الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب والفنون
قسم الدراسات الأدبية والنقدية

النثر القصصي في التراث العربي القديم
مقاربة في جمالية التلقي
بخلاء الجاحظ أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه. تخصص :نقد أدبي حديث ومعاصر

إعداد:
نضيرة كنوي

إشراف:
أ.د السعيد بوطاجين

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د نادية بوشفرة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيســـــــا
أ.د السعيد بوطاجين	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقـررا
أ.د عبد القادر مزاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشـا
أ.د الطاهر بلحيا	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهـــران	عضوا مناقشـا
د. حاج جغدم	أستاذ محاضر –أ–	جامعة الشلـف	عضوا مناقشـا

السنة الجامعية :2019-2020.

بسم الله الرحمن الرّحيم

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾

(سورة يوسف، الآية: 03)

شكر وعرفان

اللهم لك الحمد كلّه ولك الشكر كلّه على أن وفّقتني إلى هذه المحطات التي ما كنت لأصل لها لولا توفيق منك وعزم وصبر على إنجاز هذا العمل فلك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضى.

ومن باب من لا يشكر الناس لا يشكر الله، أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأستاذي " **أ.د السعيد بوطاجين**" على إشرافه المميّز ودعمه المتواصل ونصائحه القيّمة، تقديرا لجهده المبذول ولما أولاني به من حسن معاملة وتوجيه وعون، فله جميل الشكر أعجز عن الوفاء به.

كما أتوجه أيضا بالتحية والتقدير للأستاذ الكريم "**أ.د. عبد القادر مزاري**" **رئيس مشروع "النقد الأدبي الحديث والمعاصر"** على سعة صدره وعلى دعمه المعنوي والنفسي وخاصة على نزاهته المطلقة.

والشكر موصول للأخ "فيصل موساوي" على ما قدّمه لي من مساعدة ومساندة.

كما لا أنسى أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من أمدني بيد العون من عمال مكتبة الآداب والفنون بمستغانم وسيدي بلعباس جزاهم الله عني خير الجزاء.

ولكل من ساندني بكلمة طيبة أو دعاء.

شكرا جزيلا من الصميم

إهداء

إلى من غادرنا منذ أمد ولم يبق لي إلاّ أن أتذكره في كل محطات فرحي

"والدي رحمة الله عليه" .

إلى من تستحق التتويج بدلا عنّي لدعمها الكبير ونضالها العظيم من أجل هذه اللحظة

أمّي الغالية .

إلى أختي وصديقتي ورفيقة دربي **"صبرين"**

الّتي بصمت بصمتها في هذا العمل بصبرها على تهاوني في كلّ شيء .

إلى إخوتي محمد أمين وعبد الرزاق

على وقوفهما معي ودعمهما المعنوي والمادي خاصة

إلى كل من يحبّ اللغة والأدب والتراث العربي إلى يوم الدّين .

نضيرة

مقدمة

تُخلِّد آداب الأمم مآثرها فتحفظ لغتها وعاداتها وتقاليدها، تُسجّل كل حركاتها وسكناتها، وما الأدب إلاّ مرآة عاكسة لما تعيشه المجتمعات وما تقاسيه، فالأديب يؤثر في مجتمعه كما يؤثر المجتمع فيه أيضا، وتراثنا الشعري لأكبر دليل على هذا، يكفي أن تقرأ بعض قصائد امرئ القيس لتجد تأثير البيئة فيه بالغ الأثر، فقد عاش معظم عمره هائما على وجهه يحاول عبثا الثأر لأبيه، كما تحكي لنا المقدمة الطلليّة الكثير عن البيئة التي أثرت في شعرائنا الجاهليين، ناهيك عن وصفهم لوسائل سفرهم أثناء رحلاتهم التي لا تنتهي؛ ثمّ نعرّج قليلا نحو العصر الأموي ونلج بادية الحجاز لنجد لونا شعريّا جديدا تميّزت به هذه الحقبة، وهذه البقعة من الأرض، ألا وهو "الغزل العذري" الّذي لابدّ أن يكون وليد أحاسيس ذاتية قبل أن تكون اجتماعية، وإن كان للأعراف أيضا حظ وفير في ظهور هذا الإنتاج الشعري الجديد، ونحن من كلّ هذا نريد أن نخلص أنّ لكلّ أمّة تراثها الأدبي الذي عاشت به منذ أمد بعيد، ولا تزال، بما فيها الأمة العربيّة الّتي سجّلت تاريخها الأدبي، ووضعت بصمةً خالدة في تاريخ آداب الأمم.

يخطئ من يظنّ أنّ هذه الأمّة أمة شعر فحسب، وأنّ الشعر ديوان العرب ولا ينازعهم عليه كائن من كان، وأنّ النثر والسرد منعدمان –إلاّ ما ندر– تمثّل في الخطب والرسائل والأمثال وفقط! أمّا القصص والروايات والنوادر والحكايات فلا محلّ لها في أدبنا العربي.

تنطلق إشكالية هذا البحث من هذه النقطة تحديدا، أي محاولة رصد وتتبع أهمّ النماذج السردية المبثوثة في التراث، من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي مرورا بالأدب السردي الأندلسي، بغية مني كشف اللثام عن هذا الجانب المغّيب من تراثنا الأدبي فجاء عنوان هذه الأطروحة كالتالي:

النثر القصصي في التراث العربي مقاربة في جمالية التلقي

– بخلاء الجاحظ أنموذجا–

مُحاوِلةً الإجابة من خلال هذه المقاربة عن مجموعة من التساؤلات تتفرع جلها من الإشكالية الأم وهي:

فِما تمثّلت الأشكال القصصيّة في الأدب العربي القديم، وهل تعتبر قصص البخلاء قصص قصيرة؟ ثمّ إلى أي ما مدى اهتمّ الجاحظ بمتلقيه في نصوصه القصصية وهل كانت تلك القصص توافق أفق

انتظار القرّاء أو تخيّب توقعاتهم؟ أيّا كان زمنهم سواء زمن كتابة القصص أو زمن قراءتها؟ وكيف يتحول معنى البخل إلى معنى الاقتصاد عند مجموعة أخرى من المتلقين؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدت الخطة التالية: مقدّمة ثمّ مدخل عنونته بـ "تجنيس قصص البخلاء" وثلاث فصول، فصل نظري واحد عنونته بـ"أشكال التراث السردي وجمالياته" يضمّ أربع مباحث كبيرة وهي: السرد العربي في العصر الجاهلي، ثم النثر القصصي في العصرين الإسلامي والأموي وبداية التدوين، والمبحث الثالث اهتمّ بالقصة في العصر العباسي، والمبحث الأخير خصصته للنثر القصصي الأندلسي؛ أما الفصل الثاني (تطبيقي) عنونته بـ"بلاغة السرد القصصي عند البخلاء" يضمّ مبحثين فقط: أما الأول: حوى عناصر بناء القصة القصيرة في قصص البخلاء، وأما الثاني خصصته للبنية السردية لقصص البخلاء؛ وأخيرا الفصل التطبيقي بعنوانه بـ "قصص البخلاء مقاربة في نظرية التلقي" يحمل بين دفّتيه مبحثين كبيرين أيضا أما الأول: مقاربة نقدية لنصوص قصص البخلاء بإجراءات منهج ياوس، وأما الثاني: قصص البخلاء من منظور الآليات الإجرائية عند آيزر ثمّ خاتمة وهي عرض لأهم نتائج هذا البحث وأخيرا فهرس جامع لمواضيع البحث وعناوينه الفرعية.

إنّ السبب الأول الّذي دفعني إلى اختياري لهذا الموضوع، هو رغبة مني في خوض غمار التراث السردي العربي الذي لم ينل حظّه من الاهتمام كما ناله الشعر منذ العصر الجاهلي، وأيضا إلى تساؤلي الدائم عن سبب تغييب هذا التراث في الفترات الدراسية التي مررت بها، فلم نعرف عن الأدب العربي القديم إلاّ الشّعر والرسائل والخطب كحد أقصى.

أمّا السّبب المباشر لاختياري للعنوان، هو المحاضرات التي تلقيناها في السنة الأولى تكوين للدكتوراه وتحديدا محاضرة "أ.د السعيد بوطاجين" الّذي فتح أمامنا مرّة موضوع القصة القصيرة، فعرّج بالحديث عن القصة في التراث العربي، فقال بأنّ الهمذاني هو رائد القصة القصيرة بلا منازع وأنّ المقامات الّتي كتبها منذ قرون تحمل كلّ آليات القصة القصيرة، ليس كلّ مقاماته وإنّما معظمها، وقعت هذه المعلومات في نفسي موقعا حسنا وقرّرت أنّ أبحث في التراث وأخصّص القصة القصيرة بالحديث واخترت عنوانا أوّليّا: "القصة القصيرة في التراث العربي مقامات الهمذاني أنموذجا"، وسرعان ما غيّرت النموذج إلى بخلاء الجاحظ، لأسباب لا يصّح سردها جميعا، إلاّ أنّني حاولت التماس تقنيات القصة القصيرة في كتاب البخلاء، خصوصا وقد صادفتني العديد من

الدراسات الأكاديمية التي تناولت الكتاب من جوانب عدّة، منها الحجاج، ومنها تحليل الخطاب، ومنها سيميائية البخل...الخ، أمّا هذه المقاربة فإنّني أحاول تحليل قصص البخلاء أوّلا ضمن الفهم البنيوي الّذي تتّبعت من خلاله بنية السرد أو السردية البنيوية وفق آليات "تودوروف وجينيت"، وثانيا ضمن نظرية التلقي وفق آليات "ياوس وأيزر" وفي هذا يكمن الجديد الّذي أضفته على ما قيل عن الجاحظ وعن كتابه البخلاء.

اعتمدت على **منهجٍ بحثيٍّ**، تمثّل في الوصفي التحليلي من أجل وصف الأشكال السردية في التراث ووصف تمظهرات القصة القصيرة في قصص البخلاء، معتمدة أيضا على نوع من المقارنة التي وجدت أنها تخدم أطروحتي في جانبها التطبيقي كأن أحاول رصد مواطن التشابه بين بنية السرد التي قدّمتها كتب النقد الغربية مع ما هو موجود في قصص البخلاء.

ارتكزت في بحثي هذا على مجموعة من المراجع الّتي كانت بمثابة المنارة التي أنارت لي البحث خاصة في بدايته، نذكر أهمها: كتاب الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري لـ "ركان الصفدي" وهي دراسة وضعها صاحبها لجرد كل مظاهر السرد التراثية من الشفاوية إلى الكتابية معتمدا في مقاربته التطبيقية على البنيوية السردية لجيرار جنيت ورولان بارث وتودوروف، وكتاب "الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية" لـ "محمد القاضي" وقد قام فيها بدراسة الأجناس الأدبية العربية القديمة معتبرا إياها ضربا من الخبر فراح يفصل الحديث عن ذلك بالاستشهادات، وكتاب "الخبر ومقاصده عند الجاحظ" لـ "ميادة إسبر" وهي دراسة تصب أيضا في ما ذهب إليه محمد القاضي، لكنّ الباحثة خصصّت الحديث عن مؤلفات الجاحظ، معتبرة إيّاها ضرب من الأخبار. كما لا يمكنني أن أنسى ذكر مُؤَلَّف عبد الملك مرتاض في كتابه "القصة في الأدب العربي القديم" والّتي تعتبر دراسة قديمة بالقياس مع الدراسات الحديثة والتي كانت ركيزة معظم الدراسات التي جاءت بعدها منها دراسة التراث القصصي في الأدب العربي مقاربات سوسيوسردية" لمحمد رجب النجّار" والتي استعنت بها في محطات بحثي أثناء حديثي عن الأنواع السردية القديمة في العصر الجاهلي وما بعده، ولا يمكنني أن أغفل قيمة بعض الدراسات الأخرى التي وجّهتني أيّما توجيه وهي "موسوعة السرد" لعبد الله إبراهيم التي أعتبرها بوصلة لمعظم المراجع والمصادر، وحتى المعلومات والنتائج المحصل عليها.

ومن الدراسات السابقة التي تطرّقت لنفس الموضوع، دراسة "فادية مروان الونسة" في أطروحة دكتوراه عنونتها بـ"السرد عند الجاحظ البخلاء أنموذجا"، وقد اعتمدت فيها الباحثة على السردية البنيوية أيضا أي الاهتمام بمستويات الخطاب السردي معتمدة على مناهج كلّ من "بارث" و"تودوروف" و"جينات" وتقاطعت أطروحتي مع هذه الأطروحة في كثير من النقاط، من بينها الاعتماد على نفس المنهج، أي السردية البنيوية، غير أنني حاولت أن أضيف عليها دراسة مقارنة بين قصص الجاحظ والقصص الحديثة وإلى أي مدى يمكننا تسمية البخلاء بالقصة القصيرة؛ ودراسة "المفارقة في أدب الجاحظ البخلاء أنموذجا" لـ"محمد إبراهيم خالد الخوجة" وهي رسالة ماجستير بجامعة اليرموك بالأردن وهي دراسة اهتم فيها الباحث بتسليط الضوء على كلّ أنواع المفارقات منها اللّغوية والأسلوبية والبلاغية وغيرها، معتمدا على دراسة سلوك البخيل لكنّه خصّص الفصل الأخير من هذه الرسالة للحديث عن المفارقة السردية التي اهتمت هي الأخرى بالخطاب السردي فقط؛ وآخر دراسة استعنت بها بدرجة أقل رسالة ماجستير لعدي عدنان محمد بعنوان "بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس" والتي قام بطباعتها سنة 2010 بدار الحديث، إربد بالأردن، ويكمن الاختلاف بينها وبين بحثي في اعتماده على السميائية السردية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية؛ أمّا في ما يخص تطبيق بعض آليات نظرية التلقي فقد استعنت وبشكل كبير على أطروحة دكتوراه (الطور الثالث) للباحثة "**أحلام العلمي**" الموسومة بـ"تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي" والتي قدّمت لي عونا عظيما استطعت من خلاله إدراك الكيفية التي تُطبّق بها نظرية التلقي.

ولم يكن من الميسور أن نخلص إلى نتائج هذا البحث، وإلى محاولة الإجابة عن إشكالياته من دون أن نمرّ على مجموعة من العقبات التي لم يكن تجاوزها سهلا لكنّ الإصرار على المواصلة كان أقوى، فقد جرت العادة أن يشتكي الباحث من قلة المراجع، لكنّي فعلا وجدت في كثرتها مشكلة عويصة لأنّها كانت تحذو بي نحو الحشو والزيادة في ضراء مضرّة. كما أنّني عانيت من كثرة الآراء المتضاربة فلم أركن لأفضلها إلاّ بشق الأنفس، وجرت العادة أن يشتكي الباحث من قلّة الوقت وانحصاره ووجدته أيضا كذلك خاصة بعدما ألمّ بي مرض لم يفارقني إلاّ بعد مرور سنة ونصف في الفترة التي بدأت فيها البحث الجدّي، ما أفقدني لذة البحث فهجرت أطروحتي التي احتجت مدّة طويلة كي أسترجعها وأرتبها وأستجمع قواي لأدافع عنها وأجيب عن الإشكاليات

التي طرحتها في بداية هذا البحث؛ ومن المعيقات التي اعترضتني أيضا تأخر سنة التربص إلى السنة الرابعة، أي بعدما كنت قد كتبت أكثر من النصف مما اضطرّني إلى التخلّي عن جزء كبير مما كتبته، بعدما توفرت لي أهم المراجع التي حصلت عليها من جامعات الأردن ومكتباتها ولله الحمد، غير أنني لا أنكر جميل الله عليّ أن أعانني على مواصلة المشوار بأكثر عزيمة وإصرار.

وفي الأخير لا يسعني المجال إلاّ أن أقدّم خالص شكري وامتناني للأستاذ المشرف "أ.د.**سعيد بوطاجين** الّذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه وكثير من المعلومات في تلك العجالة التّي كنّا نلتقي فيها عند مدخل العمادة، وشكرا له أيضا على تلك العبارات التي كانت تشحنني حينما اشتكي له ممّن يقول لي لا وجود للقصة في التراث بقوله لي لا: تبالي بكلام هؤلاء وابحثي عن من يدافع عن رأيك وفكرتك، فشكرا جزيلا لك أستاذي الكريم.

نضيرة كنوي

سيدي بلعباس: 10رمضان 1440

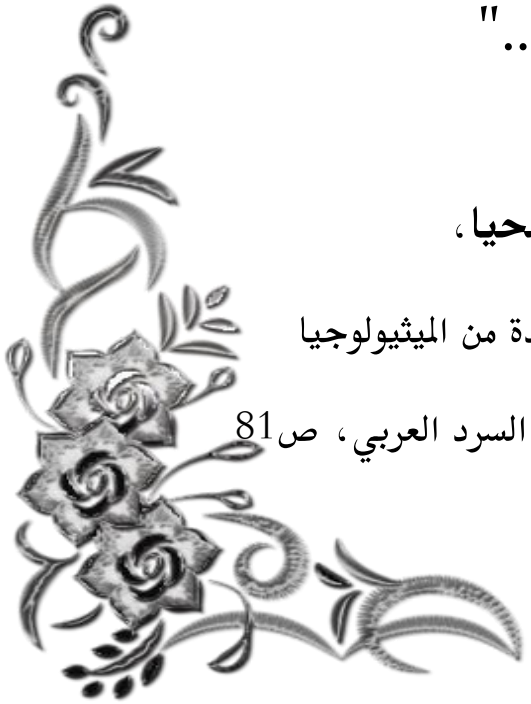
الموافق لـ: 2019/05/16.

مدخل:

تجنيس قصص البخلاء

"يعتبر أبو عثمان عمرو بن بحر الملقب
بالجاحظ

إمام الكتابة النثرية، وآدم السرديات
العربية المعروفة في عصره، وعصرنا بلا
منازع..."



الطاهر بلحيا،

الرواية العربية الجديدة من الميثيولوجيا

إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ص81

لا تزال تُعرقل مسار تجنيس التراث العربي مشاكل عدة، منها في أي جنس أدبي يمكن تصنيف الأشكال السردية منذ العصر الجاهلي إلى غاية عصر المملوكي (الانحطاط)؟ – القصص على وجه التحديد– ويرجع هذا إلى التبعية للمركزية الأوروبية. بمعنى لا يمكننا تصنيف المقامة ضمن القصة القصيرة لأنها لم ترقَ إلى الضوابط التي وضعها "ادجار آلان بو" (***Edgar Allan Poe***) ومن جاء بعده، ويكفيها اسم مقامة، والشيء نفسه بالنسبة لباقي الأشكال فإننا نجد اسم الخبر يضمُّ كل الأنواع السردية التراثية رغم اختلافها، وإن حاولت التفريق بينها فإنها لا تتعدى نوع الحكاية في صفته الخبرية وفقط، أما القصة والرواية فلا وجود لهما في التراث القصصي! وماذا عن قصص البخلاء؟ وخاصة إذا علمنا أن الجاحظ «أول من استخدم مصطلح القصة للتعبير عن نوع من السرد، أو على الأقل، أول من أصَّل المصطلح وأثّله في القصة الكتابية بعد أن كان يعني الخبر أو الحدث أو الذِّكر في القص الشفوي»[(1)]؛ وذلك في جميع مؤلفاته بما فيها النقدية كالبيان والتبيين، والحيوان، أما كتاب البخلاء فقد كان القَالَب الذي يحوي هذه القصص بأنواعها.

تُصنّف قضية الأجناس الأدبية ضمن القضايا المستعصية في النقد عامّة، وتزداد صعوبتها كلما اتجهنا نحو تجنيس التراث السردي العربي، والسبب الأكبر هو أن هذه الأجناس منبعها أوروبي بمسمياتها، فاستلمها العرب بقوالبها الغربية، حاولوا ترجمتها فلم يتفقوا على مصطلح واحد، وحاولوا تعريبها فلم تستقم في مصطلح مُوحّد! والأمر لم ينته عند الأجناس السردية فقط، بل حتى ترجمة المناهج[★] النقدية لم تسلم من الخليط المضطرب من المسميات. أمّا إذا تصفحنا تراثنا النقدي فإنّ الأجناس السائدة آنذاك، تتداخل فيما بينها ولا يكاد الفرق يبين بينها.

1- إشكالية الجنس الأدبي في التراث العربي:

الحديث عن السرد العربي التراثي على كثرته وتنوعه، لا يعدو تصنيفه عن الخبر أو النوادر أو الحكاية كأقصى حدّ، أما الأجناس الحداثية كالقصة القصيرة، والرواية، والأقصوصة...

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د.ط، 2011، دمشق، سورية، ص 127/126.

★- يمكنك أن تجد لمنهج واحد أكثر من ترجمتين، وأكثر من اسمين معرَّبين، فمثلا ***Sémiologie*** ترجمت إلى علم الدلالة، علم الإشارة، الدلائلية، وعُرِّبت إلى سيميولوجيا، سيميائية، سيماءوي ... إلخ.

الخ فلا محل لها ضمن السرد التراثي العربي، لماذا؟ لأن العرب القدامى لم يلتزموا بالخصائص السردية المعمول بها اليوم، وإنما كانت سرودهم عبارة عن حكايا وأخبار فقط!

ولا يمكننا أن نتخطى ما جادت به القريحة العربية النقدية حول قضية التجنيس، في فترة كانت تعتبر ضروب النثر اثنين لا ثالث لهما، الخطابة، والرسائل، إلى أن اتسعت دائرة هذه الأجناس واحتوت أجناسا أخرى تمثلت في «الترسيل، والتوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحِكم المرتجلة والأمثلة المُرسلة، ومنها المُورّى والمُعمّى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف»[1]، هذه أوّل محاولات تنظيرية للأجناس الأدبية التراثية.

يمكن لهذه الأجناس التداخل فيما بينها، ونحن نعلم أن الرسائل كانت قوالب للقصص والحكايا، كما هو الحال بالنسبة لرسالتي الغفران، والتوابع والزوابع، ويمكنها أن تضُمّ الخطب أيضا وهذه المُجانسة بين الأنواع النثرية لمّح لها "بشر بن المُعتمِر"★ حينما قال: «الرسالة تُجعَل خطبةً، والخطبة تُجعَل رسالةً، في أيسر كُلفة، ولا يتهيّأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرسائل إلا بكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يُجعلان شعراً إلا بمشقّة»[2]، تنمُّ هذه الآراء عن الثقافة الموسوعية التي طبعت النقاد القدامى، وإن قضية المجانسة ليست عصرية حداثية وإنما لها جذورا ضاربة في القدم، غير أنها لا تعدو أن تكون آراءً وأفكارا عامّة «بخلاف الجهود الغربية الحديثة في هذا المجال، والتي نحت منحى تنظيريا، يسعى إلى صياغة نظريات نقدية حول التجنيس، ففي القرن السادس عشر الميلادي/ العاشر الهجري ثار جدل واسع حول الأجناس الأدبية فشهدت الأوساط النقدية عودة قوية لآراء كل من أفلاطون وأرسطو في هذه القضية»[3].

(1)- أبو القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي الأندلسي، إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، د.ط، 1966، بيروت – لبنان، ص95.

★- بشر بن المعتمر، العلامة، أبو سهل الكوفي، ثمّ البغدادي، شيخ المعتزلة وصاحب التصانيف، كان أبرصا ذكيا فطنا، له كتاب "تأويل المتشابه"، وكتاب الردّ على الجهّال، وكتاب العدل، مات سنة عشرة ومائتين؛ ينظر: أبو عبد الله شمس الذين الذهبي، سير أعلام النبلاء، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، ج1، د.ط، 2004، الأردن/السعودية، ص1209.

(2)- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د.ط، 1419هـ/1998، لبنان، ص136.

(3)- حصة بنت أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، نادي الإحساء الأدبي، ط1، 1432هـ/2011، المملكة العربية السعودية، ص109.

وتجلت آراؤهما النقدية حول نظرية المحاكاة التي صيغت منها أهم المناهج النقدية الحداثية كالتلقي مثلا.

تطرق أرسطو إلى قضية الانفعال الذي يحدث للجمهور المتلقي مع العروض المسرحية، ونفس الشيء بالنسبة لنقطة التطهير "***Catarsiss***" الّتي كانت أول شذرات المنهج النفسي، الذي تمثل في إثارة الشعور بالرحمة والخوف في نفسية المشاهد للأعمال الدرامية التراجيدية والكوميدية على السواء. يتخلص من هذه الأحاسيس مباشرة بعد انتهاء العرض وانتهاء عقدة حبكة المسرحية. ولهذا «لا ينبغي أن نطالب التراجيديا بكل نوع من مسبّبات المتعة، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها، ومادامت المتعة التراجيدية تتمثل في الشفقة والخوف، وأنّ الشاعر مُلزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته»[1]. إنّ عملية التطهير تحدث من خلال محاكاة الشاعر للواقع في التراجيديا، وهو يمثل أدوار شخصيات تعاني بصمت، ومن خلال هذه التمثُّلات للواقع سيخْلُصُ إلى نتائج تساعد مفرد المتلقي على التخلص من هذه الأحاسيس.

وما يهمنا من خلال هذا أنّ الغرب لم تكن لهم قطيعة مع تراثهم النقدي فقد انطلقوا مما انتهى إليه أرسطو وأفلاطون، فجاءت النظريات التجنيسية، أو الأنواع الأدبية تتناسب وتراثهم، ثم صنعوا لأنفسهم قوالب أدبية على فلك ما وصلهم من آراء، وعلى ما يناسب آدابهم بصفة عامة؛ والعيب، كل العيب، أن تستورد العقلية العربية هذه الأجناس بقوالبها وتحاول أن تُلبسها على التراث العربي العريق، وإذا حدث ولم تتناسب معها، اتهمنا تراثنا بالقِصر، في حين كان الأجدر بنا أن نفعل مثلهم، بأن نبحث ونكتشف نظرية عربية انطلاقا مما توصَّل إليه "بشر بن المعتمر" كأب النقد العباسي، ثمَّ ممّن والاه كالجاحظ والتوحيدي وابن قتيبة والثعالبي والقائمة تطول لأسماء كثيرة في النقد العربي الأصيل.

لا يقف الأمر عند الأجناس الأدبية فقط، بل حتى المناهج النقدية التي تُقارَب بها الأعمال الفنية، غربية المنبع، ظهرت وفق ظروف معينة مخالفة تماما للظروف العربية، في حين كان للعرب باعٌ طويل في قضايا منهجية تناسب ما جادت به مخيلة شعرائهم وما أملته البيئة العربية آنذاك، وكذا الظروف النفسية. مثلا كانت للشاعر العربي القديم مؤثرات خارجية تدفعه إلى

(1)- أرسطو، فن الشعر، تح: إن جرام باي ووتر، تر: إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ /1999م، مصر، ص170.

الإلهام وتجعله يختار مواضيع قصائده بناءً عليها، كشعر النقائض مثلا وحتى الغزل العذري...الخ، فكيف سيظهر معنى النص إذا غُيّبَ المؤلِّف وماتَ كما دعت إلى ذلك البنيوية الشكلية؟! من غير الممكن اعتماد طرق وآليات نقدية غربية وغريبة عن ثقافتنا، ونطالب منها الإفصاح عن مكنونات الشعراء القدامى وأحاسيسهم!

ينطبق ما قلناه عن المناهج على ما نقوله حول الأجناس الأدبية، خاصة في نقطة استحضار الثقافة والبيئة المؤثرة على الإلهام؛ لأنها مهمة جدا في عملية النقد للوصول إلى معنى، فلو عدنا إلى التراث العربي سنجده يدور حول فلك نقطة مهمة بل كل المؤلفات النقدية تركز عليها، وهي "البلاغة". إذ نجد الجاحظ يحاول الإلمام بتعريفٍ للبلاغة من جميع الأمم المجاورة حتى يخلص إلى تعريف واحد شامل. لقد قيل ما البلاغة؛ "قال الفارسي: معرفة الفصل من الوصل، وقال اليوناني تصحيح الأقسام، واختيار الكلام، وقال الرومي حُسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الإطالة، وقال الهندي وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة...[1]". يحاول الجاحظ من خلال هذا العرض، توضيح قيمة البلاغة عند غير العرب، ثم بحَث عن تعريف لها في صدور العرب، توصل إلى أن البلاغة هي الإيجاز كما جاء في حوار "معاوية بن أبي سفيان" و"صُحار بن عيّاش العبدي"[★] الذي «قال له معاوية: ما تَعدُّون البلاغة فيكم؟ قال الإيجاز. قال له معاوية: وما الإيجاز؟ قال صحار: أن تجيب فلا تبطئ، وتقول فلا تخطئ»[2].

نخلص من خلال هذا إلى أن البلاغة هي الاختصار، والاقتضاب، والاختزال في الكلام مع إصابة المعنى الدقيق، فشرط الإيجاز في القول عند القدامى دفع الكثير «من الدارسين على الاعتقاد بقصر النفس العربي الذي لم يسمح بظهور نوع الملحمة والرواية فيهم، فرواية[★★] ألف ليلة وليلة على طولها هي مجموعة من القصص القصيرة قابلة للاجتزاء دون أن يخلّ ذلك بجسد الرواية

(1)- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط7، 1418هـ/1998، القاهرة، مصر، ص88.

★- هو صحار بن عياش –ويقال ابن عباس- بن شراحيل بن منقذ العبدي، من بني عبد القيس، خطيب مفوه، كان من شيعة عثمان، له صحبة وأخبار حسنة، وكان علامة نسابة توفي نحو 40هـ، ينظر: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، تح: عادل أحمد عوض، ج3، دار الكتب العلمية، ط1، 1415هـ/1995، بيروت، لبنان، ص 328- 331.

(2)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 97.

★★- وردت بهذا المصطلح في النص الأصلي، ربما تقصد الباحثة بالرواية القص والحكي لا الجنس الأدبي الّذي ظهر في أوروبا.

الأصلية أو باستقلال القصة المجزوءة»[1]. إن عزوف النفس العربية المبدعة عن هذه الفنون ليس لِقِصَر قريحتها وإنما لتقديسها للفنون الموجزة البليغة.

هذا ما يوضح سبب اهتمام النقد العربي القديم بالشعر أكثر من فنون النثر عامة، والسرد بوجه الخصوص، بل «كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة، وفرسانها الأبجاد، وسمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشِّيم... فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا تم لهم وزنه، سموه شعرا، لأنهم شعروا به، أي فطنوا»[2]. وتمثلت هذه الأعاريض والأوزان في السجع الذي عنيت به الكهانة أكثر شيء لِيسهُلَ حفظها في الذاكرة، وتداولها على الألسنة، «وعن الصيغة السجعية ظهرت الأعاريض البسيطة التي تعدُّ "الرجز" أكثرها وضوحا، فالرجز نظام إيقاعي بسيط يرتفع قليلا في انضباطه عن مستوى إيقاع السجع، وفيه تتكرّر تفعيلة واحدة ... يقع الرجز في المسافة الفاصلة بين السجع والبحور الصافية، التي تطورت فيما بعد إلى بحورٍ متنوعة»[3]. فالشعر، حسب هذا الرأي، والذي سبقه، كان في الأصل نثرا، وخوفا عليه من التّفلُّت من الذاكرة تحوّل إلى فن مقتضب بعدما ظهرت الأوزان والأعاريض لتحفظ ضياعه، وتُسهِّل حفظه في القلوب أيضا.

نخلُص من خلال هذه النصوص التي سقناها في سياق حديثنا عن الأجناس العربية القديمة إلى القول بأنّ العقلية العربية امتلكت كل مقوّمات الإبداع منذ الجاهلية، دليله تحويل نصوص نثرية طويلة إلى أشعار★، ونصوص مسَجّعة، وإن لم تصلنا بسبب ما سجله التاريخ من مآسي حدثت

(1)- بتول أحمد جندية، الأنواع الأدبية التراثية (رؤيا حضارية)، مقال نُشر ضمن فعاليات مؤتمر النقد الثاني عشر- المنعقد في 24/22 تموز 2008 بعنوان تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، وجدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 1429 – 2009، ص 202.

(2)- ابن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: البنوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي، ط1، 1420هـ/2000م، القاهرة، مصر، ص10.

(3)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ط1، 2005، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ص 56.

★- لقد أثّر كتاب كليلة ودمنة في شعر الكثيرين فنظموه شعرا، ومن هؤلاء: ترجمة ابن سهل بن نوبخت وهي أول ترجمة شعرية، ترجمة أبان بن الحميد اللاحقي صنفها للبرامكة توفي "أبان" سنة 200 هـ/816م، ترجمة علي بن داود، ترجمة بشر- بن المعتمر، وكل هذه الترجمات ضاعت، أما ترجمة ابن الهبارية وصلنا سنة 502هـ، وترجمة عبد المؤمن بن الحسن اشتهر في القرن السابع الهجري أو الثالث عشر الميلادي، وتقع هذه الترجمة في تسعة آلاف بيت رجز أولها:

الحمد لله العزيز الحاكم القادر الحي المريد العالم

للمكتبة العربية القديمة، إلاّ أنّ نص ابن رشيق يكفينا بأن نثبت صحة الرأي؛ وهذه العقلية المبدعة كانت تستطيع مجاراة الروم واليونان، بأن تُنشأ الملاحم والإليادات، إلاّ أن ولعها بالإيجاز والاختصار حال دون ذلك، كما أنّ هذه الآداب، وخاصة اليونانية، كانت تمجّد آلهتها المتعددة في ملاحمها، وللعرب المسلمين إله واحد لا إلــه غيره، فكان للعقيدة دور في عدم التأثر بالفن اليوناني كما تأثروا بفلسفته ومنطقه، أما في العصر الجاهلي فلم يعتقدوا في أصنامهم الإبداع لأنها لم تكن إلا وسائط بينهم وبين الله الذي كانوا لا يشكون في وجوده ﴿أَلَا لِلَّهِ الدِّينُ الْخَالِصُ وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ أَوْلِيَاءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى﴾ (سورة ص، الآية: 03) فالجاهليون اهتموا بتمجيد ملامح الملوك والأمراء والأبطال أكثر من الأصنام!.

2- البخلاء: أخبار أم نادرة أم قصة.

يُطلَق مصطلح قصص على كتاب البخلاء في الأغلب، غير أن القصد من وراء هذه التسمية هو الحكاية، وهذا ما جرى عليه العرف حول تسمية الكتاب فيما سبق، أكان القصد من وراء التسمية قصصا أم نوادر أو مجرد أخبار؟ حينما تصدّت نظرية الأجناس الأدبية لكلّ جنس واضعةً كل نوع أدبي في خانته المناسبة، حدث جدل واسع حول تجنيس التراث السردي ككل[★] بما فيه قصص البخلاء ونوادرهم.

تقودنا هذه القضية إلى محاولة تصنيف هذه القصص في النوع الأنسب والأقرب إليها، مع الأخذ بعين الاعتبار التصنيفات التراثية، وإن كانت تعتمد على الذوق والآراء غير المعلَّلة لكنها – وهذا رأيي الشخصي– نظرية آنية لتلك الفترة، والأدب بطبيعة الحال ابن بيئته، وكذا النقد أيضا.

=ولم يقف تأثير كليلة ودمنة عند العرب في ناحيتي النظم والنثر بل تعدى العرب إلى غيرهم من الأمم، فأبو جعفر الرّودكي (+سنة 329هـ) وهو أول شاعر فارسي عظيم، نظم كليلة ودمنة شعرا فارسيا. وكان شعراء عصره يشهدون له بتقدمه عليهم فيقولون فيه: "إنه لا نظير له بين العرب والعجم"، ينظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب دراسة نقدية للقصص القديم، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1983، لبنان، ص 48 - 50.

★- ينظر: عز الدين المناصرة في كتابه الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مرفولوجية) ، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ/2010، عمان، الأردن، ص 225-238. جمع الكاتب كلّ تلك الآراء المتضاربة حول قضية تجنيس التراث السردي، محاولا الوقوف على ما يجمع بينها من تشابه وما يفرق بينها من اختلافات، ينظر: ص 225-238.

أ- الخبر:

يُقصَد به لغة: ما أتاك من نبأ عمن تستخبر، فالخَبَرُ النّبَأُ، والجمع أخبار، يُقال: تَخبَّرَ الخبرَ واستخبرَ إذا سأل عن الأخبار ليعرفها[1].

أما في الاصطلاح فيُقصَد به الإخبار بسَرْد أحداث وقعت في الغالب، سواء على شكل سِيَر، أو على شكل قصص، «وبهذا المعنى وجدنا حديثا عن الأخباريين أو أصحاب الأخبار لا بوصفهم مجرّد علماء بما حدث أو كان ... وإنما هم متحدثون عمدتهم البراعة في القص والإيهام، وبهذا يدخل الخبر حرم الفن ليغدو وجها من أبرز وجوه الإبداع في الأدب العربي»[2]. هذا ما سنلمحه في بعض أخبار الجاحظ في كتاب البخلاء★، وحتى في كتابي الحيوان، والبيان والتبيين، وما يهمنا في هذا المقام، تتبع أثر الإخبار الفني في كتاب البخلاء، وكيف استطاع الجاحظ أن يُخبِرَ عن هذه الظاهرة؟ وهل هو فعلا بصدد الإخبار فقط؟

شدّ انتباهنا تجنيس الخبر في حدِّ ذاته، على ما يحمله من دلالات توحي بالخصائص أو السِّمات الواقعية البعيدة عن التّخييل، أو ما يسمى بالنثر الوصفي المعرفي الذي يُكتَب لغايات مختلفة، ويهدف إلى إيصال معرفة ما إلى المتلقي عكس النثر التخييلي الذي ينتظم بأشكال سردية متعددة والذي يهدف إلى إثارة الانفعال النفسي أوّلا[3].

ولعلَّ طبيعة السَّرد العربي القديم هي التي وضعت مفهوم الخبر ضمن حيّز مضطرب من المعاني، غير أننا يجب أن نتَّفق أيضا على أنّ لمعنى الخبر أو لدوره ككل أهمية بالغة عند القدامى؛ «فلولا حلاوة الإخبار والاستخبار عند الناس لما انتقلت الأخبار وحلّت هذا المحل، ولكن الله عز وجل حبّبها إليهم لهذا السبب، كما جعل عشق النساء داعية للجماع، ولذّة الجماع سبيل النسل،...

(1)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ،ب،ر)، ج4، د.ط، د.ت، دار صادر، بيروت، لبنان، ص227، وينظر: مج2، باب الخاء، د.ط، دار المعارف، 1984، مصر، ص 1090.

(2)- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1419هـ/ 1998م، منّونة، تونس، ص49.

★- بل هذا ما لمحناه في معظم مدوَّنة السرد العربي في العصر العباسي منذ ظهور كتاب كليلة ودمنة في الساحة الأدبية.

(3)- ينظر: عبد الله إبراهيم، النثر الأدبي القديم، بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2002، الدوحة، قطر، ص 05.

وحُبّ الطعام والشراب سببا للغذاء، والغذاء سببا للبقاء وعمارة الدنيا»[1]. إنّ النفس بحاجة الأخبار كحاجتها لهذه الشهوات، ولهذا ولع به هؤلاء واتخذوا له مكانة مرموقة في آدابهم ومصنّفاتهم.

يقع إشكال تجنيس الخبر إذن في النقد المعاصر. لم يتفق النقاد بعدُ على وضعه في خانته المناسبة إذ نجد من يعتبره جنسا قائما بذاته يضم مجموعة من الأنواع★، في حين نجد فريقا آخر من النقاد يعتبره دون ذلك، وبأنه نوع من الأنواع الأدبية فقط★★، وفي خضم هذا الرأي والرأي المعاكس نخلص إلى «أن ننظر إلى الخبر على أنه شكل سردي أصيل في الثقافة العربية الإسلامية، تحول بفعل مجموعة من المحدِّدات الاجتماعية والموجِّهات الثقافية من قناة لنقل المعارف والعلوم والآثار والخبرات والتصورات الجماعية في مرحلة من مراحله الشفهية إلى جنسٍ سرديّ انفصلت عنه مجموعة الأنواع السردية، حافظ بعضها على خصائصه الشكلية كالإسناد، على نحو ما نجد في قصة المثل، والخرافة وهو وإن كان إسنادا إلى راوٍ مجهول فإنّه يحيلُ على سنن أدبية يحاكي فيها النّوعُ الجنسَ الذي تفرع منه»[2]. نجد في هذا الرأي الوسطية التي أعلت من شأن الخبر، يمكننا عدّه أب الأنواع السردية التراثية التي انفصلت عنه بعد ما كان يحتويها بالإسناد.

أما إذا انتقلنا إلى الخبر عند الجاحظ، فلن نخرج عمّا قلناه سابقا، فقد عكف الجاحظ في معظم أعماله، على الاعتماد على الخبر الذي طُبع عنده بروح الفكاهة التي كانت تمثل جزءً من شخصيته، وهذا الاهتمام هو نتاج إدراكه «أنّ الناس طُبعوا على محبة الأخبار والاستخبار، فحرص على أن يقدم لهم الجديد والمثير»[3]. غير أن الأخبار التي ميّزت كتبه النقدية تختلف

(1)- الجاحظ، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ج1، د.ط، د.ت، القاهرة، مصر، ص 144.

★- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، المغرب، ص 192، ومحمد مشبال، الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ، نادي القصيم الأدبي، ط1، 2015، السعودية، ص 11.
(الأجناس التراثية العربية : "الشعر، الحديث، الخبر"، أمّا النوع فهو ما يتفرع عنها فمثلا عندما نأخذ الخبر للتمثيل نجد أنّ الأنواع الخبرية الأصول هي:1- الخبر، 2- الحكاية، 3- القصة، 4- السيرة) فالخبر إذن جنس قائم بذاته وفرع يختلف عن غيره من الفروع. ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص 193-195.

★★- ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 535، يعتبره فنا من فنون القول ذات سمات مميزة، وص 662 يعتبره شكلا من الأشكال الأدبية. وينظر: يوسف إسماعيل، محكيات السرد العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2008، دمشق، سورية، ص 43، فقد اعتبر أن السرد هو الجنس الذي يتفرع عنه نوع الخبر.

(2)- ميادة إسبر، الخبر ومقاصده عند الجاحظ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2015، دمشق، سورية، ص135.

(3)- محي الدين اللاذقي، آباء الحداثة العربية مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، دار مدارك للنشر، ط7، 2012، دبي، الإمارات العربية، ص 62.

تماما عمّا أورده في كتاب البخلاء. إذ يمكننا تصنيف كتاب البيان والتبيين وحتى الحيوان ضمن المرحلة التي استقر فيها شكل الخبر في بطون أمهات الكتب الإخبارية[1].

لقد اكتفت هذه المؤلفات بسرد الأخبار السابقة لغايات متعددة، من ضمنها التأريخ وسرد الوقائع وتمجيد البطولات، أو حتى سِير الشعراء، وهذا اللون من الأخبار هو وليد الشفوية. «وحين انتقلت الثقافة العربية إلى المرحلة الكتابية، انتقلت هذه الأخبار إلى المدونات بصور تكاد تكون مشابهة، محافظة على الكثير من خصائصها الشفوية، ضمن طريقة الرواية المعروفة في علم الحديث»[2]. لم يخرج الجاحظ عن هذه التقنية –إن صح تسميتها كذلك– في معظم أعماله، لأنها –أي الإخبار بالسند– توحي إلى الحقيقة وصدق الواقعة★. أما في كتاب البخلاء فإن الأمر سيختلف نوعا ما، لأننا سنلاحظ في كثير من النصوص اكتفاء الجاحظ بقوله على لسان الراوي: «قال أصحابنا ... وزعموا ... وما سمعناه من مشيختنا ... وحدثني صاحب لي قال ...» ونجد أيضا في نصوص أخرى اكتفاءه بذكر اسم شخصية واحدة دون سلسلة السند، كقوله: «حدثني أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النّظّام★★» «حدثني إبراهيم بن السندي قال، حدثني عمرو بن نهيوي، صحبني محفوظ النقاش، حدثني تمام بن أبي نعيم...الخ».

ونخلص إلى أن الجاحظ عُني بالقص الخبري، الذي كان غايته كشف للمعلومة من أجل تربية النفس، بأسلوب طريف كما هو الحال بالنسبة لكتاب البخلاء، والخبر –كما سلف الذكر– هو قالب عامّ احتوى الأنواع الأخرى التي لا تختلف عنه إلا بأن تزيد عنه بصفة تتميز بها عن سائر الأنواع، أو تنقص عنه بصفة يجعل منها هذا النقص حيادية عن فنون أخرى كـ"النادرة" التي امتازت بالفكاهة والسخرية، واشترطت اختزال حجمها، وبهذا تختلف النادرة عن سائر

(1)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 180.

(2)- المرجع نفسه، ص 179.

★- وهي خاصية يُعوَّل عليها في الأدب والنقد العربيين القديمين، كما نُعوِّل الآن على القصص والروايات الخيالية، فلكل زمان مقاييسه الجمالية، لأننا لاحظنا في سبق ما قلنا في هذه الأطروحة تخلي بعض الأدباء عن الإسناد وتفلتهم منه، ومن بين هؤلاء الجاحظ في معظم قصصه في كتاب البخلاء.

★★- ورد هذا الاسم في أكثر من قصة: (قصة مقلى الخرساني، الاقتصاد في لبس الأخفاف، وليد القرشي، وطُرَف شتى)، أرجّح أن تكون هذه القصص واقعية لأن الجاحظ شارك في أحداثها مع هذه الشخصيات، أما باقي القصص أو معظم القصص فهي من نسج خيال الجاحظ غير أنه احتفظ ببعض الأسماء وفي أحيان أخرى اكتفى بـ"حدثني، أخبرني..." وهي لازمة سردية ضرورية في السرد العباسي عامة.

فنون الخبر، لأنّ «النصوص التي نصنفها في دائرة النوادر تشترك مع الخبر في المكون السردي واللغة النثرية العارية عن البديع والواقعية وقصر الحجم، والوظيفة الحجاجية، ولكنها تتميز عنه بمكون الهزل الذي يظل عنصرا حاسما في تحديد نوعها السردي المخصوص»[1]، وهي صفات ضرورية في النادرة، فنحن بهذا سنخرج المقامة –مثلا– من هذه الدائرة لأنها ترتكز على البديع في لغتها، حتى ولو كان هدفها الإخبار عن قيمة معينة (الكدية).

سنحاول انطلاقا من هذا التأسيس الوقوف عند بعض نماذج كتاب البخلاء، ومدى أحقيتها في تسميتها بالنوادر.

ب– النادرة:

اشتقت من مادة (نَ،دَ،رَ)، فإذا «نَدَر الشيءُ: سقط؛ وقيل: سَقَطَ وشَذّ، ونوادر الكلام تنْدُر: وهي ما شَذَّ وخَرَجَ من الجمهور، وأندَرَه غيرُه أي أسقطَه»[2]، فهي إذن الكلام الشاذ، الذي سقط عن بعضه من الكلام العادي المتداول «بمعنى خلاف الفصيح المعروف على الأغلب (...) أي خرج من السهل المستعمل على ألسنة الناس»[3] وقد اتخذت النادرة حيزا واسعا بين الأوساط الشعبية في العصر العباسي، بل حتى في بلاط الأمراء والملوك لما كانت تحمله من متعة وفائدة، «حيث جمع الخلفاء والوزراء والأثرياء حولهم، من يذهب عنهم هموم أعبائهم، وفي هذا يقول الأصمعي: بالعلم جمعت مالا، ولكن بالنوادر جمعتُ ثروة»[4].

لم يتخلّف الجاحظ عن هذا الركب لا من أجل جمع ثروة، بل لأن الفكاهة طابعه الشخصي، فوجد فيها متنفسا، لأنها الفن الخبري الوحيد الذي يجمع بين «السرد القصصي، والهزلية أو الطرافة»[5] في عدد محصور من الكلمات، لأن العرب تقدِّس الإيجاز في إصابة المعنى.

(1)- محمد مشبال، الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ، ص 11.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن،د،ر)، مج5، ط. دار صادر، ص 199، وينظر: مج6، ط. دار المعارف، باب النون، ص 4382.

(3)- أبو زيد الأنصاري، النوادر في اللغة، تح: محمد عبد القادر أحمد، دار الشروق، ط1، 1981م/1401هـ، بيروت، لبنان، ص47.

(4)- دائرة المعارف الإسلامية، ج31، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط.1، 1418هـ - 1998م، ص 9851.

(5)- سليمان الطائي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، دار كنوز المعرفة للنضر والتوزيع، ط1، 2015، عمان، الأردن، ص 24.

يمكننا تصنيف قصص البخلاء ضمن النوادر[★]، لأنها التزمت بشرطي الإيجاز والفكاهة، لهذا تعدّ "نصّا تأسيسيا لجنس النادرة، حيث الجدّ والهزل، ولا شك أنّ النصوص القصصية في كتاب البخلاء، تنتمي إلى مجال الأخبار"[(1)]. لأنها انشقت عنه، فلتزال تحافظ على جانب الإخبار بسردها لـ"وقائع وأحداث يدخل فيها الخيال إلى حدّ كبير"[(2)]. وهذا الشرط الأخير، لا تتوفّر عليه جميع قصص البخلاء، خاصة إذا سلّمنا من البداية أن القصص واقعية، وأنّ الجاحظ كان يقصد من وراء كتابه كشف ظاهرة طارئة على المجتمع العباسي[★★] لهذا نرّجح كفة الواقعية على الخيال في معظم القصص.

ج- القصة [(■)]:

ارتبط مصطلح قصة بقصص البخلاء أكثر من أي مصطلح آخر، ويرجع ذلك ربما بتوجيه من الجاحظ نفسه في مقدّمة كتابه حينما قال :"وذكرت ملح الخزامي، واحتجاج الكندي، ورسالة ابن هارون، وكلام ابن غزاون وخطبة الحارثي... فسأوجدك ذلك في قصصهم..."[(3)]. وإنّا لنلمس من خلال ما ذُكر محاولة تجنيس ما ورد من قصص، فقد وجّه الجاحظ القارئ إلى الاختلاف بين المُلح والنوادر والرسائل؛ "وليس من قبيل المصادفة أن يستخدم الجاحظ مصطلح القصة إحساسا منه بتكامل عملية القص في موضوعات كتابه وذلك في سبعة عشر موضوعا، ومصطلح الطرف سبع

[★]- نعتقد أنّ ما جعلها تُصنف ضمن النوادر، هو طغيان الطابع الفكاهي عليها، واختزال حجمها، مقارنة بقصص كليلة ودمنة أو المقامات، لكنّ المتصفّح لكتاب البخلاء سيكتشف أنها لا تركز على الجانب الفكاهي في معظمها بل نجد بعض النماذج إنسانية بطبعها كقصة مريم الصناع وصنيعها مع ابنتها وقصة " عوف بن القعقاع" الذي حاول اقتصاد أكل أهل الموسم...فالجانب الفكاهي يرجع إلى خلفيات المتلقي حسب رأيي، بمعنى أنّ هذه القصص يختلف الحكم على تندّرها من متلقي إلى آخر، لهذا أظنّ أنّ الجانب الفكاهي لا يعوّل عليه في تجنيس هذه القصص ضمن النوادر، كما أنني لا أنفي أيضا وجود نوادر اشتملت على جميع شروط النادرة.

(1)- عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مرفولوجية)، ص 230.

(2) - عبد الله أبو هيف، فنون السرد وتداخل الأنواع، مقال نُشر ضمن فعاليات مؤتمر النقد الثاني عشر- المنعقد في 24/22 تموز 2008 بعنوان تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج1، عالم الكتب الحديث للنشر- والتوزيع، وجدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 1429 – 2009، ص784.

[★★]- نعتبرها طارئة لأنها تفشّت بشكل ملفت في هذه الفترة وعند جميع طبقات المجتمع، العامة منهم والخاصة، بسطاء المجتمع وعلماءه، وهي ظاهرة من حيث اتساع دائرة انتشارها، وكذا أساليب البخل وطرق حفظ المال التي سنركّز عليها بشكل دقيق في فصول لاحقة.

[(■)]- سنتطرّق إلى تعريفها تفصيلا في الفصل الثاني.

(3)- عَمْرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري، دار المعارف، ط5، د.ت، مصر- ص 1 و5. وتح: محمد الاسكندري، دار الكتاب العربي، د.ط، 1433هـ/2012، بيروت، لبنان، ص24 و28. وتح: أحمد العوامري بك وعلي الجارم بك، ج1، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، 1356هـ/1938، القاهرة، ص18.

مرات، وهي تعني عنده النوادر"[1] . إننا لا نعلم ما كان يقصد بالقصة تحديدا، لأننا لو رجعنا مثلا لقصة "مقلى الخرساني" فإننا سنلفي الاختلاف بينها وبين قصة مريم الصنّاع وهي من قصص المسجديين، وهذا الاختلاف مسّ طول القصة وشخصياتها، وحتى أحداثها وخاصة زمنها؛ وهذا ما سنحاول تتبعه في الفصول اللّاحقة.

لم يتوقف الأمر عند الجاحظ فقط في اعتبار ما كتبه قصصا، وإن كنا نزعم أنّه أطلق مصطلح القصة إحساسا منه بالاختلاف الّذي ميّزها عن غيرها من الأجناس الأخرى، ونحن على دراية تامة أنّ النقد القديم لم يعرف إلى تجنيس الفنون سبيلا، وإننا نرى في هذا المصطلح أوّل محاولة لذلك. لقد أرجع بعض النقاد المحدثين الفضل للجاحظ في ريادة فن القصة، إذ يعدّ البخلاء "أوّل كتاب تظهر فيه القصة في الأدب العربي بشكل فني واضح"[2] لما احتوته من تقنيات القص الحداثي باعتماده على الموضوع الواحد في أسلوب ساخر، وكثرة افتتانه بالحوار، حتى ليستحق بفضل ما فيه من تفاصيل، وربما اعتبره – بشيء من التسامح– قصّة قصيرة، لأنّ الاهتمام بفن واحد من الكتابة في تلك الفترة نوع من القصور[3].

لهذا يعدّ الجاحظ أب القصة القصيرة على الإطلاق، باعتبار الجرأة الأدبية التي امتاز بها بخروجه على العرف السائد للكتابة الأدبية آنذاك؛ "فهو نموذج متقدّم للقصة التراثية، سواء في شكله الفني الّذي يضمّ مجموعة من القصص ترتبط بموضوع واحد، أو في بناء القصص نفسها ومميزاتها الفنية التي تقترب في بعض جوانبها من فنية القصة الحديثة"[4]. لهذا يعدّ البخلاء نقطة انعطاف للأدب العربي* بظهور نوع سردي ولد من رحم الخبر إلا أنه يختلف عنه بانقطاع سلسة السند التي عاشت أمدا بعيدا، ثمّ سرعان ما ظهرت مؤلفات تحاكي ما قام به الجاحظ سواء في الموضوع أم في الشكل فقد "فتح الباب على مصراعيه أمام الموسوعيين العرب العظام، ليدونوا تراث

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 216.

(2)- محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ (دراسة ونصوص مختارة)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، د.ت، دمشق، سوريا، ص 15.

(3)- ينظر: محمد عياد شكري، القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط3، 1994، القاهرة، مصر، ص 27.

(4)- ضياء صديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ، مجلة عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة، عد4، مارس 1990، الكويت، ص 153.

*- وربما حتى للأدب الغربي ككل سنتناول ذلك في الفصل الأول بشيء من التفصيل.

العرب الفكاهي"[1]. إلاّ أنّ ما يهمنا أنّنا أمام لون سردي جديد زحزح الشعر عن مكانه وأعاد الاعتبار إلى القص والحكي بعد قطيعة دامت أكثر من قرنين كان الفاصل بينهما ظهور الإسلام وولع الناس بالقرآن والسنة؛ هذا إن صحّت مقولة أنّ العصر الجاهلي كان حافلا بأنواع سردية ضخمة★.

أمّا إذا تساءلنا في أيّ جنس يندرج كتاب البخلاء؟ فأنّنا نذهب إلى أنّ مصطلح القصة أنسب الأجناس وأقربها له لورود المصطلح في الكتاب نفسه، ولاهتمام الجاحظ بمجموعة من الخصائص الفنية للقصة في معظم قصصه منها: الحوار والشخصيات والحبكة والتي تعنى بها الدراسات السردية الحديثة وأساس العمل الحكائي[2]، بالإضافة إلى اهتمامه بأدق تفاصيل حياة البخلاء ودقة وصف أشياءهم الماديّة وطريقة عيشهم وقوّة احتاجاهم وبلاغة قولهم وما يوجد في ذلك المحيط من أحداث نفسية ومادية[3]، في عدد كبير من القصص القصيرة التي يختلف حجمها باختلاف الموضوع الّذي تعالج بحكم أنّ الكتاب ركّز على الصّفات الّتي جمعها البخل، كالتطفل والطمع، والانتهازية، والاقتصاد، ...الخ.

(1)- من هذه الكتب: "جمع الجواهر في الملح والنوادر، لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، كتاب التطفيل وحكايات المطفلين وأخبارهم ونواردهم وأشعارهم للخطيب البغدادي، كتاب أخبار الأذكياء لابن جوزي، كتاب أخبار الحمقى والمغفلين لابن جوزي..." ينظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، (مقاربات سوسيوسردية) مج1، منشورات ذات السلاسل، د.ط، 1995، الكويت، ص676 -677، وينظر: عبد الله محمد الغزالي، المنجز السردي العربي القديم، مكتبة الآفاق، ط1، 1432هـ/2011، الكويت، ص118- 119.

★- وقد أفضنا الحديث عن هذا في الفصل الأول.

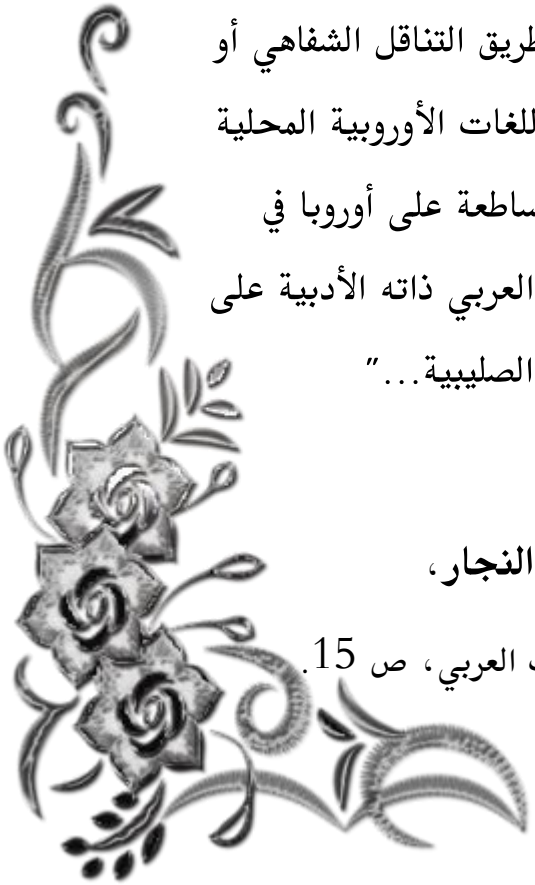
(2)- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ – البخلاء نموذجا-، جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2004، العراق، ص15.

(3)- ينظر: أحمد بن محمد ابن امبيريك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، د.ت، بغداد، العراق، ص 133.

الفصل الأوّل

أشكال التراث القصصي وجمالياته

"من الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة في التراث العربي أن هذا الموروث السردي الذي تعالت عليه الثقافة العربية العالِمة، ثقافة النخبة، هو وحده الذي عرف طريقه إلى الآداب العالمية، عن طريق التناقل الشفاهي أو الكتابي إلى اللاتينية والعبرية واللغات الأوروبية المحلية منذ أن كانت شمس العرب ساطعة على أوروبا في الأندلس، أو حين فرض الإبداع العربي ذاته الأدبية على أوروبا إبان الحروب الصليبية..."



محمد رجب النجار،

التراث القصصي في الأدب العربي، ص 15.

تمهيد:

يثبت ما وصلنا من كتب النقد[★]، اهتمام النقاد القدامى بالشعر والشعراء أكثر من أي شيء آخر، بل إنّ نقادنا العرب القدامى وضعوا مقاييس الحكم على جماليات الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى العصر العباسي، على غرار ما ذهب إليه المرزوقي الّذي وضع ما يسمى بعمود الشّعر، ولم يهتموا بوضع معايير تحكم السّرد!، ويدلّ هذا كله على القيمة العظيمة الّتي اعتلاها الشّعر عن باقي الفنون الأدبية الأخرى.

والسؤال المطروح: ألم يعرف الأدب العربي القديم أشكال السرد؟ ثم لماذا لم يهتم النّقاد القدامى بالسرد العربي ولم يفردوا له مجلّدات كما فعلوا بالشّعر؟ هل هذا يعني أن العرب أمّة شعر فقط؟

[★]- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، الشعر والشعراء لابن قتيبة، نقد الشعر قدامة بن جعفر، العمدة في محاسن الشعر لابن رشيق القيرواني، ...الخ

المبحث الأوّل: السرد العربي في العصر الجاهلي.

رغم المساحة الشاسعة التي حظي بها الشعر في الدراسات النقدية القديمة، إلاّ أنها لم تهمل الحديث عن الأنواع النثرية المتداولة آنذاك، كالخطابة، والرسائل، والأمثال...الخ "بل إنّنا نكاد نجزم بأن عنايتهم التي قيل لنا بأنها منصبّة على الشعر وحده ليست كذلك، فقد كان للنثر الفني الأدبي مكانة أكبر وأعمق ممّا نتصوّره...لقد ظلمنا النثر الفني الرفيع حين أصدرنا أحكاما مسبقة بأنّ الشّعر ديوان العرب الأوحد"[1]. إنّما أُهمِلت الأنواع السّرديّة، كالقصّة والحكاية الّتي كانت متداولة بين الأدباء في العصر الجاهلي، وهذا الإهمال لا ينفي وجود أنواع أدبيّة أخرى؛ فمن المحقّق أنّه وجدت عندهم ألوان مختلفة من القصص، ومن المؤكّد أنّهم كانوا يشغفون بها شغفا شديدا[2].

لابدّ من الإشارة إلى أنّ النثر الجاهلي عموما، والسّرد منه خصوصا – أي القصص– لم يصلنا منه إلاّ ما ندر على كثرتها، "وذلك بسبب انعدام التدوين والاعتماد على الحفظ والرواية"[3]، لأننا حينما نحصي تلك الأنواع القصصيّة التي عرفها العرب الجاهليون نجدها غزيرة الإنتاج، إلاّ أنها لا تعبر عن الحجم الحقيقي للموروث السردي، وهذا ما أشار إليه "الفضل الرّقاشي"★ حينما اعتبر أنّ "ما تكلّمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلّمت به من جيد الموزون فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"[4]؛ وقد ذكرت بعض كتب السير وتاريخ الآداب العربية القديمة مجموعة لا يستهان بها من الأنواع القصصية، موجودة بأسمائها فقط، أي لا تتوفر مادتها. لقد ضاعت واندثرت، ومنها ما وصلنا وتداولته ألسنتنا.

---

(1)- الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر/وهران، دار الروافد الثقافية لبنان، ناشرون، ط1، 2017، 49 -50.

(2)- ينظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط11، د.ت، القاهرة، مصر، ص 399.

(3)- يسرى عبد الغني عبد الله، النثر في العصر صدر الإسلام- نهج البلاغة نموذجا- منشورات البلاغة الرحبة، ط1، 2017، ص07.

★- هو أبو العباس الفضل بن عبد الصّمد بن الفضل الرّقاشي مولى رقّاش (200هـ/815م) وهو من ربيعة شاعر عباسي مطبوعا سهل الشعر نقي الكلام، من أهل البصرة قدم بغداد ومدح هارون الرّشيد، كان الرّقاشي وأبو نواس يتهاجان وما أمسك واحد منهما عن صاحبه حتى فرّق الموت بينهما، وقد ناقضه أبو نواس في قوله:

وَجَدْنَا الفَضْلَ أَكْرَم مِنْ رَقَاش لأَنّ الفَضْلَ مَوْلاَه الرَّسُول

أراد أبو نواس بهذا نفيه عن ولائه، لأنّه كان أكرم ممن ينتمي إليه، وذهب أبو النواس إلى قول النبي ﷺ أنا مولى من لا مولى له ينظر: موقع الحكواتي www.al-hakawati.la.utexas.edu .

(4)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 287.

1) **أنواع القصص الجاهلي:**

تنوّعت القصص الجاهلية وتفرّعت لتعبّر عن حياة الجاهليين وتفاصيلها وتمجّد أبطالهم، وقد جمعها بعض الدارسين في أنواع عدّة [1]، لشيوعها بين الجاهليين، سنحاول اختصارها في عجالة فيما يلي:

1. **الأوابد:**

وقد اختصرها "القلقشندي" بمؤلفه "صبح الأعشى" في "الكهانة، والزجر، والطيرة، والميسر والأزلام والبحيرة، والسائبة، والوصيلة، والحام، وإعلاق الظهر، ورمي البعرة، ووأد البنات والهامة، وتأخير البكاء على الميّت للأخذ بثأره، والغول، وضرب الثور لتشرب البقر، وتعليق سن الثعلب، وسن الهرة، وتعليق الحلي على السليم، وكي السليم ليبرأ الأجرب، ورمي سن الصبي المثغر في الشمس..."[2]. كل هذه الأوابد تبدو في ظاهرها بعيدة عن مجال القصة التي نحن بصدد البحث عنها، فهي تعبّر عن عادات ومعتقدات أكثر منها سردا قصصيا، إلاّ أنّ "لكل هذه الأوابد قصة نسجت حولها، وتداولها الناس، فعاشت بينهم أفعالا وكلاما، وظنّوها أبديّة العيش فسموها الأوابد* ثمّ جاء الإسلام فنسخها"[3]. إذ يكفي أن تقرأ قوله تعالى ﴿مَا جَعَلَ اللَّهُ مِنْ بَحِيرَةٍ وَلَا سَائِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ وَلَكِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ وَأَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ﴾ (سورة المائدة الآية: 103) لتعرف بأنّ هذه القصص باطلة نسخها الإسلام فيما نسخ من عقائد وثنية**.

(1)- ينظر: غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي (قضاياه- أغراضه- أعلامه- فنونه)، دار الإرشاد، ط1، 1992، حمص، سوريا، ص564 إلى 572. وينظر: الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة، ص 50- 71.

(2)- أبي العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى- في صناعة الإنشا، ج1، د.تح، دار الكتب المصرية، د.ط، 1340- 1922، القاهرة، مصر، ص 398 ؛ وينظر: إبراهيم شمس الدّين، قصص العرب، (موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادر وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي)، ج3، دار الكتب العلمية، ط1، 1423هـ/2002، بيروت، لبنان، ص227.

*- إلاّ أنّنا فعلا نراها أبدية العيش لأنّنا نرى بعض مظاهرها، وخير دليل رمي سن الصّبي للشمس!، التي لا يزال بعضنا يعتقد بها وإن لم يكن يفقه مغزاها الحقيقي.

(3)- غازي طليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ص565.

**- "البحيرة": التي يُمْنَعُ درّها للطواغيت، فلا يَحْلبها أحد من الناس و"السائبة": كانوا يسيبونَها لآلهتهم، لا يحمل عليها شيء و"الوصيلة": الناقة البكر، تُبَكّر في أول نتاج الإبل، ثم تُثَنّي بعد بأنثى، وكانوا يسيبونها لطواغيتهم، إن وصلت إحْدَاهما بالأخرى ليس بينهما ذكَر و"الحام": فحل الإبل يَضربُ الضرّابَ المعدود، فإذا قضى ضرابه وَدَعُوه للطواغيت، وأعفوه عن الحَمل، فلم يُحْمَل عليه=

2. **قصص الملوك**:

أشارت هذه القصص إلى سير الملوك وطبائعهم وعجائبهم، وأُلّفت من أجل الحميّة والشّعوبيّة ومن أجل تخليدهم، ومن أشهرها قصة "النعمان بن المنذر" .

3. **قصص الأسفار والحروب**:

أو ما يسمى بأيام العرب، لأنها تحوي الأسفار والإغارات والحروب وما تحمله هذه الأسفار من قصص، "وأيام العرب كثيرة جدّا، منها ما كان بين العرب والفرس كيوم ذي قار، ومنها ما كان بين النزاريين واليمنيين كيوم خزازى، وما كان بين اليمنيين بعضهم مع بعض كبعثات بين الخزرج والأوس وما كان بين المضريين كحرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان"[1]. ولكل هذه الأيام قصص تروى اشتهرت إلى يومنا هذا كقصص حرب البسوس الّتي "تعدّ على ما فيها من مبالغة من أشهر ملاحم العربية، وتعدّ أحداثها وقصصها من أجمل الأحداث والقصص"[2].

4. **الأساطير**:

وهي كل ما تعلق بالخوارق، أو ما لا يستوعبه العقل، وتسمى أيضا بالأباطيل، وقد اشتقت من المصدر (س.ط.ر) «سَطَرَ فلان فلانا بالسيف سَطْراً إذا قطعه به كأنه سَطْرٌ مَسْطُور، ومنه قيل لسيف القصّاب: سَاطُور، والأساطير: الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها، وسَطَّرَها ألّفها. سَطَّرَ فلان علينا يُسْطَر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال: هو يُسَطِّرُ ما لا أصل له أي يُؤَلِّف»[3]، أي هي قصص مبتدعة لا أساس لها من الصحة، إنما هي نسج من خيال البشر. وقد تعلقت في العصر الجاهلي بقصص النجوم والأجرام وبخوارق الجن. وقد ارتبطت الجن عند العرب بالإبداع أو الأعمال الخارقة، فكانوا ينسبون إلى الجن كل أمر عظيم، كما ربطوا بين الجن والشعر فكان اعتقادهم أن لكل شاعر شيطان يُلقِّنه الشعر، وأعطوا لكل شيطان اسما، مثلما كان لكل كاهن

=شيء، وسَمّوه الحامي، ينظر: ابن كثير (الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي)، تفسير القرآن العظيم، سامي بن محمد سلامة، مج3، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط1، 1418هـ/1997م، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص208.

(1)- محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، ط1، 1412هـ/1992م، بيروت، لبنان، ص 78.

(2)- غازي طليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، 567.

(3)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.ط.ر)، مج4، ص363-364.

رئيّ يلهمه علوم الغيب، واعتقدوا بأن للجن قرًى وأودية خاصة بها، وأشهرها (وادي عبقر) الذي تُنسب إليه العبقرية[1]، ويمكن تخيل حجم القصص وعددها، خاصة ما تعلق بموضوع الجن الذي كان ولا يزال يمثل أكبر هاجس يُؤرِّق العقلية العربية لأن الإسلام –فيما بعد– أقرَّ بوجود هذا العالم الخفي ونظَّم تعاملاته مع الإنس، في حين ضرب الإسلام بيدٍ من حديد على الكهانة وكل ما تعلق بها.

5. الخرافة:

لا تختلف في معناها عن سابقتها –أي الأساطير– في كونهما يحكيان ما لا يُصَدَّقُ، ويمكن التماس ذلك في مادة (خ.ر.ف) ومن مشتقاتها «الخَرَفُ، فساد العقل من الكِبَر، والخُرَافَةُ: الحديث المستملح من الكذب، وقالوا حديث خُرافة، وهي حديث الليل، أجْرَوه على كل ما يكذّبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح ويُتعجّب به»[2] فإذا كان الكذب في الخرافة شرطا أساسيّاً فإنها توحي «بعناصرها الفنية القائمة على الشفوية والمتعة المفيدة والخيال»[3]، خاصة وأننا اشترطنا زمن الليل، لأنها قصة تروى في الأسمار في الليالي الحالكات ليكون لها عنصر التشويق بما أنها ارتبطت بعالم الجن والحيوان.

أما إذا أردنا التأريخ للحقبة الزمنية التي ظهرت فيها الخرافات فإنه «يصعب وضع تحديد تاريخي، يبيّن العصر الذي ظهرت فيه الحكاية الخرافية لغياب المعطيات والأدلّة التي يمكن الاستناد إليها في ذلك»[4]. لكننا نجزم أن العرب في الجاهلية عرفوا هذا اللون من القصص ولا ندّعي أن لهم الأسبقية في ذلك، إلا أننا نزعم بأن لهم أسمارا تناولوا فيها القصص الخرافية لأنَّ «أحداثها المتخيلة تنسب إلى رواة لا وجود لهم، ويصح القول بأن النسيج السردي للخرافة، هو إسناد ما لا حقيقة له إلى رواةٍ وهمِيِّين، وعلى هذا فأمر اختلاق سندٍ ومتنٍ متخيّلين، خصّيصة مميزة للخرافة، ولهذا اندرجت في مرويات الأسمار والتسلية، فامتزجت فيها الحكايات الشعبية الفردية، والمأثورات الإسرائيلية، وأخبار الملوك، والعشاق، والجواري، والرحلة وأخبار العجائب

(1)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص31-32.
(2)- لسان العرب، مج 9، جذر (خ.ر.ف)، ص62 و66.
(3)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري ، ص33.
(4)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص124.

والبحار، وأخبار المهمشين من شطّار وعيارين ومغامرين»[1]، فكانت كل هذه مواضيع للخرافة الجاهلية يمتزج فيها الجدّ مع الكثير من الخيال، وأشهر الخرافات الجاهلية تلك التي جاءت على لسان الحيوان، والتي ستؤسّس فيما بعد لظهور أنواع سردية أخرى في عصور لاحقة: العصر العباسي بوجه خاص.

6. قصص المجون:

مواضيعها لهو الرجال مع النساء، وما يترتب عن ذلك من فحش وخلاعة، وقد ارتبطت هذه القصص أكثر شيء بمغامرات الشعراء، وقصص امرئ القيس أكبر دليل على هذا، «وأكثر الأبطال في هذه القصص من الخلعاء والفتّاك وأقلهم من كبراء القوم... فيلهون ويقصفون، وتروى أخبار لهوهم على سبيل الإمتاع»[2]، ويندرج هذا النّوع القصصي ضمن القص الواقعي وما تعلق بسير الشعراء والملوك ومغامراتهم مع صويحباتهم، و«لم يكن هذا القصص للسمر والتسلية فقط، وإنما كان تأريخا للجاهليين يسجّل أحداثهم ويعبّر عن أوضاعهم»[3]، فقد كانت كل قبيلة تحرص على تسجيل كل ما يتعلق بشعرائها حتى قصصهم الخاصة بهم من لهو ومجون، كما كانت تهتم بصفات الكرم والمروءة والشجاعة.

7. النوادر:

تُعدّ من شواذ القصص وذلك لشكلها الفني المقتضب بالقياس مع فنون القصص الأخرى التي سبق ذكرها، وتعلق موضوع النوادر بالفكاهة والطرائف، بل لا يمكن أن تسمى النادرة بهذا الاسم إلا إذا كان موضوعها الفكاهة والسخرية في قالب صغير★، وقد احتل هذا النوع القصصي «مكانة بارزة في التراث العربـي، وكما عرفت الأمم الأخرى القصص الفكاهي، فقد عرف العرب هذا اللون من القصص منذ العصر الجاهلي، حيث كان ينتقل شَفَاهاً بين عامة الناس، الأمر الذي

(1)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ، ص.124.

(2)- غازي طليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ص570.

(3)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص37.

★- وموضوع النادرة تطرّقنا له في المدخل ينظر ص10 من هذا البحث.

ساعد على انتشاره انتشاراً كبيرا»[1]، وما ساعد على كثرت انتشارها مشافهة بين الناس، هو حجمها المختصر وفكرتها المقتضبة ومعناها العميق بأسلوب ساخر.

8. الأمثال:

نتفق جميعنا على أن للمَثَل موردا ومضربا، أما المورد فهو القصة التي أنتجت المثل، وأما المضرب فهو القصة المشابهة التي تستدعي أن يضرب فيها المثل، وهذا يعني أن الأصل في المثل قصة دعت إلى ظهوره، والتراث العربي يزخر بقصص الأمثال في الجاهلية، والعصور اللاحقة، «والإنسان قديم العهد بالأمثال والحكم الشعبية قِدَم تجاربه على هذه الأرض، ولذلك فمن العسير إن لم نقل من المتعذر الجزم بتاريخ نشأة الأمثال عنده»[2]، لكننا نجزم بأن للعرب في الجاهلية أمثالا تداولتها بقصصها وطرائفها ولا تكاد تقرأ مثلا في المصنفات العربية* إلا وتجد معه قصة مورده.

هذه أهم الأنواع القصصية التي وصلتنا من العصر الجاهلي، وإن كان هناك من النقاد من يرفض جملة وتفصيلا أن يصنفها ضمن خانة القصص لأنها تخلو من ميزات معينة**. إلاّ أننا نرى بأنها نوع قصصي وله سمات وميزات أخرى تميزه عن غيره من الفنون النّثرية الأخرى كالخطابة والوصايا التي لم ندرجها ضمن هذه الأنواع لأنها –كما يبدو جليا– لا تصنف ضمن معايير السرد.

---

(1)- عبد الله محمد الغزالي، المنجز السردي العربي القديم، ص115.

(2)- كمال خلايلي، معجم كنوز الأمثال والحكم العربية (النثرية والشعرية)، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998، بيروت، لبنان، ص9.

*- والتراث العربي القديم يزخر بالمصنفات التي ضمت الأمثال بقصصها يمكن حصرها في:

- أمثال العرب للمفضل الضبي.
- الفاخر، للمفضّل بن سلمة بن عاصم.
- جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري.
- كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام.
- التمثيل والمحاضرة لأبي منصور الثعالبي... الخ؛ وكل هذه الكتب وغيرها اهتمت بالأمثال العربية من الجاهلية إلى عصر تدوينها، ينظر: "معجم كنوز الأمثال والحكم العربية لكمال خلايلي" حاول فيه الكاتب جمع كل هذه المصنفات في كتاب واحد بطريقة المعجم.

**- "وتعصّب قسم منهم فأنكر وجود القصة في التراث العربي القديم كأحمد أمين في فجر الإسلام والعقاد في الفصول وتوفيق الحكيم في زهرة العمر الّذين يرون أنّ العرب لم يعرفوا القصة إلاّ في عصور متأخرة كالعصر العباسي ومنهم من أدار ظهره للتراث، منهم يحي حقي في كتابه فجر القصة المصرية الّذي نفى وجود القصة فيه جملة وتفصيلا وأنها بذرة هبت مع الريح من أوروبا" ينظر: ضياء الصدّيقي، فنية القصّة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص151.

2) السّمات والخصائص الفنية للقصة الجاهلية:

– أول سمة يمكن أن تتصف بها هي الشفوية، أي أنها لم تكن تُدوَّن في القراطيس، وإنما اعتمد مؤلفوها، وكذا رواتها على الشفوية التي أدَّت بالضرورة إلى الزيادة والنقصان★ وإلى ضياع معظمها.

– بساطة تناولها للموضوعات الأساسية التي شغلت الإنسان في الجاهلية، إذ لا تهتم لا بالجوانب الاجتماعية ولا النفسية لشخصياتها، بقدر ما تهتم بالسمات المميزة لأبطالها من مروءة وشجاعة وكرم؛ سمات كان يمجّدُها الجاهلي في شعره ونثره.

– وأهم ما تميزت به القصة الجاهلية هو ميلها للإيجاز مصداقا لمقولة البلاغة في الإيجاز، وكذا اهتمامها بلغة القاص وعدم مبالاتها بمستويات اللغة في الحوار، لأنها تحبذ الحكاية، بعيدا عن تحركات الشخصيات فيها.(1)

– ومن سماتها أيضا أنها مرآة عاكسة تكشف عن حقائق حقبة زمنية طمسها التاريخ بسبب عدم التدوين، فالقصة، في هذه الحالة، وإن لامسها شيء من الخيال، تُعتبر وثيقة تاريخية فنية تحكي في قالب سردي عن طبائع العرب وأفكارهم وطرقهم في فهم الحقيقة، كالموت والحياة والكون والتشاؤم والفرح...الخ.

وللقصة الجاهلية بنية فنية مختلفة ومميزة دون أدنى شك، وهي تناسب بساطة الحياة التي عاشها الإنسان الجاهلي في تعامله مع كبريات الظواهر، وبما أن القصة وليدة مجتمع ما، فإن هذه السذاجة في التعامل مع الحياة ظهرت جليا في القصة، وفي بنيتها السردية، لأننا أمام قصص تتوفر على «هذه العناصر من أحداث وسرد وبيئة وفكرة وهدف وشخصيات غير ناضجة، فالحبكة يعوزها الترابط المحكم، والشخصيّة بسيطة ذات صفة واحدة لا تعقيد فيها، ويمكن أن توصف بأنها شخصية نمطية، والأحداث لا تلتزم الواقعية، والبيئة لا تُرسم واضحة المكان والزمان في بعض الأحيان، ولا يتم التفاعل بينها وبين الأحداث والشخصيات»(2). كل هذه الصّفات لا تُنقص من قيمة القصة الجاهلية «بل توفيها حقَّها، وتجعلها صورة صادقة لما يجب أن يكون عليه الفن

★- بحيث يمكنك ملاحظة الاختلاف في مضمون القصة الواحدة. وفي شخصياتها.

(1)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص51.

(2)- غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ص571.

القصصي في مجتمع تغلب عليه البداوة ببساطتها وفطريتها ووضوحها»[1] وهذا ما يجيب عن تساؤل: لماذا لا نجد القصص الفلسفية الميتافيزيقية؟ لأن في الأصل لا يوجد مثل هذه التعقيدات في حياة عرب الجاهلية، فالقصة تعبّر ببساطة عن التعامل البسيط مع الحياة الجاهلية.

وإننا نجد الكثير ممن ينكرون عن الجاهليين أدبهم القصصي ويدّعون أن الجاهليين لم يعرفوا من الأدب إلا الشعر، ولم ينبغوا إلا فيه، وأن قصصهم لا تعدو أن تكون سِيَراً تُمجد بطولات الشعراء، أو مغازي القبائل، أو حتى قصص الأساطير الّتي ما أُلِّفَت إلاّ من أجل تخليد الشعراء وحتى قصص الخوارق والخرافات، كالعفريت الّذي كان يلازم لبيد بن ربيعة وغيرها من القصص والأعاجيب.

لكنّنا سنجد إجابة شافية كافية تثبت بالبرهان القاطع أن للعرب في الجاهلية فنون نثر، والسّرد بوجه عام والقصة والأقصوصة بوجه خاص، إلاّ أنّ ما ضاع منها واندثر أكبر وأكثر مما وصل إلينا –وسنذكر فيما يلي أسباب ضياع السّرد الجاهلي والإسلامي بوجه التحديد– أما عن برهاننا القاطع فيتمثّل في "**القرآن الكريم**"، هذا ما سنتطرّق إليه في المبحث اللاحق.

(1)- غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ص572.

المبحث الثاني: النثر القصصي في العصر الإسلامي والعصر الأموي وبداية التدوين.

يعلم جميعنا أن القرآن الكريم معجزة الرّسول محمد ﷺ، التي أعجزت فطاحل الشعراء على أن يأتوا بمثله؛ وأدهشت أبلغ القصّاص وتحدّتهم، فالقرآن وإن نعته الجاهليون بالشعر لتشابه إيقاعه الموسيقي به، نعته القصاص بالأساطير لأنّه حمل بين دفّتيه أخبار الأمم السالفة. فقد تربعت القصة في القرآن الكريم على مساحة تقارب الرُّبع أي حوالي ثمانية أجزاء[1]. يحيل هذا أن «القرآن الكريم بإشارته إلى أساطير الأولين أثبت وجود القصة عند العرب منذ القدم»[2]. فقد ورد في كتب السِّيَر "عن عون بن عبد الله قال: ملَّ أصحاب رسول الله ﷺ ملّةً، فقالوا: يا رسول الله حدّثنا، فأنزل الله ﴿اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ﴾ ★، ثمّ ملّوا ملّة أخرى فقالوا: يا رسول الله حدّثنا فوق الحديث ودون القرآن، -يعنون القصص- فأنزل الله ﴿الر تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾ ★★ فأرادوا الحديث، فدلّهم على أحسن الحديث، وأرادوا القصص فدلّهم على أحسن القصص"[3].

إنّما هذه براهين على ولع العرب الجاهليين وحبهم للقصص واهتمامهم بها، فلو كان عكس ذلك، ما خاطب الله عز وجل رسوله الكريم ﷺ بقصص عن أنبيائه السالفين، ولاختار أسلوبا مغايرا، يناسب العقلية السائدة آنذاك، إلاّ أنّ القرآن كشف جزءا مما كانت عليه تلك الحقبة من تعلق الجاهليين بالشعر والسرد على السواء.

على عكس ما شاع أن العرب كانوا أمة شعر؛ فقد كانوا «كسائر الأمم يزخر تراثهم بأشكال قصصية متنوعة، وردت بأسماء مختلفة ما بين حكاية، وخرافة، وخبر، ونادرة، مما يعني أنهم عرفوا —منذ القدم- أشكالا مختلفة من السرد، ظهرت فيها بعض العناصر القصصية،

(1)- ينظر: فضل حسن عباس، قصص القرآن الكريم، دار النفائس للنشر والتوزيع، ط3، 1430هـ/2010، عمان، الأردن، ص12.
(2)- حصة بنت أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد ص65.
★- (سورة الزمر، الآية 23).
★★- (سورة يوسف، من الآية: 01- 03)
(3)- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ،مج4، ص366.

وإن لم يطلقوا على هذا البناء الفني مصطلح القصة بالمعنى المعروف اليوم»[1].العرب إذن أمـة سـرد أيضا؛ ما ضاع منه واندثر أكثر مما وصل لنا وظهر. ويرجع اندثاره لعدم وجود التـدوين، بـل وإلى تأخره قرن كامل بعد ظهور الإسلام.

1) **النثر القصصي في العصر الإسلامي:**

يضطرنا الحديث عن القصص الإسلامية إلى الحديث عن التدوين أيضا، لارتباط تأليف القصص بتدوينها في هذا العصر الّذي عَرَف نقلة نوعية في شتى الميادين، أولها العقائدية، وذلك لظهور الرّسالة المحمدية؛ وقد أدّى ظهور الإسلام إلى تغير جذري في أمور كثيرة أثّرت على القصص والسرد بصفة عامة.

ولكن، قبل أن نركّز الحديث على القصة الإسلامية وبداية التدوين لابد أن نعرّج على أوّل مصدر لهذه القصص، ألا وهو القرآن الكريم الّذي يعتبر نقطة انعطاف في مجال الكتابة القصصية في هذا العصر وما بعده. لقد اندثرت أنواع عدة سبقت ظهور القصة القرآنية، وظهرت أنواع أخرى بظهورها، ثم اتخذ القص منحى آخر مغايرا لسابقه، وتمثل في استقصاء أثر مواضيع القرآن الكريم التي كانت فكرتها الجوهرية تدور حول الترغيب والترهيب من خلال قصص الأنبياء وأقوامهم، وقصص الأمم الغابرة.

أ– القصة القرآنية:

يمكن اعتبار العصر الإسلامي عصر ازدهار فنون النثر، على رأسها الخطابة والرسائل، كما يمكننا أن نلمح تطورا ملحوظا في فنون القصّ أيضا تلك التي أصبحت سلاحا فعالا للدعوة المحمدية من خلال ملامسة النفوس. وكل هذه الفنون سُخّرت من أجل هدف واحد، وهو نشر الإسلام وتمكينه في النفوس.

وردت صيغ السرد في القرآن الكريم في ثلاثة مصطلحات هي: "القص (ومشتقاتها)، الحديث، والنبأ"[2] ويمكن أن تتغير مدلولاتها من القصة إلى معنى آخر حسب السياق الذي وردت فيه، لكن ما

(1)- حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، ص02.

(2)- ينظر: سعيد جبار، الخبر في السرد العربي(الثوابت والمتغيرات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 1424هـ/2004م، الدار البيضاء، المغرب، ص17، 18، 19.

يهمنا في هذا المقام أن كل هذه المصطلحات حينما ارتبطت بالسرد اقترنت بمصطلح الإخبار، لأننا أمام قصص صادقة الأحداث، وهي «تستند إلى واقع تاريخي يكشف عنه القرآن الكريم، فلا يتفق مع الرسالة التي يؤديها أن يلجأ إلى الخيال الفني والتهويم الإبداعي، تجنبا لكل ما يشكك في صحته، ومصداقية الرسول المنزل عليه»[1]. من المحال أن تقترن القصة القرآنية مع الخيال الفني ولا ينبغي لها أن تقترن به، لأن ذلك يضرّ بالهدف الذي من أجله أُنزلت، بل إنّ القرآن ابتعد كل البعد عن استعمال المصطلحات التي تدلّ على الخيال إذ نسجل «غياب مفهومي حكاية وخرافة من القرآن الكريم غيابا تاما، فلم ترد لا الكلمة ولا إحدى مشتقاتها»[2]، لإثبات صدق هذه القصص وصدق الرسول الكريم ﷺ، ثم إن «القرآن كتاب دعوة دينية قبل كل شيء، والقصة إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدّعوة وتثبيتها"[3]. لابدّ أن تبتعد عن الخيال وما تعلّق به وتهتمّ بجانب آخر مخالف يتّسم بالصّدق ليخدم هذه الدّعوة على الوجه الصّحيح.

سنقوم بحصر مصطلحات: النبأ، القص، الحديث مبيّنين عدد ذكرها في القرآن الكريم والسياق الّذي وردت فيه من خلال الجدول التالي:

لفظ النبأ

	الخبر القصصي	القول العام	القول الديني	المجموع
المفرد	12	3	2	17
الجمع	5	2	5	12

لفظ القص

الخبر والنبأ	التلاوة	تتبع الأثر	المجموع
17	03	02	22

(1)- حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، ص64 و65.

(2)- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص16.

(3)- سيّد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن الكريم، دار الشّروق، ط16، 1423هـ/2002م، القاهرة، مصر، ص 143.

لفظ الحديث

قول عام	خبر قصصي	قول ديني	المجموع
11	05	12	28

المرجع: سعيد الجبار، الخبر في السرد العربي ص 17، 18، 19 (بتصرف)

التعليق على الجداول:

نلحظ من خلال الجداول أنّ لفظ "**نبأ**" ورد بمعنى القصص في مفرده، أكثر مما ورد في الجمع، أي أنّه تعلّق بالخبر القصصي أكثر من أيّ معنى آخر، ونفس النتيجة نلحظها تقريبا في لفظ "القصّ" الّتي تكرّرت في القرآن بمعنى الخبر والنبأ، على أن يتراجع مصطلح "**الحديث**" إلى أقلّ من ذلك حينما يتعلّق بمعنى الخبر القصصي.

ثم لا بد أن يكون معنى هذه المصطلحات إخباريّاً خالصاً لأن القرآن، في هذا المقام، بصدد سرد أحداث تاريخية «تتضمَّن أخبار الأنبياء والمرسلين، وأحداث الأمم الماضية، وكثيراً من الوقائع الغيبيَّة التي كان العرب يجهلونها أو عرفوا بعضاً منها عن طريق أهل الكتاب»[1]. نحن نعلم أن هذه القصص بوقائعها لم تأتِ من أجل التسلية والترفيه اللّذين كانا موضوع القصص الجاهلية، وإنما هدفها أسمى من ذلك، فقد جاءت من أجل الوعظ والتذكير، ودعم حُجَّة الرسول ﷺ بأن رسالته سماوية، «فما اشتملت عليه من أخبار غيبية عُدَّ من وجوه الإعجاز القرآني، التي أيَّد بها الله تعالى نُبُوَّة رسوله، إذ أنَّى له أن يعرف بأحداث قومٍ خلت، ورسل مضت بهذه الدّقة والتفصيل»[2]. لقد خالطت القصة القرآنية، رغم تاريخيَّتها وصدق وقوعها، الجانب الفني فظهرت في أبهى حلة تحمل التخويف أو الوعيد بملامسة الأحاسيس وهزها لِتَعتَبِرَ. وهنا يكمن أيضاً وجهٌ من وجوه الإعجاز.

والأمثلة كثيرة في القرآن الكريم. فلنأخذ على سبيل المثال قوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ﴾ (القمر/18–21). إننا أمام مشهد

(1)- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص143.

(2)- حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، ص55.

العذاب الذي تعرَّض له قوم هود عليه السلام، مشهد واحد يصف لوحات متعددة وألوان من العذاب: «فعل القرآن كل هذا لسبب بسيط هو أنه يريد في ذلك العهد أن يبثّ في نفوس المعاصرين للنبي ﷺ الخوف من العذاب ومن هنا اختار هذه الصورة واكتفى بها حتى لا يشغل الذهن عنها بغيرها»[1]؛ فلم يصف القرآن الكريم بيوتهم ولا أحوالهم، ولا ما دار بينهم وبين النبي الذي بُعِثَ إليهم، وكل تلك التفاصيل التي ترتبط بسِير الأنبياء مع أقوامهم بل تجاوزها في هذا المشهد لهدف واحد وهو ترهيب قومه ﷺ.

لم تتوقف دراسة قصص القرآن الكريم عند مشاهد التخويف فقط، بل تنوعت، فقد «قاربها كثير من المحدثين واختلفت دراستهم لها فمنهم من عالجها من زاوية العظة الخالصة، ومنهم من درس الوجه البياني الفني فيها، ومنهم من أبرز الجانب التربوي الإصلاحي بُغية تقويم الأخلاق...»[2]، بل هي من أجل كل ذلك أُنزلت لتكون معجزة في بيانها وفي سردها وهدفها، وفي صدق صوتها، فقد اعتادت العقلية العربية على الانبهار بأساطير الأولين.

جاء ذكر الأنبياء وأقوامهم في قالب قصصي، يتراوح بين الطول في قصتي يوسف –عليه السلام– التي أخذت حجم سورة كاملة وقصة سيدنا موسى – عليه السلام– «التي وردت في القرآن الكريم حوالي ثلاثين مرة (30) على شكل حلقاتٍ مكرَّرة بحسب الحاجة إلى موضوع تلك الحلقة –إن صحَّ التعبير– وحين يقرأ الإنسان هذه الحلقات مُلاحظاً السياق الذي وردت فيه يجدها مناسبة له تماماً»[3]، وبين القصر كقصة أصحاب الكهف، ثم نجد نوعاً ثالثاً من القصَص القصيرة جدّا المتعلقة بالأنبياء الذين لم يَرِدْ ذِكرهم إلاَّ في آية أو آيتين، على أكبر تقدير كقصة سيدنا إدريس عليه السلام في قوله عزّ وجلّ: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيسَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَبِيًّا وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا﴾ (سورة مريم الآيتين: 56 و57) وفي قوله سبحانه وتعالى: ﴿وَإِسْمَاعِيلَ وَإِدْرِيسَ وَذَا الْكِفْلِ كُلٌّ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾ (سورة الأنبياء الآية 85) وفي قوله عزّ وجلّ

(1)- محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم شر وتع: خليل عبد الكريم، سينا للنشر، الانتشار العربي، ط4، 1999، لندن- بيروت- القاهرة، ص154.

(2)- حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم (قراءة في قصة سيدنا يوسف)، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1430هـ/2009م، سيدي بلعباس، الجزائر، ص08.

(3)- ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص156.

﴿وَإِسْمَاعِيلَ وَالْيَسَعَ وَيُونُسَ وَلُوطًا وَكُلًّا فَضَّلْنَا عَلَى الْعَالَمِينَ﴾ (سورة الأنعام الآية 85)، وطول السور أو قصرها إنما هي لحكمة لا يعلمها إلا الله سبحانه وتعالى، هذه الآلية التي «دفعت القصاص إلى التحرك بحرية في عالم الخيال لملء الفراغات التي تركها القصص القرآني، بالاعتماد على كتب الأقدمين الدينية ومخيلة القصاص، لينشأ قصص ديني موازٍ سمي بالإسرائيليات»[1]. وهي نوع من أنواع القصص الإسلامية.

ب- قصص الإسرائيليَّات:

فتحت قصص القرآن المتعلقة بالأنبياء وأقوامهم أبواب التأويلات لعلماء التفسير المسلمين الأوائل، فقد احتاج هؤلاء إلى مزيد من معرفة بسِير الأنبياء وحياتهم التي اختصرها الخطاب القرآني في كثير من المواضع، فما كان لهم إلا أن يبحثوا عنها في الكتب السماوية التي سبقت القرآن الكريم باعتمادهم على تقاة، على ما عرفت هذه الكتب من تحريف وتزييف لكثير من الحقائق.

تمثل هؤلاء التقاة في الكتابيّين الذين دخلوا الإسلام، «فلجأ إليهم المسلمون ليُعرِّفوهم بتلك الإشارات، فأخذ هؤلاء يحدِّثونهم بقصص التوراة والإنجيل وشروحهما واشتهرت هذه الأخبار في العلمين باسم الإسرائيليات»[2]. وسميت بذلك أيضا لأنها اهتمت بقصص أنبياء بني إسرائيل لأنهم أكثر ما ورد في القرآن الكريم من قصص، «وقد أكثر الله من خطابهم بني إسرائيل في القرآن الكريم تذكيراً لهم بأبوة هذا النبي الصالح حتى يتأسَّوا به، ويتخلقوا بأخلاقه»[3]. وهو السبب نفسه الذي دفع العرب المسلمين القدامى إلى البحث، وباطلاع أكبر، على قصص هؤلاء الأنبياء وأقوامهم من أجل تفسير ما جاء ذكره مبهماً في القرآن الكريم: «فكان عليهم أن يعتمدوا على من سبقهم من الأمم والأديان، وكان على رأس هؤلاء وهب بن منبه، وكعب الأحبار، وأبيّ بن كعب★ وكانوا يهوداً قبل

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع ق5 هـ، ص46.

(2)- حسين نصَّار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، منشورات اقرأ، ط2، 1400هـ/1980م، بيروت، لبنان، ص 14 و15.

(3)- محمد بن محمد أبو شهبة، الإسرائيليات في كتب التفسير، مكتبة السنة دار السلفية لنشر العلم، ط4، 1408هـ/1988م، القاهرة، مصر، ص12.

★- وهب بن منبه بن كامل بن سيج بن ذي كبار اليماني، الذماري الصنعاني، العلامة الأخباري القصصي، مولده سنة 34هـ، روايته للمسند قليلة، وإنما غزارة علمه في الإسرائيليات، ومن صحائف علم الكتاب، بحكم أصوله اليهودية، توفي سنة 113هـ؛ كعب بن ماتع الحميريّ اليماني العلامة الحِبْر، الّذي كان يهوديا فأسلم بعد وفاة النبي ﷺ، وقدم المدينة من اليمن في أيام عمر، فجالس أصحاب النبي فكان يحدّثهم عن الكتب الإسرائيلية، ويحفظ العجائب، ويأخذ السنن عن الصحابة، وكان حسن الإسلام، متين الديانة، من نبلاء العلماء، توفي كعب سنة 32 هـ بحمص ذاهبا للغزو في أواخر خلافة عثمان فلقد كان من أوعية العلم؛ أبي بن كعب بن قيس=

أن يسلموا»[1]. وقد شكَّلت الإسرائيليات المادَّةَ الخام لكتب التفسير فيما بعد لقد كانت مادة أولية لها ولم تقتصر فقط على كتب التوراة، وإنما «الأسفار وما اشتملت عليه، والتلمود وشروحه، والأساطير، والخرافات والأباطيل التي افتروها... وهذه المنابع إن كان فيها حقٌّ، ففيها باطل كثير، وإن كان فيها صدق، ففيها كذب صراح، وإن كان فيها سمين، ففيها غثّ كثير»[2]. وما يُهمُّنا منها أنها كانت تدور حول قصص إسلامية في فترة حساسة جدا من تاريخ ظهور الإسلام، وقد اعتبرت هذه القصص التي كانت تخالف العقل والمنطق الذي جُبل عليه الإسلام من قصص العامة.

أورد ابن جوزي في كتابه "القصاص والمذكرين" جملة من القصص التي نُسِجت عن الأنبياء تداولها العامَّة من الناس، هي قصص موضوعة عن الأنبياء الذين عصمهم الله من الوقوع في الخطأ مثل ما رُوِي عن سيدنا داوود ويوسف عليهما السلام فقد ذكروا «أن داوود عليه السلام بَعث أوريا حتَّى قُتِل وتزوَّج امرأته، وأن يوسف حلَّ سراويله عند زليخا، ومثل هذا محال تتنزَّه الأنبياء عنه، فإذا سمعه الجاهل هانت عليه المعاصي، وقال ليست معصيتي بعجب»[3]. لهذا تصدَّى السلف لقصص العامة التي كانت تعتمد على الخيال، بعيداً عن الإسناد الصحيح، واندرجت الإسرائيليات ضمن هذه القصص، «فكان موقف الخاصَّة يزداد عنفاً تجاهها، ويعمل على تغييبها، لأنها تهدف إلهاء المؤمن عن دينه فهو ينشغل ولا يعتبر لها»[4]. فجاء ذم القص والقصاص الذي لا يخدم الدين، فتغيرت وجهة القص وموضوع القصص في العصر الإسلامي على ما كان عليه في العصر الجاهلي، بل إن الإسلام تصدَّى للخيال الأدبي في القصص وإلى موضوعاتها، فما كان من أجل الموعظة، والإرشاد بسند صحيح باركته المؤسسة الإسلامية، وما خالف هذه القوانين وتمرَّد عليها دخل في دائرة الذم والنهي عنه.

= بن عُبيد بن زيد بن معاوية بن عمرو بن مالك بن النجار، سيّد القراء، شهد العقبة وبدرا، جمع القرآن في حياة النبيﷺ، وحفظ عنه علما مباركا وكان رأسا في العلم والعمل، قال أنس: قال النبيﷺ لأبي بن كعب: "إنّ الله أمرني أن أقرأ عليك القرآن"، قال: الله سماني لك؟ قال: "نعم"، قال: وذُكرت عند رب العالمين؟، قال: "نعم". فذرفت عيناه. تدلّ أحاديث على وفاة أُبيّ بن كعب في خلافة عمر بن الخطاب، أي سنة 22هـ بالمدينة، ورأي آخر يقول أنه توفي في خلافة عثمان رضي الله عنه أي سنة 30 هـ. ينظر: أبو عبد الله شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، د.ط، 2004، الأردن/السعودية ، ج2 ص (3117- 3121) ج3 ص(4139 4140) .

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص46 و47.

(2)- محمد بن محمد أبو شهبة، الإسرائيليات في كتب التفسير، ص13.

(3)- أبو فرج عبد الرحمن ابن علي ابن جوزي، القصاص والمذكرين، تح: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، ط1، 1983/1403، بيروت، لبنان ، ص159.

(4)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص112.

ت- القصة الإسلامية ومواضيعها:

تغيَّر فحوى القصص الإسلامي بتغيُّر العقيدة، فقد تمثَّلت القصص الجاهلية، في تمجيد المعتقدات الوثنية في أغلبها، فإنَّ القصص الإسلامية هي الأخرى لم تخرج عن الدعوة إلى العقيدة الجديدة، عقيدة التوحيد ونبذ الشرك وكافة أشكاله. ووجدت في القرآن الكريم النموذج الّذي يحتذى، فابتعدت مواضيعها عن الوثنية أو العصبية القبلية واكتفت بالعظة والارشاد وتهذيب النفوس. لكن –وللأسف– لم نجد من يدوّن أسماء القصّاص الجاهليين كما فعل ابن سلاّم مع الشعر والشعراء فقد كان «منطقيّاً مع نفسه حينما ضم شعراء عصر صدر الإسلام إلى شعراء العصر الجاهلي لغلبة الصبغة الجاهلية على شعرهم ولم يظهر –بكل أسف– في النثر من يفعل فيه فعلَ ابن سلام في الشعر»[1]. لماذا؟ ببساطة لأن التشابه بين الفنين في كلا العصرين لم يتوفّر، بل إن القصة الإسلامية سُيِّرت الأقلام فيها من أجل خدمة الإسلام ونشر التوحيد ونبذ الشرك الذي سارت عليه القصص الجاهلية أمداً بعيداً.

يُعزى ضياع الموروث السردي الجاهلي إلى الاختلاف والبَون العقائدي الشاسع بينهما، مّا أدَّى إلى أن يَجُبَّ الثاني الأول، وهذه نقطة استفاض فيها "عبد الله إبراهيم" الذي أرجع فقدان الموروث السردي إلى ظهور الإسلام الذي أدى «إلى إقصاء الجانب الأساس من المرويات السردية الجاهلية، لأنها كانت استمدت سرديا العقائد القديمة، وعبَّرت عنها كبطانة دينية للمجتمع الجاهلي، أما الأجزاء المتبقية منها التي وصلت إلينا فتتمثّل في خدمة الرسالة الدينية»[2] بالإضافة إلى ذمّ المركزية الإسلامية للكتابة والتدوين، على عكس المشافهة التي كانت إلى هذه الحقبة ميزةً استثنائيَّة يتنافس عليها المتنافسون، ما أدّى إلى ضياع الموروث السردي الجاهلي.

كانت الكتابة محرّمة عليهم، زيادة على أنها منقصة. إذ ورد عن رسول الله ﷺ: «أ كتاباً غير كتاب الله تريدون؟ ما أضلَّ الأمم من قبلكم إلاّ ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله»[3] وهذا حديث صريح عن تحريم الكتابة، ليس للقصص فحسب، وإنما مسَّ هذا المنع الحديث الشريف حينما قال ﷺ رافضاً تدوين أحاديثه خوف الالتباس مع القرآن الكريم: «لا تكتبوا عني شيئاً سوى

(1)- فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، دار الشروق، ط3، 1982/1402، بيروت، لبنان، ص46.
(2)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص86.
(3)- الخطيب البغدادي، تقييد العلم، تح: سعد عبد الغفار علي، دار الاستقامة، ط1، 1429هـ/2008، القاهرة- مصر، ص23.

القرآن، ومن كتب عني غير القرآن فليمحه»[1] ولم يتم تدوين الأحاديث النبوية إلاّ مع نهاية القرن الأول للهجرة «وبدأت تقريباً منذ 70هـ إلى 120هـ وهي مرحلة جمع السنة والأحاديث المتفرّقة في الصُّحف والجلُود»[2]. وسار الصحابة على هذا النهي فقد ورد عن ابن عباس رضي الله عنهما أنه قال: «إنَّما ضلَّ من كان قبلكم بالكتابة»[3].

أخذ القصص في العصر الإسلامي منحى آخر، لأن كلَّ الأنواع القصصية الجاهلية التي سبق ذكرها اختفت تماماً في هذا العصر وما حجبها هو ظهور الإسلام. ويمكن تمييز شكلين هَامَّين من أشكال قصص هذا العصر، خاصة في بدايات ظهور الإسلام وانتشاره. نجد القِصص التي كان يقصها الرسول ﷺ من أجل الترغيب أو الترهيب، والقصص التي تداولها القُصَّاص في حضرته أو في فترة الصحابة.

- **قصص الرّسول ﷺ:**

أمَّا ما ورد عنه ﷺ فما ارتبط بالغيبيَّات في معظم حالاتها، كقصص الحشر والبعث والعذاب والنعيم، وتدخل ضمن الماورائيَّات الواقعية التي حدَّث بها الرسول ﷺ على هامش ما جاءت به بعض سور القرآن، فهي قصص تُفسِّر ما يرمي إليه القرآن من مشاهد لم تتضح صورها من خلال أحكام التحريم أو تحذيرات القرآن، كبعض مشاهد العذاب التي شاهدها الرسول ﷺ في قصة المعراج★، وقصص أخرى وعظية كقصة المرأة التي حبست قطتها فدخلت النار، وكل هذه القصص، وإن كان لها الطابع الإخباري إلاّ أنها تهدف إلى تهذيب النفوس، إنّ «مفهوم القصة النبوية لا يخرج عن مفهوم القصة كما عرفها العرب وكما جاءت في القرآن الكريم، وهو تتبع

(1)- اسناده صحيح، أخرجه مسلم، الراوي: أبو سعيد الخدري، رقم 3004، ينظر: صحيح مسلم، دار طيبة للنشر والتوزيع، مج1، ط1، 1427هـ/2006، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص1366.

(2)- حاكم عبيسان المطيري، تاريخ تدوين السنة وشبهات المستشرقين، لجنة التأليف والتعريب والنشر، ط1، 2002، الكويت، ص50.

(3)- أبو عمرو يوسف بن عبد البر، جامع بيان العلم وفضله، تح: أبي الأشبال الزهيري، ج1، دار ابن جوزي للنشر والتوزيع، ط1، 1414هـ/1994، المملكة العربية السعودية، ص270.

★- ينظر: قصة الإسراء والمعراج في كتب السير، مثل: صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم، (البحث في السيرة النبوية)، دار ابن حزم، ط1، 1420 هـ/2002 م، بيروت، لبنان، ص134 وما بعدها.

أحداث ماضية وإبراز جانب العبرة فيها»[1] فقد كانت موضوعات القص تصب في قالب واحد وهو تمكين الدّين في النفوس، وتربيتها على مكارم الأخلاق.

كما وردت أيضا عديد القصص التي جاءت على لسانه ﷺ في مجالسه، قصص تحمل مغزى عظيماً حدثت، كقصة الثلاثة أصحاب الغار** التي تهدف إلى الكشف عن قيمة العمل الصالح الذي ينفع صاحبه، وقصة الرجل الذي قتل مائة نفسٍ، وغيرها من القصص التي شملتها كتب السير «وبهذا يمكن اعتبار النبي ﷺ المُذكر والواعظ والقاص الأول تحت مظلة النبوة»(**)، وقد شجع بذلك القص الهادف الذي اقترن بالتذكير والوعظ، موفِّراً بذلك مادة صالحة للتداول على عكس ما كان سائداً في العصر الجاهلي من قصص.

- **قصص المشركين:**

ورد نوع آخر من قصص، مع بداية انتشار الرسالة المحمدية ﷺ، وهي القصص التي شكلت حجر عثرة للدعوة للإسلام وهي قصص النضر بن الحارث(*) الذي يمثل المشركين الذين حاولوا وقفَ زحفِ التوحيد الّذي مسَّ أفراداً من عائلاتهم. فقد أوتي هذا القاص الجاهلي جوامع القِصَص من بلاد فارس والحيرة وتشبَّع بثقافات الأمم المجاورة، فكان كلما تلا الرسول ﷺ آياتٍ بيَّنات عن الأنبياء وأقوامهم من أجل العبرة والموعظة، خَلَفه النضر بن الحارث في مجلسه وقصَّ عليهم بعضاً مما يطابق ما جاء به القرآن عن الأمم الخالية قائلا: «ما محمد بأحسن مني حديثاً،

(1)- سهام سديرة، بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي تخصص السرد العربي القديم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص21.

** - اسناده صحيح، أخرجه البخاري، رواه عبد الله بن عمر، رقم 3465، باب حديث الغار، كتاب أحاديث الأنبياء، ينظر: صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، 1423هـ/ 2002، بيروت، لبنان، ص 858 -859.

(2)- وجدي محمود محمد "محمد عيد"، دور القصاص في نشأة علم التاريخ في صدر الإسلام، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير قسم التاريخ، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2006، نابلس، فلسطين، ص48.

(*)- النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن عبد مناف العبدري القُرشي وكنيته أبو فائد، (تُوفيّ 2 هـ - 624 م) سيد من أسياد قبيلة قريش ووجوهها، وأحد أعتى وأشرس أعداء النبي محمد ودين الإسلام خلال الوقت المُبكر من تاريخه، اشتُهِر في التاريخ الإسلامي لمعاداته النبي محمدﷺ بالتكذيب والأذى. وهو والد الصحابي المهاجر النُضَير بن النضر بن الحارث العبدري، ينظر: موقع ويكيبيديا.*www.wikipedia.org/wiki*

وما حديثه إلاَّ أساطير الأوَّلين اِكتتبها، كما أَكتتِبُها»[1]، وهذه المرويات السردية شكَّلت عائقاً أمام الرّسالة المحمدية الّتي تَعتبر «القصَّ أخطر سلاح أُشهِر في وجهها إبان ظهورها في مكة»[2].

لم يُؤثِّر اتهام النبي بالمجنون ولا بالساحر ولا بالكاهن، كما أثَّر اتهامه بالقاص على انتشار الدعوة، لهذا لما وقع "النضر بن الحارث" أسير حرب في معركة بدر «أمر عليه السلام بقتله لتجنيه على القرآن، وشدَّة إيذائه للإسلام والمسلمين»[3]، فقد أعاق انتشار الإسلام بموقفه هذا إعاقة بالغة الضرَر، فقد أدَّى إلى إحداث «كثير من الخلط بين النبي والقاص، وجود قاص يؤدي دوراً مماثلاً لدور الرسول في مخاطبة عامة الناس يعمل على تقويض أمر الرسالة في مبتدإ أمرها»[4]. لقد وقع التشابه بينهما في فحوى ما يقصَّانه على العامة من قصص الأقوام الغابرة، وردَّ القرآن الكريم عن الرّسول ﷺ هذه التهم، في قوله عز وجل: ﴿إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾ (القلم، آية: 15) ﴿وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾ (الأنفال، آية: 31).

تُحِيلنا هذه الحادثة إلى شيءٍ مهم، وهو سبب ضياع السرد الجاهلي، فقد كان ينتقل مشافهةً بين الناس كالشعر، ولم يُحفَظ بالتّدوين، فبقي الشعر يُتداول بين الناس بما فيه من تشبيب وغزل في عهد النّبي ولم ينهِ ﷺ عن ذلك★، في حين نهى عن تداول القصص لما فيها من عقائد وثنية، بل وأمر بإتلافها وبطمس المرويات التي تُنسَب إلى هذا القاص وأمثاله [5]، والاكتفاء بما جاء به القرآن الكريم، بما جاء به من قصص واقعية تهدف إلى العبرة والموعظة الحسنة، وما وَصَلَنا من مرويات سردية يتم تداولها هو ذلك الذي يتوافق تماماً مع المؤسسة الوليدة حاملة لتنبُّؤات داعمة لظهور الإسلام.[6] تمّ إتلاف المرويات السردية الجاهلية بأمر من السلطة

(1)- ابن هاشم، السيرة النبوية، تح: عمر عبد السلام التدمري، ج1، دار الكتاب العربي، ط3، 1410هـ/1990م، بيروت، لبنان، ص328؛ وينظر: ابن إسحاق، السيرة النبوية، تح: أحمد فريد المزيدي، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، 1424هـ/2004م، بيروت، لبنان، ص238.

(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص39.

(3)- حصة بنت أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، ص66.

(4)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ص90.

★- قصة البردة تؤكد ما نزعم إليه.

(5)- ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ص91.

(6)- المرجع نفسه، ص14.

الإسلامية، لهدف يخدم مصلحة المسلمين، حتى لا تزيغ قلوبهم عن الدين الجديد، ولا تختلط عقيدتهم –التوحيد– بالعقائد الوثنية التي تُسجِّلها تلك القصص.

- **قصص الصحابة والتابعين**:

سار الشكل الثاني من قصص الإسلام على هدي النبي ﷺ وإن تغيَّر الخطاب، فإنَّ موضوع الإرشاد والوعظ بقي مهيمناً على المتن القصصي، وهي القصص التي جاءت تُؤيِّد خطاب النبي ﷺ، وتسير على خطاه، «وكان أوَّل من قصَّ تميم الدَّاري★»[1]، فقد رُوِي عنه أنه قصَّ في حياة ﷺ قصة الدَّجال والجسَّاسة، وقد اعتبرت هذه الحادثة تأييداً لما كان يخطب به النبي ﷺ في المجالس من تهويل الناس من فتنة المسيح الدجال.

تُعتبَر القصة التي رواها تميم من الركائز التي تثبت صدق الرسول للنفوس التي لا يزال يخالطها شك في نبوته، خاصة إذا علمنا أن هذا الصحابي حديث العهد بالإسلام.

إن ما شاع من قصص في زمن الرسول ﷺ ثم الصحابة فالتابعين، كان مُباحاً مباركاً من طرف المؤسسة الدينية لأنه كان يخدم الهدف الأسمى لها، وهو النصح والإرشاد والدعوة إلى الله، ورد عن النبي ﷺ أنه «صلَّى فإذا برجل من الأنصار قاعد يقصّ على الناس ويُذكِّرهم والناس مقبلون عليه بوجوههم، فلمّا نظر الرجل إلى النبي ﷺ مُقبلاً قطع قصصه وقام من مجلسه للنبي ﷺ، فأشار إليه أن اثبت مكانك، وجلس النبي ﷺ في أدنى الناس ولم يتخطَّ أحداً، فلما فرغ الرجل من قصصه قام إلى النبي ﷺ، فجلس إليه والتفت الناس إلى النبي ﷺ فإذا هو خلفهم، فقال النبي ﷺ: لا تقم من مجلسك ولا تقطع قصصك، فإنِّي أمِرت أن أصبر نفسي مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه»[2].

نستنتج من هذه الحادثة أمرين هامَّين حول القصص الإسلامية، أول أمر هو سلطة الضبط –إن صح القول– التي مارستها المؤسسة الإسلامية مع هؤلاء، فمثلاً لو كان القصُّ مباحاً للجميع

★- تميم ابن أوس ابن خارجة الداري، صحابي جليل، كان نصرانيا وأسلم سنة 9 هـ، وذكر النبي قصة الجساسة والدجال، فحدّث النبيﷺ عنه بذلك على المنبر وعدّ ذلك من مناقبه. مات بالشام، ببلاد فلسطين تحديدا، ينظر: العسقلاني، الإصابة، ج1، ص487- 488.

(1)-ابن جوزي، القصاص والمذكرين، ص175.

(2)-المرجع نفسه، ص166.

لما أمسك الرجل عن قصِّه، لما فيه نهي عن القص في عهده ﷺ، ولعل منع القص جاء تبعاً لقصة النضر بن الحارث، الذي تأذت الدعوة الإسلامية من قصصه؛ أما الأمر الثاني فإنه يظهر من خلال قوله ﷺ: « ولا تقطع قصصك، فإنِّي أمِرت أن أصبر نفسي مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي» أن نوع القصص كان دينياً محضاً موازٍ لقصص النبي ﷺ، وفيه ذكرٌ للّه وتذكيرٌ به فهو نوع مباح من القصص.

أما في العصر الإسلامي «فقد نشط الوعظ والقصص الديني في هذا العصر نشاطاً عظيماً»[1] لأنه كان مسايراً إلى ما دعا إليه القرآن الكريم مصداقا لقوله: ﴿ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾ (سورة النحل، الآية 125)، وأصبحت القصّة أهمُّ وسائل الدعوة ولم يكن موضوع القصص الإسلامي الوعظ والإرشاد فقط وإن كانا من أهم موضوعاتها. فقد ارتبطت أيضاً بترسيخ عقيدة المؤمن وتمكينها في النفوس من خلال قصص السابقين كأقوام الأنبياء والصالحين، فعلى المؤمِن وحديث العهد بالإسلام أن يسير على نهج هؤلاء لينال الفلاح في الدَّارين.

واصل القصاص في عهد الصحابة السير على هدي ما أباحه الإسلام من مواضيع القصِّ، مع الإبقاء على التشديد والتحرُّز من القص، أي لا يُقَصّ بدون ترخيص من الخليفة، على أن يكون القص في المسجد، فتبوَّأ بذلك القَصَّاص مكانة مرموقة في العصر الإسلامي، على أن يتحرَّى الصدق والأمانة في قصصه: «فتميم الداري كان يقص في مجلس الرسول، استأذن عمر بن الخطاب في ذلك فأذن له، وداوم على حضور مجلسه... فلما أكثر عليه قال له: "ما تقول؟" فأجاب: "أقرأ عليهم القرآن وآمرهم بالخير، وأنهاهم عن الشر"، قال عمر: "ذلك الربح" ثم قال: "عظ قبل أن أخرج للجمعة"»[2]، ومثل هذه القصص المشابهة عديدة أوردها ابن جوزي في كتابه[★] .

(1)- شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط20، د.ت، القاهرة، مصر، ص435.

(2)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ص97

★ - القصاص والمذكرين، الباب الثاني والثالث.

ث- السيرة النبوية:

تُعد السيرة النبوية نوعا آخر من أنواع القصص الإسلامية، ضمن إطار السرد التاريخي الواقعي، كغيرها من قصص الأنبياء التي أُفرِدت لها مجلدات، ولابدّ من التّمييز بين الحديث النّبوي الّذي تولى جمعه وتدوينه مجموعة من علماء الحديث★، والسّيرة النّبوية التي عُني بتتبعها وسردها مجموعة من القصاص، إلى أن جمعت في مدوّنات ضخمة★★ «إذ أنّنا لا نجد سوى خبرين لأبي هريرة وخبرين لأبي سعيد الخدري وهما من أغزر رواة الحديث، وهذا يعني أن السّيرة النبوية تألفت على أيدي القصاص والإخباريين في المقام الأول»(1) لأن السيرة النبوية بعيدة العهد عن الحديث النبوي، الذي ارتبط بالرسالة والدّعوة.

تبدأ قصة السيرة قبل ولادته ﷺ، أي إرهاصات زمن ظهور نبي، كقصة عام الفيل مثلا التي بها يُؤَرَّخ لمولده ﷺ، ومنذ طفولته أيضا كقصة رحلته مع عمه إلى الشام، وخروج الراهب "بحيرا" الذي لاحظ أمارات النبوة فيه ﷺ، (وقصة شق الصدر)، وقصة زواجه من خديجة رضي الله عنها، وغيرها من القصص التي وقعت قبل نزول الوحي، والتي كانت تهيؤه نفسيا للدعوة. لذا تُعد السيرة النبوية «أول قصة كتابية عربية في تراثنا»(2) لأنها اعتمدت فيما سبق على الشفوية فقط إلى أن عكف "ابن إسحاق"❖ على جمعها وتدوينها معتمدا في ذلك «النهج القصصي»(3) الّذي سار عليه "وهب بن المنبه"، وهي طريقة سرد أخبار الأنبياء من آدم عليه السلام إلى النّبي ﷺ، وما خالط هذه القصص من زيادات وأساطير لاعتماد معظم كتب التفسير على قصص الإسرائيليات.

★- أشهرهم إماما المحدّثين: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه البخاري، وأبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري في صحيحيهما.

★★- بداية من كتاب زاد المعاد في هدي خير العباد لـ"ابن القيم الجوزية"، كتاب سيرة بن هشام، كتاب فقه السيرة لـ"محمد سعيد البوطي، ومحمد الغزالي، نبي الرحمة لـ"محمد ياقوت"، "الرّحيق المختوم" لـ"للمباركفوري" وأخر ما كتب في السيرة "السيرة المستمرة" لـ"أحمد خيري العمري"...الخ.

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص.48.

(2)- المرجع نفسه، ص.48.

❖- ابن إسحاق: هو الشيخ المحدّث المؤرّخ محمد بن إسحاق بن يسار بن خيار أبو بكر القرشي المدني المطلبي، ولد سنة 80هـ، في بيئة علمية فوالده أحد الرّواة الثّقاة؛ ينظر: ابن اسحاق، السيرة النبوية، ج1، ص 06.

(3)- فاروق خورشيد، الرواية العربية عصر التجميع، ص.182.

وجد العرب ضالتهم في قصص السيرة بعدما نُهوا عن القصص الجاهلية التي تحمل الوثنية في طياتها مستأنسين بقصص النبي ﷺ من خلال سيرته التي تُعد «مرحلة انتقال بين الشكل القصصي الّذي عرفه العرب قبل الإسلام، وبين شكلها الذي تطور فيما بعد إلى القصص العربي الإسلامي فالذي لا شك فيه أن السيرة قد أثرت في القصة العربية تأثيرا ضخما وكبيرا»[1]، لأنّ القصة العربية القديمة واصلت على منوال سرد السيرة من تمجيد البطولات.

أعيدت صياغة وتدوين البطولات الجاهلية في العصور اللاحقة، وقد خالطها بعض التعديل «فلن تجد قصة عربية بعد هذا إلا وهي تبدأ بنسب، فسيف بن ذي يزن الأسطوري يدافع عن الإيمان والتوحيد بصفة عامة، التي تمثلت في دين إبراهيم عليه السلام، وعنترة الذي يصل نسبه ونسب أبيه إلى أشرف العرب، وحين تعوز المؤلف رسالة يضيفها إلى عنترة فهو يقول أنه سُلِّط على العرب ليقضي على كل جبابرتهم قبل الإسلام ليمهد بهذا النبي [2]. لقد دفعت السيرة النبوية القصّاص إلى إعادة إحياء تراثهم —إن صحّ القول– بصيغ تدعو إلى الإيمان والتوحيد، أو هي أقرب إلى ذلك، من أجل الافتخار ربما بأنسابهم كما فعل بعضهم الآخر مع الشعراء الجاهليين في قضية نحل الشعر من أجل الافتخار والحمية أيضا، لكنّ النّحل هذه المرّة مسّ السّرد لا الشعر، نسجا على طريقة السيرة، ثمّ الاهتمام بموضوع الدّين الجديد أوّلا وقبل كلّ شيء.

2) **قصص العصر الأُموي:**

أ– **القصص الديني:**

اتسعت دائرة القصّ في العصر الأموي منذ تربّع أوّل خليفة عرش الحكم، وفتح المجال للقصاص فـ"نشط الوعظ والقصص الديني في هذا العصر نشاطا عظيما، فقد كان الوعّاظ والقصّاص في كلّ بلدة إسلامية، لا يَنُون عن وعظ المسلمين (...) بل هم لا يقصّون إلاّ من أجل الوعظ"[3]. خرجت من المساجد لتشمل مجالس الخليفة واستعلت مكانة القاص متساوية مع مكانة القاضي، أو ربما أعلى منه مرتبة «وأول ما عُرِف "قاص الجماعة" الذي كان مركزاً أساسياً لا يقل أهمية عن

(1)-فاروق خورشيد، الرواية العربية عصر التجميع، ص.189.
(2)- المرجع نفسه، ص.190.
(3)- شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 435-436.

قاضي الجماعة، يحتشد حوله المستمعون في المجالس، ومكانته مناظرة لمكانة المحدِّث والقارئ، إنه شخصية تلوذ بها الجماعة، فيستعيد عبر قصصه الوعظية، بناء التجربة الإسلامية بوساطة السرد»[1]. تربع القاص مكانة عظيمة في هذا العصر، وأثّر تأثيرا بالغا في تسيير الرعية بطريقة القص الّذي يقوم على الوعظ.

تعددت أسماء من تبوأ هذه المكانة السامية في هذا العصر، عصر الصحابة والتابعين على وجه الخصوص★، واتخذ الخلفاء لأنفسهم قُصَّاصاً يقصون في قصورهم «ربما يكون معاوية بن سفيان أول من استنَّ ذلك، فاستقدم القصاص والرواة إلى قصره في دمشق يصغي إليهم وهم يعيدون بناء الأحدث والوقائع»[2]، مستمعاً إلى الأخبار والسير التي وصلتهم بالسند الصحيح للرواة السابقين.

أن تقنية السند التي ميزت القصص الإسلامية التي صبغتها بطابع الأخبار وببصمة الصدق بعيدا عن الزيغ والخيال إنما هي من تقنيات رواية الحديث النبوي، والتي ستؤثر حتى في الصيغ السردية الأدبية فيما بعد، فقد توارث القصاص هذه الميزة التي لا يجوز الخروج عنها وإلا تفقد هذه القصص الوعظية هيبتها ومصداقيتها التي أتاحت لها الانتشار الواسع بين خاصة المسلمين وعامتهم.

اتخذ القص في عهد الخليفة "معاوية بن أبي سفيان" منحى جديدا، بل إنّه كان يقرّب إليه القصّاص ويستمع إلى أخبارهم «وبلغ من عنايته كذلك أنّه أمر كتّابه أن يدونوا ما يتحدّث به "عبيد بن شرية الجرهمي"★★ في كلّ مجلس من مجالس سمر فيه معاوية»[3]، شمل التدوين القصص والأخبار، وأصبح لهؤلاء مكانة مرموقة بين حاشية السلطان، فتكاثر القصاص في فترة خلافته.

(1)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص97.

★- منهم قص الحسن وسعيد بن أبي الحسن وكان جعفر بن الحسن أول من اتخذ في مسجد البصرة حلقة وأقرأ القرآن في مسجد البصرة، وقص إبراهيم التميمي، وقص عبيد بن عُمير الليثي، وأبو بكر الهذلي وهو عبد الله بن سلمى وغيرهم كثير الذين أوردهم الجاحظ في البيان والتبيين، ج1، ص367.

(2)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص98.

★★- سنة ميلاده مجهولة لكنه توفي سنة 67هـ/686، أدرك النبي ﷺ ولكنه لم يسمع منه شيئا ووفد إلى معاوية بن أبي سفيان فسأله عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم؛ ينظر: ابن النديم، الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان، ص132.

(3)- عبد الرحمن عبد الحميد علي، الأدب العربي (العصر الإسلامي والأموي)، دار الكتاب الحديث، د.ط، 1426هـ/2005، القاهرة، مصر، ص77.

غير أنّ هذا الولاء لهم، وللأدباء بصفة عامة، كان من أجل خدمة السياسة وخدمة الدولة الأموية على السواء "فإذا حاول بعض الأدباء والشعراء الخروج من هذا الإطار أو التفلت منه أو القفز خارجه جرّ عليه غضب الخليفة لا يطاق"[1]، لهذا يمكننا اعتبار أنّ دور السلطة الحاكمة لا يزال قائم في توجيه موضوع القص، إلى غاية هذا العصر.

ثم سرعان ما فقدت القصص مشروعيتها، وخسر القاص منزلته بين المراتب بعد ما انزاح عن هدفه وهو خدمة العقيدة لأن «القصص الذي يكون في خدمة العقيدة إن جانبَ الكذب سلاح من أسلحة الخير، ولقد قال بعض أهل العلم: القصص جند من جُنْد الله»[2]. ويُقصد بالعقيدة الدعوة إلى توحيد الله بالقصص والتذكير فما خالف هذه الغاية دخل في باب الذم، وهذا ما حدث في العصور اللاحقة، وحتى في أواخر أيام العصر الإسلامي، فترة ظهور الفتن «في معركة صفين التي طال أمدها بين علي ومعاوية، وهنا بدأ القص يخرج عن غاياته الدينية إلى الوظيفة السياسية»[3]، فتحول دور القصاص إلى شحذ الهمَّة، والتعصب لكل فرقة، فاتخذ الخوارج قصصا لهم واتخذ الشيعة مثل ذلك، فتحوَّل هدف أو موضوع القص من الوعظ والإرشاد إلى تقوية العصبية القبلية.

بدأ انحدار مكانة القص من المراتب العليا التي تبوأها أيام رسول الله ﷺ إلى أن تم تغييبه تماماً وأصبح القاص مذموما مدحورا من المؤسسة الإسلامية ذاتها بعدما تغيَّر الخطاب القصصي إلى السياسي، ثمّ «جنحوا إلى الخيال والتزيُّد في سردياتهم، وهم يدَّعون العلم والصدق فيما ينقلون من أحاديث وقصص، تصدَّى لهم العلماء يكشفون زيفهم... ولو أنهم قصدوا بسردياتهم أن تكون قِطعاً أدبية وفنيَّة، لا مواعظ دينية وعبرا تاريخية فحسب، لما واجهوا هذا الصدَّ والرَّفض»[4]. فالنقلة النوعية هذه في موضوع القص من الموعظة إلى اللمسة الأدبية لاقت إعراضا كبيراً من المؤسسة الحاكمة لأن هؤلاء القصاص لا يزالون يدَّعون العلم والموعظة من خلال الخيال والتزيُّد، وهاتان الصفتان من أمقت ما كان يحذِّر منه علماء الحديث، وقد أفرد ابن جوزي باباً كاملا في ذم القصاص وإنكار ما كان منهم من تزيُّدٍ وزيغٍ «واستجدَّت لهم مكانة وسط العامة، فخسروا المساجد

(1)-عبد الرحمن عبد الحميد علي، الأدب العربي (العصر الإسلامي والأموي)، ص78.
(2)- ابن جوزي، القصاص والمذكرين، ص49.
(3)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص40.
(4)- حصة بنت أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، ص76.

ومنعوا من عقد مجالسهم فيها، فاحتلوا الأماكن العامة؛ الأسواق، والطرقات، والساحات العامة، هذه الأماكن هي المجال المفتوح للتداولات العمومية وسيجد منها كثير من أبطال المقامات رواتها، في القرن الرابع وبعده المسرح المناسب لمروياتهم»[1]. لم يتخلّص الرواة والقصاص من مهنتهم، لكنها تغيرت من الوعظ إلى التسلية، التي أسست لظهور فنون نثرية جديدة في التراث العربي سنأتي على ذكرها لاحقاً.

ب- كليلة ودمنة والقصة الرمزية:

تعتبر هذه القصص أولى خطوات النثر القصصي في الأدب العربي القديم، بعدما كان يعتمد على القص الوعظي الذي استقى موضوعاته وآلياته من القرآن والسنة، أما القصّ الذي يُقصد به السرد، حسب المصطلح الحديث، فقد عرف أول نضوج له مع قصص كليلة ودمنة.

ظهرت هذه القصص عن طريق الترجمة من الفارسية إلى العربية[★] ويرجع الفضل في ذلك إلى "عبد الله بن المقفع"[★★] الذي يُعد حدا فاصلا في تطور النثر العربي، وبه بدأ العصر الذهبي للنثر العربي، فبعد أن كان النثر خطبة تُلقى أو كلمة مأثورة تتناقلها الناس، تحول النثر الكتابي إلى أدب للتأمل والتفكير، وفن يعتمد على وضوح الفكرة وجمال الصياغة[2].

يقوم موضوع القص في كليلة ودمنة على حوارية شيّقة بين الملك "دبشليم" والفيلسوف "بيدبا"، حيث يقدم الأول للثاني مثلا أو حكمة ويطلب منه أن يسرد له قصة تدور حول فكرة المثل، فينسج الثاني «أحداثها وأبطالها، وفي السياق نرى بعض الشخصيات تُمهد للحدث بعبارة

(1)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص100.

★- نشطت حركة الترجمة مع خلافة معاوية بن يزيد الذي تنحى عنها لمروان بن الحكم، وعُرف أخوه خالد بن يزيد بن معاوية بولعه بالترجمة حينما ترجم كتب الطب والكيمياء ، ينظر: ابن النديم، الفهرست، ص497؛ أما من أبرز المترجمين للتراث الفارسي نجد : "محمد بن جهم البرمكي"، "زادويه بن شاهويه"، و"بهرام بن مردانشاه"، و"سهل بن هارون" وغيرهم، ومن أنفس ما قالوه: خِرَد في صنوف الآداب ومكارم الأخلاق وكتاب هزار أفسانة وهو أصل من أصول ألف ليلة وليلة وكتب أخرى، زد على ذلك ترجمة كتب الطب والفلك والفلسفة التي كان من شأنها أن فتحت المجال للتفكير والجدل والكلام خاصة عند المعتزلة، ينظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط.16، د.ت، القاهرة، مصر، ص.113.

★★- أبو محمد عبد الله بن المقفع (106هـ- 142هـ/742م-759م) فارسي الأصل، اعتنق الإسلام فحوّل اسمه الأصلي روزبه بن داذويه إلى عبد الله تعلّم العربية نبغ فيها ،ترجمة عدّة كتب، وأشهرها كتب كليلة ودمنة، قُتل بعدما اتهم بالزندقة، ينظر: شمس الدّين بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان، تح: إحسان عباس، مج2، دار صادر، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان، ص151.

(2)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص.68.

"وكيف كان ذلك"، وتبدأ الأقصوصة بكلمة "زعموا"»[1]، وشخصيات القصة حيوانات منحها السارد لسانا ناطقا وعقلا مفكرا، لتنطق بحكمة «على ألسن البهائم والسباع والطير، ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة»[2] فنحن إذن أمام قصص فلسفية مشفَّرة تقصد غير الذي يتجلى، بل إن معانيها غير متاحة للجميع، خاصة ونحن نعلم أن "ابن المقفع" عاش فترة شهدت اضطرابا سياسيا حادا بسبب انتقال الخلافة من الأمويين إلى العباسيين، وما عرفته هذه الأخيرة من جور حكامها، فربما احتاج ابن المقفع إلى ترجمة تلك القصص التي كانت تحمل الكثير من المعاني حول ذلك.

يُجمع الباحثون★ إلى أن ابن المقفع لم يكتف بترجمة القصص التي هي في الأصل قصص هندية، وإنما أضاف إليها بعض الأبواب، «وهم على إجماعهم هذا يختلفون بعد ذلك في أيٍّ أبواب الكتاب يرتد إلى أصوله الهندية، وأيُّها يرتد إلى أصوله الفارسية، وأيها من إضافات ابن المقفع»[3]. لكن ما يمكن أن يتفقوا عليه هو أن هذه القصص تُحسب للتراث العربي حتى وإن كانت دخيلة عليه عن طريق الترجمة. لكنها وجدت صدى في أوساط المجتمع العربي الحديث الذي لم يعرف غير القصص الوعظية. استجاب "ابن المقفع" لما تفرضه هذه التقنية حتى يكتسب شعبية ويستقطب جمهورا واسعا اعتاد على سماع القصص مع سلسلة من الأسانيد. ربما «اصطلح مصطلح زعموا لأن الناس كانوا على عهده، حِراصا على الرواية الموثوقة (...) وهو اللازمة السردية الغالبة على نص كليلة ودمنة، حيث تكررت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرة على الأقل فزعموا هذه، كأنها أم

(1)- عماد الدين شبيب، القصة في النثر الأندلسي وأثرها في أوروبا، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط.1، 2015، لبنان، ص.31.

(2)- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، شركة مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع، ط2، 1428هـ/2007، مصر، ص.24

★- يجب الإشارة إلى أن بعض هذه القصص كتبها ابن المقفع حسب الرأي المشهور بين جمهور النقاد، لتأثره بالقصص الأصلية، فقد تم الرجوع إلى المصدر الأول للقصص في التراث الهندي ولم يجدوا بعضها الآخر الذي يُرجَّح أنه من إضافة ابن المقفع، «لأن الأبواب الأربعة الأولى وأكثر من نصف الحكايات غير واردة في الأصل الهندي، وأن الحكاية الإطارية (دبشليم وبيدبا) تخص الكتاب العربي فقط»، ينظر: محمد رجب البحار، التراث القصصي في الأدب العربي، ص.115/114– وإننا نميل إلى هذا الرأي لأن الفترة التي ترجم فيها ابن المقفع هذه القصص شهدت اضطرابات سياسية وعدم استقرار، فراح يرسل رسائل مشفرة إلى الطبقة المثقفة التي سماها بـ(الخواص)، متخفيا وراء ادعائه للترجمة فقط، أي مجرد ناقل لأفكار غيره من الثقافة الهندية، ففتحت له حركة التأليف التي عرفت رواجا كبيرا في تلك الفترة الباب من أجل البوح بما استنكرته قريحته للسياسة آنذاك. لهذا نرجح أن تكون هذه القصص السبب المباشر لقتله في ريعان شبابه بتهمة زندقته والدعوة إليها.

(3)- ياسين عايش خليل، دراسة في الأدب العباسي، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط.1، 2010م-1430هـ، الأردن، ص.138.

الأشكال السردية، وآصلُها، وأعرقها في الأدب العربي»[1] ونحن نعلم أن هذه اللازمة كانت ضرورية في قص تلك الفترة سَيْرا على هدى رواة الحديث النبوي. أمّا القص الذي يعتمد على الخيال وأهواء النفوس فكان منبوذا محرما ويدخل ضمن الكذب والافتراء الذي لم تعتده العقلية العربية الإسلامية إلا بعد هذه المرحلة، لهذا تعتبر مرحلة انتقالية من مراحل السرد العربي.

تلتزم قصص كليلة ودمنة ببعض تقنيات السرد التي أصبحت ضرورة مُلحة في عصرنا الحالي تتطلبها القصة والرواية (كالحدث، والشخصيات، والحوار، وفضاء الحكي...الخ)، وهذا ما يُلاحظ في جميع قصص كليلة ودمنة التي تنتهي بفكرة أو حكمة، ويمكن أن تضمّ كل قصة طويلة أقاصيص قصيرة، وتشترك في نفس الخصائص التي تمتاز بها سائر هذه القصص من مقدمة وعقد وحل، وتسلسل حوادث وشخصيات، وهي تندرج بمجملها ضمن أسلوب السهل الممتنع[2].

لم يتوقف الأمر عند آليات السرد المستحدثة في القصة التراثية، كقصة كليلة ودمنة، وإنما تعدَّاه إلى استعمال الرمز لأسباب ذكرناها، «فمن خلال الرمز والإيحاء يتمكن القاص من المراوغة السردية، التي تجعله يسجل مواقفه اتجاه ما يحدث حوله، دون أن يصطدم بالأنساق الثقافية المهيمنة في عصره»[3]، وهذه الإيحاءات الرمزية، لم يكن فهمها متاحا للجميع، وإنما لخاصة الخاصة في المجتمع الذين شملتهم "الغاية الرابعة" حينما صنفهم قائلا: «ينبغي للناظر في هذا الكتاب أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أغراض (...) والغرض الرابع هو الأقصى مخصوص بالفيلسوف خاصة»[4]،فقد تفطن الرجل للدور العظيم الذي يلعبه الرمز من أجل بلوغ هدف ما، أو نشر رسالة ما داخل أوساط المجتمع في زمن يمكن اعتباره حديث العهد بالإيحاءات الرمزية، إذ يعده النقاد العرب القدامى «في الطبقة الأولى من كتب العرب، ويصنفه بعضهم في عداد الكتب الأربعة المتقدمة إلى جانب البيان والتبيين للجاحظ، والكامل للمبرد، والعمدة لابن رشيق، وهذا الإجلال يدل على أن العرب كانوا يعتزون بهذا الكتاب ويعدونه أثرا عربيا يقرن مع أرفع الآثار

(1)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع240- 1998، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص.142 و143.

(2)- ينظر: عماد الدين شبيب، القصة في النثر الأندلسي وأثرها في أوروبا، ص.32.

(3)- حصة بنت أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، ص.294.

(4)- ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص53- 54.

الأخرى الأصيلة»[1]، وأي آثار حينما نتحدث عن البيان والتبيين، أو الكامل، فنحن نقصد موسوعة البلاغة ونبوغ التأليف النقدي، وإن هذا لأكبر دليل على القيمة العظيمة التي اتسمت بها قصص كليلة ودمنة بين أوساط المجتمع العربي القديم ككل وليس فقط عند مثقفيه.

بهذا نختتم العصر الأموي الّذي كان حافلا بأنواع السرد التراثي، وإن لم يشهد عديد المؤلفات القصصية الفنية، فإن كتاب كليلة ودمنة وحده يُعد طفرة نوعية في هذا الجانب، بما أنه فتح باب الإبداع على مصراعيه للعصر الذي جاء بعده★.

(1)- عمر الدقاق، أعلام النثر الفني في العصر العباسي، دار القلم العربي، دار الرفاعي، ط.1، 2004م / 1424هـ، حلب، سورية ص80.

★- كما أثّر الكتاب على الآداب العالمية أيضا "فهناك آثار لاتينية كثيرة وتراجم انكليزية متعددة استمدت من هذا الكتاب، فأفاد منها كتابهم وشعراؤهم وقصاصوهم وفي مقدّمتهم (ماسنجر الانكليزي) و(لافونتين الفرنسي)"، ينظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ص50.

المبحث الثالث: القصة في العصر العباسي.

شهدت هذه الفترة تحولا عظيما في السّاحة الأدبية، فقد مسَّ التطور والتغير والتمرد جميع فنون الأدب★، بما فيها النثر القصصي الذي عرف نقلة نوعية في هذا العصر، بل معظم فنون النثر القصصي، شُهِد ميلادها في هذه الفترة وذلك بسبب الانفتاح العظيم على الآخر، خاصة الفرس الذين تمازجت ثقافاتها بالثقافة العربية الإسلامية التي أثرت على جميع النواحي، بما فيها السياسة منذ تولي دولة بني العباسي سُدّة الحكم «فنُقِلت قاعدة الدولة من دمشق العربية إلى بغداد على حدود فارس وبجوار مدائن كسرى، فتحول بذلك وجه الدولة عن البحر المتوسط وتوجَّه شطر فارس، فجعلوا قصور الخلفاء في بغداد أشبه بقصور الأكاسرة ومن ثم كان تأثير الفرس شديدا فتحوَّلت الأنظار عن العرب وعاداتهم وتقاليدهم، وانفتحت على الجديد والاستفادة منه، ونشأت من ثم النزعة إلى التجديد»(1)، الذي مسَّ كل الميادين، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والتي بالضرورة ستؤثِّر في الجانب الثقافي. لقد ظهرت مؤلَّفات قصصية تباعا في هذا العصر، بل وشهدت منافسة في ذلك بداية ما فتحته آفاق الترجمة التي سبق الحديث عنها من محاولات في النسج على منوالها، حتى بلغ الأدباء العرب الذروة في ذلك لامتلاكهم ناصية البلاغة والبيان(2).

سنحاول تتبع آثار أعلام القص في العصر العباسي بفترتيه الأولى والثانية، بالجهة الغربية وكذا الشرقية (الأندلس)، متتبعين الآثار من خلال الفترة الزمنية، أي تاريخ ظهورها تباعا، وستكون البداية بالجاحظ الذي أعلن، بطريقة أو بأخرى، عن «ولادة القصة العربية الصرفة في كتاب "البخلاء" فقد استخدم مصطلح "القصة" إحساسا منه بتكامل عملية القص في موضوعات كتابه»(3) وحديثنا عن الجاحظ سيطول، حول قصص البخلاء في الفصول اللاحقة★★.

★- تمثل ذلك في التغير الكبير الذي مس القصائد فتحولت المقدمات الطللية إلى التغني بالخمر ومعاقرتها، والفخر والخروج عن الطبع وعمود الشعر ... الخ.

(1)- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، ط.10، 1980، لبنان، ص.350.

(2) - ينظر: نضيرة كنوي، الأشكال السردية في العصر العباسي حتى القرن الرابع هجري، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللسانية، (دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، عدد 04، 2016، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ص227.

(3)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص.216.

★★- ينظر: الفصل الثاني من هذه الدّراسة.

1- **الإمتاع والمؤانسة**:

ضمَّ هذا المُؤَلَّف الضخم عددا معتبرا من الأشكال السرديّة التي نُسجت في العصر العباسي، ولكنها لم تلق ذلك الترحيب والشهرة التي لقيتها الفنون السردية الأخرى (كالمقامات والقصص)، ويرجع ذلك، للتهميش الّذي عانى منه التوحيدي في مجتمعه، إلاّ أن أدبه استطاع «بعد قرون من موته أن ينتزع حقه المغبون في عصره»[1]، إذ لم يلق التوحيدي★ ذلك الاحتفاء الذي لقِيه كُتَّاب عصره، رغم الثقافة الموسوعية التي اتسم بها بفضل عمله كاتبا لسنوات عدة، وتَجلت تلك الثقافة وكذا ملَكة التأليف في أسلوبه من خلال مؤلفاته، فلا «نكاد نلحظ في أسلوبه ذلك التكلف الذي نجده عند غيره من الأدباء، ولم يُكتب في النثر العربي بعد أبي حيان ما هو أبسط وأقوى وأشد تعبيرا عن مزاج صاحبه مما كتب أبو حيان، ولكن الجمهور كان يميل إلى طريقة الآخرين في البديع، فيجري عليها ويعظم أصحابها، ولقد كان أبو حيان فنان غريبا بين أهل عصره، وكان يعاني وحشة من يرتفع عن أهل زمانه»[2]. إلاّ أنه، رغم كل تلك الظروف، استطاع أن يبصم في تراث هذه الأمة ببصمة خالدة، ربما لم يُحظ بها من هو أرفع منه مكانة اجتماعية، ويظهر ذلك في كتاب الإمتاع والمؤانسة[3].

يرجع سبب تأليف كتاب "الإمتاع والمؤانسة" إلى طلب من "أبي الوفاء المهندس"★★ .قام التوحيدي بتدوين تلك الليالي التي دارت بينه وبين الوزير "أبي عبد الله العارض"❖ وهي عبارة

---

(1)- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2011، دمشق، سورية، ص.06.

★- علي بن محمد بن العباس التوحيدي البغدادي، كنيته "أبو حيان" ولد ببغداد سنة 310 هـ وتوفي بشرلز سنة 414هـ نشأ في عائلة فقيرة يتيما، وحين شبّ احترف مهنة الوراقين أتاحت له الفرصة بالتزود بكم هائل من المعرفة، ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج5، حرف العين، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1993، بيروت، لبنان ص 1923- 1924.

(2)- آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، تر: محمد عبد الهادي أبو ريد، دار الكتاب العربي، ط.5، د.ت، بيروت، لبنان، ص.465.

(3)- ينظر: نضيرة كنوي، الأشكال السردية في العصر العباسي حتى القرن الرابع هجري، ص 228.

★★- ورد اسمه بهذا الشكل في كتاب الإمتاع والمؤانسة، أما حينما بحثنا عنه في الويكيبيديا اقترن اسمه بأبي الوفاء البوزجاني نسبة إلى مدينة بوزجان بخراسان، ولد بها سنة 326 - 388هـ / 940 – 998م، ظهر له إنتاج كبير في الرسائل وشروح مؤلفات إقليدس وديوفنطس والخوارزمي، وفي بغداد سنة 370هـ قدم أبو الوفاء أبا حيان التوحيدي للوزير ابن سعدان فباشر في داره مجالسه الشهيرة التي دوّن أحداثها في كتاب الإمتاع والمؤانسة وقدمه إلى أبي الوفاء. ينظر: www.wikipidia.org

❖- وزير الدولة ابن عضد الدولة البويهي (هذا ما ورد من تعريف له في موقع ويكيبيديا).

عن حوارات جمعت بينه وبين الوزير، «فكان الوزير يقترح موضوعا حسبما اتفق وينتظر الإجابة، فإذا أجاب أبو حيان أثارت إجابته أفكارا ومسائل عند الوزير فيستطرد فيها ويسأل عنها»[1]. كانت إجابات التوحيدي بليغة سَلِسة، تحمل معنى ومغزى في أسلوب فلسفي بعيد عن التعقيد تحمل الكثير من المتعة، في قالب سردي، بحيث يبني التوحيدي النص «على ثلاث شخصيات أساسية، وشخصيات ثانوية كثيرة، أولى الشخصيات الرئيسية شخصية أبي حيان إذ تُشكِّل محور السرد»[2]، وهذه الطريقة، أي إقحام الشخصية الحقيقية ضمن السرد، هي الطريقة التي يسير عليها جل السرد العباسي، وهي ما يضفي على القص الطابع الخبري، إلا أننا نلتمس روح الخيال والذوق الفني في هذه القصص، زيادة على الجانب التعليمي الهادف، «حتى لنجد في الكتاب مسائل من كل علم وفن، فأدب وفلسفة وحيوان ومجون وأخلاق وطبيعة وبلاغة وتفسير وحديث وغناء ولغة وسياسة وتحليل شخصيات لفلاسفة العصر وأدبائه وعلمائه وتصوير للعادات وأحاديث المجالس، وغير ذلك مما يطول شرحه»[3].

اشتمل الكتاب على جميع المجالات في قالب سردي شيق، لهذا ربما يرجع سبب إلحاح "أبو الوفاء" على ضرورة تدوين كل تلك الليالي مع توخي «الحق في تضاعيفه، وأثنائه، والصدق في إيراده، وأن يُطنب فيما يستوجب الإطناب، ويصرح في موضع التصريح»[4]، جاء الكتاب كما شاء له أن يكون وظهرت تلك البراعة الفنية حتى «عُدَّ عند المصنفين من كبار المفكرين والمبدعين حتى عادلوه بالجاحظ»[5] لأنه عاش في الفترة نفسها تقريبا تلك الفترة التي كانت تشهد منافسة في التأليف والإبداع في كلا المجالين الشعري والنثري، وقد شهدت أيضا ظهور الفن الثالث –إن صح تسميته كذلك– الذي يجمع بين بلاغة الشعر واقتضابه في قالب قصصي مسجوع، ألا وهو المقامة.

(1)- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: هيثم خليفة الطعيمي، ج1، المكتبة العصرية، د.ط، 2011م/1432هـ، صيدا، بيروت، ص29.

(2)- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص.207.

(3)- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص.31.

(4)- المصدر نفسه، ص.25.

(5)- محمد زغلول سلام، الأدب في عصر العباسيين (القرن الرابع)، ط.1، 1999، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، ص.256.

2- المقامة:

اشتق مصطلح مقامة من الجذع اللّغوي (ق، و، م) وقد ذكر "ابن منظور" في معجم لسان العرب عدّة مرادفات للجذع ومنها: "الـمُقامُ والـمُقامة: الموضوع الّذي تقيم فيه، والـمُقامَة بالضمّ: الإقامة، والـمَقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس"[1] فالتعريف اللّغوي يحيل إلى بعض ما يحمله التعريف الاصطلاحي للمقامة لأنها تعلّقت بما يُلقى في المجالس من أحاديث تهكم وسخرية ببلاغة وفصاحة لغوية هدفها "تعليمي بالدّرجة الأولى"★، ثمّ انزاحت عن هذه الغاية إلى المتعة ونشدان الطرافة في المجالس تلك.

وقد ظهر فن المقامة في القرن الرابع هجري، أي العصر العباسي تحديدا "على يد بديع الزمان الهمذاني★★ الّذي سارت مقاماته غربا وشرقا، ولقيت رواجا واسعا"[2]، وهذا هو الرّأي الغالب عند جمهور النقاد، ولابدّ أن يكون لكلّ فنّ مستحدث بلغ ذروته في النبوغ والجمال إرهاصات، وكلٌّ يُجمع على أنّ "المقامات جنس مدني محض، ويعتبر الجنس الثالث في الأدب السّردي، وهو جنس عربي أصيل"[3]، أو "هي جنس أدبي قح بسيطة وسطحيّة وضحلة المضامين والأفكار فإنّ العمل فيها باللّغة كان منقطع النّظير في أيّ أدب سردي، عبر الآداب العالميّة إطلاقا"[4]، فقد سبق التغني بفارسية قصص كليلة ودمنة وأنّ لها أصولا هندية أيضا، لهذا فإنّ لنا الفخر بعربيّة المقامة وأصالتها في التراث العربي بامتياز.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادّة (ق و م)،مج 12، ص 498.

★- هذا الرأي ذهب إليه شوقي ضيف حين استبعد أن تكون المقامة فنا قصصيّا لأنها لم تمت لعناصر القصّة بصلة وإنّما غاية بديع الزمان تعليم أساليب اللّغة العربيّة لطلبته، انظر: شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، ط3، د.ت، القاهرة، مصر، ص08.

★★- أحمد بن الحسين بن يحي بن سعيد بديع الزمان الهمذاني أبو الفضل، ولد بهمذان سنة 358هـ، من أسرة عربية ذات علم وفضل ومكانة مرموقة، روى عنه أخوه أبو سعد ابن الصفّار والقاضي أبو محمد عبد الله بن الحسين النيسابوري، تتلمذ عن أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء وعيسى بن هشام الأخباري، وكان أحد الفضلاء والفصحاء، توفي بعدما خلّف أثرًا وآثارا سنة 398هـ. ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص234 -235 وما بعدها.

(2)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 145.

(3)- سلمى الخضراء الجيوسي، مقدمة للقص العربي القديم، مقالة بمجلة العرب الإلكترونية تأسست بلندن سنة 1977، العدد: 9941، ص12، نشرت النسخة الإلكترونية يوم: 2015/06/07، بالموقع: www.arab.co.uk/article

(4)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص146.

يجمع الكثيرون بأنّ للهمداني براءة الاختراع باستحقاق، لأنّ الأدب العربي لم يسبق أن شهد هذا اللّون السّردي من قبل على الإطلاق، فقد جمعت بين الأساليب النثريّة ومن الشّعر البديع والبيان وتناسق حرف الروي في عديد الكلمات، في حين يرجع بعض الدّارسين أنّ ظهور فن المقامة كان على يد "ابن دريد"★ وتسمى بـ"أحاديث ابن دريد... وغالب الظنّ أنّ هذه الأحاديث لم يصل إلينا منها إلاّ قدر يسير، وأنّ كثيرا منها لم يدوّن، وضاع فيما ضاع من تراث ابن دريد"[1] فبضياع هذه المقامات تضمحل حجة هؤلاء الّذين يؤكدون أنّ ما كتبه ابن دريد هو ما "أنشأ فن المقامة عند العرب على يد بديع الزمان متأثرا به"[2].

وما نرتاح له هو ما ذهب إليه "عبد الله إبراهيم" الّذي يميل للرّأي الأوّل القائل بريادة الهمذاني للمقامة، إلاّ أنّه وضع فرقا جوهريّا يريح كلّ طرف حين يدعو إلى التفريق بين الريادة الإبداعية والريادة الزمنية، ففيما تحيل الثانية على محاولات تندرج في سياق التاريخ، ويقصد بها أحاديث ابن دريد، تحيل الأولى على القدرة الخلاّقة التي تؤسس نمطا جديدا للتعبير، (ويقصد هنا الهمذاني)، فكلاّ منهما كان يعمل في حقل الكتابة، يختلف عن الآخر، وفيما كان الأول بوصفه لغويّا إخباريّا يهدف إلى إقرار حقائق لغوية، كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية اللغوية، كان الثاني يصوغ نوعا سرديا اتصف ببنية سردية خاصّة[3].

وقد ظهرت المقامات "استجابة طبيعية لتطوّر الحياة في العصر العباسي، سواء من حيث المضمون أو الشكل، فمن حيث المضمون هو فن يعنى بظاهرة اجتماعية كان لها أبعادها الكثيرة (الكدية)، ومن حيث الشكل هو فن كان نتاجا لتطوّر النثر في العصر العباسي، متأثرا بالمنجز الثقافي السابق كله. ولكن أثر البديع يتمثل في أنّه جعل منه فنا قصصيا أصيلا، يقوم على عناصر القصة من حدث وفكرة وراو وشخصيات وبيئة زمانية ومكانية وحوار، بل إنّه أحدث فيه حدثا

★ - هو أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد بن العتاهية الأزدي البصري الدوسي، ولد بالبصرة سنة (223هـ/837م) قرأ على علماءها وقد تخرّج على يديه كثير من العلماء والأدباء منهم أبو الفرج الأصفهاني صاحب كتاب الأغاني، وأبو الحسن المسعودي مؤلف مروج الذهب وأبو علي القالي مؤلف كتاب الأمالي... توفي في بغداد ودفن في المقبرة العباسية سنة 321هـ/933م. ينظر: الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، (تاريخ مدينة السلام)، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1422هـ/2001م، بيروت – لبنان، ص 594 -596

(1)- أحمد درويش، ابن دريد رائد القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2004، القاهرة، مصر، ص 106.

(2)- المرجع نفسه، ص 110.

(3)- ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص230 و232.

عظيما حينما جعله أشبه بالمسلسل القصصي"[1]. لهذا تعتبر المقامة أوّل بذرة للقصة القصيرة[2] للتشابه المتطابق بينهما في كثير من آليات والتقنيات السردية، "والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك وهندام جدّك وليست كل مقامات البديع قصصا فقسم منها لا شيء، والقسم الآخر شيء عظيم، إنه لفنان بديع"[3].

3- كتاب الأغاني:

يندرج هذا الكتاب ضمن الأدب السردي العباسي أيضا، لأنه يحمل عددا لا يستهان به من الحكايات الّتي تبدو في ظاهرها سِير وأخبار المتقدمين، والتي دوّنت أخبار الجاهلين على شكل قصص، واعتبروها، ومن جاء بعدهم، ضربا من فنون السَّمر[4].

لم يخرج الأصفهاني★ عن هذه القاعدة. إننا نلمح تقنية السند التي تستهل معظم قصصه، وإن كانت توحي إلى التأريخ للآداب والأدباء الذين سبقوه، لقد روى «عن كثير من العلماء المشهورين مثل نفطويه وابن دريد والمبرد، وعن أناس ميزهم الرواة بالصدق مثل أحمد بن سليمان الطوسي (...) ويجب أن نتذكر أن ليس كل ما يرويه أبو فرج تاريخا وإن رواه على الواقدي والهيثم بن عدي والطبري، إذ لا بد أن نتذكر دائما أن العناية عند أبي فرج لم تكن موجهة للتاريخ بالدرجة الأولى»[5]. كأنّا به يؤرخ بالسرد، أي يتخذ من السرد وسيلة للكتابة التاريخية.

لم تكن هذه الطريقة مذهبه في كل ما كتب، بل إننا نلمح مظاهر للقص في ضروب أخرى من كتابه هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يكفي أن تقرأ مُستهل مقدمة الكتاب حتى يتبين لك بأن الكاتب إنما نظم مؤلفه من أجل «إمتاع النفوس والقلوب والأذواق، فهو كتاب أدب لا كتاب

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص 147.

(2)- ينظر: السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، ط1، 1440هـ/2019، الجزائر، ص68.

(3)- مارون عبود، المجموعة الكاملة (قسم التراجم) مج 09، دار مارون عبود، د.ط، 1980، بيروت – لبنان، ص 495.

(4)- نضيرة كنوي، الأشكال السردية في العصر العباسي حتى القرن الرابع هجري، ص229.

★ علي بن محمد بن الحسين بن هيثم، ولد بأصبهان سنة 284هـ/897م، نشأ ببغداد وأخذ العلم عن أعلامها، وروى عن علماء كثر أشهر مؤلفاته الأغاني ضمن خمس وعشرين جزء، ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج4، حرف العين، ص 746.

(5)- أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس، ج.1، دار صادر، ط.3، 1429هـ - 2008م، بيروت، لبنان، ص.13.

تاريخ»[1]. جاء في مقدمة كتابه ما نصه: «... وفِقَرٍ إذا تأملها قارئها لم يزل متنقلا بها من فائدة إلى فائدة مثلها، ومتصرفا منها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير وأشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها المأثورة...»[2]. على أن الأخبار هذه جاءت في أسلوب قصصي شيق يفتح للقارئ شهية المطالعة، رغم مخالطت الأسلوب التاريخي له بما يحمله من جدية في تناول المواضيع الأدبية وغيرها، إلاّ أنّه على العموم «ينبض حياة ورشاقة وطبيعة بما فيه من حوار وسرد جمل اعتراضية، فكل شخص في قصص الأغاني يتحرك في جو يرافقه ويعمل على مسرح أُقيم من مادة عصره، ويتكلم بلغته الخاصة التي كانت شائعة في قومه وفي زمنه، لهذا لم يخلُ الكتاب من روايات وأقوال بذيئة»[3]. ولهذا كُتب لقصصه الخلود، على ما فيها من حقيقة وخيال، فقد تحرى فيها كل وسائل الإبلاغ بما فيها روح الفكاهة والدعابة التي كانت مادّة عصره؛ وبالرغم مما كانت تعيشه هذه الطبقات المضطهدة من ألوان العذاب الاجتماعي، «إلا أن أبا الفرج بحكم مزاجه المرح الميال إلى الطّرب، جنح إلى عرض هذا الجانب المشرق من الحياة وعمد إلى تصويره تصويرا حيا»[4]، معتمدا على تعويض النقص، واتخاذ ما ينقصه في حياته الفعلية، مادة حياته الأدبية من خلال مؤلفاته، وكتاب الأغاني خير دليل على هذا.

4- رسالة الغفران:

أخذ فن الرسائل حيزا واسعا بين فنون النثر في العصر العباسي، ويرجع ذلك التنافس إلى استعمال الزخرف اللفظي فيما يسمى بالصنعة اللفظية التي كانت علامة فارقة في شعر العصر العباسي عند المجددين، كما في النثر أيضا.

تندرج رسالة الغفران ضمن الرسائل الإخوانية، غير أنّ "أبا العلاء المعري"★ خرج فيها عن المألوف أيضا! لأن الرسائل الإخوانية تقوم على موضوعات مختلفة يجمعها الوُد والعاطفة بين

(1)- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، المكتبة التجارية الكبرى، ط.2، د.ت، مصر، ص.235.
(2)- أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، ص.23.
(3)- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص.746.
(4)- عمر الدقاق، أعلام النثر الفني في العصر العباسي، ص.305.
★- أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوخي المعري، شاعر وفيلسوف ولغوي وأديب عربي من أدباء عصر دولة بني العباس، ولد سنة (363هـ/973م) في معرة النعمان (سوريا حاليا)، كان آية في معرفة التاريخ والأخبار نظم الشعر وهو ابن إحدى عشر سنة،=

المتراسلين، كأن تحمل موضوع الشكر أو التهنئة والاعتذار أو حتى العتاب والشكوى. أما رسالة "المعري" التي هي في الأساس رد على رسالة أخرى وردت إليه من ابن القارح★ التي اعتذر فيها واستلطف ثم سأل واستفسر «عن عدة مسائل تتعلق بالأدب والفلسفة والزندقة والتصوف والتاريخ وأمور الدين والفقه والنحو واللغة وغير ذلك»(1). فأجاب عليه "أبو العلاء" في قالب سردي منقطع النظير، ينم عن براعة أدبية ونبوغ فكري وثقافي، وعن خيال واسع وجرأة قلما توفرت في كُتاب عصره.

استطاع "المعري" أن يقترب ويتلاعب بالمقدسات، حينما «تخيل ابن القارح في الجنان يتمتع بنعيمها، وقد حضر مجالس العلماء فيها، ثم نزهته في أرجائها يطوف على الشعراء، (...) ومحاولة ابن القارح دخول المحشر متوسلا مدح رضوان وزفر وتوسط بعض الصحابة له ولا سيما فاطمة الزهراء»(2)، وهذا السبق في استحضار الملائكة والصحابة رضوان الله عليهم وغيرهم في عمل أدبي، لم يتجرأ عليه أحد قبل "أبي العلاء"، ولا بعده★★. الأمر لا يتوقف في الرسالة على تصنيف الشعراء فقط، بل حتى تسمية رسالة الغفران اشتقت من خلال الحوار الّذي جرى بين "ابن القارح" وبين من دخل النّار مع الداخلين، «فيسأل الأولين عن سبب الغفران لهم، والآخرين عن منع الغفران عنهم فيجيبونه مفصّلين رواية حالهم وموردين أسباب الغفران أو منعه، ولذلك سمي الكتاب "رسالة الغفران"»(3)، ومن أمثلة ذلك ما ورد في الرسالة من خلال الجولة التي قام بها "ابن القارح" في جحيم الغفران، شاهد فيه "بشار بن برد" الّذي سيق إلى جهنّم مع زمرة الكفّار والمشركين، فقال متعجبا حيال ذلك: «وإنّ في الجنّة لأشربة كثيرة غير الخمر، فما فعل "بشار بن برد" فإنه عندي يدا ليست لغيره من ولد آدم: كان يفضّلني دون الشّعراء، وهو القائل:

=من مؤلفاته ديوان سقط الزند، لزوم مالا يلزم، وأشهرها رسالة الغفران، توفي سنة (449هـ/1057م) بعد مرض دام ثلاث أيام، ينظر: الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، مج5، ص397؛ وينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص 295.

★- علي بن منصور بن طالب الحلبي الملقب دوخة ويعرف بابن القارح، يكنى أبا الحسن، ولد سنة (351هـ/962م) بحلب، شاعر وأديب عاش في النصف الثاني من القرن الرابع والأول من القرن الخامس، وهو شيخ من أهل الأدب حافظ للأخبار واللغة والشعر، توفي بالموصل سنة 421هـ؛ ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج5، ص 1974- 1976.

(1)- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص.695.

(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العباسي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص.162.

★★- هناك استثناء واحد هو قصة كتبها توفيق الحكيم عنوانها حماري والجنة والنار، وقد صنف بعض الشخصيات المرموقة في الأدب والنقد في الجنة وبعضها الآخر في النار، حسب أعمالهم الأدبية لا أعمالهم الدنيوية، والعجيب أنه صنف نفسه ممن يلجون النار مع النساء مستحضرا حديث النبي أن أكثر أهل النار من النساء؛ ومن النماذج أيضا "الكوميديا الإلهية" لدانتي التي كتبها متأثرا برسالة الغفران.

(3)- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص.696.

إبليسُ أفضلُ من أبيكـم آدم *** فَتبيّنوا يا مـعشـرَ الأشرارِ

النّار عنــصُرُه، وآدمُ طيــنةٌ *** والطِّين لا يسمُو سُموَّ النارِ

فلا يسكت عن كلامه إلاَّ ورجل في أصناف العذاب يغمض عينيه حتى لا ينظر على ما نزل به من النِّقم، فيفتحهما الزبانية بكلاليب من نار، وإذا هو بشار بن برد قد أُعطي عينين بعد الكَمَه لينظر إلى ما نزل به من النكال»[1].

تظهر براعة "المعري" في هذا المشهد الذي صوّره تصويرا بليغا، استطاع أن يلامس النّفس البشريّة، من هول ما تجد وتحاذر في جهنم، يَظهر "المعري" وكأنَّه عايش هذا الواقع الّذي سيكون مصير العديد ممن كذَّب وتولى، كما أنَّنا نلمح اعتراضه على ما آل إليه "بشار بن برد" على لسان "ابن القارح" الّذي اندهش من العذاب الذي يذوقه صديقه الشاعر، بسبب تفضيله إبليس على آدم! وكأننا بأبي العلاء يستنكر هذا الأمر ويؤيد ما ذهب إليه الضرير الذي لم يرَ الدنيا قَطُّ، لكنه أُرغم على مشاهدة الزبانية وهي تتفنن في تعذيبه، وتحمل هذه العبارة سخرية لاذعة، مع العلم أن المعري كفيف هو الآخر.

نلمح أيضا، من الناحية الفنية لرسالة الغفران، آلية السرد التي خرجت عن نطاق الرسائل إلى نطاق آخر تضارب النقاد حول تصنيفها، فرأي يرى «أنّ هذه الرّسالة هي أوّل قصة خيالية عند العرب»[2] على ما فيها من حوار وشخصيات وبعض آليات السرد من وصف واستعمال للغة راقية. على ما تحمله من تعقيدات تنمّ عن ثقافة المعري الواسعة، أمّا الرأي المعاكس فيستصعب تصنيفها ضمن القصة «التي لا بدّ لها من عقدة وأحداث (...) وإن كان لا بدّ في أن يكون من الرسالة ما هو قصة ذات طابع خاص تمثيلي، ومنها كذلك ما ليس بقصة»[3]، لأنّ الرسالة بالرغم من اعتمادها طريقة السرد القصصي، إلاَّ أنها لم تحمل تلك العقدة الّتي تحتاج لانفراج في نهاية المطاف، وإنّما اتبعت خطا واحدا وهو سرد لأحداث حكاية، مع تركيزها على عنصر التشويق الذي يشد القارئ وهو يشاهد مصير كل شاعر بسبب قصيدة أُدخل الجنة، وشاعر آخر بسبب بيت أو بيتين أدخِل إلى النّار. أما الرأي الثالث فيصنفها ضمن المسرحية أو قل ضربا من ذلك، وقد تجسد في المقدمة

(1)- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، دار المعارف، ط.6، د.ت، القاهرة، مصر، ص.310.

(2)- طه حسين، ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، ط.5، 1958م/1377هـ، القاهرة، مصر، ص.239.

(3)- عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، الغفران دراسة نقدية، دار المعارف، ط.4، د.ت، القاهرة، مصر، ص.245.

الـمُطوَّلة للرّسالة، وهي أشبه ما تكون «بمسرحية تُمهِّد لظهور البطل على مسرح الغفران، وترمز إلى صورته لدى المؤلف، ورأيه فيه، وبها يستطيع القارئ أن يتابع عرض مشاهد الغفران، وهو على وعي بشخصية ابن القارح (...) وإن جاز لي أن استعير لغة المسرح الحديث، قلت إن هذه المقدمة المسرحية، تقوم فيها الألفاظ والعبارات والشواهد الشعرية، مقامَ الموسيقى التصويرية التي تسبق العرض المسرحي»[1]. وأيا كان نوع أو جنس الرسالة فإنها كانت نقلة نوعية في طريقة الكتابة الرمزية في حقبة تشهد تغيرا في العقلية العربية التي تشربت من معين الفلسفة.

وقد ظهر كل ذلك في رسالة الغفران التي جعل منها المعري قصة فلسفية في ثوب رسالة شقها إلى نصفين أَعمل فيها عقلَه، فجعل القسم الأول للخيال العقلي، إن صح التعبير، وخصص القسم الثاني للعقل الخالص من أي خيال، راح يجيب فيه عن أسئلة ابن القارح واستفساراته. وما يهمنا في هذه الدراسة هو الفكرة التي دارت حولها قصته المشوقة، لقد «تصدى المؤلف لموضوعه دون حسبان لحساسية الفكرة وخطورتها، فقد أراد المؤلف في قصته الفلسفية والنقدية زلزلة فكر سائد، ومقولات فكرية ونقدية واجتماعية تبدو مستقرة»[2]. إذ تعتبر رسالته هذه فريدة من نوعها من حيث الموضوع والمضمون، كانت كفيلة بأن تضعه محل شبهة وأن يُتَّهمَ بالزندقة والإلحاد، باتخاذه من موضوع الجنة والنار، والمغفرة والعذاب «مأخذ الجد بالهزل ساخرا فيها من العقائد والأفكار الإسلامية التي تتعلق بالحياة الأخرى»[3].

5- ألف ليلة وليلة:

لن نضيف الكثير على ما هو منتشر بين النّاس حول تعريف قصص ألف ليلة وليلة، وإنما هي محاولة للجمع بين الشتات الذي وجدته بين المراجع والمصادر حول مصدر هذه الروائع الليلية، وحول ظهورها في الأدب العباسي تحديدا.

(1)-عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، الغفران دراسة نقدية، ص.253.
(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص.162.
(3)- دائرة المعارف الإسلامية، ج.1، مادة أبي العلاء المعري، ص.379.

أجمعت معظم الآراء أن قصة ألف ليلة وليلة ذات أصول عربية أو فارسية، أو أنها هندية★، وتُرجمت إلى الفارسية كما هو الحال بالنسبة لقصة كليلة ودمنة، ثُمَّ نُقلت في القرن الثالث الهجري إلى العربية. غير أننا صادفنا رأيا آخر أثناء البحث بل وصدمنا هذا الرّأي حينما نفى نفيا قاطعا أنّ العرب اكتفوا بترجمتها، بل نسبها لهم(1)، وأنّ هذه الليالي من نسج مخيلاتهم؛ فـ"من العبث محاولة تعمية الطريق الواضح، وتضليل حركة التاريخ الحضاري، بجعل العرب مجرد عنصر من العناصر الهندية والفارسية والإغريقية في إفراز هذا الأثر السردي العظيم، وإنا لنتساءل كيف سكت الفرس، وخرس الهنود، وتجاهل الإغريق عن كل هذه الروائع وتركوا العرب وحدهم ينسجون حكاياتهم ويروون أحداثها؟»(2).

وما يمكن أن نستدل به على صحة هذا الرأي هو إجماع عدد من النقاد أن القصة نسبت للعرب لما فيها من وصف لحضاراتها وقصورها وعاداتها، بل حتى أسماء الشخصيات من خلفاء وأمراء التي كان لها حضور تاريخي مؤثر في نفوس العرب(3)، فإنها تُعدُّ «سفرا من أسفار الأمة العربية، رغم ما فيها من تأثيرات الحضارات الأخرى، ...وهو ابن حضارتها، وثقافتها، وأدبها»(4). وهذا رأي يُؤكد أن الكتاب عربي أصيل رغم اختلاطه بالحضارات الأخرى.

وأيا كان فإن هذا العمل السّردي المهم، يُحسب للعرب ضمن الأدب الشعبي الّذي صوَّر حياتهم البسيطة في أكبر مساحة من القصص؛ ويظهر ذلك جليا من خلال بعض القصص التي أُضيفت للكتاب، تلك التي يعوزها الشيء الكثير من أساليب القَصْ المتقنة التي كانت عليها فيما سبق، لأن الكتاب ظل يجمع شتات الأقاصيص من هنا وهناك إلى أن «استقرَّ على وضعه الأخير في

★- ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص.728، أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط28، 1978، بيروت، لبنان، ص.454.، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ص.142، ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص.164 إلى 169. ومراجع أخرى: وجمعيهم يتبنى قول المسعودي في مروج الذهب، ج.2، المكتبة العصرية، ط.1، 1425هـ / 2005م، بيروت، لبنان، حينما قال: «... أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نَظَمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية...» ص.201.

(1)- ينظر: نضيرة كنوي، الأشكال السردية في العصر العباسي حتى القرن الرابع هجري، ص 230.

(2)- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، بن عكنون، الجزائر، ص.03.

(3)- ينظر: نضيرة كنوي، الأشكال السردية في العصر العباسي حتى القرن الرابع هجري، ص 230.

(4)- داود سليمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، د.ط، 1418هـ / 1998م، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص.379.

النصف الأول من القرن السادس عشر (القرن العاشر هجري)»[1] لأن الكتاب الأصلي عرف تضخما مع العصور التي تلت ظهوره، وهو من فعل القصاص والرواة الذين «كانوا يدسُّون بعض الحكايات الجريئة، وربما كانوا يُغيّرون من بعض الأمكنة، دون أن يكون عملهم اللاحق إلا تكملة بسيطة»[2].

هذا ما يفسر اختلاف صوت الراوي في العمل من قصة إلى قصة، والتذبذب الذي مس العمل الفني ككل «فهناك الأسلوب الهندي★ في سلسلة أقاصيصه المتماسكة الحلقات، وهناك الأسلوب العربي الذي يأتي بالقصة مستقلة عن أختها، وهناك القصص الرائعة بخيالها ومتعتها، وهناك الحكايات الثقيلة العمل، الباردة في تكراراتها وضعف سياقها»[3] وما يمكن أن يُلاحظ في السياق العام للقصة هو غياب التحليل الداخلي للطباع عنها، ولا وصف فيها للحالات النفسية.[4] بالإضافة إلى احتواءها على الانحلال الخلقي، والخيال المبتذل، وتفجير للمكبوتات إلى أبعد حد، ليكون كتاب (عامة) لا كتاب (خاصة)، فلم يُراعِ الأعراف ولا الآداب الاجتماعية[5].

(1)- ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص.728. وأحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص.454.

(2)- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص.05.

★- هذا إن صح أن ألف ليلة وليلة ذات أصول هندية.

(3)- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص.728.

(4)- *Voir : Tzvtan Todorov, Poétique De La Prose, Edition Du Seuil, 1978, Paris, P34.*

(5)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص169.

المبحث الرابع: النثر القصصي الأندلسي.

يُؤرَّخ لفترة الأندلسيين بين سنتي (92هـ – 711م / 898هـ – 1492م). وكانت البداية بعد فتح "موسى بن النصير" للأندلس على يد القائد العسكري "طارق بن زياد" الذي كان واليا لطنجة في تلك الحقبة، وقد تم ذلك في سنة 92هـ أي في عهد الخلافة الأموية على رأسها "الوليد بن عبد الملك" بالمشرق تحديدا[1]. إلا أن التأسيس الفعلي لدولة مستقلة بساستها وحُكمها الخاص، بدأت مع رحلة "عبد الرحمن الداخل" الذي فَرّ من بطش العباسيين بعدما استولوا على سُدة الحكم مع نهاية القرن الثاني للهجرة.

يرجع تسمية الأندلس إلى التعريب غير الحرفي من كلمة "القندال"، وهي «قبائل أسَّسوا بها دولة أقاموها على نهر الوادي الكبير سموها باسم دولة القندال ومن اسم هذه الدولة اشتقت كلمة القندالس التي حَوَّرها العرب إلى كلمة أندلس وأطلقوها على تلك البلاد جميعا»[2] وبعد هذه القبائل التي حكمت البلاد (أوروبا الشرقية) ظهرت موجة أخرى وهي القوط «وتمّ لها الغلب على الموجة القديمة موجة القندال، وحكمت البلاد من القرن الخامس الميلادي حتى فتحها موسى بن نصير في أواخر القرن السابع الميلادي عام (92هـ)»[3]. ومن هنا وضع العرب بصمتهم في تلك الأراضي لسبعة قرون كاملة اختلط فيها الأدب العربي المشرقي بنظيره الأندلسي بفعل الرّحلات التي قام بها علماء اللغة والشعراء والأدباء من الأندلس إلى شرق البلاد يدفعهم حب الاستطلاع تارة. ورحلات الحج من الغرب إلى الشرق تارة أخرى، وأدت هذه الرحلات العلمية أو الروحية إلى تلاقح الثقافات بين المنطقتين (الشرقية والغربية)، ومن هنا انتقلت الآداب المشرقية عبر هذه الرحلات ما أدى إلى توحيد الفنون الأدبية شعرا ونثرا.

وما يهمنا في هذه الزاوية من الأطروحة، ونحن نجول ربوع القرن الثالث والرابع إلى غاية القرن السادس الهجري، الحديث عن أهم فنون النثر القصصي في التراث الأندلسي في هذه الفترة تحديدا.

(1)- ينظر: عبد الرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، ط.2، 1918/1402م، دار القلم، دمشق، بيروت، ص.46- 47. ومحمد زكرياء عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 1999، مصر، ص.16-17.

(2)- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط.10، دار المعارف، مصر، ص.313،314.

(3)- المرجع نفسه، ص.314.

تمثلت الآثار الخالدة للأندلسيين في عدة أعمال قصصية، منها ما كان له طابع الخبر، ومنها ما طُبع بطابع القص والحكاية، غير أننا لاحظنا تطورا كبيرا في العقلية العربية عند الأندلسيين الأدباء حينما وَلَجوا عالم القص الفلسفي الذي يبحث في ظواهر الوجود والخلق وغيرها من المواضيع التي سنحاول تسليط الضوء عليها في عُجالة.

1- **طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي**[★] :

يندرج هذا المُؤلَّف ضمن القصص الواقعي، أو ما يسمى (الخبري) الذي يعتمد فيه مؤلِّفه على سرد أحداث حقيقية في قالب قصصي من أجل المتعة والفائدة، ونحن نعلم بأن السرد العربي القديم لم يكن يحفل بالقصص الخيالية لهذا كان يعتمد القاص على السند في سلسلة من الأسماء، فقد أصبح معيار الصدق في القصص هو معيار الجودة الفنية، وهذا ما نلمسه في قصص طوق الحمامة، بتوظيفه لأسماء شخصيات حقيقية وقصص واقعية حدثت معه ومعهم أيضا.

اتخذ من الحب موضوعا للكتاب، وهو نوع من الحب العذري الذي سُبق إليه من طرف المشرقيين في الشعر خاصة قبيلة بني عذرة، [★★] وما فعله "ابن حزم" هو «رسم صورة واقعية من حياته هو ومن حياة الناس ببلده حول موضوع واحد هو الحب، مخفيا أسماء بعض الأشخاص حينا مصرحا بها في أحيان كثيرة (...) فالكتاب من بعض نواحيه "ترجمة ذاتية" تصور شجاعة صاحبها في الحديث عن نفسه وعن مجتمعه، كما تدل على نوع دقيق من الاستبطان النفسي، ومن دراسة عارضة لنفسيات الآخرين»[(1)]. يَنِمُّ هذا التصوير عن مدى تفوقه في تشريح الحياة النفسية للحب انطلاقا من تجاربه الخاصة منذ كان شابا يافعا. وربما هذا راجع إلى «الوراثة النفسية التي

[★] - أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الظاهري بن غالب بن صالح بن خلف بن معدان بن سفيان بن يزيد الأندلسي- القرطبي، فكان جدّه يزيد مولى يزيد بن أبي سفيان بن حرب، أخي معاوية، ولد (30 رمضان 384هـ/7 نوفمبر 994م) بقرطبة يعدّ من أكبر علماء الأندلس وأكبر علماء الإسلام تصنيفا وتأليفا بعد الطّبري، وهو إمام حافظ فقيه، ألف بن حزم في الأدب طوق الحمامة، وألف في الفقه وفي أصوله وشرح منطق أرسطو وأعاد صياغة العديد من المفاهيم الفلسفية، توفي عشية يوم 28 شعبان 456هـ/15 يوليو 1063م، في قرية منت، ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ص 1650 -1659؛ ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج3، ص325- 329.

[★★] - فصّل أبو الفرج الأصفهاني في ذكره لهذه القصص ومغامرات شعرائها مع صُوَيْحباتهم في كتاب الأغاني أشهر هذه القصص، قصة المجنون "قيس بن الملوح" الّذي أحب ابنة عمّه ليلى، وقصص جميل بن معمر وبثينة، وقصة قيس بن ذريح مع ابنة عمه لبنى...وغيرها من قصص الحب الّتي طبعت كتاب الأغاني.

(1)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، ط.2، 1969، بيروت، لبنان، ص.341.

تعيد ابن حزم إلى جنسه المسيحي الإسباني»[1] وهو رأي مغالط يريد أن يطمس عن العرب المسلمين معرفتهم بالحب العذري العفيف، وكتب التراث تزخر بمادة هذا النوع من القصص من العصر الجاهلي وهلم جرا.

يظهر الجانب السرد القصصي في الطوق واضحا في معظم القصص التي أوردها، غير أن أكثر ما يطغى فيها هو استعماله لضمير المتكلم "أنا" «مما يعني أننا سوف نتلقى الأحداث القصصية من وجهة نظره هو»[2]، ومع ذلك فيمكنك أن تتحسس بعض آليات السرد في القصص كالشخصيات والحوار واللغة والوصف، إلا أن معظمها يفتقد إلى العقدة والأحداث التي تفرق جنس الحكاية عن القصة، لهذا فإننا نلمح «طغيان الأخبار القصصية على الحكايات في الطوق أهم عنصر ضعف القص فيه، فقد كنا نتمنى أن يُكثر ابن حزم من الحكايات القصصية، بدلا من تلك الأخبار التي تكاد تخلو من القص»[3]. غير أنها وإن لم تتوفر على ذلك إلا أن موضوعها كان سامٍ يهدف إلى تربية النفس وتهذيبها وكبح الهوى عن ما ينجر عنه، ولم تصور هذه القصص أي إباحية كالتي صورتها بعض قصص ألف ليلة وليلة.

2- **التوابع والزوابع "لابن شهيد القرطبي"★**:

عَرَف فن الترسل في الأدب العربي شرقا وغربا اهتماما كبيرا في الأوساط الثقافية، إذ يُعتبر القالب النثري الأكثر استعمالا للمبارزة التأليفية —إن صح القول– قَلَّما تجد شاعرا أو ناثرا أو ناقدا لم يتطرّق لهذا الفن، خاصة الرسائل الإخوانية.

(1)- محمد حسن عبد الله، الحب في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد.36، 1980، الكويت، ص.266.

(2)- علي الغريب محمد الشناوي، فن القصص في النثر الأندلسي، مكتبة الآداب، ط.1، 2003، القاهرة، مصر، ص.276.

(3)- المرجع نفسه، ن.ص.

★ - أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن عيسى بن شهيد الأشجعي، ولد في قرطبة سنة 382هـ في أسرة مرموقة تتولى مناصب هامة في الدّولة، عرف بن شهيد بشاعريته وبلاغته وكرمه، من مؤلفاته "كشف الدك وإيضاح الشّك" ورسالة "التوابع والزوابع" وكتاب "حانوت العطار"، توفي بقرطبة سنة 426هـ، ينظر: معجم الأدباء، ص358- 359. ابن خلّكان، وفيات الأعيان، مج1، ص116-118.

ولا تخرج رسالة التوابع والزوابع ** عن هذا، فقد «خاطب بها كاتبها صديقه أبا بكر بن حزم * حينما تساءل معجبا ببلاغة صديقه: "كيف أوتي الحكم صبيا وهَزَّ بجذع الكلام فاسّاقط عليه رطبا جَنيا"[1] وحاول ابن شهيد أن يعلل ذلك في مطلع الرّسالة»[2] فجاءت رسالة ابن شهيد رد على هذا التساؤل من جهة، ومن جهة أخرى عرض فيها مهاراته اللّغوية والأدبية، وثقافاته بل وحتى خياله الخصب الذي تجلى في القصة التي تضمنتها الرسالة.

تُسمى رسالة التوابع والزوابع بـ"شجرة الفكاهة"[3] أيضا، وهي تسمية جاءت على لسان صاحبها، أما التسمية الثانية فاكتسبتها من خلال الموضوع الذي جاءت به فـ«التوابع جمع تابع وتابعة هي الجنّي والجنيّة يكونان مع الإنسان يتبعانه حيث ذهب، والزوابع جمع زوبعة وهو اسم شيطان أو رئيس للجن»[4] فقد اتخذ ابن شهيد من أحد التوابع مرافقا له في رحلته لأرض الجن، وسماه بـ"زُهيْر بن نُميْر"[5] فقام هذا التابع بحمله إلى أرض اجتمع فيها توابع الشعراء منهم امرؤ القيس، وزهير، وطرفة، وغيرهم من الشعراء الجاهليين ثم الشعراء العباسيين على رأسهم أبو تمام والمتنبي. ثم يرحل إلى أرض الكتاب والخطباء فجعل يتناظر مع تابعة الجاحظ وعبد الحميد الكاتب، ويشتد النزال الأدبي بينهم إلى أن يحضر تابع بديع الزمان الهمذاني فيتغلب عليه أيضا. ومن الكُتَّاب إلى أرض النُّقاد، وفيها نَفرٌ من الجن أيضا يتداولون أشعار النابغة، بما أنّه أقدم النقاد العرب.

ينطلق ابن شهيد وتابعه من هذا المجلس إلى أرض حيوانات الجن، فيتحدث مع حميرهم وبغالهم، بل ويتناقش معهم بخصوص أشعارهم ثم يلتقي بإوزة في بركة ماء بهية الطلعة بليغة

** - لم يعثر إلى الآن على مخطوط لرسالة التوابع والزوابع، وإنما بلغ إلينا منها ما أثبته أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي- في القسم الأول من كتابه "الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، ينظر: ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، تح وشر: بطرس البستاني، دار صادر، ط.2، 1416هـ/1996م، بيروت، لبنان ص 63.

* - هو نفس شخصية أبو محمد علي بن أحمد بن حزم الظاهري الأندلسي-، صاحب طوق الحمامة، ينظر: ابن خلّكان، وفيات الأعيان، مج1، ص 116.

(1)- ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، ص.88.

(2)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص.334.

(3)- ينظر: أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي-، "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، تح: إحسان عباس، دار الثقافة للنشر، القسم الأول، مج 1، د.ط، 1417هـ/1997، بيروت، لبنان، ص 245. وينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي- (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الشروق للنشر والتوزيع، د.ط، 1997، عمان، الأردن، ص121.

(4)- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج.1، ص.258.

(5)- ينظر: ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، ص.71.

اللسان يتحدثان ويتناقشان حول أمور تخص الأدب وأهله، وهي على الأغلب تابعة أحد شيوخ النحو، فيُظهر ابن شهيد براعة منقطعة النظير، فيتغلب عليها ويهزمها رغم تفوقها على غيرها من حيوانات أرض الجن.

والمتصفح لهذه القصّة التي لبست ثوب رسالة، سيلفي مهارة ابن شهيد في النظم والنثر، وحتى النقد بما أنه كان يسرد الأحداث وينظمها ويخترع الشخصيات ويُنطقها بشعر جادت به حفيظته ثم يقوم بنقده على لسان غيره من الجن أو على لسانه إذا أراد الغَلبة والتفوق.

نُلفي بعد عشرين سنة من ظهور رسالة التوابع والزوابع[★] رسالة أخرى تشبهها من ناحية الشكل، أقل منها شبها من ناحية الموضوع، ألا وهي رسالة الغفران، التي سبق الحديث عنها، وأثر تلاقح الثقافات كان واضحا من خلالها، لوجود «تشابه بين الرسالتين، والخلاف في جوهر الموضوع يرجع إلى روح ونفسية الكاتبين، فأبو العلاء يحرص على تقديم المعضلات الدّينية والفلسفية، وابن شهيد يهمه أن يعرض المشكلات الأدبية والبيانية، بما يلائم طريقة عصره»[(1)] فاتخذا من موضوع الشعر والشعراء وسيلتهما لإبلاغ هذه الغايات إلا أن ابن شهيد اعتمد على الجن والشياطين، واعتمد أبو العلاء على ملائكة الجنة وخَزَنة جهنم[★★].

3- حي ابن يقظان لـ"أبي بكر بن طفيل"[❖] :

تعتبر هذه القصة دليلا حيّاً آخر على نضج العقلية العربية من جهة، وعلى النبوغ الفكري الفلسفي والأدبي من جهة أخرى. لقد سبق لنا القول، أن القص في العصر الجاهلي، لم يتعدَّ أن يعبر عن أفكار بسيطة بساطة حياة الجاهليين، أمّا الآن، فنحن أمام عمل درامي فلسفي كامل

[★] - ينظر: ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، (مقدمة المحقق)، ص.74. وينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص260. وينظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ص401.

(1)- عماد الدين شبيب، القصة في النثر الأندلسي وأثرها في أوروبا، ص.99.

[★★] - تجيب رسالة التوابع والزوابع عن تساؤلات حول تضخم كتاب ألف ليلة وليلة عبر العصور، لكثرة قصص الماورائيات سواء ما تعلق بالجن والسحر أو ما تعلق بالعالم الأخروي، وابن شهيد في مؤلفه هذا يمثل ذلك اللاشعور الجمعي الذي ألف الكتاب حول خوارق الجن، بمعنى أن ابن شهيد يؤكد من حيث لا يدري أن القصص الشعبية لألف ليلة وليلة كُتبت بدافع عشق العرب للخوارق والعجائبية.

[❖] - فيلسوف مغربي مشهور، هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن محمد بن طفيل، وكان يسمى أيضا الأندلسي- والقرطبي والإشبيلي، ولد في العقد الأول من القرن ثاني عشر الميلادي، تحديدا سنة 1100م غرب غرناطة، وتوفي سنة 1185 بمراكش، أشعر مؤلفاته قصة حي بن يقظان، ينظر: دائرة المعارف الإسلامية، ص 239.

النضج، تمثل في قصة حي بن يقظان التي أُلفت في حدود القرن السادس الهجري (6هـ)، بل «تُعدُّ رواية مبكرة، وهي إحدى كنوز الأدب العربي القديم، إنها خليط من التأمل الفلسفي، والرواية القصصية»[1]، لقد توسعت أحداثها وشخصياتها، معالجة قضية الخلق وأن الله سبحانه وتعالى (واجب الوجود).

تَطرَّق ابن طفيل إلى مسألة الوجود، التي نادت بها المدارس الحديثة في قالب أدبي★، من أجل إثبات وجود الله سبحانه وتعالى من جهة، وإظهار مظاهر التصوف الذي انتقل إلى الجهة الغربية للبلاد الإسلامية أيضا، «وفي هذه القطعة من قصته يصور تصويرا رائعا شعور المتصوفة بانمحائهم في ربهم، وفنائهم فيه»[2] معتمدا في ذلك على رموز دينية واقتباسات من قصص القرآن فهو يحيل تارة إلى أنه وُلد في جزيرة «من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب وبها شجر يُثمر نساءً»[3]، هو إحاء إلى خلق آدم من غير أب ولا أم.

فصّل ابن طفيل في ذكر صفات ومكان هذه الجزيرة في قوله: «وهي التي ذكرها المسعودي أنها جزيرة الواقواق»[4] معتمدا على طريقة "الصدق الفني"، الذي كان يعتمد عليها القصاص العرب في تلك الحقبة من الزمن، على أننا لو بحثنا عن هذه الجزيرة فإننا لن نجد لها أثرا في الواقع، وإنما هي «خيال شعبي مبثوث في كتب العجائب، وقد انتقى نموذجا منها»[5]، حتى يستقر القارئ على مكان معين تنطلق منه الأحداث كما كانت تفعل شهرزاد بمتلقيها الأول شهريار، وبالمتلقي الثاني المجهول، وكما فعل ابن شهيد أيضا حينما انتقل إلى أرض الجن.

استدرك ابن طفيل، في مقام آخر، وكأنه يخاطب المتلقي الثاني الذي لا يصدق بوجود مثل هذه الأماكن، وهو "المتلقي الواقعي" الذي لا يَحفَل بالعجائبية ولا تستهويه، فأخذ يستبعد وجود

(1)- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، مقدمة للقص العربي، مقالة إلكترونية نشرت بمجلة العرب يوم: 2015/06/07، العدد 9941، بالموقع: www.arab.co.uk/article ، ص.12.

★- ومثل ذلك فعل "جون جاك روسو" أب الوجودية الحديثة، الّذي تحول من الكتابة الفلسفية الصرفة إلى الفلسفة الأدبية، ليبث أفكاره ورُؤاه في الروايات لأنها أكثر الأعمال الأدبية تداولا بين المثقفين وغيرهم.

(2)- شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الأندلس، ج.7، دار المعارف، د.ط، د.ت، مصر، ص.514.

(3)- ابن طفيل، حي بن يقظان، تق: حسن حنفي، تح وتع: أحمد أمين، د.ط، 2014، إصدارات كتاب الدوحة، الناشر وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ص.26.

(4)- المصدر نفسه، ص.ن.

(5)- علي الغريب محمد الشناوي، فن القص في النثر الأندلسي، ص.330.

المكان الذي سبق ذكره مع عدم نكرانه نكرانا مطلقا، ليرد الاعتبار للمتلقي العجائبي، فاسترسل في قوله: «وهذا القول يحتاج إلى بيان أكثر من هذا لا يليق بما نحن بسبيله، وإنما نبهناك عليه لأنه من الأمور التي تشهد بصحة ما ذكر من تجويز تولد الإنسان بتلك البقعة من غير أم ولا أب فمنهم من بثَّ الحكم وجزم القضية بأن "حي بن يقظان" من جملة من تَكوَّن في تلك البقعة من غير أم ولا أب ومنهم من أنكر ذلك»[1]. وكأن لسان حال يقول: وعليك أنت أيها القارئ أن تختار أي القصتين تناسب نفسيتك.

سرد ابن طفيل القصة الثانية والتي تنتمي هي الأخرى إلى الرموز الدينية، تدور أحداثها في جزيرة عظيمة يملكها رجل شديد الأنفة والغيرة، كانت له أخت منع عنها الأزواج لأنه لم يرَ فيهم من يناسبها، فتزوجت سرا من قريب لهما اسمه "يقظان"، فلما حملت منه وخَشيت على رضيعها من بطش أخيها وضعته في التابوت وأحكمت غلقه ثم قذفته في اليم فاحتمله من ليلته إلى ساحل الجزيرة الأخرى المتقدم ذكرها[2].

تتشابه هذه الأحداث مع قصة سيدنا موسى عليه السلام الّذي ألقت به أمه في اليم خشية أن يقتله فرعون، وبهذا يظهر تأثر ابن طفيل بالقصص الإسلامية، وعلى منوالها نسج خيوط قصته أو مقدمتها فقط، حتى يتوصل إلى فكرة أن الإنسان يعبد الله بالفطرة وهي اقتباس آخر من حديثه ﷺ: «مَا مِنْ مَوْلُودٍ إِلاَّ يُولَدُ عَلَى الفِطْرَةِ، فَأَبَوَاهُ يُهَوِّدَانِهِ وَيُنَصِّرَانِهِ وَيُمَجِّسَانِهِ»★.

سبق أن ذكرنا بأن القصة عبارة عن قضية صوفية فلسفية اتخذت من جنس القصة، قالبا لها لتبث قضاياها، فقد وظّف معظم آليات القص الحداثي، معتمدا على سرد الأحداث بنفسه ما يسمى بالتبئير من الخلف أي السارد يعلم أكثر مما تعلم الشخصية، وهي آلية تتوزع تقريبا في كل النصوص السردية في العصر العباسي بما فيه الأندلسي، و«الأسلوب الذي أدار به القاص الأحداثَ في قصة حي بن يقظان هو أسلوب السرد المباشر، وربما يكون ذلك راجعا لطبيعة الموضوع الذي تعالجه

(1)- ابن طفيل، حي بن يقظان، ص.27.

(2)- ينظر: المصدر نفسه، ص.27 و28.

★- إسناده صحيح، أخرجه مسلم، رواه أبو هريرة، رقم 2658، وأخرجه البخاري، رقم 6599، 6600.

القصة وهذا الأسلوب يجعلنا دائما مشدودين نحوه كي يطالعنا على أخبار هذا البطل، ونظل دائما نسأل عن "حي" ماذا حدث له؟ وكيف استطاع أن يتكيف مع بيئته؟...»[1].

لم يعتمد ابن طفيل على السرد المباشر فقط، بل اعتمد أيضا على الحوار الذي من شأنه إبطاء زمن السرد، وتوجيه الأحداث إلى زوايا أخرى لتخدم الموضوع العام للقصة، أو ربما يكون الحوار عبارة عن حديث النفس، بما يسمى الآن "المونولوج"، وقد تمثَّل في مشهده وهو يقلب قلبَ أمه الظبية لعله يجد سببا لسكون حركتها فجأة «وجَرَّد القلب فرآه مصمتا من كل جهة فنظر هل يرى فيه آفة ظاهرة، فلم يَرَ فيه شيئا فَشَدَّ عليه يده فتبين له فيه تجويفا، فقال: "لعل مطلوبي الأقصى إنما هو في داخل هذا العضو وأنا حتى الآن لم أصل إليه"»[2] وإنما فعل هذا ليصل إلى حقيقة لم يفهمها إلى الآن وهي الموت الذي لا مناص من الهروب منه.

في القصة أيضا توزيع الأدوار على الشخصيات. نجد الشخصية البطلة التي تمثلت في حي بن يقظان، ويمكن أن نعتبرها الشخصية الطاغية على القصة، في حين اشتركت باقي الشخصيات في صفة الشخصية الثانوية، وجاءت بهذا الترتيب: الظبية الأم التي تكفلت بحي رضيعا إلى أن شب واستقام عوده، شخصية سلامان الذي لم يدم طويلا في القصة ثم اختفى أيضا، وأخيرا صديقه أبسال الذي واصل مع "حي" باقي أحداث القصة لأنهما يشتركان في العقيدة نفسها التي تضع العقل والتأويل في أول أولوياتها.

يمكننا اعتبار ابن طفيل رائد الكتابة الروائية الفلسفية بدون منازع، وقد تأثر من بعده العديد من الكتاب الأوروبيين★ الذين واصلوا تطوير هذا اللون الأدبي الذي جعل من القص وسيلة للوصول إلى غايات فلسفية أسمى.

4- **المقامة الأندلسية**:

عرف هذا الفن رواجا في بلاد الأندلس، فقد انتقل إليها مع جملة الآداب التي انتقلت وتنافس الأندلسيون في معارضة الهمذاني والحريري، وبلغوا مراتب عليا في كتابتها، إلا أنهم لم

(1)- علي الغريب محمد الشناوي، فن القص في النثر الأندلسي، ص.333، 344.
(2)- ابن طفيل، حي بن يقظان، ص.38.
★- "على ضوئها كتب دانييل ديفو قصته "روبنسن كروزو". ينظر: شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات – الأندلس، ص.515.

يُفردوا نصوصا خاصة بالمقامة وحدها كما فعل الهمذاني، ولم تشتهر أي شخصية بهذا اللون ولو تقليدا كما فعل الحريري، وإنما نجدهم يُقحمونها في نصوصهم النثرية الأخرى كما هو الحال بالنسبة لابن شهيد الذي يُعد «من أول المتذوقين للمقامة والناسجين على منوالها، وقد وقعنا في رسالة التوابع والزوابع على مقطوعات في وصف الماء والبرغوث والذئب والحلوى يحاكي بها المقامة المشرقية»[1]. قد سبق الحديث عن رسالة التوابع والزوابع التي احتوت مغامراته الخيالية مع عفاريت الشعراء وشياطينهم؛ وبين ما قاله في وصفه للبرغوث مثلا، مُتَّبعا طريقة المقامة الهمذانية: «أسودٌ زَنجي، وأهليٌّ وحشيٌّ، ليس بوانٍ ولا زُميْل، وكأنه جزء لا يتجزَّأ من ليل، أو شُونيزة، أوثَقتْها غريزة، أو نقطة مِداد، أو سُويداء قلبِ قراد★»[2] واتبع ابن شهيد في الوصف طريقة المقامة في جُل المواضيع التي طرقها في توابعه[3]، بما فيها استعماله لمقطوعات شعرية، إلا أن الهمذاني عالج أو طرق موضوع الكدية والاحتيال كموضوع عام أما ابن شهيد فكانت مقاماته هذه عبارة عن زخرف لغوي استعمله في بعض مشاهد رسالته.

تأثرت المقامة الأندلسية بصفة عامة، بمقامات الحريري «ولعل سرَّ ذلك راجع إلى الصلة بين بعض الأندلسيين والحريري، فقد وجد منهم من سمع منه مقاماته (...) وكان لـ"أبي القاسم بن جهور" أكبر أثر في نشرها بالأندلس إذ تلقاها عنه عدد كبير من التلامذة»[4] .يرجع هذا التأثر بالحريري بحكم تأخُّره بالقياس عن الهمذاني في فترة اشتهرت فيها الرحلات العلمية بين المشرق والمغرب.

يؤرخ لفترة ازدهار الأدب الأندلسي «منذ القرن الرابع للهجرة وعهد عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم، ذلك العهد الذي أُلِّف فيه كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، وأُملِي فيه كتاب الأمالي، أملاه أبو علي القالي في قرطبة، ومنذ ذلك العهد المزدهر أخذت الأندلس تشعر بشخصيتها

(1)- عماد الدين شبيب، القصة في النثر الأندلسي، ص.186.

★- زُميل: الجبان الضعيف، شُونيزة: الحبة السوداء، أوثقتها: أحكمتها، قراد: حَلمة الثدي، ودويبة تتعلق بالبعير ونحوه كالقمل في الإنسان.

(2)- ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، ص.125، 126.

(3)- ينظر: التوابع والزوابع، الفصل الثاني، توابع الكتاب بما فيه رسالة حلواء، صاحب الإفليلي، صفة البرغوث، صفة الثعلب، صاحب بديع الزمان، رجع إلى أنف الناقة، ص.115 إلى 129.

(4)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ص.243؛ هذا القول نقله إحسان عباس عن أبو عبد الله بن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، ج.1، تح: عبد السلام الهواس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1415هـ/ 1995م، بيروت، لبنان، ص.33.

وتحاول أن تصور هذه الشخصية في آثارها ونماذجها الأدبية»[1] لهذا اختلفت المقامة الأندلسية عن المقامة المشرقية في الموضوع وحتى في اللغة، فقد اشترك كل من الهمذاني والحريري في موضوع الكدية، أما المقامة عند الأندلسيين فاختلفت من أديب إلى آخر.

نجد المقامة السياسية لـــ"لسان الدين الخطيب" التي يُفصّل فيها على لسان راويها فنون السياسة وقوانينها، متخذا من شخصية هارون الرشيد بطلا لها، ومن بين هذه القوانين: لا بد أن يكون الوزير صالحا عادلاً خبيرا في حمل السلاح، يجب أن يكون هدف الجند خدمة المملكة والسهر على راحة شعبها، ثم فصَل في وصف الحرم والخدم والعمال ودورهم الفعال في تثبيت الحكم والـمُلك إلى أن يصل في الأخير إلى وصف المَلِك الصالح الذي يجب أن يكون بعيدا عن آفات الزمان وأن يُحسن صَوْن المال لأن سوء استعماله يؤدي إلى الآفات والانسياق وراء الشهوات، وغيرها من النصائح والصفات التي إن التزم بها أي حاكم ضَمن لـمُلكه ولشعبه السعادة والاستقرار[2].

تعتبر مقامة تعليمية أكثر منها ترفيهية، وهي أشبه بمقامات ابن دريد التي كانت غايتها التعليم أو التوجيه لأنها اعتمدت على خصائص «السرد الإخباري على لسان الشيخ الراوي المشهور له بالاعتبار في الأخبار، (...) ثم إن العقدة باهتة، ضعيفة، مكشوفة وهي إهداء النعاس إلى هارون الرشيد، قد لا يكون هدف ابن الخطيب إنشاء مقامة بقدر ما كان همه إبراز مدى باعه في مضمار الثقافة والسياسة»[3]. وقد اجتمع الأمر نفسه في "مقامة ابن قزمان" التي نظمها عن "شهري رمضان وشوال" والتي راح يصف فيها فضائل الشهر الفضيل وبأنه شهر نزل فيه القرآن وتتنزل فيه ملائكة الرحمن، ثم شهر شوال الذي يفرح فيه المسلمون وتتراحم فيه الأرحام إلا أنّ هذه المقامة هي الأخرى «شديدة الصلة بالرسالة بعيدة عن مواصفات المقامة لها صلة بمقامات الزمخشري العارية من الكدية والحيلة في موضوعات من الزهد والوعظ ويتجلى فيها عنصر السجع»[4].

(1)- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص.320.
(2)- ينظر: عماد الدين شبيب، القصة في النثر الأندلسي وأثرها في أوروبا، ص.196 إلى 199.
(3)- المرجع نفسه، ص.200.
(4)- المرجع نفسه، ص.202.

كل هذه المحاولات وغيرها مما لم يسع المقام لذكرها، كانت محض محاكاة أو محاولة لذلك، لأنها لم ترقَ إلى المقامة التي اشتهرت في المشرق «بل أصبحت صورة من رسائل يقدمها شخص بين يدي أمر يرجوه أو أمل يُحبُّ تحقيقه (...) ولما التبست المقامة بالرسالة وأصبحت تؤدي مهمتها، فقدت العقدة وفقدت الشخصيتين الخياليتين فيها»[1] وهي الأركان التي ركزت عليها مقامة الكدية، وافتقدتها المقامة الأندلسية بصفة عامة، أمّا وجه التجديد في المقامة الأخيرة هو عنصر البحر الذي أضافه السرقسطي[★] في مقاماته والتي سماها باللزوميات متأثرا بلزوميات المعري. فقد خص في بعض مقاماته حديثا مفصلا عن المرفأ والميناء وكل مظاهر البحر التي غابت عن مقامات المشرقيين.

غير أن مقامات السرقسطي على ما فيها من روعة وحسن استخدام للغة إلا أننا نجده يخطئ في تصوُّر الأمكنة من جهة، ومن جهة أخرى ركز على بعض المناطق المشرقية كجزائر الهند واليمن وحلب ودمياط والإسكندرية ثم العراق وفلسطين. ولم تجرِ قصة مقامته في بلاد المغرب والأندلس إلا ثلاث مرات، القيروان وطنجة ثم جزيرة طريف، إذ لا نجد في هذه المقامات صيغة محلية، كالتي وجدناها في بعض المقامات الأندلسية الأخرى وخاصة التي تُصوِّر رحلات داخل الأندلس نفسها[2].

لم يتوقف الأمر عند هذه المقامات ولا عند هذا العدد من أدباء الأندلس الذين كتبوا في الفن ذاته، وإنما هناك أسماء أخرى وضعت بصمتها إلا أنها لم تعرف الشهرة التي عرفتها المقامة الهمذانية أو الحريرية، لأن هؤلاء في معظمهم رغم تأثرهم بهذا الفن ورغم معارضتها له، إلا أنهم لم يخصصوا لها ذلك الباب الواسع كما فعل المشارقة، بمعنى لا نجد مقاميّاً كتب اسمه من ماء الذهب في الأدب الأندلسي، كما فعل الهمذاني في العراق، أو كما فعل الحريري؛ إلا أننا نتفق أن الأندلسيين كانت لهم محاولات في هذا الفن، ومؤلفاتهم يخلدها التاريخ الأدبي.

(1) - إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص 247.

★- أبو الطاهر إسماعيل بن خلف بن سعيد بن عمران الأنصاري المقري النحوي الأندلسي- السقرسطي، كان إماما في علوم الآداب ومتقنا لفن القراءات، ينظر: وفيات الأعيان، مج1، ص 223.

(2)- ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص.255، 256.

خلاصة:

نستنتج مما سبق ذكره، أن تراثنا الأدبي كان متوازنا، متوازيا، منذ العصر الجاهلي الذي سجل فيه العربي أوابده التي كانت عبارة عن قصص وحكايا تخلد أسماره، وسِيَرَ أبطاله من شعراء أو ملوك؛ أما في العصر الإسلامي فقد تكفل القرآن الكريم بتوفير القصص التي لم تكن من أجل الترفيه وإنما كانت وسيلة للإرشاد والوعظ والتوجيه، وعلى الخط ذاته سارت قصص النبي ﷺ، خَلَفَت القصص الخرافية التي لا تزال تمجد الآلهة وطقوس عبادتها، وعلى هَدي النبي سار الصحابة والتابعون، وإن لم يصدر عنهم القصص، إلا أنهم أجازوه وشجعوا عليه، مثلما فعل معاوية بن أبي سفيان.

ظهرت الحياة الحقيقة للقص الفني، مع فجر العصر العباسي، على يد ابن المقفع، فحملت قصصه "كليلة ودمنة" معها أساليب القص الخيالي، ومن هنا بدأ التحول الفعلي إلى القص الفني المؤسس الذي يعتمد على شخصيات خيالية، وأحداث مخترعة، فظهرت قصص البخلاء والمقامات، والرسائل الفنية، وحتى الأخبار، والأسمار، كقصص الأغاني، والإمتاع والمؤانسة...إلخ وغيرها، وفي الفترة نفسها تقريبا انتقلت عدوى القص والسرد إلى الجانب الغربي للبلاد الإسلامية، نسج الأندلسيون على منوال المشارقة وخلَّف هؤلاء وأولئك تراثا سرديا ضخما جدا، شكل القاعدة التي انطلقت منها معظم الأجناس الأدبية الحداثية في أوروبا بعدما تُرجمت، كقصص ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران، ورسالة حي بن يقظان، وغيرها من الأعمال الخالدة خلود هذه الأمة.

الفصل الثاني:

بلاغة السرد القصصي عند الجاحظ

"الحكاية الواقعية لا تكفي، كما أنّ الحكاية المتخيلة لها حدودها، المتخيل وحده لا يكفي لصناعة قصة قصيرة ناجحة، وقد يتعذر على هذه الأخيرة، إن لم تجتهد بحثا عن أشكال الدلالات، أن تقوم بمجموعة من الحفريات تخص اللغة، كمقوم نووي، والبلاغة كجزء قاعدي"

السعيد بوطاجين، في القصة القصيرة
مرايا عاكسة، ص 198.

تمهيد :

استطاع الجاحظ أن يضع بصمة خالدة في متون الأدب العربي القديم، من خلال ما قدم من زخم نقدي، وتأليف في المجالين النثري والقصصي وحتى في الفلسفة والعقل.

اتخذ النثر القصصي شكلا مغايرا تماما في مؤلفات الجاحظ، فقد بدأ الاعتماد على الخيال الفني، المطبوع بالواقعية التي تمثلت في معالجته لظاهرة طارئة على مجتمع عُرِف بالكرم والسخاء، فوجد في القص الطريقةَ الأنسب لنقد هؤلاء متخذا من السخرية قالبا يحوي هذه القصص.

سنحاول في هذه الجزئية تتبع أثر الجاحظ من خلال مؤلَّفه "البخلاء"، بحثا عن آليات القص الحداثي، محاولين إثبات إمكانية تسمية قصص البخلاء بالقصة القصيرة ؟ إذا توفرت على تقنيات السرد، وإلاّ تبقى مجرد أخبار ونوادر؟

تدفعنا هذه الإشكالية إلى ضَرْب مقارنة بين تقنيات السرد الحداثية في القصة القصيرة، مع آليات القص عند الجاحظ.

المبحث الأوّل: عناصر بناء القصة القصيرة في قصص البخلاء★.

ارتأينا قبل التطرّق إلى عناصر بناء القصة القصيرة، أن نعرّج على بعض الجوانب المهمة التي ارتبطت بتأليف قصص البخلاء، وإلى الأسلوب الساخر الّذي طبع معظم مؤلفاته؛ وهي إضافة نزعم أن لها دور في توجيه القارئ إلى المنافذ التي استقى منها الجاحظ أهمّ عناصر البناء لقصصه.

أ- دواعي تأليف الكتاب:

اتّفقت كتُب السِّير، على أن الجاحظ ألّف كتابه هذا قبل كتاب الحيوان، والبيان والتبيين. فقد جاء في كلامه ردّاً على من انتقد أسلوبه: «... وعبتني بكتاب احتجاجات البخلاء، ومناقضتهم للسّمحاء»(1). وقد ذكر في موضع آخر أنه ألّفه في أواخر حياته عندما اشتدّ عليه المرض وأهلكته الأسقام، وأجبرته الآلام على القعود في الفراش، فما بقي له من ملذات الدنيا «إلا ثلاث، ذمّ البخلاء، وأكل القديد وحكّ الجرب»(2). موضوع البخلاء لم يكن يهدف إلى التصوير فقط، وإنما كان من ضمن ملذاته التي أنسته مرض النقرس والفالج. اللّذين ألمَّا به في أواخر أيامه★★. غير

★- طُبع الكتاب لأوّل مرة في ليدن سنة 1900 بعناية المستشرق "فان فلتون" الّذي لم يتمكن من تصحيح كل التصحيفات الموجودة فيه، ثم عكف المستشرق "وليم مارسه" سنة 1905 على إعادة تصحيح الكتاب باعتماده على مراجع ونصوص من شتى كتب اللغة والأدب والحديث في تحقيق علمي محكم، ثمّ الطبعة المصرية سنة 1913 وهي أردأ طبعات الكتاب لما فيها من أغلاط كثيرة المسخ والتشويه، ثم طبعة دار الكتب المصرية وقد ضبطها وصحّحها وشرحها الأستاذان أحمد العوامري وعلي الجرم وقسما الكتاب إلى جزئين؛ ثمّ طبعة مكتب النشر العربي بدمشق ظهرت في سنة 1938 أيضا تعتمد على النسخة الأوروبية وعلى تصحيحات الأستاذ مارسه القيّمة، وتمتاز هذه الطبعة بفهارسها العلمية المتعددّة وبأمانتها في النقل عن الأصل وهي الطبعة التي اعتمد عليها طه الحاجري في تحقيقه للكتاب، الّذي طُبع سنى 1963 في دار المعارف بالقاهرة، وهي أكثر الطبعات اعتمادا عند النقاد والباحثين الّذي درسوا الكتاب من بعده (ينظر: محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء، مرجع مذكور، ص 09 و10) أمّا نحن فقد اعتمدنا في هذه الدراسة على تح طه الحاجري **للاستشهاد بنصوصها**، وعلى طبعة دار الكتاب العربي تح: محمد الإسكندري طبعة 1433-2012 بيروت لبنان لما وجدناه من **شروح وتعليقات** واعتمدنها أيضا، وبدرجة أقل على طبعة تح: أحمد العوامري وعلي الجرم التي ذُكرا أعلاه من أجل توضيح بعض **مواطن الاختلاف في القصص**، سواء من ناحية معنى القصة أو من ناحية راويها وأيضا لعدم توفر بعض الشروح في الكتب الأخرى فاضطرنا الأمر إلى الرجوع إلى الكتاب الثاني أو العكس من أجل فهم مغزى القصة وهدفها.

(1)- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، 1834هـ - 1965م، مصر، ص04.

(2)- فاروق سعد، مع بخلاء الجاحظ، دراسة تحليلية مقارنة مع منتخبات، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط6، 1413هـ - 1992م، بيروت، لبنان، ص 16

★★- وصادفنا رأي آخر يقول عكس ما ذهبنا إليه «على أنه لم يكتبه في فترة متأخرة من حياته وإنما كتبه قبل أن تجتمع فيه العلل». ينظر: رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "التربيع والتدوير" و"البخلاء" و"الحيوان"، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1409هـ - 1989م، بن عكنون، الجزائر، ص 192.

أنه لم يستسلم لمرضه وإنما صوَّر نفسه شخصية فاعلة في بعض هذه القصص ما يدل على نشاطه وقوته رغم هوان صحته.

عكف الجاحظ على كتابة مؤلَّفهِ هذا إثر محفِّزات، أغلبها اجتماعية، ثم شعوبية، بما أننا نتحدث عن عصر اختلط فيه الجنس العربي بأجناس دخيلة أخرى، خاصة الفرس منها. فظهرت عادات جديدة في هذا المجتمع الحداثي مذمومة في أغلبها★، ومن بين هذه العادات "البخل والتقتير والشح" الذي تفشى بين العامة والخاصة على السواء، بل إن هذه الأخيرة كانت الباعث الأكبر الّذي دفع الجاحظ للكتابة عن البخلاء، أغلبهم أصدقاءه الّذين يشكّلون الطبقة المثقّفة البخيلة في المجتمع.

تمركز الثراء في الطبقة البرجوازية للمجتمع البصري، كان من الدوافع التي أدت بالجاحظ إلى تسليط الضوء على هذه الفئة، فراحَ يُصوِّر حياتهم وأساليب ادِّخارهم للمال بحكم احتكاكه بهم، أغلبهم من أصولٍ دخيلة على المجتمع العربي، لأن العرب كانوا ولا زالوا إلى هذه الفترة يتباهون بالكرم وحسن الضيافة بل «إنَّ العربي القح هو زميل البذخ، ينفق بغير حساب، غير عابئ بالاقتصاد. ثم إن إيمانه بالقدر وثقته بالعناية الربانية واعتماده على التوكل، كل هذا يدفعه إلى عدم المبالاة بالمستقبل»[1] لأن الإسلام ضبط النفس البشرية ووضع حدودا للنفقات كما حذَّر من البخل في العديد من المواضع، فربط القرآن قضية الإنفاق ضمن العبادة، حينما قال سبحانه وتعالى: ﴿لَن تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ وَمَا تُنفِقُوا مِن شَيْءٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ﴾ (سورة آل عمران، الآية: 92)، وفي قوله ﴿هَا أَنتُمْ هَؤُلَاءِ تُدْعَوْنَ لِتُنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَمِنكُم مَّن يَبْخَلُ وَمَن يَبْخَلْ فَإِنَّمَا يَبْخَلُ عَن نَّفْسِهِ وَاللَّهُ الْغَنِيُّ وَأَنتُمُ الْفُقَرَاءُ وَإِن تَتَوَلَّوْا يَسْتَبْدِلْ قَوْمًا غَيْرَكُمْ ثُمَّ لَا يَكُونُوا أَمْثَالَكُم﴾ (سورة محمد، الآية: 38)، والأمثلة كثيرة حول ذلك في القرآن والسُّنّة.

★- من العادات السيئة التي أصابت المجتمع العربي في فترة العباسيين، إخصاء الرجال والتغزل بالغلمان، انتشار المجون ومعاقرة الخمور، تفشي الشعوبية وتعصب كل فرقة لأصلها وعاداتها، وكل هذا بسبب الديانة المجوسية التي لا تزال تحتفظ بها العقلية الفارسية ضمن ما يسمى باللاشعور الجمعي.

(1)- شارل بلاّ، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامرَّاء، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1406هـ - 1985م، سوريا، ص 308.

ذكر الجاحظ حافزا آخر، دفعه لتأليف كتاب البخلاء، وهو كتابه "حيل اللصوص"، الذي جاء ذكره في سياق خطابه مع أحد معارفه في مقدمة كتاب البخلاء، بقوله: «ذكرتَ حفظك الله أنك قرأت كتابي في تصنيف حيل لصوص النهار وأنك سددت به كل خلل... وذكرت أن قَدْر نفعه عظيم، وأنّ التقدم في درسِه واجب، وقلت: اذكر لي نوادر البخلاء في باب الجِدِّ، لأجعل الهزل مستراحا، والراحة جماما، فإنّ للجدّ كدّا يمنع من معاودته، ولا بدَّ لمن التمس نفعه من مُراجعته»(1)، والكتاب الأول أي حيل لصوص النهار هو من مصنفات الجاحظ التي ضاعت وجاء ذكرها في هذا الكتاب، وكتاب الحيوان أيضا، وتبدو من خلال هذا التقديم، من المصنّفات المهمة التي خالَطتها السخرية والهزل بالجد. «فسبب تأليف الكتاب إذن يعود إلى رغبة هذا الصّديق الذي وجد نفعاً عظيماً في كتاب اللصوص فأراد أن يستفيد من نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء»(2) فألّف الجاحظ كتابه الثاني ودَوّن مغامرات بخلائه.

لا يقف الأمر عند هذا الحد فقط، وإنما وجدنا سبباً آخر لا يقل قيمة عنه، بل ربما هو الحافز الأكبر الّذي دفع الجاحظ إلى ذم بخلائه، وهو الرَّد على الشُعوبية★، بطريقة حضارية جدا، متّبعا طريقة التصوير الفني الواقعي، فحينما تولى الفرس مناصب عليا بالسلطة الحاكمة، «أخذت الجاحظَ الحميةُ على العرب فانبرى يدافع عنهم، ويردُّ مثالب الشعوبية بكلِّ ما أوتي من طاقة، موظِّفاً في ذلك كلّ ثقافته الواسعة، وحجاجه الباهرة، وبيانه النّاصع، وكأنه يريد أن يثبت لهم عمليّاً أن الخطابَ العربيّ قادر على رد أي افتئات على العرب مهما كان مصدر هذا الافتئات»(3). معتمدا أسلوب السخرية والتهكم، ضمن الحجاج الفكاهي الذي يحمل بلاغتين؛

(1)- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري، ص1.

(2)- رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ ، ص 196.

★- وهناك من الباحثين من استبعد فكرة الشعوبية في تأليف الجاحظ لكتابه بل "عدّ نفسه ناطقا باسم الشعب الّذي يقر باستشراء طُرف البخل في الخراسانيين مقارنة بالعرب، ...ثمّ إنّ المحصي لنوادر بخلاء الجاحظ يجدها زادت على المئتين، حظ نوادر الفرس منها أربع وعشرون، أمّا البخلاء العرب المذكورون فقد يتفوا عن الخمسين، بينما لم يتجاوز عدد البخلاء الفرس عشر، ممّا يبيّن أن لا تحامل للجاحظ على الفرس وبخلاءهم" ينظر: رابعة الحسين السوساني، صورة الفرس في الثقافة العربية الجاحظ أنموذجا دراسة مقارنة، مجلة الدراسات الأدبية والنقدية المقارنة في الوطن العربي، المؤتمر الحادي والعشرون، 9-11 أفريل 2018، جامعة الجرش، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2018، عمان، الأردن، ص 262.

(3)- علي محمد علي سليمان، كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج، (رسائله نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2010، بيروت، لبنان، ص 138.

بلاغة المحاججة بلغة فصيحة، رصينة، وبمحاجتة الخاصة الساخرة التي امتلك ناصيتها دون غيره من العرب والعجم على حدٍ سواء.

ب- بلاغة السخرية* في أدب الجاحظ:

عُني الجاحظ بالتصوير الفني للواقع، أو تعرية الواقع الاجتماعي من أجل معالجة قضية طارئة في المجتمع العباسي ألا وهي البخل، والواقعية الفنية مرآة عاكسة للمجتمعات أيّا كان زمنها، تحاول أن تكشف عن نقاط الضعف فيه من أجل الإصلاح لا غير؛ "فيمكننا أن نعتبر كتاب البخلاء دراسة لطبقة من الطبقات الاجتماعية ولكنّ مُؤلِفه لم يعمد في هذه الدراسة إلى طريقة فلسفية مجردة أو تاريخية نقلية بل سلك طريقة أدبيّة"[1] في قالب ساخر حتى يستميل إليه جميع طبقات المجتمع بما أنّ الضّحك والفكاهة منبع للسّرور وهو القائل: "...وما يجوز من ذلك في باب الهزل وما يجوز منه في باب الجدّ، لأجعل الهزل مستراحا، والرّاحة جماما، فإنّ للجِدّ كدّا يمنع من معاودته..."[2].يكفي أن نتخيل موضوع البخلاء، في قالب جاد بعيد عن الهزل والسخرية لنعرف درجة نبوغ الجاحظ في استعماله لقالب فكاهي.

تميز الجاحظ بشخصية فريدة من نوعها، فقد جمع بين امتلاكه لجوامع الكلم والبيان، بلاغة الجد والسخرية في آن واحد، بل تجده في كتب النقد التي خصصها للبلاغة والفصاحة، يضع نصب عينيه نفسية المتلقي. قد حَدَث أنه انزاح عن موضوع اللسان، في كتاب البيان والتبيين، إلى موضوع آخر فيه بعض الحكمة، فقال مستدركا: «وليس هذا الباب مما يدخل في باب البيان والتبيين، ولكن قد يجري السبب فيُجرى معه بقدْرِ ما يكون تنشيطاً لقارئ الكتاب، لأن خروجه من الباب إذا طال

* - عُني العديد من الباحثين بموضوع السخرية بصفة عامة، والسخرية عند الجاحظ بصفة خاصة، لهذا ارتأيت أن أتجاوز الحديث عنها لأن ذلك لا يخدم موضوع بحثي، يرجى العودة إلى رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "التربيع والتدوير" و"البخلاء" و"الحيوان".

(1)- محمد المبارك، فن القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 16.

(2)- البخلاء، تح: طه الحاجري، ص 01.

لبعض العلم كان ذلك أرْوَح على قلبه وأزْيَد في نشاطه إن شاء الله»[1] والأمثلة في هذا الشأن كثيرة لا تخلو منها كتبه، بل حتى في حياته اليومية كان للدعابة حظ وافر في كلامه مع الناس★.

روى الجاحظ عن نفسه★★، قال: «ذُكرتُ لأمير المؤمنين المتوكل لتأديب بعض ولده، فلما رآني استبشع منظري، فأمر لي بعشرة آلاف درهم وصرفني»[2]، لعلك تستشعر تلك السخرية التي يريدها أن تصل إلينا حينما قال استبشع منظري، كأنّا به يريد أن يقول خاف على ولده من منظري، ففضل أن يكرمني على أن يرعبهم. ثُمّ إنّ هذه الصّراحة الّتي طبعت جُلّ كتبه حينما يتحدث عن منظره قلّما تجدها عند كُتّابٍ غيره، وربما هي ميزة أخرى انفرد بها «فكأنما ما نقص من صورته استوفاه من ذكائه وعقله»[3].

لا تُستثْقلُ مجالست الجاحظ ولا تُملُّ، جمع بين العبقرية الفكرية والأدبية والمزاح، الخير الكثير «ولقد أحبّ الضحك ومال إلى الفكاهة والمراوحة بين الجد والهزل حتى نمت مع نموه ملكت السخرية وانطبعت في ترعته الفنية... وهو يستهدف الضحك والإضحاك –لأنهما في نظره–

(1)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 186.

★- حدث له موقف حَرِج مع القاضي أبي دؤاد حينما قَتَل ابن الزيات، هرب الجاحظ خوفا على نفسه من هَدْرِ دمه، أُلقي عليه القبض فقيل له: «لِمَ هَربتَ؟ فقال: خِفتُ أن أكونَ ثاني اثنين إذ هما في التنور، يريد ما صنع بمحمد وإدخاله تنور حديد فيه مسامير كان هو صنعه ليُعذِّب الناس فيه فعُذِّب هو فيه حتى مات، يعني محمد بن الزيات» هذه دعابة في لحظة خوف وهلع، ثمّ يواصل على نفس المنوال وفي الموقف نفسه بعدما جيء به مكبّلا بالأغلال الحديدية وُضع أمام أبي دؤاد فقال له: «والله ما علمتك إلا متناسيا للنعمة، كفورا للصنيعة، مُعداً للمساوئ وما فتَّني باستصلاحي لك، ولكنَّ الأيام لا تصلح منك إلاَّ لفساد طويتك ورداءة دخلتك وسوء اختيارك وتغالب طبعك، فقال له الجاحظ: خَفِّض عليك –أيَّدك الله- فو الله لأنْ يكون لك الأمر عليَّ خير من أن يكون لي عليك، ولأن أسيء وتُحسن أحسنُ عنك من أن أحسنَ فتسيءَ، وأن تعفو عني في حال قدرتك أجمل من الانتقام مني، فقال له ابن أبي دواد: قبّحك الله، ما علمتك إلا كثير تزويق الكلام، وقد جعلت بيانك أمام قلبك ثم اصطنعتَ فيه النفاق والكفر ...» ولهذه الحادثة بقية لا تخلو من الطرافة التي كانت سببا في تقريب ابن أبي دواد للجاحظ في مجلسه إلى أن توفي وخلفه ابنه "أبو الوليد"، وظل في خدمته إلى أن صرفه بعد ما كثرت شكاية أعدائه سنة 237هـ، 701م، فصادر أمواله. ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج5، ص 2102 -2104. وينظر: جورج غريب، الجاحظ دراسة عامة، دار الثقافة، ط5، 1980، بيروت، لبنان، ص 12.

★★- يحكي عن نوادره أيضا فيقول: «ما أخجلني أحد إلاّ امرأتان، رأيت إحداهما في العسكر، وكانت طويلة القامة، وكنت على طعام، فأردت أن أمازحها فقلت لها: انزلي كلي معنا، فقالت: اصعد أنت حتى ترى الدنيا؛ وأما الأخرى فإنها أتتني وأنا على باب داري فقالت: لي إليك حاجة وأريد أن تمشي معي، فقمت معها إلى أن أتت بي إلى صائغ يهودي وقالت له: مثل هذا وانصرفت، فسألت الصائغ عن قولها فقال: إنها أتت إليَّ بفص وأمرتني أن أنقش لها صورة شيطان، فقلت لها ما رأيت الشيطان، فأتت بك وقالت ما سمعت»، ينظر: جورج غريب، الجاحظ دراسة عامة، ص 42.

(2)- أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ص 82.

(3)- محمد كرد علي، أمراء البيان، ج2، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1433-2012، القاهرة، مصر، ص 309.

خير ما في هذه الحياة، فهما مصدر القوة والبهاء للأحياء»[1] وروح الدعابة التي لامست شخصه، جعلت منه سيّد الفن الكاريكاتوري في العصر العباسي، ولا نبالغ إن قلنا في كل العصور، إذ لم يسجل لنا تاريخ الأدب العربي شخصية مماثلة لشخصية الجاحظ، جمعت بين الأدب والنقد والاعتزال ببلاغة السخرية والفكاهة.

أمّا عن بلاغة السخرية في أدبه، فإننا نلتمسها في أمرين هامّين: فحينما كان الجاحظ «مطبوعا على الظرف والفكاهة، ينظر إلى الأمور نظرا لا اكتراثيا يبدو عليه السرور وحب الدعابة وخفة الروح»[2] زرع تلك الروح في جميع مؤلفاته، الكتب منها والرسائل، ولعلّ هذا ما يفسِّر دِقَّة تناوله لموضوع البخلاء ونوادرهم في جميع مؤلفاته، إلى أن خصص لهم كتابا منفردا جمع فيه بين نقل للحقائق وبين خياله الخصب الذي طُبع على لمسة السخرية تلك.

تمثل الأمر الثاني في امتلاكه ناصية البيان، واغترافه من مَعين البلاغة واستوفى على معرفة علوم اللسان، مهتما بنفسيّة المتلقي وثقافته، فهو القائل محذِّرا منبّها: «متى سمِعتَ –حفظك الله– بنادرة من كلام الأعراب، فإيّاك وأن تحيكها إلا مع إعرابها، ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيّرتها بأن تلحنَ في إعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولَّدين والبلديّين، خَرجتَ من تلك الحكاية وعليك فضل كبير، وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوامّ، ومُلحةٍ من مُلح الحُشوَة والطَّغام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو أن تتخيّر لها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فِيك مخرجاً سريّاً، فإنّ ذلك يفسد الإمتاع بها، ويُخرجُها من صورتها، ومن الذي أُريدت له، ويذهب استطابتهم إياها واستملاحهم لها»[3] فواضع هذه القوانين لا بدّ وأنه متمرس لها عاملٌ بها.

يقدّم من خلال هذا التنبيه شروطا للمتكلم يجب أن يلتزم بها، منها ثقافة هذا المتلقي، ورصيده اللغوي، كي تنجح عملية التفاعل بينهما. فالأعراب في عهد الجاحظ يمثلون النخبة التي تُجيد استعمال اللّغة وتُحسن فهمها على سجيّتهم، أما العامة وقد اختلطوا بأجناس غير عربية ومنهم من لم يكن عربيا أصلا! ، كانت لهم لغة سهلة المخرج بسيطة المعنى، لهذا فعلى المتكلم أن يحسن اختيار الألفاظ التي تناسب ومتلقيه.

(1)- رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 41.
(2)- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 562.
(3)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 145 و146.

وضَّح الجاحظ، من خلال هذا النّص، سُبُلَ التعامل اللغوي مع كل طبقة، فقد كان له السبق في الاهتمام بالمتلقي لأنه أساس عملية التواصل، ولأن التفاعل مع النص أو الخطاب لا يكون بالوجه الذي يرجوه المخاطبُ أو الباثُّ إذا لم يحسن انتقاء كلماته التي تتناسب ومعرفة المتلقي. نخلص إذن إلى أن الجاحظ كان مُعلِّماً وموجِّهاً، بليغاً محنّكاً، استوى على عرش البيان عن استحقاق.

1) ماهية القصة القصيرة:

مرت القصة القصيرة بمراحل وبدايات ككل فن أدبي، إذ يؤرخ لإرهاصاتها الأولى في القرن 14م بمدينة روما بحجرات الفاتيكان تحديدا، حيث كان يتجمع الأهالي في تلك الحجرات للاستماع للحكايات المخترعة وقد سميت تلك الحجرة بمصنع الأكاذيب[1]، وهذا يعني أنها كانت خيالية من نسج الحكواتي، وكانت تستقطب جمهورا هاما من المتلقين، لحجم المتعة التي طبعتها «ومن أكثر رواد مصنع الأكاذيب مثابرة وأخصبهم خيالا رجل غريب الأطوار اسمه "بوتشيو" ...فدوّن النوادر التي قصها وسمعها في مصنع الأكاذيب فأعطاها بذلك شكلا أدبيا أسماه (الفاتشيا)»[2]؛ كما لا بد من الإشارة إلى قصص "الديكامرون" أو الليالي العشر للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاتشيو التي تضم مجموعة من القصص سردها بعض أهالي مدينة فلورنسا الذين اجتمعوا بعيدا في الريف هروبا من مظاهر الموت والدمار التي شدتها المدينة بسبب تفشي وباء الطاعون[3]. وتبقى مجرد محاولات تفتقر للخصائص السردية، لكنها تعدّ سببا كافيا لتكوّن نوع قصصي جديد أكثر متعة وأكثر ضبطا لقواعد وقوانين الكتابة القصصية الّذي تمثّل في القصة القصيرة.

✓ **التعريف اللغوي:**

تدل مادة (ق.ص.ص) في معجم لسان العرب على عدّة معاني، «يقال قَصَصْتُ الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء، ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾* والقصّة: الخبر وهو القصص، وقصَّ على خبره يقُصُّه قصّا وقَصَصًا: أورده، والقَصَصُ: الخبر المقصوص، ويقال:

(1)- ينظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار العودة، ط 3، 1983، بيروت، لبنان، ص7.

(2)- المرجع نفسه، ص 7-8.

(3)- ينظر: يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1989، دمشق، سورية، ص77-78.

* - سورة القصص، الآية 11.

قصصت الرّؤيا على فلان إذا أخبرته بها، أَقُصُها قَصّاً، والقّصُّ: البيان، وقصَّ آثارهم يقصّها قصّاً وقصصا وتقصَّصَها تتبّعها باللّيل، وقيل: هو تتبّع الأثر أيَّ وقت كان، قال تعالى: ﴿فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا﴾** أي رجعا من الطّريق الّذي سلكاه يقصّان الأثر أي يتبعانه[1]» فالقصص يعني الخبر، وتتبع الأثر كما يدلّ على البيان أيضا.

✓ **اصطلاحا:**

القصة القصيرة هي ترجمة لمصطلح (***Short Story***) بالإنجليزية و(***Nouvelle***) بالفرنسية، والاختلاف الذي «دار بين النقاد حول هذا المصطلح كان حول أفضلية استعمال عبارة القصة القصيرة أو عبارة الأقصوصة»[2] لأنّ ترجمة المصطلحات من مصادرها الغربية تشكل أكبر هاجس للمصطلحات العربيّة، وذلك لأننّا نصادف أكثر من ترجمة للمصطلح الواحد بسبب اختلاف اللّغة التي تُرجم منها*.

أما صفة القِصر التي ارتبطت بالمصطلح فقد توحي بحجمها، والأرجح أنها ذات طول محدد، لكن الواقع عكس ذلك تماما، فقد يمكن أن تلتقي مع الأنواع السردية الأخرى من ناحية الشكل الخارجي أي من ناحية الطول وكثرة عدد الصفحات لكن الفارق «بين هذه الأنواع لا يرجع إلى الطول والقصر، ولا إلى الإسهاب والإيجاز، ولا إلى العناية بالأسلوب الأدبي وقلة العناية بذلك الأسلوب، ولا إلى خطر الموضوع أو تفاهته، فكل أولئك صفات قد تتشابه فيها جميع هذه الأنواع، فتكبر الحكاية المطولة حتى تلتقي بالقصة القصيرة في عدد الكلمات، أو قد تتناول الحكاية موضوعا من أجلّ الموضوعات، ولا تتناول القصة الكبيرة إلا موضوعا هينا من مسائل المجتمع أو مسائل الأحوال النفسية»[3]. فتميزها عن غيرها من أنواع السرد الأخرى يفرضه أمر آخر سمّاه النقّاد بـ(الموقف).

** - سورة الكهف، الآية: 64.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، ط.دار صادر، ص 43-44-45. وينظر المجلد 4، ط. دار المعارف،ص 3650 و3651.

(2)- عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، د ط، 2004، القاهرة، مصر، ص 27. وقد أورد الكاتب ذلك الخليط المضطرب من الترجمات للمصطلح انظر ص 20.

* - إذ تعتبر اللّغة الفرنسيّة اللغة الثانية ببعض دول المغرب العربي وتعتبر اللّغة الإنجليزية كذلك ببعض الدول المشرقيّة والخليج وأدى هذا الاختلاف إلى اختلاف ترجمات المصطلحات الواحد.

(3)- عباس محمود العقاد، ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، 1983، مصر، ص11.

هو ما ركّز عليه الدارسون أي أنها لا تحتمل غير حدث واحد، وربما تكتفي بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت عن حدث وقع بالفعل أو متوقع حدوثه[1] والحدث ما هو إلاّ خبر تحويه القصة، والذي يجب أن يمر بثلاث مراحل: المرحلة الأولى وهي البداية، والمرحلة الثانية التي نسميها الوسط، وتنمو حتما وبالضرورة من الموقف، أو البداية وتتطور إلى سلسلة من النقاط، تمثل تعقيدا أو تشابكا متزايدا، أو القوى التي يحتويها الموقف، والمرحلة الثالثة، أو النهاية فيها تتجمع كل القوى التي احتواها الموقف أو البداية في نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث[2].

تعدّ القصة القصيرة أكثر الفنون تداولا بين الطبقات البسيطة في المجتمع ومنذ زمن، تكفيها مساحة صغيرة في الجريدة، وإذ كانت تبدو للبعض «موجة في وسط النهر»[3]، مقارنة مع الرواية، ولا بد أن يتوفر شرط القصر فيها، إذ «لا صبر لكاتبها ولا لقارئها على الإسهاب، فالكلمة فيها تغني عن الجملة، واللمحة تغني عن الحكاية، والجزء يجمل خصائص الكل»[4] قوامها الاقتصاد والاختصار لأن موضوعها في الأساس هو حدث، أو موقف.

لا تختلف موضوعات القصة القصيرة، وإن تغيّرت الفترات. وعند ظهورها كـ"فن سردي جديد" تستمد موضوعاتها من الطبقات المضطهدة و«ما أشبه اليوم بالأمس والبارحة! إن العودة بالذاكرة إلى المناخات التي أفرزت القصة القصيرة في نهايات القرن 19 حيث ظهرت نماذجها الرائعة على يد "موباسان*" و"إدجار ألان بو**" و"تشيخوف***". استمدت موضوعاتها من معاناة

(1)- ينظر: عواد علي، القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد، مجلة الجديد، ثقافية عربية جامعة، دورية شهرية تصدر عن: *Al Arabe Publishing Centre* ، لندن، عد 13، فبراير 2016، ص 96، الموقع: www.aljadeedmagazine.com

(2)- ينظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص 19.

(3)- عواد علي، القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد، ص 96.

(4)- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط 3، 2005/1426، القاهرة، مصر، ص 07.

*- جي دو موباسان (***Guy De Maupassant***): كاتب وروائي فرنسي وأحد آباء القصة القصيرة الحديثة، ولد 5 أوت 1850 بقصر ميرونمسنل بنورماندیا من سلالة أرستقراطية، كان موباسان الرسّام الأكبر للعبوس البشري ودوما ما كان يصاب بصداع وكان يتلوى ساعات من الألم حتى أصيب بالجنون سنة 1891 ومات في إحدى المصحّات عن عمر لم يتجاوز 42 سنة ودفن بباريس مواضيع أعماله كانت واقعية تعالج الطبقات الكادحة والمهمشة في مجتمعه؛ ووقّع أعماله الأولى بأسماء مستعارة، ربما لأنه لم يكن واثقا من نفسه تمام الثقة .فما بين 1881 و1890 كتب أكثر من 300 قصة قصيرة استرعت اهتمام القراء الأجانب بخاصة، ولاسيما الروس منهم .لقد قال ليون تولستوي بعد أن قرأ كتاب (حياة /***Une Vie***) 1881 لموباسان : «إنه أعظم رائعة في الأدب الفرنسي-، بعد رواية البؤساء ».لفيكتور هوغو ينظر: ويكيبيديا وكتاب الحلية المفقودة (مجموعة قصصية مختارة)، تر: أنطوان موسى عرار، مر: جمال شحّيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2014، دمشق، سوريا.=

الطبقة المهمشة: البروليتاريا العمالية، والبروليتاريا الرثة، وأصحاب الدخل المحدود، الرازحة تحت وطأة النظام الرأسمالي»[1]. ولعل هذا ما ساعد على انتشارها بين أواسط المجتمع، لأنها كانت تخاطب فئة معينة، أو تحكي هموم هذه الفئة، لربما تجد لنفسها حلاّ في وسط الظّلام المادّي والقهر الاجتماعي الّذي كانت تعاني منه.

سَيُلْفي المتصفّح لكتاب البخلاء والدّارس لقصصه، توفر هذه الشروط في بعض قصصه، فقد ركّز الجاحظ على الواقعية وحاول رصد ظواهر معيّنة وإن لم يكن القمع والحرمان الّذي مارسه المجتمع على الفرد المضطهد، فإنها قمع وحرمان من نوع آخر، قمع النفس وحرمانها من أبسط حقوقها وهي القدرة على العيش في أحسن الظروف، إنّ البخيل إن نحن حاولنا أن تفسير خباياه؛ سنجده يحرم نفسه وأهله من الأكل واللبس من أجل أن يرى ماله ينمو غير مبال بما يمكن أن يترتب عن ذلك.

تميّزت كلّ قصة بحدثها وموقفها، منها ما ركّز على جمع المال، منها ما ركّز على التحايل والتطفّل، ومنها ما بيّن طرق وفلسفة البخلاء في الاقتصاد، ومنها ما قدّمت البخلاء تحت

=**- ادجار ألان بو(***Edgar Allan Poe***): 1809 – 1849 ناقد أدبي أمريكي، مؤلف، وشاعر ومحرّر، ويعتبر جزءا من الحركة الرومانسية الأمريكية، اشتهرت حكاياته بالأسرار وأنها مروّعة، كان "بو" واحدا من أقدم الممارسين الأمريكيين لفن القصة القصيرة، ويعتبر عموما مخترع نوع خيال التحري، كان أوّل كاتب أمريكي معروف يحاول كسب لقمة العيش من خلال الكتابة وحدها، ممّا أدى إلى حياة صعبة ماليا ومهنيا (ينظر ويكيبيديا إغار آلان بو). وينظر كتاب: إدجار ألان بو، قناع الموت الأحمر وقصص أخرى، تح وتق: رحاب عكاوي، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1430-2009، بيروت، لبنان، الكتاب فيه إسهاب عن حياته المريرة وبداياته الأدبية.

- أنطوان تشيخوف (Anton Chekhov***): طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير، ينظر إليه على أنّه من أفضل كتاب القصّة القصيرة على مدى التاريخ، بدأ الكتابة عندما كان طالبا في كليّة الطبّ في جامعة موسكو، ولم يترك الكتابة حتى أصبح من أعظم الأدباء، واستمرّ أيضا في مهنة الطّب وكان يقول: "إنّ الطبّ هو زوجتي، والأدب عشيقتي"، توفي بسبب مرض السلّ بنوفوديفتشي- عن عمر لم يتجاوز 44 سنة مخلّفا آثارا عظيمة تنوّعت بين المسرح، والقصص القصيرة، والروايات، ينظر: ويكيبيديا، وكتاب الأعمال المختارة (الأعمال القصصية)، مج 1، دار الشروق، ط 1، 2009، القاهرة، مصر.. ص 11-21. (تطرّق المترجم إلى حياة الكاتب بإسهاب في الكتاب).

(1)- عدنان كزارة، القصة القصيرة في أفق التلقي (نقد تطبيقي)، دائرة الثقافة والإعلام، ط 1، 2007، الشارقة، الإمارات المتحدة العربية، ص09.

رداء الكرم، وهي نوع من المغالطة التي وُجِّهت للقارئ، ومنها ما ارتبط بحسن التدبير، ...والأمثلة عن ذلك كثيرة* كلّها تحيل إلى تركيز الجاحظ على الموقف الواحد.

عالج الجاحظ كلّ هذه القيم في مساحة قصصية محدودة من حيث الشكل والموضوع، إذ يمكن للقارئ أن يتَتَبَّع أحداث القّصة في حجم صغير وفي وزمن قصير أيضا، وهي بلا شكّ أحد تقنيات القص الحداثي، والّذي توفر بوجه الخصوص في القصة القصيرة، التي اشتقت اسمها من هذه السمة، بالاضافة إلى العناصر الفنية الأخرى، الّتي حرص الجاحظ على توظيفها في قصصه بوعي منه، أو بدون وعي، لهذا يمكننا أن نعتبره رائد للقصة العربية، ولا يقتصر فضله في مجرّد السبق والابتكار، وإنّما يمكن القول أنّه قفز بالقصّة رأسا إلى مستوى إنساني، وفنّي ممتاز في الأدب العربي القديم.(1)

سنحاول دمج الأفق الجمالي القديم للقصص البخلاء، وعناصر البناء الفني للقصة القصيرة بحثا عن مكامن التشابه بين الأفقين، وإلى أي مدى وُفّق الجاحظ في رسم ملامح القص الحديث على شخصياته وفي زمانه.

2) *عناصر بناء القصة القصيرة:*

ترتكز القصّة القصيرة على مجموعة من العناصر والتي تشكل الأعمدة الّتي لا تستقيم إلاّ بها، وتتمثل هذه العناصر في الحدث، الشخصية ، اللغة.

1. **الحدث**:

الحدث هو الخبر الّذي تحتويه القصّة، وليس كلّ خبر قصّة، "فلأجل أن يصبح الخبر قصّة يجب أن تتوفر فيه خصائص معينة أوّلها أن يكون له أثر كلّي"(2) ويظهر هذا الأثر من خلال مقدمة ووسط ونهاية (لحظة التنوير)، وبهذا يتشكّل الحدث بصفة نهائيّة زيادة على شرط الوحدة على خلاف الرواية الّتي تصوّر مجموعة من الأحداث.

*- قمنا في الفصل الثالث بتحليل كلّ هذه المواقف واستنتاج مدى علاقتها بالبخل.

(1)- ينظر: البشير المجذوب، القصص النفساني عند الجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد12، 1975، تونس، ص 108.

(2)- رشاد رشدي، فن كتابة القصة القصيرة، ص15.

تعوّل القصة القصيرة كثيرا على الأثر الكلّي، من أجل شدّ انتباه القارئ، لأنّ حجمها الضيّق يتطلّب منها تجاوز المهم إلى الأهمّ باستخدامها لعنصر **التشويق** من البداية "ذلك أن براعة الاستهلال تشد القارئ إلى متابعة الأحداث التالية، وليس كلّ كاتب بقادر على شد القارئ، وتشويقه لمتابعة القراءة"[1] على عكس الرواية التي لا يجد القارئ حرجا بأن يتابع قراءة صفحاتها من أجل الوصول إلى نقطة التشويق.

تعدّ هذه الأركان، كلٌّ متكامل من أجل إقرار الحدث، الّذي يستوي على عنصرين هامين، أوّلهما **المعنى** الّذي لا تكتمل القصّة إلاّ به "وما كل معنى يلقى الترحيب عند المتلقين أو النقاد"[2]، إذ لابدّ أن يؤدّي دورا هاما في إيصال غاية محددة، أو تغير فكرة خاطئة، أو معالجة ظاهرة من ظواهر المجتمع، لأنّ الكاتب في غالب الأحيان هو لسان حال بيئته؛ والعنصر الأساسي الثاني هو **الحبكة** التي تعرّف "بوصفها تنظيما للأحداث"[3]، وليس شرطا أن تكون أحداث متخيلة، ولا أن تشترط أحداثا حقيقية لأنّ "الحياة اليومية مليئة بالغرائب التي تحدث بطريقة غير منتظمة وما يفعله المؤلف هو اختيار واحدة من هذه الغرائب ونظمها في قصة قصيرة، فيدخل ما هو فوضوي إلى العالم الصغير للحبكة"[4] وهي بهذا تضيّق لنا بؤرة النظر إلى تلك الأحداث المبعثرة بشيء من الترتيب والتنظيم، فتتحول القصّة القصيرة، إلى إطار جمالي يوضع على تفاصيل الحياة، فيعرض جانبا صغيرا منها بشيء من التدّقيق، لتتشكّل تفاصيل القصة القصيرة في أبها حلّة لها.

ركّز الجاحظ في كتاب البخلاء على طريقة بناء الأحداث الّتي تساهم بها شخصيات قصصه، ويختلف هذا البناء[★] من قصة إلى أخرى، رغم الموضوع الموحّد الّذي يجمع بينها، غير أنّه خصص لكلّ قصة حدثا مميزا بطريقة بناء مميزة مناسبة للموقف الّذي يحاول تقديمه عن هؤلاء،

(1)- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947 -1985، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، سوريا، ص26.

(2)- المرجع نفسه، ص 24.

(3)- بول ريكور، الزمن والسرد الحبكة والزمن التاريخي، تر: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، مر: جورج زيناتي، ج1، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2006، طرابلس، ليبيا، ص74.

(4)- إنريكي أندرسون أمبرت، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مر: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، د.ت، مصر، ص 127.

★- يوجد أربع أنماط يمكن أن تبنى بها أحداث الأعمال السردية بصفة عامة: البناء المتتابع، البناء المتداخل، البناء المتوازي، البناء المتكرر، ويختلف هذا البناء وفق ما يمليه تحرك الزمن في العمل السردي، ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص129.

سواء حجة طريفة، أو حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا مللت الجدّ[1]، فمثلا نجده يعرض في قصة "**السلام والطعام**"[2] موقفا طريفا وغريبا في الآن نفسه، وهو تظاهر البخلاء بالكرم وحيلهم في التخلص من مشاركيهم للطعام؛ استهلّ الجاحظ القصة بسند عن "ابراهيم بن السّندي"★ ليوحي بواقعيّة الحدث وصدقه. جاء الحدث في هذه القصة متتابعا "ويعني تنظيم الأحداث وترتيبها حسب تسلسلها الطّبيعي في القصّة دون أي تصرّف فيها قد يقدّم بعض الأحداث أو يؤخّرها"[3] فيبدأ من المقدّمة إلى العقدة ثم لحظة التنوير بهذه الطريقة:

- خروج الشيخ كل جمعة حاملا معه منديل فيه زاد يتغذى به.
- يدخل أحد البساتين يجلس تحت ظل شجرة.
- إذا وجد قيّم البستان رمى إليه بدرهم يطلب منه رطبا أو عنبا (حسب الموسم).
- ثمّ يأكل كل ما معه ثم ينام إلى وقت الجمعة ثم ينتبه فيغتسل ويمضي للصلاة وهذا دأبه كل جمعة.
- وإذا به يوما يمرّ به رجل سلّم عليه فردّ عليه السلام وقال هلمّ.
- رجع الرّجل إليه يريد مشاركته قال له مكانك فإنّ العجلة من الشيطان.
- تعجّب الرّجل منه وقال أنت دعوتني.
- أجاب أنه فعل ذلك لأنّ بين يديه طعام، لو لم يكن كذلك لاكتفى بردّ السلام فقط.
- فكان على الرّجل أن يعتذر ويقول هنيئا بدل أن يلبّي دعوته.
- ليكون سلام بسلام وليس سلام بطعام.

يقدّم التتابع المرتبط بالقصة ما يأتي:

- ارتبطت الأحداث الرّئيسية في مقدّمة القصة بالشيخ البخيل، وقد قام السارد بسردها بالتتابع محترما التسلسل الزمني، كما كشف الاستهلال عن وحدة الزّمان والمكان في قوله (...كان في غداة كل جمعة ...يدخل بعض بساتين الكرخ وينظر موضعا تحت الشجرة، وسط الخضرة، وعلى ماء

(1)- ينظر: البخلاء، ص 05.

(2)- وتسمى بقصة شيخ ربض الشاذروان، ينظر: المصدر نفسه، ص 24- 26.

★- هو إبراهيم بن السّندي بن شاهك، يروي عنه الجاحظ كثيرا. ينظر كتاب البخلاء، ص 47.

(3)- فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ البخلاء نموذجا، ص 129.

جار" تظهر دقّة وصف المكان وتحديد زمنه ليركّز القارئ على الحدث وعلى بيئته أيضا. وقد أحال إلى تكرّر نفس العادة في كل يوم جمعة بقوله: "هذا كان دأبه كل جمعة !".

– ثم حدث استثناء في إحدى جُمعات خلوته، ظهرت شخصية، أخرى غيرت من رتابة عادته، وشكّلت نقطة الانعطاف في القصة، أو ما يسمى بعقدة القصة، المتمثلة في مبادرة هذه الشخصية بالسلام على الشيخ البخيل ممّا اضطرّه إلى ردّ السّلام عليه ودعوته لمشاركته غداءه.

– تبدأ لحظة تأزّم العقدة منذ قبول ذلك الشخص الدّعوة واتجاهه نحو الشيخ تلبية لدعوته، إلى غاية انتفاض الشيخ وأمره إيّاه بالوقوف مكانه، فتعجّب الشّخص من ردّة فعله.

– تنفرج عقدة القصة أو لحظة التنوير حينما يقوم الشيخ بشرح ما كان يجب عليه أن يردّ به حينما قال له "هلمّ" لا أن يأتي فعلا، فمن آداب اللياقة أن يردّ السّلام ثمّ يدعوه إلى مشاركته الطعام، ومن آداب اللياقة أيضا —حسب تفكير الشيخ– أن يرفض دعوته بقوله "هنيئا"، أمّا أنّه أجاب الدعوة فهذا من الفضاضة وقلة حياء، فجاء ردّ فعل الشيخ من جنس العمل وطلب منه الرّجوع من حيث أتى.

– قدّم الشيخ تفسيرا لردت فعله، بشيء من فلسفة الكلام والاحتجاج وهي عادة بخلاء الجاحظ، جعل الطرف الثاني يقتنع، ويتعلّم درسا في السلوك، والمعاملات، فقد استدرك الراوي بقوله: "فورد على الرّجل شيء لم يكن في حسابه" وبها ختم حدث القصة.

تظهر بهذا الشّكل خطّية البناء المتتابع للأحداث، بدون تدخّل الرّاوي وتقوم على استرسال الأحداث، واعتمد الجاحظ على هذا البناء في بعض قصصه[★]، وربما هي العادة المتوارثة عن متون السرد العربي القديم من خرافات وسير وملاحم.

ما نودّ التركيز عليه من خلال هذا التحليل، وفي هذه الجزئية، ونحن بصدد ضرب مقارنة بين القصة القصيرة والقصة الجاحظية، هو التزام هذه الأخيرة بشرط وحدة الحدث فلا نجد تشعب في الأحداث ولا كثرة فيها. هو حدث واحد يحمل موقف واحد تمثل في كيفية تخلص هذا الشيخ وبسهولة من مؤاكِله بعدما قام بدعوته بنفسه، وهذا ما سماه الجاحظ حيلة لطيفة!

[★] - قصة العراقي والمروزي، جبل وأبو مازن، قصة إسماعيل بن غزوان مع المكي.

لم يركّز الجاحظ على البناء المتتابع في كلّ قصصه، بل وجدناه مجدّدا متّبعا طرق بناء أخرى في سرد الحدث وبناءه، متجاوز فيه هذه التراتبية المتوارثة من دون أن يخلّ ذلك من معنى القصة وحبكتها، كما هو الحال في قصة مريم الصنّاع[1] الّتي تداخلت فيها الأحداث وتفرّعت لهذا تندرج هذه القصة ضمن البناء المتداخل الّذي يقصد به عدم احترام التسلسل المنطقي للزّمن خاصة زمن السّرد، بمعنى أن يحدُث خلخلة في الترتيب المعهود، فيبدأ الرّاوي من الأخير ثمّ يتدرّج إلى البداية ثمّ إلى نهاية القصة ما يسمى بالاسترجاع والاستباق.*

2. الشخصية:

ترتكز القصة القصيرة على بناء الشخصية أيضا، لا يستقيم أي جنس سردي بدونها، وذلك للدور الكبير الذي تلعبه من أجل إقرار الحدث «فإذا كانت الحادثة هي لب القصة، فإن الشخصية لب الحادثة»[2]،لأنها «مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم فعل وحدث»[3]. انقسمت الشخصية إلى قسمين، شخصية واقعية يتبنى أصحابها فكرة محاكاة الفن للواقع، وشخصية متخيلة من نسج السارد (المؤلف)، وهو ما يسمى بـ"الكائنات الورقية"[4]، حسب رأي "رولان بارث"، لأن «المؤلف (المادي) للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء»[5]، وهذا طرح بنيوي لتمكن الناقد من إرجاء المؤلف من عمله السردي، أو ما يسمى بموت المؤلف.

تتمثل الشخصية في ثلاثة مستويات: المستوى النفسي، تتخذ قيمة نفسية جوهرية، ونتحدث هنا عن كائن من لحم ودم، أي شخصية ذات كيان تاريخي**، وذات مستوى

(1)- ينظر: نضيرة كنوي، المحافل السردية في قصة مريم الصّناع، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 16، جوان 2018، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، ص 184.

*- سنتطرّق إلى هذه الطريقة بشيء من التفصيل أثناء الحديث عن الزّمن.

(2)- مصطفى أجاهيري، الشخصية في القصة القصيرة، مجلة الموقف الأدبي مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، عدد: 259 و260 تشرين 2، كانون الأول، 1992، دمشق، ب ص.

(3)- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1990، الجزائر، ص67.

(4)- Roland Barthes, Introduction À L'analyse Structurale Des Récits, Edition du Seuil, 1981, paris, p25.

(5)- Ibid, p. 25.

**- تتجسد هذه الشخصيات في الروايات التاريخية رواية الأمير لوسيني الأعرج مثلا، أو شخصيات روايات جرجي زيدان المشهورة.

اجتماعي، بمعنى تحوّل الشخصية إلى قيمة تعالج ظاهرة اجتماعية كالصراعات العرقية أو العنصرية أو الطائفية...إلخ، وفي هذا المستوى أيضا يمكننا أن ندرج الشخصية ضمن الكيان الحقيقي الفعلي بما أنها تقوم بمحاكاة الواقع المعيش، كما يمكن أن تكون متخيلة أو فنية، في حين نجد المستوى الثالث أي التحليل البنيوي «يجرد الشخصية من جوهرها السيكولوجي (النفسي) ومرجعها الاجتماعي، لا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا أي شخص، وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية»[1]، وهذا المستوى هو الرأي الراجح عند معظم القصاصين والروائيين، أن تكون الشخصية بمعزل عن الواقع النفسي والاجتماعي حتى تكون في خدمة النص السّردي، لا يكون هو خادما لها.

تكمن براعة العمل القصصي في «أعمال القاصين والروائيين التقليديين بحكم الموقف في رسم شخصياتهم. فقد كانوا يعنتون أقلامهم ويقسون في إنهاكها، من أجل إثبات الشبه الكامل بين الشخصية الورقية الّتي قد يطلق عليها بعض الناس (الشخصية الفنية) والشخص الفيزيقي ذي الوجود التاريخي»[2]، وتكمن البراعة في شد انتباه القارئ وتساؤله الدائم عن كينونة هذه الشخصية من عدمها، وذلك للتطابق أو لدقة تصوير المؤلف لشخصية أبطاله في العمل السردي، موضحا «الكيفية التي سرح بها شعرها، أو الحركة التي تسوي بها ثني سروالها، أو ربطة عنقها... كما كانت براعتهم كلها تتمثل في صياغة العبارات التي تتحدث بها هذه الشخصية... ما يجعل القارئ في كل الأطوار يتخذ انطباعا لذيذا، عن مثل هذه الشخصيات فيعرف من شأنها ما استطاع، ويلاحظ من أمرها ما شاء»[3]، فالشخصية المؤثرة في القارئ هي تلك التي تتحرك في الورق، وكأنّ لها أثرا فعليا في التاريخ، أي كائن من لحم ودم.

تجلّت شخصيات البخلاء في القصص، وأخذت حيّزا مهمّا، إذا لا تخلو أي قصّة من شخصيتين على الأقل، ويختلف عدد ورود الشخصيات باختلاف موضوع القصة وحدثها، لأنها "ارتبطت بالأحداث ارتباطا وثيقا فلا يمكن تصوّر أيّ منها من غير أحداث تجسّدها وتعبّر

(1)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر، ص39.
(2)- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص68.
(3)-المرجع نفسه، ص69.

عنها"[1]، لأنّ الجاحظ ركّز من خلال مُؤَلَّفِه هذا، على سلوك الشخصية، سواء من ناحية تبنيها لفعل البخل والدّفاع عنه، وكيفية ذلك من ناحية أخرى. إن تركيز الجاحظ على الشخصيات، بهذا الشكل، ليجعل منها مثالا يحتذى بالشخصية الكريمة، أو التنفير من الشخصية البخيلة، فالشخصية في قصص البخلاء تمثل الإنسان بطباعه أيّا كانت.[2]

أ. طرق تقديم الشخصيّة:

تقدّم الشخصية في المتن الحكائي عبر ثلاث طرق هي[3]:

1. ما يخبر به الرّاوي:

تعدّد هذا النوّع في قصص البخلاء، بل جلّ الشخصيات قَدمها الرّاوي، سواء داخل القصة أو خارجها، واتخذت في ذلك أساليب عدّة نذكرها فيما يلي:

1.1 تقديمها بذكر اسمها وسلوكها أو التعريف بها:

تمّ التقديم لهذه الشخصيات من خلال ذكر أسمائها بالكامل، مع ذكر بعض من سلوكها، كقصّة "خالد بن يزيد" الّتي استهلّها السّارد بقوله: "وهذا خالد بن يزيد مولى المهالبة، هو خالويه المكدي، وكان قد بلغ في البخل والتكدية، وفي كثرة المال المَبَالِغ التي لم يبلغها أحد.."[4]. قدّم السّارد الشخصية في مقدّمة القصّة بصفاتها كاملة ليؤسّس لأحداثها، وهذا ما فعله سارد قصة "أبي محمد الخزامي" التي جاء في مستهلها: "وأما أبو محمد الخزامي، عبد الله بن كاسب، كاتب مويس، وكاتب داود بن أبي داود، فإنّه كان أبخل من برأ الله، وأطيب من برأ الله، وكان له في البخل كلام..."[5]، وفي قصة "أحمد بن الخاركي" التي جاء في مستهلها: "كان أحمد بن الخاركي بخيلا، وكان نفاجا، وهذا أغيظ ما يكون..."[6]. كما نجد النموذج نفسه أيضا في قصة "تمّام بن جعفر" في قول ساردها: "كان تمّام بن جعفر بخيلا على الطّعام، مفرط البخل وكان يقبل

(1)- فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 139.
(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص 140.
(3)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 51.
(4)- البخلاء، ص 46.
(5)-البخلاء، ص 59.
(6)-البخلاء ، ص 125.

على كلّ من أكل خبزه بكلّ علّة..."[1]. يختلف هذا التقديم عن سابقيه في تركيز السارد على طباع الشخصية وسلوكها، لا على اسمها الكامل. ونلمس ذلك أيضا قول السارد: "هل شعرتم بموت مريم الصناع؟! فإنها كانت من ذوات الاقتصاد، وصاحبة إصلاح"[2]. قدّم السّارد الشّخصية باسمها ثمّ ببعض من شخصياتها التي توحي بالإصلاح والاقتصاد، فالسارد يريد لفت الانتباه إلى سبب موتها ليقدّم في باقي القصة حسن تدبيرها للمال★.

وغير بعيد عن هذا النموذج نجد بعضا من قصص أهل البصرة من المسجديين. يبدأ السارد بالتركيز على سلوك الشخصية، ثمّ يعرّج على ذكر اسمها كما هو مبيّن في هذا المثال: "لم أر في وضع الأمور مواضعها وفي توفيتها غاية حقوقها، كمعاذة العنبرية"[3]. يدلّ تركيز السارد على السلوك، لانتمائه إلى هذه الفئة، بحيث وجد في قصص هؤلاء مدرسة له، فلا غاية له في ذكر اسمها، إلاّ لحاجة ضرورية اقتضاها سياق القصة.

نودّ وقبل أن نختم هذا الشكل من أشكال تقديم الشخصية، أن نعرض لنموذج أخير يصبّ في نفس الشكل، لكنه شذّ عنهم في عدم ذكر السارد لاسم الشخصية، وإنما اكتفى بذكر صفاتها فقط . وذلك ما نلتمسه في قصة "السلام والطعام" التي جاء على لسان راويها ما نصّه: "قال: كان على ربض الشاذروان، شيخ لنا من أهل خرسان، وكان مصحّحا بعيدا عن الفساد وعن الرّشا، ومن الحكم بالهوى، وكان حفيّا جدّا..."[4] لم يركّز السارد على ذكر اسم الشخصيّة، بل انبرى على تحديد ملامح الشيخ، النفسيّة والسّلوكية الإيجابيّة منها والسلبية[5].

(1)-البخلاء، ص 116.

(2)- نفسه، ص 30.

★- توفّرت قصص البخلاء على نماذج أخرى غير هذه حين يستهل السارد تقديمه للشخصية بذكر اسمها مختصرا ثمّ جملة من الطّباع لا يسع المقام لذكرها جميعا نحيلكم إلى قصص أهل خرسان تحديدا قصة ابن كريمة جاء في مستهلها: "وكنت في منزل ابن أبي كريمة وأصله من مرو فرآني أتوضأ من كوز خزف..." وفي حديث "أبو سعيد المدائني" وقصة "سليمان الكثري"، وقصة "زبيدة بن حميد" قصة "أسد بن جاني" و"أعاجيب ابن عبد الرحمن" ...الخ.

(3)-البخلاء، ص 33.

(4)-البخلاء، ص 24.

(5)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 332.

1.2 تقديم الشخصية من خلال حدث القصة:

تنوّع هذا الشكل من تقديم الشخصية في قصص البخلاء، وهي بصمة الجاحظ في كتابه –فيما نزعم– فهي طريقة يلجأ إليها السارد في القصص التي تبدأ بالعقدة مباشرة، من أجل شدّ انتباه القارئ وكسر روتين القراءة الكلاسيكية التي تبدأ بسرد الأحداث، أو حتى بتقديم الشخصيات، كما هو مذكور في النماذج السابقة.

قدّم السارد الشخصية من خلال أحداث القصة، فيما جاء في "طرائف العنبري" في قول السارد: " كنت يوما عند العنبري، إذ جاءت جارية أمه، ومعها كوز فارغ فقالت: قالت أمك بلغني أنّ عندك مزمّلة ويومنا يوم حار، فابعث إليّ بشربة منها في هذا الكوز، قال: كذبت أمّي أعقل من أن تبعث بكوز فارغ ونردّه ملآن، اذهبي فاملئيه من ماء حبكم، وفرّغيه في حبنا، ثمّ املئيه من ماء مزمّلتنا، حتى يكون شيء بشيء"[1]. تمّ تقديم هذه الشخصيّة في أسوء حالات البخل من خلال حدث القصة، بدون أي وصف آخر يضاف لها. ونلتمس الشيء نفس في قصة "علي الأعمى" الّذي نزل ضيفا على "يوسف بن كلّ خير" فطلب من خادمته إحضار الغذاء له، فقدّمه السارد في قوله: "...فلما وضعوا الخوان بين يديه، فأجال يده فيه، وهو أعمى، فلم يقع إلاّ على ذلك الرّغيف..."[2]؛ وفي "حديث إبراهيم بن عبد العزيز" التي جاء في مستهلها: "...تغذّيت مع راشد الأعور، فأتونا بجام فيه بياخ سبخي، فجعلت آخذ الواحدة فأقطع رأسها ثم أعزله...فآخذ شوكة الصلب والأضلاع فأعزلهما...فلما بلغت المجهود منه قال: أي بني إذا أكلتَ الطّعام فكُل خيرَه بشرّه"[3]، والنماذج كثيرة من هذا القبيل.★

(1)- البخلاء، ص 113.

(2)- المصدر نفسه، ص 120.

(3)- البخلاء، ص 196.

★ - منها قصة "اسماعيل بن غزوان حينما زاره المكي" وقصّته أيضا في المسجد مع الشيخ الّذي سحب إزاره، ومنها أيضا حديث أبي الحسن المدائني، قدّم فيها شخصيّة التمّار الّذي يضع القطن في فم غلمانه ليكتشف أكلهم للتمر، وحديث أبي المنجوف السدوسي وقصة "ابن المقفع وابن جذام"...الخ.

1.3 تقديم السارد للشخصية من خلال الحوار:

قدّم السارد الشخصيات من خلال الحوار الّذي دار بينه وبينها في بعض القصص، فتراءت من خلال حديثها صفات البخل التي ميّزتها، ومن نماذج ذلك ما سرده الجاحظ بنفسه عن "محمد بن أبي المؤمّل" حينما قال له: "أراك تطعم الطّعام وتتخذه، وتنفق المال وتجود به وليس بين قلّة الخبز وكثرته كثير الربح...قال: يا أبا عثمان أنت تخطئ وخطأُ العاقل أبدا يكون عظيما وإن كان في العذر قليلا،...قلت له: إنّي قد رأيت أكلهم في منازلهم وعند إخوانهم، وفي حالات كثيرة ومواضع مختلفة،...قال: فإنّ الخبز إذا كثر على الخوان فالفاضل مما يأكلون لا يسلم من التّلطيخ والتغمير... قلت: فإنّ ناسا يأمرون بمسحه ويجعلون الثريدة منه فلو أخذت بزيّهم وسلكت سبيلهم، أتى ذلك على ما تريد ونريد، قال: أفلستُ أعلم كيف الثريدة، ومن أيّ شيء هي؟ وكيف أمنع نفسي التوهّم وأحول بينها وبين التذكّر؟..."[1].

قدّم الجاحظ هذه القصة على شكل حوار عرض فيها بعضا من طباع الشخصية وسلوكها؛ والشيء نفس لمسناه في قصته مع "محفوظ النقاش" التي بيّن فيها تناقض الشخصيّة الّتي تحاول ادّعاء الكرم، لكن صفة البخل طغت عليها. يبدأ حوار القصة من قول الشخصية: "أين تذهب في هذا المطر والبرد، ومنزلي منزلك، وأنت في ظلمة وليس معك نار، وعندي لبأ، لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به جودة، لا تصلح إلاّ له"...فلما مددت يدي قال: "يا أبا عثمان إنّه لبأ وغلظة، وهو الليل وركوده، ثم ليلة مطر ورطوبة وأنت رجل قد طعنت في السن ولم تزل تشكو من الفالج طرفا... لأنّي لو لم أجئك به، قلتَ: "بخل به وبدا له فيه"، وإن جئتك به ولم أحذّرك منه... قالتَ: لم يشفق عليّ ولم ينصح..."[2]. لم يظهر في هذه القصة صوت الجاحظ كشخصيّة، وإنما جاء ضمنيا متخيّلا على لسان شخصيّة محفوظ النقاش، وما يهمنا أنّ هذا الحوار قدّم الشخصيّة وبيّن طباعها ورسوخ صفة البخل فيها، مهما حاولت إخفاء ذلك★.

(1)- ينظر باقي الحوار، البخلاء، ص 94.

(2)- البخلاء، ص 123.

★- ومن النماذج أيضا قصة "أبو الهذيل" الّتي أحال السارد إلى بخلها وإمساكها، لكّنه قدّمها بلسانها من خلال الحوار، فجاء في مستهلها: "كان أبو الهذيل أهدى إلى مويس دجاجة، وكانت دجاجته التي أهداها دون ما كان يتخذ مويس، ولكنّه بكرمه وبحسن خلقه أظهر التعجّب من سمنه وطيب لحمها، وكان يعرفه بالإمساك الشّديد، فقال: "وكيف رأيت يا أبا عمران تلك الدّجاجة؟" قال: "كانت عجبا من العجب"، فيقول: "وتدري ما جنسها؟ وتدري ما سنّها؟ فإنّ الدّجاجة إنما تطيب بالجنس والسنّ، وتدري بأيّ شيء=

2. ما تخبر به الشّخصيات:

يختفي صوت السارد في هذه الحالة ويترك عملية السرد للشخصيات، فتتجّلى بعض صفات البخل من خلال ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها، سواء صرّحت به أم لم تصرّح. يستطيع القارئ من خلال ذلك فهم طباعها، وربما تفسير سلوكها من خلال ما قدّمته. وتمثّل هذا النوع في بعض قصص البخلاء، منها "حديث إسماعيل بن غزوان" في قوله: "للّه درّ الكندي! ما أحكمه وأحضر حجّته وأنصح جيبه وأدوم طريقته!...."[1]، وفي طرائف "أم فيلويه" التي عرّفت بابنها بعدما سألها عنه بعض النسوة "قالت: كان يجري عليّ في كلّ أضحى درهما، وقد قطعه أيضا"[2]. وتجلّت هذه الطّريقة في تقديم الشخصيّة في قصة "ابن العقدي" بحيث سأل السارد عنه إحدى الشخصيات فقال: "يشتري لنا أرزا بقشره ويحمله معه، ليس معه شيء ممّا خلق اللّه إلاّ ذلك الأرز، فإذا صرنا إلى أرضه، كلّف أكّاره أن يجشّه في مجشّة له..."[3]. استعان الجاحظ بكلّ هذه النماذج وبغيرها في قصصه، من أجل أن يختبئ وراءها في ذمّ هؤلاء الّذين لا يدّخرون أيّ جهد في سبيل تحقيق غاياتهم بطرق ملتوية.

تولّت شّخصية "رمضان والشيخ الأهوازي" تقديم نفسها في قوله الشيخ لرمضان لما أطال النّظر إليه وهو يأكل: "يا هناه أنا رجل حسن الأكل، لا آكل إلاّ طيّب الطّعام وأنا أخاف أن تكون عينك مالحة، وعين مثلك سريعة، فاصرف عنّي وجهك"[4]. لم يدع مجالا للشك أنّه من فئة البخلاء من خلال ما صرّح به، فلا يحتاج القارئ إلى مزيد من التوضيح، لا من السارد ولا من الشخصيّة، كما سبق ذكر بعض النماذج★★. وفي قصة "معاذة العنبرية" قالت: "أنا امرأة أرملة وليس لي قيّم، ولا عهد لي بتدبير لحم الأضاحي..."[5]. وقصة "خالد بن يزيد" الّذي عرّف

=كنّا نسمّنها وفي أي مكان كنا نعلفها؟..." عرض السارد من خلال هذا الحوار صفات الرّياء والعُجب التي طبعت أبا الهذيل، فبالإضافة إلى إمساكه كان مختالا بنفسه رغم بساطة هديته، فربما كانت هذه أوّل مرّة يقدّم فيها شيئا بدا له عظيما.

(1)-البخلاء ، ص 90.

(2)- نفسه، ص 115.

(3)- نفسه، ص 129.

(4)- البخلاء، ص 148.

★★- قول السارد في قصة أبو الهذيل: " وكان يعرفه بالإمساك الشّديد" وقول ابن المقفع: "وكنت أعرفه بشدّة البخل وكثرة المال"...

(5)- البخلاء، ص 33.

بنفسه حينما سُئل عن معرفته بالمكدييّن فقال متفاخرا: "وكيف لا أعرفهم؟ وأنا كنت كَاجَار❖ في حداثة سنّي، ثمّ لم يبق في الأرض مخطراني ولا مستعرض إلاّ فُقْتُه...❖❖ "[1] هذه بعض النماذج من الشخصيات الّتي تولّت تقديم نفسها بنفسها.

3. ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات★:

أمّا ما يستنتجه القارئ من أخبار الشخصّية في قصص البخلاء، فتتمثّل في رسالة الكندي التي أرسلها لأحد المستأجرين، والّتي تنمّ عن تدقيقه الشّديد في كلّ كبيرة وصغيرة. لا يفوّت أي فرصة من أجل ربح المال حتى من مشاكل لم تحدث بعد، بل افترض حدوثها فقط. يستنتج القارئ في قصة "الزّنجي والأصبهاني والتّمر" أنّ شخصية البخيل في ثوب الانتهازية وتغافل مشاركيه في أكل التمر. توحي القصّة أنّ كلاّ من الزنج و الأصبهان لا يعرفون طباعه في أكل التمر، ولا حتى استفادته من طريقتهم في أكله، بل القارئ وحده من يكتشف ذلك من خلال قوله: "لم أنتفع بأكل التمر قطّ إلاّ مع الزنج وأهل أصبهان، أمّا الزنجي فإنّه لا يتخيّر وأنا أتخيّر، وأمّا الأصبهاني فإنّه يقبض القبضة ولا يأكل من غيرها، ولا ينظر إلى ما بين يديه حتى يفرغ من القبضة..."[2]. وكلّ هذا من أجل أن ينتفع عياله مما تبق من التمر الجيّد. أمّا قصّة "محفوظ النقّاش" فإنّنا نلمس جانبا ممّا يُفترض أن يستنتجه القارئ من خلال سلوك الشخصيّة، ومن ذلك ما فعله النقاش حينما صرف الجاحظ عن الأكل بحجة كبر سنه ومرضه بالفالج، بعدما وضعه أمامه، لكنّ الجاحظ أكله جميعا وما هضمه إلاّ السّرور.

هذا ما أمكننا استنتاجه من سلوك الشخصيات وطباعها من خلال ما قدّمه السّارد عنها أو التعريف بها أو ما قدّمه من أحداث، أو ما جرى بينها وبينه من حوار، وما قدّمته الشّخصيات

❖- متسوّل في اللّغة الفارسيّة.

❖❖- أي ترفّعت عليه وتكبّرت.

(1)- البخلاء، ص 46.

★- وتسمى هذه الحالة أيضا بـ"ما تعبّر عنه الشّخصية عن نفسها" ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص142؛ على أنّا لا نرى فارقا بين العبارتين لأنّ المتلقي سيفهم سلوك الشّخصيّة من خلال ما تعبّر به عن نفسها بدون الاستعانة لا بالسارد ولا بالشخصيات وسنضرب أمثلة عن ذلك من خلال بعض القصص.

(2)- البخلاء، ص 196.

عنها، وأخيرا ما استنتجه القارئ من خلال ما قدّمته عن نفسها أو ما استنتجه من سلوكها. وما يتفق عليه الجميع أن هؤلاء من خلال سلوكاتهم، مثلّوا ظاهرة فريدة خلّدها الجاحظ في البخلاء.

ب. أنواع الشخصيات:

يمكن تقسيم أنواع الشخصيات إلى ثلاثة أنواع رئيسّية تتفرع بدورها إلى أنواع فرعية، إذ نجد شخصيات إمّا سلبية أو إيجابية أو نمطيّة★، يعني حسب وظيفتها في القصة، وتنقسم أيضا إلى رئيسية أو ثانوية، حسب دورها وفعاليتها في القصة، وأخيرا إلى التخيلية، أو الحقيقية حسب مدى وجودها التاريخي.(1)

1. تقسيم الشخصيات حسب دورها في القصّة:

تنقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية "أو مركزية هامشية"(2) ويرجع ذلك إلى مدى ظهورها في العمل السردي، ومدى علاقتها بالأحداث.

1.1 الشخصية الرّئيسية:

يقصد بها الشخصية الّتي عليها يدور مدار القصّة، ولها دور فعّال في تحريك الأحداث، أو هي "التي تقوم بالفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرواية أو أي أعمال أدبية أخرى،...وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرّئيسية بطل العمل دائما ولكنها دائما هي الشخصية المحورية"(3)، حيث يؤدي الاستغناء عنها إلى خلخلة في نظام القصة.

تظهر الشخصيّة الرّئيسية في قصص البخلاء بشكل واضح، بل إنّ الجاحظ سمى بعض قصصه بأسماء شخصيات، معظمها رئيسية: "مريم الصنّاع، معاذة العنبرية، زبيدة بن حميد، وليد القرشي، جبل وأبو مازن، قصة الكندي، أسد بن جاني،..." والنماذج كثيرة.

★- سنتجاوز هذا التقسيم لأنّ الشخصيات في قصص البخلاء نمطية ثابتة لا يتغير موقفها في كل قصّة، إذ لا نلتمس مواقف الشّر- أو الخير فيها، كان كلّ همها هو الاحتفاظ بالمال وجمعه بطرق أسموها بالإصلاح والاقتصاد، وسنركّز على القسمين الآخريين مع التّركيز على الشخصيات الرّئيسية و الثانويّة.

(1)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في التراث العربي، ص 336 – 339.

(2)- المرجع نفسه، ص337.

(3)- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ، ط1، 1986، صفاقس، تونس، ص 212.

تتجلى الشّخصية الرّئيسية في قصة "السلام والطّعام" في الشيخ الخرساني الّذي صوّره السّارد بأدقّ التفاصيل، توحي إلى المركزيّة الّتي يتبوّأها في القّصة، لم تكن شخصيّة عاديّة هامشيّة، وإنّما كان شيخا قاضيا عادلا، وبالمقابل كان بخيلا لا يأكل إلاّ ما لابد منه. هذا التناقض يجعل منه شخصّية مضطربة، متناغمة مع سلوك البخل الّذي يحاول السّارد أن يصوّره. كلّ هذه الصفات توحي بأن غرضها إبراز الشخصية الرّئيسية في الشيخ الخرساني.

وتمثلت الشخصية الرّئيسية في قصة "ماء النخالة" في صوت شيخ من الشيوخ المسجديين. الذي سرد قصة تخلّصه من ألم صدره بماء النخالة، وكيف استنفع ببيعها رغم استخدامه لها، فلم يركّز السارد على وصفه، بقدر ما ركّز على الحدث الّذي يعرض حيلة من حيل البخلاء.

ويمكن أن تتجلى الشّخصيّة الرّئيسية في شخصيتين اثنتين تتبادلان الدّور بالتساوي، كما في قصة "رمضان مع شيخ من أهواز"، فقد بدأ السّارد بوصف المكان الّذي جرت فيه أحداث القصّة، ثمّ عرّج على وصف الشيخ وما بدر منه من حركات على لسان رمضان، وهو سارد القصة نفسه: " كنت مع شيخ أهوازي في جعفرية، وكنت في الذنب وكان في الصدر، فلما جاء وقت الغداء أخرج من سلة له دجاجة وفرخاً واحداً مبرداً، وأقبل يأكل ويتحدث ولا يعرض علي، وليس في السفينة غيري وغيره! فرآني أنظر إليه مرة وإلى ما بين يديه مرة، فتوهم أني أشتهيه وأَسْتَنِيطُه★، فقال لي: لم تحدق النظر من كان عنده أكل مثلي ومن لك يكن عنده نظر مثلك!. قال: ثم نظر إلي وأنا أنظر إليه فقال: يا هناه أنا رجل حسن الأكل لا آكل إلا طيب الطعام. وأنا أخاف أن تكون عينك مالحة وعين مثلك سريعة. فاصرف عني وجهك..."[1]. يعرض هذا المقطع بعض الصفات التي توحي بشخصيّة بخيل، وهي أولى الشخصيات الرّئيسية التي نجد في كلامها هذا نوعا من الاستفزاز الذي سيؤدي بالضرورة إلى رد فعل، ما يجعل من الشخصية الثانية، شخصية رئيسية ثانية، وهذا ما نلتمسه في قوله:" فوثبت عليه فقبضت على لحيته بيدي اليسرى ثم تناولت الدجاجة بيدي اليمنى، فما زلت أضرب بها رأسه حتى تقطعت في يدي! ثم تحول إلى مكاني فمسح وجهه ولحيته، ثم أقبل علي فقال: قد أخبرتك أن عينك مالحة وأنك ستصيبني بعين!..." إذ نلحظ نوعا من التساوي في الأدوار بين الشّخصيّتين، فكلّ واحدة منهما تحتاج إلى

★- أي أطلب منه المشاركة في الأكل.

(1)- البخلاء، ص 148.

الثانية، لتظهر عقدة الحدث بهذا الشكل، لأنّ الشخصيات الثانوية لا يُوكَل لها دور أساسي ديناميكي كدور رمضان ★★.

1.2 الشخصيات الثانوية:

لا تعني أنّه يمكن الاستغناء عنها في العمل السردي، إذ يمكن أن تكون قاعدة بنائه، لكن في صمت أو في سكون. وإنما هي "شخصية مسطّحة لا تتطوّر مكتملة، وتفتقد التركيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله"[1]. لأنها تبقى في صورتها الساكنة طوال أحداث القصّة، "ولها فائدة كبيرة في نظر الكاتب والقارئ"[2] من حيث الدّور الّذي تلعبه في دفع القصة تصاعديا، بدون تدخل منها.

إن تساءلنا عن الشخصيات الثانوية في قصص البخلاء، فإنّنا نقول إنها كثيرة متنوّعة بتنوّع الشخصيات الرّئيسية، ولها دور مهم في حركة هذه الشخصيات، ومن الأمثلة، "شخصية ابنة مريم الصّناع" الّتي كانت الدّافع الأكبر الّذي تعلّم منه المسجديون طرق الاقتصاد منذ اثني عشر سنة خلت، وكذا قصّة الشّخص الّذي سلّم على الشيخ الخرساني في قصة "السلام والطّعام"، والّذي كسر روتين الشيخ الّذي دام شهور، أو ربما سنوات، فما كنّا لنعرف هذا الشيخ الّذي اعتاد الخلوّ بنفسه غداة كلّ جمعة لولا هذا الشخص، الّذي جعله حديث العام والخاص في مدينته، "فشهر بذلك في تلك الناحية، وقيل له" قد أعفينا من السّلام، ومن تكلّف الرّد"[3]. وعيال وخادم الثّوري الّذين كانوا سببا في توفيره للمؤونة والخبز أيّام إصابتهم بالحمى، "فكان لا يبالي أن يحمّ هو وأهله أبدا، بعد أن يستفضل كفايتهم من الدّقيق"[4]، وزوجة الكندي الّتي كانت بسبب ادعائه لحملها وتوحّمها، يصيب ألوان الطّعام من الجيران والمستأجرين.

لم يظهر صوت كل هذه الشخصيات في القصة، لكنّ أثرها كان عميقا في سير أحداثها، لهذا لا يمكن أن نغفل الدور الكبير الّذي تلعبه الشّخصيّة الثانوية في العمل السردي.

★★- ونماذج القصص التي تحمل شخصيتين رّئيسيتين نجده أيضا في قصة "العراقي مع المروزي" و"قصة وليد القرشي"، محفوظ النقّاش"...

(1)- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأبية، ص 212.

(2)- فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 146.

(3)- البخلاء، ص 25.

(4)-البخلاء، ص 104.

2. تقسيم الشخصيات حسب وجودها الحقيقي والمتخيّل:

يمكن تقسيم شخصيات قصص البخلاء إلى حقيقية أو متخيلة، ويرجع ذلك إلى طبيعة الكتاب نفسه، بل إنّنا اتفقنا من البداية أنّ الجاحظ يعدّ من كتاب المدرسة الواقعية الّذين انبروا على معالجة ظاهرة معيّنة ازداد انتشارها في عصر الجاحظ، بل التمسها في أصدقائه ومشايخته، وفي العامة والخاصة، فاستعان من أجل نقد مجتمعه، بالشخصيات الحية التي يعيش معها وذكرها بأسمائها، فكان "يلتقطها من ملاحظاته المباشرة في الحياة المحيطة كما كان يفعل ترجنيف★، وقد اعترف بأنه لا يستطيع أن يخلق شخصيّة من الشخصيات، إلاّ إذا سلّط قوة خياله على شخصيّة حية من الشخصيات التي تتحرك حوله، ولولا عثوره على مثل هذه الشخصيات لما استطاع أن يقدّم لقرّائه شخصية حية واحدة"[1]. ولن نقول بعجز الجاحظ على خلق شخصياته المتخيلة وإنّما كان يكتب وفق قوانين المدرسة السائدة آنذاك ،بأن يلتزم الكاتب بالصدق الواقعي، أو ما يسمى بـ"الإيهام بالصدق"[2] الّذي يضمن له نوعا من الجمالية الفنية.

2.1 الشخصيات الحقيقة:

يقصد بالشخصية الحقيقية أن يكون لها وجود تاريخي حقيقي خارج القصة، مثل شخصيات كتاب البخلاء[3]، وتسمى بالشخصية المرجعية، وإمّا أن تكون شخصيّة أساسيّة في القصة (الشخصية البطلة)، أو تكون شخصيّة ثانوية، تقدّم إضافتها في القصة، دورا هاما في الاحتجاج لفكرة ما يدافع عنها البخيل، وهذا ما التمسناه في توظيف شخصيّة الرّسول ﷺ في

★- إيفان سيرجييفيتش تورغنيف، روائي روسي ولد بتاريخ 9 نوفمبر 1818 وتوفي في 22 أوت 1883، كان مشهورا عالميا بكتابة الرواية والمسرحيات والقصص القصيرة، ومن أعظم أعماله القصصية مذكرات صيّاد، تمثل ركن الرواية الروسية الواقعية، ينظر: موقع ويكيبيديا، إيفان-تورغنيف/www.wikipidia.org ، وينظر لمزيد من المعلومات: إيفان تورجين، دخان (رواية)، تر: شكري محمد عياد، التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2013، بيروت، لبنان، ص 6-13.

(1)- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، ط1، 1996، بيروت، لبنان، ص 75.

(2)- أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي- عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر- ط1، 1998، القاهرة، مصر، ص115.

(3)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص337.

رسالة ابن هارون، وشخصيّة عمر ابن الخطاب –رضي الله عنه– في قصة الأصمعي وجلسائه وغيرها من الشخصيات الموجودة تاريخيا[1].

تتجلى الشخصيات الحقيقة في معظم قصص البخلاء، لا بل جلّها، فقد عاشت هذه الشخصيات زمن الجاحظ، معظمهم يملكون رؤوس الأموال، كالكندي الّذي امتهن الإيجار، والمدائني والثوري وزبيدة بن حميد الّذين جمعوا أموالهم بالتجارة، وحتى اللّصوصيّة والكدية كشخصية خالويه المكدي (خالد بن يزيد)، ومن المثقفين كسهل بن هارون، والأصمعي، وأبي القاسم التمّار، وابن المقفع...[2]

2.2 الشخصيات المتخيلة:

هي شخصية من نسج خيال السارد، لا وجود لها خارج السرد، ولكنها تحمل صفات الواقعية "فقد يلجأ الرّاوي إلى خلق هذه الشخصيات يعزّز موقف الشخصية المركزية أو لغايات حكائية"[3]، وما نلمسه من شخصيات تخيلية في قصص البخلاء قليل جدّا، لكنه موجود. انبرى الجاحظ على توظيفها من أجل هذه الغايات الحكائية، وقد ذكرها في مقدمة كتابه: "وقد كتبنا لك أحاديث كثيرة مضافة إلى أربابها، وأحاديث كثيرة غير مضافة إلى أربابها، إمّا بالخوف منهم، وإمّا بالإكرام لهم"[4]، أو ربما لا علاقة لها بالشخصيات الحية، وإنما اضطرّ إلى هذه العبارة حتى يحافظ على نسق الصدق الفني الذي طبع البخلاء، سندرج هذه الشخصيات ضمن التخيلية، بما أنها لا إحالة لها لأصحابها.

(1)- ينظر: عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، دار نيبور، القادسية، العراق، ط1، 1432هـ/2011، ص 43 -44.

(2)- ينظر: فاروق سعد، مع بخلاء الجاحظ، ص 60- 61.

(3)- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات – الوظائف- البنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003، دمشق، ص183.

(4)- البخلاء، ص 08.

تجلّت الشخصية التخيلية في قصة "أجهز على الجرحى" في قوله: " حدّثني صاحب لي قال: دخلت على فلان بن فلان، وإذا المائدة موضوعة بعد.."[1]. توحي هذه القصة إلى أنّ شخصياتها تخيلية، بدءا من الرّاوي الّذي لم يظهر اسمه إذ اكتفى بقوله: "صاحب لي" لا بدّ أنها شخصيّة من نسج خيال المؤلف أيضا، وفي قصة أخرى يسردها الجاحظ يقول: "وكنت أنا وأبو إسحاق، وإبراهيم بن سيّار النظّام، وقطرب النحوي، وأبو الفتح مؤدّب منصور بن زياد، على خوان فلان بن فلان..."[2]. لم يعتمد الجاحظ على الشخصيات التخيلية في كتابه، بقدر تركيزه على الشخصيات الحقيقية الموجودة تاريخيا.★

يمكن أن تكون الشخصية التخيلية شخصيّة ليست إنسانا وإنّما يتعداه ليشمل كلّ ما يؤدّي فعلا أو يمارس تأثيرا أو يتمتع بحضور قوي تتجاوز أصداؤه حدود حجمه كالطّير والحيوان[3]، وتسمى بالشخصية العجائبية، غير أننا "لا نجد مثل هذا النوع في حكايات البخلاء إلاّ في حكاية ديكة أهل مرو، إذ أكسبها الرّاوي صفات إنسانية اكتسبها من بيئة البخل التي يعيش فيها"[4]، فمهما بلغت درجة البخل في البشر، من المحال أن تؤثّر في الحيوانات، لأنها تعيش على الغريزة، فالغاية من صيغة المبالغة هذه، وصف درجة البخل التي تفشّت في الخرسانيين.

بهذا نختم بنية الشخصيّة في قصص البخلاء، لقد كان الجاحظ عالما بها، عارفا بدورها الهام في بناء النسيج الفني للقصص، وقد تنوعت بين الرّئيسية والثانوية، كلّ بقدر حاجته لتفعيل الدور والأحداث التي ترتكز عليها القصّة؛ وحجمها كان مناسبا جدّا لعدد الشخصيات، لا إفراط ولا تفريط. لقد طغت عليها الشخصيات الحقيقية، والغرض منها نقل الواقع بصدق كما هو.

(1)-البخلاء، ص 44.

(2)-البخلاء، ص 54.

★- وقد أورد الجاحظ بعض القصص عن رواة حقيقيين، لكنهم تجاوزوا ذكر الشخصيات المرافقة لهم في القصة، قصة مقلى الخرساني مثلا في قوله: حدّثني أبو إسحاق إبراهيم بن سيّار النظّام، قال: قلت مرّة لجار كان لي.." وقصة طلاق بسبب غسل الخوان التي سردها نفس السارد بقول: "دعانا جار لنا، فأطعمنا تمرا وسمن سلاء..." والأمثلة كثيرة في قصص أهل خرسان.

(3)- ينظر: فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، 2002، مصر، ص 204-205.

(4)- عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، ص 46.

3. اللغـــــة:

إن لغة القصة القصيرة بالخصوص أو أي عمل سردي عموما، هي نقطة اختلاف جوهرية بينها وبين الفنون الأخرى، وأقصد بالفنون الأخرى السينما بوجه أخص، رغم التقارب الكبير بينهما في نقطة المادة الأولية التي يقدمها العمل السينمائي، ألا وهي القصة أو الحكاية بأبطالها وأحداثها وأمكنتها... الخ، غير أن اللغة بقيت حكرا على القصة واستغنت عنها السينما في حالات شاذة ★، لأن الأعمال السينمائية تعتمد أيضا عليها، كما تعتمد على غيرها من عناصر السرد الأخرى، لكنّها تركّز على الصورة البصرية بدرجة أعلى.

أمّا الأعمال السردية فلا يمكنها أن تستغني، بأي حال من الأحوال، عن اللغة، إذ «من الممكن تصور رواية من غير أحداث، ولكن لا يمكن تصور رواية خارج اللغة»[1]. وما يقال عن الرواية يقال عن القصة القصيرة، بل إن هذه الأخيرة تتميز بلغة بالغة الحساسيّة، لأن لديها قوانينها الخاصة التي يجب على القاص أن يضعها في حسبانه، إنّ اللغة في القصة القصيرة "نواة الخطاب ومنتهاه، وفي الوقت الّذي تنقل الحالات وتسرد الأحداث بأشكال متباينة، يقوم الكاتب بسرد اللغة مانحا إياها شخصيتها المستقلة"[2]. لهذا وجب الاهتمام بحسن انتقاء مفرداتها بعناية شديدة، مادام للغة كيانها الخاص في الخطاب السردي، وخاصة القصصي يرتكز على التكثيف اللغوي.

★- خير دليل على ذلك هو الشهرة الواسعة التي عرفتها الأعمال السينمائية لـ "شارلي شابلن" الملقب بـ(شارلو) التي اعتمدت على المشاهد بالدرجة الأولى وكذا معظم أعمال "روان أتكينسون" (*Mr. Bean*) والتي اشتهرت في ربوع المعمورة بدون أن يستعمل أي لغة، في حين نجد رواية ذاكرة الجسد التي تميزت بلغتها الشعرية على الورق (العمل السردي) قد فقدت بريقها حينما تحولت إلى عمل درامي تلفزيوني وقد خانتها اللغة في حد ذاتها، فقد شوه التلفزيون رواية ذاكرة الجسد تشويها فضيعا.

(1)- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003، الدار البيضاء، المغرب، ص46.

(2)- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، الجزائر، ص 43.

أ- شعرية اللغة في القصة القصيرة:

أكسب الشعر لغة القصة القصيرة رونقا★، وأضفى عليها لمسة خاصة، فأصبحت لغة القصة لغة شعرية أو شاعرية، لأنها وجدت في الشعر خاصية الاختزال بمعنى «هناك أحداث جزئية غير ضرورية أحيانا لأنها تُدرَك من خلال التأويل والاستنتاج، ومن ثم أمكن تجاوزها باعتماد عدة حيل أو تقنيات، كما تفعل القصيدة تماما»(1)، فينتج عن هذه الصّفات الشّعرية القصّة القصيرة، بل إن هذه الشعرية من مستلزمات القصة القصيرة و«تساهم في تشكيلها عدة عوامل منها –بشكل جوهري– العوامل السابقة وهي الثروة اللغوية والدقة والاقتصاد والتكثيف ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى أن هذه العوامل من الملامح الأصيلة للقصيدة، لذلك فإن حرص القاص على توفيرها لنصه الأدبي يعينه على ترقيتها من نثر تقليدي إلى ما يشبه القصيدة المنثورة»(2).

ويجب أن نكون حذرين في تعاملنا مع القصة القصيرة في هذه النقطة، أي اللّغة الشعرية، إذ يُشترط «بأن تحتفظ لنفسها بطابع الصرامة الذي اكتسبته من قبل، وأن لا تسرف باعتمادها لغة الشعر الحديث، في سج جمله وإغراقه في الذاتية النرجسية المريضة... إنها الورطة التي وقع فيها الشعر الحديث والسجن الذي سجنه فيه كبار شعرائه»(3)، وهي نفس الورطة التي يخشى الناقد أن تقع فيها القصة القصيرة بأن تنزاح عن قالبها السردي إلى قالب قصيدة النثر، كما انزاحت إليها القصيدة العمودية وحتى بعض الروايات★★؛ وهذا ما برهن عليه واقع الساحة الأدبية، فقد شهدت «محاولات كثيرة أرادت أن تمتطي موجة الشعر الحر، وهو شعر التفعيلة على الأصح، فعمدت إلى رصف الكلمات والأشطر لادعاء الشعرية والتجاوز، بينما لم تكن في واقع الأمر سوى

★- نقصد خصائص اللغة الشعرية، من اختزال وتكثيف، واستعمال المجازات، أما استعمال الشعر بحدّ ذاته في القصص القصيرة فشبه منعدم، أمّا إذا خصصنا حديثنا على قصص البخلاء فالأمر يختلف، فقد وظّف الجاحظ في بعض القصص، أبياتا شعرية إحساسا منه بما يقدّمه الشعر من اختزال للألفاظ، وإصابة للمعنى المراد.

(1)- السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص143؛ أو: القصة القصيرة والمجانسة، مقال الكتروني، نشر بتاريخ :الأحد 02 جوان 2013 في الساعة 08:01 بالموقع: www.attanafous.univ-mosta.dz/index.php/2/53-2؛ وينظر: مرايا عاكسة، ص202.

(2)- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، 2002، د.بلد، ص184.

(3)- حبيب مونسي، القصة القصيرة...كيف؟ معضلة المستقبل من الورقي إلى الرّقمي، مقالة إلكترونية نُشرت يوم: 2016/11/15، بموقع الإلكتروني العقد الفريد www.aikdelfarid.tt .

★★- وقد اعتبر الناقد حبيب مونسي في إحدى مداخلاته بجامعة سيدي بلعباس أن رواية ذاكرة الجسد، ما هي إلا قصيدة نثر طويلة!! لأن اللغة المستعملة ليست بلغة نثر وإنما هي لغة شعرية فوق العادة.

أصوات متطفلة لا علاقة لها بالإبداع، فلا غرابة أن توجد الظاهرة نفسها في أوساط من يتهافتون على كتابة القصة القصيرة»[1]. نخلص من كل هذا أن لغة القصة القصيرة مضبوطة بقواعد معينة يجب على القاص أن يضعها في الحسبان حتى لا تنزاح القصة عن قالبها السردي.

ب- لغة القص في كتاب البخلاء:

إذا اشترطنا على القصة القصيرة أن تحافظ على طابع الشعرية في اللّغة فإنّ هذا يقودنا إلى الحديث عن الانزياح اللّغوي، والتخفي وراء المفردات المباشرة إلى مقاصد أخرى يبثّها الكاتب على لسان السارد ليتلقفها القارئ ويفهم مغزاها، مستعينا "باللّفظة الهلامية"[2] الّتي تخرج عن القاعدة العامة للغة، اللغة العادية التي لم تعد تنفع لسد رمق الكاتب فراح يبحث عن لغته الخاصة وفق قاموسه الخاص.

تمثّل لغة السرد، من هذا المنطلق، نقطة ضعف القصة العباسية بصورة عامة، باستثناء القصة الواقعية عند الجاحظ، فحين تكون لغة السرد ذات صوت واحد تضعف القصة وتنزوي في فن الخبر. أمّا حين يغلب عليها التفكك الداخلي والتنوع الكلامي، فإنها تصبح أقدر على التبليغ[3]، ورغم تميّز الجاحظ بلغته السردية ذات المستويات المتعدّدة★، إلاّ أنّنا نرى أنها لم ترق إلى اللّغة الشاعرية، ذات المعاني المتجدّدة، أو ربما هذا ما يتهيأ لنا. لقد استطاعت "نبيلة إبراهيم" أن تستنطق بعض كلمات لغة الجاحظ المخبوءة وراء ظاهرها، في قصة "محفوظ النقاش" واختيارها لها لم يكن اعتباطا، فقد اختارت الجاحظ السارد والشخصيّة معا حتى تبرهن أنّ اللّغة التي رسمها في كلماته كانت لغة مفخخة – إن صح القول– ؛ فالجاحظ في القصة "يتحدّث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره، على أنّه يمثل في الوقت نفسه الـ (هو) الآخر الّذي يعيش معه ظاهرة البخل في المجتمع"[4].

(1)- عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، سورية، ص31.

(2)- ينظر: السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص 46.

(3)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في التراث العربي، ص 287.

★- سنضرب أمثلة عن ذلك في متن هذا البحث.

(4)- نبيلة إبراهيم، لغة القص في التراث العربي القديم، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج2، عدد2، 1982، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 18.

من هنا تطفو مستويات اللّغة الجاحظية في قصصه، ونحن نعلم أنّه كتب قصص البخلاء في أواخر حياته أين "اختمرت التجربة، وتعقدت خبرة المؤلف بالدنيا وأهلها، فصار أكثر قدرة على فهم الطبائع، وأعمق معرفة بسبر أغوار النفوس"[1]، وهذه الخبرة هي التي دفعته إلى انتقاء كلماته الهلامية في قالبه الساخر.

تتجلى مستويات اللّغة في القصة، بصورة عامة، من خلال اهتمام الكاتب بالجوانب النفسية للشخصيات، فيظهر صوت الشخصية مخالفا لصوت السارد، أو صوت شخصية أخرى معها في نفس الحكاية "وقد كان هذا الكشف عن المستوى النفسي عندما تأخر (محفوظ النقاش) ساعة في إحضار الطعام وكأنّه متردد بين أن يحضره أو يحجبه"[2]، ويوجد في ذات القصة أيضا سبر لأغوار النفس، عند قول الجاحظ "...ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب"[3]، وهو كشف مس كلّ نفس بشرية.

لم يتوقف الأمر على الشاعرية اللغة وهلاميتها، بل ترتكز أيضا على مجموعة من الثنائيات أهمّها ثنائية الفصحى/العامية، و"التضاد اللّغوي"[4]، بل إنّ ديدن الجاحظ هو الحفاظ على اللّغة في مستواها الأصلي حتى لا تفقد غاياتها الّتي من أجلها نُسجت. فـ"متى سمعتَ –حفظك اللّه– بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحيكها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها مخرج كلام المولّدين والبلديين، خرَجْتَ من تلك الحكاية وعليك فضل كبير، وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، ومُلحة من ملح الحشوة والطعام فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، وأن تتخير لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ويخرجها من صورتها ومن الذي أُريدت له، ويذهب استطابتهم إياها واستملاحهم لها"[5].

هذه القاعدة الّتي ينطلق منها الجاحظ في تنظيراته النقدية نُلفيها في بنائه لقصص البخلاء في قصة "جبل وأبو مازن"، فقد اختتم القصة بفقرة، "وإن وجدتم في هذا الكتاب لحنا أو كلاما غير معرب، ولفظا معدولا عن جهته فاعلموا أنّا إنّما تركنا ذلك لأنّ الإعراب يبغّض هذا الباب،

(1)- محي الدّين اللاذقي، آباء الحداثة العربية، ص57.

(2)- نبيلة إبراهيم، لغة القص في التراث العربي القديم، ص 18.

(3)- البخلاء، ص 124.

(4)- ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015، بيروت، لبنان ص36.

(5)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 145.

ويخرجه من حدّه، إلاّ أنّ أحكيَ كلاما من كلام متعاقلي البخلاء، وأشحاء العلماء، كسهل بن هارون، وأشباهه"[1]. يحيل القارئ إلى أنّ اللحن في الكتاب كان مقصودا والغاية من ذلك مراعاة لجميع طبقات المجتمع التي جمعها الكتاب، حتى لا تخرج القصة عن هدفها الأسمى، وهو الدعابة والسخرية، وقد استدرك أنّ اللّحن لن يمسّ كلام عقلاء البخلاء ولا علماءهم مراعاة لمستواهم العلمي والثقافي.★

كما تتجلى أيضا مستويات اللّغة بشكل دقيق من خلال الوصف والحوار، اللّذين يعتبران من وسائل البناء السردي.

3.1 الوصف:

لا يقلّ الوصف أهميّة عن باقي عناصر البناء الفني للقصة القصيرة، لأنّه المطيّة التي تعتمدها اللّغة في تقديم هذه العناصر (الشخصيات والأماكن...) التي سبق الحديث عنها. كما يجب أن يكون مختصرا دقيقا يخدم أحداث القصّة لأنّ "الأوصاف في القصّة لا تصاغ لمجرّد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطوّر، لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه"[2]. فإذا ما قدّم لنا القاص وصفا لربطة عنق أو حقيبة يد شخصية من شخصياته بدون أن يكون لها دور في سير الأحداث فإنّ هذا سيخلّ بمعنى القصّة وبحبكتها أيضا، لأنّ القارئ ستعلق في ذهنه تلك المشاهد ويتساءل في حوارية مع نفسه ماذا ستفعل الشخصيّة بهذه الأشياء، ويبقى ذهن القارئ مشتتا يبني أفق توقعه، وربما يؤدي هذا إلى انصراف ذهنه إلى أمر غير الّذي يريده القاص.

ويعتبر الوصف إحدى وظائف الخطاب السردي، شأنه شأن عملية السرد نفسه، بل إنّنا نلفي أحدهما لا يستغني عن الآخر، أو بالأحرى لا يمكن للسرد أن يستغني عن الوصف، بل "إنّ هناك أجناسا سردية كالملحمة والحكاية الخرافية والقصة القصيرة والرواية يمكن للوصف أن يحتل

(1)- البخلاء، ص40.

★ - يختصر لنا الجاحظ في هذا الكثير من الحديث الّذي يمكن أن يَطال مستويات اللّغة بين الشخصيات فقد ركّز على الاختلافات اللّغوية التي ستطبع هذه الشخصيات ابتداء من مكانتها العلمية، أما نحن فربما يبدو لنا المستوى اللّغوي يسير في خطية أفقية لا تفاوت فيها ولا اختلاف إنّما مردّه إلى البون الشاسع بين زماننا وزمان الجاحظ أي الاختلاف الكبير بين لغتنا ولغة قصصه.

(2)- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، 97.

ضمنها حيّزا جدّ كبير، بل الحيّز الأوفى"[1]، وذلك لارتباطه الوثيق بعملية السرد، أي أنّه يُفعِّل من عملية سرد الأحداث حينما يقوم بما يسمى بـ"الوقفة السردية"★ .

أمّا في جانب آخر، فإنّ الوصف والسرد متلازمان، لـ"أنّ الموقف الواحد قد يتعرض لتضافر السرد والوصف معا...فغاية الوصف تتمثل في تسليط الضياء على موقف ما، أو حدث ما، بينما تتجسد غاية السرد في تسليط بعض هذا الضياء على موقف ما أو حدث ما"[2]. كما يمكن أن يرتبط الوصف بالتصوير، فيصبح النص السردي مشهدا تصويريا يشاهد بالعين المجرّدة، إذا أحسن الكاتب استعمال الوصف على لسان سارده في الوجه الّذي يرضي به السرد أولا، ثم القارئ ثانيا، لأنّ المغالاة في الوصف تكون مؤذية للسرد إذا جاوز الحدّ. "وما أهمية وصف أماكن جميلة لا تعني الشخصيات برمتها؟ ودون أن تبنى على علاقات سببية تبرز قيمتها في تحويل الأحداث والنفسيات؟"[3] لهذا وجب الاحتراس من استعمال الوصف، لأنّ من صفاته إبطاء السرد وتوقيفه، فلابدّ أن يكون لهذا الإبطاء قيمة جمالية تؤثر في مجرى الأحداث.

ولما كان الوصف بهذا القدر من الأهمية في النصوص السردية، فإنّنا نلفي كثرة استعماله في النصوص الجاحظية، وفي البخلاء على بوجه أخصّ، فقد " كان ساردا سخيّا بالأوصاف، مبدعا فيها، أجاد توظيفها بمستويات مختلفة حسبما يستدعيه الموقف، فالوصف لديه لم يكن وصفا عاديا جامدا فحسب، بل كان تعبيريا يرتبط بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية"[4]. وهو ينمّ عن براعة ومعرفة واسعة بأهمية الوصف في الأعمال السردية.

(1)- جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، (مقالة من سلسلة ملفات، رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، الرباط، المغرب، ص 76.

★ - وسنتطرّق لهذا الجانب من الوصف في البنية السردية للزمن ينظر (ص138) من هذا البحث.

(2)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 252.

(3)- السعيد بوطاجين، مرايا عاكسة، منشورات الوطن اليوم، ط1، 2018، العلمة، سطيف، ص124.

(4)- فادية مروان أحمد الونسة، ص 179.

ويتجلّى الوصف في كتاب البخلاء، في ثلاثة عناصر سردية "وصف الشخصيات، وصف الأماكن، ووصف الحادثة"[1].

أ- وصف الشخصيات:

تتبع السارد شخصيات قصصه، واستطاع أن يرسم ملامحها وصفاتها، مركزا على التحليل النفسي والاجتماعي وتصوير لبعض الأحاسيس والعواطف[2]، محدّدا أفعالها وتصرفاتها وأخلاقها ومبادئها، وحتى مكانتها الاجتماعية والثقافية، وهذا الوصف الدّقيق أدى إلى انحسار الحدث واضمحلاله في معظم الأحيان، ولا يعتبر هذا الأمر عيبا في السرد بقدر ما يركّز السارد على إبراز مساوئ البخل. وربما لهذا السبب يعود تسمية الكتاب باسم الشخصيات (البخلاء) وليس لموضوع (البخل)[3].

قدّم السارد شخصياته في هيئات مختلفة ركّز فيها على الصفات الدّاخلية والخارجيّة، معتمدا على الوصف العادي "وأحيانا يبلغ التصوير حدّ الرّسم الكاريكاتوري"[4]، ويرجع ذلك إلى الموقف الّذي يحاول أن يسلّط عليه الضوء، ومن أمثلة التصوير الخارجي في قصص البخلاء شخصية "معاوية بن أبي سفيان" في قول السارد: "أجلس معاوية وهو في مرتبة الخلافة، وفي السطح من قريش، وفي نبل الهمة، وأصالة الرّأي وجودة البيان، وكمال الجسم، وفي تمام النفس عند الجولة، وعند تقصّف الرّماح وتقطّع السيوف..."[5]. عرض هذا الوصف مكانة "معاوية" ونسبه وشجاعته وجودة بيانه، وقوّته ورباطة جأشه، وهو وصف يحدّد صفاته الخارجية.

وقد وصف السارد شخصيات القصص البخيلة بالطّريقة نفسها، ملتزما بالموضوعية، لا يحيد عن ما كان فيها لأي سبب من الأسباب كصفات العدل والحكمة التي طُبع بها "الشيخ على ربض الشاذروان" في قصة "السلام والطّعام" فقد جاء وصف السارد كما يلي: "كان لنا على ربض الشاذروان شيخ لنا من أهل خرسان وكان مصحّحا بعيدا من الفساد، ومن الرّشا، ومن الحكم

(1)- ينظر: علي عمرو، بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 185، وينظر: ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 170 -171، أمّا فادية مروان أحمد الونسة، فقد أضافت وصف الأشياء بدل وصف الحدث، ينظر: السرد عن الجاحظ، ص 180.

(2)- ينظر: محمد المبارك، فن القص في كتاب البخلاء للجاحظ، ص27.

(3)- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 181.

(4)- ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص170.

(5)- البخلاء، ص 70.

بالهوى، وكان حفيا جدّا وكذلك كان في إمساكه، وفي بخله، وتدنيقه في نفقاته،..."[1]، يصف السارد في هذا المقطع الشخصية وصفا صادقا، لا يعرض منها ما يسيء فقط، وإن كان الغرض من ذلك هو فضح للتناقض الّذي سيطفو على طباعها في باقي أحداث القصة.

الشيء نفسه نلمحه في قصة "أبي محمد الخزامي"[2] في قول السارد: "وأمّا أبو محمد الخزامي، عبد الله بن كاسب، كاتب مويس، وكاتب داود بن أبي داود، فإنّه كان أبخل من برأ الله وأطيب من برأ الله..."، إن كانت الشخصية بخيلة، هذا لا يمنع أن تقوم على قدر من الطيبة وحسن الخلق، والسارد لا يهمه من صفات الشخصيات إلاّ أفعالها الّتي كانت تسيء للجانب المشرق منها.

تتمثّل الأوصاف الداخلية التي طبعت الشخصيات في ما تسرده عن نفسها من خلال أفعالها، أو من خلال الحدث الّذي تقوم به، فيلتقط القارئ هذه الصفات من خلال التأويل، كقول المروزي الّذي أتاه العراقي الذي حاول أن يذكّره بنفس بشتى الطّرق: "لو خرجت من جلدك ما عرفتك"[3]. تحيل هذه الجملة إلى بخل الشخصية، وإلى سوء أدبها ونكرانها للجميل، وهي أوصاف أقرّها الحدث على لسانها. نلتمس هذا النوع من الوصف أيضا في قصة "محفوظ النقاش" الّذي قال للجاحظ بعدما وضع أمامه "جَأْمَ لَبَأْ وطبق تمر": "يا أبا عثمان إنّه لبأ وغِلظة، وهو الليل وركوده، ثمّ ليلة مطر ورطوبة وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا، وما زال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء"[4]. قدّم محفوظ النقاش جملة من الأوصاف التي شملت نوع الغذاء وحالة الجو، ومرض الجاحظ، وبالرغم من أنها أوصاف خارجية إلاّ أنها توحي جميعا ببخله وضيق عيشه، فلا هو حريص على صحة الجاحظ، ولا هو مبالٍ برطوبة الجو، بل هي حجج ليتراجع الجاحظ عن أكل ما وُضِع أمامه.

والأمثلة في وصف الشخصية، وصفا خارجيا وداخليا متنوعة، بل إنّ الكتاب ينهض على تقنية الوصف أكثر من السرد نفسه، لتعلّق الجاحظ بالواقعية التي شملت أدق تفاصيل الواقع من

(1)-البخلاء ، ص 24.
(2)-المصدر نفسه، ص 59.
(3)- نفسه، ص 22.
(4)- نفسه، ص 123.

خلال الوصف، وهو ما يسمى بـ"أدب الطبائع"[1] حينما يركّز الكاتب على تتبع صفة من الصفات التي يتميّز بها أفراد مجتمع ما، كما فعل الجاحظ حينما جعل موضوع مُؤلّفه "مقصورا على تصوير صفة واحدة من الصفات التي قد يتصف بها الإنسان أعني البخل، صوّرها في شكلها النفسي الدّاخلي وفي مظاهرها المادّية الخارجيّة"[2]. لهذا كان الوصف أفضل الطّرق لعرض هذه الطبائع.

ب- وصف الأماكن:

لا يقلّ وصف المكان أهمية عن أي وصف آخر، لأنّه يحدّد الحيّز الّذي ستتحرّك فيه هذه الشخصيات من أجل إقرار حدث ما، وعرض عقدة الحكاية أيضا، لهذا يعدّ "الوصف أداة لتشكل صورة المكان"[3] وتحديد له بضبط تفاصيله الضرورية في الحكاية.

أخذ وصف الأماكن في قصص البخلاء، حيّزا مهمّا أيضا، وإن لم يهتم بذكر كلّ الجزئيات، كما فعل في وصف الشخصيات، إلاّ أنّه كان وصفا ملمّا بحاجة الحدث أو الموقف؛ ومن ذلك ما نجده في قصة "وليد القرشي" في قول السارد: "...جلسنا في فناء الحائط له ظلّ شديد السواد، بارد ناعم، وذلك لثخن الساتر، واكتناز الأجزاء، ولبعد مسقط الشمس من أصل الحائط..."[4]. لم يكتف السارد في هذا النص بتحديد مكان جلوسهم، بل راح يصفه وكأنّك تراه، رغم أنّ المكان لا يعدو عن فناء حائط، إلاّ أنّه كان مناسبا لجلوس قد تطول مدّته.

اختزل السارد وصف بعض الأماكن في كلمة واحدة، مركّزا على الشخصّية أو الحدث، دون المكان. كأن يذكره في سياق الحديث فقط، كما فعل النظّام أثناء ذكره لجاره المروزي في قوله: "أنّه كان لا يلبس خفّا ولا نعلا إلى أن يذهب النّبق اليابس، لكثرة النوى في الطّريق والأسواق..."[5]، وصفه المكان مختزل جدّا، إلاّ أنّه مَرْكز حدث القصة، فالبخلاء لا يخرجون إلى الأسواق حتى لا تتأذى أخفافهم بالنوى.

(1)- محمد المبارك، فن القص في كتاب البخلاء للجاحظ، ص43.
(2)- المرجع نفسه، ص 43.
(3)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، 1991، بيروت، لبنان، ص 80.
(4)- البخلاء، ص 39.
(5)- البخلاء، ص 28.

ج- وصف الحدث:

تعلّق وصف الحدث، في أغلب الأحيان بوصف الشخصيات، لأنها بالضرورة صاحبة الحدث، إلاّ أنّ السارد لا يركّز في وصفه على مظهرها، وإنما على الفعل الّذي تقوم به، كما في قصة "مريم الصّناع" في قول السارد: "زوّجت ابنتها، وهي بنت اثنتي عشر سنة، فحلّتها الذّهب والفضّة، وكستها المروي، والوشي، والقزّ والخزّ، وعلّقت المعصفر، ودقّت الطّيب وعظّمت أمرها في عين الخلق، ورفعت من قدرها عند الأحماء..."[1]. هذا الوصف الّذي طال فعل مريم الصّناع لابنتها هو مركز هذه القصة، لأنّ كل هذه الصفات لا توحي بأن المرأة من المصلحين، وإنّما من المبذّرين، لكنّ السارد يريد أن يقدّم صورة تختلف كلّيا عمّا يعرفه المسرود له، هي حسن التدبير الّذي سيكون فُرجة هذه العقدة وحلها.

اهتمّ السارد بوصف حدث قصّة "خالد بن يزيد" في قوله: "...فأدخل يده في الكيس ليخرج فلسا، وفلوس البصرة كبار، فغلط بدرهم بغلي★، فلم يفطن حتى وضعه في يد السائل، فلما فطن استردّه، وأعطاه الفلس، فقيل له: لا نظنّه يحلّ، وهو بعدُ بمثلك قبيح، فقال: قبيح عندكم وأمّا أنا فإنّي لم أجمع هذا المال بعقولكم، فأفرّقه بعقولكم..."[2]. تمثّل الوصف في عقدة الحدث نفسه، لأنّ وصف شكل الدّرهم وحجمه، أدّى إلى فضح هذا البخيل، وسوء تصرّفه حتى مع السائل، وعدم مبالاته بنصائح من هم حوله، فللوصف في هذه القصة دور لا غنى عنه، وإلاّ اختلّ هدف القصة ومعناها.

يقدّم الوصف في قصة الشيخ "الأهوازي ورمضان" نفس الدور في إقرار الحدث، بل هو الحدث عينه، إذ يقول السارد: "...قال: فوثبت عليه، فقبضت على لحيته اليسرى، ثمّ تناولت الدّجاجة بيدي اليمنى، فما زلت أضرب بها رأسه حتى تقطّعت في يدي، ثمّ تحوّل إلى مكاني، فمسح وجهه ولحيته، ثمّ أقبل عليّ فقال: "قد أخبرتك أن عينك مالحة، وأنّك ستصيبني

(1)- البخلاء، ص 30.

★ - نوع من الدّراهم، نسبة إلى رأس البغل الّذي صكّ الدّرهم.

(2)- البخلاء، ص 46.

بعين..."[1]. يُخيّل لقارئ لهذا المقطع، أنه يشاهد مشهدا متحرّكا لا ساكنا على الورق، وهذا يرجع إلى التصوير الذي امتاز بها الجاحظ في أعماله السردية، ولإحاطته بمدى أهمية الوصف.

تجسّد الوصف أيضا في ذكر أسماء أنواع الطّعام والأشياء، فاختصر كتاب البخلاء، حضارة كاملة، ومدينة عريقة، فكأنّك تتجوّل في أزقّتها، وتشاهد أشكال مساكنها وحماماتها وأسواقها، وتستشعر تحرّكات شخصياتها بل وتتصوّر ملامحهم وتفطن لمكرهم وتطفّلهم، وهذا راجع إلى براعة الجاحظ في رسم هذه الملامح من خلال دقة نظره من جهة وبراعة تصويره من جهة ثانية.

3.2 الحوار:

يعدّ الحوار من العناصر المهمة في النسيج القصصي، وهو أيضا تمظهر آخر من أشكال اللغة يتمثّل في حديث الشخصيات؛ ويقوم بدور هام، فبإمكانه أن يخفف من رتابة السرد الطويل، والذي قد يكون مبعثاً للسأم ومن وظائفه بعث الحيوية في الشخصيات، ولا بدّ أن يكون مناسباً، وموافقاً للشخصية التي يصدر عنها، إذ لا يعقل أن يورد الكاتب حواراً فلسفياً، عميقاً على لسان شخصية أمية، غير مثقفة.[2]

ولابدّ أن تتوفر في الحوار شروط معيّنة[3] حتى لا يختل الهدف الّذي وضع من أجله:

1. أن يكون قصيرا موجزا محكما.
2. أن يعتمد على اختيار واع للمفردات والأفكار والصور.
3. أن يندمج في صلب القصة حتى لا يبدو للمتلقي وكأنه عنصر دخيل، أو متطفل على شخصياتها، وأن يكون سلسا رشيقا مناسبا للشخصيات التي تتحدث به وللمواقف التي يقال فيها.

يلحظ الدّارس للقصص البخلاء، كثرة استعماله في القصص، بل "تأتي بعض القصص حوارا كلّها وفيه تكمن قوة النادرة كما في قصة الأصمعي مع جلسائه"[4]. ولمّا امتازت الشخصيات البخيلة بقوة الحجة، واعتمادها على العقل والمنطق في الدّفاع عن أفكارها وسلوكها، فإنّ الحوار هو الطريقة الأنسب لمثل هذه الحالات، لأنّه يزيح السارد عن عملية السرد بضمير غائب، ليفسح

(1)- البخلاء، ص 148.

(2)- ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947 -1985، ص 29.

(3)- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 206.

(4)- ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 173.

المجال للشخصية فتتحدث بلسانها وتعبر عن نفسها أصدق تعبير، لهذا نجد الحوار قد استوفى نسبة عالية من مساحة السرد في قصص البخلاء.

تجلى الحوار في أسلوبين اثنين: "الأسلوب الفصيح، والأسلوب العامي"، وغرض الجاحظ من ذلك هو الاهتمام بمستويات اللّغة، إذ يجب أن تلتزم كل فئة من فئات المجتمع بأسلوبها حسب مكانتها فيه، فلا يخرج أسلوب العامة عن مستواهم، ولا ينزاح أسلوب الخاصة عن ثقافتهم، لهذا عكف الجاحظ على ضرب أمثلة من كافة بخلاء المجتمع، فاحتجاج الأصمعي على بخله، يختلف عن احتجاج الثوري، ويتساوى واحتجاج سهل بن هارون لأنّهما من الفئة نفسها، لهذا سنجد اختلافا شاسعا في لغة الحوار من قصة إلى أخرى.

أ- حوار العامة:

اهتمّ الجاحظ بحوار العامة، بل "هو الحوار الغالب في قصص البخلاء"[1] بحكم أنّ هذه الصفة تنتشر في عامة الناس أكثر من خاصتها[★]، لهذا "نراه يأتي باللفظ العامي والمعرب والدّخيل ثمّ إنّه يأتي بالأسلوب العامي"[2]، ومن أمثلة ذلك ما جاء في الحوار بين "زبيدة بن حميد والبقال": "سبحان الله! أنت رب مائة ألف دينار،وأنا بقال لا أملك مائة فلس، إنّما أعيش بكدّي وباستفضال الحبة والحبتين، صاح على بابك جمّال وحمّال، ولم يحضرك، وغاب وكيلك فنقدت عند درهمين..." قال زبيدة: "يا مجنون أسلفتني في الصيف فقضيتك في الشتاء، وثلاث شعيرات شتوية ندية، أرزن من أربع شعيرات يابسة صيفية، وما أشك أنّ معك فضلا"[3] فالقارئ لهذا الحوار يلحظ بساطته وسطحيّته بل استعمال مفردات دالة على التجارة ومعبرة على شخصية البقال "الفلس، الدرهم، الشعيرات...".

نلتمس المستوى نفسه في قصة "جبل وأبو مازن" خاصة في كلام أبي مازن الّذي تهربّ من استضافة جبل، ورفض مبيته عنده بقوله: "...سكران والله سكران" قال له جبل: "كن كيف

(1)- فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 224.

★ - لأنّ البخل منهي عنه شرعا، بل إنّ الشرع حثّ على الصدقة والزّكاة، فما نقص مال من صدقة، كما أنّ العقيدة الإسلامية، تقوم على أنّ الأمر كلّه بيد الله بما فيه رزق العباد، لهذا ربما تفشى البخل عند عامة الناس لجهلهم أو لبعدهم عن الدّين، والشاذ في المسألة أن ترى بعض الشخصيات من المعتزلة والمتكلمين والأدباء، تبنوا البخل ودافعوا عنه.

(2)- إبراهيم السامرائي، من معجم الجاحظ، دار الرّشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، د.ط، 1982، العراق، ص 451.

(3)- البخلاء، ص 35.

شئت، نحن في أيام ربيع، لا شتاء ولا صيف،..." قال أبو مازن: "سكران والله سكران، لا والله ما أعقل أين أنا، والله ما أفهم ما تقول"[1]. إنّ لغة الحوار لا ترقى إلى الكلمات العميقة ولا الفلسفية، بل اتسمت بالبساطة والسطحية، وهي تعبّر عن المكانة الاجتماعية لكلا الشخصيتين، وحالتيهما النفسية.

يتجلى الحوار العامي في "طرائف العنبري" في قول الجارية: قالت أمك، بلغني أنّ عندك مزمّلة★، ويومنا حار، فابعث إليّ بشربة منها في هذا الكوز" قال: "كذبت ! أمّي أعقل من أن تبعث بكوز فارغ ونردّه ملآن، اذهبي فاملئيه من ماء حبّكم، وفرّغيه في حبّنا، ثمّ املئيه من ماء مزمّلتنا، حتى يكون شيء بشيء"[2]. يبدو جليّا استعمال الحوار العامي في هذه الطرفة، لا تعدو عن أشياء يستعملها هؤلاء في حياتهم اليومية، لم يحتج السارد إلى استعمال كلمات فصيحة، لأنّ المقام غير مناسب.

ما يمكن أن نشير إليه، قبل أن نختم الحديث عن الحوار العامي، هو عدم وجود اختلاف شاسع بين العامية والفصحى في هذه القصص وقصص أخرى، وذلك راجع إلى أنّ "الكتاب قد أُعيد فيه نظر الباحثين، ليحقق هدف اللّغة الفصحى، لا هدف الجاحظ الفنّي عند إثبات الملحون من الكلام"[3] فغاية الجاحظ من استعماله العامية، هو التركيز على اللّحن السائد في الفترة التي عاش فيها، محاولا الوقوف عند الفئة التي كانت تلحن؛ خاصة ونحن نتحدث عن فترة عرفت انفتاحا عظيما على الآخر، فامتزج فيها العرب بأجناس أخرى، أهمها الفرس.

ب- الحوار باللّغة الفصحى:

اعتنى الجاحظ بالحوار الفصيح في بعض قصصه، فقد "كان للبيئة المعتزلة أثر بالغ في صقل مواهب الجاحظ الفنية في الحوار لما عرف عنهم من قوّة المجادلة، لهذا نجد معظم البخلاء أصحاب منطق وجدل يدافعون عن مذهبهم في البخل كما يدافع المتكلمون عن عقيدتهم"[4]. لهذا نلتمس اعتناء الجاحظ بلغة الحوار الفصيحة على لسان تلك شخصيات التي تمثل الطبقة المثقفة في

(1)- البخلاء، ص 39.

★ - جرّة يوضع فيها الماء ليبرد.

(2)- البخلاء، ص 113.

(3)- وديعة طه نجم، الجاحظ والحضارة العباسية، مطبعة الإرشاد، د.ط، 1965، بغداد، العراق، ص 206.

(4)- ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 175.

المجتمع، فجعل من البخل موضوعا للكلام وللجدل، كما في قصة "السلام والطّعام" التي سبق تحليلها، وفي بعض نوادر "أبي محمد عبد الله الخزامي" الّذي دار بينه وبين السارد هذا الحوار: "وقلت له مرة: قد رضيت بأن يقال: عبد الله بخيل؟، قال: لا أعدمني الله هذا الاسم، قلت: وكيف؟ قال: لا يقال فلان بخيل، إلاّ وهو ذو مال، فسلم إليّ المال، وادعُني بأيّ اسم شئت، قلت: ولا يقال أيضا فلان سخيّ، إلاّ وهو ذو مال، فقد جمع هذا الاسم الحمد والمال، واسم البخيل يجمع المال والذّم، فقد اخترت أخسّهما وأوضعهما، قال: وبينهما فرق، قلت: فهاته، قال: في قولهم بخيل تثبيت المال في ملكه، وفي قولهم: سخيّ إخبار عن خروج المال من ملكه، واسم البخيل اسم فيه حفظ وذمّ، واسم السخي اسم فيه تضييع وحمد..."[1].

يظهر من خلال هذا الحوار، قوّة حجة الشخصيّة، ومدى إدراكها لمعاني العربية، وقوة دفاعها عن مبادئها والاحتجاج لها، فالحوار معبّر عن الطبقة الاجتماعية والثقافية التي تنتمي إليها الشخصيّة؛ ومن النماذج التي اعتمدت على الحوار باللغة الفصيحة أيضا، قصة "محمد بن أبي المؤمّل" مع الجاحظ الّذي بادره مجموعة من الأسئلة لها علاقة بالبخل، فيجيب الثاني بشيء من المنطق والاحتجاج، مدافعا منتصرا لبخله.[2]

إنّ للحوار دور بليغ في تطوير الحدث، وفاعلية في تحليل الخبايا النفسية للشخصيات والكشف عن مستواها الاجتماعي والثقافي، من خلال الاختلاف في مستويات اللّغة، ويرجع ذلك إلى فطنة الجاحظ، وإدراكه العميق أنّ اللغة الفصيحة وحدها لا يمكن أن تتناسب مع جميع الشخصيات، وأنّه لا بدّ من اللّجوء إلى العامية، ليكون حوار الشخصيات، أكثر انسجاما معها وأكثر دقة في التعبير عن مجتمعتها[3].

(1)- البخلاء، ص 62.

(2)- ينظر: البخلاء، ص 94؛ لا يسع المقام لذكرها، وذلك لاعتمادها على حوار طويل فيه من الاحتجاج والمنطق ما يتخذ حيّزا كبيرا في هذا البحث، فقد اكتفينا بالإشارة لها فقط.

(3)- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 226.

المبحث الثاني: البنية السردية في قصص البخلاء (الدراسة التطبيقية).

سنتعامل مع كتاب البخلاء، باعتباره نوعا من القصص، ولا ندّعي أنها قصّة قصيرة بمعناها الحديث –وإن كنّا نودّ البرهنة على ذلك– وإنّما سنحاول القيام بنوع من المقارنة، أو المقابلة بين ما جاءت به بعض آليات السرد القصصي المعاصر، مع ما هو موجود في كتاب البخلاء، ولا يمكننا، بحال من الأحوال، الإلمام بكلّ ما جاءت به تنظيرات علم السرد. بل سنتطرّق فقط إلى البناء السردي، مع تركيزنا على بنية السارد في القصص، وتجلياته وعلاقته بالمسرود والمسرود له متجاوزين وظائفه وتفريعاتها، وسنتطرّق إلى لغة القص الّتي طبعت القصص وتجلياتها في الوصف والحوار، مع مقاربة تطبيقية من القصص لنرى إلى أيّ حدّ يمكن أن تتطابق مقولات بنية السارد، مع ما هو موجود في بناء قصص البخلاء، ومدى اهتمام الجاحظ بمستويات اللغة في قصصه، وإنّنا لا ندّعي أنّ كلّ ما جاء في الكتاب هو من القصص، كما لن ننفي ذلك عنه.

1) **ماهية البنية السردية:**

1.1) **تعريف السرد:**

أ– **لغة**: جاء في مادة (س.ر.د) معنى "السَّرْدُ في اللّغة: تَقْدِمة شيء إلى شيء تأتي بعده متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا؛ وسَرَدَ الحديث ونحوه يسرُدُه سَرْداً: إذا تابعه، وفلان يَسرُد الحديث إذا كان جيّد السياق له وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم: إذا والاه وتابعه"[1] نخلص من كلّ هذا أنّ السّرد هو التتابع والموالاة.

وجاء في قوله تعالى: "﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ (سورة سبأ، الآية: 11) ولا يختلف معنى السرد في هذه الآية الكريمة مع معنى التتابع لأنّه "حسب التأويل القرآني فقد كانت الدروع صفائح ثقيلة من الحديد تعيق الحركة، ولذلك أمر الله النّبي داوود بأن يسردها، أي أن يصنعها حلقا متداخلة بعضها في بعض، فتيسّر حركة المقاتل بها عند الحرب"[2] وهذا ما يتعارف عليه النسج في السرد، أي التتابع وتداخل الأحداث بعضها مع بعض

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مج3، ط.دار صادر، ص 211 وينظر: مج 3، ط.دار المعارف، ص1987.

(2)- عبد الله إبراهيم، السردية الأدبية ، مقال إلكتروني نشر بمجلة الرياض ثقافة، العدد 16789، يوم السبت 23 شعبان 1435هـ الموافق لـ21 يونيو 2014م، بالموقع الإلكتروني: www.alriyadh.com/946139

مشكّلة عملا فنّيا متكاملا إذا ما اختلّ جزء من هذه الأجزاء سيختّل العمل ككل، ومنه هذه الحِلَق الّتي يتحدّث عنها التأويل القرآني شبيهة بحِلق الأحداث.

ب- اصطلاحا:

السرد (***La Narration***) هو الطريقة الّتي يتم بها عرض أحداث الحكاية، أو بالأحرى هو «عرض الحدث أو المتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة»[1] فهو لا يربو عن كونه وسيلة تعتمدها الحكاية حتى تقدم قصة، السرد إذن «هو الكيفية التي تروى بها القصة»[2].

تعرض السّرد باعتباره مصطلحا حداثيا غربي النشأة هو الآخر إلى اضطراب في الترجمة كغيره من المصطلحات الغربية الواردة، فهناك من اعتبره «مصطلحا حديثا للقص»[3] كما نجد العديد من مرادفاته: «السرد، القص، الحكي، التتابع، الترابط، الاختبار، العزل، الخبر، والبيان»[4] إلاّ أن أكثر المصطلحات شيوعا هي "السرد، الحكي والقص" وهذه الثلاثة ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا جدا، أو الواحد منها يكمل الآخر لأن الحكي لا يقوم إلا على «دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما تضمن أحداثا معينة، والثانية أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا»[5] هذه المصطلحات الثلاثة حتى وإن لم تعبر عن مفهوم واحد ***Narration*** فإنها بارتباطها مع بعضها تحيل إلى معنى واحد وهو السرد.

بالرغم من هذا التشابك والتشابه في المصطلحات الثلاثة، فإنّ هناك فروقا بينها تميز كل طرف عن الآخر، بل اتحاد هذه الأطراف الثلاثة لابد من أن يتم حتى تكتمل العملية السردية – إن صح القول– لأنّ "القصّة هي المادّة الحكائيّة والخطاب هو طريقة الحكي، لهذا كان مصطلح

(1)- جيرار جينيت، حدود السرد، ص 71.

(2)- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 45.

(3)- عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي تعريبا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الانسانية) مج 28، عد 1، 2006، سوريا، ص32.

(4)- منتهى الحراحشة، من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج 6، عد2، 2009، الأردن، ص 207.

(5)- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 16/15.

الخطاب والسرد يحيلان إلى مفهوم واحد هو التجلّي اللّفظي للقصّة"[1] أو هي «مجموع الأحداث المروية، والحكاية هي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، والسرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب»[2]، فمن خلال هذه التعريفات نستشف بأن السرد هو الوسيلة أو القناة أو الطريقة التي يتم بها إنجاز الخطاب (الشفهي/الكتابي) للقص، "والشكلانيون الرّوس هم أوّل من عزل هذين المفهومين الّذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي (ما وقع فعلا) والموضوع أو المبنى الحكائي (الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع)"[3] وبهذا نفصل الفرق بين المفهومين الحكاية/القصة والسرد.

يعدّ "تودوروف" أول من صاغ مصطلح علم السرد وعرفه بـ(علم القصة)[4] وبحث عن ماهية الشعرية والتي تُعنى بالخصائص الأدبية أي تلك العناصر التي تجعل من الأدب أدبا «ويعد السرد فرعا من فروع الشعرية المعنية باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية»[5] بما أن الشعرية تركز على الخصائص الداخلية للأجناس الأدبية فإن السرد يرتبط ارتباطا وثيقا بالكيفية التي يتمّ بها عرض أهم تلك الأجناس ألا وهي (الرواية، والقصة، والنادرة...).

تتضافر ثلاث مكونات أساسية في تشكيل البنية السردية وتتمثل هذه المكونات في "السارد (الراوي)، المسرود (المروي/العمل السردي)، المسرود له (المروي له)" فـ«حينما نتحدث عن البناء الفني نتحدث عن عناصر وحينما نتحدث عن الخطاب فإنما نتحدث عن مكونات سردية»[6].

(1)- بول ريكور، الهوية والسرد، تر: حاتم الورفي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2009، تونس، ص 86.

(2)- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص13.

(3)- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، (مقالة من سلسلة مقالات: طرائق تحليل السرد الأدبي)، ص41.

(4)- ينظر: يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ/2011، دمشق سوريا، ص 7.

(5)- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 12.

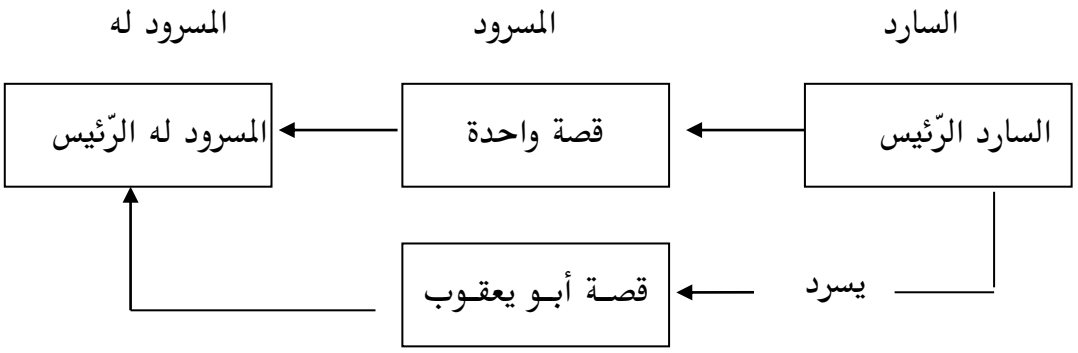
(6)- عبد الله ابراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2012، بيروت، لبنان، ص93.

1.2) علاقة السارد بالمسرود له:

يتجلى مظهر علاقة السارد بالمسرود له في قصص البخلاء في أربع حالات[1] سنحاول تتبعها مع وضع خطاطات تفسيريّة:

أ) سارد مفرد مسرود مفرد مسرود له مفرد:

تجلّت هذه الثنائية في القصص الّتي تختفي فيها لازمة السّند مثل "حدّثني فلان، أو قال فلان، وبلغنا عن فلان..."، وإنّما يظهر صوت السارد مباشرة في القصة، من أمثلة ذلك قصة "أبو يعقوب الدّقنان"[2] وتظهر بشكل واضح في هذه الخطاطة[3]:



يروي السارد الرّئيسي قصة واحدة لمسرود له رئيسي، ولا وجود لمسرود له آخر داخل القصة، وتمثل هذا النموذج أيضا في قصة "العراقي مع المروزي"، "المشاركة في طبخ اللحم"، "ليلى الناعطية"، "خالد بن يزيد"، "أسد بن جاني"...الخ.

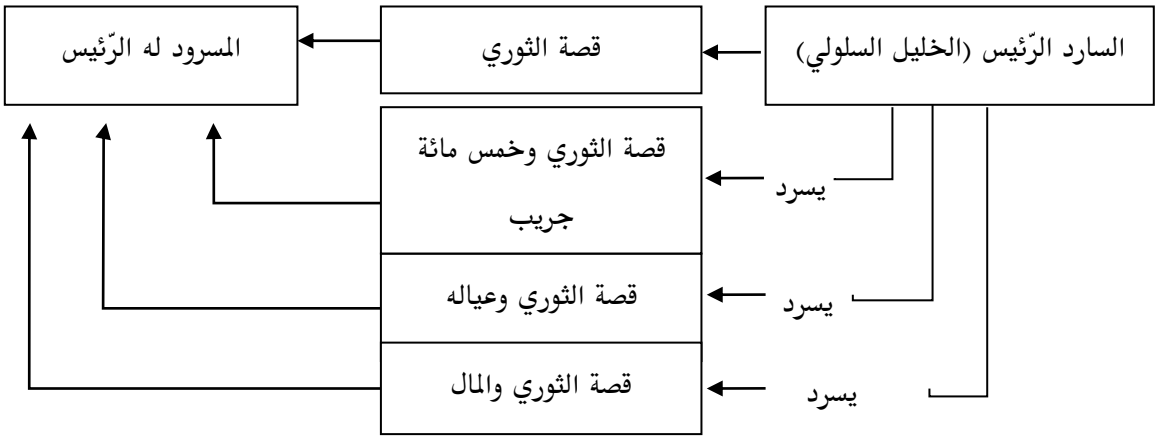
(1)- قام ركان الصفدي بتقسيم علاقة السارد بالمسرود له من حيث تفرّد و تعدّد السارد والمسرود له فقط، ينظر: الفن القصصي في النثر العربي، ص329 – 330، وتقوم العلاقة على أربع أيضا عند فادية مروان أحمد الونسة لكنّها تضيف تعدّد في المسرود (المتن الحكائي) ينظر: السرد عند الجاحظ، ص 58، أمّا نحن فسنسير على طريقة فادية أحمد الونسة لأنّنا نرى فيها الوجه الأبين، وهي بدورها تعزي هذا التقسيم إلى عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، بيروت، لبنان، ص98.

(2) - البخلاء، ص 121- 122.

(3)- ينظر: فادية مروان الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 53.

ب) سارد مفرد مسرود متعدّد ومسرود له مفرد:

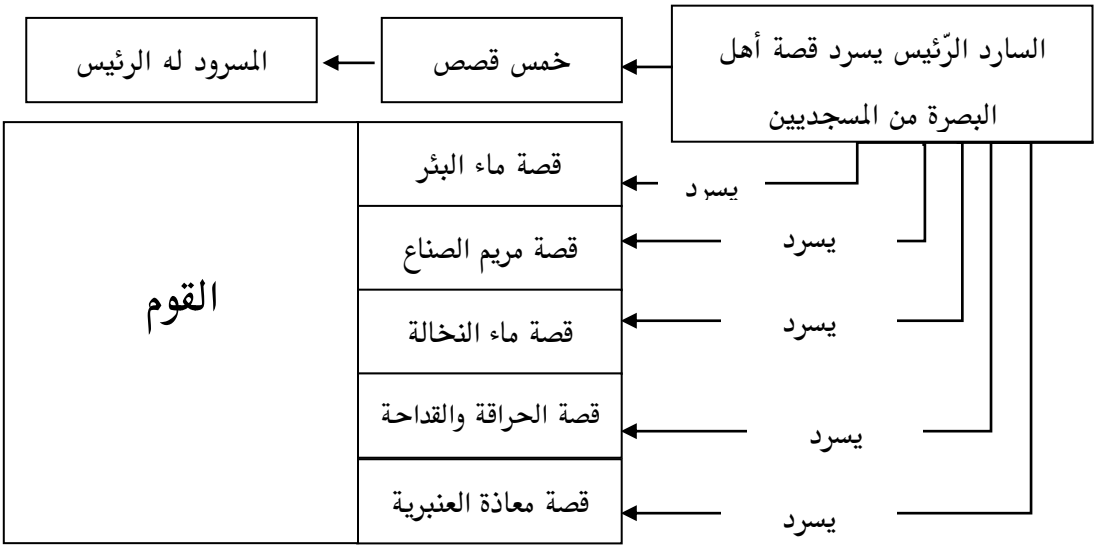
يقدّم السارد في هذا النموذج مجموعة من القصص لمسرود له واحد، ومن النماذج التي تجلّت فيها هذه الحالة قصة "الثوري" التي رواها السارد الرّئيس "الخليل السلواني" ذكر في ثلاث قصص عن "الثوري"، والخطاطة التالية توضح ذلك[1]:



وهناك نماذج أخرى احتوت نفس العلاقة منها قصة "وليد القرشي" و"أحمد بن خلف اليزيدي".

ج) سارد متعدد مسرود متعدد ومسرود له مفرد:

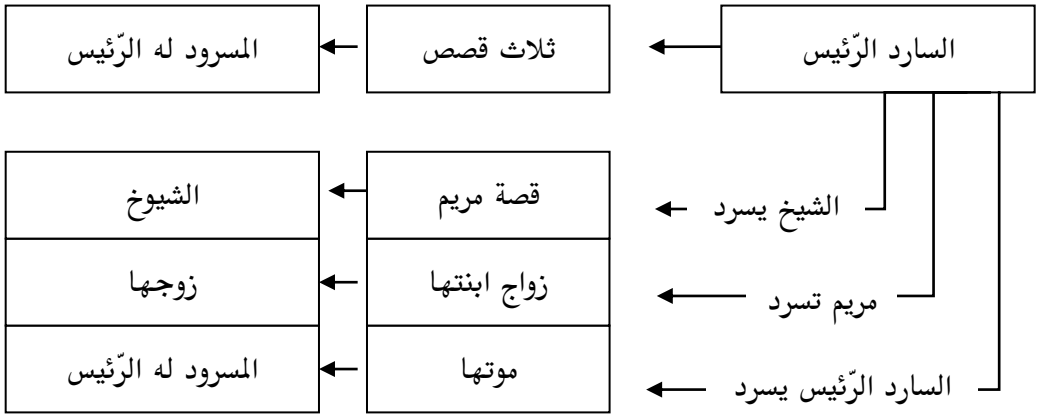
اتسمت هذه العلاقة بتعدد السارد ما أدّى إلى تعدّد القصص، ويقوم هذا النموذج على إعادة الاعتبار للسند الّذي يؤدّي إلى تناوب في عملية السرد. وتمثل هذا النموذج في القصة الإطارية "أهل البصرة من المسجديّين"، حيث أخذ الشيوخ زمام السرد بالتناوب من أجل تبادل طرق الاقتصاد ومهاراته.



(1)- ينظر: فادية مروان الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 54.

د) سارد متعدد مسرود متعدد ومسرود له متعدد:

ما نلاحظه في هذه الحالة الأخيرة، تعدّدا في مكونات العملية السردية، ويمكن أن يتناوب في هذه الحالة السارد مع المسرود له عملية السرد في أن يتبادلا الأدوار، لأنّ "المؤلف الحقيقي ليس من يرويها فحسب بل أيضا، – وأحيانا أكثر– من يسمعها"[1] وتتجلى هذه الحالة في قصة "مريم الصنّاع" والخطاطة التالية توضح ذلك:



يتبيّن من خلال هذه الخطاطة أنّ السارد الرّئيس فسح مجال السّرد لأحد الشيوخ المسجديين ليسرد قصة مريم الصّناع، لمسرود له آخر من الشيوخ أو (القوم)، ثمّ أخذت مريم الصّناع دور السارد وظهر مسرود له آخر هو الزّوج، ثمّ عاد السّرد إلى السّارد الرّئيس ليُتم باقي الأحداث للمسرود له الرّئيس، وتحوّل هذه المرّة القوم من مسرود له إلى شخصيات داخل السّرد، والمجموع ثلاث قصص، وثلاثة روّاة وثلاثة مسرود لهم أيضا، ومن النّماذج أيضا قصّة "أبي سعيد المدائني".

يتبيّن من خلال ما تقدّم ذكره، ذلك التنّوع في مستويات السرد الّذي ميّز علاقة السارد بالمسرود له. سَيُلفي المتفحص لهذه المستويات، اهتمام الجاحظ ودقّته في بناء قصصه التي لم تكن بهذا الشكل في عهده، فهي سمة أخرى من سمات القصة القصيرة، تلونت بها قصص البخلاء.

(1) - Gérard Genette, Figures III, Editions Du Seuil, 1972, Paris p267.

2) الرؤية السردية (*La Vision Narrative*) ★:

تعرّف الرؤية السردية على أنها بؤرة النظر التي ينقل من خلالها السارد أحداث القصة، أي من خلال مشاهدته للأحداث، لهذا يمكن أن يختلف الحدث في القصة إذا ما تعددّت أصوات الساردين فيها، "أي فهي «الكيفية الّتي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد»[1].

أ- السارد < الشخصية الحكائية (تبئير خارجي)[2]:

يعرف السارد في هذا النوع أقل مما تعرفه الشخصية، معتمدا على الوصف الخارجي، مما لا يسمح بنقل أفكار أي شخصية[3]، وخير النماذج الّتي تجلى فيها السارد أقل علما من الشخصية (التبئير الخارجي) قصة "السلام والطّعام" فقد اكتفى السارد بمراقبة الشخصية ووصف حركاته وعاداته، وتفاصيل المكان ونوع الطعام قال: "...كان مصحّحا بعيدا من الفساد ومن الرّشا، ومن الحكم بالهوى، وكان حفيّا جدّا، وكذلك كان في إمساكه (...) حمل معه منديلا فيه جرذقتان وقطع لحم سكباج مبرّد، وقطع جبن، وزيتونات، وصرة فيها ملح وأخرى فيها أشنان، وأربع بيضات ليس منها بد، (...) فإن أتاه به أكل كل شيء معه، وكلّ شيء أتي به، ثمّ تخلّل وغسل يديه ثمّ تمشى مقدار مائة خطوة، ثمّ يضع جنبه، فينام إلى وقت الجمعة ثم ينتبه فيغتسل ويمضي إلى المسجد هذا كان دأبه كلّ جمعة !!"[4]. قدّم السّارد وصفا دقيقا جدّا للشخصيّة،

★ - *Gérard Genette, Figures III, p203.*

(1)- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص61.

(2)- وقد حدّد تودوروف ثلاث أنواع من الساردين وفق منظورهم في سرد الأحداث:

- السارد < الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج).
- السارد = الشخصية الحكائية (الرؤية مع)
- السارد > الشخصية الحكائية (الروية من الخلف)، ينظر: تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي،58- 59.

وحددّه جينيت أيضا في ثلاث أنواع لكن بمصطلح التبئير، تبعا للمنظور الّذي تدرك منه الأحداث:

- *Focalisation Zéro* .(التبئير صفر)
- *Focalisation Interne* .(التبئير الداخلي)
- *Focalisation Externe* ،(التبئير الخارجي) *Voir : Gérard Genette, Figures III, p206-207*

(3)- *Voir : Gérard Genette, Nouveau Discours Du Récit, Editions Du Seuil 1983, Paris, p50.*

(4)- البخلاء، ص 24-25.

وصف المراقب الّذي انتظر إلى أن حدث أمر ما حمله على سرد هذه القصة، فعبارة "هذا كان دأبه كل جمعة" توحي بذلك، ثمّ واصل في وصف الحوار الّذي جرى بينه وبين الشخصية الثانية بتفاصيله: "...ثمّ قال: هلمّ عافاك اللّه، (...)، قاله له: مكانك، فإنّ العجلة من الشيطان، (...) وقال: ماذا تريد؟ قال: أريد أن أتغذى، قال: ولم ذلك؟ وكيف طمعت في هذا؟ من أباح لك مالي؟، قال الرّجل: أو ليس قد دعوتني؟ قال: ويلك لو ظننتُ أنّك هكذا أحمق، ما رددت عليك السلام..."[1]. يبدو السارد في هذا النموذج مفارقا لمسروده اكتفى بنقل ظاهر الأحداث والشخصيات فقط من دون أن تكون له دراية لما سيحدث★.

كما قد يكون السارد متماهيا مع مسروده، لكنه لا يعرف عن الشخصيات إلاّ ما تقدّمه هي عن نفسها، كقصة "أبو هذيل". يقول السارد: "كان أبو الهذيل أهدى إلى مُوَيس دجاجة، وكانت التي أهداها دون ما كان يتخذ لمويس، ولكنه بكرمه وحسن خلقه أظهر التعجب من سمنها وطيب لحمها، وكان يعرفه بالإمساك الشّديد، فقال: كيف رأيت يا أبا عمران تلك الدّجاجة؟ قال: كانت عجبا من العجب، فيقول: وتدري ما جنسها؟ وتدري ما سنّها؟ فإنّ الدّجاجة إنّما تطيب بالجنس والسنّ، وتدري بأي شيء كنّا نسمّنها وفي أي مكان كنّا نعلفها؟ فلا يزال في هذا الأمر والآخر يضحك ضحكا نعرفه نحن ولا يعرفه أبو هذيل"[2]. يتّضح من خلال هذا المقطع أن السّارد لا يعرف ما تعرف الشخصيّة، بل اكتفى بالمراقبة، والمَلمح الّذي لمسناه في هذا المقطع، أنّ السّارد استعان بالحوار بدل الوصف، وهنا يكمن الاختلاف بين السارد المفارق لمسروده وبين المتماهي مع مسروده، لكنّه على العموم خارج السرد، إمّا مشاهدا إيّاه، أو سامعا له، واقتصر دور السارد على نقل سلوك الشخصية وصياغة الأحداث. "أمّا من الناحية الإيديولوجية فيعني أنّ السّارد لم يرغب في أن يعبّر عن قِيمه معلّلا ومفسّرا، بل أن يصوّر واقع الشّخصيّات من خلال تقديم بعض المعلومات عنها تاركا للمسرود له مهمة استنتاج القيم"[3]، فاكتفى السارد بنقل المشاهد بحياديّة مطلقة وأمانة وصدق من خلال موقعه خارج السرد.

(1)- المصدر نفسه، ص 25.

★- تجلى هذا النوع من التبئير في قصة "عبد النور" وقصة" أسد بن جاني" و"حديث الخليل" وقصة "تمام بن جعفر" قصة وقصة "عوف بن القعقاع"...الخ

(2)- البخلاء، ص135.

(3)- فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 172.

ب- السارد = الشخصية (تبئير داخلي):

تكون معرفة السارد متطابقة مع معرفة الشخصية "ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصية الروائية"[1] ما يسمى بـ"السرد الذاتي"[2]؛ تجلى هذا النوع من الرؤية في قصة "وليد القرشي"[3]. لقد قدّم السارد أحداث الحكاية من منظوره، مع عدم علمه بما ستفعل شخصية وليد القرشي، والتي بدورها لم تكن على علم بما يفكر به السارد فكانت معرفتهما بالأحداث متساوية، إلى أن طلب السارد (الجاحظ) منه المقيل في بيته بسبب شدّة حرّ النهار، فانتفض وليد القرشي ورفض الطلب وانصرف عنه وعن باقي الشخصيات المرافقة لهما. إن التبئير في هذه القصة داخلي، إذ لم يقدّم السارد إلاّ ما قدّمته الشخصية عن نفسها، فكان علمهما بالحدث متساويا.

نستشف في قصة "أبي الفتح" المنظور نفسه، يقول السارد (الجاحظ) فيها: "وكنت أنا وأبو إسحاق إبراهيم بن سيّار النظّام، وقطرب النحوي، وأبو الفتح مؤدّب منصور بن زياد، على خِوان فلان بن فلان، ...فأكل كلّ إنسان رغيفه إلاّ كسرة ولم يشبعوا فيرفعوا أيديهم، ولم يُمدُّوا بشيء فيُتمّوا أكلهم، والأيدي معلّقة...فلما طال ذلك عليهم، أقبل الرّجل على أبي الفتح وتحت القصعة رقاقة فقال: "يا أبا الفتح، خذ ذلك الرّغيف فقطّعه، واقسمه على أصحابنا، فتغافل أبو الفتح، ثمّ أعاد عليه القول، فتغافل، فلما أعاد عليه القول الرابعة قال: مالك، ويلك لا تقطّعه بينهم؟ فقطّع الله أوصالك! قال: تُبتلى على يدي غيري★ أصلحك الله! فخجّلناه مرّة، وضحكنا مرّة، وما ضحك صاحبنا، ولا خجل"[4]. يتضح من خلال هذا المقطع، أنّ منظور السارد كان مطابقا لمنظور الشخصيّة، في نفس الدّرجة إلى أن قدّمت الشخصية نفسها من خلال ردّها الرّجل، فكشفت ملامحها. لا يعرف السارد عن الشخصيّة إلاّ ما تقدمه عن نفسها، ويبدو أيضا، من خلال سياق القصة، أنه كشف طباعها لأوّل مرة ★.

(1)- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي،58.
(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 300.
(3)- البخلاء، ص 38.
★ - يقصد الرّغيف، ينظر: البخلاء، تح أحمد العوامري بك، علي الجرم بك، ص 202.
(4)- البخلاء، ص 54.
★ - ونلتمس هذا النوع من التبئير في قصة "محفوظ النقاش" الّذي قدّم نفسه للسارد من خلال أقواله وأفعاله.

ج- السارد < الشخصيّة (تبئير من الدرجة الصفر):

يظهر من خلال المنظور السردي للسارد، في هذه الحالة، قدرته على الإحاطة بكل معلومات الشخصية الحكائية، يعرف ما بدواخلها. يتوقعه حدوث أمر معيّن على لسانها، مثال ذلك قصة "جبل وأبو مازن" التي جاء في مستهلها: "وكان جبل خرج ليلا من موضع كان فيه، فخاف العسس، ولم يأمن من أحد يتبعه فيضرّه، فقال: لو دققت الباب على أبي مازن، فبتّ عنده في أدنى البيت أو في دهليز، لم ألزمه من مؤونتي شيئا، حتى إذا انصدع عمود الصبح خرجت في أوائل المدلجين. فدق عليه الباب دقّ واثق، ودقّ مدلّ، ودقّ من يخاف أن يدركه العسس أو أحد يتبعه، وفي قلبه من الخوف ما يزيد عن الكفاية، والثقة بإسقاط المؤونة فلم يشك أبو مازن أنّه دقّ صاحب هديّة، فنزل سريعا"[1]. يظهر من خلال هذا المقطع توقع السارد ما ستفعل الشخصية وبما تفكر، وخصصّ جزءا آخر للشخصية الثانية (أبو مازن) الّذي توقّع أنّ الدّق هو دق صاحب هديّة، فالسارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات، بل يمتلك قدرا من المعلومات عن دواخلها★★، وما فعلته وما تنوي فعله. اختار السارد أن ينظر إلى العالم القصصي ويقدّمه بعينيه أي بصفته السارد العليم العارف بكلّ شيء[2].

3) صيغة الحكي:

إذا كانت الرؤية أو المنظور هو الكيفية التي يتمّ بها إدراك القصة من طرف السارد فإنّ الصيغة هي الكيفية التي يعرض بها السارد القصّة ويقّدمها لنا[3]، وقد قدّمت السرديات الحديثة نوعين من الصيغة، الأولى متعلقة بصيغة السرد (***Narration***) وصيغة العرض (***Représentation***)، أمّا الأولى فتتعلق بالسرديات التاريخية، يكون فيها الحكي خالصا والشخصية الرّوائية لا تتكلم، أمّا سرديات القصص★، فإن أحداثها تبدو وكأنها تُعرض أو تُمثّل

(1)- البخلاء، ص 39.

★★- ومن هذه النماذج قصة العراقي والمروزي، فقد كان السارد عالما بما يدور في نفس العراقي في قوله: "قال العراقي في نفسه: لعلّ إنكاره إيّاي لمكان القناع، فرمى به..." إلى أن نزع كلّ ما كان سببا في جهل المروزي له حسب اعتقاده، وقصة "المشاركة في طبخ الطّعام" والتي قدّمها السارد وهو عالم بكلّ ما يدور من أحداث وما يدور في دواخل الشخصيات أيضا ينظر: البخلاء، ص 23.

(2)- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 173.

(3)- ينظر: تزيفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص61.

★- نقصد بهذا المصطلح السرد الفني البعيد عن التاريخية وما شابهها.

من طرف شخصياتها، فلا وجود للحكي، كما يطغى عليها السرد، ومن خلال هذا يمكننا أن نميّز بين كلام الشخصيات الروائية، وكلام السارد.[1]

وقد حدّد جينات صيغة الحكي في مظهرين أساسيين تفرعا عن الحكي والعرض وهما "محكي الأحداث ومحكي الأقوال".

- محكي الأحداث (***Récit D'événements***) [2]:

يقوم على الحكي الخالص، "أي أنه يحوّل غير اللفظي إلى اللّفظي"[3]، لهذا يطغى كلام السارد فيه على كلام الشخصيات، "فتكون صيغة السرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع"[4].

- محكي الأقوال (***Récit De Paroles***)[5]:

يعتمد على خطاب الشخصيات، وتكون صيغة السرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات[6].والجدول التالي يوضّح الفوارق بينهما:

نوع الحكي	صيغته	المتكلم
محكي الأحداث	الحكي	السارد
محكي الأقوال	العرض	المتكلم

المرجع: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 111.

يتفرّع محكي الأقوال إلى وحدات صغرى، حدّدها جينيت في ثلاث، وهي كما يلي[7]:

(1)- ينظر: تزيفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص61.

(2) -*Voir : Gérard Genette, Figures III, p186.*

(3)- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، القاهرة، مصر، ص244.

(4)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 111.

(5)- *Voir : Gérard Genette, Figures III, p189.*

(6)- ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 111.

(7)- *«Le Discours Narrativisé Ou raconté et Le discours Transposé, Et Le discours Rapporté» Voir : Gérard Genette, Figures III, p191- 192.*

1. الخطاب المسرّد أو المسرود:

وهو أبعد الأساليب مسافة وأكثرها اختزالا لكلام الشخصيات[1]، فيتجاوز السارد نقل "حوارها مع غيرها أو مع نفسها"[2] فيعتمد على الطابع الاختزالي للحدث؛ وأمثلة ذلك في قصص البخلاء قليلة جدّا، أو شبه منعدمة، ويعود ذلك إلى الأسلوب الخبري الّذي غلب في سرد القصص، ومع ذلك فإنّ السارد في قصص البخلاء قد استهلّ قصّة واحدة بهذا النوع من الخطاب، ثمّ أضاف إليها الحوار؛ فقد جاء في قصة "وليد القرشي": "ومضيت أنا وأبو إسحاق النظّام وعمرو بن نهيوي، نريد الحديث في الجبان، ولنتناظر في شيء من الكلام، فمررنا بمجلس وليد القرشي، وكان على طريقنا، فلمّ رآنا تمشى معنا فلما جاوزنا الخندق جلسنا في فناء حائط له ظلّ شديد السواد، بارد وناعم....فما شعرنا إلاّ والنهار قد انتصف، ونحن في يوم قائظ فلما أردنا الرّجوع ووجدت مسّ الشمس ووقعها على الرّأس، أيقنت بالبرسام★..."[3]. يختزل السارد في هذا المقطع العديد من الأحداث بحوارها، لأنّ عدد الشخصيات المشاركة في هذه القصة تحيل إلى وجود حوار ما، خاصة وأنّ السارد لمّح في الاستهلال إلى أن اجتماعهم هذا أساسه الحوار، "نريد الحديث في الجبان" والزمن الّذي انقضى في القصة، طويل جدّا يبدأ من الصباح إلى وقت الظهر، "فما شعرنا إلاّ والنهار قد انتصف "فقد ركّز السارد في هذا المقطع على وصف مقدمة الحدث، بعيدا عن التفاصيل الأخرى.

2. الخطب المحوّل:

يعتمد السارد فيه على دمج كلامه بكلام الشخصيات، و"لا يوفر حضور السارد فيه أي ضمانة لحرفية أقوال الشخصيات المنقولة"[4]، إنه يعبّر عن كلام الشخصيات بأسلوبه الخاص، ومن الأمثلة التي نحسب أنّ قصص البخلاء تتضمنها، قصة "ماء النخالة" في قول السارد: "...اشتكيت أيامًا صدري، من سعال كان أصابني، فأمرني قوم بالفانيذ السكري، وأشار عليّ آخرون بالخزيرة تُتخذ من النشاشتج، والسكر، ودهن اللوز، وأشباه ذلك، فاستثقلت المؤونة..."[5]. اختصر السارد حوارا طويلا،

(1)- ينظر: مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينييت، ص247.

(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص285.

★- البرسام: التهاب في الحجاب الذي بين الكبد والقلب (كلمة فارسية). ينظر: البخلاء، تح: محمد الإسكندري، ص 60- 61.

(3)- البخلاء، ص 38.

(4)- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينييت، ص247.

(5)- البخلاء، ص 31.

وقام بدمجه في كلامه، لكنه أحال إليه بقوله: "فأمرني قوم... وأشار علىّ آخرون" فالكلام الّذي ينسب إليهم محذوف تماما لكنه يظهر من خلال كلام السارد؛ وفي قصة "الحرّاق والقدّاحة والعرجون": "...فتذاكرنا منذ أيّام أهل البدو والأعراب، وقدحهم النار بالمرخ والعفار، فزعم لنا صديقنا الثوري، وهو ما علمت أحد المرشدين، أنّ عراجين الأعذاق تنوب عن ذلك أجمع، وعلّمني كيف تعالج، ونحن نؤتي بها من أرضنا بلا كلفة..."[1]. قام السارد باختزال حديث طويل ينسبه للثوري في قوله: "فزعم لنا صديقنا الثوري... وعلّمني كيف تعالج" فقد تعلّم السارد من الثوري طريقة مبتكرة في القدح وغير مكلّفة، ولابدّ أن يستغرق هذا التعليم مدّة ما ويحتاج إلى حوار أيضا، وهذا ما اختزله السارد ودمجه في كلامه.

3. الخطاب المنقول:

وفيه يظهر صوت الشخصية مباشرة بدون وساطة أو اختزال، "فيكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة"[2]. والأمثلة كثيرة جدّا في قصص البخلاء، بل بهذا الخطاب ركّب الجاحظ جلّ قصصه، لأنّه يناسب القالب الواقعي الّذي اعتمده في سرد قصصه؛ ومن أمثلة ذلك على سبيل المثال قصة "مقلى الخرساني": "...قال: قلت مرة لجار كان لي، من أهل خرسان: "أعرني مقلاكم، فإنّي أحتاج إليه"، قال: "قد كان لنا مقلى، ولكنّه سرق"[3]. يظهر كلام الشخصيّة مفصولا عن كلام السارد الّذي تخلى عن صوته واقتصر على نقل كلام الشخصية؛ في قصة "جبل وأبو مازن": "...قال: خفت معرّة العسس وخوف أحد يضرني أو يتبعني فملت إليك لأبيت عندك"...فقال: "سكران أنا والله سكران"، قال له جبل: "كن كيف شئت نحن في أيام الرّبيع، لا شتاء ولا صيف، ولست أحتاج إلى سطح فأغمّ عيالك بالحر،...قال أبو مازن: سكران والله أنا سكران، لا والله ما أعقل أين أنا، والله ما أفهم ما تقول"[4]. والأمثلة كثيرة.★

يتجلى من خلال كلّ ما تمّ ذكره وتحليله، اهتمام البخلاء بكل عناصر البناء السردي في قصصه، فقد احتوت على أهمّ جزئياته، رغم أنّ هذه التنظيرات التي جاءت بها المدرسة البنيوية

(1)-البخلاء، ص 32.

(2)- ب. إيخنباوم، حول نظرية النثر، (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس)، مؤسسة الأبحاث العربية -شوران-، ط1، 1982، بيروت، لبنان، ص107.

(3)- البخلاء، ص 23.

(4)-البخلاء، ص 39.

★- "مريم الصناع"، "معاذة العنبرية"، "علي الأعمى"، ابن المقفع وابن جذام"، "الأصمعي وجلساؤه"...الخ.

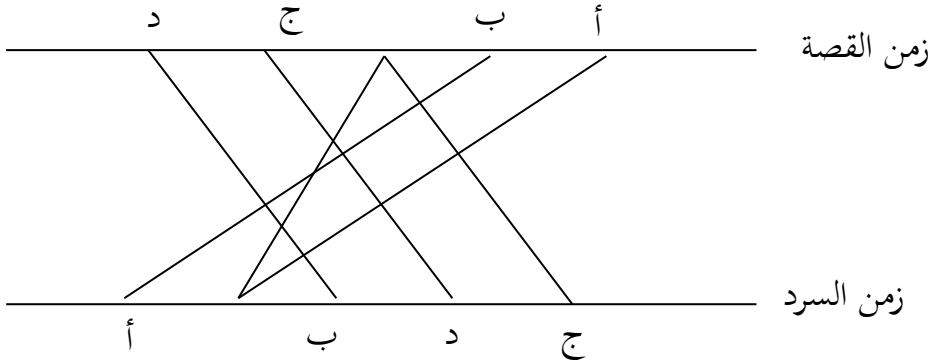
بعيدة عن زمن تأليفه لها، وهذا ما يدعم رأينا في أنّ الجاحظ كان عالما بطرق البناء القصصي، سواء شعر بذلك أم لم يشعر؛ فقصص البخلاء أقرب ما تكون إلى القصة القصيرة من ناحية البناء السردي.

4) البيئة:

أ) الزمان:

الزمن أو الزمان عنصر هام أيضا في بناء القصة القصيرة، كما يمكن أن يكون "موضوعا من الموضوعات السردية، وليس شكلا حاملا للأحداث فحسب"[1]. ويتجسد في نوعين، في العمل السّردي بصفة عامة، "زمن القصة وزمن الحكاية"[2]. أما الأوّل فيتعلق بسرد أحداث الحكاية، وأما الثاني فيتعلق بسرد خطابها★★، و«زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع»[3] لأن زمن السرد عبارة عن خطاب يتحرك في ثنايا القصة بما تتطلب أحداث القصة نفسها، ونقصد به أيضا «تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز»[4] إذ هو زمن القصة في صيغة خطاب أو سرد للأحداث.

والشكل الموالي يوضح الفرق وكذا التداخل بين الزمنين:



المصدر: حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص74.

(1)- السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 1440هـ/2019، لبنان/الجزائر، ص153.

(2) -*Gérard Genette, Figures III, p77.*

★★- وسمي بزمن الخطاب عند سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، 1997، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر- والتوزيع، بيروت، لبنان، ص89.

(3)- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص73.

(4)- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ، ص89.

أما عن زمن القصة القصيرة فإنه يختلف تماما عن زمن الأجناس السردية الأخرى القريبة منها (الرواية/الأقصوصة)، وأكبر دليل هو تسمية القصة القصيرة نفسها، إنّ هذه التسمية لا علاقة لها بطول القصة ولا بقصرها، وإنما لقصر زمنها «والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضّرورة»[1] إنما مدار الأمر على زمن الحدث الذي تعالجه لأن «الزمن في القصة القصيرة أشد ضيقا من الرواية»[2]. فإذا اتسع وامتد سيختل نظامها. أما إذا تقلص واختزل فإنها ستصبح جنس سردي آخر، ألا وهو القصة القصيرة جدا★، وبهذا «يظل الزّمن عنصرا هاما من العناصر الّتي تدخل في تحديد مفهوم القصّة القصيرة والتّمييز بها وبين أجناس أدبية أخرى تقع في حدودها أو تتوازى أو تتقابل معها»[3]، فعلى كاتب القصة القصيرة أن يكون حذرا فطنا أثناء تعامله مع الزمن في القصة، حتى لا تحيد عن مسارها، فلا يضيق عليها قالبها ولا يتسع؛ وتُقسّم تجليات الزمن إلى ثلاث وهي[4]: الترتيب (***Ordre***)، المدة (***Durée***)، التردّد (***Fréquence***).

(1)- فرانك أوكونور، الصوت المنفرد - مقالات في القصة القصيرة-، تر: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، مصر، ص37.

(2)- هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008، بيروت، لبنان، ص38.

★- وهذا الجنس الأدبي ظهر منذ تسعينات القرن الماضي لأسباب عديدة تنوعت بين السياسية والاجتماعية والثقافية وأهمّ الأسباب هو العزوف عن القراءة أو استثقال النصوص الطويلة خاصة في عصر اتصف بالسرعة، وأهم خصائصه الاختزال سواء في الزمن أو الأحداث وحتى في عدد المفردات "وإني أزعم أنّ نصّ القصّة القصيرة جدا المثالي ينبغي أن يكون في حدود الخمسين كلمة ... ومع تحديد الحجم لا نزعم أيضا بأن القصة القصيرة جدا قد أصبحت معرّفة تعريفا جامعا مانعا، ...لأنّ هذا الفن يحتاج إلى قيم جمالية وإنشائية أخرى" (ينظر: حسين المناصرة، القصة القصيرة جدّا – رؤى وجماليات- عالم الكتب الحديث، ط1- 2005، إربد، الأردن ص8)؛ كما يمكن القول: "أنها قصة أولاً، وقصيرة جداً ثانياً؛ قصة بمعنى أنيا تنتمي لمقص حدثاً وحكاية وتشويقاً ونمواً وروحاً، وتنتمي للتكثيف فكرًا واقتصاداً ولغةً وتقنيات وخصائص".(ينظر: أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جداً (مقاربة تحليلية)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط،2010 م، دمشق، ص 11).

(3)- أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، ص294.

(4)- ينظر: جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، المغرب، ص 123 إلى 128 وينظر: *Gérard Genette, Figures III, p 77- 122- 145.*

1. الترتيب:

يعني تسلسل أحداث السرد، وترابطها، وفق نسق معين يختاره المؤلّف، أو مقارنة ترتيب زمن الأحداث داخل الخطاب السردي، بنظام تتابع أحداث القصة نفسها[1]. كما لو أنه نوع من إسقاطات الزمنين ببعض، ويتجلى في ثلاث حالات: حالة التوازن أو الاقتران (أي توازن زمن السرد مع زمن القصة)، حالة التقاطع أو القلب أي يسبق زمن السرد زمن القصة، وحالة التضمين[2]، أو ما يسمى الحكي داخل الحكي[3].

لا يختلف تجليات الزمن في قصص البخلاء عن ما قلناه، فقد حرص الجاحظ على توظيفه بطرق مختلفة، حسب ما تمليه أحداث كل قصة، غير أنّ الشائع في قصصه هو اعتماده على التطابق الزمني بين زمن القصة وزمن السرد، وهذا الاتجاه الشائع في الأشكال السردية القديمة كالخرافات والحكايات الشعبية[4] خاصة وأننا لمّحنا سابقا إلى تبني الجاحظ المذهب الواقعي، واعتماده على القالب الإخباري في سرد قصصه.

نلمح في سرد قصص الجاحظ ثلاث أزمنة، في أغلب قصصه وهي: زمن المتن، أي الزّمن الّذي حصلت فيه أحداث الحكاية، ثمّ زمن تلقّي الجاحظ للحكاية من الرّاوي الأول، وهذا الزمن ينعدم في القصص الّتي سردها الجاحظ بنفسه، أو في تلك النماذج التي لا يُعرف ساردها كقوله "قالوا... سمعنا عن...."، أمّا الزّمن الأخير فهو زمن رواية الجاحظ للحكاية وتقديمها إلى المستمعين أو القرّاء[5]. وهو نظام داخلي يعتمده الجاحظ في جميع قصصه سواء ما تعلّق بقصص البخلاء، أو غيرها من النوادر في كتاب الحيوان.[6]

(1) -*Gérard Genette, Figures III, p79.*

(2)- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1994، بن عكنون، الجزائر، ص 72.

(3)- ينظر: كان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 342 إلى 349. قدّ لمّح الصفدي إلى اعتماده على أيمن بكر، "السرد في مقامات الهمذاني" الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1997، مصر، ص 53-54.

(4)- ينظر: حميد الحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة أنفو، ط1، 2015، فاس، المغرب، ص147.

(5)- ينظر: علي عمرو، بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج5، عد2، 2010، فلسطين، ص184، رابط المجلة الالكتروني: www.hebron.edu./journal

(6)- ينظر: خولة شخاترة، بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، أزمنة للنشر والتوزيع، ط2، 2006، عمان، الأردن، ص10.

أ- حالة التوازن المثالي:

يتجلّ ترتيب الزمن في قصة "جبل وأبو مازن"[1] وفق الحالة الأولى، أي حالة التوازن المثالي، توازي زمن القصة بزمن السّرد، وحتى زمن الحوار ملازم للزمنين وفق نظام السببيّة كما في هذه القصة التي يمكن ترتيب أحداثهما وفق ما يلي:

1. خروج جبل ليلا وخوفه من العسس★.
2. اضطّراره إلى اللّجوء إلى منزل أبي مازن للمبيت.
3. دقّ الباب دقٌ من يخاف إن يدركه العسس.
4. فتح أبو مازن الباب فذُهل وتظاهر بالسكر لتجنب استضافة جبل.
5. محاولة جبل إقناعه بالمبيت وبعدم حاجته لا للأكل ولا للدّثار.
6. تخلّص أبو مازن من ضيفه بتظاهره بالسكر وغيابه عن وعيه.

تتسلسل الأحداث وتترابط ترابطا منطقيا موازيا للواقع، وفق ترتيب يتطابق فيه نظام زمن القصة بنظام زمن السرد، مع إبقاء الحدث على عنصر التشويق، وهذا الترتيب يتجلّى في معظم قصص البخلاء لاسيما قصّة "سلام وطعام" التي سبق تحليلها، بل هي طريقة سرد "كثير من القصص في التراث العباسي"[2]، وهو بهذا لم يخرج عن العرف السائد في تقاليد السرد؛ ومع ذلك فإنّ لنا في قصص البخلاء نماذج خرجت عن هذا المألوف، وانفصل زمن القصة عن زمن السرد، واختلافا، غير أنها نماذج قليلة، وقلّتها لا تعزى إلى عدم قدرة الجاحظ، بل إلى عدم اهتمام العقلية الإبداعية العربية بهذا النوع من القصص.

ب- حالة القلب:

وهي أن تقلب الأزمنة رأسا على عقب، وتكون الأولوية في ترتيب الأحداث لزمن السّرد، فيقدّم السارد ما كان يجب أن يكون نهاية القصة والعكس، وهذه الحالة نجدها في نموذج واحد

(1)- البخلاء، ص 39.

★- العسس: هم حرّاس يجوبون المدينة ليلا لكشف أهل الريبة أو اللّصوص.

(2)- كان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، 342.

من قصص البخلاء وهي قصة "مريم الصنّاع"[1]، التي تندرج ضمن قصص المسجديين، ويتمّ ترتيب أحداث القصّة وفق ما يلي[2]:

زمن القصة	أحداث القصة	زمن السرد
1	موت مريم الصنّاع	6
2	تزويج ابنتها وتجهيزها	2
3	دهشة الزوج واستفساره عن مصدر المال	3
4	رفع كل يوم حفنة من دقيق العجين وبيعه	1
5	إعجاب الزوج بصنيع زوجته وافتخاره بها	4
6	قيام المسجديين إلى جنازتها وتعزية زوجها ومشاركته حزنه	7

تعتبر هذه الطريقة في ترتيب الزمن، طريقة مبتكرة يحاول القاص من خلالها تقديم قيمة معيّنة، باعتماده على مقدّمة تبدأ بنهاية القصة تتضمن لغزا أو سرّا كهذه القصة التي تقدّم سرا يهمّ البخلاء، فهي من ذوات الاقتصاد وسرّها في قدرتها على تزويج ابنتها وتجهيزها مع ضيق الحال.★

ج- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي:

لا تختلف كثيرا هذه الحالة عن سابقتها، فإن بدأ المؤلف في حالة القلب الاستهلال من النهاية، فإنّ في هذه الحالة، يختار أي نقطة يشاء من وسط المتن الحكائي مستخدما الاسترجاعات أو الاستباقات من أجل لفت الانتباه، لأنّ الاستهلال المميّز والفريد هو ما يستقطب القارئ وهو ما يدفعه لمواصلة القراءة. وهي الطريقة المتّبعة في معظم السرديات الحديثة، فتقدّم عنصر الإثارة والتشويق على مقدّمة الحكي، غير مكترثة بنظام ترتيب زمن القصّة.

لم يعتمد الجاحظ على حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي في قصص البخلاء، ويرجع ذلك ربما إلى رغبته في الكشف عن طباع وحيل الشخصيات بتتبع تحركاتهم منتظمة، ومرتبة ترتيبا يتزامن

(1)- البخلاء، ص 30.

(2)-ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص347. وفادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 84-86.

★- ينظر: المرجع نفسه (ركان الصفدي)، ص 349.

وسرد القصة، بما أنّه جمع معظم قصصه من أفواه رواة، معظمهم موجودين تاريخيا، وحالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي تخصّ القصص التي يرويها السارد مباشرة، بدون تدخل راوي أخر.

تدخل كلّ من الحالة الثانية والثالثة ضمن ما يسمّيه "جيرار جنيت" بالاستباق والاسترجاع وهي حالات طارئة تُحدث خلخلة في ترتيب نظام تتابع أحداث الحكاية بنظام ظهورها في المحكي[1].

أ- الاسترجاعات ★(***Analepses***):

يعد من أهمّ التقنيات التي يُعوَّل عليها في السرد الحداثي، لأنه يقوم على إعادة إنتاج أو «إضافة حكاية ثانية زمنيّا، تابعة للأولى في التركيب السردي نفسه»[2] وذلك بتحول عملية السرد من السارد إلى شخصية من شخصيات الحكاية، فتظهر حكاية أخرى خادمة للحكاية الأصلية، موضّحة لها، اعتمادا على الرجوع بالزمن إلى الوراء؛ وقد وظّف الجاحظ هذه التقنية في قصة "مريم الصّناع" – التي سبق تحليلها- في قولها مجيبة عن أسئلة زوجها: «اعلم أني منذ يوم ولدتها، إلى أن زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة»[3]، وهنا يبدأ تشكل الحكاية الثانية في وسط الحكاية الأولى، وتظهر تقنية تحريك الزمن السردي إلى الخلف بشكل جلي، "فقد عاد مسار الزمن إلى الوراء عن طريق التذكر والتوضيح"[4]. وهو استرجاع داخلي.

نلتمس الاسترجاع في "حديث إسماعيل بن غزوان"، لكن بدرجة أقل، لأنّه مجرد سرد لأخبار، غير إنّ الراوي اعتمد فيها على التّقديم والتأخير، ما جعلها تبدو في سياق الاسترجاع ويظهر ذلك من خلال قوله:

(1)- ينظر: جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص123.

★- وقد ورد بمصطلح الارتداد أو (الفلاش بك)، ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائيّ تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ص157.

(2) -*Gérard Genette, Figures III, p90.*

(3)- البخلاء، ص.30.

(4)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص.363.

زمن القصة	الحديث	زمن السرد
1	" لله در الكندي ! ما أحكمه وأحضر حجّته"	3
2	"رأيته وقد أقبل على جماعة ما فيها إلاّ مفسد، أو من يزيّن الفساد لأهله"	1
3	"فقال –أي الكندي–: تسمّون من منع المال من وجوه الخطأ، وحصّنه خوفا من الغيلة، وحفظه إشفاقا من الذّل بخيلا !"	2

يظهر ترتيب الخبر وفق نظام الاسترجاع، فقد ذُهل "ابن غزوان" من حكمة "الكندي" في الاقتصاد بعدما رآه قد أقبل على جماعة من المفسدين، يحدّثهم وينصحهم بكلام معين. ويُضفي الاسترجاع لمسة جمالية على الأعمال السردية، وقد استعير من حقل فنون السينما[1] التي وجدتها طريقة ناجعة في شدّ انتباه المتفرّج، وتعتبر هذه التقنية من أهم دوافع تشكل أفق التوقع التي ناد بها ياوس لنجاح الأعمال السردية.

ب– الاستباق (***Prolepses***):

يقوم بالأساس على تخيّل وتّوقع نتائج الحدث قبل وقوعه، فتعتمد هذه التقنية على استحضار زمن المستقبل في الحاضر على أنها أقل انتشارا من الاسترجاع، إلاّ أنها لا تقلّ أهميّة عنه[2] في إضفاء الصبغة الجمالية للعمل السردي، بالإضافة إلى دفع القارئ للمشاركة في بناء معنى النص من خلال تشكل التوقع الّتي يفصح عنها الاستباق خاصة إذا اقترن بالاستهلال أو مقدّمة الحكي؛ لهذا "يتناسب الاستباق مع الحكاية بضمير المتكلم، الّذي يتيح للسارد إمكانية استعادة المستقبل"[3].

تشكّلت تقنية الاستباق في السرد العباسي عامة من خلال "التوقع، الحلم أو الرؤيا، والنية أو الخطّة أو الحيلة..."[4] أمّا في قصص البخلاء خاصة فقلّ حضورها، اللهم إلاّ في حالة توقّع

(1)- ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص159.

(2)- ينظر: جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 124.

(3)- *Gérard Genette, Figures III, p106.*

(4)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص.364.

"الشيخ الأهوازي"[★] الأذى من مرافقه رمضان الّذي أطال النظر إليه وهو يلتهم دجاجته، فقال الشيخ بعدما توهّم أنه يشتهيها: "يا هناه أنا رجل حسن الأكل، لا آكل إلاّ طيّب الطّعام وأنا أخاف أن تكون عينك مالحة وعين مثلك سريعة فاصرف عني وجهك"[(1)]، يظهر الاستباق في هذا الاقتباس في أمرين: الأمر الأوّل أنّه توهّم أنّ رمضان ينظر إليه لاشتهاه طعامه، والأمر الثاني تجاوز التوهّم والتخيّل، إلى القول بأنّه يخشى على نفسه من عينه الضارة، وفي نهاية القصة حدث ما توقعه، لا لأنه توقع حدوثه، بل لأنّه تكلّم بما توقعه واستفزّ "رمضان" بكلامه فقام وضربه بدجاجته تلك، ثم عاد فجلس، فأخذ الشيخ يمسح وجهه ولحيته من باقيا اللحم ثمّ جلس بالقرب منه قائلا له: "قد أخبرتك أنّ عينك مالحة، وأنّك ستصيبني بعين"[(2)].

كما ساق الجاحظ في كتابه رسالة للكندي[(3)]، قام بإرسالها لأحد المستأجرين، يتوقّع فيها حدود أضرار إذا ما زاد مكوث الضيف أكثر من يومين، وهي رسالة مطوّلة، تحدّث فيها بالتفصيل عن حجم الأضرار، وأنواعها، حتى يطلب في النهاية من المستأجر أن يضاعف ثمن الأجر، رغم عدم حدوث أي ضرر، وإنّما هي توقعها فقط.

لم تعتمد قصص البخلاء على هذه التقنية بكثرة، بل ركّز الرّاوي في القصص على الأسلوب المباشر الّذي يفصح عن قيمة معيّنة أو عن حيلة اعتمدها هؤلاء لغاياتهم المختلفة، فالبخيل لا يحتاج إلى الاستباقات لفضح بخله، بل هو واضح صريح لا يخجل من قولها وفعلها وهي معروفة ومتوقعة لدى الناس.[(4)]

2. المدّة[★★]: (*La Durée*)

تتعلّق بحركة السرد في تعامله مع الزّمن، وهي عبارة عن صيغ لغوية يستعين بها السارد لتلاعب بزمن القصة من أجل إحداث إيقاع بالسرد، وتقوم على "حساب زمن القراءة ومقارنتها بزمن

[★] - وردت هذه القصة ضمن طرف شتى ولم يخصص لها عنوانا مستقلا، ينظر: البخلاء، ص 147-148.

(1)- البخلاء، ص 148.

(2)- البخلاء، ص 148

(3)- البخلاء، ص 82 إلى 90.

(4)- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ البخلاء نموذجا، ص 94.

[★★] - وتسمى بالسرعة السردية ينظر: السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص32. وينظر: مرايا عاكسة، ص 45.

الأحداث"[1] ما يؤدّي إلى إسراع السرد أو إبطائه. لهذا اقترح جينيت مصطلح السرعة (***Vitesse***) للتعبير عن قياس مدة طول القصة بطول النص، ومقارنة طول النص بطول القراءة.[2]

أ- تسريع السرد:

يتجلى مفهومه من خلال الحركة السريعة التي ترتبط بزمن سرد القصة، من خلال الاختصارات والاختزالات التي تمس الصيغ اللغوية للنص السردي أي أنه يختزل أحداث وقعت فلا يذكر منها إلا القليل، و"ينطلق من قناعات الكاتب، كالاحتماء بالجمل الطويلة...، أو بتكثيف الأفعال، أو بالتحكم في الترقيم بوضع علامات الوقف تأسيسا على وعي وظيفي بقيمتها الحقيقية في النسق العام"[3] ويتفرع عنه تقنيتين اثنين:

- الحذف**:

هو تجاوز محطّات طويلة من زمن القصّة، يمكنها أن تحوي أحداث كثيرة فيتجاوزها السرد ويكتفي بالإشارة إليها بقوله "وبعد مرور سنة" وهو حذف محدّد الفترة، أو "انقضت سنوات..." وهو حذف مبهم غير محددّ، فتحيل هذه العبارات على اختزال أزمنة طويلة لا يحتاجها السارد، ربما تربعت أحداثها على مساحة واسعة في المتن القصصي، لو تعرض لها بالتفاصيل.

تمثل الحذف المحدّد في قصص البخلاء في قصة "الاقتصاد في لبس الأخفاف" في قول الرّاوي: "ناس من المراوزة إذا لبسوا الخفاف في الستة الأشهر التي لا ينزعون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقدامهم ثلاث أشهر، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاث أشهر، حتى يكون كأنّهم لم يلبسوا خفافهم إلاّ ثلاث أشهر..."[4] ركّز الرّاوي في هذه الشهور على حيلهم في الاحتفاظ على الأخفاف، فركّز على المدّة دون باقي الأحداث.

(1)- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص 184.

(2)-*Voir : Gérard Genette, Nouveau Discours Du Récit, p 23.*

(3)- السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص 148.

**- وقد ورد بمعنى "القفز حينما يكتفي الرّاوي بإخبارنا أنّ سنوات أو أشهر قد مرّت" ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، 2010، بيروت، لبنان، ص 125.

(4)- البخلاء، ص 28.

تجلّى الحذف المحدد أيضا في قصة "معاذة العنبرية"، ضمن قصص المسجديين ومذاكراتهم لطرق الاقتصاد، جاء على لسان أحد الشيوخ المسجديين: "ثمّ لقيتها بعد ستّة أشهر..." حذف الرّاوي كل الأحداث التي جرت ضمن هذه الفترة، لأنها لا تسهم في البناء الفني للقصة، وهذا ما نلتمسه أيضا في قصة "زبيدة بن حميد" في قول الراوي: "فلما قضاه بعد ستة أشهر"[1]. لقد حذف الرّاوي أحداث كثيرة حصلت في هذه الفترة لكنّها لا تفيد السياق العام للقصة.

أمّا الحذف غير المحدد فنلتمسه في قصة "العراقي والمروزي" على لسان الرّاوي: "...فعرضت لذلك العراقي، بعد دهر طويل حاجة..."[2] يوحي هذا الحذف إلى تجاوز فترة زمنية طويلة جدّا، قلص هذا الحذف من الأحداث، ومن النص أيضا، دون أن يُخل بالمعنى العام للقصة، كما أنها توحي إلى طول صُحبة المروزي للعراقي، ومع ذلك قوبل هذا الأخير بالرفض، والجحود، والتنكر من صديقه[3].

كما نلمح أيضا الحذف غير المحدّد في قصة الكندي مع المستأجر، في قوله: "نزلنا دار الكندي أكثر من سنة (...) فكتبت إليه ليس مقامهما عندنا إلاّ شهرا أو نحو..."[4] تمّ تجاوز الفترتين ولم يُذكر فيهما الأحداث التي يفترض أنها وقعت، كما أنّه حذف مبهم لا يحيل إلى فترة محدّدة لأنّ تحديدها لا يؤثّر على المجرى العام للسرد، ولا على معنى القصة.

ويتفرع الحذف غير المحدد إلى نوع آخر وهو الحذف الضمني يكتفي السارد فيه بقوله: "فلما كان بعد أيّام، فلما كان بعد قليل، فلم يلبث الخرساني أن سمع...، ولما كان بعد ذلك..." توحي كلّ هذه العبارات إلى وجود حذف ضمني، استعان به السارد من أجل اختصار الزمن وتقليصه، والتركيز على الأحداث المتتالية له، ومن ذلك قصة، مقلى الخرساني، أبي القماقم، وقصة دجاجة أبي الهذيل[5].

(1)- البخلاء، ص 53.

(2)- البخلاء، ص 22.

(3)- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ البخلاء نموذجا، ص100.

(4)- البخلاء، ص 82.

(5)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 352- 353، فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص100.

أضفى استعمال الحذف في القصص –رغم قلته– لمسة جمالية عليها، ويعزى عدم استعماله بكثرة في الكتاب إلى العقلية الإبداعية السائدة آنذاك، فالقصص كانت آنية تجري أحداثها في زمن ضيق، ومعظم الروّاة الذين سمع عنهم الجاحظ، كانوا شخصيات مشاركة في القصة، ما يوحي إلى الزمن الآني، أمّا الحذف فاستعمل في القصص التي مضت أحداثها، أو سمعها على وجه الدّهر من مشايخه.

- الخلاصة★:

تحيل إلى ما جرى من أحداث في هذه الفترة التي يوضّحا السارد، بخلاف الحذف الذي لا يركّز على الأحداث، وإنما يحدّد الفترة التي حذفت من القصة "بحيث تقدّم مدّة غير محدّدة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة"[1] فتختزل أحداث طويلة في صفحات أو في فقرة أو أسطر أو حتى في كلمات متجاوزة تفصيل كلّ تلك الأحداث.

تقوم الخلاصة بحصر أزمنة الأحداث وضغطها ممّا يؤدّي إلى تسريع حركة السرد وقد يحيل السارد إلى الفترة الممتدة المحذوفة في عبارات مباشرة، وقد لا يحيل إليها، ويكتفي بتضمينها في سياق حديثه "بل إن المحكي في الأصل على تنوع أشكاله اختزال للعالم"[2].

وظّف الجاحظ تقنية الخلاصة في بعض قصصه، خاصة القصّص التي تعدّد فيها السّارد داخل الحكاية كقصص المسجديّين، ما يستلزم حصر بعض الأحداث واختزالها والتركيز على مواطن الاقتصاد وتدابير حفظ المال وجمعه؛ ومن النماذج التي وظفت تقنية الخلاصة قصّة "مريم الصنّاع"، في قولها مخاطبة زوجها: "اعلم أنّي منذ يوم ولدتها إلى أن زوّجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة"[3]. دامت هذه الحادثة اثنا عشرة سنة، وقد حدّدها الرّاوي في مستهل حديثه: "زوّجت ابنتها وهي بنت اثنتي عشر سنة..."[4] لخّصت تقنية الخلاصة، أحداث متتالية امتدّت فترة زمنية طويلة، منذ ولادتها إلى يوم زواجها، اختصرها الراوي في جملة واحدة، مقلصا حجم القصة شكلا

★- وأطلق عليها جنيت مصطلح التلخيص ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 127.

(1)- المرجع نفسه، ص 126.

(2) - مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص187.

(3)- البخلاء، ص 30.

(4)-البخلاء، ص 30.

ومضمونا، من دون أن يخلّ بالمعنى العام للقصة، والقيمة التي تحملها الأحداث، وهي حسن تدبير هذه المرأة وحكمتها في التعامل مع شدائد الحياة.

يتجلّى التلخيص الضمني في قصة "السلام والطعام"، في سرد الرّاوي لكل ما قام به الشيخ الخرساني مفصّلا في الاستهلال، ولكنّه لم يحدّد الفترة الّتي اعتاد فيها على فعله هذا، واكتفى الرّاوي بقوله "وكان هذا دأبه كل جمعة"، فترك الفترة نسبية يقدّرها القارئ، لكنها تبدو فترة طويلة جدّا، ورغم طولها، إلاّ أن الشيخ لم يقبل استضافة شخص مرّ به، إحدى أيام عادته هذه، فتحيل الخلاصة إلى أنّ الشيخ لن يغيّر من عادته في البخل، مهما انقضى من سنوات.

عرضت قصة "ماء النخالة"، نموذج آخر★ عن التلخيص الضمني في قول الرّاوي: "اشتكيت أيّاما صدري، من سعال كان أصابني"[1]، فلم تحدّد الشخصّية مدّة الأيام، ما فتح باب التأويل للقارئ، لكنّنا نتفق على أنها لا تربو عن ثلاث إلى أربع أيام إلى أسبوع كأقصى حدّ، استعان الرّاوي بالتلخيص، للتخلّص من الأحداث المتكررة، طوال هذه الأيام، وانصب اهتمامه على كيفية التخلص من ألم الصّدر، بعدما استثقل ميزانية العلاجات الّتي وُصفت له، فصرف المتلقي من خلال هذا التلخيص إلى أهمّ نقطة في القصة وهي "الحلّ المثالي" و تمثل في ماء النّخالة الّتي لم تكن علاجا فعّالا فحسب، بل قوت غذاء، ومادّة لربح المال أيضا.

قدّمت كلّ من تقنيتي الحذف والخلاصة للنص السردي قيمة جمالية تمثلت في احتوائها لأحداث القصة واختزالها لها في مساحة ضيقة، عبر اختصارها للسرد وتسريعه ما جعل الأحداث التي جرت في سنوات خلت، تأخذ مساحة ضيقة في المتن القصصي، وهذا ما لمسناه في قصص البخلاء ونوادرهم، فقد ساهمت هذه التقنيتين، في تسليط الضوء على الحدث الجوهري، والموضوع الأساس، في القصص ألا وهو البخل، وكل مظاهره.

★- ويوجد نماذج أخرى استخدم فيها الرّاوي التقنية ذاتها مثل قصّة عبد النّور" في قول الرّاوي: "...لما في ذلك من الأنس عند طول الوحشة، فلما طالت به أيام ومرّت أيّام السلامة، جعل في الجناح خرقا بقدر عينه، فلما طالت الأيام صار ينظر من شق باب كان مسمورا..." .

(1)-البخلاء، ص31.

ب– إبطاء السّرد★ :

يقصد به توقيف حركة الزمن، فتتوقف حركة السرد أيضا، ويحدث ذلك بتوظيف تقنيتين اثنتين يتكئ عليها السارد من أجل تحقيق ذلك وتتمثلان في المشهد والاستراحة.

- المشهد (***Scène***):

يقصد به الحوارية الّتي يستعين بها السارد في الحكاية، فيتوقف السرد "بحيث يطابق زمن المحكي زمن الحكاية"[1] ويحدث ذلك من خلال الحوار الّذي ينشأ بين شخصيات الحكاية، فإذا كانت الخلاصة تلخيصا للأحداث واختصارها، فإنّ المشهد تفصيل لها "حيث يتوقف الزّمن السّردي مع الحدث، ومثال ذلك الحوارات التي نراها في كتاب البخلاء واحتجاجات الشخصيات البخيلة"[2] بل إنها أكثر التقنيات ورودا في الكتاب، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة السلام والطعام التي سبق الإشارة إليها، فقد قدّم فيها السارد الشخصية وطباعها وما اعتادت عليه من أكل غداة كل جمعة ويبدأ المشهد مع بداية تشكل عقدة القصة حينما رجع الرّجل إليه يريد مشاركته في طعامه فجاء المشهد بهذا الشّكل:

"قال الشيخ: تريد ماذا؟

قال الرجل: أريد أن أتغذى.

قال الشيخ: ولم ذلك؟ وكف طمعت في هذا؟ ومن أباح لك مالي؟

قال الرّجل: أو ليس قد دعوتني؟

قال الشيخ: ويلك، لو ظننت أنّك هكذا أحمق، ما رددت عليك السّلام..."[3]

يظهر جليّا، من خلال هذا النموذج، توقف حركة السرد والزّمن، لتأخذ الحوارية زمام سرد الأحداث بالتناوب، بدون تدخل السارد، ويمكن تلخيص المشهد في ما يلي:

★- أورد الناقد السعيد بوطاجين مصطلح "التراخي السردي"، ويقصد به عكس السرعة السردية، أي إبطاء السرد. ينظر: مرايا عاكسة، ص 45.

(1)- جيرار جنيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 126.

(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 355.

(3)- البخلاء، ص 25.

أطراف المشهد	موضوع المشهد	مؤشراته
الشيخ الخرساني الرّجل المار	دعوة الشيخ الخراساني للرّجل لمشاركته طعامه بعدما ردّ عليه السلام فلما ثمّ التنصل من ذلك بحجة أنّ ردّ السلام يستوجب الدّعوة إلى الطعام إذا توفّر في حين كان عليه أن يعتذر لا أن يقبل الدّعوة.	قال الشيخ، قال الرّجل

تجلّت تقنية المشهد أيضا في قصة "ابن المقفع وابن جذام". تدور القصة حول دعوة ابن جذام لابن المقفع وإلحاحه عليه، فوافق على ذلك، ونزلا بمكان في السوق، وبينما هما يتغذيان دخل عليهما سائل قائلا: أطعمونا ممّا تأكلون، أطعمكم الله من طعام الجنّة، قال (ابن جذام): بورك فيك، فأعاد الكلام، فأعاد عليه مثل ذلك القول، فأعاد عليه السائل، فقال: اذهب، ويلك، فقد ردّوا عليك، فقال السائل: سبحان الله ما رأيت كاليوم أحد يردّ من لقمة، والطّعام بين يديه، قال: اذهب ويلك، وإلاّ خرجت إليك، والله، فدققت ساقيك، قال السائل: سبحان الله، ينهى الله أن ينهر السائل، وأنت تدقّ ساقيه؟ فقلت للسائل (ابن المقفع): اذهب وأرح نفسك، فإنّك لو تعرف من صدق وعيده مثل الّذي أعرف، لما وقفت طرفة عين، بعد ردّه إيّاك.

أطراف المشهد	موضوع المشهد	مؤشراته
ابن المقفع ابن جذام السائل	بخل ابن جذام وسوء أدبه مع ابن المقفع والسائل، تمثل ذلك في بساطة الطعام وحقارته مقارنة مع شخصية ابن المقفع ومع الموضع الّذي تغذيا فيه، وسوء الأدب مع السائل تمثّل في نهره إيّاه ووعيده له إن لم ينصرف.	قال ابن جذام، قال السائل، قلت (ابن المقفع) لأنه سارد القصة

ما يمكننا ملاحظته من خلال هذا النموذج، استعمال شكلين من المشهد، مشهد يعتمد على الحوار المباشر، كما في قول السارد: قال:...، قال...، قلت:... ومشهد يعتمد على حوار غير مباشر، كما في النموذج السابق في قول الرّاوي: " فأعاد الكلام، فأعاد عليه مثل ذلك القول، فأعاد عليه السائل"، تحيل إلى حوار مختصر، بأسلوب السارد.

اعتمد كتاب البخلاء على تقنية المشهد، في نماذج عدة[★]، بل في نسبة كبيرة جدّا من القصص، ويرجع ذلك –كما سبق الذكر– إلى أسلوب الحجاج الذي طغى على هؤلاء، فكان لابد للسارد أن ينزاح عن سرد القصص، ويدع ذلك للشخصيات، لهذا تعتبر "تقنية فنية أساسية، لها أثر كبير في التركيز على لحظة مهمة في ذروة القصة"[(1)]. فهي تضمن مصداقية في التعبير عن البخل؛ من أفواه البخلاء أنفسهم.

- الوقفة (***Pause***) :

يضطر السارد إلى استعمال الوقفة، من أجل غايات جمالية بالضرورة، "كصناعة متقنة لها وسائلها الخاصة في تشكيل نسيج وصفي له مقوماته وأهدافه"[(2)]. فيتوقف زمن القصة وتحدث فجوة بين الأحداث السابقة للوقفة واللاحقة لها، هذه الفجوة التي من شأنها إضافة صبغة تزينية أو تفسيرية أو إيهامية[★★]. وفي غالب يكون هذا الوصف خادم لباقي الأحداث اللاحقة، لأنّ القارئ الّذي تشدّه أحداث القصة وتتابع سردها سيستوقفه المشهد الوصفي وربما يتساءل عن سبب وصف هذه الأشياء في هذا المكان من الحكاية فيبقى ذهنه معلّق بالموصوف ما يفتح له مجال أفق التوقعات، "وفضلا عن ذلك، قد يشكل الوقف محطة ترويحية للمتلقي، تخفف عنه عناء متابعة السرد المتصاعد، والتركيز عليه"[(3)] ويدخل هذا ضمن نطاق الوصف التزييني.

تمّ بناء قصص البخلاء على تقنية الوقفة، التي يعمد فيها الرّاوي، وحتى الشخصيات على الوصف، من أجل دعم حججهم في الإصلاح، أو التمصل من مواقف الضّيافة، وتجلّ ذلك في قصة مريم الصنّاع في وصف الرّاوي لجهاز ابنتها في قوله: "...فحلّتها الذّهب والفضّة وكستها المرويّ، والوشيّ، والقزّ والخزّ وعلّقت المعصفر، ودقّت الطّيب، وعظّمت أمرها في عين الخلق، ورفعت من

★ - يمكن ذكرها على سبيل المثال لا الحصر: قصة مقلى الخرساني، قصة مريم الصنّاع، قصة أهل الجزيرة، قصة كذب بكذب قصة جبل وأبو مازن، قصة الأصمعي وجلساءه...الخ

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 357.

(2)- السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص 148.

★★- وهذه الصفات هي من وظائف الوصف التي جمعها حميد الحميداني في وظيفتين فقط اشتملت على الوظيفة التزينية والوظيفة التوضيحية أو التفسيرية، ينظر: بنية النص السردي، ص 79. بينما أضافت أمنة يوسف الوظيفة الإيهامية، التي تقصد بها إدخال الروائي للقارئ لعالم روايته الخيالي موهما إياه بواقعية وحقيقية ما يصف من شخصيات وأحداث روائيّة" ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 143- 144.

(3)- فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 106.

قدرها عند الأحماء"[1]، يقدّم هذا الوصف التناقض الّذي طبع هذه الشخصية، رغم أنها من البخلاء إلاّ أنها جهّزت ابنتها جهاز الأغنياء المكثرين، ما يزيد من حيرة القارئ، ويدفعه إلى التساؤل، كما حدث لزوجها نفسه، ثمّ إنّ هذا الوصف أسّس لتقنية الاسترجاع التي سبق الحديث عنها.

تجلّت الاستراحة أيضا في وصف الرّاوي لمنزل "أسد بن جاني"، في قوله: "وكان إذا دخل الصيف، وحرّ عليه بيته أثاره حتى يغرق المسحاة، ثمّ عليه جرارا كثيرة من ماء البئر ويتوطؤه حتى يستوي، فلا يزال ذلك البيت باردا ما دام نديّا، فإذا امتدّ به النّدى برّده بدوامه، واكتفى بذلك التبريد صيفه وإن جفّ قبل انقضاء الصيف وعاد عليه الحرّ، عاد عليه بالإثارة والصبّ[2]. يتوقف السرد عند هذا المقطع، فيتوقف زمن القصة، وتتوقف الأحداث أيضا، ليكوّن القارئ فكرة عن هذه الشخصية وعن طرق البخلاء في تدبير أمورهم، بما توفر لهم من وسائل، ثمّ إنّ هذا المقطع الوصفي لا علاقة له بباقي الأحداث، وإنّما هي استراحة جمالية تزينية لجأ إليها الرّاوي للتعريف بسلوك بعض شخصيات البخلاء.

غير بعيد عن التزام الرّاوي بالوصف الّذي خصّ به الشخصيات نستحضر أيضا شخصية الشيخ الخرساني الّذي سبق ذكره في قصة سلام وطعام، جاء في مستهل حديث: "...وكان مصحّحا بعيدا من الفساد، ومن الرّشا، ومن الحكم بالهوى، وكان حفيّا جدّا، وكذلك كان في إمساكه، وفي بخله..."[3]. يقدّم هذا المقطع الوصفي للقارئ صفات الشخصية، وطباعها، بكلّ حياديّة، محاولا التعريف بها، بما أنها ستكون بطلة القصة، حتى لا ينطلق القارئ من عدم عند تأويلاته للقصة فيما بعد، ركز الوصف على التناقض الّذي طبع هذه الشخصية، والّذي سيكون موضوع هذه القصة.

3. التواتر:

يركّز التواتر على عدد المرات التي تكرّر فيها الحدث في القصة، وعدد المرات التي تكرر فيها في السرد، بمعنى هو علاقة تكرار الحدث في القصة والحكاية، ويعدّ من المظاهر الأساسية للزمنية السردية؛ فالحدث يتكرر وقوعه كالشمس التي يتكرر طلوعها كل يوم[4]. وقد حدّده

(1)- البخلاء، ص 30.

(2)- البخلاء، ص 102.

(3)- البخلاء، ص 24.

(4) - *VOIR : Gérard Genette, Figures III, p145.*

"جيرار جنيت" في أربع حالات، بأن يروى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، وأن يروى مرّت لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية، أن يروى مرّات لا متناهية ما وقع مرّة واحدة، وأن يروى مرّة واحدة ما وقع مرّات لا نهائيّة[1]؛ فأمّا الحالة الأولى والثانية تشتركان في ما يسمى السرد المفردي (العادي) "حيث نحكي مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة أو نحكي (س) مرّة ما حدث (س) مرة ولا فرق بين الحالتين، فالحكاية والمحكي يتطابقان وهذا النموذج شائع"[2] أمّا الحالة الثالثة تعني التردد المتكرر، والحالة الرابعة تعني السرد المتعدد، وهي بهذا ثلاثة أشكال بدل أربعة.

أ- السرد المفرد (العادي):

ينتشر هذا النوع من التواتر بكثرة في قصص البخلاء، لأنّه يقوم على الإخبار بما حدث مرّة واحدة في القصة، مركّزا على البخيل وردّ فعله، لا على الحدث كما في قصّة "الزكاة والخلف". جاء فيها على لسان الرّاوي: "وسمع رجل، من المراوزة الحسن وهو يحثّ النّاس على المعروف، ويأمر بالصّدقة، ويقول: "ما نقص مال قط من زكاة" ويعدهم بسرعة الخلف، فتصدّق المروزي بماله كلّه فافتقر..."[3]. يقدّم السارد في هذه القصّة حدثا واحدا، وهو تصدّق المروزي بماله، والذي حدث مرة واحدة ثم افتقر بعدها. لقد ركّز السّارد على الإخبار السردي لأن الحدث لم يأخذ سوى حيّز ضيّق لا يتجاوز المقطع الواحد.

تمثل هذا الشكل أيضا في "حديث إسماعيل بن غزوان" عن الكندي حين قال: "للّه درّ الكندي ما أحكمه وأحضر حجّته، وأنصح جيبه وأدوم طريقته، رأيته وقد أقبل على جماعة ما فيها إلاّ مفسد...فقال: تسمّون من منع المال من وجوه الخطأ، وحصّنه خوفا من الغيلة، وحفظه إشفاقا من الذلّة بخيلا..."[4]. تقدّم هذه القصة حدثا واحدا حدث مرة واحدة أيضا، تمثل هذا الحدث في إقبال الكندي على جماعة من المسرفين يعلّمهم ضروب الاقتصاد وحفظ المال، ومشاهدة ابن غزوان وحضوره لهذه النصائح كانت كافية لتزيده معرفة بأصول البخل من مَعينه.

(1) - *VOIR : Gérard Genette, Figures III, p146- 147.*

(2)- جيرار جنيت، نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 128.

(3)- البخلاء، ص 27.

(4)-البخلاء، ص 90.

توزّع هذا الشّكل من التواتر في مساحة كبيرة من قصص البخلاء لا يسع ذكرها جميعا، لأنها تقدّم قيمة واحدة، وهو تركيز السارد على طرق البخل، والتنصل من الضيافة بشتى الطّرق لهذا وفّر التواتر المفرد القالب المناسب لذلك.★

ب- السّرد المكرر★★:

يحدث عندما يتكرّر ذكر حدث واحد أكثر من مرة و"ينتج عن عمليات مختلفة: عن استعادة الشخصية ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة، أو عن وجوه متكاملة من قص عدّة شخصيات للحدث نفسه، أو عن القص المتناقص للشخصية أو عدّة شخصيات تشككنا في الواقع، أو في المحتوى الحقيقي للحدث بعينه"(1). بحيث يصبح غامضا رغم تكراره، وهذا ما لمسناه في نموذجين فقط من قصص البخلاء. يقول الرّاوي: "وشهدتُ ثمامة، وأتاه رجلان قال أحدهما: "لي إليك حاجة" فقال ثمامة: "ولي إليك أيضا حاجة: قال: وما حاجتك؟ قال: لست أذكرها لك حتى تضمن لي قضاءها، قال: فعلت، قال: فحاجتي ألاّ تسألني هذه الحاجة، قال: إنّك لا تدري ما هي، قال: بلى قد دريت، قال: فما هي؟ قال: هي حاجة وليس يكون الشيء حاجة إلاّ وهي تحوج إلى شيء من الكلفة، قال: قد رجعت عما أعطيتك، قال: لكنّي لا أردّ ما أخذت.

فأقبل عليه الآخر، فقال: لي حاجة إلى منصور بن النّعمان، قال: قل لي حاجة إلى ثمامة بن أشرس (يقصد نفسه)، لأنّ أنا الذي أقضي لك الحاجة، ومنصور يقضيها لي فالحاجة أنا أقضيها لك وغيري يقضيها لي..."(2). تكرّر الحدث في هذه القصة في قول ابن ثمامة: "قل لي حاجة إلى ثمامة بن أشرس"، تكرّرت عن قول الشخص الآخر في مستهل القصة لثمامة: "لي إليك حاجة".

لقد ورد تكرار الحدث نفسه عند شخصيتين مختلفتين، أدى إلى اتساع في زمن الخطاب السردي، وتكرار زمن القصة، وتشتيت تركيز القارئ عمدا حتى يعكس سلوك هذا البخيل الّذي رفض قضاء حاجة الأول قبل أن يعرف موضوعها، وقبل قضاء حاجة الثاني، رغم جهله

★ - من النماذج التي توفرت على هذا الشكل: محفوظ النقاش، أحمد بن خلف، سليمان الكثري، عبد النور، الزنجي والأصبهاني والثمر...الخ

★★ - وورد بـ"الردّي النصي"، ترجمة عن المصطلح اللاتيني (***Piétinement Textuel***) ينظر: السعيد بوطاجين، شعرية السرد، فيسيرا للنشر، د.ط، 2017، الجزائر، ص 11. وينظر: السرد ووهم المرجع، ص75.

(1)- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990، الدار البيضاء، المغرب، ص49.

(2)- البخلاء، ص 209.

لموضوعها، فقدّم السرد المكرر في هذه القصة نوعا من المفارقة الساخرة التي تخدم موضوع البخل؛ وهذا الشكل من أشكال التواتر السردي يكاد ينعدم في نماذج البخلاء، وقد يرجع هذا إلى قصر القصص، واعتمادها على الإخبار بأسلوب مباشر.

وفضلا عن ذلك تشّكل التكرار أيضا في "طرف شتى". قدّم الجاحظ في إحدى هذه الطّرف، قصة رجل أقبل على أبي الفتح فقال له: "يا أبا الفتح، خذ ذلك الرّغيف فقطّعه، واقسمه على أصحابنا، فتغافل أبو الفتح، ثم أعاد عليه القول: فتغافل، فلمّا أعاد عليه القول الرابعة، قال مالك ويلك؟، لا تقطّعه بينهم فقطّع الله أوصالك..."[1]. تمثّل التكّرار في قوله (أعاد عليه القول، فأعاد عليه القول)، وهذه العبارات، وإن لم تكن تكرّر الكلام كما هو، فإنها كرّرته بمقول القول: أعاد عليه القول ثلاث مرات متتالية، وهي شكل –فيما نرى– من أشكال السرد المكرّر. توحي المقاطع المتكرّر للحدث الواحد بالتغافل العمدي للبخيل عن تقسيم الرّغيف بالتساوي ليتمكن منه لوحده، بدون مشاركة غيره.

ت–السرد المتعدّد (المؤلف):

يقوم على إعادة تكرار الحدث مرة واحدة، و"يكمن في البحث عن الصيغة المثلى لتجاوز العرضي، لذا يضغط المقطع النصي عدة أحداث في جملة واحدة"[2]، وهو بهذا عكس السرد التكراري، بأن يتحدّث خطاب واحد عن أحداث متكررة[3].

اقترن هذا الشكل من أشكال التواتر مع كثير من قصص البخلاء، "لقدرته على اختزال الأحداث وتكثيفها بشكل يناسب قصر تلك القصص وتركيزها"[4]، ومن نماذجه ما لمسناه في "قصة الكندي" ما جاء على لسان الرّاوي: "كان الكندي لا يزال يقول للساكن★، وربما قال للجار: إن في الدار امرأة بها حمل، والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيّب.."[5] تحيل عبارة (لا يزال يقول للساكن) إلى إعادة نفس الحدث مرّات عدّة أي كلّما تغيّر المستأجر حتى ينال نصيبه من الطّعام.

(1)- البخلاء، ص 54.

(2)- السعيد بوطاجين، شعرية السرد، ص37 . وينظر: السرد ووهم المرجع، ص 88.

(3)- ينظر: تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص50.

(4)- فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 112.

★- الساكن يقصد بها للمستأجر.

(5)- البخلاء، ص 81.

يتجلى أيضا في قصّة "إسماعيل بن غزوان مع المكّي" في قول الراوي: "بتّ عند إسماعيل بن غزوان، وإنّما بيّتني عنده حين علم أنّي تعشّيت عند مويس، وحملت معي قربة نبيذ فلما مضى من الليل أكثره، وركبني النوم جعلت فراشي البساط ومرفقي يدي...فأخذ المخدة فرمى بها إليّ، فأبيتها ورددتها عليه فأبى وأبيت فقال: "سبحان الله يكون أن تتوسّد مرفقك وعندي فضل مخدّة" فأخذتها فوضعتها تحت خدّي"[1]. يحدث تكرار الحدث في هذه القصة في قوله: "ورددتها عليه فأبى وأبيت" فهذه العبارة الأخيرة لا تحدّد عدد المرّات التي أبى فيها أخذه للمخدة، ولا عدد المرات التي أعادها إليه، لكنها، على العموم، توحي بتكرار نفس الحدث، إلى أن استسلم المكّي وقبلها.

ومن النماذج أيضا قصة "أسد بن جاني": "...كان إذا دخل الصيف، وحرّ عليه بيته أثاره حتى يغرق المسحاة، ثم عليه جِرارا كثيرة من ماء البئر ويتوطؤه** حتى يستوى فلا يزال ذلك البيت باردا ما دام نديّا...اكتفى بذلك التبريد صيفته، وإن جفّ قبل انقضاء الصيف وعاد عليه الحر، أعاد عليه بالإثارة والصبّ..."[2]. أجملت عبارة (أعاد عليه بالإثارة والصّب) كلّ تلك الأحداث الّتي تقدّم ذكرها، وربّما أعادها كلّ صيف لأنها وسيلته المثلى في تبريد بيته بأقلّ تكلفة ممكنة.

وفي قصة "السلام والطّعام" نموذج آخر عن السرد المتعدد في قوله السارد يصف سلوكا وعادات الشيخ الخرساني في قوله: "...غير أنّه أذا كان في غداة كل جمعة حمل معه منديلا فيه جرذقتان** وقطع لحم سكباج مبرّد، وقطع جبن...ومضى وحده حتى يدخل بعض بساتين الكرخ، وينظر موضعا تحت شجرة، وسط خضرة...ثمّ تخلّل وغسل يديه، ثمّ تمشّى مقدار مائة خطوة، ثمّ يضعه جنبه، فينام إلى وقت الجمعة ثمّ ينتبه فيغتسل، ويمضي إلى المسجد، هذا كان دأبه كلّ جمعة"[3] ولا شكّ أنّ عبارة (هذا كان دأبه كلّ جمعة) اختصرت الكثير من الأحداث المتشابهة التي تتكرّر كل جمعة، ولابدّ أنها وليمته التي لا تتكرّر كلّ يوم فقد خصّص يوم الجمعة لما له من دلالة خاصّة عند المسلمين، فإنّ الشيخ يحتاج إلى خلوة يتوارى بها عن أعين الناس ممّا

(1)-البخلاء، ص 130.

** - يصبّ عليه.

(2)- البخلاء، ص 102.

** - رغيفان.

(3)- البخلاء، ص 25.

قد يفسدون عليه هذه الفرحة في مشاركتهم طعامه، فالتكرار المؤلف يوحي بعادات الشيخ التي تتكرر كل غداة جمعة★.

نخلص إلى أنّ الجاحظ اهتمّ بكلّ تمفصلات الزمن بدقّة عالية، مستشعرا جمالية الاسترجاع التي قلّ استعمالها كتقنية حديثة في التراث السردي، وحتى تقنيات إبطاء زمن السرد وتسريعه التي ما كانت للتتناسب والقصص التي شلّ حركتها السّند، واهتمام الجاحظ بالزمن في القصص إنّما مردّه إلى بلاغته القصصيّة.

ب) المكان:★★

يرتكز عليه القاص أثناء السرد، فهو بمثابة الوعاء الّذي يحوي الحدث ووقائع الحكاية التي تحتاج لمكان يحتضنها، وكذلك الشخصيات لابد لها من أمكنة تهرب إليها، وبذلك «يقتضي من المؤلف في بداية أي خبرة إبداعية أن يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة وأحداث بالذات، تقع في مكان معين»(1). قد يعرفه القارئ رغم تحديد الرّاوي له، وقد لا يعرفه★، لأن عدم وجود الأمكنة، أو تلك الأمكنة

★- تعدّدت نماذج السرد المؤّلف في قصص البخلاء والتي لا يمكن إدراجها جميعا لكننا نحيل إلى بعض: "قصة المشاركة طبخ اللحم: "فإن أعادوا الملازمة..."، قصة "العراقي والمروزي: أنّ رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحجّ ويتّجر..." وقصة حديث أبي حسن المدائني: "قال: هذا دأبك كل يوم..." ...الخ.

★★- لهذا المصطلح مسميات أخرى منها (الفضاء) الذي ينوب عنه في كثير من الأحيان، وتختلف ترجمته عند كثير من النقاد، إذ نجد حميد لحميداني في كتابه (بنية النص السردي) يخص الفضاء مساحة أكبر من المكان، بل يرى أنّه جزء من الفضاء أي أن «المكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمكان جزئي من مجالات الفضاء» ينظر: ص63. إلا أننا نجد عبد الملك مرتاض يصطلح عليه بالحيز لأنه يرى أن مصطلح الفضاء «قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ... على حين أن المكان خصه على مفهوم الحيز الجغرافي وحده» ينظر: في نظرية الرواية "مجلة عالم المعرفة" (الكويت) ص212 وكتاب تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، الجزائر ص245،؛ أمّا عبد الحميد بورايو ففرّق بين الحيّز النصّي الّذي يقصد به الصورة الشكلية التي قدمت بها الرواية للقارئ، وبين الحيّز المكاني الّذي يشمل الأمكنة، سواء المتخيلة أو الفعلية، ينظر: منطق السرد، ص116. أما نحن فسنستعمل في هذا البحث مصطلح المكان، لأنّنا نراه ألصق بقصص البخلاء الّتي تشغل حيّزا ضيّقا بالمقارنة مع الرّواية التي تحتاج إلى فضاء أرحب.

(1)- وريدة عبود، وظيفة المكان في القصة الجزائرية الثورية (قراءة تحليلية بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي) مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، العدد 2، 2009/2008، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ص229.

★-كأن يصف الرّاوي مكان موجودا فعلا في مدينة ما لا يعرفها القارئ ولا يعرف تفاصيل المكان كمدينة قسنطينة في روايات أحلام مستغانمي، فالقارئ المشرقي مثلا لا يعرف تفاصيل جسر قسنطينة ولا أي شيء عنها بخلاف القارئ الجزائري والقسنطيني تحديدا.

المبهمة الغامضة، تؤدي إلى تشتيت فكر القارئ، فربما تدفعه إلى سحب نفسه من هذا العالم المجهول، وربما يجد في ذلك لذة تدفعه إلى نسج مكان خاص به لا يعرفه إلاّ هو!

والمكان، أو الحيز المكاني في القصة القصيرة، لا تقل أهميته عن أي عنصر مكون لآليات القص الأخرى، بل إن الأمكنة «تُشكَّل من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم»[1] إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نجد أحداثا بلا مواقع، وشخصيات بلا أمكنة في القصة القصيرة بل إن المكان فيها هو مسرح للأحداث.

لا يقتصر المكان على حدث القصة وحده، بل يمكن أن يتشكل تلقائيا في ذهن شخصياتها حتى يكون فضاؤها ضيق، لذا يجب «الاعتماد على التركيز الشديد في وصف مسرح الأحداث والذي ينبغي على الكاتب اختياره بدقة ووصفه بإيجاز بقدر الإمكان»[2] ولأنه ركن أساسي في بناء القصة القصيرة لا يجب أن يتّسع أكبر من حجمه المطلوب فتتسع بذلك الأحداث وتتسع بها الأزمنة، وهذا لا يجوز في عرف القصة القصيرة، لأننا اتفقنا من البداية أن القصة القصيرة تصور لحظة عابرة من لحظات الحياة.

قدّم الجاحظ في كتابه البخلاء مسرحا للأحداث[3] الّذي تحرّكت فيه الشخصيات، أو المكان الجغرافي★ الّذي يمثّل وظيفة بنائية لا غنى عنها في المتن الحكائي ، للدّور الجليل الّذي تقدّمه، فهي بمثابة نافذة يُطلّ القارئ من خلالها على الأحداث؛ وفي قصص البخلاء يتفرع المكان إلى الجغرافي الخاص، والجغرافي العام[4].

(1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء/الزمن/الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، بيروت، لبنان، ص 29.
(2)- أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، وهران، الجزائر، ص17.
(3)- يقصد به ثنائية الزمان والمكان إلاّ أنّنا نرى أنّه يعبّر عن رقعة مكانية تدور عليها الأحداث، ينظر: إنريكي أندرسن إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مر: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1999، مصر، ص 320.
★- ويسمى بالفضاء المتخيل الّذي يقصد به البنية الطوبوغرافية (الجغرافية، المكانية) ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص100، وعند عبد الملك مرتاض ورد باسم المظهر الجغرافي للحيّز، ينظر: في نظرية الرّواية، ص 123.، أمّا حميد لحميداني فسماه بالفضاء الجغرافي الّذي يعني المكان وهو جزء من المعنى الإجمالي للفضاء، ينظر، بنية النص السردي، ص 62؛ وقد ورد عند هؤلاء النقاد أشكال أخرى من الفضاءات إلاّ أنّنا سنخصّ تركيزنا على الفضاء/المكان بمفهومه فالجغرافي فقط.
(4)- ينظر: ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 182. وينظر: فاروق سعد، مع بخلاء الجاحظ، ص 46.

أ- المكان الجغرافي (التاريخي): ★

يقصد به الرّقعة الجغرافية، الموجودة تاريخيا، وكأنّه يحاول أن يؤرّخ لهذه الأماكن، أو أن يلبسها حلّة الواقعية، أو ربما للمكانة الرفيعة التي بلغتها عند الجاحظ والعرب عموما (كالبصرة والعراق، بغداد...)، خاصة ونحن في فترة زاحمهم الفرس فيها، كما لم يفعلوا من قبل، وأيضا ما تُمثله أماكن (خرسان، مرو، فارس...) من تعبير على البخل ومصادره، فتحديد هذه الرّقع التاريخية لم يكن من باب الاعتباط، وإنما ليركّز الجاحظ في القصص التي ذكرها، على الحدث العام، لا على مكان حدوثه. جاء في قصّة "العراقي والمروزي" على لسان الراوي: "...وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته..." يوحي عدم تحديد المكان وتضييقه، إلى كرم أهل العراق كلّهم، بخلاف قوله في مستهلّ قصة أهل خرسان: "نبدأ بأهل خرسان لإكثار الناس في أهل خرسان، ونخصّ بذلك أهل مرو بقدر ما خصوا به" إذ يقصد بـ (لإكثار الناس..) لكثرة بخلهم واعتيادهم عليه، وهو تعميم للبخل في خرسان وأهل مرو بوجه خاص...

وفي حديثه عن البصرة حدّد المكان بالمسجد، فلم يتركه واسعا فسيحا، وقد ذكر فيها بعض الشخصيات من العرب التي اعتادت أن تتدارس الاقتصاد في النفقة وتثمير المال، وكأنّا به يقول إنّ البخل في البصرة شاذ لا يتفشى في أهلها كخرسان. لا يختار الجاحظ الأماكن جزافا، وإنّما يختارها عن بصيرة ولهدف ما يريده أن يصل إلى القارئ عبر شفرة لا يفصح عنها من أوّل قراءة.

ب- المكان الجغرافي الخاص (الواقعي)★★:

يركّز فيه الجاحظ على مكان محدّد ضيّق ومختزل في كثير من الأحيان ، يسمّيه ويصفه إن اقتضت الضّرورة ذلك، كما يمكن أن يكون واسعا بقدر ما، (القرى، الحدائق، البساتين، الأنهار، السفينة، الشوارع، الأسواق، المنازل، البيوت، الجدار...)

جاء ذكر القرى في قصة "الحمَّارة الخراسانيين" ضمن نوادر أهل خرسان في قول الرّاوي: "ورأيت أنا حمّارة منهم، زهاء خمسين رجلا، يتغذون على المباقل بحضرة قرية الأعراب في طريقة

★- ينظر: فادية مروان أحمد الونسة، السرد عند الجاحظ، ص 123.

★★- المرجع نفسه، ص 117.

الكوفة..."[1]. تُمثّل القرية المكان الرّحب المفتوح الّذي سهّل على جماعة الخراسانيين الانتشار في رحابتها، حتى لا يشارك بعضهم بعضا، في دلالة صارخة على حبهم للفرقة والانفصال.

كما ذكر البساتين والأنهار في المتن الحكائي من خلال قصة "السلام والطعام" التي كان بطلها الشيخ الخرساني في قول الرّاوي: "...حتى يدخل بعض بساتين الكرخ، وينظر موضعا تحت شجرة، وسط خضرة وعلى ماء جار..."، وذكر شارع الدّجلة في نوادر "طرف شتى"[2] في قول أحد شخصيات النادرة: "...أصلحك الله إنّهم يسقون حماري ماء بئر، ومنزل صاحب الحمار على شارع دجلة، فهو لا يعرف إلاّ العذب". لجأ الشيخ في القصة الأولى إلى مكان واسع مفتوح، حيث لا تصل إليه أعين الناس، يتوارى عنهم بين الأشجار، حتى يستمتع بوليمته، واختيار هذا المكان يفي الغرض: (البخل)، يسمّي السارد في النادرة الثانية النّهر باسمه، لا يكتفي بوصفه فقط، والغرض من ذلك إطفاء اللمسة الواقعية التي ميّزت قصص العصر العباسي والتي تعتبر قيمة جمالية فنية في ذلك العصر.

ومن الأماكن المفتوحة أيضا **السوق** الّذي وورد ذكره في القصص عدة مرّات، منها ما حكاه "أبو إسحاق إبراهيم بن سيّار النظّام عن جاره المروزي: أنّه كان لا يلبس خفّا ولا نعلا إلى أن يذهب النّبق اليابس، لكثرة النوى في الطّريق والأسواق"[3]، جاء ذكر السوق مبهما غير محدّد. أمّا القصص التي رواها الخليل، فورد ذكر السوق معرّفا في قول الشخصية: "...لو كان منزلي سوق أهواز..."[4]. تمّ إسقاط هذا الموضع في القصة من أجل غاية يريدها بطل القصة: أن تنقص مؤونة يومه ويزداد توفيرا لها إذا أصابه وعياله مرض ! وقد ورد ذكر السوق في مواضع أخرى من الكتاب★ بدون أن يصفه، بل تركه مجهولا للقارئ يحدّده كما يشاء لأنّه ركّز على الحدث

(1)- البخلاء، ص 18.

(2)- المصدر نفسه، ص 55.

(3)-البخلاء ، ص 28.

(4)- يقصد به موضع بالأهواز مليء بالوباء، البخلاء، تح: محمد الإسكندري، ص 128.

★- ما ورد من حديث طويل عن أبي سعيد المدائني في قوله الرّاوي: "...وبعد فإنّك تحتاج أن تشقّ وسط السوق، وعليك ثيابك والحمولة تستقبلك..." البخلاء، ص 138، وفي حديث أبو سعيد "...وأما ما ذكرتم من تلقّي الحمولة، ومن مزاحمة أهل السّوق ومن التتر والجذب، فأنا أقطع عرض السوق من قبل أن يقوم أهل السوق لصلاتهم" البخلاء، ص 139. وفي قوله أيضا: "اذهب يا غلام فاضرب بذلك الثمر السّوق، فبعه بما بلغ، فليأخذ ماله كملا" البخلاء، ص 142.

والموقف، وربما نجده في قصص أخرى يحدد الأماكن بشكل دقيق ويصفه وصفا شاملا لأنّه يخدم الحدث كما في قصة "ابن المقفع وابن جذام".

ركّز الجاحظ في قصة "ابن المقفع وابن جذام" على المكان، وقد ذكره على لسان الرّاوي في قوله: "وما أظّن أحدا يدعو مثلي إلى الخريبة من الباطنة" أمّا الخريبة فاسم موضع في البصرة أما الباطنة مجتمع الدور والأسواق★★ وتحديد الرّاوي للمكان باسمه ضروري في هذه القصة، لأنّه جزء من الحدث، فقد اصطحب ابن جذام ابن المقفع إلى مكان قد دعاه فيه لغداء لا يتعدى كسيرات يابسة وملح وماء الحُبّ، ظنّ ابن المقفع أنه يمزح لأنّ المكان تجاري، غير أنّ الجاحظ جعل من المكان خيبة أفق توقع لابن المقفع، وللقارئ على السواء.

ومن الأمكنة التي وردت في الكتاب "المساجد" "البيوت" "الحمام" و"الحائط" وكلها أمكنة ضيّقة استطاع السارد أن يجعل منها مسرحا يدور فيه حدث القصّة. لم تأخذ هذه الأماكن حيّزا كبيرا من الوصف والتّدقيق، يكفي أن يذكر الجاحظ على لسان السارد كلمة واحدة حتى يعرف القارئ أين يضع نفسه في القصة ليطلّ على أحداثها. ففي قصّة أهل البصرة من المسجديين، والتي نعتبرها قصة إطارية ضّمت مجموعة من القصص، حدّد بكلمة "مسجد" فقط مكان سرد أحداث القصص، ولم يخصّص الأمكنة التي جرت بها القصص الفرعية لأنّ لا أهميّة للمكان فيها، ومن النادر جدّا أن تجد القصص القصيرة المعاصرة خالية من الأماكن، إلاّ أنّ ذلك ممكن حقا في قصص البخلاء.

نجد أيضا ذكر كلمة مسجد في مواضع أخرى من القصص، منها قصة "محفوظ النقّاش" يقول الجاحظ: "صحبني محفوظ النقّاش من مسجد الجامع ليلا"[1] ثمّ "فلمّا صرت قرب منزله"[2]. تدور أحداث القصة ليلا وتنطلق من المسجد لكنّها لا تجري به، وإنما في مكان آخر هو المنزل، إنّما أراد الجاحظ من هذا الاستهلال أن يؤسّس لسبب رفقته لمنزله الّذي سيظهر مع باقي السرد، لم يهتم بذكر تفاصيل أخرى عن المكان، وإنّما ركز على أمر آخر هو التظاهر بالكرم عند فئة من البخلاء، وتحليل نفسياتهم.

★★- ينظر: البخلاء، ص 121.

(1)- البخلاء، ص 123.

(2)- المصدر نفسه، ص .ن.

أمّا نادرة "إسماعيل بن غزوان" فجرت في المسجد لأنّ الحدث الّذي تدور حوله هو صلاة الجماعة: "دخل إسماعيل بن غزوان المسجد ليصلي، فوجد الصفّ تامّا، فلم يستطع أن يقوم وحده، فجذب ثوب شيخ في الصف ليتأخّر فيقوم معه، فلما تأخّر الشيخ، ورأى الفُرَج، تقدّم فقام في موضع الشيخ، وترك الشيخ قائما خلفه ينظر في قفاه، ويدعو الله عليه"[1].

جاء ذكر المنازل والبيوت في قصة محفوظ النقّاش، وفي قصة وليد القرشي في قول شخصية من الشخصيات: "والرّأي أن نميل إلى منزل الوليد فنقيل فيه"[2] وفي قصة "أبي مازن وجبل": "فلو دققت الباب على أبي مازن، فبتّ عنده في أدنى البيت..."[3].

وذُكر الحائط في قصّة وليد القرشي في قوله: "جلسنا في فناء حائط، له ظلّ شديد السواد"[4] وفي قول السارد في طرف شتى: "دخل هشام بن عبد الملك★، حائطا له فيه فاكهة وأشجار وثمار..."[5].

أمّا الحمام فذكر مرة واحدة في قصة رويت عن "صالح بن عفان، في قول السارد: "قال لي صاحب الحمام ألا أعجبك من صالح بن عفان؟ كان يجيء كلّ سحر فيدخل الحمام..."[6].

ذكرت هذه الأمكنة وقد وقعت فيها أحداث ما، كما ذكر الجاحظ أماكن أخرى، من غير أحداث تذكر فيها كقوله في قصة "وليد القرشي": "ومضيت أنا وأبو إسحاق النظّام وعمرو بن نهيوي، نريد الحديث في الجبّان★★"[7]، فذُكر الجبان في سياق حديث السارد لا علاقة له بما حدث لاحقا، كما ذُكرت السّفينة وهي إحالة عن البحر في قصة "الأكل مع الجماعة تكلّف" الّتي

(1)-البخلاء، ص 198.

(2)-المصدر نفسه، ص 38.

(3)- المصدر نفسه، ص 39. وفي قصة "أحمد بن خلف" و"الكندي"، و"أبي سعيد المدائني" والنماذج كثيرة...

(4)- نفسه، ص 38.

★- هو هشام بن عبد الملك بن مروان أحد خلفاء الدولة الأموية في الشام، ولد في دمشق سنة 71هـ، حارب خاقان الترك وقتله واستولى العرب على بلاد بني الرّصافة، توفي فيها سنة 125هـ ينظر: البخلاء، تح: محمد الإسكندري، ص 179.

(5)- المصدر نفسه، تح: طه الحاجري، ص 150.

(6)- المصدر نفسه، ص 44.

★★- يقصد بالجبّان الصّحراء أو الجبّانة وهي ما استوى من الأرض في ارتفاع لا شجر فيه ومنها سميت المقبرة ينظر: البخلاء، تح: محمد الإسكندري، ص 60.

(7)- نفسه، ص 38.

رواها أبو نواس: "...كان معنا في السّفينة ونحن نريد بغداد، رجل من أهل خرسان"[1] وفي طرف شتى يرويها رمضان: "كنت مع شيخ أهوازي في الجعفرية،...وليس في السفينة غيري وغيره"[2].

جاء استعمال المكان في قصص البخلاء بقدر حاجة القصة إليه، منها ما كان واسعا شاملا، كالبصرة والعراق وخرسان، وما كان ضيّقا كالمنزل والبيت وحائط الفناء، واهتمام الجاحظ بالأماكن دليل على "وعي منه بقيمة هذا العنصر فهو يستخدمه حين يشعر أنّه يضيف شيئا ما للقصة"[3]. كما لمسنا أيضا قصصا بلا أماكن تُذكر، فلم يختل المعنى، ولمسنا في قصص أخرى ذكر كلّ تفاصيل المكان، كما في رسالة الكندي التي أرسلها للمستأجر، "لذا يمكننا أن نعتبر الجاحظ أوّل كاتب يدخل بيوت النّاس في أدبه وينقل عالمهم المعيشي واليومي بتفصيل وتدقيق"[4].

(1)- نفسه، ص 24.

(2)- نفسه، ص 147-148.

(3)- ضياء صديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 182.

(4)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 366.

خلاصة:

نخلص في النهاية إلى أنّ الجاحظ كان إماما لعالم القصّة من خلال توظيفه كلّ هذه التقنيات التي لم يتمّ التنظير لها إلاّ في عصور متأخرة بالقياس إلى عصره، وما سبقه إلى تطبيقاتها أحد قبله، لعلّ ابن المقفع في كليلة ودمنة هيّأ له الفرصة ليتخذ من موضوع البخل موضوعا في كتاب خاص، لأنّ كتاب الحيوان والبيان والتبيين، على ما اشتملا عليه من قضايا نقدية، خصص فيهما مساحة للسرد ليدفع السّأم عن القارئ، أما كتاب البخلاء، كان كتاب قصص بامتياز.

ويكمن الخلل في من أنكروا عبقرية سرد الجاحظ خاصة، والسرد العربي عامة، باعتبارهم للتراث السردي مجرّد قصّ بمفهوم الحكي؛ فـ(هل القصّ إلاّ سرد) الأمر الّذي تأكّد مع ظهور علم السرد المعاصر على يد كبار النقاد الأوروبيين من أصحاب نظرية القصة، أو العلوم السردية ابتداء من الشكلانيين الرّوس وانتهاءً بالاتجاهات النقدية الحالية مرورا بجيرار جنيت وتودوروف، ورولان بارث[1].

(1)- ينظر: محمد رجب النجّار، التراث القصصي في الأدب العربي، ص 16.

الفصل الثالث

قصص البخلاء مقاربة في جمالية التلقي

"...إنّ استثمار النص التراثي في قراءة جادة
للتلقي قد يكشف عن معطيات أخرى أكثر
حداثة من الصخب المثار حول "أسطورة
القارئ" اليوم، والتفاتنا إلى الغرب يسمنا بميسم
التبعية العمياء، ما دامت هناك نصوص تضارع
ما جادت به قرائح الآخر، بل تتعداها في
أحايين كثيرة..."

حبيب مونسي، نظرية القراءة في النقد المعاصر،
ص137تم 138.

تمهيد:

تعدُّ نظرية التلقي* من أكثر المناهج النقدية الّتي فتحت المجال أمام القارئ ليعيد بناء النصوص وفق فهمه لها، من خلال الحمولة المعرفية التي يكتسبها من قراءات سابقة من جهة، ومن خلال قناعاته الاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية التي ستكون دافعاً قويّاً في تفاعله مع النصوص، سواء من خلال الإيجاب معها أو السلب، أو ما يسمى (بكسر توقعاته). ونريد أن نخلُص من كل هذا إلى أنّ «الكتاب العظيم هو الّذي يدفع بقارئه إلى المشاركة في إنتاج الأفكار أكثر مما يقدمها له جاهزة، الكتاب الجيّد مدوَّنة مشرّعة دائما، تتفاعل مع قارئها، تجرُّه لينزلق معها إلى لذة الكشف الدائم»[1] وهذه اللّذة يمكن الوصول إليها من خلال القراءة المتفاعلة والعميقة وهي شروط لا تتوفر إلاّ في قارئ معيّن، مختلف، مميّز، له القدرة على سبر أغوار النص من خلال إجراءات نقدية قدّمها كلّ من (هانس روبرت ياوس– ***Hans Robert Jauss***) و(فولفغانغ إيزر – ***Wolfgang Isère***) فيما قدّماه من آليات وإجراءات.

سنحاول من خلال هذا العنوان أن نقدِّم شرحا تطبيقيّاً لإجراءات "ياوس وإيزر" من خلال قصص البخلاء، لنجيب عن إشكالية: إلى أي حدّ يمكننا تطبيق هذه الإجراءات على قصص البخلاء؟

ستكون البداية مع الآليات النقدية لجمالية التلقي عند ياوس.

* - منهج نقدي ظهر في ستينيات القرن الماضي في أروبا تحديدا مدرسة كونسطونس الألمانية، إثر تراكمات مناهج نقدية سبقت ظهوره، فجاءت هذه النظرية أي التلقي لتعوض ذلك النقص الذي نجم عن مناهج سابقة وما تعرف بمناهج ما بعد البنيوية ***Poststructuralisme*** لتصحح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية وأبرزها الصمية النصية وموت المؤلف، فجاءت كرد فعل حاد على هذا الإنغلاق النصي، وتمثلت هذه الاتجاهات بأربع نظريات هي القراءة والتلقي، والتفكيك والتأويل والسيميولوجيا، ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، الدار البيضاء، المغرب، ص 23؛ وقد ارتأينا أن نتجاوز التنظير، لكثرة المراجع التي تناولت ذلك ولتشابه المعلومات فيها، فقد ركّزنا على بعض الآليات الإجرائية عند ياوس وآيزر بقراءة تطبيقية لقصص البخلاء مباشرة، تجنبا لتكرار المعلومات.

(1)- عبد الله إبراهيم، من خلال تقديمه لكتاب: المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، لـ"نادر كاظم"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 2003، بيروت، لبنان، ص.09.

المبحث الأول: مقاربة نقدية لنصوص قصص البخلاء بإجراءات منهج "ياوس"★.

انطلق "هـ.ر.ياوس" من مجموعة من الإجراءات، على المتلقي أن يستند عليها أثناء القراءة، بل لتتم عملية القراءة يجب أن يوفّر النّص، أو الكتاب ككل، شروحا معينة جمعها "ياوس" في:

1- أفق التوقُّع:

يرتبط أفق التوقع بالقراءة ارتباطا لصيقاً فإذا أهمل القارئ الخصائص الأخرى لنظرية التلقي —وسنأتي على ذكرها— فإنه لن يُهمِل هذه الخصيصة، بل حتى القارئ العادي لا ينفكُّ أن يخطر بباله أفقٌ يدفعه إلى مواصلة القراءة★★.

لا يتشكَّل أفق التوقع، حسب ياوس، إلا بعد قراءات متعددة لأعمال أخرى: «فكلُّ عمل يذكِّر القارئ بأعمال أخرى سبقَ له أن قرأها ويكيّف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعا ما لـ"تتمّة" الحكاية ووسطها ونهايتها، وهو توقع يمكن كلما تقدمت القراءة، أن يمتدّ أو يُعدّل أو يُوجّه وجهةً أخرى»(1)، وضرورة ربط أفق التوقع بقراءة أعمال سابقة، هو ما قصدناه في استهلالنا لهذه الدراسة، أن القراءة توفر له الحمولة المعرفية، حتى يتمكن من التفاعل مع هذه النصوص من خلال التوقعات التي تتشكل لديه.

تشكلت أثناء قراءتنا لكتاب البخلاء مجموعة من التوقعات بحكم أنّ هذا الكتاب يضم مجموعة من النوادر والقصص، تحمل كل قصةٍ فكرةً معيّنة يختلف باختلافها أفقُ التوقع؛ وقبل التطرق إلى هذه القصص والحديث عن ما تحمله من آفاق مختلفة، لابد من أن نعرِّج على أوّل عتبة في الكتاب تدفعنا إلى تشكيل أفقِ توقُّع، وهي العنوان.

★ - ناقد ومؤرخ ألماني، ولد سنة 1921 بكوستونس، وتوفي سنة 1997، درّس فقه اللغات الرومنسية والنقد الأدبي في جامعة كونستونس، كما درّس أيضا في جامعتي كولومبيا وييل الأمريكيتين، وجامعة السربون بفرنسا. وقد طوّر مع زملائه في جامعة كونستونس على رأسهم "و.ف. أيزر" ما عرف بسنوات الستينيات والسبعينيات بنظرية التلقي. ومن مؤلفاته: التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي"، " جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي" ينظر: جريدة الحياة بالموقع الإلكتروني: www.alhayat.com 2009/11/30.

★★ - بل يمكننا أن نلتمس هذه الخاصية حتى عند الناس البسطاء عند مشاهدتهم لأحداث فيلم أو مسلسل، وهذه الأخيرة ما هي في الحقيقة إلا أعمال مكتوبة بالدرجة الأولى، فيتشكل للمشاهد أفقٌ يحيل إلى نهاية معيّنة بعد متابعة مجموعة من الأحداث.

(1)- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ط.1، 1437 هـ - 2016م، الجزائر، ص.56.

لا يدفعنا العنوان الذي اختاره الجاحظ إلى التساؤل لأنه لا يحملُ مُبهما، خاصة وأنه لا يستند على عنوان فرعي، فمع أوّل لقاء مع كلمة "البخلاء" سرعان ما يتشكّل أفق يحيل إلى أنَّ الكاتب سيتحدّث عن فئة البخلاء، وسرعان ما يتطابق أفق توقُّع القارئ مع أفق توقُّع الكاتب في أول فقرة من مقدمة الكتاب في قوله: «... اذكر لي نوادر البخلاء في باب الجد، لأجعل الهزل مستراحا، والراحة جماما، فإنّ للجد كدّاً يمنع من معاودته ولابد لمن التمس نفعه من مراجعته»[1]، فقد أبان الجاحظ أنّه يخصُّ هذه الفئة في حديثه بهذا الكتاب.

ثم يشكِّل أفقا جديدا للقارئ بعدما يواصل الجاحظ سرد تفاصيل أخرى متعلقة بهؤلاء البخلاء في قوله: «... وكل ما حضرني من أعاجيبهم وأعاجيب غيرهم، ولِم سموا البخلَ إصلاحا والشُّحّ اقتصادا!؟ ولمَ حاموا على المنع، ونسبوه إلى الحزم؟ ... ولِم جعلوا الجود سَرفاً، والأثرة جهلا؟ ولِم زهدوا في الحمد وقلّ احتفالهم بالذم؟ ...»[2]، وهي مجموعة من الأسئلة يطرحها الجاحظ تشتت أفكار القرّاء وتفتح لهم المزيد من التوقعات التي تدفع بهم إلى شغف القراءة من أجل الإجابة عن هذه الأسئلة، ومن ثَمّ مقارنة توقعاتهم بنهاية كل قصة ونادرة لمعرفة مدى تطابقها أو اختلافها، وتوجيهها لتوقعاتهم.

ستكون البداية رسالة "سهل بن هارون"[★] التي وجهها إلى "محمد بن زياد" وإلى بني عمه من آل زياد حين ذموا مذهبه في البخل وتتبعوا كلامه في الكتب[3].

✓ رسالة سهل بن هارون:

فإنك حينما تقرأ مطلع الرسالة، وتحديدا عند قوله: «وقد كانوا يقولون: إذا أردتَ أن ترى العيوبَ جمَّة، فتأمّل عيّابا، فإنه إنما يعيب، بفضل ما فيه من العيب، وأول العيب أن تُعيب ما ليس بعيب»[4]، تدخل في حالة من التيه والتساؤل: كيف للبخل أن لا يكون عيبا؟!

(1)- البخلاء، ص1.

(2)- ينظر: البخلاء، الجاحظ، ص 2.

★- سهل بن هارون أبو عمر بن راهبون الدّسْتميساني، دخل البصرة واتصل بالمأمون فولاّه خزانة الحكمة، وكان أديبا وشاعرا حكيما شعوبيا يتعصب للعجم على العرب شديدا في ذلك، وكان الجاحظ كثيرا ما يحكي عنه ويصف براعته ويثني على فصاحته وكان مشهورا بالبخل وله في ذلك أخبار كثيرة؛ ينظر: معجم الأدباء، ج3، (حرف السين)، ص1409.

(3)- ينظر: البخلاء، 9.

(4)-البخلاء، ص9.

وهي أول صدمة يتعرض لها القارئ من خلال اللاتوافق مع العنوان "البخلاء" لهذا ستحتاج إلى مزيد من القراءة لتتوضح الفكرة أكثر، غير أن الشخصية راحت تسرد تفصيلا حول عاداتها التي ترى أنها ضرب من الاقتصاد وتبعد عنها كل نقص.

ما يؤدي إلى كسر توقع القارئ الذي يحمل حمولة معرفية مختلفة تماما عمّا قدمته هذه الشخصية من براهين عقلية، التي يمكن أن تغيّر أفق القارئ وربما سلوكه أيضا وذلك لاعتمادها على حجج دينية، ومنطقية منها قوله: «... وقد قال النبي ﷺ: إذا طبختم لحما فزيدوا في الماء، فإن لم يُصِب أحدكم لحما، أصاب مرقا»[1] وفي قوله أيضا: «وقد كان النبي ﷺ يخصف نعله، ويرقع ثوبه، ويلطع إصبعه، ويقول: "لو أتيت بذراع لأكلت، ولو أُهديَ إلى كُراع لقبلت"★، ولقد لقِّقت سُعدى ابنة عوف إزار طلحة، وهو جواد قريش، وهو طلحة الفيّاض★★»[2]. إنّ المتأمل لهذه الحجج ستخيّب الأفق لديه لأمرين، فإمَّا أن يكون البذْل ضرباً من الإسراف، وإما أنّ رسول الله ﷺ كان بخيلا حسبما ورد لنا في سياق هذه الأقوال! فالقارئ الذي يكون على دراية واسعةٍ بالآيات التي تذمُّ البخلَ والبخلاء، وكذا دراية واسع بالأحاديث والأفعال المأثورة عنه ﷺ التي تحذِّر من البخل، سيختلف توقعه عن قارئ جاهل لهذه الآيات، ومن هذه الأمثلة نذكر قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ يَبْخَلُونَ وَيَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبُخْلِ وَيَكْتُمُونَ مَا ءَاتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ عَذَابًا مُهِينًا﴾[3]، والأمثلة كثيرة في القرآن العظيم.❖

(1)-البخلاء، ص11. وورد الحديث في قوله ﷺ: "يا أبا ذَرٍّ إذا طبخت مرقة، فأكثر ماءها، وتعاهد جيرانك" أخرجه مسلم، رواه أبو ذر الغفاري، رقمه 2625. يظهر من خلال الحديث أن الغاية من إضافة الماء تختلف كليّا عما أراده سهل بن هارون.

★- أخرجه البخاري، رواه أبو هريرة، رقمه 5178.

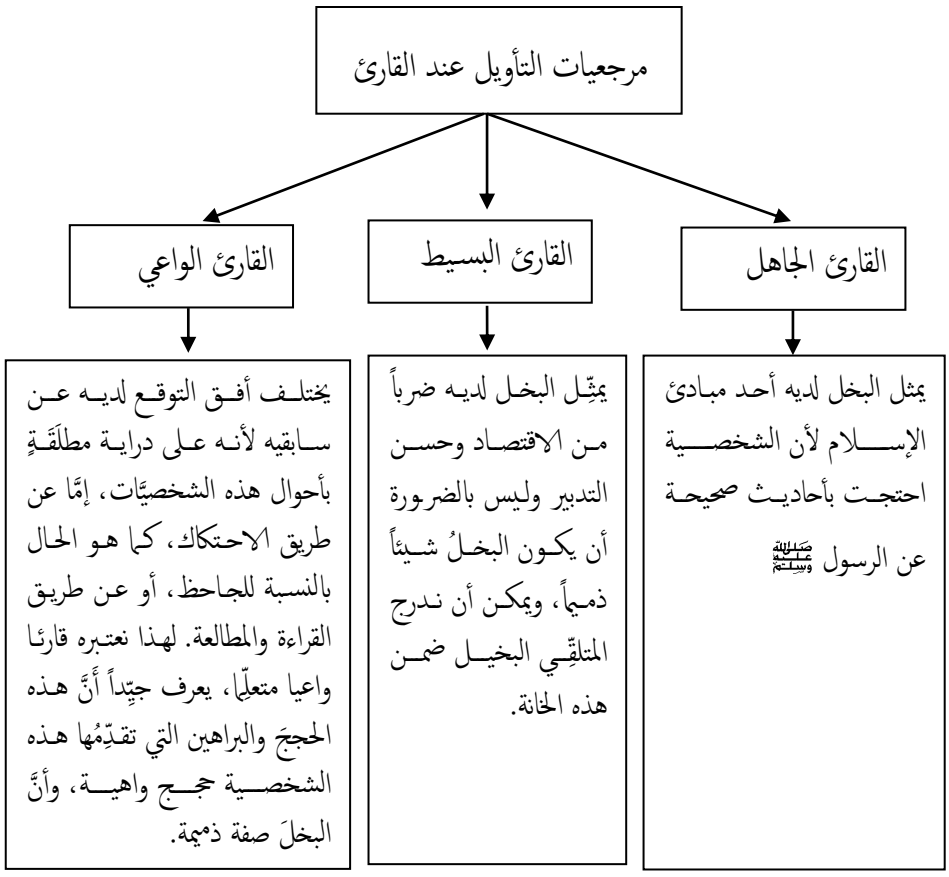
★★- أبو محمد طلحة بن عبيد الله، بن عثمان بن عمرو بن كعب بن سعد بن تيم بن مرة بن كعب بن لؤي بن غالب القريشي التيمي، ولد سنة(28 ق.هـ/ 549م)، أحد العشرة المبشرين بالجنة، وأحد الثمانية الذين سبقوا إلى الإسلام، وحد الخمسة الّذين أسلموا على يد أبي بكر، وأحد الستة أصحاب الشورى، روى عن النبي صلى الله عليه وسلم، توفي سنة (36هـ/656م)؛ ينظر: العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، ص430.

(2)- البخلاء، ص 11.

(3)- سورة النساء، الآية 37.

❖- قوله: ﴿وَلاَ يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَبْخَلُونَ بِمَا ءَاتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ هُوَ خَيْرًا لَهُمْ بَلْ هُوَ شَرٌّ لَهُمْ سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُوا بِهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ (سورة آل عمران، الآية 180.) وقوله تعالى: ﴿فَلَمَّا ءَاتَاهُمْ مِنْ فَضْلِهِ بَخِلُوا بِهِ وَتَوَلَّوْا وَهُمْ مُعْرِضُونَ فَأَعْقَبَهُمْ نِفَاقًا فِي قُلُوبِهِمْ إِلَى يَوْمِ يَلْقَوْنَهُ بِمَا أَخْلَفُوا اللَّهَ مَا وَعَدُوهُ وَبِمَا كَانُوا يَكْذِبُونَ﴾ (سورة التوبة، الآيتين 75 و76)

أمّا القارئ الواعي، فإنّ توقعه سيختلف عن القارئ العادي، أو الجاهل لأنّ لديه دراية مُسبقَة أنّ البخلَ صفةٌ ذميمة ولا تعني بالضرورة الاقتصاد، وله اعتقاد بأنّ هذه الصفاتِ نهى عنها الإسلام، وكما له درايةٌ بهذه الشخصيات التي أوتِيت جوامعَ الكلِم والحجاج.

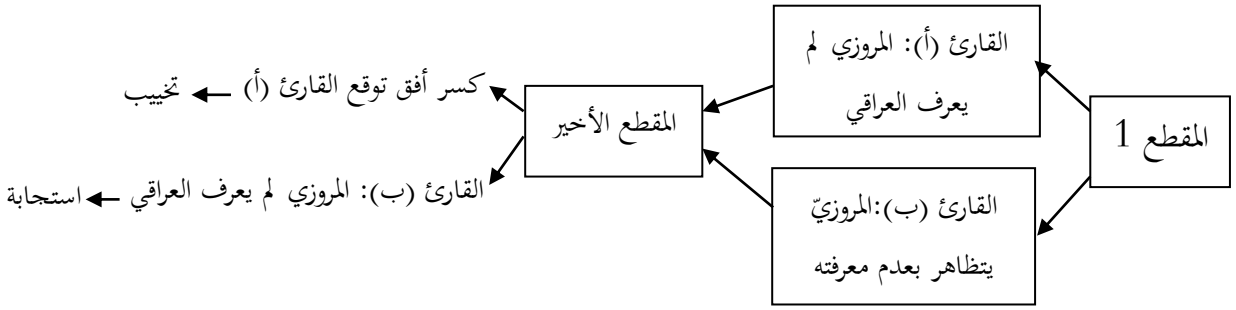


✓ قصة العراقي مع المروزي:

نزل شخص من مرو ضيفا على صديق له في العراق، فوجده أهل كرم وضيافة كلما زاره، فألحّ المروزيّ على صديقه العراقي بأن يزوره يوماً، اضطرّ العراقي إلى حاجة في مرو بعد مدّة من الزمن فاتجه صوب صديقه المروزي يعانقه. إنّ ما يمكن أن يتوقعه القارئ انطلاقا من خلفية العنوان، ومن تركيز الجاحظ على بخل أهل مرو، أنّ المروزي سيسيئ استضافة العراقي كأقصى حالات البخل، لكن باقي مشاهد القصة توحي إلى عكس هذا التوقع بل إلى أسوئه على الإطلاق، فقد لاحظ العراقي جفاء واضحا من المروزي وكأنه لم يعرفه.

تفتح هذه القصة المجال لأفقين اثنين: الأوّل أنّ المروزيّ لم يعرف صديقه العراقي، وهو توقع القارئ (أ)، وما يحيلنا إلى هذا الأفق قول السارد: «قال العراقي في نفسه: "لعلّ إنكارَه إيّاي لمكان القناع"، فرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته، فكان له أنكره. فقال: "لعله أن يكون إنّما أُتي من

قِبل العمامة" فنزعها ثم انتسب، وجدّد مساءلته، فوجد أشدّ ما كان له إنكاراً، قال: "فلعله إنما أُتي من قبل القلنسوة"»[1]، يبدو المروزيّ إلى غاية هذه اللحظة أنه لم يتذكَّر العراقي، أمّا القارئ (ب) فقد توقع المروزيّ يتظاهر بعدم معرفة العراقي، ويتشكَل هذا التوقع من خلال الإحالة السابقة التي أحالَنا لها الجاحظ في بابٍ سمّاه "أهل خراسان"، والمقطع الموالي من القصة يكشف لنا نتيجة التوقُّعين، يقول السارد: «وعلِم المروزيّ أنه لم يبقَ شيءٌ يتعلَّق به المتغافلُ والمتجاهلُ، فقال: "لو خرجتَ من جلدِك لم أعرفك"»[2]. فبعدما زالت كلُّ حجج العراقي للمروزيّ اعترف في النهاية بأنَّه يتظاهر بعدم معرفته في قوله: «لو خرجتَ من جلدك ما عرفتك». وبهذا يكون توقع القارئ (ب) التوقُّع المطابقَ لتوقُّع الكاتب.



✓ قصة مريم الصناع:

تندرج هذه القصة ضمن ما يسمّى بالقصّة الإطارية، الّتي تحمل أكثر من راوٍ يقوم بسردِ أحداثها المتداخلة، ما ينجرُّ عنه أكثرُ من متلقٍّ. لقد خصّ الجاحظ في "البخلاء" جماعة أسماها "قصة أهل البصرة من المسجديّين". لهذا سنلتمس في هذه القصة وغيرها مما يندرج ضمن هذا القالب، تعدداً لآفاق التوقُّع، وانقسامها بين التخييب والتوافق مع القارئ.

يقول سارد القصة: «فأقبل عليهم شيخٌ فقال: وهل شعرتم بموت مريمَ الصنّاع؟»[3]. يستهلُّ السارد القصّة بمقطع أو بحدث مفزعٍ الغايةُ منه شدُّ انتباه القارئ منذ البداية، وهو سؤال يدفع بالضرورة إلى تشكُّل مجموعة من الأسئلة؛ من هي هذه المرأة؟ وما الّذي أدى إلى موتها؟ وكل هذه الأسئلة ما هي إلاّ أوّل مرحلة من مراحل تشكل أفق التوقُّع.

(1)- البخلاء، ص22.
(2)- المصدر نفسه، ص.ن.
(3)- البخلاء، ص.30.

ثم راح الشيخ يصفها معرِّفا إيّاها عند جماعة المسجديّين بعدما أنكروا معرفتها، فقال إنها من ذوات الاقتصاد★، والاقتصادُ صفةٌ كان يحتجُّ بها البخلاء ويدافعون بها عن أنفسِهم، سيفهمُ المتلقي الّذي اعتاد سماع هذه الكلمة فيما سبق من قصص، أنها من البخلاء، وسيتشكَّل انطلاقا من هذا أفق توقُّع مُوَحَّد بين جميع القُرّاء، لأنّ الشيخ يوحي، من خلال استهلاله أنه سيحكي عن مغامرتها مع البخل الذي عدّه من الاقتصاد، لكنّه قال: «زوّجت ابنتها، وهي بنت اثني عشرة سنة، فحلّتها الذّهب والفضّة، وكستها المرويّ والوَشيَ والقزّ والخزّ، وعلقت الـمُعَصفَر ودقَّت الطيب، وعظَّمت أمرها في عين الختن، ورفعت من قدرها عند الأحماء»[1]. فتح هذا الاقتباس المجال لتشكُّل أفق توقع يبحث عن إجابة عن سؤال: كيف يمكن أن تكون هذه صفات امرأة من ذوات الاقتصاد؟، ثم يضيف الشيخ قائلا: «فقال لها زوجها: أنّى لك هذا يا مريم؟ ... والله ما كنتِ ذات مالٍ قديماً، ولا ورثتِه حديثاً، وما أنتِ بخائنةٍ في نفسِك، ولا في مال بعلِك، إلاّ أن تكوني وقعتِ على كنزٍ، وكيف دار الأمر، فقد أسقطتِ عني مؤونة وكفيتِني هذه النّائبة»[2]،التي تمثلّت في جهاز العروس الذي ينهك كاهل الآباء، فما بالك بالبخلاء منهم.

خيب تعليق الزوج أفق توقع القارئ، فقد حجب بكلامه هذا كلّ التوقعات التي يمكن أن يرجّحها القارئ، ففي هذه القصّة لم يُفْسح مجال التوقعات، ويحتاج القارئ مضطرّاً إلى مواصلة القراءة ليربط العلاقة بين مظاهر الغِنى الّتي ظهرت بها مريم الصنّاع من خلال تجهيز ابنتها، بمظاهر الفقر والبخل التي أحال إليها زوجها، والإجابة عن هذه المفارقة ستظهر على لسان مريَم الصناع نفسها «قالت: اعلم أنّي منذ يوم ولادتها، إلى أن زوّجتها، كنتُ أرفع من دقيق كلّ عجنةٍ حفنةً، وكنا كما قد علمتَ، نخبز في كلّ يومٍ مرّةً، فإذا اجتمع من ذلك مكوك بعتُه»[3] وبهذا اتضحت الصورة وظهرت حقيقة أنها فعلا وحقا من ذوات الاقتصاد، الأمر الذي أفضى إلى دهشةِ

★- "إنّ البخل إنما يعيب الرجل، ومتى سمعت امرأة هجيت في البخل"، البخلاء، ص.137.

(1)- البخلاء، ص.30.

(2)-البخلاء ، ص.30.

(3)- البخلاء، ص.30.

كلٍّ من زوجها والقارئ على السّواء «فهي بخلت على نفسِها وبيتها طول هذه المدة لتكون النتيجة إظهار الكرم حقيقة وليس ادِّعاءً»[1] لأننا سنلاحظ في القصص اللاحقة ادِّعاء الكرم عند البخلاء.

ولم ينتهِ كسر التوقع في هذه النقطة، لأنّ القصة لم تنته بعدُ، فقد ظهر صوت السارد في الأخير، يحيل إلى مشهدٍ يُذكِّرنا باستهلال القصة «فنهضَ القوم بأجمعهم إلى جنازتها، وصلوا عليها، ثمّ رجعوا إلى زوجها فعزُّوه على مصيبته، وشاركوه في حزنه»[2]. تذكرنا خاتمة القصة بأنّ بدايتها جاءت بحدث مفاجئ، وهو موت مريم الصناع، التي لا يعرف القارئ عنها شيئا. لكن أحداث القصة أوضحت بعضاً من غموضها، ثمّ سرعان ما يعيدنا السارد إلى غموضٍ آخر وهو سبب وفاتها. لم تُجب القصة عن أسئلة القارئ، بل نحتت له المزيد من التأويلات بعد الصدمات المتعددة التي تعرّض لها إثرَ كسرِ وتخييب أفقه الذي لم يتشكَّل في الأصل.

نخرج في نهاية هذه القصة بنتيجة مفادها أنّ الجاحظَ قدّم نموذجا منفرِداً في جميع قصصه، تمثل في قصة تحملُ معظم عناصرِ القصِّ الحداثي من النّاحية السّردية، وتحمل عناصر التشويق من الناحية الفنية، إنّنا أمام نموذجٍ صدم القارئ عدة المرّات، بدايةً من الاستهلال إلى غاية نهاية القصة.

✓ قصة علي الأعمى:

يقدِّم الجاحظ في جزء آخر من كتابه، صورةً أخرى عن هذه الشَّخصيّات، وتُعدُّ هذه الصورة من المفارَقات التي خصّت هذه الفئة من الناس، ألا وهي التظاهر بالكرم. لكنّه ما يفتأُ أن يُدبّرَ لنفسه حيلة تُنقذه من الورطة التي وقع فيها، وهي ضربٌ من ارتباط البخل بالدهاء؛ كأن يقوم البخيل المضيف إلى تقليل الطعام المقدّم إلى الضيف، أو يحاول تقليل أكل الضيف أو حتى منعه بكل حيلة يفكر فيها[3]، سنتطرّق إليها من خلال نماذج أوردها الجاحظ .

وقع "علي الأعمى" في فخِّ إحدى هذه الحِيل حينما دخل على "يوسف بن كل خير"، وقد تغذى فقال هذا الأخير لجاريته: «يا جارية هاتي لأبي الحين غذاءً. قالت: لم يبقَ عندنا شيء،

(1)- محمد إبراهيم خالد الخوجة، المفارقة في أدب الجاحظ (البخلاء نموذجا)، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 1422هـ- 2002م، اليرموك، الأردن، ص.75.

(2)- البخلاء، ص.30.

(3)- ينظر: محمد إبراهيم خالد الخوجة، المفارقة في أدب الجاحظ، ص.67.

قال: هاتي–ويلك!، ما كان، فليس من أبي الحسن حشمة»[1]. يفسح هذا الحوار المجالَ لتشَكُّل أفقين للتوقع، مشتركين بين القارئ وشخصية "علي الأعمى" يتجلى ذلك في قول السارد: «ولم يشكَّ عليّ أنه سيُؤتى برغيفٍ مُلطَّخ، وبرقاقة ملطَّخة، وبسكر وبقية مرق، وبعرق وبفضلة شواء، وببقايا ما يفضل في الجامات والسُكُرّجات»[2]. لم يتوقع الضيف إلا أن يكون الغداء في هذه البساطة، خاصة وأنّ الضيافة تصدُر عن بخيل، ولا سيما قوله للجارية «فليس من أبي الحسن حشمة»، إلا أنّه صُدم بعدما تم إحضار الطعام فخابَ توقعه، والتوقع الّذي تشكل عند القارئ نفسه، وفي هذه النقطة لنا ملمح خاص، فإننا نعتقد أن السارد يريد حصر أفق توقع القارئ، على عكس ما حدث مع قصة "مريم الصناع" التي لم يستطع فيها القارئ ضبطَ أفق توقعه، وما شتّت أفقه، "الزوج" الذي نفى عن زوجته كلّ مظاهر الحصول على المال.

نجد في هذه القصة أنّ شخصية علي الأعمى هي من حددت أنواع الطعام التي سينالها من بيت هذا البخيل، وهي أطعمةٌ، على كثرتها، لا تُمثِّل إلاَّ بقايا طعام وفُضلته، وهذا ما يجعل القارئ يتفق مع الشخصية؛ غيرَ أننا نلتمِسُ ذكاء الجاحظ حينما جعلَ أفق توقُّع الشخصية متواضعاً جدا ومحصوراً في فُضلة الطعام حتى لا يتجاوز القارئ هذا التوقع؛ ومع هذا فإنّ كلاً من الشخصية والقارئ تعرّض إلى كسر توقع بالسّلب وإلى خيبةٍ حينما اكتشفت شخصية "علي الأعمى" أنّ الخوان لا يحمل إلا صحنَ أُرزٍ قاحلٍ لا يوجد غيره، فتذكر قوله « فليس من أبي الحسن حشمة» فلم يعتقد أنّ الحشمة وصلت إلى هذا الحدّ، فقال مغتاظا: «ويلكم ولا كل هذا بمرّة، رفعتم الحشمة كلَّها، والكلام لم يقع إلاَّ على هذا؟»[3] وقوله هذا لا ينمُّ إلاّ على خيبة انتظار كبيرة تعرّض لها، تُحيلُ إلى خيبةِ انتظار القارئ أيضا.

✓ قصة ابن المقفع وابن جذام:

تنتمي هذه القصة إلى موضوع تظاهر البخلاء بالكرم، أو مفارقة البخيل مضيفا، وهي من القصص التي لا يريد الجاحظ منها إلا كسر توقع القارئ وتخييب انتظاره، وقد استخدم في هذه القصة شخصية تاريخية معروفة ومرموقة في تاريخ الأدب العربي، تمثلت في "ابن المقفع" وهي خاصية امتاز

(1)- البخلاء، ص120.
(2)- المصدر نفسه، ص.ن.
(3)- نفسه، ص 120.

بها الجاحظ بأن يُقحِم بعض الأسماءِ من أجل توظيف "الإيهام بالصِّدق"[1] في فترة لا يزال فيها الاتِّكاء على السّند في القصص والأخبار واجباً وضرورة فنية لهذا «يَحَار المرءُ إن كان الجاحظ أضاف إلى الشخصية وقَوّلها كلاماً لم تقُلْه تحقيقاً لغرضه، أم هل نقل الشخصية كما هي لتمثِّل المجتمع؟»[2]، وأيا كان الأمر فإننا نتّفق على أنه يحاول أن يصبغَ موضوع البخلاء بصبغة الجديّة حينما يقحم هذه الشخصيات المعروفة، كما أنه يقدِّم صورةً صادقةً عن هؤلاء الذين يمارسون طقوسَهم في البخل بكلِّ احترافية أمام جميع طبقات المجتمع، مهما كانت مكانة ضيفهم.

اختار السارد في مُستهلِّ القصة أن يعرِّف بشخصية البخيل على لسان ابن المقفَّع لإضفاء نوعٍ من الصِّدق والجدِّيّة، متجاوزا سلسة الرواة، مكتفيا بقوله: «وروى أصحابنا عن عبد الله بن المقفع، قال:...»[3]، ليلتقط القارئ القصة مباشرة من أحد أبطالها، راويا لها، متحرِّيا الصدق والأمانة، أو هو نوع آخر من الحجاج اختاره الجاحظ لنفسه كأن يقدِّم شخصية أدبية مشهورة تمقت البخل والبخلاء. كما أنّ الجاحظ تحرّى الموضوعية أيضا في اختياره، لأنّ "ابن المقفع" فارسي الأصل، كمعظم أبطاله البخلاء، وكأنّ لسان حاله يقول: ليس كل الفرس بخلاء.

يبدأ تشكل أفق التوقع من نقطة قبول ابن المقفع زيارة "ابن جذام الشبي" الّذي ألحّ عليه بذلك، وما امتناع ابن المقفع عن ذلك إلاّ لمعرفته المسبقة ببخله مع كثرة ماله، وتجلى ذلك في قوله: «وكنتُ أعرفه بشدّة البخل وكثرة المال»[4]. لهذا كان يتحاشى تلبية دعوته لتجنيبه مشقَّة الإنفاق، وهذا أوّل تجلٍّ لأفقِ توقُّع ابن المقفَّع، وسنبرهن عليه بعد لحظات، فردّ البخيل قائلا: «جُعِلت فداك، أنت تظن أني ممن يتكلَّف وأنت تشفق عليّ؟ لا والله إن هي إلا كسيرات يابسة، وملح، وماء الحُبّ★...»[5].

إنّ المتلقي الذي صُدم أفق توقعه وكُسر، وخُيّب انتظاره في قصّة "علي الأعمى" سيحتاطُ في هذه القصّة، ويُصدِّق كلام البخيل في وصفه هذا، لكننا نلمس توقُّعا مختلفاً عند ابن المقفع، ربما

(1)- أحمد درويش، ابن دريد رائد فن القصة القصيرة، ص.115.
(2)- محمد إبراهيم الخوجة، المفارقة في أدب الجاحظ، ص.58.
(3)- البخلاء، ص121.
(4)- المصدر نفسه، ص.ن.
★- ماءُ الحُبِّ: هو الماء الراكد في الجرَّة، منه ما جاء في لسان العرب: الحُبُّ: الجرَّة الضخمة، ص.746، طبعة دار المعارف.
(5)- البخلاء، ص121.

يريد أن يحيل القارئ إلى توقعه، لأن شخصية ابن المقفع تختلف تماما عن شخصيات أخرى خاصة إذا كانت من العوامّ، وما يؤكِّد ما نذهب إليه قولان متتاليان لابن المقفع، أوَّلا: «فظننتُ أنه يريد اختلابي بتهوين الأمر عليه، وقلت: إنّ هذا كقول الرجل: يا غلام أطعمنا كسرة، وأطعم السائل خمس تمرات، معناه أضعاف ما وقع اللفظ عليه»[1]. يحيلنا هذا القول إلى أن ابن المقفع التمس التواضع في كلام البخيل، وأنه يريد استصغار الأمر فقط، وهي أول محاولة يبني بها المتلقي أفقا جديدا، وما يعزِّز به بنائه، قوله الثاني: «وما أظنُّ أنّ أحدا يدعو مثلي إلى الخريبة من الباطنة★، ثم يأتيه بكسيرات وملح»[2]. فكلمة "مثلي"، يقصد بها شخصيته المرموقة، فلا يستحق، أو لا ينبغي، أن يتغذى بغذاء كهذا، في مكان كهذا المكان! وبهذا سيتشكَّل أفق توقع ابن المقفع بأن البخيل لا بدّ أن يعني غير ما قال، وسيتغير أفق توقع المتلقي، لأن الجاحظ لا يريد بقول ابن المقفع هذا إلا أن يصدم قارئه مجددا.

يمضي الجاحظ في سرد أحداث القصة على لسان ابن المقفع، فتظهر شخصية ثالثة، وهي شخصية "السائل" الذي وقف عليهما وهما يتغذَّيان فقال: «أطعمونا مما تأكلون أطعمكم الله من طعام الجنة»[3]. يرتكز القارئ على هذه الجملة، لأنها تحيل إلى أنّ الجالسَين يتغذيان على طعام وفير، وإلا ما يدعوه إلى التسوُّل؟ ثمّ يجيب البخيلُ على المتسوِّلَ بالرفض بقوله: «بُورك فيك»[4]، فيعيد المتسول نفس القول، ويعيد البخيل نفس الرد، وفي الثالثة يجيب البخيل بقوله: «اذهب ويلك، وإلا خرجت إليك، والله فدققت ساقيك»[5] فيقول السّائل: «سبحان الله! ينهى الله أن يُنْهر السائل وأنت تدقُّ ساقيه؟!»[6] لا تشير هذه الأحداث وهذا الحوار الذي دار بين السّائل والبخيل إلى شيءٍ، شيءٍ، إلاَّ لشدّة بخل البخيل، وإلى شدّة ذلِّ السائل، وقد أضاف السارد هذه المشاهد من أجل غاية

(1)-البخلاء، ص121.

★- الخريبة من الباطنة، هي مكان في بغداد تتجمع فيه الأسواق والمحلات، وهو مكان تجاري بامتياز.

(2)- البخلاء، ص.121.

(3)- البخلاء،. ص121.

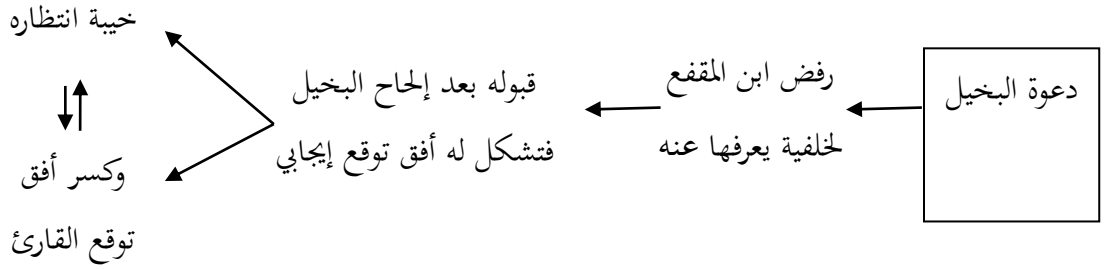
(4)- المصدر نفسه، ص.ن.

(5)- المصدر نفسه، ص.ن.

(6)- المصدر نفسه، ص.ن.

ما ستظهر في ختام القصة على لسان ابن المقفع في قوله موجها إياه للمتسوِّل: «اذهب وأرِح نفسك، فإنّك لو تعرف صدقَ وعيده مثل الذي أعرف، لما وقفتَ طرفة عين، بعد ردِّه إيّاك»[1].

يتضح من هذا القول أمران؛ أولهما –وهو الأهم– أنّ البخيل "ابن جذام" كان عند وعده، أي أنه لم يتعدّ الغذاء ما ذُكرَ آنفاً، وأنّ أفق توقع "ابن المقفع" والقارئ قد خُيب تخييبا شنيعاً، وأنّ "ابن جذام" لم يُعر شخصية "ابن المقفع" أي اهتمام، وحتى تخمين هذا الأخير في قوله أنه "كناية عن التواضع" لم يكن كذلك، وإنما هو واقع، فنلمس خيبة انتظار القارئ، التي تمكَّن الجاحظ من تغييرها من توقع إلى آخر، ونلمس أيضا كسر أفق توقع ابن المقفع من شخصية ابن جذام البخيل، أما الأمر الثاني فإننا نلمس أسلوب "الذم في صيغة المدح"، فإنّ كلاًّ من البخيل والسائل يعتقد أن ابن المقفع يقوم بمدح ابن جذام، أما القارئ فيختلف تأويله انطلاقا مما قدّمه الجاحظ في استهلال القصة وفي كثيرٍ من محطاتها، بداية من قوله: «كنت أعرفه بشدة البخل وكثرة المال» وقوله: «فظننت أنه يريد اختلابي بتهوين الأمر علي» وقوله: «وما أظن أن أحدا يدعو مثلي إلى الخريبة...». وما نستنتجه أن الجاحظ استطاع مرة أخرى أن يخيّب أفق توقع المتلقي من خلال تخييب أفق شخصياته.



✓ قصة محفوظ النقاش:

يُقدم الجاحظ في هذه القصة وجها آخر من صور بخلاء عصره، وإن كانت تدور في فلك تظاهر البخلاء بالكرم، أو الضيافة عند البخلاء، وفي هذا النموذج تولّى الجاحظ زمام سرد القصة، بعدما شارك في أحداثها بقبوله دعوة البخيل للمبيت عنده في ليلةٍ ماطرةٍ باردة، وهنا تحدُث المفارقة، وبحدوثها يتشكل أفق توقع القارئ الذي مرّت عليه نماذج من قبل، فلديه من الحمولة المعرفية ما يكفيه لأن يعلمَ بأنها مجرّد حيلة من حيل هؤلاء، وهم بعيدون عن أصول الضِّيافة والكرمِ.

(1)- البخلاء، ص121.

يبدأُ أوّل تشكُّل لأفق التوقع انطلاقا من قول محفوظ النقاش للجاحظ: «أين تذهب في هذا المطر والبرد؟ ومنزلي منزلك، وأنت في ظُلمةٍ وليس معك نار، وعندي لبأ، لم يرَ الناس مثله، وتمرٌ ناهيك به جودة، لا تصلح إلا له»[1]. فتح القارئ باب التأويلات بعد طرح عدّة أسئلة، منها: لماذا طلب منه المبيت؟ والذي سيفضي بالضرورة إلى تقديم وجبة العشاء، ثم لماذا كل هذا الإغراء بأنه يملك أفضل أنواع اللبأ والتمر؟! وهل سيكون البخيل عند وعده؟ أم أنه سيُخلِفه؟ وكيف سينجو من هذه الورطة؟ وغيرها من الأسئلة التي ستكون الإجابة عنها من خلال ثلاث مرجعيّات لتأويلات القراء:

قارئ (أ)	قارئ (ب)	قارئ (ج)
مرجعية إنسانية: يشعر البخيل بالشفقة حيال الجاحظ، وهو شيخ مصاب بالفالج، لذا ألحّ عليه بالمبيت، فالبخيل مهما كان يبقى إنساناً يشعر بالإنسانية اتجاه الآخرين.	مرجعية ثقافية: يعود هذا الإلحاح لحاجة في نفسه من أجل مسألة متعلقة بعلم الكلام، أو الاعتزال، ويريد الاستفادة منه. وهذه الدعوة نوع من الإغراء، لا غير.	مرجعية معرفية/نفسية: هو نوع من التظاهر بالكرم لا غير، إما أنه يعتقد أن الجاحظ لن يلبي النداء، أو أنه لا يحب هذا النوع من الطعام.

تختلف المرجعيات التأويلية عند القرّاء، كل حسب خلفياته المعرفية واطلاعاته السابقة على موضوع البخل. غير أننا نفترض أنهم يتحرّزُون في توقعاتهم، خاصة وأنّ الجاحظ كان يُفاجئنا، في كثيرٍ المرّات، بخيبة انتظار كبيرة، فأصبح القارئ محتاطا في كل قصة، يضع في حسبانه نهايات القصص السابقة، وهذا ما يمكن أن نلتمسه أيضا في قصة محفوظ النقاش حين أغرى الجاحظ بتمرٍ ولبأ، من دون أن يُفصح عن الغاية.

(1)- البخلاء، ص123.

أوّل ما يتوقعه القارئ أن الجاحظ ربما يرفض الدّعوة لتستبين أسبابها على الأقلّ، لكن الجاحظ يقبلها مباشرة بقوله: «فملت معه»[1]، ثمّ تظهر أوّل علامات تردُّد البخيل أو ندمه على الدعوة في قول السارد: «فأبطأَ ساعةً ثمّ جاءني بجأم لبأ★ وطبق تمرٍ»[2]، وفي النهاية كان محفوظ هذا عند وعده. وهذه ثاني محاولةٍ لكسر توقع القارئ الذي احترز وفطِن لحيل البخلاء، وخبرته بأسلوب الجاحظ ومراوغته؛ فالبخيل إذن لم يتظاهر بالكرم، والجاحظ لم يرفض الدّعوة، كما أنّ طبق العشاء حَضر، ولم يتغيّر، فماذا حدث إذن؟ يقول السارد: «فلما مددت قال: يا أبا عثمان إنه لبأ وغلطة، وهو الليل وركوده، ثم ليلة مطر ورطوبة، وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا، وما زال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء، فإن أكلتَ اللبأ ولم تبالغ، كنت لا آكلاً ولا تاركاً، ... وإن بالغت بتنا في ليلة سوءٍ من الاهتمام بأمرك»[3]. يتطابق توقع القارئ هذه المرة مع توقع السارد، فمحفوظ النقاش إذن يتصنع الكرم، فقد وضع ما وعد به الجاحظ صدقا، لكنه راح محاولا منعه بضرورة عدم الإكثار من التهام الجميع، لأنه سيودي به إلى التهلكة، هو في غنى عنها.

غير أنّ الشخصية وضعت المتلقي في تساؤل آخر أمام تأويلات، ستفتح بدورِها المجال لأفق توقع جديد، ينحصر هذا التساؤل في: لماذا قام محفوظ النقاش بدعوة الجاحظ مع كل ذلك الإغراء، ثم تقاعص في إحضار ما وعده به بل وأنكر عليه أكله؟!

يجيب محفوظ النقاش على تساؤل القارئ، مبيننا سبب تردده في قوله: «... وإنما قلت هذا الكلام، لئلا تقول غدا: كان وكان والله قد وقعت بين نابيّ أسد، لأني لو لم أجئك به وقد ذكرتُه لك، قلتَ: بخل به وبدا له فيه، وإن جئتُ به، ولم أحذِّركَ منه، ولم أذكرك كل ما عليك فيه، قلتَ: لم يشفق عليّ ولم ينصح، فقد برئت إليك من الأمرين جميعاً فإن شئت فأكلةٌ وموتةٌ، وإن شئتَ فبعض الاحتمال، ونوم على سلامة»[4]. إن تراجعُ محفوظ النقاش مردُّه خوفه على

(1)-البخلاء ، ص.123.

★- لبأ: أول اللبن في النتاج وأكثر ما يكون ثلاث حلبات وأقله حلبة، ينظر: لسان العرب (طبعة دار المعارف)، باب اللام، ص.3978.

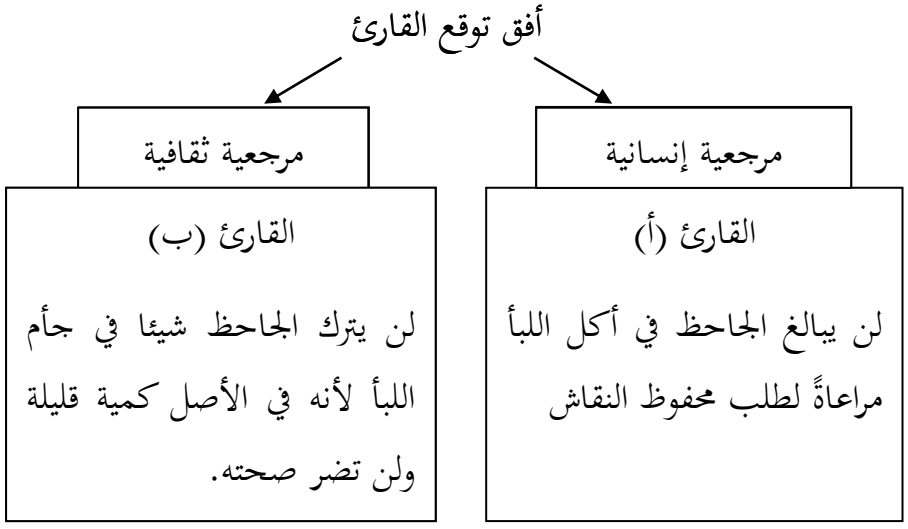
(2)- البخلاء، ص.123،

(3)-البخلاء، ص.123،

(4)- نفسه، ص124.

ضيفه الطاعن في السن وما يمكن أن يكون له من مضاعفات إن هو أكثر من أكلِ اللبأ خاصة، غير أننا نرى أنها حجة داحضة، وما هي إلا حيلة تجنّبه على أن يُعاب بالبخل من الجاحظ★، وما يؤكد ذلك قول الجاحظ نفسه: «فما ضحكتُ قطُّ كضحكي تلك الليلة»(1). لقد فهم بأن نصيحة محفوظ له بعدم الإكثار من اللبأ لم تكن من حرص منه على صحته، وإنّما خوف منه على أن يلتهمه فلا يبقي ولا يذر.

يفتح الجاحظ باب التوقعات مرة أخرى، في ختام القصة تحديدا، من خلال طرح القارئ سؤالا واحدا على نفسه، ماذا صنع الجاحظ؟ هل عمل بنصيحة صديقه أم لا؟ في هذه الحالة سنلتمس أفقين اثنين :



يختلف تأويل القرّاء كل حسب مرجعيته، وحسب فهمه لموضوع البخلاء ككل، ولمغزى القصة بخاصة، وكلمة الفصل تعود للجاحظ الذي يطالعنا بقوله: «... ولقد أكلتُه جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور، فيما أظنُّ»(2). وهو لهذا يخيب انتظار القارئ (أ) ومحفوظ النقاش على السّواء، ويتوافق وانتظار القارئ (ب)، الذي امتلك مرجعية تأويلية حول شخصية الجاحظ ومدى فهمه لسلوك هؤلاء وحيلهم، فلوْ أمعنَّا النظر قليلا في نوع الطعام سيحيل إلى كميته، فاللبأ مثلا لا يتعدى أن يكون ثلاث أو أربع لقمات فكيف له أن يؤدي إلى موته؟!.

★- ونفهم من خلال هذا التصريح أن ذم البخلاء صفة متأصّلة في الجاحظ، إذ يبدو أن محفوظ النقاش وضع جأم اللبأ هذا ليسد عن نفسه صفة البخل.

(1)- البخلاء، ص 124.

(2)-البخلاء، ص 124.

وما يمكن أن نستنتجه من هذه القصة، أنّ الجاحظ داهية في اهتمامه بنفسية القارئ، من خلال تشتيت أفكاره وتوقعاته في كل نماذجه القصصية، حتى وإن تشابهت في مضمونها، كهذه النماذج الأخيرة التي يحاول أن يصوِّر فيها بخلاءه في رداء الكرم، غير أنه يطالعنا كلّ مرة بخيبة انتظار رغم تشبُّعنا كقراء بمرجعيات معرفية وخلفيات ثقافية من خلال كل نموذج.

نستنتج في ختام هذا المبحث أن الجاحظ اهتم، وبشكل كبير، بكسر أفق توقع القرَاء في معظم القصص، دراية منه بمدى تأثيرِ النصوص الـمُخيّبة في نفسية القراء، ومدى دفعها وتحفيزها لمخيّلاتهم، «فكلَّما خالف النص أفق التوقع لدى القارئ كانَ متميّزاً»[1]، وهي خاصية تعتمد عليها المؤلّفات الحديثة، خاصة في مجال التأليف السردي من روايات وقصص: «فعندما يشرع المتلقي مثلا في قراءة رواية ما يضع –كلما اقترب من النهاية– خاتمة معينة لها، فإذا انتهت هذه الرواية بما توقعه القارئ لها من نهاية، قلَّل ذلك من جماليّاتها»[2]، تضمن النهايات المخيبة لأفق توقعات القارئ خلود الأعمال الأدبية★، لما تحدثه من صدمة للقارئ، أن نضع قصص البخلاء ضمن هذه الأعمال، فقد اعتمد الجاحظ في كثيرٍ من النّماذج على تخييب أفق توقع قرّائه، إحساساً منه بمدى فاعلية هذا الإجراء في كسب مرجعيات جديدة ينطلق منها القارئ في تحليل نصوص أخرى.

2- المســـافة الجمـــاليّة:

تعني القيمة الجمالية، أو نسبة الحكم على جودة الأعمال الأدبية، انطلاقا من مدى استجابتها أو تخييبها لأفق توقع القرّاء، وبوجهٍ أدقّ تمثل «اللاتوافق بين ما يطرحه النص الأدبي وبين ما يعتقده ويحمله القارئ من مرجعيات سابقة، وبين النص الجديد الذي يغير توقعاته ويصدم محمولاته الفكرية»[3]، والحكم على مدى قيمتها الجمالية يترتّب على مدى حجم الفجوة

(1)- دسوقي إبراهيم محمد، مناهج النقد الأدبي المعاصر، تنظيرا وتطبيقا، تق: حسن البنا عز الدين، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ/2009، القاهرة، مصر، ص.153.

(2)- المرجع نفسه، ص.154.

★- يجب أن نعترف أنّ هذا قول نسبي، ليس بالضرورة كل الأعمال الصادمة للمتلقي أعمال خالدة، لأننا كثيرا ما نصادف أعمال لا تتوافق مع توقعاتنا، أو تصدم خلفياتنا الثقافية أو الاجتماعية أو حتى دينية، فيكون مصيرها الإرجاء والنسيان، خاصة إذا ما كانت تحمل إيديولوجيات مخالفة لما هو متعارف.

(3)- أحلام العلمي، تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2015-2016، ص.177.

التي تحدث مع ما توقّعه القارئ وما يقدمه النص فـ«إذا ما حدث وتقلّصت المسافة بين المعايير التي يعرضها العمل الجديد، وبين أفق التوقع، سيقع العمل والتجربة القرائيّة في دائرة ما هو مستهلَك ونمطي»[1]، والأغلب أن النصوص المخيبة لتوقعات القراء هي ما يُكسبهم مرجعيات معرفية جديدة يرتكزون عليها لاحقا في قراءة مزيد من النصوص. لهذا فكلما كان العمل «مخيّباً لأفق انتظار القارئ، ومنزاحاً عن معاييره، شكّل عملاً فنّيّاً ذا قيمةٍ عاليةٍ»[2]. يتميّز في عن غيره من الأعمال الأدبية السابقة واللاحقة.

أمّا ما قدمه الجاحظ في قصصه فقد سبق الإشارة إليها، لقد لاحظنا حجم المسافة الجمالية التي طبعت تلك القصص التي خيّبت أفق توقع القارئ، انطلاقا من تخييب أفق الشخصيات.

ونلمح أيضاً نماذج أخرى انحصرت فيها المسافة الجمالية، ويتعلق الأمر بالقصص التي تأخذ منحى الحكاية التي لا تُعوّل على العقدَة، بقدر ما تركِّز على سرد أحداث متتالية من أجل قيمة معينة فقط (أخذ عبرة، إرشاد ونصح، تهويل وتحذير، تعليم...الخ).

نذكر من هذه النماذج قصة "وصية بخيل" وكأنّنا به ينفي عنها صبغة القصة، تحمل هذه الوصية خططا استراتيجة لجمع المال وحفظه، وقد ركّز فيها السارد على تأويلات عجيبة تُحيل على دهاء هؤلاء وسِعة معرفتهم باللغة منها قوله:

«أي بنيّ! إن إنفاق القراريط يفتح عليك أبوابَ الدّوانيق، وإنفاق الدّوانيقِ يفتح عليك أبواب الدّراهم، وإنفاق الدّراهم يفتح عليك أبواب الدّنانير...»[3] وقوله في السياق نفسه: «أي بنيّ! إنما صار تأويل الدرهم "دار الهم" وتأويل الدينار "يدني من النّار"...»[4] ثم يقدم مزيدا من الشرح حول هذا التأويل ولا يقدم شيئا غيره؛ لهذا لن تجد في الوصية تلك المسافة الجمالية التي ترتكز على التخييب، وإنما يكتفي بتقديم متعة من نوع خاص، هي الحجاج، ومدى خبرتهم به، والجاحظ نفسه يحيلنا إلى

(1)- خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد الأول، 2009، ص.80.

(2)- علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وآيزر، مجلة دواة، مجلة فصلية محكمة تُعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، مج.4، عدد.13، 2017، كلية الآداب، جامعة ذي قار، الناصرية، العراق، ص.157.

(3)- البخلاء، ص106.

(4)- البخلاء، ص106.

مصدر هذا التأويل الذي قدمه السارد حول الدرهم والدينار، وأنه يعود إلى «عبد الأعلى القاص، فكان إذا قيل: لم سمي الكلب قليطا؟ قال: لأنه قل ولطى، وإذا قيل له: لم سمي الكلب سلوقيا؟ قال: لأنه يستل ويلقي، وإذا قيل له: لم سمِّي العصفور عصفورا؟ قال: لأنه عصى وفرّ»[1] ثم يضيف الجاحظ: «وبعض المفسرين يزعم أن نوحا النبي عليه الصلاة والسلام إنما سمي نوحاً لأنه كان ينوح على نفسه، وأنّ آدم إنما سُمِّي آدم لأنه حُذي من أديم الأرض...»[2] وبهذا التفسير يُنهي الجاحظ الوصية، مكتفيا بالشرح والتوضيح دون التطرق إلى أمرٍ آخر، ولهذا نلتمس مسافة جمالية منعدمة تماما بالمقارنة مع القصص والنوادر الأخرى. لكنها تحمل قيمة معرفية.

ومن النماذج التي نعتقد أنها ذات مسافة جمالية قصيرة، قصة "الزنجي والأصبهاني والتمر" وهي عبارة عن نادرة من نوادر البخلاء يُصرح فيها البخيل عن إحدى حِيله في أكل التمر في قوله: «لم أنتفع بأكل التمر قطُّ إلا مع الزنج وأهل أصبهان، فأمّا الزنجي فإنه لا يتخيّر وأنا أتخيّر، وأما الأصبهاني فإنه يقبض القبضة ولا يأكُل من غيرها، ولا ينظر إلى ما بين يديه حتى يفرغ من القبضة»[3]. فإذا تساءل القارئ عن المغزى من ذلك لم يجده ذا بالٍ إلا أنه يستولي على ما تبقَّى من طبق التمر، وهي نتيجة حتمية، إذ يصرح في نهاية النادرة: «...ولا جرم أنّ الذي يبقى من التمر لا ينتفع به العيال إذا كان قدام من يتخيّر»[4] يلاحظ المتتبع لهذه الأحداث يُلفي وبلا شك ضيق المسافة الجمالية وقصرها لأنها لا تقدم نهاية أو قيمة معرفية مفيدة للقارئ، سوى المتعة الفكاهية التي تنجرُّ عن هذا الرسم الكاريكاتوري المقروء، وهي لا تُخرج الجاحظ من دائرة التميز، وإنما يريد رسم ملامح أخرى عن هذه الفئة.

التمسنا في قصة "الأصمعي وجلساؤه" ضيق المسافة الجمالية واختزالها أيضا، بالرغم من أنها تحوي معظم عناصر القص من حدث وشخصيات وحوار... الخ، إلا أن الإشكال وقع في نهاية القصة التي يوحي استهلالها على نتيجتها، وأنها ستتطابق وأفق توقع القارئ، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الأصمعي وجلسائه، من خلال أسئلة طرحها عليهم يستفسر عن

(1)-البخلاء، ص106.
(2)-البخلاء، ص106.
(3)-البخلاء، ص196.
(4)-البخلاء، ص.ن.

إدامهم، فإذا سأل الأولَ قال: «أبا فلان ما إدامك؟ قال: "اللحم" قال: أ كلّ يوم لحم؟ قال: نعم، قال: وفيه الصفراء البيضاء والحمراء والكدراء والحامضة والحلوة والمرّة؟»[1] فإذا أجاب القائل بنعم، يجيب الأصمعي بـ:«بئس العيش! هذا ليس عيش آل الخطاب، كان عمر بن الخطاب رحمة الله عليه ورضوانه يضرب على هذا، وكان يقول: "مدمن اللحم كمدمن الخمر"»[2]. وكان هذا دأب الأصمعي وجوابه على كل من يصف له ما تشتهيه الأنفس وتلذُّ له الأعين، فيقيم عليهم الحجّة البالغة من سيرة الخطاب، فقد قال للثاني لما وصف له الألوان الكثيرة الطيبة من الطعام: «ليس هذا عيش آل الخطاب، كان ابن الخطاب رحمة الله عليه ورضوانه يضرب على هذا، وكان إذا وجد القدور المختلفة الطعوم كدّرها في قدر واحدة، وقال: إن العرب لو أكلت هذا لقتل بعضُها بعضاً»[3]. فالثالث والرابع، إلى أن يُسأل عن إدامه فيقول: «يوماً لبن ويوماً زيت، ويوما سمن، ويوما تمر، ويوما جبن، ويوما قفار، ويوما لحم، عيش آل الخطاب»[4] وهي نتيجة حتمية يتوقعها القارئ، بأنه سيحتج بزهد آل الخطاب في بساطة أكله، وقلته.

ونخلص في نهاية هذه القصة، من خلال ما قدّمت من نتائج، ومن خلال ما قدّم راويها من أحداث إلى أنّ المسافة الجماليّة مقتضبة، لأن خاتمة القصّة لم تصدم القارئ ولم تُخيّب ولم تغير من توقعاته، بل بالعكس تطابقت معها لأنّ مجرى الأحداث يحيلُ إلى ذلك.

توصلنا في نهاية هذا المبحث إلى نتيجتين تتعلقان بالمسافة الجمالية التي لامست بعض قصص الكتاب، والمتتبع لحيثيات القصص والنوادر، وحتى الرسائل، يستشعر تركيز الجاحظ على آلية كسر أفق القارئ وتخييب انتظاره، معتمدا على الصدق الواقعي تارة، وعلى الإيهام بالصدق تارةً أخرى، ومعتمداً أيضا على أسلوب الحجاج والإقناع الذي تمارسه هذه الفئة من المجتمع العباسي، بفقهائها وعلمائها، عامتها وخاصتها، عرباً كانوا أم فرساً، وأبلغهم حجة من اعتمد على أحاديث النبي ﷺ وسِير صحابته الكرام، بل حتى بعض آي القرآن الكريم.

(1)- البخلاء، ص 202

(2)-البخلاء، ص 202

(3)-البخلاء، ص 202.

(4)-البخلاء، ص 202

كما استند الجاحظ على هذه الآلية من أجل القيمة الجمالية الفنية أيضاً، خاصة ونحن على علمٍ بما يترتّب عن أسلوب التهكُّم والسخرية من تهيئة نفسية لمواصلة متابعة الأحداث، والرغبة الملحّة في المزيد من الاطلاع على أخبار هؤلاء وأحوالهم وكشف حيلهم.

لا يمكن إنكار افتقار قصص أخرى للمسافة الجماليّة ذات الأمد البعيد، لأنها اعتمدت على أسلوب الحكي من أجل إقرار صفاتٍ موجودة فعلاً، لا تحتاج إلى الأسلوب القصصي، واهتمَامه أيضاً بالطريقة المُتّبعة في زمانه وهي الصدق الواقعي، أو الواقعية الاجتماعية، فكان لزاماً عليه الابتعاد عن أسلوب الانزياح مكتفياً بالأسلوب المباشر.

3- المنعطف التاريخي:

تُعوّل جمالية التلقي على المنحى التّاريخي في قراءة النصوص، وهي لا تحفلُ أبدا بتكريس التاريخ لحفظ الأدبِ وجعله ملفّات أرشيفية تُدوّن تاريخ ميلاد المؤلّفين ووفاتهم، وكذلك تاريخ إبداعاتهم، بل تبحث تاريخية الأدب من منظور جماليّة التلقي على تاريخ قراءة النصوص، وتاريخ تداولها بين جمهور القراء، ومدى مدِّها بالمتعة في كلِّ حقبة، مهما كان حجم الفجوة بين تاريخ إنتاجها وتاريخ قراءتها؛ فلا يجب أن ينفصل تاريخ النص عن تاريخ تلقيه، ليمكننا من فهمه وإدراك ما ينطوي عليه من أسرار ودلالات وأسئلة[1].

وحصر "ياوس" دور تاريخية العمل الفنّي ومدى تأثيره في متلقّيه على فتراتٍ زمنية طويلة في نتيجتين اثنتين، أولاهما أن حياة هذا العمل ناتجة عن التفاعل الحاصل بينه وبين البشرية، أي على فترات سابقة من ظهوره، يمكننا أن نضرب مثلاً بالأوديسة والإلياذة في الأدب اليوناني، وكذا بالشعر الجاهلي والأساطير القديمة كسيرة عنترة بن شداد أو سيف بن ذي يزن، ويرجع ذلك إلى أنّ الأدب والفنّ ليس لهما وجود فعلي أو خلود دائم ما لم تقترن وتشترك الذات المنتِجة بالذات المستهلكة. أما النتيجة الثانية فتتمثل في الجدلية التي تحدث بين إعادة إنتاج القديم في ثوب جديد، بمعنى أنّ إنتاج الجديد ما هو إلا ضرب من المحاكاة لما هو قديم، أي أداة لخلق الوعي وتغييره[2].

(1)- ينظر: عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي (دراسة في أدب الجاحظ)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، إربد، الأردن، ص.02.

(2)- ينظر: هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص.43.

ننطلق من هذا التأسيس إلى تخصيص الحديث عن كتاب البخلاء، الذي بلغ مراتبَ عليا من اهتمام النقاد والقراء على مرِّ العصور، مذْ شهد هذا الكتابُ النور إلى يومنا هذا، ويحقُّ لنا أن نتساءل جميعا، كما تساءل كارل ماركس، حينما قال: «ليست الصعوبة قائمة في أن يصل الفن الإغريقي والملحمة بأشكالٍ معينة من أشكال التطور الاجتماعي، وإنما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلان مدّنا بالمتعة الفنية؟ ولماذا تظل لهما في نظرنا من بعض النواحي، قيمة القاعدة والمثال؟»[1]، هذا لأنّ الملحمة والفن الإغريقي يمثلان القاعدة النموذجية التي تفخر بها الآداب الأوروبية، فإن لنا في تراثنا الشعري والسردي، المثال الذي يحتذى، فما سبب مدِّها بالمتعة الفنية كلما تصفَّحنا تلك الأعمال الخالدة؟!

استطاعت قصص البخلاء أن تحافظ على مكانتها ضمن التحولات التاريخية الكبرى، وهذا راجع إلى الأسلوب المتفرِّد الذي انماز به الجاحظ، وإلى طبيعة الموضوع الذي تطرّق إليه، وإلى الأسلوب القصصي السردي الذي لمْ يُسبَق إليه، لهذا تُعدُّ قصص البخلاء علامة فارقة في مجال التأليف القصصي في التراث العربي إن اعتبرنا قصص كليلة ودمنة ضمن القصص الهندي أو الفارسي[2]، وهذا التميز الذي حظي به كتاب البخلاء هو ما جعله يتبوّأ مكانة عالية بين الآثار النقدية التي تناولته بالدرس الوفير.

لعلّ المتتبع لمسار القراءة والتلقي الذي لزم قصص الجاحظ قد لامس معالم التحول الذي ارتبط بهذه القصص، ونحن نقصد بالتحول في القراءة من قارئ لآخر، فلو تتبعنا آثار هذا المسار فإننا سنعود إلى أوّل نقطة، حيث ظهرت هذه القصص، أي في تلك البيئة النقدية التي عايشت ظهورها أو تلتها بسنوات؛ وقد قدم "عبد الواحد التهامي العلمي" شبه ببليوغرافيا عن القراءات التي لم تُعنَ بقصص البخلاء فحسب، بل بأدب الجاحظ ككلٍّ، والذي يرى أنّه لا يُفهم إلا تاريخيّا، أي في ضوء علاقته بمتلقيه وقرائه التاريخيين، فلا يزال هذا الأدب يثير في القراء حوافز القراءة يستفز أدواتهم المبتكر وفق ما يمليه عليهم السياق التاريخي[3].

(1)- كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، تر: راشد الباراوي، دار النهضة العربية، ط.1، 1969، مصر، ص.107.

(2)- ينظر: نضيرة كنوي، المحافل السردية في قصة مريم الصناع، ص.173.

(3)- ينظر: عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي (دراسة في أدب الجاحظ)، ص.01.

ما لمسناه من خلال هذا المؤلَّف هو تتبعه أثر الحركة النقدية تاريخيّا، وتغيُّر سياق القراءة وأدواتها وفق كلِّ عصر، فمثلا اهتم بالقراءة الأخلاقية في الفترة التي عاصرت أو تلت ظهور مؤلفات الجاحظ السردية، بما فيها قصص البخلاء، ثم القراءة الاجتماعية التي عُوِّل عليها في العصر الحديث بدعوى أنّ العمل الأدبي ابن بيئته، وأنّ الظروف الاجتماعية لها الدفع الكبير في إنتاج عمل ما. وفي الأغلب تُقحِم هذه القراءة السيرة الذاتية للمؤلِّف، وتربطها بالبيئة التي أثّرت في تكوين شخصيته وصقلِ أفكاره.

يقدم الكتاب في فصله الثالث، "القراءة وسؤال التصوير" البُعد التصويري في قصص البخلاء، والتي تَجعل منه كتاباً ذا قيمة أدبية رفيعة، وذكر الباحث مجموعة لا حصر لها من القرّاء الذين تناولوا كتاب البخلاء من هذا البعد، أما الفصل الرابع فعُني بالقراءة السردية، ويمكننا اعتبارها نقطة تحوُّل كبرى في تاريخ القراءة التي عنيت بأدب الجاحظ، فقد استحدث آليات نقدية معاصرة، حاورت نثره من منظور أفق بلاغة القصة عنده، وكشفت عن البعد السردي في أخباره ونوادره، معتمدة على النظريات السردية البنيوية والسِّيميائية، التي ارتكز عليها النقاد العرب لقراءة سرد الجاحظ وفق آليات جيرار جينيت وتودوروف، ورولان بارت، وآخرين[1].

خصّ الباحث حديثه في الفصل الخامس عن القراءة وسؤال التصنيف والتجنيس، وهي من بين أهمِّ القراءات التي تعلَّقت بالقراءة السردية خاصة، لما تفرضه هذه القراءة من قانون التجنيس، أمّا الفصل السادس فهتم بالقراءة الأسلوبية، وعكفَ الباحث على جردِ أسماء القرّاء ومؤلَّفاتهم التي اهتمت بسرد الجاحظ من هذا الجانب، وركزت على الجانب الفني الأسلوبي في قصص البخلاء، وينطوي الفصل السابع وما قبل الأخير على القراءة الحجاجية، واستفادت هذه القراءة من تصدُّر المكوِّنين الحجاجي والتّداولي لنظريات النص الحديثة التي استعادت البعد البياني الذي ركزَ عليه القراء القدامى في نظرتهم لأدب الجاحظ، بعد أن طوّروه وصقلوه في إطارٍ نظري جديد اتّسم بانتعاش نظريّات الحجاج[2].

(1) - ينظر: عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي ، صص 43 و115.

(2) - ينظر: المرجع نفسه ، ص 125 – 161.- 181.

ركَّز الفصل الثامن والأخير على القراءة التأويلية، والتي تُعتبَر نتيجة حتميّة لكل هذه القراءة، فالقراءة التصويرية أو الاجتماعية أو السردية؛ هي ضربٌ من التأويل الذي يرتكزُ على آليات خاصة تُميّز كل قراءة عن غيرها، غير أنّ الباحث في هذا الفصل خصّ الحديث عن التأويل بجانب أكثر عمقاً بحيث يرى أن التأويل هو حوارٌ بين الماضي والحاضر، ولأجلِ ذلك لا توجد في حقيقة الأمر مسافة بين القديم والحديث، وهو تفاعل بين معنى النص وبين هموم القارئ المعاصِر[1].

سيلاحظ القارئ أنّ مؤلّفه اهتم بكل التحولات الكبرى التي سايرت تاريخ قراءة سرد الجاحظ، ولن تتوقف الدراسات التي تهتم بأدب الجاحظ وبقصص البخلاء مادامت تمدُّنا بالمتعة الفنية، ولا نعتقد أنّ كتاباً آخر نال شرف القراءة المكثّفة عبر العصور كما نالها كتاب البخلاء، لأنّه «من أجود الكتب ويحق للغة العربية أن تفاخر به»[2] وهو فعلا كذلك، وتاريخ قراءته الحافل خير دليلٍ على ذلك.

(1)- ينظر: عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، ص221.

(2)- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، 2013، القاهرة، مصر، ص.65.

المبحث الثاني: قصص البخلاء من منظور الآليّات الإجرائية عند آيزر★.

يرى آيزر أنّ المعنى الحقيقي لا يكمن في النص وحده، وإنّما بتظافر الذّات القارئة والموضوع (أي النص)، وهو في هذا متأثر بمقولات الظاهراتية التي لا ترى في النص إلا مجرّد خطاطة تحتاج إلى (بعث الروح) فيها من القارئ أثناء عملية القراءة والتفاعل معاً.

يؤكد آيزر انطلاقا من هذا «أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نصُّ المؤلِّف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ»(1). هو يؤكد من خلال هذه الثنائية ضرورة التفاعل بين النص والقارئ، وإلا فلا وجود للنص ولا قيمة له، ويحدث ذلك من خلال سبرِ أغوارِ النص لاكتشاف معانيه، والمعنى عند آيزر ليس بالضرورة مخفيا مبهما يحتاج إلى تنقيب، بل يكفي أن يتجسّد في ذلك التفاعل الذي يحدث بين النص وقارئه بما يُحدِث أثرا استجابيّاً ناتجا عن فعل القراءة.(2)

قدّم آيزر من خلال نظريّته مجموعة من الآليات، ليتحقَّق فعل القراءة ويحدث التفاعل من عدمه، وسنحاول تطبيق بعض هذه الأدوات، على بعض نصوص الجاحظ، محاولين اكتشاف مدى تفاعل هذه الآليات مع النصوص المختارة.

1- القارئ الضمني:

حظي هذا الإجراء بأكبر اهتمام في فكر آيزر. لقد خصّه بمؤلَّف منفرد لما له من قيمة في مقاربة النصوص الأدبية ومحاولة استكشاف معانيها، فالقارئ الضمني عند آيزر أكبر من مجرّد إجراء، بل «هو قارئ حقيقي حمل على عاتقه دوراً خاصاً يقوم به وهذا الدور هو الذي يُكوِّن مفهوم القارئ الضمني»(3)، ويتحدد هذا الدور في ارتباط القارئ بالبينة الداخلية للنص، وبالطريقة

★- فولفغانغ إيزر : ولد سنة 1920 بألمانيا، درّس اللغة الإنجليزية و الفلسفة الألمانية، عضو بأكاديمية هيد لبورغ للفنون و العلوم و بالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، مؤسس وحدة البحث (الشعرية و الهيرمينوطيقا)، رئيس اللجنة المخططة لجامعة كونسطونس (انظر: فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر وتع: حميد لحمداني، والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، د.ط، د.ت، الدر البيضاء، المغرب، ص 9).

(1)- المرجع نفسه، ص.12.

(2)- ينظر: رضا معرف، جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستونس الألمانية، مجلة كلية الآداب واللغات، عد.12، جانفي.2013، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص.279.

(3)- آيزر، فعل القراءة، ص.30.

التي يوجهه النص إليها من أجل بناء المعنى، وهذا ما أطلَق عليه آيزر بـــ "دور القارئ كبنية نصية وكفعل مبنين". [1]

يتمظهر هذا الإجراء من خلال عملية الفهم التي يقصد بها آيزر فهمَ ما لم يقله النص من خلال ما قاله، أي قراءة ما بين السطور أو حلُّ شفرة الغموض الذي يكتنف النّص وإن كان واضحا، لأن النص في أغلب الحالات يريد عكس ما صرّح به، «لأنّ الإرشادات المتوفرّة تثير الصور الذهنية التي تنشط ما هو ضمني لسانيا رغم أنّه غير مُعبّر عنه»[2] وكثيرا ما تعتمد النصوص الحداثية هذه الآلية، واعتمادها على الغموض إحدى الركائز التي تستند عليها هذه الآلية، من خلال الإجابة عن الأسئلة المباشِرة في النص، وغير المباشرة.

يدفعنا هذا إلى التساؤل عن مدى حضور القارئ الضمني في نوادر الجاحظ وقصصه؟! ونحن على علم مُسبَق أنّ الجاحظ لم يحفلْ بالأسلوب المجازي في قصصه، خاصّة وأنّه حمل همّ تعرية المجتمع الذي اجتاحته مبادئ وقيم دخيلة فكان لزاما عليه التّطرُّق إليها بأسلوبه التقريري الخبري المباشر!

وما زاد من حجم الاختلاف بين ما قدّمه الجاحظ من نصوص وما افترضته جمالية التلقي من شروط تحليليّة هو اعتمادها على آلية الإجابة عن الأسئلة في النصوص كأساس لعملية الفهم، أو بالأحرى التعرُّف على السؤال الذي يقدِّم النص جوابا عنه، وبالتّالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقُّعات[3].

يكمن الإشكال في أنّ الجاحظ قد قدّم هذه الأسئلة في مقدّمة كتابه وأجاب عنها في المتن، ما صعّب من مهمة تشكيل القارئ الضمني، غير أنّ هذا لا يعيب أدب الجاحظ ولا ينقص من قيمته الفنية، فخلود هذه النصوص وامتداد تاريخ تلقيها ضمن الخطابات النقدية المتعددة، خيرُ دليل على صحّة ما نزعم.

(1)-.آيزر، فعل القراءة، ص.30.

(2)- المرجع نفسه، ص.32.

(3)- ينظر: حكيمة بوقرومة، تشكيل القارئ الضمني في رواية ريح الجنوب (عبد الحميد بن هدوقة)، مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الحادي عشر لرواية، "عبد الحميد بن هدوقة" مديرية الثقافة، ديسمبر 2008، برج بوعريرج، ص 243.

يلاحظ القارئ في مستهَلِّ كتاب البخلاء حرص الجاحظ على تقديم الإشكالية التي سيدور حولها الكتاب، مجموعة القضايا تلك التي استطاع أن يجمعها من سلوك وطرائف بخلاء عصره، معتمدا أسلوبي الاستفهام والتعجب، في قوله: «وذكرت مُلح الحرامي، واحتجاج الكندي، ورسالة ابن هارون... ولمَ سموا البخل إصلاحا والشح اقتصادا؟! ولم حاموا على المنع، ونسبوه إلى الحزم؟ ولم نصبوا للمواساة، وقرنوها بالتضييع؟ ... وليس عجبي ممن خلع عذاره في البخل، وأبدى صفته للذّم ولم يرضَ من القول إلا بمقارعة الخصم، ولا من الاحتجاج إلا بما رسم في الكتب، ولا عجبي من مغلوب على عقله، مسخر لإظهار عيبه، كعجبي ممن قد فطن لبخله وعرف إفراط شحه، وهو في ذلك يجاهد نفسه، ويغالب طبعه ... فلو أنه كما فطن لعيبه، وفطن لمن فطن لعيبه، فطن لضعفه من علاج نفسه، وعن تقويم أخلاقه، وعن استرجاع ما سلف من عاداته، ... لترك تكلُّف ما لا يستطيعه، ولربح الإنفاق على ما يذمه...»[1]. ما يمكن استخلاصه من هذا التصريح أن الجاحظ قدّم الكيفية التي سيعالج بها موضوع البخل، بل ركَّز على أبعد نقطةٍ ممكنةٍ تمثّلت في اهتمامه بالجانب النفسي لشخصياته، ومكرهم وعدم مبالاتهم أو تظاهرهم بذلك.

سنجده عند تتبُّعنا لأثر القارئ الضمني، قد انصهر ضمن المؤلِّف الضمني، وقام هذا الأخير بدوره؛ حينما أجاب عن كل تلك الأسئلة أو معظمها وفسّر مَواطن التعجُّب من حيل البخلاء وطرقهم في التقتير.

وهذه بعض نماذج القارئ الضمني التي أتاحتها بعض النصوص:

أ- قصة العراقي مع المروزي:

عرضنا قصة المروزي مع العراقي وقمنا بتحليلها متحرين خيبة أفق التوقع من عدمها، وهي آلية لا تخرج عن إطار القارئ الضمني لاعتمادهما على التأويل لفهم المعنى من خلال ما لم يُصرّح به.

يريد القارئ الضمني أنّ العراقيين أهل كرمٍ وسخاءٍ لا يتضايقون من طول مكوث الضيف إن زارهم ولا من كثرة زيارته، نستشف هذا من قول السارد: «... كان ولا يزال يحجُّ ويتجر، وينزل

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 1- 2.

على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته»[1]. يفعل هذا بالرغم من أنّ المروزي إنما قصد العراق من أجل المتاجرة وكسب المال! وفي جانب آخر يقدِّم القارئ الضمني العراقيّ على أنّه عزيز النّفس، لم يكرم ضيفه لحاجة في نفسِه، وإنما فعل هذا لطبعه وسماحة جأشه إذ أنّه لم ينزل بمرو رغم كثرة إلحاح المروزي عليه، وإنما نزل بها «بعد دهرٍ طويل لحاجة في تلك النّاحية، فكان ممَّا هوّن عليه مكابدة السفر، ووحشة الاغتراب، مكان المروزي هناك»[2]. يمثل المروزي للعراقي في هذه الحالة الأمان والاستقرار، والخليفة من الأهل والديار، هذا ما يقدمه القارئ الضمني، فلمّا وجد منه الإنكار وعدم معرفته ظنّ أن السبب لباسه، وهذه إحالة أخرى من القارئ الضمني أنّ للعراقيين لباسا خاصّاً مميزا، أو هي سيمياء اللباس، التي تؤدي وظيفةً معيّنة في النص، تتمثل في التركيز على الاختلاف بين هندام العرب والفرس، فكل منهما يحافظ على ثقافته رغم هذا الاختلاط الّذي حصل بين الجنيسين منذ أمد بعيد.

استعان الكاتب بهذه الإضافة لتعزيز عقدة قصته، فلو كان العراقي مكشوف الشخصية من البداية لما تساءل عن سبب إنكار المروزي له منذ البداية، واكتشف بداهة بأنّ صديقه المزيف هذا لا يريد استضافته في بيته عكس ما ادّعى يوما، كما أنها قاعدة يرتكز عليها النص في ختامه حينما قال المروزي: «لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[3] فسيمياء اللباس عبّرت عن درجة بخل المروزي في سياق ساخر بليغ.

ب- الزكاة والخلف:

يكشف القارئ الضمني عن معنى غير مصرّح به، يظهر ذلك من خلال ما أفصحت عنه الشخصيات، وراوي النادرة، فقد جاء في مستهلها ما نصُّه: «...وسمع رجلٌ من المراوزة الحسن وهو يحثُّ الناس على المعروف، ويأمر بالصدقة، ويقول: "ما نقص مال قط من زكاة"، ويعدهم سرعة الخلف، فتصدق المروزي بماله كله فافتقر، فانتظر سنةً وسنةً، فلمّا لم ير شيئا بكَّر على الحسن، فقال: "حسن ما صنعتَ بي؟ ضمنت لي الخلف، فأنفقت على عدّتك، وأنا اليوم مذ كذا وكذا سنة أنتظر ما وعدت لا أرى منه قليلا ولا كثيراً. هذا يحلُّ لك؟ اللص كان يصنع بي أكثر

(1)- البخلاء ، ص22.
(2)-المصدر نفسه، ص.ن.
(3)- المصدر نفسه، ص.ن.

من هذا؟"»[1]. تحيل هذه الحادثة إلى علاماتٍ اختلافها عن موضوع البخل، لا تقدم الحادثة أيّ مظهر من مظاهر البخل، بقدر ما تفضح عاقبة الطمع خاصة وأنّ الرجل غني! وما يشير إلى غناه قول السارد: «فتصدق المروزي بماله كله فافتقر» يعني لو أنّه كان فقيرا لقال: «فتصدق المروزي بما يملك» ثم إنّ كلمة "فافتقر" تعني أنّه كان على عكس ذلك. أما العلامة الثانية هي الهدف من الصدقة. لم تكن النية فيها خالصةً لوجه الله، وإنما تصدّق بماله بنيّة سرعة الخلف وبنية أن المال لا ينقص من صدقة ولا من زكاة، فكانت النتيجة حتمية أن يفتقر ويخسر كل ما يملك. وما يمكن أن يستنبطه القارئ الضمني أنّ سوء تعاملهم لم يكن مع العباد فقط بل حتى ربّ العباد، فلا يعقل أن يتصدّق شخص بكل ما يملك بنية سرعة وكثرة الخلف فقط!

ج- قصّة الكندي:

تنوعت قصص الكندي ومغامراته مع البخل، «فكان ربّما يوافي إلى منزله من قصاع السكان والجيران ما يكفيه الأيام، وكان أكثرهم يفطن ويتغافل، وكان الكندي يقول لعياله: أنتم أحسن حالاً من أرباب هذه الضياع، إنّما لكلّ بيتٍ منهم لونٌ واحد، وعندكم ألوان»[2]. يقدم هذا النص، من خلال القارئ الضمني، وجهاً آخرَ عن هؤلاء الذين اجتازوا مرحلة البخل إلى مراحل متقدمة، مرحلة التسول المستتِر وراء قناع الدين، أو العرف الاجتماعي الذي يحثُّ على إطعام المتوحِّمة، ويكتب له بذلك أجرا عظيما، وهي حيلةٌ إن انطلت على بعض فإنها لم تنطلِ على البعض الآخر، ويظهر هذا من خلال قول السارد: «وكان أكثرهم يفطن ويتغافل» إلاّ أنه في كلا الحالتين كان يضمن الغذاء والعشاء لعياله بصدقات الجيران؛ وهي طريقته في الاستثمار لجمع الثروة.

وما يؤكِّد هذا حديثه في موضع آخر عن المال وقيمته وأهميته في حياة الناس «إنما المال لمن حفظه، وإنما الغنى لمن تمسك به...»[3] ومن أجل هذه الغاية، لا تهمّ الوسيلة.

(1)-البخلاء، ص 27.
(2)- البخلاء، ص 81.
(3)- البخلاء ص 90.

د- قصة الثوري:

ومن طرق توفير المال وتكديسه قصة الثوري مع أهله وعياله، فقد «حمّ الثوري وحُمَّ عياله وخادمه، فلم يقدروا مع شدّة الحمى على أكل الخبز، فربح كيلة تلك الأيام من الدقيق، ففرح بذلك وقال: لو كان منزلي سوق الأهواز أو نطاة خيبر أو وادي الجحفة، لرجوت أن أستفضل كلّ سنةٍ مائة دينار، فكان لا يبالي أن يحتمّ هو وأهله أبدا، بعد أن يستفضل كفايتهم من الدقيق»[1]. فإن كان الكندي يضمن لعياله ألوان الطعام في اليوم الواحد من حيله ونصبه على جيرانه ليكسب المال ويوفره، فإنّ الثوري كان يجد ذلك الاستثمار من خلال مرض عياله، فبدل أن يعالجهم مخافة عليهم مما هو أعظم، كان يجد في ذلك وسيلة لربح الدنانير بعد توفير الدقيق لأيّام!

هـ- قصة سليمان الكثري:

يقدم القارئ الضمني حالات أخرى تجسد فيها البخلاء، وهذه المرة ما تعلّق بالنقد والذوق الفني، فما ورد من نوادر "سليمان الكثري" ما رواه عنه المكي قائلا: «سمعني سليمان، وأنا أنشد شعر امرئ القيس[2]:

لنا غنمٌ نُسَوِّقُهَا غـــزارٌ كأنّ قــرون جِلَّــتِها العِـصِيُّ

فَتَمْلأُ بَيْتَنَا إِقْطًا وَسَمْناَ وَحَسْبُكَ مِنْ غِنًى شبعٌ وَرِيُّ

قال: لو كان ذكر مع هذا شيئا من الكسوة لكان جيّدا»[3].

إنّ الحكم على جودة الشعر من عدمها مرهون أيضا بميزان المنفعة وبطابعهم في البخل، إذ لم يبلغ البيت درجات الجودة لأنّه لم يبين ما صنعه بأصوافها وجلودها! فميزان الذوق تحوّل عند الكثري إلى مدى الاستفادة من الغنم.

(1)- البخلاء، ص104.

(2)- ديوان امرئ القيس، شر: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، 1425ه، 2004، بيروت، لبنان، ص171.

(3)- البخلاء، ص 123.

و- قصة أبي الهذيل:

يتقصّى القارئ الضمني في قصة أبو الهذيل معنى آخر مخبوءاً، أو هي حالة أخرى تخرج عن نطاق البخل، لكنها تحيل إليه في النهاية، القصة تحكي عن استثناء حدث لأحد البخلاء بأن قدّم دجاجة كاملة إلى "مويس"، «وكانت دجاجته التي أهداها دون ما كان يُتّخذ لِمُوَيْس، ولكنه بكرمه وبحسن خلقه أظهر التعجُّب من سمنها وطيب لحمها، وكان يعرفه بالإمساك الشديد»[1]، وهذا ما سبّب الاستثناء، فقد ارتبط سلوك الرجل وكل تحركاته بتلك الدجاجة، فكان إذا ما ذُكرت أمامه أنواع الطعام ذكرها، وإذا ما تحدث القوم أمامه عن تاريخ معين، ذكر يوم أهدى الدجاجة بسنة قبل أو بعد!

يحاول القارئ الضمني أن يبين الطبع السيئ لهؤلاء، والذي تمثّل في المنِّ والأذى، بل واعتبر نفسه بعد هذا من أصحاب البذل، فقد قال مرة: «إني رجلٌ منخرق الكفَّين، لا أليق شيئا، ويدي هذه صناع في الكسب ولكنها في الإنفاق فرقاء...»[2] يقصد أنه كثير النفقات، وهذا من العجب والرياء والكذب أيضاً.

يريد القارئ الضمني، من خلال ما سبق ذكره، أن يُلمّ بكل ما ارتبط بالبخل، أو ربما الصفات التي تتولد من خلال التّطبع بالبخل، إذ ينجر عنه التحايل والتسول والانتهازية، وحتى الكذب والمن والأذى، وهي مظاهر يحاول المؤلف أن يتصدى لها من وراء حجاب البخل الذي بات ظاهرةً اجتماعيّة وأخلاقيّة.

2- **الفراغات أو البياضات**:

حمل القارئ الضمني على عاتقه الإفصاح عن المعنى، من خلال ما صُرح به، أي المشاركة في عملية الفهم، وكيفية الإفصاح عنه، ويتمثل ذلك في ملء فجوات النص وفراغاته التي يتركها المؤلّف من أجل المشاركة الفعّالة للقارئ. وتعتبر هذه التقنية «بنية ديناميكية في النص لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النّصُّ، في اعتماده الكشف

(1)- البخلاء، ص 135.

(2)- المصدر نفسه، ص135.

والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال...»[1]، وكلها ثنائيات متضادّة تقترن بعملية التفاعل والتأويل، ويُقصد بالظلام الفعل التأويلي الذي يقوم به القارئ من خلال ملء الفراغات.

ولعلنا نتساءل عن كيفية هذا التّفاعل والاشتراك في بناء المعنى من القارئ مما أفسحت عنه الفراغات؟ إذ يمكنها أن تُربك مسار القراءة أو مسار المعنى الذي يقصده المؤلِّف؟! إلا أنّ ما يمكن أن نطمئنّ إليه من هذا المنظور هو تحوُّل الفراغات إلى حوافز لخلق الأفكار، فملأُ الفجوات يعني أنّ القارئ يقيم حالة من الاستمرارية أثناء عملية القراءة[2].

ولا تتوقف قيمة ملء الفراغات عند خلق الأفكار فقط، بل لها دورٌ فعّال في إعمال الخيال لأنّ «الجزء المكتوب من النّص يمنحنا المعرفة، لكن الجزء غير المكتوب هو الذي يعطينا الفرصة لتمثُّل الأشياء أو الإحساس بها، وبالفعل فإننا بدون فراغات النص، قد لا نستطيع أن نتملك القدرة على استخدام مخيّلتنا»[3]، فالعملية تريد أن تخلق معنى ثانٍ، وأن تصنع مبدعا آخر من خلال إقحام نفسه في بناء النص الأول.

وبما أنّ عملية ملء الفراغات من أولويات القارئ الضمني، ليعزِّز الفهم من خلال خلق أفكار تناسب ما هو مطروح في النص، لنا أن نتساءل عن مدى توفر نصوص البخلاء عليها؟ هل فعلا ترك الجاحظ لقرائه عبر العصور فرصة تأويل النص كل حسب قراءاته السابقة من خلال ملء الفراغات؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه.

لم يترك الجاحظ فراغاً إلا وملأه بأفكاره حسب ما شاهد وسمع من مجتمع عصره، وهي طريقة السرد العباسي التي تقوم على الإخبار المباشر، والإفصاح عن قصد المؤلِّف. أما الجاحظ «فقد أخرج التأليف من طور الرواية إلى طورٍ جمع فيه إلى الرواية الدِّراية، ودعا إلى جميل صدق، ويرد اليقين مستمدا من العقل، داعيا إلى التفكير الصحيح»[4]، وهو بهذا بعيد عن إعمال خياله، خاصة وأنه بصدد تقرير حقائق وأحداث وقع معظمها وسمع بعضها وتخيّل بعضها الآخر وفق ما وصله

(1)- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، د.ط، د.ت، وهران، الجزائر، ص.177.
(2)- ينظر: مليكة دحامنية، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، عد.19، جانفي، 2015، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود قاسم، تيزي وزو، الجزائر، ص.136.
(3)- علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وآيزر، ص.156.
(4)- محمد كرد علي، أمراء البيان، ج.2، ص.408.

من أخبار حول نوادر البخلاء. لهذا لم يترك فراغات ليملأها القارئ، وكأنه لا يريد من القارئ أن يشاركه في بناء معنى لا يعرفه إلا هو، وأنه لا يريد للمعنى أن يخرج عن ما سطّره المؤلف وإلا اختلّ المعنى الذي من أجله بُني النص.

غير أننا نحسَب أنّ في الكتاب نموذجا واحداً يحمل بياضا من نوعٍ خاصٍّ، بياض معنوي صادم أحالت إليه البنية السردية في قصة مريم الصنّاع، وتمثّل ذلك في قول السارد: «فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها، وصلُّوا عليها، ثم رجعوا إلى زوجها فعزّوه على مصيبته وشاركوه في حزنه»[1]. جاء هذا المقطع في نهاية القصة، وهو المشهد الدرامي الوحيد فيها، بعدما كانت مريم الصناع تحضِّر مراسم زفاف ابنتها، وحدثت هذه الصدمة الفنية مباشرة بعدما كان زوجها يمدحها ويشكر صنيعها في الاقتصاد والتوفير، وتمثّل هذا الفراغ في دهشة القارئ الضمني الذي يعبّر عنها بمتوالية من الأسئلة يطرحها على نفسه منها: متى كانت وفاة مريم؟ قبل زفاف ابنتها أم بعد أم أثناء؟! ما هي أسباب هذه الوفاة؟ كيف ولماذا؟ ولا نجد الإجابة في النصوص اللاحقة، وبهذا نظن أن الجاحظ قصد ذلك تاركا الحرية للقارئ من أجل التأويل من خلال ملء هذا الفراغ الضمني.

3- السجلات النصية للشخصيات من خلال الانتقاء والإقصاء:

يُعد هذا الإجراء جزءا مهمّا من إجراءات نظرية التلقي، وفيه يركز "آيزر" على ضرورة تفاعل القارئ مع معطيات النص الأدبي، بعدّها «مجموعة من الشروط المشتركة بين المتكلِّم والمتلقي»[2]. تعمل هذه الشروط على فك شيفرة النص من خلال المنطوق، بالاستعانة بالسياقات الخارجية، وبالاعتماد أيضا، على القراءات السابقة التي شكلت المحمول النقدي للقارئ الذي سيعتمد عليه من أجله استكناه معنى النص، من خلال سجله النصي الذي يمكن أن «نسميه في الاصطلاحية التقليدية بمضمون العمل الأدبي، أي كل ما هو خارج النص ويعود إليه (...) فالعنصر المعروف حين يمتصه النص يفقد مرجعيته الأصلية، فلا تكون له من دلالة إلا داخل شكله النصي نفسه وهكذا فإن ما هو عادي يصبح غير عادي باعتباره عنصرا نصيا»[3]، ويُعوَّل

(1)- البخلاء، ص.30..

(2)- فرانك شويرويجن وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية القراءة، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر- والتوزيع، ط.1، 2003، اللاذقية، سوريا، ص.144.

(3)- المرجع نفسه، ص. 145.

على القارئ وحده في تمييز ما هو عادي من خلال بنيته في النص وذلك باعتماده على ثنائية الانتقاء والإقصاء، التي تعد من الأنظمة التي تكون السجل النصي عبر عملية طويلة ومعقَّدة.[1]

يُلاحَظ أننا أمام عملية تأويلية يحتاج لها القارئ من أجل الإلمام بالمعنى، وهذه الإجراءات توصل إليها آيزر من خلال اطلاعه على الأعمال الأدبية والفنية، ونخص بالذكر الرواية لأنها الفن الأدبي الوحيد الذي يعتمد فيه القارئ على سجل نصي للشخصيات، من أجل الوصول إلى قصدِيّتها، خاصة وأن هذه الفنون الأدبية تعتمد على جدلية الغموض، والتجلي، التي تمثل مادة أوّلية لإجراء السجل النصي، كما أنها تحوي شخصيات محدودة، أو حتى متعددة، لكنها تكمل بعضها البعض.

يحيلنا هذا التأسيس إلى نقطة تتعلق بشكل كتاب البخلاء الذي نعلم جميعنا أنه ليس برواية، ولا هو يحمل غموضا يحتاج إلى شرح. أما شخصياته فمبعثرة موزّعة كل حسب النادرة أو القصة التي وُضع فيها، بمعنى أن الشخصيات لا تكمل بعضها البعض، فكل قصة تستقل بنفسها، لكنها تكمّل الموضوع العام ألا وهو البخل. نريد أن نصل إلى إشكالية مفادها إلى أي مدى يحتاج القارئ إلى سجل نصي من أجل فهم معنى القصص؟ ثم هل فيها ما يحتاج إلى شرح؟ هذا إن افترضنا أنّ الجاحظ استعمل الأسلوب الانزياحي!

أ- شخصية سهل بن هارون من خلال رسالته:

تضع القراءة الأولى لشخصية سهل بن هارون القارئ أمام أمرين أحال إليهما السياق الثقافي والاجتماعي لهذه الشخصية، أما الأمر الأول فإن "بن هارون" كان فقيها في الكلام والجدل، «يقوم جمال الفكر عنده بقوة المنطق وحسن التحليل والتعليل على طريقة الجدل، وأما جمال المادة فيقوم في كتابته باختيار اللفظة وحسن تركيبها في الجملة، تركيباً يتوفر معه التوازن غير المبني على السجع في أغلب الأحيان»[2]، وهذا التميُّز والدهاء اللغوي ساعداه على تنميق البخل ومظاهره في نفسه وفي المجتمع من خلال رسالته هذه، وهذا هو الأمر الثاني؛ أي أنه كان من المتكلمين في البخل والمؤيدين له من باب أنه عكس الإسراف والتبذير.

(1)- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط.1، 1997، عمان، الأردن، ص.153.
(2)- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص.474.

لا يُحيل استهلال الرسالة إلى البخل بقدر ما يحيل إلى التقويم والإصلاح المجتمعي، فإن القارئ المطّلع عليها، بعيداً عن سياقها، لا يشك في أنها تتحدث عن الإصلاح والتوجيه وذلك لقوّة اللغة فيها، وحسن اختيار اللفظة بعيدا عن الزخرف والتزويق، واعتماد سهل بن هارون على الاستشهادات العقلية، والدينية المتينة، يكفي أن تقرأَ قوله في بداية الرسالة لتعرف مدى حسن انتقائه للمعاني التي تخدمُ رأيَه وتثبِتُ حُجّته «أصلح الله شملكم ... قال الأحنف بن قيس:★ يا معشر بني تميم، لا تسارعوا إلى الفتنة؛ فإنّ أسرع الناس إلى القتال، أقلهم حياءً من الفرار»(1) يمكن حسن الانتقاء في قوله: «أسرع الناس إلى القتال، أقلهم حياء من الفرار» فقد استعان بهذا الاقتباس ليواجه به انتقادات خصومه وقد أسقط ما يحدث بينه وبينهم، بما يحدث في المعارك والحروب، وهو يحذِّرهم من التراجع لأنّ المنطق يقتضي أنّ أسرع الناس للقتال أشجعهم وأصبرهم على المواجهة.

رمز لما يحدث بينه وبين منتقديه بـ"القتال"، وإن كانت مواجهة لغوية، فما يعتبرونه بُخلاً ليس إلاَّ حسن تدبير وتقدير للأمور، ثم إن المواجهات الحربية تقتضي قوة السلاح وقوة البدن، وقد أعدّ لذلك العُدّة بقوة الفكرة وقوة الحجّة وتكمن هذه الأخيرة في الانتقاءات الدينية والتاريخية التي تُمثل الرّكيزة التي يستند عليها كل مسلم ألا وهي النبي ﷺ وصحابته الكرام رضوان الله عليهم★★، وإننا نحسبها ضربا من الإقصاء والتشويه أن يستشهد بزهد هؤلاء في سياسة بخله.

تكمن الإقصاءات والتشويهات التي قامت بها شخصية سهل بن هارون في أنّه اعتمد على الاقتباسات التي تحمل سياقاتٍ خاصّة من أجل ردِّ شبهة البُخلِ عن نفسه، ولو أنّه كان موضوعيّ الطرح والحجة لوجد العديد من الاستشهادات التي تذُمُّ البخل والبخلاء أعظمها ما ورد في القرآن الكريم❖، والأحاديث النبوية في ذمِّ البخل والبخلاء كثيرة منها ما جاء في دعائه: «اللهم إني أعوذ

★- اسمه الضحاك أو صخر، وكان يضرب به المثل في الحلم والسيادة، لم يفد على النبي ﷺ فيمن وفد من قومه، ولكنه وفد على عمر رضي الله عنه، وشهد الصّفّين، موضع بشاطئ الفرات، كانت به الموقع الكبرى بين علي ومعاوية، سنة 37هـ، توفي سنة 69هـ، ينظر: البخلاء، تح: أحمد العوامري بك، ص 33.

(1)- البخلاء، ص9.

★★- وقد سبق الإحالة للأحاديث النبوية، وسير بعض الصحابة التي اعتمدها سهل بن هارون، انظر ص 156 من هذا البحث.

❖- وقد أشرنا إليها في هذا البحث لما تطرّقنا لنفس الشخصية من خلال إجراء أفق التوقع، ينظر: ص 156.

بك من البُخلِ، وأعوذ بك من الجبن، وأعوذ بك أن أردّ إلى أرذل العمر، وأعوذ بك من فتنة الدنيا، وأعوذ بك من عذاب القبر»[1] جاء ذكر البخل في سياق ذمٍّ بل هو أوّل ما تعوّذ منه الرسول ﷺ دليل نفور الإسلام من البخل والبخلاء، وقول الصحابي علي بن أبي طالب رضي الله عنه وأرضاه: «عجبت للبخيل يتعجّل الفقر الّذي منه هرب، ويفوته الغنى الّذي إياه طلب، فيعيش في الدنيا عيش الفقراء، ويحاسب في الآخرة حساب الأغنياء»[2]، يدفعنا هذا إلى إقرار إقصاء للمعنى الحقيقي وتشويه له من طرف الشخصية.

ولعلّ ما يدفع القارئ إلى احترام هذه الشخصية، أنها تتّسم بالموضوعية، حينما رفضت الطرق السهلة للكسب، يمكن إدراجها ضمن الانتقاء رغم التشويهات التي طبعت هذه الرسالة يظهر هذا من خلال قوله: «وعبتموني حين زعمت أنّ التبذير إلى مال القمار، ومال الميراث، وإلى مال الالتقاط وحباء الملوك، أسرع...»[3]. يقصد أن هذه الأموال سريعة التبذير لأنها جمعت بطريقةٍ سهلة، فلا يحرص عليها المرءُ كحرصه على المال الذي جُمع بكدٍّ وتعبٍ. يكمن الانتقاء في رفض الشخصية للكسب السهل رغم حرصها على الغنى وخوفها من الفقر، عكس بعض الشخصيات تلك الّتي لا تأبه لكيفية جمع المال إن كان عن طريق تحايل أو انتهازية أو حتى عن طريق التسول.

ب- شخصيات أهل البصرة من المسجديّين:

تمتاز هذه الشّخصيات بسجلٍّ نصّي عن غيرها من الشخصيات البخيلة الّتي ورد ذكرها في الكتاب لأنّ لها نظرة خاصّة للبخل؛ تمتزج بالنظرة الشرعية التي تُحرّم الإسراف والتبذير، وهي لا تختلف عن ما ذهب إليه "سهل بن هارون" في اتّكائه على السجلِّ الديني، إلاّ أنّ اختلافهم عنه يكمن في مدارستهم ومناقشتهم لقصص بعض البخلاء واتخاذها قدوة لهم، بعيدا عن الأحاديث المأثورة عن النبي ﷺ وصحابته الكرام، وكانت حلقات ذكر البخلاء ونوادرهم تُضرب في المسجد لهذا سماهم الجاحظ بالمسجديين.

(1)- إسناده صحيح، أخرجه البخاري، رواه سعد بن أبي وقاص، رقم: 6370 و 6365.
(2)- علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، تح وشر: محمد عبده، دار الحديث، د.ط، 1424هـ/2004، القاهرة، مصر، ص 428.
(3)- البخلاء، ص.19.

جمعت هذه النصوص ست قصص أو نوادر★ ؛ وهي: "الحمار والماء الأُجاج، مريم الصناع، درهم على درهم، ماء النخالة، الحرّاق والقدّاحة والعرجون، معاذة العنبرية"، تحمل سجلا نصِّيّاً موحّدا تمثل في سرد الشخصيات طرقا لتجميع المال وكيفية إنفاقه، وقد تنوّع السجل النصي بين الانتقاء والإقصاء.

يلتمس قارئ القصص الخمس الأولى، جانباً آخر مُشرقا وإيجابيّاً لهؤلاء، تمثّل في نظرتهم لحسن التّدبير، أو ما يُسمّى بالاقتصاد وترشيد النّفقات، بل حتّى الجاحظ حين استهلّ حديثه عنهم لم يصفهم بالبخل، على عكس ما فعل حينما خصّص حديثه عن أهل خراسان، فقال في المسجديين: «اجتمع ناس في المسجد، ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة، والتنمية للمال»[1]، وحينما يطّلع القارئ على هذه القصص يجدها عبارة عن خططٍ إستراتيجية منطقية، وهنا يتمثّل الانتقاء. ففي قصة "الحمار والماء الأجاج" مثلا تقدم لنا الشخصية منهجا قويما في الرّفق بالحيوان، وفي حسن التدبير، كما أننا نلتمس الانتقاء في قول الشيخ: «...وليس علينا حرج في سقيه منه، وما علينا أن كتابا حرّمه، ولا سنة نهت عنه، فربحنا هذه منذ أيام، وأسقطنا مؤونة عن النفس والمال»[2] ويكمن الانتقاء في تحرُّز هؤلاء من أن يكون فعلهم مخالفاً للشرع والسنة، فإنّ اقتصادهم هذا مُباح ما لم يكن فيه مضرّة.

أمّا قصة مريم الصناع فتُمثِّل عين الاقتصاد وحسن التدبير الذي تمتاز به النساء، خاصة إذا تعلق الأمر بجهاز البنت، فإنّ الأم تُجاهِد من أجل أن تظهر ابنتها في أبهى حلة، فقد «عظَّمت أمرها في عين الختن، ورفعت من قدرها عند الأحماء»[3]. تمكنت هذه القصة من تشكيل سجل نصي لشخصياتها، خاصة شخصية مريم الصناع، وقد جمع هذا السجل بين الحمولة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، أما الحمولة الاقتصادية فتتمثل في جمع المال منذ ولادة ابنتها؛ أي منذ

★ - يجب الإشارة إلى اختلاف قصص المسجديين في بعض الكتب منها تحقيق طه الحاجري، ص 29- 34، وتحقيق أحمد العوامري بك وعلى الجارم بك، ص 62 – 70، الّذين صنفوا قصص المسجديين في ستة قصص من قصة "صاحب الحمار والماء العذب"، إلى غاية قصة "معاذة العنبرية" أمّا الكتاب المحقق من طرف محمد الإسكندراني، ص 52 -79، فتمتد إلى طُرف شتى؛ أمّا نحن فنميل إلى الرأي الأوّل، لأنّ سارد في قصة "وليد القرشي" هو الجاحظ نفسه حين قال: "ومضيت أنا وأبو إسحاق النظّام وعمرو بن نهيوي نريد الحديث في الجبان.." والشاهد على ما نزعم هو علاقة الجاحظ بهذه الشخصيات وقد عرّفنا عن بعض من سيرتها الذاتية فيما يلي من هذا البحث.

(1)- البخلاء، ص 29.

(2)- البخلاء، ص.29.

(3)- نفسه، ص.30.

اثنتي عشرة سنة، وهي مدة كافية لجمع ثروة، ودليله قول زوجها: «... والله ما كنتِ ذات مالٍ قديما، ولا ورثته حديثا، وأنتِ بخائنةٍ عن نفسك، ولا في مال بعلك، إلا أن تكوني وقعتِ على كنزٍ...»[1]، فقد وجدت الأم طريقة مثالية مارست فيها تجارة من نوع خاص، تناسب حاجتها للمال، وإن كان قليلا، لكنه كان كفيلا بأن يسَدّ حاجات العروس.

تكمن الحمولة الاجتماعية في سياسة الحرمان التي انتهجتها طيلة هذه المدة من أجل هذا اليوم، ويتجلى ذلك في قولها: «كنتُ أرفع من دقيق كلِّ عجنةٍ حفنةً، وكنّا كما قد علمتَ نخبز في كلِّ يومٍ مرّة»[2] وهذه العبارة الأخيرة تحيل إلى درجة الحرمان التي عاشتها هذه العائلة، يتماشى هذا الانتقاء مع قول الله عزّ وجلّ: ﴿وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ﴾[3]، والجانب الثاني من الحمولة الاجتماعية هو بُخل الزوج! يتّضح ذلك في دهشته من جهاز ابنته، كما أنّ هذه النتيجة كانت صَنيع الأمِّ لوحدها، لا يوجد دخلٌ آخر اعتمدت عليه، ولا توجد إشارة إلى فقر هذه العائلة، كما أنّ ردّة فعل الزوج تحيل إلى ذلك، خاصة بعدما أفصحت له عن كيفية جمعها للمال، إذ قال: «... فقد أسقطتِ عنِّي مؤونته، وكفيتِني هذه النائبة»[4]، ثم قال بعدما عرف السبب: «ثبّت الله رأيك وأرشدك فقد أسعد الله من كنت له سكنا، وبارك لمن جُعلت له إلفا...»[5].

نلتمس الحمولة الثقافية في حرص الأمِّ على أن تظهرَ ابنتها في أبهى حلّة، والعجيب أنّ هذه الميزة متوارثة في أزمنة متلاحقة، إذ لا يخلو أيُّ عصرٍ من تنافس النساء على تحصيل أفضل جهاز! وهذا ما يُفسِّر حرصها على ادِّخار المال منذ يوم ولدتها فكانت النتيجة أن «حلّتها الذّهب والفضَّة، وكستها المروي والوشي والقز والخز، وعلّقت المعصفر ودقّت الطيب»[6]، فقد قدمت الشخصية سجلاً نصيّاً متنوع الدلالة يكتنف مجموعة من الحمولات المعرفية، يلخص طغيان جانب الإحساس بالأمومة على البخل، أو هو نوع من البخل المقترن بالضرورات، ويمكن الاصطلاح عليه بحسن تدبير المال.

(1)-البخلاء، ص.30.
(2)- البخلاء ، ص.30.
(3)- سورة الحشر: من الآية: 9.
(4)- البخلاء، ص.30.
(5)-البخلاء، ص.ن.
(6)- البخلاء، ص.30.

ولا تختلِف شخصية قصة الحرّاق والقداحة والعرجون عن باقي الشخصيات، واختلافها سيكون في انتقاءاتها أو تشويهاتها للمعنى العام للقصة، لأنّ لكلِّ قصة هدف تحاول أن تُقدمه من أجل غاية العبرة وتعليم طرق الاحتفاظ بالمال وجمعه. تحمل هذه القصة سجلا نصيا ينطوي على مجموعة من الانتقاءات التي توضّح طُرق استبدال الـمُكلِّف بالبخس، والنّادر بالمتوفِّر، فقد جاء في مُستهلها شرحٌ لكيفية إشعال النار من أجل الطَّهي أو حتّى التدفئة –لا نعلمُ تحديداً– لكنّ شخصية القصة راحت تسرد وقائع عدم إشعال النّار إذا ما تآكلت القدّاحة★، أو إذا تضاءل حجم الحرَّاق وتآكل كلٌ من الحرّاق والقدَّاحة يُشترى بثمن مُوجع.

تكمن انتقاءات الشخصية في استبدالها للحرّاقة★★ والقداحة بالـمَرَخ والعَفَار❖ وهي طريقة البدو في إشعال النار، ثم «أنّ عراجين الأعذاق تنوب عن ذلك أجمع»(1)، وبهذا وفّرت عراجين التّمر المال الذي كان يُنفَق في سبيل إشعال النار، وهكذا سيتحوّل هذا المال ليسدّ ثغرةً أخرى من ثغرات الإنفاق، ثم انتقلت هذه الانتقاءات التي أحالت لها الشخصية إلى باقي الجماعة فعمّت الفائدة ونقُصت الكُلفة على الجميع.

يواصل القارئ تتبُّع أثر الانتقاءات أو الإقصاءات للشخصيات في آخر قصّة أوردها الجاحظ عن مغامرات المسجديين، وقد أخذت أحداث هذه القصة منحى آخر عن باقي القصص التي ارتأينا أنها تؤسِّس وتُقنِّت للاقتصاد، أكثر ما توحي إلى البخل والتقتير. غير أنّ شخصيّة معاذة العنبرية، والتي تحملُ اسمها عنوانا لها خالفت كل ما ذكرناه في إقصاءاتها وتشويهاتها لشخصية البخلاء، خاصّة وأنّ الأمر تعلّق بأضحية العيد الّتي لها حكم خاصٌ في العقيدة الإسلامية، بخلاف باقي المناسبات الأخرى.

عمدت الشخصية إلى عدّة تشويهات مسّت حقيقة هؤلاء البخلاء الذي يعتمدون كل الطّرق وإن خالفت تعاليم الدين والأعراف، إذ تدور أحداث القصة حول حصول معاذة العنبرية على

★- الحجر الذي تقدح به النار.

★★- الحرَّاقة: هو ما تقع فيه النار عند القدح والأغلب هي خُرقة من قماش، لهذا أردفت الشخصية قولاً: «والحراق لا يجيء من الخِرق المصبوغة، ولا من الخِرق الوسخة ولا من الكتان، ولا من الخلقان» ينظر: البخلاء، تح: أحمد العوامري بك، ص.67.

❖- المرخ شجر سريع الوَرْيْ أي إخراج النار، والعفار: شجر يتخذ منه الزناد وجمعه زَنْد، وهو ما تقدح به النار، ينظر: المصدر نفسه، ص.ن

(1)- البخلاء، تح: طه الحاجري، ص32.

أضحية من ابن عمٍ لها، فقام السارد بالتكفّل بهذه الأضحية من ذبح وسلخ، ثم انصرف؛ ولقيها بعد ستة أشهر، فقال لها: «كيف كان قديد تلك الشاه؟ قالت: بأبي أنت! لم يجئ وقت القديد بعد، لنا في الشحم والإلية والجنوب والعظم المعرَّق وفي غير ذلك معاش، ولكل شيءٍ إبّان»[1]، بات أثر التشويه جليا خاصة وأنّ الدين يحث على الإنفاق من لحم الأضاحي، بل يجب على المضحِّي أن لا يُبقي من أضحيته أكثر من الثلث.

ولا ننكر أنّ في القصة بعض الانتقاءات الّتي تمثلت في الاستفادة من كلِّ شيء، حتى الدم لم يذهب هباءً، فقد علِمت «أن اللّهَ عزّ وجلّ لم يُحرِّم من الدم المسفوح إلاَّ أكله وشربه، وأنّ له مواضع يجوز فيها، ولا يُمنع منها»[2]، فأطرقت مليّاً ثم اهتدت إلى أنّ الدّم يزيل الدّبغ عن القدور ويزيد في قوّتها، وهكذا وضعت كلّ شيءٍ في موضعه الصّحيح بل حتى «الفرث والبعر فَحطبٌ إذا جُفِّف عجيب»[3]، يقدم هذا السجل انتقاءاتٍ أخرى غير ما تعلَّق بالبخل، فإذا عدنا إلى سياق القصة منذ بدايتها، فإنَ السارد أحال إلى أنَ الأُضحية هدية قُدِّمت لـ"معاذة" فهي بهذا تخرج من نطاق البخلاء إلى المعوزِّين الفقراء، لأنّ كلمة البُخلِ هي ألصقُ بالأغنياء منها بالفقراء، فإذا كان الأمر كذلك، فإنّ ما فعلته الشخصية يبدو منطقيّاً، خاصّة ما تعلَّق بمؤونة الحطب، وفي هذه الحالة سنعود إلى فكرة الاقتصاد والادِّخار التي طُرِحت مع بداية قصص المسجديين، فالشخصية تحاول أن توفِّر لنفسِها مؤونة عامٍ كاملٍ، وبهذا تضمن أكل اللحم طيلة السنة!

وقد أثّر هذا السجل النصي وهذه الانتقاءات على باقي شخصيات المسجديين خاصّة صاحب قصة الحمار والماء العذب فقد قبض «قبضة من حصى، ثم ضرب بها الأرض ثم قال: لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين»[4]، فقد اعتبر معاذة العنبرية من الصالحين لأنها أحسنت تدبير أضحيتها طيلة السنة، وبهذا تجاوزت كلّ طرق الاقتصاد.

نستنتج من قصص المسجديين أنهم اعتمدوا على سجل نصي واحد، وهو تبادل الخبرات ومدارسة فنون الادخار، غير مبالين بالطرق المؤدِّية إلى ذلِك، وإن كانت مخالفة للأعراف.

(1)- البخلاء، ص33.
(2)- البخلاء، ص33.
(3)- المصدر نفسه، ص.ن.
(4)- المصدر نفسه، ص 34.

ج- قصة عوف بن القعقاع★ :

تدور أحداث هذه القصة –وهي أقرب للخبر منها للقصة– حول وليمة تُعدُّ في موسم من المواسم، والأغلب أنه موسم الحجّ★★، إذ طلب "عوف بن القعقاع" من مولاه أن يُحضِّر طعاما يُشبع أهل الموسم، «فلمّا رأى الخبز الرقاق والغلاظ والشواء والألوان، واستطراف الناس للّون بعد اللّون، ودوام أكلهم لدوام الطُّرف، وأنّ ذلك لو كان لونا واحدا لكان أقل لأكلهم، قال: فهلا فعلته طعام يد، ولم تجعله طعام يدين»(1). يحمل هذا الجزء سجلين نصيين، أما الأوّل فإنّ شهوة الأكل طبعُ جميع الناس، ودليله أنهم استطرفوا ألوان الأكل فزاد هذا بكثرة الأكل فازدادت النفقات، أما الثاني فإنّ الشخصية توحي أنها تنحاز إلى الحكمة أكثر منها للبخلِ. الشاهد أنّ المناسبة ليست عزيمة الضيف أو الضيفين، ولا هي وليمة عرس أو حفل، وإنما هي طعام لسد رمق الجوع، وإن الطعام الذي غايته سد ثغرات الحاجة لا يجب أن يكون ذا ألوان «وقد فعلَ عُمرُ من جهة التّأديب أكثر من ذلك، حين دُعيَ إلى عُرسٍ، فرأى قدرا صفراء، وأخرى حمراء، وواحدة مرّة، وأخرى حلوة، وواحدة محمَّضة، فكدّرها كلها في قدر عظيمة وقال: إنّ العرب إذا أكلت هذا، قتل بعضها بعضاً»(2) لأنّ هذا يدخل ضمن نطاق الإسراف.

يلاحظ القارئ أن هذا النص يحمل غاية وعظية إصلاحية، تُحدّد نقاط الاختلاف بين البخل والاتزان في النفقات، فإنّ إطعام الطعام واجب على القادر، لكن المغالاة في أنواعه وألوانه منبوذة.

د- حديث إسماعيل بن غزوان❖ :

يلمح القارئ لهذه الأخبار، وفي أخبارٍ أخرى وردت عن الكندي، سجلا نصيا مُوحّدا لهذه الشخصية، التي ركّزت على كيفية جمع المال وحفظه، وهي صفة يمكن أن يشترك فيها البخيل والكريم معاً، غيرَ أنّ المبالغة التي دعت إليها في ذلك هي ما تثير الريبة واستغراب القارئ.

★- وهو الصحابي عوف بن القعقاع بن معبد بن زرارة التميمي الدارمي، من أعراب البصرة وفد مع أبيه إلى النبي ﷺ، ينظر: العسقلاني، الإصابة، ج4، ص 616.

★★- ينظر: البخلاء، تح: أحمد العوامري بك، علي الجرم بك، ص135.

(1)- البخلاء، تح: طه الحاجري، ص 74.

(2)- المصدر نفسه، ص 75.

❖- هو عبارة عن أخبار أوردها إسماعيل بن غزوان عن الكندي في فلسفته الخاصة عن البخل والتقتير، اخترت منها الحديث الثاني، ينظر: البخلاء، ص.165.

اعتمدت الشخصية على كثير من الإقصاءات والتشويهات التي طالت طريقة جمع المال وحفظه، فقد أرجعت اختراع كلّ أسباب الأمن والسلامة إلى ضرورة حفظ المال، فمن أجل ذلك «بُنيت الحيطان، وغُلِّقت الأبواب، واتُّخِذت الصّناديق، وعُملت الأقفال، ونُقِشت الرشوم والخواتيم، وتُعلم الحساب والكتاب، فلم يتخذون هذه الوقايات دون المال...»[1] .لقد حدّ من قيمة هذه الأشياء وخص استعمالها من أجل حفظ المال دون غيره من الأمور، وهو بهذا قام بتشويه الغايات الأخرى التي وضعت لها هذه الأشياء، كما أنّ هذا السجل النصي يحيل إلى ضيق مساحة نظر هذه الشخصية، وغيرها من الشخصيات التي تتبنّى نفسَ الفكر. أيُعقَل أن تبنى الحيطان من أجل حفظ المال فقط؟! أم تُراه يقصد أنّ كل ما حوت الحيطان مال؟! أم أنّ المال هو من بنى الحيطان فحوى ما بداخلها؟! تُحاول الشخصية الإجابة عن كل هذه الاستفهامات في الجزء الثاني من الحديث، إذ يقول موجها حديثه لمن ذمّ مذهبه في الإنفاق: «وزعمتم إنما سمينا البخل إصلاحا والشح اقتصادا، كما سمّى قوم الهزيمة انحيازاً والبذاء عارضة، والعزل عن الولاية صرفا والجائر على أهل الخراج مستقصيا، بل أنتم الذين سمّيتم السرف جودا، والنفج★ أريحية، وسوء نظر المرء لنفسه ولعقبه كرما...»[2] يمكن إدراج هذه الشخصية ضمن المتلقي السلبي أو المعاكس★★. إذ اتخذت لنفسها قاموسا خاصا مختلفا عن البقية الذين يعتبرون التضييق على النفس من البخل وليس اقتصادا، لهذا انحصر تفكير هذه الشخصية في اعتبار بناء الحيطان واتخاذ الأقفال والخواتم وغيرها من أجل حفظ المال، ويكشف هذا السجل النصي أن هؤلاء كانوا عَبَدَة للمال!

هـ- قصة تمام بن جعفر:

يصُب معنى هذه القصة في سياق القصة السابقة أيضا، ولهما نفس السجل تقريبا. فاقت هذه الشخصية الكندي في البخل وفي حب المال، ولهذه الشخصية فلسفة خاصة بها ميّزتها عن غيرها فإنْ بالغ الكندي في وصف طرق حفظ المال وجمعه، فإن "تمام بن جعفر" بالغ في تفسيراته

(1)-البخلاء، ص 90-91.

★- الافتخار بما ليس عنده.

(2)-البخلاء، ص 91.

★★- نقصد بهذا المصطلح المتلقي الذي ينتمي إلى هذه الفئة التي تسمي البخل إصلاحا واقتصادا، وهي لا ترى عيبا في حَزْم الأنفس والعيال من ما تلذ له الأعين وتشتهي في سبيل جمع المال وتكديسه، وهي لا تنظر إلى البخل والتقتير بالعين التي تراه بها غيرها ممن أدركوا كيفية تقسيم أموالهم بالتساوي وفق متطلبات الحياة العادية، فلا إفراط ولا تفريط.

لمن اشتكى له أمرا، أو أفصح له سرا أو عادة، فإن قيل له مثلا: «ما في الأرض أحدٌ أمشى مني، ولا على ظهرها أحدٌ أقوى على الحُضر* مني قال: وما يمنعك من ذلك وأنت تأكل أكل عشرة؟ (...) فإن قال: لا والله إن أقدر أمشي لأني أضعَفُ الخلق عنه، وإني لأنبهر من مشي ثلاثين خطوة قال: وكيف تمشي، وقد جعلت في بطنك ما يحمله عشرون حمالا؟ (...) وإن الكظيظ ليعجز عن الركوع والسجود»[1]، يجد القارئ نفسه محتارا عند محاولة فهم هذه الشخصية من خلال سجلها النصي المضطرب، والذي يحيل إلى العديد من التشويهات التي تفضح طباعها السيئة، فقد تقدّم في هذه الدراسة ذكر حالات للانتهازية التي طبعت معظم هؤلاء، وشيء من السذاجة والمسكنة، وحتى حسن التدبير والاقتصاد، غير أنّ هذه الشخصية يُقدِّمها سجلها النصي على أنها تمتاز بصفاتٍ ذميمة جعلت في البخل محوراً للحياة. كل شيء يبدأ منه وينتهي إليه، فإذا اشتكى شخص من ألم في ضرسه فلأنه كثيرُ الأكل شره، وإن قال ما اشتكيت من ألم ضرس قط قال لأنّ كثرة الأكل تقوي الأسنان، وتشُدُّ اللثة، وإن تعجّب شخص آخر من كثرة شربه للماء قال لأنك كثير الأكل وشبهه بالتراب والطين، وإن تعجب قلة شربه للماء قال لأنك ممتلئ البطن من الأكل! ** وكان هذا دأبه في النصيحة والتوجيه.

يحيل هذا السجل إلى أن هذه الشخصية عاشت حياة ضنك، وإن بدا لها العكس لأن الحياة أوسع من أن تُفسّر بكثرة الأكل أو قلته، ثم إنّ هؤلاء الذين وضعوا لأنفسهم مقياساً كهذا لم يكن لهم هدف في هذه الحياة غير تحصيل الثروة!

و- خبر صاحب الثريدة:

أورد الجاحظ حديثا قصيراً عنونه بـــ"صاحب الثريدة" وقد ركّز في هذا الخبر على السجل النصي الذي تستعمله هذه الشخصية، لا في هذه القصة، وإنما في حياتها عامة، بل وتعجّب من مدى ضبطها لسجلها النصي اليومي مع كثرة حديثها إذ يقول: «... وذلك أنّي في كثرة ما جالسته، وفي كثرة ما كان يفتن فيه من الأحاديث، لَمْ أره خبّر أن رجلا وهب لرجل درهما واحدا، فقد كان يفتّن في الحزم والعزم، وفي الحلم والعلم، وفي جميع المعاني، إلا ذكر الجود، فإنّي لم أسمع هذا

* - الحُضر: العدو السريع، لأنبهر: أتعب ويعتريني تتابع النفس إعياءً، الكظيظ: الممتلئ من الطعام.

(1)- البخلاء، ص116.

** - ينظر: البخلاء، ص116 -117.

الاسم منه قط. خرج هذا الباب من لسانه، كما خرج من قلبه»[1]، وهو دليل ضمني أنهم كانوا يعرفون الجود لكنهم لم يُؤمنوا به، وأنّ ادِّعاءهم أن البخل إصلاح والشح اقتصاد هو ضربٌ من العبث، وأكبر دليل على ذلك تخيّر هذه الشخصية لألفاظها البعيدة عن معاني الجود.

ويلاحظ أن الجاحظ ركز أيضا على السجل النصي لشخصياته، كما ركَّز على طباعهم وبخلهم، فهو بهذا يحاول أن يلفت انتباه القارئ إلى أن بخلهم هذا لم يمس مالهم وأكلهم ولباسهم فحسب، وإنما مس حديثهم في بعض مفردات الجود ومرادفاته أيضا!

4- الاستراتيجيات النصية في قصص البخلاء:

لا يَقلُّ هذا الإجراء أهميةً عن باقي الإجراءات التي ميّزت تنظيرات آيزر في التلقي والقراءة الواعية المتفحِّصة، لسبر النص والوصول إلى كُنه المعنى، أي البحث عن المعنى الحقيقي من وراء المعنى السطحي. لهذا عوّل كثيرا على الأعمال التّخييليّة التي تفسح المجال لإعمال الذهن وتنشيط ملكة النقد عند القارئ، فقدَم آيزر مجموعة من الإجراءات التي من شأنها تأويل النصوص وفق منهجية معينة تمثلت في الاستراتيجية النصِّية؛ وهي نظام معيّن يقوم على دمج عناصر مُستمدّة من الواقع ومنتقاة بدقة، والمشكلّة للذّخيرة* ثم التأليف بينهما ضمن خطّية نصية، كما يقوم بربط السياق المرجعي للذخيرة مع القارئ، فإذا ما حدثت خلخلة لنظام بنية رواية ما أو شعر ما، فإنّ تلك المحاولة تنتهي إلى تدمير تلك النصوص، لأنها ألغت إستراتيجيتها الأصلية، واتّخذت لها إستراتيجية جديدة.[2]

يمكن اعتبارها نظاماً أو خطاطةً تقوم على دعامتين أساسيّتين: العناصر الخارجية، والذخيرة النصية، بالمشاركة مع إدماج الذات القارئة لتتم عملية التواصل التي تُعد شرطا مهما للإستراتيجية النصية؛ لأنّ النص الأدبي «يقوم على عناصر تواصلية تدفع القارئ إلى التفاعل معه

(1)- البخلاء، ص195.

* - يقصد بها القيم والمعايير الاجتماعية والتاريخية والثقافية، أو هي المؤثرات الخارجية التي يتأثّر بها النص فتشكل بنيته الداخلية.

(2)- ينظر: محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، عدد.3، مج.37، يناير-مارس، 2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص.61.

انطلاقاً من قراءته وفهمه من أجل إنتاج معنىً معين»[1] ومن هنا تستمد الإستراتيجية النصية قيمتها، في أن تبحثَ وفق كل هذه الشروط عن معنى معين يطرحه النص.

يعتمد هذا الإجراء على خاصيتين اثنتين؛ أولهما الصدارة والخلفية وتسمى أيضا "**القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية**"، وثانيهما "**الموضوع والأفق**". أما الأولى فإنها تعتمد على السياق الخارجي من أجل ضبط مفهوم السياق العام، وأما الثانية فإنها لا تخرج عن هذا الإطار العام إلا أنها تتحدد في أربع حالاتٍ مشتركة من أجل تحديد المعنى العام. وهي المنظور الذي يتّصل بالقاص، وذلك الذي يتصل بالشخوص وذلك الذي يتصل بالحبكة أو الحدث العام، ثم الذي يتصل أو يخصُّ القارئ[2].

4.1 القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية لقصص البخلاء★:

فرضت علينا طبيعة كتاب البخلاء أن نبدأَ من الأخير لنصل إلى النتائج، بمعنى أن نقدم المعاني الخفية التي تنطوي تحت كلمة البخل/البخلاء ثم محاولة إسقاطها على الشخصيات المتعددة، معتمدة على السياق التاريخي الذي ظهرت فيه هذه القصص وعلى السياق النفسي الذي خصّه الجاحظ لمعظم شخصياته إن لم نقل كلها؛ وسبب اتخاذي لهذه الطريقة –غير المعتادة– يرجع إلى الإجراء نفسه الذي يكون سلِساً في الأعمال الروائية ذات الشخصيات المحدودة، وإن كثُرت، وذات الحدث الواحد وإن تشَعّب، إلا أنّ قصص البخلاء تعدّدت بحسب تعدد الشخصيات الكثيرة، هذا ما دفعنا إلى وضع طريقة تتناسب مع طريقة الجاحظ في عرضه لشخصياته.

عرضت قصص البخلاء مجموعة من القيم والمبادئ انطوت تحت مسمى البخلاء، لكنها اختلفت باختلاف الشخصيات، وباختلاف طباعها وأهدافها وأخلاقها، وقد قمنا بجمع هذه المبادئ فيما يلي:

---

(1)- أحلام العلمي، تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي، ص.327.

(2)- ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط.1، 2000، القاهرة، مصر، ص.141، 142.

★- إنَّ تطبيق الاستراتيجيات النصية على قصص البخلاء تعد مجازفة حقيقة أعترف بها للقارئ لأني وجدت نفسي في مأزق وضعني فيه طبيعة الموضوع وطريقة السرد التي تعتمد على المباشرَة، ولكنّني قبلت رفع التحدي من أجل سبر أغوار هذا النص الحي المتجدد عبر حقبات التاريخ، لأن هذا الإجراء بالتحديد يحتاج إلى الأعمال التي يخالطها نوع من الخيال كما هو الحال بالنسبة للرواية، أما هذه القصص فهي عبارة عن صورة فوتوغرافية لواقع معيش في فترة ما، تحتاج إلى عينٍ فاحصة لمحاورة ما تحت هته الألوان التي تمثلت في تعدد القصص والشخوص والحيل.

أ. **البخل/جمع المال**:

ارتبط جمع المال بالبخل في كثير من قصص البخلاء ونوادرهم، بل هو نتيجة حتمية لفعل البخل، أو غاية وهدف اعتمدوا على طرق شتى للوصول إليه، بل ارتكزوا في ذلك على كثير من الأحاديث الصحيحة وسِيَر الصحابة والتابعين حتى يصطبغوا على هذا الفعل نوعاً من الشرعية.

وبالرجوع إلى المرجعية السياقية، الاجتماعية منها، نجد أنّ البيئة التي طبعت البصرة آنذاك هي ما دفع هؤلاء إلى تبني هذا الفكر والدفاع عنه، فالبصرة كانت إلى ردحٍ من الزمن ولاية تجارية اقتصادية بامتياز، فقد «انتقلت من منطقة بدوية قاسية تحاذي الصحراء إلى مدينة حضارية تكدّست فيها الأموال الوفيرة لموقعها التجاري الهام، إلى جانب رخص المستوى المعيشي فيها»[1]، وهي عوامل ساعدت على العيش البسيط لبعض من اختار جمع المال وتكديسه على إنفاقه وتبذيره.

أدّت هذه السمة التي طبعت هذا العصر، وهذه المدينة تحديدا، إلى شعور الفرد بشيء من «الوعي المالي وهو إحساس الفرد بقيمته بسبب ما يمتلك من مال»[2]، ويمكن إدراج هذا الوعي ضمن السياقات النفسية، إلا أننا ندرجها أيضا ضمن السياق الاجتماعي بما أن البيئة الجديدة التي انفتحت عليها البصرة هي من ولّد في النفس هذا الشعور. نلتمس كل هذا في عدد لا بأس به من القصص التي أوردها الجاحظ، والشواهد في هذا الباب كثيرة★، منها حديث الكندي الّذي رواه ابن غزوان حول الأمور التي اهتدى لها الناس من أجل حفظ المال[3] ومنها قول "إسماعيل بن غزوان": "عجبت لمن قلّت دراهمه كيف ينام؟ ولكن لا يستوي من لم ينم سرورا ومن لم ينم غمّا"[4] فالبخل جالب لمفتاح السرور، وقلّة المال تجلب الغمّ.

(1)- ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص.157.

(2)- وديعة النجم، الجاحظ والحضارة العباسية، ص.155.

★- وقد مرَّ بنا الحديث عن عديد النماذج منها: قصة المشاركة في طبخ الطعام، وقصص المسجديين ومدارستهم لطرق الاقتصاد، والتي تهدف إلى جمع المال وتوفيره، وحديث إسماعيل بن غزوان الذي مر الحديث عنه الذي أرجع بناء الحيطان وغلق الأبواب واتخاذ الصنادق..الخ، طرقا لحفظ المال وتوفيره.

(3)- البخلاء، ص 90-91.

(4) - المصدر نفسه، ص 92.

ب. البخل/التسول (أو الكدية):

تضمّن البخل بعض معاني التسول في القصص والنوادر، وبديهيّ جدا أن يقترن التسول بالبخل، أو هذا ما حاول أن يقدِّمه الجاحظ، وقد قام بعملية جرد للشخصيات وطباعها في فترة سبقت تدوينه للكتاب، فتميّزت كل قصة عن غيرها رغم كثرتها، إلا أنها كانت تصُبُّ في موضوع واحد مشترك بين الجميع؛ ومن القصص التي اكتست طابع التسول، "قصة الكندي" الذي اختبأ وراء قناع وَحْم زوجته من أجل تحصيل غذاء يومه وهو القائل لعياله: «... أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع، إنما لكل بيت منهم لون واحد، وعندكم ألوان»[1]. وقصة "خالد بن يزيد" حينما سأله القوم عن معرفته للمكدّيين؟ :"وكيف لا أعرفهم؟ وأنا كنت كاجار★★ في حداثة سنّي"[2]، منها وصيته لابنه عند موته، والتي حثّه فيها على البقاء على عهد أبيه في طريقة جمع المال، فلا فائدة له إن لم يحسن تدبيره ومعرفة الوجه الذي يتصرّف فيه، لهذا تبدو الوصية أعمق من أنها تحث على حفظ المال فقط، وإنما غايتها الإرشاد إلى طرق تحصيله ولو بالتكدية، وهذا الملمح في قوله: «... ولما ورثتك من العُرف الصالح، وأشهدتك من صواب التدبير، وعوّدتك من عيش المقتصدين، خير لك من هذا المال، ولو دفعت إليك آلة لحفظ المال عليك بكل حيلة، ثم لم يكن لك معين من نفسك، لما انتفعت بشيءٍ من ذلك...»[3]. العبرة في وسيلة كسب المال لا في حفظه فحسب.

ت. البخل/ الانتهازية والتطفل:

قدّم الجاحظ شخصيات متعددة عرضها وفقَ تشخيصه النفسي الحاذق، فقد ارتبط البخل عند هؤلاء بالانتهازية والتطفل، وهي صفاتٌ ربطها الجاحظ بسوء الخلق، واللامبالاة، وهي طريقة أخرى للبخل عند بعضهم، فإنْ لم يجد ما يبخلُ به هؤلاء فإنهم ينتهزون فرص التهامهم الطعام عند الغير، وهو ما يفسِّر طباع هذه الفئة من المجتمع التي امتهنت كل وسائل البخل وطرقه، فقد

(1)- البخلاء، ص81.

★★- تعني التسول وهي كلمة فارسية على الأغلب ويقصد بكلامه أنه يعرف جميع أنواع المتسوّلين لأنه كان من رؤساء المكديين، ينظر: البخلاء، تح: محمد الاسكندراني، ص 67.

(2)- البخلاء، ص 46.

(3)- البخلاء، ص47

ذكر الجاحظ قصة امرأة اشتكت لأبي القماقم★ غياب زوجها ليلاً للعمل ونهاراً في النوم، فطلبت منه أن يقضي لها حاجة وقد أعطته فلساً ورغيفاً ليشتري لها بهما ما طلبت منه، فغاب عنها أياما، وحينما رأته سألته عن حاجتها فقال: «ويحك سقط والله مني الفلس، فمن الغمِّ أكلت الرغيف»(1)، وللقارئ حق التساؤل إن كان أبو القماقم صادقا أم كاذباً؟ لأنّ كلا الإجابتين تحيل إلى الانتهازية التي ارتسمت على صنفٍ منهم.

من صور الانتهازية أيضا ما قدّمه الجاحظ في أخبار قاسم التمار★★ الذي جاء في وصفه أنّه «كان شديد الأكل، شديد الخبط، قذر المؤاكلة، وكان أسخى الناس على طعام غيره، وأبخل الناس على طعام نفسه (...) فكان لا يرضى بسوء أدبه على طعام ثمامة، حتى يجر معه ابنه إبراهيم...»(2). ارتبط البخل بالانتهازية وبسوء الأدب أيضا، وأنّ بخلهم لا يكون إلا على طعامهم فقط، وشراهتهم على طعام غيرهم، لهذا وصفهم بشديدي الأكل «فكانا إذا تقابلا على خوان ثمامة لم يكن لأحد على أيمانهما وشمائلهما حظٌّ في الطيبات»(3).

غير بعيد عن هذا يندرج المتطفِّلون من البخلاء، لأنّ لهم نفس السجل النصي، وقدّمهم السارد وفق إستراتيجية نصية واحدة، بتعريفه لكلمة "طفيلي"❖ معتمدا على سياقٍ مرجعي تاريخي، ترجع القصَة إلى رجل بالكوفة «من بني عبد الله بن غطفان، يسمى طُفيل: كان أبعد الناس نُجْعَة♦ في طلب الولائم والأعراس فقيل له لذلك طُفيلَ الأعراس، وصار ذلك نبزا له، ولقباً لا يُعرَف بغيره، فصار كل من كانت تلك طِعْمَته♦♦، يقال له "طفيلي"»(4)، وإننا نرجّح إدراج

★ - هو أبو القماقم بن بحر السّقاء، وأخذ اسمه هذا "القماقم" من حرفة امتهنها الرجل، وهي السياقة بالقمقم وهو ما يُسَخَّن فيه الماء من نحاس وغيره، (ينظر: البخلاء، تح: محمد الأسكندراني، ص150.)

(1)- البخلاء، ص.124.

★★ - هو من أصحاب الفكاهة والنوادر والغفلة.

(2)- البخلاء، ص198.

(3)- المصدر نفسه، ص199.

❖ - الطفيلي: يرجع اسم طُفيل، وهو شخص من موالي عثمان بن عفان كان يأتي الأعراس دون أن يُدعى إليها، وكان أول من فعل ذلك، لهذا السبب يُنسَب إليه الطفيليُّون.

♦ - نجعة: الذهاب في طلب الطعام في الولائم والأعراس. ♦♦ - الطِّعمة: طلب الطعام والارتزاق.

(4)- البخلاء، ص78.

الجاحظ لقصة الطفيلي – وإن لم يفصّل في ذكر طباعه– أنه من البخلاء أيضا، وهي صفات مشتركة تجمع بين البخل والتطفل والانتهازية.

ث. **البخل/الاحتيال والكذب**:

قدّم الجاحظ استراتيجيات نصية كثيرة تحيل إلى اقتران الكذب بالاحتيال عند صنفٍ من البخلاء، ومن البديهي أن يرتبط الاحتيال بالكذب، فجعل منهما البخلاء طريقةً للوصول إلى غاياتهم وأهدافهم في تحصيل المال أو الطعام، وأكثر شخصية اقترن اسمها بالاحتيال والكذب شخصية الكندي الذي ورد له خبرا طويلاً ضمّنه بمجموعة من الأخبار المتفرقة في فقرات متتالية، فقد استهلّ أوّل خبر عنه بقصة تسوله الطعام من جيرانه بداعي وحم امرأته —وهي قصة سبق الحديث عنها– فالكذب فيها واضح.

تحمل قصص البخلاء استراتيجيات نصية عديدة تصب في معنى الكذب، منها قصة العراقي مع المروزي، يقدِّم لنا السجل النصي لهذه القصة إستراتيجية المروزي في الكذب والمراوغة حتى يتفلّت من واجبه، وهو ما جاء في قوله: «لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[1] وهو اعتراف صريح بالكذب ليتهرب من واجب الضيافة.

تحيل قصة "كذب بكذب" إلى اعتماد صنفٍ منهم على الكذب في وجه من أوجه البخل. تدور أحداث هذه القصة حول شاعر أنشد والياً من ولاة الأمور شعرا يمدحه فيه ويُبالغ في ذلك، فأمر له الوالي بعشرة آلاف درهم، ففرح الشاعر فزاده عليها عشرة أخرى، وبقي يزيده كلما بلغ الفرح بالشاعر مبلغاً عظيما، حتى وصل المبلغ إلى أربعين ألفا، تعجب الكاتب من فعله هذا وراح يعقب بأن الشعر لا يستحق أكثر من أربعين درهما فكيف له بأربعين ألف، فصاح الوالي فيه بأن لا يفعل، أجاب الكاتب أنه هو من طلب له ذلك؟! فقال معقبا: «... هل جعلَ في يدي من هذا شيء أرجع به إلى بيتي؟ ألسنا نعلم أنه قد كذب؟ ولكنه سرنا حين كذب لنا، فنحن أيضا نسره بالقول ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذباً فيكون كذبٌ بكذب، وقول بقول، فأما أن يكون كذب بصدق، وقول بفعل، فهذا هو الخسران المبين الذي سمعت به»[2]. واضح الكذبُ في القصة بيّن، تقدِّم صورة عن اتخاذ

(1)- البخلاء، ص22.

(2)- البخلاء، ص 26- 27.

الكذب وسيلة من وسائل البخل، وهي استراتيجية تخصّ مجموعة من الشخصيات في قصص كثيرة[★] توضّح الجانب المظلم من طِباع فئةٍ من البخلاء.

ج. **البخل/عادة متأصِّلة**:

لا يمكن إغفال جانب ثان مهم قدمه الكتاب، بما أنّنا سلمنا منذ البداية أن الجاحظ كان «يقف عند عرض بعض المسائل موقفا محايدا ليترك اتخاذ الموقف للقارئ الضمني»[(1)] الذي سيعتمد على الاستراتيجيات النصية التي تقدمها الشخصيات انطلاقا من سجلها النصي، وقد استوقفتنا بعض القصص التي قدمت عن نفسها بشكل مختلف عن سابقاتها. فإن كانت بخيلة وتميزت بكل الصفات التي سبق ذكرها، فإن ذلك راجعٌ إلى طبيعتها، أو اعتبار البخل عادة متأصلة فيها إما عن طريق الوراثة، أو عن طريق الاكتساب، وهذه الحالة امتاز بها أهل خراسان، خاصة أهل مرو منهم استناداً لقول الجاحظ في مستهل قصصه: «نبدأ بأهل خراسان، لإكثار الناس في أهل خراسان، ونخص بذلك أهل مرو، بقدر ما خصوا به»[(2)]، ثم راح يسرد مجموعة من القصص والنوادر بذكر أسماء رواتها، أو مستعملاً عبارة "قال أصحابنا" مشيرا إلَى أن هذه القصصَ إنما نُقلت إليه من ثقة حتى لا يتعجب القارئ وتخالطه ريبة في مدى صحتها.

ومما ورد في طباع هؤلاء ما روته بعض الشخصيات ومنها حديث ثمامة[★★] قال: «لم أرَ الديك في بلدة قط إلا وهو لافظ، يأخذ الحبة بمنقاره، ثم يلفظها قدام الدجاجة، إلا ديكة مرو، فإني رأيت ديكة مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب، فعلمت أنّ بخلهم شيء في طبع البلاد، وفي جوهر الماء، فمن ثمّ عمّ جميع حيواناتهم»[(3)] يكمن الشاهد في هذا الحديث —على ما فيه من مبالغة– في قوله : «فعلمت أن بخلهم شيء في طبع البلاد» حتى حيواناتهم مسها البخل وهي إشارة إلى مدى تأصُّل هذه الصفة في أهل مرو.

★ - لا يسمح المقام بذكرها جميعا، وإنما نكتفي بالنموذجين الذين بين أيدينا ونحيل إلى بعض منها بالرجوع إلى قصة مقلى الخراساني، ص23. وقصة جبل وأبو مازن، ص 39.

(1)- هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.1، 2008، بيروت، ص.248.

(2)- البخلاء، ص17.

★★ - ثُمامة بن أشرس النميري، أبو معن، هو من كبار المعتزلة، اتصل بالرشيد ثم بالمأمون وكان ذا نوادر وملخ، وكان الجاحظ من تلاميذه، يسمى أتباعه الثمامية نسبة إليه، توفي سنة 213هـ - 828م، ينظر: البخلاء، تح: محمد الأسكندراني، ص.41.

(3)- البخلاء، ص18.

من الشواهد أيضا حديث "أحمد بن رشيد" قال: «كنت عند شيخ من أهل مرو، وصبي له صغير يلعب بين يديه، فقلت له، إما عابثا وإما ممتحناً: أطعمني من خبزكم، قال: لا تريده، هو مرّ، فقلت: فاسقني من مائكم، قال: لا تريده، هو مالح، قلت: هات لي من كذا وكذا، قال: لا تريده، هو كذا وكذا، إلى أن عددتُ أصنافا كثيرة، كل ذلك يَمنَعْنِيه ويبغضه إليّ، فضحك أبوه وقال: ما ذنبنا؟ هذا من علّمه ما تسمع؟ يعني أن البخل طبع فيهم وفي أعراقهم وطينتهم»[1]، وفي الموضوع نفسه عرضت شخصية أخرى نفس المشهد والشاهد تقريبا في موضع آخر، ولا نعلم إن كانت من أهل مرو أم من غيرهم، لكن ما يهمُّنا في الشاهد تأصُّل صفة البخل في بعض الشخصيات، يقول السارد: «وقال لي هذا الرجل★★: أكلنا عنده يوما، وأبوه حاضر، وبُنَي له يجيءُ ويذهب، فاختلف مرارا، كل ذلك يرانا نأكل، فقال الصبي: كم تأكلون، لا أطعم الله بطونكم! فقال أبوه، وهو جد الصبي: ابني، ورب الكعبة!»[2] تحيل غبطة الجدّ بتأصُّل البخل في أحفاده، وهذا ما كان يحرص عليه البخلاء في وصاياهم لأبنائهم للمحافظة على المال الذي تمّ جمعه ببخلهم على أنفسهم، فالصبيُّ لا يحتاجُ إذن إلى وصيّة فقد اكتسبَ هذه الصفة منذ حداثة سنِّه عن طريق الوراثة الجينية!.

أورد الجاحظ رسالة "أبي العاص بن عبد الوهاب بن عبد المجيد الثقفي"★ بعثها لأخيه يذمُّه فيها لتبنِّيه فكر البخلاء من أمثال الأصمعي وسهل بن هارون وإسماعيل بن غزوان، وقد وضّح فيها مثيراً بعض الأمور توحي إلى إنكاره لتضييق هؤلاء على أنفسهم، وخصّ في الرِّسالة جانبا يتحدّث فيه عن تأصُّل صفة البخل فيهم بقوله: «...والدليل على أنه ليس بهم خوف الفقر، وأن الجمع♦ والمنع إما أن يكون عادةً منهم أو طبيعة فيهم، إنك قد تجدُ بخيلاً، ومملكته أوسع، وخرجه أذر♦♦»[3]، وهو تعقيبٌ على أنّ مثل هذا الفعل لا ينم عن خوفٍ من الفقر، وإنما

(1)-البخلاء، ص18.

★★- لم يذكر الجاحظ اسم هذا الرجل، وإنما اكتفى بقوله: "وحدثني صاحب لي قال: دخلت على فلان بن فلان" ويقصده هو، في أول قسم من النادرة، ونزعم أنه من الشخصيات التي تحفَّظ عن ذكر أسمائها لسبب ما ذكره في مقدمة الكتاب.

(2)- البخلاء، ص44.

★- هو أحد أثرياء البصرة توفي بها سنة 194 هـ، البخلاء، تح: محمد الأسكندراني، ص.183.

♦- الجمع والمنع: جمع الأموال ومنع إنفاقها

♦♦- أذر: أي مصروفه أكثر، ينظر: البخلاء، تح: محمد الأسكندراني، ص.192.

(3)- البخلاء، تح: طه الحاجري، ص160.

راجع إلى طبيعة متأصلة فيهم. ونحن نزعم أن الجاحظ أورد هذه الرسالة ليحتجّ بها ويُؤيِّد بها أفكاره وآراءه في ذمِّ هذه العادة التي طبعت سلوك بعضٍ من شخصيات قصصه، وكأنّ لسان حاله يقول أنه ليس الوحيد الذي لاحظ هذه الطِّباع، وأقرّ باستيائه منها، وإنما هم كُثُر من تتبّعها بقلمه، فإن لم يجد فبلسانه، كما هو الحال بالنسبة للرُّواة الذين روى عنهم.

يستخلص القارئ من خلال ما قدّمته الشخصيات في استراتيجيات نصية متعدِّدة، أنّ البخل أخذ مجموعة من الصفات، منها ما ذكرنا ومنها ما غاب عنّا، وكل هذه الشخصيات مثلت فئة من فئات المجتمع البخيل الذي عايشه الجاحظ، وهي فئةٌ منبوذة من باقي المجتمع الذي لا يرى في البخل وكلِّ الصفات التي اتّصلت به، إلاّ سوء الخلق والانحراف عن العادة السليمة التي فُطِر عليها البشر، ثم إن المتلقي يلحظُ أنها عادةٌ شاذّة في هذا المجتمع، ويتضح ذلك من خلال تعدد الرواة الذي نقلوا معظمَ القصص والأخبار، وتعدد الشخصيات أيضا التي اتخذت هذه موقف الـمُنكر لهذا الخُلُق، وهذا ما سنوضِّحه أكثر من خلال الشق الثاني لإجراء الاستراتيجيات النصية، من خلال: **بنية الموضوع والأفق**.

4.2 بنية الموضوع والأفق:

سبق وأن حدّدنا تعريفاً لهذا الإجراء[★]، وقلنا إنها ترتبط بالسياق الثقافي والاجتماعي للنص من أجل فهم المعنى وتأويله، لكن لا يتشكل هذا المعنى إلا من خلال منظورات أربع تختلف باختلاف بؤرة النظر، ومن خلال الخلفيات الثقافية المكتسبة للقارئ، وتتضح للقارئ من خلال تعدُّد القراءة، وهي:

أ- منظور السارد:

يحمل السارد عبئَ نقل المشاهد والأحداث في العمل الروائي، وهو مركز التقاء بين المؤلِّف والقارئ، وغالباً ما يتنوّع ويتعدّد السارد في الرواية، إذا ما تناوبت الشخصيات على حمل هذا العبءِ، لكنها في مجملها تقوم بسرد حدثٍ واحدٍ من خلال منظوراتٍ متعدِّدة، هذا عن العمل الروائي الذي ركَّزت عليه نظرية التلقي من خلال إجراءاتها المتعدِّدة. أما فيما يخص هذا العمل السردي فإنه

[★]- ينظر: ص196.

يختلف عن الرواية في نقاطٍ عدّة، منها كثرة ساردي القصص والأخبار، وتغيُّر أحداث موضوع "البخل وصوره"، هذا التشعب في عدد الرواة، يضطرنا إلى تحديد أولا الأنواع التي تفرّع إليها، ومن ثم محاولة ضبط منظوره في ما يسمى بـ"بنية الموضوع والأفق".

تنوّع السارد لقصص البخلاء بين شخصيات★، مجهولة اختبأت أسماؤها وراء عبارات "حدّثنا/أخبرنا أصحابنا/قال مشايختنا/سمعنا عن أصحابنا...إلخ" وبين شخصيات معروفة لديها وجود تاريخي إما أنها من أصدقاء الجاحظ أو مشايخته أم ممن عاصره من أدباء عصره...الخ★★، وبين تولي الجاحظ نفسِه زمام سرد بعض قصصه، سواء كان فيها شخصية بطلة أو مجرد شاهد عيان فقط.

وتوجد فروق بين هذه الحالات الثلاث التي توزّع فيها السارد. يتمثّل هذا الفرق في المنظور الذي خصّه لموضوع البخل والبخلاء، والبداية ستكون مع الصنف الأول السارد المجهول:

❖ **منظور السارد المجهول:**

يتمثل هذا النوع من السارد في عدد قليل بالقياس مع النماذج الأخرى، تجلّى معظمه في سرد نوادر الخراسانيين من البخلاء، أي تولى نقل أخبار فئةٍ معيّنة من النماذج المذكورة لعلّ المؤلِّف لا يريد أن يخلقَ عداوة بين هذا السارد وبين المراوزة من البخلاء، وذلك لحساسية الموقف خاصة وأن الجاحظ تحدث في عديد من الكتب، أنه ألّف كتابه هذا لشعوبية❖ ظهرت بسبب اعتلاء الفرس لسُدّة الحكم في عهد بني العباس.

أ- **السارد المجهول ليس بخيلا:**

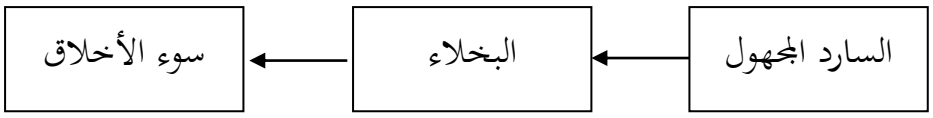
المتفحِّص لمنظور هذا السارد يجده يَعيبُ على الشخصيات طبيعتهم السيئة هذه، بل ويحاول أن يُظهِرهم في صورة فكاهيّة ساخرةٍ، في مشاهدَ فائقة السرعة —وهذا ما تتطلّبه النادرة– بأن تصيب معنى دقيقا ساخرا في عمومه في كلمات قليلات، ومن هذه النماذج ما جاء ذكره «قال أصحابنا: يقول المروزي للزائر إذا أتاه والجليس، إذا طال جلوسه: "تغذيت اليوم؟" فإن قال نعم،

★- منهم من عرَّفه المحقِّق ومنهم من لم يُعرِّفه، ربما يعود ذلك إلى جهله به أو إلى عدم وجود توضيح من طرف الجاحظ.

★★- نذكر منهم على سبيل المثال: ثمامة بن أشرس النميري، عمرو بن نهيوي، مُوَيس بن عمران، أبو إسحاق إبراهيم بن سيَّار النظّام، أبو نواس، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ابن المقفع، إسماعيل بن غزوان، الأصمعي، أبو القاسم، أبو حسان المدائني، ... الخ.

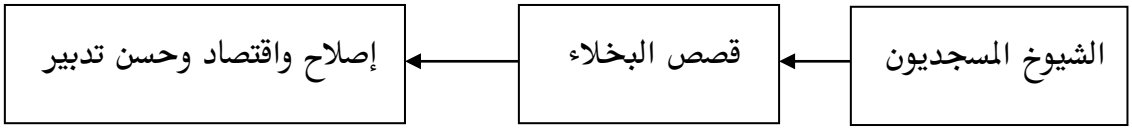
❖- تطرقنا لهذه النقطة في الفصل السابق، إلا أننا وجدنا رأياً آخر ينفي الرأي السابق، ينظر: ص 71 من هذا البحث.

قال "لولا أنك تغذيت لغذيتك بغذاء طيب"، وإن قال لا، قال: "لو كنت تغذيت، لسقيتك خمسة أقداح"»[1]. ومن هذه النماذج أيضا «وزعم أصحابنا أن خراسانية ترافقوا في منزل، وصبروا على الارتفاق• بالمصباح ما أمكن الصبر، ثم أنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم، وأن يدخلَ في الغرم معهم، فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينيه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك، إلى أن يناموا ويُطفِئوا المصباح، فإذا أطفأوه أطلقوا عينيه»[2]. يقدم كل من هذين النموذجين أقصى صور البخل وأبشعها على الإطلاق، وهو منظور السارد المجهول الذي لم يدَّخر أي جهد في رسم ملامح الشخصيات الكاريكاتورية في أغرب صورها، وبهذا يختصر لنا المنظور المقيت لهؤلاء من خلال هذا التصوير، وكأنه يريد أن يُحيل إلى أن لا علاقة لهذا الفعل بالاقتصاد أو حسن التدبير، وإنما هو بخلٌ وإمساك في أسوء حالاته.



ب- السارد المجهول من البخلاء:

يندرج في هذه الخانة الشيوخ المسجديون الّذين أخذوا على عاتقهم سرد قصص مغامرات البخلاء، وطرق تحصيلهم على المال، وتختلف نظرتهم للبخل باعتباره ضرب من الإصلاح، وأحد آليات الاقتصاد.



❖ **منظور السارد المعلوم:**

يدخل ضمن هذه الخانة، الأعلام الذين سبق ذكرهم من أدباء ونقاد ومتكلِّمين ومعتزلة من مشايخة الجاحظ، وتدخل شخصيات أخرى ممن صاحبهم الجاحظ وروى عنهم بعض قصصه،

(1)- البخلاء، ص17.

• - الارتفاق: لا يستضيئون بالمصباح.
- تناهدوا: تشاركوا في جمع مبلغ معين كل واحد منهم له نفس النفقة.
- الغرم: أي يدفع بالمساواة مثل ما دفع كل منهم.

(2)- البخلاء، ص18.

فرغم أنهم يشتركون في كونهم من الرواة المعروفين تاريخيا، إلاّ أنهم يختلفون في المنظور الذي ينطلق من خلاله تصنيفهم لأجناس البخلاء، وطباعهم، فنجدهم ينقسمون إلى نوعين اثنين:

أ- منظور السارد المعلوم البخيل:

يختلف منظور السارد في هذه الخانة بالضرورة، في كونه لا يعتبرهم بخلاء، إنما هم مقتصدون وحكماء في ترشيد النفقات★، وذلك انطلاقا من بنية خاصة ميّزته، تمثلت هذه البنية في كونه ينتمي إلى هذه الفئة التي لا تجد حرجاً من هذا الفعل، ويتمثل هذا السارد في:

- أبو القماقم: وقد أورد له الجاحظ ثلاثة أخبار جاء في أحدها ما نصُّه: «قال أبو القماقم: أوّل الإصلاح ألا يُردّ ما صار في يدي لك، فإن كان ما صار في يدي لي فهو لي، وإن لم يكن لي فأنا أحقُّ به من صيّره في يدي، ومن أخرج من يده شيئاً إلى يد غيره، من غير ضرورة فقد أباحه لمن صيّره إليه وتفريقك إياه مثل إباحته»[1]. تتجلى نظرة البخلاء وفلسفتهم الخاصة في التعامل مع أشياء غيرهم، ولهذا السارد منظور آخر في نقله للأخبار والقصص وروايتها، لا بد أنه سيبيح البخلَ ويعتبر الكرم من الإسراف. وقد أوردنا نادرة له أدرجناها ضمن ارتباط البخل بالانتهازية★★.
- الأصمعي★★★: أورد الجاحظ نادرة يقول فيها: «قال الأصمعي أو غيره: حمل بعض الناس مِدينيّ♦♦ على برذَوْن♦♦، فأقامه على الآريّ♦♦، فانتبه من نومه، فوجده يعتلف، ثم نام فانتبه فوجده يعتلف، فصاح بغلام: يا بن أمّ! بعه، وإلا فهبْه، وإلا فرُدّه، وإلا فاذبحه! أنام ولا ينام! يذهب بحُرِّ مالي ما أراد إلا استئصالي»[2] يتضح موضوع البخل الذي يقدّمه هذا السجل النصي

★- يتقاطعون مع الشيوخ المسجدين في هذه النقطة.

(1)- البخلاء، ص.150، 151.

★★- ينظر: ص199 من هذا البحث.

★★★- أبو سعيد هو عبد الملك بن قُريب بن عبد الملك بن علي بن أصمع الباهلي الأصمعي ،كان صاحب لغة ونحو وإماما في الأخبار والنوادر، والملح والغرائب، ولد سنة 122هـ في البصرة وتوفي فيها سنة 216هـ، ينظر أيضا: وفيات الأعيان، ج3، ص170؛ وينظر: تاريخ بغداد، مج12، ص 157.

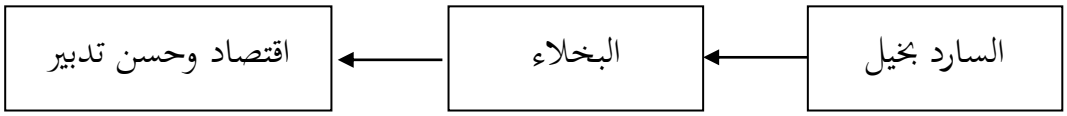
♦♦- ويقصد بالمديني رجل من سكان المدن، برذَوْن: فرس ضخم الجسم والقوائم غير عربي السلالة، الآري: مكان حبس الدابة، استئصالي: هلاكي وفقري.

(2)- البخلاء، ص132.

من خلال بنية الأفق التي تمثلت في مجموعة من الأخبار رواها عن الأصمعي[❖] وبسياقه الثقافي والاجتماعي أيضا تحيل كلها إلى أنّ هذا السارد لا يعتبر البخل عيبا إطلاقا.

- **إسماعيل بن غزوان[★]:**

ينتمي هذا السارد إلى فئة المقلِّين، وقام بنقل أخبار الكندي[★★] وأقواله، وتتمثل بنية الأفق في انبهاره الشديد بشخصية الكندي، ظهر هذا في مقدمة القصة التي يقول فيها: «لله درُّ الكندي! ما كان أحكمه وأحضر حجته، وأنصح جيبه، رأيته وقد أقبل جماعة ما فيها إلا مفسد (...) قال: تُسمون من صنع المال من وجوه الخطأ، وحضنه خوفا من الغيلة، وحفظه إشفاقا من الذلة نجيلا، تريدون بذلك ذامه وشينه[★★★]..؟»[(1)]. يقدم السارد بنية موضوع البخل من خلال هذه الإستراتيجية النصية، وبالرجوع إلى السياق الثقافي لشخصية الكندي، يتجلى المنظور الخاص لهذا السارد الذي يبيح ويؤيد قول وفعل الكندي في بخله وتقتيره، وهو بهذا يتبنى أفكاره في البخل.



❖- ومما أورده الجاحظ عنه أيضا قوله: "...ولم يزل الناس في هبوط ما ترفقوا بالإسراف، وما رفعوا البنيان للمطاولة، وإنّ من أعجب ما رأيت في هذا الزمان أو سمعت مفاخرة مُوَيس بن عِمران لأبي عبيد الله بن سلمان في أيّهما كان أسبق إلى ركوب البراذين، وما للتاجر وللبرذون، وما ركوب التجار للبراذين إلاّ كركوب العرب للبقر"، البرذون هو نوع من الخيول التركية. وكان الأصمعي يتعوّذ بالله من الاستقراض والاستفراض، فأنعم الله عليه، حتى صار هو المستقرض منه والمستفرض ما عنده . ينظر: البخلاء، ص 205 – 206.

★- ورد ذكر هذه الشخصية في أكثر من نادرة، لكن لم يرد ترجمة لها في أي كتاب من الكتب المحققة للبخلاء، ولسنا ندري من تكون هذه الشخصية. الإحالة الوحيدة التي وجدناها عنه كانت في كتاب البيان والتبيين، ج.3، يقول عنه المحقق عبد السلام هارون، ص،163: «إسماعيل بن غزوان هذا ممن ردَّد الجاحظ ذكرهم في كتابه البخلاء وكثيرا ما يقرنه بسهل بن هارون، وكان ممسكاً شديد البخل»، فكل ما قدَّمه المؤلف عنه أنه من البخلاء، وقد ورد كسارد في قصة، وكشخصية في قصص أخرى.

★★- أبو يوسف يعقوب بن الصباح الكندي، فيلسوف العرب والإسلام في عصره، أحد أبناء الملوك في كندة، نشأ في البصرة وانتقل إلى بغداد فتعلم واشتهر بالطب والفلسفة والموسيقى والهندسة والفلك، وُشي به إلى المتوكل فضُرب وأخذت كتبه ثم رُدَّت إليه، أصاب عند المأمون والمعتصم منزلة كبيرة، توفي 246هـ، ينظر: البخلاء تح: محمد الإسكندراني، ص.24 و102، وهو من البخلاء أيضا الذين أحال إليهم الجاحظ في مقدمة كتابه، ينظر: البخلاء، تح: طه الحاجري، ص01.

★★★- أنصح جيبه: واسع القلب والصدر، شينه: ذمه، وتعييبه.

(1)- البخلاء، ص90؛ بالإضافة إلى رسالة سهل بن هارون الّتي سبق تحليها، ص 09.

ب- منظور السارد المعلوم ليس بخيلا:

وردت في هذه الحالة عديد الأسماء التي نقل عنها المؤلِّف بعض قصصه، وكلها كانت تذم البخل وتنظر إليه بمنظار الامتعاض والاستهزاء والسخرية، وقد نقلت هذه الأسماء أحداث القصص بعين فاحصة لأدق التفاصيل، ومن بين هؤلاء الرواة نذكر:

- **أبو إسحاق إبراهيم بن سيّار النظّام**[★]:

روى عنه الجاحظ قصة حدثت له مع جاره الخراساني يقول فيها: «حدّثني أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام قال: قلت مرة لجار كان لي من أهل خراسان: أعِرني مقلاكم، فإني أحتاج إليه، قال: قد كان لنا مقلى، ولكنه سُرق، فاستعرت من جارٍ لي آخر فلم يلبث الخراساني أن سمع نشيش اللحم في المقلى، ... فقال لي كالمغضب: ... لو كنتَ خبّرتني أنك تريده للَّحم أو الشحم لوجدتني أسرِع إليك به، ...والمقلى بعد الردّ من الطباهج[★★]، أحسن حالا منه وهو في البيت؟»[(1)] يقدم السارد منظورا خاصا من خلال هذه الإستراتيجية، ويلاحظ أنه اتخذا موقفا محايدا، مراقبا ناقلا لما يحدث، يترك للقارئ حرية التعليق، وفهم المغزى من القصة، التي فضحت بعضا من السلوكيات المقيتة التي ارتبطت بالبخل.

- **الخليل بن أحمد الفراهيدي**[❖]:

عرض الجاحظ قصتين من سرد الخليل بن أحمد يروي فيهما عن الثوري، وهو أحد البخلاء الذين عايشوه، وقد مرّت بنا قصة الثوري، عندما حمّ هو وعياله، فنقصت نفقاته، ففرح بذلك فرحا شديدا، غير أنّ السارد يقدِّم تعليقاً في ختام النادرة: «فكان لا يبالي أن يحُمّ هو وأولاده أبداً، بعد

[★]- إبراهيم بن سيار بن هانئ البصري، أبو إسحاق النظام المتكلم من أئمة المعتزلة، تبحر في علوم الفلسفة وانفرد بآراء خاصة تابته فرقة من المعتزلة سميت النظامية نسبة إليه، اتهم بالزندقة، أخذ عنه الجاحظ، وكان معاصرا لأبي الهذيل العلاف، ينظر: البخلاء، تح: محمد الإسكندراني ص.8، وينظر: تاريخ بغداد، مج 6، ص 623.

[★★]- الطباهج: كلمة فارسية معناها اللحم المطبوخ بشكل شرائح بالبيض والبصل وهو الصفيف عند العرب.

(1)- البخلاء، ص23.

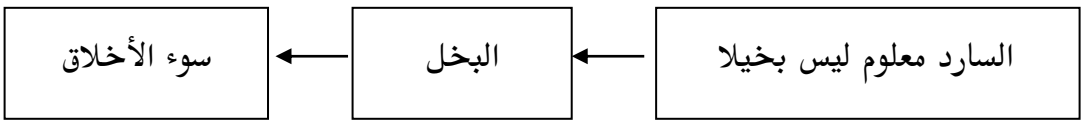
[❖]- هو الخليل بن أحمد عمرو بن تميم الفراهيدي الأزدي اليحمدي، أبو عبد الرحمن من أئمة اللغة والأدب وواضع علم العروض، وهو أستاذ سيبويه، ولد بالبصرة سنة 100هـ، وتوفي بها سنة 170هـ، عاش فقيرا صابرا، له معجم العين في اللغة، ينظر: وفيات الأعيان، مج2، ص244.

أن يستفضِل كفايتهم من الدقيق»[1] يظهر تعجُّب السارد ودهشته من جرأة الثوري في انتهاز المرض من أجل توفير المؤونة. يختلف منظور السارد عن منظور الشخصية في إنكاره لهذا الفعل.

- **ابن المقفع**★★:

قام بسرد تجربته مع أحد البخلاء، من خلال تركيزه على إستراتيجية نصية مميّزة، تمثلت في نقله للحوار والأحداث التي جرت معه ومع الشخصية الثانية (السائل)، وهو بهذا يقدم منظورين اثنين يحيلان إلى درجة بخل ابن جذام التي فاقت كل تصور، وتجلّى هذا في قول السارد: «... وما أظنُّ أحداً يدعو مثلي إلى الخريبة من الباطنة، ثم يأتيه بكسرات وملح»[2] ثم قوله مخاطبا السائل: «... اذهب وأرح نفسك، فإنك لو تعرف من صدق وعيده مثل الذي أعرف، لما وقفت طرفة عين، بعد ردِّه إيّاك»[3]. يحمل هذان الاقتباسان بنية الموضوع التي ستتجلى بأكثر وضوح من خلال اندماجها مع بنية الأفق التي تشكلت في استهلال القصة بقوله: "كنت أعرفه بشدّة البخل وكثرة المال"[4] قدّم السارد منظورا لا يختلف عن سابقيه في اعتباره للبخل فعلا مشين.

يشترك الرواة الثلاثة من خلال "منظور السارد المعلوم ليس بخيلا" في اعتبارهم لسلوك الاقتصاد الذي يعتقده أولئك إنما هو البخل بعينه، وازدراؤهم لفعل البخل وللبخلاء من خلال ما قدّموه من وصفٍ دقيق يحيل إلى منظورهم الخاص.



(1)- البخلاء، ص104.

★★- سبق ترجمة الشخصية، ينظر: ص 40.

(2)- البخلاء، ص121.

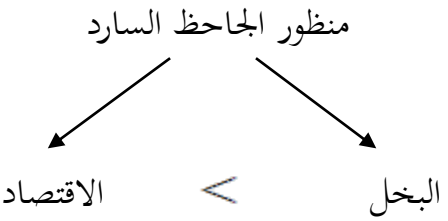
(3)- البخلاء، ص.ن.

(4)- البخلاء، ص.ن .

❖ **منظور الجاحظ السارد:**

تمّ إقحام الجاحظ ضمن منظور السارد استناداً إلى مجموعة من القصص التي تولى سردها بنفسه منها قوله: «مضيتُ أنا وأبو إسحاق النظام وعمرو بن نهيوى، نريد الحديث في الجبّان★...»[1] وقوله: «وأما أبو محمد الخزامي، عبد الله بن كاسب، كاتب مُويس، وكاتب داود بن أبي داود، فإنه كان أبخلَ من برأ الله، وأطيب من برأ الله...»[2]. وقوله: «كان تمام بن جعفر بخيلا على الطعام مفرط البخل...»[3]، ثم قصته مع محفوظ النقاش[4] التي تعدّ من أهم النماذج القصصية التي شارك فيها كسارد وكشخصية ثانوية أيضا، وقصة أبو الهذيل[5] من القصص التي قام بسرد أحداثها، وشارك فيها كشخصية في نهاية القصة.

قدم الجاحظ من خلال هذه النماذج وغيرها★★، منظوره الذي لا يخرج عن اعتباره لهؤلاء من البخلاء، وإن كان منظوره يتجلى من خلال عنوان الكتاب نفسه، غير أننا نلمس نوعا من الموضوعية أثناء اهتمامه بهذه القصص في قوله: «وكان ... أطيب من برأ الله» فالجاحظ إذن ينتقد الفعل لا الشخصية.



★- الجبان: الصحراء، والجبّان والجبانة: ج جبابين وهو ما استوى من الأرض في ارتفاع ولا شجر فيه، والمراد به أيضا: الصحراء، وبها سُميت المقبرة.

(1)- البخلاء، ص38.

(2)-البخلاء، ص59.

(3)- المصدر نفسه، ص116.

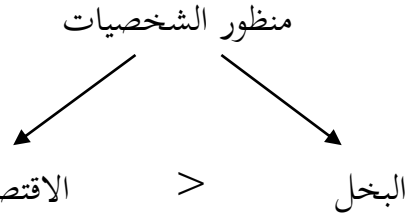
(4)- المصدر نفسه، ص123.

(5)- البخلاء، ص 135.

★★- اكتفينا بهذه النماذج فقط فلا سبيل إلى ذكر جميع القصص التي رواها الجاحظ بنفسه لأنها تصب في نفس الفكرة ألا وهي البخل.

ب- منظور الشخصيات:

توزّعت الشخصيات في كل أركان الكتاب، إذ لا تخلو أيُّ قصّة أو نادرةٍ من شخصيّتين على الأقل، وقد قدّمت هذه الشخصيات منظورا موحدا، منظور الاقتصاد وحسن التدبير، فإن تحدثنا عن تعدُّد السارد، فإن تلك الانقسامات التي ميّزت الرواة لا نجدها في الشخصيات، لأنها ببساطة —وإن اختلفت القصص وتنوعت– تمتلك منظوراً واحداً، بداية من الشخصيات الخراسانية، إلى الشخصيات العربية من المسجديين وغيرهم، فقد اجتمعوا على كلمة واحدة جمعها الجاحظ في جملة واحدة في المقدمة "... لِمَ سمّوا البخل والشح اقتصادا"[1] ثمّ قدم الإجابة المتن على لسان شخصياته أيضا، ومنها قول سهل بن هارون في رسالته: «... فعلمتُ أن لو كنت مكّنت الاقتصاد في أوائل، ورغبت عن التهاون به في ابتدائه، لخرج آخره مع كفاية أوّله...»[2] وفي عنوان قصة "الاقتصاد في لبس الأخفاف"[3] دليل قاطع على اعتبار هذه الشخصيات بخلها من باب الاقتصاد، ومن بين ما أوردته القصص، حسب منظور الشخصيات، ما جاء في مستهلِّ نوادر المسجديين: «اجتمع ناس في المسجد، ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة»[4]، وقد ورد تحليل لذلك. ومما يلاحظه القارئ من معاني الاقتصاد ارتباطه بمصطلح الإصلاح الذي يصُبُّ في نفس المعنى★.



(1)- البخلاء، ص 01.

نقصد بالرمز (<) أو(>) أنّ هذه الشخصيات ترى أن معنى البخل أكبر/أصغر من معنى الاقتصاد.

(2)-البخلاء، ص10.

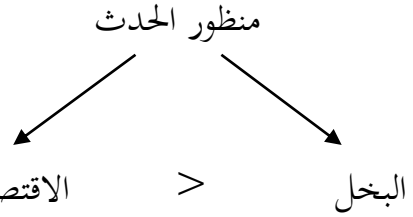
(3)- المصدر نفسه، ص28.

(4)- المصدر نفسه، ص29.

★- وما يشد انتباه القارئ وجود حالة شاذَّة يعدها القارئ كذلك فعلا، أو هي أقرب للتوفير منها للبخل تمثلت في قصة "عوف بن القعقاع" الذي طلب من غلامه تحضير طعام يُشبع أهل الموسم، وأن يكون لوناً واحدا لأن كثرة الطَّعام وتنوَّعه في مناسبة كهذه تُفسد أخلاق القوم، فمنظور الشخصية يختلف عن باقي القصص لأنه يرتكز على خلفية دينية غايتها تقويم النفوس وتأديبُها.

ج- منظور الأحداث/الحدث:

قدم كتاب البخلاء مجموعة من الأحداث، وإن اختلفت عن بعضها، إلا أنها تشترك في موضوع "البخل"، واختلاف هذه الأحداث وتنوعها راجع إلى تعدد الرواة واختلاف مرجعياتهم الثقافية والأخلاقية خاصة، فكل قصة قدمت حدثاً من زاوية معينة ينطلق منها السارد، إلا أنّ القارئ، أثناء إعادة ترتيبه للأحداث وتمحيصها، سيجدها —رغم تنوعها– تنقسم إلى قسمين اثنين فقط؛ قسم يرتكز على رواة وشخصيات أظهرت البخل في رداء الاقتصاد، وقسم ارتكز على رواة عكفوا على إظهار البخل في الشخصيات —وهو الشائع– لكن طريقة عرضه تختلف من راوٍ إلى آخر.



د- منظور القارئ:

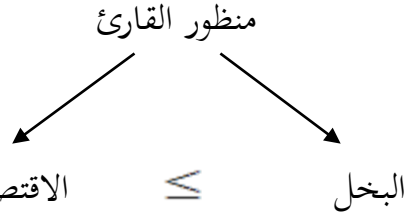
يرتكز منظور القارئ على مدى فهمه لمحتوى العمل القصصي كله، ولن يتحقق ذلك إلا من خلال اطِّلاعه على ما قدّمته المنظورات السابقة (السارد، الشخصيات، والحدث) فكانت القاعدة التي ينطلق منها ليصل إلى المعنى، أو يُغيّر المعنى الذي توقَّعه أثناء قراءاته السابقة للمتن الذي يبقى بناؤه مشروطاً بتعلق وترابط كل المنظورات السابقة بعضها ببعض، وإحالاتها وإضاءاتها المتبادلة في العمل[1].

وقد قدّمت معطيات المنظورات السابقة للقارئ ثنائيّتين اثنتين (البخل/الاقتصاد) استناداً إلى جملة من الاستراتيجيات التي ضمنتها القصص، فيلتمس ذلك الاختلاف بين الدلالات والمعاني في النصوص المقدّمة إليه، والتي يُعوّل عليه في تأويلها انطلاقا مما اكتسَبَ من تعدد قراءاته للنص الواحد، ثم رجوعه إلى المرجعيات السياقية التي تقدمها القصص، وأخيرا اعتمادا على ثقافته

(1)- ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلة نقدية في النظريات الغربية الحديثة- منشورات الاختلاف، ط1، 1428هـ/2007، الجزائر العاصمة، ص.204.

ونظرته الخاصة لموضوع البخل ككل، نقصد بذلك الجانب الأخلاقي لأنّ له دورا كبيرا في دفع عملية التأويل[★].

يتشكل منظور القارئ من الثنائية نفسِها التي قدّمتها المنظورات السابقة، إلا أنّه لا يجزم أنّ كلّ فعلٍ هو بخل، كما أنه لا يمكن الحكمُ عليه بأنه اقتصاد في مجمله، لأنّ القارئَ لا يعتمد فقط على ما تقدمه المنظورات فحسب، بل يستند على الانتقاءات والتشويهات التي قدّمتها الشخصيات، كما يركِّز أيضا على الإستراتيجية النصية من خلال القاعدتين الأمامية والخلفية اللتين كانتا توحيان في معظمها إلى البخل، وبرجوعه إلى النماذج الإنسانية –وهي قليلة في الكتاب– يتتبع مواطن الاقتصاد وحسن التدبير، كما هو الحال في قصة مريم الصناع، عوف بن القعقاع، وفكرة المشاركة في طبخ اللحم... أما باقي القصص فهي أبعدُ ما تكون عن الاقتصاد لما فيها من مبالغةٍ وإفراطٍ.



يجد القارئ نفسه أمام كمٍّ هائلٍ من وجهات النظر والأفكار، وهي تستند على الحجج والبراهين العقلية، بحكم الثقافة الموسوعية التي طبعت شخصيات القصص ورواتها، ومساهمتها في سردِ بعض القصص، كما قدَّمت شخصياتٌ أخرى ورواة آخرون الجانب السلبي لهذه العادة ما يضع القارئ في وسط الجدال القائم بين الطرفين؛ يدفع هذا السجال القارئ إلى المشاركة في بناء العمل القصصي من خلال انتقائه لما لا يتعارض مع الفِطرة الاجتماعية، وعدم المبالغة في تقييم الأمور بمعنى أنّ القارئ يرجح كفّة العقل في تبنيه لبعض المعاني من غيرها، ليستطيع، بكل موضوعية، تشكيل منظوره الخاص وسط هذا الكم من المعاني التي جسّدتها الشخصيات، كل حسب أهوائها.

★- نقصد بالجانب الأخلاقي أن يكون القارئ حياديا موضوعيا بأن لا ينتمي لهذه الفئةمن المجتمع لأنه ستتغير نظرته وتأويلاته إذا ما تبنى فكرة البخل، ونظر لها نظرة الإصلاح، فيقف إلى جانب السارد البخيل وإلى الشخصيات البخيلة، فلا يختلف منظوره عن منظوراتهم في عدِّ البخل ضرباً من الاقتصاد.

خلاصة:

إنّ المتمعّن لكلّ هذه الإجراءات التي قدّمتها نظرية التلقي، يُلفي اهتمامها بالقارئ وبحضور كيانه أثناء عملية القراءة، فأصبح للنصوص مداخل جديدة يستنبط من خلالها معاني مغيّبة، إمّا عمدا أو سهوا، فأعطت نظرية التلقي متعة أخرى لاستنكاه هذه النصوص وسبر أغوارها من خلال جدلية الظهور والتخفي التي ترتبط بالمعاني.

وجدنا أنّ نصوص البخلاء، رغم عدم توفرها على أهم خاصيّة تشترطها نظرية التلقي، ألا وهي الجانب التخيلي في كثير من النماذج؛ خلصنا منذ البداية أنها قصص واقعية، أو كالواقعية، إلاّ أنها قدّمت المادة الأولية التي من خلالها ينطلق القارئ للبحث عن المعاني الخفية من الجليّة، فقد خيّبت أفق توقعات القارئ في بعض النّصوص ووافقت توقعاته في بعضها الآخر، فتراوحت المسافة الجمالية بين الطّول والقصر، واختلفت اللّمسة الجمالية من قصة إلى قصّة أخرى؛ وقد تتبعنا حركة قصص البخلاء عبر فترات تاريخية طويلة اصطبغتها الصبغة الجمالية من خلال تعدّد القراءات وتشعبها واختلاف الإجراءات وتنوّعها، فتحصلت كلّ قراءة على مجموعة من القيم الفنية تختلف كل واحدة منها على الأخرى.

كما فتحت لنا إجراءات آيزر باب التأويل من خلال إجراء السجّلات والإستراتيجية النصية، التي مسّت تلك القصص الواقعية فتوزّعت وتنوّعت في القصص، فظهرت ثنائية البخل والاقتصاد كتحصيل حاصل.

خاتمة

يزخر التراث العربي بعديد الأنواع السردية، تمتدّ من العصر الجاهلي إلى نهاية عصر المملوكي، شأنه شأن الشعر، بل كان ظهور السرد مصاحبا لظهور الشعر أيضا، ويخطئ من يظنّ أنّ العرب عرفت السرد إثر احتكاكها بأمم مجاورة لها، إنّ الاحتكاك صقل بعض تلك الآثار فتغيّرت وتحوّرت، كما تفعل الآن بعض الأنواع الجديدة في الأدب العربي كشعر الهايكو الّذي غزى القصائد العالمية بما فيها العربية، وهذا لا ينفي وجود الشعر قبل ظهوره.

سجّلت لنا أوابد العرب الخير الكثير، ولكنّها ضاعت مع تصاريف الزمن لبُعد الحقبتين، أي حقبة تأليفها عن حقبة تدوينها، لأنّها شفاهية التأليف والتداول بين الناس، إلى أن حلّ عصر التدوين، فسجلت العرب مآثرها، قديمها وحديثها، ومن هنا تعدّ الانطلاقة الفعليّة للسرد العربي.

ومن النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث، ما يمكن إيجازه في هذه العناصر، وإني لا أدعي أني ألممت بكل نتائج البحث، إلا أني أعتبر نفسي قد وفقت إلى أهم نقاطه وهي:

1- اهتمّ العرب قديما بالحكايا والأسمار التي كانت تحكى شفاهة في مجالسهم، والتي يدور موضوعها حول تخليد الأبطال وسير الملوك والشعراء ومغامراتهم، والتي تعدّ وسيلة لشحذ الهمم وضرب من المفاخرة والحميّة.

2- تنوّع مواضيع السّرد الجاهلي الّذي كان يدور في معظمه حول تمجيد الآلهة من جهة، وتسجيل العادات والخرافات التي عاش الجاهلي على منوالها والتي حيكت حولها القصص والأساطير، سميّت بالأوابد.

3- ضياع معظم السرد الجاهلي بعد ظهور الإسلام لأنّه يتنافى والقيم التي جاء بها الدين الحنيف، خاصة وأن موضوعها لا يزال يرتبط بتعدّد الآلهة، والإسلام يقوم على التوحيد وعبادة الله وحده.

4- صرامة سلطة الدولة الإسلامية أمام كلّ ما يتسبب في عرقلة السير الحسن للرسالة المحمدية، ومن ذلك قتل القاص النضر بن الحارث الّذي ادعى أنّ ما جاء به محمد ﷺ ليس إلاّ أساطير الأوّليين يكتتبها كما أكتتبها لتشابه ما كان ينزل على الرسّول من وحي مع ما كان يسرده من قصص إثر احتكاكه بالأمم المجاورة لكثرة سفره.

5- تحوُّل سياق القص في عهد النبي ﷺ من القصص الوثنية إلى القصص الوعظية الإرشادية، التي استمدت موضوعاتها من قصص القرآن الكريم، والتي كان موضوعها قصص الأنبياء وما عانوه مع أقوامهم، منها أشهرها قصّة موسى عليه السّلام التي توزّعت في عديد سور القرآن الكريم.

6- اعتبار السيرة المحمّدية من بين أهمّ القصص التي ضمّت كلّ الحوادث التي دارت حول حياته من قبل مولده إلى وفاته ﷺ.

7- ظهور أوّل شذرات القّص مع كتاب كليلة ودمنة الّذي حافظ على منوال الاستهلال السردي، الّذي يعدّ لازمة سردية في تلك فترة، وهي عبارة "زعموا"، التي توحي بالصّدق الفنّي الّذي يعدّ ضرورة حتمية في السرد الإسلامي وما جاء بعده.

8- ظهور الأشكال السردية مع بداية العصر العباسي إثر انتشار الترجمة والاحتكاك مع الفرس الذين ترجموا القصص الهندية، منها كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة التي اعتبرها بعض النقّاد ومنهم "عبد الملك مرتاض"، قصصا عربيّة قحّة. كما أنّها تمثّل المادة الأولية لقصص الديكامرون التي تعدّ إرهاصات القصة القصيرة التي ظهرت قبل قرون في أوروبا تحديدا بالقرن 14م.

9- اعتبار النثر القصصي العربي ضربا من الخبر فقط، بل واختلاف مفهوم الخبر من ناقد إلى آخر.

10- غياب تام لنظرية عربية تنصف التراث السردي، على غرار ما فعله الغرب بعودتهم إلى نظريات أرسطو وأفلاطون التي تعدّ اللّبنات الأولى لظهور المناهج النقدية، بل حتى تجنيس الفنون السردية.

11- تأثير المركزية الأوروبية على تجنيس القصص العربي وإجحاف النقاد العرب تراثهم بسبب تأثرهم بهذه المركزية.

12- اهتمام الجاحظ بالجانب النفسي للمتلقي في معظم مؤلفاته، لهذا تميّز باهتمامه بمستويات اللّغة التي غابت عن معظم السرد العربي والعباسي بوجه خاص.

13- اعتبار الجاحظ أوّل قاص عربي لاهتمامه بأهم آليات القص، منها الارتداد السردي والحذف والمشهد والحوار...الخ واعتماده على الصدق الفني بتوظيف شخصيات تاريخية.

14- اهتمام الجاحظ بخاصيّة الخيبة التي من شأنها تنشيط القدرة الإبداعية للمتلقي بعد الصدمة الّتي تحدث له من خلال القراءة.

هذه أهمّ النتائج الّتي تمكنت من التوصل إليها، ولا أدعي أنها كل النتائج فلا بد أني أغفلت بعضها الآخر، سهوا؛ غير أن كل بحث يفتح آفاقا لبحوث أخرى تضيف له، مُحاولة استدراك نقائصه. لهذا فإنّ الإشكالية التي يمكن أن تُطرح في نهاية هذا البحث – أو قل– ما أثارنا في رحلة البحث هذه: كيف يمكننا أن نخلص إلى نظرية أدبية عربية تحوي كل مآثر هذه الأمة، بعيدا عن المركزية الأوربية، تصنف آثارها وتراثها العريق بالرّجوع إلى السياقات الفلسفية التي نشأت منها؟

ختاما ما بقي لي إلاّ أن أحمد الله وأشكره وأثني عليه على أن بلّغني هذه المراتب، وأمدّني بالعون والثبات حينما كادت تنزلق إرادتي، ثمّ الحمد والشكر له على جميل الصبر الذي أفرغه علي في أحلك الأيّام التي مرت علي، فهذا هو وجه البحث الّذي ظهر به وما كان له أن يكون إلاّ أفضل من هذا، فإن أصبت فمن الله وحده، وإن أسأت فمن نفسي والشيطان، والحمد لله رب العالمين.

مكتبة البحث

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

المصادر

➢ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ :

1) **البخلاء**، تح: طه الحاجري، دار المعارف، ط5، د.ت، مصر.

2) تحقيق: محمد الاسكندري، دار الكتاب العربي، د.ط، 1433هـ/2012، بيروت، لبنان.

3) تحقيق: أحمد العوامري بك وعلي الجارم بك، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، 1356هـ/1938، القاهرة.

4) **كتاب الحيوان**، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، 1834هـ – 1965م، مصر.

5) **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط7، 1418هـ/1998، القاهرة، مصر.

6) **الرسائل**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ج1، د.ط، د.ت، القاهرة، مصر.

7) أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، **الإصابة في تمييز الصحابة**، تح: عادل أحمد عوض، ج3، دار الكتب العلمية، ط1، 1415هـ/1995، بيروت، لبنان.

8) أبو الحسن بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تح: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، ، ط1، 1425هـ – 2005م، بيروت، لبنان.

9) أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تح: إحسان عباس، دار الثقافة للنشر، القسم الأول، مج 1، د.ط، 1417هـ/1997، بيروت، لبنان.

10) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تح: هيثم خليفة الطعيمي، ج1، المكتبة العصرية، د.ط، 2011م/1432هـ، صيدا، بيروت.

11) الخطيب البغدادي، **تاريخ بغداد**، (تاريخ مدينة السلام)، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1422هـ/2001م، بيروت – لبنان.

12) ابن خلكان شمس الدّين بن أبي بكر، **وفيات الأعيان**، تح: إحسان عباس، دار صادر، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان.

13) ابن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: البنوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي، ط1، 1420هـ/2000م، القاهرة، مصر.

14) أبو زيد الأنصاري، النوادر في اللغة، تح: محمد عبد القادر أحمد، دار الشروق، ط1، 1981م/1401هـ، بيروت، لبنان

15) ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، تح وشر: بطرس البستاني، دار صادر، ط.2، 1416هـ/1996م، بيروت، لبنان

16) ابن طفيل، حي بن يقظان، تق: حسن حنفي، تح وتع: أحمد أمين، د.ط، 2014، إصدارات كتاب الدوحة، الناشر وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر

17) أبي العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج1، د.تح، دار الكتب المصرية، د.ط، 1340– 1922، القاهرة، مصر

18) أبو عبد الله بن الأبار ، التكملة لكتاب الصلة، تح: عبد السلام الهواس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1415هـ/ 1995م، بيروت، لبنان.

19) أبو عبد الله شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، ج1، د.ط، 2004، الأردن/السعودية.

20) عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، شركة مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع، ط2، 1428هـ/2007، مصر.

21) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، دار المعارف، ط.6، د.ت، القاهرة، مصر.

22) أبو فرج عبد الرحمن ابن علي ابن جوزي، القصاص والمذكرين، تح: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، ط1، 1983/1403، بيروت، لبنان.

23) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس، ج.1، دار صادر، ط.3، 1429هـ – 2008م، بيروت، لبنان.

24) أبو القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي الأندلسي، إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، د.ط، 1966، بيروت – لبنان.

25) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د.ط، 1419هـ/1998، لبنان.

المراجع

1) إبراهيم شمس الدّين، **قصص العرب**، (موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادر وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي)، ج3، دار الكتب العلمية، ط1، 1423هـ/2002، بيروت، لبنان.

➢ إحسان عباس:

2) **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، دار الشروق للنشر والتوزيع، د.ط، 1997، عمان، الأردن.

3) **تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة**، دار الثقافة، ط.2، 1969، بيروت، لبنان.

4) أحمد بن محمد ابن امبيريك، **صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء**، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، د.ت، بغداد، العراق.

5) أحمد جاسم الحسين، **القصة القصيرة جداً (مقاربة تحليلة)**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط،2010 م، دمشق.

6) أحمد حسن الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط28، 1978، بيروت، لبنان.

➢ أحمد درويش:

7) **ابن دريد رائد القصة القصيرة**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2004، القاهرة، مصر.

8) **تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1998، القاهرة، مصر.

9) أحمد طالب، **جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية**، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، د ت، وهران، الجزائر.

10) عدنان كزارة، **القصة القصيرة في أفق التلقي (نقد تطبيقي)**، دائرة الثقافة والإعلام، ط 1، 2007، الشارقة، الإمارات المتحدة العربية.

11) آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015، بيروت، لبنان.

12) بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، الدار البيضاء، المغرب.

13) جورج غريب، **الجاحظ دراسة عامة**، دار الثقافة، ط5، 1980، بيروت، لبنان.

14) حاكم عبيسان المطيري، **تاريخ تدوين السنة وشبهات المستشرقين**، لجنة التأليف والتعريب والنشر، ط1، 2002، الكويت.

➢ حبيب مونسي:

15) **المشهد السردي في القرآن الكريم** (قراءة في قصة سيدنا يوسف)، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1430هـ/2009م، سيدي بلعباس، الجزائر.

16) **نظريات القراءة في النقد المعاصر**، منشورات دار الأديب، د.ط، د.ت، وهران، الجزائر.

17) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء/الزمن/الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، بيروت، لبنان.

18) حسين المناصرة، **القصة القصيرة جدّا** – رؤى وجماليات– عالم الكتب الحديث، ط1– 2005، إربد، الأردن.

19) حسين نصَّار، **نشأة التدوين التاريخي عند العرب**، منشورات اقرأ، ط2، 1400هـ/1980م، بيروت، لبنان.

20) حصة بنت أحمد الدوسري، **قضايا السرد القديم في النقد الأدبي** (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، نادي الإحساء الأدبي، ط1، 1432هـ/2011، المملكة العربية السعودية.

➢ حميد الحميداني:

21) **القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية**، مطبعة أنفو، ط1، 2015، فاس، المغرب.

22) **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، 1991، بيروت، لبنان.

23) حنا الفاخوري، **تاريخ الأدب العربي**، المكتبة البوليسية، ط.10، 1980، لبنان.

24) خولة شخاترة، **بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ**، أزمنة للنشر والتوزيع، ط2، 2006، عمان، الأردن.

25) داود سليمان الشويلي، **ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية**، د.ط، 1418هـ / 1998م، مركز الشارقة للإبداع الفكري.

26) دسوقي إبراهيم محمد، **مناهج النقد الأدبي المعاصر**، تنظيرا وتطبيقا. تق: حسن البنا عز الدين، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ/2009، القاهرة، مصر.

27) دون مؤلف، **دائرة المعارف الإسلامية**، ج31، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط.1، 1418هـ - 1998م.

28) رابح العوبي، **فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "التربيع والتدوير" و"البخلاء" و"الحيوان"**، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1409هـ – 1989م، بن عكنون، الجزائر.

29) رشاد رشدي، **فن القصة القصيرة**، دار العودة، ط 3، 1983، بيروت، لبنان.

30) ركان الصفدي، **الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د.ط، 2011، دمشق، سورية.

31) زكي مبارك، **النثر الفني في القرن الرابع**، المكتبة التجارية الكبرى، ط.2، د.ت، مصر.

➢ السعيد بوطاجين:

32) **السرد ووهم المرجع** (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، الجزائر

33) **شعرية السرد**، فيسيرا للنشر، د.ط، 2017، الجزائر.

34) **علامات سردية**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 1440هـ/2019، لبنان/الجزائر.

35) **مرايا عاكسة**، منشورات الوطن اليوم، ط1، 2018، العلمة، سطيف.

36) سعيد جبار، **الخبر في السرد العربي** (الثوابت والمتغيرات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 1424هـ/2004م، الدار البيضاء، المغرب.

➢ سعيد يقطين:

37) **تحليل الخطاب الروائي**، ط3، 1997، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

38) **الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، المغرب.

39) سليمان الطائي، **بلاغة النادرة في الأدب العربي**، دار كنوز المعرفة للنضر والتوزيع، ط1، 2015، عمان، الأردن.

40) سيّد قطب، **التّصوير الفنّي في القرآن الكريم**، دار الشّروق، ط16، 1423هـ/2002م، القاهرة، مصر.

41) شريبط أحمد شريبط، **تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947 –1985**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، سوريا.

➢ شوقي ضيف:

42) **العصر الجاهلي**، دار المعارف، ط11، د.ت، القاهرة، مصر.

43) **العصر الإسلامي**، دار المعارف، ط20، د.ت، القاهرة، مصر.

44) **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، ط.16، د.ت، القاهرة، مصر.

45) **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، ط.10، دار المعارف، مصر.

46) **المقامة**، دار المعارف، ط3، د.ت، القاهرة، مصر.

47) **الأندلس**، عصر الدول والإمارات، ، ج.7، دار المعارف، د.ط، د.ت، مصر.

48) صلاح صالح، **سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)**، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، الدار البيضاء، المغرب.

49) الطاهر بلحيا، **الرواية العربية الجديدة من الميثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي**، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر/وهران، دار الروافد الثقافية لبنان، ناشرون، ط1، 2017.

➢ طه حسين:

50) **ذكرى أبي العلاء**، دار المعارف، ط.5، 1958م/1377هـ، القاهرة، مصر.

51) **من حديث الشعر والنثر**، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، 2013، القاهرة، مصر

52) عامر مخلوف، **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، سورية.

53) عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، **الغفران دراسة نقدية**، دار المعارف، ط.4، د.ت، القاهرة، مصر.

54) عباس محمود العقاد، **ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي**، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، 1983، مصر.

55) عبد الحميد بورايو، **منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)**، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1994، بن عكنون، الجزائر.

56) عبد الرحمن عبد الحميد علي، **الأدب العربي (العصر الإسلامي والأموي)**، دار الكتاب الحديث، د.ط، 1426هـ/2005، القاهرة، مصر

57) عبد الرحمن علي الحجي، **التاريخ الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة**، ط.2، 1918/1402م، دار القلم، دمشق، بيروت.

➢ عبد الرحيم الكردي:

58) **البنية السردية للقصة القصيرة**، مكتبة الآداب، ط 3، 2005/1426، القاهرة، مصر.

59) **السرد ومناهج النقد الأدبي**، مكتبة الآداب، د ط، 2004، القاهرة، مصر.

60) عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة** – دراسة تحليلة نقدية في النظريات الغربية الحديثة– منشورات الاختلاف، ط1، 1428هـ/2007، الجزائر العاصمة.

➢ عبد الله ابراهيم:

61) **السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، بيروت، لبنان.

62) **المحاورات السردية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2012، بيروت، لبنان

63) **موسوعة السرد العربي**، ط1، 2005، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان.

64) **النثر الأدبي القديم**، بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2002، الدوحة، قطر.

65) عبد الله محمد الغزالي، **المنجز السردي العربي القديم**، مكتبة الآفاق، ط1، 1432هـ/2011، الكويت.

➢ عبد الملك مرتاض:

66) **ألف ليلة وليلة** (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، بن عكنون، الجزائر.

67) **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1990، الجزائر.

68) **تحليل الخطاب السردي**، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، الجزائر.

69) عبد الواحد التهامي العلمي، **أنماط تلقي السرد في التراث النقدي** (دراسة في أدب الجاحظ)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، إربد، الأردن.

70) عدي عدنان محمد، **بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ**، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، دار نيبور، القادسية، العراق، ط1، 1432هـ/2011.

71) عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مرفولوجية)**، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ/2010، عمان، الأردن.

72) علي الغريب محمد الشناوي، **فن القصص في النثر الأندلسي**، مكتبة الآداب، ط.1، 2003، القاهرة، مصر.

73) علي محمد علي سليمان، **كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج**، (رسائله نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2010، بيروت، لبنان.

74) عماد الدين شبيب، **القصة في النثر الأندلسي وأثرها في أوروبا**، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط.1، 2015، لبنان.

75) عمر الدقاق، **أعلام النثـر الفـني في العصـر العباسـي**، دار القلـم العربـي، دار الرفـاعي، ط.1، 2004م/1424هـ، حلب، سورية .

76) غازي طليمات وعرفان الأشقر، **الأدب الجاهلي** (قضاياه– أغراضـه– أعلامـه– فنونـه)، دار الإرشاد، ط1، 1992، حمص، سوريا.

77) فاروق خورشيد، **في الرواية العربية (عصـر التجميـع)**، دار الشـروق، ط3، 1982/1402، بيروت، لبنان.

78) فاروق سعد، **مع بخلاء الجاحظ**، دراسة تحليلية مقارنة مع منتخبات، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط6، 1413هـ - 1992م، بيروت، لبنان

79) فضـل حسـن عبـاس، **قصـص القـرآن الكـريم**، دار النفـائس للنشـر والتوزيـع، ط3، 1430هـ/2010، عمان، الأردن.

80) فؤاد قنديل، **فن كتابة القصة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، 2002، د.بلد

81) كمال خلايلي، **معجم كنوز الأمثال والحكم العربية (النثريـة والشـعرية)**، مكتبـة لبنـان ناشرون، ط1، 1998، بيروت، لبنان

82) مارون عبود، **المجموعة الكاملة** (قسم التراجم) مـج 09، دار مـارون عبـود، د.ط، 1980، بيروت، لبنان.

83) محمد أحمد خلف الله، **الفن القصصي في القرآن الكريم**، شر وتع: خليل عبد الكريم، سيتا للنشر، الانتشار العربي، ط4، 1999، لندن– بيروت– القاهرة.

84) محمد القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1419هـ/ 1998م، منّونة، تونس.

85) محمد المبارك، **فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ** (دراسة ونصوص مختـارة)، دار الفكـر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، د.ت، دمشق، سوريا

86) محمد بن محمد أبو شهبة، **الإسرائيليات في كتب التفسير**، مكتبة السنة دار السلفية لنشـر العلم، ط4، 1408هـ/1988م، القاهرة، مصر.

87) محمد بوعزة، **تحليل النص السردي**، منشورات الاختلاف، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر.

88) محمد رجب النجار، **التراث القصصي في الأدب العربي**، (مقاربات سوسيوسردية) مج1، منشورات ذات السلاسل، د.ط، 1995، الكويت.

89) محمد زغلول سلام، **الأدب في عصر العباسيين (القرن الرابع)**، ط.1، 1999، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر.

90) محمد زكرياء عناني، **تاريخ الأدب الأندلسي**، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 1999، مصر.

91) محمد عبد المنعم خفاجي، **الحياة الأدبية في العصر الجاهلي**، دار الجيل، ط1، 1412هـ/1992م، بيروت، لبنان.

92) محمد عياد شكري، **القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي**، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط3، 1994، القاهرة، مصر.

93) محمد كرد علي، **أمراء البيان**، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1433–2012، القاهرة، مصر.

94) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، ط1، 1996، بيروت، لبنان.

95) محي الدين اللاذقي، **آباء الحداثة العربية مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي**، دار مدارك للنضر، ط7، 2012، دبي، الإمارات العربية

96) مصطفى منصوري، **سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، القاهرة، مصر.

97) موسى سليمان، **الأدب القصصي عند العرب دراسة نقدية للقصص القديم**، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1983، لبنان.

98) ميادة إسبر، **الخبر ومقاصده عند الجاحظ**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2015، دمشق، سورية.

99) ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2011، دمشق، سورية.

100) نادر كاظم، **المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 2003، بيروت، لبنان.

101) ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط.1، 1997، عمان، الأردن.

102) ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، المكونات – الوظائف– البنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003، دمشق.

103) هيثم الحاج علي، **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008، بيروت، لبنان.

104) هيثم سرحان، **الأنظمة السيميائية**، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.1، 2008، بيروت.

105) وديعة طه نجم، **الجاحظ والحضارة العباسية**، مطبعة الإرشاد، د.ط، 1965، بغداد، العراق.

106) محمد مشبال، **الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ**، نادي القصيم الأدبي، ط1، 2015، السعودية.

107) ياسين عايش خليل، **دراسة في الأدب العباسي**، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط.1، 2010م–1430هـ، الأردن.

108) يسرى عبد الغني عبد الله، **النثر في العصر صدر الإسلام**– نهج البلاغة نموذجا– منشورات البلاغة الرحبة، ط1، 2017.

109) يمنى العيد، **تقنيات السرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفرابي، ط3، 2010، بيروت، لبنان

110) يوسف إسماعيل، **محكيات السرد العربي القديم**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2008، دمشق، سورية.

111) يوسف الشاروني، **دراسات في القصة القصيرة**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1989، دمشق، سورية.

المراجع الأجنبية:

- *Gérard Genette :*

1. ***Figures III**, Editions Du Seuil, 1972, Paris*
2. ***Nouveau Discours Du Récit**, Editions Du Seuil 1983, Paris.*
3. *Roland Barthes, **Introduction À L'analyse Structurale Des Récits**, Edition du Seuil, paris.*
4. *Tzvtan Todorov, **Poétique De La Prose**, Edition Du Seuil, 1978, Paris.*

المراجع المترجمة

1) إدجار ألان بو، **قناع الموت الأحمر وقصص أخرى**، تح وتق: رحاب عكاوي، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1430-2009، بيروت، لبنان.

2) آدم متز، **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري**، تر: محمد عبد الهادي أبو ريد، دار الكتاب العربي، ط.5، د.ت، بيروت، لبنان.

3) أرسطو، **فن الشعر**، تح: إن جرام باي ووتر، تر: إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ /1999م، مصر.

4) إنريكي أندرسون أمبرت، **القصة القصيرة (النظرية والتقنية)**، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مر: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، د.ت، مصر.

5) أنطوان تشيخوف، **الأعمال المختارة (الأعمال القصصية)**، مج 1، دار الشروق، ط 1، 2009، القاهرة، مصر.

6) إيفان تورجين، **دخان (رواية)**، تر: شكري محمد عياد، التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2013، بيروت، لبنان.

7) ب. إيخنباوم، **حول نظرية النثر**، (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس)، مؤسسة الأبحاث العربية –شوران–، ط1، 1982، بيروت، لبنان.

➢ بول ريكور:

8) **الزمن والسرد الحبكة والزمن التاريخي**، تر: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، مر: جورج زيناتي، ج1، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2006، طرابلس، ليبيا.

9) **الهوية والسرد**، تر: حاتم الورفي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2009، تونس.

10) تزفيتان تودوروف، **مقولات السرد الأدبي**، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، (مقالة من سلسلة ملفات، رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، الرباط، المغرب.

11) جي دو موباسان، **الحلية المفقودة (مجموعة قصصية مختارة)**، تر: أنطوان موسى عرار، مر: جمال شحّيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2014، دمشق، سوريا.

12) جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، المغرب.

13) جيرار جينيت، **حدود السرد**، تر: بن عيسى بوحمالة، (مقالة من سلسلة ملفات، رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، الرباط، المغرب.

14) روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط.1، 2000، القاهرة، مصر.

15) شارل بللا، **الجاحظ في البصرة وبغداد وسامرّاء**، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1406هـ – 1985م، سوريا.

16) فرانك أوكونور، **الصوت المنفرد – مقالات في القصة القصيرة–**، تر: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، مصر.

17) فرانك شويرويجن وآخرون، **نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية القراءة**، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.1، 2003، اللاذقية، سوريا.

18) فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة**، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر وتع: حميد لحمداني، والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، د.ط، د.ت، الدر البيضاء، المغرب.

19) كارل ماركس، **نقد الاقتصاد السياسي**، تر: راشد البراوي، دار النهضة العربية، ط.1، 1969، مصر.

20) هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ودور أخرى، ط.1، 1437 هـ – 2016م، الجزائر.

21) يان مانفريد، علم **السرد مدخل إلى نظرية السرد**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ/2011، دمشق سوريا.

أطروحات الدكتوراه ورسائل الماجستير:

1) أحلام العلمي، **تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي**، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2015-2016.

2) سهام سديرة، **بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف**، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي تخصص السرد العربي القديم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006.

3) فادية مروان أحمد الونسة، **السرد عند الجاحظ – البخلاء نموذجا–**، جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2004، العراق.

4) محمد إبراهيم خالد الخوجة، **المفارقة في أدب الجاحظ (البخلاء نموذجا)**، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 1422هـ– 2002م، اليرموك، الأردن.

5) وجدي محمود محمد "محمد عيد"، **دور القصاص في نشأة علم التاريخ في صدر الإسلام**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير قسم التاريخ، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2006، نابلس، فلسطين.

المجلات والدوريات:

1) بتول أحمد جندية، **الأنواع الأدبية التراثية (رؤيا حضارية)**، مقال نُشر ضمن فعاليات مؤتمر النقد الثاني عشر المنعقد في 24/22 تموز 2008 بعنوان تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، وجدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 1429 – 2009.

2) البشير المجذوب، **القصص النفساني عند الجاحظ**، حوليات الجامعة التونسية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عد12، 1975، تونس.

3) حكيمة بوقرومة، **تشكيل القارئ الضمني في رواية ريح الجنوب (عبد الحميد بن هدوقة)**، مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الحادي عشر لرواية، "عبد الحميد بن هدوقة" مديرية الثقافة، ديسمبر 2008، برج بوعريرج.

4) خير الدين دعيش، **أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ**، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد الأول، 2009.

5) رابعة الحسين السوساني، **صورة الفرس في الثقافة العربية الجاحظ أنموذجا دراسة مقارنة**، مجلة الدراسات الأدبية والنقدية المقارنة في الوطن العربي، المؤتمر الحادي والعشرون، 9-11 أفريل 2018، جامعة الجرش، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2018، عمان، الأردن.

6) رضا معرف، **جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستونس الألمانية**، مجلة كلية الآداب واللغات، عد.12، جانفي.2013، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

7) ضياء صديقي، **فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ**، مجلة عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة، عد4، مارس 1990، الكويت.

➢ عبد الله أبو هيف:

8) **المصطلح السردي تعريبا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الانسانية) مج 28، عد 1، 2006، سوريا.

9) **فنون السرد وتداخل الأنواع**، مقال نُشر ضمن فعاليات مؤتمر النقد الثاني عشر المنعقد في 24/22 تموز 2008 بعنوان تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج1 ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، وجدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 1429 – 2009.

10)عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، سلسلة عالم المعرفة، ع1998/240، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

11) علي حسن هذيلي، **التلقي بين ياوس وآيزر**، مجلة دواة، مجلة فصلية محكمة تُعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، مج.4، عدد.13، 2017، كلية الآداب، جامعة ذي قار، الناصرية، العراق.

12) محمد إقبال عروي، **مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي**، مجلة عالم الفكر، عدد.3، مج.37، يناير–مارس، 2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

13) محمد حسن عبد الله، **الحب في التراث العربي**، سلسلة عالم المعرفة، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد.36، 1980، الكويت.

14) مصطفى أجماهيري، **الشخصية في القصة القصيرة**، مجلة الموقف الأدبي مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، عدد: 259 و260 تشرين 2، كانون الأول، 1992، دمشق.

15) مليكة دحامنية، **القارئ وتجربة النص**، مجلة الخطاب، عد.19، جانفي، 2015، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود قاسم، تيزي وزو، الجزائر.

16) منتهى الحراحشة، من **مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج 6، عد2، 2009، الأردن.

17) وريدة عبود، **وظيفة المكان في القصة الجزائرية الثورية** (قراءة تحليلية بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي) مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، العدد 2، 2009/2008، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر.

18) نبيلة إبراهيم، **لغة القص في التراث العربي القديم**، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج2، عد2، 1982، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

➢ نضيرة كنوي:

19) **الأشكال السردية في العصر العباسي حتى القرن الرابع هجري**، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللسانية، (دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، عدد 04، 2016، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.

20) **المحافل السردية في قصة مريم الصّناع**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 16، جوان 2018، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس.

المعاجم

1) إبراهيم السامرائي، **من معجم الجاحظ**، دار الرّشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، د.ط، 1982، العراق.

2) إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأبية**، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ، ط1، 1986، صفاقس، تونس.

➢ ابن منظور، لسان العرب:

3) دار صادر، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان.

4) دار المعارف، د.ط، ،د.ت، القاهرة، مصر.

5) ابن النديم، **الفهرست**، دار المعرفة للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان

6) ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، حرف العين، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1993، بيروت، لبنان.

كتب التفسير والحديث والسيرة المطهرة:

1) ابن إسحاق، **السيرة النبوية**، تح: أحمد فريد المزيدي، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، 1424هـ/2004م، بيروت، لبنان.

2) البخاري، **صحيح البخاري**، دار ابن كثير، ط1، 1423هـ/ 2002، بيروت، لبنان.

3) الخطيب البغدادي، **تقييد العلم**، تح: سعد عبد الغفار علي، دار الاستقامة، ط1، 1429هـ/2008، القاهرة– مصر.

4) صفي الرحمن المباركفوري، **الرحيق المختوم**، (البحث في السيرة النبوية)، دار ابن حزم، ط1، 1420 هـ/2002 م، بيروت، لبنان.

5) علي بن أبي طالب، **نهج البلاغة**، تح وشر: محمد عبده، دار الحديث، د.ط، 1424هـ/2004، القاهرة، مصر.

6) أبو عمرو يوسف بن عبد البر، **جامع بيان العلم وفضله**، تح: أبي الأشبال الزهيري، ج1، دار ابن جوزي للنشر والتوزيع، ط1، 1414هـ/1994، المملكة العربية السعودية.

7) ابن كثير الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي، **تفسير القرآن العظيم**، سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط1، 1418هـ/1997م، الرياض، المملكة العربية السعودية.

8) مسلم، **صحيح مسلم**، دار طيبة للنشر والتوزيع، مج1، ط1، 1427هـ/2006، الرياض، المملكة العربية السعودية.

9) ابن هاشم، **السيرة النبوية**، تح: عمر عبد السلام التدمري، ج1، دار الكتاب العربي، ط3، 1410هـ/1990م، بيروت، لبنان.

المقالات الالكترونية:

1) حبيب مونسي، **القصة القصيرة...كيف؟** معضلة المستقبل من الورقي إلى الرّقمي، مقالة إلكترونية نُشرت يوم: 2016/11/15، بموقع الإلكتروني العقد الفريد www.aikdelfarid.tt

2) السعيد بوطاجين، **القصة القصيرة والمجانسة**، مقال الكتروني، نشر بتاريخ :الأحد 02 جوان 2013 في الساعة 08:01 بالموقع : www.attanafous.univ-mosta.dz/index.php/2/53-2 .

3) سلمى الخضراء الجيوسي، **مقدمة للقص العربي القديم**، مقالة بمجلة العرب الإلكترونية تأسست بلندن سنة 1977، العدد: 9941، ص12، نشرت النسخة الإلكترونية بالموقع: www.arab.co.uk/article.

4) عبد الله إبراهيم، **السردية الأدبية** ، مقال إلكتروني نشر بمجلة الرياض ثقافة، العدد 16789، يوم السبت 23 شعبان 1435هـ الموافق لـ21 يونيو 2014م، بالموقع الإلكتروني: www.alriyadh.com/946139.

5) علي عمرو، **بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ**، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج5، عد2، 2010، فلسطين، ص184، رابط المجلة الالكتروني: *www.hebron.edu./journal*.

6) عواد علي، **القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد**، مجلة الجديد، ثقافية عربية جامعة، دورية شهرية تصدر عن: *Al Arabe Publishing Centre* ، لندن، عد 13، فبراير 2016، ص 96، الموقع: www.aljadeedmagazine.com .

الدواوين:

1) ديوان امرئ القيس، شر: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، 1425ه، 2004، بيروت، لبنان

فہرس

فهرس:

شكر .....

إهداء .....

مقدمة : ..... أ

مدخل: تجنيس قصص البخلاء

1) إشكالية الجنس الأدبي في التراث العربي 01

2) البخلاء: أخبار أم نادرة أم قصة 06

أ) الخبر 07

ب) النادرة 10

ج) القصة 11

الفصل الأوّل: أشكال التراث القصصي وجمالياته

تمهيد 14

المبحث الأوّل: السرد العربي في العصر الجاهلي 15

1) أنواع القصص الجاهلي 16

- الأوابد 16
- قصص الملوك 17
- قصص الأسفار والحروب 17
- الأساطير 17
- الخرافة 18
- قصص المجون 19
- النوادر 19
- الأمثال 20

2) السّمات والخصائص الفنية للقصة الجاهلية 21

المبحث الثاني: النثر القصصي في العصر الإسلامي والعصر الأموي وبداية التدوين 23

1) النثر القصصي في العصر الإسلامي 24

فهرس:

أ. القصة القرآنية 24

ب. قصص الإسرائيليَّات 28

ت. القصة الإسلامية ومواضيعها 30

- قصص الرّسول ﷺ 31
- قصص المشركين 32
- قصص الصحابة والتابعين 34

ث. السيرة النبوية 36

2) قصص العصر الأُموي 37

أ) القصص الديني 37

ب) كليلة ودمنة والقصة الرمزية 40

المبحث الثالث: القصة في العصر العباسي. 44

1) الإمتاع والمؤانسة 45

2) المقامة 47

3) كتاب الأغاني 49

4) رسالة الغفران 50

5) ألف ليلة وليلة 53

المبحث الرابع: النثر القصصي الأندلسي 56

1) طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي 57

2) التوابع والزوابع "لابن شهيد القرطبي" 58

3) حي ابن يقظان لـ"أبي بكر بن طفيل" 60

4) المقامة الأندلسية 63

خلاصة 67

الفصل الثاني: بلاغة السرد القصصي عند الجاحظ

تمهيد 68

فهرس:

المبحث الأوّل: عناصر بناء القصة القصيرة في قصص البخلاء 69
أ) دواعي تأليف كتاب البخلاء 69
ب) بلاغة السخرية في أدب الجاحظ 72
1) ماهية القصة القصيرة 75
2) عناصر بناء القصة القصيرة **79**
1. الحدث 79
2. الشخصية 83
أ. طرق تقديم الشخصيّة 85
ب. أنواع الشخصيات 91
3. اللغـــة 97
3.1 الوصف 101
3.2 الحوار 107
المبحث الثاني: البنية السردية في قصص البخلاء (الدراسة التطبيقية) 111
1) ماهية البنية السردية **111**
1.1 تعريف السرد 111
1.2 علاقة السارد بالمسرود له 114
2) الرؤية السردية **117**
3) صيغة الحكي **120**
4) البيئة **124**
أ) الزمان 124
ب) المكان 144
خلاصة 151

الفصل الثالث: قصص البخلاء مقاربة في نظرية التلقي

تمهيد 153

فهرس:

المبحث الأول: مقاربة نقدية لنصوص قصص البخلاء بإجراءات منهج "ياوس" 154
1) أفق التوقع 154
2) المسافة الجمـــاليّة 168
3) المنعطف التاريخي 172
المبحث الثاني: قصص البخلاء من منظور الآليّات الإجرائية عند آيزر 176
1) القارئ الضمني 176
2) الفراغات أو البياضات 182
3) السجلات النصية للشخصيات من خلال الانتقاء والإقصاء 184
4) الاستراتيجيات النصية في قصص البخلاء 195
4.1 القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية لقصص البخلاء 196
4.2 بنية الموضوع والأفق 203
أ) منظور السارد 203
ب) منظور الشخصيات 211
ج) منظور الأحداث/الحدث 212
د) منظور القارئ 212
خلاصة 214
خاتمة 215
مكتبة البحث 218
فهرس 237

تمت بحمد الله