إن هذه الازدواجية الظاهرة في صورة الشخصية ترجع في حقيقة الأمر إلى خاصية الجاحظ في تصويره لشخصيات البخلاء، حيث كان يعتمد في ذلك على " إبراز الشيء وضده من خلال تكريس إثبات القضية بالاعتماد أولا على رسم معالم شخوصه بالجانب الإيجابي، وثانيا فضح تلك الشخصية وكشف مغالطتها، وزعمها من خلال الوقوف على حقيقة جوهر الشخصية في نهاية المطاف حينما تأتي الفرصة سانحة بذلك"⁽³⁾.

من هنا يتبين لنا أن شخصية محفوظ النقاش شخصية تجمع بين صفتين متناقضتين هما البخل والكرم، حيث تتخذ من الكرم صفة ظاهرية لها في حين تضرر البخل الذي هو

(1) ينظر: ابن فارس: مقاييس اللغة ، ج2، ص 87 .

(2) البخلاء، ص، ص 143، 144.

(3) دياب قديد: الحكاية في ضوء مواقف التلقي من خلال كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة السرديات، عدد 1 جانفي،

2004م ، جامعة منتوري قسنطينة ، ص 236.

صفتها الأصلية، فالدعوة التي وجهها محفوظ النقاش للجاحظ ليبببت عنده والوعد الذي قطعه بإكرامه لم يكن إلا تظاهرا بالكرم، والحرص الذي أبداه على صحة الجاحظ لم يكن إلا انعكاسا لصفة البخل التي تسكنه وتسير حياته.

وبهذا يتبين مدلول اسم محفوظ في النص، الذي يرتبط برغبة الشخصية في أن تحفظ نفسها من الذم والقدح الذي قد يصيبها من الجاحظ، فهو يريد أن يحمي نفسه من صفة البخل التي قد يلصقها به الناس فيتظاهر بالكرم الذي يبقى عنده مجرد كلام يحافظ من وراءه على سمعته كما يريد أيضا الحفاظ على طعامه، ويكون بهذا قد ربح الاثنتين السمعة والطعام، غير أن ذلك لا يتم له، فهو يخسر الأمرين معا فيؤكل طعامه وتخرج قصته للناس.

وهكذا يتضح لنا أن هذه الثنائية الضدية القائمة على البخل والكرم والتي بني عليها النص، ورسمت من خلالها معالم الشخصية الرئيسية في القصة تجسد في حقيقتها ذلك التعارض الصارخ بين ميزة الكرم الذي كان يمثل قيمة كبرى في سلم القيم الأخلاقية العربية، وبين آفة البخل التي طرأت على المجتمع العربي، وعليه فإن شخصية محفوظ النقاش تمثل تلخيصا لذلك التعارض أو التناقض الذي طبع صورة الحياة في العصر العباسي.

النموذج الخامس: أبو القمام.

تحمل هذه الشخصية اسم أبي القمام، وهذا الاسم في حقيقته لقب أو كنية، فالاسم الشخصي هنا غائب، والقمام في اللغة جمع قمقم وهو أنية من النحاس أو غيره تستعمل لتسخين الماء⁽¹⁾، ولعل هذا الاسم أو اللقب يدل على أن الرجل كان يعمل في السقاية، ولهذا فإن هذا الاسم لا يحمل دلالة أو معنى مهما، تتجلى صورة هذه الشخصية في النص السردى على أنها شخصية متطفلة على الغير تستبيح أملاكهم، بل ويجعل أبو القمام لنفسه في هذا الأمر قاعدة ومذهبا فيقول: " أول الإصلاح ألا يرد ما صار في يدي لك، فإن

(1) محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، اعتنى به ووضع حواشيه: عبد المنعم خليل إبراهيم، وكريم سيد محمد محمود، مج 17، ص 174.

كان ما صار في يدي لي فهو لي، وإن لم يكن لي فأنا أحق به من صيره في يدي . ومن أخرج من يده شيئاً إلى يد غيره. من غير ضرورة فقد أباحه لمن صيره إليه. وتقريبك إياه مثل إباحته"⁽¹⁾، وبهذا فهو يعطي الحق لنفسه في أن يملك كل ما وقع في يده، ويعكس هذا القول أيضاً مستوى معيناً من الجانب العقلي لدى هذه الشخصية ويتجلى ذلك من خلال القدرة الفائقة على التعليل واعتماد الجدل، والعمل على شحذ الأدلة والحجج المناسبة للموقف، مع سوق الكلام وتوجيهه في المسار الذي يخدم مصلحة الشخصية ويمكنها من الظفر بما تريد في نهاية المطاف، هذا من حيث طريقة التفكير، أما من حيث التصرفات التي يقوم بها أبو القمام فإن شخصيته تبدو من خلالها شخصية بسيطة بساطة الاسم الذي تحمله . ليس لها شأن اجتماعي كبير وما يدل على ذلك هو مستوى الخطاب الذي وجهته له المرأة التي كانت طلبت منه أن يشتري لها بعض الأشياء، حيث قالت: "ويحك يا أبا القمام"⁽²⁾، وهذه اللهجة التي خاطبته بها تدل على تواضع مستواه وقلة شأنه الاجتماعي.

ومن مميزات هذه الشخصية أيضاً أو صفاتها نجد الاحتيال على الآخرين، ومن الواضح ضمن مجموعة القصص القصيرة التي وردت عن أبي القمام أنه لا يحتال أو يتطفل إلا على النساء.

النموذج السادس : أبو سعيد المدائني .

أبو سعيد المدائني هو كنية هذه الشخصية وليس اسمها الحقيقي، ومعنى سعيد مرتبط بالسعادة والفرح والسرور، أما المدائني فهي نسبة إلى مكان وهو المدائن . وتظهر ملامح هذه الشخصية كما رسمها النص على أنها تتميز بشدة البخل والغنى . وقد اقترنت صفة البخل بالإمامة في النص حيث يقول الكاتب : " كان أبو سعيد المدائني إماماً في البخل عندنا بالبصرة"⁽³⁾ ، وقد ربط الجاحظ في هذا النص بين الإمامة التي تعني الريادة والتقدم والرئاسة⁽⁴⁾ في كل الأمور، وبين البخل للدلالة على أن هذه الشخصية قد بلغت في البخل

(1) البخلاء، ص، ص 150، 151 .

(2) المصدر نفسه، ص 151 .

(3) المصدر نفسه، ص 164 .

(4) ينظر: الجوهرى: الصحاح، مج 16، ص 129.

مبلغا صارت به مرجعا لغيرها ممن يريد أن يكون بخيلا أو شحيجا .

ومن المميزات التي تطبع شخصية أبي سعيد المدائني كثرة التثبيت في الأمور، وقوة البديهة، والحجة والبرهان، وتظهر هذه الصفات من خلال تصرفات الشخصية خاصة فيما يتعلق بالمال، ولعل ذلك جعله يمثل مكانة مهمة بين الأثرياء الذين يهتمون بالاقتصاد والبخل، والذين كانوا يجتمعون حوله من أجل الاستفادة منه .

ويبدو أن صفة البخل هي التي جعلت من أبي سعيد المدائني يكثر التفكير في الأمور ويترىث في اتخاذ القرارات حتى في أبسط الأمور، وهذا ما نلمسه من خلال حديثه عن غسل الثوب وذلك عندما سأله أحمد المكي وكان على اتصال به بسبب صنعة المال وذلك في قوله : " والله إنك لكثير المال، وإنك لتعرف ما نجعل، وأن قميصك وسخ، فلم لا تأمر بغسله ؟ " (1)، هذا السؤال الذي طرحه أحمد المكي يوضح لنا كيفية تفكير أبي سعيد المدائني، وشدة تدبره في الأمور، فعلى الرغم من أن مسألة غسل الثياب مسألة عادية، إلا أنها تحولت عند أبي سعيد إلى قضية تشغل فكره وتأخذ وقته ولا يجد لها حلا وهذا ما نلمسه في الجواب الذي رد به على السائل حين قال: " فلو كنت قليل المال وأجهل ما تعرف، كيف كان قولك لي؟ إنني قد فكرت في هذا منذ ستة أشهر، فما وضح لي بعد وجه الأمر فيه " (2).

إذن فأبو سعيد المدائني كان منتبها لاتساخ قميصه، ولكن الذي منعه من غسله ما سيجره ذلك عليه من تكاليف، وهو ما وضعه في حيرة من أمره وجعله يشغل فكره طوال ستة أشهر دون أن يهتدي إلى حل، وهذا ما يعكس شدة البخل عند هذه الشخصية التي وصل بها الأمر إلى حد أن تبخل على نفسها بالنظافة، وهذه الصورة في الحقيقة تعكس قدرة الجاحظ الفنية على "استبطن دخائل البخيل، وكشف قناعاته، والسخرية منه في جمع المال والحرص عليه بكل ما تتسع له الوسائل وتقوى عليه الحيل" (3) وفي مقابل هذا البخل

(1) البخل، ص 167 .

(2) المصدر نفسه، ص 167 .

(3) سيد عبد الحلیم محمد حسین: السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، ط1، 1988م، ص 153.

الذي يعد صفة قبيحة ودميمة تتمتع هذه الشخصية بعزة النفس، وعدم احتمال الذل والإهانة، والتي جعلته يتنازل عن ألف دينار كانت له على أحد الأشخاص .

بناء على ما سبق يمكن القول إن هذه الشخصية تمثل صورة الشخصية المتناقضة التي تجمع بين صفة البخل وعزة النفس، وهما صفتان من الصعب اجتماعهما في شخص واحد، وذلك لأن الإنسان البخيل لا يمكنه أن يتنازل عن مبالغ كبيرة لغيره من أجل كرامته.

النموذج السابع : أحمد بن خلف اليزيدي .

يمثل أحمد بن خلف اليزيدي نموذج الشخصية التي تجمع بين صفتين مختلفتين أو متناقضتين وهما البخل والطيبة . فالأولى صفة ذميمة وقبيحة، والثانية صفة حميدة، من حيث دلالة اسمه أحمد فمعناه المحمود أو الذي يحمد وهو مشتق من الحمد⁽¹⁾.

يبدأ ظهور هذه الشخصية في النص من خلال إعطاء الراوي لمحة عامة عنها، ولذلك فهي تقدم بضمير "الهو" حيث يحدد الراوي أهم صفاتها بقوله : " ومن طياب البخلاء أحمد بن خلف اليزيدي . ترك أبوه في منزله يوم مات، ألفي ألف درهم، ومائة ألف درهم، ومائة وأربعين ألف دينار، فاقنتسما هو وأخوه حاتم قبل دفنه فأخذ أحمد وحده ألف ألف وثلاث مائة ألف درهم، وسبعين ديناراً، ذهباً عينا مثاقيل وازنة جياداً، سوى العروض*"⁽²⁾.

من هنا تتحدد أبرز صفات الشخصية التي تجمع بين الطيبة والبخل كما سبقت الإشارة إلى ذلك بالإضافة إلى الغنى، لكن ومن خلال تتبع النص السردي يتضح تركيز الكاتب على صفة البخل التي ميزت هذه الشخصية، بل ويظهره على أنه شديد البخل حتى على نفسه، فهو " بعيد العهد بالأكل في بيته"⁽³⁾.

وهو ما يكشف عن وجود صفة أخرى في هذا الإنسان وهي التطفل، وهذا ما يفسره

(1) ينظر: اليزيدي: تاج العروس، مج 4، ص 23.

(2) البخلاء، ص 63 .

(3) المصدر نفسه، ص 63 .

قول الجاحظ فيما بعد: "وكان لا يفارق منازل إخوانه وإخوانه مخاصيب متاريب أصحاب نفح وترف كانوا يتحفونه ويدلّونه ويفكّهونه ويحكّمونه"⁽¹⁾ ، فهو كان يعتمد في طعامه إذن على إخوانه، ويستغل كرمهم وجودهم، وهذا يعني أن البخل لم يكن صفة معممة على جميع أفراد العائلة بل كان صفة خاصة بأحمد بن خلف اليزيدي .

وفي مقابل الضيافة التي كان يحضى بها عند إخوانه . نجده يتهرب من استضافتهم ويرفض دعوتهم، ولا يتم ذلك إلا بعد إلحاح شديد أرغمه على أن يستضيفهم، وعلى الرغم من أنه لم يكلف نفسه في ضيافتهم إلا أنه اتخذ من ذلك حجة له عليهم يقطع بها الطريق على كل من أراد أن ينال شيئاً من ماله وهو ما يوضح أكثر شدة البخل عند هذا الإنسان، وعليه فإنه يمكننا القول بأن مدلول هذه الشخصية في النص هو الحرص والتقتشف، وشدة البخل والأخذ دون العطاء .

النموذج الثامن : أبو محمد الخزامي .

أبو محمد الخزامي هي كنية الشخصية أما الاسم الحقيقي فهو عبد الله ومعناه المخلص في عبادته الله الذي لا يعبد سواه هذا من حيث دلالة الاسم، أما من حيث مدلول الشخصية في النص، فيبدو أنها شخصية تجمع بين صفتين متناقضتين وهما البخل والطيبة، وهما صفتان متنافرتان فعادة ما يكون البخيل لئيمًا والطيب سخيا، وبالإضافة إلى هذا يظهر عبد الله في النص على أنه شخصية حريصة جدا، فهو صاحب آراء في البخل بل ويدعو إليه ويحتج له، ويتبين لنا ذلك من خلال ملاحظته على لباس الجاحظ الذي كان يرى فيه إسرافا وسوء سياسة وإهمال للنفس، وذلك حسب رأيه لأنه جاء قبل أوانه، وهذا يدل على أن هذه الشخصية ميالة إلى التقتشف إلى أبعد حد حيث يهتم بأدق الأمور وأبسطها، ويتابع كل ما له علاقة بإسراف المال و يعمل على تحصين نفسه من أطماع الآخرين .

ومن مميزات هذه الشخصية أيضا أنها شخصية تحبذ البخل، فعبد الله لا يأنف منه بل يعتز به، ولا يمانع في تلقيه باسم البخيل وذلك ما نجده في قول الجاحظ : " وقلت له

(1) البخلاء، ص 64 .

مرة: قد رضيت بأن يقال : عبد الله بخيل : قال لا أعدمني الله هذا الاسم " (1) فهو يعتز بهذا اللقب مادام فيه حفظ للمال وتثبيت له في ملكه، ولهذا فهو لا يجد حرجا في دعوته بالبخيل، فالمهم عنده هو أن يسلم له المال، وبذلك فهو لا يأنف من أن يكون عبدا للدرهم والمال .

بل ويذهب إلى أكثر من ذلك فهو يجاهر بالبخل ويعترف بذلك في أحد المجالس حيث يفاجئ الجميع بهذا الأمر وهو ما يتضح من خلال النص الآتي " وكنا مرة في موضع حشمة، وفي جماعة كثيرة، والقوم سكوت، والمجلس كبير . هو بعيد المكان مني . فأقبل علي المكي وقال، والقوم يسمعون : يا أبا عثمان من أبخل أصحابنا ؟ قلت : أبو الهذيل . قال ثم من ؟ قلت : صاحب لنا لا اسميه . قال الخزامي من بعيد : إنما يعنيني " (2)، فهو بهذا يفاجئ الراوي الذي كان يريد التستر على اسمه، فالبخل في رأيه إصلاح واقتصاد، وإطلاق لقب البخيل على هذه الفئة في نظره يعد غيرة وحسدا .

وما نخلص إليه في الأخير بعد تحليل هذه النماذج هو القول بأن هذا التنوع في شخصيات البخلاء قد لعب دورا هاما في بناء المتن الحكائي لنصوص الكتاب، خاصة وأن الجاحظ عمد في عرضها إلى التركيز على إظهار نفسياتهم وأحوالهم، مع محاولة التعريف بهذه الطبقة الاجتماعية التي سعت إلى خلق مفاهيم اقتصادية جديدة في ذلك العصر.

وقد نجح الجاحظ في رسم ملامح شخصياته والنفاد إلى أعماقها من خلال التركيز على أدق التفاصيل " الدال على عمق في التحليل وبراعة في التعليل، ومهارة في الكشف والتصوير، وقدرة على سبر أغوار النفوس واستجلاء حقائقها" (3)، مع مراعاة مستويات الشخصيات، والحفاظ على استقلاليتها اللغوية، وإظهار هويتها، وقد لعب ذلك دورا بارزا في إتمام تشكيل الفضاء القصصي عنده وبلورة تصوره بشكل تام.

(1) البخلاء، ص 84 .

(2) المصدر نفسه، ص 87 .

(3) رابح العوي: فن السخرية في أدب الجاحظ، معهد الآداب و الثقافة العربية، قسنطينة، رسالة ماجستير، 1980م، 1981م، ص 136 .

الفصل الثاني:

الرؤية السردية

1 / مفهوم الرؤية السردية : Point de Vue

يعتمد الحكي في كافة أشكاله على عنصرين أساسيين هما الراوي والمروي له، أي القائم بالحكي ومتلقيه، حيث تتم العلاقة بينهما على أساس ما يحكى (أي القصة)، مع ضرورة تعيين الطريقة التي يحكى بها الخبر، أو الكيفية التي تسرد بها القصة " وتسمى هذه الطريقة، سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"⁽¹⁾.

وقد عرف هذا المكون الخطابى المتعلق بالراوي بمصطلحات عدّة نذكر منها : حصر المجال، وجهة النظر أو زاوية النظر، الرؤية السردية، البؤرة أو التبيير، ويرجع السبب في تعدد المصطلحات إلى اختلاف النقاد حول تحديد دلالة ومفهوم هذا المكون السردى، "ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ديوعا وبالأخص في الكتابات الإنجلو أمريكية"⁽²⁾، التي تركز على الراوي الذي تتحدد من خلاله رؤيته للعالم الذي يرويّه بشخصه وأحداثه، وكذلك على الكيفية التي تمر من خلالها الأحداث أو القصة إلى المتلقى، وتلقى بها القبول والتصديق .

مر هذا المصطلح تاريخيا بمرحلتين أساسيتين بدأت الأولى "مع النقد الأنجلو- أمريكي في بدايات القرن العشرين، واستمرت حتى أواخر الستينيات، وخلالها احتلت الرؤية مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائى.وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينيات مع التطور الذي توجّ بظهور (السرديات)"⁽³⁾ .

وبهذا يكون مصطلح وجهة النظر قد شكّل ماثرا للجدل بين النقاد والدارسين، خلال مراحل تطوره، إلى أن وصل إلى مصطلح "التبيير" على يد الناقد "جيرارد جينيت"⁽⁴⁾ .

ونظرا لتعدد المصطلحات واختلافها، فإننا سنعتمد في هذه الدراسة على مصطلح الرؤية السردية . الذي اختاره سعيد يقطين والذي تنحصر دلالاته في إطار تحليل الخطاب

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 45.

(2) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ، ص 284 .

(3) محمد عزام : شعرية الخطاب السردى، ص 94.

(4) ينظر: سعيد يقطين المرجع السابق ، ص 297.

من جهة، ومن جهة أخرى يرجع سبب هذا الاختيار إلى كون الراوي هو المؤطر الأساسي للخطاب، ويتم له ذلك من خلال تنظيمه لمادة الخطاب وتوزيعها بما يتناسب مع وضعيات الراوي التي تختلف في العمل السردي باختلاف تقنيات السرد (1) 'كما أنه الأنسب للمقاربة البنيوية التي نزع إجراءها على نصوص الكتاب.

ومصطلح الرؤية السردية في مفهومه العام يعني " ما يعبر به السارد عن موقفه من العمل ونظرته إليه، والرؤية السردية في الخطاب الروائي أو القصصي لا يمكن حصرها في شخص أو حدث وإنما يعبر عنها الخطاب في عمومها، فجميع ما يهدف إلى تبليغه محتوى الرسالة السردية يدخل في مجال التعبير عن الرؤية السردية " (2).

فالرؤية السردية إذن تتعلق بالتقنية التي يستخدمها الراوي في قصته من أجل تبليغ محتوى الرسالة، ومن هنا نفهم أن الغرض المقصود من ذلك هو كيفية التأثير على المروي له أو المتلقي، وكذلك الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يتم بواسطتها ذلك

وسنحاول من خلال هذا المهاد النظري أن نبين تلك الآراء والزوايا المختلفة التي تدخل في إطار تحديد الرؤية السردية، وذلك من خلال إبراز وجهة النظر الغربية وأهم ما قاله النقاد الغربيون في هذا الشأن، ثم نحاول أن نتعرض لما قدمه النقد العربي حول هذه المسألة (مسألة الرؤية السردية) .

أ / الرؤية السردية في النقد الغربي:

هناك شبه إجماع بين النقاد والباحثين على أن الاهتمام بالرؤية السردية يرجع إلى الروائي "هنري جيمس" منطلقاً في ذلك من خلال ملاحظته حول الراوي داعياً إلى ضرورة أن تحكي القصة ذاتها عن طريق " مسرحة الحدث وعرضه لا قوله وسرده " (1). وهو بذلك يخرج المؤلف من دائرة الحكي، لأن القصة في نظره هي التي يجب أن تتكفل بذلك، وأن تقدم نفسها بنفسها، ولذلك فهو يعيب على المؤلف الذي ينظر إلى عمله من

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 284 .

(2) نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردية، ج2 ، دار هومه للنشر والطباعة والتوزيع ، ص، ص 177 ، 178 .

(1) سعيد يقطين : المرجع السابق، ص 285 .

فوق، فيلعب بذلك دور محرك الدمى .

غير أن الاهتمام بمسألة الرؤية السردية تمت بلورته بشكل أعمق من خلال كتاب " الزمن والرواية " "لجون بويون" الذي خطأ " خطوة أخرى في تحديد العلاقة بين الراوي والشخصية " (1)، معتمدا في ذلك على معطيات علم النفس، من خلال تأكيدته على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس (2)، وقد توصل إلى تصنيف الرؤيات السردية إلى ثلاثة أنماط وهي :

1 – الرؤية من الخلف La vision par derrière :

وهي الرؤية التي تستخدم غالبا في الحكى الكلاسيكي، وفي هذا النوع من الرؤى يكون الراوي أكثر معرفة من بطل القصة، وبإستطاعته أن يزودنا بكل المعلومات والتفاصيل الخاصة بشخصيات القصة، ومعنى ذلك أن عالم القصة يهيمن عليه الراوي بشكل تام، بحيث يكون هو الوحيد القادر على تزويدنا بما يدور في " خلد الأبطال"، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية (3).

2 – الرؤية المصاحبة (مع) La vision avec :

في هذا النوع من الرؤى تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات، ولهذا لا نجده يقدم أية معلومات أو تفسيرات، ولا يكون ذلك " إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها " (4) .

وهذا النوع من الرؤية السردية ليست له علاقة بنوعية الضمير السردى المستعمل، إذ يمكن أن يبدأ بضمير الأنا ثم يتحول إلى ضمير الغائب ومع ذلك يحتفظ السرد بنفس نوع الرؤية .

(1) محمد علي الشوابكة : السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، ص 118 .

(2) ينظر: سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 288 .

(3) ينظر: حميد لحميداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 47 .

(4) المرجع نفسه، ص 47 .

3 - الرؤية من الخارج : La vision par dehors

وفي هذا النوع من الرؤى السردية يكون الراوي أقل علما من الشخصية الروائية، وعليه فإن الراوي " هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف ما يدور بخلد الأبطال " (1).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن جهل الراوي هي مسألة تقنية متواضع عليها، ولا يمكن القول بالجهل التام للراوي، وإلا فإن العمل يفقد قيمته ولا يمكن فهمه.

على غرار هذا التصنيف الذي قدمه جون بويون للرؤية السردية، قدم تودوروف تقسيما آخر منطلقا في ذلك من تصنيف جون بويون، حيث حافظ على التقسيم الثلاثي للرؤية السردية مع إدخاله لبعض التعديلات الطفيفة على التقسيم وهو كالاتي :

1 / الراوي > من الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج) :

وهنا تقل معرفة الراوي، حيث يقدم لنا الشخصية كما يراها ويسمعها دون أن يصل إلى عمقها أو يعرف ما بداخلها، ولهذا نجده يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي .

2 / الراوي < من الشخصية (الرؤية من الخلف) :

في هذه الحالة الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، وبذلك فهو يستطيع أن يطلع على كل ما يجري خلف الجدران. ويستطيع كذلك أن يغوص في أعماق الشخصيات.

3 / الراوي يساوي الشخصية (الرؤية مع) :

وهنا تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية، وهذا يعني أن الرؤية السردية هنا تكون مصاحبة، وبالتالي لا يمكن لأحد الطرفين (الراوي أو الشخصية) أن يعرف شيئا أكثر من الآخر، ويتميز هذا النوع من السرد باستعماله لضمير المتكلم أو ضمير الغائب، دون أن يتأثر مظهر الرؤية بتغيير الضمير السردية .

بالإضافة إلى التقسيمين السابقين للرؤية السردية نجد التقسيم الذي وضعه توما شيفسكي للسرد أو الحكوي، الذي ينقسم عنده إلى نمطين وهما : السرد الموضوعي

(1) ينظر: حميد لحميداني : بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي ، ص 47 .

Objectif، والسرد الذاتي Subjectif " في نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلقاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال . أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف المستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه " (1).

إن ما عبر عنه توما شفسكي بالسرد الموضوعي يعادل ما عبر عنه جون بويون بالرؤية من الخلف، والتي يكون فيها الراوي أكثر معرفة من الشخصية، أما السرد الذاتي فيعادل عند بويون الرؤية مع والتي تكون فيها الرؤية متساوية .

وفي الحقيقة فإن توما شفسكي بوضعه لهذه التقسيمات يكون قد سبق غيره من المنظرين الغربيين في تحديد زاوية الرؤية السردية للراوي . ويدل على ذلك حميد لحميداني من خلال تواريخ نشر الأبحاث المتعلقة بهذا الموضوع، فتوما شفسكي نشر البحث المتعلق بنظرية الأغراض الخاص بالسرد سنة 1923، في حين نشر جون بويون كتابه سنة 1945 م (2).

أما بالنسبة لعدم تطرقه (أي توما شفسكي) للنوع الثالث من أنواع الرؤية السردية وهو الرؤية من الخارج فيرجع إلى أن الأنماط الحكائية التي كانت سائدة في عصره، والتي تتبنى هذا النوع من أنواع الرؤية السردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد (3).

لم تتوقف الدراسات الخاصة بالرؤية السردية عند هذا الحد، بل شهدت تقدماً ومحاولات جديدة قدمها الناقد " جيرار جينيت " في كتابه "خطاب الحكاية"، منطلقاً لتقديم وجهة نظره الخاصة من خلال انتقاد كل التنظيرات السابقة الخاصة بوجهة النظر، والتي تعاني في نظره من خلط مزعج بين ما يسميه صيغة (mode) وما يدعوه صوتاً (Voix) "أي بين السؤال من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردية؟ وهذا السؤال المختلف تماماً : من السارد؟ أو بعبارة أوجز : بين السؤال من يرى؟ والسؤال

(1) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 189 .

(2) حميد لحميداني : بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، هامش ص 47 .

(3) المرجع نفسه ، ص ، ص 47، 48 .

من يتكلم ؟ " (1).

وتبرز أهمية ما قدمه جنيت في اهتمامه بالصيغة وتمييزها عن الصوت، وهو الأمر الذي كان يعاني من الخلط في التنظيرات السابقة .

وفي محاولة منه لتجنب اللبس الناتج عن تعدد المصطلحات الخاصة بتحديد الرؤية السردية، التي وضعتها مختلف التنظيرات النقدية يقترح جنيت مصطلح " التبيين " الذي يكون حسب رأيه " أكثر تجريدا كما أنه يتناسب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين : "بؤرة السرد" " (2).

والتبيين معناه تحديد زاوية النظر أو الرؤية في إطار مصدر معين، وهذا المصدر يمكن أن يكون شخصية من شخصيات العمل، أو راويا مفترضا ليست له علاقة بالأحداث (أي أحداث القصة أو الرواية) ويصنف جنيت التبييرات إلى ثلاثة أنواع وهي :

1 – التبيين الصفر أو اللاتبيين أو الحكاية غير المبارة :

وهذا النوع من التبيين تتميز به الحكاية التقليدية، حيث يتم فيه الإخبار السردى من خلال مركز الشخصية التي تتكفل بسرد الأحداث كاملة .

2 – التبيين الداخلي : وينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام أو أنواع وهي :

أ / تبيين داخلي ثابت :

ويتم فيه التركيز على شخصية واحدة، يمر أو يعرض من خلالها كل شيء، وهو ما يؤدي إلى تضيق مجال الرؤية وحصرها في شخصية واحدة .

ب / تبيين داخلي متغير :

ويكون السرد فيه مبرا على شخصية أولى ينتقل بعدها إلى شخصية ثانية ليعود بعد ذلك إلى الشخصية الأولى .

(1) جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص 189 .

(2) المرجع نفسه، ص 201 .

ج / تبئير داخلي متعدد :

ويتم فيه عرض الحدث الواحد مرات عديدة من وجهات نظر عدة أو مختلفة .

3 – التبئير الخارجي :

وفي هذا النوع من التبئير لا يمكننا التعرف على دواخل الشخصيات فالبطل يتصرف دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره وعواطفه .

من خلال عرضنا لهذه الآراء النقدية التي تناولت الرؤية السردية، يتأكد لنا أن هذه المسألة (الرؤية السردية) ما تزال تثير الكثير من الآراء المتداخلة أحيانا والمتباينة أو المتضاربة أحيانا أخرى، وتجدر الإشارة هنا إلى أن التركيز في هذا العرض النظري، قد شمل آراء دون أخرى، وهذا يعني أن الآراء النقدية حول الرؤية السردية كثيرة جدا ومتنوعة، ومن أمثلة ذلك نذكر ما قدمه " فريدمان " الذي أعطى تصنيفا طويلا لوجهات النظر والذي عمل من بعده الناقد "جون بويون" على اختزالها، وسماها بالرؤيات، وكذلك نجد "واين بوث" الذي قدم تعريفا لزاوية الرؤية، وكذلك الطرح الذي قدمه الباحث السوفياتي " أوسبنسكي" حول هذا الموضوع وأسماه "بويطيقا التوليف"، حيث سعى من خلاله إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف⁽¹⁾، وغيرها من الأبحاث .

ويرجع السبب في تركيزنا على الآراء السابقة التي تم شرحها دون غيرها، لوضوحها أولا، ولتجنب الوقوع في الخلط و الغموض ثانيا .
ويمكننا جدولة جهود الدارسين في الخطاطة التالية⁽²⁾:

(¹) ينظر: محمد عزام : شعرية الخطاب السردية، ص97.

(²) المرجع نفسه، ص102.

جيرار جينيت	ت تودوروف	نورمان فريدمان	واين بوث	شتانتسل	جان بويون	بروكس ووارين
التبئير الداخلي	الراوي = الشخصية	الأنا المشاهد	الراوي الممسرح	الراوي من شخصيات القصة	الرؤية مع	البطل يحكي قصته
التبئير الصفر	الراوي < الشخصية	المعرفة المطلقة للراوي	المؤلف الضمني	المؤلف العليم	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم يحكي
التبئير الخارجي	الراوي > الشخصية	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي غير الممسرح	المؤلف الغائب عن القصة	الرؤية من الخارج	المؤلف يحكي من الخارج

هذا الجدول يمثل ملخصاً لجهود الدارسين حول تحديد الرؤية السردية وإذا كان هذا حال الدراسات النقدية الغربية التي تعج بالأبحاث والآراء المتفككة أحياناً والمتضاربة أحياناً أخرى، فإن الحال عند نظيرتها العربية يعكس واقعاً آخر، تطبعه ندرة وضئالة الأبحاث والدراسات المتعلقة بهذا الموضوع .

ب / الرؤية السردية عند العرب :

في الحقيقة إن النقد العربي يفتقر إلى الدراسات الخاصة بالرؤية السردية كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك قبل قليل، إلا أن ذلك لا يعني انعدامها، فقد ظهرت على الرغم من ذلك بعض المحاولات في هذا المجال .

ولعل أهمها وأكثرها جدية تلك المحاولة التي قدمها سعيد يقطين، في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) وهي محاولة تتميز بالعمق والشمولية، حيث تمكن من استيعاب

المنظور الغربي بمختلف اتجاهاته وتشكيلاته، ثم اجتهد بعد ذلك في بناء مفهوم خاص به للرؤية السردية، مستعينا في ذلك بما قدمه النقد العربي .

ولم ينف سعيد يقطين صعوبة هذا العمل لذلك نجده يقر بصعوبة المجازفة التي ركبها في خوض هذا الأمر في قوله: "إنني أتحرك فوق أرضيتين مختلفتين تكويننا وطبيعة : النظريات السردية الغربية المتعددة والمتناقضة، والرواية العربية، فكيف يمكن تحديد الرؤية السردية من وجهة نظرنا ... إنه طموح أكبر من ندعي على الاطلاع به . لكننا نحاول"⁽¹⁾.

ينطلق سعيد يقطين في تحديده للرؤية السردية من خلال تركيزه على الشكل السردى، والذي يرصد من خلاله العلاقة بين الراوي والقصة محددًا بذلك شكلين أساسيين هما: (2)

1 – الراوي غير مشارك في القصة، ويسميه براني الحكى .

2 – الراوي مشارك في القصة، ويسميه جواني الحكى .

بعد ذلك يذهب سعيد يقطين في تحديده للممكنات السردية المتجلية من خلال الشكلين السرديين البراني الحكى والجواني الحكى على صعيد الرواة من خلال تعيين أربعة أصوات في علاقاتهما بالشكلين السرديين على النحو الآتي :

1 – الشكل السردى البراني الحكى ويضم صوتين :

أ / خارج الحكى ناظم خارجي : وهو الذي يحكى قصة غير مشارك فيها، وهو راو يحكى القصة من الخارج، ويكون برانيا عنها، يقوم في الغالب بتأطير الأحداث، كما يقدم الأفضية التي تدور حولها القصة .

ب / داخل الحكى الناظم الداخلى : وهو شبيه بالناظم الخارجى من حيث كونه يحكى قصة غير مشارك فيها من خلال شخصية تظل بينهما مسافة، غير أنه يتجاوز الوظيفة التأطيرية للحكى، ويقوم بعرض الأحداث من خلال رؤيته الخاصة، وأحيانا يتماهى مع

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى، ص 307 .

(2) المرجع نفسه، ص 309 .

الشخصية المحورية فيقدم الأحداث من زاوية نظرها .

2 – الشكل السردى الجوانى الحكى :

ويضم بدوره صوتين أو مقامين سرديين ينهض من خلال ذلك بالتبئير الداخلى .

أ / فاعل داخلى : فى هذا النوع يكون الراوى شخصية مشاركة فى القصة، تمارس الحكى غير أن موضوع تبئيرها لا يرتبط بذاتها وإنما يرتبط بذوات أخرى .

ب / فاعل ذاتى : وفى هذا النوع يكون الراوى شخصية مركزية، تكون هى ذات المبئر، وموضوع التبئير فى الوقت نفسه .

ومن خلال تحديده للعلاقة بين المبئر والمبأر (المنظور السردى والتبئير وعمقه) يحدد الرؤيات الآتية (1) :

1 – رؤية برانية خارجية : وهى تقابل عند جينيت التبئير الصفر .

2 – رؤية برانية داخلية : وهى تقابل عن جينيت التبئير الخارجى .

3 – رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية : وهما تقابلان عند جينيت التبئير الداخلى .

وفى الأخير يلخص سعيد يقطين تصوره للرؤية السردية فى الخطاطة الآتية (2) :

جوانى الحكى		برانى الحكى		الشكل الصوت
جوانية ذاتية	جوانية داخلية	برانية داخلية	برانية خارجية	الرؤية السردية
			ناظم خارجى	خارج الحكى
	فاعل داخلى	ناظم داخلى		داخلى الحكى
فاعل ذاتى				ذاتى الحكى

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى، ص 311 .

(2) المرجع نفسه، ص 311 .

ويخلص سعيد يقطين في الأخير – من خلال هذا المخطط – إلى ملاحظة مفادها ظهور التقاطب بين الناظم الخارجي والفاعل الذاتي، وأن الناظم الداخلي والفاعل الداخلي يقعان في نفس المستوى، أما عن التداخلات التي يمكن أن تملأ هذه الخطاطة فيشير يقطين إلى أن نوعية النصوص هي التي تمدنا بذلك⁽¹⁾.

بالإضافة إلى ما قدمه سعيد يقطين نجد المحاولة التي قدمتها يمى العيد في كتابها "تقنيات السرد الروائي" حيث عملت على وضع نموذج يشتمل على العناصر الأساسية المشكلة للرؤية السردية، وسمتها "مقولة هيئة القص" وقد استهلت حديثها في هذا الموضوع بالتمييز بين الكاتب الذي لا يمثل في نظرها "أيا من أشخاص عمله الروائي"⁽²⁾، وبين الروائي الذي "هو وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه، أو لبيث القصة التي يروي"⁽³⁾، وبعد هذا الفصل بين الكاتب والراوي قدمت الناقدة ملخصاً لأنواع الرواة متبنية بذلك وجهة نظر كل من "تودوروف" و"جيرار جينيت" وقد بينت من خلالها علاقة الراوي بما يروييه على النحو الآتي⁽⁴⁾ :

أ- راو يحلل الأحداث من الداخل.

ب- راو يراقب الأحداث من الخارج.

على أن الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل هو واحد من اثنين.

1- بطل يروي قصته بضمير ال –أنا- وهو بهذا المعنى راو حاضر.

2- راو يعرف كل شيء إنه راو كلي المعرفة على الرغم من أنه راو غير حاضر

يسقط المسافة بينه وبين مروييه.

أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو واحد من اثنين.

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 312 .

(2) يمى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص88.

(3) المرجع نفسه، ص 89.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

1- راو شاهد وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل.

2- راو يروي ولا يحلل إنه ينقل لكن بواسطة وهو بهذا المعنى غير حاضر لكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

بعد هذا العرض المجمل قامت الناقدة بشرح وتفصيل هذه العلاقة من خلال توضيحها لأنواع الرواة كما يلي:

1- الراوي بضمير الأنا : هو راو حاضر يحلل الأحداث من الداخل ويأخذ في القص مظهرين مرة يظهر في هيئة بطل ومرة في هيئة راو، وهذا راجع لوجود " مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما تنهض هذه المسافة بين ما كانه الراوي وما غداه البطل أو بين البطل الشخصية (زمن ماضي) والراوي (زمن حاضر)"⁽¹⁾.

2 الكاتب الذي يعرف كل شيء (كلي المعرفة): وهو راو غير حاضر يعتمد في سرده على ضمير الغائب "هو" ويروي الأحداث من الداخل. فهو على علم بكل ما يجري من أحداث وما يدور في خلد الشخصيات، "وبغياب الراوي الظل الفني للكاتب وبتقدم الكاتب بضمير ال -هو- أعزل من تقنيات السرد وفنيته يصبح العمل السردي أحيانا مجرد أخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصدقية التي يولدها الفن حتى في واقعيتها"⁽²⁾.

3-الراوي الشاهد: وهو راو حاضر لكنه لا يتدخل بل يروي من الخارج وهو بذلك يكون بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع⁽¹⁾، وهو بهذا أشبه ما يكون بتقنية آلية غير أن استخدام هذه التقنية يتطلب مهارة عالية من السارد حتى يتجنب السقوط في الشكلية السطحية فأهمية الراوي الشاهد لا تكمن في كونه مجرد عمل آلي بل تكمن " في

(1) يماني العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 94.

(2) المرجع نفسه، ص 96.

(1) المرجع نفسه، ص 98.

جعل بنية الشكل تقول أي في جعل حركة البنية حركة دالة⁽¹⁾.

4-راوي يروي من الخارج غير حاضر: وفي هذه الحالة يكون الكاتب هو الراوي لكنه ليس كلي المعرفة ولهذا نجده يبحث عن وسائل تخوله رواية الأحداث وسردها من الخارج وهو بذلك " يسعى لأن يكون مقننًا ثمة قنوات تصله بما يروي وتجعله يتحاشى مساوئ الراوي كلي المعرفة"⁽²⁾.

ج / أنواع الرواة :

الراوي هو التقنية السردية التي – من خلالها – تنطلق رؤيته إلى العالم، وتتحدد من خلاله الرؤية السردية بكافة أقسامها، ولدراسة مظاهر حضور الراوي، أي اقتفاء أثر صوته في الحكى يجب أن نجيب عن السؤال "من يتكلم في الحكى أو في الرواية؟ ثم الإشارة ثانيا إلى تدخلات الراوي في الحكى، وأخيرا الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة إما أن يكونوا أبطالاً في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أي مجرد شهود"⁽³⁾.

من هنا يتبين لنا أن الراوي في علاقته بما يروييه يأتي على نوعين :

1 – راوي خارج نطاق الحكى: أي يراقب الأحداث ويحللها من الخارج.

2 – راوي داخل الحكى : وهو الذي يكون شخصية حكاية موجودة داخل الحكى .

ومعنى ذلك أن الراوي يمكن أن يكون "مجرد شاهد متتبع لمسار الحكى، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة"⁽¹⁾.

أما عن تدخلات الراوي في سياق السرد فإنها تأتي تبعا لنوعية الراوي نفسه، فإن كان الراوي شاهدا فإن تدخلاته ستأتي ملموسة نظرا لكونها تؤدي إلى انقطاع في المسار

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 99.

(2) المرجع نفسه، ص 103.

(3) حميد لحميداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، ص ، ص 48 ، 49 .

(1) المرجع نفسه، ص 49 .

السردى أما إن كان الراوي بطلا فإن تدخلاته ستكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها .

د / وظائف الراوي :

ينهض الراوي بأداء جملة من الوظائف وقد حددها جيرار جنيت في خمسة وظائف مستعينا في ذلك بالنموذج الذي وضعه رومان جاكبسون للتواصل اللغوي، وهذه الوظائف حسب رأيه هي (1):

1 – **الوظيفة السردية المحضنة** : وهي الوظيفة التي لا يمكن لأي سارد أن يحدد عنها، ومتى حاد عنها فَقَدَ فَقَدَ صفة السارد .

2 – **وظيفة الإدارة**: وتتعلق بالجانب الوصفي والتعليق، أي ما يقوم به الراوي من وصف للمشاهد والأحداث، والأماكن، وما يقدمه من تعليقات .

3 – **وظيفة الوضع السردى**: وتتعلق بالصلة التي يقيمها السارد مع المسرود له سواء كان حاضرا أو غائبا أو ضمنيا .

4 – **وظيفة التواصل**: وتتعلق بمسألة تأثير السارد في الجمهور المتلقي .

5 – **وظيفة انفعالية**: وتتعلق بتوجه السارد نحو نفسه، أي عندما يتناول مشاركته فيما يروييه .

"ولا يفترض وجود هذه الوظائف جميعا، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردى لحكاية ما . ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأديته مهمات متعددة ترتفع بمستوى النص السردى إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة"⁽¹⁾ .

بعد رصد مختلف الآراء حول الرؤية السردية، وما يتعلق بها من أوضاع الراوي ووظائفه، سنحاول معالجة الرؤية السردية وكيفية اشتغالها في كتاب البخلاء .

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، ص ، ص 264 ، 265 .

(1) محمد عزام : شعرية الخطاب السردى ، ص 88 .

2/ اشتغال الرؤية السردية في كتاب البخلاء :

يعتمد الجاحظ في روايته لقصص البخلاء وأخبارهم على ما سمعه أو شاهده هو لذلك يقدم نفسه في كثير من الأحيان على أنه " راوية مهمته أن ينقل ما قيل عن البخلاء، أو ما قالوه هم أنفسهم. وهؤلاء، في معظمهم، ليسوا كائنات من صنع الخيال، وإنما شخصيات حقيقية وبعضهم ممن عرفه الجاحظ، وهو يوردهم مباشرة دون ذكر سند أو رواية"⁽¹⁾. وهو بذلك يفسح المجال أمام الأصوات، فإما أن يمنح الفرصة للشخصية كي تروي عن نفسها، أو أن تروي عن غيرها، ويلعب هو في ذلك دور الراوي المحايد الذي ينقل الأخبار كما وردت على لسان أصحابها.

ولكن هذا لا يعني أن الجاحظ كان يركن في خطابه إلى المنقول فحسب وإنما " كان يعتمد على المعاينة والمشاهدة والعقل الذي توكل إليه مهمة المقارنة والميز والحكم والترجيح والاستبعاد وقبول المسائل"⁽²⁾.

ويستند الجاحظ في روايته لقصص البخلاء على صيغة الماضي مع استعماله لجمل الاستهلال السردية التي تشير في معظمها إلى راو مجهول، وهي الصيغة التي كانت تطبع السرد العربي التراثي، ومنها حدثني والتي استعملها الجاحظ في كتاب البخلاء حوالي عشرين مرة، وقال التي وردت نحو سبع عشرة مرة بالإضافة إلى قيل وقالوا، وبلغني وزعم، إذن فالصيغة الغالبة هي صيغة حدثني .

والجاحظ حين ينطق بجمل الاستهلال هذه، فإنه يشير من خلالها إلى ظهور راو معلوم يتكفل بسرد القصة ونقلها، وعليه فإن جمل الاستهلال هذه لا تكشف عن رؤية الراوي الذي ينطق جمل الاستهلال ولكن تكشف عن رؤية الراوي الثاني الذي يقوم بوظيفة سرد القصة، وعليه نفهم أن عملية الرواية في كتاب البخلاء تمر عبر راويين الأول الذي ينطق جمل الاستهلال السردية، والتي يفتح من خلالها المجال لظهور راو آخر ينقل أو يحكي القصة، ولهذا فإن الراوي الأول يعد بمثابة الجسر الذي تمر عبره

(1) عبد الفتاح كيليطو : الكتابة والتناسخ . مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي،

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008م، ص 67 .

(2) هيثم سرحان : الأنظمة السيميائية ، ص249 .

القصص والحكايات، وبهذا يصبح من المكونات الأساسية للمتن السردي في الكتاب .
وهنا تجدر الإشارة إلى أن الجاحظ في كتاب البخلاء لم يكن يتكفل فقط بنقل
القصص والأخبار التي سمعها، ولكن كان يظهر في بعض الأحيان كشخصية مشاركة في
الأحداث وإن كانت هذه المشاركات قليلة.

أما عن الرؤية والدور الذي يقوم به الرواة في كتاب البخلاء، وفي تحديد النسيج
السردي للقصص وبنيتها فيمكن أن نجملها في الوظائف الآتية:

1 – الوظيفة التنسيقية : حيث يقوم من خلالها الراوي بتشكيل نسق الحكاية وبنائها
من خلال ترتيب الأحداث ونسجها في بنية متناسقة .

2 – الوظيفة الوصفية : يقوم من خلالها الراوي بتصوير المشاهد ووصف الوقائع،
والأحداث ورسم الفضاءات .

3-الوظيفة التعليقية : ويقوم من خلالها الراوي بالتعليق على الأحداث أو سلوكيات
الشخصيات، وتظهر هذه الوظيفة في آخر القصة .

نماذج الرؤية السردية في كتاب البخلاء :

الرؤية الداخلية : قصة وليد القرشي.

وهي الرؤية التي يكون فيها الراوي مشاركاً في أحداث القصة، ويظهر فيها محدود
العلم، تتساوى معرفته مع معرفة الشخصيات الأخرى، التي تقع معه في السرد، وهذا
النوع من الرواة يساهم في الأحداث ويحللها من الداخل، ومثل هذا النوع ما نجده في قصة
"وليد القرشي"، حيث يكون الراوي هنا مشاركاً في أحداث القصة، وهذا الراوي هو
الجاحظ يبدأ روايته بضمير الأنا فيقول : "ومضيت أنا وأبو إسحاق النظام وعمرو بن
نهوي نريد الحديث في الجبان ولنتناظر في شيء من الكلام " (1).

تحليلنا جملة الاستهلال السردية هنا على حضور الراوي من خلال استعماله لضمير
المتكلم المسند إلى الفعل الماضي (مضيت)، ويؤكد على حضوره بتكرار الضمير (أنا)،

(1) البخلاء، ص ، ص 60، 61 .

وهذا الاستخدام بدوره يحيننا على وصف ذاتي للأحداث التي تظهر فيما بعد في القصة، والتي تقدم لنا من زاوية وجهة نظر الشخصية التي تبئر الحدث من الداخل .

وينحصر موضوع التبئير في هذه القصة حول شخصية وليد القرشي والذي يعلن الراوي عن حضوره أو انضمامه إلى المجموعة بعد جملة الاستهلال مبينا كيفية ذلك بقوله : "فمررنا بمجلس وليد القرشي، وكان على طريقنا، فلما رأنا تمشى معنا . فلما جاوزنا الخندق، جلسنا في فناء حائط له ظل شديد السواد، بارد ناعم، وذلك لثخن الساتر واكتناز الأجزاء، ولبعد مسقط الشمس من أصل حائطه " (1).

من خلال تتبعنا لهذا المقطع السردى نلاحظ، تدرج الراوي في عرض القصة بشكل متسلسل، بحيث يقدم أولا الكيفية التي التحق بها وليد القرشي بالجماعة، ثم يعرفنا بمواصفات المكان الذي جلسوا فيه والذي سيكون مسرحا للأحداث التي ستجري، ومحركا لها في آن واحد .

يوصل الراوي تبئير الحدث من الداخل، وتتجلى أهمية التبئير هنا في الحيرة التي وقع فيها الراوي إزاء شخصية وليد القرشي، فبعد أن طال بهم الحديث ولم ينتبهوا لمرور الوقت إلا بعد منتصف النهار، حيث كان الجو شديد الحرارة وهو ما يصعب عليهم معه العودة إلى المدينة، وهنا تبرز حاجة الراوي ومن صحبه إلى مكان مريح يقضون فيه القيلولة ، ويفصح الراوي عن هذه الحاجة في قوله : "فقلت لأبي إسحاق (والوليد إلى جنبي يسمع كلامي) : الباطنة(*) منا بعيدة، وهذا يوم منكر، ونحن في ساعة تذيب كل شيء، والرأي أن نميل إلى منزل الوليد فنقيل فيه، ونأكل ما حضر، فإنه يوم شديد فإذا أبردنا تفرقنا . وإلا فهو الموت، ليس دونه شيء" (1).

غير أن هذا العرض الذي يقدمه الراوي يصطدم بالرفض من قبل وليد القرشي حيث

(1) البلاء، ص 61 .

(*) الباطنة: يقصد بها مجتمع الدور أو المدينة.

(1) المصدر السابق، ص 61 .

يرد قائلاً : "أما على هذا الوجه لا يكون والله أبداً، فضعه في سويداء قلبك " (1).

وهذا الرد يثير دهشة الراوي الشخصية ويسبب له الحيرة مما يجعله يتساءل عن الخطأ الذي ارتكبه في قوله : "ما هذا الوجه الذي أنكرته علينا رحمك الله هل ههنا إلا الحاجة والضرورة؟ قال إنك أخرجته مخرج الهزء : قلت : وكيف أخرجه مخرج الهزء، وحياتي في يدك مع معرفتي بك؟" (2).

من خلال هذا المقطع يتضح لنا أن الراوي يساير الأحداث ولا يتعجل القفز عليها بل يقدمها بشكل يراعي فيه توازي المعرفة بينه وبين الشخصية التي يبئرها، ولهذا فهو يتنازل عن فرض السلطة الفوقية على الشخصيات، ويعمل على أن تكون معرفته للأحداث موازية لمعرفة الشخصيات .

تنتهي هذه القصة في الأخير بمفارقة وليد القرشي للجماعة دون الاستجابة لطلب الجاحظ باستضافتهم في بيته، ودون الالتفات إلى حاجتهم إليه، وهو ما يعكس صفة البخل في هذه الشخصية، وهذا الموقف يسجله الراوي في نهاية القصة قائلاً : "فغضب ونثر يده من أيدينا، وفارقنا ولا والله ما اعتذر إلينا مما ركبنا به إلى الساعة، ولم أر من يجعل الأسى حجة في المنع إلا هو، وإلا ما كان من أبي مازن إلى جبل العمي" (3).

من هنا يتضح لنا اشتغال صوت الفاعل الذاتي في القصة، ذلك أن الحدث المبأر فيها يبار داخلياً انطلاقاً من رؤية المتكلم ذاته في النص، وهو يصور المشكلة التي وقعوا فيها وما آل إليه الوضع، مجسداً بذلك انطباعه الذاتي، الناتج عن تأثره بالحدث .

الرؤية الخارجية: قصة جبل وأبو مازن .

في هذا النوع من أنواع الرؤية السردية يكون الراوي غير مشارك في القصة، إلا أنه يكون على علم بالأحداث التي تجري في القصة وهو ما يمكنه من التدخل في عالم القصة بالتعليق والوصف الخارجي، مستعيناً في ذلك بضمير الغائب هو .

(1) البخلاء، ص 61 .

(2) المصدر نفسه، ص 61 .

(3) المصدر نفسه، ص 61.

ومن أمثلة هذا النوع من أنواع الرؤية السردية ما نجده في "قصة جبل وأبو مازن"، حيث يتكلف الراوي السرد بضمير الغائب أقرب الضمائر السردية إلى المتلقي وأكثرها تداولاً بين السراد.

في هذه القصة لا نلمس حضوراً للراوي داخل النص، ومع ذلك فإنه يظهر بصفة الراوي العليم الذي يعرف عن الشخصيات كل شيء، فهو يعرف الحالة التي كان عليها جبل وما كان يفكر فيه، وهذا ما يظهر منذ بداية القصة في قوله: "كان جبل خرج ليلاً من موضع كان فيه، فخاف العسس، ولم يأمن من أحد يتبعه فيضره فقال: لو دققت الباب على أبي مازن فبت عنده في أدنى بيت أو في دهليزه لم ألزمه من مؤونتي شيئاً حتى إذا انصدع عمود الصبح خرجت في أوائل المدلجين" (1).

هذه الحالة من الخوف والتوجس التي كانت تنتاب جبل يوضحها الراوي من خلال رصد حالته وهو يتوجه إلى بيت أبي مازن: "فدق عليه الباب دق واثق، ودق مدل، ودق من يخاف أن يدركه العسس أو أحد يتبعه، وفي قلبه من الخوف ما يزيد عن الكفاية . والثقة بإسقاط المؤونة فلم يشك أبو مازن أنه دق صاحب هدية، فنزل سريعاً" (2).

تتجلى في هذا المقطع رؤية سردية خارجية، ترتبط بوظيفة الراوي التقليدي الذي يتميز بالمعرفة المطلقة، بحيث يستبطن دواخل الشخصيات ويتعرف على أفكارها وهواجسها، فيظهر على الرغم من غيابه عن القصة على أنه مطلع على كل كبيرة وصغيرة، حتى أنه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات .

ويقوم هذا الراوي بوظيفة توجيه السرد وتأطيره ونقل أقوال الشخصيات ووصف أفعالها ومن ذلك قوله: "فلما فتح الباب، ونظر لجبل، أبصر الموت، فلما رآه جبل واجماً لا يحير كلمة قال: إني خفت معرفة العسس وخوف أحد يضرنني فملت إليك لأبيت عندك" (1).

(1) البخلاء ، ص ، ص 61، 62 .

(2) المصدر نفسه، ص 62 .

(1) المصدر نفسه، ص 62 .

يمتلك الراوي في هذا النص سلطة سردية مطلقة، يعلو من خلالها فوق الأحداث ويهيمن على السرد . وتتجلى هذه السلطة بشكل واضح من خلال معرفة الراوي أو اطلاعه على الحيلة التي دبرها أبو مازن حتى يتخلص من جبل ويصرفه عنه "فتساكر أبو مازن وأراه أن وجومه إنما كان بسبب السكر، ففتح فاه وحرك لسانه ... " (1)، فالراوي هنا على علم بأن أبو مازن لم يكن سكرانا ولكنه يتظاهر بالسكر حتى يحتال على جبل.

من هنا يتضح لنا أن الراوي في هذه القصة يبئر للأحداث والشخصيات من الخارج، وعلى الرغم من ظهور بعض الأصوات السردية للشخصيات في النص، والتي يوهنا فيها الراوي بأن الشخصية هي التي تتكلم، إلا أن هذه الأصوات في حقيقتها لا تخرج عن هيمنة أو سيطرة الراوي كلي العلم، فهو في هذا النص يتخذ تارة صفة الناظم الخارجي وذلك عندما يقتصر على وصف الأحداث والشخصيات من الخارج وكذا نقل الأقوال، وتارة أخرى يتخذ صفة الناظم الداخلي من خلال استنباط الشخصيات ومعرفة ما يدور بداخلها .

ومن ذلك توضيحه لصورة أبي مازن في نهاية القصة، فيصف تظاهره بالسكر ومنظره الخارجي في قوله: "وأرخی عينيه وفكيه ولسانه..." (2)، فهو هنا يركز على وصف الشخصية من الخارج ويركز على حركاتها وأفعالها، التي توحى بالسكر، وذلك لأن أبو مازن كان يريد أن يتصل من ضيفه بحجة أنه لا يعقل شيئا ولا يفهم ما يسمعه، وفي ذلك عذر له حسب ما يعتقد في نفسه، وهذا ما يوضحه الراوي في ختام القصة قائلاً: "ثم أغلق الباب في وجهه، ودخل، لا يشك أن عذره قد وضح، وأنه قد ألطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة " (1).

فالراوي هنا يجمع بين الوصف الخارجي والداخلي، من خلال وصف حركة الشخصية التي قامت بها، وما كانت تعتقده في الوقت نفسه .

(1) البخلاء، ص 62 .

(2) المصدر نفسه، ص 62 .

(1) المصدر نفسه، ص 62.

و عليه فالراوي في هذه القصة خارجي يحكي الأحداث من الخارج، ويتميز بالمعرفة الكلية.

الرؤية المتعددة (تحليل قصة أهل البصرة من المسجدين):

وهي الرؤية التي " تسمح بتعدد الرؤى السردية، كما تسمح بتعدد الرواة أنفسهم كل يروي عن نفسه بنفسه " (1).

وهذا النوع من أنواع الرؤية السردية نعثر عليه في "قصة أهل البصرة من المسجدين" حيث يتكفل كل راو بالرواية عن نفسه، وعرض قصته، وعلى الرغم من تعدد الرؤى في هذه القصة إلا أنه هناك قاسم يجمع بينهم، ويتلخص في طموحهم إلى تحقيق المعرفة بالاقتصاد والإحاطة بكل جوانبه، والاستفادة من كل التجارب المعروضة . وقبل البدء في الحديث عن تعدد الرواة تجدر الإشارة إلى أن هذه الرؤية الداخلية تتخللها الرؤية الخارجية، التي يظهر فيها الراوي التقليدي بين الحين والآخر حيث يتناوب فيها السرد مع أبطال القصة بضمير **هو**، والرؤية الخارجية هي أول ما يطالعنا في نص القصة ولذلك سنبدأ بالإشارة إليها .

1 – الرؤية الخارجية :

يبدأ الراوي الخارجي الذي يتكلف السرد بضمير الغائب – **هو** – بعرض القصة حيث يفتتحها بقوله : "قال أصحابنا من المسجدين اجتمع ناس في المسجد، ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة، والتمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكالحلف الذي يجمع على التناصر . وكانوا إذا التقوا في حلقهم تذكروا هذا الباب، وتطارحوه وتدارسوه، التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره " (1).

عند قرائتنا لهذا المقطع نتبين أن الراوي غير مشارك في القصة (براني الحكي) وهو يتكلف السرد كما سبق الذكر بضمير **هو**، غير أنه يعلم عن شخصيات القصة

(1) آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 53 .

(1) البخلاء، ص 52 .

وأحداثها، حيث يلخص الموضوع بشكل سريع، فيقدم فكرة عامة عن موضوع القصة وشخصياتها، وبعد ذلك يسلم السرد لشخصيات القصة حتى يقوم كل واحد منهم برواية قصته بنفسه، وهنا يبدأ ظهور تعدد الأصوات أو الرؤية المتعددة على النحو الآتي :

قصة ماء البئر : الرؤية الداخلية .

في هذه القصة يكون الراوي شخصية رئيسية في القصة يبئر للحدث من الداخل، يبدأ في الرواية باستعمال ضمير المتكلم الذي يعلن عن حضور الراوي في النص، ويسمح له بالإحاطة بالعمل من الداخل .

والراوي هنا ليس فقط شخصية مشاركة بل هو بطل القصة أيضا حيث يظهر تارة راويا وتارة أخرى بطلا، فهو المبئر وذات التبئير في الوقت نفسه . وهو في هذه القصة يبئر لمحيطه، ولكيفية تعامله معه، أو بتعبير آخر فإن هذا الشيخ الراوي الذي يقوم بسرد القصة، يبئر لجزء من منظومة الحياة، والمكان الذي يعيش فيه، وهذا ما يصب في اتجاه الموضوع العام للقصة وهو الاقتصاد الذي يعول عليه في إقامة الحياة، ويتخذ في كل جوانبها وهو ما يؤكد هذا الشيخ الذي يروي قصة ماء البئر، فيستهلها قائلا : "ماء بئرا، كما قد علمتم مالح أجاج، لا يقربه الحمار، ولا تسيغها الإبل وتموت عليه النخل، والنهر منا بعيد وفي تكلف العذب علينا مؤونة " (1).

في هذا المقطع الافتتاحي يبدأ الراوي بعرض المشكلة التي وقع فيها بسبب ماء البئر المالح الذي لا يصلح للاستعمال، فلا يمكنه أن يسقي منه الحمار أو الإبل، ولا يمكنه أن يعتمد عليه في سقي النخيل وذلك لأنه يتسبب في موتها، وفي سياق ذلك يظهر صعوبة الاعتماد على الماء العذب بسبب بعد النهر عن مسكنه .

وبعد هذا العرض للمشكلة التي واجهت الشيخ، والتي من شأنها أن تستقطب اهتمام المروي له، يبدأ الراوي في عرض الحلول التي حاول أن يعالج من خلالها هذه المشكلة التي واجهته قائلا: "فكنا نمزج منه للحمار، فاعتل منه، وانتفض علينا من أجله، فصرنا، بعد ذلك، نسقيه العذب صرفا . وكنت أنا والنعجة كثيرا ما نغتسل بالعذب مخافة أن يعترني

(1) البلاء ، ص، ص 52 ، 53 .

جلودنا مثل ما اعتري جوف الحمار . فكان ذلك الماء العذب الصافي يذهب باطلا" (1).

إن الراوي - البطل - يتعمق في طرح المشكلة التي واجهته بسبب الماء المالح، خاصة وأن الحل الذي اتخذه بمزج ماء البئر بالماء العذب حتى يسقي منه الحمار لم ينجح حيث تسبب في مرضه مما جعل الراوي نفسه يتجنب استعمال ماء البئر في الغسل خشية أن يصاب بمرض وهو ما أدى إلى الاعتماد على الماء العذب في كل شيء، وكان يرى في ذلك تذكيراً ، والملاحظ هنا أن الراوي يتدرج في عرض الأحداث ويراعي تسلسلها وترابطها، فيقدمها للسامع تبعا لذلك، ولهذا لا نجده يقفز على الأحداث .

يواصل بعدها الراوي تبئير الحدث من الداخل، فيتجه إلى عرض الحل النهائي الذي يخلصه من هذه المشكلة بشكل نهائي ويفصل في ذلك قائلاً: "ثم انفتح لي باب من الإصلاح، فعمدت إلى ذلك المتوضأ، فجعلت في ناحية منه، حفرة، وصهرجتها، وملستها حتى صارت كأنها صخرة منقورة، وصوبت إليها المسيل، فنحن إذا اغتسلنا صار الماء إليها صافيا، لم يخالطه شيء" (2).

الملاحظ على هذه القصة أن الراوي يحكي الأحداث من الداخل فهو المبئر والمبار في الآن نفسه، حيث يبئر لذاته ولما حوله مبينا علاقته بالموضوع الأساسي الذي يدور حوله النقاش، وهو موضوع الاقتصاد، فهو يريد من خلال عرضه لتجربته، أن يقدم للمجموعة سبيلا من سبل الاقتصاد حتى يتم انتهاجه . فيبين لهم كيف استطاع أن يستثمر في الماء العذب، فيغتسل به ويسقي منه الحمار، وهو لا يرى حرجا في ذلك ويبرر لنفسه أن ليس هناك شريعة أو سنة تحرم سقي الحمار من ماء الغسل . لينتهي في الأخير إلى تحقيق الهدف المنشود وهو الاقتصاد والتوفير في الماء " فربحنا هذه منذ أيام، وأسقطنا مؤونة عن النفس والمال" (1)، وهو ما مكنه من إقناع الجماعة الحاضرة وتفاعلها معه وذلك بقولها : " هذا بتوفيق الله ومنه" (2).

(1) البخل، ص 53 .

(2) المصدر نفسه، ص 53 .

(1) المصدر نفسه، ص 53 .

(2) المصدر نفسه، ص 53 .

في الأخير نخلص إلى القول إن الصوت السردي في هذه القصة هو صوت الفاعل الذاتي الذي يبئر للحدث من الداخل، ويحتل موقع المبئر وذات التبئير في الوقت نفسه .

قصة مريم الصناع : الرؤية الخارجية .

يتقدم في هذه القصة أحد الموجودين في جماعة المسجدين ليروي قصة مريم الصناع، والملاحظ أن هذا الراوي شخصية غير مشاركة في القصة تقع خارج الحكي، تقوم برواية القصة والتبئير لشخصية اقتصادية أخرى وهي شخصية مريم الصناع والتي تعد بنظر الراوي شخصية اقتصادية مميزة تستحق الاهتمام .

يبدأ الراوي بطرح سؤال على الجماعة الحاضرة عن شخصية غائبة (وهي مريم الصناع) فيقول : " وهل شعرت بموت مريم الصناع ؟ فإنها كانت من ذوات الاقتصاد، وصاحبة إصلاح " (1)، وهنا يبدأ في إثارة اهتمام الجماعة بهذه الشخصية وتشويقهم لمعرفة قصتها: "قالوا : فحدثنا عنها . قال: نوادرها كثيرة وحديثها طويل، ولكني أخبركم عن واحدة فيها كفاية. قالوا: وما هي" (2).

من خلال هذا المقطع الحوارية يتبين لنا أن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات الأخرى عن القصة.

ويعتمد الراوي في تقديمه لقصة مريم الصناع على الحكي من الخارج متوسلا بضمير الغائب " زوجت ابنتها، وهي بنت اثنتي عشرة سنة، فحلَّتْها الذهب والفضة، وكستها المروي (*)، والوشى (**)، والقز (***)، والخز (****) وعلقت المعصفر (*****)، ودقت الطيب، وعظمت أمرها في عين الخلق ورفعت قدرها عند الأحماء" (1).

(1) البخلاء، ص 53 .

(2) المصدر نفسه، ص 53 .

(*) المروي: معناه الثياب المصنوعة في مرو.

(**) الوشى: هو المزين بالألوان .

(***) القز: ما يستخرج منه الحرير وهو الحرير .

(****) الخز: ما ينسج من حرير أو الحرير و الصوف.

(*****) المعصفر: الثياب المصبوغة بالعصفر وهو لون أصفر .

(1) المصدر السابق، ص ، ص 53، 54 .

من خلال متابعتنا لهذا النص أو المقطع فإننا لا نعثر أو لا نلمس حضور الراوي في القصة، ومع ذلك نجده يعرف ما يدور فيها من أحداث . فهو على علم بكل ما قامت به مريم من أجل ابنتها، وبذلك فهو يحتل دور الراوي الذي يروي الأحداث من الخارج، فيعلو فوق الحدث بامتلاكه السلطة السردية . غير أن هذه السلطة التي يتميز بها هذا الراوي تستعين بروافد أخرى تسهل عليها المعرفة، لذلك نجده يختفي خلف أصوات الشخصيات التي تقع داخل السرد ويمنحها الفرصة للظهور في مشهد حوار يدير بين مريم الصانع وزوجها حول موضوع الأموال التي صرفتها مريم على ابنتها، حيث يطلب الزوج من زوجته توضيحا حول ذلك، وتظهر له مريم ما كانت تقوم به طوال عدة سنوات حتى توفر المال، وهو ما يثير إعجاب الزوج بزوجته .

يقوم الراوي بنقل هذا الحوار الذي دار بين الطرفين حتى يكشف للجماعة سبيلا من سبل الاقتصاد الذي كانت تتبعه مريم في حياتها، ليعود صوت الراوي الخارجي للظهور في آخر القصة في قوله : " فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها، وصلوا عليها . ثم رجعوا إلى زوجها فعزوه على مصيبتته وشاركوه في حزنه " (1).

من هنا يمكننا القول إن الراوي في هذه القصة حتى وإن أفسح المجال أمام الشخصيات لتحدث بلسان حالها، إلا أن صوته ظل متواريا خلف أصواتها، ليمثل بذلك البؤرة السردية التي تجتمع عندها كل تلك التنويعات السردية الأخرى، وعليه فإن الرؤية السردية هنا هي رؤية خارجية، ترتبط بوظيفة الراوي التقليدي الذي يقوم بتوجيه السرد ونقل أقوال الشخصيات مع تقديم الأحداث .

قصة درهم على درهم وماء النخالة : الرؤية الداخلية .

تبدأ هذه الرؤية بالظهور من حيث انطلاق الراوي في التبئير للحدث من الداخل، فيقدم بذلك رؤيته لنفسه وللآخرين، من خلال تقديمه لخلاصة تجربة الحياة ومن ذلك قوله: "يا قوم لا تحقروا صغار الأمور، فإن أول كل كبير صغير ومتى شاء الله أن يعظم صغيرا عظمه، وأن يكثر قليلا كثره . وهل بيوت الأموال إلا درهم على درهم ؟ وهل

(1)البلاء، ص 54 .

الدرهم إلا قيراط إلى جنب قيراط؟ أوليس كذلك رمل عالج، وماء البحر؟ وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا بدرهم من ههنا، ودرهم من ههنا؟" (1).

يعرض الراوي هنا ملاحظاته التي سجلها في هذا الموضوع من خلال ما رآه من تجارب وخبرات، ومن خلال مشاهداته لذلك يقول: "قد رأيت صاحب سقط قد اعتقد مائة جريب في أرض العرب، ولربما رأته يبيع الفلفل بقيراط، والحمص بقيراط فاعلم أنه لم يربح بذلك إلا الحبة والحببتين ... " (2).

إن هذه الملاحظات تنطلق من عيني الراوي الشخصية الذي يتكفل بتبئير الموضوع الذي يتعلق بكيفية الاقتصاد وتوفير الأموال، وبعد ذلك ينتقل الراوي من التعميم إلى التخصيص، ومن تبئير الموضوع إلى تبئير ذاته، وذلك في قصته عن ماء النخالة . فيصبح بذلك المبرر وذات التبئير في الوقت نفسه، حيث ينطلق في الرواية بضمير الأنا والذي يدل على حضور الراوي ومشاركته في القصة، وهو ما يعلن عنه في قوله: "اشنكيت أياما صدري، من سعال كان أصابني" (3).

هذا الافتتاح يوضح أن الراوي هو نفسه الشخصية الحكائية، وهو في هذه الحالة يظهر مرة راويا ومرة بطلا، أي أنه يجمع بين دور البطولة في القصة وبين دور الرواية، وذلك لأن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل يقع في الزمن الماضي . وموضوع التبئير في هذه القصة يدور حول المرض الذي أصاب الشيخ الراوي وعن سبل العلاج التي عرضت عليه والتي يبينها بقوله : "فأمرني قوم بالفانيد (*) السكري، وأشار علي آخرون بالخريزة (***) تتخذ من النشاشنج (***)، والسكر، ودهن اللوز وأشباه ذلك" (1).

بعد توضيح الراوي لكل هذه السبل التي عرضت عليه من أجل العلاج يتجه إلى البوح بأنه لم يستطيع أن يتبع أيا منها "فاستنقلت المؤونة، وكرهت الكلفة ورجوت

(1) البخلاء، ص 55 .

(2) المصدر نفسه، ص 55 .

(3) المصدر نفسه، ص 55 .

(*) الفانيد : نوع من الحلويات يصنع من السكر ودقيق الشعير .

(**) الخريزة : هي الدقيق الذي يطبخ مع اللبن ، والخريزة من النخال .

(***) النشاشنج : وهو النشاء وهو ما يؤخذ من القمح بعد أن ينقع ويطحن ويصفى .

(1) المصدر السابق، ص 55 .

العافية" (1).

إن الراوي هنا يقدم الحدث انطلاقاً من ذاته، فيعرض بذلك مشكلته ويبين رغبته في الشفاء، الذي حالت دونه الكلفة العالية، وهذا معناه أن الأمر استثمر معه أياماً قبل أن يعثر على الحل المناسب، وهو ما يؤكد فيما بعد في قوله : " فبيناً أنا أدافع الأيام، إذ قال لي بعض الموفقين : " عليك بماء النخالة، فاحسه حاراً " . فحسوت، فإذا هو طيب جداً، وإذا هو يعصم جداً " (2).

إن هذا المقطع السردي يكشف أن الراوي يقدم الأحداث من الداخل في شكل متسلسل دون أن يقفز عليها، والدليل على ذلك هو تفاجؤ الراوي من ماء النخالة الذي اكتشف فوائده الكثيرة؛ فضلاً عن طيب طعمه وتسريعه في الشفاء، يكتشف الراوي أن ماء النخالة يعصم الإنسان من الجوع، وبذلك يفتح له باب في التدبير، وتظهر له منفعة جديدة من وراء ماء النخالة : " فلما قرب وقت غذائي من وقت عشائي، طويت العشاء، وعرفت قصدي " (3).

فالراوي هنا حقق ما كان يرجوه، وأكثر من ذلك، وهو في تقديمه للأحداث لا يستعجل ولا يقفز عليها ، وإنما يقدم كل حدث في وقته بشكل متسلسل موضحاً كل أمر في الوقت المناسب، ولهذا نجده بعد تعرفه على منافع ماء النخالة يفصح عن القصد الذي كان يعنيه قبل قليل، وذلك من خلال عرض الفكرة على زوجته، حيث يشير عليها بأن تطبخ في كل يوم للعيال نخالة للاستفادة من منافع مائها في الصحة وتوفير المال، ثم تجففها وتبيعها بمثل ثمنها وبهذا " نكون قد ربحنا بين الحالين " (1).

ثم تنتهي القصة بتعليق الحضور " صدقت . فمثل هذا يكتسب بالرأي، ولا يكون إلا سماوياً " (2).

(1) البخلاء ، ص 55 .

(2) المصدر نفسه، ص 55 .

(3) المصدر نفسه، ص 55 .

(1) المصدر نفسه، ص 56 .

(2) المصدر نفسه، ص 56 .

وبعد ذلك يبدأ التمهيد لظهور شخصية أخرى تروي قصة أخرى عن نفسها .

قصة الحراق والقداحة والعرجون :الرؤية الداخلية.

تبدأ هذه القصة بضمير الأنا الذي يعلن عن حضور الراوي داخل الحكى، ويبين أويؤكد مشاركته في أحداث القصة وفي بنائها وهذا ما تحيلنا إليه جملة الاستهلال التي تفتتح بها القصة "كنا نلقى من الحراق (*) والقداحة جهداً، لأن الحجارة كانت، إذا انكسرت حروفها واستدارت، كلت، ولم تقدح قدح خير وأصلدت (**). فلم تور" (1).

في هذا المقطع السردي الافتتاحي يحدد الراوي الشيخ المشكلة التي واجهته، وعليه فهو يمارس الحكى من الداخل . وذلك لأن أفعال القصة وأحداثها ترتبط به وبمحيطه الخاص، ولهذا بدأ بوصف حاله مع مشكلة إشعال النار وما يحيط بها من معوقات .

وبعد هذا التصوير والعرض للمشكلة الأساسية يفصح البطل عما ترتب عليها من تكاليف " فكنت اشترى المرقشيثا بالغلا، والقداحة الغليظة بالثمن الموجه، وكان علينا أيضا في صنعة الحراق، وفي معالجة العطبة مؤونة وله ربح كريهة" (2).

في هذا المقطع يتعمق الراوي في وصف المشكلة التي كان يعانيها، وما كانت تجر عليه من مصاريف باهظة، وهذا ما يساعد على شد اهتمام المروي له أكثر، ويحمله على تصديق الأحداث والتعاطف مع الشخصية والاهتمام بها، ولهذا نجد الراوي يسترسل في تفصيل المشكلة التي تدور في مجملها حول التكلفة التي يدفعها هذا الشيخ، والمصاريف التي تذهب في سبيل إشعال النار .

إن المتتبع لهذه القصة يلاحظ أن الراوي استعمل أو اعتمد على ضمير الأنا مما يجعل المسافة بين الراوي ومروييه قصيرة، وقد اعتمد في ذلك على آلية الاسترجاع لأحداث وأفعال الماضي، هذا الاسترجاع من شأنه أن يكسب الراوي مصداقية عالية، تساعد على إقناع سامعيه بما يقوله، فبعد عرضه للمشكلة وتفصيله فيها مما يحمل

(*) الحراق : ما تقع فيه النار عند إشعالها.

(**)أصلدت : أي لم تشعل النار.

(1) البلاء، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص 56.

المروي له على المتابعة والاهتمام بالموضوع، يتجه نحو عرض الحل الذي يشكل بؤرة الانفراج بالنسبة للشخصية المعنية "فتذكرنا منذ أيام أهل البدو والأعراب، وقدحهم النار بالمرخ(*) والعفرار(**)"(1).

من خلال هذه المذاكرة يعثر البطل الراوي على الحل من طرف صديق له وهو النوري ويفصح عن ذلك في قوله: "فزعم لنا صديقنا النوري، وهو، ما علمت، أحد المرشدين: أن عراجين الأعذاق تنوب عن ذلك أجمع، وعلمني كيف تعالج . ونحن نؤتي بها من أرضنا بلا كلفة . فالخادم اليوم لا تقدر ولا توري إلا بالعرجون"(2).

إن الراوي في عرضه للأحداث يتدرج فيها ويقدمها في تسلسل فلا يستبق الأحداث ولا يقفز عليها، بل يعمل على أن تكون معرفته موازية لمعرفة الشخصية، وذلك لأنه يبئر للقصة من الداخل، وبذلك فإن صوت الراوي هنا هو الفاعل الذاتي الذي يبئر لنفسه ولمحيطه .

وبهذا فالراوي هنا يكون راويا تارة وبطلا تارة أخرى يتناوب في أداء الأدوار.

قصة معاذة العنبرية : الرؤية الداخلية .

يظهر الراوي في هذه القصة على أنه شخصية مشاركة في القصة، تروي الأحداث من الداخل، وهو في هذه القصة ينقل الأحداث بعينه لا بسمعه، أي يعتمد على ما شاهده أورآه بعينه فينقل الواقعة كما ترسبت في ذهنه .

تبدأ هذه القصة بالقول: "ثم اندفع شيخ منهم فقال: لم أر في وضع الأمور مواضعها وفي توفيتها غاية حقاها، كمعاذة العنبرية"(1).

إن هذا الاستهلال السردي يوضح أن هذا الراوي يروي عن تجربته الشخصية التي مر بها من خلال ما رآه هو بعينه، وبالإضافة إلى ذلك فإن جملة الاستهلال السردي تثير

(*) المرخ : شجر سريع الاشتعال.

(**) العفار : شجر يتخذ منه الزناد لإشعال النار .

(1) البخلاء، ص 56 .

(2) المصدر نفسه، ص 56 .

(1) المصدر نفسه، ص 57 .

فضول المستمعين وهو ما يدفعهم إلى السؤال عن شأن هذه المرأة في قولهم : " وما شأن معاذة هذه"⁽¹⁾، عندها يبدأ الراوي في تفصيل القصة ونقل ما كان يشاهده ويعيشه للجماعة، فيوضح ما لاحظته على معاذة في قوله: "أهدى إليها العام ابن عم لها أضحية . فرأيتها كثيبة حزينة مفكرة مطرقة"⁽²⁾ .

هذه الملاحظات التي سجلها الراوي حول معاذة تدل على أنه كان قريباً منها . حيث كان يبئر لهذه الشخصية عن قرب، ومعنى ذلك أنه كان مصاحباً للشخصية البطلة في النص .

وهذا الوضع الذي يحتله الراوي في النص يظهر محدودية علمه كشخصية مشاركة تتساوى معرفتها بمعرفة الشخصية التي تصاحبها، لذلك لا نجد الراوي الشخصية يعرف سبب حزن معاذة وإطراقها إلا بعد أن تفصح هي عن ذلك، ويتم هذا الأمر بعد أن يدخل الراوي في حوار معها تفصح من خلاله عن سبب حزنها وكآبتها " فقلت لها : مالك يا معاذة ؟ فقالت : أنا امرأة أرملة وليس لي قيم، ولا عهد لي بتدبير لحم الأضاحي . وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه ويقومون بحقه..."⁽³⁾، وتواصل معاذة شرح الوضع الذي تعيشه والذي سبب لها أزمة نفسية، وتبين من خلال ذلك للراوي الأسباب التي جعلتها حزينة وكئيبة، فهي تخاف أن يضيع شيء من الشاة، وأكثر ما يخيفها في الأمر هو أن يجر تضييع القليل عليها تضييع الكثير . ثم تواصل معاذة حديثها مع الراوي، فتبدأ بتعداد منافع كل جزء من أجزاء الشاة، لتصل بعدها إلى طرح المشكلة التي أرقتها وأرهقتها، وهنا يعرف الراوي السبب الحقيقي الذي جعل معاذة في تلك الحال، فعجزها عن الانتفاع بالدم هو الذي سبب لها الحزن والكآبة حيث تقول : " بقي الآن علينا الانتفاع بالدم . وقد علمت أن الله، عز وجل، لم يحرم من الدم المسفوح إلا أكله و شربه . و أن له مواضع يجوز فيها، ولا يمنع منها، وإن أنا لم أقع على علم ذلك حتى يوضع موضع الانتفاع به، صار

(1) البخلاء، ص 57 .

(2) المصدر نفسه، ص 57 .

(3) المصدر نفسه، ص 57 .

كية في قلبي، وقذى في عيني، وهماً لا يزال يعوذني" (1).

وهكذا فالراوي لا يستطيع تفسير حال معاذة إلا بعد أن تفصح هي عن سبب ذلك وتوضحه، وبعد اطلاعه على سبب اكتئاب معاذة، يعود الراوي مجددا لينقل للحضور ما سجله من ملاحظات جديدة حول ما طرأ على معاذة من تغير كما شاهده هو بعينه فيقول : "فلم ألبث أن رأيتها قد طلقت وتبسمت . فقلت : "ينبغي أن يكون قد انفتح لك باب الرأي في الدم " . قالت : "أجل ذكرت أن عندي قدورا شامية جددا . وقد زعموا أنه ليس شيء أدبغ، ولا أزيد في قوتها من التلطيح بالدم الحار الدسم . وقد استرحت الآن، إذ وقع كل شيء موقعه " (2).

إذن فالراوي يسجل ملاحظة جديدة حول الشخصية الرئيسية، مفادها تحول هذه الشخصية من حال الكآبة والحزن إلى الابتسامة والراحة، وهي ملاحظة تنطلق دائما من عين الراوي المصاحب للشخصية وما شاهده، فيعرف بذلك أن البطلة قد توصلت إلى حل للمشكلة التي وقعت فيها، لكنه لا يعرف الحل بالضبط إلا بعد أن تفصح عنه الشخصية المعنية وهي معاذة .

وبهذا فالراوي لا يتعرف على الحل إلا بعد أن تكون قد توصلت إليه الشخصية ويتأكد لنا هذا في المقطع الأخير حيث يتعرف الراوي على كيفية تصرف معاذة في الشاة وذلك بعد أن يسألها بعد مدة طويلة "ثم لقيتها بعد ستة أشهر، فقلت لها : كيف كان قديد تلك الشاة ؟ . قالت : بأبي أنت ! لم يجئ وقت القديد بعد . لنا في الشحم والآلية والجنوب والعظم المعرق وفي غير ذلك معاش . ولكل شيء إبان" (3)، فالراوي في معرفته لا يتجاوز الشخصية ولكن يعمل على أن تكون معرفته موازية لمعرفة الشخصية، لتنتهي القصة بعد ذلك بتسجيل موقف هذا الشيخ الراوي " فقبض صاحب الحمار والماء العذب قبضة من حصى، ثم ضرب بها الأرض، ثم قال : لا تعلم أنك من المسرفين حتى تسمع

(1) البخلاء، ص، ص 57، 58 .

(2) المصدر نفسه، ص 58 .

(3) المصدر نفسه، ص 58 .

بأخبار الصالحين " (1).

في الأخير يمكننا القول إن الرؤية السردية في هذه القصة هي رؤية داخلية وظف فيها الراوي ضمير الأنا الدال على حضوره ومشاركته، وعليه يتضح لنا اشتغال صوت الفاعل الداخلي الذي يبئر للحدث من الداخل، ويجسد انطباعه حول الموضوع .

وفي ختام تحليل قصة أهل البصرة من المسجدين نصل إلى تسجيل ملاحظة مفادها أن مجمل هذه الحوارات التي دارت في القصة تصب في الحوار الخارجي الذي كان يوجهه الراوي الخارجي والذي يظهر صوته بين كل قصة وأخرى بالتعليق أو منح الفرصة لشخصية أخرى حتى تتكلم .

إن أول ما يمكن تسجيله كخاصية بارزة في كتاب البلاء حول الرؤية السردية، هو اعتماد الكاتب على التنوع بين الرؤية الداخلية التي تمنح الفرصة للشخصية في الظهور والنطق بصوتها الخاص، وبطريقتها المستقلة، وذلك عندما حافظ الراوي على استقلاليتها وتنازل عن فرض السلطة الفوقية عليها محترماً بذلك ذاتيتها واستقلالها اللغوي، وبين الرؤية الخارجية التي استأثر فيها الراوي بتوجيه زاوية النظر، وانفرد بالسلطة السردية .

ولاشك في أن هذا التنوع يفضي بنا إلى القول إن الرؤية السردية في كتاب البلاء جاءت في شكل متداخل يصعب من خلاله الفصل بين الطرفين.

(1) البلاء، ص 58 .



الفصل الثالث: بنية النص السردي اللغوية والجمالية

1- البنية اللغوية:

اللغة عنصر أساسي في بناء النص الأدبي شعرا ونثرا، فهي تمثل المادة الأساسية الدالة على وجود القصة والرواية والقصيدة وكافة الأجناس الأدبية تتميز في بنيتها عن غيرها حيث تكون لغة مكثفة بلاغية وهذا يتطلب من الكاتب الاعتناء بالأسلوب، واستعمال الرموز الإيحائية والدالة حتى يخلق بذلك الجانب الشعري فيها ويكسبها جمالياتها ورونقها، "فاللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة"⁽¹⁾، ولهذا فاللغة تعدّ العمود الفقري للكتابة الإبداعية، ونقطة محورية في إعطاء العمل الإبداعي جماله وأدبيته، ذلك أن اللغة هي أداة الكاتب الأولى والتي من خلالها يستطيع أن يوصل أفكاره للقارئ، وينسج منها خطابا أدبيا راقيا، ولهذا كانت اللغة الإبداعية تتميز بخصوصية عالية، تنتج عن امتزاج الخطابات المندغمة فيها، فتكتسب بذلك قيمة جديدة وخاصة.

وبما أن اللغة هي أساس النسيج الأدبي وأداته الأولى، فإنها لا تتأني إلا لمن كان يملك هذه الأداة ويحسن استثمارها واستعمالها بشكل جيد فيوظف بذلك كل لفظ في مكانها، ويجمع بين ألفاظ المعجم المتناثرة ليخرجها في حلة أدبية مميزة وذلك " هو الأديب الحق، هو الكاتب العملاق، هو اللغة الأدبية نفسها، أما من لم تكن له لغة، فإنه كالمفلس أو الفقير المعدم، فإنه لا يستطيع أن يبني شيئا من عدم، لأنه لا يستطيع ابتياع شيء من السوق..."⁽²⁾.

ومن هنا نستشف أمرا مهما يتعلق بقدرة المبدع على التحكم في لغة الكتابة وحسن توظيفها في النص بما يخدم الفكرة، بشكل فني تميزه الدقة والحس المرهف والذي من شأنه أن يستقطب اهتمام القارئ ويضعه في جو الحكاية أو القصة من خلال " تكثيف

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 116.

(2) المرجع نفسه، ص 127.

المشاعر وتوجيهها نحو هدف معين وموقف معين" (1) ولذلك فقد يلجأ الكاتب إلى تنويع البنية اللغوية من خلال توظيف مستويات مختلفة، بحسب الشخصيات الحكائية التي يتحدث عنها، وذلك حتى يقرب النص من القارئ عن طريق مراعاة مستوى الشخصية التي تتكلم في القصة، وهو ما نجده عند الجاحظ الذي اهتم بهذا الموضوع، فكان يراعي بذلك لغة الاستعمال نفسها عند الشخصيات فيسجل الحوار مراعيًا طبيعة المتكلم وخصوصية الألفاظ التي يشيع استعمالها بين الناس، ولذلك فقد كان يجاري اللحن الذي تميزت به العامة، وبهذا يكون الجاحظ قد احتفى في كتاباته بتبيين المستويات اللغوية المستعملة على أرض الواقع فنقلها لنا كما هي مراعيًا مستوى كل شخصية.

وانطلاقًا مما سبق فإننا سنحاول دراسة هذه المستويات اللغوية عند الجاحظ في كتاب البلاء - موضوع الدراسة - ونبين كيف وظف الجاحظ المستوى الفصيح والعامي وكذلك اللغة الوافدة في هذا الكتاب.

1-1/ اللغة الفصحى:

اللغة الفصحى هي اللغة الفخمة والجزلة التي تتميز بالرصانة وحسن السبك والترتيب، ومن معانيها " الاقتدار و الإبانة عن المعاني الكامنة في النفوس، على عبارات جلية، ومعان نقية بهية" (2).

وقد كانت اللغة الفصحى خاصة أساسية ومميزة للأدب العربي القديم، كما كانت المنبع الأساسي للإبداع. والقارئ للأدب العربي القديم يجد هذه اللغة الفصحى والجيدة متأصلة في النصوص الأدبية شعرا ونثرا، حيث تتميز بجمال الأسلوب وفخامة اللفظ وجزالته، وإن كان أدبنا العربي القديم قد احتفى منذ بدايته الأولى بالشعر الذي كان يمثل " ديوان العرب، و خزانة حكمتها، ومستنبت آدابها، ومستودع علومها" (3) واستمر معه ذلك

(1) أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 1998م، ص 311.

(2) الباقلائي أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر، مركز الخدمات والأبحاث الثقافية، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م، ص- ص 145- 146.

(3) العسكري: كتاب الصناعتين، ص 138.

إلى أن جاء القرآن الكريم الذي أعجز العرب ببلاغته وبيانه، وبعدها بدأت الكتابة الإبداعية تتحرر بعض الشيء، وبدأت تظهر الفنون النثرية كالرسالة مثلا وبعض الكتب التي تروي قصصا وحكايات كألف ليلة وليلة أو البخلاء موضوع دراستنا والذي يعد " النواة الأولى للقصة العربية، حيث نلمس بعض العناصر القصصية في أحاديث الكتاب، بالإضافة إلى صياغتها في قالب فكاهي يروق للمجتمع، فهي طريفة لكنها هادفة"⁽¹⁾.

وقد اعتمد الجاحظ في صياغته لهذا الكتاب على استعمال اللغة الفصحى التي غلبت على كتابه، وقد كانت لغته بعيدة عن التعقيد حيث غلب عليها الطابع العلمي المتأدب، ولهذا نجد الجاحظ قد خلص لغته من التكلف والسجع، وذلك لأنه كان يعتمد اللغة الحجاجية التي تحتاج إلى العقل والمنطق، بالإضافة إلى ذلك فإن الجاحظ كان يفرق في استعماله للغة ومستوياتها بين الشخصيات ولذلك نجده يستعمل اللغة الفصحى للشخصيات التي تتميز بمكانة عالية في المجتمع، والتي يكون لها مستوى اجتماعيا أو فكريا معينا، فيكتب بها عندما يتعلق الأمر بمتعاطلي البخلاء مثلا.

وسنحاول في هذا الصدد عرض بعض النماذج التي توضح استعمال الفصحى عند الجاحظ.

- نماذج الفصحى:

تتميز اللغة الفصحى في كتاب البخلاء بجملة من الخصائص، والسبب في ذلك هو استعمال الأسلوب الملائم، واختيار الألفاظ المناسبة للمعاني، ولعل ذلك راجع إلى إدراك الجاحظ بأن جمال الفكرة التي يقدمها مرتبط بجمال العبارة، لأن "الألفاظ أو الكلمات هي العنصر الرئيسي الذي يتكون منه الكلام ففي اختيارها وترتيبها، تتجلى فنية المؤلف وقدرته على صناعة الكلام وبالتالي تتجلى أيضا ذاتيته الأدبية ونزعة الفكرية"⁽²⁾ وهو ما يجعله ينسج من الألفاظ كلاما مسترسلا يأتي على قدر المعاني التي يريد، فيخلق بذلك

(1) مصطفى ولد يوسف: من أعلام النثر الفني، الجاحظ وطه حسين نشأة وفكرا وأسلوبا، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ص 21.

(2) فيكتور شلحت الياسوعي: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر

1964م، ص 47.

تلاحما وانسجاما بين الألفاظ والمعاني، مع مراعاة التقطيعات الصوتية في فقرات متوازنة ومتقاربة وهو ما من شأنه أن يخلق إيقاعا موسيقيا في النصوص، وذلك دون أن يلجأ إلى تكلف الصنعة اللفظية، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قوله، " وقلت: وليس عجبى ممن خلع عذاره في البخل وأبدى صفحته للذم، ولم يرض من القول إلا بمقارعة الخصم، ولا من الاحتجاج إلا بما رسم في الكتب، ولا عجبى من مغلوب على عقله، مسخر لإظهار عيبه، كعجبى ممن قد فطن لبخله، وعرف إفراط شحه، وهو في ذلك يجاهد نفسه، ويغالب طبعه، ولربما ظن أن قد فطن له، وعرف ما عنده، فموه شيئا لا يقبل التمويه، ورفع خرقا لا يقبل الرقع"⁽¹⁾.

يجسد هذا المقطع اهتمام الكاتب بإضافة اللمسة الجمالية على الاستعمال اللغوي، فبالإضافة إلى جزالة اللغة المستعملة ومرونتها نلاحظ استعمال الكاتب للألفاظ المناسبة للمعاني التي يريد أيضا إيصالها، "فاهتم بموضوع اللفظ، إذ أن المعنى ليس في قيد اللفظ فحسب بل في قيد موضعه من الكلام أيضا"⁽²⁾ لذلك لا نجده يعتمد على الجمل الطويلة، فكل لفظ هنا محصور في معناه المحدد له ولا يحتاج إلى كثرة الشرح أو طول العبارات، مع تميّز هذه الفقرة بتقطيعات صوتية متوازنة أضفت على النص جرسا موسيقيا مميزا. ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما نجده أيضا في رسالة سهل بن هارون في قوله: " وقد علمنا أن الجديد في موضعه دون الخلق، وقد جعل الله عز وجل لكل شيء قدرا وبوأ له موضعا، كما جعل لكل دهر رجالا، ولكل مقام مقالا، وقد أحيا بالسم وأمات بالغداء، وأغص بالماء، وقتل بالدواء، فترقيع الثوب يجمع مع الإصلاح التواضع، وخلاف ذلك يجمع مع الإسراف التكبر"⁽³⁾.

من خلال هذا المقتطف الذي بين أيدينا نلمس جزالة اللغة وسلامتها مع حضور الإيقاع الناتج عن التوازن في المقاطع الصوتية الذي يخلق جرسا موسيقيا في القطعة ومن ثمة يكسبها خاصية فنية مميزة، "ذلك لأنه لم يعن بالتعبير عن طريق الدلالة اللغوية

(1) البخلاء، ص 26.

(2) فيكتور شلحت الياسوعي: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ص 54.

(3) الجاحظ: المصدر السابق، ص 36.

فحسب، بل أيضا عن طريق التلاؤم والدلالة الصوتية⁽¹⁾.

وقد يحدث هذا الإيقاع الموسيقي من خلال تكرار بعض الجمل، التي تعمل على تأكيد الفكرة وتثبيتها من جهة، ومن جهة أخرى تساهم في الحفاظ على حضور الجانب الموسيقي في النص والذي من شأنه أن يعطي بعدا جماليا للنص ومن ذلك ما نجده في قوله: "و كان يقول: إذا رأيت الرجل يشتري الجدي رحمته، فإن رأيتته يشتري الدجاج حقرته، فإن رأيتته يشتري الدراج لم أبايعه ولم أكلمه"⁽²⁾.

فالتكرار هنا لعب دورا بارزا في تأكيد الفكرة، لأنه " يشير من ناحية المعنى إلى الاستقرار والدئيمومة، ومن ناحية اللفظ وتعادل المقاطع الصوتية يزيد في الإيحاء عن المعنى"⁽³⁾ كما ساهم في خلق التوازن بين المقاطع الصوتية، وهو ما أدى بدوره إلى الحفاظ على الإيقاع وإكساب النص جانبا فنيا وجماليا.

ومن مميزات اللغة الفصحى في كتاب البخلاء أنها لغة مأخوذة من البيئة نفسها، فالكاتب يستعمل لغة عصره، ولا يلجأ إلى اللغة الغريبة أو القديمة، ولكن يختار من المعجم ما هو متداول في زمنه وهذا حتى ينقل للقارئ الصورة كاملة عن مجتمعه، ويقدمه كما هو، ولذلك كانت ألفاظه حية متداولة بين الناس.

وإلى جانب ذلك نجد الجاحظ في استعماله للغة يراعي الشخصية المتكلمة فإن كانت بسيطة جاءت لغتها بسيطة، وإن كانت الشخصية تنتمي إلى طبقة العلماء أو الفقهاء جاءت لغتها بليغة وتراكيبها جزلة وقوية، ويحرص الجاحظ على توظيف الألفاظ المطابقة لمدلولاتها بحيث لا يتناول في معانيها غير ما أريد لها، ويرجع ذلك إلى تمتع الجاحظ بخاصية الدقة في التصوير، والقدرة على الولوج إلى أعماق الشخصيات، وهو ما يستدعي الدقة في التعبير عن المعاني النفسية والحسية معا، في ألفاظ وتراكيب لغوية جزلة ودقيقة.

(1) فيكتور شلحت الياسوعي: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ص 57.

(2) البخلاء، ص 128.

(3) فيكتور شلحت الياسوعي: المرجع السابق، ص 64.

وبصفة عامة فإن اللغة الفصحى في كتاب البخلاء تمتاز بالدقة والجزالة، واقتصار الألفاظ على معانيها مع مراعاة أحوال المتكلمين، ومكانتهم في المجتمع، كما تتميز بكونها لغة حية نابغة من عمق المجتمع، ومعبرة عن العصر الذي استعملت فيه.

1-2/ اللغة العامية:

قبل البدء في الحديث عن وجود العامية في كتاب البخلاء ينبغي أولاً أن نعرف معنى العامية، وكيف تنشأ وما هي طبيعتها؟

لا شك في أن لكل مجتمع خاصة لغوية معينة، تظهر في معاملات الناس في حياتهم اليومية، حيث تستعملها العامة من الناس وتتداولها في الأماكن العامة كالشوارع والأسواق، والأماكن الخاصة كالبيت مثلاً، ومن ذلك يمكننا القول إن العامية هي لغة العامة واسمها مستوحى من هذه الأخيرة، فهي التي أنشأتها لحياتها الخاصة، والعامية تستعملها كل فئات المجتمع مع وجود تنوع واختلاف بين العاميات، وذلك ناتج عن اختلاف البيئات الجغرافية والاجتماعية.

والعامية تمتاز " بالمرونة والسهولة، فهي من إنشاء العامة، تلك الطبقة البسيطة، التي لا يشترط فيها مستوى تعليمي، بل وعامي هو ذلك الأمي، ذلك الحرفي، تلك المرأة البسيطة التي لا تعرف من الحياة سوى فن البيت، وهي تلك المرأة الريفية البسيطة التي ترعى إبلها وتحلب بقرها"⁽¹⁾.

أما بالنسبة لنشأة العامية عند العرب فهي ليست وليدة العصور الحديثة بل ترجع في أصولها إلى العصر العباسي حيث اتسعت رقعة الدولة الإسلامية فامتزجت الأعراق واختلطت الشعوب وهو ما أدى إلى ظهور التحريف وكثرة اللحن وانتشار العجمة بين العامة والصّناع، فنتجت بذلك العامية وانتشرت بين الناس ولعل أكثر ما ساعد على خلق هذا الجو لظهور العامية هو " انقسام المجتمع العباسي إلى طبقات تتفرع إلى طوائف وفئات وما تتسم به هذه الوحدات الاجتماعية من تباين أثر - دون شك - في حياة الأفراد

(1) سهام مادن: بين الفصحى والعامية دراسة مقارنة لتراكيب اللغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1996 م، ص28.

اللغوية باعتبار أنها تمثل انعكاسا لفكر هؤلاء... وبين ما يمكن أن نسميه اللغات الخاصة الشائعة بين طوائف وفئات المجتمع تلك اللغات التي اهتم بها الجاحظ اهتماما خاصا حتى عده بعض الأوروبيين من بين الكتاب غير التقليديين"⁽¹⁾.

إذن فقد كان الجاحظ من بين الأوائل الذين تنبهوا للعامة واللّهجات التي كانت تنتجها الجماعات من أجل تسيير انشغالاتها اليومية، ولذلك فقد برزت هذه اللهجات في كتابات الجاحظ، وفي قصصه، ولعل أكثر ما يهمنّا منها هنا هو ما ورد في كتاب البخلاء، حيث وظف الكاتب المستوى العامي وذلك من خلال حرصه على إنطاق كل شخصية بما يناسبها من لغة، فنقل قصص العامة من الناس من الصناع والمكّدين وغيرهم بلغتهم، فاستعمل مصطلحا تهم العامية وتعابيرهم البسيطة وذلك حتى ينقل للقارئ الصورة كما هي، وحتى يتمكن من إبراز قيمة هذا الملفوظ وارتباطه بالوعي الاجتماعي مبينا بذلك وظائف اللغة ولعل " أهمها الوظائف الاجتماعية والإبلاغية وهذه لن تنجز إلا بإنطاق المتكلمين في بيئاتهم الطبيعية في السوق والمنزل...."⁽²⁾ فهو بذلك يستطيع أن يقدم الأصوات والحوارات الاجتماعية، ومن ثم يتمكن من تجسيد موقف فني ناتج عن إطار التنوع اللغوي القصدي، بهدف خلق هذا التفاعل النصي.

ولعل من أهم الألفاظ العامية الواردة في الكتاب تلك التي تعبر عن أصحاب المهن والتّكديّة، حيث يستعملها أصحابها كمصطلحات تعبر عن واقعهم ومجتمعهم وعن حياتهم اليومية وخصائصها، و هو ما يعكس براعة الجاحظ في تجسيد الحياة الاجتماعية في عصره، حيث عرف " كيف يعرض علينا صورا من مجتمعه فإذا كان حديثه عن البخل و البخلاء فإنه فرض على القارئ أن يلتفت إلى مظاهر الحياة العباسية بما يجري على مسرحها"⁽³⁾، وفي هذا الصدد سنحاول عرض نماذج من المستوى العامي التي ورد

(1) رشيدة عبد الحميد الليقاني: ألفاظ الحياة الاجتماعية في كتابات الجاحظ، دراسة في التطور الدلالي للعربية، كلية التربية جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعة، 1991 م، ص 301.

(2) الحبيب النصرأوي: الجاحظ معجميا، بحث في المستويات اللغوية، مركز النشر الجامعي، 2008 م، ص 159.

(3) صالح المالكي: المجتمع العباسي في عصر الجاحظ من خلال الكلمات المستعملة في كتاب البخلاء، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، أدب واللغة العربية 1399 هـ 1979 م، ص 56.

استعمالها في الكتاب.

- نماذج العامية في الكتاب:

من بين المواضيع التي استعملت فيها العامية في كتاب البخلاء نجد ما ورد في حديث خالد بن يزيد وذلك في قوله: " قالوا وإنك لتعرف المكدين؟ قال وكيف لا أعرفهم؟ وأنا كنت كاجار في حادثة سني ثم لم يبق في الأرض مخراني ولا مستعرض إلا ففته، ولا شحاذ ولا كاغاني ولا بانوان، ولا قرسي ولا عواء، ولا مشعب ولا فلور، ولا مزيدي ولا اسطيل إلا وكان تحت يدي ولقد أكلت الزكوري ثلاثين سنة، ولم يبق في الأرض كعبي ولا مكدي إلا وقد أخذت العرافة عليه"⁽¹⁾.

النص الذي يبين أيدينا يحمل جملة من الألفاظ العامية التي كانت تستعمل عند أصحاب الكدية، و قد عمد الجاحظ إلى شرح هذه الألفاظ والتعابير بعد نهاية القصة، وذلك حتى يبين معانيها ودلالاتها وهي كالاتي⁽²⁾:

المخراني: الذي يأتيك في زي ناسك، ويريك أن بابك قد قور لسانه من أصله لأنه كان مؤذنا هناك ثم يفتح فاه كما يصنع من يتشاءب، فلا ترى له لسانا البته ولسانه في الحقيقة كلسان الثور، وأنا أحد من خدع بذلك، ولا بد للمخراني أن يكون معه واحد يعبر عنه، أو لوح أو قرطاس قد كتب فيه شأنه.

و الكغاني: الذي يتجنن ويتصارع ويزبد، حتى لا يشك أنه مجنون لا دواء له لشدة ما ينزل بنفسه، وحتى يتعجب من بقاء مثله على مثل علته.

و البانوان: الذي يقف على الباب ويسل الغلق، ويقول: بانوا وتفسير ذلك بالعربية يا مولاي.

و القرسي: الذي يعصب ساقه وذراعه عسبا شديدا، ويبيت ذلك ليلة، فإذا تورم واختنق الدم، مسحه بشيء من صابون ودم أخوين، وقطر عليه شيئا من سمن، وأطبق

(1) البخلاء، ص، 67.

(2) المصدر نفسه، ص، ص 74، 76.

عليه خرقة، وكشف بعضه، فلا يشك من رآه أن به الأكلة، أو بلية شبه الأكلة.

-والمشعب: الذي يحتال للصبي حين يولد، بأن يعميه أو يجعله أعمى أو أعرج، ليسأل الناس به أهله، وربما جاءت به أمه وأبوه ليتولى ذلك منه بالغرم الثقيل، لأنه يصير حينئذ عقدة وغلّة، فأما أن يكتسبها به، أما أن يكرهاه بكراء معلوم وربما أكرها أولاده ممن يمضي إلى إفريقية فيسأل بهم الطريق أجمع، بالمال العظيم، فإن كان ثقة مليئاً، وإلا أقام بالأولاد والجرة كفيلاً.

و الفلور: الذي يحتال لخصيته، وحتى يريك أنه آذر وربما أراك أن بها سرطاناً أو خراجاً أو غرباً.

و الكاغان: الغلام المكدي إذا واجز، وكان عليه مسحة جمال، وعمل العملين جميعاً.
و العواء: الذي يسأل بين المغرب والعشاء، وربما طرب، إذا كان له صوت حسن وخلق شجي.

و الإسطيل: هو المتعامي: إن شاء أراك أنه منخسف العينين، وإن شاء أراك أن بهما ماء، وإن شاء أراك أنه لا يبصر، للخسف ولريح السبل.

و المستعرض: الذي يعارضك وهو ذو هيئة، وفي ثياب صالحة، وكأنه قد مات من الحياء، ويخاف أن يراه معرفة ثم يعترضك اعتراضاً، ويكلمك خفياً.
و المكدي: هو صاحب الكداء.

و الكعبي: أضيف إلى أبي بن كعب الموصلي وكان عريفهم بعد خالويّه سنة على ماء.
و الزكوري: هو خبز الصدقة، كان على سجين أو على سائل.

و من الألفاظ الواردة كذلك في كتاب البخلاء نجد قوله في قصة الحارثي: "قال: قال أبو الفاتك: الفتى لا يكون نشالاً، ولا نشافاً، ولا مرسالاً، ولا مصاصاً، ولا نفاضاً، ولا دلاكا، ولا مقوراً، ولا مغربلاً، ولا محلقماً، ولا مسوغاً ولا ملغماً، ولا مخضراً، فكيف لو رآه أبو الفاتك اللطّاع، والقطّاع والنّهاش، والمدّاد، والدّفّاع، والمحوّل"⁽¹⁾.

(1) البخلاء، ص، ص 89، 90.

و قد شرح الجاحظ في كتابه هذه المصطلحات على النحو الآتي⁽¹⁾:

- **النَّشَال**: هو الذي يتناول من القدر، ويأكل قبل النضج، وقبل أن تنزل القدر ويتناول القوم.

- و **النَّشَاف**: الذي يأخذ حرف الجرذقة، ثم يغمسه في رأس القدر، ويشربه الدسم، ويستأثر بذلك دون أصحابه.

- و **المرسال**: رجلان أحدهما إذا وضع في فيه لقمة هريسة، أو ثريده، أو حيسة،

أو أرزة، أرسلها في جوف حلقه إرسالا والوجه الآخر هو الذي إذا مشى في أشب من فسيل أو شجر، قبض على رأس السَّعفة، أو على رأس الغصن، لينحيتها على وجهه، فإذا قضى وطره، أرسلها من يده، فهي لا محالة، تصك وجه صاحبه الذي يتلوه، لا يحفل بذلك، ولا يعرف ما فيه.

- و أما **اللَّكَام** الذي يضع اللقمة في فيه، ثم يلجمها بأخرى، قبل إجادة مضغها أو ابتلاعها.

- و **المصاص**: الذي يمص جوف قصبه العظم، بعد أن يستخرج مخه، واستأثر به دون أصحابه.

- و أما **الدَّلاك** فالذي لا يجيد تنقية يديه بالأشنان، ويجيد دلجها بالمنديل وله أيضا تفسير آخر، وليس هو الذي تظنه، وهو مليح، وسيقع في وضعه، إن شاء الله.

- و **المقور**، هو الذي يقور الجرادق، ويستأثر بالأوساط، ويدع لأصحابه الحروف.

- و **المغريل**، الذي يأخذ وعاء الملح، فيديره إدارة الغربال ليجمع أباريزه، ويستأثر به دون أصحابه، لا يبالي أن يدع ملحهم بلا أضرار.

- و **المحلقم**، الذي يتكلم واللقمة قد بلغت حلقومه " فاشتق (محلقم) اسم مفعول من (حلقم)، وكان من المفروض أن تعبر هذه الصيغة عن أصيب حلقومه، و لكن عبّرت في استعمال العامة على من يتكلم واللقمة في حلقومه وهذه صفات شديدة الاتصال بحياة هذه الطبقات المعدمة التي تظهر في سلوكها عند "الأكل شذوذا دالا على عيوب

(1) البخلاء، ص- ص 98-100.

وفساد وانحراف وربما ما مأتاه تردي أوضاعهم وشدة عوزهم سغبهم...." (1).

-و **المسوغ** الذي يعظم اللقم، فلا يزال قد غصّ، ولا يزال يسيغه بالماء.

وقد استعمل الجاحظ هذا التعبير للدلالة على ضرب من المؤاكلين الذين يتوخّون السرعة من أجل الاستئثار بالأكل كله.

-و **الملغم**: الذي يأخذ حروف الرغيف، أو يغمر ظهر التمرة بإبهامه، ليحمل له من الزبد والسمن، ومن اللبأ واللبن، ومن البيض النيمبرشت أكثر.

-و **المخضر**، الذي يدلك يده بأشنان من الغمر والودك، حتى اخضر واسود من الدرن ذلك به شفته.

-و **اللطّاع**، معروف، وهو الذي يلطع أصبعه، ثم يعيدها في مرق القوم أو لبنهم أو سويقهم، وما أشبه ذلك.

-و **القطّاع**، الذي يعض على اللقمة، فيقطع نصفها، ثم يغمس النصف الآخر في الصباغ.

-و **النّهّاش**، وهو معروف وهو الذي ينهش اللحم، كما ينهش السبع.

-و **المدّاد**، الذي ربما عض على العصبة التي تنضج، وهو يمدها بفيه، ويده توترها له، فربما قطعها بنترة، فيكون لها انتضاح على ثوب المؤاكل وهو الذي إذا أكل مع أصحابه الرطب، أو التمر، أو الهريسة، أو الأرزة، فأتى على ما بين يديه، مد ما بين أيديهم إليه.

- و **الدّفّاع** الذي إذا وقع في القصة عظم فصار مما يليه، نحاه بلقمة من الخبز، حتى تكون مكانه قطعة من لحم/ وهو في ذلك كأنه يطلب بلقمته تشريب المرق، دون إراغة اللحم.

- و **المحوّل**، هو الذي إذا رأى كثرة النوى بين يديه، احتال له حتى يخلطه بنوى صاحبه.

(1) الحبيب النصاروي: الجاحظ معجميا، ص 177.

- كانت هذه جملة من الألفاظ العامية التي وردت في كتاب البخلاء، و التي شرحها الجاحظ ووضح دلالاتها، و هناك ألفاظ أخرى لم يتطرق إلى شرحها ومنها:
- اشكنك: في قوله: " و ماكان من اشكنك فهو مجموع للبناء "(1) وهذه الكلمة ليست عربية وهي من الكلمات العراقية التي تعني بقايا الحجارة المكسرة التي تكثر عند البناء(2).
 - تدنيق: في قوله: "و كذلك كان في إمساكه وفي بخله وتدنيقه في نفقاته"(3) والتدنيق والمدانقة كناية عن البخل...وهو رمز جمع المال ومنعه.
 - حار وبارد في قوله: "ولو ولد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها ثم أضافها إلى صالح بن حنين...لعادت باردة"(4)، وهذا التعبير شائع في المستوى العامي وليس الفصيح.
 - العين المألحة، في قوله: "قد أخبرتك أن عينك مألحة، و أنك ستصبني بعين"(5)، وهي من التعابير العامية وما تزال قائمة حتى اليوم.
 - المزملة في قوله: "بلغني أن عندك زملة، و يومنا حار، فابعث إلي بشربة ماء"(6). "والمزملة هي أنية يبرد فيها الماء شبه الخابية، تستعمل بأرض العراق وتوضع عليها لفائف ثياب خشنة"(7).
 - مُصَحح في قوله: "كان على ربض الشاذروان شيخ لنا من أهل خرسان، و كان مصححا بعيدا من الفساد"(8).

استخدم هنا اسم المفعول (مصحح)بمعنى سليم من العيب والشائع استخدام

(1) البخلاء، ص172.

(2) الحبيب النصاروي: الجاحظ معجميا، ص 173.

(3) الجاحظ: المصدر السابق، ص48.

(4) المصدر نفسه، ص31.

(5) المصدر نفسه، ص 177.

(6) المصدر نفسه، ص138.

(7) الحبيب النصاروي: المرجع السابق، ص 177.

(8) الجاحظ: المصدر السابق، ص 47.

صيغة(فعل أي صحيح).

إن هذه الألفاظ والتعابير التي وردت في كتاب البخلاء، جاءت لتعبّر عن حالة اجتماعية ومستوى معين، و قد اختارها الكاتب حتى تكون أقرب إلى الواقعية، و حتى يتيح للقارئ اكتشاف أجواء الحياة العامة بكل تفاصيلها، و بهذا تكون العامية قد ساهمت بشكل بارز في بناء لغة النص السردي في الكتاب، و كانت وسيلة معبّرة بحق عن العصر الذي قبلت فيه.

3-1 / اللغة الوافدة:

لقد كان لانفتاح المجتمع العربي في العصر العباسي على غيره من الأمم دور هام في إثراء الحياة في كافة نواحيها وقد تجلّى هذا الأثر من خلال ذلك التفاعل الحاصل بين العرب والفرس خاصة، والذين كانوا من أبرز الأمم المؤثرة في الحياة العربية آنذاك نظرا للترابط الجغرافي والتاريخي بين الأمتين، والذي كان له "صدى في مكونات حياتهم الاجتماعية من حيث الأخلاق والعادات والأفكار"⁽¹⁾، والجدير بالذكر أن الأثر الذي خلفه الفرس في الحياة العربية لم يقتصر على الحياة العامة فحسب، بل امتد إلى الجانب اللغوي الذي مثل مجالا خصبا وحيويا يعكس بصدق عمق التفاعل والتواصل بين الطرفين، حيث مثل إضافة متميزة تجلت في ذلك الثراء والتنوع اللغوي الذي نتج عن طريق اقتباس أوأخذ بعض الألفاظ الفارسية، وقد كان العرب في ذلك " يعتمدون إلى تحوير بعض هذه الألفاظ عن بنيتها الأصلية وجعلها على نسج الكلمات العربية وأسموها بالألفاظ الفارسية المعربة، والبعض الآخر من الألفاظ الأجنبية تركوها على صورتها الأصلية وأسموها بالألفاظ الدخيلة"⁽²⁾.

وبما أن الجاحظ كان من الأوائل الذين اهتموا بتصوير الحياة الاجتماعية ونقلها في عصره بأدق تفاصيلها، فإنه أولى اللغة الوافدة عناية خاصة في كتاباته، وقد تجلت هذه

(1) رشيدة الليقاني: ألفاظ الحياة الاجتماعية في كتابات الجاحظ، ص 1.

(2) طيبة صالح الشذر: ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،

1998م، ص 441.

العناية بشكل بارز في كتاب البخلاء، حيث وظف جملة من الألفاظ والمفردات الفارسية عبّر من خلالها عن أشياء مختلفة، وسنحاول في هذا الصدد أن نتطرق إلى عرض بعض النماذج التي تثبت اهتمام الجاحظ بهذا المستوى اللغوي في بنيته الحكائية .

- نماذج اللغة الوافدة في كتاب البخلاء:

لقد استعملت اللغة الوافدة في عدة مواضع من كتاب البخلاء، كما سبقت الإشارة إلى ذلك قبل قليل، وقد جاءت للتعبير عن نواحي الحياة المختلفة فمنها ما جاء للتعبير عن الأظعمة، ومنها ما جاء للتعبير عن الأواني وأشياء أخرى تخص الحياة العامة للناس.

و من بين ما ورد ذكره من هذه الألفاظ نجد ما جاء في قصة مقلّي الخراساني في قوله: " ... فلم يلبث الخراساني أن سمع نشيش، اللحم في المقلّي وشم الطباهج... " (1)، والطباهج كلمة فارسية معناها اللحم المطبوخ وأصلها تباهة(2).

وكذلك نجد لفظة السكباج في قوله: " وإنما يختارون السكباج لأنها تبقى على الأيام، وأبعد من الفساد(3)، والسكباج من الكلمات الفارسية وهو مرق يعمل من اللحم والخل معرب سكباً وهو مركب من سك أي خل و با أي طعام(4).

ومن الألفاظ الفارسية التي تمّ توظيفها في قصص البخلاء، ما جاء في قصة ماء النخالة في قول الشيخ: "اشتكت أياما صدري من سعال كان أصابني فأمرني قوم بالفانيد السكري، وأشار علي آخرون بالخريزة تتخذ من النشاشنج(5)، والنشاشنج كلمة أعجمية تعني النشاء(6).

كما نجد غيرها من الألفاظ التي تعبر عن الأظعمة كالباذنجان في قوله: " فإذا كان

(1) البخلاء، ص 46.

(2) طيبة صالح الشذر ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، ص 451.

(3) الجاحظ المصدر السابق، ص 46.

(4) أدي شير: الألفاظ الفارسية المعربة، المطبعة الكاثوليكية للآباء الياسوعيين، بيروت، 1908م، ص 92.

(5) الجاحظ: المصدر السابق، ص 55.

(6) طيبة صالح الشذر: المرجع السابق، ص 454.

يوم الأربعاء، أكلوا الباذنجان، فإذا كان يوم الخميس أكلوا اللحم"⁽¹⁾، وكذلك لفظة الشبارقات والفالونجات، في قوله: "أبا فلان ما أدمك"؟ فيقول: "الشبارقات والأخبصة والفالونجات. قال طعام العجم، وعيش كسرى، ولباب البر بلعاب النحل بخالص السمن"⁽²⁾.

فالباذنجان لفظة فارسية، معناها بالعربية الأنب، وهو من أنواع الطعام⁽³⁾، وأما الشبارقات فتعني اللحم الذي يقطع ويطبخ والفالونجات نوع من أنواع الطعام أيضا فارسي الأصل⁽⁴⁾، وقد عبر عنه الجاحظ بقوله طعام العجم.

كانت هذه جملة من الألفاظ التي وظفها الكاتب للتعبير عن أنواع الطعام الفارسي الذي دخل الحياة العربية، غير أنه لم يتوقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى توظيف ألفاظ أخرى خاصة بالبيت ومستلزماته ومن بينها نذكر قوله في قصة أسد بن جاني: "وكان يقول: خيشتي أرض، وما خيشتي من بري، وبيتي أبرد، ومؤونتي أخف، وأنا أفضلهم أيضا بفضل الحكمة وجودة الآلة"⁽⁵⁾، فكلمة خيشتي كلمة فارسية معناها القماش الكتاني الخشن⁽⁶⁾.

ومن الألفاظ التي ساقها الجاحظ للتعبير عن مستلزمات البيت نجد ما جاء في قوله: " ولم يشك أنه سيوتى برغيف ملطخ، وبرقاقة ملطخة، وبسكر وبقية مرق وبفضل شواء وبقايا ما يفضل في الجامات والسكرجات"⁽⁷⁾.

و قد وظف الجاحظ في هذا المقطع لفظتين فارسيتين وهما الجامات والسكرجات، فأما الجامات فجمع مفردة جام ومعناه الوعاء أو القدح، وأما السكرجات هي جمع مفردة

(1) البخلاء، ص 147.

(2) المصدر نفسه، ص، ص 240، 241 .

(3) طيبة صالح الشذر: ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، ص 450.

(4) المرجع نفسه، ص 448.

(5) الجاحظ: المصدر السابق، ص 126.

(6) طيبة صالح الشذر: المرجع السابق، ص 447.

(7) الجاحظ: المصدر السابق، ص 145 .

أسكرجة وهو إناء صغير من خزف⁽¹⁾.

و من الألفاظ الدالة على الأواني كذلك نجد ما ورد في قوله: "و الدق في الهاون والمنحاز في أرض الدار"⁽²⁾، وكذلك ما ورد في قوله: "و كنت أنا وأبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام وقطرب النحوي، وأبو فتح، مؤدب بن زياد، على خوان فلان بن فلان"⁽³⁾.
فالمقطع الأول توفر على لفظة الهاون وهو الشيء الذي يدق فيه الدواء وغيره وفارسيته هاون⁽⁴⁾، وأما المقطع الثاني فيتوفر على لفظة خوان، وهي من الألفاظ الفارسية المعربة ومعناه ما يوضع عليه الطعام ليؤكل⁽⁵⁾.

أما بالنسبة للألفاظ التي وردت للتعبير عن الأماكن فنذكر منها الدهليز في قوله: " لو دقت الباب على أبي مازن، فبت عنده في أدنى بيت أو في دهليزه"⁽⁶⁾.
والدهليز من الألفاظ الفارسية ومعناها ما بين الباب والدار وهو تعريب دهلة والتي تعني القنطرة والعقدة⁽⁷⁾.

إن جملة هذه الألفاظ الأعجمية التي وظفها الكاتب في بناء نصوصه وقصصه، جاءت لتعكس حقيقة الحياة الاجتماعية التي كانت سائدة في ذلك العصر، بشكل دقيق ومفصل، وقد سعى الكاتب من خلال توظيفه لهذا المستوى اللغوي إلى رسم ملامح الحياة العباسية بكل تفاصيلها وخصائصها الاجتماعية عامة واللغوية خاصة، وذلك لأن اللغة كانت وسيلة مهمة من وسائل التعبير عن خصائص المجتمع، ومميزات العصر، وعليه فقد لعبت هذه الألفاظ الوافدة دورا بارزا في بنية النص السردي، كما منحته بعدا جماليا تجلى في ذلك التنوع اللغوي الذي ساهم في تجسيد ذلك التفاعل الحاصل بين العرب

(1) طيبة صالح الشذر: ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، ص 462.

(2) البخلاء، ص 106.

(3) المصدر نفسه، ص، ص 76، 77.

(4) أدبي شير: الألفاظ الفارسية المعربة، ص 159.

(5) المرجع نفسه، ص 58.

(6) الجاحظ: المصدر السابق، ص، ص 61، 62.

(7) أدبي شير: المرجع السابق، ص 159.

والفرس، كما ساهمت هذه الألفاظ في وضع القارئ في قلب الحياة العباسية وكشف خصائصها.

وبناء عليه يمكننا القول إن التعددية اللغوية تجعل من النص صورة عن المجتمع بما في ذلك بنيته الداخلية الحميمة، ولا يتأتى للنص ذلك إلا من خلال الانفتاح على المجتمع بكافة لغاته وفناته وبكامل طبقاته، من خلال حضور اللغة اليومية في النص الحكائي، مما يساهم في إضفاء صفة الشعرية على العنصر اللغوي، عن طريق مخالفة لغة الكتابة الأصلية وهي الفصحى، وهذا ما من شأنه أن يخلق نوعا من العلاقة الحميمة بين القارئ والنص.

2 - البنية الجمالية:

1-2 / الصورة الفنية:

لا يخلو الخطاب الأدبي من كونه نظاما تركيبيا، يشتمل على دلالات معينة، تنتظم فيما بينها من خلايا علاقات دلالية وإيقاعية تندغم وتتجانس مع بعضها البعض لتشكل خصوصية النص وتمنحه تميّزه عن باقي النصوص، وذلك " 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 في أي نص إبداعي هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة"⁽¹⁾.

فالصورة الفنية ترجع في أصلها إلى الخيال الذي يعتمد المبدع في بناء شتى أشكال التصوير الفني، بل هي "أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه"⁽²⁾ ويعمد من خلالها إلى تجسيد الأشياء المعنوية والحسية في قوالب فنية تهدف إلى تنظيم مساحات واسعة من التفكير والتفاعل مع القارئ الذي "يموقع ماهية ما عن طريق المقاربة الإيمائية، أو المقارنة الإيعازية، ارتفاعا بالخيال إلى صعيد التعبير الطلق، المتحرر من الإشارة الحرفية، والمباشرة الفجة الصماء"⁽³⁾.

وبهذا تصبح الصورة الفنية مجالا خصبا للإفصاح الوجداني والفكري في الوقت نفسه، حيث يلخص من خلالها مسار النص الأدبي عن طريق خلق وحدات إيقاعية تساهم في نقل القارئ من حال إلى حال، كما تنتقل المجرّد إلى الحسي أو الحسي إلى المجرّد، وتكمن أهميتها في التوصل " إلى بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف، ومن أين تجتمع

(1) عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية، ص39.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص 14.

(3) سليمان عشارتي: الأدب العربي والرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، عدد3، 1994 م، ص71.

وتفترق وتفصيل أجناسها وأنواعها وتتبع خاصها ومشاعها"⁽¹⁾.

و لعل أكثر الصور الفنية تجسيدا لهذه الحالات هي التشبيه والاستعارة و هما قائمان على "جمع أطراف الأشياء بعضها إلى بعض ضمن عملية تركيب مغايرة لأصولها"⁽²⁾ وترتبط عملية الجمع هذه دائما بنشاط الخيال للمبدع الذي يترجمها عن طريق استخدام اللغة التصويرية التي تعكس في كثير من الأحيان حالات المتلقي العاطفية كما تظهر كل ما يصاحبه من تأثير وانفعالات.

وبهذا تكون الصورة الفنية وجها من أوجه الدلالة ترتبط أهميتها بالمعنى الذي تحدثه من خصوصيتها وقوة تأثيرها، حيث تحافظ على دلالاته محدثة تغييرا في طريقة عرضه، فتزيده بذلك بلاغة وبيانا .

والصورة الفنية في حقيقتها صياغة جديدة لمعان قديمة، تسعى إلى ذلك من خلال طاقة تعبيرية مميزة تعتمد فيها اللغة على تشكيلات دلالية جديدة، بما يمنح الصورة الفنية دورا هاما وأساسيا في عملية الخلق الشعري، وذلك لأنها تؤدي وظائف دلالية هامة تساعد على خلق الجانب الجمالي والإيجابي الذي يعد من أهم وظائفها على الإطلاق، وهو ما ينتج دائما عن جمع الأطراف المتميزة عن بعضها البعض، أي أن الصورة الفنية تكتسب معناها ووظيفتها الجمالية من خلال الجمع بين مستويين مختلفين وهما المحتوى والرمز مما يؤدي إلى خلق أو تجسيد "فجوة: مسافة توتر حادة بين مرسلته وبين (وسيلته) بين المحتوى وبين الرموز"⁽³⁾، وهذا عكس ما نجده في التعبير العادي التقريري الذي يحرس على تطابق المستويين تطابقا تاما.

وتكتسب الصورة الفنية أهمية أكبر من خلال علاقتها بباقي عناصر النص حيث إن اكتشاف أهميتها لا يمكن التوصل إليه خارج السياق الذي وردت فيه ومعنى ذلك أن اكتشاف أهمية الصورة الفنية لا يتم من خلال عزلها عن السياق. ولكن يتم من خلال

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الاسكندراني، د.م.مسعود، الناشر دار الكتاب العربي، ط2،

1418هـ، 1998م ص 28.

(2) كمال أبودييب: في الشعرية، ص132.

(3) المرجع نفسه، ص 132.

دمجها فيه وذلك لأن السياق يعد عنصرا أساسيا تتجلى من خلاله الفكرة التي تحملها الصورة الفنية.

- نماذج الصورة الفنية في كتاب البخلاء:

تبنى الجاحظ في كتاب البخلاء طريقة التصوير الفني الذي يثبت حسن الأداء وجمال التعبير، معتمدا في ذلك على التلقائية والمباشرة، في رسم الأحداث والشخصيات والمواقف ويحاول تقريبها من المفهوم أو الفكرة المطلوبة وبذلك فهو يعتمد التشبيه حتى يجسد تلك الأفكار التي يريدها. ولتوضيح هذه الفكرة أكثر سنحاول اختيار أو عرض بعض النماذج الدالة على ذلك مع محاولة شرحها والعمل على تفصي دالاتها.

يقول الجاحظ:

"وأن الزوجة في كثير من معانيها كالأمة، وأن، الأمة مال كالذهب والفضة"⁽¹⁾.

يعتمد الجاحظ في هذه الصورة على عنصر التشبيه القائم على طرفين، الأول منه يختص بتشبيه الزوجة بالأمة، وهذه الصورة في حقيقتها تؤدي دلالة خاصة تدور حول حكم الزوجة في إتباعها لزوجها فهي في ذلك أشبه بالأمة في إتباعها لسيدها، غير أن الجاحظ في هذه الصورة التشبيهية لا يذهب إلى المطابقة التامة بين الزوجة والأمة ولذلك قال: بأن الزوجة في كثير من معانيها كالأمة"، وهذا يدل على أنه يحافظ على خصوصية كل من الطرفين فالزوجة تختلف عن الأمة في كونها حرة، وتشبهها في حكم الإتياع لطرف آخر (الزوج بالنسبة للزوجه، والسيد بالنسبة للأمة).

أما الطرف الثاني من هذه الصورة فيمكن في تشبيه الأمة بالمال والذهب والفضة، وفي ذلك إشارة إلى أهميتها من هنا يتبين لنا أن هذه الصورة الفنية تؤدي وظيفة دلالية هامة تصب بشقيها في بناء الفكرة الأساسية للنص التي تدور حول ضرورة حفاظ الإنسان على كل ما يملك، وبأنه أولى به من غيره، ولعلّ دلالة هذه الصورة تنحصر أكثر في التنبيه على ضرورة الحفاظ على الزوجة أو المرأة بشكل عام والحرص عليها كما

(1) البخلاء، ص، ص 27، 28.

يحرص الإنسان على المال والذهب والفضة.

وفي موضع آخر يقول:

"وكننت أنا وأبو إسحاق، إبراهيم بن سيار النظام، وقطرب النحوي، وأبو الفتح مؤدب منصور بن زياد، على خوان فلان بن فلان، والخوان من جزعة والغضار صيني ملمع أو خلنجية كيماكية، والألوان طيبة شهية وغدية قدية وكل رغيف في بياض الفضة كأنه البدر، وكأنه مرآة مجلوه ولكنه على قدر الرؤوس"⁽¹⁾.

تعتمد الصورة الفنية في هذا النموذج على التوصيف والتشبيه، حيث يركز اعتمادا على ما ترصده عيناه على وصف الأواني وما فيها من طعام بشكل عام، ثم يخصص تركيزه على الرغيف ويعمل على نقل صورته ورسما بشكل دقيق معتمدا في ذلك على التشبيه، إذ شبه الخبز أو الرغيف بثلاثة أشياء مختلفة، فشبهه بياضه بلون الفضة وشكله بشكل البدر وشفاهه بشفاه المرأة.

هذه الصورة في حقيقتها صورة فنية خالصة تؤدي الوظيفة الجمالية المحضة في النص، كما تعمل على تقريب الفكرة إلى ذهن المتلقي بشكل فني، وهو ما يؤدي إلى خلق الوظيفة الشعرية.

ومن بين الصور الفنية التي وردت في الكتاب أيضا نجد ما ورد على لسان الخزامي في قوله:

"إن للشيب سهكة وبياض الشعر الأسود هو موته، وسواده حياته"⁽²⁾.

يذهب الكاتب في هذه الصورة إلى الجمع بين عدة أطراف متنافرة تبدأ بالتشبيه في قوله إن للشيب سهكة، والسهكة هي الرائحة الكريهة التي تنتج عن العرق أو اللحم المنتن وغيرها وهو بذلك يستعير صورة أو خاصية أشياء حسية لأنها عادة هي التي تكون لها روائح لشيء معنوي وهو الشيب، فيجعل تراجع مرحلة الشباب والتقدم في السن

(1) البخل، ص، ص 76، 77.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

والضعف وتراجع القوة وغيرها من الدلالات التي تزجج الشخصية في النص أشبه بالرائحة الكريهة.

وبعد التحديد الأول يتجه الكاتب إلى تعميق الصورة والدلالة معا فيربط بين مسألة الشيب والحياة والموت من خلال تحديد الألوان. أي ألوان الحياة والموت الخاصة بالشعر فالبياض بالنسبة للشعر هو الموت. بينما السواد يساوي الحياة. وهذه الألوان تحمل في عمقها مسألة التناظر اللوني الذي يجمع بين البياض والسواد مع التركيز على اختلاف دلالة كل واحد منهما. فهو يتناول الفوارق اللونية في حالات مختلفة مع إظهار الدلالة الخاصة لكل لون في هذه الحالة، حيث ارتبط اللون الأبيض هنا بدلالة سلبية و هذه الدلالة التي اختص بها اللون الأبيض جاءت في هذا النص على عكس ما تعودناه في مواضع ونصوص أخرى كان يرتبط فيها اللون الأبيض دائما بدلالات ايجابية. في حين أخذ اللون الأسود في هذا النموذج الدلالة الإيجابية وهي الحياة. وهذا أيضا جاء مخالف لما تعودناه حول اللون الأسود.

وبهذا نجد اللونين قد دخلا في علاقة تضاد مع تبادل الدلالات المعتادة وهي أن لكل لون دلالاته الخاصة به والمعروفة.

ويقول في موضع آخر.

"واشترى مرة شبوطة وهو في بغداد وأخذها فائقة عظيمة، و غالى بها وارتفع في ثمنها، وكان قد بعد عهده بأكل السمك، وهو بصري لا يصبر عنه، فكان قد أكبر هذه السمكة، لكثرة ثمنها ولسمنها وعظمتها ولشدّة شهوته لها، فحين ظن عند نفسه أنه قد خلا بها وتفرّد بأطايبيها، و حسر عن ذراعيه وصد صدّها، هجمت عليه ومعى السدري فلما رآه رآى الموت الأحمر والطاعون الجارف، رأى الحتم المقضي، ورأى قاصمة الظهر، وأيقن بالشر، وعلم أنه قد ابتلي بالتنين"⁽¹⁾.

إن الصور الفنية الواردة في هذا المقطع تتألف من شطرين صورة لفظية وأخرى بلاغية، ففي الأولى يصور الكاتب حال محمد بن أبي المؤمل قبل دخول السدري عليه،

(1) البلاء، ص 124.

حيث اعتمد فيها على الحشد اللغوي مشكلا بذلك صورة لفظية تبين حالة الرجل النفسية وهو يشترى السمكة، فاختر من الألفاظ ما يعبر عن ذلك الموقف، مركزا الوصف في البداية على الشبوبة أو السمكة نفسها مبينا حجمها وعظمتها وغلاء ثمنها، من خلال اعتماده على حشد طاقة لغوية هائلة من أجل التعبير عن معنى واحد والهدف من وراء ذلك هو إظهار الدلالة المادية نحو قوله: (فائقة، عظيمة، غالي، ارتفع في ثمنها)، وبين الجانب المعنوي في قوله (لشدة شهوته لها)، حيث تتحد هذه الألفاظ والعبارات مع بعضها البعض لترسم مشهدا واحدا يتعلق بتصوير حال الرجل في هذا الموقف الذي اشتهى فيه أكل السمك، وهنا يبرز دور الطاقة اللغوية التي اعتمدها الكاتب، والتي من شأنها " إذا ما تعالقت ألفاظها بشكل إدغامي تلا حمي أن تفجر دلالاته (دلالة اللفظ) وأن تتحد أبعاد الملفوظ السردية"⁽¹⁾ الذي يهدف في هذا النص إلى تعميق الصورة وكشف المعنى المراد، ولذلك يتجه الجاحظ في هذا النص من الحشد الكمي للألفاظ إلى التصوير البلاغي القائم على الاستعارة التي جمع من خلالها جملة من العناصر المختلفة والمتعددة في بنية متجانسة تصب في خدمة دلالة واحدة وهي وصف لحظة دخول السردية على محمد بن أبي المؤمل وهو يستعد لأكل السمكة، ليبين من خلالها التحول النفسي الذي أصاب الرجل في تلك اللحظة، معتمدا في ذلك على النقلة من المعنوي إلى الحسي والتي " تعني النقلة من المجهول إلى المعلوم"⁽²⁾ حتى يقرب الصورة إلى الأذهان ويعمق المعنى في الوقت نفسه، ولهذا فقد شبه رؤية السردية برؤية الموت، مستعيرا بذلك صورة الأشياء الحسية التي يمكن أن ترى للتعبير عن شيء معنوي وهو الموت والذي جعل له لونا معينا وهو اللون الأحمر الذي يحمل دلالة الخطر في هذا النص، ثم ربط بينه وبين الطاعون وهو أحد الأمراض القاتلة التي تتميز بسرعة الفتك والعدوى، واصفا إياه بالجارف مستعيرا له صورة السيل الذي يأخذ كل ما في طريقه بسرعة فائقة .

و لعل أهم ما يميز هذه الصورة هو الدقة والربط المنطقيين بين الأشياء المعنوية والحسية التي تتألف مع بعضها البعض من خلال " إدماج الحسي بالمجرد في شكل أوبناء

(1) عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية، ص 46.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 339.

موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين وتمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية⁽¹⁾.

ويقول في موضع آخر:

"وأقول مرة الثوب إذا اتسخ أكل البدن كما يأكل الصدأ الحديد، والثوب إذا ترادفه العرق، وجف وتراكم عليه الوسخ ولبد، أكل السلك وأحرق الغزل"⁽²⁾.

في هذه الفقرة يعرض الكاتب حالة الثوب الذي كان يلبسه أبو سعيد المدائني ويرصد لنا تفكير هذا الأخير في موضع غسل الثوب عن طريق التصوير الفني فيشبه بذلك عمل الثوب الوسخ في الجسد بعمل الصدأ في الحديد الصلّب، كما يشبه الثوب الوسخ بالنار التي تحرق، فالوسخ بالنسبة إليه يحرق الغزل مثلما تحرق النار أي شيء، وفي هذا النموذج إشارة إلى وعي الشخصية بما يحيطها، ودلالة على تفكرها في الأمر بشكل كبير، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الصورة تعمل على إظهار الجانب الهزلي، وإثارة الضحك، وذلك من خلال تصوير الشخصية وهي تشغل فكرها في موضوع بسيط يتعلق بغسل الثوب وتجعل منه قضية كبيرة تتطلب التفكير والاهتمام.

ويقول أيضا:

"فأتوه يوما بقصعة ضخمة فيها ثريدة كهيئة الصومعة مكللة بإكليل من عراق بأكثر ما يكون من العراق، فأخذ قاسم الذي كان يستقبله، ثم أخذ يمناة، وأخذ ما بين يدي من كان بينه وبين ثمامة، حتى لم يدع إلا عراقا قدام ثمامة، ثم مال على الجانب الأيسر فصنع مثل ذلك الصنيع وعارضه ابنه وحاكاه فلما أن نظر ثمامة إلى الثريدة مكشوفة القناع مسلوبة عارية"⁽³⁾.

تتعلق الصورة الفنية في هذا المقطع بوصف الطعام الذي وضع بين يدي قاسم التمار ومن كان معه في المجلس، ويركز فيها السارد على وصف الثريدة التي يشبهها بالصومعة في هيئتها من حيث علوها وارتفاعها، وتتميز هذه الصورة بالتوصيف

(1) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية دار المعارف القاهرة، ص 38.

(2) البخلاء، ص، ص 167، 168.

(3) المصدر نفسه، ص 236.

التشكيلي الذي يعتمد على ما يرصده الراوي موظفا الخيال من أجل رسم صورة جديدة يبين من خلالها الشكل الحقيقي الذي يراه أمامه، فمنظر الثريدة التي كان يعلوها اللحم صورها الراوي في شكل الإكليل فشبه اللحم بالورد، لأن الورد عادة هو الذي يصنع منه الإكليل، وفي المقطع نفسه نجد صورة فنية أخرى تعكس صورة الطعام بعد أن أغار عليه قاسم التمار فأصبحت مكشوفة القناع عارية مسلوبة، وهذه الصورة تظهر الثريدة وكأنها كائن حي أو امرأة قد سلبت وجدت مما كان يكسوها ويغطيها، وعليه فإن كل هذه الكلمات (مكشوفة – عارية – مسلوبة) تحيلنا على دلالة سلبية تصب في حقيقتها في تصوير ذلك المتطفل الذي هجم على الطعام دون أن يحترم من كان معه ودون أن يلتفت إلى غيره.

في الأخير يمكن القول إن هذه الصورة قائمة طرفين مختلفين الطرف الأول يصور حالة الثريدة قبل أن يهجم عليها قاسم التمار، والثانية تصور حالتها بعد أن عمل فيها عمله.

كانت هذه جملة من أبرز الصور الفنية التي وردت في الكتاب، وبالإضافة إلى تلك التي ذكرناها نجد أن هناك مجموعة أخرى وظفها الكاتب منها قوله، ركبني النوم، نظر إليه نظرة الجمل الصؤول، النفقة الموجهة، الاستزادة في النسل كالاستزادة في الحرث، إثارة الهزل والضحك .

إن ما يمكن تسجيله كخاصية في كتاب البخلاء حول الصورة الفنية هو تميزها بالدقة والعمق ولعل ذلك راجع إلى قدرة الجاحظ الذي كان يتمتع بـ " قوة عجيبة فهو دقيق الملاحظة يحسن التصوير من جهة والقصص من جهة أخرى"⁽¹⁾، وهو ما يمكنه من عرض المعنى المراد على القارئ بطريقة فنية تحقق التفاعل المنشود بين القارئ والنص.

(1) عمر عروة: النثر الفني القديم، و أبرز فنونه وأعلامه، دار القصة للنشر، 2000م، ص79.

-مفهوم التضاد اللغوي

هو ظاهرة فنية بديعية قديمة ومعناها "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة ؛ مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار، والحر والبرد"⁽¹⁾.

وتقنية التضاد أو الطباق تكسب النص نوعا من الجرس الموسيقي وتؤدي إلى خلق المسافات الجمالية في النصّ، فتكسبه الخصيصة الشعرية التي تنتج عن حركة استقطابية باعتبار أن " اللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها، وترتيبها، وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقا حول قطبين يفصلهما، بدورهما ما أسميته مسافة التوتر، هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، أحد أوجه الاستقطابية الأبرز"⁽²⁾ من هنا يكتسب التضاد اللغوي أهمية بالغة في بنية النص السردى وتحديد جمالياته.

فلغة النص السردى حتى تكتسب هذه الجمالية ينبغي لها " إقصاء الجانب التقريرى الإخبارى لخدمة مكوناتها الأساسية، وإشغال الجانب الجمالى 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 الجمالى الذي لازم الشعر منذ القدم"⁽³⁾.

وعليه فإن التضاد اللغوي من شأنه أن يولد طاقة شعرية هائلة في النص الأدبي، وذلك من خلال وجود التمايز بين الأشياء المختلفة التي يجمع بينها، لأن " إدخال مكونين متضادين في علاقة جديدة ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا هي إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي إلى انقسامه إلى اثنين، ولأن هذا النمط ليس موجودا

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 308.

(2) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 94.

(3) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية. 1970-2000. دار الفارس للنشر والتوزيع. الأردن، ط1، 2004م، ص64.

طبيعياً في الفكر أو العالم الخارجي فإنه يكون سمة مميزة للإبداع الفردي إذ تجدر في رؤياً فردية محضة للعالم وللذات وللكائنات"⁽¹⁾.

ومعنى ذلك أن التضاد اللغوي هو عملية انزياح عن المؤلف، يلجأ فيها المبدع إلى خلق فاعلية معينة تمنحه القدرة على السير في اتجاهين مختلفين يعمل على إدخالهما في متجانس من خلال إنشاء علاقات جديدة ومميزة تساعد على خلق جو المتعة والإثارة، وهي الخاصية التي وظفها الجاحظ في كتاب البخلاء في عدة مواضع فكان يوظف " تقنية التقابل في وحدات سردية، فيجمع بين الكلمة وضدها مبيناً الرأي والرأي المخالف ليصل إلى اليقينية التي ينشدها دوماً"⁽²⁾.

- نماذج التضاد اللغوي في كتاب البخلاء:

من بين نماذج التضاد اللغوي ما نجده في قصة خالد بن يزيد في قوله: "إني قد لابست السلاطين والمساكين وخدمت الخلفاء والمكدين وخالطت النساك والفتاك، وعمرت السجون كما عمرت مجالس الذكر..... وعرفت السراء والضراء"⁽³⁾.

وكما نلاحظ فإن التضاد اللغوي يبرز في الثنائيات اللفظية الآتية: السلاطين/ المساكين، الخلفاء/ المكدين، النساك/ الفتاك، السجون/ مجالس الذكر، السراء/ الضراء.

يجمع الكاتب في هذا النص جملة من الثنائيات الضدية يعبر من خلالها عن خبرة الشخصية في الحياة، ومن أجل ذلك يجمع بين أقطاب متنافرة لكل منها اتجاه معين، فكل لفظة من ألفاظ النص تحمل معنى مختلفاً يصب في اتجاه معاكس للفظة المجاورة لها، وهو بذلك يخلق تفاعلاً بين هذه الأقطاب الضدية مما يمكنه من توليد معانٍ جديدة تخدم بنية النص وتمنحه خصوصيته.

فالتضاد هنا يعد عاملاً حاسماً يساعد في الكشف عن بنية المجتمع المتصادمة في تركيبها، وكذلك صورة الحياة القائمة في أساسها على مبدأ التناقضات، وعليه فإن التضاد

(1) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 50.

(2) مصطفى ولد يوسف: من أعلام النثر الفني الجاحظ وطه حسين، ص، ص 29، 30.

(3) البخلاء، ص 70.

الوارد في النص يعد تجسيدا لحالات التضاد في الحياة بكل أشكالها، اختزلها الكاتب في جملة من الثنائيات حملها بمختلف الدلالات الممكنة.

ويعمل التضاد على تعميق المعنى من خلال ظهور جملة من العلاقات المتشابكة والتي تؤدي إلى رسم الوجه الأساسي لبنية النص وحركيته، فتخلق بذلك التفاعل والامتزاج بين مختلف أطرافه، مما يؤدي إلى دفع دلالات جديدة للنص.

ومن ذلك ما نجده في هذا المقطع الذي ورد في القصة نفسها في قوله: "... لم تعجمك الضراء ولم تزل في السراء والمال واسع ودرعك ضيق، وليس شيء أخوف عليك عندي من حسن الظن بالناس، فاتهم شمالك على يمينك وسمعك على بصرك"⁽¹⁾.

يتجلى التضاد في هذا النص من خلال المقابلة بين السراء/الضراء، واسع/ضيق، شمالك/يمينك.

تعد هذه الثنائيات الضدية امتدادا للثنائيات السابقة من حيث سيرها في الموضوع نفسه، غير أنها تأخذ في دلالتها منحى آخر يعكس قلة خبرة الابن في الحياة، وهو ما يضعنا أمام ثنائية ضدية أخرى في النص تكشف اختلاف علاقة الأب والابن بالحياة، واختلاف معرفة كل منهما بها. وعليه فإن هذه الوحدات الثنائية الضدية، تؤدي دورا فعالا في الكشف عن العلاقات الداخلية القائمة في النص.

ومن المواضيع التي استعمل فيها التضاد اللغوي في الكتاب أيضا نجد ما ورد في رسالتي أبي العاص الثقفي وابن التوأم.

ومما جاء في رسالة أبي العاص قوله: "إن الله جواد لا يبخل، وصدوق لا يكذب ووفي لا يغدر، وحليم لا يعجل، وعدل لا يظلم، وأمرنا بالجود ونهانا عن البخل، وأمرنا بالصدق ونهانا عن الكذب، وأمرنا بالحلم ونهانا عن العجلة وأمرنا بالعدل ونهانا عن الظلم، وأمرنا بالوفاء ونهانا عن الغدر"⁽²⁾.

(1) البخلاء، ص 72.

(2) المصدر نفسه، ص 187.

يظهر التضاد في هذا النص من خلال الوحدات المتقابلة بين:

أمرنا بالجود/ نهانا عن البخل، أمرنا بالصدق / نهانا عن الكذب، أمرنا بالحلم/نهانا عن العجلة، أمرنا بالعدل/ نهانا عن الظلم، أمرنا بالوفاء/نهانا عن الغدر.

وهذه المجموعة من الثنائيات الضدية تتعلق بجملة من الصفات المتناقضة، التي يمكن تقسيمها إلى قسمين هما الخير والشر، والتي يمكن للإنسان أن يحمل أيا منها، وتتضافر هذه المجموعة من الثنائيات الضدية فيما بينها داخل شبكة من العلاقات المتداخلة لتسجل في مجموعها موقفا من مواقف الإنسانية حيال واحدة من أسمى مظاهر الحياة وقيمها وهي قيمة الخير والجمال ونبذ الشر بكافة أشكاله.

يسجل الكاتب هذا الموقف الإنساني بطريقة فنية، تجسدت في المساحة الجمالية التي خلقتها هذه الثنائيات الضدية من خلال تفاعلها فيما بينها على مستوى النص لتؤدي دورا أساسيا في الكشف عن دلالة النص ومعناه مشكلة بذلك مستوى عريضا من مستويات الشعرية، وذلك لما يبدو فيها من حدة تتجسد في هذا التنافر الموجود بين عناصر الخير وعناصر الشر وتضاربها، حيث يجسد الكاتب قيمتين مختلفتين تظهران المفارقة بين حالتين متقابلتين في شكل ثنائيات صراعية.

أما عن التضاد اللغوي الوارد في رسالة ابن التوأم والتي جاءت كرد على رسالة ابن العاص فنذكر منه قوله:

"وكيف والعطاء لا يكون سرفا إلا بعد مجاوزة الحق، وليس وراء الحق إلى الباطل كرم؟ وإذا كان الباطل كرما كان الحق لؤما والسرف حفظك الله معصية وإذا كانت معصية الله كرما كانت طاعته لؤما، ولئن جمعتهما اسم واحد، وشملهما حكم واحد (ومضادة الحق للباطل كمضادة الصدق للكذب، والوفاء للغدر، والجور للعدل، والظلم للجهل)"⁽¹⁾.

يجسد التضاد الوارد في هذا المقطع الفكرة المحورية التي يدور حولها النص،

(1) البلاء، ص 205.

والتي تتعلق بالنظرة الذاتية التي تتبناها الشخصية حول فكرة العطاء والكرم، ولذلك نجد الكاتب يجمع بين وحدات ضدية متقابلة كقوله: وإذا كان الباطل كرما كان الحق لؤما، وكذلك في قوله: وإذا كانت معصية الله كرما كانت طاعته لؤما، بالإضافة إلى بقية الثنائيات الضدية الواردة في المقطع والتي تختزل جملة من المعاني والدلالات المختلفة والمتنافرة التي تتناغم فيما بينها من خلال نسيج فني تبنى على أساسه الدلالة الشاملة للنص محققة بذلك تناميا دلاليا مؤثرا ينعكس على مسار النص.

ولا تقتصر فاعلية التضاد في هذه الرسالة على هذا المقطع بل تظهر في مقطع آخر، لتؤدي وظيفتها الدلالية والشعرية في النص، وذلك في قوله: " إن المال محروص عليه، ومطلوب في قعر البحار ورؤوس الجبال وفي دغل الفياض ومطلوب في الوعورة كما يطلب في السهولة، وسواء فيها بطون الأودية وظهور الطرق ومشارك الأرض ومغاربها، فطلبت بالعز وطلبت بالذل، وطلبت بالوفاء وطلبت بالغير، وطلبت بالنسك كما طلبت بالفتك، وطلبت بالصدق وطلبت بالكذب وطلبت بالبذاء وطلبت بالملق، فلم تترك فيها حيلة ولا رقية، حتى فقد نصبوا الفخاخ بكل موضع، ونصبوا الشرك بكل ربع وقد طلبك من لا يقصر أن يظفر، وحسدك من لا ينام دون شفاء.

وقد يهدأ طالب الطوائف والمطلوب بذات نفسه ولا يهدأ الحريص"⁽¹⁾.

من خلال هذا المقطع يواصل الكاتب تعميق المعنى المنشود في النص والتأصيل لفكرته من خلال الجمع بين هذه المتناقضات التي شكلت بؤرة أساسية في خلق الصراع الإنساني حول مسألة جمع المال وحبه، ولذلك فالإنسان مستعد أن يسلك الطرق المختلفة في سبيل تحصيله، ولهذا فقد جاءت هذه الثنائيات الضدية المختلفة في معانيها ودلالاتها، لتسير جميعا في خدمة معنى واحد ولإثبات دلالة واحدة، ومن ثم فقد اكتسبت هذه الثنائيات الضدية دورا أساسيا وفعالا في بناء النسيج العام للنص من خلال توليد الدلالات المختلفة وتعميق معانيها.

وتتجلى فاعلية التضاد أكثر في النص من خلال اعتماد أسلوب فني يظهر على

(1) البلاء، ص، ص 277، 278.

مستوى الشكل والمضمون، ويجنح إلى امتصاص الدلالات أو القيم السلبية والعمل على شحنها بقيم ودلالات موجبة جديدة تصب في إطار تشكيل المعنى العام للنص وإثباته.

بصفة عامة يمكننا القول إن الثنائيات الضدية الواردة في الرسالتين جاءت في مجملها لتجسيد فكرة التصادم البشري، ولتوضيح اختلاف الآراء والأفكار فهي تجسيد لمواقف الذات الإنسانية المختلفة والمتضادة.

وبالإضافة إلى هذه النصوص التي ورد فيها التضاد اللغوي بشكل مكثف نوعا ما، فإننا نلمس أيضا حضورا للتضاد في أجزاء أخرى متفرقة من الكتاب ومنها:

- فلا يصير في يده على الوجهين قليل ولا كثير⁽¹⁾.
- لا أرى منه قليلا ولا كثيرا⁽²⁾.
- الخلف يكون معجلا ومؤجلا.
- من أصحاب الجمع والمنع⁽³⁾.
- ما كنت ذات مال قديما ولا ورثته حديثا⁽⁴⁾.
- فإن أول كل كبير صغير، ومتى شاء الله أن يعظم صغيرا عظمه، وأن يكثر قليلا كثره⁽⁵⁾.
- فلما قرب وقت غدائي من وقت عشائي⁽⁶⁾.
- ولست أخاف من تضييع القليل إلا أنه يجر تضييع الكثير⁽⁷⁾.
- فقال يا مجنون أسلفتني في الصيف فقضيتك في الشتاء.
- لا شتاء ولا صيف⁽⁸⁾.

(1) البلاء، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

(3) المصدر نفسه، ص 52.

(4) المصدر نفسه، ص 54.

(5) المصدر نفسه، ص 55.

(6) المصدر نفسه، ص 55.

(7) المصدر نفسه، ص 57.

(8) المصدر نفسه، ص 62.

- فمن يلومني على دعوة قوم قربوني من الفقر وباعدوني من الغنى وكلما دعوتهم أكثر
- كنت من الفقر أقرب وأبعد من الغنى⁽¹⁾.
- ثم لا يزال طولا وعرضا، وخفضا ورفعا⁽²⁾.
- لا يستطيع معه قبضا ولا بسطا⁽³⁾.
- جعله بيعا في الظاهر، ورهنا في الباطن⁽⁴⁾.

كانت هذه جملة من نماذج التضاد اللغوي الواردة في كتاب البخلاء وقد لعبت هذه الثنائيات الضدية دورا هاما في بناء الصورة الشعرية للنص، حيث كان بمثابة الفضاء الذي تجمع فيه المعاني والألفاظ لينسج منها في الأخير جملة من الدوال المختلفة التي تتشابه فيما بينها لتحقق معاني متكاملة مجسدة في الأخير صورة فنية على مستوى الحركة والإيقاع.

2-3/ البنية الصوتية:

لاشك في أن البنية الصوتية تلعب دورا هاما في بناء الدلالة العامة للنص الأدبي، حيث تساهم في جلب أو استقطاب اهتمام المتلقي، ولذلك يلجأ الكاتب إلى اختيار أصوات دون أخرى فينتقي ألفاظا تحقق الانسجام المطلوب بين الحروف، مما يجعل الكلام سهلا على اللسان خفيفا على الأذان، ويتجلى هذا الأخير في تلك الظواهر البديعية المختلفة التي من شأنها أن تضيفي الخصيصة الشعرية على النص الأدبي .

ويبدو أن كتاب البخلاء قد احتفى ببعض هذه العناصر البديعية وإن لم يكن ذلك بإسهاب، إلا أن ما ورد منها ساهم في تشكيل البنية الجمالية لنصوصه الحكائية، وقد تمثلت هذه العناصر في السجع والذي يعني "توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد.... والأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء والنفس تميل إليه بالطبع، ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط،

(1) البخلاء، ص 64.

(2) المصدر نفسه، ص 102.

(3) المصدر نفسه، ص 103.

(4) المصدر نفسه، ص 108.

ولا عند توافق الفواصل على حرف واحد هو المراد من السجع، إذا لو كان الأمر كذلك لكان كل أديب سجاعاً⁽¹⁾.

إن توافق الفواصل على حرف واحد، واعتدال المقاطع في النص أو الكلام يلعب دوراً هاماً في خلق البنية الجمالية للغة، حيث يعطي إيقاعاً موسيقياً يخلقه ذلك التوازن والاعتدال في تقسيم المقاطع، وإذا نظرنا إلى كتاب البخلاء وجدناه يستعين بالسجع في بعض المواضع ومن بينها ما ورد في قصة خالد بن يزيد في قوله: "إني قد لابتست السلاطين والمساكين، وخدمت الخلفاء والمكدين وخالطت النساك والفتاك"، كما يتوفر في مقطع آخر من القصة نفسها وذلك حين يقول: "قد حفظته عليك من فتنه البناء، ومن فتنه النساء، ومن فتنه الثناء، ومن فتنه الرياء، ومن أيدي الوكلاء، فإنهم الداء العياء"⁽²⁾.

إن هذين المقطعين يتوفران على بناء لغوي شعري يميزه توافق الفواصل على حرف واحد، وقد حقق من خلاله الكتاب موازنة صوتية أدت إلى خلق الإيقاع الشعري فالمقطع الأول: اشتمل على تكرار حرف النون في الألفاظ الآتية (سلاطين، مساكين، مكدين)، وحرف الكاف في (النساك والفتاك).

وهذا التوازن الصوتي الناتج عن تكرار الحرف الأخير في الحقيقة يحقق دلالة إيحائية سلبية تتمثل في ذلك التعارض الموجود بين هذه الطبقات، بين السلاطين والمساكين والمكدين، وكذلك بين النساك والفتاك.

إن الجمع بين هذه الأطراف المتنافرة في بنية إيقاعية واحدة ساهم في خلق دلالة إيحائية كبيرة، حول هذه الشخصية التي جمعت بين المتناقضات، ويستمر هذا البناء الإيقاعي في المقطع الثاني في مجموعة الألفاظ التي تنتهي بحرف واحد وهو حرف الهمزة في الألفاظ الآتية: (البناء، النساء، الثناء، الرياء، الوكلاء، الداء، العياء).

وهذا الإيقاع الصوتي الناتج عن تكرار حرف الهمزة في آخر الكلمات ساعد على تكثيف الدلالة الشعرية في النص، التي من شأنها أن تطرب سماع المتلقي، كما تؤدي إلى

(1) عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1424هـ، 2004م، ص، ص 167، 168.

(2) البخلاء، ص 70.

ترسيخ الفكرة الأساسية المتمثلة في إظهار سبل حفاظ خالد بن يزيد على المال وإبعاده عن الفتن .

وقد يرد هذا التوازن في الفواصل في شكل آخر من أشكال السجع، وهو ما يعرف بالازدواج " وهو ضرب من السجع تتفق فيه أجزاء الكلام أو فواصله في الحرف الأخير الذي يكون أشبه ما يكون بروي القافية في الشعر"⁽¹⁾، وهنا يأتي الكلام في شكل مقاطع صوتية متوازنة الطول تكتسب إيقاعا موسيقيا من خلال توافق الفواصل الأخيرة للكلام، وقد ورد هذا النوع من البناء الشعري أو الجمالي في كتاب البخلاء ومن النماذج الدالة على ذلك ما جاء في قصة الكندي حيث اعتمد على هذا النوع من التعبير بشكل واضح في عدة أجزاء من النص على النحو الآتي :

فكانت الجارية في الذكاء، أكثر منه في الاستقصاء⁽²⁾.

و نزلت كل رزة، وكسرت كل حوزة⁽³⁾.

ثم إن كثيرا منكم يدافع بالكراء، ويماطل بالأداء⁽⁴⁾.

وشكرهم اقتطاع حقوقهم والذهاب بأقواتهم.

أجدر أن يأمن، وأخلق لأن يسكن⁽⁵⁾.

إن أتاه الله بالأرباح في تجارته، والنفاق في صناعته قيراطا في ضربيته ولا أن يجعل فلسا قبل وقته

إن نزول دور الكراء أصوب من نزول دور الشراء⁽⁶⁾.

و إن أقام فيها ألزمته المؤن وعرضته للفتن⁽⁷⁾.

يلعب الازدواج في هذه المقاطع دورا فنيا بارزا في بناء النص، وإضفاء المسحة

(1) عبد العزيز معنوق: البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 130.

(2) البخلاء، ص 103.

(3) المصدر نفسه، ص 104.

(4) المصدر نفسه، ص 106.

(5) المصدر نفسه، ص 107.

(6) المصدر نفسه، ص 110.

(7) المصدر نفسه، ص 111.

الجمالية على هذه المقاطع الصوتية التي عمد فيها الكاتب إلى التركيز على الصوت وإيقاعه، ليستقطب بذلك المتلقي ويجلب انتباهه وتركيزه على الموضوع، من خلال الربط بين الإيقاع الصوتي، والشحنة الشعورية التي تندغم مع الذات والحدث في آن واحد، وذلك من خلال خلق ذلك التفاعل والانسجام بين الدفقة الشعورية للشخصية إزاء الموضوع وبين الحدث نفسه، عن طريق البناء الشعري الذي يسعى من خلاله صاحب النص إلى خلق جسر من التواصل بينه وبين المتلقي أساسه البعد الجمالي، والذي يكون في حقيقة الأمر مطلباً أساسياً عند المتلقي الذي ينشد المتعة والإشباع من خلال النص، ولهذا يمكننا القول إن كلا الطرفين "المتكلم والمستقبل يلتقيان في قلب هذه المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين بحيث تتجلى جماليات الإيقاع أكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق الإشباعي"⁽¹⁾.

و إلى جانب السجع والازدواج يظهر عنصر بدعي آخر ساهم بدوره في خلق أو تشكيل البنية الشعرية في كتاب البخلاء، وهذا العنصر هو الجناس والذي يعد من أهم الظواهر البديعية ومعناه "تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى وهذان اللفظين المتشابهان نطقاً مختلفان معنا يسميان (ركني الجناس) ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة"⁽²⁾.

و القارئ لكتاب البخلاء يجد أن الجاحظ لم يعتمد على هذا العنصر البديعي بشكل كبير، وما ورد منه جاء في مواضع متفرقة من الكتاب نذكر منها بعض النماذج على النحو الآتي:

-من فتنه البناء ومن فتنه النساء⁽³⁾.

و كيف كلامي إذا أخذت، وكيف صبري إذا جلدت⁽⁴⁾.

(1) عبد القادر فيدوح: دلالات النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة

الجهوية، وهران، ط1، 1993م، ص 57.

(2) عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص 125.

(3) البخلاء، ص 70.

(4) المصدر نفسه، ص 72.

سكر وسدر⁽¹⁾.

تسعد الغريب بشقوة القريب⁽²⁾.

واغب في الذكر والشكر⁽³⁾.

لبن نزول دور الكراء أصوب من نزول دور الشراء⁽⁴⁾.

والجناس الوارد ذكره في النماذج السابقة هو جناس ناقص بين البناء والنساء، أخذت وجلدت، سكر وسدر، الكراء والشراء، الغريب والقريب .

ولعل أهم ما يميز هذه العناصر المتجانسة هو توافق الفواصل الأخيرة بين كل متجانسين، وهو ما أدى إلى خلق الوظيفة الشعرية وإضفاء المسحة الجمالية على النصوص عن طريق توفير الإيقاع الموسيقي .

في الأخير يمكن القول إن هذه العناصر البديعية مجتمعة قد ساهمت بشكل فعال في تشكيل البنية الجمالية في كتاب البخلاء، من خلال بناء الوظيفة الشعرية في المتن الحكائي.

2-4/ الاستطراد السردى

- مفهوم الاستطراد

هو ظاهرة فنية قديمة ومعناها أن " تكون في شيء من الفنون، ثم سنع لك في آخر يناسبه فتورده في الذكر"⁽⁵⁾ أو هو خروج الكاتب من موضوع إلى آخر، وقد يكون هذا الاستطراد في الشعر " كأن يكون الشاعر آخذاً في غرض من أغراض الشعر من غزل أو وصف، أو غيره ... فيستطرد منه إلى غيره بنوع من أنواع البديع، ثم يعود إلى ما كان

(1) البخلاء، ص 102 .

(2) المصدر نفسه، ص 114.

(3) المصدر نفسه، ص 110.

(4) المصدر نفسه، ص 110.

(5) الحسن بن محمد بن عبد الله الطيب: التبيان في البيان، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1،

1411هـ، 1991م، ص 241.

فيه"⁽¹⁾، كما يمكن له أن يكون في مواضيع أخرى كاللغة أو النثر حيث يتم الانتقال فيه من معنى إلى آخر، وذلك لأن " النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، لتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها"⁽²⁾، على أن يكون ذلك لوجود صلة بين معاني الكلام الأول والثاني .

بالإضافة إلى هذه الأنواع من الاستطراد نجد الاستطراد السردى، الذي يمنح البنية القصصية بعدا جماليا، وفي هذا النوع يخرج السارد من سرد القصة الأصلية إلى سرد قصة فرعية تكون عرضية، ويمكننا إدراج هذا النوع من السرد في إطار ما يعرف بالحكي داخل الحكي، أو السرد الاستذكارى، حيث يلجأ الراوي فيه إلى الاعتماد على الذاكرة من أجل سرد قصص مختلفة، وهو ما من شأنه أن يؤدي إلى تبطئ حركة السرد، وتنويع المتن الحكائي، والذي يساعد بدوره على استقطاب اهتمام المتلقي عن طريق خلق عنصر التشويق والإثارة، وهو ما نسعى إلى البحث فيه ضمن القصص والحكايات التي جاء بها الجاحظ في كتاب البخلاء، وفي هذا السياق سنعمل على عرض أحد النماذج التي تجسد عنصر الاستطراد السردى في نصوص الكتاب.

نماذج الاستطراد السردى:

قبل الشروع في الحديث عن الاستطراد السردى عند الجاحظ لا بد من الإشارة أولا إلى أن الاستطراد يعد خاصية فنية اعتمدها الجاحظ بكثرة و إن كان ذلك بنسب متفاوتة حيث يظهر الاستطراد بشكل كبير في كتاب الحيوان، وبنسبة أقل في البيان و التبيين، وأما في كتاب البخلاء فهو قليل جدا، وقد كان الجاحظ من خلال اعتماده على الاستطراد في مؤلفاته "يوشي كتابه ويفصل أبوابه بنوادر من ضروب الشعر والأحاديث، ليخرج قارئه من باب إلى باب ومن شكل إلى شكل"⁽³⁾، ساعيا من خلال ذلك إلى طرد الملل عن القارئ، وتنويع معارفه وهو ما يؤكد " عناية الجاحظ بقارئه"⁽⁴⁾ من خلال تنويع

(1) صفى الدين الحلبي: شرح الكافية البديعية، تحقيق: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 73.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 361.

(3) عمر عروة: النثر الفني القديم وأبرز أعلامه، ص 79.

(4) فيكتور شلحت الياسوعي: النزعة الكلامية في أدب الجاحظ، ص 72.

المواضيع في المتن الواحد، ولأن موضوع دراستنا يتعلق بالسرد فإننا سنركز على عرض وتحليل نموذج خاص بالاستطراد السردى، والذي نجده متوفرا في قصة أبي سعيد المدائني حيث يستهلها الراوي بالتعريف بالشخصية الرئيسية قائلا: " كان أبو سعيد المدائني إماما عندنا بالبصرة، وكان من كبار المعينين ومياسيرهم، وكان شديد العقل شديد العارضة، حاضر الحجة، بعيد الروية"⁽¹⁾.

وبعد عرض هذه البنية الاستهلالية التي تهيب ذهن القارئ للتعرف على قصة المدائني واكتشاف شخصيته يتوجه الراوي للحديث عن موضوع آخر مستطرادا بذلك فيقول: " وكنت أتعجب من تفسير أصحابنا في لؤم اللئيم الراضع، قال أصحابنا: كل لئيم بخيل، و ليس كل بخيل لئيمًا...⁽²⁾، ويستمر الراوي في بناء النص الفرعي المستطرد فيحرك بذلك القصة وينميها، واضعا بذلك المتلقي في مواجهة نص يتعلق بمسألة تفسير بعض أصحابه لمسألة اللؤم والبخل عند العرب وكيف نظروا إليها، وبعد أن يستوفي جملة الآراء التي تناولت هذا الموضوع نجده يعود مرة أخرى إلى الموضوع الأول وهو قصة المدائني، وتتم هذه العودة عن طريق إظهار العلاقة بين النص الأصلي وهو قصة المدائني، وبين النص الفرعي الذي جاء في شكل استطراد تناول موضوع اللؤم والبخل، لذلك فالاستطراد هنا جاء من أجل تأسيس الكتاب لهذه الفكرة الرئيسية في النص وهي كشف درجة بخل المدائني، وحتى يؤسس الكاتب لهذه الفكرة أراد أن يعر فنا بقضية مشابهة لهذا الموضوع عن طريق إبداء التعجب مما قاله أصحابه في قضية اللؤم والبخل.

إن دمج هذا الجزء الفرعي في إطار القصة الرئيسية عن طريق الاستطراد، جاء من أجل خدمة هدف فني، ذلك لأن هذا المقطع جاء من أجل تحريك النص وتنمية الفكرة الأساسية، وعليه فالاستطراد لعب دورا هاما في نسج المبنى العام للقصة، وأعطاه بعدا جماليا مميزا، تجسد في ذلك التنويع الحكائي الذي اعتمده الراوي في بناء الحكاية الأصلية.

(1) البخل، ص 164.

(2) المصدر نفسه، ص 164.

2-5/ التناص:

مفهوم التناص:

التناص مصطلح نقدي حديث يعني في مفهومه العام تعالق النصوص الأدبية فيما بينها، أي الدخول في علاقة بين نص أدبي وآخر، حيث يتم ذلك عن طريق استحضار نص ما لنص سابق عليه، فيتفاعل معه ويندغم فيه، وهنا يبرز دور القارئ في اكتشاف ذلك التفاعل، والبحث عن أصداء، النصوص الأخرى التي تذوب وتتصهر في ثنايا النص الجديد.

ومصطلح التناص في حقيقة الأمر مصطلح غربي " برز منذ أواسط الستينيات"⁽¹⁾ من القرن الماضي ويطلق عليه *intertextualité*، وقد حظي هذا الأخير بجملة من التعاريف المختلفة نذكر منها: " هو نص بقدر ما يمتص ويربط مع (أو يؤلف بين) مجموعة من النصوص الأخرى"⁽²⁾، أو " هو إدخال (النصوص والشواهد) في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات متباينة وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول"⁽³⁾.

وإذا كان هذا هو المعنى الواسع للتناص، فإن معناه الدقيق ينحصر في كونه – كما تقول **جوليا كريستيفا**- " قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا"⁽⁴⁾، بحيث تذوب بينها الحدود والفوارق نتيجة التشابك والتداخل الذي يؤدي بدوره إلى إضفاء صفة الحيوية على النص الغائب فيتمكن من إحيائه في ذهن القارئ، كما أن التناص "يدعونا إلى اعتبار

(1) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 122.

(2) محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 1999م، ص 97.

(3) جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميرية للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص 97.

(4) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 1997م، ص 79.

النصوص الغائبة هذه مكونات لشفرة خاصة، يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه، وفض بعض مغاليق نظامه الأشاري"⁽¹⁾.

وبما أن التناص هو عودة النص الجديد إلى النصوص السابقة، والعمل على تشكيل بنية نصية جديدة، فإن اكتشاف هذه العودة يعتمد على وعي القارئ الذي يجب عليه أن يفك خيوط النص المعقدة والمتشابكة حتى يتمكن من اكتشاف مواطن الجودة والتميز فيه.

وبهذا يكون التناص بؤرة مزدوجة حيث "يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة إلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل أدبي يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص"⁽²⁾؛ فالكتابة الإبداعية هي نتاج لتفاعل النصوص المخزونة في ذاكرة المبدع ولذلك فهي لا تحدث بشكل فردي أو معزول بقدر ما تكون عملية دمج مميز لجملة من النصوص المختلفة بغية تحقيق بعد جمالي عن طريق طرح للأثار السابقة والتي أعادنا، إليها هذا النص الإبداعي الجديد، ولذلك فإن "هذه النصوص المختلفة، متشعبة المعاني، تعد أداة فنية جديدة في الإبداع الأدبي... وهي تغذي النص وتعطيه أبعادا دلالية تجعل القارئ يسهم إسهاما كبيرا في إنتاج المعنى"⁽³⁾.

إذا فالتناص يلعب دورا مهما في بناء النص الأدبي، وإبراز خصوصيته، وذلك عن طريق الوظيفة الجمالية التي يؤديها بداخله، والتي تعمل مستندة إلى مجموعة من الخصائص والمميزات التي تمنح النص تفردا وتضفي عليه صفة الأدبية، كما تقوم الوظيفة الجمالية للتناص بتنظيم كافة عناصر العمل الأدبي، ويتم ذلك "وفقا للموقف الإيديولوجي الذي يسيطر على الخطاب، يمكن لوظائف التناص أن تكون أكثر دقة فيما يتعلق بتنظيمها المكاني، الزماني، وبشخصياتها وعالمها الخيالي ولغتها"⁽⁴⁾.

(1) حسام أحمد فرج: نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط1، 2007م، ص195.

(2) المرجع نفسه، ص 195.

(3) يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م، ص279.

(4) تيفين سامبول: التناص ذاكرة الأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م، ص67.

فالعامل الفني في حقيقة الأمر يعد تجسيدا لموقف ايديولوجي معين يسعى من خلاله الكاتب إلى عرض " حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة"⁽¹⁾، حيث يعتمد الكاتب في طرحها على رؤيته الخاصة التي يريد عرضها من خلال عمله مستعينا في ذلك بالمخزون المعرفي الذي يمتلكه.

وهنا يبرز دور اللغة كقيمة فنية جمالية من شأنها أن ترفع من مستوى النص، مما يكسبه رونقا وجمالا، خاصة وأن اللغة" تتمظهر دائما في أشكال متميزة تبعا لظروف المقامات المنجبة للنص من جهة وللمواد الداخلة في عملية البناء من جهة ثانية، ثم تبعا للرؤية الكونية الحاصلة للمبدع عن وسطه وعن العالم من حوله (قطريا، إقليميا، ودوليا)"⁽²⁾.

وإجمالا فالتناص يلعب دورا هاما في إثراء التجربة الإبداعية لدى المبدع من خلال تقاطع عدة نصوص وتفاعلها فيما بينها مشكلة نسا يتلائم مع زمنه الخاص ومفتوحا على أفاق جديدة من النصوص تمنحه الهوية والخصوصية والتميز عنها.

والتناص مصطلح نقدي حديث لظاهرة أدبية قديمة، انتقل إلينا من الغرب كنظرية جديدة، وقد عمد النقاد العرب عند ترجمتهم لهذا المصطلح إلى إرجاعه إلى منطلقات وأصول عربية قديمة كانت موجودة في التراث النقدي ومن بين هذه المصطلحات نجد: السرقات^(*) والتضمين^(**) والمعارضات^(***)..... وغيرها من المصطلحات التي أخذت تتشابك مع هذا المصطلح الغربي الحديث.

وما يهمنا هنا ليس البحث في مفهوم التناص وأصوله، بقدر ما يهمنا استكشاف

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص، ص 31، 32.

(*) السرقة: مصطلح نقدي قديم ومعناه أخذ الشاعر لمعاني غيره من الشعراء وصياغتها في أسلوب جديد، يراجع في هذا الموضوع الوساطة بين المتنبى وخصومه للجرجاني، الموازنة بين الطائيين للآمدى، العمدة لابن رشيق.

(**) التضمين: ومعناه أن يضمن الشاعر قصيدته معان من شعر غيره، يراجع في هذا الموضوع العمدة لابن رشيق.

(***)المعارضات: ويقصد بها نسج الشاعر عمله على غرار عمل سابق عليه، يراجع في هذا الموضوع العمدة لابن رشيق.

ظاهرة التناص كوسيلة إبداعية تجلت في بعض النصوص من كتاب البخلاء، والتي تنوعت بين قرآن وخرافة وتراث... وسنحاول أن نتبينها من خلال تحليل بعض النماذج.

- نماذج التناص في كتاب البخلاء:

عند قراءتنا لكتاب البخلاء نلمس أونكتشف وجود امتزاج وتداخل لنصوص مختلفة في هذا الكتاب والتي تدل على احتوائه آثار نصوص أخرى غائبة، وتبدو هذه الآثار المتنوعة بين ثقافة إسلامية وموروث شعبي، مما يدل على سعة اطلاع الجاحظ وتنوع ثقافته والدليل على ذلك حضور تقنية التناص في الكتاب.

أ- نماذج التناص مع القرآن:

من نماذج التناص مع القرآن الكريم ما ورد في قصة " كذب بكذب " في قوله: "فهذا هو الخسران المبين الذي سمعت به"⁽¹⁾، وقد جاء هذا النص في سياق الحوار الذي دار بين الوالي وكتابه حول كيفية مكافأة الشاعر، وهو يتناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى: " وَمَنْ النَّاسِ مَنْ يْعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انْقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ "⁽²⁾، فالخسران المبين في الآية الكريمة ارتبط بفئة من الناس و التي تعبد الله سبحانه وتعالى وفي قلوبهم شيء من ضعف الإيمان، فإن أصابهم خير اطمأنوا واستبشروا به وإن أصابتهم مصيبة جزعوا ولم يرضوا بقضاء الله فخسروا بذلك الدنيا والآخرة. وأما الخسران المبين في القصة فقد ارتبط بالطريقة التي يكافئ بها الوالي شاعره فهو يرى أن الشاعر مدحه كذبا بالكلام ولذلك فالوالي يرى بأن المكافأة يجب أن تكون من جنس العمل، فيكون كلاما بكلام، أما أن يكون كلام بفعل فهو الخسران المبين عنده.

ومن ذلك أيضا ما ورد في قصة أبي محمد الحزامي حين قال: " فقد شاركت

(1) البخلاء، ص، 50.

(2) سورة الحج: الآية 11.

المسرفين وفارقت إخواني من المصلحين، وصرت من إخوان الشياطين"⁽¹⁾ فهو يتناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى: "إِنَّ الْمُبَدِّرِينَ كَانُوا إِخْوَانَ الشَّيَاطِينِ وَكَانَ الشَّيْطَانُ لِرَبِّهِ كَفُورًا"⁽²⁾، فالتبذير في نص الآية ارتبط بتضييع المال و إسرافه فيما ليس لنا به حاجة، أما التبذير عند الخزامي فقد أخذ منحى آخر وذلك لأنه كان إنسانا بخيلا ويعز عليه صرف المال سواء كان فيما يصلح أو لا يصلح.

ب- التناص مع الأمثال:

من بين أنواع التناص التي اعتمدها الجاحظ إدماج الأمثال في نصوصه عن طريق المزج بين المثل والسياق الذي قيل فيه، وبين المناسبة التي استدعت حضوره في النص، حيث عمل الكاتب على استدراجها ووضعها، في سياق نصوصه، وهو ما من شأنه أن يمنح النص خاصية فكرية ذات طابع إبداعي، بحيث يكون هذا المزج متناغما متناسقا يلهم القارئ بإبداعه وحضوره في النص.

و لعل من أبرز النماذج الدالة على وجود تناص مع الأمثال في كتاب البخلاء تلك التي ورد ذكرها في رسالة ابن التوأم والتي رد فيها على ابن العاص الثقفي حيث قال "ولا تكن على نفسك أشأم من خوتعة وعلى أهلك أشأم من الباسوس، وعلى قومك أشأم من عطر منشم"⁽³⁾.

يستعيد الكاتب في هذا النص – الرسالة- مجموعة من الأمثال، ذات صلة بأحداث ووقائع عربية قديمة، ارتبطت بهذه السماء المذكورة فيها، فخوتعة هذا رجل من بني غفيلة بن قاسط بن أقصى بن دعي بن جدلية بن أسد بن ربيعة كان مشؤوما لأنه دل كثيف بن عمرو التغلبي على بني الزبان الذهلي حتى قتلوا، فضرب به المثل في الشؤم⁽¹⁾. وأما الباسوس فهي امرأة وهي خالة جساس بن مرة الشيباني كانت لها ناقة صرعها

(1) البخلاء، ص 87.

(2) سورة الإسراء، الآية: 27.

(3) الجاحظ: المصدر السابق، ص 226.

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج5، ص 18.

كليب فقتله جساس بها، فقامت لذلك الحرب بين بكر وتغلب دامت أربعين عاما⁽¹⁾.

وأما منشم فهي امرأة عطارة من همذان كانوا إذا تطيبوا من ريحها اشتدت الحرب⁽²⁾.

وقد جمع الكاتب بين هذه الأمثال المتنوعة التي ضربت في وقائع مختلفة، وتشابهت في مواضيعها وهي الشؤم، ليعبر من خلالها عن مناسبة واحدة وهي الحث على الاقتصاد، والتحذير من عاقبة السرف والتبذير.

و من أجل تحقيق هذا الهدف لجأ الكاتب إلى استثمار هذه الأمثال في بنية النص عن طريق خلق التفاعل بين تلك الوقائع التي ضربت فيها هذه الأمثال، وبين النص السردى وموضوعه، حيث يظهر المثل كحافز ومنشط للقارئ يساعده على استعادة مخزون الذاكرة العربية وما تحويه من أمثال معبرة ودالة عن واقع معين، فضلا عن ذلك فإن مجموع هذه الأمثال يؤدي وظيفة تعبيرية ذات قيمة جمالية في النص تحيلنا بدورها على القيم المتداولة خارج النص بمختلف معانيها ومدلولاتها الاجتماعية.

ج-التناص مع الموروث (قصة خالد بن يزيد أنموذجا):

لاكتشاف جماليات التناص بشكل أوضح في كتاب البخلاء نختار قصة خالد بن يزيد والتي تمثل بحق نموذجا معبرا عن توظيف تقنية التناص، حيث نلمس من خلالها صفة التميز في هذا النص الجامع الذي تتقاطع فيه عدة نصوص شكلت في بنية تناصية جيدة من خلال استيعاب الكاتب لمعاني وإشارات سابقة موظفا دلالاتها في خدمة النص الجديد.

و قد كانت هذه الإشارات المختلفة التي حملها النص، و التي أكسبته تفردا وساهمت في خلق جمالياته بكل ما يحمله من دلالات وإشارات نصية توحى بحضور الماضي وثقافته بمختلف اتجاهاته لتلتقي في هذا النص الجامع صانعة بذلك روحه.

لقد مزج الكاتب في هذه القصة بين الثقافة الإسلامية والقرآن الكريم وبين الخرافة التي تمتد في جذورها إلى العصر الجاهلي، لتتعدد بذلك إشارات التناص ومرجعياته. و قد

(1) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الثقافة، بيروت، لبنان، مج5، ص 30.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج14، ص264.

كان القرآن الكريم والثقافة الإسلامية أول هذه الإشارات ظهوراً في النص، حيث تجسدت في قوله: "قد بلغت في البر منقطع التراب وفي البحر أقصى مبلغ السفن. فلا عليك، ألا ترى ذا القرنين؟" (1). هذا النص يحمل إشارات دالة توحى إلى ما قيل عن ذي القرنين بأنه بلغ مشارق الأرض ومغاربها وسمي لذلك بذي القرنين، والكاتب هنا يستحضر هذا الاسم على هذا الأساس. و بذلك فهو يتناص مع جانب من جوانب الثقافة الإسلامية التي تحمل عدة تأويلات لأخبار الأولين، و بالإضافة إلى ذلك فالنص يحمل تناساً مع القرآن الكريم الذي ذكر ذا القرنين عدة مرات في سورة الكهف في الآيات الآتية:

قال تعالى: "وَيَسْئَلُونَكَ عَنِ ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْرًا" (2).

وقال أيضاً: "قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَنْ تُعَذِّبَ" (3).

وقال: "قالوا يا ذا القرنين إن يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض" (4).

و قد اعتمد الكاتب في هذا النص على المزج بين شخصية ذي القرنين وبين شخصية خالد بن يزيد، حيث صور الشخصية الرئيسية على أنها استطاعت أن تبلغ أقصى نقاط البر والبحر مستوحياً ذلك من شخصية ذي القرنين وما قيل عنها في القرآن الكريم والثقافة الإسلامية.

و هنا يتجلى النص القرآني كمرجعية أساسية من مرجعيات الكاتب تتجسد في ذلك الدور الهام الذي لعبه القرآن الكريم في خلق الدلالات المتجددة والمساهمة في تعميق المعنى العام للنص، من خلال الجمع بين الحقيقة القرآنية والخيال الإبداعي في قالب فني قوامه المزج بين الشخصية الحاضرة في النص الحكائي، وبين أخرى غائبة تم استحضارها من أجل نسج ذلك التواصل الثقافي والحضاري.

و لعل أهم ما ميز هذا النص استحضاره لنصوص متنوعة كما سبق الذكر حيث ينتقل من هذا الجو القرآني والثقافة الإسلامية إلى عالم الخرافة الشعبية فيقول: "إني قد بت في القفر مع الغول، وتزوجت السعلاة وجاوبت الهاتف ورغبت عن الجن إلى الحن

(1) البلاء، ص 68.

(2) سورة الكهف: الآية 83.

(3) سورة الكهف: الآية 86.

(4) سورة الكهف: الآية 94.

واصطدت الشق، وجاوبت النسناس، وصحبنى الرئي، وعرفت خدع الكاهن، وتدسيس العراف، وإلى ما يذهب الخطاط والعياف، وما يقول أصحاب الأكتاف، وعرفت التنجيم والزجر، و الطرق والفكر"⁽¹⁾.

إن المتأمل في هذا النص يجد فيه حضورا مكثفا للجانب الخرافي والعجائبي، و الذي يتعلق بالموروث الشعبي كذكر الغول هذا الكائن الخرافي الذي درجت على ذكره أو حفظه الذاكرة الجماعية الشعبية، حاضر في أساطير الناس منذ الجاهلية، وقد أخذ الغول "حيزا في القصص والحكايات الشعبية، وأخذ صورة ضبابية غامضة في أذهان العامة نتيجة ما نسج خيال الكذابين والقصاص"⁽²⁾، والذين ربطوا صورة الغول بكل ما هو مخيف وغير مألوف عند الناس، وظل هذا الاعتقاد سائدا في أوساط العامة الذين كانوا "يزعمون أن الغول من مرده الجن والشياطين"⁽³⁾، وهو ما من شأنه أن يضخم صورة هذا الكائن في الأذهان ويضفي عليه صفة الأسطورية.

و يذهب الجاحظ في تعريفه للغول إلى القول بأنه "اسم لكل شيء من الجن، يعرض للسفار، ويتلون في ضروب الصور، والثياب، ذكرا كان أو أنثى، إلا أن الأكثر على أنه أنثى"⁽⁴⁾. و من ثم فهو يتميز بقدرة خارقة على التحول والظهور في صور مختلفة مما يكسبه طابعا عجائبيا يعكس درجة المبالغة والغلو في تصوير الحوادث وتجسيد أفكار الإنسان في مراحل معينة من التاريخ.

إن هذا النوع من التفكير الأسطوري الذي ارتبط بالغول" كان يملأ على الذهنية العربية خيالها وتصورها وأن هذه الصورة الخرافية لهذا الكائن كانت قد ارتسمت بصورة

(1) البخلاء، ص 69.

(2) مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1989م، ص 5.

(3) عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير العربية القديمة، المؤسسة الوطنية

للكتاب، الجزائر، 1989 م، ص 24.

(4) الجاحظ: الحيوان، ج 6، ص 409.

دقيقة لما كانوا وضعوا لها أصول فلكورية تتحدث عنها ليلا ونهاراً⁽¹⁾. فكان الغول نتاجاً لإطلاق العنان للخيال الذي أوجده في هذه الصورة الأسطورية التي دأب الناس على ذكره فيها وتوارثوه في القصص والحكايات الخرافية، وبذلك فهو يشكل لغزاً تراثياً يدخل في باب العجائبية والأسطورة المتكررة في الحكايات الشعبية، ولعل ذلك راجع إلى خصوصية الأسطورة التي تتميز بكونها عنصراً مميزاً ومتجدداً بإمكانه أن يشكل "نواة" لأساطير أخرى وبنيات سردية في بنيات أخرى مغايرة، وذلك انطلاقاً من الطابع الكوني لدلالة الأسطورة في حد ذاتها وهو طابع دلالي بالغ الخصوصية، من هنا كانت قدرة الأسطورة على التناسل داخلياً وخارجياً⁽²⁾. ولهذا نجد الكاتب يستحضر صورة الغول في النص ليبنى عليها فكرة جديدة أو مغامرة جديدة يقوم بها بطل القصة، وبذلك فهو يمزج بين الموروث الشعبي الخرافي، وبين النص الجديد فيحيي بذلك النص الأول الميت ويدمجه في بنية النص الجديد مما يوحي لنا باستحضار الماضي البعيد وإخراجه في حلة جديدة.

ولعل سبب استدعاء هذا الجانب الخرافي ودمجه في النص هو كون هذه الشخصية- خالد بن يزيد- قاصة وعادة القصص هم الذين يستحضرون الجو الخرافي في قصصهم من أجل الإثارة وشد اهتمام الناس وقد كان هذا الأمر قديماً "إذ كانت للعرب أوابد كثيرة اتجاه (الغول) ونحوه"⁽³⁾.

ولهذا نجد النص يحفل بكل ما هو خرافي أو ما يتعلق بالخرافة، حيث يدّعي هذا القاص -خالد بن يزيد- أنه بات مع الغول في القفر، ويربط هنا الغول بالفقر نظراً لأن كل القصص والحكايات التي تذكر الغول تشير إلى ظهوره عادة في المناطق المهجورة، والاعتقاد السائد دائماً هو أن "الغيلان تظهر للناس في الفلوات والصور المختلفة فتظلمهم وتهلكهم"⁽¹⁾.

(1) عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص28.

(2) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص226.

(3) مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، ص5.

(1) مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، ص90.

و يستمر الكاتب في بناء التناص على أساس المزج بين الموروث الشعبي والخرافة وبين الشخصية الرئيسية عنده، حيث تتقمص هذه الشخصية صورة البطل الخارق للعادة، وهي شخصية عادة ما نجدها في الخرافات، ولهذا نجده يكثف من حضور الرموز الخرافية، فيدعي أنه تزوج السعلاة التي كانت "تمثل أنثى الغول في بعض التصورات الخرافية العربية"⁽¹⁾. أو هي كما عرفها الجاحظ "اسم لواحدة من نساء الجن، تَتَعَوَّلُ لتفتن السفار"⁽²⁾. مكررا بذلك واحدة من أشهر الأساطير العربية التي كانت تحكى حول زواج بعض الأعراب من السعالي. و منها ما ورد ذكره عن عمر بن يربوع بأنه تزوج سعلاة أقامت في بني تميم وأنجبت فيهم أولادا، فلما رأت برقاً يلمع على بلاد السعالي حنت وطارت إليهم، وقد سجلت هذه الأخبار والمعتقدات عند بعض شعرائهم حيث قال أحدهم:

رأى برقاً فأوضح فوق بكر فلأيام أسأل وما أغاما

وقال آخر:

يا قاتل الله بني السعلاة عمرا وقابوسا شرار النات⁽³⁾

هذا الادعاء الذي يشير إلى زواج الإنسي من الجنى يعد لغزا خرافيا يخلط بين عالم الإنسان وواقعه وبين عالم الغيب الغامض، و يتكرس هذا المزج في النص بشكل أعمق عندما يدعي بطل القصة أنه احتك بكائنات أخرى لا يمكن رؤيتها كالجن والهاتف والنسناس والشق، والتي كانت تشكل واحدة من "أخصب الموضوعات التي تقوم عليها الأساطير العربية"⁽⁴⁾.

وقد شكل حضور هذه الرموز في نص القصة دلالة قوية على اهتمام الكاتب بهذا

الجانب العجائبي ، والذي أوجد من خلاله تفاعلا نصيا خلاقا مكنه من إنتاج تحاور بين النص القديم والجديد على المستوى الدلالي والتعبيري وكان ذلك من خلال مزجه بين موضوع النص الجديد وبين الموروث الشعبي بكل ما يحمله من مستويات، وقد ساعده

(1) عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص24.

(2) الجاحظ: الحيوان، ج6، ص410.

(3) المصدر نفسه، ج6، ص103.

(4) عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص49.

ذلك في تجسيد حقيقي لتعالق النصوص فيما بينها وتشابكها مع بعضها البعض .

إن هذا الحضور المكثف للعنصر الأسطوري، يدل على دور الأسطورة في تنمية الخيال الأدبي، وخلق عوالم جديدة من خلال ذلك، ولهذا "كانت العودة إلى الأسطورة بمثابة العودة إلى الرحم الذي يتناسل منه الأدب كله. وهي ليست عودة إلى المضامين البدائية بقدر ما هي استغراق في عوالم ذلك الصفاء الروحي الذي يخلق فضاءات التوافق بين الإنسان والكون"⁽¹⁾. فهي بذلك تعبر عن الفكر الإنساني في مراحلها المتقدمة، وهي أيضا نوع من أنواع التعبير عن العوالم الإنسانية المختلفة، بما تحمله من مضامين وأفكار متنوعة تعكس في طياتها الواقع الإنساني والفكري في قالب وهمي، "فالأسطورة أراء البداوة التي تطرق ذهن الجاهلي وتفطر بباله وتخلج قلبه لحل معتقداتها، فهي قديمة العهد بعيدة الوضوح، ومحتوية على عناصر عدة، إلى حد أنه من المستحيل أن نرى فيها سببا لكل ناموس من نواميس الحياة الفكرية"⁽²⁾.

إن اعتماد الجاحظ على دمج هذا التفكير الخرافي والشعبي في نصه يحمل في طياته دلالة على استلهاهم الموروث الفكري للإنسان العربي بكل تفاصيله وأشكاله، كما أنه يعد تاريخا لإحدى مراحل الفكر الإنساني التي كان يعيشها العربي في ذلك العصر حيث "كانت المعتقدات الشعبية في عصر ازدهار الحضارة العباسية تشكل جانبا كبيرا من عاداتهم، مثل تحريم بعض الأعمال لارتباطها في أذهان العامة بقوى مؤثرة في طبيعة الحوادث"⁽³⁾. و لذلك فقد كانت هذه المعتقدات الشعبية تسير جنبا إلى جنب مع كل مظاهر الحياة المتقدمة.

وقد تجسد هذا التنوع التراثي في النص الذي بين أيدينا، فبالإضافة إلى ذكر الجوانب المتعلقة بالخرافة يدمج الكاتب جوانب أخرى تتعلق بالتنجيم الذي يشكل أيضا جزءا من

(1) ليندة خراب: تناسل التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية (الجازية والدرابيش .الحوات والقصر.نوار اللوز نموذجاً)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، ص177.

(2) محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1981م، ص 21 .

(3) طيبة صالح الشذر: أفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، ص 127.

أجزاء الخرافة، ذلك أن المنجم يدعي معرفة الغيب والعلم به وهو أمر لا يمكن لأحد من البشر أن يبلغه وأكثر من يصدق هؤلاء هم البسطاء والعامّة من الناس الذين يؤمنون بالخرافات ويصدقون أكاذيب العرافين، ويقدم لنا الكاتب شخصية خالد بن يزيد على أنه عارف خبير بكل ما يدور في فلك هؤلاء وغيرهم من الكهنة، والذين لهم علاقة بالديانات الأخرى كديانة الفرس، أو أهل الجاهلية وهو ما يشير إلى وجود تقاطع مع الثقافات الأخرى واستثمارها في بناء النص.

ومن خلال ذلك يمكننا القول إن "عناصر التراث عبارة عن بنية استعارية في دلالتها على الراهن والمستقبل، ولكل مبدع منهجه الخاص في التعامل معها"⁽¹⁾.

بعد هذا التوظيف المكثف لعناصر الخرافة والتراث الشعبي يخرج بنا الكاتب من هذا الجو ليدخلنا مرة أخرى في جانب من جوانب الثقافة الإسلامية والقرآن الكريم، فيذكر قارون الذي اشتهر بالغنى في قوله: " لعلمتك الساعة الشيء الذي بلغ به قارون وتبنكت به خاتون"⁽²⁾.

هذا القول يحمل إشارة دالة على حب الغنى والرغبة في بلوغ أقصى درجات الغنى، وهو بهذا يتناص مع القرآن الكريم الذي ورد فيه ذكر قارون في عدة سور من القرآن.

وذلك في قوله تعالى: " إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ"⁽³⁾، وفي قوله أيضا: " وَقَارُونَ وَفِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَلَقَدْ جَاءَهُمْ مُوسَى بِالْبَيِّنَاتِ"⁽⁴⁾.

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 226.

(2) البخلاء، ص، 69.

(3) سورة القصص: الآية 76.

(4) سورة العنكبوت: الآية 39.

وفي قوله: "إِلَى فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَقَارُونَ فَقَالُوا سَاحِرٌ كَذَّابٌ" (1).

وفي قوله: "قَالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ" (2).

فالآية الأخيرة خاصة تحمل الدلالة نفسها الواردة في قول خالد بن يزيد، حيث تشير إلى فئة من الناس التي تتمسك بالحياة الدنيا، وتحب الثراء والغنى، وبذلك فالقول السابق يتناص معها في هذا المعنى، بالإضافة إلى هذا فإن النص يستحضر أيضا جانبا من جوانب التاريخ الإسلامي من خلال إشارته أو ذكره لخاتون وهي زوجة صلاح الدين الأيوبي، والتي شيدت المدرسة الخاتونية خارج باب النصر في دمشق (3).

إن مجموع المتناصات الوارد ذكرها في القصة تحيلنا على جملة من القيم المتداولة خارج النص بمختلف معانيها ومدلولاتها الاجتماعية، فالكاتب يعيد من خلالها "اكتشاف الأنا بواقعها وتراثها، وهو وعي يقوم على منحيين: الأول: التعرف على النفس ومقارنتها بالأخر، والثاني: التعرف على الحاضر ومقارنته بالأمس وبذلك يعيد النظر في الأول كموروث ويعيد تشكيل الحاضر في الوقت نفسه" (4).

في الأخير يمكن القول إن المتناصات التي وردت في كتاب البلاء منحت لتلك النصوص خاصية مميزة للخطاب من خلال مزج الكاتب بين الواقعي والمتخيل عبر التناص الذي حقق مضمونه عن طريق تفاعل الخطابات المختلفة التي أدمجت في النصوص الأصلية للكاتب، وشكلت بذلك خطابا أدبيا جديدا.

وبهذا يكون التناص كعنصر فني رافداً مهماً من الروافد الجمالية، التي أغنت النصوص بإشارات ورموز مختلفة تنوعت بين القرآن والأمثال والموروث الشعبي، أثبت من خلالها الجاحظ قدرته على التعامل مع النصوص المختلفة والمشارب المتعددة، عن

(1) سورة غافر: الآية 24.

(2) سورة القصص: الآية 79.

(3) ينظر البلاء: هامش ص 69.

(4) مدحت الحيار: الشاعر دراسة في علاقة الشعر العربي بالتراث، درا الوفاء لنديا الطباعة والنشر والتوزيع،

الإسكندرية، ص 142.

طريق إزالة الحدود وتذويب الفوارق التي تفصل بينها، حيث عمل على دمجها مع بعضها البعض من أجل الحصول على نص جديد متميز يتفاعل ويتقاطع مع غيره من النصوص المختلفة التي أدمجت فيه، ويتميز عنها في الوقت نفسه بسمه الجدة التي تحمل في طياتها دلالات فنية عميقة تأهل النص لأن يكون أفقا قرائيا متجددا.

الخاتمة

بعد هذه الجولة المتواضعة مع كتاب البخلاء، والتي كانت تهدف إلى استكشاف مواطن الشعرية في نصوصه السردية وإبراز خصائصها بصفقتها نصوصا إبداعية ذات طابع جمالي مميز، وبناء على ذلك فقد خلص البحث إلى النتائج التالية:

1- إن الشعرية مصطلح فضفاض يعني في مفهومه العام القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي وتمنحه صفة الأدبية.

2- إن حضور المكان في كتاب البخلاء جاء في شكل إشارات تفتقر إلى الوصف في أغلب الأحيان ، وتمت دراسته اعتمادا على مفهوم التقطاب الذي تبنته الشعرية في دراستها ، وكانت أهم التقاطبات المكانية التي ظهرت في الكتاب هي :

الأماكن المغلقة: ومثلها أماكن متعددة كالبيت والغرفة والمسجد وغيرها، وتختلف خصائص الأماكن المغلقة من قصة لأخرى فتارة تأخذ صفة المكان الأليف من خلال العلاقات الحميمة مع الشخصيات وتارة أخرى تأخذ صفة المكان المعادي حين تتحول إلى ما يشبه السجن بالنسبة للبطل.

الأماكن المفتوحة: وتظهر هي الأخرى في أماكن متعددة تختلف من مكان إلى آخر ، وقد لعبت دورا هاما في الكشف عن العلاقات الاجتماعية السائدة في ذلك العصر، كما كشفت عن أساليب التعامل بين الناس، وكذلك ساهمت في إظهار صورة الحياة العامة في المجتمع العباسي.

وقد وظف المكان في كتاب البخلاء اعتمادا على علاقة التأثير والتأثر الحاصل بينه وبين الشخصيات التي تشغله .

3- بالإضافة إلى المكان تمت دراسة عناصر الزمان من خلال علاقات الترتيب، وعلاقات الديمومة، وما يمكن تسجيله كخاصية زمنية في الكتاب ما يلي:

يلاحظ على كتاب البخلاء اعتماده على خاصية السرد اللاحق الذي يبدأ بعد نهاية أحداث القصة، أو ما يعرف بالاسترجاعات التي تعتمد على ذاكرة الراوي وقد ظهرت الاسترجاعات الخارجية خاصة، وهي خاصية يتميز بها السرد التقليدي بالإضافة إلى ظهور الاسترجاع الداخلي والمزجي، وإن كان ظهور هذين النوعين أقل تواجدا من

الاسترجاع الخارجي الذي ظهر بنسبة كبيرة في الكتاب، أما بالنسبة للاستباقيات فإننا لا نعثر عليها في الكتاب إلا في مثال واحد تجسد في قصة المدائني، ويرجع السبب في ذلك إلى اعتماد عنصر التشويق الذي يتنافى مع استباق الأحداث.

- فيما يخص علاقات الديمومة أو إيقاع السرد الذي تمتد دراسته من خلال العلاقات الأربع التي ذكرها جنيت وهي الحذف والتلخيص والمشهد والوقفه نجد أن الجاحظ قد اعتمد على هذه الحركات بشكل كبير، حيث يلجأ إلى تسريع إيقاع السرد في عرض المشاهد التي تعتمد الحوار بين الشخصيات ونلاحظ أن المشهد كان له حضورا مكثفا في الكتاب، هذا بالإضافة إلى الوقفة التي اعتمدت خاصة في تفصيل بعض المواقف ووصف الشخصيات والأشياء الأخرى المحيطة بها.

4- تظهر شخصيات البخل من مختلف الطبقات الاجتماعية لتشكل من خلال اختلافها في بعض الأمور وتقاطعها في أمور أخرى صورة للبخل والبخل في عصر الجاحظ، وقد حرص الجاحظ على انتقاء شخصياته من مختلف الطبقات الاجتماعية حتى يرسم صورة عامة لطبيعة الحياة الاجتماعية وأهم مظاهرها، مع الاعتماد على إضافة اللمسة الفنية على تلك الشخصيات .

5- إن حضور الراوي في كتاب البخل لا يأخذ شكلا معيناً ولا يثبت على صفة واحدة، وذلك لأن الكاتب اعتمد على تعدد الأصوات والسماح للشخصيات المختلفة بالقيام بدور الراوي، حيث تروي بعض الشخصيات قصصها بنفسها، والبعض الآخر منها يروي قصصاً عن شخصيات أخرى، وقد سمح تعدد الأصوات بتعدد الرؤية السردية وأشكال التبئير ، فظهرت الرؤيتان الداخلية والخارجية، وقد تناوبت الظهور فيما بينها. أما بالنسبة للجاحظ فقد التزم في كثير من الأحيان دور الراوي المحايد الذي ينقل ما سمعه عن الآخرين، ولا يظهر كشخصية مشاركة إلا في بعض الأحيان.

6- إن اعتماد الكاتب على توظيف مستويات اللغة الفصحى والعامية وكذلك الوافدة، يفصح عن إدراك ووعي كبيرين بظاهرة التطور اللغوي وعلاقته بمستويات الناس، كما يظهر اهتمامه باللغة العامية وحرصه على نقل الصورة الصادقة عن الواقع وعن الحياة الاجتماعية والعامية، والعمل على تقريب هذا الواقع المترجم في النص الأدبي من القارئ

، وجعله يعيش الحدث بصورة أقرب إلى ما هي عليه.

7- يظهر اعتماد الكاتب على الأسلوب المباشر في أغلب الأحيان، مع اللجوء إلى التصوير الفني دون تكلف، كما يظهر اعتماده على الجانب الإيقاعي في النصوص والذي يؤدي إلى خلق الجرس الموسيقي، ويضفي على النص الطابع الجمالي..

8- اعتناء الكاتب بالتضاد اللغوي الذي يؤدي وظيفة جمالية من خلال بناء الصورة الشعرية للنص، مع إثباته للمعنى وتعميقه ، وبذلك فقد شكل التضاد اللغوي وعاء أساسيا يجمع بين الألفاظ والمعاني ليبنى منها جملة من العلاقات الدالة التي تتشابك فيما بينها لتحقيق في الأخير صورة فنية متكاملة على الصعيد الدلالي والجمالي.

9- إن ظهور خاصية التعدد اللغوي في النص، والتي تجسدت في مختلف المتناسقات ذات الدلالات المختلفة تصب في مجملها في الجانب الثقافي، وتظهر وعي الكاتب بهذا التنوع الثقافي وبدور هذه المتناسقات في تجسيد هذا الأخير، وقد منحت هذه المتناسقات بدورها خاصية مميزة للخطاب السردى في كتاب البخلاء، وكان ذلك من خلال مزج الكاتب بين الواقعي والمتخيل وخلق التفاعل بين مختلف هذه الأطراف والخطابات من خلال دمجها مع بعضها البعض، وهو ما سمح بتشكيل خطاب أدبي متجدد.

10- في الأخير يمكن القول بأن تفاعل كل هذه العناصر والتقنيات مع بعضها البعض هو الذي أدى إلى خلق التعبير الشعري، ومنح النصوص السردية في الكتاب خاصية فنية وشعرية، قوامها تشعير اللغة السردية، وذلك من خلال تلاحم كل مكونات النص السردى في تراكيب وبنى متميزة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

1 - المصادر:

- الأصفهاني أبو الفرج: الأغاني، مج 5، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت .
- البقلاني أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق. الشيخ عماد الدين أحمد حيدر، مركز الخدمات والأبحاث الثقافية مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب ، البخلاء، تحقيق. محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 2005م.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب ،البيان والتبيين، تحقيق وشرح. عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط4، مج1، ج2.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب: الحيوان، شرح وتحقيق. الدكتور يحيى الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ط3، مج1، 1990م .
- الجرجاني أبو بكر عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكرا، دار المديني، جدة، ط3، 1992م .
- الجرجاني أبو بكر عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الاسكندراني. ديم مسعود، الناشر دار الكتاب العربي، ط2، 1418هـ، 1998م.
- الحسن بن محمد بن عبد الله الطيب: التبيان في البيان، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م،
- الحلي صفي الدين ، شرح الكافية البديعية ،تحقيق نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،دت.
- ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق .عباس عبد الساتر، مراجعة. نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

-العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق. علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، 1406هـ، 1991م .

-القرطجاني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتاب الشرقية، تونس، دط، 1966م .

-القيرواني أبو الحسن علي ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق. محمد عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1401هـ، 1981م

2- المراجع العربية:

-ادوارد الخراط: المشهد القصصي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، دط، دت .

- أدونيس: الشعرية العربية محاضرات أقيمت في الكوليج دو فرانس باريس، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989 .

- أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، المطبعة الكاثوليكية للأباء الياسوعيين، بيروت، دط، 1908.

- إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996.

- احسن مزدور: مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، ميدان

الأوبرا، القاهرة، ط1، 2005.

- أمنة يوسف: تقنيات السرد القصصي في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1997.

- بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحدائثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة خيضر، بسكرة، دط، دت .

- بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤية عند أدونيس في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006م

- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط1، 1990.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي الأدبي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1993
- هيثم السرحان: الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2008 .
- الحبيب النصاروي: الجاحظ معجميا بحث في المستويات اللغوية، مركز النشر الجامعي، دط، 2008.
- حسام أحمد فرج: نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2007 .
- حسن البنا: الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 .
- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990 .
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000 .
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2003 .
- الطاهر بن حسين بو مزبر: التواصل والشعرية، منشورات الإختلاف، ط1، دت.
- الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثيرها بالقرآن الكريم، منشورات جامعة باتنة، دط، 1986.

- طيبة صالح الشذر: الأفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998 .
- يوسف و غليسي: الشعرية والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، دط، 2007 .
- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 1999 .
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث الشعرية، ط1، 1987
- مدحت الحيار: الشاعر دراسة في علاقة الشعر العربي بالتراث، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، دط، دت .
- محمد الصادق عفيفي: نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفرنسي، دار الفكر، ط1، 1971 .
- محمد المبارك: فن القصص في كتاب البخلاء دراسة ونصوص مختارة، دار الفكر، ط3، 1974 .
- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، دط، دت .
- محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحدائث للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1981 .
- محمد عبد الرحمن الربيع: نواذر البخلاء نصوص ودراسة، إشراف د. عبد الحميد إبراهيم، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1999م .
- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية سمنطيقا السرد العربي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008 .
- محمد عزام: شعرية الخطاب السردية دراسة التناص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005 .

- محمد علي الشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف البنية الدلالية، مطبعة الروزانا منشورات أمانة عمان الكبرى، دط، 2006 .
- محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999 .
- مصطفى ولد يوسف: من أعلام النثر الفني الجاحظ وطه حسين نشأة وفكرا وأسلوبا، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، دط، دت .
- مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن الأرقم، المملكة العربية السعودية، ط1، 1989 .
- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004 .
- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسرد، دار هومة للنشر والطباعة والتوزيع، ج2، دط، دت .
- سيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، ط1، 1988م.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط3، 1997
- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997
- عبد الواسع لحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005 .
- عبد العزيز النعماني: فن الشعر بين التراث والحداثة، الدار المصرية اللبنانية، دط، 1991.
- عبد العزيز معتوق: البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت.

- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، دط، 2004م.
- عبد المالك مرتاض: في الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.
- عبد المالك مرتاض: سميائية الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995 .
- عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989 .
- عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، ط1، 1993م.
- عمر عروة: النثر الفني القديم أبرز فنونه وأعلامه، دار القصة للنشر، دط، 2000 .
- عمر محمد عبد الواحد: شعيرة السرد تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار هومة للنشر والتوزيع، ط1، 2003 .
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، ط1، 1996 .
- شاعر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994 م.
- 3- قائمة الكتب المترجمة:**
- أرسطو طاليس: فن الشعر، حققه مع ترجمة حديثة. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1967.
- جوزيف كسنر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة. لحسن أحمامة، أفريقيا الشرق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الجزائر، ط3، 2003 .
- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة. أحمد درويش، دار المعارف، دط، 1993 .

- جيرار جينات: خطاب الحكاية، ترجمة. عمر حلي عبد الجليل الأزدي محمد معتصم، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط3، 2003 .
- جيرار جينات وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة. عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، دط، 2002 .
- جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترجمة. السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، دط، 2003 .
- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة. مبارك حنون محمد الوالي محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة. عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.
- فيكتور ارليخ: الشكلائية الروسية، ترجمة. محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
- فيليب هامون: سيمولوجيا الشخصية الروائية، ترجمة. سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دط، 1972 .
- شارل بيلا: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة. إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 1985 .
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس: ترجمة. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحددين مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982 .

4- قائمة المعاجم:

- الجوهرى إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق. أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، ج2، مج 16، ط3، 1404هـ، 1984 .
- الزبيدي محمد مرتضى بن محمد الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، اعتنى به ووضع حواشيه. عبد المنعم إبراهيم خليل وكريم سيد محمد محمود، مج 4، مج 17، دط، دت .

- ابن سيدة الأندلسي: المخصص، مج 2، ج 9، دط، دت .
- ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق وضبط. عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج 2، ج 3، دط، دت .
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 5، مج 7، مج 14، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 5، 2005م.

5- الرسائل الجامعية:

- ليندة خراب: تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية (الجازية والدرأويش – الحوات والقصر – نوار اللوز) نموذجاً، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة.
- سهام مادن: الفصحى والعامية دراسة مقارنة لتراكيب اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1996.

- صالح المالكي: المجتمع العباسي في عصر الجاحظ من خلال الكلمات المستعملة في كتاب البخلاء، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الأدب واللغة العربية، 1979م.
- رايح العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ، رسالة ماجستير، معهد الآداب والثقافة العربية، قسنطينة، 1981م.

6- المجلات والدوريات

- مجلة دراسات أدبية وإنسانية مجلة فكرية يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية: باديس فوغالي، جماليات القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة، العدد 1، جامعة الأمير عبد القادر، أفريل 2004.
- مجلة التبيين: بول شاوول، علاقة القصة العربية والقصيدة، العدد 6، الجاحظية، 1993م.
- مجلة السرديات: مجلة محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد، دياب قديد، الحكاية في ضوء مواقف الم، جامعة منتوري، قسنطينة. تلقي من خلال كتاب البخلاء للجاحظ، العدد 1 جانفي 2004م.

- مجلة الناص: حفناوي بعلي، إشكالية ترجمة المصطلح النقدي مصطلح الشعريّة في الخطاب العربي، عدد 4، 5، جامعة جيجل ، أفريل، جويلية.

-الأثر:كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح، مجلة أكاديمية محكمة تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ورقلة، الجزائر العدد الرابع، ماي، 2005م.

- مجلة تجليات الحداثة: سليمان عشراي، الأدب العربي والرواية الجديدة، معهد اللغة العربية آدابها، العدد3، جامعة وهران ، 1993.

- مجلة التواصل:عمر بلمقنعي، بناء المكان في الخطاب الروائي، نوار اللوز للأعرج واسيني نموذجاً، عدد، جوان، 2002م.

7- المراجع الأجنبية:

- Gaston Bachelard la poétique de l'espace, édition presses universitairesde, France, 1957.

- Gérard genette figures 3, seuil, 1972.

فهرس الموضوعات

أ	مقدمة
	المدخل
2	1- الشعرية المفهوم و تحديد المصطلح
6	2- الرؤية الشعرية من منظور النقد الغربي
6	1-2 الأصول الغربية للنظرية الشعرية نظرية المحاكاة لأرسطو.....
9	2-2 الرؤية الشعرية من منظور النقد الغربي الحديث
15	3- الرؤية الشعرية من منظور النقد العربي.....
15	1-3 الرؤية الشعرية في التراث النقدي العربي.....
25	2-3 الرؤية الشعرية من منظور النقد العربي الحدائى.....
30	4- شعرية السرد
	الفصل الأول:شعرية الفضاء
34	ماهية الفضاء.....
39	1-شعرية الأمكنة.....
42	1-1 دلالة الأمكنة في البخلاء.....
43	2-1 الأماكن المغلقة
43	النموذج الأول:دلالة البيت في قصة معاذة العنبرية.....
46	النموذج الثانى:دلالة الغرفة في قصة عبد النور.....
48	النموذج الثالث:دلالة المسجد في قصة أهل البصرة من المسجدين.....
49	3-1 الأماكن المفتوحة.....

49النموذج الأول: دلالة البستان في قصة السلام و الطعام
51النموذج الثاني: دلالة الجبان والفناء في قصة وليد القرشي
53النموذج الثالث: دلالة السوق في قصة أبي سعيد المدائني
562- شعرية الزمن
561-2 مفهوم عام للزمن
602-2 بنية الزمن في كتاب البخلاء
60أ-علاقات الترتيب
60أ-1 الاسترجاع أو السرد الاستذكاري
60-الاسترجاع خارجي
61-الاسترجاع الداخلي
62- الاسترجاع المزجي
62أ- 2 الاستباق
63ب- علاقات الديمومة
63ب-1 تسريع السرد
63التلخيص
65الحذف
66الحذف الصريح أو المعلن
67الحذف الضمني
68الحذف الافتراضي
68ب-2 تعطيل السرد
69المشهد

72 الوقفة الوصفية
75 3- شعرية الشخصيات
75 1-3 مفهوم الشخصية
77 2-3 تحليل شخصيات البخلاء
78 النموذج الأول: سهل بن هارون
80 النموذج الثاني: مريم الصناع
81 النموذج الثالث: معاذة العنبرية
83 النموذج الرابع: محفوظ النقاش
84 النموذج الخامس: أبو القمام
85 النموذج السادس: أبو سعيد المدائني
87 النموذج السابع: أحمد بن خلف اليزيدي
88 النموذج الثامن: أبو محمد الخزامي

الفصل الثاني: الرؤية السردية

91 1- مفهوم الرؤية السردية
92 أ- الرؤية السردية في النقد الغربي
98 ب- الرؤية السردية عند العرب
103 ج- أنواع الرواة
104 د- وظائف الراوي
105 2- اشتغال الرؤية السردية في كتاب البخلاء
106 نماذج الرؤية السردية
106 الرؤية الداخلية: قصة وليد القرشي

108	الرؤية الخارجية: قصة جبل و أبو مازن.
111	الرؤية المتعددة: تحليل قصة أهل البصرة من المسجدين.

الفصل الثالث: بنية النص السردي اللغوية والجمالية

124	1- البنية اللغوية
125	1-1 اللغة الفصحى
126	نماذج الفصحى في كتاب البخلاء
129	1-2 اللغة العامية
131	نماذج العامية في كتاب البخلاء
136	1-3 اللغة الوافدة
137	نماذج اللغة الوافدة في كتاب البخلاء
141	2- البنية الجمالية
141	1-2 الصورة الفنية
143	-نماذج الصورة الفنية في كتاب البخلاء
149	2-2 التضاد اللغوي
149	-مفهوم التضاد اللغوي
150	-نماذج التضاد اللغوي في كتاب البخلاء
155	2-3 البنية الصوتية
159	2-4 الاستطراد السردي
159	-مفهوم الاستطراد
160	نماذج الاستطراد السردي في كتاب البخلاء
162	2-5 التناسل

162مفهوم التناص
165نماذج التناص في كتاب البخلاء
165أ- نماذج التناص مع القرآن
166ب- نماذج التناص مع الأمثال
167ج- التناص مع الموروث
176الخاتمة
180قائمة المصادر والمراجع
190فهرس الموضوعات

الملخصات

الملخص:

تعد الشعرية واحدة من أبرز الاتجاهات الحديثة التي برزت على الساحة النقدية، وقد استمدت وجودها كمصطلح حديث من النقد الغربي الذي عمل على بلورتها وتحديد مفهومها، بعد ذلك ظهرت عدة محاولات على الساحة النقدية العربية سعت إلى السير في هذا الاتجاه من خلال دراسة الشعرية تنظيراً تطبيقاً.

و هذا البحث هو محاولة أخرى لتطبيق النظرية الشعرية الحديثة على مدونة من تراثنا العربي - البخلاء للجاحظ - وقد اعتمد هذا البحث على خطة استندت على مدخل وثلاث فصول، خصص المدخل لدراسة الشعرية من حيث مفهومها العام مع تحديد المصطلح، كما تطرق إلى مناقشة الرؤى النقدية الغربية والعربية على حد سواء، حيث كانت البداية مع الرؤية النقدية الغربية انطلاقاً مما قدمه أرسطو في كتابه فن الشعر والذي مثل اللبنة الأولى في مجال الدراسة الشعرية لتتم بعد ذلك مناقشة الرؤية النقدية الغربية الحديثة، والتي استندت في مجملها إلى ما قدمه أرسطو من قبل، ثم سارت بعد ذلك في اتجاهات مختلفة (لسانية، أسلوبية، بنيوية) تبنها جملة من النقاد انطلاقاً بما قدمه الشكلانيون الروس ومرورا برومان جاكبسون، جون كوهين وتودوروف، والذين أسهموا في بلورة الشعرية، أما بالنسبة لما قدمه النقد العربي في هذا المجال فقد تمت دراسته من خلال تسليط الضوء على أهم ما جاء في كتب التراث النقدي العربي، وكان من أبرزها ما قدمه الجرجاني في نظرية النظم وكذلك حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء وقد كانت هذه الآراء بمثابة الإرهاصات الأولى لإرساء مفاهيم الشعرية في النقد العربي، ثم تطرق البحث لعرض ومناقشة وجهات النظر العربية عند النقاد الحديثين اعتماداً على ما قدمه أدونيس، جمال الدين بن الشيخ وكمال أبو ديب وقد تبين أن هذه المحاولات سارت في اتجاهين مختلفين الأول اعتمد في بناءه لمفاهيم الشعرية على العودة إلى الشعر والنقد العربي القديم، والثاني اعتمد في تأسيسه لمفهوم الشعرية على نظرة لسانية حديثة، وختام المدخل كان حديثاً عن شعرية السرد.

أما الفصل الأول فقد تمت فيه دراسة شعرية الفضاء من خلال التركيز على العناصر الأساسية المشكلة للبنية الحكائية، وهي المكان وقد درس من خلال التركيز على مبدأ

التقاطبات أو الثنائيات الضدية، حيث قسمت الأماكن إلى مغلقة ومفتوحة، كما ركزت الدراسة على استخراج دلالات الأمكنة من خلال علاقتها بالشخصيات بعد ذلك اتجه البحث إلى دراسة البنية الزمنية في كتاب البخلاء، وكان ذلك اعتماداً على زمنية جيرار جينيت، حيث تم التركيز على علاقات الترتيب والديمومة أو الإيقاع الزمني، أما العنصر الثالث فقد خصص لدراسة الشخصيات الحكائية والعمل على استخراج دلالتها في النص من خلال البحث في العلاقة التي تربط الاسم بالشخصية وكان ذلك اعتماداً على ما جاء به فيليب هامون من أن الشخصية الحكائية هي دال ومدلول.

و في الفصل الثاني تناول البحث الرؤية السردية من خلال عرض أهم الآراء النقدية الغربية التي خاضت في هذا المجال، وقد تمثلت فيما قدمه كل من جون بويون، وتودوروف، وجيرار جينيت، مع التطرق إلى إظهار بعض المحاولات العربية التي ناقشت هذا الموضوع ساعية إلى تشكيل وجهة نظر خاصة بها وقد مثلها كل من سعيد يقطين ويمنى العيد، غير أنها كانت في مجملها آراء مبينة على أساس ما قدمه النقد الغربي، وبعد هذه القراءة النظرية جاء الشق التطبيقي الذي اهتم بتتبع الأصوات السردية في نصوص الكتاب، وقد كشف هذا الجانب عن تعدد الأصوات السردية، ومن ثم تنوع الرؤية بين داخلية وخارجية.

و أما الفصل الثالث والأخير فقد خصص لدراسة بنية النص السردى اللغوية والجمالية، حيث ركز الشق الأول على الجانب اللغوي من خلال البحث في ثلاثة مستويات وهي الفصحى والعامية واللغة الوافدة، وقد كشف هذا الجانب عن اعتماد الكاتب على مسألة التعدد اللغوي الذي ساهم بشكل فعال في تجسيد عناصر الشعرية في نصوص الكتاب، وأما الشق الثاني فقد تناول عناصر البناء الجمالي والتي اشتملت على الصورة الفنية، التضاد اللغوي، البنية الصوتية، والتناسل، وقد شكلت هذه العناصر من خلال تفاعلها مع بعضها البعض بنية جمالية فنية ميزت نصوص الكتاب.

résumé

La poétique est considérée qu'une parmi les principales des critiques modernes qui surgissent sur

le champ littéraire. il a été garanti son existence comme terme moderne du critique occidental qui la fait éclaircir et délimiter ses concepts. Ensuite, plusieurs tentatives s'avèrent sur le plan critique arabe qui essayent de suivre le même chemin à travers l'étude de la poésie de façon théorique et pratique.

Cet exposé est une autre tentative d'appliquer la thèse de la poésie moderne sur une annotation de nos coutumes arabes <<les avar>>. cet exposé est composé d'un préambule et trois épisodes.

Le préambule est consacré pour l'étude poétique en égard de notion général avec une délimitation du terme, ainsi bien qu'il évoque la discussions sur les intuitions critiques arabes.

Ainsi, le commencement était avec les intuitions critiques occidentales à partir de ce fournit Aristote dans son recueil d'art poétique qui était considéré comme entrée dans le domaine d'étude poétique.

Ensuite les discussions sur l'intuition critique occidental ont commencé et s'appuient dans sa globalité sur ce que Aristote a fourni auparavant.

Après, ils continuent sur divers sens (linguistique_méthode_structure) adopté par plusieurs critiques littéraires, d'où les formalistes russe Roman Jakobson, John Cohen et Todorov qui ont contribué au développement de la poésie. mais pour le critique littéraire arabe; cela a été discuté lors de ce que fournissent Algorgâni et Alkartagani, les précurseurs de ces vues représentaient la première des concepts de la poésie arabe.

Ensuite, la recherche présente les débats et points de vues arabes. Chez les critiques littéraires arabes appuyant sur les critiques modernes d'Adonis et Djamel Eddine ben cheikh et Kamel Abou Dib.

Il vient évident que les tentatives ont pris des directions différentes d'abord , adoptés dans l'ensemble du concept de poésie sur les poésie arabe et les critiques , et la seconde était basée sur la linguistique moderne.

Le premier chapitre était consacré sur l'étude de la poésie d'espace en se concentrant sur les éléments clés de la structure du texte , et sont :

Le lieu (temps et personnages) : on fait des études selon les lieux ouverts et fermés , alors dirigé par l'étude pour examiner la structure du temps en fonction de Gérard Genette avec un accent sur l'ordre des relations et de la permanence , le troisième élément était pour les personnages.

Le deuxième chapitre traite la recherche du point de vue a partir de l'exposition des points de vue les plus importants des critiques littéraires occidentaux tel que Buon , Todorov ,et Gérard Genette , et puis vient le coté pratique.

Le troisième chapitre a été consacré à l'étude des structures linguistiques et les structures esthétiques

La première partie s'appuie sur le coté linguistique à partir de trois niveaux(académique_soutenue _dialecte) ,cette coté démontre que l'écrivain s'appuie sur le facteur de poly_langues qui participe à la construction esthétique dans la forme de poésie dans les textes du livre.