الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

السرد العربي القديم في ضوء الدراسات العربية الحديثة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالبة:
وسواس نجاة

إشراف الأستاذ الدكتور:
منصوري مصطفى

لجنة المناقشة

د. لحمر الحاج	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أد. منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د. عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أد. ناصر سطمبول	أستاذالتعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا
أد. عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د. سفيان زدادقة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2015- 2016

الحمد لله الكريم الذي منّ علينا بعظيم علمه ونعمه

الأوّل والآخر الأقرب إلينا من حبل الوريد

نسأله العلا والعفو والعافية والرّضى والمغفرة

والصّلاة والسّلام على الحبيب المصطفى خاتم أنبيائه ومرسليه

خير أهل الأرض سيدنا وشفيعنا

المخصوص بالوسيلة والمقام المحمود

نسألك اللّهم أن تعلمنا ما ينفعنا وتنفعنا بما علمتنا

إنك سميع مجيب

إهـــداء

إلى كل أفراد عائلتي :

نبض قلبي أمي الحنون ، أبي العزيز .

أخواتي وأصهرتي: فاطمة الزهراء ، نوال، أمينة، مليكة، عثمان ، عامر ، الحبيب .

أخوي : مصطفى ، أحمد

إشراقات غدي : ياسمين، ريتاج، مروة، عبد القادر ، منال .

أناي وسندي فتيحة بلمبروك، ثلثي الآخر خيرة جريو .

كل من ساعدني بكلمة طيبة، كتاب فكرة: قندسي عبد القادر ، معاشو بووشمة، مسلم عائشة،

سعيداني يوسف، لونيس بن علي .

إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي .

وشكر مسبق لأعضاء اللجنة العلمية لقراءتهم هذا العمل وتصويبه وتوجيه أفكاره

إلى كل من عرفني فأحبني . .

عرفان وامتنان

إلى الأستاذ الدكتور منصوري مصطفى

إنسانا راقيا كريم السجايا

أخا وسندا ، قنديلا يُهتدى به

لك مني أستاذي جزيل الشكر وجميل المودة

مقدمـــــة

يكتسي الحديث عن السرد العربي القديم في ضوء الدراسات العربية الحديثة نوعا من التعقيد نظرا لضخامة المتن وتعدّده النوعي من جهة، وتعدّد أبواب الولوج إليه ومقاربته من جهة أخرى، في ظل تأخر الوعي بهذا السرد من قبل الناقد العربي إلى غاية خمسينيات القرن المنصرم. يتجلى مَكمن هذا التعقيد في قيام هذا النص على مبدأ "التشاكل والاختلاف" في حضن الشفهية والخبرية. لذلك بدت الرغبة في كتابة بحث حول السرديات العربية ليس في بعدها الخطابي فحسب، وإنما في أبعادها التاريخية والنوعية والنصية المختلفة، يختفي وراءها سؤال الخصوصية التي تميز السّرد العربي القديم التي سعى النّاقد العربي الحديث إلى استكشافها وفق رؤى وتوجّهات نقدية مختلفة.

يطمح هذا البحث المعنون "السرد العربي القديم في ضوء الدراسات العربية الحديثة" إلى تتبع مختلف الدراسات المقدمة حول هذا السرد بداية من خمسينيات القرن المنصرم إلى يومنا هذا التي أسست له من خلال مختلف السياقات التي تشكل ضمنها، أو بحثت في جنسيته وتحققاته النوعية وأنساقها الثقافية أو بنياتها الداخلية كل وتوجهها النقدي لاستكشافها. ومن الاختلاف الذي يمكن أن يتجلى بين دراسة وأخرى في تعاملها مع الظاهرة السردية العربية القديمة على تعدد تلك التحققات جاءت فكرة هذا البحث، إذ إن التصورات المقدمة في كثير من الدراسات تدفع إلى طرح عديد الإشكالات والاستفسارات حول السرد القديم، سعى البحث إلى تبيانها والتفصيل في أهمها وأبرزها ومحاولة التركيب بينها ومن ثم الوصول إلى الموقف الأكثر ملاءمة للسرد العربي القديم.

لن تستوقف الباحث العربي الساعي إلى إعادة قراءة الدراسات العربية الحديثة المقدمة حول السرد القديم كثير من القراءات، على أن هذا النزر القليل إما أنه وقف عند حدود بعض القضايا المثارة حوله أو عند

تخوم بعض الأنواع أو النصوص و آليات تعامل الناقد العربي معها، وإما ضمن البحث في تلقي النقد العربي الحديث عموما لهذا السرد بمختلف تحققاته النوعية .

تبرز دراسات سعيد يقطين حول هذا الموروث السردي وقد تضمنت في طياتها قراءات لمجموعة من الدراسات العربية المتقدمة حول تصنيفات السرد العربي التي قدمها نقاد خلال النصف الثاني من القرن المنصرم، وبعض الآراء المقدمة حول السيرة الشعبية خلال الفترة ذاتها، وهذا تحديدا ضمن مؤلفيه "الكلام والخبر" و"السرد العربي مفاهيم وتجليات" . كما قدم الناقد نادر كاظم في هذا الصدد دراسة عنوانها "المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث" جمع فيها كثيرا من الآراء والمواقف النقدية المقدمة حول هذا النوع، إلا أن هذه الدراسة اكتفت بالأبعاد التاريخية له والجدل الذي دار حديثا حول حكائيتها من ناحية وكونها نموذجا مستحدثا في الثقافة العربية رأى البعض أنه كان على غير مثال سابق .

أما الباحثة ضياء الكعبي فقد فتحت الباب واسعا للبحث في الأنواع السردية الثلاثة الكبرى: العجائبي والمقامة والسيرة الشعبية، في دراستها التي عنونتها "السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل" التي خصصت جانبا منها للأنساق الثقافية التي تشكلت تلك الأنواع في ظلها، وجانبا آخر لتلقي النقد الحديث لهذه الأنواع وآليات تعامله معها وأهم المقاربات المقدمة حولها، إلا أن عملها ركز على مسألة الأنساق الثقافية أكثر مما أثارته تأويلات الدراسات العربية من جدل حول السرد القديم .

إن عودة الناقد العربي ووعيه حديثا بهذا الموروث السردي المترامي الأطراف لم تكن عودة اعتباطية، إنما كان لها دوافعها ومبرراتها . ولئن كانت هذه الدوافع سياسية في البداية من خلال السّعي إلى

إعادة بعث معالم الهوية العربية، إلا أن التعامل مع نصوصه منذ بداية خمسينيات القرن المنصرم –وهي الفترة التي بدأ فيها هذا الوعي– خرج عن هذه الدوافع السياسية إلى غايات أخرى متعلقة بهذا السرد .

لم يحتل السرد العربي موقع المركز في النقد العربي إلا منذ عهد قريب، حيث يمكن القول إن البحث فيه ودراسته بوصفه نصا لم يتعد زمنه الثلاثة أو الأربعة عقود . حينما علت بعض الأصوات النقدية في صورتها الأولية، دعت إلى ضرورة الاهتمام بالموروث السردي العربي . ويمكن القول أيضا إن هذا الاهتمام زاد بعد اهتمام الغرب بمحكياتهم الشعبية وتداول نظريات السرد الحديثة في الأوساط النقدية العربية، حيث كان البحث في السرد متجها إلى تاريخ السرد العربي وبعض تجلياته ممثلة في أهم الأنواع السردية العربية القديمة وأهم النصوص التي أحدثت علامة فارقة فيه، وتمييز الشعبي من الرسمي، منها وكذا تأصيل الجنس السردي في الثقافة العربية، ثم سرعان ما تحول إلى البحث في الأنساق والبنى المشكلة له .

إن سبب تأخر اهتمام النقد العربي بالسرد العربي هو العناية المفرطة التي أولاها هذا النقد بالشعر العربي، وتوجه التحليل والدراسة إليه على مدى عقود طويلة، هذا من ناحية، من ناحية أخرى أسهمت الشفاهية التي تتحكم في نظام الإبداع والتلقي في الثقافة العربية عموما وليس السرد فقط في جانب من تهميش السرد القديم نظرا للتغيرات التي كانت تطرأ عليه بسبب التداول الشفاهي له التي أحدثها الرواة عليه . إضافة إلى السلطة التي فرضها عليه الدين لما حواه هذا السرد من قيم منافية لمبادئه وعجائبية تسحر الذهن العربي وتغفله عن أمور دينه، لذلك جابهته السلطة الدينية لفترة طويلة، على أن هذه السلطة لم تقتصر على الفترة التي ظهرت فيها الرسالة الإسلامية بل امتدت إلى غاية العصر الحديث، رادعا ووازعا لبعض نصوصه التي انتهكت المألوف والمقدس .

تتبع هذا البحث الدراسات السردية العربية المقدمة حول السرد العربي القديم بداية بذلك السجال والجدل الذي ميز بعضها والقائم حول وجود سرد عربي قديم من عدمه، وهل القصة العربية في صورتها الحديثة امتداد للقصة القديمة أم أنها نموذج غربي مستعار . ويمكن القول إن هذا الجدل أثير بعد أن أصدر الناقد المصري فاروق خورشيد كتابه "الرواية العربية عصر التجميع" عام 1959، الذي أكد فيه أصالة الظاهرة السردية في الأدب العربي حتى قبل تدوينه، وتوالت بعد ذلك عديد الدراسات التي تدافع عن هذا الرأي أو الرأي الآخر مؤكدة الأصول الغربية للقصة الحديثة .

اهتمت بعض الدراسات العربية بالأنواع السردية القديمة وتأصّلها في الثقافة العربية، على أن هذا الاهتمام طُبع بمسحة تاريخية، بل إنه استند إلى قاعدة تاريخية تحيل إلى أن النص الأدبي أقرب إلى الوثيقة التي يمكن استكشاف التاريخ من خلالها . ولئن كان هذا التصور وليد التأثر بالمنهج التاريخي الذي كان حديث العهد في النقد العربي إلا أنه جسّد فترة من فترات تاريخ نقد السرد العربي القديم حديثا .

لهذا لم تكن غاية هذا البحث حين الحديث عن النقد التاريخي لهذا السرد مجرد تأريخ أو تأصيل أو مسرد لتنويعاته وتشكيلاته بقدر ما كانت تقديم تصور يسعى أن يكون متكاملا حول سياقات وخلفيات تشكل هذا السرد وكيفية توالد أنواعه من رحم ذي طبيعة خبرية، وكيف استطاعت هذه الأنواع عبر التاريخ العربي أن تموقع نفسها ضمن خارطة الأدب العربي، وتصطنع لنفسها تلك القيمة والأهمية الأدبية في ظل التهميش والإقصاء والعناية المفرطة بالشعر .

ولأن السيرورة الطبيعة للنقد تقتضي مثل هذه التأصيلات التاريخية ومثل هذا التباين، فقد ألزمت البحث بمنهج معين للتحليل، بدءا بالتأصيلات التاريخية التي قدمتها الدراسات العربية للسرد والأنواع السردية القديمة، ثم تفصيلاتها في جنسيته ونوعيتها وأبرز الإشكالات التي طرحتها تلك الدراسات حولها وحول

بنياتها وأنساقها الثقافية. ولعل تباين الآراء فيما يخص المسألة الواحدة أو الإشكال هو الذي فتح الباب واسعا أمام هذا البحث للتحقيق في بعض المسائل وكشف أقرب الآراء للمعقول.

مع ظهور الدراسة البنيوية للمحكي يمكن القول إن السرد العربي القديم انتقل إلى موقع النص القابل للدراسة والحامل لكثير من الأبعاد والدلالات التي اضطلعت الدراسات الحديثة والمستندة عموما والمستثمرة للنقد الغربي باستكشافها .الأمر الذي يستدعي بحثا في مدى نجاعة هذا الاستحضار للنظرية الغربية مع السرد العربي القديم، وهل كشف هذا الاستحضار خصوصية هذا السرد أم أنه كان مجرد إسقاطات عمودية عليه. هذا من ناحية، من ناحية أخرى يبرز إشكال آخر متعلق بالنقد العربي في حدّ ذاته: لماذا لم يوجِد هذا النقد تصورا ينطلق من النص العربي ويدرس من خلاله هذا السرد ؟ .

يبدو أنّ انطلاق الدارسين الغرب في دراساتهم للمحكي من النص الشعبي كان سببا في نزوع هذا النوع من الدراسات في الوطن العربي إلى قراءة السرد العربي القديم قبل اهتمامها بالأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة، ثم تعدّى الأمر من مجرد قراءة النص الواحد إلى مشاريع نقدية كبرى لا تبحث فقط في البنيات بل في الأنساق العامة والمختلفة التي تحكم السرد العربي القديم. وبهذا برز عديد من الدارسين العرب وضعوا أسماءهم جنبا إلى جنب مع السرد القديم، وأصبح ذكره يرتبط بذكرهم وأعمالهم.

يمكن حصر الدراسات العربية المقدّمة حول السّرد العربي القديم في ثلاثة اتجاهات نقدية كبرى، استندت إليها دراسات أخرى في بناء تصوراتها حيال هذا النّص. على أن هذه المشاريع استندت إلى قاعدة نوعية هي الأخرى، حيث وُجِّه الاهتمام إلى أهم ثلاث أنواع سردية هي السيرة الشعبية والمقامة والعجائبية. وأنّ الاهتمام بالظاهرة كاملة "السرد العربي" لم يتجل إلا في إطار الحديث عن أمرين أساسيين استندت إليهما في تشكّلها وتداولها في الثقافة العربية هما الخبرية والشفاهية.

هذه الاتجاهات النقدية الثلاثة الكبرى يمكن حصرها في أعمال كل من عبد الله إبراهيم وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو. حيث قدّم هؤلاء الثلاثة مجموعة من الدراسات أهم ما ميزها التّدرج في بناء التصور، بدأت من العام (الظاهرة كاملة) إلى الخاص (الأنواع) ومن النسق الخارجي إلى النسق الداخلي، ثم انتقلت بعضها من التراث السردي إلى الحداثة السردية وتأثير الأول في الثانية ومدى تعالق الثانية بالأول. على أنه ينبغي الإشارة إلى أنه حتى مع هذه المشاريع ظل سؤال الخصوصية وضرورة بناء تصور نقدي عربي حول هذا المورث السردي يطرحان نفسيهما، على الرغم من محاولة هؤلاء إحداث نوع من الأقلمة والتكييف بين النص بسياقات إنتاجه وأنساقه الثقافية وبناه الداخلية وهذه التنظيرات الغربية .

يبدو أن محاولة الإلمام بكل متعلقات السرد القديم بمختلف تحققاته النوعية والنصية التي سعت بعض الدراسات العربية الحديثة إلى إحداثها لا نجدها في بقية الدراسات لاهتمامها أولا بنوع معين أو انشغالها بقضايا محددة وإهمال أخرى. لذلك حصر البحث نفسه في بعض النماذج في بعض الحالات وفتح الباب واسعا للتعدد النقدي في بعض القضايا . ولئن كان هذا التعدد في المواقف من أولى العقبات التي واجهته، إلا أن أهميتها وأهمية إيرادها فيه والانتقال بينها خفّف من وطأة تعدّدها أو تباينها أو حتى تنافرها في بعض الحالات، وبخاصة عندما تعلق الأمر ببعض الأنواع التي نظر إليها على أنها أنواع في بعض الدراسات وفي أخرى بنيات فحسب، أو أخرى نُظر إليها أيضا أنها تنتمي إلى باب السرد وأخرى لم تدرجها ضمنه، أو في بعض التأصيلات التاريخية التي تباينت أيضا في بعض الدراسات.

في محاولة إحداث نوع من التلاحم والتآلف بين الدراسة التاريخية ودراسة كل ما هو متعلق بالبنية الداخلية للسرد العربي القديم، توزع هذا البحث إلى مدخل وأربعة فصول، استند فيها إلى قاعدة نوعية هي نفسها التي استندت إليها الدراسات العربية الحديثة. حيث شُغل كل فصل من فصوله بنوع سردي: السيرة

الشعبية–المقامة–الخبروالنادرة–العجائبي . ابتدأ كل فصل بالتأصيل النقدي لتاريخ النوع موضوع البحث، منتقلا إلى التأسيس الاصطلاحي والنوعي له في النقد الحديث، ثم أهم ما أثاره هذا النقد حول أبرز قضاياه وإشكالاته وبنياته .

وتجدر الإشارة إلى أن ترتيب الأنواع بهذا الشكل في فصول وقع بين توجهين، إما ترتيبها حسب زمن تشكلها وظهورها في الثقافة العربية، وإما حسب زمن اهتمام النقد العربي الحديث بها . ونظرا لأن تشكّل هذه الأنواع في الثقافة العربية والتأليف فيها وجمعها وتدوينها يكاد يكون متقاربا –بغض النظر عن إرهاصاته وسياقاتها الثقافية– وأن هذا التوجه اتخذته الدراسات العربية في تعاملها المباشر مع الأنواع والنصوص السردية، آثر البحث التوجه الثاني أي زمن الاهتمام بها في النقد العربي الحديث كونه مادة هذا البحث . ولهذا كان ترتيبها على ذاك النحو، بحيث قُدّمت السير الشعبية إذ إنها كانت أسبق الأنواع من حيث الدرس والتحليل حديثا ثم المقامة ثم الخبر والناردة، وانتهاء بالعجائبي كونه أحدث الاصطلاحات تشكلا وتداولا .

أثارت بعض الأنواع إشكالات كثيرة حولها ، وأضاف تعامل الدرس النقدي الحديث معها إشكالات جديدة، بدأت مع المصطلحات –على أنها كانت ثاني الإكراهات التي واجهت البحث– التي تعددت بعضها في هذا النقد ، ولئن كانت متقاربة في عمومها إلا أن تعددها كفيل بإثارة بعض الاضطراب لدى أي متلق لها . مسَّ هذا الاضطراب المصطلحي جميع الأنواع السردية التي عالجها هذا البحث، إلا أنه بلغ أَوْجَه مع العجائبي، على أن مصدر هذا الاضطراب مرتبط بطبيعة هذا الشكل السردي في حد ذاته، فبين عده بنية يمكن أن تدخل ضمن التشكيل النسقي الداخلي للنص وبين عده نوعا سرديا مستقلا كثير من التضارب الذي يمكن أن يمارس تأثيره في مسار التعامل مع هذا النص، ومسار هذا البحث .

قُدمت السيرة الشعبية من خلال الدراسات العربية الحديثة على أنها النوع الأكثر وضوحا من حيث معالمه، على الرغم من تداخلاته مع أنواع وأجناس أخرى. إذ لم تثر مسألة التسمية إشكالا بالغا على الرغم من تعددها . إلا أن تنوع مرجعياته بين التاريخية والتخييل بمستوييه (المألوف والعجائبي) أسهم في تأجيج بعض الخلاف النقدي حولها ، فبين عدها نصا يكاد يكون مرجعية أو وثيقة تاريخية، وعدّها نوعا سرديا تقع بعض الاضطرابات التي أسهم كل من عبد الحميد يونس و فاروق خورشيد ثم محمد رجب النجار في ترسيخها ، بداية بمسألة الاصطلاح الذي تراوح بين السيرة الشعبية والملحمة والقصة، على الرغم من كونها تشترك في طبيعة هذا النوع من أنه بطولي فروسي شعبي، ثم مسألة تموقعها بين التاريخ والمتخيل .

لذلك آثرت الدراسة الأكثر حداثة تجاوز مثل هذه القضايا وضرورة التعامل مع البناء الداخلي على الرغم من ضخامة نصوص السيرة الشعبية، لذلك توقف هذا البحث على أبرز مشروع مقدم حولها ممثلا في مشروع سعيد يقطين من خلال مجموعة من الدراسات التي وسمها التدرج في الطرح، بداية بالاختيار إلى التأسيس النقدي ثم المقاربة النصية .

تضافرت، من ناحية أخرى، مجموعة من الدراسات في بناء تصور يكاد يكون متكاملا حول المقامة العربية، على أن هذا التصور استند في بعض خلفياته إلى بعض النقد القديم المتعلق بالإرهاصات الأولى والأنساق التي أسهمت في تشكل هذا النوع، وحول لغته أيضا القائمة على السجع . لذلك حاول البحث الجمع بين مختلف التوجهات النقدية المقدمة حول تشكل المقامة في الثقافة العربية .

يبدو أن تلك الجدة والاختلاف الذي طبع المقامة في كونها نوعا مختلفا إلى حد بعيد –وإن أسهمت في تشكله أنساق متعددة– طغت أيضا على النقد الحديث الذي حاول دراستها وفق مرجعيات أكثر اختلافا وحداثة، أسهمت في إحداث نوع من القطيعة مع الدراسة التاريخية .

كان الخبر أقل حظا من بقية الأنواع السردية التي طرحها هذا البحث، فالدراسات المقدمة حوله قليلة جدا مقارنة بتلك الأنواع، على الرغم من أن السرد العربي القديم قائم على قاعدة خبرية، وإن كانت بعض هذه الدراسات على قدر من الشمولية الملمة بمختلف القضايا والإشكالات المثارة حوله، التي تأتي في مقدمتها دراسة محمد القاضي التي جمعت بين الدراسة التاريخية والنسقية الثقافية والنوعية والبنيوية .

يميل التصور المقدم في النقد العربي الحديث إلى التعامل مع العجائبي على أنه نوع مستقل استنادا إلى تصور غربي، إلا أن هذا البحث حاول إحداث نوع من التركيب والتوفيق بين رأيين، وإن كان يميل في معظم جوانبه إلى عده بنية مشكلة لنصوص السرد القديم، فكثير منها حضر فيها العجائبي على غرار السير الشعبية و الأخبار .

لهذا عمد البحث إلى إبراز طرائق تعامل النقد الحديث مع أبرز نصين في الموروث السردي، أولهما نص "ألف ليلة و ليلة" كونه يجسد هذا العجائبي تجسيدا متميزا في مختلف مستوياته وتجلياته، وكذا نص "رسالة الغفران" الذي ينتمي إلى نوع حَدَّدَ النقدُ الحديث معالمَه من خلال استحداث مصطلح "الرسالة القصصية" بوصفه نوعا سرديا تم إدراجه ضمنه .

ويبدو أن العجائبي كان الشكل السردي الوحيد الذي أثار قضية التصنيف السردي من خلال المصطلحات العديدة التي تحيل إليه:الخرافة– العجيب–الغريب . .إلخ. في حين أن بقية الأنواع السردية القديمة المطروحة في هذا البحث كانت واضحة المعالم، سواء في تشكلها قديما في الثقافة العربية أم في التأسيسات النوعية التي قدمها النقد الحديث حولها . كما أن المقامة أثارت أيضا إشكال التصنيف، إلا أن الطرح الذي قدمه حول نوعيتها بعض الدارسين المتقدمين في القرن العشرين لم يجد الصدى الواسع في النقد الحديث لتميزه

ببعض الخروج والانزياح عن الرأي الغالب، وإن خالف هذا الرأي الغالب الغاية التي من أجلها أوجدت المقامات قديما ، إذ إن حكائيتها تفرض إدراجها ضمن باب السرد العربي .

إن الوقوف على هذه الدراسات تأصيلا وتأسيسا وإجراء ومرجعية وتطبيقا ليس بالأمر الهين، فالولوج إليها يقتضي إلماما معرفيا بمختلف الأنساق الثقافية والسياقات الاجتماعية والتاريخية وحتى السياسية أحيانا لتشكل هذا النوع أو ذاك. على أن بحثا قد يقصر عن الإحاطة بها، وتحديدا في ظل ضخامة المتن، لذلك كان على هذا البحث اقتناء إما نصوص سردية معينة والبحث في آليات التعامل معها في النقد الحديث، وإما الوقوف على دراسات محددة عددا وتوجها ، ففتح الباب لمختلف التصورات أشبه بالولوج إلى حكاية شهرزادية تتشابك ولا تنتهي، وتحديدا في ظل التساؤل الدائم والحيرة التي وقف البحث فيها إزاء وابل من المواقف النقدية .

لهذا ينبغي الإشارة إلى أن تعدد الدراسات بتعدد الأنواع السردية و ضخامة النتاج السردي القديم كانا أكبر معيق لهذا البحث، جعلته يقع في بعض الاضطراب الاصطلاحي والمرجعي، ويتجاوز بعض القضايا والإشكالات التي يمكن أن يتداركها بحث آخر قد يكون أكثر تخصصا بحيث يكتفي بالنوع الواحد .

لن يتحمل أي طرف غير الباحث مسؤولية أي اضطراب أو ثغرات خلفها هذا البحث، على أن استقامته على صراط من الناحية الاصطلاحية أو المرجعية واستدراك بعض الأمور التي غفل عنها الباحث يرجع الفضل فيها إلى الأستاذ المشرف "منصوري مصطفى"، الذي حف هذا البحث بكثير من العناية والتوجيه، وأحاط الباحث بصائب الرأي، وذلل كثيرا من العقبات التي واجهته، فكان القنديل الذي استنار به الباحث فأضاء دربه خلال سنوات البحث، لم يفعل خلالها سوى أن أثبت أنه أحق أهل العلم بالثقة وأجدر باتباعه في السرديات العربية وغيرها ، قد يقصر الشكر والعرفان والامتنان أمام ما قدمه للبحث و

الباحث، فينوب شعور الاعتزاز والفخر لدى الباحث وأي باحث أو طالب علم باستناده إلى مرجعية علمية مثله لا يميزها سوى الرصانة والاعتدال العلمي .

فلله الحمد على ما رزقنـا من عظيم علمـــه .

وسواس نجاة سفيزف في : 12 ديسمبر 2014 .

مدخـــــل

توطئة* :

تقف أمامنا دائما عبارة "الشعر ديوان العرب" قديما كنوع من الإقصاء لجانب مختلف من الثقافة الأدبية هو "السرد" أو النثر عموما، لكن النظر إلى الكم المعتبر الذي وصل ولو عن طريق الشفاهة – ثم التدوين – يبرز نسبية العبارة ليغدو السرد أقرب إلى كونه ديوانا آخر للعرب، حمل بين دفتيه –كما الشعر –

---

* قبل الولوج إلى السرد العربي بداياته وتطوره ينبغي الإشارة إلى أن هذا الجنس الأدبي أشير إليه بمصطلحات متعددة غير مصطلح "سرد"، إذ إن اللفظة حديثة الاستعمال رغم ورودها في القرآن الكريم والمعاجم العربية القديمة (وقد وردت اللفظة في الآية 11 من سورة سبأ في قوله تعالى (أَنْ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ) أي أَحكِم، يا داوود، نسج الدروع، وكن متقنًا لصناعتها فاجعلها تامّة الجودة. كما وردت اللفظة في لسان العرب في مادة سرد أنها تقدمة الشيء إلى شيء آخر تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض، وسرد الحديث أي تابعه وسرد الحديث إذا كان جيد السياق له والسرد الخرز في الأديم أي الجلد . ينظر، ابن منظور، لسان العرب، حفظه وعلق عليه عامر أحمد حيدر، راجعه عبد النعم خليل، م 2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2005، ص 324. فقد أوجدت اللفظة مع الدراسات البنوية الحديثة للمحكيات وهي ترجمة ل narration التي قصد بها فعل إنتاج المحكيات أو الصياغة اللغوية لها أو عملية تلفظها إما كتابيا أو شفهيا، لذلك يغدو هذا المصطلح هو المصطلح الجامع، يجمع في طياته مختلف الألفاظ والعبارات الدالة على هذا الجنس الأدبي من قبيل: القصة، الحكاية، الرواية، الأدب القصصي . . وكل ما يمكن أن يتضمن مادة حكائية، فلفظة سرد تستوعب كل الألفاظ الأخرى المحدودة أو التي غدا استعمالها أو خلفياتها في السرديات الحديثة محدودا، ويمكن الإشارة إلى مصطلح "قصة " على سبيل التمثيل، فاللفظة تعبر في الدراسات الأجناسية الحديثة عن العمل السردي القصير أو المتوسط الحجم الذي تأتي خاتمته بسرعة، فإذا ما طال أصبح رواية وإذا ما قصر أكثر صار أقصوصة، فهذه التحديدات الحجمية النوعية للعمل السردي –وإن أختُلف حولها– كانت الدافع إلى اعتماد مصطلح سرد لشموليته وابتعاده عما يوقع الإلتباس والتقييد أحيانا بالنوع الواحد، بسبب طرائق توظيفها وعدم قدرتها على إبراز معالم ظاهرة السرد عامة أو إضفاء ذلك العمق في الطرح الذي أمدته بها الدراسات الغربية الحديثة. ينظر، سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة، ط 1، 2006، ص 66، 67. فكان السرد المصطلح الذي يتجاوز ويتضمن مفاهيم متعددة متنوعة الدلالات، ولم يعتمد مثلا لفظة محكي لأن السرد هو عملية إنتاج المحكي ويمكن للنص الواحد أن يتضمن محكيات متعددة، فالأمر متعلق بالسارد وتعدده كذلك، لتبقى لفظة سرد هي الأعم والأشمل والأكثر تعبيرا عن الظاهرة .

أخبار الحياة العربية القديمة، على أن وجوده لم يرتبط باللغة فقط بل حتى دون هذه اللغة، ما يؤكد من ناحية الهوية الحكائية للإنسان وأصالة الظاهرة في التاريخ الإنساني .

تُظهر النصوص التي وصلت من السرد العربي القديم أنه يشكل جانبا مهما من الثقافة العربية، وإقصاؤه بعبارة كتلك واختزالها في قطب واحد وهي مزدوجة الأقطاب تعني إقصاء جزء مهم. ولعل تجاهل النقد العربي للسرد واتخاذ موقف منه في الثقافة العربية والإسلامية تحديدا كان سببه الموقف الديني المتخذ تجاهه، الذي أساسه الرفض دون أي مساءلة أو تقص. الأمر الذي أدى إلى تفشي رأي في الوسط النقدي حول هذا السرد مفاده استبعاده من منظومة الأنواع الأدبية العربية على الرّغم من أن هذا السرد كان —من ناحية— الأسبق تشكلا على خلاف الأنواع الأخرى، نظرا لطبيعة الإنسان الحكائية الميالة إلى السمر حتى لو انتفى عن سرده هذا سمة الإبداع[1]، ويرجع الناقد عبد الله إبراهيم هذا الإقصاء إلى سببين أساسيين[2] :

– أولهما عدم امتثال المرويات السردية القديمة لشروط الفصاحة التي أنتجتها البلاغة العربية عبر تاريخها الطويل، فلم يكن السرد بذلك المخيال الواسع الذي وُصف به الشعر العربي، بل كان في معظم حالاته مباشرا بعيدا عن المجاز في لغته .

– أما الثاني فقد كان عدم اعتراف الطبقة المثقفة قديما بهذا السرد، إذ لطالما عَدَّت الشعر الشكل الأدبي الوحيد الذي ينبغي التعبير به عن الحياة العربية في تفاصيلها المختلفة. ولربما يرجع الأمر إلى فكرة أن السرد نشأ في ظل الشعر، أو أنه نشأ على هامش الصناعة الشعرية لأن القراءة التاريخية للسرد تشير إلى أنه نما

---

[1] ينظر، نهلة فيصل الأحمد، التداخل الأجناسي في النقد العربي القديم، القصة نموذجا، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية محكمة تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق، ع 117–118، سنة 2010، ص 152 .

[2] ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، 3/1 .

في رحاب الشعر، لأن الشعر بقدر ما احتفى بالغنائية احتفى كذلك بالحكائية، فكثير من الشعر العربي بداية من الجاهلي يحوي بنيات سردية، زد إلى هذا أن كثيرا من الشعر العربي سُرِدَ في سبيل شرحه وتفسيره وجاء في شكل أخبار وروايات حول هذا الشاعر وقبيلته وقصيدته وسبب نظم القصيدة وغايتها[1].

لهذا تنافس كثير من الرواة في حفظ هذه الأخبار والروايات في سبيل تحقيق نوع من الإقناع بواقعية هذا الشعر، وظل هذا التلازم بين السرد والشعر إلى غاية مرحلة التدوين وظهور السرد بوصفه جنس أدبيا مستقلا، على أن ذلك التلازم بينهما والشرح السردي للشعر عُدّ نوعا من "حل المنظوم" والتعبير عنه بشكل نثري[2].

وميل العربي إلى ما هو شعري كان إلى حدّ بعيد سببا في صرف النظر عن النص السردي في الثقافة العربية القديمة، وعده من شؤون العامة دون الخاصة التي لم تكن تحفل به، ولم يتم النظر إليه إلا حينما بدأ التطور يسري في الحضارة العربية الإسلامية من اهتمام بالعلوم والتدوين، وبدأ معها الامتهان والمهارة الحكائية والبراعة في حبك وصوغ المحكيات .

---

[1] ينظر، إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ط1، 2009، ص 39 .

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 39 .

1 – الحركة النثرية العربية قبل الإسلام :

أ – نثر ما قبل الإسلام :

إن الحديث عن النثر العربي قبل الإسلام لا يخلو من عديد الإشكالات المحيطة به، نظرا لعدم تدوينه وانشغال الطبقة المثقفة والرسمية عنه بالشعر، إلا أنه لا يمكن ومع هذا القول بعدم وجوده ، فما من أمة لا تملك نثرا حتى لو تعرض للضياع .

وتعدد صور النثر وأنواعه قبل الإسلام وتوسعه في البلاد العربية راجع أساسا إلى تحرر النثر من قيود الوزن والقافية، ما فتح للناثر مجالا أرحب للتعبير والتبليغ المباشر، فكانت الوصايا والأمثال والحكايات والأساطير وأيام العرب نماذج نثرية عرفت من الانتشار في الأوساط الاجتماعية قبل الإسلام الكثير. وعلى الرغم من أن هذا النثر لم يتخلص تماما من الشعر وأنه لم يضاهه مرتبة إلا أن مكانته لم تكن بسيطة نظرا لتعدد المواقف التي تتطلب النثر أكثر من الشعر كالوعظ والنصيحة وبعث الحمية وسرد الأيام العربية بل وحتى المدح و الهجاء أيضا*، فكل هذه المواقف تحتاج نثرا وإن استعان فيها الناثر بأبيات من الشعر . وإذا كانت القبائل العربية قديما تحفل إذا ما نبغ فيها شاعر، فإنها غدت تحفل كذلك إذا ما قام فيها خطيب بليغ" وقد كان الخطباء المحامون ينطقون بلسان القبائل ويحرصون على أن يعجبوا السامعين لا ليتقنّعوهم فحسب، بل ليثيروا فيهم لذة فنية ومتى وجدت هذه الفكرة فقد وجد الجمال الفني"[1]، وبذلك غدت منزلة الخطيب من منزلة

---

* وقد ذكر هنا الهجاء لأن الجاحظ يورد في البيان والتبيين صورة عن هذا الهجاء بالنثر حينما ذكر قصة أعرابي قال وهو يعيب قوما "هم أقل الناس ذنوبا إلى أعدائهم وأكثرهم جرما إلى أصدقائهم ، يصومون عن المعروف ويفطرون على الفحشاء " . الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ، بيروت ، دت ، 4/ 150 .

[1] طه حسين، في الأدب الجاهلي ،مطبعة فاروق ، القاهرة ، ط3 ، 1933 ، ص 26 . على أن طه حسين أشار قبل هذا إلى مسألة أسبقية النثر على الشعر إلا أن معظمه ضاع حيث قال : "على أن النثر قد وجد قبل الشعر، وكان أكثر منه وأغزر مادة. ولكن الرواة لم

الشاعر بل تنافس هذان في الساحات العربية قبل الإسلام وبخاصة ساحات القتال، فكلاهما كُلِّف بالدفاع عن القبيلة، فيقدم الشاعر حينا والخطيب في آخر والحكم بينهما كيفية التحكم في زمام اللغة ومدى قدرة التأثير في الناس .

بهذا يمكن القول إن النثر العربي قبل الإسلام – من خلال ما وصل منه وعنه – بلغ من النضج مرتبة لم تقل عن مرتبة الشعر على الرغم من اعتماده السجع المتواصل . وما ينفي عنه صفة السذاجة التي نعت بها القرآن الكريم، مادام القرآن نثرا كذلك على قدر عال ورفيع من البلاغة لا يمكن أن ينزل على قوم لا يملكون منها القدر الكافي الذي يمكنهم من فهمه، وفهم النص القرآني وحتى مع عدم قدرتهم على تحديه[1] .

لكن، ومن ناحية أخرى، وعلى الرغم من تعدد الأنواع النثرية قبل الإسلام إلا أنه ظل –النثر– أسير الإقصاء في الحركة النقدية قديما ، إذ قلما نظفر بما يتحدث عن النثر مقارنة بالشعر، قد يرجع الأمر إلى أن هذا النثر لم يدون في الجاهلية ولا مع ظهور الإسلام، الأمر الذي يطرح من ناحية أخرى مسألة ضياع جزء كبير من النثر العربي لا يستهان به، بسبب عدم روايته وما منع الإسلام منه . وما أكد الفكرة طَرْحُ الجاحظ أيضا لها حينما قال "وما تكلمت به العرب في الجاهلية من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"[2] . حيث لا يمكن إطلاقا التسليم بفكرة عدم إبداع العرب قبل الإسلام نصوصا نثرية، فالنثر الجاهلي حقيقة تاريخية، إذ لا بد من وجوده حتى يكون القرآن الكريم تتويجا

يحفظوا من النثر شيئًا يُذكر بالقياس إلى ما حفظوا من الشعر، لأن الوزن والقافية أعانا على حفظ الشعر وروايته، وخلا منها النثر فلم يُحفظ منه إلا النزر اليسير . وعلى هذا النحو أخذ القدماء يفاضلون بني الشعر والنثر" . المرجع نفسه ، ص 347 .

[1] ينظر، رزاق محمود الحكيم ، الشعرية بين المنظوم والمنثور ،دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط 1 ،2009، ص 134 .

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين1/287 .

لحركة نثرية – أدبية عموما سبقته – كما أن القرآن الكريم نفسه أشار إلى وجود كتب دينية سابقة لم يطلع عليها الرسول (صلى الله عليه و سلم)* ، إلا أن هذا النثر ضاع الكثير منه لأسباب مرتبطة بالتدوين واختلاف طبيعته عن الحياة الاجتماعية الجديدة التي جاء بها الإسلام[1]، وكذا صعوبة حفظ هذا النثر مقارنة بالشعر الذي كان أسهل على الألسن وأعلق بالأذهان، فروي هو ولم يرو النثر إلا القليل الذي وصل، وحتى مع هذا القليل تحدث النقد العربي عن زيفه وعدم صحته وأنه "منحول"**، إذ إن النثر لدى البعض متعلق بالحضارة والكتابة وليس بالبداوة والشفاهة فلم يكن للعرب قبل الإسلام نثر .

ولربما الأمر متعلق بالضياع أكثر منه بالنحل إذ إن كثيرا من الشعر العربي بل حتى ما صدر عن النبي (صلى الله عليه و سلم) والصحابة من خطب ضاع، حيث لم يرو عنه سوى أقل من عشر خطب خلال ثلاث وعشرين سنة من الدعوة، أو حتى ما منع الإسلام منه لخلفيات دينية وأخلاقية تتنافى مع تعاليمه السمحة وما قد يحمله هذا النثر من دعاوى إلى الوثنية وعدائية بين الناس .

ب – السرد العربي قبل الإسلام :

عرفت الأمة العربية كباقي الأمم السرد وعبرت من خلاله عن آمالها وأذاعت أخبارها ، حيث حمل التراث العربي الوارد من ماقبل الإسلام عددا غير قليل من الحكايات حملت بعض القيم والطبائع العربية

---

* حيث ورد في سورة العنكبوت قوله تعالى (و ما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذا لارتاب المبطلون) الآية 48 .

[1] ينظر، زكي مبارك ،النثر الفني في القرن الرابع ،مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2010 ، ص 37 .

** تجدر الإشارة إلى ما قاله طه حسين تحديدا عن الخطابة في كتابه " في الأدب الجاهلي " حيث قال : " ولكني لا أتردد في أن خطابتهم لم تكن شيئا ذا غناء وإنما الخطابة فن إسلامي خالص" ، وكأنه يشير إلى أن ما وصل من خطب منذ ما قبل الإسلام منحولة وموضوعة كما الشعر . طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، ص 330 .

القديمة، ويكفي النظر إلى ما وصل من أساطيرهم وأيامهم وأخبارهم لإثبات أنهم كانوا مفطورين على القص "ميالين إلى استخدامه في أوقات فراغهـــم وسمرها"[1].

حيث ارتبط "السرد العربي" بالأساطير والخرافات وعلاقة الإنسان بطبيعته وما وراء هذه الطبيعة. ويبدو كذلك أن الحافز إلى الشعر كان نفسه الحافز إلى السرد، فالإنسان العربي القديم وفي محاولة تنشيط حسه الجمالي والبحث عن أجوبة لأسئلته الدائمة عن الوجود وحقيقته وما وراءه، وحتى الغربة النفسية التي يعيشها في بداية رحلته عن الأرض، كل هذا كان دافعا للحكي، ولو بأشكال بسيطة تقوم على الخرافي والعجائبي والأسطوري في سبيل ربط تلك الطبيعة بما وراءها[2].

وعلى الرغم من ضياع الكثير من سرد ما قبل الإسلام إلا أنه وصل البعض منه ممثلا في أيام العرب وأخبارهم في جاهليتهم، التي كانت مصدرا لكثير من المؤلفات الموسوعية فيما بعد، وقصص الغيلان وشياطين الشعر والآلهة والأرباب*، وقصص بعض الأمم الضاربة في التاريخ العربي كقصص ذات العماد وثمود

---

[1] السيد نجم، الحكي والقص في التراث الإنساني والعربي، مجلة الرافد، مجلة ثقافية صادرة عن حكومة الشارقة، ع154، 2010، ص 86.

[2] ينظر، عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم، البنية السوسيوثقافية و الخصوصيات الجمالية، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع412، 2005، ص 37.

* تجدر الإشارة ههنا إلى أن ما وصلنا من سرد ما قبل الإسلام لا يمثل سوى الصورة الأخيرة التي وصلت بواسطة الرواة قبل عملية التدوين، مادام أن الثقافة العربية القديمة قائمة على الشفاهة، وأن عملية التدوين لم تبدأ حتى أواسط العصر العباسي، مما يعني أن هذه السرود تعرضت لكثير من التغير والتحريف بواسطة هذا التداول الشفوي قبل تثبيت تلك الصورة الأخيرة لها. ينظر في هذا المجال، عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 24، 43 وما بعدها.

–وإن كان للقرآن الكريم الدور البارز في تأصيلها – وهذه القلة لا تعني أن هذا الجنس لم يكن شائعا في الحياة العربية قبل الإسلام، ولربما يعد الشعر العربي دليلا على هذا الوجود، فروح القصة متضمنة فيه ودليل على افتتان العربي بها والتعبير عنها شعرا، وإذا كانت المعلقات أبرز شعر ما قبل الإسلام الذي ورد فأغلب هذه القصائد تحمل في ثناياها قصصا .

كان السرد من ناحية أخرى وسيلة من وسائل التسلية، إذ إن له وظيفة المسامرة، حيث كان العرب يسمرون في أوقات راحتهم يتجاذبون أطراف الأخبار والنوادر والطرائف . ومن طبائع عربي ما قبل الإسلام أنه ميال للتحلق والسمر سواء لسماع القصص أم الشعر . حيث كانت "مجالس القصص تراثا شعبيا أصيلا ورثه العرب عن جاهليتهم، وكانت مادة قصصهم أيام العرب وأخبار الأمم المجاورة"[1]، ومن ناحية أخرى كانت المجالس أداة تواصل بين الأجيال ووسيلة لنقل معارف وخبرات الأولين من خلال أخبارهم ونظراتهم إلى الكون بما يحويه[2] .

فكانت العرب تتلذذ بما تسمعه من قصص هذه المجالس وبخاصة العجيبة منها المتعلقة بشكل عام بالجن والشياطين وحكاياتهم مع الشعراء . إلا أنه ومع هذا لا يمكن القول إن العرب كانت تستمع إلى قصص الجن هذه فقط على سبيل المتعة، إذ إنه يمثل في تصوراتهم البدائية أرواح الأسلاف وهم مقتنعون بها ومؤمنون، يتحررون معها من سلطة الزمن ويلتقون في أسمارهم التي يقصون فيها قصص الجن بأسلافهم[3] . فعقائد العربي

---

[1] بدري محمد فهد، العامة في بغداد في القرن الخامس الهجري، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1967، نقلا عن، علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، وزارة الثقافة، الجزائر، ط 3، 2007، ص 65 .

[2] ينظر، إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع الوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، ط 1، 2008، الجزائر، ص 146 ، 96 .

[3] ينظر، سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2004، ص 60 .

قبل الإسلام متعددة، ورث معها عديدا من الرؤى التي تدعوه إلى الإيمان بهذا الجن والاعتقاد بالأموات وحتى عبادتهم، والإيمان أيضا بكثير من الأساطير كتلك المتعلقة ببعض أربابهم كاللات والعزى اللتين قيل إنهما كانتا نخلتين ومسختا، أو ما ذكر عن نجم سهيل من أنه كان فارسا مقداما تحول فيما بعد إلى نجم وكثير من الخرافات الأخرى* .

مع ذلك يمكن القول إن المتعة كانت أهم دافع للعربي لسماع أنواع السرود . ويشير جواد علي إلى أنه وبالإضافة إلى متعتها كانت ذات منفعة للمؤرخين خاصة، من خلال ما قدمته من أخبار العرب وأيامهم ورجالهم وأنسابهم. ويشير كذلك من ناحية أخرى إلى أن مهنة الراوي قديما لم تكن في متناول أي أحد، يجب على من يمتهنها أن يكون "من أصحاب الألسنة اللبقون الذين أوتوا مواهب خاصة ، وهم يجيدون معرفة نفسيات من يقصدونهم ويحيطون بهم للاستماع إلى قصصهم، فيحدثون السامعين إليهم بما سمعوه ممن تقدم عليهم أو عما يعاصرهم من أخبار وحوادث مسلية طريفة كان الجاهليون إذ ذاك يتشوقون إلى الإستماع إليها ."[1]

كما لا يشترط في هذا الراوي أن يكون صادقا أو متعقلا، بل عليه أحيانا أن يبالغ ويخرج عن الواقع والمعقول في سبيل منح تلك اللذة، وعليه أن يراعي نفسيات مسامريه، وأن ينوع من ألوان قصصه، فيتحدث عن عرب البادية وعن أخبار الملوك وسادات القبائل وأخبار الشعراء وأنسابهم وشعرهم ومناسبات نظم هذا الشعر، وكذلك عن أخبار الجن والأساطير والخرافات وكل ما يمكن أن يذهل العقل العربي ويسلبه ويجعل

---

* ينظر، أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، ص 80 .

[1] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين ، بيروت، مكتبة النهضة بغداد، 1968، 34/5 .

الناس يتهافتون عليه ولو كان متصنعا ، وبهذا يمكن أن تزيد شهرته فيصبح ممن يستدعيهم الملوك إلى مجالس أنسهم يقصون عليهم ويسامرونهم[1] .

قد ساعد تواجد أهل الكتاب بين العرب على انتشار السرد وتفشيه في أوساطهم، فكثيرا ما كان ينقل القاص أخبارا عن ماضيهم وعن أنبيائهم خاصة، ثم يرويه على سماره كما كان النضر بن الحارث يفعل* ، إضافة كذلك إلى النساب الذين شكلوا مصدرا من مصادر أخبار العرب وقصصهم التي يتمجدون فيها بأصولهم وأحسابهم[2] .لذلك يمكن القول إنه وبقدر ما كانت المتعة دافعا إلى السرد، كان المجد والتفاخر بالسلف والنسب دافعا آخر لسماع القصص في المجتمع العربي، فقد كانت انتصاراتهم وشجاعة فرسانهم محفزا ومقويا للحمية كما كان الشعر .

ج- سرد ما قبل الإسلام بين الوجود وعدمه :

تطرح الدراسات المختلفة المقدمة حول تاريخ الأدب العربي، من ناحية أخرى، مسألة وجود سرد ما قبل الإسلام من عدمه، وهل عرف العرب القصة في تلك المرحلة المتقدمة من تاريخ الأدب، ويبدو أن هذه الدراسات تباينت بين موقفين اثنين، الموقف القائل بوجود هذا السرد والآخر النافي له .

يناصر أصحاب الرأي الأول الفكرة مظهرين ميول العربي الفطري إلى السرد مستدلين بأيام العرب والأساطير التي نقلت عنهم، حيث إن الجاهليين رووا في أسمارهم أخبار إرم ذات العماد (أو الجنة في مخيلة

---

[1] ينظر، المرجع نفسه ، ص 35 وما بعدها .

* وهو أشهر قصاص العرب وأشدهم عداوة للإسلام وللرسول (عليه الصلاة و السلام) حيث كان إذا جلس النبي في مجلس وحدث وذكر خَلَفَه في هذا المجلس، وقال أنا أحسن منه حديثا وقص قصص ملوك فارس و رستم و اسبنديار . ينظر، ابن هشام ، السيرة النبوية، تح محمد السقا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي ، دار أحياء التراث، بيروت ، 2000 ، ص 300 .

[2] ينظر، محمد بن حسين الزير، القصص في الحديث النبوي ، ص 43 .

الجاهلي) ومأرب وسيل العرم وعام الفيل وبطولاتهم رغم اقتران هذه الأخبار بالتاريخي والخرافي معا، حيث "تعتبر أيام العرب في الجاهلية مصدرا خصيبا من مصادر التاريخ ونوعا طريفا من أنواع القصص بما اشتملت عليه من وقائع وأحداث . . وما تدسى خلالها من مأثور الحكم وبارع الحيل . .ورائع الكلام. .ثم هي في أسلوبها القصصي وبيانها الفني مرآة صافية لأحوال العرب وعاداتهم وأسلوب الحياة الدائرة بينهم"[1].

يتبنى جرجي زيدان هذا الرأي من خلال تقسيمه "السرد العربي" إلى قسمين، موضوع ومنقول، ويرى أن الموضوع يتجلى في أخبار وأيام العرب قبل الإسلام التي تصور مناقبهم وشجاعاتهم، وهي –على حد تعبيره– حقائق تاريخية تناقلوها حتى مع ظهور الإسلام، الهدف من ورائها تحميس الجيوش قبل المعارك من خلال تذكيرهم بقصص الشجاعة العربي[2].

يرى محمود تيمور أيضا أن القصة والسرد عموما من فنون العرب الأزلية الذي لا يمكن نكرانه، بل إن هذا الفن راسخ فيها على مر عصوره، فالأمة العربية "لا ينافسها غيرها فيما صاغت من قوالب للتعبير عن القص والإشعار به. . الثقافة العربية على ترادف أحقابها تزخر بالقصة مختلفة الشكول والألوان، فالمجرى القصصي في هذه الثقافة موصول لا ينضب له معين وفي كل عصر له مظهر وفي كل منحى من مناحي الحياة له

---

[1] محمد جاد المولى، محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دت، ص05 (المقدمة).

[2] ينظر، جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية/2، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 516، 517، في حين أن الموضوع هو ما ترجمه العرب عن غيرهم كالفرس والهند، وسيأتي البحث على ذكرها.

مجال، فنحن الذين قلنا في غابر الدهر "قال الراوي" و"يحكى أن" و"زعموا أن" و"كان يا مكان" إلى آخر تلك الفواتح التي يمهد بها القصاص العربي في مختلف عصوره لما يسرد من أقاصيص"[1] .

ويؤكد فاروق خورشيد في معرض حديثه عن تجذّر السرد في الثقافة العربية، وأنه باب من أبواب أدب العرب قبل الإسلام، على أن ما وصل منه يشير إلى أن المخيال العربي آنذاك كان أخصب مما وسمه به بعض الدارسين المحدثين، فقد عرفوا قصص الأنبياء والشعوب والأمكنة والملوك والأبطال والأساطير كما أنهم أخذوا القصص عن الأمم المجاورة لهم، وسواء أكانت قصصهم خيالية أم تاريخية فلا يمكن نفي هذا الأدب عنهم . ودليل خورشيد على أصالته في العربية هو لجوء القرآن إلى القصص، حيث لا يمكن أن يعمد القرآن إلى تقنية أو أسلوب مخالف لما يعهده العرب، فَلِوُرُودِها غاية أن يسد القصص القرآني أو الديني عموما حاجة العرب إلى القصة بعد الإسلام بدل القصص المتوارث عن الجاهلية ، فيحل محله[2] .

لم يكن الاعتقاد بوجود سرد جاهلي موجودا لدى الدارسين العرب فحسب، بل حتى لدى المستشرقين أيضا ، وعلى رأسهم "كارل بروكلمان" الذي تحدث عن ليالي السمر العربية قائلا إن الشاعر لم يكن وحده "الذي تهفو إليه الأعين عند عرب الجاهلية، بل كان القاص أيضا يقوم مقاما هاما إلى جانب الشاعر في سمر الليل بين مضارب خيام قبائل البدو المتنقلة وفي مجالس أهل القرى و الحضر"[3] .

---

[1] محمود تيمور، القصص في أدب العرب ماضيه و حاضره ، مجلة الأبحاث ، بيروت ، م2 ، 1954 ، ص 116 ، 118، نقلا عن، محمد بن حسين الزير ، القصص في الحديث النبوي ، ص 34 .

[2] ينظر، فاروق خورشيد ، الرواية العربية ، عصر التجميع ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص 31، 34، 50 .

[3] كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، دار المعارف ، ط3 ، 1962 ، 138/1 .

يمكن القول من ناحية أخرى إن ولع العربي قبل الإسلام بالسرد يتجلى كذلك من خلال الشعر نفسه، إذ إن القصيدة العربية بقدر ما احتفت بالغنائية احتفت كذلك بالسردية، حيث إن القصص مستوحاة من الحياة ومن الخيال معا . والشاعر الجاهلي تعوّد أن يستمد شعره من الحياة، فمن الطبيعي أن يتداخل الشعري والسردي معا في النص الواحد ، إذ إن مصدرهما واحد هو الحياة العربية، فكانت قصص الصيد والوحش والفرس والحبيبة وغيرها أساسيات القصيدة العربية التي على الشاعر أن يلتزم بها ، لذلك يبدو واضحا ميل العربي إلى السردي لما فيه من قدرة على استيعاب الوجدان [1] .

صاغ أصحاب هذا الرأي موقفهم من مسلمة أن الأمة العربية لا يمكن أن تشذ عن باقي الأمم وأن لا تمتلك سردا ، وأن الحكائية فطرة في العربي والإنسان عموما ، وسواء أوَصَل هذا السرد أم لم يصل، فهو حقيقة لا يمكن إنكارها ، وسواء أكانت بدائية أم خرافية أم قائمة على الأسطوري فهي تمثل مرحلة من مراحل الأدب العربي .

يقر الطرف الرافض من هذا السجال بعدم وجود سرد عربي قبل الإسلام بحجة أن العقلية العربية في تلك الفترة كانت قاصرة عن التخيل، وأنه لا يمكن الحديث عن سرد عربي إلا بعدما ترجمت بعض الأعمال الفارسية والهندية . وممن تبنوا هذا الرأي أبو القاسم الشابي حين فصل بداية بين القصص الشعري والقصص النثري، فأما القصص الشعري فيجد منه نماذج متعددة في الشعر الجاهلي يذكر منها أبياتا لامرئ القيس، وحتى بعده وبخاصة لدى عمر بن أبي ربيعة، وأما في النثر فهو يرى أن نثر ما قبل الإسلام لم يعرف السرد إطلاقا بسبب ندرة هذا النثر، واقتصاره على الخطب، وأن بوادر السرد العربي لم تكن إلا مع ترجمة "كليلة و دمنة" ، بل ويرى أن حتى "ألف ليلة و ليلة" لم يكن لها التأثير البالغ في الحركة السردية خلال فترة ترجمتها ، وحجة هذا

---

[1] ينظر ، حاكم حبيب عزر الكريطي ، السرد القصصي في الشعر الجاهلي ، دار تموز ، ط 1 ، 2011 ، ص 15 ، 304 .

كله هي قصور العرب وافتقارهم إلى الخيال، فالسرد بحاجة إلى خيال لم يجشم العربي نفسه عناء ركوبه واتبع طريقا منبسطة لا تحتاج إلى الكثير منه[1] .

يذهب أحمد حسن الزيات المذهب نفسه القائل بعدم وجود سرد ما قبل الإسلام حين يعد السرد مظهرا للترف اتسعت رقعته وتطور إبان العصر العباسي، وأن العرب قبل هذا لم تكن تهتم له "لانصرافهم عما لا رجع للدين عنه ، ولا غناء للملك منه"[2] .

ويربط حسن الزيات بين السرد والمجون والخلاعة والمصائب، ولهذا يرى أن السرد جنس أدبي منحط، ولا يتوانى عن عدّ القصة العربية الحديثة نتاجا عن تأثير الآداب الغربية في الأدب العربي لا كونها نتاجا لتطور تاريخي لجنس السرد العربي[3] .

على أنه ينبغي الإشارة إلى أن هذا الرفض المطلق لوجود سرد قبل الإسلام فيه كثير من المبالغة، إذ كيف يمكن أن تشذ الأمة العربية عن هذا الضرب من الثقافة . والمتمعن في ما قدمه هؤلاء النقاد من آراء يجد أنها تستند إلى فترات أخرى غير فترة ما قبل الإسلام من خلال حديثهم إما عن العصر العباسي الذي ارتبط بالترف، ومن ثم ربط السرد به أيضا ، على أن هذا أمر لا يقاس عليه ولا يمكن تعميمه من ناحية، ومن أخرى أن العربي قبل الإسلام ورد حوله أيضا أنه عاش حياة ترف وإن لم يكن ترفا مدنيا وحضاريا . أو أنهم ربطوا آراءهم بالدين الجديد الذي وقف من السرد موقف الرفض . لذلك هذا الرأي لا يمكن –إلى حد بعيد– قبوله، فهو يلغي جانبا من الثقافة العربية، بل جانبا من هويتها .

---

[1] ينظر، أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 99 وما بعدها .

[2] أحمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، دت ، 144 .

[3] ينظر، أحمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي، ص 139 وما بعدها .

2 – السرد في صدر الإسلام* :

أ – موقف الإسلام من السرد :

صار للسرد العربي بمجيء الإسلام سلطة دينية توجهه وتقمعه أحيانا كثيرة، حيث قُوبل بداية بالاستهجان لارتباطه بالخرافة والكذب، ثم ما لبث أن أصبح وسيلة للوعظ والتذكير.

بعد أن وقف الإسلام معيارا قيميا للمرويات السردية الجاهلية التي ورثها العرب عن أسلافهم، التي تحمل في ثناياها كل معتقداتهم وثقافتهم وأساطيرهم والمعبرة عموما عن البطانة الدينية للمجتمع الجاهلي، التي تناقض الإسلام في مختلف مبادئه، عمل الإسلام على فرز هذه المرويات، فما خالفه أتلف وما كان ممكنا إذعانه للدين أستبقي وكُيِّف وعُدل مع ما يمكن أن يخدم الإسلام[1]. لذلك أمكن القول إن كثيرا من السرود الجاهلية ضاعت لمقاصد دينية محضة، لا بسبب عدم تدوينها أو حفظها، فالإسلام ومع مخافة إمكانية تأثير هذه السرود بما تحمله من خرافات وبدع على نفس المسلم وعقله وعمله، عمل دعاته – في البداية – على نشر فكرة استهجان السرد والقصص والدعوة إلى الابتعاد عن مجالسه لما فيه من إفساد للعقول والأخلاق.

وردت دلالة السرد في القرآن الكريم وردت تحت لفظة "قص" في عديد من المواضع واقترنت بسياقات متنوعة، منها ما كان غايته الإخبار وسرد أنباء الأقدمين، ومنها ما كان لتثبيت وطمأنة الرسول

---

* ويشمل صدر الإسلام عصر الدعوة أي نزول الرسالة وعهد الخلفاء الراشدين وعصر بني أمية، حيث الذي حدد تاريخيا إلى غاية 132 هـ/750م.

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم، موقف الإسلام من السرد والثقافات الشفوية، حوار أجراه إياد الدليمي، أبو طالب شبوب، مجلة الراوي، ج 22، 2010، ص 8 وما بعدها.

الكريم من أن ما أوحي إليه هو الحق، ومنها ما ورد للتفكر والوعظ وأخذ العبرة* . ويمكن القول إن هذه الغاية الأخيرة كانت الدلالة الطاغية على القصص الوارد في القرآن، إذ إن وروده فيه لم يكن بهدف المتعة أو المسامرة وإنما كان موجها داعيا إلى الحكمة ، لذلك عدت قصص القرآن وجها من وجوه الإعجاز، بداية بأسلوبها الراقي، وكذا لتضمنها أخبار المتقدمين من الرسل والأقوام الذين لم يكن لا الرسول ولا أهل الجاهلية المتأخرين على علم بهم، لذلك كانت القصة القرآنية ركيزة من ركائز الدعوة الإسلامية التي تقوم على إقناع العقل وطمأنة القلب معا .

---

* من المواضع التي ذكر فيها لفظ "القصص" في القرآن الكريم، بداية في سورة آل عمران في قوله تعالى :"إن هذا لهو القصص الحق" (الآية 62) وهنا ارتبط القصص بالحق، وهو ضد الباطل، أي أن القصص الوارد في القرآن حق دون ما ذكره المشركون من أنه أساطير، وهو على نحو ما ذكره الله تعالى في قوله في سورة الأنعام :"إن الحكم إلا لله يقص الحق وهو خير الفاصلين" (الآية 57) والحق هنا ضد الافتراء استنادا لقوله تعالى عن قصة سيدنا يوسف "ما كان حديثا يفترى" (يوسف 111)، وكذلك ورد في قوله تعالى :"تلك القرى نقص عليك من أنبائها" (الأعراف 10) وقوله :"كلا نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك" (هود 120) وهنا يحيل فعل القص إلى أنباء المتقدمين وأخبارهم، كما في قوله تعالى :"كذلك نقص عليك من أنباء ما قد سبق" (طه 99) وقوله :"و قالت لأخته قصيه فبصرت به عن جنب" أي تتبعي خبره ، كما في قوله تعالى :"فلما جاءه وقص عليه القصص" (القصص 25) أي أنباء فرعون ، وكل هذا زيادة لعلم الرسول الكريم وتكثيرا لمعجزاته وزيادة يقينه وطمأنة لقلبه وتثبيته . كما ارتبط لفظ القص في القرآن بدلالة الحسن والإبداع في قوله تعالى: "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن"(يوسف 4) لأنه جاء على أحسن الأساليب وأبدعها ، وهو أحسن ما يقص لاشتماله على العجائب ممثلة في أخبار الأولين المجهولة والحكم والعبر والمعجزات، على أن هذا القصص لم يخطر ببال النبي ولم يسمعه لقوله تعالى:"وإن كنت من قبله لمن الغافلين"، أما الدلالة التي ارتبط بها القصص القرآني دائما فهي دلالة الاعتبار على أنها وردت واضحة في الآيين "فاقصص القصص لعلهم يتفكرون" (الأعراف 176) وقوله "لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب" (يوسف 111) . ينظر، الإمام ناصر الدين بن عمر بن محمد الشيرازي البيضاوي، تفسير البيضوي المسمى أنوار التنزيل و أسرار التأويل،ج 1 و2، دار البيان العربي ، ط1 ، 2002 ، صفحات متعددة .

كان القصص وسيلة للإقناع والاتعاظ ووسيلة لتخفيف الضغط عن النبي (صلّى الله عليه وسلّم) بعدما لاقاه من أذى وكيد بذكر أنباء الرسل وما عانوه أيضا في أقوامهم، فكأن قصصهم وأخبارهم كانت تشد أزر الرسول وتدفعه دفعا لتجاوز هذه المصاعب في سبيل الدعوة .

يمكن القول من ناحية أخرى إن الدعوة إلى تجنب السرد كانت من الرسول بداية، حيث روي عنه (عليه الصّلاة و السّلام) أنه "دخل رجل من أصحاب رسول الله وهو يقول: لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مختال"[1] . وحصر الرسول (عليه الصلاة و السلام) فعل القص في هؤلاء الثلاثة صادر عن أمر قرآني، فالأمر متعلق بتلك الدلالة التي حملها لفظ القصّ في القرآن، أي دلالة الوعظ والتذكير . فقول الرسول إلا أمير، فلأن غاية الأمير المسلم إصلاح حال المسلمين في دينهم ودنياهم، وأما المأمور فلأنه مأمور وهو مرغم على فعل أمر الأمير، لكن الغاية ستظل نفسها ، وهي الإصلاح، في حين أن غاية المختال مخالفة، فهو يرجو الشهرة واستمالة القلوب إلى شخصه والأمر مناف لمصلحة العامة التي يصبو إليها قص الأمير[2] . هذا من ناحية، من ناحية أخرى، يمكن القول إن بغض الرسول الكريم واستهجانه للسرد والقصاص كان سببه أن كثيرا من القصّاص الجاهليين الذين بلغوا الإسلام كذبوا على الرسول وعلى الإسلام، واتهموه بكونه شاعرا وساحرا وكاهنا ، وأن القرآن أساطير الأولين اكتتبها ، وشكّكوا في رسالته . وفي مقدمة هؤلاء النضر بن الحارث وتميم الداري، وكانا من أشد أهل قريش تكذيبا له حتّى أنّ النّبي أمر بقتل النضر بن الحارث وهو أسير بعدما أنزلت بحقه آيات من

---

[1] مسند الإمام أحمد بن حنبل، منشورات المكتب الإسلامي ، بيروت ، ط2، 1978 ، 4/ 233 .

[2] ينظر، عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، ص 63 ، 64 .

سورة الجاثية* . فكأن هذا الازدراء كان غرضه الأساس تحديد وحصر وظيفة القص والقاص على التذكير والوعظ لتجنب مفاتن الكذب والتلفيق .

وجاء التنبيه أيضا من الخلافة، حيث روي عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أن الحارث بن معاوية الكندي –وقد كان قاصّا في الجاهلية– قال لعمر "وعن القصّ فإنهم أرادوني على القصص، فقال: ما شئت ؟ كأنه كره أن يمنعه، قال: إنما أردت أن أنتهي إلى قولك، قال: أخشى عليك أن تقص فترتفع عليهم في نفسك، ثم تقص فترتفع حتى يُخيل إليك أنك فوقهم بمنزلة الثريا، فيضعك الله تحت أقدامهم يوم القيامة بذلك"[1]، وموقف الخليفة عمر مرادف لموقف الرسول الكريم من أن القص وما يتبعه من شهرة يجران التكبر والاستعلاء على الناس .

كما روي عن عمر أنه كان يكره القص في المساجد، وقد ذكر مالك بن أنس أنّ: "عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) بنى رحبة في ناحية المسجد تسمى البطحاء وقال : من كان يريد أن يلغط أو ينشد شعرا أو يرفع صوتا فليخرج إلى هذه الرحبة"[2] . مما يعني أن القص لم يكن موجودا في عهد الرسول والخليفة أبي بكر، وإنما وجد في عهد عمر بن الخطاب* وإن كان مستهجنا فإنه لم يكن ممنوعا، وأنه تمّ في المساجد إلى أن قام عمر بالفصل بين مكانيهما، وهذا لأنه يحقق غايات الوعظ والإرشاد، فقد كان مستوحى من القرآن الكريم .

---

* يقول تعالى في سورة الجاثية (الآية 8/7) :"ويل لكل أفاك أثيم (7) يسمع آيات الله تتلى عليه ثم يصر مستكبرا كأن لم يسمعها فبشره بعذاب أليم (8)" .

[1] مسند الإمام أحمد، المجلد الأول، ص 180 .

[2] الطرطوشي أبو بكر، الحوادث والبدع، دت، ص99 ، نقلا عن ، علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ص 74 .

* وقد ذكر الإمام أحمد في مسنده " لم يكن يقص في عهد رسول الله (صلى الله عليه و سلم) ولا أبي بكر ، وكان أول من قص تميم الداري استأذن عمر بن الخطاب أن يقص قائما فأذن له عمر " . المسند ، المجلد 449/3 .

ومع سماح الخليفة للقصاص إلا أنه ظلّ بعض المتشددين في الإسلام يقفون الموقف المانع للقص لما صاحبه من لغط وكذب في بعض الأحيان، حيث يذكر أن أبا الدرداء قال مرة عن جماعة يقصون :"والله ما أعرف فيهم شيئا من أمر محمد إلا أنّهم يصلّون جميعا"، بل بلغ الأمر بالعديد منهم إلى حد عدم مخاطبتهم وطردهم من مجالسهم، ويذكر كذلك أن الإمام علي (كرم الله وجهه) طرد القصاص من الكوفة[1]. وإذا كان عمل القصاص قد بدأ كمذكرين ومرشدين، فإنه سرعان ما تحول في القرون التي تلت هذا إلى الكذب وافتراء الخرافات والتنادر والكسب ولذلك كثيرا ما قرن القص بالتدني الأخلاقي والعلمي والاجتماعي.

[1] ويفرد أبو الفرج بن الجوزي (المتوفي عام 597 ه) –وهو واحد من المتشددين نحو القصاص– كتابا كاملا حولهم هو "القصاص والمذكرين" وفيه بيان لأسباب ذمهم وشروط عملهم وأمكنته، حيث يرى أن أسباب ذمّهم تكمن في أن ما ورد من أخبار عن المتقدمين تندر وجوه صحته إلا ما ذكر في القرآن الكريم وخصوصا أنها اختلطت بما جاء في الإسرائيليات التي نهى النبي الكريم عن قراءتها، وأن ما جاء من قصص في القرآن الكريم يكفي عما سواه من القصص البشرية التي يمكن أن تلهي عن قراءة القرآن والحديث والتفقه، كما أن هؤلاء القصاص – كما يقول ابن الجوزي – أتوا وأدخلوا في الدين ما ليس منه ما قد يفسد العامة، وأنهم لم يتحروا صدقه وصوابه لقلة علمهم وتقواهم .ينظر، أبو الفرج بن الجوزي، القصاص والمذكرين، محمد لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت،ط1، 1988، ص45وما بعدها .

ب – القصص القرآني :

تحيل الدلالات التي حملها لفظ القص في القرآن الكريم إلى أن القصص القرآني كان أقرب إلى الأخبار وذكر أنباء الأولين من رسل وأقوامهم ورجال صالحين، يمكن أن يتعظ بها المسلمون في تلك المرحلة الأولى من الإسلام، وهي مرحلة لاتزال الجاهلية موجودة في ذاكرتهم، لذلك لم يكن القصص القرآني – مع ذلك البعد الغرائبي الموجود فيه – مشابها لقصص العرب في الجاهلية، لأنها كانت عبارة عن خرافات وأساطير، بل جاء حقا وحقيقة لا يمكن إنكارها، ولهذا عُدّ وجها من وجوه الإعجاز، كما أنه جاء فريدا مخالفا في أسلوبه وبنيته لما قد يحيل إليه لفظ القصة حديثا، حيث إن القصة القرآنية خرجت عن الحدود النقدية التي وضعت لمفهوم القصة بل وتمردت عليه، وأنها لا تندرج إطلاقا تحت لوائه [1]. كما أنها ليست "لونا من ألوان الأقصوصة أو القصة أو الرواية أو الحكاية بالمعنى المتواضع عليه، فهي لا تحمل من العناصر الفنية ما حملها النقاد المحدثون، نعم قد تتفق بعض القصص في جملتها أو بعض أجزائها وما قرّره العلماء، ولكن ذلك لا يعني أن هذه القصة أو هذا الجزء هو القسم الناجح وما عداه يقع دونه مرتبة وفنية"[2].

لذلك يمكن القول إن القصص القرآني – وعلى الرّغم من إطلاق لفظة "قصص" عليه كان بمثابة الوثيقة التاريخية لحمله أخبار وأنباء العصور السابقة وكذا أنباء زمن البعثة، وحتى بعض مما سيأتي كما في سورة الروم. و سمتها –الوثيقة– الدقة والحقيقة وانصرافها عن الخيال، فهي من أدق الوثائق التي بين يدي التاريخ، محيطة بكل ما تضمه الحادثة أو الخبر الذي أتت به من شخوص وأحداث وأمكنة [3].

---

[1] ينظر، بكري أمين شيخ، التعبير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، ط4، 1980، ص 216.

[2] عبد الكريم الخطيب، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، دار المعرفة ط2، 1395ه، ص 39.

[3] ينظر، عبد الكريم الخطيب، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، ص 39.

جاء القصص القرآني ليحقق غاية دينية بقالب إبداعي مختلف تمام الاختلاف، تميز بخاصية فريدة تجذب إليه العقول والنفوس، فتتعلق به الأحاسيس، وأهم ما لوحظ على القصص القرآني ظاهرة التكرار أو عرض القصة الواحدة بأكثر من صورة، كقصة سيدنا موسى التي كانت الأكثر تداولا في القرآن الكريم، ولربما كان هذا التكرار واحدا من التقنيات التي صبغتها بصبغة التعلق النفسي، حيث كان هذا التكرار وسيلة من وسائل الإيضاح وإبراز المعاني المجردة كمعان محسوسة كانت أقرب إلى البراهين الواقعية .

وقد منح هذا التكرار للقصة الواحدة جوّا مختلفا في كل مرة تورد فيه، إضافة إلى الدلالات التي تختلف في كل مرة حسب السياق الحامل لها ، بالإضافة إلى التنوع الأسلوبي والطول والقصر الذي تعرض به[1]، وما يمكن أن يتبع هذا التكرار من زيادة وحذف أو تقديم وتأخير في الأحداث و دلالات جديدة، ويكفي أن نلحظ هذا الأمر في قصة خلق آدم وسجود الملائكة وخروج إبليس من الجنة، في أربع مواضع فقط* .

هذا الحذف والزيادة والتقديم والتأخير وغيرها من التنويعات الأسلوبية صاحبت معظم القرآن الكريم، حيث إن الحلقات المكرّرة في قصة منه تكون هي الأساسية عموما ، قد تعرض بشكل مقتضب فتكوّن وحدها جسم القصة، وقد تفصل إلى حلقات أخرى حسب المناسبة التي سيقت فيها القصة أو السورة كاملة[2] .

---

[1] ينظر، إبراهيم صحراوي ، السرد العربي القديم ، الأنواع الوظائف و البنيات ، ص 177 .

* هذه المواضع هي في سور : البقرة والأعراف وطه والقصص ،وإن وردت بتفصيل قليل في السور الثلاث . ينظر في مسألة التكرار، سيد قطب، في ظلال القرآن ، دار الشروق ، القاهرة ، ط32 ، 2003 ، ص 55 وما بعدها .

[2] ينظر، سيد قطب، التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ، ط17 ، 2004 ، ص 143 وما بعدها .

إن ورود القصة في القرآن الكريم يعكس إلى حد ما مدى ميول العرب قبل الإسلام إلى السرد، بل وتأصله فيهم، فهي إلى حد ما إثبات على انتشار النوع القصصي فيهم وتذوقهم له، إلا أن القرآن الكريم روّض هذا الرواج وجعل له غرضا واحدا أسمى من مجرد المتعة والتسامر، إذ مثل وسيلة من وسائل نشر الإسلام من خلال مواعظه وترغيبه وترهيبه وتذكير الخلق المرجو خيرهم بالسلف الأولين .

ج- سرد صدر الإسلام :

ولأن الوعظ والتذكير كان الغاية الأساسية التي صبا إليها جميع المسلمين في تلك الفترة، فأهم نوع سردي انتشر فيها كان القصص الديني المستوحى من القرآن الكريم، القائم أساسا على قصص الأنبياء والصالحين، والدعوة إلى الحذو حذوهم، وقصص الأقوام المغضوب عليهم والضالين عن الصراط والتحذير من سلوكهم، مما يعني أن سرد تلك الفترة دعا بطريقة ما إلى المعروف ونهى عن المنكر .

إضافة إلى القصص المستوحى من القرآن، نجد قصصا (أخبارا) تعلق بالنبي الكريم والذي كان هو موضوعه، حيث كانت – ولا تزال – أخلاقه وأخباره عليه السلام وما لاقاه من أذى في دعوته وأشكال تعامله مع الناس تروى على الناس بمناسباتها وسياقاتها وأغراضها الدينية والإرشادية، وحتى بعض الأحاديث التي صدرت عن النبي الكريم التي تحمل في ثناياها قصصا[1]، كحديثه عن الرجل الذي سقى الكلب وعديد من الأحاديث الأخرى التي تنتهي في مجملها إلى موعظة أو حكم ديني . إضافة إلى هذا نجد الأخبار وأيام العرب التي لم تنقطع في الإسلام، ثم مع بدء انتشار الدعوة الإسلامية بدأت أخبار المغازي والفتوحات والانتصارات الإسلامية تنتشر بين الناس وتروى فيهم .

[1] ينظر، محمد بن حسين الزير ، القصص في الحديث النبوي ، صفحات متعددة .

يرى فاروق خورشيد أن انتشار القصص والقصاص بين العرب في بداية عهدهم بالإسلام وانتشاره بينهم كان غرضه شرح سور القرآن التي وردت فيها القصة ، فكان الناس يلجؤون إلى ذوي العلم بأهل الكتاب والمسيحيين والملوك والأمم الغابرة ممن يوثق فيهم ويراعون مماثلة ما يروونه لما يورد في القرآن الكريم، على أن يذكروا فيما يروونه تفاصيل القصة كاملة بأسمائها ووقائعها ، وبذلك تم تجميع قدر كبير من الأخبار والقصص العربية وغير العربية التي ساعدت على فهم القصة القرآنية للجاهلين بها[1] .

مع استلام الأمويين السلطة بدأت تتعدد غايات السرد وأهدافه بعدما كان الوعظ والتذكير أهمها ، نظرا لاختلاط العرب بغيرهم من الأمم وحركة التمدن والتطور اللتين شهدتهما البيئة العربية مع قيام الدولة الأموية، حيث حاول الرواة بداية توطيد علاقتهم بالسلطة، فأصبح التكسب والتنادر والمسامرة غاياتهم التي كان عليهم أن يطوروا تقنياتهم وأماكنهم المعهودة في القص وفقها .

أصبح القص بداية عملا رسميا ، حيث إن بعض الخلفاء كان يعين من يملك موهبة السرد لوعظ الناس، ويُذكر أن معاوية بن أبي سفيان استقدم "عبيد بن شرية الجرهمي" وطلب منه رواية أيام العرب وأمر بتدوين ما يرويه، ثم اتخذه قاصا له[2]، كما أنه عين " سليم بن عتر " قاضيا وقاصا بمصر، وأنه هو نفسه كان حريصا على سماع القصاصين وأخبارهم التي ارتبطت بالبيئة العربية وأخلاق وعادات العرب[3] .

---

[1] ينظر ، فاروق خورشيد ، الرواية العربية ، عصر التجميع ، م س ، ص 78 ، 79 .

[2] ينظر، محمد زغلول سلام ، دراسات في القصة العربية الحديثة ، دار النهضة ، القاهرة ، 1988 ، ص 65 ، 66 .

[3] ينظر، السيد نجم ، الحكي والقص في التراث العربي والإنساني ، ص 89 .

كان هذا الإشراف من قبل السلطة مزدوج الأبعاد، فمن ناحية كان يضمن عدم خروج القاص عن الحدود والغايات التي سمح القص لأجلها وهي الغايات الدينية، ومن ناحية أخرى كان هذا الإشراف لمراقبة القاص حتى لا يخرج سياسيا عن نظام الدولة، فيثير الناس ويفتنهم حول الحكام[1].

حيث يمكن القول إن السرد في تلك الفترة استغل استغلالا سياسيا، وتحديدا أيام الفتنة، كان الغرض منه الترويج للأفراد والمذاهب، إذ إن التنافس على السلطة والسيادة أضحى أمرا يخوض فيه الرواة، وكل راو يتصرف فيه كما يشاء، فيحط من قدر من يعاديه ويرفع شأن من يواليه، حيث إن النزاع بين علي وعثمان (رضي الله عنهما) ثم معاوية ثم بين الخلفاء الأمويين والعباسيين شكل مادة خصبة لهم. إذ روي أن علي بن أبي طالب دعا على قوم من أهل حربه فبلغ هذا معاوية، فأمر رجلا يقص بعد الصبح والمغرب أن يدعو له ولأهل الشام وروي كذلك عنه أنه فعل الشيء ذاته حين ولّى رجلا على القصص أن يدعو على خصومه[2].

ظلت أخبار الرسول (صلى الله عليه وسلم) في هذه الفترة أيضا وسيرته وأيام العرب مستمرة التداول بين الناس، وظل التسامر والتحلق حول الراوي في الإسلام حتى مع عدم وجود دافع للهزل والمتعة. يقول زلهايم رودلف في هذا الأمر: "من المعروف أن أدب المسامرة الشعبي الدنيوي في أعوام الخلافة الأموية كان يتكون من أقاصيص القرآن والكتاب المقدّس وحكايات جنوبي الجزيرة العربية وما أشبه ذلك، كما حُكيت أخبار حياة

---

[1] ينظر، إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، ص 129.

[2] ينظر، فاروق خورشيد، الرواية العربية، عصر التجميع، ص 81 وما بعدها.

الرسول عليه السلام والفتوحات الأولى في ثوب روائي وأصبحت الحروب العربية أو ما يسمّى بأيام العرب مادة محبوبة للمسامرة ومما كان يمتع النفس في ذلك الوقت أيضا تلك القصص المرتبطة بالأمثال "[1].

نشطت قليلا في هذه الفترة حركة التدوين في البلاد العربية، حيث تمّ جمع كثير من الأخبار والقصص وتدوينها على أنها جزء من التاريخ العربي[2]. كما بدأ السرد العربي يمتزج بغيره من أساطير الأمم المجاورة وبخاصة أخبار اليهود والنصارى، وصار القصّاص يعودون إلى الكتب المقدسة يستلهمون منها مادة لسردهم، فصار هذا السرد رهانا للتحريف والتزييف، واستهوت وظيفة القص كثيرا من الناس، الأمر الذي ساعد على ظهور تيار مشكل عموما من أدباء البلاط معاد للسرد، لكن ليس لدافع ديني فقط وإنّما لخلفية أدبية اجتماعية كذلك. ووصل العداء إلى درجة ربط هذا التيار السردَ بالعامة والجهال، وأنه يعبّر عن الطبقة المهمشة في المجتمع العربي، بل وأعطى هذا التّيار اللّغة العربية بعدا أشبه بالمقدس، حيث إنها في نظرهم لا تهبط إلى العوام، وأنها لا ينبغي أن تعبر عن تفاصيل حياتهم المبتذلة[3].

---

[1] زلهايم رودولف، الأمثال العربية القديمة، تر عبد التواب رمضان ، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1982، ص 51 ، نقلا عن، إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، ص 149 .

[2] يذكر ابن النديم في الفهرست أن عبيد بن شرية الجرهمي (ت 70 ه) راوية معاوية وقاصه ألّف كتابا في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها عُدّ ملحمة من ملاحم العرب النثرية وهو "كتاب الملوك وأخبار الماضين"، وألف بن منبه كتاب "التيجان في ملوك حمير" كما ذكر كتاب "مثالب العرب" الذي ألفه زياد بن أبيه (ت 53 ه)، وكتب أبو عبد الله أحمد بن حمد الجهمي "كتاب أنساب قريش وأخبارها"، وألف أبو الحسن النسابة "كتاب الأنساب والأخبار" و"أخبار الفرس وأنسابها "، وهذا كله مما تداوله الأمويون في سردهم. ينظر، محمد بن اسحاق النديم ، الفهرست ، تحقيق و تقديم مصطفى الشويمي ، وزارة الثقافة، 2007 ، صفحات متعددة .

[3] ينظر، عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم ، النية السوسيو ثقافية والخصوصيات الجمالية ، م س ، ص 39 .

وبذلك عُدّ السرد النص المرفوض في المشهد الأدبي في نظر هؤلاء لأنه يدخل ضمن ثقافة العامة، الذين تمثلوا تحديدا في زمرة القصاصين الذين وجدوا بين الناس وحتى الخاصة منهم ينشرون بداية حكايات الأنبياء والأمم الغابرة، ثم سرعان ما تحوّلوا عنها إلى الأساطير والخرافات، فلم تكن غاية سردهم الدين وإنما تسلية جموع مستمعيهم .

4- السرد في الحياة العباسية* :

تأثّرت الحركة الثقافية في هذه الفترة بذلك التطور الذي مسّ مختلف مناحي الحياة، سياسيا واجتماعيا وفكريا، ما أحدث نقلة نوعية على مستوى الأدب شعرا ونثرا، وبرزت حركات أدبية عديدة تدعو للتجديد، على أن ظهورها كان نتيجة لذلك الاستقرار الاجتماعي من جهة، وذلك التّداخل بين الأمة العربية وغيرها من الأمم ونقل ثقافاتها التي كانت محط اهتمام العربي من جهة أخرى. على أنه ينبغي القول إن الثقافات الدخيلة أسهمت في إضفاء نوع من الجدّة على الأدب العربي في موضوعه ولغته، إلا أنّه لم يتأثر في عمقه بها .

يمكن القول، من ناحية أخرى، إن النثر العربي لم يتأثر بهذا الوافد الأجنبي إلا فيما ندر كونه أصيلا في الثقافة العربية، إن النثر العربي لم يستفد "كثيرا من تلك الدخيلة باعتبار أن نثر هذه الفترة مثّل إلى حد ما امتدادا للنثر القديم حيث لم ينقل كتاب العربية عن الأجانب سوى اليسير الذي أمدّهم ببعض المعاني الجديدة والفلسفية تحديدا"[1]، لذلك يمكن القول إن هذه الثقافات الدخيلة لم تمس الحضارة العربية إلا في جانبها العلمي

---

* ويمكن تحديد العصر العباسي تاريخيا من : 132 ه / 656 م إلى 750 ه / 1258 م .

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 12 .

والفلسفي حيث "عني الكتّاب بربط الأسباب بالمسببات وامتدت العقول بتأثير النقل والترجمة إلى وضع الكتب و اتباع الأساليب التصنيفية فيها"[1] .

انتشرت في هذا العصر كذلك حركة التدوين وراجت أسواق الكتب بعدما كان التدوين مقتصرا على بعض الكتاب والمؤلفين الذين عنوا بتدوين التاريخ العربي في عصر بني أمية، حيث صنفت مؤلفات في مختلف العلوم والمعارف .

أسهمت كل هذه العوامل إلى حد ما في تطوير حركة السّرد إبان العصر العباسي – مشرقا ومغربا– بالإضافة إلى ولع العرب، ملوكا وعامّة، بالمسامرات والمجالس والنوادر بقدر ولعهم بالشعر، كون هذه المسامرات كانت تجمع بين النادرة والحكاية والشعر، إذ إن معظم المسامرين في تلك الفترة وهم يسردون جمعوا بينهما ، كالأصفهاني وأبي حيان التوحيدي وغيرهم كثير من أصحاب المصنفات العربية الموسوعية الطابع [2] .

اتّسعت دائرة السرد العربي وتشكلت أنواع سردية جديدة وتطورت أخرى وترجمت كذلك بعض المؤلفات السردية الأجنبية، فأهم ما ترجم في تلك الفترة كتابا "كليلة و دمنة" و"ألف ليلة و ليلة" اللّذان يعدّان من أشهر وأجمل السرود العربية القديمة * . أما مما استجد في تلك الفترة :

---

[1] حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي و تاريخه ، الأدب المولد ، م2 ، ص 39 .

[2] ينظر، محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 13 .

* تذكر عديد من المراجع العربية الحديثة أو حتى المتأخرة قليلا عروبة هذين المؤلفين، فعن كليلة ودمنة يذكر محمد رجب النجار أن ابن المقفع هو مؤلفه الحقيقي وأنه ادعى نقله عن الهندية خوفا من السلطة ، في حين أنه أعاد الكتاب الهندي " البانج تنترا " (أسفار الحكمة الخمسة) بروح عربية إسلامية وأضاف أكثر من نصف الكتاب بشكل حكائي مغاير للأصل . ينظر، محمد رجب النجار، النثر العربي القديم، ص 256 ، 257 .

– السرد الفلسفي: وظهور هذا التّوجه من السرد كان سببه الفلسفة الوافدة، وأساسه المجاهدة العلمية والتّأمل الباطني الذي يفتح الذهن وتسمو النفوس به لتصل إلى الحكمة المطلقة، ويكون هذا السرد عموما رمزيا على نحو ما هي عليه قصة حي بن يقظان [1] .

– المقامات: هي نوع مستجد في الأدب العربي، نابع منه، يسرد فيها راوية خيالي مغامرة لأديب محتال أو متسول "يجلب سامعيه بحضور بديهته وبلاغة عباراته"[2] ، ويمكن القول إن المقامة بهذا التعريف وبهذه الخاصية بدأت في القرن الرابع الهجري عندما ألف بديع الزمان الهمذاني (ت 392 ه) مقاماته * .

– السير الشعبية: هي نوع سردي شعبي، يرتبط بأحداث ووقائع بطل شعبي قومي، وهي عموما تمزج التاريخي بالخيالي الخرافي، وهذا الخلط من أهم سمات السير الشعبية، فكثيرا ما يستدعى أبطال عاشوا قبل الإسلام للمشاركة في أحداث إسلامية، ولعل سبب هذا أنها كانت موجهة للعامة أو الطبقة الشعبية دون الخاصة، فأدرجت ضمن الأدب الشعبي [3] .

– الفكاهات: هذا النوع من السرد كان موجودا في البلاد العربية لكنه عرف توسعا بداية من القرن الثاني الهجري لكثرة الحمقى والمتحامقين والمكدين والبخلاء وأصحاب النوادر في ظل الازدهار الذي

أما عن ألف ليلة وليلة، فقد اختلفت كثير من الآراء حول أصول هذا الكتاب ومؤلفه ومصادره وزمن تأليفه . ينظر في هذا الأمر، عبد الله إبراهيم، السرية العربية، ص 96 و ما بعدها .

[1] ينظر، محمد رجب النجار، النثر العربي القديم، ص 299 و ما بعدها .

[2] ينظر، شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في النثر العربي، ص 250 .

* على أن نوع المقامة كان موجودا في البلاد العربية ولكن لغاية الوعظ والإرشاد والتعليم والزهد . ينظر، محمد رجب النجار، النثر العربي القديم، ص 277 .

[3] ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي 194/1 ، 202 .

شهدته الدولة العباسية. والفكاهي يقوم ويتشكل أساسا من النودار، والنادرة قصة موجزة مرحة ومحدودة، وهي نوع "ترتاح إليه الأرواح وتطيب له القلوب وتفتق فيه الآذان، وتشحذ به الأذهان، ويطلق النفس من رباطها ويعيد إليها عادة نشاطها إذا انقضت بعد انبساطها"[1]. وقد أفردت كتب كاملة لمثل هذا النوع السردي، ويعد الجاحظ (ت 255 ه) الرائد في جمعه وتصنيفه وتدوينه، فقد تضمنت عدد من كتبه و في مقدمتها البخلاء والبيان والتبيين عددا كبيرا من نوادر الحمقى ومجانين العقلاء والطفيليين والبخلاء وغيرهم كثير، مما "يجعلنا لا نتردد في وصف الجاحظ بأنه رائد النثر الفكاهي القديم"[2].

– السرد الصوفي: هو الذي يصدر عن خلفية دينية متسم بمذهب فكري وديني ومعرفي، تمثل لدى أصحابها فلسفة الوصول إلى الحقيقة والسعادة والكمال، فهي محملة إلى حد ما بأيديولوجيا معينة. والسرد الصوفي كان موجودا قبل العصر العباسي إلا أنه عرف خلاله نوعا من التطور، ومضى في الجانب الخارق من الصوفية، وأصبح يسمى بالكرامة الصوفية التي يتمتع بها شيوخ المتصوفة وهي لديهم درجة أدنى من النبوة[3].

ومع هذا التنوع السردي وشيوع الأسمار والمجالس الحكائية في البلاد العربية، صار الاهتمام بتدوين مثل هذه المحكيات أحوج وخصوصا ما تعلق منها بالأخبار، وقد شهد القرن الرابع الهجري اهتماما بتدوين المحكيات العربية حفظا لها من النسيان والتزييف معا، في ظل تكاثر القصاص، حيث دون مثلا كتاب الأغاني أيام حكم سيف الدولة، كما دون مجمع النوادر للسمرقندي (وهو فارسي الأصل) الذي قيل أنه كان عام

---

[1] الحصري القيرواني، ذيل زهر الآداب، جمع الجواهر في الملح و النوادر، استدراك محمود محمد شاكر، القاهرة، 1987، نقلا عن، محمد جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، ص 38.

[2] محمد رجب النجار، النثر العربي القديم، ص 296.

[3] ينظر، ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص 7، 36.

(552 هـ) ودون كذلك القاضي أبو علي المحسن التنوخي "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" عام (360هـ)[1]

.

ترتّب عن انتقال السرد العربي من الشفاهية إلى الكتابية بعض القضايا والملامح الجديدة التي صاحبت ظهور الكتابة الفنية. فبعدما كان السرد العربي الشفاهي قائما على الحافظة والذاكرة الجمعية، يتناقله مجموعة من الرواة ويتلقاه مجموعة المستمعين الذين بتلقيهم هذا قد يتحولون بدورهم إلى رواة، وهذا هو السبيل الوحيد لتداول السرود، يصبح في ظلها السرد طيّعا وقابلا للتعديل إضافة أو نقصانا، فالسرد الشفاهي نتاج جماعي منفتح على الأنا والآخر[2].

في حين أن ظهور الكتابة السردية صاحبه تحول للعمل السردي من كونه عملا جماعيا إلى كونه عملا فرديا، تكون فيه السلطة المطلقة للمؤلف يكتب محكيه كيفما شاء، والكتابة بهذا الشكل تحكم على العمل السردي بالانغلاق فيصبح مقيدا في صيغة نهائية لا مجال للتدخل فيها. ومن ناحية أخرى يطرح ظهور مفهوم الكتابة السردية مفهوما جديدا على الحضارة العربية هو مفهوم القارئ عوضا عن التلقي الشفوي الجماعي للمحكيات في جلسات السمر العربية[3].

ولعل هذا هو سبب ظهور أنواع سردية جديدة في الأدب العربي القديم قائمة أساسا على مبدأ الكتابة من ناحية، ومن ناحية أخرى كان سببا كذلك في انتقال السرد العربي من كونه مجرد أخبار متناقلة بين الرواة إلى

---

[1] ينظر، محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، ص 11 وما بعدها.

[2] ينظر، سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 25 وما بعدها.

[3] ينظر، سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 28 وما بعدها.

كونه عملا قائما على التخييل الفردي للمؤلف، وكأن مفهوم السرد تطور من بعده وسماته الإخبارية إلى بعد أكثر انفتاحا وأوسع أفقا هو المتخيل.

5 – السرد العربي القديم وإشكال الأنواع :

حمل الأدب العربي عبر تاريخه الطويل مادة حكائية اتفق معظم الباحثين ومؤرخو الأدب على تنوعها وضخامة الموروث السردي العربي تبعا لها، ويكفي النظر في النصوص الموجودة لإدراك ضخامة هذا الموروث الحافل بمختلف الأنواع والموضوعات الحكائية من أخبار وأيام وقصص ملوك وعشاق ومكدين وطفيليين وخرافات وسير . . ، وعلى الرغم من ضياع العديد من نصوصه، فقد مثل هذا الموروث ما أنتجته العقلية وما تصورته المخيلة العربية عبر تاريخها الممتد " تجسدت لنا من خلاله مختلف تمثيلاتهم للعصر والتاريخ والكون وصور تفاعلاتهم مع الذات والآخر "[1].

ففي البداية كان السرد العربي مجرد أخبار وأيام وأساطير كانت الشفاهة السبيل الوحيد لتداولها في ظل حياة أهم ما ميزها البداوة والترحال المستمر، والبحث عن أجوبة لأسئلة وظواهر متكررة في حياة العربي، ثم ما لبث التدوين أن تغلغل في البلاد العربية وانتشرت الكتابة، لتنضج معه الثقافة العربية ويتّسع مجال الأدب ويختلط بغيره من الآداب، فتوسع نطاق النثر الفني، ودخل السرد العربي طورا جديدا، فلم يقتصر على حدود الأنواع السردية المعروفة آنذاك. إذ إن المتأمل لمختلف المؤلفات العربية القديمة، يجد أن المادة الحكائية متوافرة فيها، حيث إن كثيرا من كتب التاريخ والأخبار والموسوعات العربية الكبرى، وحتى كتب التفسير والنقد، احتوت قصصا ولو أنها سيقت بشكل موجز أو في إطار البحث عن مناسبة النص –الفقهي أو الشعري على وجه الخصوص– وسياق قوله، الأمر الذي يدفع من ناحية ما إلى التساؤل: ماهي حدود السرد العربي؟ وهل كل ما يتضمن مادة حكائية يؤهله أن يكون سردا عربيا ؟ وما هي أهم الأنواع السردية العربية

---

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 72 .

القديمة الموجودة في ظل التداخل بين السرد والفنون الأخرى ؟ وكيف فصل الناقد العربي الحديث وحدد أنواع السرد العربي القديم ؟ .

أمام هذا الكم الهائل من نصوص السرد العربي القديم يتساءل المتلقي إن كان السرد جنسا أدبيا ثالثا إلى جانب الشعر والنثر نظرا للملامح والخصائص التي يحملها النص السردي والمختلفة تمام الاختلاف عن الجنسين الآخرين ؟ . بالنظر إلى التصنيفات الجنسية أو النوعية للأدب العربي، نجد أن السّرد العربي أدرج تحت طائلة النثر، والصّيغة التي يظهر بها النص السردي العربي القديم التي تقوم على النثر الممزوج بالحوار عموما هي التي أدرجته ضمن هذا النثر، ولهذا "غابت خصوصية السرد العربي، ولم يتم تناوله في ذاته أو من حيث طبيعته أو أنواعه أو أشكاله وبقيت تلك التجليات* مهملة ومقصاة من دائرة الاهتمام بالقياس إلى أنواع نثرية أخرى"[1] .

إن الملاحِظ للوعي النقدي العربي القديم يجد فعلا أنه في بعض جوانبه لم يهتم بهذا السرد اهتماما بالغا حتى مع كونه نوعا نثريا مقارنة بالأنواع النثرية الأخرى كالخطابة والأمثال**، لا من حيث بنيته ولا من حيث

---

* أي الأنواع المتفرعة عن السرد العربي والنصوص التي تتجلى فيها .

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم و تجليات ، ص 87 .

** على أن وردت بعض تصنيفات السرد العربي القديم في بعض المتون النقدية القديمة من ذلك ما ذكره ابن عبد الغفور الكلاعي (ت 545 ه) في كتابه " إحكام صنعة الكلام "حين ميز بين الحكاية والمقامة ورأى أن الحكاية هي النص الدال على الاختلاق والكذب والتزوير وكل ما يتجاوز الواقع، وذكر في هذا الصنف كتابي "كليلة و دمنة" لابن المقفع وكتاب "القائف" لأبي العلاء المعري لما فيهما من سرد على ألسنة الحيوان والجماد ،في حين أنه يبدي كثيرا من الإعجاب والانبهار بمقامات بديع الزمان الهمذاني – والمقامة هي النوع الآخر الذي يتحدث عنه – ووصفه بأنه فريد عصره في هذا الفن . ينظر، الكلاعي، إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تح رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، 1985، ص 125 ، 204 . ويذكر أبو البقاء العكبري (ت 616 ه) في كتابه = ="شرح ما في المقامات

أنواعه، بل إن الاعتراف به جاء متأخرا، ولعلّ هذا الإهمال يأتي من إهمال النثر عموما مقارنة بالشعر العربي قديما .

تبدو أيضا التّصنيفات النوعية الحديثة للسرد العربي القديم مختلفة ومتعدّدة الأسس من طبيعة هذا النص إلى أصوله والأنواع المتفرعة عنه. حيث وفي اقتراحه لمصطلح " السرد" الذي يعده المفهوم الجامع لمختلف التجليات الحكائية العربية، يرتهن سعيد يقطين إلى الصيغة اللفظية التي تقدّم بها المادة الحكائية في تحديد السرد العربي، وتبعا لها "يغدو السرد العربي هو الجنس الذي توظف فيه صيغة السرد ويهيمن على باقي الصيغ في الخطاب"[1]. وما يؤهل السرد العربي إلى أن يكون جنسا –حسب سعيد يقطين– له أنواعه وله تاريخ طويل هو ذلك الطابع الحكائي الذي تشترك فيه النصوص السردية، بالإضافة إلى تنويعاتها الشكلية على الرغم من عدم اعتراف الفئة العالمة ببعض الأنواع قديما[2] .

من التصنيفات المقدّمة للسرد العربي القديم ما يقوم على مسألة أصل نصوصه إن كانت عربية فعلا أم مترجمة عن ثقافات أخرى، من ذلك ما قدمه جرجي زيدان وموسى سليمان. حيث ميّز جرجي زيدان بين السرد الموضوع والمنقول، والموضوع لديه يتجلى في أخبار وأيام العرب قبل الإسلام وهي في نظره حقائق تاريخية تناقلها العرب حتّى مع ظهور الإسلام شفاهة، فلما تحضر العرب وأنشؤوا المدن وسع المخيال العربي

الحريرية من الألفاظ اللغوية "خمسة أنواع سردية يحددها فيما يلي : 1– الأمثال (إضافة إلى القصة أو الحادثة التي صدر عنها هذا المثل) 2– المقامة 3– الأساطير 4– الخرافة 5–المسامرة والمنادمة. ينظر، أبو البقاء العكبري، شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، تح علي صائب ، بغداد ، 1975 ، نقلا عن ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، المؤسسة العربي للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ،ص 432 ، 424 .

[1] سعيد يقطين ، السرد العربي ، مفاهيم وتجليات ، ص 87 .

[2] ينظر ،المرجع نفسه ، ص 88 ، 89 .

عن تلك القصص وبالغ فيها ، وقد نضج هذا الفن ودُوِّن الكثير منه أيام الدولة العباسية، ويذكر من ذلك سيرة عنترة وسيف بن ذي يزن والحروب العربية كحرب البسوس وداحس والغبراء ، في حين أن المنقول هو ما ترجمه العرب عن غيرهم من الأمم كالفرس والهند على وجه الخصوص لذلك هو في نظره يمثل آداب الأمة التي نُقل عنها لا الثقافة العربية، ومن هذا المنقول يذكر "ألف ليلة" و"كليلة و دمنة"[1] .

يقدّم موسى سليمان في الإشكال الذي لطالما طرح حول السرد العربي المتمثل في معرفة العرب لفن القصة التصنيفَ ذاته: الموضوع والدخيل، فالدخيل هو ما ترجم عن غير العربية من الثقافات، ويتحدّث عن القصص العربي الأصيل ويميز فيه خمسة أنواع هي: القصص الإخباري، القصص البطولي، القصص الديني، القصص اللغوي (المقامات) ، القصص الفلسفي [2] .

تعتمد من ناحية أخرى عزة الغنام ظهور المقامات مبدأ للتمييز بين أنواع السرد العربي القديم فتميز في دراستها "الفن القصصي العربي القديم" بين الأنواع السردية التي ظهرت قبل المقامات وتحدّدها في: الأخبار، حكايات الأمثال، النوادر والمقامات في بدايات ظهورها ، أما الأنواع السردية التي انتشرت بعد ظهور المقامات فتتمثل في: القصص الديني، القصص الفلسفي، قصص التاريخ، الرحلة، المقامات، قصص الحيوان والقصص الشعبي[3] .

---

[1] ينظر، جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربي، 516/2 وما بعدها .

[2] ينظر، موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب ، ط3 ، دار الكتاب اللبناني ، 1960 ، صفحات متعددة .

[3] ينظر، عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع الدار الفنية للنشر و التوزيع ، القاهرة، 1991، صفحات متعددة .

يبدو التصنيف الذي قدّمته الغنام مربكا إلى حد ما، حيث إن إيرادها للأخبار والأمثال والنوادر في السرد العربي قبل ظهور المقامات ينفي وجودها في الفترة التي تلت ظهورها، وكذلك العكس بالنسبة للأنواع التي تضمنتها فترة ظهور المقامات، إذ هل القصص التاريخي والديني والشعبي وقصص الرحلات لم تكن موجودة قبل ظهور المقامات، بل على العكس من هذا، إذ إن النّظر إلى السرد الجاهلي لوحده مثلا يشير إلى أن هذا السرد كان قائما على التاريخي والسيري الشعبي والرحلة .

تبدو الأنواع التي قدّمتها الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة الأنواعَ الأساسية التي عرفت الانتشار الكبير في الأوساط العربية القديمة، الرسمية والشعبية منها وهي مادة غزيرة ومنتشرة في ماهو نثري وغير نثري، عربي أم غير عربي، شفوي أم مدون، لكن هذه الأنواع لم تظهر دفعة واحدة، وإنما كان لكل نوع زمن لظهوره ولتطوره ولتمزقه واختفائه، مما يعني أن ظهورها وتشظّيها محكوم بظروف ومستجدات وسياقات مختلفة، أهمها الحاجة إلى التغيير الأدبي الذي يستتبع أي تغير اجتماعي[1]، وفي الثقافة العربية يمكن القول إن هذا الأمر حدث عندما بدأت الآداب العربية القديمة بالتشقق لتتفرع عنها أشكال صغرى جديدة ازدهرت في بعض المناطق من البلاد العربية، تختلف في بعض ملامحها عن النوع الأساسي، بدأت أنواعا فرعية ثم ما لبثت أن غدت أنواعا كاملة[2] .

إن المادة الحكائية منتشرة فعلا في كثير من المتون والأنواع النثرية القديمة، لكن هل يجب عدّها جميعا سردا ؟ هل ما استقي من الواقع وتناقله الناس كقصص على أنه جزء من التاريخ العربي سرد أم أن السرد العربي يتضمن في إطاره ما هو متخيل فقط ؟ إن الاعتماد على التاريخ في صناعة قصص عربية أو القول إن

---

[1] ينظر، إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، ص 37 وما بعدها .

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 12 .

هذا النص الذي يحكي واقعا ما وفق قالب سردي حكائي لا يكفي لإدراجه ضمن السرد، وإلا فما الفارق بين التاريخ العربي والسرد العربي . لذلك فإن البحث في البنية السردية أو الحكائية لبعض الأخبار مثلا لا يعني أنه ينتمي إلى السرد العربي إلا إذا تضمن ما يحيل إلى أنه متخيل وليس سردا لواقع معين . والقول بأنه متخيل لا يعني بالضرورة تضمنه لما هو غير معقول أو خرافي أو عجيب، إذ إن كثيرا من المتخيلات السردية لا تقوم على هذا البعد العجيب، ولا تستند في الآن ذاته إلى الواقع بحذافيره . لذلك، إن ما سيتكئ عليه هذا البحث هو تلك الدراسات العربية المقدمة حول نصوص سردية قامت بتمثيل الثقافة العربية قديما وليس عكسها ، أي أن على مادتها أن تكون كل ما هو متخيل ينأى عن التاريخي حتى يصبح بالإمكان تسميته وإدراجه ضمن السرد العربي القديم .

الفصل الأول

السيرة الشعبية بين التاريخ والمتخيل في النقد العربي الحديث

توطئـة:

تعددت في الثقافة العربية القديمة –كما في باقي الثقافات– وسائل التعبير عن الرؤى الفردية والجماعية تجاه الحياة في سيرورتها وتفاصيلها المختلفة، ولعل السيرة الشعبية واحدة من هذه الوسائل التي تجسد رؤيا للنفس وللآخر وللتاريخ وللحضارة وللمخيلة، وهي تجعل من اقتران التاريخ بالمتخيل واحدا من أهم دعائمها . حيث تقدم السيرة الشعبية –وفق التصور الأولي لها– نفسها على أنها نوع من أنواع الأدب الملحمي البطولي الذي يجمع بين الذاكرة الجمعية والخيال معا . ولعل هذا ما جعل نصوصها خالدة وعالقة في ذهن العربي لاستنادها إلى التاريخ أولا، فهي بهذا نوع يجسد عينة تاريخية آنية في الوقت نفسه، لكونها لا تزال نصا مقروء على الرغم من اختلاف المضامين في متونها القديمة بحسب الروايات و التغيرات التي طرأت عليها .

وعلى الرغم من استنادها إلى التاريخ إلا أن السيرة الشعبية تقدم نفسها أيضا على أنها نوع سردي، إذ إن كثيرا من التفاصيل والأحداث والشخصيات التي تضمنتها من وحي الخيال. فتزاحم فيها الحقيقي بالممكن بالخارج عن المألوف، فكأنها كانت بهذا الوصف حلقة وصل بين كونين يجتمع فيها أبطالها (الفرد أو الجماعة) في كون لا يمكن نعته إلا بالتخييلي، إذ لا يمكن الاستناد إليه في بناء نص تاريخي .

1 – التأصيل النقدي الحديث للسيرة* الشعبية .

أ – السيرة الشعبية ، الإهمال وأفق الاهتمام :

نُظِر للسيرة الشعبية في الثقافة العربية القديمة وحتى المتأخرة منها نسبيا على أنها تنتمي إلى باب السرد الذي قابلته هذه الثقافة بالإقصاء والتهميش لأسباب ثلاثة معروفة: اهتمام هذه الثقافة بالشعر دونه، وعاميته فهو وليد العامة ونتاج مخيلتها ، وكذا إفراطها في التخييل الذي لم تكن تلك الثقافة توليه أي بعد فني على الرغم من كونه نتاج مخيلة مخالفة[1] . ولعل هذا السبب الأخير كان الأكثر دفعا إلى ذلك التهميش، إذ إن السيرة الشعبية وهي تحدث ذلك التمازج بين التاريخي والمتخيل في قالب سردي شعبي لجأ كثير من رواتها إلى ذلك البعد الخارق العجيب الذي لا يقبله العقل، في حين حظيت مثل هذه النصوص السيرية بإقبال ورواج بين العامة من الناس، فهي تعبر عنهم وبلغتهم البسيطة . ولعل هذه البساطة اللغوية التي تحيد في أحيان كثيرة عن قواعد اللغة العربية و مستواها الفني المعتاد، التي تقوم على السجع المتواصل المتكرر الذي يستهوي الطبقة البسيطة الثقافة من المتلقين كانت سببا آخر وراء تهميش السير الشعبية من قبل الأخرى المثقفة على الرغم من كونها مجدت أبطال تاريخ مشترك بين هؤلاء وهؤلاء[2] .

---

* ورد في لسان العرب أن السيرة هي الطريقة ويقال سار بهم سيرة حسنة، والسيرة الهيئة، وفي التنزيل العزيز (سنعيدها سيرتها الأولى) وسيّر سيرة حدّث أحاديث الأولين . لسان العرب /6، مادة سير، ضبط نصه وعلق على حواشيه خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، ط1 ، 2008 ، ص427 .

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 1/ 03 وما بعدها .

[2] ينظر: نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط2، 2001، ص 30، وأما عن أسباب إهمال نقاد العرب في النصف الأول من القرن المنصرم لهذا النوع فيشير صاحب الكتاب إلى الاستعمار تحديدا وانشغالهم بالنضال ضده ما حال دون دراسته دراسة جدية، على أن الاهتمام بدأ بعد التحرر و الاستقلال الشامل للبلاد العربية

ظل هذا الوضع من التهميش للسيرة الشعبية مستمرا في الثقافة العربية إلى غاية نهاية النصف الأول من القرن العشرين . ومع بداية النصف الثاني، سعت مجموعة من الأسماء الناقدة إلى الاهتمام بالسيرة من حيث خلفياتها المتنوعة ومضامينها وبنياتها المختلفة لأسباب مختلفة وغايات متعددة تأتي في مقدمتها خصوصية هذا النص الشعبي التي تميزه عن نصوص السرد العربي القديم الأخرى ألا وهي استناده إلى التاريخ وإعادة صياغته من قبل الراوي الشعبي في عديد الحالات[1] .

هذا الاهتمام بالسير الشعبية كان نتيجة لضربين من الصراع بين العرب والغرب، صراع سياسي تحرري تجسد تحديدا في تلك الثورات التي أثمرت نوعا من العودة إلى التراث في محاولة البحث عن الهوية والقومية العربية التي حاول الاستعمار طمسها ، وكذا صراع ثقافي أحدثته حركة الاستشراق التي نعتت في حالات عديدة المخيلة العربية بالقصور في إنتاج نصوص حكائية وملحمية تحديدا وأنها مخيلة تجريدية فحسب[2] .

---

[1] ما ينبغي الإشارة إليه هنا أن بداية الاهتمام والبحث في السير الشعبية العربية حديثا لم تكن عربية وإنما كانت غربية، وأن المبادرة العربية لم تكن سوى ردة فعل لها ، حيث بدأ الاهتمام الغربي بهذه السير من قبل المستشرقين بترجمتها إلى لغات أخرى حيث ترجمت سيرة عنترة إلى الروسية عام 1815 (من قبل إيسنوفسكي) ثم إلى الإنجليزية، حيث ترجمها ج. هاملتون سنة 1819 ، ثم ترجمها مجهول إلى الفرنسية وصدرت عام 1864 ، للمزيد حول هذا ينظر، نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، ص14 ، وكذا سعيد يقطين، الكلام والخبر ، ص 73 وما بعدها و 116 وما بعدها .

[2] تعد دراسات سعيد يقطين من أبرز الدراسات المقدمة حول السير الشعبية في الوطن العربي من الكلام والخبر ثم ذخيرة العجائب العربية وقال الراوي، حيث يشير يقطين في مقدمة الكلام والخبر إلى أهم الأسباب التي دفعت إلى إعادة الاهتمام بالسير الشعبية التي أجملها في ثلاث أساسية:

1–النزعة القومية التحررية: هذه النزعة في الخروج من سلطة الاستعمار إلى الحرية هي التي دفعت بالعرب إلى البحث في مقومات الحضارة والذات العربية لتحصين هذه الأمة من الحملات الغربية ضدها ، وفي مقدمتها الحملات الاستشراقية التي انتقصت من العرب عطاءاتهم

لهذا تحولت السير الشعبية من مجرد نص هامشي أو "لانص" لا تستقطب القراءة النقدية إلى نصوص ملهمة سياسيا ونقديا، حيث كان الاهتمام النقدي بالسير الشعبية بداية بإشكالية قارة حولها تجسدت في ماهيتها: هل هي نص تاريخي ثقافي أم نص سردي نظرا لاستنادها الكبير إلى أحداث تاريخية، وكذا درجة إسهام الراوي الشعبي في تحوير تلك الأحداث وإعادة بنائها أو نقلها على صورتها الواقعية وكذا أهم التفاصيل التي أمكن أنه زادها عليها .

التخييلية، فكانت البطولة العربية مجسدة في أدب السيرة الشعبية واحدا من تلك المقومات دافع بها العرب المحدثون عن عراقتهم الأدبية، ويمثل سعيد يقطين لهؤلاء بمجموعة من النقاد العرب: موسى سليمان، عبد الحميد يونس، فاروق خورشيد . .

2-بروز مقولة الشعب: السيرة الشعبية أدب شعبي، وليد ونتاج العامة التي تجسد الغالبية، كذلك حركات التحرر التي كانت انتفاضات شعبية، فلدى تغير النظرة إلى الشعب من كونهم طاقة سلبية إلى كونهم طاقة معطاءة تغيرت وجهة النظر أيضا نحو الأدب الشعبي ومن ضمنه السير الشعبية، فكأن تلك الانتفاضات الشعبية ساهمت في إعادة اعتبار وتقييم الأدب الشعبي وإعطائه المكانة الأسمى كونه دالا على هذه المقولة "مقولة الشعب" وحولته من موقع اللانص إلى موقع النص .

3- البعد القومي البطولي: حملت السيرة الشعبية في ضمنيتها عديد القيم البطولية الفردية والقومية التي زادت من حماسة العربي في انتفاضته، فكانت النص الأكثر محاكاة للواقع العربي وما مسه إبان فترات الاحتلال من انحلال وتشتت وانقسام، ما جعلها تدخل دائرة الاهتمام في محاولة الاستلهام منها وتحويلها إلى نص مولد لطاقات وأبعاد معنوية .

أما عن أسباب عودته هو -سعيد يقطين- إلى البحث في السير الشعبية فيجملها في بداية الكلام والخبر في :

- إن السيرة الشعبية كنوع عمل حكائي منته ومكتمل، والأدب العربي القديم يحفل بالعديد من نصوصه .

- إمكانية تضمن هذا النوع لأنواع سردية أخرى متعددة دون أن يذوب فيها، فهي نوع مستقل له خصوصية، وغاية يقطين من الإصرار على هذه الاستقلالية هي تغيير ذلك التصور السائد حول السير الشعبية في النقد الحديث من كونها ملحمة أو قصة بطولية أو رواية .=

=تلك الخصوصية المتفردة لهذا النوع فهي نص ثقافي يتأسس سرديا منفتح على الواقع العربي ويتفاعل مع نتاج المخيلة الشعبية في تاريخها الطويل . ينظر، سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 86 وما بعدها .

ب- النقد الحديث ومرجعيات السيرة الشعبية:

هل السيرة الشعبية نص تاريخي يمكن أن يساهم في كتابة التاريخ العربي القديم أم نص سردي يمْتع قارئه ويدفعه للقراءة والنقد كأي نص سردي آخر ؟ هذا الإشكال طرحته عديد الدراسات العربية الحديثة، وطَرْحُه صاحَبَ بعض الدراسات الأنتروبولوجية المقدمة حول الأدب الشعبي وما يحمله بين دفتيه من أساطير وخرافات وحكايات وسير وحتى الشعر . هل ما تتضمنه هذه الأنواع من أحداث تنتمي إلى الواقع أم إلى الخيال ؟ وهل على القارئ أن يستقصي الحدود الفاصلة بين واقعية أحداثها وخياليتها وطبيعة التفاعلات الأدبية التي أدت إلى اندماجها في نص أدبي واحد ينبغي أخيرا تحديد هويته الأدبية ؟ . "وهذا موضوع صعب وشائك وشيق ويؤلف جانبا هاما من مجال أكثر اتساعا وتعقيدا هو مشكلة العلاقة بين التاريخ بالمعنى الدقيق للكلمة والقص الخيالي بوجه عام ومحددات وعناصر ومكونات كل منهما والملامح التي تفصل بينهما على الرغم من أنهما يعبران –ولكن كل بطريقته الخاصة– عن الوجود الإنساني"[1] .

والسير الشعبية قديمة في الحياة العربية القديمة قدم البطولة العربية، إلا أن نصوصها لم تكن ذات بعد مهم اجتماعيا وثقافيا على نحو ما كانت الأخبار أو المقامات أو حتى المغازي* التي قام بها المسلمون، وهي شكل

---

[1] أحمد أبو زيد ، الواقع والأسطورة في القص الشعبي، ضمن كتاب الملاحم والسير الشعبية، سلسلة عالم الفكر، المجلد 17، ع1، 1986، ص 09 .

* والمغازي شكل من أشكال الأدب الملحمي، وهي وليدة البيئة والثقافة الإسلامية، ويطلق عادة على تلك الحروب التي خاضها الرسول (صلى الله عليه وسلم) والصحابة الكرام، لذلك تحمل هذه المغازي ماهية وطبيعة تاريخية شكلت زادا في كتابة التاريخ الإسلامي، على أن تدوينها كان موازيا لتدوين الحديث وتآليف التفسير المختلفة للقرآن الكريم، إلا أن هذه المغازي لم تسلم هي الأخرى من لمسات وتحويرات الرواة الشعبيين الذين استلهموا منها أو طوروا في تفاصيلها . ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء الشكل الدلالة ، وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007، ص 34 .

أولي من أشكال السير الشعبية، لم ينظر إليها إلا من باب ديني في سياق الحديث عن غزوات الرسول الكريم وصحابته وما تلاها بعدهم. على أن ازدهار السير الشعبية في البلاد العربية كان نتيجة لذلك الاحتكاك السياسي الحربي بين العرب والأعاجم وحملات الغزو التي تعرضت لها البلاد العربية وفي مقدمتها الغزوان المغولي والصليبي ثم الانحطاط الذي شهدته، وهو الوضع الذي أدى إلى العودة إلى السير الشعبية المتسمة بالبطولة والنصر الذي تعودته العرب، وهذا ما يشير إليه طلال حرب من أن تأثر الطبقات الشعبية في نهاية العصر العباسي بالوهن الذي أصاب الأمة العربية جراء الغزو الصليبي والمغولي والهزائم التي لحقت بها التي لم يرض بها العامة والخاصة من الشعب، هو ما جعله يأمل وينتظر ظهور بطل عربي ينقذ الأمة ويقهر الأعداء، لذلك يشير –طلال حرب– إلى أن فترة ازدهار الملاحم العربية و تحديدا السير الشعبية كانت إبان الحروب الصليبية أو العصر المملوكي عموما، حيث اكتملت وأخذت شكلها النهائي وغدت أخبارا مثيرة وجاذبة للعربي الذي عود نفسه سماع أخبار شجعان العرب التي وصلت في ثنايا أيامهم كأخبار عنترة و المهلهل [1]* .

---

[1] ينظر، طلال حرب ، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص 7 ، 8 . لذلك تبدو الظروف التي أعيد فيها إحياء و بعث السير الشعبية أدبيا في عصر المماليك مشابهة لتلك التي أعيد الاهتمام نقديا حديثا بها ، فكأن الوهن الذي أصاب الأمة والحنين إلى البطولات كان الدافع الأساسي لمعاودة ظهور السير الشعبية على الساحة العربية .

* ينبغي هنا الإشارة إلى رأي فاروق خورشيد المغاير حول مسألة ظهور السير الشعبية ، حيث رأى أن نشأة هذا النوع تندرج ضمن التطور الطبيعي والمنطقي للأدب العربي، فالعرب في تلك الفترة كانوا بحاجة إلى شكل أدبي إسلامي جديد مختلف تمام الاختلاف عن الآداب التي ورثوها عن جاهليتهم التي لا تخرج عن دائرة الأسطورة، إن على هذا الشكل أن يكون وليد بيئة إسلامية محضة . ينظر، فاروق خورشيد، السيرة الشعبية العربية ، القاهرة ، دت ، ص 43 ، نقلا عن عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 249/1 .

يبدو من اصطلاحها أنها تنتمي إلى باب الأدب الشعبي، فهي وليدة الطبقة العامة، ونشأتها وازدهارها كان بمنأى عن الطبقة العالمة التي تترفع عن كل ما تحتضنه العامة من ثقافة وآداب وسلوكات. لذلك تعددت الإضافات والتعديلات التي طرأت عليها نظرا لانتقالها الشفوي بين الرواة الشعبيين، ومادام أن عصر ازدهارها كان العصر المملوكي فإن مسألة تدوينها كانت متأخرة نوعا ما، إذ ظلت بين أيديهم مدة طويلة يعدلون ويضيفون حسب مقتضيات الحياة الاجتماعية التي عرفتها بيئاتهم أو التي رووها فيها أو مخيلاتهم.

تنطلق معظم الدراسات العربية الحديثة التي بحثت في مسألة التداخل بين التاريخي والتخييلي والحدود الفاصلة بينهما في السيرة الشعبية من منطلق أن هذا النوع يقوم على قاعدة تاريخية، فالأحداث الرئيسية التي تحكيها هذه السير تنطلق من واقع حدث في فترات مختلفة من تاريخ الأمة العربية، إما من فترة ما قبل الإسلام كسير عنترة بن شداد والزير سالم، وإما من وقائع مخضرمة جمعت ما قبل الإسلام وما بعده كسيرة بني هلال، وإما من تاريخها بعد الإسلام كسيرة الظاهر بيبرس. إلا أن هذه الآراء تختلف حول نسبة حضور هذا أو ذاك –التاريخ والخيال– في هذه السيرة ومقدار التعديلات والإضافات التي تعرضت لها القصة قبل تحولها إلى نص مكتوب. حيث يرى فاروق خورشيد أن السيرة الشعبية تعتمد على أصول حقيقية في البؤرة الرئيسية وفي الأحداث والأبطال، إلا أنها جسدت وحملت في ثناياها عديدا من التراكمات الفلكلورية للشعب العربي على مر عصور التاريخ العربي، كما أنها استطاعت من خلال هذا التجسيد أن تعكس الصراعات المختلفة بين الطبقات الاجتماعية، وأهم الصراعات السياسية التي حملتها هذه العصور من ناحية، وذلك الحس المرهف اليائس للعربي في ظل هذه الصراعات ومختلف أهدافه وطموحاته في بناء عالم إنساني حضاري من ناحية أخرى[1].

---

[1] ينظر، فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص 84 وما بعدها.

وتشير نبيلة إبراهيم إلى أن السير الشعبية تستند بشكل كامل إلى الواقع وتعتمد الحوادث التاريخية والأبطال التاريخيين، ولكن رواتها لوّنوها وشكلوها وفق خيال الشعب وسردوها من وجهة نظره، فكأن السير الشعبية لا تحكي التاريخ بشكل علمي موضوعي وإنما تحكي التاريخ الشعبي. و بما أنها تراث شعبي فإن الشعب يعيش حوادث عصره التي تبدو سيئة ليعبر عنها من خلال السير في محاولة لانتقاد الفساد والثورة عليه، فهي بهذا الشكل تعبير تاريخي شعبي عن الروح الجمعية. لذلك ترى نبيلة إبراهيم (من خلال قراءتها لسيرة ذات الهمة[1]) أن الراوي يخلق إضافة إلى الشخصيات التاريخية البطولية شخصيات أخرى تجسد قيمة معينة مساندة أو معادية، إضافة إلى تلك العناصر الفلكلورية التي يضفيها على المتن التي تشمل الحكايات والمعتقدات أو التصورات السائدة في مجتمعه[2] .

ولئن كان التصور النقدي العربي إبان الخمسينات قد أثار جدلا واسعا حول هذه المسألة لغاية إثبات تاريخية السيرة الشعبية وبعدها الزمني، فإن الدراسة البنيوية الحديثة تدعو إلى ضرورة تجاوز مثل هذه الإشكالات التي لا تقدم لنص السيرة الشعبية أي فائدة سوى ذلك الإثبات، إلى البحث في فنية هذا النص من خلال استكشاف مختلف بنياته التي تميزه عن نصوص الأخبار التي بُني عليها التراث السردي العربي. حيث لا ينفي سعيد يقطين مثلا هذه الأبعاد التاريخية والواقعية للسيرة الشعبية بل يؤكدها إلا أنه يرى أن البحث فيها

---

[1] والأميرة ذات الهمة هي فاطمة بنت مظلوم الكلابي من بني عامر، جرت أحداث سيرتها أيام عبد الملك بن مروان، وقد كانت الأميرة فاطمة على قدر من الشهامة والبسالة فسُميت "ذات الهمة" تعرضت لبعض الأذى من زوجها وعمها بعد إنجابها ابنها عبد الوهاب، إلا أنها وبعد زمن من كفاحها وسعيها إلى توحيد صف قبيلتها استطاعت أن تتزعم هذه القبيلة ، وتواصل بعد هذه الزعامة مع ابنها أن تكون أحد سيوف الإسلام وفرسانه في زمن اقتصرت فيه البطولة على الرجل. ينظر، سيرة الأميرة ذات الهمة، دار الجيل ، ط1، 1980 .

[2] ينظر، نبيلة إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ، ص 27 ، 32 وما بعدها .

يحول دون إبراز تلك الخصوصية، واختزال البحث فيه إلى مجرد مطابقة بين السياقين النصي والتاريخي، لذلك نجده يدعو إلى ضرورة تجاوز هذه المسألة التي تجاوزها هو بدوره إلى البحث في نصية هذا المنجز[1] .

يقف الناقد يوسف اسماعيل في هذه المسألة موقفا وسطا، حيث رأى أن العلاقة بين السيرة الشعبية والتاريخ تتجلى في صورتين، الارتكاز و التماثل . فأما الارتكاز فيتجلى من خلال اقتباس السيرة والأدب الشعبي عموما من التاريخ كل ما يبدو شعبيا وهو في جوهره فني أيديولوجي، فيسرد الرواة كل ما استطاعوا استيعابه من ثقافاتهم التاريخية وحفظه بذاكرتهم القوية وتوسيعه بخيالاتهم. وبهذا يستطيع الرواة إيقاظ الحس الإنساني لدى جمهورهم ودفعهم إلى معايشته، أما علاقة التماثل فهي مكملة لعلاقة الارتكاز. ويقصد يوسف اسماعيل بها تلك الدلالات التي أُضيفت وصاحبت السيرة في تداولها الشفهي وانتقالها من بيئة لأخرى، لذلك فهي تجمع بين الثابت والمتحول، فأما الثابت فهو عادة في السير العربية تلك الصراعات الدائرة، وأما المتحول فهو ما ينتج من ذلك الانتقال–انتقال السيرة من بيئة لأخرى– من تفاعلات سياسية واجتماعية وتاريخية قد تفرزها البيئات المماثلة التي انتقلت إليها هذه السيرة[2*] .

---

[1] ينظر، سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 09، 10 .

[2] ينظر، يوسف اسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجا، دراسة تطبيقية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 15 وما بعدها .

* من الآراء العربية الأخرى التي تحدثت عن هذه المسألة ما قدمه إحسان عباس أيضا عن هذا التلاحم بين التاريخي والتخييلي في أدب السيرة عموما من أنه يجسد تزاوجا متعادلا بين حقائق التاريخ وقوى المخيلة التي برعت في عمليات الحذف والإثبات وإعادة البناء، فالراوي يحاول أن ينقل إلى الآخرين حقائق واقعية إلا أنه لن يستطيع أن يتحكم في خياله في بعض أجزائها، لذلك يشير إحسان عباس إلى أن هذا الراوي يتحرك بقوة أكبر في القصة التاريخية (السيرة الشعبية) أكثر من بقية الأنواع السيرية، كما يمكنه أن يستوحي من التاريخ فقط ويكتب عن عصره

يبدو أن هذا التمييز بين التاريخي والتخييلي في السيرة الشعبية لم يكن إلى حد ما في صالحها، بل كان دافعا إلى اتخاذ موقف أكثر سلبية منها، وعدها نصا تاريخيا محلى بالتخييل، ليس كما حدث فعلا بل كما روته العامة أو الطبقة الشعبية، إلا أنه يمكن القول إن الرواة الشعبيين وهم يستندون إلى التاريخ في سردهم لهذه السير لم يكن همهم إعادة رواية هذا التاريخ بقدر ما كان تقديم مسوغ لسردهم والذي يتجسد في طموحهم إلى كسب عدد أكبر من المتلقين (المستمعين) من خلال إضفاء لمسات تاريخية على هذه الروايات، على أن منطلقاتهم الأدبية كانت أقوى من التاريخية التي اتهموا بها، إذ إن الغاية في إنتاج النص السردي كانت الأساس أكثر من التأريخ لأحداث سابقة[1].

إن اعتماد السير الشعبية على التاريخ وإعادة تمثيله سرديا مع ما يتوافق وروح العصر الذي برزت فيه كان أيضا نوعا من الخروج عن السلطة التي مارست نوعا من الحد على الرواة، وأحكمت سيطرتها على المجتمعات فكانت هذه السلطة تظهر ما تريد إظهاره للعامة وتخفي ما تشاءه، فاعتمد الرواة سرد تلك السير

على منوالها بشكل أمين صادق . ينظر، إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص86 ،87.

يشير أيضا طلال حرب إلى هذه المسألة ولكن من باب رفضه لها، إذ يقول إنه لم ير أو يسمع ناقدا حاكم الإلياذة لأن فيها جانبا من التاريخ اليوناني وعدها أدبا شعبيا، لذلك لا ينبغي أيضا الحكم على السير الشعبية بأنها مجرد سرد محلى بالتاريخ أو تاريخ في حلة سردية، نظرا أن الرواة في تلك الفترة –العصر المملوكي– اعتمدوا التاريخ في محاولة إقناع المتلقين وكذا إضفاء مسحة من الواقعية والصدق لما يروونه= =كون أن أبطال السير الشعبية هؤلاء يعيشون في الدائرة واللاوعي الجمعي للشعوب والطبقات العامة تحديدا، فهم من هذا المنطلق لم "يتجاوزوا حدود الخلق الأدبي والإبداع الفني" وهم لا يروون التاريخ ولا يكتبونه، وإنما يكتبون بشكل أدبي له آفاق وتطلعات على الرغم من كونها تحمل هما . ينظر، طلال حرب، بنية السيرة الشعبية، ص 09 وما بعدها .

[1] ينظر، طلال حرب، بنية السية الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، ص 09 .

لملء تلك الفراغات والأمور المغيبة من قبل السلطة . حيث مارس هؤلاء نوعا من التحويل النصي الذي شمل الأحداث والشخصيات معا ، على أن هذا التحويل سيشمل كل ما رفضته أو غيبته السلطة بما في ذلك ما هو مختلف دينيا واجتماعيا كأخبار السنة والشيعة والمتصوفة معا[1] .

ينبغي هنا التساؤل هل قدمت مثل هذه الدراسات التي تبحث في تاريخية السير الشعبية أو محاكاتها للواقع خدمة لهذه السير أم أنها كانت مجرد تجليات للمنهج التاريخي حين يقاربها ويبحث في مظاهر التاريخ فيها ؟ . الواضح أن هذه الإجراءات التي تبحث في محاكاة نص أدبي للواقع أو حتى تاريخيته لا تعد سوى مرحلة أولية في قراءته، في ظل غياب النظرية القادرة على تحليله تحليلا موضوعيا علميا يقوم على البحث في مميزاته وخصوصياته وبنياته بعيدا عن التاريخ وبغض النظر عن كونه يعكس واقعا معينا في صور حكائية . وعلى الرغم –من ناحية أخرى– من أن الدراسات التي بحثت في هذه المسألة[2] لا تزال أبرز الدراسات المقدمة حول السيرة الشعبية، إلا أنها لا تعدو كونها مرحلة تأسيسية تجسد بداية الوعي بالسيرة وبالتراث الشعبي عموما ، حتى أنها لم تتفق من ناحية على تسمية هذه السيرة أهي سيرة أم ملحمة أم حكاية شعبية أم رواية أو حتى مجال انتمائها هل هي فعلا شعبية فلكلورية أم نص أدبي "قصصي" .

---

[1] ينظر، ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية و إشكاليات التأويل ، ص 244 ، و قد سعت الباحثة إلى أن تبرز حضور التاريخ في السير الشعبية وأهم التحولات الحكائية والنصية التي خضعت لها هذه السير (الظاهر بيبرس، تغريبة بني هلال، علي الزيبق، سيرة الحلاج) وقد لاحظت الكعبي أن اعتماد التاريخ ولو في جزئياته فقط كان وسيلة لإيهام الطبقة العامة المتدنية علميا وثقافيا بأن ما يروونه صحيح كله، لذلك أشارت إلى أن رواة السير الشعبية لم يعتمدوا كثيرا مسألة الإسناد لإثبات ما يروونه بسبب التدني الثقافي، وكذا لترك الاحتمالات متعددة للسامع وفتحها أمامه .

[2] وفي مقدمتها دراسات فاروق خورشيد وعبد الحميد يونس ونبيلة إبراهيم السالفة الذكر .

لذلك كان يجب قبل طرح إشكال هل السيرة الشعبية نص ذو مرجعية تاريخية أم تخييلية أم أنه مزيج بينهما التنويه إلى الوظيفة والغاية التي دُوّن التاريخ لأجلها وتلك التي دونت السيرة الشعبية لأجلها بعدّها نصا ينتمي إلى السرد العربي، فإن كانت وظيفة تدوين التاريخ تتمثل في إشباع حاجات الإنسان العربي –والإنسان عموما– المعرفية بما حدث في الزمن السابق والكشف عن مختلف الظروف التي عاشها هذا الإنسان وكيف تطور معها ومن خلالها، فإن وظيفة تدوين السير الشعبية تختلف تمام الاختلاف عن هذا: إنها إحداث المتعة والألفة والأنس وأحيانا أيضا أخذ العبرة من حكايات قد تكون متخيلة ومن يقدم فيها العبرة خيالي أيضا، إلا أنها لم تُجسّد كتابيا للتوثيق التاريخي على حد ما قد يعتقد ويَثِق حتى أبرز النقاد العرب، ولئن كان عبد الحميد يونس* يرى أن الوصول إلى كنه وصلب نصوص السيرة الشعبية لا يكون إلا عبر التاريخ فلأن النقد العربي كان حديث العهد بالمنهج التاريخي الرامي إلى هذه الغاية بل إنه كان أقرب إلى حركة حداثة فيه، وللقارئ العربي أن يتساءل لماذا لم يستفد المؤرخ حديثا من نصوص السيرة الشعبية وهي مدونة على أنها نصوص أدبية وإنما عمد إلى استقصاء مصادر أخرى لتوثيقه؟ فقط لأنها أدب والتخييل فيه أمر محسوم .

* حيث يقول عبد الحميد يونس في دراسته لسيرة بني هلال عادا "التاريخ" الأساس و الوسيطَ الأولَ في قراءة الأدب : "الآثار الأدبية الأصيلة نفسها وثائق تاريخية لا يرقى إليها الشك ولا يستغني عنها المؤرخ البصير ، . . ، الآثار الأدبية لا يمكن أن تُفهَم على وجهها الصحيح إلا على أساس من التاريخ ، والحكم عليها ، و الكشف عن وجوه الجمال أو القبح فيها لا يتم إلا إذا فهمت الظروف التاريخية التي كيفت أصحابها و دفعتهم إلى أن يصدروا ما أصدروا على صورته تلك" . عبد الحميد يونس ، الهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي، ص 10 .

2- السيرة الشعبية : حدود النوع ، المصطلح والمفهوم .

لم تشذ السيرة الشعبية كمعظم غيرها من الأنواع السردية الأخرى عن الاضطراب الذي مس معظمها في النقد العربي من حيث التسمية أولا ، ثم من حيث التحديد النوعي لها أو المجال الأدبي الذي تنتمي إليه أو ما ينبغي دراستها ضمنه . وإن كان هذا الاضطراب قد مس الأدب العجائبي فذاك راجع إلى كونه شكلا غير محدد أو أنه ليس له ضوابط وملامح تحكم وجوده، إذ إن العجائبية سمة قد تدخل ضمن بنية أي نص أدبي .

أما بالنسبة للسير الشعبية ، فهي واضحة الوجود والمعالم، على أن الفرق بينها وبين أنواع سردية أخرى تقاربها من حيث البنية الحكائية واللسانية يتضح بمجرد الوقوف على سمات هذا النوع أو ذاك، وهذا لا يعني أبدا أن هذه الأنواع لا تتداخل معها ، إلا أن الراوي الشعبي جعل العناصر الخارجة عن هذا النوع تبدو عناصر قارة تدخل ضمن بنيته دون أن تبدو مستقلة عنه .

إن الحديث عن الاضطراب الذي مس المصطلح والمجال الذي تنتمي إليه السيرة الشعبية نقديا يبدو إشكالا وجدلا مشتركا ، إذ إن كلا منهما يحيل إلى الآخر . وينبغي بداية الإشارة إلى أن الجدل الذي أثاره المستشرقون سابقا حول وجود سرد عربي قديم عموما[1]، وقصور المخيلة العربية عن إنتاج ملاحم تحديدا ، هو الذي قاد بشكل أو بآخر إلى ذلك الاضطراب الذي مس المصطلح أو تسمية هذا النوع، هل ينبغي تسميته ملحمة أم سيرة شعبية أم قصة بطولية أم رواية شعبية . وقد جاء هذا الرد العربي في هذا السياق، حيث تبين لكثير من النقاد العرب –وفي مقدمتهم عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد– في بداية النصف الثاني من القرن المنصرم أنه يمكن الرد على هؤلاء بما أُثر من سير شعبية لما تحمله من ملامح بطولية .

---

[1] ينظر في هذا : عبد الحميد يونس السيرة الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ، ص 92 وما بعدها ، وكذا ، سعيد يقطين ، الكلام والخبر، ص 116 وما بعدها .

إن الإشكال الذي مس المصطلح يقود بشكل مباشر إلى مسألة انتماء هذا الضرب من السرد: هل هو أدب رسمي أم أدب شعبي على أن القول بأن هذه السير ملاحم يقود إلى الصنف الأول في حين أن الاصطلاحات الأخرى تقود إلى الصنف الشعبي. ولعل اعتماد نظرية الأنواع في التأسيس لهذا النوع هو الذي قاد من ناحية أخرى إلى هذا الاضطراب في تحديد انتمائه[1]. إذ إن معظم الدراسات العربية المقدمة في تلك الفترة لم تستند إليها وإنما إلى مواقف ونظرات ذاتية قادت إلى هذا الاضطراب.

إن أول ما يلاحظ على تسمية هذا النوع من السرد في الدراسات العربية الحديثة تعددها نسبيا وفقا لزاوية رؤية كل ناقد على حده، فمنهم من يسميها بالسيرة الشعبية فحسب، نظرا لكونها تمثل سيرة أو حياة فرد أو جماعة تم تداولها بين العامة من الشعب، فرواتها شعبيون وأبطالها –وإن تفاوتوا بين الطبقتين الحاكمة والعامة– وهذه التسمية هي الأكثر شيوعا في الدراسات العربية الحديثة. على أن هذا النوع عرف باصطلاحات أخرى كالرواية الشعبية وقصة البطولة الشعبية والملحمة البطولية. حيث يسميها فاروق خورشيد في دراساته المختلفة بالسيرة الشعبية والرواية الشعبية معا، وتشترك معه في هذا الناقدة نبيلة إبراهيم في دراستها لسيرة الأميرة ذات الهمة، وكذا عبد الحميد يونس ومحمد رجب النجار*. إلا أن

---

[1] وهذا ما أكده سعيد يقطين وهو يعرض لبعض الآراء العربية التي اختلفت حول هتين المسألتين. ينظر، الكلام والخبر، ص98 وما بعدها.

* يسمي فاروق خورشيد هذا النوع بالسيرة الشعبية إلا أنه يقول "فيما عُرف بالسيرة الشعبية" وكأنه يرفض التسمية ولا يذكرها إلا مرغما، على أن خورشيد –من خلال حديثه– يجعلها عبارة عن ملاحم للفروسية والبطولة والجمال والحب معا. ينظر، فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 184. و، نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت. و، ينظر، عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية. و، السيرة الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص10 وما بعدها. كما يعتمد عبد الحميد يونس أيضا مصطلح الملحمة للدلالة على هذا النوع. وكذا، محمد رجب النجار، البطل في السير والملاحم الشعبية، قضاياه وملامحه الفنية، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1976. و، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، مج 7، ع 1،

الملاحظ على دراساتهم أنها لا تقدم أي مسوغ أو تأسيس لاعتماد مصطلح دون آخر، إذ إن بين السيرة الشعبية والرواية اختلافا لا ينكره النقد –على الرغم من اشتراكهما في مسألة الشفاهة–، إضافة إلى البعد النوعي الذي قدمته نظرية السرد لمصطلح "الرواية" بعدها نوعا سرديا مستقلا .

الملاحَظ أيضا على الدراسات العربية في بداية الخمسينات أن العديد منها تتجاوز تقديم تعريف لهذا النوع السردي، على أنها تجتمع في غالبيتها على أنه نوع سردي متكامل، وأنه ملحمة بطولة وفروسية فردية أو جماعية، قائم بذاته، له أصوله وقواعده وفنياته التي تجتمع عليها كل السير وتسير عليها سواء أكانت متكاملة أم دُونت قبل أن تكتمل . ولعل المتأمل لما قدمه فاروق خورشيد لوحده في تأسيسه للسيرة الشعبية يلحظ كثيرا من التذبذب في تعريفه لها ، حيث يقدمها بداية على أنها الأعمال الشعبية المتكاملة وهي ملاحم بطولة وفروسية بالدرجة الأولى، ثم على أنها أيضا أقدم فنون الأدب الشعبي، وأنها فن قصصي قائم بذاته . ويميز فاروق خورشيد من ناحية أخرى بين القصص الشعبي والسير الشعبية، على أن القصص الشعبي كم هائل اهتم به المسامرون وكتاب الأخبار والحكاؤون منذ مطلع التاريخ العربي، واستمدوا وجوده من المترسبات الشعبية العربية ومن الوافد من ثقافة الشعوب المجاورة والبعيدة على حد السواء، مضيفا من جهة أخرى مسألة مماثلة البنية الداخلية للسيرة الشعبية للبنية المسرحية ونسق الأولى لنسق الثانية مؤكدا أن ظهور السير الشعبية في الأدب العربي هو الذي عطل ظهور المسرح فيه وأخره من خلال مسألة الأداء التي تحدث عنها ، والمتعلقة براوي السيرة الشعبية الذي عليه أن يجسدها بمختلف أحداثها وشخوصها ومشاهدها أمام مجموع

1976 ، الكويت ، ص 68 و ما بعدها . في حين يسميها الناقد نعمة الله إبراهيم بالرواية الشعبية العربية على الرغم من أنه وضع مصطلح السيرة الشعبية كعنوان لدراسته . ينظر، نعمة الله إبراهيم ، السير الشعبية العربية ، ص 41 وما بعدها .

المتلقين، وهو الأمر –الأداء– الذي يقوم عليه العرض المسرحي، فهذا التجسيد ساهم بشكل ما في تأخر ظهور المسرح حسب فاروق خورشيد[1] .

ما يلاحظ على تعريف خورشيد للسيرة الشعبية بداية هو تقديمها على أنها فن قصصي يتداول بين العامة ثم تمييزه بينها وبين القصص الشعبي دون أن يقدم أوجه هذا التمايز أو حتى المشترك بينهما، وهل القصص الشعبي أعم بحيث يمكن أن يضم السيرة الشعبية أم أنه نوع موازٍ لها، هذا من ناحية، من ناحية أخرى، كيف يمكن أن يعطل ظهور نوع أدبي ظهور آخر أو يؤخره، هل لأن الأمر متعلق فقط بكون السيرة الشعبية تقوم على الإنشاد والأداء ؟ تبرز ههنا عديد الدراسات التي بحثت في الظواهر الدرامية في السرد العربي القديم كله وليس السير فحسب، والتي منها دراستا علي عقلة عرسان " الظواهر المسرحية عند العرب" وعلي بن تميم "السرد والظاهرة الدرامية"، وقد أشار صاحبا الدراستين إلى وجود بعض عناصر الدراما والشكل المسرحي في السرد العربي القديم دون الإشارة إلى أن هذا النوع أو ذاك أخر ظهور المسرح العربي، نظرا لأن هذا التأخر كان بفعل ظروف وعوامل أخرى أغلبها سياسية[2] .

يبدو أن الأمر نفسه –التذبذب– في تحديد ماهية السيرة الشعبية موجود لدى عبد الحميد يونس، إذ يضع عنوانا لدراسة حول سيرة بني هلال في عبارة : "السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية"، ثم يأتي بتعريف للسيرة يرى فيه أن "مصطلح السيرة يرتبط بحياة شخصية بارزة أو بطل معروف وهو أوسع مجالا من مصطلح

---

[1] ينظر، فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992، ص 28، 184 . 142، 185 وما بعدها .

[2] ينظر، على عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ص 25 وما بعدها . وكذا،علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، 149 وما بعدها .

الملحمة"[1] . ويعرف الملحمة على أنها الواقعة العظيمة في الحرب أو القتال، ثم أصبحت تدل على الشعر المطول، على أن الأحداث المتداولة فيها عجيبة تتجاوز حدود الواقع إلى مجال أرحب هو اللامعقول ، وأن هذه الأحداث تدور حول بطل أو أبطال متعددين [2] . ثم تجده في دراسة أخرى لها يقف وقفة حائرة في موضع وسط بين درامية السيرة الشعبية وغنائيتها نظرا للكثافة الشعرية في السير العربية وسيرة بني هلال تحديدا، حيث يرى أنه من العسير القول إن "السيرة الهلالية ملحمة لأنها تقول بالشعر وتتحدث عن الحرب و البطولة وأنها صدى لحياة فاعلية . . وأنها تثير في المتذوقين من المشاعر ما نجد له ضريبا في الملاحم، ذلك لأن الطابع الغنائي يزحمها من كل ناحية ، . . وما نستطيع كذلك أن نحكم عليها بالغنائية الخالصة وهي في موضعها العام وفي طريقة سردها تتخذ مظهرا منافيا للغنائية . . "[3] .

يقدم أيضا محمد رجب النجار توصيفا للسيرة الشعبية مقرنا إياها بالملحمة بل مطابقا بينهما ، يرى فيه أن الملاحم والسير تشكل "جنسا" أدبيا قائما بذاته يتمحور من حيث موضوعه حول الآداب البطولية

---

[1] عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية ، ضمن كتاب الملاحم و السير الشعبية ، سلسلة عالم الفكر ، المجلد 17، ع1 ، 1986 ، ص 47

[2] المرجع نفسه ، 47 .

[3] عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص121 . ويعقد عبد الحميد يونس هذه المقاربة بين تعريفي الملحمة والسيرة دون أن يقدم أوجه الاختلاف أو المطابقة بينهما أو كيف يمكن أن تكون السيرة أوسع وأشمل من الملحمة، أو لماذا دائما ترتبط السيرة الشعبية بها . على أنه لم يكن فاروق خورشيد وعبد الحميد يونس هما من تداولا هذه المسألة في بداية الخمسينات فقط، بل ذكرها غيرهما وفي مقدمتهم موسى سليمان في الأدب القصصي عند العرب و نبيلة إبراهيم في دراستها لسيرة ذات الهمة .

الملحمية القائمة على ما هو شعري ونثري معا يمتزج فيها التاريخي بالشعبي الفلكلوري، فتنعدم فيها الحواجز بين الواقع والخيال والأسطورة والخرافة والحلم[1] .

على أن هذه التوصيفات المختلفة للسيرة الشعبية بين الملحمي والأسطوري والتاريخي جاءت في معرض الرد عن السرد العربي حين نُعِت بالقصور في إنتاج الملحمة، فكانت السير الشعبية وهي تقوم على الفروسية والبطولة والشجاعة الأداة الوحيدة للدفاع والرد . ولئن كان في هذا بعض المبالغة التي قد تتجلى إذا ما قورنت هذه السير بملامح اليونانيين التي لا حدود فيها للخيال أو للمغامرة، فإن مسألة البطولة تغطي هذا الغياب . لذلك كانت أكثر ما ركزت عليه الدراسة العربية في تحديد ماهية السير والتمييز بين مختلف أنواعها .

يبدو أيضا من ناحية أخرى على الدراسات العربية الأكثر حداثة في تعريفاتها للسيرة الشعبية أنها تتجاوز البعد الملحمي إلى البحث عن قواعد هذا النوع وأساسياته، وفي مقدمتها امتزاج الصور الحكائية بمكونات البطولة، دون عدها ملحمة بطولة . وسواء أكانت هذه البطولة فردية أم جماعية إلا أن السيرة الشعبية حسب ماجدولين تجسيد "رؤية حلمية تتحرى الإيهام بالمثال السامي المفارق لمنطق الإمكان عبر نسق تخييلي، يكشف عن الفطرة الشعبية التواقة إلى مجاوزة محدودية القدرة"[2] . ويضيف ماجدولين مسألة محاكاة هذه السير الشعبية لوقائع تاريخية سابقة هي بالأساس حروب قبلية وتمثلها سرديا، على أن يكون قوامها الأساسي البطولة التي تجسد أمل وهمّ الإنسان العربي في فترة من الفترات معا[3] * .

---

[1] ينظر، محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، م1 ، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995، ص 169 .

[2] شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، م س، ص 191 ، 192 ، 74 ، 194 .

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 74، 194 .

*يعرف من ناحية أخرى عبد الحميد بورايو السيرة الشعبية قائلا إنها تنتمي إلى أدب البطولة الذي تعود نشأته إلى ظهور النظام القبلي والإنسان البطل عموما، مشيرا إلى البعد الأسطوري لهذا البطل الذي أفسحت له آلهة الأساطير مجالا لممارسة هذه البطولة الملحمية التي

يقوم تحديد ماجدولين هذا على مرجعيات بلاغية وعلى الصورة الحكائية ومدى إحالتها إلى مرجعية معينة إما واقعية أو حلمية، ومدى هيمنتها على جسد النص، ولعل المثير في تعريف ماجدولين هو جمعه بين الحلمية والتاريخية في تعريف السيرة الشعبية فهي سرد لوقائع حقيقية وتجسيد لرؤية حلمية يربطها بالجانب الخارق في السيرة فحسب .

على أن مفهوم السيرة الشعبية تطور تدريجيا من كونها جسدت بداية مجموعة أحداث عاشها شخص محدد وعالجها الراوي الشعبي بطريقة خاصة فعدل وحور، أو بمعنى آخر سيرة حياة فرد بعينه، ثم تطور مفهومها إلى جعلها عنوانا لكتاب يسجل الأحداث المحيطة بجماعة أو شخص من قبل ولادته أو تكوّن تلك الجماعة إلى اختفائها أو موته[1]، حيث لم تعد مرتبطة بالفرد الواحد أو ميلاده بل بمختلف السياقات الاجتماعية والسياسية التي صاحبت قبل وبعد هذا الميلاد .

لذلك يبدو الاختلاف بين الدراسات العربية المتقدمة نوعا ما وتلك الحديثة ماثلا في مسألة الملحمية، وهل هي مرتبطة بالنوع أم بالخطاب . حيث كانت السيرة في البداية ملحمة في نظر أصحاب تلك المتقدمة.

تعبر عن موقف تجاه الحياة، مشيرا أيضا إلى أن الراوي الشعبي في هذا النوع يمارس نوعا من الإيهام بواقعية الأحداث على المتلقين، على أن وراء هذا الإيهام رغبة في بناء نموذج إنساني نابع من الواقع ومتجاوز له في الآن ذاته .

ثم يشير بورايو إلى البعد السردي للسيرة الشعبية ومزاوجتها الشعر بالنثر، على أن –من جهة أخرى– تشكل هذا النوع السردي كان من خلال تضافر مجموعة من الخصائص الشكلية والخارجية، محددا هذه الخارجية في مجموع الإمكانات الأدبية والتاريخية التي تحققت عبر مسار الثقافة العربية الإسلامية المتغيرة تاريخيا وذهنيا من خلال مكوناتها وانفتاحها على الآخر . ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسة حول خطاب المرويات الشفوية ، الأداء الشكل الدلالة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 ، ص 46 ، 47 .

[1] ينظر، طلال حرب، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك ، ص 06 .

ولعل –كما أشار سعيد يقطين– عدم اعتماد نظرية للأنواع في تحديد ماهية هذا النوع هو الذي قاد إلى ذلك التماثل بينهما .في حين أن معظم الدراسات الأكثر حداثة تنطلق من مرجعيات بنوية رأت أن الملحمية تدخل في بنية خطاب السيرة الشعبية، ما دام أن البطولة قوامها على نحو ما كانت عليه الملاحم الإغريقية و اليونانية ، إلا أنها ليست ملحمة . على أن السبب في كونها ليست كذلك هو مسألة انتمائها الاجتماعي أو الطبقة التي تداولتها ، إذ إن الملاحم القديمة كانت تشكل جانبا من أدب الطبقة الأرستقراطية، في حين أن السيرة الشعبية العربية وليدة المتخيل العامي، وتجسد جانبا من آمال العامة وطموحاتها ودرجة من درجاتها التخييلية والفكرية . وعلى الرغم من أن الدراسات العربية في بداية الخمسينات صنفت السيرة الشعبية ضمن مصاف الأدب الشعبي، إلا أنها ما انفكت عن القول بكونها ملحمة فروسية عربية .

تطرح من ناحية أخرى الدراسات العربية في تأسيسها التاريخي للنوع السيري الشعبي فكرة أن الإرهاصات الأولى له تجسدت تحديدا في نص السيرة النبوية الشريفة، على أنها أيضا نص لم يسلم هو الآخر من تلك التعديلات والتكييفات التي تعرضت لها معظم النصوص الأدبية وغير الأدبية التي تستند إلى التاريخ . ولئن كانت سيرة النبي (صلى الله عليه وسلم) الموجه السردي الأساسي لصياغة نوع السيرة الشعبية وبناها السردية فهذا راجع إلى أمرين أساسيين هما :

1 – إنها نص يصور حياة شخصية الرسول من ولادته إلى وفاته، مع مختلف السياقات والمواقف التي أحاطت بها ورافقتها ، وهو مبدأ آخر للسير الشعبية، على أن الأمر فيها قد يتجاوز الفرد الواحد إلى الفئة أو الجماعة .

2 – إنها واقع (تاريخ) خضعت في بعض المتون التي عملت على كتابتها إلى ذاتية صاحبها ، فطرأ عليها – على الرغم من كونها تجسد حياة الرسول الكريم– إلى بعض الحذف والتغيير من متن لآخر، على أن هذا

التغيير لم يمس سيرة الرسول وإنما بعض التفاصيل الجانبية، كذلك السير الشعبية، متون تستند إلى الواقعي، إلا أنها خضعت لكثير من التعديلات، وهي تتداول شفهيا بين الرواة فلا يكاد يعرف الأصيل من الدخيل فيها أحيانا .

وقد تحدث عنه عبد الله إبراهيم عن هذه المسألة حين تأصيله للسيرة الشعبية حيث قال :" . . إن هيكل السيرة الشعبية بأجمعه يمثل وصفا شاملا ومفصلا لشخصية ذات أهمية اعتبارية في التاريخ ابتداء من ظهورها وانتهاء بوفاتها مرورا بأهم الإنجازات التي قامت بها طوال حياتها، الأمر الذي يؤكد أن بنية السيرة النبوية كانت الموجه السردي الأول لصياغة البنى السردية للسير الشعبية فيما بعد "[1]. مشيرا أيضا إلى أن نص السيرة النبوية صيغ صياغة سردية ذاتية بداية من أول مصنف لها وهو لمحمد بن إسحاق (ت151ه) الذي صاغها في جو أدبي ساده الجمع المتكاثر والمكثف للمرويات السردية وغير السردية، لذلك، وفي ضوء هذا الجمع، لم تسلم تلك المرويات المأثورة عن سيرة النبي من بعض التضخيم الذي مسّ بعض الجوانب أو تخطي بعضها ومجرد التلميح له أو حتى حذف البعض، وفقا لسياقات التلقي وحاجات الاستخدام في الفترات التي جمعت فيها سيرة النبي الكريم، التي شهدت كثيرا من الصراعات السياسية والطائفية، حيث إن السيرة لم تسجل حتى النصف الأول من القرن الثاني الهجري، ولعل هذا التأخير في تدوينها هو الذي يحيل إلى حد ما إلى أن هذا النص شابه بعض التغير في هذه المدة[2]* .

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي 229/1 .

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 223 ،225 ، 228 . تشير ضياء الكعبي في السياق ذاته إلى أن هذا التفاعل بين السيرة النبوية والمتخيل الشعبي الذي تدخل كثيرا في سيرة ابن هشام تحديدا الذي أورد مادة خبرية متضخمة دون أن يورد لها سندا، وتحديدا تلك المتعلقة بمعجزاته، مشيرة إلى أن مدوني السيرة وقبلهم مدونو المغازي قد استفادوا من أخبار العرب وأيامهم في الجاهلية . ينظر ضياء الكعبي، السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، ص 162 وما بعدها .

ولعل السيرة النبوية بهذا الوصف كانت مزدوجة الأثر، إذ لم يكن القالب أو الطريقة التي صيغت بها وليدة فترتها بل يمكن القول إنها تأثرت من ناحية بسرد ماقبل الإسلام الذي تجسد في جلّه في حروب العرب وأيامهم في تلك الفترة. ونموذج سرد ماقبل الإسلام هذا تجلى بداية في طريقة سرد المغازي ثم في السير الشعبية. وكذا تأثرها من ناحية أخرى بالقصص القرآني الذي حمل ما يشاكل إلى حد ما يعرف بالترجمة أو السيرة الذاتية لبعض الأنبياء. لذلك أمكن القول إن السيرة النبوية أدت إلى –إلى حد بعيد– ميلاد نوع سردي جديد هو السيرة بمختلف أنواعها من الموضوعية إلى الذاتية إلى الشعبية الكبرى* .

وهو الأمر الذي شجع كثيرا من أدباء الخاصة لكتابة سيرهم أو سير غيرهم، ثم سرعان ما أصبحت السير الشعبية سردا يستهوي كثيرا من العامة والرواة تحديدا ويستميلهم، فبحثوا في الأخبار العربية القديمة

---

* تطرح من ناحية أخرى الصياغة الحكائية والسردية لسيرة النبي وتأخر تدوينها إلى زمن عاد فيه العرب فيه ولو تدريجيا إلى المتعة القصصية إشكالا يتمثل في إن كان لهذه العودة دور في الدفع بتدوين سيرته الكريمة، و هنا سيتبدل دافع تدوينها من الدافع الديني القيمي= =إلى دافع سردي إمتاعي، وهو الذي سيمثل السبب الوحيد في تلك التغيرات التي طرأت على متن السيرة من ناحية وتفشي كتابة السيرة بين الملوك و العلماء ثم انتشار السير البطولية الشعبية بعد هذا كنوع قصصي .

* على أن الباعث لنشأة التراجم والسير الموضوعية كان دينيا، حيث كانت بداية يعنى من خلالها بجملة الحديث والبحث في أنسابهم وأخلاقهم والثقاة منهم ثم سرعان ما شملت اللغويين والنحاة والقراء والشعراء والصحابة غيرهم، في حين أن الباعث من ظهور السير الشعبية كان سياسيا أدبيا إمتاعيا في الآن ذاته. ويشير عبد الله إبراهيم ههنا إلى مسألة الإرهاصات الأولى للسيرة الشعبية مبرزا أن أيام العرب أو حروبهم لم يكن لها تأثير على سرد المغازي فحسب، بل إن هذه الأيام يمكن عدها البدايات الأولى للسيرة الشعبية قبل أن تكتمل وتستقيم على النحو الذي دونت فيه، مشيرا ههنا إلى رأي كل من عادل البياتي (الملاحم العربية ، بغداد، ص 29) في أن السير الشعبية تطوير للبذور الأولى التي أوجدتها أيام العرب، وكذا أحمد كمال زكي (الفن القصصي في التراث العربي ، الآداب ، 1989)حين قال إنها نشأت في خط مواز للمغازي، على أن الرواة من العامة جمعوا في هذه الفترة كل ما رفضته الخاصة من الأيام الأصل والتواريخ والأنساب وكل ما ترسب من كتب الأوائل ونوادر الرحالة والجغرافيين المتقدمين وشكلوا منها سيرا شعبية استمالوا العامة بها . موسوعة السرد العربي 149/1 .

والقريبة من عصورهم وجمعوها في شكل قصص مطولة . ويبدو أن ما زاد الاستمالة نحو هذه السير الشعبية ما كان يقوم به الرواة من إنشاد لها ومسرحة لأحداثها أمام جمهور المتلقين من العامة الذين كانوا يتحلقون حوله . وعلى الرغم من أن هذا المنشد/الراوي كان واحدا يتحول إلى مؤد لأحداثها إلا أنه كان يتقمص الأدوار المختلفة للشخصيات، ويمثل المشاهد بأكملها ، على أن يحرص على تقديم نفسه مَظهرا ولغة بما يتناسب والشخصية والسياقات المختلفة التي يقوم بتأديتها[1] .

قد يستعين المؤدي في أثناء سرده لهذه السيرة بمساعدين، إلا أنهم لا يقومون بأي دور، كما قد يلجأ إلى استخدام السلاح خلال أدائه، على أن –وخلال هذا كله– تكون الموسيقى مصاحبة لأدائه، فيُضرب العود أو الربابة، وحتى وإن استمر سرد هذه السيرة شهورا فإن الراوي سيظل مؤديا ، إما لأنه يسعى فعلا أن

---

[1] ينظر، علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 2003 ، ص 155 ،156 .

أثار عبد الحميد يونس أيضا هذه المسألة من خلال دراسته لسيرة الظاهر بيبرس حين رأى أن فن السيرة الشعبية أداء يقوم به فرد واحد "ذلك لأنه يلبس لكل حالة لبوسها ويضع نفسه في مواضع الأبطال ، ومن ثم ورد في سيرة الظاهر بيبرس الخطاب المباشر كما ورد فيها الحوار، وقد استعان على إظهار هذين الضربين من الحديث بوسائل صناعية في الصوت من التفخيم إلى الترقيق ، ومن الجهر إلى الخفوت، ومن الأناة إلى الإسراع، ومن التلطف إلى الأمر والجزم، تساعده عوامل الإشارة بالأصابع والقسمات" . عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، 1958، ص 111 ، نسخة إلكترونية من موقع : books.google . تاريخ الدخول : 17-03-2014 ، الساعة 15 .

ويبدو أن هذا الأمر هو الذي دفع بفاروق خورشيد حينما تحدث عن جذور المسرح في التراث العربي إلى القول إن ظهور السير الشعبية بهيأتها الإنشادية وأداء مؤديها الفردي التي جسدت مظهرا من أوليا من مظاهر التلقي الجمعي أدت إلى تأخير ظهور المسرح في الأدب العربي . ينظر، فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي ، ص 143 .

يشاركه جمهور المتلقين ويتفاعلوا معه وجدانيا ، وإما في سبيل حشد أكبر قدر منهم، وهنا كثيرا ما يخرج هذا الراوي/المنشد /المؤدي عن المرويات والأخبار التي وصلته فلا يلتزم بها[1] .

كأن هذا الراوي من خلال تأديته لهذه الأحداث يستجيب لطبيعة المتلقي العربي من ناحية ما ، فكل تلك المشاهد التي تبرز شهامة العربي وشجاعته فيما مضى من الزمن كانت تثير ذلك المتلقي في زمن ندر فيه أمثال هؤلاء الأبطال، فكان هذا المتلقي يفزع إذا ما أُسِر عنترة، ويحفل إذا ما انتصر في قتال وقهر عدوه، ويثور مع الهلالي ويشيد بالمهلهل. على أن الأمر لم يتوقف على الشجاعة والبسالة، بل تعداه إلى الفكاهي الذي يخفف عن هذا العربي وطأة زمانه، وحتى السخرية، فكان على هذا الراوي أن يؤدي هذه المواقف الطريفة* . وبهذا أسست "السيرة الشعبية لأول مرة مظهرا من مظاهر التلقي الجمعي المنظم"[2] .

إن راوي السير الشعبية حين يعرض هذه السير التي تقدّم بدورها نماذج عربية إنسانية بطولية يعمد إلى كثير من المبالغة وتحديدا فيما يخص هذه البطولة، وهذا عائد أساسا إلى توق الناس إلى الخروج عن المعاناة والقهر اللذين عايشوهما في فترة من فترات التاريخ العربي، وكأنهم يتمسكون من خلال هذه السرود البطولية بشيء من إمكانية بعث واقع مماثل لواقع أبطالهم وانتظار الفرج، لذلك بالغ الراوي الشعبي في سبيل إرضائهم و

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 1/ 252 .

* تحدث فاروق خورشيد عن حضور الفكاهة في السير الشعبية بل وتغلغلها فيها بشكل واضح ملفت، ففي كل سيرة من السير الشعبية العربية تقريبا توجد شخصية تولد السخرية في موقف تمتزج فيه السخرية بالفكاهة بالحس التراجيدي المرهف للإنسان العربي . وهذا الأمر –الفكاهة– هو ما يعده خورشيد مقوما دراميا من مجموع مقومات أخرى تتجلى في السير الشعبية . ينظر، فاروق خورشيد ، عالم الأدب الشعبي العجيب ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، ط1، 1991 ، ص 181 ،195 .

[2] علي بن تميم ، السرد والظاهرة الدرامية ، ص 156 .

كسب التأييد ، وأقحموا كل ما هو قابل وغير قابل للتصديق وتحديدا فيما يخص البطل نفسه[1] . ولربما كانت هذه المبالغة التي يلجأ إليها الراوي الشعبي أثناء سرده –بالإضافة إلى التداول الشفهي للسير عبر التاريخ– هي التي دفعته إلى أن يلجأ إلى أنساق معرفية وثقافية وأدبية أخرى أمكن أن ينفتح عليها النص السيري الشعبي، فجمعت معظم السير الشعبية كثيرا من أبيات الشعر العربي القديم واستلهمت من القصص الديني والصوفي والأسطوري، كما برز فيها التاريخ لا بوصفه أصلا لوقائعها فحسب، بل بوصفه نصا دخيلا انفتحت عليه .

[1] ينظر، طلال حرب ، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك ، ص 105، 106 .

3-الراوي الشعبي من منظور النقد الحديث .

يعد نص السيرة الشعبية من أكثر نصوص السرد العربي القديم الذي تنوعت مناهج قراءته وتحليله، وتعددت أبواب الولوج إليه، لكونه نصا توزعت مرجعيته بين التاريخ والمجتمع والمتخيل، لذلك كانت تلك المرجعيات أهم المفاتح التي تمت قراءته من خلالها . وإن كانت النزعة التاريخية أو الاجتماعية ستحدُّ من البحث في البعد التخييلي الذي يتجلى في نصوص السيرة الشعبية، إذ إنها نص تشكل في الثقافة العربية القديمة ودون على صورته الأخيرة بعد فترات طويلة من الرواية الشفهية التي لا تضمن إطلاقا صحة النص أو صورته الأولى، ولعل الأمر يعود أساسا إلى الراوي وأمانته من ناحية ومخيلته من ناحية أخرى، وكذا مقتضيات ومتطلبات المتلقي المائلة إلى كل ما هو بطولي وخارق من ناحية ثالثة .

لهذا يمكن تمييز ثلاثة توجهات أساسية يمكن عدها مراحل في تاريخ نقد السيرة الشعبية ودراستها حديثا، هذه التوجهات الثلاث تتمثل في: الدراسة التاريخية الاجتماعية للسيرة الشعبية والتي لا يقتصر التحديد الزمني لها على بداية الخمسينات فحسب نظرا لأن كثيرا من الدراسات المعاصرة وحتى الأكاديمية مازالت تبحث في هذا المجال . وكذا القراءة البنيوية التي تسعى إلى تفكيك بنيات هذا النص . وقراءة أخرى تستند إلى نظرية الصيغ الشفهية للأدب[1] التي استثمرت مع السرد العربي القديم في البحث عن سمات الرواية الشفهية والرواة وطرائق أدائهم .

---

[1] نظرية الصيغ الشفهية نظرية غربية الأصل وهي تمنح المظهر الشفهي كل الأهمية نظرا لأن للكلمة المنطوقة سحرها الخاص عند المرسل والمتلقي معا، وقد انطلقت هذه النظرية من ملحمة هوميروس والملاحم الإغريقية عموما، حيث أكد كل من Milman Parry ميلمان باري و Albert Lord ألبرت لورد و John Miles Foley وجون ميلز فولي وهم رواد نظرية الصيغ الشفهية أن الرواة وطرائق تأديتهم المتداولة والمستوحاة إما من التقاليد الشفهية أو المصادر الكتابية يمثلان العنصرين الأساسيين في فهم تكوين أنواع شعبية في مقدمتها

تتضح معالم القراءة التاريخية والاجتماعية للسيرة الشعبية مع الدراسات العربية المتقدمة في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث سعت هذه الدراسات– كل حسب طريقتها– إلى إثبات أمرين: البعد الواقعي والتاريخي للسير الشعبية، وكذا درجة تأثير هذه السيرة أو تلك في المجتمع الذي تداولت فيه، وتحديدا تأثير شخصية البطل في نفوس المتلقين. ولكَمْ يلمس قارئ هذه الدراسات هذين الأمرين على مستوى العناوين ومن خلال المتون أيضا، فبالنسبة لبعض أصحابها "الآثار الأدبية الأصيلة نفسها وثائق تاريخية لا يرقى إليها الشك ولا يستغني عنها المؤرخ البصير، . . ، الآثار الأدبية لا يمكن أن تُفهَم على وجهها الصحيح إلا على أساس من التاريخ، والحكم عليها والكشف عن وجوه الجمال أو القبح فيها لا يتم إلا إذا فهمت الظروف التاريخية التي كيفت أصحابها ودفعتهم إلى أن يصدروا ما أصدروا على صورته تلك"[1]، فكأن العمل الأدبي لا تتحدد جماليته إلا في مصداقيته ومطابقته لتاريخ معين، وقد تداولت كثيرا مثل هذه الآراء في النقد العربي الحديث متجاوزة من ناحية الفروقات الماثلة بين الروايات المتعددة التي حظي بها السرد العربي القديم وتحديدا السيري الشعبي إن على مستوى المضامين وإن على مستوى الصياغة اللغوية التي دونت عليها، وتجاوزت من ناحية أخرى ما يمكن أن تفرضه البنية الداخلية للنص في حد ذاته من جمالية بغض النظر عن محاكاته لواقع أو حادثة معينة. حيث يجد متصفح تلك الدراسات كثيرا من العناوين التي تبين توجهها التاريخي في قراءة السيرة الشعبية، إما باستخراج هذا التاريخ منها وإما بإسقاطه عليها ومحاولة تأكيد تلك التاريخية. وتحديدا في

الملاحم وقصص المغامرات الخيالية .ينظر ، John Miles Foler , the théory of oral composition , history and méthodology , Indiana university press , 1988 , p 36 and Bellow .

[1] عبد الحميد يونس ، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ، ص 10 .

دراسات كل من عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم وهم أوائل من أسس لهذا النوع في الدراسات العربية الحديثة* .

في حين سعت القراءة الاجتماعية إلى البحث في مسألتين مهمتين من حيث علاقة السيرة بالمجتمع العربي وتحديدا مع الطبقة العامة، أولاهما تبيان سمات البطل وملامحه من منظور شعبي ومن خلال السير الشعبية تحديدا . على أن هذا سيقود إلى –وهي المسألة الثانية– استقصاء مقومات البطولة العربية وغايتها المرجوة، ليس في طبقة العامة فحسب بل في العرب عموما ، لتكون هذه البطولة كما تتجلى صورتها في السير الشعبية هي التي ينبغي أن يكون عليها المجتمع العربي كله[1] . بالإضافة إلى كثير من الدراسات العربية التي

---

* حيث تبرز ههنا دراستا عبد الحميد يونس "الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي" حيث عقد بابا كاملا عنوانه "الهلالية في التاريخ" الذي قام فيه بتتبع سيرة بني هلال وتاريخهم من العصر الجاهلي إلى العباسي وأهم غزواتهم ، ثم انتقالهم أو تغريبتهم إلى شمال إفريقيا ، وبحث في أصول المقومات القبلية و "مقومات النفس الجماعية" كما تجلت من خلال تاريخ الهلاليين . ينظر ، الهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي، من ص13 إلى ص77 . وكذا في دراسته "السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية" التي نال فيها البحث في المقومات التاريخية انطلاقا من نص السيرة و مقارنتها –أي المقومات– بالتاريخ العربي . السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية ، ضمن كتاب، الملاحم والسير الشعبية، ص 47 و ما بعدها .

والأمر نفسه قامت به نبيلة إبراهيم في قراءتها لسيرة الأميرة ذات الهمة و مقارنتها إياها بملحمة "ديجينيس" البزنطية ، حيث تضع فصلا ضمن الكتاب عنوانه "السيرة و التاريخ" وتبحث هي الأخرى في الأبعاد التاريخية لهذه السيرة انطلاقا من البحث في المكان الذي حدثت فيه وكذا تاريخية الشخصيات والأحداث الماثلة في السيرة . ينظر، نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة ، دار الكتاب العربي، القاهرة ، دت ، من ص58 إلى ص81 .

[1] ينظر، خطري عرابي، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجا ، دار عين القاهرة ، القاهرة ، ط1، 2009 ، ص149 .

جعلت همها البحث في ظواهر اجتماعية ميزت السير الشعبية العربية كحضور المرأة فيها وفاعليتها في المجتمع العربي، وظواهر أخرى كالخير والشر وصراعهما فيه* .

يبدو من هذا كله أن غاية الناقد العربي حين يتحدث عن البطولة والتاريخ من خلال السير الشعبية لم تكن سوى التوكيد أن السرد العربي القديم احتمل كغيره من سرود الأمم الأخرى ضروبا وأنواع عدة، فالبطولة العربية كما جسدتها السيرة الشعبية قادت إلى القول إنها ملاحم كتلك التي أنتجها اليونان والإغريق، فكأن القول بملحمية السيرة الشعبية من منظور الناقد العربي لم يأت إلا في سياق الرد بكينونة السرد العربي وخصوبة المخيلة العربية .

---

* يذكر من هذه الدراسات :

- محمد رجب النجار : المرأة في الملاحم الشعبية العربية ، مجلة عالم الفكر ، مج 7 ، ع 1 ، 1976 .

- ياسر أبو شوالي : الرياضة في السيرة الهلالية ، قراءة في النص المدون الريادة البهية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2010 .

إن أول ما قد يلحظه متلقي السير الشعبية العربية هو حضور الراوي في متونها أكثر من حضوره في أي نوع سردي آخر، على الرغم من أن كل بقية الأنواع السردية نشأت في الثقافة العربية في ظل التداول الشفهي القائم على الرواية. وقد يتساءل هذا المتلقي أيضا كيف استمر هذا الحضور المتميز للراوي حتى مع تدوين نصوص السيرة.

وتعلق الراوي بالسيرة الشعبية يعود إلى سببين أساسيين، أولهما الخلفية التاريخية لهذه السيرة سواء تعرضت للتحوير والتغيير أم احتفظت بصيغتها الأصلية. وهذا ما يسعى الراوي الشعبي إلى إبرازه من خلال نسبته الخبر الذي يرويه إلى راو غيره وإعطاء نصه نوعا من الشرعية وإخلاء نفسه من مسؤولية أي خرق قد يقع على مستوى المتن. فالخبر بهذا منقول بسند، وحتى وإن كان هذا السند مختلقا، فهذا الراوي هو راو ثان يعيد رواية ما تلقاه هو بدوره سواء شهد الأول الحدث أم لم يشهده، ولعل هذا الانتقال هو السبب الأساس في ذلك التغيير الذي يمس المتن سواء من حيث اللفظ أم المضمون كل راو حسب بيئته وثقافته. وثانيهما ذلك الاقتران المباشر بين الراوي وجمهور المتلقين الذي يحرص عليه راوي السيرة الشعبية نفسه كثيرا.

إن المتتبع –من ناحية أخرى– للدراسات العربية الحديثة وهي تقرأ الراوي في السير الشعبية الذي يعد أهم مكون من مكوناتها السردية يجد أن هذه الدراسات تقف على مسألتين اثنتين هما: إنشاد هذا الراوي لمتن السيرة الشعبية وملامح وظواهر هذا الإنشاد أو الأداء، وكذا درجة حضور هذا الراوي أو غيابه عن المتن. وإن كانت الثانية (الحضور أو الغياب) نتيجة لاستثمار نظريات سردية غربية فإن الأولى عربية الأساس، إذ إن كثيرا من الدراسات العربية تحدثت عن إنشاد الراوي الشعبي في سياق التأسيس لنوع السيرة الشعبية من حيث أمرين: لغة هذه السيرة التي يتداخل فيها النثر بالشعر، وكذا البحث في الأصول المسرحية في السرد العربي القديم، وتحديدا السير الشعبية.

إن ما يبدأ به راوي السيرة الشعبية وما يطالع قارئها بداية عبارة "قال الراوي"* وأهم ما تحيل إليه عبارة كهذه هو الأصل والتناقل الشفهي للمرويات السيرية العربية وتبرئة الراوي الأخير الذي يسردها، لذلك تتكرر هذه العبارة كثيرا في نصوصها، خاصة عندما يتعلق الأمر ببعض الأمور أو الوقائع الغريبة التي لا يستطيع الراوي تفسيرها ولا القارئ تقبلها فيضطر الراوي حينها إلى قول العبارة ناسبا إياها إلى غيره من الرواة[1] .

أول ما آخذ النقد العربي الحديث الراوي عليه كان حقيقة ما يرويه، هل سرد الراوي الشعبي سيرا حقيقية أم أنه أضاف إليها من خياله أم أنها كانت كاملة من وضع خياله. إذ كثيرا ما اتهم الرواة الشعبيون باختلاقهم أبطالا مشابهين للأبطال التاريخيين وادّعوا أنهم حقيقيون وحمّلوهم هموما مشابهة لهموم أزمانهم، واستعاروا لهم من هؤلاء البأس والشجاعة التي يطرب لها العربي وتحرك وجدانه فيتفاعل مع هذا الراوي، ولئن كان بعض النقاد العرب يرى أن رواة السير الشعبية لا يشوّهون التاريخ وإنما يعملون على إعادة إنتاج بعض أحداثه في سياقات حكائية[2]، على أن كثيرا من هؤلاء يغالي في تلك الإعادة ويعمل على إكسابها أبعادا جديدة في مقدمتها البعد العجائبي الذي يعمل على ضمان التواصل المتجدد والمتكرر مع الجمهور .

---

* يشير عبد الله إبراهيم إلى أنه يُتداول في نصوص السيرة الشعبية لفظات أخرى تحيل و تدل على هذا الراوي، إذ إن هذه السير لا تقدم تحديدات للمفاهيم والدلالات التي قد تتمايز بين "الراوي" و"المؤلف" و "المصنف" . . . إلخ، نظرا لتباعد العصور و تعدد الرواة واختلاف مواطنهم . ينظر، موسوعة السرد العربي 259/1 .

[1] ينظر، خطري عرابي، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجا، ص 210، 211 .

[2] يتحدث طلال حرب عن هذه المسألة مبرزا أن كثيرا من نصوص السيرة الشعبية يستند فيها رواتها إلى التاريخ، إلا أنهم يحرفون كثيرا من تفصيلاته كما في سير عنترة والمهلهل، حيث لم يكتف فيها الرواة باستعارة الشخصيات فحسب فعدلوا في الأحداث، فلم يتقيدوا بالتاريخ في رواياتهم التي حاولوا صبغها صبغة تاريخية في سبيل إحداث الوقع والتأثير. كما أن هنالك سيرا أخرى كاملة من وضع خيالاتهم حيث لا

من ناحية أخرى، إن الحديث عن تداول السرد العربي القديم وتحديدا السير الشعبية شفهيا يقود إلى ضرورة التفريق بين السيرة الشعبية بعدها نصا تداول شفاهة والسيرة بوصفها نصا مكتوبا، ومن ثَم التفريق بين الراوي والمؤلف، نظرا لأن كثيرا من النقاد العرب ينظرون إلى السيرة بوصفها مؤلفا جمعيا، شارك في نسج مضامينها ولغتها أكثر من راو سواء عُرفوا أم لم يُعرفوا . فإذا كانت العملية التواصلية في السيرة وهي نص مكتوب يتداول فيها المؤلف والقارئ محكيا سيريا، على أن يتجلى فيه الراوي نصيا كشخصية ورقية، تعمل عبارة "قال الراوي" على إحداث شيء من المحاكاة بين هذه الورقية والراوي التراثي، فإن السيرة في شفهيتها تقوم على التواصل المباشر بين الراوي وجمهور المستمعين . لذلك لا ينبغي الخلط في أي حال من الأحوال بين هذا الراوي –الذي هو في النظام الشفوي متعدد– وبين المؤلف الذي يكون في آخر المطاف شخصا واحدا على الرغم من كونه مجهولا، إذ إن كل نصوص السيرة الشعبية المدونة مجهول مؤلفوها . على أن ما يفرض هذه التفرقة هو التدوين في حد ذاته الذي يضع الصيغة النهائية لسيرة تشكلت في البداية من حلقة زيدت إليها مع مرور الزمن حلقات أخرى متعددة .

يقع رواة السيرة الشعبية حسب الدراسات العربية الحديثة ضمن أنواع وفئات، تتمايز الأسس التي تم تصنيفهم وفقا لها، إما على أساس تراتبي، يُقدَّم فيه المنشد أو شاعر السيرة –أي من يقدمها شعرا– على الراوي الذي يقدمها نثرا، وقد صنف الناقد عبد الرحمن الأبنودي في دراسته لسيرة بني هلال الرواة على هذا الأساس، فقدم الأول الذي عدّه المسؤول الأول عن هذه "الملحمة" في حياتها واستمرارها، في حين يعد

توجد شخصيات حقيقية تماثل شخصياتهم كسيرة الأميرة ذات الهمة وحمزة البهلوان . ينظر، طلال حرب، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، ص 65 وما بعدها .

الراوي "الناثر" الرجل المحب للسيرة الشعبية وهو لا يملك موهبة الشاعر ولا قدرته على تحمل المسؤولية[1]. وقد تمّ التمييز أيضا بين الرواة التراثيين الذين يسردون السيرة باعتماد ذاكرتهم وخيالاتهم وأولئك الذين جاؤوا بعدهم –أي بعد تدوين نصوصها– ويعتمدون الكتب خلال سردهم لها . وعلى الرغم من كون الشاعرية، وإن كانت أصلا في إنشاد السير الشعبية، إلا أنها ليست أساسا في التصنيف، إذ قد يحسن الناثر إنشاد هذه السيرة فيغْنيها بخيالاته بقدر لا يستطيع الشاعر إحداثه .

كما صنف الرواة من ناحية أخرى حسب مدى محافظتهم على التراث وتداوله على صورته الأصلية أو إخضاعه للخيال. حيث تتحدث ضياء الكعبي مستندة إلى دراسات استشراقية عن صنفين من رواة السير الشعبية هما : "حملة التراث" أي أولئك الذين يلتزمون بالنص الأصلي للسير، فلا تعديل ولا إضافة عليه، بل هم ملزمون بنقله كما أخذوه عن سابقيهم من الرواة، أما الصنف الآخر فهم "الرواة المبدعون" يعملون على إخضاع المتن إلى كثير من التحوير والتغيير فينكسر معهم النص الأصلي بمضامينه ولفظه معا، ويعمدون إلى إعادة إنتاجه في سبيل استمالة المتلقين[2]. ولو أن الشفاهة التي خضع لها النص العربي تحيل إلى أن

---

[1] وضمن الصنف الثاني يميز الأبنودي ثلاثة أنواع من الرواة : المغنون الشعبيون الذين يغنون السيرة مصاحبة بالموسيقى، والمضروبون بالسيرة أي أولئك المحبون لهذا النوع، والحفظة الذين يحملون التراث الشعبي عموما . ينظر، عبد الرحمن الأبنودي ، سيرة بني هلال بين الشاعر و الراوي ، ضمن أعمال الندوة الدولية حول سيرة بني هلال بتونس ، الدار القومية للنشر ، تونس ، 1990 ، ص 41 ، نقلا عن سيد اسماعيل ضيف الله ، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ط01 ، 2008 ، ص 43 . ويميز محمد رجب النجار الصنفين ذاتهما للرواة فهم لديه إما محدثون وإما شعراء . ينظر، محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوسردية، م1، منشورات ذات السلاسل الكويت، 1995، ص180 وما بعدها .

[2] ينظر، ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية إشكاليات التأويل، ص 286 وما بعدها . ولعل هذا التصنيف لا يتعلق برواة السير الشعبية فحسب بل بالرواة عامة ، إذ فيهم الثقاة وغير الثقاة الذين لا يهمهم سوى أن يذيع صيتهم في البلاد العربية ولو بنقل غير الحقيقة .

الضرب الأول منهم أقرب إلى كونهم تسمية فحسب، إذ إن معظم –إن لم يكن كل– النصوص التراثية عُدِّل فيها وأُضيف وانتقِص منها .

تبدو هذه التصنيفات التي قدمها النقد العربي الحديث للرواة الشعبيين في جلها قائمة على مبدأ الشفاهة التي تحكم السير الشعبية، في حين أن الكتابة أو تدوين هذه السير فرضت تصنيفا آخر . هذا التصنيف ذو مرجعية غربية تصنف الرواة –الساردين– على أساس الحضور والغياب، حيث إن السير الشعبية تجتمع على وضعين يكون عليهما رواتها ، فإما أن يكون هذا الراوي مفارقا لمرويه وإما متماهيا معه، أي إما أن يسرد أحداثا وقعت بمنأى عنه إلا أنه يتدخل دائما في روايتها بأشكال متعددة، وإما أن يكون متماهيا معها فيحكي دون أي تدخل في مسارها . وقد حدد عبد الله إبراهيم هذين النمطين من خلال دراسته لخمس سير شعبية ميز معها وظائف كل من هذا وذاك، إذ إن المفارق لمحكيه يضطلع بوظائف مختلفة عن تلك التي يتولى المتماهي القيام بها ، ويبدو –ومن خلال تحديدات عبد الله إبراهيم– ذلك التدخل المباشر والتوجيه الذي يقوم به المفارق، في حين أن دور المتماهي لا يتعدى الوصف والتوثيق التاريخي[1]، فيبدو من خلال وصف عبد الله إبراهيم أقرب إلى المؤرخ الناقل لأحداث وقعت فيما مضى* .

تجدر الإشارة ههنا إلى تصنيف آخر لعبد الحميد يونس، على الرغم من أن هذا التصنيف صادر عما يحاكي الدراسة الميدانية أو البحث في تداول سيرة بني هلال في الأوساط المصرية الحديثة، حيث صنفهم إلى صنفين : الراوي المحترف وغير المحترف ، ويفضل يونس اعتماد لفظة المنشد المحترف، وكي يصل الراوي إلى هذا اللقب عليه أن يقترب بالسيرة إلى الأداء التمثيلي، وكذا تقوية غنائيتها بالإنشاد المصاحب للموسيقى، كما أن عليه أن يحافظ على إيقاع السيرة وتراتبيتها في سياق متتابع واضح . ينظر، عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ، ص145 وما بعدها .

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي 1/ 260 و ما بعدها . ووظائف الراوي المفارق لمرويه خمس استخلصها من خلال دراسته وهي :

1–الوظيفة الاعتبارية : تتجلى من خلال إضفاء سمات و أحداث يمكن أن يعتبر منها متلقي السيرة و التي تمس أبطالها تحديدا .

2–الوظيفة التمجيدية : والقصد منها دفع هذا المتلقي إلى تمجيد وتعظيم السيرة وتبيان أهميتها من خلال ذكر العجائب و الغرائب .

3–وظائف بنائية : و تتوزع إلى أربعة :

أ- وظيفة تنسيقية : أي ترتيب المرويات التي وصلته و جعلها متلاحمة متناسقة لا خلل في وحداتها .

ب- وظيفة استباق : أي استباق الأحداث أو التنبؤ بها .

ج– وظيفة إلحاق : أي إلحاق جزء من السيرة قدمه هذا الراوي سابقا .

د – وظيفة توزيع : حيث يقوم الراوي بتوزيع محاور السيرة حسب وقوعها بحيث تبدو للمتلقي تلك الأحداث التي وقعت بشكل متزامن .

4–وظيفة إبلاغية: و هنا ينقل الراوي المفارق لمرويه خطاب الراوي المتماهي معه لكونه كان شاهدا على الأحداث أو مشاركا فيها .=

=5–وظيفة تأويلية : و يتجلى هذه الوظيفة من خلال تحميل الراوي المفارق لمرويه السيرة دلالات مماثلة للزمن و الواقع الذين حدثت فيهما وتحميلها أيضا سياقات مماثلة . وما يسمح للراوي بمثل هذه التأويلات هو ذلك التداول الشفهي لها فهي ملكية جماعية إذ لا مؤلف معروف لها .

أما وظائف الراوي المتماهي مع مرويه فيحددها إبراهيم في :

1–وظيفة وصفية : و لا تتعدى حدود الوصف لمشاهد للسيرة المختلفة .

2–وظيفة توثيقية : وتتمثل في رد الأحداث إلى أصولها التاريخية إن كانت واقعية فعلا ، و أما إن كانت غير ذلك فيوهم المتلقي بتاريخ ملفق .

3–وظيفة تأصيلية : بجعل السيرة التي هو بصدد سردها جزء لا يتجزأ من الثقافة العربية ، بل إنها أصيلة فيها .

إن ما يبدو على تحديد عبد الله إبراهيم لأصناف الرواة في السير الشعبية ووظائفهم مقاربته الكبيرة للبعض التحديدات الغربية و في مقدمتها تحديد جيرار جينات لأنواع الساردين ووظائفهم نظرا أن الأمر متعلق بالحضور والغياب اللذين أقام عليهما جينات وضعيات السارد، إذ رصد إبراهيم الوظائف نفسها التي تحدث عنها جينات بالإضافة إلى أخرى خاصة بالنص السردي السيري كالتأويلية والتمجيدية و الاعتبارية .ما يبرز اهتمام عبد الله إبراهيم بخصوصية هذا النص ومحاولة الانطلاق منه لتأسيسه النظري على الرغم من اعتماده بعض النظرية الغربية في تحليلاته .

* السير التي عرض لها عبد الله إبراهيم للدراسة هي : عنترة بن شداد ، سيف بن ذي يزن ، الأميرة ذات الهمة ، الظاهر بيبرس ، والهلالية .

لا تكاد معظم الدراسات العربية الأخرى التي درست السير الشعبية بنيويا وقاربت الراوي عن هذا التصنيف[1]. وتعود صعوبة تصنيف رواة السير إلى كونها خضعت للشفهية زمنا طويلا قبل تدوينها. ولذلك كان التعامل مع السيرة المكتوبة أبسط من التعامل معها وهي رواية شفهية تتداولها الأوساط، قد تتغير من وسط لآخر بل من فترة لأخرى، فراو ما قد يكون في رواية لسيرة ما شخصية من شخصياتها، وقد يكون في رواية أخرى خارجا عنها أو غير معروف ضمن متنها، فكان التعامل في الدراسات العربية الحديثة مع المتن المدون أقل وطأة من التعامل مع الشفهي. لذلك أثارت الدراسات الميدانية لتجليات تداول سيرة ما في وسط من الأوساط الحديثة وتأثيرها فيها مسائل أخرى متعلقة بالراوي كالأداء والرواية الصحيحة والكاملة للسير دون الخوض في الفروقات المختلفة بين رواتها في تلك الأوساط.

بغض النظر عن تصنيفات الراوي أو الأسس التي تقوم عليها هذه التصنيفات، يلاحظ على هذه الدراسات أيضا أنها تقف في معظمها على مسألة تتوافر فعلا في راوي السيرة الشعبية، ألا وهي المعرفة الواسعة والمطلقة، وفي مجالات متعددة، وإمكانية تضمين نصه نصوصا أخرى مختلفة، فتبرز بهذا سلطته المطلقة على نصه. ويتحدث سعيد يقطين في هذا الإطار عن وجوب إكبار هذه المعرفة الواسعة لدى الراوي الشعبي التي قد تتضمن القرآن والحديث والتاريخ والجغرافيا والفلك والسحر وغيرها، على الرغم من كونها أحيانا مغالطات يحدثها الراوي في نصه. لذلك يبدو هذا الراوي في مختلف السير الشعبية ذا قدرة تمكنه من نقل المتلقي من عالم لآخر، من الواقعي إلى المتخيل إلى العجائبي، فيجعل من نصه على هذا الأساس ملتقى

[1] وممن أخذ بهذا التصنيف محمد رجب النجار في دراسته السابقة: التراث القصصي في الأدب العربي، ص 285 وما بعدها.

لنصوص وثقافات متعددة قد تفتح المجال لقراءة ودراسة هذا النص انطلاقا من هذه الخلفيات وتعالقاتها المختلفة معه[1] .

لتصبح مهمة هذا الراوي هنا هي إطلاق العنان لخياله والتركيز على كيفية تجميع كل هذا الكم من الثقافات والمرجعيات المتعددة، وآلية ترتيبها في نص متلاحم متناسق شرط الإحاطة بكل الظروف والسياقات المصاحبة لسرده، وكل التحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية والسياسية التي ينبغي أن تصاحب انتقال سيرة شعبية ما من مواطنها الأساسية إلى الموطن الجديد الذي سيسردها فيه. وإن بدت هذه العملية سهله نظرا لكون هذا التاريخ مبسوطا بكل معطياته أمام هذا الراوي، إلا أن مسألة إكسابها الدلالات الجديدة المناسبة أو إعادة إنتاج النص دلاليا مسألة معقدة، إذ لا يمكن أن تكون كل السياقات مقاربة أو تكاد تشابه بعضها .

وما يزيد السيرة الشعبية –بالإضافة إلى هذا– اتساعا واحتمالا لخلفيات متعددة هو إطلاق الراوي العنان لخياله، فهو وإن أقام نصه على مادة تاريخية، إلا أن عمله لا يقتصر على مجرد إعادة سردها بل يتعداه إلى تجاوزها في الآن ذاته فيغدو متحررا، إلى قدر قد لا يهمه معه صحة الحدث الذي يرويه أو مطابقته لواقع معين، فما يهمه هو انتباه الآخر له وانجذابه إليه وليس التأريخ لهذا الواقع [2] .

---

[1] ينظر، سعيد يقطين ، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1997، ص328 ،329 . لذلك لا يتوانى يقطين عن عد السيرة الشعبية موسوعة حكائية تتعدد فيها الثقافات ،وأنها "نص ثقافي" "يتجاوز حدود الجنسية ليعانق النصية التي تؤكد كون السيرة الشعبية ملتقى نصيا يستوعب العديد من النصوص ويعارض العديد منها ، ويستعير آليات بعضها ويؤسس ذاته داخل النص العربي ويستقل عنه ليغدو على هامشه" .المرجع نفسه، ص 329 .

[2] ينظر، سعيد يقطين، الرواية التاريخية وقضايا النوع ، مجلة نزوى ، ع44 ، 2009 ، من وقع المجلة : nizwa.com تاريخ الدخول: 22-04-2014 . الساعة 21 .

طرحت من ناحية أخرى الدراسات العربية الحديثة وتحديدا تلك المهتمة بالبعد الدرامي للسرد العربي القديم والجذور المسرحية فيه مسألة أداء الراوي/المؤدي للسيرة الشعبية. إذ أشارت هذه الدراسات إلى أن الراوي الشعبي كان فنانا مسرحيا دون أن يكتب له نص ما، إذ إن بصيرته الحادة وحافظته هما اللتان أعانتاه على هذا، فيحفظه ويؤديه أمام العامة من الناس، فيلجأ إلى مختلف السبل والإجراءات التي تتيح له الوصول إلى عقولهم وقلوبهم معا. ويشير عبد الحميد يونس ههنا إلى أن فن السيرة أداء يقوم به رجل واحد فقط هو هذا الراوي المؤدي، الذي يضطر إلى تغيير شخصه من لغة ولباس وصوت مرات عدة وهو يسرد سيرة شعبية واحدة وفقا للأحداث والشخصيات التي تضمنتها، فيضع نفسه مرة مكان البطل و أخرى مكان العدو وثالثة موضع امرأة، فيفخم صوته ويرفعه أو يرققه، وقد يأمر ويجزم ويستلطف، وقد يستعين في غضون سرده بأدوات وأسلحة، وقد يعمد كذلك إلى الموسيقى[1].

[1] ينظر، عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في التراث العربي، ص111، نقلا عن علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص155، وكذا، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص118، ويشير عبد الحميد يونس في السياق ذاته إلى أن راوي السيرة الشعبية قد يستعين بمؤدين مساعدين، إلا أنه يرى أن هنالك فرقا بين هذا وأولئك، إذ إن المساعد لا يتجاوز ولا يشترك عمله مع الراوي الرئيسي في إنشاد السيرة بل يكتفي بالضرب على الربابة، مما يعني أن عمله لا يتجاوز إضفاء مؤثرات فنية مصاحبة لسرد السيرة، وإما أن يكون عونا في التأثير على جمهور المتلقين وفي هذه الحال قد يشارك في إنشاد السيرة أو ترديد ما يقوله الراوي أو التمثيل إلى جانبه على أن يظل هو الرئيسي في السرد و التمثيل معا. ينظر، الهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي، ص 118.

يشير من ناحية أخرى شوكت عبد الكريم البياتي إلى أن الراوي السيري يصرف همه إلى عرض نماذج بشرية بملامحها وصفاتها، على أن عمله قد يتجاوز مجرد العرض إلى النقد الساخر –بشكل ضمني– لأصحاب السلطة، لذلك كانت الفكاهة حاضرة كثيرا في متون السيرة، وكذلك البذاءة والفحش والهجو[1] .

لئن نظرت كثير من الدراسات العربية إلى وجود هذا الراوي المؤدي للسيرة الشعبية على أنه تجل درامي أو مسرحي متقدم، إلا أنه ينبغي القول إن ظاهرة الراوي/الحكواتي*/المؤدي. . كما يتداول في هذه الدراسات ظاهرة نشأت في ظل التداول الشفهي وغياب التدوين، لذلك مثل هذا الراوي الوسيط بين متن السير الشعبية وجمهور المتلقين، الذي تتم عبره المتعة السردية سواء بواسطة الحكاية أو لغتها أو طريقة تأديتها، وعلى الرغم من أن بعض الدراسات العربية تبرز أن مرجعيتها في دراسة هذا الراوي كانت نظرية الصيغ الشفهية إلا أنها تكتفي أخيرا باعتبار الشفهية التي نشأت في ظلها الأخبار والسرد العربي عموما فترة مضى عليها الزمن وتعمد إلى مقاربة النص مكتوبا فيبدو الراوي من خلاله تلك "الشخصية الورقية"، فتبحث في سماته ولغته دون الوقوف على البعد التاريخي فيه. فعبارة "قال الراوي" هذا الراوي المجهول ترفع القلم عن أي تحر لحقيقته، سواء أكان ما سرد صحيحا معقولا أم متخيلا ومبالغا فيه، ولعل هذا ما دفع بكثير من الدراسين العرب إلى البحث في تداول سيرة معينة في الأوساط الاجتماعية العربية في العصر الحديث*، وتحري راويها الذي يُعرف فيها شخصه ونسبه .

---

[1] ينظر، شوكت عبد الكريم البياتي ، سمات الحكواتي في الظواهر الدرامية وأثرها في المسرحية العراقية ، مجلة دراسات الكوفة ، ع6، 2007 ، ص326 وما بعدها .

* يعتمد بعض النقاد العرب لفظة "حكواتي" بدل الراوي الشعبي لعلاقتها بفعل المحاكاة والتقليد والتجسيد فهو لا يروي الأحداث فحسب بل يحاكي الشخصيات . ينظر، علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب ، م س ، ص 447 .

* يذكر من هذه الدراسات :

4- السيرة الشعبية بين النثر والشعر .

إن محاولة الكشف عن أبرز الظواهر التي تسم السير الشعبية العربية من أعقد المهام في النقد العربي الحديث نظرا لأنها كانت -وظلت حتى مع التدوين- نصا غير ثابت سواء من حيث الشكل أم المضمون فالرواية فيها متعددة، وكذا نظرا لطولها وحجمها الكبير، إذ إن معظم السير الشعبية تحوي عدة أجزاء* لذلك فالإمساك بها يبدو صعبا في ظل الكم الهائل الذي تحويه من أحداث وشخصيات. الأمر الذي دفع بسعيد يقطين إلى القول إن أول ظاهرة (بنية) يلحظها قارئ السيرة الشعبية هي ظاهرة الإطناب، على أن هذا الإطناب لا يعود فقط إلى كثرة الأحداث وتعدد الشخصيات فيها بل يعود أيضا إلى التكرار والإطالة والحشد الهائل للأخبار وإيراد الشعر الذي يعزى إلى الراوي الشعبي بهدف التأثير على جمهور المتلقين من خلال هذا كله[1].

-إبراهيم عبد الحافظ، دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

-بوخالفة عزي، تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشفهية الجزائرية، مخطوط، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2002، 2003.

-خالد أبو الليل، الإبداع الشعبي و المرأة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010.

سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية و الكتابية، دراسة في السيرة الهلالية و مراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

* من ذلك نجد أن سيرة الظاهر بيبرس موجودة في خمسة أجزاء، وسيرة بني هلال في ثلاث، أما سيرة عنترة فتتضمنها ثمانية أجزاء، وأطول السير العربية سيرة الأميرة ذات الهمة المكونة من سبعة أجزاء.

[1] ينظر، سعيد يقطين، قال الراوي، ص 26.

جمعت –من ناحية أخرى– كثير من نصوص السرد العربي القديم في طياتها كثيرا من أبيات الشعر العربي، بل إن حضوره في بعض النصوص كان طاغيا ، وسواء أكان ينزع نزعة غنائية أم حكائية إلا أن الغاية من وراء هذا الحضور لم تكن لتزيين الحكايات العربية بقدر ما كانت وضع المتلقي العربي في سياق ثقافي مماثل للسياق الشعري الذي تعوده . إذ إن الأفئدة العربية تنجذب وتتفاعل مع الشعري أكثر من تفاعلها مع النثري، فلطالما كان الشعر ديوان العرب الحامل لمآثرهم والمدافع عنهم .

تعد متون السيرة الشعبية أكثر نصوص السرد العربي التي حضر فيها الشعر، بل إن كثيرا من نصوصها صيغت في قالب شعري، ولهذا أمكن القول إن الشعر ظل موجها للسرد العربي حتى في ظل إنشاد هذا السرد في الأوساط العامة، على الرغم من التحامهما في النص الواحد واشتراكهما في بناء النوع السيري الشعبي، سواء في سرد الأحداث أم الحوارات، ولعل هذه السمة أهم ما يميز نصوص السيرة الشعبية .

وبغض النظر عن أن كثيرا من أبطال السير الشعبية كانوا شعراء أيضا ، فلا عجب أن ينقل شعرهم مع سيرهم، إلا أن ذلك الحضور أثار بعض التساؤلات والإشكالات في النقد العربي وفي مقدمتها كيف ولماذا استعاض الراوي الشعبي بالشعر عن النثر في سرد هذه السير ؟ وأي وظيفة يمارسها هذا الشعر وهو ينقل أخبارهم هل هي الغنائية أم الدرامية أم الحكائية ؟ .

لم يتوغل فاروق خورشيد كثيرا في حديثه عن هذه المسألة بل أشار إليها فقط في بعض مؤلفاته حيث يقول في أحدها :"ويكاد الشعر في كل هذه الأحوال يمثل عنصرا أساسيا في طريقة السرد وفي نسيج القص، وكذلك في لب التجسيد الدرامي . والشعر مثله مثل العمل القصصي نفسه، فهو إما مجرد سرد منظوم للحدث القصصي الذي سبق أن أورد نثرا ، وإما أنه أشعار واضحة الافتعال توضع على لسان الشخصيات، بصرف النظر عن قدرتها على قول الشعر، إما لأن الشعر لم يعرف عنها ولم يذكر أنه كان من مواهبها ، وإما لأن هذه

الشخصيات نفسها لم تكن تتكلم العربية أصلا . . وهو أيضا يمكن أن يكون شعرا يلتحم مع العمل القصصي التحاما عضويا مهما ، بعد حالة نفسية من حالات الشخصية القصصية التي قد يرد على لسانها ليؤكد الموقف القصصي ويعمقه ويبدي من جوانبه ما قد تعجز اللغة النثرية عن إبانته وإيضاحه"[1] .

في حين ينطلق عبد الحميد يونس في تحليله لتزاحم الشعر والنثر في سيرة بني هلال من هذه الوظيفة، مشيرا إلى أن الشعر أصل لهذه السيرة فقد استوعب جميع أحداثها ، لذلك سمى منشدها بالشاعر، بل إن الأمر تعدى إلى أن كل قطعة شعرية استهلت باسم أحد أبطالها ، فكأن هذا البطل هو قائلها ، لذلك يعدّ عبد الحميد يونس النثر الوارد في متن السيرة بشكل نادر جدا مجرد ذيل لها يعمل على ترديد ما جاء به الشعر من أحداث أو شرحها وتوضيحها ، أو –كما يعبر عبد الحميد يونس– تجسيم للجزئيات وتأكيد الوقائع أو ترديد المشاعر الغنائية، ولا يتوانى يونس عن عدّ هذه الظاهرة متعلقة بتطور السيرة الشعبية* ، على أن النثر لم يقم ههنا –أي في الهلالية– إلا بوظيفة واحدة هي ربط القصائد والمقطوعات الشعرية ووصلها في سياق ملتحم منسجم ومشاهد متصلة[2] . لذلك يرى يونس أن الشعر في هذه السيرة هو الذي اضطلع بوظيفتي السرد

---

[1] فاروق خورشيد ، أديب الأسطورة عند العرب ، جذور التفكير وأصالة الإبداع ، سلسلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، 2002 ، ص 74 ، 75 . ويردف خورشيد قائلا في سياق حديثه عن إقبال العرب على الشعري إن بعض القصائد قد "لا تضيف جديدا إلى الكلام النثري إلا أنها تؤكد الكلام وتعيد معانيه، ربما لأن العرب تصدق ما هو شعر، وربما لأنهم يقدرون الشعر ويحبون أن يسمعوا ما جاء نثرا معطى إليهم منظوما نظما شعريا" . المرجع نفسه ، ص 84 .

* ينظر، عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي ، ص 118 .

[2] ينظر، المرجع نفسه ، ص 107 وما بعدها . وقبل هذا الرأي كان عبد الحميد يونس قد رد على بعض المستشرقين الذين قالوا إن القصة العربية تقتصر على النثر و إن الشعر لا يورد فيها إلا لغرض تعليمي غنائي ، يكون عادة شارحا أو مكملا للنثر ، لذلك إن حُذف هذا الشعر

والتغني معا إلا أن السرد كان أطغى، وحتى في غنائيته لم يكن مسهبا فيها بل إن الراوي/الشاعر كان يعرض الأحاسيس والوجدانيات عرضا واقعيا * سواء أتعلق الأمر بالحب والمحبوبة أم بالحروب والمنافرات[1] .

ومما رصده عبد الحميد يونس على شعر السيرة الهلالية أن كثيرا منه خرج عن عمودية الشعر العربي إلى طريقة الموشحات، وهي الطريقة التي لطالما عمد إليها منشدو السير في إلقائها ، ولهذا يميز الناقد المنشد المحترف عن غيره، وهذا الاحتراف يتجلى من خلال تقوية غنائية السيرة ومصاحبتها بالموسيقى وتنويع الأوزان الشعرية والنبرات الصوتية وتطويعها في حال ما إذا رُويت له خاطئة، ما دفع إلى استقرارها على صورة واحدة[2] .

لهذا كان هذا الأساس الشعري الذي تستند إليه السيرة الهلالية دافع عبد الحميد يونس إلى ألا يتخذ رأيا محددا حول غنائيتها وطبيعة هذا المتن في حد ذاته هل هو ملحمي غنائي كونها تثير في النفس مشاعر معينة، نافيا في الآن ذاته غنائيتها الخاصة كونها تطرح أحداثا في قالب شعري سردي .

يرى طلال حرب من ناحية أخرى أن الشعر ذو حضور سحري جذاب معبر في اللحظات الضعيفة ومؤثر أكثر من النثر، كونه النص الأكثر إيحاء بالصدق منه . لذلك يلجأ الراوي إلى تضمين السيرة الشعبية هذا

من جسد القصة لن يؤثر فيها ، فيرد عبد الحميد يونس أن هذا الوصف قد ينطبق على نص ألف ليلة و ليلة الذي كان النص القاعدة التي انطلق منها هؤلاء إلا أنه لا يصح على السرد العربي كله ، مستدلا بالسيرة الشعبية التي صيغت شعرا .

* يشير عبد الحميد يونس من ناحية أخرى –مستثنيا– أن حضور الشعر في سيرة الظاهر بيبرس كان ذا وظيفة غنائية محضة، حيث أورده الراوي الشعبي في سياق التوديع أو المناجاة أو الحب، على أنه لم يقم بالوظيفة السردية إذ لم يسرد أحداثا ، إلا أنه كان في حالات دافعا إلى الاعتبار وأخذ الحكمة . ينظر، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ، ص 107 .

[1] ينظر، المرجع نفسه ، ص 114 وما بعدها .

[2] ينظر، المرجع نفسه ، ص 118 .

الشعر تنميقا وتزيينا لها ، وتعزيزا لوقعها في نفسية المتلقي والدفع بها إلى النجاح والتداول . فجعل هذا الراوي الشعر لا مجرد ظاهرة في السيرة الشعبية بل ركنا إلى جانب النثر ، وهذا ما ضمن من منظوره –طلال حرب– التنوع والغنى في متنها ، وجعلها أخف على الأذهان وأكثر تجاوبا مع المستمعين وتحميسا لهم[1] .

يشير حرب، أيضا ، إلى أن الشعر الوارد في السير الشعبية العربية كان إما أصيلا موروثا ويقصد به ذلك الشعر الذي نظمه أصحابه من أبطال السير فعلا وتناقلته الثقافة العربية وهو عادة مشهور و راق، وكان لابد على الراوي أن يضمنه في سيرهم، إلا أن من هذا الشعر ما تعرض للنحل أو تغير عبر روايته كشعر عنترة و المهلهل، وإما أنه موضوع قام الرواة الشعبيون أنفسهم بنظمه ونسبه إلى أبطال سيرهم وأوردوه في سردهم لها ، فكان من هذا الشعر ما هو مميز جميل، ومنه ما هو أقل مستوى اعتنى فيه أصحابه بوجوده هو في حد ذاته دون شعريته وفنيته[2] . ويبدو أن مجال اهتمام طلال حرب بحضور الشعر في السير الشعبية لم يتعد حدود الملاحظة لهذا الحضور أو صحته من عدمها ، على الرغم من كونه أثار مسألة جوهرية ضمن حديثه ألا وهي مسألة لجوء الراوي الشعبي أو المنشد إلى الشعر والتعبير ورواية المغامرات به دون السرد ، ومن ثم وضعها في خانة السرد العربي ، مع أن الشعر غالب عليها كما هو حال سيرة بني هلال .

إذا كانت مسألة الحضور متعلقة بالنوع السيري الشعبي ككل، فإن الوظيفة التي يؤديها الشعر في متونه مرتبطة بالنموذج النصي الذي يحوي النثر الذي عادة ما تقدم بواسطته المشاهد والأحداث والشخصيات

---

[1] ينظر، طلال حرب، بنية السيرة الشعبية و خطابها الملحمي، ص 362 ، وما لاحظه حرب أيضا على شعر السير الشعبية أنه لم يقتصر قائلوه على الرواة أو الأبطال فحسب ، بل إن معظم الشخصيات كانوا شعراء بل حتى أولئك الأعاجم الذين تضمنت السير بعضهم .

[2] ينظر، المرجع نفسه ، ص 358 وما بعدها . ويضيف حرب ههنا أن الراوي/المنشد حرص لهذا الغرض على تكثيف الشعر و العناية بنظمه أكثر من عنايته بجانبه البلاغي والدلالي .

ودرجات انفعالها ، فتتغير تبعا لهذا وظيفة الشعر فمرة تكون الإيهام بواقعية حدث معين ، إذ إن وجود شعر يرويه الراوي الشعبي يوحي بصحة الحدث المتضمن فيه، ومرة يضطلع بالتعبير عن الانفعالات والخلجات، وفي موضع آخر قد يكون أداة تتحاور بواسطتها الشخصيات، لذلك فالوظيفة مرتبطة بالبنية السيرية والمواقف والسياقات التي تتضمنها ، وتشير معظم الدراسات العربية التي بحثت في هذه المسألة أن حضور الشعر في السيرة الشعبية أو صياغتها صياغة ثنائية (شعرية/نثرية) لم يكن حضورا اعتباطيا أو أنه كان مجرد حشو – وإن ساهم إلى حد كبير في ضخامة النص السيري– إذ إن الغايات التي وضع لأجلها سواء أكانت غنائية أم حكائية أم ثقافية عموما هي التي وجهت هذا الحضور وكثفته، بحيث أصبح مقوما في السيرة يصعب الاستغناء عنه* . ولئن كانت بعض الدراسات الأخرى –وتحديدا تلك التي بحثت في تطوّر الرواية العربية–

---

* من بين الدراسات العربية التي أولت حضور الشعر في السير الشعبية اهتماما هناك :

– دراسة خطري عرابي الذي تحدث عن الشعر ووظائفه في السيرة الشعبية و تحديدا في سيرة سيف بن ذي يزن ، حيث خلص الناقد إلى مجموعة منها متعلقة تحديدا بالبنية أجملها في :

1- الإيهام بواقعية الأحداث حيث يورد الراوي الشعر تأكيدا لصحة ما يرويه و صدق الخبر .

2- التعبير عن المواقف الفنية بالانفعال : إذ إن وظيفة الشعر أساسا التعبير عن الانفعالات إلا أن وروده في القصة سيزيد من قوة تأثير هذا الانفعال في نفسية المتلقي . =

3- حفظ الحدث القصصي وبيان الشخصيات: نظرا لأن الشعر أخف على الألسن والعقول فيحفظ بسهولة وتحفظ معه السيرة ويشتهر أبطالها .

4- الحوار بين الشخصيات: وقد عمد راوي سيف بن ذي يزن إلى هذا النوع من الحوار الشعري وتحديدا في مواقف القتال من باب المعارضة أو المبارزة الشعرية التي يطرب لها المتلقي العربي كثيرا . =

=كما يضيف الناقد أيضا مجموعة أخرى من الوظائف –بالإضافة إلى غنائيته– متعلقة بفن السيرة عموما أهمها :

1- الوقع الذي يثيره فن الإنشاد الشعري في أنفس المتلقين .

2- تبيان وتوضيح الأحداث شعرا إذا لم تتضح للمتلقي نثرا .

3- الاعتبار وأخذ الحكمة في الإنشاد الشعري أقوى منه في الإلقاء النثري . وكذلك الأمر بالنسبة للأمثال والحكم التي ترد ضمن القصائد ستحفظ وتتداول بسهولة بين الناس .

وقد حدد الناقد مواضع ورود الشعر في سيرة سيف وغاياته وحللها وفقا لسياق وروده فيها، خالصا إلى كون الشعر مركزيا في هذه السيرة. ينظر، خطري عرابي، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، ص 215 وما بعدها .

من الدراسات التي اهتمت أيضا بالشعر في السير الشعبية ولكن في بعده الدرامي دراسة علي بن تميم "السرد والظاهرة الدرامية"، حيث رأى أن الشعر جوهري وأساسي فيها بل إنه عمودها إلى جانب السرد "فبدون الشعر تنتفي الدرامية وبدون السرد تصبح قيمة الشعر فارغة دراميا" لذلك فوجوده أمر غير عبثي، بل إن له غاياته ودوافعه. ويشير علي بن تميم إلى أن سرد الحدث في السير يكون بالصيغتين، إذ يعبر عنه نثرا ثم ينظم شعرا، على أنه –كذلك– قد يكون في هيأة حوار أو مكملا لحوار أو مساجلة شعرية، ولعل هذا الأمر هو الذي يقود إلى القول بالإطناب في بنية السير الشعبية. ويورد الناقد هذا في سياق الحديث عن درامية حضور الشعر في السرد العربي، مؤكدا أن الشعر لم ينفصل عن السرد الدرامي في حين انفصل هذا السرد عن الشاعرية على الرغم مما فرضته الثقافة العربية في جانبها الرسمي على هذا الشعر على ألا يغالي في الحكائية، ووقفت حائلا دون ذلك، لذلك ظل الشعر موجها للسرد العربي ، بل إنه سبقه دائما ، على أنهما بدآ فيما بعد يسيران معا في بعض النصوص كرسائل المعري ثم الليالي ثم السير الشعبية التي أصبح فيها أساسيا يكمل النثر سواء من الناحية السردية أم الحوارية ، فلم يمثل حضوره في هذه السير انقطاعا بل استمرارا تجلت من خلاله هذه الدرامية وتحديدا في مواضع الحوار . ينظر، علي بن تميم ، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، ص ، 134 وما بعدها . =

= وقد سبق علي بن تميم إلى هذه المسألة فاروق خورشيد ضمن كتابه "الجذور الشعبية للمسرح العربي" حيث أشار خورشيد إلى أن الدرامية تتجلى في السير الشعبية من خلال الحوارات البارعة التي تقدم شعرا والتي تتحول أحيانا إلى ما يشبه الخطب الحماسية، ورأى خورشيد أيضا أن الشعر يُوَظف في هذه السير ليكمل الصورة فيها ويحولها من سرد جمدته التاريخية إلى صورة أسطورية من خلال التحوير الشعري للمضمون كما ورد نثرا، صورة متعلقة بالدلالات التي تضمن عيشها بين الناس وفي وجدانهم ولعصور كون الشعر ألصق= =بالأذهان من النثر . ينظر، فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص 146 وما بعدها .

وفي دراسته لسيرة بني هلال يرى عبد الحميد بوسماحة أن السرد بواسطة الشعر ظاهرة التصقت بالهلالية، وأنه لم يمارس أبدا فيها أبدا الوظيفة الغنائية من حب ومناجاة وغيرها بقدر ما مارس الحكائية ، وأن هذا الشعر كان على قدر كبير من الفصاحة التي وإن وردت بلغة عامية أحيانا إضافة إلى ما لحق هذا الشعر من تحوير في الصياغة. ويشير بوسماحة على منوال عبد الحميد يونس وعبد الرحمن الأبنودي

أشارت إلى أن مسألة وجود الشعر في نصوص السرد العربي قديما وحديثا ما هي إلاّ مخلفات للطابع الملحمي[1] الذي استوحاه العرب من الملاحم اليونانية القائمة أساسا على الشعر، فإن هذا الرأي قد يستوقف أي باحث في السيرة الشعبية ذات الصلة الوثيقة بالثقافة العربية، إذ إن هذه السيرة وليدتها ومن صلبها وليست ثمرة التقاء الأدب العربي بغيره من الآداب، وإن كانت هذه الثقافة –الأدب– قام في فتراته الأولى على الشعر العمودي، بل إن مركزية الشعر منذ ما قبل الإسلام إلى العصر الحديث مازالت مستمرة وقائمة فيها ، فإن حضوره في نصوص السيرة الشعبية بل في السرد العربي القديم عموما لا يثير الدهشة أو الاستغراب بقدر ما هو حضور طبيعي يحيل إلى قناعة بغنى هذا المتن ، لذلك فإن المقارنة بين الملحمة و السيرة الشعبية و تحديدا من حيث هذا الحضور المكثف تبدو باهتة إذ إن لكل أدب عاداته و طقوسه النابعة من ثقافة ومخيلة أفراده .

5–السيرة الشعبية : الجنسية، الحكائية والنصية (قراءة في مشروع سعيد يقطين) .

لم تحظ نصوص السيرة الشعبية –على عكس نصوص السرد العربي القديم الأخرى– باهتمام كبير في النقد العربي الحديث على الرغم من كونها من أخصب نصوصه، وإذا قارنا نصا كسيرة بني هلال مثلا من حيث القراءة والتحليل بنص ألف ليلة وليلة سيبدو جليا ذلك التهميش النسبي نقديا ، على الرغم مما أثارته الهلالية من إشكالات . الأمر الذي يدفع إلى التساؤل عن سر عدم إقبال الناقد العربي الحديث على قراءة

حينما فرقا بين الراوي الشعبي والشاعر في أن الأول هو من يسرد السيرة مستعينا بالربابة في حين أن الثاني هو من يعمل على المحافظة على هذه السيرة من منطلق أن شعره سيخلد في الوعي والذاكرة الشعبيين . ويسهب بوسماحة في تبيان دلالات ورود الشعر في هذه السيرة والكشف عن أهم الظواهر التي خلفها والوظائف التي أنجزها . ينظر، عبد الحميد بوسماحة ، رحلة بني هلال إلى الغرب وخصائصها التاريخية ، الاجتماعية والإقتصادية ،ج2 ، مكونات البنية الفنية ، دار السبيل ، 2008 ، ص 21 وما بعدها .

[1] ينظر، إبراهيم أحمد الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة، 2003، ص 98 .

السير وبخاصة في ظل تعدد المناهج النقدية المقاربة للنص السردي، هل سببه الطول والحشو والإطناب الذي يميزها، أم لتداخلها مع التاريخ ؟ .

إن الدراسات العربية القليلة التي قاربت السيرة الشعبية العربية حاولت الإلمام بهذا المتن، إذ إن معظمها قدمت قراءات للسير العربية العشر المحفوظة جملة واحدة على الرغم من ضخامة متنها، وكأنها سعت إلى البحث عن الملامح المشتركة بينها ومن ثم تقديم نموذج مشترك لتحليلها جميعا، على الرغم من أن الإجراءات التي قوربت بها لبناء هذا النموذج نابعة من خلفيات نقدية غربية وليس من السيرة نفسها .

لم تخرج معظم الدراسات العربية المقدمة خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي المقدمة حول السيرة الشعبية عن تلك الأطر الاجتماعية والتاريخية التي رسمتها لنفسها من منطلق أن هذا النوع نتاج تاريخي خالص ينبغي دراسته وفقه . وتشذ –من ناحية أخرى– إحدى دراسات فاروق خورشيد حول بنية سيرة عنترة بن شداد عن هذا الحكم، إذ تمثل محاولة أولية للبحث عن ذلك النموذج المشترك للتحليل، تنطلق من النص نفسه، وتسعى إلى الكشف عن البناء الفني للسيرة الشعبية والبعد الدرامي فيها . وقد خلص إلى أن هذا البناء تحدده شخصية البطل التي تمر عبر خمس مراحل تشكل جسد السيرة، هذه المراحل يراها مشتركة بين السير كلها، ويحددها في: مرحلة التكوين – مرحلة الفروسية – المرحلة الأسطورية – المرحلة الملحمية – مرحلة الامتداد[1] .

الملاحظ على هذا النموذج الذي قدمه خورشيد على الرغم من كونه محاولة للتأسيس لبنية السيرة الشعبية أنه كان أقرب إلى كونه تبريرا للطرح الذي قدمه عن ملحميتها في تحديده النوعي لها، حين قال إنها

---

[1] ينظر، فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ص 144 و ما بعدها وقد أورد فاروق خورشيد هذه التمييزات بداية في دراسة لسيرة عنترة بن شداد تضمنها كتابه "فن كتابة السيرة الشعبية" .

ملحمة فروسية شعبية من خلال وضع الملحمية والفروسية والأسطورية كل في مرحلة خاصة بها والجمع بينها في بناء السيرة الشعبية، ومن ثمّ أكّد على هذه السمات الثلاثة كونها مراحل يمر بها كل أبطالها . ومن ناحية أخرى طغى الجانب الدرامي عليها كون خورشيد أوردها أيضا في سياق البحث عن الجذور الشعبية للمسرح في الثقافة العربية، فركّز على السيرة الشعبية تحديدا في هذا، بل إن الأمر دفعه إلى غاية عد السيرة الشعبية سببا في تأخر ظهور المسرح في الثقافة العربية .

إلا أن هذه الدراسة لم تحظ بالاهتمام في الأوساط النقدية لمحاولة تطويرها، فظلت لصيقة بفاروق خورشيد فحسب، ويبدو أن الأمر راجع إلى تلك العناية المطلقة التي أولاها هو بالبعد الدرامي ودوره في هذه البنية وتأصيلاته المسرحية .

والملاحظ من ناحية أخرى للنقد العربي الحديث سيجد أن فترة الثمانينيات تكاد تخلو من أي دراسة تحيط بالسيرة الشعبية، إذا ما استثنينا بعض العناوين التي تنأى عن البحث في البنية وظلت تخوض في السياقات الخارجة عن النص .

بدأت الساحة النقدية بحلول التسعينيات تعاود الاهتمام بالسيرة الشعبية بشكل تدريجي، بالاستناد إلى النظرية النقدية الغربية، وتحت عنوان التحليل البنيوي أو بنية السيرة الشعبية . حيث مثلت دراسة محمد رجب النجار "مدخل إلى التحليل البنوي للسير الشعبية نظريا وتطبيقا"[1] العتبة الأولى في هذا المجال، استفاد فيها من معظم كشوفات الحداثة –والقول ب"الحداثة" لأن كثيرا من الدراسات الغربية حول السرد وبنياته كانت لا تزال جديدة على الناقد العربي– النقدية وهي تقارب النص السردي بداية من بروب وتوماشفسكي

[1] ظهرت هذه الدراسة بداية منفردة منشورة ضمن مجلة كلية الآداب –القاهرة– (سنة 1990 ، مج51 ، ع2)، ثم ضمنها في كتابه التراث القصصي في الأدب العربي ، مقاربات سوسيوسردية ، المجلد 1 ، منشورات ذات السلاسل ، 1995 ، ص 280 وما بعدها .

انتقالا إلى بريموند وبارث، أي من البحث الشكلاني "الوظائفي والتحفيزي" إلى الممكنات الحكائية والعلاقات المنطقية الحكائية التي تحكم النص السردي، محاولا أقلمتها مع نص السيرة الشعبية وتكييفها بتطويعها واختزالها أحيانا[1].

يبدو أن رجب النجار يصل إلى نتيجة لم تختلف كثيرا عن تلك التي توصل إليها فاروق خورشيد من أن البطل الشعبي هو المتحكم في زمام بنية السيرة الشعبية، وأن تلك الانتقالات من مرحلة إلى أخرى[2] : من الفروسية إلى الأسطورية إلى الملحمية متعلقة بهذا البطل، فكأن البطل هو مبدع المسار السردي والوظائفي للسيرة الشعبية بغض النظر عن بقية الشخوص التي تظل تابعة له* .

---

[1] توقف النجار في هذه الدراسة على البنية المورفولوجية والدلالية لسيرة بني هلال بما فيها وظائف الراوي المفارق و المتماهي بمرويه، وحدد ثلاث طبقات مورفولوجية للسير الشعبية تشكل مجتمعة بنيتها ، هذه الطبقات هي : البنية الصغرى التي تقابل في نظره الوحدة الوظيفية، البنية الوسطى التي تعادل المقطع أو المقطوعة التي تحوي عددا من الوحدات الوظيفية، والبنية الكبرى الممثلة للهيكل الأساسي للسيرة وذاكرة الرواة الشعبيين. ينظر، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوسردية، المجلد 1، منشورات ذات السلاسل، 1995، ص 280 وما بعدها .

[2] على أن النجار يلخص المراحل التي يمر بها بطل السيرة الشعبية في سبعة هي: مرحلة الميلاد المعجز – مرحلة الهامشية (التنشئة الاجتماعية الاغترابية) –مرحلة الاعتراف الجماعي(مرحلة البطولة الاجتماعية) –مرحلة الاعتراف القومي (مرحلة البطولة الشعبية) – مرحلة الاعتراف الديني (مرحلة البطولة الدينية) –مرحلة الاعتراف الكوني (مرحلة البطولة الإنسانية) –مرحلة الموت المعجز (نهاية= =من صنع القدر) . على أن ظلت سمة الدراسة التاريخية مهيمنة على طابع تحديد هذه المراحل .ينظر، المرجع نفسه ، ص 292 وما بعدها .

* ينبغي هنا الإشارة إلى دراسة سابقة قدمها محمد رجب النجار عن الشطارة و العيارة في السير الشعبية العربية عدّ فيها هذه الظاهرة ظاهرة موازية للبطولة، فهي بنية مشكلة لها لكن من الدرجة الثانية، وأن الشاطر أو العيار الذي يأتي ذكره فيها بطل أيضا من الدرجة الثانية ، إذ إن وجوده فيها ضروري ، و لولا ذاك لما خصصت له سيرة كاملة كسيرة على الزيبق . ينظر، محمد رجب النجار، الشطار والعيارين، حكايات في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة ، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1990 ، ص 189 إلى 285 .

لتتوالى بعد هذا الدراسات المقدمة أيضا حول بنية السيرة الشعبية، سواء كانت الدراسة مخصصة للسيرة الشعبية أم شاملة للسرد العربي والسيرة كتجل نوعي ضمنه، كما هو حال دراسة عبد الله ابراهيم "البنية السردية للسيرة الشعبية"[1] التي جاءت مقتضبة جدا على الرغم من اشتغالها على سبع سير شعبية، على أن الناقد أبرز من البداية توجه دراسته ومنهجيتها ممثلة في السردية (السرديات البنوية) التي أطّر ونظّر لها في أصولها الغربية، مراعيا في الآن ذاته السياقات الثقافية والتاريخية التي نشأت نصوص السرد العربي القديم في ظلها وتحديدا تلك النقلة التي أحدثها الإسلام ثم التدوين .

وقف عبد الله ابراهيم على مجموعة من السير مخضعا إياها للتحليل[2] وإن كان هذا التحليل موجزا، إذ إن سيرة بحجم الهلالية أو سيرة عنترة الممتدة على عدة أجزاء قد تحتاج إلى أكثر من هذا الإيجاز وبخاصة في تحديد الوحدات الحكائية نظرا لتعدد وكثرة أحداثها وشخوصها .

تأتي أيضا دراسة طلال حرب "بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي" كواحدة من أبرز القراءات العربية التي وقفت على هذا النص في جانبه السردي والأسطوري والملحمي معا، كانت الغاية المرجوة منها إبراز هذا النوع في فنيته وبعده الاجتماعي معا ، بغية إزاحة تلك الرؤية السلبية التي حامت حوله دهرا من الزمن وحول الأدب الشعبي عموما، ومحاولة تغييرها إلى القول إن هذا الأدب لا يختلف عن الأعمال الأدبية الأخرى التي اصطلح عليها بالرسمية[3].

---

[1] وقد ضمن عبد الله إبراهيم هذه الدراسة في مؤلفاته الثلاث التي تكاد تكون متشابهة : النثر العربي القديم والسردية العربية وموسوعة السرد العربي في جزئها الأول .

[2] حيث درس إبراهيم ضمنها وظائف الراوي، بنية الوحدة الحكائية ، مكونات الوحدة الحكائية ، بنية الشخصية السردية ، نسيج البنية السردية . ينظر، موسوعة السرد العربي 259/1 وما بعدها .

[3] ينظر ، طلال حرب ، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك ، م س .

لم يستند طلال حرب في دراسته هذه إلى مرجعية نقدية معينة لقراءة نصوص السيرة الشعبية، وإنما كانت قراءته قراءة فردية فنية، تحاول التأسيس لنفسها بِعَدّها قراءة تقف بين أمرين أساسيين: البنية والملحمية. وتقصي طلال حرب لهذه البنية التي رصد بعض مظاهرها الحكائية/ المضمونية والوقوف على دلالاتها كان مصبوغا بصبغة دينية ، حيث حاول تحميل كل جزء من هذه البنية دلالة السعي وراء الإسلام تحديدا ، مع أن بعض هذه السير لا تنتمي إلى الفترة الإسلامية، وحتى هذه حمّلها إما دلالة البحث عن العدل وقهر الظلم كسيرة المهلهل، وإما التمهيد للإسلام كسيرة عنترة، الأمر الذي حاد به قليلا عن مسألة الملحمية بوصفها خطابا لا يقوم في أساسه على الارتباط بشخصية بطولية وكل تلك المعجزات والأمور الخارقة التي تقوم بها فحسب، بل ترتبط أيضا ببعض الأمور التي تقوم بها أيضا كونها حاملا للواء العدالة في سبيل غاية أو رسالة معينة، تجعلها تبدو بطلا مختلفا في نظر معاصريها وإن كانت هذه الأمور تحاكي الواقع .

ثم بدأ الاشتغال على السيرة الشعبية يتوسع ويتطور من دراسة السيرة الواحدة إلى محاولة الإلمام بها جميعا في سبيل الكشف عن الظواهر والبنيات التي تشترك بينها ، ثم إلى المشروع الذي لا يقتصر على البنيات فحسب بل يتعداها إلى الأنساق الثقافية التي أسهمت بشكل مافي تشكّل هذا النوع وظهوره في صورته الشعبية .ما جعل دراسة السيرة الشعبية تتكثف وتفتح أبوابا وآفاق جديدة للبحث في مختلف الأبعاد والمستويات التي يقوم ويستند إليها هذا النص كالأسطورية والعجائبية والملحمية أيضا، ولكن بطرائق ومنهجيات جديدة تختلف عن تلك التي تداولت في الفترة السابقة .

تقتضي قراءة بنيات نص يمتاز بالضخامة والتعدد كالسير الشعبية الوقوفَ على مسائل وقضايا متعددة كونها نصا مفتوحا على سياقات وأبعاد مختلفة، لذلك يبدو أن الإمساك بمكونات هذه البنية والبحث عن نموذج موحد يمكن أن تُقرأ من خلاله نصوصها يقع في منطقة تماس تتجاذبها ثلاث خلفيات أساسية: التاريخية، الملحمية والفنية الجمالية .

يندرج مشروع سعيد يقطين في قراءته للسيرة الشعبية والبحث في بنياتها الحكائية ضمن المشاريع النقدية التي تؤسس لنفسها مسارا معينا لا يعود مباشرة إلى النص، وإنما يفتح لنفسه أبوابا أخرى إلى هذا النص، فجاء هذا المسار/ المشروع بشكل تدريجي، بدأه الناقد بالاختيار الذي يحاكي التحقيق في مؤلف نقدي منفرد[1]، ثم التأسيس النظري للنوع والمنهج المراد العمل عليه وبه في هذا المشروع[2]، ثم الملامسة والممارسة الفعلية للتحليل النصي[3] .

إن ما يستوقف قارئ كتاب "الكلام والخبر" –بداية– القاعدة التي يستند إليها سعيد يقطين لدراسة السيرة الشعبية، حيث يتجاوز مفاهيم ومسائل متعددة كمفهوم التراث وانتماء السيرة الشعبية النوعي (رسمي

---

[1] وهو ما قام به يقطين في ذخيرة العجائب العربية ، وهو مصنف جمع فيه كل العجائب والخوارق التي حدثت في سيرة سيف بن ذي يزن، حيث قام يقطين برصدها وكأنها مستقلة عن بعضها ، وفي الآن ذاته حاول ربط علاقات بينها ، ورتبها ترتيبا ألفبائيا ، وصنفها ضمن خمس خانات : عجائب الفضاءات – عجائب الشخصيات – عجائب الأدوات –عجائب أفعال المادات – عجائب النباتات . ينظر، سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية ، سيف بن ذي يزن ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 .

[2] وهذا ضمن: الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي . م س .

[3] وهذا في كتابه: قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، الذي نال عنه جائزة المغرب للكتاب عام 1997 .

أم شعبي)، و في مقابل هذا التجاوز يستند إلى مفاهيم أخرى قديمة /حديثة في الآن ذاته، كمفهوم النص* (واللانص كمقابل له) والخبر والكلام. ويضع يقطين مسألة الاهتمام والتهميش قاعدة للتمييز بين النص و اللانص ، ومن هنا تندرج كثير من الأخبار والمرويات السردية القديمة تحت طائلة اللانص نظرا لتهميشها في الثقافة الرسمية العربية القديمة قبل تحولها إلى نص، وفي مقدمة هذه الأشكال السردية السيرة الشعبية[1] .

القاعدة الأخرى التي استند إليها سعيد يقطين كانت حول الكلام العربي، وهو المفهوم الذي استعاض به عن مفاهيم أخرى، الذي أصّل له في ماهيته وأجناسه وأنواعه وأوصافه انطلاقا من مصنفات عربية قديمة[2]. وبالاستناد إليها أيضا سعى إلى تقديم تصور "متكامل" حول هذا الكلام وتشكيلاته الجنسية والنوعية والنمطية. على أنه استثمر في بناء هذا التصور كثيرا من طروحات "جيرار جينات" الخاصة بالقوانين العامة التي تحكم النصوص الأدبية وحدودها وعلاقاتها، وتحديدا تلك التي تضمنها مؤلفاه "مدخل إلى جامع النص" (introduction a l'architexte) و"أطراس" (palimpsestes). ففيما يخص الجنسية ، يربط الأجناس بالمبادئ الثابتة كون الجنس يتميز بالثبات، في حين ترتبط الأنواع بمقولة التحول

---

* يتجاوز سعيد يقطين مفهوم التراث لأنه يراه مفهوما شاملا يتسع ليضم الآثار الأدبية وغير الأدبية، المكتوبة وغير المكتوبة، فهو مفهوم ملتبس مبهم، لذلك يستعيض عنه بمصطلح النص كونه مفهوما يتجاوز إلى حد البعد الزمني، وهو متصل بسمة /خاصية أخرى يراها يقطين متعالية هي "النصية" التي يتجدد تحديدها بتجدد السياقات النقدية . ينظر، الكلام والخبر، ص 47 وما بعدها .

[1] يستند يقطين في هذا إلى مؤلفين قديمين هما "كتاب القصاص والمذكرين" لابن الجوزي (م س) والبرهان لابن وهب الكاتب اللذين أثارا مسألة ذم الأخبار والقص عموما فيهما . ينظر ، الكلام والخبر ، ص 59 وما بعدها .

[2] إلا أنه يرى أن هذه المصنفات على اختلاف توجهاتها النقدية أو البلاغية أو كونها جامعة لا يمكن أن تقدم نظرية حول الكلام العربي دون العودة إلى النص، ولكونها أيضا تشترك في عديد المسائل منها المرجعيات التي انطلقت منها وكذا طبيعة اشتغالها التي قامت على أساس التمييز بين أقسام الكلام والمفاضلة بينها وفق معايير محددة ، ومن ثم الحكم على بعضها . ينظر ، المرجع نفسه ، ص 15 .

نظرا لأن كل جنس يتضمن أنواعا يمكن لبنياتها أن تتحول، رابطا أخيرا الأنماط التي تمثل الحالات التي يمكن أن تؤول إليها الأنواع عبر تطورها التاريخي بمقولة التغير، ومن هنا تتمايز مختلف التجليات النصية وفق المقولات ثلاث: الثبات، التحول والتغير[1] . والغاية من هذه التحديدات الكلامية محاولة وضع أطر معينة لدراسة السيرة الشعبية في انتقالها من اللانص إلى النص أو إلى النوع المعترف به في دائرة الثقافة العربية، أو بعبارة أخرى "محاولة البحث في جنسية النص ونصية الجنس"[2] .

أثار –من ناحية أخرى– التأسيس النظري الذي قدّمه سعيد يقطين حول النص والكلام العربي بعض الآراء العربية هنا وهناك، بين متحمس له وآخر يختلف معه . وأبرز قراءتين قُدّمتا حول مشروع سعيد يقطين هما قراءة شرف الدين ماجدولين "سعيد يقطين : التراث السردي، النص والنص الثقافي" التي تضمنها كتابه "ترويض الحكاية "، حيث يرى ماجدولين أن هذه القراءة ليس لها نظير، وأنها من "أخطر"* التحليلات المقدمة حول السرد العربي القديم كونها تستند إلى نص متعدد المرجعيات . وتبدو أهمية دراسة يقطين من وجهة نظر ماجدولين في كونها انطوت وقدمت مفهوما للنص يحيل إلى وعي جذري بأبعاده النظرية ودلالاته المعرفية انطلاقا من التراث العربي . وتبدو أيضا جدية طرح يقطين من خلال الانتقال من العينة الكبرى إلى الجزئية أي من النص إلى الكلام، ما يجعل النصية خاصية يمكن من خلالها تجاوز كثير من الأحكام

---

[1] ينظر، الكلام والخبر، ص 178 وما بعدها .

[2] المرجع نفسه، 187 ، و بهذا تتجلى المحاور التي عالج يقطين من خلالها الكلام العربي ثم السيرة الشعبية في ثلاث ثلاثيات : المبادئ– المقولات –التجليات / الجنس–النوع–النمط / القصة–الخطاب–النص .

* دون أن يحدد لنا مكمن هذه الخطورة .

والتصنيفات المعيارية للتمظهرات الكلامية. ويسهب ما جدولين في تحليل هذا المشروع ليصل إلى أن التأسيس النظري الذي تضمنه "الكلام والخبر" :

- مقدمة لفهم السرد العربي و محاولة تسعى للإجابة عن إشكاليات كانت عالقة حول السردية العربية القديمة و السرديات .

- أسبقية يقطين حديثا في بناء نموذج أجناسي في علاقته بالنص و النسق الثقافي .

- ليقدم يقطين أخيرا من خلال الكلام و الخبر تصورا منسجما أمكنه من تحليل السيرة الشعبية ، ما يجعله علامة –الدراسة– في النقد المعاصر[1] .

وفي مقابل هذا الموقف قراءة أخرى تنحو منحى سلبيا نوعا ما تجاهها هي قراءة عبد الله أبو الهيف، الذي أخذ على يقطين بعض الآراء والمسائل التي رأى أنها تشوب هذا العمل، يمكن إجمالها في :

- الاستنقاص والتهوين من جهود سابقة مقدمة حول السيرة الشعبية الذي رأى أن يقطين أبداه .

- إن ما قدمه يقطين حول النص والكلام العربي مسبوق فهو لم يأت بجديد حولهما .

- القاعدة التي ينطلق منها يقطين لا تتأسس على النص والنص الثقافي بل على النظرية الغربية ممثلة تحديدا في السرديات[2] .

---

[1] ينظر، شرف الدين ما جدولين، ترويض الحكاية ، بصدد قراءة التراث السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص 19 وما بعدها . وينبغي الإشارة ههنا أن دراسة ماجدولين هذه كانت مهداة إلى سعيد يقطين "باحثا ومثقفا و إنسانا نادر السجايا" .

[2] ينظر، عبد الله أبو الهيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 298 و ما بعدها .

والحقيقة أن حديث أبو الهيف بدا متضاربا نوعا ما، فمرة يصف جهد يقطين بأنه ريادي ونافع، وأخرى يراه مسبوقا وغير ذي بال وأن كثيرا منه كان يجدر الاستغناء عنه لأنه لا يقدم إضافة عن سابقاته من الدراسات العربية. وما ينبغي الإشارة إليه من ناحية أخرى أن سعيد يقطين قدم وطرح الدراسات السابقة للسيرة الشعبية تحديدا طرحا علميا لا صورة للانتقاص أو التمجيد فيه لأي دراسة منها، بل وسمها بالدراسات القاعدية في قراءة السيرة الشعبية كونها كانت قد تصدت للحملة الاستشراقية من خلال إضفائها الطابع الشرعي على الأنواع الشعبية.

ولئن كان سعيد يقطين –من ناحية أخرى– في الكلام والخبر قد أسس للنوع والنص (السيرة الشعبية)، فإنه في تأطيره لـ"قال الراوي" يؤسس للمنهج الذي يعتمده في قراءته، مجسدا في "سرديات القصة"، ولعل أول ما أسس له هو تلك النقلة التي أحدثها من الخاص إلى العام أو من "الجنسية إلى الحكائية"، وهي المفهوم الخاص الذي اقترحه يقطين لدراسة السيرة في مقابل الجنسية (générique) العام، ودلالة الحكائية حسب يقطين تتحدد في كونها "المقولة الجنسية الخاصة بجنس السرد . . ووفق هذا التحديد تعتبر الحكائية هي الطابع العام الذي تشترك فيه مختلف الأنواع التي تندرج ضمن السرد، إنها العنصر الثابت الذي ينظم أي كلام يوسم بميسمها، ويلحقه بدائرة جنس السرد بغض النظر عن الزمان والمكان"[1]* . وتحقق هذه

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 12 .

* لئن كان يقطين يجعل من السردية والحكائية معا مقابلين لمصطلح narrativité إلا أنه يحدد مجال استعمال كل منهما ، فهو يرى أن مصطلح الحكائية ذو مرجعية سيميائية سردية، يعني الحالة والتحول، لذلك نجده يتفق مع جيرارد دونيس فارسي(G.D.Farcy) على اعتماد مصطلح "Récitologie" باعتباره العلم السردي العام الذي يضطلع بدراسة ما هو لفظي و غير لفظي . في حين أن= =مصطلح "السردية" هو مدار عمل المشتغلين على الصيغة السردية فهي متعلقة بالخطاب و التحولات النوعية للسرد . ينظر، المرجع نفسه، ص 13 وما بعدها .

الحكائية يكون من خلال مجموعة من العناصر هي الحدث القابل للحكي والتطور وفاعله والزمان والمكان اللذين يحدث في إطارهما . مما يعني أن يقطين غيّر مساره النقدي في قال الراوي إلى سرديات القصة (مادة الحكي) بعدما اعتمد سرديات الخطاب والسوسيوسرديات في دراساته السابقة، لذلك يعتمد مصطلح الحكائية كمقابل لـ narrativité ، على أن الغرض من هذا الاعتماد هو رفع اللبس الذي يعتري مصطلح narrativité كونه ينتمي إلى مجال مشترك تتنازع فيه السيميائة السردية* والسرديات .

ينظر سعيد يقطين للسيرة الشعبية من وجهتين اثنتين، أولاهما كونها تجسد كنوع بنية حكائية كبرى قابلة للاختزال والتمفصل إلى بنيات حكائية صغرى تتمثل في السير الشعبية (كمتون)، وهي الوجهة الثانية، وهذه الأخيرة تتمفصل بدورها إلى بنيات أصغر يمكن من خلالها تحديد ملامح وخصائص البنية الكبرى أو النوع كاملا . و ينطلق يقطين في تحديد هذه الخطاطة من فكرة مفادها أن الحكي في كل سيرة شعبية بل في كل نص سردي ينطلق مما يسميه "الوظيفة المركزية" وهي الحافز الذي يقوم عليه فعل الحكي ويدفع الراوي إليه ، وهذه الوظيفة حسبه تمثل مركز جذب و توجيه لكل الأحداث التي تقع ضمن سيرة ما، لأنها ستظل جميعا مشدودة إليها ، وستظل موجهة لها جميعا . و إذا كانت هذه الوظيفة تمثل مرحلة أولية من السيرة فإن فعل الحكي في استمراريته سينتج مجموعة من الوظائف الأخرى لها علاقة بالوظيفة المركزية، بل إنها ستعمل على تحقيقها و تحديدها ، و يسمي يقطين هذه الوظائف بالأساسية ويحددها في: الأوان—القرار—النفاذ[1] .

---

* يحيل هذا المصطلح من وجهة سيميائية إلى البنية الداخلية للمحكي التي تتراوح بين الحالة و التحول ، أو الحالات حين تتخللها التحولات .
Voir, A.G.Greimas, un problème de sémiotique narrative, les objets de valeur, langage n31, 1973, V 08 , p 20 , 21 .

[1] فأما الأوان فيمثل المرحلة الأولى من السيرة الشعبية عادة ما يميزها ميلاد البطل واجتماع مختلف العناصر التي تحقق بطولته وتحقيقه للوظيفة المركزية . ويقصد بالقرار بداية إنجاز الوظيفة ويميزها مجموع العوائق التي تواجه البطل . وأما النفاذ فهو يمثل خاتمة السيرة وتحقيق تلك

يبدو أن هذا المسار الوظائفي الذي قدمه يقطين لا ينأى كثيرا عما قدمه فاروق خورشيد عن البناء الفني للسيرة الشعبية وتلك المراحل التي أحصاها فيها ، وإذا كان تأسيس خورشيد يقوم على شخصية البطل ومسارها الذي وفقه يتحدد هذا البناء ، فإن يقطين يستند إلى مرجعية أجنبية فهو يقارب إلى حد ما تفصيل رولان بارث (R.Barthes) بين الوظائف الأساسية والوظائف الوسيطية، ليخلص هو إلى الوظيفة المركزية التي تبدأ بالاختزال إلى وظائف أخرى التي تظل جميعها متعلقة بهذا البطل وأفعاله، لذلك وجه الاختلاف لا يبدو واسعا[1] .

قدّم سعيد يقطين في "قال الراوي" تحليلا لمختلف بنيات السيرة الشعبية العربية (الزمن، الشخصية، الفضاء) ولئن كان الناقد لا يلتزم بالمرجعية الواحدة للتحليل، إلا أنه حاول الإلمام –من خلال هذا التعدد المرجعي في التحليل– بمختلف الدلالات والأبعاد التي يمكن أن تحملها بنية معينة . على أنه ينبغي الإشارة إلى أن يقطين أثار عدة مسائل وقضايا لم تثرها تلك الدراسات العربية التي وصفها أصحابها بالبنيوية .

ففي بنية الزمن مثلا حصر سعيد يقطين البنية الزمنية الكبرى في الفترة التاريخية (زمن القصة) التي حدثت فيها هذه السير والممتدة من ما قبل الإسلام (الجاهلية) إلى العصر المملوكي، على أن أول سيرة هي

الوظيفة المركزية ويميزها وفاة البطل . يقوم يقطين برصد هذه الوظيفة المركزية في كل سيرة من السير العشر مدار التحليل ، ويخص سيرة سيف بن ذي يزن برصد الوظائف الأساسية، ليصل إلى نتيجة أن توالد وتفصل كل وظيفة إلى مجموعة أخرى من الوظائف هو الذي شكل وسبب ذلك الإطناب الذي يميز السيرة الشعبية ، و يضيف أن هذا الإطناب هو الذي جعلها نصا منفردا منفتحا بل ثقافيا موسوعيا . ينظر ، قال الراوي ، ص32 وما بعدها .

[1] ينظر، فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي ، م س ، ص 144 و ما بعدها .

و: R.Barthes , introduction à l'analyse structurale des récits , in poétique du récit , seuil , 1977, p 32 et au delà .

سيرة الزير سالم وآخرها هي سيرة الظاهر بيبرس التي تستمر حتى القرن الثامن عشر . أما عن البنيات الزمنية الصغرى فقد تحدث عن العلاقات التي يمكن أن تربط بين البنيات المختلفة وتتمثل هذه العلاقات في الثلاث التي حدد تزفيطان تودورف (T.Toddorov) اثنين منها وهما التسلسل (enchainement) والتضمين (enchâssement)، أما الثالثة وهي التأطير (encadrement) فهي من تصنيف توماشفسكي[1] .

والحديث عن الزمن في السير الشعبية العربية ضئيل في الدراسات العربية السابقة نظرا لكونها اهتمت في معظمها بعلاقة هذه السير بالتاريخ ، إذا ما استثنينا دراسة فاروق خورشيد السابقة الذكر "أضواء على السير الشعبية" التي تحدث فيها عن الترتيب التاريخي للسير الشعبية، وحتى تحديده للمراحل الخمس التي تشكل جسد السيرة كان تحديدا زمنيا يتوقف على استمرارية حياة البطل في الزمن، إذ إن كل مرحلة منها تمثل مرحلة من حياته[2] . على أن معظم الدراسات العربية الأخرى لم تهتم بالزمن إلا من هذه الوجهة كما هو حال دراسات عبد الحميد يونس ونبيلة إبراهيم أو محمد رجب النجار الذي لم يتعد حدود التموقع والتحديد التاريخي لها كما فعل مع سيرة فيروز شاه أو حمزة البهلوان[3] .

---

[1] ينظر، قال الراوي، ص 166 وما بعدها .

[2] ينظر، فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي، ص 141 وما بعدها .

[3] ينظر على سبيل التمثيل، محمد رجب النجار ، سيرة فيروز شاه أو الرواية الشعبية العربية للشاهمانة الفارسية، مجلة عالم الفكر، مج 16، ع1 ، 1985، عدد خاص بالملاحم، ص 153 وما بعدها .

أما الدراسات البنيوية الحديثة التي تأتي في مقدمتها موسوعة السرد العربي–وقبلها السردية العربية– لعبد الله إبراهيم فلا نكاد نلحظ اهتماما بهذا المكون السردي إلا في حديثه عن وظيفة من وظائف الراوي وهي التوزيع التي يضطلع فيها بتوزيع الأحداث وترتيبها سرديا وفق زمنية معينة[1] .

ترسم "قال الراوي" لنفسها مسارا نقديا يتحدد في سرديات القصة، إلا أن صاحبها لا يتوانى أحيانا عن الحياد عما يفرضه هذا التوجه والاستعانة –في ظل قصور هذا المنهج من ناحية ببعض الإجراءات، وما تفرضه حكائية السيرة الشعبية من ناحية أخرى، فيخرج يقطين بهذا عن إطار سرديات القصة إلى سرديات الخطاب أو سرديات النص معا في سبيل إيجاد النموذج البنوي الذي يجمع بين السير العشر معا ، ينتج منها جميعا ويسقط عليها جميعا .

ولئن وصفت بعض الآراء –التي تقول بالمكاشفة الفعلية– كتاب "قال الراوي" بالقراءة السيميائية مع بعض التحفظ، كون هذا العمل جهد تجتمع فيه جهود فردية وجماعية إضافة إلى اجتهادات سعيد يقطين نفسه[2] ، إلا أن يقطين نفسه لم يشر إلى أن دراسته دراسة سيميائية بحتة، بل أبرز أن العمل السيميائي (السيميائي) ظل محدودا ونسبيا ، كون أصحابه حصروا أنفسهم مع نصوص خاصة وانطلقوا من بعض الافتراضات السابقة عنها ، لذلك جاء عمله موسعا غايته الحكائية . فهو يضع عنوانا لتنوير فيه تحت صيغة "السيميوطيقا والسرديات الحكائية" ولو كان الاتجاهان متماثلين لما فصل بينهما ، لذلك يبدو أن سعيد يقطين يميل قليلا إلى تلك الدراسات التي حاولت التوسيع من البحث في الحكائية، من خلال تجاوزها التركيبَ

[1] ينظر، موسوعة السرد العربي 1/ 262 .

[2] ينظر، سليمة لوكام ، ينظر تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ، دار سحر للنشر ، تونس ، 2009 ، ص352 .

والدلالة إلى أبعاد تلفظية دلالية تعطي البحث فيها سمات وأبعاد جديدة، ولهذا تجده يميل إلى أبحاث كورتيس (J.Courtés) أوجين كوكوردا (J.Petito Cocora) .

بهذا الكيف تبدو "قال الراوي" من أبرز الدراسات العربية التي سعت سعيا جادا إلى البحث في خصوصية متن السيرة الشعبية انطلاقا من بنياتها الحكائية، يستشعر قارئها مدى الملامسة الحية والمعايشة الطويلة للنص السيري الشعبي، إذ إن الإمساك بهذه البنيات أمر لا يخلو من صعوبة ويحتاج إلى مثل هذه المعايشة على الرغم من ضخامة نصوصها ، ويراعى فيها –الدراسة– النظرية ومقتضيات النص وسياقاته الثقافية وما يمكن أن تضيفه على النص وما يمكن أن يعدله الناقد فيها –النظرية– انطلاقا من اجتهاداته الخاصة ومن تلك المقتضيات، ولعلّ هذا ما ميز "قال الراوي" فعلا .

في ثنايا هذه التعديلات، يحاول يقطين أن يرسم تصوره الخاص الذي استقاه من مشارب عديدة، محاولا إقامة شيء من التناسج والألفة بينها مع تعديل ما يمكن تعديله على الرغم من بعض الإقصاء الذي أبداه يقطين تجاه بعض الدراسات العربية التي يمكن الإفادة منها ، ولو أنّها لا تقدّم الشّيء الكثير الذي قد يسهم في البحث عن الحكائية كونها توقفت عند حدود معينة ولم تتجاوزها ، في حين أبدى يقطين اهتمامه بشيء منها إلا أنه دعا إلى تجاوزها إلى البحث في البنية إذ إنها قد تعيقه .

لا يمكن وصف "قال الراوي" بالعمل الشامل أو المتكامل لكونه اشتغل على السير العربية العشر وحدد بنياتها ومختلف العلاقات التي تجمعها ، وقد أقر يقطين نفسه بهذا في الأخير، بل وفتح آفاقا جديدة لهذا البحث يسعى فيها إلى الإجابة عن بعض الإشكالات التي لا تزال قائمة، وتحديدا تلك المتعلقة بلغة السيرة وتفاعلاتها النصية مع أنواع أخرى تحققت في الثقافة العربية والإسلامية . إلا أنه أجاب عن كثير من الأسئلة الملامسة لهذا النوع الشعبي في ظلّ قصور بعض الدراسات العربية الأخرى عن هذا لأسباب قد تبدو إلى حد

ما واهية على نحو كونه عملا شعبيا ومن ثم اهتمامها بنصوص أخرى، أو الطول الذي يميزها . لذلك تأتي "قال الراوي" في مقدمة الدراسات المهتمة بالسيرة الشعبية التي أفادت –ولا تزال– منها كثير من الدراسات وبخاصة الأكاديمية .

الفصل الثاني

قراءة المقامة في النقد العربي الحديث

- **توطئة:**

تعد المقامة أكثر الأنواع السردية العربية القديمة تداولا في الدرس النقدي العربي الحديث بعد الحكايات الخرافية و الليالي على وجه التجديد، و لعل ما زاد من أهميتها نقديا هو تلك الدعوة التي رفعتها بعض الأصوات النقدية بضرورة إعادة قراءة تاريخ السرد العربي انطلاقا من هذا النوع الذي تعدّه هذه الأصوات طفرة في تاريخ الأدب العربي وعلامة فارقة في خارطته النوعية ، سواء من خلال موضوعه أم لغته . حيث رأت هذه الأصوات أن المقامة كانت سببا في تغير الموقف العربي نحو السرد عموما و تحوله من الرفض إلى الاعتراف به . ولعل هذه المقولة كانت أخطر مقولات النقد العربي الحديث و أبرز إشكالاته، إضافة إلى مسألة ريادة هذا النوع، حيث إنها وضعت إلى حد ما السرد العربي كله في كفة والمقامات في كفة مقابلة و اهتز ميزان السرد العربي بظهورها .

لذلك طرحت الدراسات العربية الحديثة إشكالات عدة فيما يخص هذا النوع الطارئ على السرد العربي من حيث أصوله و جنسيته و مشروعيته و لغته و بنيته . فهل فعلا يجب إعادة قراءة تاريخ السرد العربي استنادا إلى هذا الأساس ؟ و هل فعلا المقامة نوع طارئ جديد على السرد العربي أم أن له أصولا سابقة؟ و هل يقوم على غنى حكائي أم غنى لغوي؟ و هل كان فعلا سببا في توهج السرد العربي في العصر الإسلامي الوسيط وسببا للاعتراف به ؟ .

إن البحث في هذه الإشكالات في النقد العربي الحديث يستدعي عودة إلى هذا النوع في تجلياته ومصنفاته المختلفة من ناحية، وإلى سياقات وملامح تلقيه نقديا في مرحلة إبداعه، بما يحيل إلى أن كثيرا من هذه الدراسات استندت في تأسيساتها إلى مواقف المتلقي سواء في شرحها أم تأسيسها أم نقدها بالمفهوم القديم لهذا التلقي القائم على الموازنة والانطباعية .

إن النظر –من ناحية أخرى– في تاريخ تلقي المقامة العربية ونقدها يحيل إلى أن هذا النقد مرَّ بثلاث مراحل أساسية منذ بداية التأليف يمكن حصرها في: النقد المزامن أو المواكب لها، النقد المؤسس والنقد البنيوي الحديث. ولئن كان هذا الأخير لا يخلو في عديد من جوانبه من كثرة التأصيلات التاريخية لإرهاصات هذا النوع وتشكلاته عبر التاريخ وبدايات التأليف فيه، فإن النقد الأول أي المزامن كان على مظهرين أساسيين أحدهما شارح والآخر تأصيلي لبدايات التأليف في هذا النوع، وإن كان هذا النقد يتفق أيضا على أن هذا النوع ينتمي إلى باب السرد العربي * فإنه اختلف في مسألة الريادة الزمنية له، وإن ميز هذا النقدَ التمايز والمفاضلة بين الرواد، وهي ملمح آخر من ملامح اختلافه. على أن أهم ما ميز أيضا هذا النقد المتقدم أنه كان إما مدحا أو انتقادا لاذعا ومثل هذا النقد صدر عن أصحاب المقامات أنفسهم، أو أنه كان بلاغيا موضوعه لغة المقامات المسجوعة على نحو مستمر.

* أبرز هذه الآراء النقدية التي عاصرت نشأة المقامات في الأدب العربي ورد بداية في كلام للحصري رأى فيه أن ابن دريد كان سباقا لابتداع المقامات وأن بديع الزمان الهمذاني إنما اتبع طريقه فيها فحسب وعارضه بعدد منها، وسيقف البحث على هذه المسألة.
كما تجلى اهتمام الناقد العربي القديم بالمقامات من خلال الشروح، ولعلها هي التي نقلت في مقدماتها بعض تلك المفاضلات على نحو ما ورد في شرح الشريشي لمقامات الحريري التي قال فيها إنه "مهد جادّة الإجادة، وقوى مادة الإفادة ولم يبق في البلاغة متعقبا، ولا للريادة مترقبا، لا سيما في المقامات التي ابتدعها والحكايات التي نوعها وفرعها". أبو العباس أحمد الشريشي، شرح مقامات الحريري، المكتبة الثقافية، بيروت، دت، ص 05. وفي هذا إشارة من الشريشي إلى أن الحريري صاحب الريادة في هذا النوع.

1- التأصيل النقدي الحديث للمقامة:

أ -المصطلح والنوع:

يبدو أن المقامة من أكثر الأنواع السردية القديمة التي لم يثر حولها جدل فيما يخص المصطلح، فهو ثابت* في جميع الدراسات العربية التي أشارت إلى أن هذا المصطلح خرج من دلالته الأساسية ممثلة في المجلس إلى دلالة جديدة هي حديث هذا المجلس، على أن الاختلاف طبع بعضها فيما يخص ماهية المقامة و تضاربها بين الحديث البليغ والحكائية، لهذا ينبغي ههنا الوقوف على مجموعة من الآراء العربية التي تجاذبت هذين الطرحين، و فيما يخص ماهية المقامة و غايتها ومقاصدها من ناحية أخرى .

* على أن أول من استعمل لفظة مقامة بهذا التصور بديع الزمان الهمذاني نفسه في مقاماته التي سمى كل واحدة منها تسمية خاصة بها . ينظر ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، شرح محي الدين عبد الحميد ، المكتبة الأزهرية ، القاهرة ، 1923 .

أبرز الآراء العربية** التي وقفت على هذا النوع تخص الناقد شوقي ضيف، إذ نفى سمة الحكائية عن المقامة، عادا إياها حديثا أدبيا بليغا في شكل قصصي متأنق الألفاظ و الأساليب، ليس بها حبكة ولا عقدة،

** ينبغي الإشارة إلى مسألتين مهمتين هنا إحداهما متعلقة بمصطلح المقامة و خروج هذه الكلمة من دلالتها اللغوية الأساسية التي تعني الموضع أو الجماعة إلى دلالتها الاصطلاحية التي تعني هذا النوع السردي القائم على موضوع محدد –وهو عادة الكدية– بأسلوب بديعي متميز يجمع بين النثر و الشعر لها أبطال معينون و خصائص أدبية ومقومات فنية معروفة ثابتة ، على أن الغاية منه تعليمية معرفية محضة، ولقد أشارت معظم الدراسات العربية الحديثة المقدمة حوله بشكل متفق إلى هذا الخروج ، يذكر منها :

– شوقي ضيف ، المقامة ، دار المعارف ، القاهرة ،ط3 ، القاهرة ، دت ، ص 08 .

– محمد رجب النجار ، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية ، ص 288 .

– عبد المالك مرتاض ، فن المقامات في الأدب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2 ، 1982 ، ص 12 . =

=– عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 1/ 286 .

أما المسألة الأخرى التي تجدر الإشارة إليها هي موقف كتب تاريخ الأدب العربي من هذه المقامة و يكفي التمثيل ببعضها مع الأخذ بعين الاعتبار أنها أشارت إلى هذا النوع بلفظ "فن" دون تحديد طبيعة هذا الفن و إدراجه في الآن ذاته ضمن الأدب القصصي ، و يبدو أن هذا الاعتماد للفظة فن كان بمنأى عن أية نظرية للأجناس الأدبية .

إذ يورد شوقي ضيف مثلا أن فن المقامات في العربية مبني على مجموعة "أقاصيص تصور حياة أديب متسول لا يزال يحتاج إلى سامعيه بعباراته المسجوعة الرشيقة كي يسبغوا عليه شيء من عطاءاتهم . . و جعل له راوية [مشيرا ههنا إلى مقامات البديع] يتابعه و يقص حكاياته و أخباره " . شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول و الإمارات، الشام، ج3 ، دار المعارف، القاهرة ، ط2 ، دت، ص 318 .

أما أحمد حسن الزيات و إن كان يفصل بين المقامة و القصة في عنوان وضعه صاغه في "القصص و المقامات في الأدب العربي" إلا أنه عدها نوعا قصصيا ، فهي عنده حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تضمنت إما ملحة وإما عظة على أن الغرض منها ليس إبراز الإبداع السردي أم الوعظ و لا المعرفة ، إنما نظر إليها على أنها قطعة أدبية فنية غرضها "الفن للفن" كونها جامعة لشوارد اللغة والتراكيب النادرة ولم تعتن لا بالأحداث و تصويرها أو تجسيد للشخصيات و تحليلها . ينظر ، أحمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي ، دار نهضة مصر، القاهرة ، دت ، ص 398 و ما بعدها .

هو أقرب إلى الحيلة منه إلى القصة، على أن مؤلفها الأول –مشيرا إلى بديع الزمان الهمذاني (ت398) لم يكن حينها يؤلف قصصا و إنما كان يعلم تلامذته أساليب اللغة العربية، فالقصة مجرد ظاهر لبه حيلة و أساليب أنيقة تمتع المتلقي الغاية من ورائها التعلم لا المتعة، باعتبار أن البطل فيها غير مهم إنما المهم هو تعليم تلك الأساليب البلاغية الأنيقة، لذلك سماها البديع "مقامات " و ليس حكايات أو قصص، مشيرا –شوقي ضيف– إلى أن دليل هذا هو أن كثيرا من كتّاب المقامات بعد الهمذاني انساقوا وراء اللغة و جمالها دون الموضوع، ما جعله يتغير مع تطور المقامة عبر التاريخ العربي[1] . لذلك فقدت المعاني قيمتها مع هذه المقامات و أصبح طرز الألفاظ مكمن هذه الأهمية، فالمقامات لا تعبر عن قصص و إنما تقدم عبارات مرصوصة يمكن للأديب أن يستخدمها[2] .

من هنا يرد شوقي ضيف على بعض معاصريه الذين حاولوا التأصيل للقصة العربية الحديثة بالمقامة في التراث العربي من أن هذا تأصيل خاطئ وأن هنالك بونا شاسعا بين القصة و المقامة يتمثل في اللغة أولا والغاية من وراء النوع ثانيا[3] .

و في سياق مختلف لسياق التأصيل للمقامة هو سياق الحديث عن الصنعة فيها ، يقدم شوقي ضيف تعريفا آخر لها غير ذاك الذي قدمه سابقا ، حيث عدّ المقامة نوعا من القصص القصيرة التي تحفل بالحركة

---

[1] ينظر، شوقي ضيف ، المقامة ، دار المعارف ، القاهرة ، ، القاهرة ، ط3 ، القاهرة ، دت ، ص 08 ، 09 .

[2] ينظر، شوقي ضيف ، الفن و مذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط9 ، دت ، ص 229 .

[3] ينظر، شوقي ضيف ، المقامة ، ص 08 .

التشكيلية، تدرج ضمن أدب الكدية أو التوسل المهذب، مميزا بين ما قدمه ابن دريد على أنه "أحاديث" ومقامات بديع الزمان، على أن الغاية منهما ظلت واحدة و هي التعليم[1] .

يمكن أن يكون موقف شوقي ضيف الوحيد الذي يشذ عن كل المواقف العربية الأخرى التي جعلت المقامة نوعا سرديا سواء من خلال الإصرار على مسألة الأسلوب الذي يميزها أو من خلال موضوعها الذي يكاد يكون واحدا و هو الكدية أو الحيلة* .

وهو ما يعتمده أبرز الباحثين العرب في هذا النوع و هو عبد الفتاح كيليطو حينما أسس لهذا النوع السردي مقارنة بنوع آخر هو الحكاية الخرافية، مميزا الأولى عن الثانية، و مؤكدا أنها ليست هي استنادا إلى مسائل المؤلف و زمن التأليف و التدوين و المتلقي، فالمقامة –على عكس الخرافة– لها مؤلف وزمن أُبدعت فيه، و هي من البداية عمل سردي مدون، له متلقوه سواء أكانوا مجرد متلقين عاديين أم أنهم تأثروا فقلدوه كتابة، مؤكدا في السياق ذاته أن هذا النوع السردي عربي خالص أهم ما يميزه ظهوره دون سبب موجه أو سياق محدد، على أن ليس له مصادر يمكن تتبعها ما يجعلها نوعا يصعب إلى حد ما البحث في موقعه وعلاقته بالأنواع السردية التي عرفتها الثقافة العربية القديمة[2] .

---

[1] ينظر، الفن و مذاهبه في النثر العربي، ص 246 و ما بعدها .

* من هذه الآراء المتقدمة نوعا ما ما قدمه الناقد زكي مبارك حين أكد أن المقامة أظهر الأنواع القصصية العربية في القرن الرابع الهجري، و أنها قصص قصيرة تتضمن فكرة أدبية أو فلسفية أو خاطرة وجدانية أو دعابة أو حتى مجونا . و في هذا تركيز من زكي مبارك على الموضوع دون أي احتفاء بصيغته اللغوية . ينظر، زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2010، 240/1 .

[2] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد و الأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط2، 1993، ص 05 وما بعدها .

إلا أن عبد الله إبراهيم، و إن كان يتفق مع كيليطو في مسألة حكائية المقامة، إلا أنه يصر على مسألة جذورها في التراث العربي السابق لظهورها ، فبعد أن استقامت المقامة بوصفها نوعا مستقلا حاد مفهومه من مفهوم المجلس إلى مفهوم الحكاية المتخيلة المسندة إلى راو، لم تكن غايتها الإخبار وإن كانت ذات طبيعة إخبارية وإنما على أنها نوع سردي ممتع من خلال ابتداعه هذه الحكاية القائمة على ركنيين أساسيين: راو وهمي يروي أحداثها ، و بطل مكدي عادة ما يكون واحدا فيها[1] .

على أن المقامة بهذا الوصف لم تتشكل من عدم أو بمعزل عن التطورات السردية التي شهدتها القرون الأربعة الأولى، إنما كانت تلك التطورات "المحضن الذي ترعرعت المقامة في وسطه ، و ذوبت فيها بعض خصائصه و سماته ، ووظفت بعض خصائص هذا الموروث الذي سبقها أو عاصرها توظيفا جديدا"[2] .

لذلك يدرج عبد الله إبراهيم المقامة ضمن ما يسميه "سرديات العقوق" على أنها نوع يتنكر أو يحاول التنكر في نسبته إلى أصل معين، و هذا التنكر يتجلى تحديدا من خلال تلاعبها وخداعها بالإيهام بواقعية شخوصها و رواتها من ناحية و من خلال الإبداع البلاغي الذي يميزها و الذي لم يسبق إليه نوع آخر أقدم منها[3] .

لهذا سعى عبد الله إبراهيم إلى البحث في الجذور السردية التي أسهمت بشكل خفي جدا في ميلاد المقامة من خلال البحث في التضاريس السردية لذلك العصر ممثلة في أهم الأعمال والمصنفات السردية

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 01/ 285 .

[2] المرجع نفسه ، ص 286 .

[3] ينظر، عبد الله إبراهيم ، تاج الغرباء ، تطواف أبي الفتح الإسكندري و أبي زيد السروجي في دار الإسلام، مجلة علامات، ع40، 2013 ، ص 31 .

المكتوبة خلاله . و أبرز إبراهيم من خلال هذا الطرح مسألتين أساسيتين أسهمتا إلى حد ما في هذا التشكل هما مسألتا الإسناد والإخبارية اللتين وسمتا الثقافة العربية عموما والسرد تحديدا، فالسرد السابق للمقامة قائم على هذه الإخبارية و إن كان ما يحمله الخبر فيها صحيحا أم يكاد يكون، مسندا في الآن ذاته إلى سلسلة من الرواة الحقيقيين –إلى حد ما–، إلا أن المقامة جددت قليلا ههنا من خلال اعتمادها أولا على السند البسيط الذي لا يتجاوز عادة بطلها و راويها، وكذا المتن الذي وإن كان ذا طبيعة إخبارية/فكاهية إلا أنه متن مختلق، فهذان الملمحان، و إن لم تستطع المقامة تقويضهما، إلا أنها أحسنت إلى حد بعيد استبدالهما لاعتبارات مختلفة[1]* .

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، 1/ 287 وما بعدها .

* ينبغي الإشارة هنا إلى رأي قدمه عبد الحميد يونس يرى فيه أن المقامة من التقاليد السردية الراسخة منذ فترة ما قبل الإسلام، إذ إن النظر في الجذر اللغوي للمقامة المشتق من "القامة" يحيل إلى نوع سردي من تلك الفترة، حيث كان العرب يجتمعون في دار الندوة (وهي التي كانت تضم المشايخ و الفرسان) "يقوم بينهم من يتحدث إليهم حديثا مباشرا يختلف عن الخطابة . . وسمي هذا الحديث المباشر المباين للخطابة "مقامة" تمييزا له، وكان المتحدث يتخير موضوعه من أحداث الماضي و أحداث الحاضر، ويروي الأخبار و النوادر" . على أن الغرض من هذه المقامات لم يكن ترفيهيا فحسب و إنما تعليميا وأخلاقيا بدرجة أكبر . عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، ص 18 ، نقلا عن، عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1992، ص 105 .

ولعل هذا ما يفسر إلى حد ما كيف ظهرت المقامات في بدايتها بشكلها الجدي موضوعيا إلى حد يميل إلى الوعظي، ثم ما لبثت أن غيرت هذا الموضوع و النهج إلى ما هو فكاهي ساخر . ويشير محسن جاسم الموسوي إلى فكرة تقترب من فكرة عبد الله إبراهيم ولو بشكل جزئي، أن بعض المقامات خرجت من "جبة الجاحظ" (ت255) في محاولة لاستحداث حكايات الجاحظ، كتوكيد لحضوره في المقامات و تمردها و خروجها عليه في الآن ذاته، مشيرا إلى عبارة وردت في مقامات الهمذاني هي "لكل زمان جاحظ" على أن في هذا إشارة إلى أن الهمذاني يسعى إلى محاكاة الجاحظ وبلوغ مكانته، و هذا لا يمنع التعالي عليه كونه يغرف من شق واحد في البلاغة . ينظر، محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، ص 127 .

يقدم، من ناحية أخرى، عبد الله الغذامي في تحديده لماهية المقامة بعدا جديدا يتمثل في مسألة الأداء، فبعد أن أكد أن الحديث عن هذا النوع هو حديث عن الاختلاف والابتكار على غير مثال سابق مشيرا إلى بديع الزمان على أنه مبتدعه، كونها ليست نوعا جماعيا بل فرديا قائما على أساس الكتابة، وأنها نص أدبي يقوم على حكاية مجسدة بالمعنى السردي و على نظام ممثلا في الإيقاع الإنشائي اللذين تربط بينهما علاقة ترابط شبَّهها بالتواطؤ، مشيرا إلى أن المقامة تستند إلى فعلي القيام والقول، ما يجعلها تحمل سمات العرض والتمثيل والأداء الصوتي، مما يعني أيضا أن مبدعها لا يعتمد القراءة وإنما يقوم انطلاقا من ذاكرته حفظا أو ارتجالا، ولهذا فهي تحمل خصائص العرض المسرحي، فتتجه إلى الإشارة والمفاجأة والمفارقة والسخرية مستخدمة لذلك أساليب اللغة وحيلها بالإيقاع والسرد[1] .

أما السياق الثقافي الذي مهد لتشكل المقامة وظهورها في الأدب العربي حسب الغذامي فهو بلاغي بديعي، حيث اشتهر زمن تشكلها بالاحتفاء بمختلف التقنيات البديعية والسجع على وجه التحديد ، دون إشارة من الغذامي إلى ما زامنها من أعمال و مصنفات سردية أو سبقتها ، أو حتى كون موضوع المقامات موضوعا متداولا في هذه الفترة[2] .

يبدو طرح عبد الله إبراهيم أقرب إلى الصواب، إذ لا يمكن لأي نص مهما كانت درجة جدته واختلافه عما يعاصره من نصوص أن يتبرأ أو يتحرر أو يتعالى بشكل مطلق عنها ، فيظل متعلقا بها سواء من حيث المضمون أم اللغة . و لعل فكرة الكدية و التطفل والتسول (أوالأدب الفكاهي عامة) فكرة متداولة قبل

---

[1] ينظر، عبد الله الغذامي ، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص 149 وما بعدها .

[2] ينظر، المرجع نفسه ، ص 15 .

المقامات . ولهذا يمكن النظر إلى المقامة على أنها تجل أو شكل من أشكال تطور القصة الفكاهية أو القصة العربية عموما في الأدب العربي، أو نزوعا إلى محاولة التنويع فيها بما يتلاءم والبواعث والوظائف الجديدة للسرد والسياقات الثقافية الجديدة .

لهذا تبدو المقامة في تحديدات الدارسين العرب المحدثين أقرب لما قدمه مصطفى ناصف حولها من أنها "رحلة الضياع الذي لا يخالطه سهو ولا قلق عظيم، الرحلة الجديدة تستخزي أو تسخر من العالم الذي يتسرب في عمق الروح . . ما يشبه التصدع في هذه الروح . . تدعو المقامات من وراء هذا الارتحال إلى حكمة مبتذلة"[1] . هذه السمة أي الابتداع مع اختراق ما كان متداولا فيما سبق كانت أهم الملامح المقدمة حول هذا النوع في النقد الحديث، وسواء أكانت الغاية التي حددها من وراء ظهوره تعليمية أم غير ذلك، فالاختراق كان موجّها لتلك التحديدات التأصيلية .

لذا يمكن القول إن معظم الدراسات العربية الحديثة المقدمة حول المقامة تتفق على مسألة سرديتها وتميزها، ما يجعلها نوعا سرديا قائما بذاته، استطاع أن يتجاوز حدود الشكل التاريخي الذي تعوده السرد العربي عموما، فأدرك معنى التخيل[2] . ولئن تعددت هذه الدراسات المقدمة حولها فإنها لم تخرج في مسألة تجنيسها عن هذا الطرح، وسواء أقدمتها على أنها نوع لغوي أم أنها تدخل ضمن السرد الفكاهي فإن الجدة في الحالين قائمة إما على مستوى اللغة المسجوعة وإما الإيغال في الخيال متجليا في الراوي و البطل والأحداث معا، وهما المسألتان اللتان –إضافة إلى الحداثة الشكلية– أصرت عليهما هذه الدراسات .

---

[1] مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 201 .

[2] ينظر، سيد محمد قطب، عبد المعطي صالح، غرباء الحكاية، مطالعات في مكتبة السرد، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط1، 2008، ص 14 .

ب – التأسيس التاريخي للنوع :

لم تختلف كذلك هذه الدراسات العربية الحديثة فيما يخص الأصول و الإرهاصات الأولى للنوع المقامي، إذ لم تنسق بعضها وراء ذلك الرأي الذي قدمه الحريري (ت516) في مقدمة مقاماته من أن بديع الزمان هو الذي ابتدع هذا النوع وأول من ألف فيه* . و يبدو أن الناقد زكي مبارك كان أول من سعى إلى التحقيق في هذه المسألة ثم تقويض هذه المقولة، و قدم مجموعة من الإثباتات التي تحيل إلى أن بديع الزمان لم يكن كذلك وإنما تلقف الفكرة عن سابقيه، وتوصل الناقد أيضا إلى كون ابن دريد اللغوي (ت321) هو الذي أسس للنوع، مستدلا في هذا بكلام قديم لأبي إسحاق الحصري (ت453) صاحب "كتاب زهر الآداب" ذكر فيه أن ابن دريد هو مبتدعه حيث ألف فيه أربعين مقامة غريبة اللغة ، كانت نتاج مخيلته الخاصة و فكره العميق** .

---

* حيث يرِد في مقدمة مقاماته قوله : "فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه وحبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان و علامة همذان . . و عزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشاءتها [كذا] و إلى عيسى بن هشام روايتها . . فإشارة من إشارته حكم و طاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع . . و إن لم يدرك الظالع شأو الظليع" . أبو محمد القاسم الحريري البصري ، مقامات الحريري ، مع شرح للزمخشري ، مطبعة المعارف ، بيروت ، 1873 ، ص12، 13 .

** و قد ذكر الحصري في هذا المقام أن بديع الزمان "لما رأى أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي أغرب بأربعين حديثا و ذكر أنه استبطنها من ينابيع صدره عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفا" . أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب و ثمر الألباب، تفصيل و ضبط و شرح زكي مبارك ، تح محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ،ط4 ، دت ، 305/1 .

و لهذا يتبنى زكي مبارك هذا الطرح مبرزا من ناحية أن الفرق بين مقامات ابن دريد (التي سماها أحاديث فحسب) ومقامات بديع الزمان لا يتجلى إلا في الموضوع المتجدد ما جعل مقامات البديع أظهر وأشهر[1]* .

ينبغي من ناحية أخرى الإشارة إلى أن فكرة أن تكون المقامة نوعا غير عربي –كون الهمذاني فارسيا–يمكن- أنها هي التي دفعت بزكي مبارك إلى هذا الطرح ، إذ إنه قدم المقامة على أنها نوع عربي خالص لذلك آثر أن يكون مبدعها عربيا لا فارسيا ، على الرغم من أنه أشار إلى أن مسألة الإجادة البلاغية اقترنت بالبديع لا بابن دريد ، فكأن قوله بعروبة المقامة ينفي إلى حد ما عن هذه العروبة عقمها وعجزها من الناحية الحكائية[2]** .

---

[1] و لم يتوقف زكي مبارك عند رأي الحصري و إنما أسنده بمواقف أخرى ، و ذكر أنه أطلع طه حسين و أستاذهما "المسيو مارسيه" بهذا الموقف واستحسناه . ينظر ، النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ص 241 و ما بعدها .

* ينبغي أيضا الإشارة ههنا إلى أن حديث زكي مبارك هذا جاء في معرض رد على مصطفى صادق الرافعي الذي ذكر في إحدى مقالاته المنشورة أن بديع الزمان هو مبتدع المقامات، لينشر مبارك مقالا عنوانه "إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة المقامات"(مجلة المقتطف 1930) ضمنه فيما بعد كتابه "النثر الفني" قدم فيه طرحه حول ابن دريد ، ليرد عليه الرافعي بمقال في نفس المجلة عنوانه "خطأ في إصلاح خطأ" و استمر هذا السجال بينهما لبعض الوقت إلا أنه لم يدم طويلا . ينظر ، كاظم نادر ، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 2003 ، ص 213 .

[2] ينظر ، النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ص 219 .

** على أنه ينبغي الإشارة إلى أن زكي مبارك أشار في خضم هذا التأسيس التراثي للنوع المقامي إلى مجموعة من المسائل الأخرى من ضمنها أهم من كتب المقامة بعد بديع الزمان محصيا إياهم في أبو نصر بن نباتة السعدي (ت405ه) الذي لم تحفظ عنه سوى مقامة واحدة، ليأتي بعده عبد الله بن الحسين بن ناقيا (ت485ه) وقد ألف عدة مقامات تختلف عن مقامات البديع من حيث أسلوبها ، ثم الحريري الذي أرجع له فضل انتشار هذا النوع في البلاد الإسلامية نظرا للغتها وفصاحتها و بيانها . =

=كما تحدث أيضا عن أصل المقامات مشيرا إلى أن هذا النوع لم يكن له موطن معين مؤكدا عروبته، معاكسا بهذا الناقد أحمد ضيف الذي قال إن أصلها فارسي ثم انتقل إلى العربية ، و كذا كارل بروكلمان الذي رأى إن هذا النوع عربي انتقل إلى الفارسية بفضل بديع الزمان ثم إلى

هذا الطرح لا يمكن الأخذ به تماما ، إذ إن العرب عرفت أنواع سردية أخرى قبل النوع المقامي، وهي عربية أصيلة، و إن بُنيت على قاعدة إخبارية تميل إلى حد ما إلى الواقع والتاريخ ، إلا أن تداولها بين الرواة جعلها تخرج من حقيقتها إلى مجال أرحب هو الخيال، ما جعل النظر إليها على أنها نصوص سردية أمرا محتما . هذا من ناحية، من ناحية أخرى تجدر الإشارة إلى أن زكي مبارك عرض متونا أخرى حتى تلك التي أُثير حولها الجدل ككتاب ألف ليلة قائلا إنها من المتون العربية ، فالأمر لا يتوقف بالنسبة إليه على مسألة العروبة و تأكيد قوة العربي على التخيل و إنما توقف على أمرين : الكتابة وفق نموذج جديد (ابن دريد) و الإجادة التي تسحر الأذهان (بديع الزمان) وكلا الأمرين وقف على درجة التلقي و اختلافها بين المبدعين .

لئن كان رأي زكي مبارك هذا أحدث بعض الخلاف في مرحلة ما إلا أن فكرة أن الهمذاني هو مبدع المقامات ظلت مرتبطة بالأذهان* ، فأكد بعض الدارسين العرب هذا الأمر و لم يفصلوا فيه كثيرا** ، وأعرض

العبرية بعد ترجمة مقامات الحريري من قبل الحريزي (ابن شلومو) ، دون أن يحدد –زكي مبارك– أصلا لهذا النوع مشيرا فقط إلى أن انتشاره في البلاد العربية كان سببه ميول العربي إلى القصص المزخرف . ينظر، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص 246 وما بعدها .

يرد يوسف نور عوض على هذه الآراء الثلاثة و معها رأي زكي مبارك بتوكيده عروبة هذا النوع من خلال تتبعه الأصول التي استوحى منها طريقته المقامية هذه وصاغها وفقها ، و التي تمثلت في نماذج سابقة ممثلة في أحاديث ابن دريد و كذا تداول موضوع المقامات –أي الكدية و الحيلة– في السرد العربي السابق ، و كذا ما تعلمه الهمذاني عن أستاذه ابن فارس الذي كان له الفضل في إنشاء شخصية البديع اللغوية . ينظر، يوسف نور عوض ، فن المقامات بين المشرق و المغرب، دار القلم ، بيروت ، ط1 ، 1979 ،ص 09 ، 58 و ما بعدها .

* تجدر الإشارة ههنا أيضا إلى أن هذا الرأي و على الرغم من تقدمه إلا أنه ظل يثير بعض الجدل في العقود الأخيرة منه، وتكفي الإشارة إلى رأيين أحدهما قدمته فدوى مالطي دوغلاس من أن ما استدل به زكي مبارك من كلام للحصري لا يوحي فعلا أن ابن دريد هو المؤسس الفعلي لهذا النوع ، على أنه ينبغي التفرقة بالنسبة إليها بين الاستلهام و الابتكار ، و أن ما قدمه ابن دريد من أحاديث لا تختلف عما كان سائدا في تلك الفترة و قريبة منها التي استلهم منها بديع الزمان –إلى جانب أحاديث ابن دريد – النوع المقامي، وناقشت دوغلاس مناقشة علمية بين ما

البعض الآخر عن الولوج في مثل هذه المسألة السجالية التي قد لا تقدم أي فائدة سوى الاضطراب، و يكفي ههنا التمثيل بناقدين من نقاد العربية المحدثين وهما عبد الفتاح كيليطو الذي أعرض عن مثل هذا السجال و لم يقدم أي طرح فيما يخص هذه الريادة[1] ، و كذا الناقد عبد الله إبراهيم الذي ميّز بين الريادة الزمنية التي تحيل إلى

ورد في كتاب القالي "الأمالي" الذي احتوى ما كتبه ابن دريد وبين ما قاله الحصري سواء من حيث عدد هذه الأحاديث أم موضوعها أم لغتها . ينظر ، فدوى مالطي دوغلاس ، بناء النص التراثي، ص 70 و ما بعدها .

أما الرأي الآخر فهو للناقد أيمن بكر في تقديمه لإشكالية تأصيل المقامة في النقد العربي الذي أشار إلى أن أحاديث ابن دريد مشكوك فيها ، إذ إن زكي مبارك استند إلى ما رواه القالي عن ابن دريد ، بعد أن قام باستبعاد بعض الروايات، مشيرا إلى أن ما ورد في نص الحصري من أن بديع الزمان "عارض" ابن دريد ، فكأن هذه المعارضة توحي بشيء من التأليف الخالص و إن كان هناك بعض التماثل بينهما فيما يخص غريب اللغة ، و كذا إلى بعض التباينات التي وردت في نص الحصري التي تكاد تكون مقارنات بين النصين، منهيا كلامه في هذا السياق بنوع من الاستفسار عن عدم طرح الحصري ذلك التنافس بين بديع الزمان والخوارزمي الذي كتب أيام البديع مقامات أيضا وتحدث فقط عن ابن ابن دريد . ينظر ، أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1998، ص 16 وما بعدها .

** من هذه الآراء يُذكر : =

=–عبد الله الغذامي في دراسته المعنونة "القمر الأسود و النص القاتل" و التي تضمنها كتابه "المشاكلة و الاختلاف" ص 147 وما بعدها .

–عبد الله محمد الغزالي في دراسته "البناء السردي في مقامات السيوطي" التي تضمنها كتابه "المنجز السردي العربي القديم" ص 71 وما بعدها .

–عمر قينة ، فن المقامة في الأدب الجزائري ، دار المعرفة ، الجزائر ، 2007 ، ص 11 وما بعدها .

[1] حيث لم يرد أي تأسيس لهذا النوع في دراساته المقدمة حول المقامة ، و تحديدا في :

–المقامة ، السرد و الأنساق الثقافية .

–الغائب ، دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2007 .

–لسان آدم ،تر عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، ط2 ، 2001 ، حيث ضمنه دراسة حول مقامات الحريري عنوانها "انتقام الصورة" ، ص 77 و ما بعدها .

–الأدب و الغرابة ، م س ، وقد احتوى دراسة لمقامات الحريري هي "الحريري و الطابة الكلاسيكية ، ص 74 و ما بعدها .

كل محاولة مقامية تندرج في سياق التاريخ، و بين الريادة الإبداعية التي تعمل على التأسيس لنوع سردي جديد ذي ملامح مغايرة و قواعد مختلفة، فالأولى في نظر عبد الله إبراهيم مجرد تجارب غير متميزة في حين أن الثانية قوة إبداعية يمكن أن تجسد نموذجا أدبيا تخطو نماذج أخرى خطواته[1] .

يعارض إلى حد ما عبد الله إبراهيم الناقد زكي مبارك في مسألة مطابقته بين الريادتين الإبداعية والزمنية و جعلهما أمرا واحدا أرجع إلى ابن دريد الفضل فيه، مشيرا إلى أن الدعائم التي استند إليها مبارك تحمل كثيرا من الثغرات، و في مقدمتها ما قاله الحصري الذي أسس مبارك من خلاله لهذه الفكرة، مشيرا – عبد الله إبراهيم– إلى أن الفروق الماثلة بين ما قدمه ابن دريد و ما قدمه البديع واضحة، فكأن كلا منهما انتمى إلى نسق أدبي مختلف عن حقل الآخر[2] .

و بهذا يرفض عبد الله إبراهيم الفكرة التي أسس لها زكي مبارك انطلاقا من هذه الفروق مصرا على أن فكرة الريادة لم تكن مهمة إلى حد كبير في تلك الفترة المتقدمة، و إنما كان المهم خلالها الإبداع والتأليف . و لئن كان عبد الله إبراهيم قد ميز بين الريادة الزمنية والإبداعية فإنه لم يشر إلى الرائد الزمني ولمح فحسب إلى

---

[1] ينظر، موسوعة السرد العربي 1/ 293 .

[2] ينظر، موسوعة السرد العربي 1/ 294 و ما بعدها . وينبغي الإشارة ههنا إلى ما ناقض به عبد الله إبراهيم كلام زكي مبارك كان انطلاقا من المستند نفسه وهو كلام الحصري ، مشيرا إلى أن الحصري لم يعاصر لا ابن دريد و لا بديع الزمان ما يجعل روايته واهية إلى حد ما ، وأنه سكت عن الحديث عن كتاب آخرين للمقامات ، مشيرا أيضا إلى أن ما رواه ابن دريد سماه هو نفسه أحاديث و هي مرويات لغوية هدفها تعليمي ، في حين سمى بديع الزمان كتاباته مقامات ولا وجود لأي شبه بينهما لا في الغرض ولا المناسبة ، كما أنها متخيلة برواتها وشخوصها في حين أن أحاديث ابن دريد أخبار مسندة ، و لهذا يؤكد عبد الله إبراهيم أنه لا وجود لأي شبه أو تداخل بين المتنين . ينظر، موسوعة السرد العربي 1/ 295 .

الرائد الإبداعي ممثلا في بديع الزمان غير مقلل من أهمية لاحقيه وفي مقدمتهم الحريري في إعلاء صرح هذا النوع .

ولو أن مسألة تاريخية النوع لم تكن ذات أهمية بالغة بالمقارنة إلى أهميته وفنياته وجماليات النصوص التي تنضوي تحته، إلا أن كثيرا من الدراسات العربية أثارت هذه المسألة أو على الأقل مرت عليها مرورا غير مكلف إذا استثنينا بعضها ، على أنها لم تقدم جديدا يذكر أو رأيا يفصل في هذه المسألة و يقرر في هذه الريادة بين ابن دريد و البديع أكثر مما قدمته الدراسات الأولى .

ولا يمكن القول، من ناحية أخرى، إن الدراسات العربية في معظمها سكتت عن هذه المسألة (الريادة) لأنها لم تكن بالغة الأهمية، وإنما أيضا لكونها كانت أشبه بالمسألة المحسومة بنسبتها إلى البديع . وبما أن ذلك الزمن لم يكن زمن المقامات فحسب، إنما عرف توافد وتشكل أنواع أخرى في الثقافة العربية –وإن كانت المقامة أبرزها– فقد صُرِف بعض النظر عنها إلى محاولات التأريخ للأنواع السردية العربية عموما وذكر ملامحها وروادها ، على أنها انتمت في معظمها إلى فترة محددة يمكن حصرها في العصر العباسي الذي شهد قفزة واضحة المعالم للسرد أكسبته أهمية في الأدب العربي ومشروعية وجود ضمنه .

2 – المقامة :التداخل النوعي وانفتاح النص .

إذا كان أهم ما ميز الدراسات العربية في بداية النصف الثاني من القرن العشرين هو "هاجس" التأصيل التاريخي للمقامة العربية، فإن ما يميز الدراسات المتأخرة قليلا –التي يمكن تحديدها زمنيا بداية من الثمانينيات– هو محاولة استكشاف البنيات المختلفة للنوع، سواء في تيماته أم بنياته السردية المختلفة وكل ما يميزه عن باقي الأنواع السردية الأخرى كونها نوعا مستحدثا في الثقافة العربية في القرن الرابع، أو من حيث المستوى الأسلوبي والبلاغي الذي ميز النوع القائم على السجع تحديدا والمزاوجة بين النثر والشعر .

على أن الفصل بين هذه المكونات الثلاث للنص المقامي (الموضوع–السرد–البلاغة) فصل اعتباطي إلى حد ما ، مادام كل عنصر منها يحيل إلى الآخر، وكذا أن موضوع هذه المقامات وهو –بداية– الكدية كان الموجه الأساسي للسرد والأسلوب معا ، إذ إن ما يميز الكدية في المقامة حيلتها وتهذيبها معا إلى حد ما ، التي تفرض تقنيات معينة سرديا ولغة راقية–شعرية أيضا .

إن المتأمل من ناحية أخرى للدراسات العربية و هي تقارب المقامة العربية في بنيتها الداخلية يجد أنها ركزت اهتمامها على نموذجين اثنين هما مقامات بديع الزمان ومقامات الحريري اللتان بلغ فيهما التميز السردي والبلاغي أشده وأرقى مستوياته، في حين كان التعامل مع نماذج أخرى ضئيلا ومحدودا كمقامات السيوطي أو

السرقسطي وغيرهما، إذ أن هذه المقامات تجسد درجة ثانية للنوع المقامي كونها غيرت موضوع المقامة البديعية .

من ناحية أخرى، يمكن القول إن المقامات من أكثر نصوص السرد العربي القديم تحليلا ومعالجة في النقد الحديث، و يمكن القول إنها تأتي في المرتبة الثانية اهتماما بعد الليالي ما جعل البحث في بنياتها يتنامي ويتزايد . حيث خصت المقامات ببعض الشرح –لا نجد له مثيلا مع بقية الأنواع– فأول شرح لها كان شرح محمد عبده لمقامات الهمذاني*، على أن هذا الشرح جسد من ناحية ما نقلة نوعية في موقف الثقافة الإصلاحية التي نظرت إلى السرد العربي بازدراء ورفض إلى موقف القبول و الإكبار بنص بديع الزمان، وشرح محمد عبده الذي سخر حياته من أجل الإصلاح الاجتماعي لها دليل على هذه النقلة . على أن شرحه لها دون غيرها أعطاها بعدا آخر للتميز الذي وسمت به منذ تأليفها، وإن كان قد وُجِّه توجيها تعليميا ولغايات لغوية بلاغية صرفة إلا أنه كان "مرحلة هامة في حياة المقامات"[1] .

على أن هذا الشرح –ومعه شرح محي الدين عبد الحميد[2]– مثلا دفعة قوية وانفتاحا للنقد العربي نحو الاهتمام بالمقامة، بعد مدة من الإهمال ليتجلى هذا بداية شرحا ثم تاريخيا من خلال التأصيل لها .

تقتفي الدراسات العربية الحديثة البنيات المختلفة المشكلة للنص المقامي . وهذا الاقتفاء كان انطلاقا من النص نفسه من خلال البحث في أهم الظواهر الحكائية والسردية التي تميزه عن بقية نصوص السرد العربي القديم أو استنادا إلى النظرية النقدية الغربية ومحاولة أقلمتها مع النص المقامي و مقتضياته . على أن أمر

---

* ينظر، محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمذاني و شرحها ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، 1889 ، بيروت .

[1] نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 132 .

[2] وهو ثاني شرح لها . ينظر، مقامات أبو الفضل بديع الهمذاني، شرحها محي الدين عبد الحميد، المكتبة الأزهرية، القاهرة، 1923 .

استكشاف هذه البنية ارتهن بمسألتين: الموضوع والقالب المتشابهين بين نصوص المقامات العربية من ناحية، والشذوذ الذي قد يميز بعضها من خلال خاصية أو ظاهرة مختلفة.

أثارت الدراسات العربية عديد الإشكالات حول النص المقامي، وتعددت معها توجهات معالجتها بين الانطباعية و الفنية والبنوية. ولئن كانت بعض القضايا و الإشكالات متداخلة مع بعضها فإن النظر إليها من أكثر من زاوية في بعض الدراسات كانت محاولة للإمساك بطبيعتها الحقيقية .

يبدو أن مسألة تشكيل النوع المقامي وانفتاحه على غيره من الأنواع و الأجناس واحدة من هذه الإشكالات، حيث طرحت بعض التساؤلات حول إمكانية النظر إلى المقامة على أنها نوع مركب. حيث نظرت بعض الدراسات العربية الحديثة إلى المقامة على أنها نوع يمكن أن يتضمن أنواع أخرى ، وإن لم يكن ظهورها واضحا ضمنها أم ظهر مجرد ملامح نسبيا فحسب، على أن هذا الحضور شكل إلى بنية من بناها بل و وجّه إلى حد ما نوع المقامة، ما جعل أمر خروجها عن نمط معين خروجا عن النوع .

أكدت بعض الدراسات كذلك أن النوع المقامي منفتح على مختلف الأنواع الأدبية والسياقات الثقافية، فقد يتضمن هذا النوع أكثر من نوع ، ويتدخل فيه أكثر من جنس، ما يجعل منه إلى حد ما نوعا غير جديد جدة تامة وإنما استند في تكونه إلى موروث أدبي .

من الدراسات العربية التي أشارت إلى هذه المسألة –وإن بشكل غير مباشر– دراسة مصطفى ناصف تضمنها كتابه "محاورات مع النثر العربي" تحدث فيها عن المقامة على أنها رحلة، وسمّى دراسته "رحلة الذات المقهورة" على أن ما قام به راوي و بطل المقامات الهمذانية –وهي متن هذه الدراسة– تجوال مستمر و رحلة مطولة من بلاد إلى أخرى، ويستطرد حديثه عن مقامات البديع أنها عبارة عن رحلة ضياع ساخر داع إلى حكمة مبتذلة ، و هذا الحكم كان من خلال ما ميز هذه المقامات من تطواف لهما كمتسولين ،

إلا أن رحلتهما هذه تختلف تمام الاختلاف عن الرحلات المعهودة في كونها لا تعرب عن أمر ما ولا تذكر ماضيا، وإنما هي صورة جديدة للرحلة، أحدثت قطيعة مع الصورة السابقة لها، وأصبح التحول والمباغتة والعبث عنوانها والسخرية زادها حتى من البلاغة نفسها[1].

على أن الرحلة حسب مصطفى ناصف لا تتجلى من خلال مسألة التطواف فحسب وإنما أيضا من خلال تغير الملامح الجغرافية المتجلي نصيا وإن كان التطواف متخيلا، من ناحية ومن ناحية أخرى من خلال تسمية كثير من المقامات باسم مكان أو بلد معين ما يوحي إلى أن هذه المقامة أنتجت فيها، وأن التطواف لم يكن محليا بل ضمّ كل دار الإسلام.

يشير من ناحية أخرى عبد الفتاح كيليطو إلى أن السفر حضر بمختلف تجلياته في المقامات، حيث يقول في مقامات بديع الزمان "طول الصفحات تنشر خرائط وتبسط رقاق وتتكشف مجموعة من النشاطات، ومثل قراء جيدين لنهتبل الفرصة ولنسافر"[2].

ووجود الرحلة في مقامات بديع الزمان حسب عبد الفتاح كيليطو يقربها من مؤلفات الجغرافيين في تلك الفترة، ما يجعل موطن راويها وبطلها هو اللامكان وكل مكان، لا تنتهي ولا تتوقف إلا بشكل مؤقت، فهي رحلة يتراجع فيها الثبات والاستقرار، مع تعدد الغاية من وراء السفر، على أن الغاية الجوهرية من خلال رحلة المقامة تصيد المعرفة والفصاحة تحديدا[3].

---

[1] ينظر، مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 201 وما بعدها.

[2] عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق، ص 11.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 12 وما بعدها.

في حديث كيليطو كثير من التوكيد على أن المقامة نوع لم يتعلق بمجرد الجلوس في مكان وسرد حكاية احتال فيها متسول أو مكدي، وإنما رأى أن النص المقامي نص منفتح على مختلف من الأنساق الثقافية والأنواع الأدبية . لذلك قام كيليطو بنوع من المقارنة للمقامة بكتب الجغرافيا وتحديدا بكتاب "أحسن التقاسيم لمعرفة الأقاليم" للمقدسي، على أن هذه المقارنة لم يكن الغرض منها سوى تقديم دليل وجود السفر/الرحلة في المقامة من خلال التعدد الجغرافي والإقليمي[1] .

انطلاقا من طريقة رسم الشخصية في النوع المقامي التي جمعت بين طرائق متعددة عرفت بها أنواع أدبية أخرى، يرى عبد الفتاح كيليطو أن مقامات الحريري تتضمن عددا لا يحصى من الأنواع الأدبية التي رسمت كل منها الشخصية بطريقتها الخاصة، على أن طريقة التناقض الذي يميز الجنس الشعري كانت غالبة وطاغية على المقامة، ولعل هذا عائد إلى ذلك الوجود المكثف للشعر في نصوص المقامات، بالإضافة إلى النصوص العلمية عموما كالحكمة والتاريخ والطب وغيرها التي انفتح عليها هذا النص[2] .

كان دأب عبد الفتاح كيليطو وهو يفصّل في مسألة انفتاح النص المقامي هو التّعرف على خصوصيته من خلال هذا الانفتاح، وتحديد موقعه ضمن مختلف النصوص والأنواع الأدبية التي أسهمت بشكل من الأشكال في عملية تشكيله وإبداعه وتحديدا تلك التي خضعت للنسق الثقافي نفسه . على أن هذا الانفتاح لم يصاحب المقامة في نشأتها فحسب وإنما عبر مراحل تطورها ، وأن ما يتدخل فيه أشبه بالمواضعة الشاملة لمختلف السياقات التي تفرض نفسها خلال هذا التطور ، وهذا ما يجعل المقامة مؤطرة بالنص الثقافي[3] .

---

[1] ينظر، المقامات السرد والأنساق، ص 12 وما بعدها .

[2] ينظر، عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 84 وما بعدها .

[3] ينظر ، عبد القادر نويوة ، قراءة التراث السردي العربي ، تجربة عبد الفتاح كيليطو ، ص 119 ، 120 .

كانت مسألة التعدد النوعي وانفتاح المقامة على مختلف الأنساق واحدة من أبرز القضايا التي وقف عليها كيليطو ضمن كتاباته، التي عدّها في بعض المواقف بنية مؤسسة للنص المقامي، بل وحكم على بعض متونه من خلال هذه الإشكالية، فنظر إلى نص الهمذاني –كونه مبدعها– أنه متعدد النوع ومنفتح النسق، وعلى مقامات الحريري أيضا على الأساس ذاته .

تفتح الباحثة ضياء الكعبي أفقا أرحب فيما يخص انفتاح المقامة، ولعلها أول من أشار إلى مثل هذا التعدد في تشكيلها ، وإن بدت فيه بعض المبالغة، إذ إن الكعبي تحدثت عن ستة أنواع أدبية تتداخل أو تتفاعل معها المقامة هي: الخبر، الشعر، الرحلة، الرسالة، المناظرة ، المأدبة[1] .

فإن نُظِر إلى الشعر والرحلة على أنهما أبرز بنيتين نوعيتين تدخلتا في هذا التشكيل، فإن بقية الأنواع تثير بعض الجدل، ذاك أن السرد العربي القديم كله مبني على الخبرية على أنها السمة الأساسية المميزة له، إلا أن النظر إلى مختلف أنواعه يحيل إلى أن هذه السمة لم تظل بملامحها كما عُرفت، أي إسنادها الطويل والإيجاز وقلة الحدث، بغض النظر عن مرجعيتها التاريخية، إلا أن ما يميز المقامة هو سندها الوحيد وتعدد حدثها وشخوصها في كثير من الحالات، إضافة إلى أنها عمل متخيل لم تكن غايته أبدا نقل واقعة .

تشير الكعبي إلى أن وجه التداخل بين المقامة والرسالة يكمن أساسا في تلك الصياغة القائمة على السجع والاعتناء باللغة، وتستند ههنا إلى ذلك التشابه الموجود بين طريقة صياغة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي وصياغة المقامات[2] .

---

[1] ينظر، ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافية وإشكالات التأويل ، ص 136 وما بعدها .

[2] ينظر،ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالات التأويل ، ص 146 وما بعدها .

ولئن كان هذا الوصف قد يستساغ لدى النظر إلى مقامات الهمذاني والحريري وإدراك مثل هذا الشبه لعنايتهما بهذين الأمرين، فإن بعض المقامات الأخرى والمتأخرة تحديدا لم تول اهتماما بهذا السجع بقدر ما اهتمت بالموضوع مع مرور تداول المقامة في العربية، وتكفي الإشارة ههنا إلى بعض مقامات الأندلسيين والمغاربة[1] .

أما فيما يخص المناظرة فهي تشير إلى أن تلك الرغبة التي تثيرها مجالس المقامات في تعلم معارف جديدة، تشبه المناظرات الأدبية واللغوية التي توارثها العرب، وأن المأدبة تكمن في الحضور الدائم للطعام في المقامات[2] .

ولئن كانت الكعبي قد نظرت إلى المأدبة والمناظرة بوصفهما نوعين أدبيين ونسقين ثقافيين انفتح النص المقامي عليهما ، فإنه كان من ناحية أولى النظر إليهما بوصفهما سياقيين ثقافيين اجتماعيين أسهما في تشكيل القالب والفضاء الموضوعي العام للنوع المقامي وأدب الكدية عموما ،كونهما –وإن تدخلا في بنية كثير من المقامات– إلا أن كثيرا منها وهي تغير موضوع الكدية والتسول استغنت عن هتين البنيتين فلم تعودا قارتين فيها .

ينبغي القول إن النظر إلى هذا التداخل النوعي والانفتاح النسقي للمقامة ثقافيا وإن عدته الدراسات العربية ميزة من ميزات هذا النوع الجديد أسس نفسه من خلالها والاستعانة بها سواء موضوعا أم شكلا أم لغة، إلا أنها نظرت إليه أيضا كمكون من مكوناتها وبنية من بناها ، وإن نظرت أيضا إلى هذا النوع بوصفه نوعا مستحدثا في الثقافة العربية إلا أنها ألحت دون الإفصاح، إلى أنه أشبه بفسيفساء من الأنواع الأدبية التي أُطِّرت

---

[1] ينظر ، يوسف نور عوض ، فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص 270 وما بعدها .

[2] ينظر، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالات التأويل ، 148 وما بعدها .

ونُسجت نسجا جديدا مختلفا إلى حد ما، فكأن الحداثة كانت في طريقة النسج اللغوي أكثر منها في النسج الموضوعي .

3 – بنية الإسناد المقامي:

أ – في فعل الرواية :

إن الحديث عن بنيات المقامة من خلال من النقد العربي الحديث يقتضي الاستناد إلى مبدأ واحد هو مبدأ "الثبات" الذي يميز كل بنية من بناها، امتدادا على متون متعددة وعبر فترات زمنية طويلة، سواء من حيث الإسناد أم الرواية أم البطولة أم الموضوع . .إلخ . إلا أن هذا الثبات يتباين من متن إلى آخر بتباين الأسماء والمواضيع، على أنه واحد (المبدأ) بالنسبة للمقامات التي يجمعها المؤلف الواحد .

يتسم البحث في الرواة الذين تداولوا عملية السرد في المقامات العربية باستناده هو الآخر إلى الظاهرة نفسها "الثبات" أو الوحدة على طول المتن الواحد، لا يتغيرون أبدا على طول المقامات .

أثير حول رواة المقامات مجموعة من الإشكالات بدأت تاريخية وانتهت بنيوية، على أنه ينبغي الإشارة إلى أن الإشكالات المتداولة من دراسة لأخرى كانت نفسها، كما أنها وُثّقت بالمرجعيات ذاتها .

أولى المسائل التي أثيرت في هذه الدراسات كثيرا مسألة تاريخية الرواة وحقيقتهم وتحديدا راوي مقامات بديع الزمان والحريري، كونهما أكثر ما تداول، سواء قراءة بسيطة أم درسا وتحليلا من هذا النوع في النقد الحديث، حيث اختلفت هذه الدراسات حول حقيقة عيسى بن هشام والحارث بن همام، وبخاصة الأول، ومدى وجود مطابقين لهم في الواقع إلى درجة الجدل حول مدى صحة التشكيك في إبداعية بديع الزمان لهذه المقامات .

بغض النظر عن مسألة الثبات التي طبعت المقامات العربية على مستوى روايتها وإسنادها، تأتي مسألة واقعية هذا السند لتغطي مساحة معتبرة من الجدل القائم حول المقامات وتأصيلها التاريخي، ولعل الرأي الذي قدّمه زكي مبارك فيما يخص الشك في إبداع بديع الزمان للمقامات وردّه الفضل فيه إلى ابن دريد * هو الذي فتح باب البحث في تاريخية الرواة بداية بعيسى بن هشام راوي مقامات البديع .

اتجهت بعض الآراء العربية إلى البحث في تاريخية هذا الراوي مشيرة إلى أنه كان أستاذ البديع فعلا، وفي هذا الأمر إثارة لكثير من الإشكالات التي تخص هذا الوجود الفعلي لهذا الراوية من ناحية، ومتخيل المقامات العربية وموقعه بين التاريخية والواقع .

ولهذا يقدم عبد الفتاح كيليطو رأيا فيما يخص هذه المسألة يرى فيه أن بديع الزمان فعلا راوية حقيقي، وهو رجل معمر لمئات السنين، ويتضح لكيليطو هذا الموقف استنادا إلى ما ورد في بعض المقامات الهمذانية من أن ابن هشام نقل بعض الأخبار الواردة فيها عن رواة حقيقيين أشار إليهم الناقد، على أن منهم من هو من الثقاة في رواياته، إلا أنه وصل إلى وضع آثر الأخذ به هو نفسه من أن شخصية عيسى بن هشام اكتسبت بعدا خارج نصيا يتجسد في كونها أستاذ بديع الزمان مؤلف المقامات التخييلية على أنها ليست سوى تجسيدا للثقافة العربية[1] .

---

* على أنه ينبغي الإشارة إلى أن شوقي ضيف يعد عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري من الشخصيات الخيالية التي صنعها البديع وابتدعها، و أن اعتماده للسند ليس سوى تقليد و اتباع لابن دريد الذي تقدمت أحاديثه هذه الأسانيد . ينظر، شوقي ضيف، المقامة، 23، 24 .

[1] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد و الأنساق، ص 16 و ما بعدها .

يقف الناقد أيمن بكر الموقف المقارن ذاته حين إشارته إلى ما ضمنه الحريري مقدمة مقاماته من أن راوي وبطل مقامات البديع "مجهولان لا يعرفان و نكرتان لا تتعرفان"[1] دون أن يشير الهمذاني إلى هذا الأمر، وكأن في هذا –حسب أيمن بكر– إشارة من الحريري إلى أن مقاماته تتميز وتختلف عن العرف السابق للنوع المقامي، ما استدعى وقوف الحريري على هذه المسألة[2] .

وفي هذه المقارنة بين الحريري والبديع شيء من التلميح إلى أن الناقد يتفق مع بعض التصورات التاريخية القائلة بتاريخية عيسى بن هشام، التي اتبعت ما جاء في معجم ياقوت الحموي من أن البديع تتلمذ على يدي ابن فارس اللغوي وعيسى بن هشام دون أن يفصّل في سيرة هذا الأخير* .

يؤكد محمد رجب النجار مسألة "ثبات الراوية الخيالي" – بعيدا عن مسألة تاريخية الراوي– في جميع مقامات المؤلف الواحد ، على أن الدور الذي يضطلع به فيها جميعا ليس سوى سرد الأحداث ونقلها لغويا كما شهدها أو كما حدثت له، وفي الحالين فإن وظيفته تتمثل في عملية تنضيد أو ربط المقامات في مجموعة واحدة، على أنه ينضوي تحت هذه الوظيفة وظائف أخرى منوطة بالمبنى والمتن معا ، مشيرا في خضم هذا التحديد إلى أن عيسى بن هشام الذي جعله نموذجا لرواة المقامات العربية، ليس سوى قناع تقنع به بديع الزمان واختبأ وراءه ساعيا من خلال التخفي إلى فضح عيوب واقع المجتمع الإسلامي وكشف مساوئه خلال تلك الفترة ، فكان لسان حاله[3] .

---

[1] الزمخشري ، كتاب مقامات الحريري ، مطبعة المعارف ، بيروت ، 1873 ، ص 13 .

[2] ينظر، أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 13 وما بعدها .

* ينظر، ياقوت الحموي الرومي ، معجم الأدباء ، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1993 ، 2/ 504 .

[3] ويحدد رجب النجار هذه الوظائف في :

لئن كان البحث في تاريخية رواة المقامات العربية لا يفضي إلى أي نتيجة غير تعدد المواقف والآراء، فإن الدراسة البنيوية للمحكي دعت بالمقابل إلى ضرورة الفصل بين العالمين الواقعي الذي يحيل عادة إلى المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي و متلقيه الحقيقيين، وكذا السردي الذي يحيل إلى كل الشخوص المتخيلين الذين يتضمنهم المحكي من رواة وشخصيات[1].

1- كشف شخصية المقامة المتنكر وأسباب احتياله .

2- الصياغة اللغوية أو سرد المقامة .

3- أحيانا يشارك الراوي أحداث مقامته فيغدو شخصية ضمنها .

4- التطبع بطباع المكدي من أجل إحكام شكل المقامة بنويا .

5- عكس رؤية المؤلف للعالم كون المؤلف يختبئ وراءه .

ينظر، محمد رجب النجار ، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابة ، ص 238 .

[1] حيث ينطلق مفهوم الراوي (السارد/narrateur) من كونه شخصية تخييلية أو ورقية تختلف تماما عن المؤلف الحقيقي للعمل السردي، فلا يعدو هذا الراوي أن يكون تقنية يستخدمها المؤلف ليقدم بها عالما تخييليا، فهو حسب البعض قناع تبناه ليعبر به عن رؤيا خاصة سواء تجلى نصيا أم لا . ينظر في هذا الأمر:

- جاب لنتفلت ، مقتضيات النص السردي ، تر رشيد بن حدو ، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992 ، ص 86 .

- R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits , in poétique du récit , édition du seuil , 1977 , p 39 .=

–= W.Krysinsky, carrefours de signs , essais sur le roman moderne, ed mouton, 1981, p103 et au dela .

اقتضت القراءة البنيوية للمقامة في الدراسات العربية الحديثة التمييز بين الراوي (السارد) والراوي الشخصية والراوي البطل، على أن هذا التمييز يستند إلى خلفية نقدية غربية قوامها تعدد المستويات السردية في النص السردي وطبيعة هذا الراوي إن كان مجرد راو ناقل أم راو مشارك .

جرى التمييز في المقامة العربية بين الراوية المجهول الذي يعمل على تقديم الإطار العام للحكاية، وآخر معلوم يقوم بسردها ، وآخر يتولى عملية السرد في بعض الحالات كونه الشخصية البطل . وقد ميز عبد الله إبراهيم ههنا بين الراوي المفارق لمرويه والراوي البطل، على أن كليهما متخيلان، حيث يضطلع الأول بمهمة ترتيب مشكّلات العالم الحكائي، فيسرد الواقعة كما شهدها مركزا اهتمامه على بطلها متجنبا كشف أمرها وحيلها إلى آخر المقامة، وضمن هذا الإطار يقوم هذا الراوي بوظائف أخرى متعلقة بالنسيج الحكائي والسردي الخاص بمقامة معينة، ما يجعل دوره المهيمن و المتحكم في أحداثها و صياغتها معا ، ومشيرا إلى أن هذه الوظائف متشابهة من مقامة إلى أخرى نظرا لتشابه المقامات سواء في رسم مشاهدها أم نسقها الداخلي ووصف بطلها أيضا وحتى رؤية هذا الراوي للعالم الفني للمقامة وطريقة سرده لها ، سواء أتعلق الأمر بالراوية الأول المجهول أم بالثاني المعلوم[1] .

في حين يضطلع الراوي البطل بفعلي الحدث و السرد معا ، فيعمل على سرد ما حدث له، على أن ما يسرده خبر منقول عبر روايتين سابقين له، ما يجعله يحتل المستوى الثالث من العملية السردية، ويشير عبد الله إبراهيم في خضم حديثه عن ملامح ووظائف البطل الراوي إلى أنه أُثير –بالمقابل من بحث بعض الدارسين عن مقابلين حقيقيين للرواة الإطاريين للمقامات العربية– جدل حول تاريخية هذا البطل الراوي[2] . إلا أن هذا

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 1 / 314 و ما بعدها .

[2] ينظر، موسوعة السرد العربي 1/ص319 .

الضرب من البحث لا يغني في الكشف عن بنيات المقامة السردية، لذلك لم يعره الناقد أي اهتمام، واقتصر في بحثه على تلك الملامح والوظائف، ثم الإشارة إلى الطرف الآخر في العملية السردية أي المروي لهم .

كما يشير إبراهيم أيضا في هذا السياق إلى ما يمكن أن يطرأ على عملية تغير الراوي من مجرد شاهد إلى بطل سارد من اختلاف على مستوى وجهات النظر ورؤية العالم بشكل عام، من ناحية، وذلك التغاير على مستوى الوعي ومن ثم على مستوى اللغة والتلقي معا من ناحية أخرى[1] .

وحديث عبد الله إبراهيم هذا عن المستويات السردية للمقامة –الذي استند فيه إلى مرجعية غربية سواء تلك التي أسس لها رولان بارث في تحليله البنوي للمحكي، أم جيرار جينات الذي فصل في هذه المسائل من خلال مقولة الصوت (voix) وحددا كل تعالقاتها بأطراف خارج المبنى الحكائي أي تلك التي تنتمي إلى الواقع مجسدة في المؤلف والمتلقي* – فيه إشارات كثيرة إلى أصالة هذه الظاهرة/التقنية في التراث العربي وإن كان النموذج النقدي الغربي قد أطر لها حديثا فقط .

ينبغي الإشارة في سياق الحديث عن الرواة إلى تلك الإضافة التي قدمها عبد الفتاح كيليطو فيما يخص علاقة المؤلفين برواة مقاماتهم، إذ يقدم دراسة ضمن مؤلفه "الغائب" عنوانها "الرواية والإسناد" تسعى إلى التأكيد على ضرورة الفصل بين المؤلف والراوي، على الرغم من وجود بعض التداخلات في ثنايا المقامة، تحيل إلى صوت المؤلف بشكل مباشر، وسعي هذا المؤلف إلى البقاء مرتبطا بمحكيه فلا يُذكر إلا ويُذكر معه، إلا أنه

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص322 .

* ينظر في هذا الإطار :

-R.Barthes , introduction a l'analyse structurale des récits , ed Seuil ,Paris, 1977 , p 38 et au delà .

-G.Genette , figures 03 , essai de méthodes , ed céres ,Tunis , 1979 , p 373 et au delà .

ليس هو المؤلف أبدا، مشيرا إلى أن رُوَّاته قد يكونون أقنعة يتقنع بها، يحرص أن يظهر كل منهم في صورة مختلفة عن الآخر[1].

أما الدراسات الأخرى المقدمة حول رواة المقامات العربية لم تخرج عن هذا التفصيل بين الراوي الإطار والراوي الشاهد والراوي البطل كونها انطلقت من أطر نظرية واحدة*، على أن الاختلاف بينها لم يشمل سوى المتن الذي اشتغلت عليه، وبهذا لم يكن البحث عن ملامح الراوي ووظائفه ومقاماته بالمسألة المعقدة التي تثير بعض الجدل، نظرا لتوحده في المقامات التي يضمها المتن الواحد من ناحية، وتشابهها من حيث البنية وطريقة السرد والمستوى البلاغي من ناحية أخرى، الأمر الذي دفع بكثير من الباحثين إلى الاكتفاء بالمقامة الواحدة للدراسة ومن ثم القيام بنوع من الإسقاط على ما تبقى من المقامات، على أن النتيجة فيما يخص السرد والتلقي معا ستكون متشابهة إلى حد بعيد .

---

[1] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص 80 وما بعدها .

* من هذه الدراسات يُذكر مثلا :

– عبد الله محمد الغزالي ، البناء السردي في مقامات جلال الدين السيوطي ، ضمن كتاب المنجز السردي العربي القديم، ص 83 وما بعدها .

– أيمن بكر، السرد في مقامات الحريري، ص 141 وما بعدها .

ب- بنية الاستهلال :

أول ما ينبغي الإشارة إليه هو الثبات الذي يميز بنيتي الاستهلال والإسناد كونهما مرتبطتين دائما ببعضهما البعض، فالمتأمل في مختلف نصوص المقامات يجد هذه الوحدة أولا في بنية الاستهلال القائمة على نقل الحديث من قبل راوية مجهول عن راوية معلوم (عيسى بن هشام، الحارث بن همام . .)، ولئن كان السرد في المقامات حسب محسن جاسم الموسوي طلبيا أو استجابة لرغبة ملحة فإنه لا يخرج عن السنة العربية المألوفة في أن يكون لكل خبر أو حديث إسناده، واستقدام هذا الإسناد متعلق أساسا بتوثيق هذا الخبر وتلبية حاجة المتلقي في إعطاء صبغة الحقيقة والواقعية له، ولابدّ أن إسناد المقامة إلى راو وإن كان مفردا يتضمن رغبة في إعطاء هذا البعد أيضا لها وبخاصة لمكدي[1] .

تقوم بنية الاستهلال على صيغة واحدة في المقامات العربية تتمثل في "حدثنا" فلان أو "أخبرنا"، ويشير عبد المالك مرتاض إلى أن هذه العبارة متوارثة منذ ما قبل الإسلام وأنها مستوحاة من طريقة إسناد الحديث النبوي الشريف ورواة اللغة الذين تشددوا في نقلهم، على أن الإخبار فيها عادة ما يكون مباشرا وتاريخيا، واعتماده في نصوص تخييلية كالمقامات رغبة في إحداث هذه المباشرة والتاريخية من ناحية، وإحداث نوع من الحميمية سرديا من ناحية أخرى، على أن هذه الصيغة صاحبت المقامة حتى في العصر الحديث[2] .

---

[1] ينظر، محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، ص 135 وما بعدها . ويشير عبد الفتاح كيليطو إلى المسألة نفسها من أن الراوي لا يسرد من تلقاء نفسه وإنما بعد طلب يكاد يكون أمرا أن يسرد شيئا غير مألوف . ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، ط3، 2007، ص 51 .

[2] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 167 وما بعدها . ويعيب مرتاض على المقاماتيين المحدثين احتفاظهم بهذه الصيغة حتى في العصر الحديث، فكأن هذا الاستهلال قتل بشكل ما الطموح في هذا النوع، فلم يطوروا من أدواته السردية بل إن احتفاظهم بها نفسها منذ القرن الرابع جعله يتقهقر، واستمرار المقامة بهذا الشكل مجرد تكرار . ينظر، المرجع نفسه، ص 170، 171 .

يقرأ عبد الله إبراهيم صيغة الاستهلال بطريقة أكثر حداثة، مستندا إلى مرجعية بنيوية، حيث عدّ هذا الاستهلال بنية من بنى المقامة الثابتة ومفتاح نصها ، يُذكّر بالشفوية التي استند إليها هذا النوع، مشيرا إلى أن هذا الاستهلال يقود إلى مسألة متعلقة بالسرد فيها وهي "تعدد المستويات السردية" ، فراويها الإطار مجهول ينوب عنه راو معلوم يسرد أحداثها ، وقد يمرر هذا السرد إلى البطل غالبا ، و لهذا يجسد هذا التركيب الإسنادي نوعا من السرد المركب المتوارث عن الأخبار ، إلا أنه غيّر تلك الصورة التقليدية وقلص منها مع ما يتلاءم وهذا النوع الجديد و بنيته الفنية[1] .

يشير عبد الله إبراهيم من ناحية أخرى إلى أن جملة الاستهلال و لقصرها لا تقدم أي تصور حول ما سيأتي في المتن، ولا تكشف أي رؤية لعالمه ولا تومئ بأي إشارة إلى الراوي الأصلي وشخصيته، إلا أنها تشكل بوابة إلى المقامة لا يمكن الدخول بدونها ما يجعلها إطارا مميزا للنوع لا غنى عنه، يقوم من ناحية بتشخيصه (النوع) وتنظيم عملية السرد والتلقي معا بين الطرفين[2] .

لا ينأى عبد الله محمد الغزالي في حديثه عن بنية الاستهلال السردي في مقامات السيوطي عما قدمه عبد الله إبراهيم، إذ أشار إلى أن جملة الاستهلال ليست سوى جملة شديدة الاختصار تأتي في مقدمة الكلام يفتتح بها راو حقيقي السرد ويختفي من ورائها ، فكأن الأول وثِق بالثاني فأوكله هذه مهمة السرد ، دون أن يحدد ماهية هذا الراوي الحقيقي، وإن كان هو نفسه المؤلف أم شخصا آخر حسب وجهة نظره[3] .

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 1/ 309 وما بعدها .

[2] ينظر،المرجع نفسه، 310 ، 311 .

[3] ينظر، عبد الله محمد الغزالي ، المنجز السردي العربي القديم ، ص 80 .

يواصل الناقد فكرته في أن ما يُتلمس من هذه الجملة الاستهلالية هو –ما أشار إليه عبد الله إبراهيم– تعدد المستويات السردية وتشكلها وتوزعها وفق ثلاث :الراوي المجهول، الراوي المعلوم، الراوي الشخصية (البطل) .

على أن هذا التعدد في مستويات الإسناد يضمن إلى حد ما إمكانية القبول و التصديق و من ثم حفظ هذا المتن من خلال جملة الاستهلال التي تعمل على نوع من التهيئة النفسية لاستقبال نص المقامة، الأمر الذي أوحى من ناحية أخرى للناقد أن هذه الجملة تشير إلى تمسّك الراوي العربي في العصر العباسي بتراثه وسنته في الإسناد، وقدرة العقل العربي على الابتكار والتخييل أيضا .

لئن كانت هذه الدراسات لم تُعن بمسألة الاستهلال إلا من باب توافقها واختلافها مع أنواع سردية أخرى أو من حيث تقليص السند إلى ثلاث مستويات على الأكثر وواحد فقط لعملية السرد، إلا أن هذا لا يلغي أهمية هذه الجملة في التأطير للمقامة وللنوع السردي عموما، وأن هذا الاهتمام بمسألة السند كان مدرجا في إطار البحث بالرواية والرواة في النوع المقامي وملامحهم ووظائفهم .

4 –بنيات النص المقامي بين النسقية الثقافية والنظرية الغربية:

إن ما سهل الإمساك ببنية المقامة العربية في الدراسات الحديثة هو قصرها من ناحية وتشابه بنياتها السردية من ناحية أخرى، على أن هذا الإمساك ليس بالسهولة التي يبدو عليها لما لها من خصوصية وتميز وجدة عن بقية الأنواع السردية القديمة .

ولئن كانت معظم الدراسات العربية الحديثة قد وقفت على مشكّلات النص المقامي لدى بديع الزمان الهمذاني والحريري في محاولة استكشاف البنية العامة لهذا النوع، فهذا راجع أساسا إلى كون هذين النموذجين يجسدان المستوى الفني الأرقى الذي وصلت إليه المقامة العربية، فمقاماتهما تكاد تكون "الخلفية المعيارية التي يبني عليها النص هويته انتمائه"[1] .

إن الوقوف على آليات قراءة النص المقامي في الدرس النقدي الحديث يقتضي الوقوف على مجموعة من الدراسات أو المشاريع النقدية التي أولى فيها أصحابها الاهتمام لهذه البنية، لكن بالاستناد إلى نظريات نقدية غربية . ويبدو ههنا أن الإشكال الوحيد الذي ظل يطرح نفسه في هذا السياق هو العودة الدائمة من قبل الناقد العربي إلى الأطر النظرية الغربية والاستناد إليها في قراءة النص السردي العربي، الأمر الذي يثير بعض التساؤلات حول فنية هذا النص وإمكانية أن يكون مصدرا لنظرية خاصة به، وبخاصة كون متونه متشابهة وقائمة على بنية واحدة سواء في المحكيات الخرافية أم السير أم الأخبار والمقامات . فما الذي يمنع العودة إليه وتشكيل توجه خاص به للقراءة ؟ . وإذا كانت بقية الأنواع قد تتمايز أحيانا في بعض تجلياتها النصية من حيث بعض البنى أو المشكّلات فإن النص المقامي ينأى قليلا عن هذا الوصف كون نصوصه متماثلة إلى حد بعيد .

---

[1] عبد القادر نويوة ، قراءة التراث السردي العربي ، تجربة عبد الفتاح كيليطو ، ص 124 .

يأتي مشروع عبد الفتاح كيليطو في قراءة النص المقامي في مقدمة الأعمال النقدية المقدمة بل أهمها وأبرزها، من خلال مجموعة من المواقف والدراسات التي تضمنتها بعض مؤلفاته أو تلك التي خصها كاملة لهذا النوع، التي يمكن حصرها في: دراسة حول مقامات الحريري تضمنها كتاب "الأدب والغرابة" ومؤلفيه "الغائب" و"المقامات السرد والأنساق". ولئن كان مشروع عبد الفتاح كيليطو منفتحا على السرد العربي القديم ككل فإن حضور المقامات فيه كان طاغيا على نصوص أخرى كالليالي والبخلاء .

إن ما يلحظ على دراسات كيليطو للمقامة العربية أنها تقوم على مسألة واحدة هي "اللعبة السردية" المتعلقة بالراوي أساسا وثقافته وموقعه من ثقافة عصره التي عادة ما يذعن لها أو يثور ويتمرد عليها، التي تتجلى من خلال نصه، فلكل نص لعبته الخاصة كونه متعلقا بهذا القائم بالسرد . ولئن كان السرد وموضوعه في المقامات طلبيا في معظم الحالات إلا أن خبرة الراوي من خلال تجوالاته الكثيرة هي التي أتاحت له امتلاك قواعد سردية للعبة خاصة به. لهذا يرى كيليطو أن هذه اللعبة –سواء في دراسته لمقامة الحريري أم بقية الدراسات– لا تتضمن الموضوع مجسدا في الكدية والحيلة فحسب، بل إن هناك أمورا أخرى تنضوي تحت هذه اللعبة تتمثل في عدم تقيده بقواعد معينة أو إرساء معالم نسق ثقافي يتحكم في موضوع المقامة أو كيفية بناء الأحداث وتتابعها . ولعل هذه الأمور تندرج ضمن القيود التي يمكن للراوي الالتزام بها أو التمرد عليها، التي يحددها كيليطو في :ارتباط السابق باللاحق، نوع الحكاية، أفق الاحتمال والعرف[1] .

سعى كيليطو من خلال اشتغاله على خمس متون مقامية إلى أن يكون لبحثه نوع من الشمولية في الإمساك بمشكلات هذا النوع في ظواهره وبنياته المختلفة من خلال مؤلفه "المقامات السرد والأنساق"* الذي

---

[1] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ص 35، 51

* والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه قدمها كيليطو سنة 1983 .

استند فيه إلى مبدأ التنويع من الإجراءات والآليات في المقاربة التي ظلت محكومة بالنص العربي ومؤطرة به وبنسقه الثقافي من ناحية، وتأويلات كيليطو ومحاولة كشفه ما غُيِّب أو سُكِت عنه في المقامات من ناحية أخرى . ولعل أبرز ما يميز تأويلات كيليطو هو الجمع بين المتناقضات في محاولة إنطاق هذا المسكوت عنه، ويكفي ههنا الإشارة إلى بعض النماذج التي تأتي في مقدمتها مسألة –وهي سالفة الذكر– أن يكون عيسى بن هشام قد عمر طويلا وأنه كان أستاذ البديع وكونه تجسيدا للثقافة العربية، وفي هذا يسقط المتلقي في أكثر من تأويل، إذ قد ينظر إليه أنه فعلا رجل معمر[1]، وهو أمر يدعو إلى الغرابة إلى حد ما، وقد ينظر إليه فعلا على أنه كائن ورقي غير موجود[2]، وقد يجسد فعلا نسقا ثقافيا مشتركا ليس فقط بين مقامات البديع وإنما بين جميع الأنواع السردية القائمة على الرواية والإسناد .

لا يقف هذا التعدد في التأويلات عند حدود معينة وإنما يتسع ليشمل البنيات المختلفة للنص المقامي، على أنها نابعة من النسق الثقافي العام للنوع، ما يجعله منفتحا، الأمر الذي حذا بكيليطو إلى إقامة نوع من المقارنات خلال تحليلاته بين نصوص المقامات ونصوص أخرى ليس من السرد العربي فحسب بل من الثقافة العربية عموما، لذلك فتح بابا للتأويل على حضور الشعر العربي في نصوص المقامات، وتحول الشاعر فيها إلى مكدي، ما جعل الشعر يتحول من وجهة نظره إلى وصمة عار وخزي، وهذا الموقف نابع أساسا من مسألة تغير الوظيفة الشعرية من ناحية وتبدل الأنساق الثقافية من أخرى[3].

---

[1] ينظر، خالد بن محمد الجديع، الدراسات السردية الجديدة، قراءة المقامة نموذجا، مركز بحوث كلية الآداب، كلية الملك سعود، المملكة العربي السعودية، 2008، ص 25 .

[2] ينظر، عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، ص 126 .

[3] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق، ص 6 وما بعدها . على أنه ينبغي الإشارة ههنا إلى أن كيليطو عدّ الشعر بنية من البنى المشكلة للنص المقامي .

إن أهم قاعدة يستند إليها كيليطو في قراءته للنص المقامي هي إمكانية استيعابه لكثير من الأنواع الأدبية، ما يجعل بنيته تشكيلا متنوعا، إلى درجة تبدو فيها بنية النص المقامي وعلى الرغم من بساطتها بنية معقدة متشعبة ما جعل البحث في النوعية هاجسا لديه، كون هذه النوعية تتحدد من خلال تلك المقارنات التي يقيمها مع النصوص الأخرى لا من بنيات وملامح مشتركة تجمع متون النوع المقامي. ولهذا –ومن خلال هذه المقارنات– يوضح كيليطو أن بنية السجع وخطاب الكدية بوصفهما أهم مميزين للنص المقامي، وكذا الراوي المتخيل لا يمكن أن تعد أسسا للمقارنة أو التأسيس للنوع كونها موجودة في نصوص السرد العربي الأخرى ومتون الثقافة العربية[1].

يضع عبد الفتاح كيليطو أساسا آخر لتحديد ملامح النص المقامي يتمثل في "بنية التعرف" أو تستر الشخصية وراء قناع فيختفي معنى النص، ما يحدث نوعا من التوتر لدى متلقيه، وهو ما يسميه أيضا "شعرية الستار"[2]. وهذه التقنية تدفع إلى حد ما تلك السماجة التي نعتت بها المقامة العربية بسبب تكرر الحادثة نفسها، من خلال السعي وراء رفع الستار عن المتواري وراء تشكيلات لغوية أهم ما يميزها هو الترميز، ولهذا عُدت هذه التقنية "البؤرة المركزية" التي تأسست عليها المقامة، فما يقيمه الجدل بين ما هو واضح وما هو مجهول وما هو مألوف وما هو عجيب من بحث وكشف لكينونتها يجسد صورة المعنى الحقيقي الذي يسعى النص إلى حمله[3].

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 98 وما بعدها.

[2] ينظر، المقامات السرد والأنساق، ص 76 وما بعدها. ويقول كيليطو هنا أن شعرية الستار تكمن في المعنى وراء "أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول، لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز". المرجع نفسه، ص 75.

[3] ينظر، عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، ص 128.

يرى نادر كاظم أن كيليطو كان سباقا في النقد العربي الحديث إلى هذا النوع من الشعرية في النص المقامي، على أن من أسهم قبله في هذا المجال عمل فقط على إزاحة التكثيف اللغوي الذي يميزها دون تأويل. في حين عمل كيليطو على تجاهل هذا التكثيف واستيعاب طبيعته ووظائفه وجماليته وخصوصيته التي دفعت بهذا النوع إلى الارتقاء إلى مستوى الشعر، ما يمكن أن يجعله خاضعا لمعايير التأويل ذاتها التي يخضع لها الشعر، وهو ما يجعل التستر والتخفي من السمات الشعرية الجديدة التي يؤصل لها بديع الزمن من خلال مقاماته[1].

قياسا على ملمح أو بنية التستر فإن ما يميز عمل كيليطو عموما هو تتبعه لكل الظواهر الشاذة في النصوص المقامية ومحاولة استيعابها، ومن ثم فتح الباب واسعا أمام البحث في هذا النوع وبنياته، ليس لتأويلها فحسب وإنما لكشفها كذلك وعدم الاكتفاء بالتوصيف اللغوي لها في أطر نسقية ثقافية فحسب. وهذا السعي وراء الشاذ وغير الظاهر في المقامة العربية هو الذي دفع بكيليطو من البداية إلى التحذير من السعي وراء بعض السمات والملامح والظواهر الموجودة فيها على أنها هي حقيقة النوع* .

---

[1] ينظر، نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص 401 .

* حيث يقول كيليطو في هذا الصدد :"صحيح أننا نعثر مصادفة على نص يظهر أنه يمتلك بنية مشابهة لبنية المقامة، غير أنه في لحظة أو في أخرى يتجلى الاختلاف و تتخلى عن محاولة المقارنة . . فنحن مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة تكون البنية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، و أنها في النهاية تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة" . المقامات السرد والأنساق، ص 97 . و بهذا يمكن القول إن كتاب "المقامات" كان إلى حد بعيد كتابا تأسيسيا تأصيليا للنوع المقامي استنادا إلى بنيته الداخلية في مخاتلاتها و اختلافاتها و تشابهاتها والسياقات الثقافية التي أُنتجت ضمنها أو أسهمت في إنتاجها، كون أي نوع أدبي لا ينشأ في معزل عن كل النتاجات الثقافية والأدبية المزامنة أو السابقة له .

لم يكن كتاب "الغائب" على المستوى نفسه الذي كان عليه كتاب "المقامات والأنساق" كونه اشتغل على مقامة واحدة، إذ إن قوامه الذي يمكن تحديده أساسا في فكرة "فتنة السرد" في المقامة من خلال اقترانها –في النموذج المختار– بالسحر و الخرافة والسمر –كون سرد الأحداث كان ليلا– هو الذي أسس لشعرية أخرى مغايرة في هذا النوع ، وفي المقامة الحريرية عموما ، يمكن تحديدها في "شعرية الخروج"، التي سعى من خلالها إلى رسم بعض معالم خروج المقامة الحريرية في بعض تفاصيلها عن النموذج السابق أي النموذج الهمذاني .

إذا كان القسم الأول من الدراسة يرسخ بعض ملامح الاتباع في هذا النص النموذج من خلال وقوفه على بعض الكلمات التي شكلت دائرة للمعنى العام في المقامة، ومحاولة كيليطو تأويلها ، فإن القسم الثاني منها يشير إلى ذلك التوجه المختلف من خلال ورود العجيب وتحرر الكتابة الحريرية وفاعلية السرد وقوته ونسيجه القائم على التوافق والاختلاف معا[1] .

إن أهم ما يميز تحليل كيليطو للمقامة الكوفية في كتاب "الغائب" هو تلك المزاوجة في التحليل بين التوجه الدلالي والتوجه اللغوي، على أن استناده إلى تلك الكلمات المركزية في النص لم يتوقف على الدلالة العامة وإنما سعى إلى ربط الدلالات التفصيلية بها في محاولة رسم خلفية للنص المقامي من خلال هذا العامّ، ثم السعي إلى ربط هذه الدلالة بالعملية السردية من خلال انعكاسات بعض النصوص الأخرى على هذا النص[2] .

---

[1] ينظر، عبد الفتاح كيليطو ، الغائب دراسة في مقامة الحريري ، صفحات متعددة .

[2] ينظر، عبد القادر نويوة ، قراءة التراث السردي العربي ، ص 131 ، 132 .

ولئن كان النسق الثقافي حاضرا في معظم تحليلات كيليطو للنص المقامي بل و متحكما وموجها لها سواء في عملية كشف بنائه الحكائي أم اللغوي، إلا أن هذا كان سعيا إلى استيضاح درجة استيعاب هذا النوع لعدد كبير من القيم الثقافية وحتى الظواهر الإنسانية وإعادة تمثيلها ، ومن ثم يمكن إسناد عملية بنائه إلى مجموعة من الثنائيات التي تؤثث له، تأتي في مقدمتها البلاغة والحكاية، وتلحقها كثير من الثنائيات المتعلقة بمقامات معينة ونصوص أخرى وظواهر من الثقافة العربية[1] .

لم تخرج قراءات عبد الفتاح كيليطو عن هذه المسألة إلا أن تميزها يكمن فيها تحديدا ، على أن معظم الدراسات الأخرى التي أُشير إليها بالتميز ظلت تتمايل بين التأصيل التاريخي أو التقيد الحرفي بالنموذج النقدي الغربي وإسقاطاته على النوع المقامي على الرغم مما يتميز به من خصوصية .

ينبغي الإشارة ههنا إلى نموذج من الدراسات التي التزمت التزاما تاما بالنظرية وهي دراسة الناقد أيمن بكر "السرد في مقامات الهمذاني" ، حيث يدرج في فصل عنونه بـ "مفاهيم نظرية" مجموعة من التأسيسات النظرية المتعلقة بنظرية السرد الحديثة، سواء تلك المتعلقة بالزمن أم بزاوية النظر أم محافل النص السردي أم مستوياته، ما جعل هذا الفصل أشبه بالفسيفساء التي جمعت بين تنظيرات رولان بارث (R.Barthes) و جيرار جينات (G.Genette) وجيرالد برانس (G.Prince) وكذا جاب لنتفلت(J.Lintvelt) * ، ثم إجراء

---

[1] ينظر، شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية ، بصدد قراءة التراث السردي ، ص 52 وما بعدها .

* ينظر ضمن هذا الإطار :

-R.Barthes , introduction a l'analyse structurale des récits , ibid , p 07 et au-delà .

ibid , p 320 et au delà . -G.Genette , figures 03 , essai de méthodes , ed céres ,

- G.Prince , introduction a l'analyse du narrataire , poétique du récit ,ed seuil , Paris, n14 , 1973 , p 177-196 .

نوع من الإسقاط لمجموعة من المفاهيم على النص المقامي، بداية بوجهة النظر التي استند فيها إلى تحديدات جيرار جينات بمصطلحاتها (Focalisation) بمستوياته المختلفة ، وتحديد المئبِر والمبئَر و نوع التبئير ودلالاته، كذلك الأمر بالنسبة للزمن وتمفصلاته والشخصية وملامحها و تغيراتها، وهذا ضمن تفصيله لمكونات القصة في المقامة الهمذانية[1] .

يضع أيمن بكر عنوانا لفصل صاغه في "مكونات النص" مشيرا بها إلى التشكيلات الخطابية للحكاية، التي حددها في :

1 – الوصف : الذي تتبع مواطنه وتوزعه بين الراوي والبطل ووظائفه .

2 – الخطاب : مشيرا بهذا إلى المقصديات المتعددة للنص المقامي وأهم الخطابات التي يمكن أن يوظفها بوصفها نوعا من الاستراتيجيات، ويحدد أهمها في : الخطاب التعليمي – الخطاب الواعظ – الخطاب الناقد – الخطاب المتهكم و الساخر .

– جاب لنتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، تر رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر مجموعة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ، 1991 ، ص 85 وما بعدها .

حيث شكلت تنظيرات هذه الأسماء الأطر النقدية النظرية التي استند إليها الناقد في تحليله لنص الهمذاني . ينظر ، أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 25 وما بعدها .

[1] ينظر، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 70 وما بعدها .

3 –الرواية : من خلال محافلها الثلاث : الراوي – المروى عليه – المؤلف الضمني ، وأهم ملامح كل واحد من هؤلاء وعلاقاتهم وتداخلاتهم[1] .

ثم يقوم بقراءة بعض المقامات الهمذانية قراءة تأويلية تقوم أساسا في ضمنيتها على تلك الأطر النظرية التي استند إليها ، إلا أن هذه القراءة تميل نحو تحديد مجموع المظاهر الاجتماعية والمدنية في هذه المقامات[2] .

يبدو عمل الناقد أيمن بكر تقنيا إلى حد بعيد بسبب التزامه المطلق بالنظرية على اختلاف توجهاتها إلى درجة "يكاد ينقطع عن الجهود العربية النقدية المبذولة في هذا السبيل"[3] ، وعلى الرغم من أن هذه الدراسة أبدت تمكنا من التعامل مع النظرية السردية إلا أنها تفقد بعض هذا التمكن لدى مرور الناقد بالأبيات الشعرية المتوزعة على طول المقامات[4] .

وإذا كان النص المقامي قابلا للتحليل والدراسة وفق هذه الآليات و الإجراءات –كأي نص آخر تمَّ إخضاعه– غير أنه يظل في حاجة إلى إنشاء أدوات خاصة به تميزه بقدر تميز بنيته الداخلية عن نصوص السرد العربي القديم، وإن كان مثل هذا العمل بحاجة إلى جهد فإنه ليس مستحيلا، وتحديدا مع النظر إلى بعض القراءات الأخرى التي سعت إلى هذا ولو بالاستناد والعمل على المقامة الواحدة والانطلاق من بنيتها

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 118 و ما بعدها . ينبغي الإشارة إلى تجاوز الناقد محفل "القارئ الضمني" بوصفه المقابل المباشر للمؤلف الضمني، وهذا ضمن النموذج الذي قدمه جاب لنتفلت و واين بوث ، و في هذا إقصاء لجانب مهم من العملية التواصلية في المحكي وهو المستوى الضمني (implicite) .

[2] ينظر، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 180 ومابعدها .

[3] عبد الله أبو الهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية والسرد ، ص 343 .

[4] ينظر، خالد بن محمد الجديع ، الدراسات السردية الجديدة ، ص 55 ، 65 .

المكونة. وتبرز هنا دراسة عبد الله الغذامي "القمر الأسود أو النص القاتل"* كواحدة من الدراسات التي كشفت عن بنية "المقامة البشرية" بالاستناد إلى المبدأ أو الأساس الذي اعتمده الغذامي في المؤلف كاملا وهو "الاختلاف و التشابه" على أن هذا المبدأ نابع من الثقافة العربية، يبحث من خلاله في ملامح شذوذ المقامة البشرية عن بقية مقامات الهمذاني واختلاف المقامات الهمذانية عن المقامة العربية عموما .

لا يتعلق مبدأ الاختلاف والمشابهة حسب الغذامي بهذه المقامة فحسب إنما بالنوع كاملا، على أن المقامة ابتكار وكتابة على غير مثال سابق –وإن كان في هذا بعض المبالغة– ولهذا اختار الغذامي لتحليله نموذجا مختلفا للدراسة من حيث بنيته الإسنادية التي تقوم على راويين (مستويين سرديين) فحسب، ومن حيث لغتها التي تنأى عن السجع إلى درجة بدت له فيها أنها غير مسجوعة، إضافة إلى ما يسميه الغذامي بـ "خيانة النص" حيث يشكل الشعر جزء كبيرا منها، على أنه حمل في ثناياه بنية حكائية أيضا، فمظاهر الخروج والاختلاف وافقت المبدأ الذي يقوم عليه المؤلَف "هوية الاختلاف"[1] .

يبدو عمل الغذامي تحليلا لغويا تأويليا، استند فيه إلى مجموعة من الثنائيات طرفها الأول يخص النص "المقامة البشرية" وشذوذه عن النوع عامة، والثاني يخص النوع عموما في شذوذه عن بقية الأنواع (الحية تلد الحية– النص يلد النص، الثوب والجسد –الرحم والجنين، النص الأمرد – الأب المنسوخ . .) فهذا التلاعب بالثنائيات رغبة من الغذامي في إبراز ذلك الاختلاف، على أنه حدد المتشابه من خلال وجود نوع من التعالق

---

* وهي موجودة ضمن كتابه : المشاكلة والاختلاف ، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه و المختلف ، م س، ص 147 إلى 190 .

[1] ينظر، المشاكلة والاختلاف، ص 155 وما بعدها . حيث يشير الغذامي في مسألة الإسناد إلى أن المقامة اكتفت بالراوي المجهول وعيسى بن هشام الذي تولى عملية سرد الأحداث ، ولهذا بدأت المقامة بالفعل الناقص "كان" وبعده مباشرة حديث عن الشخصية البطل "بشر بن عوان" ، وكونه كان شاعرا كان النص في غالبيته شعرا، على أنه –الشعر– اضطلع و دعم –إضافة إلى النثر– الوظيفة السردية في المقامة .

النصي بين المقامة البشرية وأسطورة أوديب مثلا، التي تحضر بعض معالمها في هذه المقامة، وهذا الاختلاف والتشابه هو الذي دفع الغذامي إلى الإسهاب في إبراز هذه العلاقات بين النص والنص متجاوزا إلى حد ما ما يختفي وراء هذه التعالقات، وبين النص والنوع الذي حذا به إلى البحث في الأنساق الثقافية من خلال السمات المميزة لأدب عصر المقامة من تصنع ومبالغة في اللفظ والبديع، ومن خلال بعض الحماسات التي احتواها النص التي عمل الشعر العربي على إبرازها ، على أن الناقد بهذا ، وحتى بعودته إلى النقد الثقافي، لم يخرج عن أطر النص المقامي والتزم به .

يبدو للمتأمل في النقد العربي الحديث حين مقاربته بنية المقامة أنه حاول أن يكون على قدر من الجدة والابتداع والاختلاف التي ميزت هذا النوع، فالبحث سواء في الأنساق الثقافية لهذا النص ومن خلال بنياته أم مقارنتها ببنيات أخرى، أم حتى البحث فيها بالاستناد إلى نظريات مختلفة تمام الاختلاف عن طبيعة النوع وخصوصيته وعن الثقافة عموما يحدث جزء كبيرا من القطيعة عن النقد والتأصيل التاريخي الذي تعودته الدراسات في بداية تعاملها مع النص المقامي، وإن كان هذا التأصيل التاريخي يجسد الخطوات والمنحى الطبيعي للتعامل مع أي نوع أدبي، إذ إن أي بداية لنقد من هذا النوع عليها أن تكون شرحا وتأصيلا .

أصرت بعض الدراسات العربية من جانب ما على مسألتين تتعلق إحداهما بالبعد اللغوي للنص المقامي من خلال لغته الغريبة وسجعه المستمر أو تعدد الصورة فيه وتنوع لغته بين الشعر والنثر وغايات حضور هذا الشعر، والثانية التي يمكن إدراجها ضمن الأدب المقارن أو استكشاف درجة استفادة الآخر واستلهامه من النص المقامي، كنوع من البحث في محاكاة هذا النص من طرف الآخر الأجنبي، أو البحث في

عالمية هذا النوع*، إلا أن المسألتين لم تثيرا جدلا واسعا كذاك الذي أثاره الاختلاف البنوي والثقافي لنص المقامة .

ينبغي الإشارة أيضا إلى أن الدراسات العربية الحديثة للنص المقامي وعلى تعددها لم تسع، ومن ثم لم تجد، نموذجا نقديا موحدا –وإن لم يكن عليها إيجاد هذا النموذج– يمكن اعتماده لقراءة متون هذا النوع، إذ إن ما قدمته لا يعدو كونه قراءات تتسع لتشمل الظواهر المختلفة التي تميزه، إلا أنها تضيق بحيث تصبح صالحة إما للنص الواحد وإما المؤلف الواحد، ما يجعلها وعلى الرغم من مساعيها المختلفة في إحداث تلك الشمولية قراءات فردية لا يمكن إدراجها ضمن أي مشروع .

---

* أثارت هتين المسألتين دراسات مختلفة في النقد الحديث تأتي في مقدمتها دراستا مصطفى ناصف ذاتا البعدين اللغوي والأسلوبي لمقامات بديع الزمان، تضمنهما كتابه "محاوات مع النثر العربي" عنواناهما على التوالي "توتر و استرخاء" و "رحلة الذات المقهورة" . ينظر، محاورات مع النثر العربي، ص 179 وما بعدها .

وكذا دراسة أبلاغ محمد عبد الجليل "شعرية النص النثري" التي خصص ضمنها مجالا للصورة سواء الشعرية أم النثرية في مقامات الحريري . وقد تضمن المؤلف أيضا فصلا حول محاكاة السرقسطي في مقاماته الحريري، وكذا البيكاريسك (حكايات الشطار) في الآداب الأجنبية من خلال طرح "توماس مونرو" لهذه القضية في إحدى دراساته الخاصة بالبيكاريسك . ينظر، أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، شركة المداس، الدار البيضاء، ط1، 2002 .

كما أشار محمد رجب النجار إلى هذه المسألة –المحاكاة– في البيكاريسك في الأدب الإسباني وتأثره بالمقامة العربية واستلهامه منها . ينظر، النثر العربي القديم، ص 279 .

الفصل الثالث

الخبر والنادرة: النوع والبنية بين التاريخية والنسقية الثقافية في الدراسات العربية الحديثة

1-الخبر: الاصطلاح والنوع في النقد العربي الحديث.

يتعدى الحديث عن الخبر في النقد العربي الحديث مجرد التأسيس لنوع إلى الحديث عن قاعدة أو مرجعية للكتابة السردية العربية القديمة عبر مراحل تشكلها الممتدة، و من ثم مثلت "الخبرية" بينة قارة في جميع نصوص السرد العربي، حتى تلك القائمة على التخييل. تقوم هذه الإخبارية* بالتأطير لحدث أو واقعة معينة، عادة ما يكون سردها جوابا لطلب من جهة محددة. فالعربي مجبول على حب الإخبار والاستخبار كما ورد في إحدى رسائل الجاحظ، وأنهما الظاهرتان اللتان انتقلت بسببهما كثير من الأخبار العربية القديمة واستمرت عبر التاريخ العربي[1]. فالخبر أكثر من مجرد ظاهرة، إنها أصل الحياة، يعلن الخبر في كل مرة يروى فيها مظهرا من مظاهرها ومعنى من معانيها هو معنى الاستمرارية.

الخبر واحد من الأنواع السردية العربية التي لم تحظ بالاهتمام البالغ في الدراسات العربية الحديثة على الرغم مما أثير حوله من إشكالات، وتحديدا تلك المتعلقة بكونه أصلا للسرد العربي (القائم على هذه السمة الإخبارية) والتداول والتوارث الشفهي له، أو تلك التي ارتبطت بانتمائه إلى باب السرد وعدّه نوعا سرديا كونه يتقاطع في بعض جوانبه مع التاريخ أو يقدم كاملا واقعة تاريخية، ما جعل مسألة تجنيسه من أصعب

---

* من الإشكالات التي تطرحها مسألة الخبرية بوصفها أهم الأنساق الثقافية التي تشكل السرد العربي القديم في ظلها تتعلق بالطرق الآخر من العملية الإبداعية لا بالنص، إذ إن السرد القديم وإن كان طلبيا في مجمل حالاته فهل كان الاستخبار الغاية الوحيدة التي سعى إليها المتلقي من خلال طلبه؟ يبدو أن هذا الاستخبار كان واحدة من مجموعة غايات سعى إليها المتلقي بالإضافة إلى المتعة والتسامر، لذلك يبدو أيضا أن هذه الإخبارية متعلقة في جانب منها بمسألة التلقي.

[1] ينظر، الجاحظ، رسائل الجاحظ، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، 143/1.

الإشكالات المثارة حوله في النقد الحديث، أو تلك التي تعلقت بكونه نسقا ثقافيا أسهم بشكل ما في تشكل أنواع أو تفسيرها كالخطابة و الأمثال عموما .

حاولت الدراسات العربية المقدمة حول النوع الخبري على الرغم من قلتها الإلمام بمختلف قضاياه والظواهر المحيطة به، على الرغم من ذلك التداخل الذي قد يمس الحديث عن الخبر مع الأنواع الأخرى ، سواء تلك التي تختلف عنه من حيث الطبيعة وتتماثل معه في سمة الإخبارية، أم تلك التي تنضوي تحته على أنها أخبار تتباين من حيث موضوعها وتتماثل في الشكل. ففصّلت هذه الدراسات في مسائل الإسناد والشفاهية وتحديد تخوم هذا النوع وتداخلاته مع أنواع وأجناس أخرى، وكذا صيغته الاصطلاحية .

يعد مصطلح الخبر من المصطلحات العربية التي أثير حولها بعض الجدل لكونه مصطلحا يتجاذبه أكثر من مجال ، و لتداخله –في مجال الأدب– مع مصطلحات أخرى ، وكذا لتداخل هذا النوع مع غيره من الأنواع. وإذا كان مفهوم الخبر يبدو إلى حد ما واضحا كونه يجسد النبأ أو القول الذي ينقل حادثة معينة، إلا أن طبيعة الحدث في حد ذاتها المتمايزة بين التاريخية والتخييلية والدينية والهزلية والجدية هي التي تدفع إلى البحث في الفروقات اللغوية والنوعية بينه وبين أنوع أخرى، حيث يمكن حصر أهم المصطلحات التي دارت في فلكه من خلال الدراسات العربية الحديثة وتداخلت معها في : القصة التاريخية /الواقعية – النبأ – الحديث – الحكاية – القول – النادرة .

تؤسس معظم الدراسات العربية لمصطلح الخبر وتحدد ماهيته بالمقارنة مع المصطلحات الأخرى، وإذا كان التعريف بالمقارنة يحيل إلى أبرز الفروقات وأهمها الماثلة بين مصطلح الخبر وبقية المصطلحات بما ينضوي تحتها من مفاهيم، إلا أنه لا يقود إلى حد ما إلى ملامح هذه الظاهرة، في حين تتجاوز بعض الدراسات، وتحديدا تلك التي لا يؤسس أصحابها لمواقفهم الخاصة بالاستناد إلى نظرية الأجناس الأدبية، تلك الفروقات

لتطابق هذه المصطلحات بالخبر، و ينبغي تحديدها ههنا في تلك الدراسات الصادرة في خمسينيات القرن المنصرم، إذ لم يول فاروق خورشيد مثلا اهتماما كبيرا بالاصطلاحات وتمايزاتها ووضعها جميعا تحت خانة واحدة "قصص" ، فكل ما تداوله العرب قديما للسمر سواء أكان تاريخيا أم متخيلا عدّه قصصا دون التمييز بين طبيعة كل منها ، حيث إن "من أشهر قصصهم أيام العرب . .كما كان للعرب أحاديث هوى تتناقل و تروى كقصة المتخيل اليشكري و المتجردة زوجة النعمان . . مما ملأ الكثير من صفحات الأغاني ، و عرف العرب قصصا تتناول بالتفسير المطعم بالبقايا الأسطورية الحياة والخلق ، فحكوا الحكايات عن نشأة العالم "[1] .

يبدو للمتأمل في رأي خورشيد أنه تضمن أكثر من مصطلح ساواها بالخبر والقصة، وإن لم يذكر مصطلح الخبر وأشار إليه فحسب، إذ إن حديث الهوى خبر وأيام العرب وما يملأ كتاب الأغاني – وهذه عبارة عن أخبار كما ورد في كتب التاريخ والأدب ومعظم الدراسات الأدبية– وكذلك الخرافة التي عادة ما تقدم على أنها بقايا أسطورة ، والحكاية والتاريخ، ومعلوم أن نظرية الأنواع وكثير من الدراسات الأدبية جعلت بين هذه المصطلحات بعض الفروقات .

لا يقتصر الاضطراب الإصطلاحي على تلك الدراسات التي لا تعير أهمية للحدود الموجودة بين نوع وآخر، وإنما تعداه كذلك إلى بعض الدراسات التي قدمت نفسها على أنها تعطي تمييزا بين الأنواع السردية العربية القديمة، وبخاصة تلك التي تنضوي تحت لواء النوع الخبري، حيث تمثل دراسة موسى سليمان أبرزها ، أفرد فيها بابا اصطلح عليه بـ"القصص الإخباري"، يضم هذا النوع: القصص الفكاهية، الاجتماعية، الأسطورية، الخرافية، والتعليمية والغنائية والحبية[2] . وللمتلقي أن يتساءل ههنا هل الخبر بهذا العموم ليضم

---

[1] فاروق خورشيد ، الرواية العربية عصر التجميع ، ص 34 ، 35 .

[2] ينظر، موسى سليمان ، الأدب القصصي عند العرب ، ص 30 وما بعدها .

الأسطورة والخرافة أيضا ؟ أم أن هذا التمييز يستند إلى القاعدة القائلة بخبرية السرد العربي القديم عموما ؟ وإذا كان كذلك فلماذا ميز النقد (والمقارن منه تحديدا) الخرافة والأسطورة وغيرهما كأنواع مستقلة لاختلاف طبيعة كل منهما هم طبيعة الخبر لما يمتاز به هذا الخبر من إيجاز واقتصاد .

الاضطراب نفسه يظهر في تحديد محمد رجب النجار لماهية الأدب الشطاري، على الرغم من إصراره على التمييز بين الأنواع السردية، حيث يدرج ضمن هذا النوع من الأدب الحكايات والنوادر والأخبار[1]، متجاوزا من ناحية ما الفروق الماثلة بينها ، ومن ناحية أخرى فهذا النوع من السرد قد ورد في شكل سيرة طويلة كسيرة علي الزيبق مثلا، وأن المقامات العربية هي نوع من الشطارة والعيارة، فهو لا يقتصر على تلك الأشكال الثلاثة التي حددها ، وإنما يتعداه إلى غيرها ، دون أن يورد أيضا هل النادرة خبر أو أيهما أعم من الآخر .

ومن شأن هذا التعدد والتداخل المصطلحي– الذي يوجد في عديد التصورات العربية– بين المفاهيم أن يحدث بعض الاضطراب في النقد عموما ، فتغدو كثير من المصطلحات متشابهة وبل واحدة، توقع متلقيها في بعض اللبس والحيرة لدى تمييز النوع الخبري عن بقية الأنواع السردية أو لدى إحصائه الأنواع التي يمكن أن تتفرع عنه .

لئن كان الخبر من الأنواع السردية المتداخلة والمعقدة إلى حد ما فإن فدوى مالطي دوغلاس سعت إلى تبسيطه من خلال اعتماد مصطلح الحكاية دون الخبر حين قراءتها لكتاب البخلاء ، وعلى الرغم من أن ما يتضمنه البخلاء ليس أخبارا فحسب إنما نوادر أيضا في غالبيتها ، لما فيها من حس فكاهي ساخر، تجمع بينها ظاهرة أساسية يدور حولها الحدث، عادة هذه الحكاية "وحدة سردية مستقلة بذاتها تجسم فعلا أو

---

[1] ينظر، محمد رجب النجار ، الشطار والعيارين ، حكايات في التراث العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، دت ، ص 05 .

حادثا ما يتبين أن شخصا أو أشخاصا أو جماعة أو طبقة من الناس سواء لهم الصفة التاريخية أم لا يتصفون بصفة البخل"[1]. هذا التعريف في جانبه البنوي –بغض النظر عن الجانب التيمي منه– سيكون له أثر كبير واسع في صياغة مفهوم – وإن كان محدود المعالم كونها قدمته في إطار تحديدها لماهية حكاية البخل– للخبر في الدراسات العربية التي ستلحق فيما بعد .ففرادة الحدث ووحدته تحيل إلى أن الناقدة لم تقصد بمصطلح الحكاية سوى الخبر الذي ستقدمه تلك الدراسات بوصفه وحدة حكائية موجزة صيغة وموضوعا .

ما ينبغي الإشارة إليه أيضا من الناحية الاصطلاحية أن تلك السمة التاريخية/الواقعية التي طبعت الخبر في الثقافة العربية، وتحديدا في فترة ما قبل الإسلام، حددت توجه بعض الدارسين العرب في تسمية هذا النوع، فالأخبار في فترة سابقة كانت نوعا من التأريخ لبعض الحوادث العربية كأخبار الشعراء والأبطال والملوك، على أن سيرورته زمنيا لم تفقده هذه السمة كون معظم الأخبار التي حملتها المصنفات العربية القديمة لم تحمل سمات خرافية أو أسطورية عدا تلك التي تضمنت أخبار الشعراء وعلاقتهم بالجن التي عدها العرب قديما حقيقة واقعة* .

---

[1] فدوى مالطي دوغلاس ، بناء النص التراثي ،دراسات في الأدب والتراجم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 ، ص 30 .

* لذلك يسمي الناقد راكان الصفدي مثلا هذا النوع من السرد بالقصص الواقعي مشيرا إلى أنه يتخذ لبوس "الخبر" فقط لأن العربي اتخذه قديما كنوع من التأريخ للحياة العربية، واصفا إياه بـ"الفن الأخطر" في السرد العربي، لما كان له من أثر في نشأة القصة العربية، ولهذا ميز بين الخبر القصصي والخبر التاريخي، فالقصصي يحيل إلى خبر متخيل والتاريخي إلى حادثة واقعة. ينظر، راكان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 188 وما بعدها .

وإذا كان الناقد أحال إلى مسألة تاريخية الخبر في شق مما قدمه، إلا أن الاضطراب المصطلحي لازم تصوره ما يدفع إلى ضرورة تجاوز مثل هذه التعريفات –التي تبسط الفرق بين "الخبر" "القصص الواقعي" "السرد" "التخييل"، وأيها أعم وأيها يتضمن الآخر، وكيف ينبغي التعامل مع

يبدو الحديث من ناحية أخرى عن مصطلح الخبر في الدراسات العربية الأكثر حداثة متشظيا نوعا ما ومتشابها من دراسة لأخرى، فأما التشظي فلكون أي دراسة لا تحدد المصطلح إلا بالمقارنة مع غيره من المصطلحات، وأما التشابه فيتجلى من خلال أسس وخلفيات المقارنة المتشابهة من دراسة لأخرى، حيث تستند هذه الدراسات إلى الأساس نفسه ممثلا في المفهوم اللغوي لمصطلح الخبر وباقي المصطلحات والفروقات الموجودة بينها، ثم تنتقل إلى المفهوم الاصطلاحي المتداول وتطور هذه اللفظات في الثقافة العربية. ويبدو أن هذا هو الأساس الوحيد الذي ميزت من خلاله هذه الدراسات بين مصطلح الخبر وغيره. وإذا كانت بعض الدراسات قد أصرت على تقديم تأسيس خاص بنوعية الخبر فإن بعضها الآخر تجاوزت هذا التأصيل النوعي والتأسيس الاصطلاحي إلى التعامل مع النص الخبري مباشرة[1]. لذلك يمكن القول إن معالم النوع الخبري من خلال التأسيسات المقدمة في الدراسات العربية الحديثة لم تتجل بشكل محدد، إذ إن معظمها لم تقدم سوى الإطار الفني العام الذي تجلى الخبر ضمنه (نقل واقعة معينة) ولا تعطي أي تفصيلات حول النص الخبري، إلا فيما تعلق بالمتون التي كانت محل تحليلها. لذلك يتبعثر متلقي تلك الدراسات قليلا بسبب هذه المقارنات، فبين تجلي الملامح الخبرية في دراسة ما وعدم اكتمالها في أخرى يقع بعض الالتباس، كذلك الأمر

القصص الواقعي وهل يجب إدراجه ضمن باب السرد العربي أم يجب الاكتفاء بوجود بنية حكائية معينة– إلى تصورات أخرى تقدم الخبر من خلال أهم ملامحه وخصائصه.

[1] من هذه الدراسات:

لؤي حمزة عباس: بلاغة التزوير، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، ط1، 2010. =

=–ميساء سليمان الإبراهيم: البينة السردية في الإمتاع والمؤانسة، الهيئة السورية العامة، وزارة الثقافة، دمشق 2011.

– عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد، ط1، 2000. على أن الناقد تجاوز هذا التأسيس للخبر كونه تحدث عنه كأصل للسرد العربي القديم في كتابه السردية العربية، م س، ص 33 وما بعدها.

فيما يخص جنسية الخبر وهل هو جنس أم نوع اضطراب آخر، وأيضا فيما يخص طبيعة هذا الخبر وهل هو إعادة صياغة للتاريخ أو أنه متخيل، وإن كانت هذه المسألة وقفا على مسألة جنسيته .

يبرز من خلال تتبع معالم التأسيس النقدي العربي الحديث للنوع الخبري ذلك الاضطراب الذي مسّ ماهيته، على أن معظم الدراسات لم تخرج عما قدمته بعضها الأخرى القليلة التي أسست لهذا النوع. ويبدو أن هذه النماذج القليلة لم تتباين كثيرا في التصورات التي طرحتها حوله، فالتماثل بينها يبرز بداية من خلال المصطلحات التي أثبتت مقاربتها لمصطلح الخبر، حيث قدمت تمييزا بين تلك المصطلحات الأربعة ومدى اتساع أحدها ليشمل الآخر أو ضيقه فينضوي تحته، أو الاستعاضة عنه بغيره .

ولعل التأسيس الذي قدمه سعيد يقطين حين تمييزه بين القول والخبر كان له الأثر الواسع في عدّ الخبر نوعا أدبيا، وتحديدا بعدما استعاض عنه بمصطلح السرد[1]، وإن كان يقطين لم يفصل في مسألة نوعيته إلا أن سعيد جبار الذي استند إلى تمييز يقطين فصل في هذه المسألة وأكد جنسيته .

يرى يقطين أن الاختلاف بين القول والخبر يتجلى من خلال ثلاث أمور: موضوع وزمن والصوت الحامل لكل منهما*، على أنهما يجتمعان في إمكانية تجسيدهما شعرا ونثرا معا، وأن أهم ملمح يتجلى للنوع الخبري من خلال تصوره هو كون الخبر أصغر وحدة حكائية تدخل ضمن تدخل ضمن بنية المحكي أو تجسد لوحدها محكيا، وهذا الصغر هو الذي اضطر يقطين إلى الاستعاضة عن مصطلح الخبر بمصطلح السرد للحديث عن

---

[1] ينظر، سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 127 وما بعدها .

* حيث يشير يقطين إلى أن القول عادة ما يعبر عن تجربة أو حالة معينة أو تعليق يحيل إلى الزمن الحاضر، والصوت فيه مباشر فهو يؤخذ عن قائله، في حين أن الخبر أصغر وحدة حكائية، تحيل إلى الزمن الماضي والصوت فيه غير مباشر، فهو خطاب منقول. ينظر، سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص 177 .

الظاهرة السردية، ثم التمييز بين الحكاية والخبر وتوسيع حدود الحكاية حيث تشمل الخبر كونها مجموعة من الوحدات الحكائية[1]، وبهذا يتجلى من خلال ما قدمه يقطين الملمح الثاني للنوع الخبري هو الإيجاز والاقتصاد الحدثي واللّغوي معا .

هذان الملمحان (الخبر وحدة حكائية والخبر نص موجز) لا يقدمان تصورا شاملا حول النوع ، فلا لا يكاد هذا الطرح أن يعدو كونه تقديما للخبر كنسق ثقافي أسهم في تشكل نصوص السرد العربي القديم والظاهرة السردية عموما ، كونه أصغر وحدة حكائية، على أن سعيد يقطين لم يشر مثلا إلى مسألة تعدد الوحدات الحكائية (الخبرية) في نص سردي وإمكانية إخراجه من النوع الخبري .

يبدو أن سعيد جبار لا ينأى كثيرا عما قدمه أستاذه سعيد يقطين حين استناده إلى تصوره فيما تعلق بالكلام العربي، لذلك كان تحديده لمفهوم الخبر مماثلا لذلك الذي قدمه يقطين، حين جعل منه الوحدة السردية الصغرى التي تتمايز بالبساطة الحدثية وقلة الشخصيات، على أنه وازن بين الخبر والحديث والإنشاد والقول* ،

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 177 وما بعدها .

* في تصور سعيد جبار المستقى مما تداول في الثقافة العربية المعجمية والأدبية القديمة، أن القول هو الكلام عموما الذي يضم الشعر والنثر معا ، وأما الإنشاد فهو يحيل إلى كل ما هو موسيقي إيقاعي، فهو دال على الشعر، لهذا لم يعرهما اهتماما واسعا ، وتظل صيغتا الحديث والخبر المتداخلتين مدار اهتمامه، ولا يبتعد في التمييز بينهما عما قدمه يقطين من أن الحديث يحيل إلى الحاضر والجدة والقيام بالفعل والصوت المباشر، في حين أن الخبر متعلق بأمر انتهى في الماضي وتناقلته الروايات، ونظرا لمرجعية مصطلح الحديث الدينية كونه ارتبط بما ورد عن الرسول الكريم، فقد استبدل هذا المصطلح بمصطلح التقرير(commentaire) فقط لكونه يلتقي مع الحديث في الدلالة عن الحاضر والاتصال المباشر بالقائل والمتلقي . ينظر، سعيد جبار، الخبر في السرد العربي ، ص 95 وما بعدها .

ليستعيض أخيرا عن مصطلح الخبر بمصطلح السرد[1]. ويبدو أن هذا التحديد المقتضب للخبر كان الأكثر تداولا في الدراسات العربية، كونه ملما بكل ملامح النوع.

فصّل سعيد جبار أيضا هو في مسألة جنسية الخبر حيث أشار إلى أن دلالته تجعل منه جنسا عاما، يتضمن مختلف الأنواع السردية الأخرى، ذات الصبغة الخبرية، إلا أن تداوله في الثقافة العربية المرتبط بنصوص ومصنفات معينة نفى عنه هذه الشمولية ليجعله نوعا محددا ومفهوما موازيا لمفهوم القصة، أي كل ما يتضمن معنى الحكائية والخبرية معا، بل إن هذا المفهوم شمله ليصبح الخبر فرعا فيه، ما جعل جبار يعتمد مصطلح السرد، ونظرا لتفرد البنية فيه (مقارنة ببقية الأنواع التي تتميز بتعدد بنياتها وثباتها) لم يتوان جبار عن عَدِّ الخبر جنسا من الدرجة الثانية[2].

إذا كان سعيد جبار لم يوضح معنى جنس من الدرجة الثانية أو ما حدوده أو تباينا ته عن الجنس الأدبي العادي، إلا أن هذا التأطير الجنسي الذي قدمه يعدّ إضافة تحسب له، لم تشر إليها أي دراسة أخرى من الدراسات العربية التي إما أعرضت عن مسألة تجنيسه أو نظرت إليه بوصفه نوعا سرديا كبقية الأنواع، أو أنها عاملت الخبر كقاعدة قام عليها السرد العربي القديم، وتتميز أيضا عما قدمه يقطين على الرغم من كونه استند إليه في بناء تصوره حول الخبر بوصفه نوعا سرديا .

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 95 وما بعدها .

[2] ينظر، الخبر في السرد العربي، ص 99، 100 .

ومع هذه الإضافة إلا أن الاضطراب المفاهيمي تجلى أيضا في تصور جبار الذي لم يثبت على رأي فيما يخص هذه المسألة*، ما يجعل متلقيه يلتبس بين عدّ الخبر جنسا (وإن من درجة ثانية) وبين كونه نوعا ينضوي تحت الجنس السردي، كما أنه يقر مرة باكتماله وأخرى يراه فيها ملتبسا غامضا غير مكتمل، دون الإشارة إلى سبب ذلك أو ملامح نقصه على الرغم من إشارته إلى مسألة الإيجاز. هل الخبر جنس أم نوع وما الفرق بينهما ؟ وكيف يكون جنسا في بساطته وكيف يتحول إلى نوع في تطوره؟ ولماذا استعاض عنه بمصطلح السرد ؟ كل هذه الإشكالات تتحول إلى معوقات عند السعي إلى رسم صورة خاصة بالطرح الذي قدمه جبار ومعه يقطين، إذ إن كليهما طرحا بعض المسائل التي ظلت عالقة من ناحية ومتداخلة اصطلاحيا من ناحية أخرى. ولئن أصرّا من خلال تصوريهما على أن الخبر موجود في كل نص سردي عربي قديم (ما يجعل الخبرية أصلا للظاهرة السردية العربية) إذ إن الوحدة فيه خبرية قابلة للانفتاح والتطور والتعدد والتحول إلى عمل سردي يتضمن وحدات أخرى، إلا أنهما تغافلا عن مسألة لا يمكن تجاوزها في دراسة الخبر في الثقافة العربية هي صحة وتاريخية الخبر وكذا إنتاجيته وتحوله من طبيعته التاريخية إلى متخيل من خلال فعل الرواية.

---

* إن ما توصل إليه جبار أخيرا أن الخبر "نوع ثابت ونواة مركزية في كل عمل سردي وتطوره يجعله يتحول من شكله البسيط إلى شكل مركب أكثر تعقيدا وتفصيلا يفقده نسبيا خصوصياته النوعية ويدفعه بالضرورة إلى الاندماج في نوع آخر قد يكون قصة أو حكاية". الخبر في السرد العربي، ص 101. ولهذا يوجز جبار سمات الخبر في: وحدة الحدث وبساطته –ضيق الزمن وعدم تحوله– قلة الشخصيات وتباينها – هيمنة الخطاب المسرود (الصوت السارد) ينظر، المرجع نفسه، ص 100 وما بعدها.

ثم يطرح من موضع آخر مسألة عدم اكتماله حيث يقول "إن هذا الخبر يبدو محدودا نسبيا في بنيته الحكائية والسردية، فنهايته تحيل إلى بدايته بطريقة مباشرة وسريعة، وهذا الإيجاز يجعله ملتبسا غامضا غير مكتمل فيكون الإيحاء فيه هو السمة الغالبة عليه". سعيد جبار، التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، ط1، 2006، ص17، نقلا عن، عبد الواحد التهامي العلمي، قراءة السرد العربي القديم، وهم الممثلة ومبدأ المغايرة، دراسة في بعض النماذج، مجلة عالم الفكر، ع1، م41، 2012، ص 87.

لم تقدم الدراسات الأخرى التي اتبعت نهج يقطين وجبار إضافة تحسب فيما يخص خروج الخبر من بعده التاريخي إلى التخييل، إلا فيما تعلق ببعض المتون التي اشتغلت عليها . إلا أن مسألة فاعلية الخبر وانتظامه ضمن مجموعات/منظومات خبرية أثار مسألة خروجه من التاريخ إلى المتخيل وكذا خروج هذه المنظومات الخبرية من النوع الخبري إلى أنواع سردية أخرى، ولهذا عدّ الناقد حمزة لؤي عباس ضمن حديثه عن هذه الفاعلية الخبر أقرب إلى كونه نسقا ثقافيا أسهم في الحركة السردية العربية قديما ، وأقام مع مختلف الأنواع السردية صلات، بل إنه يكاد يكون مرجعا لبعضها كالسير وقصص الأمثال التي يختفي وراءها خبر معين *، حيث إن هذه الأنواع تبنى وفق تجميع غير محدد من الوحدات السردية المختلفة الجذور، إلا أن مادتها خبرية، وفاعلية الخبر هذه التي تكمن في إمكانية تحوله وتداخله تمنحه موقعا ذا أهمية بالغة ضمن السردية العربية كونه النوع الأكثر إسهاما في صياغة أنواع أخرى تكون وحدتها الأساسية خبرية، تتحكم هذه الفاعلية بشكل ما في إمكانية إعادة دراسة تاريخ السرد العربي بوصفه مجموعة من التحولات الشكلية بالدرجة الأولى للأصل الخبري، انطلاقا من أن أصل نصوصه أخبار مفردة، تحولت بتأثير أنساق ثقافية إلى منظومات خبرية[1] .

إذا كانت مسألة البعد التاريخي للخبر من المسائل التي لم يعن بها النقد العربي الحديث كثيرا كونه يتعامل مع نص سردي مادته حكائية متخيلة افتراضا ، وكذا بسبب انتحال كثير من الأخبار ونسبتها إلى أشخاص واختراع رواة لها ، فإن لؤي حمزة عباس يرى أن انتقال الخبر من الإفرادية إلى المنظومة صاحبه نوع من التحول في طبيعته، حيث إن المسحة التاريخية التي تعلقت بالخبر المفرد تتراجع نوعا ما مع ذلك الانتقال، ويرى أن عملية

---

* ينظر، لؤي حمزة عباس ، التطلع إلى النبوة ، دراسة في أخبار أمية بن أبي الصلت، مجلة آداب البصرة ، ع44 ، 2008 ، ص23 .

[1] ينظر، لؤي حزة عباس، بلاغة التزوير، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 ، ص 10 وما بعدها .

الانتقال أو التحول تتم وفق ثلاث مراحل هي الإخبار والتمثيل والتخييل، لتتقلص مساحة الإخبار أو تتضاعف من خلال هذه الفاعلية بغض النظر عن واقعيتها .

بهذا، فإن انتظام الخبر عادة ما يحيل إلى أنواع أكثر تعقيدا، إلا أن بعض المصنفات العربية القديمة تقدم نماذج مختلفة من هذه المنظومات، يصعب حينها تحديد التطور، إذ إن بعضها تقدم أخبارا عن شخصية ما إلا أن هذه الأخبار متناثرة متفاوتة زمنيا، وبعضها تقدم أخبارا حول ظاهرة معينة بحيث تقتني لهذه الشخصية الأخبار التي تخص هذه الظاهرة . . . ما يحيل إلى أن هذا التطور في النوع الخبري لا يضمن دائما خروجا عنه، وإمكانية تدخّل أمور أخرى غير هذا الانتقال كالخروج مثلا عن النمط المألوف إلى النمط العجائبي، الذي ميز معظم نصوص السرد القديم، وإن كانت بعض النصوص الخبرية على إيجازها تحوي هذه العجائبية كنصوص المنامات والرؤى، ولذلك ظلت هذه المسألة –الفاعلية– رهن ما يرد في النصوص الخبرية في ذاتها، كونها لم تتداول على صيغة واحدة ومضمون واحد وإنما تعدَّدَا مع التداول الشفهي .

لهذا لا يمكن لمتلقي النقد العربي الحديث أن يلمس تعريفا واضح المعالم للخبر عدا ذلك الذي يحيل إلى كونه الوحدة الحكائية الأصغر التي يسمها الإيجاز خطابا وموضوعا، وحتى محمد القاضي من خلال دراسته المقدمة حول الخبر لم يقدم مفهوما محددا له، على الرغم من المقارنات المتعددة للمصطلح مع باقي المصطلحات، بل قدم تصورا حوله من خلال قراءته لمجموعة من الأعمال النقدية العربية التي خصصت حيزا ضمنها للسرد العربي القديم، أو من خلال مجموعة من القضايا التي أثيرت حول الخبر الأدبي، وأشار من خلال هذا التصور أن الخبر مجموع الأحداث التي تمثل ضربا من المادة الخام التي يعدها قوام السردية قبل تجسدها نصيا، أو أنه عادة يسجل لحظة عابرة، أساسه استخباري فهو يكاد يكون في عمومه طلبيا، تداول في الثقافة العربية شفاهة عن طريق الرواية التي قد يزيد أو يقل عدد الرواة في عملية إسناده، على أنه يتراوح بين الواقع

والخيال، وأن الواقع أصل فيه، يرد نثرا كما يرد شعرا[1]. إلا أن القاضي يقدم هذه الملامح من خلا ل تلك الدراسات السابقة، وأنه لم يحسم في أي مسألة منها إلا فيما تعلق ببعض المواد الخبرية التي تضمنها كتاب الأغاني الذي عمل على دراسته .

ومما أشار إليه القاضي فيما يتعلق بالفاعلية أن هذه الوحدة الحكائية قابلة للتناسل والتطور والانتظام في مجموعات[2]، دون أي تفصيل فيها ، على الرغم من أنه حلل منظومات خبرية ضمن كتاب الأغاني .

وبغض النظر عن تلك المقارنات المقدمة بين مصطلح الخبر وغيره من المصطلحات السردية الأخرى، يمكن القول إن الدراسات العربية المقدمة حول الخبر في السرد العربي القديم أصرت على مسألتين أساسيتين أولاهما تضارب مضمون الخبر بين الحقيقة والخيال، على أن معظمها تعاملت مع الخبر كمادة حقيقية دونت في موسوعات الأخبار أو حتى في كتب التاريخ كحادثة وقعت فعلا شخوصها وفضاءاتها حقيقية، كتلك التي وردت في كتاب الأغاني والفهرست وغيرهما ، وكذا على أنه ينتمي إلى باب السرد العربي الذي تلاعبت به أيدي الرواة، وهذا الأمر يقود إلى المسألة الثانية ألا وهي كون الخبر أصلا للسرد العربي القديم، إذ إنه أخيرا عبارة عن منظومات خبرية كاذبة كانت أم حقيقية لا يهم، المهم أن انتظامها هذا استطاع أن يخلق الأنواع السردية المستحدثة فيما بعد التي بنيت على أساس خبري، وإن لم يكن الإخبار غايتها ، لذلك يبدو أن هذه الدراسات أثارت الإشكالات ذاتها : المصطلح، الماهية، النوع، الطبيعة والغاية والأفق، ولم تستحدث أي

---

[1] ينظر، محمد القاضي ، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، كلية الآداب جامعة منوبة، بيروت، تونس، ط1 ، 1998 ، ص 70 وما بعدها .

[2] ينظر، الخبر في الأدب العربي ، ص 227 وما بعدها .

إشكالات غيرها ، على أن معالجة هذه الإشكالات اختلفت من دراسة لأخرى كونها كانت متعلقة بنصوص معينة .

مما يلاحظ أيضا على الدراسات العربية الحديثة المقدمة حول الخبر إغفالها أبرز الفروقات الماثلة بينه وبعض الأنواع التي توازيه أو تماثله في بعض الملامح، وهل الخبر أعم بحيث يمكن أن يتضمنها أم أنه يجب تصنيفها تصنيفا موازيا للخبر بوصفها أنواعا مستقلة .

تبرز ههنا بعض الأنواع التي خصتها بعض الدراسات بالتحليل دون تحديد لمثل تلك الفروقات، وتجدر الإشارة مثلا إلى النادرة والرؤى والمنامات وحكايات الأمثال (مورد المثل) وغيرها القائمة أيضا على مرجعية تمزج التاريخ بالتخييل من ناحية، وقاعدة خبرية من ناحية أخرى، فهل ينبغي تصنيف هذه الأنواع كأنواع فرعية تندرج ضمن الخبر الذي يكاد يكون كُلا مركبا على الرغم من بساطته الحدثية وإيجازه ؟ .

الأمر الذي يدفع إلى طرح إشكال آخر حول كون هذا الخبر قاعدة استند إليها السرد العربي القديم، وكذا عن فاعليته وإمكانية انتظامه، هذا الإشكال يمكن طرحه من خلال البحث في أهم الأنواع السردية التي يمكن أن تندرج ضمن الخبر، وهل يمكن الحديث عن تداخل نوعي وأجناسي بين الخبر وأنواع أخرى سردية أو حتى مع الشعر (كون بعض الشعر يحمل أخبارا) في ظل هذا التعتيم الذي يميز الخبر ؟ .

لئن أمكن مقاربة الإشكال الثاني من خلال تداول مقولة أن الخبر في الأدب العربي ليس سوى إعادة صياغة التاريخ وإعطائه بعدا تخييليا ، فيخرج هذا الخبر عن نمطيته وبساطته ليدخل ضمن أنماط وأنواع أخرى ، فإن مسألة الأنواع التي تنضوي تحته تظل رهنا لتلك الأنواع والنصوص التي تجسدها ، ومدى تماثل أو اختلاف ملامحها سواء الموضوعية أم اللغوية عن الخبر .

2- الخبر و محاولة إيجاد نموذج وظائفي :

لم تعن الدراسات العربية الحديثة بالبحث في بنية الخبر بوصفه نوعا سرديا مستقلا بقدر ما بحثت فيه بوصفه نوعا من السرد التاريخي الذي يحيل إلى حادثة معينة وقعت في التاريخ العربي، أي أن البحث في البعد التاريخي للخبر كان الأغلب عليها ، على أنه يمكن القول إن البحث الجاد والكامل للخبر لم يكن إلا مع دراسة محمد القاضي له وما تلاها من بعض الأعمال العربية .

يبدو أن تحديد بنية الخبر من بين أبسط وأعقد المهام في الآن ذاته، كون هذا النص يتسم بالإيجاز والقصر، إذ إنه أحادي الحدث، يتقلص معه الزمن والشخوص والصيغة، لذلك ينطلق تحديد بنية الخبر من محاولة الإمساك بسِمَات النص الخبري الخمس[1] :

-كونه بنية سردية بسيطة قوامها السهولة و الإيجاز .

-تمركزه حول الحدث الواحد البسيط أيضا .

-كونه يدور خارج الزمان و المكان .

-انفتاحه و قابليته للترهين و التحول .

-إيجازه و قلة تنوع صيغه الخطابية نظرا لتوحد الصوت فيه غالبا متمثلا في الصوت السارد .

لذلك تصر معظم الدراسات العربية الحديثة على تفصيل هذه البنيات الخمس، على أن كل بنية من هذه البنيات تتصل بالنص في حد ذاته وطبيعة الخبر الذي يحمله، وهل هذا الخبر فعلا مفرد آحاد أم أنه ينتمي إلى منظومة خبرية كاملة سواء تعلقت بأفراد معينين أم بظاهرة محددة* .

---

[1] ينظر، سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 134 .

* مثلا كأن ينسب الخبر لشخص محدد : شاعر، أمير، وزير . . أو أن يخص ظاهرة معينة كالبخل والحب العذري أو التطفل .

شغل البحث عن نموذج وظائفي يمكن أن يجمع نصوص الأخبار العربية وتحديدا تلك التي تنتمي إلى تيمة واحدة، يمكن من خلال هذا النموذج قراءة النوع كاملا. ولئن كانت فكرة إيجاد نموذج وظائفي فكرة غربية الأصول تعود أساسا إلى "فلاديمير بروب" (V.Propp)، إلا إن الناقد العربي حاول تجريب فاعليتها مع النص العربي "الخبر" كونه يتسم بالإيجاز والاختصار على غرار الحكاية العجيبة التي استند إليها بروب .

تأتي دراسة محمد القاضي للخبر في مقدمة الدراسات العربية المقدمة حول الخبر التي سعت إلى إيجاد هذا النموذج من خلال كتاب "الأغاني" وما تضمنه تحديدا من أخبار للعشاق، استند فيها القاضي أيضا إلى تحليلات بروب[1] .

ولئن لم يغفل النقد العربي الحديث في شقه التاريخي تحديدا النظر إلى أخبار العشاق التي لطالما حفلت بها كتب الأدب القديمة وحملت كثيرا منها بل وتنافست على نقلها، حيث نُظر إلى هذا الضرب من الخبر الذي برز منذ ما قبل الإسلام وتوسع نطاقه بعده على أنه نوع قصصي حمل حكاية حب ما، وقد سماه محمود تيمور بـ "القصص العاطفي"[2]، وأشار إليه أحمد أمين تحت تسمية "أحاديث الهوى" ووضعها عنوانا لنوع قصصي ضمن مؤلفه "فجر الإسلام"، فالاهتمام النقدي بهذا النوع من الأخبار قديم جدا، وأن كتب الأدب والأخبار

---

[1] أبرز القاضي منذ مقدمته المنهج الذي استند إليه في تحليله ممثلا في التاريخي والإنشائي معا، على أن التاريخي تجلى من خلال تتبعه للظاهرة السردية والخبرية معا من فترة ما قبل الإسلام والتأصيل لها من خلال البحث في شرعية القول بوجود سرد ما قبل الإسلام من عدمها، على اعتبار أن الخبر مثّل مقوما لسرد هذه الفترة. وكذا الإنشائي (البنوية السردية) عادا إياه الوسيلة في تبين "المنطق الذي يحكم تسلسل الأخبار أو توالد بعضها من بعض، إذ هي أفصح في الدلالة على النسغ الذي يسري فيها وأصدق في الإشارة إلى الوشائج الخفية القائمة بينها" . الخبر في الأدب العربي، ص 07 .

[2] ينظر، محمود تيمور، القصة الأدب العربي، م س، ص 213 .

كالأغاني والبيان والتبيين حملت كثيرا من هذه النماذج[1] . وتحدث جواد علي عن هذه الظاهرة القصصية تحت العنوان نفسه "أحاديث الهوى والتشبب" مدرجا إياه ضمن باب للقص هو باب المجون والخلاعة، يقدم الشبان على سماعه وحتى كبار السن من باب الترويح[2] . أما محمد القاضي فقد سعى إلى الإحاطة بمختلف البنيات التي تجمع نصوص الأخبار كل حسب طبيعة وموضوع الخبر الذي يحمله*، حيث ميز بين أخبار البطولة وأخبار المغنين وأخبار المغامرة وغيرها . . ، وانطلق من فكرة الوظيفة التي أسس لها فلاديمير بروب، وسعى إلى الوصول إلى النماذج /الخطاطة الوظيفية التي تجمع بينها وتشترك فيها هذه الأخبار . على أن القاضي لم يلتزم بالخطاطة التي قدمها بروب المجسدة في الواحد وثلاثين وظيفة، بل أسّس وظائف جديدة انطلاقا من الأحداث التي حملها النص الخبري العربي[3]* . وإن كان محمد القاضي وفي ثنايا تحليله لا يشير إلى

---

[1] ينظر، أحمد أمين، فجر الإسلام، يبحث في الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى آخر الدولة الأموية ، دار كلمات لترجمة و النشر، القاهرة، ط1 ، 2011 ، ص 78 .

[2] ينظر، جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام /8 ، ص 373 ، 374 .

* ينبغي الإشارة هنا إلى أن محمد القاضي وهو يؤسس لمرجعيته النقدية التي استند إليها ممثلة في الإنشائية أو "شعرية السرد" انطلق من الفكرة التي قعّد لها توماشفسكي ومن بعده تودورف إلى أن أي محكي ينبغي دراسته وفق مستويين: مستوى القصة ومستوى الخطاب، ويدرس هو الخبر وفقهما . ينظر، الخبر في الأدب العربي ، ص 353 .

[3] ينظر ، الخبر في الأدب العربي ، ص 354 و ما بعدها ، لذلك نجد القاضي يحدد وظائف بعض الأخبار في : الطلب–التحويل–المخالف–العقاب–اللغز–البطولة–المغامرة . ويحدد وظائف أخبار المغنين في : التعارف–المصاحبة–المجلس–الغناء الأول–اللامبالاة–الغناء الثاني–الطرب–الانصراف .

* من المسائل التي أشار إليها القاضي هنا أيضا هي وجود الشعر في كثير من الأخبار العربية التي حملها كتاب الأغاني، بل إن بعضها ورد شعرا حتى أن الخبر فيه يكاد يكون أشبه بحل المنظوم أو تحويل الشعر نثرا أو كما يصفها "سردنة ما ورد شعرا" وهذه الظاهرة لا يقتصر عليها كتاب الأغاني بل على كل كتب الأخبار العربية . ينظر، المرجع نفسه، ص 377 وما بعدها .

الأساس الذي استند إليه وتحديدا مفاهيم فلاديمير بروب، فإن تغييبه هذا التنظير إنما يحيل إلى أمر مهم آخر عدم التزامه ووفائه التام الكامل له، بل إنه كان دعامة فقط يمكن اختراقها وتكييفها مع النص الخبري العربي .

إذا كانت أولى العقبات التي اعترضت القاضي وعقّدت من مهمة إيجاد هذه الخطاطة الوظيفية هي تعدد الروايات الخاصة بالخبر الواحد ، إلا أنه توصل إلى أن هذه المتون كلها تجتمع على خمس عشر وظيفة، عمل على تحديدها والشخوص التي تضطلع بها وتجليها في كل نص، والفروقات التي يمكن أن تتجلى على مستواها من خبر لآخر، حيث تتلخص هذه الوظائف في: التعارف – الحب – المخالفة – العقاب – الطلب – الرد – الزواج – المحنة – الطلاق – التأزم – التزويج – التدهور – التحدي – الوداع – الموت[1] .

وعلى الرغم من أن القاضي لم يحدد ماهية المنهج الإنشائي أو ما قابله باللغة الأجنبية سوى أنه مثل للإنشائيين بتودورف، إلا أنه يبدو أنه عمد إلى طريقة بروب في البحث عن الوظائف المشتركة، ولعل أهم ما يلحظ في اعتماده هذه الطريقة السلاسة والحذر في التعامل مع النموذج ككل، إذ إن القاضي لم يستند إلى الخطاطة نفسها وإنما إلى الفكرة التي انطلق منها ، لذلك اختلفت الوظائف اختلافا تاما عما قدمه بروب، فكان نموذجا وظائفيا خاصا بالنص الخبري العربي على الرغم من ضخامة المدونة وتعدد الروايات .

تتبع سعيد جبار نهج محمد القاضي في البحث عن هذه الخطاطة من خلال مؤلفات "ابن الجوزي" الخبرية التي اشتغل عليها ، على أنه اختار بعض المتون فحسب . وإذا كان القاضي قد ركز على مسألة الثابت في الأخبار العربية ومن ثم البحث عن الخطاطة الوظيفية الجامعة بينها ، فإن سعيد جبار أضاف إلى مسألة الثوابت المتغيرات كذلك، والفكرة مستقاة أيضا من بحث بروب "مورفولوجيا الحكاية" حينما فصل بينهما محددا الثوابت (constants) في الوظائف التي تقوم بها الشخصية، والمتغيرات (variables) في

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 443 وما بعدها .

الشخصيات والأسماء[1]، لذلك يبدو أن المرجعية –أو على الأقل الفكرة– المنطلق منها في العملين واحدة، أدّت في بعض من أجزاء عمل جبار إلى التوصل إلى النتائج نفسها التي توصل إليها القاضي .

شغل جبار نفسه بالمقابلة بينها وإحداث نوع من الإسقاط لنموذج وظائفي حدده بداية بالاستناد إلى نموذج كلود بريمون (C.Bremond) أقر فيه أن الفعل الحكائي قابل للتطور وفق لحظات ثلاث أساسية: هي الاحتمال، التحقيق، النتيجة، ووسّع جبار هذا النموذج وعدّل فيه وفق ما يقتضيه نص ابن الجوزي الخبري، حيث وجد أن النصوص التي عاينها تقوم على بنية حكائية تشمل أربع وظائف، على أن هذه الوظائف تقود إلى جانب من الثوابت في الأخبار العربية، يتجسد في الحكائية التي تجعل الأخبار أفعالا سردية، وتقود إلى المسار السردي الذي ينمو وفقه الخبر ويتطور .على أن الثوابت من وجهة نظر جبار تتجسد في أمرين أساسيين: الحكائية والنمطية، فإذا كانت الحكائية مرهونة بالمسار السردي وتحولاته ثم بفعله السردي، فإن النمطية متعلقة بطبيعة الخبر سواء أكان واقعا أم انحرف عن هذا التصور .

يحدد جبار الوظائف الأربع هذه في[2] :

1- الإثارة: وهي الفعل الذي ينفتح عليه الخبر، و هي الكفيلة بسيرورة مساره السردي، يتجلى على ثلاثة أشكال : وجدانية، حسية، عقلية .

2- الخرق: وهو ناتج عن الإثارة ما يجعله وظيفة حتمية .

3- الكشف: هو تحويل لنظام السرد ، تتوصل إليه الشخصية الفاعلة وهي تخرق النظام المعروف .

---

[1] ينظر، فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، م س، ص 35 وما بعدها .

[2] ينظر، الخبر في السرد العربي ، ص 156 و ما بعدها .

4- الخلاص: نهاية الخبر، تُتِّم هذه الوظيفة مضمونه وتوقف حدثه، على أن الخلاص يتجلى عادة في صورتين إما الجزاء أو العقاب .

إن اقتصار الخبر على هذه الوظائف الأربعة فحسب راجع إلى امتيازه بالقصر والإيجاز، فالحدث الواحد يقتضي غالبا زمنا وفضاء واحدا وشخصيات محدودة، ما يقود إلى بنية حكائية وسردية بسيطة، ما يجعل الخبر في نظر جبار ينمو ويتطور أفقيا فحسب أي من حيث تعدد الأخبار أو الروايات الخاصة بالخبر الواحد ، فهو تعدد نصي، دون أي تطور على مستوى البنية أو الصيغة .

الأمر الذي لم يحل إليه سعيد جبار* –أشار إليه محمد القاضي سابقا وغيره أيضا– هل أن اندماج هذا الخبر ضمن منظومة خبرية أكبر يخرجه من دائرة الخبر و يدخله ضمن نوع آخر، حتى يقف المتلقي على أرضية صلبة فيما يخص تحديدا إمكانية هذا التطور العمودي أم لا .

ما يميز عمل محمد القاضي، من ناحية أخرى، أيضا أنه وإن أصر على مسألة الوظيفة فإنه أقصى بعض المسائل الأخرى التي لفت الانتباه إليها من خلال تأصيله التاريخي، ومن هذه المسائل دور الراوي الذي أصر عليه في مسألة المشافهة والإسناد، وهذا تحديدا لأن الراوي في معظم الأخبار هو الصوت الوحيد الذي يتكلم، لذلك فأهمية عمله لا تكمن في النقل وإنما له أدوار أخرى* .

---

* على أن جبار أشار إلى هذه المسألة سابقا حينما رأى أن تطور الخبر "يجعله يتحول من شكله البسيط إلى شكل مركب أكثر تعقيدا وتفصيلا يفقده نسبيا خصوصياته النوعية ويدفعه بالضرورة إلى الاندماج في نوع آخر قد يكون قصة أو حكاية" . المرجع نفسه، ص 101 .

* في دراسة أخرى لمحمد القاضي يصر على هذه الأدوار كثيرا ويربطها بكل بنية من بنيات النص الخبري. ينظر، محمد القاضي، أقنعة المتكلم في أدب الأخبار ، ضمن كتاب أعمال ملتقى المتكلم في السرد العربي القديم ، م س ، ص 13 .

في حين أن ما يلحظ على دراسة سعيد جبار كثافتها المرجعية والإجرائية إلى درجة أن لكلّ إجراء مرجعيته الخاصة، فالتحليل الوظيفي استند فيه إلى مرجعية شكلانية، أما النمطية عاد فيها تأسيسات سعيد يقطين، وعاد في تحليله لمقصدية الخبر إلى تنظيرات غريماس ومحمد مفتاح ، . . إلخ. هذا التعدد المرجعي وإن كان يشتت المتلقي إلى حد ما لدراسة جبار، إلا أنه يحيل إلى أمر آخر هو أن لا مرجع يمكن أن يكون كافيا لقراءة نص ما أو مدونة كاملة، لذلك يستند جبار إلى ما يسميه البعض اللامنهج أو التعدد المنهجي والإجرائي لقراءة الخبر ، مع مراعاة –في أحايين كثيرة– الخصوصية العربية لهذا النص، فكانت دراسته أيضا أقرب إلى الفسيفساء الإجرائية المتكاملة في بعض المواطن والمتنافرة في بعضها الآخر .

ما يلحظ من ناحية أخرى على دراسة جبار أيضا الاقتصار النصي الذي يتجلى من خلال التمثيل الذي يكتفي بخبرين أو ثلاث لدراسة الظاهرة الواحدة، ولعل هذا الاقتصار والاقتصاد لا يحيل إلى حد ما إلى ملامح الظاهرة الخبرية أو خصائص النوع كاملا، على أن جبار لا يبرز من خلال تحليلاته أنه عاد إلى أخبار أخرى غير تلك التي مثّل بها .

في حين أن الأمثلة النصية في دراسة محمد القاضي تعددت وتنوعت ، الأمر الذي يحيل إلى سعي من لدنه إلى إحداث نوع من الشمولية في البحث عن مختلف الظواهر التي تسم النص الخبري. وإن لم يكن هذا التعدد النصي في التمثيل معيارا في بعض الحالات، إلا أنه يضمن عناية أكبر بالنوع الذي لا يمكن أن تتجلى سماته وخواصه أحيانا حتى من خلال المؤلف الكامل الذي ينضوي تحته، وإنما من خلال مجموع متونه كلها ، وإن كان في هذا بعض المبالغة وبخاصة مع السرد العربي القديم القائم عموما على هذه الخبرية، ما يجعل النوع إلى حد ما يتشظى بين مختلف الأنواع الأخرى .

اعتنى سعيد جبار بالتفصيلات والدقائق أكثر من عنايته بكبريات الإشكالات التي أثيرت في بعض الدراسات سابقا، حيث مكنته هذه العناية إلى الوصول إلى نتيجة فيما يخص فاعلية النوع الخبري وقدرته وإمكانيته على التحول وفقا لمقتضيات التلقي من ناحية، ومستجدات ومتطلبات البيئة والزمن الذي يتداول فيه، ثم خروجه من شكله البسيط إلى شكله المركب والمعقد وانضوائه تحت راية أنواع أخرى .

ولربما لهذا تحديدا، ولبحثها في نوع من الأنواع السردية التي قلما فصل النقد العربي الحديث والراهن في بنياتها، عُدَّت دراسة سعيد جبار ثاني أبرز وأهم دراسة عربية مقدمة في حقل الظاهرة الخبرية، الساعية إلى تأصيل مشروع نقدي حولها وإرسائه .

إن الوقوف على دراسة كدراسة محمد القاضي للأخبار العربية يستدعي العتماد على كثير من المعدات والخلفيات التاريخية والسوسيوثقافية والبنوية، كون أن متنا بهذه الغزارة –سواء المنهجية أو الإجرائية أو النصية (إشارة إلى المتن المدروس) إضافة إلى الأسبقية في قراءة هذا النوع– يسعى إلى إحداث نوع من التوفيق بين تاريخية الخبر وشفاهيته وسرديته ومحاولة إيجاد النموذج التحليلي الموحد بين نص أهم ما يميزه الإيجاز والاقتصاد ونقل الحادثة دون العناية في أحايين كثيرة بالصيغة ليس بالأمر الهين . بل إنه عمل وإن بدا تقنيا في بعض جوانبه فإنه لا يخلو من تأويل عميق، قد يكفل لهذا النوع شيئا من الانسجام بين نصوصه التي تبعثرت في الثقافة العربية . على أن محمد القاضي عد عمله مدخلا فقط لهذا النوع يجمع بين البحث في أدبيته وعلاقاته الأخرى السردية أو الخارج سردية، على أن يفتح هذا العمل المجال لقراءات أخرى .

يبدو أن العناية بالخبر من الناحية البنيوية بعد دراسة محمد القاضي لم يتسع مجالها كثيرا، وإن تعددت القراءات العربية نسبيا إلا أنها تبعت قراءة القاضي في توجهه ولم تتخذ لنفسها شكلا ومنهجا قرائيا مختلفا .

لذلك يبدو أن قراءة سعيد جبار انشقت من رحم قراءة محمد القاضي، كنوع من السيرورة العلمية في قراءة الخبر، والمعارضة في الآن ذاته لبعض المسائل التي طرحها، والتأكيد على البعض الآخر من خلال متن مختلف .

3- فاعلية الخبر في الدراسة العربية الحديثة:

تقف الدراسات العربية المقدمة حول الخبر على تخوم إشكالين أساسيين: أولهما تعدّد الأنماط في نص الخبر بين التاريخي والعجائبي وإمكانية خروجه بهذا التعدد النمطي من النوع الخبري إلى نوع آخر، وثانيهما انتظام الخبر الواحد ضمن منظومة خبرية وإن كان هذا الانتظام يخرجه أيضا من دائرة الخبر .

عولجت مسألة فاعلية الخبر استنادا إلى مسألة السياقات الثقافية المختلفة وتأثيرها توجيهها للنصوص الخبرية ودفعها للاستجابة لها، ومن ثم تحريف مقولاتها وخصائصها النوعية وتغييب غاياتها والخروج من ظلها إلى أنواع أخرى أكثر تعقيدا أو أقل بساطة منها، وبالتالي طرح تساؤل عن إمكانية الحديث عن أنواع جديدة ذات أصول خبرية، لا تلغي بنياتها الأولى المكونة لها وإنما تطور فيها إلى حد يمكن أن تقترح لنفسها مواقع ضمن خارطة السرد العربي القديم، أو أن يتحول -استنادا إلى هذا التساؤل- البحث في تاريخ السرد العربي إلى بحث في التحولات الشكلية للنوع الخبري .

وإذا كان محمد القاضي أشار إليها من خلال فكرة أن كان مجموع الأخبار المقدمة حول الشخصية أو الظاهرة الواحدة يماثل في انتمائه النوعي الخبر الواحد الوارد عنها، أي إن كانت هذه المنظومة الخبرية ستظل تحت لواء النوع الخبري أم لا[1] . إلا أنه لم يفصل في هذه المسألة لانشغاله بالخبر الواحد في تأليفه وإسناده وروايته ثم بالنموذج الوظيفي له .

---

[1] ينظر، محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 355 .

كان سعيد جبار أثار الطرف الأول من الإشكال، أي تعدد الأنماط في النص الخبري الواحد، على أن هذه الأنماط تحيل إلى مختلف المرجعيات التي يستند إليها النص الخبري التي توزعت بين التاريخي والمحاكاتي والتخييلي، على أن البحث في نمطية الخبر هو بحث في ملامح التداخل والحدود الفاصلة بينها وتخوم انتهاء أحدها وابتداء الآخر[1]. إلا أنه لم يشر إلى مسألة فاعلية الخبر أو إمكانية انسلاله من النوع الخبري إلى نوع آخر لوجود الخطاب العجائبي ضمنه على الرغم من أن جبار استند إلى تنظيرات تودورف فيما يخص العجائبي وتحديدا حين عده نوعا مستقلا. فكيف لا يقود هذا التعدد النمطي في بعض نصوص الخبر إلى خروجها عنه

.

تشذّ دراسة لؤي حمزة عباس "بلاغة التزوير، فاعلية الخبر في السرد العربي القديم"[2] عن بقية الدراسات العربية في كونها خُصصت بأكملها لهذه الظاهرة "فاعلية الخبر". ولئن كان عنوانها الأساسي "بلاغة التزوير" لا يظهر هذا النوع من البحث فإنه في فرعيته يستند إليها بوصفها ظاهرة خبرية أساسية.

تفصل دراسة لؤي حمزة عباس في هذه المسألة استنادا إلى مسألة السياقات الثقافية المختلفة، ويمكن إلى حد ما، تصنيف قراءة لؤي عباس منهجيا أنها قراءة "ثقافية" تحاول إحداث نقلة ما في قراءة السرد العربي القديم من خلال استحداث إجراءات نابعة من النص نفسه ومن أنساق انتاجه وتلقيه. على أن القراءة/النقد

---

[1] ينظر، سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 190 وما بعدها.

[2] ينظر، حمزة لؤي عباس، بلاغة التزوير، فاعلية الخبر في السرد العربي القديم، م س.

الثقافي فرع من فروع القراءة النصية اللسانية يعنى "بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي"[1] .

تستند هذه القراءة الثقافية إلى وظيفة مركزية هي نقد المستهلك أو المتلقي الثقافي لحظة تلقيه أو ما يصطلح عليه عبد الله الغذامي "الإقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما"[2]، إلا أن ما يميز هذا الضرب من النقد أنه لا يبحث مثل معظم القراءات في جماليات النص وإنما يكشف ما يتوارى خلف هذه الجماليات من قبح، على أن هذا لا يعني بحثا في جماليات القبح وإنما يعني البحث في حركية الأنساق الثقافية وكشف فعلها المضاد للوعي وللحس النقدي، فهو بحث في سقطات الخطاب أو سنده[3]، الأمر الذي يحيل إلى كونه عملا نقديا مختلفا بل متطورا يقتضي دقة و صرامة .

يتجلى هذا التوجه الثقافي في "بلاغة التزوير" من خلال أمرين: أحدهما البحث في أنساق الخبر الثقافية من خلال فاعليته ودوره المركزي في حركية السرد العربي القديم، وتوليد أنواع سردية جديدة على قاعدة خبرية، ودور الأنساق الثقافية مجسدة في مختلف أنواع التلقي الشعبي له في تكوين هذه الأنواع، وكذا من خلال الاختيارات النصية التي عمد لؤي عباس إلى تحليلها ، وهي اختيارات كان لها الأثر الواسع على المستوى الثقافي للبيئات التي أنتجت فيها والحركة الأدبية العربية عموما عبر مسارها الطويل، ويكفي التمثيل بمتنين ألا وهما: طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي وكتاب الأصنام لابن الكلبي، على أن الكتابين خلفا من الأثر في

---

[1] ينظر، عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2005، ص 83، 84 .

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 81 .

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 84

الثقافة العربية ما يمكن إدراكه وتحديدا في التأسيس للحياة الدينية للعرب قبل الإسلام، من خلال الأخبار المتعلقة بهذا الجانب الواردة في كتاب الأصنام، والحياة العاطفية/ النفسية والاجتماعية عموما لأهل الأندلس من خلال طوق الحمامة .

عالج لؤي حمزة عباس من خلال هذه القراءة مجموعة من القضايا المتعلقة بالنوع الخبري على اختلاف مواضيعه ومصنفاته، يمكن حصرها في: فاعلية الخبر، التزوير، علاقة الخبر بالتاريخ، التضمين الحكائي . وإذا كانت مسألة فاعلية الخبر القضية الإطارية التي قامت عليها الدراسة كاملة بوصفها ظاهرة عامة، فإن القضايا الأخرى قامت على قراءته لنصوص خبرية معينة .

يقترح حمزة عباس انطلاقا من مسألة فاعلية الخبر إعادة قراءة تاريخ السرد العربي القديم وإعادة النظر فيه، استنادا إلى قاعدة واحدة هي الأصل الخبري لكل الأنواع السردية القديمة[1]، إلا أنه لا يقترح تحديدا أو تأريخا آخر أو حتى الأساس الذي ينبغي الانطلاق منه غير نظرية الأجناس أو الأنواع الأدبية التي لطالما استند إليها في التأريخ و التأسيس للأنواع السردية العربية القديمة .

إذا كانت هذه المسألة قد تفلح مع جنس أدبي آخر كالشعر الذي دعت بعض الأصوات إلى إعادة كتابة تاريخه انطلاقا من دعوى أن هذه النظرية واهية مع الشعر كونه قائما على الوصفية في ظل توحد المبنى القائم على الصورة والإيقاع بين جميع الأغراض[2]، فإن هذا الشكل يختلف مع تنويعات الجنس السردي إذ إن كل نوع يقوم على ضرب مختلف من اللغة .

---

[1] ينظر، بلاغة التزوير ، ص 10 .

[2] ينظر في هذه المسألة، مصطفى ناصف قراءة ثانية في شعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص20 .

يصر الناقد من ناحية أخرى وضمن الإشكال نفسه على مسألة أن هذه الفاعلية خاضعة ومرتبطة بشكل مباشر بالسياق الثقافي، فهي موجهة ثقافيا، ومن ثم تمنح لكل الأنواع السردية التي يمكن أن تتأسس على قاعدة خبرية بعدا مشابها، ما يجعلها منتجا ثقافيا يمكن أن ينطوي في ضمنيته على مجموع البنى والسياقات التي أسهمت في إنتاجيته وتحديدا تلك التفاعلات بين الأدب والثقافة "فالثقافة بانفتاحها واتساع آفاقها تعمل على إنتاج النصوص وتحديد متجهاتها مثلما تعمل النصوص على قول الثقافة وكشف نظمها، لتعد هذه التبادلية مؤشرا نوعيا لفاعلية النصوص السردية في تجاورها وتقاطعها وتداخلها وللفاعلية الثقافية وهي تنتج شبكة معقدة من النصوص"[1] . لذلك لا يتوانى عن الاحتفاء بهذه السياقات الثقافية ودورها في تشكل الخبر من ناحية، ودور كثير من المدونات التاريخية العربية القديمة مجسدة في أيام العرب والسير والمغازي في إمكانية إعادة النظر في الخبر من كونه مجرد نوع أو توجه فقط قام عليه السرد العربي القديم إلى عدّه بنية معرفية غير محددة زمنيا يقوم عليها، أسهمت في إرساء معالم متعددة للثقافة العربية عموما . وإذا كانت سيرورتها أو انتقاليتها من غايتها الأساسية "الإخبار" إلى أفق أكبر بُعْدُهُ الأساسي التخييل " لا تكتفي فيه بأداء المعلومة ونقل واقعتها الخبرية بل تعمل على النهوض بالطريقة التي تقول فيها معلومتها"[2]، فإن هذا ما يظهر قابليتها للخروج من إطارها العام الذي عادة ما هو الواقع إلى هذا المتخيل، ما يجعلها تقوم بأثر عكسي فتصبح موجها للثقافة العربية وتفرض عليها الطبيعة المتخيلة للأخبار .

يتخذ الحديث عن فاعلية الخبر في السرد العربي القديم لدى لؤي حمزة عباس منحيين، أحدهما يحيل إلى خروج الخبر من النمط الواقعي إلى المتخيل مرورا بالتمثيل –كما سبقت الإشارة– ، والآخر من خلال

---

[1] بلاغة التزوير، ص36 وما بعدها .

[2] المرجع نفسه، ص 42 .

انتظام هذا الخبر في مجموعة/منظومة خبرية تنتضد فيها الأخبار إما حسب موضوعاتها وإما أنواعها وإما تواريخها ، الأمر الذي قد يحيط إلى حد ما بالأبعاد الموضوعية والدلالية للأخبار التي يضمها مصنف ما ، ومن ثم توجيه الدلالة توجيها لا يتعلق بالخبر الواحد و إنما بالمنظومة، ويقرب معانيها وتوجهها العام أيضا ، لذلك لا تغيب عن هذه المنظومة من ناحية ما بعض قناعات المؤلف فيما يخص إما واقعية الأخبار وإما تراتبيتها وكثير من اعتقاداته، توجه –ثقافيا– هذه المنظومات من خلال بعض الأحكام المباشرة أو غير المباشرة .

ربط لؤي عباس الخبر بالسياقات الثقافية والبحث في التأثير المتبادل بينهما جعل من ناحية ما ربط الخبر بالتاريخ واحدا من أهم ملامح هذه الدراسة، لذلك يبدو أنه يصر على أن الخبر ذو مرجعية واقعية، ليس لأنه بحث في السياقات التاريخية فحسب بل لأنه آمن بهذه الفكرة وجسدها نقديا ، على أن حديثه لم يكن إلى حد ما مجرد بحث توصيفي أو حيادي، بل إنه حكم على كثير من النصوص على هذا الأساس، على أن الغاية من هذا الإلحاح الكشف عن تلك التبادلات التأثيرية بين الأنساق الثقافية المختلفة في بناء النص الخبري .

من المسائل التي أغفلها لؤي عباس في هذا السياق والتي أشار إليها عبد الله إبراهيم وهي مسألة تجدد الأنساق الثقافية وتغاير تأثيراتها أيضا على النص الأدبي ، وتحديدا على المنظومات الخبرية، فانتزاع النص من أنساقه الثقافية بمرور الزمن يحول دون استمرارية لخصائصه الفنية، بل إن عبد الله إبراهيم سمى هذا الأمر بـ"الأذى" الذي يلحقها كونها بداية ظهرت ضمن نسق معين وقد يتم تلقيها –وهذا ما يحدث كثيرا مع السرد القديم كونه تداول وانتقل شفاهة– في سياق مختلف تماما عن سياق الإنتاج[1] . وإذا كان عبد الله إبراهيم تحدث ههنا عن نثر ما قبل الإسلام ومن ضمنه الأخبار الواردة من هذه الفترة، إلا أنه –وبالقياس على النوع

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم ، التلقي والسياقات الثقافية ، ص 99 وما بعدها .

الخبري- يمكن القول إن هذا النوع حال دون انتساب نصوصه ضمن منظومات خبرية -وتحديدا تلك التي تتشاكل موضوعيا- ليصبح الحديث عن تغايرات الأنساق الثقافية أمرا ملحا .

يمكن القول عموما حول قراءة لؤي عباس في ظل التوجه الثقافي إن هذه القراءة وإن سلطت الضوء على كثير من المسائل العالقة بين عتبتي الخبر كونه نصا سرديا والخبر ذي المرجعية التاريخية وتحديدا فيما يتعلق بخروج النص من مجاله السردي لينضم إلى النص الثقافي في نظمه العربية الإسلامية، إلا أنه لطالما أصر على الجانب التاريخي فيه، على أن الأداء السردي لم يكن بالنسبة إليه سوى حفظا للغاية التي تداول الخبر من أجلها ألا وهي الإبلاغ.

ولئن كانت المنظومة الخبرية حسب الناقد تقف وتقوم على أشكال متعددة من التداخل بين المتخيل والتاريخي -على أن النص يجسد واحدا منها على طريقته الخاصة- وإفادتها من التجربة الإنسانية عامة، ثم العمل -حسبه- على إعادة تنظيم مشكلاتها الخبرية الأساسية، فإن هذه المنظومة الخبرية وفقا لتحليلاته تسهم في توجيه وعي المتلقي من خلال إحالته وفق عناصر معينة إلى المرجعيات الثلاث التي يمكن أن تستند إليها هذه المنظومة .

لا يمكن القول إن هذه الدراسة استطاعت أن تقدم تصورا أو تأطيرا ثقافيا عاما للنص الخبري كونها تتعامل مع نصوص مختلفة أهم ما يميزها مرجعيتها التاريخية وتفاوتها زمنيا ، لذلك فإن أي تأطير من هذا النوع لا يخص سوى النص الواحد ، على أن الوقوف على مختلف الأنساق الثقافية لأي نص خبري لا يقتضي البحث فقط في تاريخيتها وإنما أيضا في بناها التركيبية والدلالية التي تكشف عن قابلية وإمكانية ذلك الخروج من السردي الخاص إلى الثقافي العام. ومهما كان الخبر متنوعا من خلال تداخله بالحكائي فإن هذا الحكائي -حسب لؤي عباس- لا يمثل سوى شكلا من أشكال التأثيث الثقافي في محاولة إضفاء شيء من المشهدية

عليه، فيوجهه بداية توجيها سرديا ثم يقوم من خلال استناده التاريخي بتأسيس ذلك الانفتاح من خلال التمثيل الثقافي للتاريخ والمتخيل معا .

لذلك وإن بدت هذه الدراسة في بعض جوانبها باحثة في بعض بنى النص الخبري من خلال البحث في القيم التاريخية والتخييلية في أو من خلال استكشاف بعض التقنيات والأدوات السردية، فإن هذا الأساس لم يكن سوى مرحلة أولية للبحث في العلاقة الواسعة الرابطة بين المؤلف وصاحبه، وهل تستعين ذاته دوما بمن يخلفها في إحداث ذلك التفاعل والكشف من خلال السرد عما غُيِّب عن طريق الرواية ؟ . لذلك كانت هذه العلاقة المطردة إحدى الأهداف والغايات الأساسية للدراسة، على أن هذه العلاقة تتحدد عبر أمرين أساسيين: فاعلية المؤلف (المؤلف المدروس) بالنظر في تأثيره في مسار الثقافة العربية، وعبر إسناد الأخبار المتنوعة الواردة ضمنه، وإن كان المؤلف قد أدّى دور الناقل لها أم مثل حلقة من حلقات إسنادها ، لذلك فإن هذه العلاقة تجسد هي الأخرى –من خلال عمل الناقد الذي عمد إليها في كثير من تحليلاته المتضمنة بوصفه إجراء لقراءة المتن الخبري وصورة من صور ذلك التفاعل بين التاريخ والمتخيل .

وإذا كانت الدراسة تنفرد من خلال اعتمادها المنهج الثقافي والبحث في الأنساق الثقافية للنص الخبري، فإنها لا تختلف إلى حد ما عن سابقاتها من الدراسات العربية من خلال إصرارها على الجانب التاريخي للخبر، ومن خلال بحثها في المؤلف وكذا بعض الأخبار أسانيدها . على أنه ينبغي الإشارة أخيرا إلى أن طبيعة المتون الخبرية هي التي تفرض هذا الضرب من البحث في البعد التاريخي ، مادام أن الثقافة العربية وعبر مسارها الطويل وفي شقيها التاريخي والسردي تستند إلى هذه "الخبرية" سواء أكانت الغاية من خلال المؤلف تأريخية معرفية محضة أم ترفيهية إمتاعية عموما . لذلك فالقول إن البحث في النوع الخبري في بنياته الداخلية أو أنساقه الثقافية الداخلية أيضا بمعزل عن أي بعد تاريخي ضرب من المكابرة النقدية التي قد لا تقود

في بعض الأحيان إلا إلى قتل النص الخبري أو القراءة التقنية القائمة على الإسقاطات التعسفية دون غاية كبيرة تذكر أو فائدة عظمى تُرجى .

يصل قارئ الدراسات العربية المقدمة حول الخبر حديثا إلى مجموعة من الاستنتاجات تشكل في ذاتها إشكالات قد يقصر أي بحث مهما كانت شموليته عن الإجابة عنها . ولعل محمد القاضي أيضا لم يجب عنها على الرغم من ضخامة عمله وإنما قدمها في شكل فسيفساء من الآراء النقدية التي أثارها أيضا دون أن يفصل فيها .

تتمثل هذه الاستنتاجات في :

– إن مفهوم الخبر من المفاهيم المضطربة إلى حد ما بسبب تداخلاته مع مفاهيم أخرى ، إذ يوجد البعد الخبري في كل الأنواع النثرية سردية كانت أم لا ، لذلك عجز –إلى حد ما– الوعي الأجناسي العربي القديم والغربي الحديث عن تحديد طبيعة هذا النوع، فتقف كثير من الدراسات العربية الحديثة حائرة أمام بعض النصوص محاولة تحديد نوعها ، هل فعلا خبر أم يوم عربي أم حكاية قصيرة أم خرافة أم أسطورة نظرا لأن ملامح الخبر عامة لم تتحدد .

– إن الاحتفاء بالوظيفة والتجديد فيها وتحديدها انطلاقا من النص العربي وإحداث المفارقة مع الأصل الغربي قد لا يحيل في أغلب الأحيان إلى خصوصية هذا النص، مادام أن هذا الإجراء يمكن أن يتكرر مع سياقات نوعية أخرى .

– إن إخضاع التراث الشفهي عموما للقاعدة أمر يظل نسبيا ومرهونا بأمرين: صلابة هذا المتن التي تتحدد من خلال تداوله عبر التاريخ شفويا أو مكتوبا لمدة طويلة، وكذا قلة أو تعدد الروايات الخاصة بالخبر الواحد ، وهذه من أعقد المسائل التي تصادف أي باحث يسعى إلى تقنين السرد العربي عموما المتوارث شفاهة، والخبر تحديدا .

و بهذا فإن المتأمل في الدراسات العربية الحديثة المقاربة للمتن الخبري بمصنفاته المختلفة يجد أنها تقف على مسائل معينة و محددة تكاد تكون مشتركة بينها جميعا ، ألا وهي البحث في هذه العلاقة بين التاريخ والمتخيل في تجلياتها المختلفة: المؤلف، الإسناد ، السياق الثقافي والتاريخي، أو البحث في النموذج الوظائفي الجامع بين الأخبار المنتمية إلى الموضوع أو المنظومة الواحدة، على أن هذا لا يقود إلى القول إن النص الخبري ليس بالنص الفني أو المتنوع أو ذي البنيات والجماليات و إنما الغاية التي وُضِع وتداول بين الرواة من أجلها ألا وهي الإبلاغ والإخبار والتوصيل هي التي جعلته نصا قصيرا ملخصا مقتضبا بسيط البنية مختزل الفعل، خاضعا لها أحيانا ومتمردا أخرى، على أن أمر الجمالية مرتبط أساسا بالقيمة الخبرية التي يحملها .

4 –تجنيس النادرة وجمالياتها في النقد العربي الحديث :

يكتسي الحديث عن النادرة في التراث العربي وتحت ظلال الدراسات العربية الحديثة نوعا من الاضطراب، لا يمس المصطلح فحسب وإنما يتعداه إلى طبيعة النص وموضوعه. ولئن كانت لفظة "النادرة" قد خرجت من معناها اللغوي المحدود الذي لا يحيل عادة إلا إلى كل ما هو نادر وقليل الحدوث، إلى ما هو خبري فكاهي مرح ، فإن هذا الخروج هو الذي جعلها تتداخل دون أن تتصادم مع مصطلحات أخرى تدور في فلك الفكاهة والخبرية معا ، فلا يذكر لفظ النادرة إلا ويذكر معه الطرفة والملحة والحكاية المرحة والفكاهة عموما ، وكلها مصطلحات اعتمدت في تلكم الدراسات للدلالة على الأدب الفكاهي في الموروث العربي . ومن ثم سهل هذا الخروج خروج النادرة كنوع سردي أيضا من ذلك البعد اللغوي المحدود إلى بعد جعلها تتداخل –وتضم أحيانا– أخبار الحمقى والمغفلين والشطار والعيارين . . . ومن ثم احتواء بعض نصوصهم، وتحديدا تلك المتسمة بالإيجاز والاختصار نظرا لانتمائها الخبري .

تعد النادرة من ناحية أخرى من الأنواع السردية التي شهدت رواجها الأكبر لدى الخاصة أكثر من العامة التي انشغلت بالشعبي من الأدب في عديد الحالات . ولهذا نظرت إليها بعض فئاتها نظرة دونية وإلى المنادرين أيضا ، كونها كانت موجهة في بعض المتون إلى السلطة في سبيل إضحاك هذه السلطة من هذه العامة وإن كان الشق الشعبي من النادرة العربية أيضا ساخرا من السلطة ومنتقدا لها .

ولذلك لم يعن بهذا النوع قديما إلا من خلال أدباء البلاط الذين عملوا على جمع كثير من هذه النوادر والملح ضمن مصنفات، وإن كانت بعض هذه المصنفات لا تراعي بعض الفروقات النوعية بين النادرة والخبر والحكاية المرحة والنكتة وغيرها .

إذا كانت الدراسات العربية الحديثة أشارت إلى هذه المصطلحات في كثير من ثناياها إلا أنها هي الأخرى لم تول اهتماما بتلك الفروقات الماثلة بينها، وإنما جعلتها جميعا تصب في بوتقة واحدة تخص الأدب الفكاهي، وكأن هذه المصطلحات كلها مترادفة ولذلك لم تعر اهتماما لأي فرق يمكن أن يتموضع بينها، وإن بدا هذا اللااهتمام ذا مرجعية تراثية، إذ إن المصنفات العربية القديمة لطالما جمعت بين النادرة والملحة والطرفة، أو بين اثنين منها على الأقل سواء على مستوى العناوين أم في ثناياها* .

تصر معظم الدراسات العربية المقدمة حول النادرة أو ما جرى في فلكها من مصطلحات على بعدين أساسيين لها لا تخرج عنهما هما الخبرية والسخرية، ما يبرز أن النادرة نوع خبري ونص ساخر من بعض الأمور والظواهر الاجتماعية .

يأتي بداية تحديد ماهية النادرة –أو ما تدور فيه النادرة– ضمن الحديث عن الأدب الضاحك عموما، ولئن سكتت بعض الدراسات عن تقديم تصور عام حولها في السرد العربي القديم واكتفت ببعديها الخبري والساخر، إلا أن بعضها الآخر سعت إلى الإلمام بأهم ملامح وخصائص هذا النوع وأبرزها بالاستناد إلى أبرز نصوصها، مركزة على ملامحها الثلاث الأبرز: الخبرية، السخرية، الفجائية. لذلك بدت بعض هذه التصورات ناقصة في تقديم تلك الصورة، وتحديدا فيما يخص تحديد نوعية هذا النص، فهل هو نوع مستقل أم نوع خبري خالص لوجود ملامح الخبر من إيجاز واقتصاد لغوي فيه ؟ .

هذه الدراسات إن قدمت هذه المعالم النظرية الأساسية لنوع النادرة فإن دراسات أخرى تجاوزت تماما مثل هذه التأسيسات النظرية إلى القراءة والتعامل النصي المباشر معها، من منطلق أن النادرة ليست

---

* من هذه المصنفات الجامعة يذكر: المستظرف في كل فن مستطرف للأبشيهي، جمع الجواهر في الملح والنوادر للحصري القيرواني، الموشى أو الظرف والظرفاء للوشاء . كما وردت كثير من النوادر والملح في العقد الفريد وكتاب الأغاني وغيرها من المصنفات العربية .

سوى خبر بموضوع مختلف قوامه فكاهي وغايته ساخرة عموما ، لذلك كان الخوض فيها بالنسبة لبعض أصحابها ليس إلا خوضا في حدود الخبر .

يظهر على الدراسات العربية الحديثة المقدمة حول النوادر أو الأدب الفكاهي عموما أمران أساسيان:

-الاحتفاء بهذا النوع السردي في مؤلفات الجاحظ التي كان لها الحظ الأوفر من الدراسة وتحديدا كتاب البخلاء .

-الإصرار في كثير من جوانب بعضها على البعد الفلسفي/النفسي للضحك وعوامل إنتاجه في الموروث السردي العربي من خلال النادرة، لذلك ميز بعضَها هذا البعد أثناء قراءتها النصية[1] .

جاء الحديث عن النادرة في الدراسات المتقدمة نوعا ما في إطار الحديث عن الفكاهة عموما في التراث العربي بشعره ونثره، فأما شعرا فقد جسّد هذه الفكاهة شعر الهجاء الساخر*، وأما نثرا فقد تنوعت تجلياته، على أن هذه الفكاهة لم تتخذ أشكالا قصيرة فحسب وإنما تغلغلت في بعض الأنواع السردية الطويلة أيضا، وهو ما أشار إليه بداية فاروق خورشيد الذي أسس لتصوره استنادا إلى أن هذه الفكاهة كانت موجودة أكثر في الأدب الرسمي، وتفرقت وتشظت في الأدب الشعبي[2] . على أن الاضطراب المصطلحي ميز حديث خورشيد عن الأنواع السردية الفكاهية فمرة يقول الفكاهية وأخرى الساخرة، دون أي تحديد لطبيعة

---

[1] يذكر من هذه الدراسات اثنتان قدمتهما كل من فدوى مالطي دوغلاس ضمن كتابها "بناء النص التراثي" في دراسة عنوانها "الفكاهة والبناء في حكايتين من حكايات البخلاء"، ص 30 وما بعدها . وكذا دراسة لمي أحمد يوسف "السقطة، عامل توليد الضحك في الأدب العباسي" ضمن مؤلفها "جماليات السرديات التراثية، دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم"، ص 187 وما بعدها .

* يبدو على حديث خورشيد في مجال الشعر مطابقته بين مصطلحي الهجاء والسخرية، وإبدائه نوعا من القبول لاعتماد المصطلح الأرسطي "الكوميديا" كمقابل للهجاء .

[2] ينظر، فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، م س، ص 182 وما بعدها .

هذه أتلك وإمكانية احتمال الفكاهة للسخرية أو اشتراط السخرية للفكاهة، حيث إن السخرية خطاب أو غاية أو غرض يمكن أن يتضمنها أو يسعى إليها الأدب الفكاهي* بالإضافة إلى خطابات وغايات أخرى.

تعقد نبيلة إبراهيم فصلا حول النكتة الشعبية واصفة إياها بأبكر تجليات الفكاهة في الآداب المختلفة، مقدمة إياها بتصور يتداخل إلى حد كبير في جوانبه مع مفهوم النادرة –كما سيأتي– إذ عدتها خبرا قصيرا في شكل حكاية وإن كانت تركيبتها اللغوية معقدة غايتها الوصول إلى الحل وهو عادة ضحكة ساخرة[1]، فهذه الملامح الثلاث التي قدمتها إبراهيم :الخبرية والسخرية والفجائية تتقاطع مع ملامح النادرة، كونها خبرا موجزا مقتصدا ضاحكا/ساخرا فحسب .

لذلك لا يمكن تقديم تصور حول النادرة استنادا إلى هذه الدراسات المتقدمة، كونها لا تقف على هذا النوع إلا من خلال مجاله العام "الأدب الضاحك" . في حين وفي ضوء الدراسات العربية الأكثر حداثة لا يأت أي تحديد للنادرة بمعزل عن الخبر كونها –كما بقية الأنواع السردية، قائمة على الخبرية، بل إنها تتفرع عن الخبر تتطبع بملامحه وتحديدا الإيجاز اللغوي والتيمي عموما، وإصرارها على الفكرة أو الموضوع دون البناء اللغوي البليغ في أحايين كثيرة .

تبرز ههنا بعض القراءات العربية الساعية إلى الإحاطة بأبرز ملامح النادرة في الأدب العربي، استندت بعضها إلى نصوص هذا النوع في الأدب القديم، وبعضها إلى بعض مصنفات الجاحظ وبخاصة البخلاء في

---

* على أنه ينبغي الإشارة إلى أن باب الأدب الفكاهي لا يقتصر على تلك النماذج القصيرة من نكتة أو طرفة نادرة وإنما يتعداه إلى بعض النماذج المطولة، بحيث يمكن أن يضم بعض الأنواع كالمقامات وكثير من الحكايات المرحة كتلك التي وردت في الليالي، وكثير من الأخبار والمواقف الهزلية المستقاة من السير الشعبية وبعض المصنفات العربية القديمة، وهذا ما قال به زكي مبارك مثلا. ينظر، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، 158/1 وما بعدها .

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 175 وما بعدها .

تحديد تصوراتها، حيث يستند محمد رجب النجار مثلا من خلال مجموعة من دراساته المقدمة حولها إلى مجموعة من النصوص، أما محمد مشبال في دراسته "بلاغة النادرة" فقد خصها بكتاب البخلاء* .ويبدو أن أغلب الدراسات العربية الأخرى عولت واستعانت بهما في تقديم ماهية النادرة.

و إن كان تصور محمد مشبال قد بدا إلى حد كبير محصورا على النص الجاحظي، وعلى قيم مختلفة للنادرة الجاحظية، فإن ما قدمه محمد رجب النجار يبدو تقنيا مقننا إلى حد ما لهذا النوع، وإن كان التصوران لا يخلوان من بعض التداخلات الاصطلاحية، فأما النجار فيعد النادرة أقصوصة مرحة تتكون من وحدة سردية مستقلة بذاته تتسم بالإيجاز ممعنة في القصر، محدودة الشخصيات متكونة من حافز واحد، عادة ما يكون موضوعها واقعة يومية أو حالة اجتماعية أو إنسانية، على أن غايتها ليست سوى الضحك أو إحداث المتعة بقدر ما هي إبداء رؤيا من نوع ما حول السلطة والمجتمع عموما، وعادة ما تكون هذه الرؤيا ساخرة[1].

لم يظهر اقتران النادرة وفقا لتصور النجار بالفكاهة والسخرية معها منذ بداية تشكلها، إذ إنها عنت الشاذ والخارج والوحيد والمنفرد، ثم سرعان ما ارتبط هذا اللفظ بالفكاهات الخبرية التي رويت عن بعضهم

---

* على أنه ينبغي وقبل المضي مع هذه الدراسات الإشارة إلى التصور الذي قدمته فدوى مالطي دوغلاس حول حكاية البخلاء حين عدتها –وهو تصور سبق تقديمه في هذا البحث– "وحدة سردية مستقلة بذاتها تجسم فعلا أو حادثا ما يتبين أن شخصا أو أشخاصا سواء لهم الصفة التاريخية أم يتصفون بصفة البخل" . بناء النص التراثي، ص 30 .هذا التصور وإن كان مناسبا للحكاية الجاحظية في البخلاء، إلا أنه يبدو مناسبا أيضا للخبر والنادرة معا بغض النظر عن موضوع كل منهما وغايته وغرضه إن كان إبلاغيا أم مرحا ساخرا، فكلاهما وحدة سردية مستقلة بذاتها موجزة مختصرة تكتفي بالحدث الواحد والشخصية القليلة، وهذا القصر والاختصار يخولها أن تندرج ضمن منظومة أكبر منها .

[1] ينظر، محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص 269 .

كجحا كونه اتصف بسلوك غريب عن السلوك المعتاد، ما جعل هذا اللفظ يقترن بمثل هذه المواقف ومواقف المفارقة والحمق والمبالغة والحيلة والكذب[1].

يقدم هذا التصور وإن بدا مقننا نوعا ما لهذا النوع أبرز ملامحه وتخومه التي تفصله عن بعض الأنواع الخبرية الأخرى، وتموضعه معها ضمن خانة الخبر بوصفه النوع الأشمل، بحيث يمكن أن يتضمن حسب النجار كما كبيرا من الأخبار الفكاهية كأخبار الحمقى والمغفلين وعقال المجانين والبخلاء والطفيليين. .*، وإن كان هذا التصور لا يخلو كذلك من بعض الاضطراب، إذ إن الحديث عن النادرة كان مخصوصا ضمن باب عنونه النجار بـ "القصص الفكاهية أو النوادر المرحة"[2]، فمن جهة التعميم الذي تتضمنه عبارة القصص الفكاهية يفتح بابا ليشمل مختلف النصوص سواء أكانت نادرة أم متداولة، قصيرة أم طويلة، ساخرة أم غير ساخرة، في حين أن التخصيص الذي حملته عبارة النوادر المرحة يطرح تساؤلا إذا كانت النادرة في خروجها عن دلالتها ارتبطت بكل خبر فاكه مرح ساخر، فهل هناك نادرة غير مرحة؟ وهذا التماثل الذي أحدثه بين ما هو عام وما هو خاص يحيل إلى أن النادرة يمكن أن تتمرد عن الخبر فتخرج عن تصنيفه، وإن كان النجار يتحدث عن النادرة التي أُصّل وأُسّس لها في الثقافة العربية عبر امتدادها الطويل الذي لا يحيل إلا إلى مثل تلك المسائل اللغوية وبعض الأخرى المتعلقة بتلقي النادرة.

---

[1] ينظر، محمد رجب النجار، جحا العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دت، دط، ص 183 وما بعدها .

* يضمّن النجار النادرة مجموعة النصوص أو التوجهات في الكتابة كنوادر الحمقى والمجانين والطفيليين ونوادر الفقهاء والعلماء والنحاة والولاة والأمراء والأذكياء ونوادر القصاص والصبيان والجواري وغيرها كثير، وإن كان قد مثّل لهذا التنوع النصي بكتابات الجاحظ فقط. ينظر، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص 270.

[2] ينظر، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص 267 .

وإذا لم يقف مشبال على مثل هذه الحدود المجردة لنوع النادرة إلا أنه قدم تصورا سعى من خلاله إلى تجنيس النادرة، وإن كان هذا السعي لا يخلو من صعوبة وتحديدا إذا كان يستند إلى قاعدة بلاغية، تتشكل في بعض جوانبها من بعض التشكيلات والظواهر البلاغية التي ميزت هذا النوع السردي القديم في سعيه إلى بناء بلاغة خاصة بالنثر العربي، وفي الآن ذاته تستقي من الوعي الأجناسي النقدي العربي القديم، واستراتيجيات تصنيفه ووقوفه على مختلف التجليات النثرية القديمة، وإن كان مثل هذا الاستناد سابقا في النقد العربي الحديث فيما يخص تصنيفات الكلام العربي[1].

لم يقدم مشبال تعريفا للنادرة سوى في بضع كلمات تتقاطع في عمومها مع مختلف التصورات التي أقدمت الدراسات العربية على التأسيس لهذا النوع من خلالها، تمثل في أن النادرة "جنس أدبي مخصوص ينزع منزع الطرافة والفكاهة والتشويق"[2]. هذا التعريف وإن بدا سطحي الطرح إلا أنه كان مسبوقا بحشد من المفاهيم التي تخص هذا النوع في كتابات الجاحظ تحديدا.

يصر تصور مشبال في تجنيس النادرة على المكون الهزلي فيها وما يقتضيه و ما يفرضه هذا المكون على النص عموما، سواء على مستوى لغته أم على مستوى بلاغته أم تلقيه أم موضوعه، من خلال عرضه لنموذج

---

[1] ينظر على سبيل التمثيل: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 179 وما بعدها.

[2] ينظر، محمد مشبال، بلاغة النادرة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 71. عرض مشبال قبل تحديده هذا للنادرة إلى مجموعة من المفاهيم المقدمة حولها كالذي قدمته فدوى مالطي دوغلاس وغيرها، إلا أنه لم يفد منها في بناء تصوره. ينظر المرجع نفسه، ص 25 وما بعدها.

إنساني معين، وإن كان النموذج الذي قدمه الجاحظ أوسع على مختلف المستويات ليشمل الحياة كلها، ولهذا لم يكن عمل مشبال التقنين لبلاغة النادرة بقدر ما كان بحثا في بلاغة كل ملمح من ملامحها* .

هذا التحديد وإن كان يخص نادرة البخلاء في أبرز ملامحها وأسسها إلا أنه يجوز ويحسن توسيعه على النادرة العربية عموما، كونها تكاد تكون خرقا في الأدب العربي على الرغم من وجود ملامحها قبل تشكلها بوصفها نوعا مستقلا، فما قدمه مشبال وإن كان مجردا إلى حد ما إلا أنه يضع لبنة تأسيسية لهذا النوع تكاد تكون هي الأخرى خرقا لما كان متداولا حولها قبله، من أن النادرة نوع ساخر مضحك فحسب، ولهذا استقرت هذه الصورة التي قدمها مشبال حولها في معظم الدراسات التي قُدّمت فيما بعد حولها وإن اتخذت لنفسها صورا مختلفة، تتمايز بين التعميم والتخصيص النصي من جهة، وبين الغاية المرجوة في كل نادرة، التي تنوعت بين السخرية والإصلاح معا .

---

* قدم مشبال مجموعة من الملامح والخصائص التي يمكن من خلالها القول إن النادرة نوع سردي وإن كان من المفاهيم المجردة قائم على مكون الطرفة، بل إنها وجه بلاغتها الأول بغض النظر عن تدني بلاغتها اللغوية مقارنة بالشعر أو بأنواع سردية أخرى، إذ إن لغتها عارية –والعري أيضا ملمح من ملامح هذا النوع– من كثير من التصوير البلاغي والبديعي مقارنة بأدب الفترة التي تشكلت فيها، واكتفت بتصوير الواقع في معظم نصوصها، وإن كان هذا التصوير يقتضي ذخيرة لغوية هائلة. وقيام النادرة على الطرافة لا يعني اكتفاءها بها فحسب، بل إن هذا التضمين يقتضي أمرين آخرين وجود شيء غريب مختلف عما هو معتاد يصنفه مشبال ضمن ملح التعجيب، ويضع نوادر الجاحظ ضمن النوادر العجيبة، وأما الأمر الآخر فهو عنصر الضحك، وإن كان على هذا الضحك أن يكون معززا بالحجاج والسخرية.
ينظر، بلاغة النادرة، ص 25 وما بعدها . وكأن النادرة بهذا الشكل تشق طريقا يكاد يكون منافيا للتصور الأدبي العربي حول البلاغة في تلك الفترة التي كان يحتفي بها .

فنوادر الجاحظ نفسها وإن مثلت لمشبال تأسيسا لتوجه جديد في البلاغة النثرية العربية، مثلت لدى النجار نمطا مختلفا للكتابة في فلسفة الحياة، وهو النمط الساخر، يخدم أغراضا سياسية من خلال النقد الاجتماعي، دون أن يسم هذا النوع بأي خصوصية لغوية بلاغة .

وإذا كان اعتماد عبد الله الغزالي مصطلح "الخبر الفكاهي" لم يحل مشكلة النوع وطبيعته من خلال احتفاظه بلفظة الخبر –وإن بدت ملامح الخبر– وتخصيصه ضمن هذا النوع الفكاهي منه فإن تمييز الخبر الفكاهي عن النادرة وجعلها صنفا فيه هو الذي أثار الإشكال، إذ إنه لم يشر إلى أي فرق بينهما ، إلا أنه قدم مفهوما للخبر الفكاهي يكاد يكون مماثلا لذلك الذي قدمه مشبال والنجار للنادرة، حيث يحتفي كذلك بالفكاهة موضوعا والقصر والإيجاز والوحدة الحكائية شكلا[1] .

إلا أن التعدد الاصطلاحي لازم تصور الناقد كذلك وبشدة، من خلال تكراره لبعض المصطلحات (الخبر الفكاهي، النادرة، الملحة –اللتان ساوى بينهما – القصص الفكاهي –الذي ساوى بينه وبين النادرة من ناحية أخرى– أخبار الحمقى والمغفلين) الأمر الذي يبعث على بعض الاضطراب لدى السعي إلى الإمساك بمفاهيم هذه الاصطلاحات وما يمكن أن ينضوي تحتها من تفرعات للنوع.

وإذا كان الغزالي خص "أخبار الجوزي" الفكاهية بالدرس والتحليل إلا أن خصوصية هذه الأخبار واختلافها عن بقية النوادر والملح والأخبار الفكاهية لم يكن له أي تأثير أو صدى في تعريفه لهذا النوع، لذلك

---

[1] ينظر، عبد الله محمد الغزالي ، المنجز السردي العربي القديم ، ص 122 وما بعدها . حيث يحدد الغزالي الخبر الفكاهي في "نوع من أنواع القصص الفكاهي، صغير في حجمه، قصير في طوله . . يعتمد على وحدة قصصية واحدة تكشف عن موقف واحد . . وتشكل الموقف الفكاهي كما كان . . ويتحقق ذلك من خلال السرد الممتع لذلك الخبر الفكاهي لغايات سمرية جمالية ونقدية سياسية واجتماعية . . " المرجع نفسه ، ص 123، 124 .

كان تعريفه جامعا غير مانع، لأن يضم معظم النصوص الفكاهية التي يميزها الإيجاز والقصر سواء أكانت أخبارا متداولة بأسانيد واضحة أم قصصا اصطنعتها مخيلة الراوي العربي* في جلسات سمره أم في الأسواق الشعبية أم في مجالس الملوك .

لهذا يمكن القول إن معظم التعاريف المقدمة حول النادرة العربية في الدراسات العربية الحديثة تكاد تكون متشابهة وإن ميزها التشظي الاصطلاحي، بحثت في أبرز ملامحها وإن اتسمت هذه الملامح ببعض التحول من نص إلى آخر . بعض الدراسات استأثرت بالنموذج الواحد إلا أنها وسمت النوع بشيء من التعميم في الوصف من خلال هذا النموذج، إلى حد قد تلغى فيه السمة المميزة، فنادرة الجاحظ بهذا التصور لا تختلف عن نوادر التوحيدي أو ابن الجوزي أو غيرهم إلا فيما يخص موضوعها ، وإن كانت الخصوصية تتجلى أكثر من خلال بنيات النص، لذلك قد لا يحيل الوقوف على ماهية النوع من خلال التصورات المقدمة في النقد العربي الحديث إلى كثير من هذه الخصوصية بقدر ما يلغيها أحيانا ، إذ إن الدراسة العربية عادة ما تقدم تأسيسا نظريا أو تحديدا لماهية النوع على التعامل النصي، فتفرض بعض تفاصيل تلك التأسيسات نفسها عليه .

لهذا يبدو للمتأمل في الدراسات العربية المقدمة حول النوادر في التراث العربي أنها كانت شغوفة إما بتقديم ذلك التأسيس النظري للنوع التي وجب عليها اتّباع ما تضمنه من ملامح :الإسناد، الرواية، الإيجاز، الوحدة، المفارقة . . . ومحاولة إسقاطها بشكل ما على نصوص هذا النوع في ثنايا التحليل، لهذا لم يخرج هذا التحليل في بعض الحالات عن إجراءات معينة تكاد تكون متشابهة من دراسة لأخرى، وإما الاستناد إلى نص

---

* ولهذا يرد في تعريف الغزالي للخبر الفكاهي بأن الحوار فيه يكون بلغة العصر الذي أُبدع فيه حتى تكون هذه الأخبار المنضوية تحت النوع مصدرا لدراسة المستوى اللغوي للعصر الذي قيلت فيه ونقلت عنه . ينظر المرجع نفسه، ص 123 .

واحد وغالبا ما كان بخلاء الجاحظ لتحديد معالم هذا النوع، وإن كان هذا المؤلف على قدر من التميز بحيث لا يمكن تعميم تصور نقدي ما حوله على باقي نصوص النوع، وهذا الأمر وإن انطبق على بعض الأنواع والنصوص التي تنضوي تحتها فقد لا يتطابق مع نوع النادرة ونص كنص البخلاء الذي نعت في النقد الحديث بأنه سعى إلى بناء بلاغة جديدة مختلفة للنوع السردي، تتمتع وتتسع لتنحرف إلى خطابات العامة[1] .

لهذا كان الحديث عن البنيات الداخلية للنادرة العربية استنادا إلى هذين الأمرين إما التعميم وإما التخصيص، والواضح أن مسألة الرواية والإسناد كانت من المسائل المشتركة التي أثيرت بين الدراسات العامة وتلك الخاصة .

يجد المتأمل للمقاربات النصية العربية المقدمة حول النادرة أنها اتخذت مسارين أساسيين ، فإما أنها استندت إلى بعض تعاليم التحليل النفسي للأدب ولظاهرة الضحك والفكاهة في النوادر[2]، وإما أنها قرأت هذه النوادر قراءة بنيوية، والملاحَظ عليها أنها أسبقتها بتأسيس نظري حول النوع عموما ، فكان لهذا التأسيس بعض التأثير على الممارسة النصية .

---

[1] ينظر، محسن جاسم الموسوي ، سرديات العصر الإسلامي الوسيط ، ص 48 .

[2] تجدر الإشارة إلى دراستين أشير إليهما سابقا هما دراستا كل من فدوى مالطي دوغلاس "الفكاهة والبناء في حكايات البخلاء، الجاحظ والخطيب البغدادي" . ينظر، بناء النص التراثي، ص 30 وما بعدها . وما يلاحظ على الناقدة أنها ضمنت الكتاب نفسه = =دراسة أخرى للبخلاء حيث قرأت النص على أنه مجموعة من الأخبار دون أي إشارة إلى البعد الفكاهي فيه أو تضمنه لنوادر إضافة إلى الأخبار .ينظر المرجع نفسه، ص 19 وما بعدها .

أما الدراسة الأخرى فهي لمي أحمد يوسف "السقطة، عامل توليد الضحك في النادرة العباسية" . ينظر، جماليات السرديات التراثية، ص178 وما بعدها . والملاحظ أن كلتا الدراستين استندتا إلى بعض معطيات برغسون وفرويد في هذا المجال، فكان التحليل نفسيا إلى بعيد ، إذ إن دراسة مي يوسف سارت خطى دراسة فدوى دوغلاس .

والملاحظ لدراسة محمد رجب النجار حول نوادر جحا يجد أنها استندت إلى إجراءات تحليلية مستقاة أساسا من بعض المفاهيم التي قدمها الناقد حول النادرة بداية بمفهومه الخاص بها[1]، الذي كان نوعا ما تعديلا لمفهوم قدمه عبد الحميد يونس قبلا حولها*، إذ نجده يصر على كل مسألة تتعلق بالنادرة بوصفها نوعا خبريا كالإسناد والرواية، مستقصيا أسانيد ورواة النوادر الجحوية" وكذا تلك المعايير والخصائص التي حُدّدت مسبقا لهذا النوع كالإيجاز والوحدة والطرفة والشخصية القليلة، ثم المسألة التي أضافها وهي مسألة الفاعلية وقدرة النادرة على انتظامها وتطورها، كونه أقدم على قراءة مؤلف واحد[2].

مما يلاحظ على دراسة محمد النجار من ناحية أخرى أنه تعامل مع النادرة الجحوية وكأنها خبر –وإن كانت فعلا كذلك– إذ أصر كثيرا على مسألة واقعية هذا النص ومدى تعبيره عن واقع في فترة معينة، وكذلك على مسألة دورها والغاية المرجوة منها، وإن كانت غالبا السخرية والتفكه فهي في النادرة الجحوية الوعظ والإصلاح كذلك.

والأمر ذاته يلحظ على تحليل عبد الله محمد الغزالي لنوادر(أخبار فكاهية) ابن الجوزي، حيث حدد مكوناتها السردية أيضا بالاستناد إلى ماهية هذا النوع والتصور الذي طرحه سابقا حوله، فالإسناد أول هذه المكونات، وبما أن أخبار ابن الجوزي ذات مرجعية تاريخية –حسب الناقد– فإنه هو نفسه الراوي الأول لها

---

[1] ينظر، محمد رجب النجار، جحا العربي، ص 188 وما بعدها.

* يقول عبد الحميد يونس في تعريفه للنادرة إنها حكايات ممعنة في القصر تدور غالبا حول الحياة اليومية، يغلب عليها المفارقات التي يحدثها الغباء والبلادة والحيلة والحمق، خالية من التعقيد، لها محور أساسي واحد، قلما يحدث فيها أمر خارق، تثار حول شخصية واحدة معينة، سريعة الانتشار نظرا لتلك المفارقات التي تثير الانتباه من قبل متلقيها. ينظر، عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الشروق، بيروت، ص 74، 75، نقلا عن محمد رجب النجار، جحا العربي، ص 187.

[2] ينظر، جحا العربي، ص 195 وما بعدها.

المفارق لما يرويه، الذي حدث أو سمع أو روى، على أنه روى عن أشخاص تاريخيين واقعيين. فأما المكون الأول الذي حدده الغزالي فهو الراوي الذي كان حقيقيا مهما تعدد في النص*، كما جعل الموقف –الذي مثّل لديه الطرفة الماثلة في النادرة– والبطل –الشخصية التي تدور حولها النادرة– وأنماط الخبر ومادته (حيث يلاحظ على حديثه هنا أنه مثل لهذه الأنماط بالحجاج والبلاغة في نوادر ابن الجوزي) المكونات الأخرى لنوادره[1].

هذا الإلتزام بمختلف المعايير المحددة للنادرة في المفاهيم السابقة والتصور الذي حدده الناقد العربي لها، جعل العمل النصي يبدو تقنيا وخاضعا لقوانين ومعايير معدة مسبقا حول النوع، لا يمكن إلى حد ما الكشف عن خصوصية النص و امتيازه من خلالها، إضافة إلى تلك المسحة الواقعية التي لازمت بعض الدراسات في ثنايا التحليل، وإن كانت مسألة التعامل مع نص النادرة والخبر عموما بوصفهما نصا سرديا بعيدا عن كونه واقعيا مسألة صعبة جدا، إذ إن هذا البعد التاريخي فرض نفسه على هذا النوع، فجعل أمر إمكانية كونه متخيلا أمرا مستبعدا على الناقد العربي الحديث.

على أنه ينبغي الإشارة إلى أن دراسة محمد مشبال شقت لنفسها طريقا مختلفا، طريقا يزاوج بين التحليل والتأسيس معا، فمن خلال تحليله يبني تصوره الخاص حول النادرة الجاحظية مستقصيا معاييرها

---

* ينبغي الإشارة إلى أن الغزالي استند في دراسة الراوي إلى بعض تأسيسات جيرار جينات فيما يخص السرد والمستويات السردية . ينظر، المنجز السردي العربي القديم، ص 132 وما بعدها . وكذا : G.Genette , figures 3 , p370

[1] ينظر، المنجز السردي العربي القديم، ص 134 وما بعدها .

وملامحها وبلاغتها ، وإن كان البخل التيمة الوحيدة التي أسس عليها المؤلف، وإن لم يستغن تحليله هو الآخر عن بعض تلك الخصائص النوعية[1] .

إلا أن عمله كان نوعا من التكييف والملاءمة بين تلك الخصائص وتلك اللوحات التصويرية التي انشغلت النادرة الجاحظية برسمها في سبيل إنشاء ذلك الضرب من البلاغة الجديدة التي يمكن القول عنها تصويرية أكثر منها لغوية أو إيحائية .

ما يمكن عموما إدراكه حول تلقي النقد العربي الحديث للنادرة هو إصرار هذا النقد على تلك الملامح النوعية والخصائص المجردة لها ، والأكيد أن هذا الإصرار كان في سبيل البحث عن الصورة الجمالية في هذا النوع وخصوصيته بمختلف موضوعاته وتجلياته، وإن كانت هذه التجليات النصية هي ما يثير الاضطراب لتفرد كل نص عن النصوص الأخرى، الأمر الذي جعل أمر الإمساك الحقيقي للصورة العامة الكاملة للنوع أمرا صعبا ، لذلك اكتفى الناقد العربي بتلك الملامح التي تحيل إلى بعض التقنية وبعض التجريد في الحديث عن تجنيس هذه النادرة، وبخاصة أن هذا النوع يعقد علاقات متعددة ويتداخل كثيرا مع مختلف الأنواع .

لهذا لا يمكن القول إن الصورة التي حددها الناقد العربي الحديث للنادرة غير شاملة أو ثابتة لهذا الأمر ، ولتعدد تجليات هذا النوع الموضوعية بين البخل والتطفيل والحيلة والكدية وغيرها ، ولكن الناقد العربي وجد نفسه أمام نوع يكاد يكون نوعا آخر ، فالنادرة ليست سوى خبر في أوسع حدودها ، وأمام بعض المرجعية العربية القديمة والحديثة التي لا تشير للنادرة إلا بوصفها أدبا فكاهيا ، في ظل انعدام أي استناد لنظرية الأنواع لتحديد نوعية هذه النادرة وإن كانت نوعا ينضوي تحت لواء الخبر، أم أنه نوع مستقل موازٍ للخبر والسيرة والمقامة وغيرها ، كونها تقف جميعا على قاعدة خبرية وإن اختلفت الأنماط . ولهذا استمرت تلك التجريدية

---

[1] ينظر ، بلاغة النادرة، ص 71 وما بعدها .

إلى حد ما مع العملية التحليلية لنصوص النادرة، إضافة إلى تلك المسحات ذات المرجعية التاريخية التي طبعت بعض التحليلات .

الفصل الرابع

العجائبي ، المفهوم الأنواع والبنيات وآليات مقاربتها في الدراسات العربية الحديثة

1 – العجائبي*: المصطلح وتداخلاته في الدراسات العربية الحديثة .

–توطئة :

يحفل السرد العربي بكثير من الخرافات والأساطير التي مثلت لبّ نسيجه من عصر الشفهية إلى عصور التأليف والتدوين، ولعل لجوء العربي بل الإنسان عموما إلى هذا الضرب من السرد القائم على كل ما هو عجيب في مراحل حكيه الأولى كان سببه محاولة تفسير هذا الكون وما وراءه بل وتفسير الوجود عموما ، وحتى الحالات الموحشة التي كان يعيشها حين انتقاله من مكان إلى آخر، وللبحث عن سبب هذه الوحشة كان يلجأ في كل مرة إلى اختراع قصص خارجة عن المألوف وسردها في محاولة تفسير هذا الشيء الغريب الذي يقود الحياة . ولعل المتعة واللذة والدهشة التي يمنحها السرد العجائبي كانت السبب أيضا في اتساع نطاقه وذيوعه في الحياة العربية القديمة وبخاصة في العصر العباسي الذي عرف التطور الملحوظ لهذا النوع في ظل حياة الترف التي عاشها العربي آنذاك .

---

* و قد اعتمد البحث مصطلح العجائبي كمقابل للمصطلح الأحنبي (Fantastique) كونه يقع في منطقة وسطى بين مصطلحات أخرى متقاربة و متداخلة معه وتحديدا العجيب و الغريب و غيرها ، كما ينبغي الإشارة هنا إلى أن العجائبي كمصطلح و ماهية جديدة في النقد العربي الحديث تجاذبه رأيان أساسيان أحدهما ينظر إليه كنوع سردي مستقل و الآخر يراه ظاهرة أدبية تدخل ضمن بنية أي نص، وهو مايسعى البحث إلى التفصيل فيه .

مثل العجائبي** واحدا من أهم متون السرد العربي القديم التي استأثرت باهتمام النقد الحديث من خلال أبرز نص من نصوصه ألا وهو "ألف ليلةو ليلة" لقيامها عموما عليه، وزاد الاهتمام بالعجائبية أو النزعة الخرافية –كما يفضل البعض تسميتها –كخاصية حكائية بعدما أصبحت الرواية العربية الحديثة تنزع إليها

** يعتمد البحث مصطلح العجائبي دون الخرافي نظرالأن مصطلح العجيب و في دلالته اللغوية يحيل إلى الأمر العجيب في حد ذاته وإلى ردة فعل المتلقي حين يسمع أو يقرأ نصا أو حدثا خارجا عن المألوف ، فيتعجب و ينعت هذا النص أو الحدث بالعجيب ، و قد أورد= =الجرجاني في كتاب التعريفات أن العجب "تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله" . علي بن محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1985 ، ص 152 ،أي أن النفس هي التي تعجب من ذلك اللامألوف ، أما العجيب في لسان العرب فقد ورد في مادة عَجَبَ: والعُجْب والعَجَب إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده ، وجمع العجب أعجاب والإستعجاب شدة العجب و في النوادر تَعَجَبني فلان وتفتني أي تصباني و الاسم العجيبة والأعجوبة والتعاجيب و العجائب لا واحد لها من لفظها .

قال الزجاج : أصل العجب في اللغة ان الانسان إذا رأى ما ينكره و يقل مثله ، قال قد عجبت من كذا و على هذا معنى قراءة من قرأ بضم التاء ، لأن الآدمي إذا فعل ما ينكره الله جاز أن يقول فيه عجبت .

وقال ابن الأعرابي: العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد ، و في قوله تعالى (و إن تعجب فعجب قولهم) –والخطاب موجه للنبي– أي هذا موضع عجب حيث أنكروا البعث . وأعجبه الأمر حمله على العجب منه والعجاب و العجيب للمبالغة، وقال صاحب العين بين العجب و العجاب فرق ، أما العجيب فالعجب يكون مثله ، و أما العجاب فالذي تجاوز حد العجب، وأعجبه الأمر سره وأعجب به كذلك على لفظ ما تقدم في العجب . في حين أن أصل الخرافة و كما ورد في لسان العرب :خَرَفٌ بالتحريك فساد العقل من الكبر، وقد خرِف الرجل بالكسر يخرف خرفا فهو خرف : فسد عقله من الكبر، والأنثى خرِفة و أخرفه الهرم،والخرافة الحديث المستملح من الكذب وقالوا حديث خرافة ، ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة أن خرافة من بني عذرة أو جهينة ، اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بالأحاديث التي يعجب منها الناس فكذبوه لكنه جرى على ألسن الناس ، وروي عن النبي "صلى الله عليه وسلم" أنه قال : وخرافة حق ، وفي حديث عائشة رضي الله عنها قالت له حدثني قال ما أحدثك حديث خرافة، والراء فيه مخففة، والخرافة هي ما وضع من حديث الليل أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث و على كل ما يستملح و يتعجب منه . ينظر ابن منظور، لسان العرب، ضبطه و نصه و علق عليه خالد رشيد القاضي، مادة خرف ، 65/4 ، 68 ، ومادة عجب ج10،11 دار الأبحاث ، 2008، 3/ 120 ، 121 .

وإلى النصوص السردية القديمة، ليس محاولة لمحاكاتها وإنما كشكل من أشكال التوظيف أو الاستلهام منها . وهذا الاهتمام النقدي بالعجائبي يعود أساسا إلى خروج هذا النوع من المحكيات القديمة عن الواقع وابتعاده عنه، ودخوله في مجال أرحب هو الخيال غير المعقول . لذلك تعددت طرائق التعامل مع هذا الشكل السردي وآلياته، وتعدّدت معها الإشكالات المثارة حوله : هل هذا العجائبي نوع سردي محض ؟ أم أنه خاصية يمكن أن تطبع مختلف الأنواع السردية الأخرى وعن أسبقية هذا النوع وزمن التأليف فيه، والمتون التي تجلى فيها وانتشر معها ؟ .

انطلقت نظرية السرد منذ بداياتها التأسيسية من هذا العجائبي، ففلاديمير بروب وهو يضع الإطار الأول للدراسة البنوية للمحكي انطلق من الحكايات العجيبة في سبيل إيجاد نموذج بنوي لتحليل المحكيات والشعبية منها ، إذ إن بروب قدم تحليلا لنسق الحكايات العجيبة السلافية القديمة يقوم على موازنة بنيات تلك المحكيات والبحث عن العلاقات القائمة بينها ، حيث استطاع أن يضفي نسقية معينة على عملية الوصف، فأدخل مفهوم الوظيفة ولاحظ أن تلك الوظائف هي الشيء الوحيد الذي يتغير في تلك الحكايات العجيبة في ظل ثبوت الشخصيات وملامحها ، وإن وردت بشكل متفاوت من نص إلى آخر[1] .

يبدو أيضا أن معظم الدراسات المقدمة حول المحكي انطلقت من هذا النموذج البروبي وحتى العربية منها ، ما يدفع إلى التساؤل أحيانا : هل ما قيس على العجائبي الغربي يصلح أن ينطبق على العجائبي العربي، وبخاصة على نص كنص ألف ليلة و ليلة الذي تحمل محكياته نسقا خاصا أم أن النص العربي بحاجة إلى نموذج متفرد ينطلق منه ؟ .

---

[1] ينظر في هذه المسألة ، فلاديمير بروب ، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، دار الشراع، دمشق ، ط1، 1996 .

على الرغم من تباين المصطلحات المحيلة إلى النص العجائبي في الدراسات العربية الحديثة إلا أنها تستند إلى النصوص نفسها ، التي تمثل في نظر أصحاب تلك الدراسات التجليات النصية والنوعية للعجائبي في السرد العربي القديم . فبين مصطلح وآخر بعض الفروق الدقيقة التي تجعل الناقد العربي يستند إلى خلفيتين مختلفتين في تحديده لهذا المفهوم هما الثقافة العربية والإسلامية ممثلة في المعاجم وبعض المؤلفات العربية القديمة وكذا الدراسات الغربية، في تأسيسه للمفهوم ومكونات وخصائص و تجليات هذا الشكل في السرد القديم وتاريخ التأليف فيه .

يقود الحديث عن مفهوم العجائبي في النقد الحديث إلى مسألتين أساسيتين هما مسألة انتماء هذا النص السردي، وكذا المرجعية التي استند إليها الناقد العربي في تحديد هذه الدلالة وسمات هذا الشكل من السرد، التي تتمثل تحديدا في الدراسات الغربية الحديثة .

فأما مسألة الانتماء، فتضع الناقد أمام تصنيف تعوّد النقد الأدبي عموما اعتماده يقوم على التمييز بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي[1] ، أو في مجال السرد : سرد شعبي /عامي وآخر رسمي، والحديث عن العجائبي يقود إلى الشق الشعبي من السرد، أي تلك الحكايات التي تنبع من الوعي الجمعي تكون الغاية منها تغيير

[1] لقد جرى التمييز بين الأدب الشعبي و الأدب الرسمي منذ القدم حيث إن الأدب الرسمي أو كما يسميه البعض الأدب الذاتي هو أدب النخبة المرموقة المترفعة ذو اللغة الراقية ، أما الأدب الشعبي فهو أدب العامة التقليدي مجهول المؤلف والهوية، والمتوارث شفاهة عبر العصور، على أن معيار التفرقة بينهما هو اللغة و الروح القومية الجماعية في تنشئة هذا الأدب . ينظر، إبراهيم عبد الحافظ، دراسات في الأدب الشعبي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2013 ، ص 20 وما بعدها .

شيء في هذه الحياة، التي تعبر وتوجه في ثقافتنا العربية القديمة إلى العامة من الناس الذين عُدّوا من زاوية رؤية هذه الثقافة "الغوغاء"[1] الذين يقفون في وجه الحضارة التي ينبغي أن تكون عليها الأمة العربية .

يأتي السرد العجائبي في مقدمة الأشكال السردية التي انتقلت من موقع اللانص[2] أو الظاهرة المهمشة إلى موقع النص، القائمة على كل ما هو عجيب، مقترنة بأنواع أخرى قد تتوافق أو تتداخل معها ومنها الأسطورة التي لا يأتي ذكر للعجائبي في النقد العربي الحديث دون ذكرها . إذ تشير نبيلة إبراهيم إلى ذلك الفهم

---

[1] ينظر، أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع و المؤانسة ، ج1 ، صححه و ضبطه و شرح غريبه أحمد أمين و أحمد الزين، دار مكتبة الحياة، القاهرة، دت، ص 165 . حيث كان موقف الثقافة الرسمية العربية القديمة من السرد والشعبي منه على وجه الخصوص هو= =الاستهجان إلى حد وصفه بأدب الغوغاء ووصف كثير من نصوصه بالسذاجة و التدني الأخلاقي ، ويشار هنا على سبيل التمثيل لا الحصر إلى نصوص ألف ليلة و ليلة التي وصفها ابن النديم بأنها كتاب غث بارد الحديث . على أن هذا الاستهجان لم يقتصر على الثقافة الرسمية العربية قديما فقط بل امتد حتى العصور الحديثة حيث ظل ذلك التمييز بين السرد الرسمي والسرد العامي قائما حتى القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، وظلت تلك القيمة الأخلاقية الاعتبارية و الوعظية مرتبطة بالأول في حين ظل العامي مصدرا للمتعة والتسلية و تجليا أيضا كما في القديم لذلك التدني الأخلاقي . حيث قال قسطاكي الحمصي مثلا عن ألف ليلة كذلك أن "في الكتاب من الفحش و الإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس "، و لم يقتصر الأمر على النصوص السردية والخرافية القديمة فقط و إنما تعداه إلى النصوص الروائية التي نشرت في تلك الفترة التي تنتهج النهج ذاته أي الغرائبية، فتم إدراجها تحت طائلة السرد الشعبي . ينظر ، عبد الله إبراهيم ، دعوات مبكرة لإبادة السرد الأدبي، جريدة الرياض ، 25 سبتمبر 2003 ، ع 12879، ص 25 . ويمكن القول إن هذا الموقف الرسمي الممزوج بالديني استمر حتى أيامنا هذه، حيث يذكر كذلك أنه وفي عام 2011 أصدر علماء الأزهر فتوى بتحريم كتاب ألف ليلة و ليلة وإعادة سحب كل نسخه من المكتبات المصرية لما فيه من الفحش وانتهاك لحرمات وقيم أخلاقية كثيرة .

[2] و المصطلح لسعيد يقطين استعاض به (بالإضافة إلى مصطلح النص في المقابل) عن مصطلح التراث ، و قد ميز يقطين بين النص و اللانص في الثقافة العربية على أساس التهميش أو الاهتمام بأنواع أو متون أدبية (و السردية منها تحديدا) معينة ، فما حظي بالعناية فهو نص وما همش أدخله ضمن زمرة اللانص . ينظر ، سعيد يقطين ، الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997 ، ص 59 و ما بعدها .

القائل بترادف ماهو أسطوري وما هو عجائبي نظرا لكونهما يحيلان إلى ما هو خارج عن المنطق والعقل، إلا أنهما –تقول– مختلفان من حيث الدافع والشكل، حيث أن الأسطورة نوع خيالي ذو خلفية دينية عموما، يسعى إلى فهم وتفسير الكون بمختلف ظواهره بآلية تعتمد على منطق مختلف لكنه ثابت، وهي تشترك مع الخرافي في أنها تثير دهشة أو عجبا ما[1]، في حين أن الحكاية الخرافية تكونت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من حياة الشعوب البدائية ومن تصوراتهم ومعتقداتهم ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي وأصبحت لها قواعد وأصول محددة[2]* .

---

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 9، 10 .

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 56 .

* يشير عبد الحميد بورايو كذلك إلى التداخل الموجود بين الخرافة والأسطورة مستندا هو الآخر إلى مجموعة أبحاث حول ما يسميه النياسة الأدبية (Ethnolittérature) أو مجموع الأشكال التعبيرية الشفوية و المدونة والتي أنتجتها الجماعات الإنسانية و المعتمدة في تداولها على الشفاهة، والتي تتمتع –هذه الأشكال– باستقلالية عن الأدب الرسمي أو الأدب الذاتي. تحدث بورايو بداية عن الفرق الأولي بين الأسطوري و الخرافي ممثلا في أن الأول يرتبط بالديني والطقوس الموجهة لعبادة الآلهة، في حين أن الخرافة ترتبط بالمجتمعات أكثر، ويضيف مسألة أخرى تتمثل في أن الخرافة هي إلى حد بعيد بقايا أسطورة، أي أن هذه الأخيرة و في سيرورتها التاريخية أو بانحلالها تتحول إلى خرافة، و قد تغدو أساطير أمة ما خرافات فيها أو في غيرها .على أن باستطاعتهما التعايش معا في المكان و الزمان نفسيهما . ينظر، عبد الحميد بورايو، البعد الإجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة، الجزائر، ط1، 2008، ص 09، 109، 134، 135 .

ويحيل بورايو إلى ما قاله "كلود ليفي ستراوس" : "فالحكايات الشعبية في مجتمع ما أساطير في مجتمع آخر و العكس صحيح . . إضافة إلى ذلك فإن المتخصص في علم الأساطير يلاحظ عادة أن نفس الحكايات و نفس الشخصيات و نفس الموتيفات تظهر ثانية في حكايات وأساطير مجتمع ما في صيغة شبيهة أو معدلة . . و الحكاية تسمح بإمكانات التلاعب، و مقارنة بالأسطورة فإن تغيراتها الأساسية لها= =حرية أكبر و تكتسب بمرور الوقت صفة عشوائية معينة" . Claude livi Strauss , anthropologie structurale 2, plon, (2) , Paris, p 153, 154, cité par, عبد الحميد بورايو، المرجع نفسه، ص 110 .

إذا كانت الأسطورة تختلف عن الخرافة في أن كلا منهما تنتزع منزعا خاصا بهما حيث إن الأولى ذات خلفيات دينية والثانية ذات بعد اجتماعي محض، إلا أنهما تشتركان في بعض الأمور الأخرى التي منها أن كليهما تمثلان حفريات للذاكرة الجمعية التي سجلت فيهما ومن خلاليهما ذاكرة أمم الميثولوجية، كما أن كليهما متخيلان يطرحان أسئلة و يبحثان عن إجابة لها في سبيل تفسير الواقع بأبعاده ليس الميتافيزيقية فقط وإنما الأبعاد العامة لهذا الواقع[1].

بغض النظر عن التداخلات المفهومية الموجودة بين الخرافة والأسطورة وغيرها من الأشكال الشعبية فإن الدراسات العربية الحديثة تجتمع على أن هذه الخرافة تنتمي إلى السرد الشعبي الفولكلوري وأن تطور هذه الخرافة يبتدئ من كونها أسطورة متشظية يتداولها الناس إلى أن تسمو بعض نصوصها إلى كونها أدبا رسميا . و لعل كتاب "كليلة و دمنة" من أبرز نصوص السرد العربي القديم الذي عرف هذا التطور، حيث إنها و في أصلها الهندي حكايات شعبية سيقت على ألسنة الحيوان تفسر الأمثال التي كان يتداولها العامة لغايات أخلاقية، ثم بانتقاله إلى الأدب العربي سمت مكانته و صار نصا تهتم به الطبقة الرسمية قبل العامة لخلفياته السياسية تحديدا، فترجم ثانية بإيعاز منها وصار نموذجا يصاغ على منواله شعرا و نثرا[2] .

إذا كانت الدراسات السردية العربية الحديثة قد اتفقت على مسألة انتماء هذا الشكل السردي إلى الأدب الشعبي فإنها –وإن تشابهت في تحديد الدلالة العامة المتعارف عليها لهذا العجائبي– فإنها اختلفت في بعض تفاصيلها، بداية من المصطلح المعتمد فيها والفروقات الماثلة بين مصطلح كل دراسة والمصطلحات الأخرى المماثلة له وترجمتها جميعا، وكذا في تحديد ماهية هذا النوع انطلاقا إما من النص العربي وإما من

---

[1] ينظر، نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 19 .

[2] ينظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1999، ص 184 وما بعدها .

المرجعية الغربية التي استند إليها الدارسون العرب، التي تمثلت تحديدا في دراسة تزفيطان تودورف (T.Todorov) .

أما فيما يخص المصطلح، فمفهوم العجائبية من المفاهيم التي تأرجحت ودار في فلكها في النقد العربي الحديث بين مصطلحات عديدة حاول أصحابها مقاربة المصطلح إما في حرفيته أو في دلالته، منها الخرافي والعجائبي والغرائبي والغريب والخوارقي والفانتاستيكي . .

استندت معظم الدراسات العربية الحديثة في تأسيسها النظري لمفهوم العجائبي إلى ما جاء به تزفيطان تودورف في دراسته حوله* من أنه التردد الذي يعيشه الفرد الذي لا يعرف سوى قوانين الطبيعة في مواجهته لحدث فوق طبيعي في ظاهره، وأن هذا الفرد يجد نفسه دائما إزاء حلين اثنين في محاولته تفسير هذا الحدث، فإما أن يعده مجرد خيال على أن تبقى قوانين الطبيعة نفسها وكفيلة بتفسيره، فيكون الإنسان ههنا أمام حدث غريب، وإما أن يعده حدثا خارقا وأن على الطبيعة أن تغير قوانينها لتفسره، فيكون قد دخل بذلك دائرة العجيب، فكأن العجائبي مرحلة من مراحل هذا التفسير لا يدوم زمنها إلا زمن التردد والحيرة التي يعيشها الفرد ليخلص من خلالها إلى حالة معينة[1] .

---

* يرجع مصطلح "fantastique" إلى أصول يونانية فهو مأخوذ من "fantasticos" التي تعني كل ما هو خيالي، في حين يشرح المعجم الفرنسي الحديث الكلمة أنها من الأصل اليوناني (fantazios) وهي سجلات أدبية تتسم بإقحام الخارق في سياق الواقعي في محاولة جعله يبدو أمرا واقعيا . voir , Petit robert , 1994 , p 111

[1] Voir, T.Todorov, introduction a la littérature fantastique,Paris , Seuil , 1970 , p 29 .

ثم يرى تودورف أن مفهومه للعجائبي يحتاج إلى بعض التوضيح فيما يخص التردد وبمن يتعلق هذا التردد بالقارئ أم بالبطل الشخصية، حيث إن وظيفتي القارئ والسارد متضمنتان في النص، ليخلص تودورف بعد قراءته لعملين سرديين إلى أن التردد مشترك بين القارئ والشخصية[1] .

يشير تودورف أيضا في حديثه عن الفرق بين العجائبي والعجيب والغريب أن الانتقال من وضعية إلى أخرى يعني تحديدا الخروج من نوع سردي إلى آخر، وهذا الخروج متعلق بالتأويل الذي يتخذه متلقي العجائبي من ناحية، ومن ناحية أخرى يتعلق كذلك بزمنه، فهو يربط العجائبي بزمن التردد أي بالحاضر، في حين يعرف العجيب على أنه ظاهرة غير معروفة ولم تر من قبل لذلك هو مرتبط بالمستقبل، وأن الغريب حدث غامض لكنه ينتمي إلى الأحداث المعروفة عن تجربة سابقة لذلك فهو يتعلق بالماضي[2] .

في هذا التحديد النوعي والزمني للعجائبي والعجيب والغريب ، يعيد تودورف طرح إشكال زمن العجائبي، نافيا أن يشغل زمنا معينا ، أو أن يمثل مرحلة انتقالية فقط في المحكي نظرا لما يحمله هذا النص من التباسات ممتدة حتى آخره . لذلك يرى تودورف أنه سيكون من الخطأ الإدعاء أن العجائبي موجود في جزء فقط من كتاب ما ، نظرا لأنه يستمر حتى مع غلق هذا الكتاب، لذلك يضع تودورف ترسيمة مختلفة يرى فيها أنه يمكن أن تتولد عن العجائبي في علاقته بالغريب والعجيب أنواع فرعية أخرى يمكن أن تتواجد في الكتب التي يطول فيها التردد العجائبي، التي تفضي أخيرا إما إلى العجيب أو الغريب، وتتمثل هذه الترسيمة في[3] :

غريب خاص	عجائبي غريب	عجائبي عجيب	عجيب خالص

[1] Ibid , p 36 , 37 .

[2] Todorov , introduction a la littérature fantastique, 46 , 47 .

[3] Ibid, p 46,47, et le schéma p 49.

يتجلى العجائبي الخالص في هذه الترسيمة في الخط الذي يتوسطها ، الذي يفصل بين العجائبي الغريب والعجائبي العجيب، وهذا الخط يمثل حدا بين مجالين أو نوعين متجاورين، ويحيل إلى طبيعة هذا العجائبي . من هنا يغدو العجائبي الغريب ممثلا في الأحداث التي تبدو فوق طبيعية إلا أنها تنتهي بتفسير معين لها ويسميها "الفوق طبيعي المفسر"، في حين أن العجائبي العجيب يندرج ضمن المحكيات التي تنتهي بقبول تفسير فوق طبيعي، فهي محكيات غير مفسرة إلى حد بعيد ، و لذلك يرى تودورف أن الحد الفاصل بين العجائبي العجيب والعجيب الخالص يبدو باهتا ، حيث أن غياب أو حضور تفصيل ما يسمح بالانتقال من مجال إلى آخر[1] .

من ناحية أخرى يشير تودورف إلى أن العجيب الخاص يصنف إلى أربعة أنواع[2] :

1- Merveilleux heperbolique (العجيب المبالغ فيه*) : والظواهر هنا ليست فوق طبيعية إلا من خلال أبعادها .

2- Merveilleux exotique (العجيب الإغرابي أو المجلوب) : ويتصل بالأحداث الفوق طبيعية دون أن تقدم على أنها كذلك، والقارئ الضمني لهذه المحكيات يحس بجهل المناطق التي تدور فيها الأحداث .

3- Merveilleux instrumental (العجيب الأدواتي) : ويتعلق الأمر ببعض الأدوات التي لا يمكن تفسيرها تقنيا إلا أنها موجودة من ذلك البساط الطائر والتفاحة التي تشفي .

4- Merveilleux scientifique (العجيب العلمي) : والمسمى حاليا بالخيال العلمي، والفوق طبيعي هنا يفسر وفق قوانين لا يعتمدها العلم المعاصر، والخيال العلمي حينما لا ينزلق في المجاز يفسر بالآلية نفسها لأن الأحداث فيها متسلسلة بطريقة منطقية .

---

[1] Todorov , introduction a la littérature fantastique, p 49 ,61.

[2] ibid , p , p 60 ,61 ,62 .

* والترجمة المعتمدة هي ترجمة ، معجم السرديات لمحمد القاضي وآخرين ، دار العين 2010 ، ص 285 ، 286 .

يبدو أن تودورف ركز في تحديده للمفاهيم الثلاثة العجائبي والغريب والعجيب على مسألة القطيعة والخرق مع الواقع في محاولة تأسيس منطق خاص بهذا الكون العجائب . لذلك مثلت هذه القطيعة أهم شرط من شروط العجائبي، كما أن هذا العجائبي في التصور التودوروفي قد يمثل بنية جزئية ذات أهداف واضحة ومحددة في النص، كما يمكن أن يشكل بنية كاملة تتضمن العناصر الحكائية الأخرى فتوجهها وتسيطر عليها[1] .

بذلك يكون تودورف قد أسس لهذا العجائبي على أنه ما "لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير، لقد ضبط تودورف الشروط الأساسية التي تحدد شعرية النص العجائبي وأولها إرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي أن القارئ يشكك في صحة الخبر عن العالم ولكنه في نفس الوقت يظل غير قادر على تفسيره"[2] .

إن أول ما يلاحظه المتتبع للدراسات العربية الحديثة وهي تقارب النص العجائبي في السرد العربي القديم أو في تحديدها لمفهوم العجائبية عموما أن معظمها لم تخرج في تحديدها للمفهوم عما قدمه تزفيطان تودورف حوله وإن كان تقديمها جزئيا نسبيا من دراسة إلى أخرى* . إذ أكدت معظم الدراسات العربية

---

[1] ينظر ، فيصل غازي النعيمي ، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، ع 2 ، مجلد 14 ، 2008 ، ص 121

[2] فيصل غازي النعيمي ، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن ، ص 121 .

* من تلك الدراسات يذكر :

- شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2009 .
- حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2010 .

مسألة التردد الذي يحدثه الفعل العجائبي أو الخارق في المتلقي، وكذا مسألة التمييز بين العجائبي والغريب والعجيب. كما أنه سيلاحظ من ناحية أخرى ذلك التعدد الاصطلاحي –الذي يمثل ظاهرة في النقد الحديث ليس فيما يخص المصطلحات السردية فحسب، وإنما معظم المصطلحات والمترجمة على وجه الخصوص– الذي يحيل إلى هذا المفهوم وهذا الشكل من السرد حتى في الدراسة الواحدة، الذي يحول من ناحية ما دون استقراره على لفظة واحدة واضحة المعالم والحدود في النقد العربي .

يبدو للمتتبع أيضا – و على الرغم من ذلك –أن المصطلح الأكثر تداولا في هذا النقد هو مصطلح العجائبي كمقابل للأصل الأجنبي "fantastique"[1]، وأن الاصطلاحات الأخرى المعتمدة لا تعدو كونها اجتهادا واستعمالا فرديا لم يعمم . و لعل فضل إرساء هذا المصطلح في النقد العربي الحديث يرجع إلى الصديق بوعلام من خلال ترجمته لكتاب تودورف "مدخل إلى السرد العجائبي"[2]، حيث كانت هذه الترجمة الأكثر اعتمادا نظرا للتقارب بل التماهي بين الدلالة التي تحملها كل لفظة في لغتها الأصلية، و هو بهذا "يؤسس

– سعيد الوكيل، تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

- عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالاتها " السندباد البحري عينة، وزارة الثقافة، دمشق، 2005 .

[1] يذكر حسين علام – في كتابه العجائبي في الأدب – نقلا عن عاطف جودت نصر في كتابه الخيال مفهوماته ووظائفه (1984) – أن أقدم ترجمة عربية للفظة اليونانية "fantasios" التي تعني الخيال و وردت في رسائل الكندي الفلسفية في صيغة "فانطاسيا" التي عنى بها الكندي التوهم . ينظر، العجائبي في الأدب، ص 70 .

[2] تزفيطان تودورف، مدخل إلى السرد العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1، 1993 . و ما يلاحظ على مقدمة هذه الترجمة التي وضعها محمد برادة هو استعماله للفظة فانطاستيكي دون عجائبي .

للمفهوم مندمجا في سياقه الخاص . ذلك السياق الجدلي الذي يتبناه تودورف نفسه .أي أن هذا المصطلح "قد جاء في الترجمة تاما مندغما مع مصطلحات أخرى "كالغريب" و"العجيب" "[1] .

يُتداول في الدراسات المقارنة، من ناحية أخرى ، مصطلح "خرافة"* أكثر من "العجائبي" على أن هذا المصطلح يحيل إلى قصص الحيوان، وهو ما يشير إليه غنيمي هلال مثلا حين وضع عنوانا ضمن مؤلفه "الأدب المقارن" صاغه في "الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان" حيث يعرفها أنها جنس أدبي –بهذا الوصف– يتشكل من مجموعة أساطير وحكايات شعبية المنشأ، أي تلك التي تسري بين العامة كأمثال بخلفيات رمزية على أنها حكايات يسمها الطابع التعليمي الأخلاقي، التي تحكى عموما على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد ، كما قد تحكى على ألسنة الإنسان، على أن تتخذ منحى رمزيا الغرض منه الحديث عن واقع أو أحداث معينة عن طريق الترميز الحيواني، على أن يبقى تطورها وارتقاؤها – الأساطير– من صفتها الشعبية إلى كونها فنا أدبيا شرط انتمائها إلى جنس الخرافة[2] .

إلا أن حصر الخرافة في قصص الحيوان يقود من ناحية ما إلى السؤال عن كيفية تجنيس نصوص أخرى تقوم في بنيتها الأساسية المشكلة لها على كل ما هو خارج عن المألوف كألف ليلة وليلة، وضمن أي خانة تصنيفها . هذا من جهة، من جهة أخرى، تنتمي لفظة خرافة المعتمدة في كثير من الدراسات المقارنة إلى مجال لغوي دلالي يتضمن في مقدمة معانيه معنى فساد العقل والكذب و الأوهام – الذي يتناقض من ناحية ما و

---

[1] حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، ص 74 .

* على الرغم من أن البعض يعتبر لفظة " خرافة " ترجمة للفظة اللاتينية "fabula" أو "fable" في اللغات الأجنبية الحديثة التي تعني الحكاية ذات المغزى الخلقي ، ينظر مثلا ، محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1999، ص 179، وكذا، سمير فهمي كتاني ، خرافات كليلة ودمنة بين الأصالة والمحاكاة ، مجلة جامعة ،ع6 ،أ ، 2008 ، ص 42 .

[2] ينظر ، غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، م س ، ص 179 وما بعده .

طبيعة هذه الخرافة التي أتت على لسان الحيوان التي من المفترض أنها تسوق حكمة ما –، وهذه السمات لا تدرجها ضمن طائلة قصص الحيوان فحسب بل تتعداها إلى السرد عامة القائم على ما هو غير مألوف، والأمر لا يقتصر في السرد العربي القديم على حيوان تكلم أو قدم عبرة. فالخرافة تستقي ميزتها العامة والأساسية من لامألوفيتها وخروجها عن العادة حتى وهي لا ترمز ولا تقدم أي عبرة، وإنما قد يكفي من ورائها إحداث متعة معينة أو المسامرة فقط .

يعتمد عبد الله ابراهيم في دراساته المختلفة المصطلح نفسه "خرافة" للدلالة على هذا الشكل السردي، معرفا إياها أنها ذلك الحديث المستملح من الليل الذي يوقع قارئه في دائرة السحر الذي يستظرفه ويستطرفه القارئ لغرابته واختلافه، على أن مصدر هذه الغرابة هو تلك الخلخلة التي يحدثها راوي الخرافة مخالفا بها كل المعايير الثقافية السائدة والخروج عن كل ما هو قاعدي، كما يشير عبد الله ابراهيم من ناحية إلى المنشأ الشعبي للخرافة وعالمها الذي تسري فيه وهو العامة المولوعة بسماع الغرائب في جنح الليل[1] .

هذا الليل الذي يؤكد إبراهيم على أنه موطن الخرافة "الخرافات مرويات سردية تحتجب نهارا وتسفر ليلا . . تنبثق الخرافة مثيرة حولها عجبا كاملا و سحرا أخاذا . . تتسلل الخرافة في عتمة الليل وبعيدا عن الرقابة التي تفرضها الثقافة الرسمية لتخرب كل شيء، المخرفون كائنات ليلية مفسدة، كما ترتسم صورتهم في مخيال الثقافة العالمة"[2] .

لا ينأى تعريف عبد الله ابراهيم هذا للخرافة كثيرا عما قدمه المعجم العربي القديم حولها حيث تذكر المعاجم –وفي مقدمتها لسان العرب– أن أصل الخرافة الخرف أو فساد العقل إما من الكبر وإما الكذب

---

[1] ينظر عبد الله ابراهيم موسوعة السرد العربي1/123 ، 124 .

[2] موسوعة السرد العربي1/ 123 .

الذي يفسد الكلام، وهو ما يصر عليه ابراهيم كثيرا في مسألة الكذب الذي تقوم عليه الحكاية الخرافية، فتجده يؤكد على سمات الفساد والوهم والباطل، دون الإشارة إلى مسألة الأحداث الخارقة التي لا يجد لها القارئ تفسيرا معيّنا ، بل يكتفي بتلك الخلخة الثقافية .

يتجلى الفرق بين عبد الله إبراهيم وغيره ممن اعتمدوا لفظة خرافة فيما يندرج تحت هذه الخرافة، حيث إنه إذا كان يرى أن الخرافة تضم كل ما هو متوهم خارج عن المألوف قائم على الكذب سواء أكان على لسان الحيوان أم الإنسان – المهم أنها مادة سردية ميزتها الإيهام أو بشكل عملي تضم الخرافة ألف ليلة وليلة كما تضم كليلة و دمنة أو كتاب النمر والثعلب لسهل بن هارون – فإن رأي عبد الفتاح كيليطو مثلا يتفق وما جاء في الدراسة المقارنة من أن الخرافة هي قصص الحيوان حيث إنها تسند النطق لكائنات تفتقده وأن الحكمة في الخرافة توضع على ألسنتهم مع الأخذ بالحسبان أن هناك من يتوارى وراءها ، فالخرافة في نظره تحاكي قيمة رمزية ما يجسدها كل حيوان* .

إن إصرار عبد الله إبراهيم يقود، من ناحية أخرى، إلى ذلك الإشكال الذي ساد في الثقافة العربية القديمة والمتمثل في الصدق والكذب في الأدب، الأمر الذي يدفع إلى التساؤل من يكذب في الخرافة، هل هو الراوي أم الشخصية أم المؤلف الذي كان مجهولا في كثير من النصوص الخرافية القديمة ؟ بل إلى تساؤل آخر كذلك : هل السرد غير الخرافي صادق فنيا ، إذا كانت الخرافة قائمة على الكذب ؟ . لذلك يبدو الحديث عن الكذب في الأدب وتحديدا في السرد أمرا نسبيا حتى في أكثر المحكيات محاكاة للواقع . بل إن على السارد أن يكذب فيما يحكيه فهو إن لم يحسن الكذب فلن يؤمن فيما يحكيه[1] .

---

* ينظر، المقامات السرد والأنساق ، م س، ص 134 ، 137 .

[1] Voir, Wolfgang Kayser, qui raconte le roman, in poétique du récit, seuil paris , 1977 , p 71 .

إذا كان الباحثون العرب يلتزمون في دراساتهم بمصطلحين اثنين إما العجائبي/الفانتاستيكي أو الخرافي فإن كمال أبو ديب يعتمد في دراسته "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" أكثر من لفظة للدلالة على هذا النوع السردي، فيسميه النص الخوارقي، العجائبي، الإدهاشي، اللامحدود، اللامألوف، فن الخيال المتجاوز . .[1*]، و يعرف أبو ديب العجائبي أنه "فعل إبداع مغامر مذهل"[2]، "يروق لي أن أسميه "الأدب العجائبي" أو "الأدب الخوارقي"، هنا يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، مخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة"[3]، وأنه نص يتفنن "في التفتيق والتذويب والتركيب والتجاوز والعجن والصوغ لا يكاد يفوقه نموذج آخر من نماذج ابتكارية الإنسان وطاقاته المذهلة على الرحيل الدائم في عوالم اللامحدود واللامرئي والعجائبي الخوارقي الإدهاشي" [4].

---

[1] ينظر، كمال أبو ديب ، الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة و فن السرد العربي ، دار الساقي بيروت ، 2007 ، ص 7 إلى 55.

[*] يُعَد حسين علام هذا التعدد و الذاتية في صناعة المصطلح نوعا من المغامرة الفردية التي يتحكم فيها منطق الناقد الفردي من ناحية وذلك الجدل القائم بين مصطلحات المشرق و المغرب و اللغة التي يترجم و يستقي كل نقد عنها مصطلحاته . ينظر حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، ص 70 ، 74 .

[2] كمال أبو ديب ، المرجع نفسه ، ص 10 .

[3] الأدب العجائبي والعالم الغرائبي ، ص 07 .

[4] المرجع نفسه ، ص 08 . يرد أبو ديب في سياق تقديمه المجال العام الذي ينتمي إليه هذا النوع السردي عمن وصفوا المخيلة العربية بمحدوديتها وقصورها ، بأن التراث العربي يحتشد بعديد النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع الذي يركب الخيال الخلاق الجامح، احتشادا يجعل من القول بأسبقية السرد العربي إليه قولا مشروعا ساريا وسالما ، مستدلا بذلك بنصوص من مثل منامات الوهراني و رسالة الغفران والسير العربية القديمة وغيره كثير .

ومن شأن هذا التعدد المصطلحي أن لا يضع حدودا معينة لهذا المفهوم، فعبارة فن الخيال المتجاوز لوحدها تحيل إلى مجال أوسع من مجال الأدب أو السرد هو الفن عامة . وإذا كانت لفظة الإدهاشي تتضمن جزء من مفهوم العجائبية ألا و هو القدرة على إحداث الإندهاش في نفسية المتلقي فإنها تهمل جزء آخر منه ألا وهو طبيعة الحدث السردي في حد ذاته، هل هو طبيعي أم غير طبيعي حيث يمكن لغير الطبيعي أن يدهش كما يمكن للطبيعي أيضا في بعض الحالات .

ينفرد الناقد العراقي ياسين النصير بمصطلح المبالغة الذي يكاد يكون شاذا في الاستعمال النقدي الحديث لخلفيته البلاغية* ، حيث يَعُدّ المبالغة سمة شعبية تفرضها طبيعة القاص نفسه مصدرها التراث الملموس من بطولات ومغامرات وشجاعات وكل ما يمكن أن يتضمنه الموروث الميثولوجي الذي يتيح لهذا القاص الجمع بين السحر والخرافة والواقع الشعبي، فيضفي على الصفات العادية صفات خارقة ويلغي الفارق بين القوى الذاتية للإنسان وقوى الطبيعة، ولهذا يصف النصير المبالغة بأنها خاصية تنقل الأبطال من وضع إلى آخر، وأنها هي التي تمنح للمحكي الشعبي إقبال المتلقي عليه لأنها تصور الغرائب وهي مجتمعة جميعا في محكي واحد [1].

---

* ومصطلح المبالغة من المصطلحات البلاغية القديمة تبلور مفهومه مع قدامة بن جعفر ، و معه بدأ ينسلخ من بعض المفاهيم الأخرى كالإفراط والتجاوز و جعلها تتمثل في أنها : "أن يذكر شاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأ ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره في تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصده" نقد الشعر ، ص 146 ، و لهذا يميز قدامة بن جعفر بين= =المبالغة والغلو الذي يرى أنه ما يخرج عن الموجود و يدخل في المعدوم و علل وجوده بإرادة المثل و بلوغ النهاية في النعت . ينظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي ، ط1 ، 1978 ، ص 94 .

[1] ينظر، ياسين النصير ، المساحة المختفية ،قراءات في الحكاية الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1995 ، ص 13 و ما بعدها .

وترتبط المبالغة بوصفها أسلوبا بلاغيا بمسألتين هما: التلاعب بالأشكال الهندسية والشكلية إما بتصغيرها أو تكبيرها، أو تحويلها إلى أدوات عجيبة سحرية، وكذا بانقلاب الوضعيات التي يمكن أن يكون عليها البطل أو الشخصيات المحيطة به. وبذلك يمكن أن يتجاوز الخطاب السردي عن طريق مفهوم المبالغة الواقع بمقتضياته المختلفة لأنها تتجاوز الحقيقة الموضوعية أو الخطأ والصواب اللذين يقدمهما الواقع إلى الخيال المفتوح[1].

إذا كان مصدر المبالغة في نظر النصير متعلقا بالموروث الميثولوجي عامة فإنه يضيف مصطلحا آخر يقترب إلى حد ما من مصطلح المبالغة هو "التضخيم" الذي يرى أن مصدره هو سعة المخيلة الجغرافية للقاص، و هذه المخيلة تعكس في نظره حاجة اجتماعية مرتبطة بوضعيات معينة[2]. لذلك يبدو كأن النصير يربط هذا التضخيم بنوع سردي معين يمكن أن تتمظهر فيه العجائبية هو الرحلة وكل ما يلاقيه الأبطال خلال رحلاتهم من مماليك ومحيطات مليئة بالغرائب و غيلان وكل طاقات أبطال الرحلات الخارقة التي يمتلكونها لقهرها، لذلك تجده يعتمد عبارة المخيلة الجغرافية للدلالة على هذه الأمور الرحلية.

يبدو أن مسألة ضبط المصطلح "fantastique" وترجمته في النقد العربي الحديث يثير إشكالا ما يزال مطروحا نظرا لتقارب اللفظات الدالة على هذا المفهوم في اللغة العربية من حيث المعنى، لذلك نلحظ ذلك التضارب في ترجماته إليها، ولعل هذا التضارب لم يمس هذا المصطلح فقط بل إنه غدا ظاهرة مميزة للنقد العربي في آليات وطرائق وضعه للمصطلحات الوافدة مع النظريات النقدية الغربية الحديثة، سواء بإيجاد مقابل

---

[1] ينظر، عليمة قادري، خطاب الحلة و دلالاتها –السندباد البحري عينة، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2005، ص 47.

[2] ينظر، ياسين النصير، المساحة المختفية، ص 17.

مناسب لها في اللغة العربية أو البحث عما يلائمها في التراث العربي، أو تعريبها مباشرة. وهذا ما فعله كثير من النقاد العرب حين استعملوا لفظة "فانتاستيك" أو "فانطاستيكية".

ويبدو أن مصطلح "عجائبي" كان الأنسب من حيث الدلالة على المفهوم، سواء كما وردت في المصنفات العربية القديمة أم كما جاء في التنظيرات الغربية الحديثة. لذلك عمد كثير من النقاد العرب في قراءاتهم للسرد العربي القديم –والسرد العربي عموما– إلى تداولها بدل مصطلحات أخرى، على أن ما استعمله بعض النقاد الآخرين لم يكن سوى محاولات فردية، ارتقت بعضها إلى مستوى ما يحمله المفهوم من دلالات وقصرت أخرى أمامه. ويبقى هذا التضارب أو ترجمة المصطلح الواحد بأكثر من لفظة واحدا من أبرز الإشكالات التي تقف حائلا دون توحيد المصطلح في الخطاب النقدي العربي "و لئن كانت هذه السمة تجهر ببعض مثالب التجزئة التي تمتد لتشمل ما هو ثقافي أيضا، فإنها في الوقت نفسه، تومئ إلى بعض مرجعيات الوهن في هذا الخطاب الذي ما يزال مولعا باستبداله الأسماء و إبقائه المسميات على نحو متكثر و دال على انتسابه لسواه من جهة، و على رغبة في المغايرة فحسب من جهة ثانية"[1]. و لعل ما يزيد وضع المصطلح تأزما في النقد العربي هو قلة التأليف المعجمي الذي يمكن أن يكون وسيلة لاعتماد المصطلح المناسب إلى حد بعيد، فظلت الدراسات الفردية نظرية كانت أم تطبيقية المجهود الوحيد الذي يعمل على صياغة المصطلحات، لكن كل ناقد على طريقته، حيث أن هناك من يميل إلى ترجمة المصطلح معتمدا اللفظ العربي وهناك من يكتفي بتعريبه و هناك من يلجأ إلى التراث العربي النقدي و البلاغي لوضعه، فيظل القارئ و الباحث العربي متذبذبا بين هذا و ذاك، و يظل النقد العربي يتأرجح بين مصطلحات عديدة قد تلتقي في بعض جوانبها من حيث المفهوم.

---

[1] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 21.

2 – إشكالات العجائبي في النقد الحديث .

أ – إشكال التجنيس:

أثيرت حول العجائبي في الخطاب النقدي العربي الحديث مجموعة من الإشكالات والقضايا التي حاولت تحديده في ماهيته من جوانبها المختلفة والقارة، لعل أبرزها وأكثرها تعقيدا مسألة تجنيسه وعده نوعا سرديا مستقلا قائما بذاته، أم أنه مجرد صيغة فنية معتمدة في التأليف السردي يمكن أن تتجلى في مختلف الأنواع السردية وغير السردية الأخرى، فهو مقولة خارج النوع والنص معا .

إذا كان تودورف قد عده نوعا سرديا "genre littéraire" أو كما قال "مؤسسة مستقلة" "entreprise particulière" في إطار الكشف عن قاعدة تستنتج وتوظف من خلال مجموعة من النصوص التي يمكن أن يطلق عليها عنوان (تأليف عجائبي)[1]، فإن كثيرا من النقاد العرب نظروا إلى العجائبي في السرد العربي القديم من هذا المنظار، وعدّوه نوعا سرديا قائما بذاته، له سماته المحددة ونصوصه التي تنضوي تحته على الرغم من تنوع مشاربها وتوجهاتها، ويتجلى هذا التجنيس من خلال تصنيفاتهم للسرد العربي القديم إلى أنواع محددة . تبرز هنا مجموعة من الدراسات العربية التي صنفت العجائبي بوصفه نوعا سرديا بل وميزته بأسبقية الدرس لكونه النوع الضارب في تاريخ الإنسانية وحكائيتها .

تأتي في مقدمة هذه الدراسات دراسات عبد الله إبراهيم الثلاث : السردية العربية، النثر العربي القديم و موسوعة السرد العربي (في الباب الأول من جزئها الأول)، التي حدد فيها الأنواع السردية الكبرى القديمة في الخرافة والمقامة والسيرة الشعبية، ونظرا لقدمها التاريخي درس الخرافة في مقدمة الأنواع الأخرى،

---

[1] Voir , T.Todorov , introduction a la littérature fantastique , p 07.

على الرغم من أن تودورف يشير إلى النوعين الآخرين اللذين يزاحمان العجائبي في تلاحمه كنوع مستقل و هما العجيب و الغريب .

على الرغم من أن هذا النوع نُظِر إليه على أنه نوع من الأسمار التي لا تستحق التقدير، امتزجت فيه مجموعة من الأنواع السردية الأخرى كالحكايات الشعبية الفردية والمرويات الإسرائيلية، وأخبار الملوك والعشاق والرحالة والمهمشين كالشطار والعيارين[1].

ويشير شرف الدين ماجدولين إلى الأمر ذاته من أن العجائبي أو كما يسميه "الحكاية الشعبية" نوع سردي شعبي يتميز عن بقية الأنواع بالخوارق التي تدخل ضمن بنيته الحكائية والأسلوبية معا، ينضوي تحت هذا النوع أنواع صغرى كالخرافة التي تمثل حكايات الحيوان، والحكايات الشطارية والشعبية، والسير الشعبية القصيرة التي يمكن أن تتضمنها كتب قديمة كتلك الموجودة في ألف ليلة وليلة[2].

في حين عَدّت بعض الأسماء الأخرى العجائبي مجرد تشكيل سردي أو تقنية أو بنية تدخل ضمن بنيات أخرى للنص العربي القديم، من منطلق أن هذه العجائبية سمة في النص الروائي الحديث، ولو كان موجودا في السرد القديم بوصفه نوعا لاستمر، فالعجائبي قديما أشبه بكونه جينات لم تكتمل[3].

---

[1] ينظر، موسوعة السرد العربي 1/ 158 ، 159 . وتبعته في هذا الباحثة ضياء الكعبي التي اعتمدت التصنيف نفسه لكبريات الأنواع السردية العربية التي انفتحت على غيرها فيما بعد ، على أن هذا التصنيف سيساعدها على رصد التفاعلات النصية والسياقية الثقافية المختلفة بين هذه الأنواع الثلاث و متون أخرى كالدينية والفقهية والرحلات و كتب الجغرافية والتاريخ ، عادّة هذه المتون نصوصا سردية .ينظر ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم ، م س ،ص 33 .

[2] ينظر، شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد ، التشكلات النوعية لصور الليالي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ،الدار البيضاء، ط1، 2001 ، ص 65 و ما بعدها .

[3] هذا الرأي نجده تحديدا عند شعيب حليفي الذي وفي إطار إجابته عن إشكال طرحه والمتمحور حول إرهاصات ظهور العجائبي عند الغرب والعرب معا، حيث إن كان ظهوره في الغرب ثورة ضد العقلانية التي اجتاحت أوربا خلال القرن الثامن عشر، فهل الأمر سيان لدى العرب ؟ لذلك يتحدث حليفي عن بذور للعجائبي في الأنواع النثرية العربية القديمة، هذه العجائبية التي زعزعها الإسلام لكنه لم يقوضها وظلت عالقة في الذهنية العربية ، واستمرت فيما بعد و تمظهرت في أنواع ومتون عدة سردية وغير سردية كالقصص الشعبية والسير التي

إلا أن هذا الأمر يثير بعض الاضطراب والتساؤلات، حيث إنه وإذا عُدّ العجائبي نوعا سرديا مستقلا قد تكون له تداخلات مع أنواع أخرى من حيث السمة العامة المميزة له كالأساطير الملاحم وغيرها مما يتضمن يتضمن ذلك البعد الخارق، فهل تعد تلك الأنواع وغيرها ممن تميزها العجائبية أنواعا فرعية تندرج ضمن العجائبي ؟ . حيث إن قارئ نصوص السرد العربي القديم يجد في معظمها شيئا من الخارج عن المألوف والخارق ولو بمسحة خفيفة، فالسير الشعبية تحوي عجائبية والمقامات أيضا وكثير من القصص الصوفي ونصوص الرحلات والمنامات، وهذه كلها عدت في نظر الثقافة الحديثة أنواعا تندرج ضمنها نصوص متعددة. إضافة إلى تلك النصوص التي تقدم نفسها على أنها تنتمي إلى نوع معين لكنها تخرج عنه في مضمونها إلى القصة العجائبية كرسالة الغفران وحي بن يقظان. أو حتى تلك المؤلفات التي تتضمن محكيات متعددة من مختلف الأنواع ككتاب ألف ليلة و ليلة الذي تضمن السيرة الشعبية القصيرة والحكاية الخرافية و قصص العشاق و الشطار و الرحلة وحتى الأخبار[1] .

إن لهذه النصوص خصائص وملامح أخرى مختلفة، على الرغم من طابع الخوارق فيها، تميزها وتدرجها ضمن نوع سردي محدد مختلف عن العجائبي، حيث إنه وإذا كانت هذه الخوارق كامنة في العجائبي من بدايته إلى نهايته مشكلة بنية طاغية قارة و مهيمنة فيه، فإنها لا تعدو كونها مجرد سمة عابرة أو بنية من مجموع بنيات أخرى .

تضمنت بنيات عجائبية من خلال وصف العالم الفوق طبيعي، وكذا في الخطابات الرمزية والمتمثلة في قصص الحيوان، وكتب التاريخ قبل ابن خلدون المشتملة على الأخبار العربية والحكايات التاريخية، والمؤلفات الصوفية التي تضمنت كثيرا من الخوارق المرتبطة بالأحلام . ينظر شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 14 و ما بعدها .

[1] للمزيد حول هذا ينظر، سعاد مسكين ، خزانة شهرزاد ، الأنواع السردية في ألف ليلة و ليلة ، دار رؤية ، ط1 ، 2012 .

إذا كانت العجائبية تشكيلا فقط يدخل ضمن تركيبة أي نص سردي قديم أو حديث فكيف يمكن التعامل مع نصوص كاملة قائمة على هذا التشكيل العجائبي ؟ وضمن أي خانة أو نوع سردي ينبغي إدراجها ؟ ولعل نص ألف ليلة وليلة أول النصوص التي يُطرح حولها هذا التساؤل، هل تصنف على أنها تنتمي إلى العجائبي بوصفه نوعا أم أنها تجسد تجليا للعجائبية فحسب[1] ؟ .

إن الميل إلى القول إن العجائبي نوع مستقل هو الطرح الأكثر تداولا في النقد العربي الحديث نظرا لتعدد النصوص التي تحتلها هذه العجائبية وتشكل فيها سمة قارة تؤهلها أن تكون نوعا سرديا محضا . إذ بالعودة إلى نظرية الأنواع الأدبية التي تشترط مبدأين أساسيين للقول بالنوع الأدبي هما التعدد النصي والملامح المشتركة، والمبدآن متوافران في النصوص المتعددة والوافرة التي تشترك في كثير من الملامح و في مقدمتها الرواة والشخصيات وكذا أحداثها وفضاءاتها المخترقة التي تتجاوز الواقع إلى ما وراءه، فبتوافر هذين المبدأين يمكن القول إن مجموعها يشكل نوعا سرديا مستقلا هو العجائبي .

ب- إشكال التأليف:

---

[1] على أنه ينبغي الإشارة إلى أن الآراء التي قالت إن العجائبية بنية أو تشكيل يدخل ضمن بنيات النص السردي المتعددة كانت انطلاقا من نصوص روائية حديثة اشتغلت عليها ، فالرواية نوع واضح المعالم محدد الأبعاد ، في حين أن النص السردي القديم نص أقرب إلى أن يكون مفتوحا لا حدود له ، تتداخل في النص الواحد أنواع متعددة .

يبدو أن معظم الدراسات العربية الحديثة* تدور وتتحلق فيما يخص التأليف–الشفوي أولا في السرد العجائبي حول رأي واحد هو أنه لا يمكن تقديم إطار زمني لهذا النوع على خلاف بعض الأنواع السردية الأخرى، نظرا لأن هذا العجائبي لا يرتبط بحياة الإنسان الغامضة فحسب بل بالكون الغامض عموما، على أن إرهاصاته الأولى كانت أسطورية تتوزع مادتها بين الحكايات والأخبار في صورتها الإنسانية الأولى، الغاية الأساسية من ورائها ربط هذا الواقع بما وراءه وبغيبياته ومحاولة إيجاد تفسير لتلك الأمور الغامضة، التي جسدت –تلك الأساطير– طفولة العقل البشري و هو يسعى إلى إقامة منظور خاص به في تلك الفترات المتقدمة .

لم تشذ الأسطورة العربية قبل الإسلام عن الميثولوجيا الإنسانية التي لم تخل من مختلف أشكال العجائب والخوارق، التي مثلت مرحلة تأسيسية في تاريخ تشكل العجائبي في الثقافة العربية لذلك لطالما ارتبط ذكر العجائبي بالأسطوري، وتتجلى ههنا مجموعة من الأساطير العربية التي تولدت قبل الإسلام –على الرغم من قلة المصادر التي تحيل إليها– التي تظهر ميول العربي إلى الأساطير والخرافات بشكل أكبر، لتفسير تلك الغيبيات والقوى المتحكمة في الكون وغيرها من الطلاسم المتعلقة بآلهات العرب ونجومهم وشياطين الشعر التي عجز عقله عن تفسيرها وقصر، فعملت مخيلته على توليد هذه الأساطير انطلاقا مما يحيط به، فالعربي لم

* على أن بعض الدراسات العربية المقارنة فصّلت في مسألة أسبقية أمة ما إلى هذا النوع من السرد، إلا أنها لم تعط تحديدا لبداية التأليف في العجائبي أو كما تسميه الخرافي نظرا للتلاقي والتواصل بين النصوص و صلاتها التاريخية المعقدة ،وهذا ما يشير إليه غنيمي هلال مثلا في دراسته المعتمدة في هذا الفرع من البحث "الأدب المقارن" ، حيث أنه لم يقدم تأصيلا محددا فيما يخص الأدب السباق إلى التأليف فيه هل الأدب الغربي ممثلا في اليوناني أم الشرقي بما فيه الهندي والفارسي والعربي . ينظر، غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 170 وما بعدها .

يخترع هذه الأساطير بل فسر تفسيرا أسطوريا الأشياء الغامضة حوله وتحديدا ما يخص الآلهة، إذ إن الأساطير لطالما تعلقت بها[1] .

لذلك فالثقافة العربية لم تختلف عن باقي الحضارات، إذ إن العربي فعل الشيء ذاته حين ابتداعه لكثير من الأساطير والخرافات . إلا أنه و مع مجيء الرسالة الإسلامية بدأت كثير من تلك الخرافات بالتبدد والزوال عن الذهنية العربية التي فسر القرآن الكريم كثيرا من طلاسمها ، على الرغم من أنها لم تختف تماما وظلت عالقة بالذهنية العربية . إلا أن الفكر والنقد الحديثين يقفان أمام النص القرآني بوصفه نصا يحمل بدوه بعض الأمور الغيبية والخارقة التي لم يعرفها العربي ولم يصله شيء منها عبر الأخبار كما أن منها ما لم يره في حياته، التي تتجلى في تلك الأخبار الغيبية أي أخبار الأمم الغابرة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم وكثير من معجزات الرسول الكريم، فيحاول هذا النقد الإجابة عن سؤال يطرح نفسه كلما طرحت مسألة العجائبي في الثقافة العربية : هل في القرآن عجائبية ؟ يلاحظ على هذا النقد بعض الاضطراب بين وجودها من عدمه، ولعل هذا الاضطراب يرجع –كما يرى محمد أركون*– إلى آلية القراءة ودرجة إيمان هذا الناقد أو عدمه، إلا أن

---

[1] لذلك هنالك من لم يخرجها من دائرة السرد العربي و الشعبي لهذا الأمر . ينظر ، محمد عبد المعين خان ، الأساطير والخرافات عند العرب ، دار الحداثة ، بيروت ، 1982 ، ص 10 .

* ينطلق محمد أركون في دراسته "العجيب الخلاب في القرآن" المتضمنة في كتابه "الفكر الإسلامي قراءة علمية" من نص الآية التي ورد فيها لفظ العجيب (قل أوحي إلي أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا) الجن 1، حيث يقدم أركون لهذه الدراسة بما جاء به كل= =من القزويني وتزفيطان تودورف حول ماهية العجائبي طارحا الإشكال ذاته : هل يمكن أن نتحدث عن عجائبي في القرآن في ضوء هتين المرجعيتين ؟ ويجيب بنعم نظرا لوجود بعض الإشارت و الدلائل يمكن من خلالها استكشاف وجود طراز ما لهذا العجيب ، وكذا لأن هذا العجيب بعدا أنتروبولوجيا يميز بين العقلاني والواقعي والطبيعي ، وكلها تتمظهر في النص القرآني، ويكتفي أركون في هذه الدراسة بالبحث في آلية اشتغال التركيب اللغوي متقصيا معجم العجيب في النص القرآني، ودلالاتها معتمدا على بعض الدراسات القديمة المقدمة حول الإعجاز

العجائبية الربانية سمة تميز هذا النص، يدهش لها العقل البشري لقصوره بكل ما يستطيع وما يملك من امكانيات للتخيل[1] .

القرآني، مؤكدا غياب ونقص وقصور المنهج السيميائي في قراءة هذا العجيب نظرا لكون اللغة القرآنية –أو كما يقول اللغة الدينية– هي من يصنع الفارق بين قراءة أو تأويل المؤمن وغير المؤمن، فالمؤمن يقرأ هذا العجائبي على أنه تجل للعقل العلوي المتعالي الذي تصدر عنه هذه الغيبيات على خلاف غير المؤمن، أما أركون فسعى إلى قراءة هذا العجيب بطريقة فكرية علمية تسعى لمقاربة اللغة، الغاية منها الخروج عن ذلك المفهوم الضيق والمختزل للعجيب كما تضمنته الدراسة الحديثة التي قدمته بوصفه تقنية مدهشة ومجانية دون مغزى، على أن القرآن الكريم حملها بعدا آخر أسمى. ينظر، محمد أركون، الفكر الإسلامي، قراءة علمية، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996، ص 187 وما بعدها .

[1] و "عجائبية" –إن جاز القول– القرآن تتجلى من خلال مظاهر متعددة ، حيث تشير الدراسات الإعجازية إلى أنها تتجلى مثلا من خلال الحروف المقطعة كتلك الواردة في بدايات بعض السور كما في قوله تعالى في مقدمة سورة مريم الآية 1 (كهيعص) ، أما عجائبية الزمان فمنها قوله تعالى في سورة البقرة الآية 260 في شأن الرجل الذي أماته ثم أحياه (قال كم لبثت قال لبثت يوما أو بعض يوم قال بل لبثت مئة عام) أما عجائبية المكان فيمكن تمثيلها بقوله تعالى (قلنا يا نار كوني بردا و سلاما على إبراهيم) الأنبياء 60 ، في حين تتجلى عجائبية الأشخاص في قوله مثلا (و تكلم الناس و كهلا و من الصالحين) آل عمران 46 ، أما الأشياء ففي قوله (فألقاها فإذا هي حية تسعى) طه 20 . و لعل أكثر ما تجلت به العجائبية في النص القرآني كان من خلال الرؤيا وتأويلها في سورة يوسف . ينظر، وداد مكاوي حمود، عجائبية الرؤيا عند يوسف ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد 26 ،ع2 ، 2012 ، ص 368 و ما بعدها .

أُسِّس للعجائبي في الثقافة العربية الإسلامية بداية بحديث النبي (صلى الله عليه و سلم) عن خرافة*

* وحديث خرافة كما ورد في بعض المصادر : "ذكر اسماعيل بن الوراق قال : حدثنا زياد بن عبد الله البكائي عن عبد الرحمن بن القاسم عن أبيه القاسم بن عبد الرحمن قال: سألت أبي عن حديث خرافة وكثرة ذكر الناس له فقال: إن له حديثا عجبا ثم قالت : بلغني أن عائشة قالت للنبي صلى الله عليه و سلم :يا نبي الله حدثني بحديث خرافة ،فقال النبي صلى الله عليه وسلم :رحم الله خرافة إنه كان رجلا صالحا ، وأنه أخبرني أنه خرج ذات ليلة في بعض حاجاته فبينما هو يسير إذ لقيه ثلاثة نفر من الجن فأسروه .أو قال فسبوه . فقال واحد منهم: نعفو عنه و قال آخر نقتله و قال آخر نستعبده فبينما هم يتشاورون في أمره إذ ورد عليهم رجل ، فقال السلام عليكم ،قال ما أنتم ؟ قالوا نفر من الجن أسرنا هذا فنحن نتشاور في أمره : فقال إن حدثتكم بحديث عجب أتشركونني فيه ؟ قالوا: نعم ، قال :إني كنت رجلا من الله بخير و كانت لله علي نعمة ، فزالت ، وركبني دين ، فخرجت هاربا .فبينما أنا أسير إذ أصابني عطش شديد فصرت إلى بئر فنزلت لأشرب ، فصاح بي صائح من البئر : مه فخرجت و لم أشرب ، فغلبني العطش فعدت .فصاح مه ن فخرجت و لم أشرب . ثم عدت الثالثة فشربت، و لم ألتفت إلى الصوت، فقال قائل من البئر : اللهم إن كان رجلا فحوله امرأة و إن كانت امرأة فحولها رجلا فإذا أنا امرأة . فأتيت مدينة – قد سماها ونسي زياد اسمها – فتزوجني رجل فولدت منه ولدين، ثم إن نفسي تاقت إلى الرجوع إلى منزلي وبلدي . فمررت بالبئر التي شربت منها فنزلت لأشرب فصاح في المرة الأولى ، فلم ألتفت إلى الصوت و شربت . فقال اللهم إن كان رجلا فحوله امرأة و إن كانت امرأة فحولها رجلا ، فعدت رجلا كما كنت . فأتيت المدينة التي أنا منها فتزوجت امرأة فولدت لي ولدين، فلي ابنان من ظهري و ابنان من بطني . فقالوا سبحان الله إن هذا لعجب ! أنت شريكنا فيه . فبينما هم يتشاورون فيه إذ ورد عليهم ثور يطير فلما جاوزهم، إذ برجل بيده خشبة يحضر في أثره، فلما رآهم وقف عليهم فقال :ما شأنكم .فردوا عليه مثل مردهم على الأول، فقال إن حدثتكم بأعجب من هذا أتشركونني فيه ؟ قالوا نعم، قال:كان لي عم وكان موسرا وكانت له ابنة جميلة، وكنا سبعة إخوة. فخطبها رجل، وكان له عجل يربيه فأفلت العجل ونحن عنده، فقال : أيكم رده فابنتي له . فأخذت خشبتي هذه، واتزرت ثم أحضرت في أثره وأنا غلام ، وقد شبت فلا أنا ألحقه ولا هو يكل . فقالوا : سبحان الله إن هذا لعجب ! أنت شريكنا فيه . فبينما هم كذلك إذ ورد عليهم رجل على فرس له أنثى، وغلام له على فرس رائع، فسلم كما سلم صاحباه ، وسأل كسؤالهما ، فردوا عليه كمردهم على صاحبيه ، فقال إن حدثتكم بحديث أعجب من هذا أتشركونني فيه ؟ فقالوا نعم ، فهات حديثك ، قال : كانت لي أم خبيثة ، ثم قال للفرس الأنثى التي كانت تحته أكذلك هو؟ فقالت برأسها نعم . وكنا نتهمها بهذا العبد ، وأشار إلى الفرس الذي تحت غلامه، ثم =قال للفرس : أكذلك ؟ فقال برأسه : نعم . فوجهت غلامي الراكب على الفرس ذات يوم في بعض حاجاتي فحسبته عندها ، فأغفى فرأى في منامه كأنها صاحت صيحة ، فإذا هي بجرذ قد خرج ، فقالت امخر فمخر، ثم قالت: أكرر

الذي مثل بوابة فتحها الرسول لتسلية السيدة عائشة ، والمليء بالعجائبية التي تنأى عما جاءت به العقيدة الإسلامية . لذلك كثيرا ما طرح هذا الحديث إشكالا في كيفية صدوره أو نسبته إلى الرسول الكريم، وهو المليء بالعجائب التي تبدو في ظاهرها غير صحيحة التي رواها الرسول الكريم، ولعل هذا ما أصاب الثقافة العربية – التي رسمت صورة متعالية للنبي ووسمت بالخرافة بالدونية – بالصدمة، لكن الحديث وقد ورد عن النبي فهو صادق لاعتبارات متعددة منها أن تلك الصورة السامية للنبي صحيحة لا يمكن إنكارها لأن خلقه يسمو عن الخرافي، وكذا لعلاقته بالجن التي ذكرت في القرآن الكريم [1] والمأثورة أيضا عن السيرة ، الأمر الذي يحيل من ناحية ما إلى القول إن الخرافة لم تكن ممنوعة إلى حد ما في زمن النبي، وأن مسألة التدني سمة لاحقة كانت نتيجة للتجهم والتعصب الذي عرفته الثقافة العربية فيما بعد تجاه السرد ، كتلك النزعة التي وجدت لدى ابن الجوزي بعد زمن من صدور هذا الحديث عن النبي . لهذا مثّل حديث خرافة صورة من صور تشكل السرد العجائبي ومكوناته التي تتمظهر في نص الحديث، وأكد من ناحية أخرى معرفة العرب بهذا النمط من الإبداع قبل الإسلام .

فكر، ثم قالت ازرع فزرع ، ثم قالت احصد فحصد ، ثم قالت دس فداس، ثم دعت برحى فطحنت بها قدم سويق، فانتبه الغلام فزع مروعا ، فقالت إئت بهذا مولاك فاسقه إياه . فأتى غلامي فحدثني بما كان منها وقص علي القصة ، فاحتلت عليهم جميعا حتى سقيتهما القدح ، فإذا هي فرس أنثى ، وإذا هو فرس ذكر .أكذلك ؟ فقالا برأسيهما : نعم . فقالوا سبحان الله إن هذا أعجب شيء سمعناه ! أنت شريكنا فيه . فأجمعوا رأيهم فلعقوا خرافة . فأتى النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره بهذا الخبر " . أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم (ت 291 ه) . كتاب الفاخر، تح عبد اللطيف الطحاوي ، مراجعة محمد على النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص 169، 170 ، 171 .

[1] كإسلام الجن في ثقيف بعدما عارض أهلها دعوة النبي و قذفوه بالحجارة ، حيث ورد في الآية الأولى من سورة الجن قوله تعالى "(قل أوحي إلي أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا يهدي إلى الرشد فآمنا به) .

يؤسس عبد الله ابراهيم للعجائبي (تحت اصطلاح خرافة) في الثقافة الإسلامية انطلاقا من هذا الحديث، حيث حاول كشف الإلتباسات الحائمة حوله التي أحدثتها الروايات المتعددة له وتفسيراته المختلفة بين القديم والحديث منها ، مشيرا في تقصيه هذا إلى أن الناس وصفوا هذا الحديث بالمحالية فقط لأنهم جهلوا مصادره، في حين أن ما يصدر عن النبي لا يجوز الشك فيه، لذلك كان عبد الله إبراهيم ممن قالوا بوجود سرد عجائبي /خرافي في زمن الرسول الكريم، والحديث هذا دليل ذلك، وأن ربط الخرافي بالتدني مسألة أتت فيما بعد بسبب ذلك التعصب، ولعل هذا ما يفسر –كما يرى إبراهيم – انقلاب مجموعة من الفقهاء والمفسرين – الذين بحث في رواياتهم للحديث – على سنده وزحزحته وقطع نسبهم إلى راويه بسبب معارضتهم للسمر والسرد بشكل عام وسرد الرجال وتخريفهم بشكل خاص، حيث أضحى التخريف ميزة خاصة بالمرأة التي لوحدها هي من يسرد الخرافات[1] .

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي 87/1 و ما بعدها . يشير أيضا عبد الله إبراهيم إلى الراوي العربي لم يجد بُدًّا من أن ينقل عن غير العرب قصصهم العجيبة كما فعل عبد الله بن المقفع في القرن الثاني للهجرة حين ترجمته لكليلة ودمنة، كما أن أصحاب السلطة لم يجدوا بدًّا من سماع الأخبار التي تحمل شيئًا من العجائب كما فعل عبد الملك بن مروان ثم هارون الرشيد الذي استمع مرة لحكايات عن الجن وعلق على ما قاله صاحبها :" إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجبا وإن كنت ما رأيته فقد وضعت أدبا "، ويعلق إبراهيم على ما قاله هارون الرشيد بأن لمحته هذه بارعة "يربط العرى الوثيقة بين الأدب والعجائبية . . وسواء أكان المخرف في البلاط رأى الأحداث أم تخيلها فلا فرق بين الأمرين في نظر الرشيد ، فالحدود التي يضعها للمرويات الخرافية هي انعدام الإحتمالية، والعجيب يتسرب إلى النفس فيما يحوم في أفق غير محتمل من التوقعات " . موسوعة السرد العربي 136/1 . في هذا إشارة أيضا من عبد الله إبراهيم إلى أن السرد العجائبي لم يعد حكرا كما كان على العامة فقط بل انتقل إلى السلطة أو الخاصة .

فدائرة العجائبي و التخريف في الثقافة العربية الإسلامية لم تغلق بمجيء الإسلام كما أنها لم تتجاوزه أيضا ، لذلك ظلت مفتوحة ومشروطة بعدم المساس بالدين الإسلامي في مبادئه، فأما ما يمسه فيقصى في حينه، لذلك استمرت في المسامرات العربية .

تشير ضياء الكعبي التي أسست أيضا للعجائبي انطلاقا من حديث خرافة إلى أن دائرة العجائبي بعد هذا بدأت تتسع في الثقافة الإسلامية وتنفتح وتتوسع لتشمل القصص الصوفية وقصص الإسراء والمعراج التي كانت من أكثر النصوص استفادة من هذا العجائبي الديني وتفاعلا معه، ثم أضحت سمة مميزة لكثير من كتب التاريخ كمروج الذهب للمسعودي والسير الشعبية والرحلات والمنامات، ليفسح لها المجال واسعا في القصص الشعبي العربي الذي يبدو أن معظمه مختلق سواء من حيث رواته الذين لا وجود لهم أم أحداثه وشخصياته العجيبة[1] .

وبذلك، فإن تجليات العجائبية لم تقتصر على النصوص السردية فحسب بل تجاوزتها إلى غيرها من التاريخية والصوفية والأخبار . إلا أن وجه الاختلاف يكمن في الوظيفة الجمالية والغايات التي يسعى المؤلف إليها من خلال اعتماده الغريب والعجيب في نصه، حيث إنه إذا كانت عديد النصوص القائمة عليها تقصد جذب المتلقي بعد نفوره من واقعه، واستعاض عنه الرواة الشعبيون بالظاهرة العجيبة، لكل غايته ومقصده من خلالها ، وإذا كانت غاية شهرزاد بسردها لكل أنواع العجائبي استبعاد الموت وتأجيله، فإن كثيرا من الرواة الشعبين بحثوا عن الشهرة التي تقربهم من السلطة . في حين أن غير هؤلاء من المؤلفين، وينبغي ههنا تحديدهم في

[1] ينظر، ضياء الكعبي، السرد العربي القديم ، ص 43 وما بعدها .

الأدباء الرسميين سعوا إلى مقاصد مختلفة تسمو عن مجرد المتعة أو الشهرة من خلال اعتمادهم الغرابة*، وتكفي الإشارة هنا إلى أبرز صناع السرد العباسي وهو الجاحظ الذي أورد في بعض مؤلفاته بعض الأخبار الغريبة** قصد التأمل والتفكير. فإثارة العجائب في نصوصه دعوة للمتلقي إلى إعادة النظر والتأمل في هذا الكون والتدبر فيه، فكأنه يستنفر الذهن للإمعان في الطبيعة والاستمتاع بها وبما يحدث فيها بعيدا عن عالم العجائب الذي لا طائل منه سوى إغراق العقل في الخيال[1].

كانت الذائقة العربية تميل إلى تلك الغرابة التي يمكن وصفها على أنها تجل لفكر ما يسعى المؤلف من خلاله إلى إشغال عقول الناس. ولعل الأمر لا يخلو من متعة، فكلما تدبر الإنسان زادت درجة استمتاعه بما حوله. يبدو أيضا أن هذه المتعة عند الخاصة لا تقل كما عن تلك المتعة التي يجدها العامة لدى سماعهم الحكايات الأخبار والعجيبة، إلا أنها تختلف كيفا، فما تثيره ألف ليلة وليلة في نفسية المستمع العربي يختلف تمام الاختلاف عما قد يثيره البخلاء أو أخبار الحيوان، فألف ليلة تثير لذة أنثوية خاصة مثلت فيها العجائبية سلاحا ضد السلطان وأداة لجذبه في الآن ذاته، حيث لم تكن –عجائبيتها– تعتري الأحداث والشخصيات فحسب بل حتى اللغة التي بدت مراوغة متحايلة ساحرة، تدخل سامعها في شبكة من الخيالات والمجازات التي تعمل الفكر أيضا في سبيل استيضاحها، ولعل إعمال الفكر وإشغاله بالتفسير هو الذي أطال عمر شهرزاد وأجل موتها قليلا وليس المتعة فحسب.

---

* والقول هنا "الغرابة" لأنها تمثل الفعل الخارق الذي غالبا ما يكون واقعا يمكن تفسيره وهو ما يذكره الأدباء الرسميون في بعض أخبارهم، في حين أن الرواة الشعبيين يعمدون إلى إختراع العجيب الذي يصعب تفسيره من قبل جمهور المتلقين.

** لم يكن الجاحظ ممن يميلون إلى الغرابة والتعجيب لأنه رأى أن السرد يجب أن يكون عما هو موجود في الناس، وأن هذه الغرابة لا ينبغي أن تكون فيما هو خارج عن الطبيعة ممتنع عنها.

[1] ينظر، محمد مشبال، السرد العربي القديم والغرابة المتعلقة، مجلة علامات في النقد، ج70، مج 18، 2009، ص239.

3 – اللّيالي بين التخييل الشرقي والقراءة النقدية الحديثة .

إن المتأمل في نصوص السرد العربي القديم يجد أن السرد العجائبي –على عكس النصوص السردية الأخرى – سرد منفتح على مختلف الأنواع سواء أكانت حكائية أم لا، وأن تجلياته بقدر ماهي موجودة في الحكائي وجدت كذلك في التاريخي وغيره، ومع هذا الانفتاح والتوسع الذي أهل العجائبي أن يكون نوعا سرديا مستقلا، يمكن أن ينضوي تحته أنواع فرعية أخرى، يمكن أن يصادف قارئه نصوصا متعددة وعبر حقب مختلفة تثبت أن السرد العجائبي متجذر في الثقافة العربية متعلق بها وبليالي سمر العربي، فالأخبار التي وصلت عبر عديد المؤلفات العربية القديمة تحمل العديد منه .

يمكن القول إن القرن الرابع الهجري كان من أخصب فترات الأدب العربي إبداعا ، خرج فيه الأدب عن التزامه ومحدوديته إلى عالم جديد ، مليء بالخيال العجائبية التي سحرت الذهنية العربية في تلك الفترة . ويعد كتاب "ألف ليلة و ليلة" واحدا من المتون السردية العربية التي جسدت ذلك الخروج بامتياز، سواء من حيث اللغة أم المضمون، فكان نصا مبدَعا مشوقا مليئا بالعجائب العابرة للأزمنة والأمكنة، أدت فيه المرأة بخيالها دورا متميزا جسد نموذجا للتحدي والصراع في سبيل الحياة والإستمرارية، فكان أن أُعلنت توبة الملك شهريار عن قتل النساء على يد ابنة الوزير شهرزاد التي "تأتي بوصفها امرأة فدائية تواجه موتا محققا ، وهو موت محتوم على كل بنات جنسها . ومصدر هذا المصير هو شكوك الرجل المريض بالمرأة وسوء ظنه بها فهي خؤون تخون سيدها وتهتك عرضه وبما أنها كذلك فلا بد أن تموت"[1]، بفعل سحرها اللغوي الحكائي، وأعلنت أيضا حياة جديدة لفتيات المملكة بفعل هذا السحر الأنثوي الذي كانت تلقيه شهرزاد كل ليلة على مسامعه فجابهت به الموت وحولته من متغطرس منتقم إلى مستمع متذوق مشدود مذهول في مدة ألف ليلة

---

[1] عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء ، ط4 ، 2008 ، ص 61 .

وليلة . لذلك ساد الاعتقاد أن ألف ليلة وليلة نص مبني على ثنائية "الخيانة والانتقام" خيانة المرأة انتقام الرجل، وأنه كان على شهرزاد وحدها أن تواجهه بأنوثتها وسحرها السردي معا . ولعل هذا ما يفسر إلى حد بعيد رواجها وتأثيرها وجذبها للقارئ حتى في الزمن الحالي الذي ما عادت فيه العجائب تسحر أو تذهل .

وكتاب ألف ليلة و ليلة واحد من المؤلفات العربية التي انتقلت شفاهة من جيل لآخر قبل تدوينها ، وأن ما وصل منه في نسخ متعددة ليس سوى الصورة الأخيرة التي دُوِّن عليها ، لذلك لابد أنه تعرض لكثير من التغيير بالإضافة أو النقصان أو التعديل سواء بفعل عربي أم غير عربي . وقد أثيرت حول حكاياتها عديد الإشكالات والقضايا ، منها ما تعلق بمسألة انتماء هذا النص إلى ثقافة معينة أو امتزاجه، ومنها ما تعلق بطبيعة هذا النص في حد ذاته، هل هو خرافة أم حكاية شعبية أم مزيج بين أنواع متعددة نظرا لتنوع النصوص المتضمن لها .

أ-ألف ليلة وليلة وهاجس التأصيل :

كثيرا ما تطالع القارئ في مقدمات الدراسات العربية الحديثة عبارات تؤمن وتؤكد أن ألف ليلة وليلة نص عربي بامتياز من قبيل "ألف ليلة و ليلة نص مركزي في الثقافة العربية"[1] و "ألف ليلة و ليلة سفر من أسفار الأمة العربية"[2] ، متجاوزين ما يحتويه هذا النص من شخصيات وأمكنة تبدو غير عربية، فهل هي من نسج الخيال فقط، و هل ألف ليلة سرد عربي خالص ؟ .

تبرز في هذا المقام بعض الآراء العربية التي تخالف هذا الرأي القائل بالعروبة التامة لكتاب ألف ليلة، وأبرز رأي هو رأي الناقد عبد الفتاح كيليطو الذي قال إن العرب لا يرون في هذا الكتاب خلاصة أدبهم، وأنه

---

[1] شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد ، ص 05 .

[2] داوود سلمان الشوبلي، ألف ليلة و ليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 09 .

هو نفسه لا يمارس على العربي ذلك السحر الذي مارسه على القارئ الغربي بعد ترجمة الليالي لذلك فإن هذا الكتاب –حسب كيليطو– ليس عربيا بالمعنى لأنه وليد ثقافات مختلفة، إذ إن أجزاء مهمة من محكياته ذات أصول هندية ويونانية وفارسية، وعلى الرغم من أن التداول العربي أكسبه طابعا عربيا إسلاميا إلا أنه لا يزال محتفظا بتعدده الأصولي وحتى –حسبه– بشيء من الوثنية[1] .

يردف كيليطو أيضا هذا القول بقوله إنه يمكن الاستغناء عن ألف ليلة في التأريخ للأدب العربي، إذ إن إقصاءها منه لن يجعله مختلفا بقدر اختلافه إذا أقصيت المعلقات أو المقامات، على أن إيرادها في تاريخه لا يكون عموما إلا في سياق حديث عن "كليلة ودمنة" أو "ذات الهمة" وهي مؤلفات لم يحسم أيضا نقديا أمر انتمائها إلى الأدب العربي، ويضيف كيليطو أن من شروط النص الكلاسيكي، حتى نقول إنه فعلا نص، المؤلف والكتابة والأسلوب الرفيع الجزل، وهذه الشروط الثلاثة غير متوفرة في الليالي، الأمر الذي يخرجه من إطار المؤسسة الأدبية ، إلا أن ما يشفع له هو عالميته وترجماته للغات متعددة[2] .

وفكرة امتزاج الأصول في كتاب ألف ليلة وليلة فكرة متداولة في النقد العربي، إلا أن إقصاء الأصل العربي منها تماما أمر مبالغ فيه، إذ إن كثيرا مما ورد في الليالي يبدو ذا طبيعة عربية وأن من رواه مدرك تماما للطبيعة الاجتماعية والعقلية العربيتين، لذلك يبدو أنه لا يمكن إطلاقا إقصاء الجانب العربي من الليالي .

تحاول بعض الدراسات العربية الحديثة والمتقدمة منها في تحليلها أو حديثها عن الليالي التأسيس لهذا النص من حيث هويته وانتماؤه وأصوله ومصادره ومؤلفه، ولعل أولى الآراء المقدمة أشارت إلى أنه كتاب منفتح على ثلاث روافد أساسية فكانت الليالي مزيجا حكائيا بينها، وهذه الروافد الثلاثة تتمظهر في

---

[1] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار طوبقال، المغرب، ط2، 2001، ص 74 .

[2] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2013، ص 56 وما بعدها .

محكيات الكتاب، وتحيل إلى فترات زمنية متفاوتة . وصاحبة هذا الرأي الذي كان له صدى واسع في النقد العربي الحديث الناقدة "سهير القلماوي" الذي ساقته في كتابها "ألف ليلة وليلة" والحقيقة –على ما يبدو– أن سهير القلماوي إنما استقت بدورها هذا الرأي من دراسات لمستشرقين أوربيين برزت خلال القرن التسع عشر، عملوا على فحص مادة ألف ليلة ومعرفة خصائصها والبحث في سلالاتها المختلفة وجذورها، فأثبتوا وجود طبقات مختلفة لحكايات الكتاب، ووجدوا إضافة إلى التواريخ العربية ما يشير إلى مصادر هندية وفارسية وحتى اغريقية*، ويتجلى كل مصدر منها من خلال مخزون معين من الحكايات التي تبدو عليها ملامح بيئة مختلفة اجتماعيا عن بيئة أخرى، وهذه المصادر تتمثل في :

---

* وكتاب سهير القلماوي "ألف ليلة وليلة" هو في الأصل رسالة دكتوراه أشرف عليها طه حسين بجامعة القاهرة وصدرت الطبعة الأولى منها سنة 1956 . وقد وضع الناقد العراقي محسن جاسم الموسوي جردا لهؤلاء المستشرقين و الإنجليز منهم تحديدا وفي مقدمتهم= ="إدوارد وليم" الذي أبدى اعتراضا على ما قاله "سلفستر دي ساسي" –وهو ناقد انجليزي أيضا– بعدم وجود أصول أخرى غير عربية في هذا الكتاب، وعمل وليم على تأكيد تلك الأصول ، كما تحدث أيضا عن السمات والملامح المصرية الموجودة فيه التي رأى أنها من صنع الرواة والنقلة الذين صبغوا هذا الكتاب بصبغة مصرية حين انتشاره في مصر، وأكد أيضا على وجود قصص تاريخية تعود إلى الفترة العباسية وحتى ما قبلها، وعلى الأصل الفارسي لها المتمثل في هزار أفسانة التي ترجمت كليا أو جزئيا إلى العربية فكانت قاعدة قامت عليها الروايات المختلفة لألف ليلة .ادوارد وليم، بحث في الأصول التاريخية لألف ليلة وليلة ، بحث منشور بمجلة انجليزية "الأثنيم" سنة 1838 ، نقلا عن محسن جاسم الموسوي ، ألف ليلة و ليلة في نظرية الأدب الإنجليزي ، الوقوع في دائرة السحر 1704–1910، منشورات مركز الإنتماء القومي ، بيروت ، ط2 ، 1986 ، ص 210، 211 .

وكذا ما ذكره ماكدونالد – دانكن بلاك (1904) الذي توصل إلى نتائج لم تختلف عن نتائج سابقه، في أن أصل ألف ليلة وليلة هو الكتاب الفارسي هزار أفسانة الذي شكل مصدرا لحكاية (حكاية شهرزاد و شهريار) التي حُورت وطُورت لدى وصولها المنطقة العربية وكيفت معها . ينظر، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، ص 211 وما بعدها .

كما يشير جاسم الموسوي إلى مجموعة أخرى من المستشرقين الذين أبدوا اهتماما بألف ليلة و أصولها و تجلياتها و تأثيراتها في الأدب الإنجليزي . ينضاف إلى إلى هؤلاء "إينو لوتمان" "الذي أكد هو الآخر تنوع أصول ألف ليلة بين الهندية والفارسية والبغدادية و القاهرية، الأمر

أ- الرافد الأجنبي : ممثلا في الفارسي والهندي وحكاياته هي الأقدم في ألف ليلة[1]، وقد تجلى هذا الرافد من خلال قصص الحيوان التي عكست جانبا من الثقافة السنسكريتية القديمة، وكذا من خلال الحكاية الإطارية التي أبطالها شهريار وشاه زمان وشهرزاد ودنيازاد، ويُستدل على وجود هذا الرافد بما أورده ابن النديم و المسعودي[2] .

الذي أدى إلى تنوع أسلوبي و حكائي في متنها و أن كل أصل من هذه الأصول اصطبغ بصبغة خاصة بالبيئة الموازية له، ينظر، شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد ، ص 97 ، 98 . و قد استقى ماجدولين هذا الرأي من دائرة المعارف الإسلامية في نسختها العربية، دار الشعب، القاهرة ،ج4 ، ص212، 213 .

[1] ينظر، سهير القلماوي ، ألف ليلة و ليلة ، دار المعارف، مصر 1966 ، ص 48 ، نقلا عن مصطفى مويقن ، بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة ، دار الحوار ، سوريا ، 2005 ، ص 11 .

[2] حيث ذكر بداية صاحب الفهرست كتاب هزار أفسانه الفارسي الذي ترجمه إلى العربية بألف خرافة دون أن يذكر ألف ليلة ، وتحدث ابن النديم عن هزار افسانه وكأنه يتحدث عن ألف ليلة و أن هذه المسامرات كانت في ألف ليلة و ليلة لكنها كانت دون المائتي سمر، كما أنه وصف الكتاب بأنه غث بارد . ينظر ، الفهرست ، م س ، ص 405 .

أما المسعودي (ت 346ه) فيذكر في مروج الذهب أن ما ورد في كتاب ألف ليلة و ليلة " أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة نظمها من تقرب للملوك بروايتها وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها وإن سبيلها الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانه و تفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة . . والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة و ليلة وهو خبر الملك و الوزير و ابنته و جاريتها و هما شيرزاد و دنيازاد . . " المسعودي ، أبو الحسن بن علي، مروج الذهب و معادن الجوهر ،ج2 ، اعتنى به و راجعه كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 201 .

والاختلاف بين المسعودي و ابن النديم يكمن في أن ابن النديم يشير إلى أن ألف ليلة و ليلة حكيت فعلا في ألف ليلة وليلة إلا أنها تتضمن المائتي سمر فقط في حين أن المسعودي يقول أنها تتضمن ألف خرافة في ألف ليلة ، ويتفقان على أن ما ورد في الكتاب مجرد خرافات غير عربية من أصل فارسي و هندي –و يضيف المسعودي رومية- اختلقت وتداولها الرواة لمسامرة الملوك فلا أساس لها من الصحة .

ب– الرافد العربي :العراقي البغدادي تحديدا ، وقد تجسد زمنيا في فترة الخلافة العباسية بداية من الخليفة هارون الرشيد الذي كان له الحضور الواسع في الليالي، حيث حمل هذا الرافد حكايات شعبية عربية متوارثة تناقلتها العرب خلال الحكم العباسي من أخبار و سير .

ج– الرافد المصري : و قد صور الحياة الإجتماعية المصرية التي ميزتها الشطارة و العيارة والكدية، على أن هذه الحكايات عرفت طريقها إلى مصر في القرن الخامس الهجري ، و زيد إليها عدد من الحكايات فتكون الشق المصري[1] .

والحقيقة أيضا أنه لم تكن سهير القلماوي الوحيدة التي رددت آراء هؤلاء المستشرقين، فقد فعل هذا غيرها من مؤرخي الأدب العربي وفي مقدمتهم جرجي زيدان حين قال أن أصل الكتاب فارسي نقل إلى العربية قبل القرن الرابع الهجري، ثم زيدت إليه حكايات مما وضعه العرب، على أن هنالك بعض الملامح – إضافة إلى الملمح العباسي– التي تشير إلى العصر المملوكي، مؤكدا أن أكبر قدر من الزيادة حدث في مصر، إلا أن جرجي زيدان يؤكد عروبة هذا الكتاب لأن ما بقي فيه من أصول فارسية ضئيلة مقارنة بالحكايات الموضوعة العربية[2] . وهو ما يذهب إليه أيضا موسى سليمان مؤكدا التنوع الأصولي/الثقافي لكتاب ألف ليلة، الذي انتهى به أخيرا إلى القول إنه عبارة عن فسيفساء من آداب وثقافات مختلفة استطاع العربي تكييفها وصبغها بصبغة عربية[3] .

---

[1] ترى القلماوي أن النسخة المصرية من الكتاب جمعها مؤلف مصري و أحدث فيها تعديلا و تحويرا فطبعها بالطابع المصري . ينظر، سهير القلماوي ، ألف ليلة و ليلة ، ص 25،26 ، نقلا عن ، مصطفى مويقن ، بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة ، ص 26 .

[2] ينظر، جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، ج2 ، م س ، ص 516 و ما بعدها .

[3] ينظر، موسى سليمان ، الأدب القصصي عند العرب، م س ، ص35 .

ساق هذا الرأي أيضا باحثون عرب متأخرون منهم عبد الله ابراهيم الذي أورد في موسوعته مسردا خاصا بأهم الإشكالات المثارة حول ألف ليلة انطلاقا من المصادر العربية القديمة وفي مقدمتها الفهرست ومروج الذهب إلى غاية ما قدمه مجموعة من الباحثين العرب من آراء في مقدمتهم سهير القلماوي والباحث العراقي محسن مهدي في دراسة جعلها مقدمة تحقيقه للكتاب، حيث أورد عبد الله إبراهيم في مسألة أصول هذا الكتاب أن الآراء تتعدد حولها وتتردد بين عدّه فارسيا أو هنديا أو عربيا أو مزيجا بينها جميعا، موردا أبرز الأسماء الباحثة من عرب وبعض المستشرقين القائلين بهذا الطرح، وهذا التعدد ينطبق أيضا على مصدر هذا الكتاب هل هو هزار أفسانة الفارسية أم مزيج بين عدة حكايات متعددة الأصول، كما يشير أيضا إلى مؤلف هذا الكتاب هل هو عربي أم شعبي مجهول أم مؤلف جماعي، أما مسألة زمن تأليفه فيرى –من خلال آراء هؤلاء– أنه ألف في الفترة الممتدة من القرن العاشر إلى القرن السادس عشر ميلادي، وأنه جمع في الفترة الممتدة من الثالث عشر إلى الثامن عشر[1].

يبدي عبد الله إبراهيم حيرة من تسمية المسعودي الكتاب ألف خرافة في حين يسميه الناس ألف ليلة وليلة، إلا أن الأمر ليس بالمحير إذ إن تسميته بألف ليلة تسمية شعبية أخذت من شكل الكتاب المتداول على أساس الليالي التي عددها ألف وواحد، إذ إن الكتاب تضخم في فترات تداوله في البلاد العربية. ويبدو أنه لا ينبغي أخذ العدد ألف وواحد بمحمل الجد سواء في ألف خرافة أو ألف ليلة، إذ إنه ليس إلا تعبيرا عن لامحدودية هذه الحكايات وحتى زمنها مَهْما حاول رواة وجمعة الكتاب إخضاعه لهذا العدد. فهذا الإطار الرقمي ليس سوى إطارا مرنا لا يوحي سوى باللانهاية التي تفترض إطالة وعددا من الحكايات والحكايات المتفرعة عنها.

---

[1] ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي 1/ 148.

لذلك لم يحل المسرد التاريخي الذي قدمه عبد الله إبراهيم حول تأصيل الليالي الإشكال بقدر ما كان مجرد جرد لآراء ومواقف، إذ إن الأمر ظل غير محدد ولا يمكن انطلاقا من قراءته التأكيد على أنها نص عربي .

ويتساءل من ناحية أخرى الباحث ركان الصفدي كيف لم يستطع الأصل الفارسي "هزار أفسانة" البقاء على صورته التي ترجم عليها كما كان الأمر مع "كليلة و دمنة" وخضع بسرعة للتأثيرات والموضوعات العربية، ثم ما لبث أن استوعبته، وهذا السؤال قاده إلى سؤال مشابه خاص بألف ليلة وليلة وكيف أن التداول الشفهي له أثر فيه و لم يؤثر في كليلة و دمنة، ويرجع الباحث الأمر بداية إلى أن هزار أفسانة بداية ترجم بلغة بسيطة سقيمة لم تحتف بالبلاغة العربية على يد مترجم مغمور مجهول، وهذا على عكس كليلة ودمنة الذي نقل بلغة راقية من قبل ابن المقفع، إضافة إلى أن ألف ليلة وُسِم بالتدني الأخلاقي والإفراط في الخيال وكشف المحجوب، فكان أن حمل خطابات متعددة كانت جلها موجهة للعامة، في حين أن كليلة و دمنة كان موجها للسلطة وأُعيدت ترجمته بإيعاز منها[1] .

يبدو أن الأمر كما يرى الناقد العراقي محسن مهدي –الذي بحث هو الآخر في الأصول العربية لألف ليلة و ليلة في عديد من النسخ المتداولة– يرجع إلى أن الكتاب لم يحفظ في دور العلم ولم ينقله علماء وشيوخ يوثق في علمهم ورواياتهم، وأن غاية من نقلوه لم تكن المحافظة على متنه، لذلك "عمد النساخ إلى نقله بأشكال مختلفة، فمنهم من نقله بشيء من الدقة ومنهم من نقله دون أن يتقيد بلغة أصله، ومنهم من أعاد صياغة أصله وتركيبه بصورة يفهمها القراء ويرغب فيها القصاص المعاصرون له، ثم إن النساخ لم يتحرجوا من تغيير لغته ووضع

[1] ينظر، ركان الصفدي ، الفن القصصي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 164 و مابعدها .

ألفاظ معروفة عندهم مكان ألفاظ لم تعد دارجة في زمانهم، ولما لم يكن غرض الكتاب تعليم العلوم والآداب واللغة الفصيحة وإنما كان غرضه الحكاية والسمر لم يتورع النساخ ورواة القصص والسير من أن يقحموا فيه ويضيفوا إليه قصصا أخرى ارتضاها ذوقهم وفنهم"[1].

لذلك لا يمكن القول إن النسخ المتداولة لألف ليلة تتضمن الأصل الفارسي وإنما أُحدثت فيها كثير من التحويرات والإضافات أولا بفعل الترجمة إلى اللغة العربية التي كانت في القرن الثاني الهجري/ العاشر ميلادي، ثم بفعل التناقل الشفهي لها، فالرواة الناقلون هم الذين أحدثوا مثل هذه الإضافات، ولربما يعود الأمر إلى تعصب أو انحياز هذا الراوي الشعبي إلى بيئته فراح يصبغ الكتاب بما يحيل إلى أنه ينتمي إليها ووليدها .

هذا التنوع الثقافي الذي عرفته ألف ليلة هو الذي يفسر إلى حد ما تنوع صورها ومجازاتها وغرائبها، ففي كل مرة كان يظهر فيها الكتاب في بيئة جديدة كان يصطبغ –بفعل حكاياتها– بخصوصية تلك البيئة، على الرغم من أن ما زيد يبدو في نظر معظم النقاد العربي مجرد تلفيقات أُضيفت إلى النص الأصلي[2].

لذلك كان البحث عن الدخيل من الأصيل في ألف ليلة وتمييز الأصل الأول لها وأصول الحكايات التي تضمنتها أشبه بالهاجس في الأرباع الثلاثة الأولى من القرن المنصرم سواء على المستوى العربي أو الغربي، ولعل الأمر، نظرا لخضوع النص إلى مبادئ التداول الشفهي ، بدا وكأنه على المستوى العملي النقدي أشبه بمحاولة جذب الكتاب إلى بيئة معينة .

---

[1] ألف ليلة وليلة ، تحقيق محسن مهدي ، مقدمة المحقق ، ألف ليلة وليلة في أصوله العربية الأولى ، شركة بريل ، ليدن ، 1984 ، ص 23 ، نقلا عن شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد ، ص 98 .

[2] ينظر، شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد ، ص 97 و ما بعدها .

وزاوية النظر ينبغي أن تُوجَّه من ناحية ما إلى مقروئية وعالمية كتاب ما ، فالإشكال الذي ينبغي طرحه بغض النظر عن الأصول أو التعديلات أو المظاهر الداخلية المختلفة الموجودة في كتاب ما يجب أن يمس هذه المقروئية والعالمية، حيث يبدو إن ألف ليلة كان ذا شعبية على المستويين العربي والعالمي أكبر مما هي عليه كليلة ودمنة، ولربما تلك الخوارق وذلك التدني الأخلاقي كانا السبب في شيوعه داخل البلاد العربية وخارجها .

من الإشكالات التي طُرحت أيضا مع مسألة التأصيل لليالي وانتمائها قضية مؤلف هذا الكتاب، ولعله من الصعب في الدراسات العربية الحديثة وغير العربية الإشارة إلى مؤلف الكتاب بسبب التداول الشفهي أولا الذي ضاع معه أصل الليالي، وكذا بسبب الجهل بمؤلف الأصل الفارسي "هزار أفسانة" ومترجميه إلى العربية .

تشير معظم الدراسات الحديثة إلى أن مؤلف الليالي مجهول "لا يعرف مؤلفه أو من روى أو جمع النسخة الأم"[1] ، وهذا الجهل بالمصدر وعدم انتسابه لمؤلف معين هو الذي أجاز التعديل وانسلال عديد الحكايات العربية القديمة إليه وتعلقها به ومن ثم انتسابها له، فغدا مؤلفا شعبيا مصدره الناس جميعا الذين ندب القصاص أنفسهم عنهم فسمحوا لأنفسهم بذلك التعديل . وتشير القلماوي أيضا إلى أن الليالي مؤلف شعبي وليس أدبيا ، كما تشير إلى أن ترجمته لم تكن شفاهة وأن القاص لم يكن يترجم إلى مستمعيه وإنما ترجم الكتاب أولا ثم انتشر بين القصاص بعد القراءة أو السماع* .

---

[1] ألف ليلة وليلة في أصوله العربية الأولى ،تح مهدي محسن ،(مقدمة المحقق)، شركة آي بريل ، لندن ، 1984 ، ص 23 ، نقلا عن موسوعة السرد العربي 1 ، ص 147 .

* ينظر ، القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، ص 25، 26 ، نقلا عن مصطفى مويقن ، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة ، ص 26 .

تضاربت الآراء حول مؤلف الكتاب وكذا مترجمه، إلا أن أغلب الاعتقاد يرى أن المترجم أُقصي وهُمِّش عمدا نظرا لكونه اسما نكرة في عالم الأدب، وأنه ليس بمقدوره رفع مستوى هذا النص من خلال ترجمته كما فعل ابن المقفع في كليلة ودمنة .

يطرح عبد الله الغذامي قضية مؤلف الليالي متسائلا إن كانت فعلا شهرزاد حقيقية وأنها صاحبة القول والحديث معا أم أنها مجرد شخصية حكائية حلت ضيفا أنيقا على النص ؟ ويرى الغذامي أن مورفولجية النص الداخلية تغلب عليها النزعة الأنثوية ، لذلك يتساءل أيضا هل مؤلف الليالي رجل أم امرأة ، إلا أنه يميل إلى القول إنها كانت امرأة لأن تلك المورفولوجية الداخلية القائمة على التوالد الحكائي تشبه جسد المرأة الولود بتفاصيل لا تحصيها إلا امرأة، وإذا كان الرجل هو من دوّن الليالي فإن المرأة هي التي ألفت وحكت الحكايات، ويستند الغذامي في هذا الطرح إلى تلك الدعاوى القديمة التي أشارت أن حكايات الليالي من حكي النساء وأقاصيصهن على مرها ، وأن ليس للرجل دور فيها سوى فيما يخص التدوين[1] .

لذلك تبدو معظم الدراسات المقدمة حول أصول وانتماءات ألف ليلة وليلة في النقد العربي الحديث لا تقدم الإجابة الشافية حولها ولا تقود إلى أي حسم فيها ، بل قد تزيد الوضع اضطرابا بين القائل بعروبة الكتاب والقائل بأجنبيته، فهي تجعل الباحث في موقف شك حول إن كان النص تجليا وتمثيلا للثقافة والمتخيل العربي .

إلا أن بعض الباحثين العرب يفضلون التعامل مع الليالي على أنها نص عربي فحسب لسبب وجيز هو أن هذا العمل انتشر في الثقافة العربية بعد أن استقبلته واحتضنته وكيفته وفقها ، فغدا وكأنه ينتمي إليها ، إضافة إلى أن الزيادة التي عرفتها الليالي من حيث عدد الحكايات أو التعديلات الموجودة في الحكايات الأولى كانت أكبر من الحكايات التي تبدو أصلية أو أجنبية عن الثقافة العربية، بالإضافة إلى أن نص ألف ليلة جسد

---

[1] ينظر، عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء ، ط4 ، 2008 ، ص59،60،61 .

تجسيدا متميزا المجتمع والبيئة العربيين على الرغم من مغالاته في بعض الأحيان فيما يخص البذخ والتدني الأخلاقي الذي عاشته القصور العربية .

يتجلى هذا الرأي لدى بعض الباحثين العرب الذين وقفوا على مسألة الأصل، وفي مقدمتهم عبد الله إبراهيم الذي رأى أن تداول نص أجنبي ما في الثقافة العربية وانتقاله بين الرواة العرب يجرده إلى حد بعيد من خصائصه وسماته الأصلية ويكسبه خصائص الثقافة العربية الإسلامية، وهذا ما حدث لألف ليلة وليلة حينما ارتسمت ملامح البيئة العربية الإسلامية عليها ، وقبلها –كما يرى إبراهيم– المرويات السردية الجاهلية التي عُدلت وكيفت مع البيئة الإسلامية الجديدة، وكذا الإسرائيليات ثم بعض الكتب المترجمة، ويضرب ههنا كليلة ودمنة مثلا مشيرا في سياق هذا أن الراوي العربي لم يتحرج وهو يجمع ويتقصى الحكايات الخرافية من أن يجمع عن غير العربية دون أي تعصب للعرب، ويضيف عبد الله إبراهيم أن التداول الشفهي لألف ليلة أكسبها خصائص عربية إسلامية وجعلها نصا مهما في الثقافة العربية أكثر من أهميته لو كان مجرد كتاب ترجم من لغة أخرى أو انحدر من زمن سابق عن الإسلام[1] .

يتبع الناقد نادر كاظم رأي عبد الله إبراهيم هذا ، فهو وعلى الرغم من كونه يرى أنه من التسرع القول بعروبة ألف ليلة ووصفه بأنه أحد مكونات المتخيل العربي وتجلياته، متسائلا كيف وما الذي يحمل الناقد العربي على عده كذلك وهو ليس نتاجا عربيا ، إلا أنه سرعان ما يتبنى رأي عبد الله إبراهيم من أن تداول نص أجنبي في الثقافة العربية يكسبه خصائصها ، لذلك فالليالي في نظره فقدت أعجميتها حينما تداولها القاص

[1] ينظر، السردية العربية ، ص 101، 102 ، و موسوعة السرد العربي 1/ 145، 146 . .

العربي وأضاف إليها فصارت تنتمي إلى مآلها أكثر من انتمائها لأصلها، ولهذا فقط يرى الناقد أنه يمكن عد الليالي نصا عربيا بل مكونا من مكونات الثقافة العربية[1] .

على أن هذا النص انتشر في الأوساط الشعبية أكثر من انتشاره بين الطبقة المثقفة التي رفضته، ولعل قول ابن النديم من أنه كتاب غث بارد يجسد موقف هذه الطبقة، لذلك ظل ألف ليلة وليلة كتابا هامشيا، ولعل التاريخ يَدين، من ناحية أخرى، للثقافة العربية أو الطبقة الرسمية أنها لم تقص الكتاب تماما أو تحرقه أو تتهم متداوليه بالزندقة والكفر كما فعلت مع العديد من المؤلفين والمؤَلفات القديمة التي خرجت عن صراطها، وسَنّت غير سنة الثقافة العربية، لذلك لطالما عدت الليالي نصا شعبيا عربيا أو مشتركا ثقافيا هامشيا . ويبدو أن الأمر استمر حتى الفترات الحديثة وتحديدا من قبل الفئات الملتزمة وبعض المؤسسات الدينية* التي رأت في الليالي خرقا وانتهاكا لحرمات وأخلاقيات عديدة .

---

[1] ينظر، نادر كاظم ، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط1 ، 2004 ، ص 398،399 .

يشير أيضا الباحث مصطفى مويقن ويلح على عد الليالي نصا عربيا على الرغم من وجود دلائل على أجنبيته، كونها تقدم صورة عن أمرين اثنين: العقلية الإسلامية التي لطالما نعتت بالقصور عن تقديم محكيات متجاوزة وعدم قدرتها على الخلق، فكأن الليالي تسقط= =هذه المقولة وتعيد الإعتبار للثقافة العربية، أما الصورة الأخرى فهي صورة عن البيئة والمجتمع العربي الإسلامي في المشرق وهي صورة صحيحة، حسبما يرى مويقن، إذا ما قورنت بما جاء في كتاب الأغاني من وصف لها ، فكأن الليالي بهذا شاهد على عصر، بل عصور من الحياة العربية القديمة، لذلك يرى أن الليالي نص مركزي في الثقافة كونه يرتبط بالذاكرة الجمعية . ينظر ، مصطفى مويقن ، بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة ، ص11 ، 37 .

*كالأزهر مثلا الذي دعا سنة 2011 إلى سحب كل نسخ ألف ليلة من المكتبات العربية لتدنيه الأخلاقي ودعوته إلى المنكرات .

لذلك ظلت إشكالات التأصيل والتأليف وزمنه وترجمة ألف ليلة وليلة من المسائل الخلافية التي لم تحسم لا قديما ولا حديثا، ولئن كان كثير من الباحثين العرب المحدثين ينظرون إليها على أنها نص عربي بامتياز فهذا لكون كثير من حكاياته تدور في البلاد العربية، فغلب عليه الطابع العربي. ويكتفي بعض الباحثين الآخرين التعامل مع الليالي كنص سردي أو بينة مغلقة في فنيتها وخصوصيتها بغض النظر عن أصولها العربية أم غير العربية .

ب-الليالي وإشكالات التصنيف في النقد الحديث :

إذا كانت معظم النصوص السردية العربية القديمة قد قدمت نفسها على أنها تنتمي إلى نوع سردي معين له خصائصه ومزاياه المحددة، فإن الليالي تشذ عن هذا الوصف –على الرغم من انتمائها العام إلى السرد العجائبي– إذ إنها كتاب يجمع بين دفتيه محكيات تتعدد انتماءاتها النوعية من سيرة إلى حكاية عجيبة وحكاية مرحة وحكايات عشاق. لذلك نظر النقد العربي الحديث إليها على أنها تنتمي من حيث النوع إلى السرد الشعبي ولا ترقى إلى الأدب الرسمي، على الرغم من أن السرد فيها كان موجها للسلطة ممثلة في الملك شهريار، ويعود هذا الحكم إلى الجهل بمؤلفها ومترجمها، وكذا لتداولها بين القصاص الشعبيين والعامة عموما . وتعد الباحثة سهير القلماوي من أوائل النقاد العرب الذين أشاروا إلى شعبية هذا الكتاب حينما قالت إنه ليس مؤلفا أدبيا وإنما هو شعبي[1] .

---

[1] ينظر، سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص 25، 26، نقلا عن مصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 26 .

هذا الكتاب الذي استعصى على التصنيف، واعتاد الناقد الحديث أيضا النظر إليه على أنه مزيج من الأشكال السردية التي تعددت مع تعدد الأصول والروافد التي استقى منها محكياته، فتنوع الحضارات والبيئات والأنساق الثقافية التي نشأت فيها هذه الحكايات أدى إلى نشأة أنساق سردية حكائية مختلفة وتشكيلات مجازية متباينة جمعت تحت لغة واحدة هي لغة شهرزاد . قد تتباين هذه الأنواع من حيث السمة الأسلوبية أو العنصر المهيمن أو الطاغي عليها بالاستناد إلى النسق الثقافي، الهندي أو الفارسي أو العربي الذي جرت فيه .

هذا ما يشير إليه شرف الدين ماجدولين الذي استند في هذا الأمر إلى استنتاجات المستشرق "إينو لوتمان"، في أن التعدد النوعي والأسلوبي لحكايات ألف ليلة راجع أساسا إلى تنوع أصولها، ويتبنى هو هذا الطرح متحدثا عن التشكيل البلاغي للأنواع الموجودة في الليالي والمتنوع والمختلف حسب الأصول الثقافية لها وتوزعها على قوميات وفترات زمنية مختلفة* .

و لربما يصعب تحديد انتماء الليالي إلى نوع سردي معين بسبب مسألة التوالد و التضمين الحكائي التي تميزها، حيث تتوالد الحكايات و تتداخل بداية من الحكاية الأولى –الإطار– إلى عدد قد يقل أو يزيد من الحكايات. يبدو أن هذه المسألة تقف عائقا أمام تصنيفها النوعي، حيث إنها إذا كانت تنتمي عموما إلى العجائبي بوصفه نوعا عاما والخرافة نوعا فرعيا، فإن تلك الحكايات المتولدة تتوزع بين أنواع فرعية أخرى، الأمر الذي يقود الباحث دائما إلى التساؤل عن النوع الحقيقي الذي تنتمي إليه الليالي وفي أي خانة ينبغي إدراجها، أم أنه ينبغي إدراجها ضمن "المصنفات الجامعة للأنواع السردية"[1] .

---

* ينظر، شرف الدين ما جدولين، بيان شهرزاد، ص 97 و ما بعدها .

[1] سعاد مسكين، خزانة شهرزاد، الأنواع السردية في ألف ليلة و ليلة، ص 10 .

تتباين في الدراسات العربية الحديثة التصنيفات المقدمة حول التشكيلات النوعية التي تتضمنها الليالي، وتتباين معها الأسس التي ينطلق منها كل تصنيف وحتى الأنواع الفرعية في حد ذاتها وتسمياتها على الرغم من أن النص واحد . حيث إن الليالي تضم –حسب شرف الدين ماجدولين– ست أنواع[1]، يدرج ثلاثة

---

[1] حددها في: 1–الحكاية العجيبة : وهي أكثر الأنواع هيمنة على الليالي ، حيث تجلت العجائبية فيه من خلال الوصف و السرد معا ، وهو قائم على أساس الخيال المطلق و القدرة الهائلة على امتلاك أو فعل الأشياء . =

= 2–الخرافة : إذا كانت الحكاية العجيبة قائمة على عنصر الخارق فإن الخرافة تقوم على الرمز، لذلك تجسد الخرافة الحكايات التي سيقت على ألسنة الحيوان . وقد أثار المسألةَ البحث في موضع سابق منه –في مسألة التداخل بين اصطلاحات العجائبي– وهل يمكن القول بأن الخرافة تقوم فقط على ألسنة الحيوان، في حين أن دلالتها اللغوية وحتى الإصطلاحية المتداولة تشمل كل ما هو قائم على الكذب، سواء أكان على لسان الإنسان أو الحيوان ، ولعل شرف الدين ماجدولين يتبع من خلال اعتماده هذا المصطلح الناقد عبد الفتاح كيليطو حينما حصر هذا الضرب من السرد القائم على المثال الرمزي في الحكايات المساقة على لسان الحيوان .

3–السيرة الشعبية: و هي نوع نادر في الليالي، إلا أنه شكل من ناحية واحدا من عناصر نسيجها ، وهذه السيرة تقوم على ثنائية التاريخي و الأسطوري لذا فإن الصورة الحكائية فيها شديدة و بالغة الدلالة . ويتحدد هذا النوع في نص حكاية "عمر بن النعمان وولديه شركان و ضوء المكان" و هي تشكل واحدا من أبرز نصوص الليالي وأطولها ، حيث يمتد جسدها ،حسب الطبعة المتوفرة، من ص 196 إلى 330 من الجزء الأول ثم من ص 01 إلى 105 من الجزء 2 أي من الليلة الخامسة والخمسون إلى الليلة السابعة والأربعون بعد المائة، ينظر، ألف ليلة و ليلة ، ج1 ، 2 .

4–الحكاية الشطارية : يرى ماجدولين أن هذا النوع خلق أيضا جدلا نقديا حول القيمة الفنية وكل ما يتعلق بأبعاده المختلفة وبخاصة أنه ينتمي إلى فترة أكثر حداثة ، فقد ترعرع هذا الضرب من الحكاية في البيئة العباسية والدمشقية والقاهرية ، وكونه ارتبط دائما بالواقعي، فهو يجسد كذلك من ناحية أخرى الأسلوب الأدنى ضمن الليالي .

5–الحكاية الشعبية: يقصد بها ما يسميه بالحكاية الاجتماعية ، لذلك فإن هذا الضرب من الحكايات يمثل إلى حد ما الجانب الحكائي المناقض للخارق الذي يجسد المستحيل في حين أن الحكاية الشعبية تجسد الممكن ، وهذا الانشغال بالموضوعات أو الممكن عموما يلهي عن اللغة وتصويراتها ، الأمر الذي جعل هذا النوع ينتمي إلى المحكيات ذات الأسلوب الأدنى حسب ماجدولين .

منها (الحكاية العجيبة ، الخرافة والسيرة) ضمن الأنواع السردية التي تنطوي نصوصها على تشكيلات صورية تحيل إلى صيغة أسلوبية وسمها بالأسلوب الأعلى، على أن الأنواع الثلاثة المتبقية تنتمي إلى الأنواع ذات الصيغة الأسلوبية الأدنى، وهي الأنواع التي تقترب من الواقع إلى حد ما بحديثها عن قضايا إنسانية[1] .

يقوم تصنيف شرف الدين ماجدولين لليالي على أساس بلاغي انطلاقا من الصور الحكائية فيها ، فهذه الأنواع الست تتباين من حيث السمات الأسلوبية العناصر الصورية المهيمنة على كل نوع، حيث إن كل نوع من هذه الأنواع يقوم على عنصر مهيمن تتجلى وتنتشر مظاهره في جسد كل حكاية . وعلى الرغم من أن ماجدولين يقدم تصورا حداثيا نسبيا إلا أنه يعود إلى حد ما في تمييزه البلاغي هذا بين الأسلوب الحكائي الأعلى الرفيع والآخر الأدنى إلى معايير بلاغية قديمة، لذلك تجده يصر على الصور البلاغية أكثر من إصراره على علاقة هذه الصور بالنوع السردي ومدى تمايزها بين نص وآخر ينتميان إلى النوع نفسه، الأمر الذي جعله يربط الصورة في الليالي بالحلم وبالمرآة، فإما أن ترتبط الصورة بالحلم أو ما لا يمكن حدوثه وهو الخارق عموما ،

6–الحكاية المرحة : هو النوع يزخر به التراث السردي العربي، متوزع بين المسامرات والنوادر والملح والدعابات، وفي الليالي شيء منه، إلا أن ما يختلف بين حكايات الليالي المرحة و تلك الموجودة في باقي السرد العربي أن هذه الأخيرة ترتبط بتقاليد بلاغية ترسخت في الثقافة العربية لا تكاد تخرج عنها إلا نادرا ، في حين أن الحكاية المرحة في الليالي "أفق هزلي ثري الأصول ، خصيب الآلة نابض بالإيحاء الإنساني، يناظر في مراتب التخيل وآماد الجدي ، ويستكمل قسمات الواقعي في تشكيلات الصورة، الصورة المرآة ، وبالقدر الذي تشكل فيه بلاغة المرح طباقية لتمثيلات الحكمة العقدية والقيمة التعليمية، فإنها تبدو كذلك نقيضا للعبرة الرمزية و الحلم البطولي" . واقتراب= =الحكاية المرحة من الحياة اليومية هو ما جعل ماجدولين يصنفها ضمن الأنواع المتدنية أسلوبيا من ضمن الأنواع التي تتضمنها الليالي. ينظر، شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد ، ص 65 وما بعدها .

[1] ينظر، المرجع نفسه ، ص 65 .

وإما أن تكون مرآة للحياة الإنسانية، ولعل الحكايات التي ارتبطت بالبيئة العربية كانت أكثر الحكايات تصويرا ومرآة لهذه البيئات في حين أن الحلم ارتبط بباقي البيئات (الهندية و الفارسية) .

يبدو أيضا أن اصطلاحات شرف الدين ماجدولين تكاد تتداخل وتتقارب إلا أنه يحاول أن يعطي تأسيسا لاختياره هذه الإصطلاحات انطلاقا من دراسات نقدية أخرى، فالحكاية العجيبة –من حيث انتماؤها– تتداخل مع الحكاية الشعبية –وهي نوع آخر من الأنواع الستة التي حددها الناقد– إلا أن ماجدولين يقول إنها ترجمة لما اصطلح عليه أجنبيا "fable" أو ما اختلف العرب على تسميته وأطلقوا عليه اسم الحكاية الخرافية، الحكاية السحرية ، حكاية الجن أو الحكاية الخارقة، دون أن يقدم تحديدا لها سوى كونها قائمة على الخارق، مؤكدا انتماءها إلى النوع الحكائي الشعبي الذي يجعله نوعا آخر من هذه الأنواع الست .

من التصنيفات النوعية التي عرفها النقد العربي الحديث لليالي تصنيف الباحثة سعاد مسكين الذي يختلف من حيث الأساس والمبدأ وحتى التسميات . يمكن القول إن تصنيف الباحثة هذا كان الأنسب كونه يبرز ذلك التنوع النصي النوعي الذي يميز الليالي، وتقدم الباحثة الأساس الذي تنطلق منه والمتمثل في الصيغة بمعاييرها الثلاثة: الشكلي الموضوعاتي والوظيفي، وهذا في إطار عام تحكمه علاقة السارد بالمسرود : فتصنف على هذا الأساس الليالي إلى[1] :

1–أنواع سردية بسيطة: هي الأنواع التي يهيمن عليها الإخبار، وتتأسس من حيث القصة إلى على الحدث ومن حيث الخطاب على سرد السارد، أي أن ما يغلب على صيغتها هو السرد، ويندرج ضمن هذا الصنف نوعان فرعيان هما الخبر والحكاية .

[1] ينظر، سعاد مسكين، خزانة شهرزاد ، الأنواع السردية في ألف ليلة وليلة، م س، ص 58 إلى آخر المؤلف.

2 –أنواع سردية مركبة: وهي التي يتوارى فيها السارد فاتحا المجال للشخصية فيهيمن على خطابها صيغة العرض التي تبرز من خلالها أصوات الشخصيات، وتدرج ضمن هذا الإطار قصص العشاق، قصص الشطار، والسيرة ممثلة في نص عمر النعمان .

3 –أنواع سردية مختلطة : هي التي تتمازج فيها الصيغتان السرد والعرض، ويبرز الراوي والشخصيات معا ، وينضوي تحتها : الأمثولة (الحكاية التي تُقدم رمزيا) و الرحلة .

إن التنوع النصي الذي تزخر به الليالي لا يربطها بهذه الأشكال الستة فحسب بل يجعلها متنا منفتحا على مختلف التشكيلات الحكائية واللغوية والبلاغية التي احتوتها الثقافة الشرقية القديمة والعربية تحديدا ، فهي أقرب إلى كونها ذخيرة للحكايات التي تتعدد مرجعياتها المعرفية وأساليبها التي تحكمت في زمامها شهرزاد بمعرفتها المتنوعة . ولربما اقتصار الدرس النقدي العربي على بعض الأنواع السردية فحسب لا يعدو كونه محاولة من قبل الناقد العربي تحديد المتن وحصره بحثا عن تعامل سلس واضح المعالم والأبعاد ، فمتى ما صُنفت حكايات الليالي ووضعت ضمن إطر معينة تقوم على التماثل من حيث الخصائص والملامح أصبح التحليل ومحاولة البحث عن النموذج النقدي الذي يجمع بينها أيسر .

ج- بنيات الليالي في الدراسات العربية الحديثة :

تعد بنيات محكيات الليالي من أعقد بنيات نصوص السرد العربي القديم نظرا لتوالدها وتداخل الحكايات فيها ، وتعدد مستويات السرد فيها وفقا لهذا من ناحية، ولتداخل وتعدد المقاصد والدلالات التي تحملها هذه المحكيات من ناحية أخرى، وهي السمة التي جعلت الليالي "أغنى الآثار السردية العربية بحيث يمكن أن نستخرج منها أصول لأن تكون قاعدة للسرد العربي"[1] . لذلك كانت الليالي من أكثر المؤلفات التي استأثرت باهتمام النقد العربي الحديث وخصها بعديد الدرس والتحليل والتأويل متجاوزا إلى حد بعيد انتماء هذا النص إلى الأدب العربي أو أصوله الغربية إلى البحث في بنياته المختلفة، وخصه عديد النقاد بدراسات كاملة سواء من حيث المظهر الشكلي الخارجي لمحكياته، أم من حيث بنياته الداخلية التي تقوم

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1994، ص 84 .

عليها تلك المحكيات والبحث في أهم سماتها وخصوصية هذا النص من خلالها مقارنته بباقي نصوص السرد العربي القديم .

1-جماليات السرد في الليالي :

تقوم بنية محكيات الليالي السردية على ما أسماه عديد النقاد والباحثين "التوالد والتضمين"[1] الحكائي، بمعنى أن كل حكاية تتولد عنها أو تتضمن حكايات عدة جديدة تولد بمجرد ظهور شخصية جديدة ضمنها . وبالنظر إلى خطاب الليالي نجد أن هذه السمة صاحبتها من البداية ، حيث يبدأ السارد الأول (المجهول) بسرد حكاية شهريار وأخيه والخيانة التي تعرضا لها ثم حكاية الصبية التي أسرها العفريت، ثم بعدها حكاية الملكين ودخول شهرزاد حياة شهريار، ومن هنا ينتقل السرد من ذلك السارد الشعبي المجهول إلى شهرزاد، فتبدأ بسرد حكايات ينتقل فيها السرد من شخصية إلى أخرى، ولعل الأمر ينطبق في حالات عديدة على المسرود له، ففي البداية كان مجهولا أوعاما ليتحول شهريار من موقع المسرود إلى موقع المسرود له ليتغير أحيانا كثيرة في ثنايا الحكايات المتضمنة .

وانتقال السرد من شخصية إلى أخرى (أو من ضمير إلى آخر) هو الذي منح الليالي تلك السمة المميزة وأتاح لشهرزاد اصطناع تقنيات متعددة سعت من خلالها إلى أسر المسرود له (شهريار) والقارئ معا . في مقدمة هذه التقنيات العبارة التي تستهل بها سردها "بلغني أيها الملك السعيد" وهذا الاستهلال* يوحي

---

[1] Voir, T.Todorov, les categories du récit litteraire, communication 08 , ed seuil 1976, p156 et au dela . وهذا ضمن حديثه عن التضمين الحكائي « enchassement» في تحليله

* وجملة الاستهلال من أبرز الظواهر التي تميز السرد العربي القديم ، إذ إن كل نصوصه تُشرع بعبارة قد تتضمن إسنادا أو أنها مجرد جملة فعلية تحيل إلى أن هذا الحديث منقول . وجملة الاستهلال مفتاح النص وإطار لا يمكن الاستغناء عنه، وهي صيغة مركبة تركيبا إسناديا وتقليد عربي متوارث مع الأخبار المتناقلة، تنظم عملية السرد والتلقي معا ، وتعد ملمحا قارا ومستمرا في نصوص السرد العربي القديم، وعادة ما

بدلالات عدة تشير إلى أن شهرزاد كانت قارئة أو متلقية عن راو قبلها فهي تعيد سرد ما تلقته، ولهذا مثلت هذه العبارة شكلا لغويا مفتوحا على تساؤلات عدة في مقدمتها عمن تلقت شهرزاد كل هذه الحكايات .

يطرح عبد الملك مرتاض في سياق حديثه عن هذه العبارة الاستهلالية الشهرزادية الشهيرة التي تميز ما سماه بالسرد الألفللي "بلغني" مجموعة من التساؤلات:من بلغ شهرزاد هذه الليالي العجيبة؟ ولم كتمت اسم هذا السارد الخفي؟ ولم لم يطلب شهريار أن تكشف له سره؟ إن عبارة "بلغني" كانت الأليق من منظور مرتاض على الرغم من أنها كانت المرة الأولى التي يفتتح سرد عربي بها، إذ تعوّد عبارات من قبيل زعموا أو حدثنا أو يحكى، إلا أنها استطاعت أن تأسر الذهنية العربية وقبلها الملك المنتقم شهريار، وهي بعبارتها هذه وكأنها تؤكد للملك والجمهور عموما أن ما تسرده مزيج بين كيانها العلمي ونسيج خيالها[1] .

كما جسدت العبارة حسب مرتاض أيضا أداة سحرية تتسم بالإيحائية والتكثيف وإحالتها إلى شكل سردي يصفه بالمفتوح غير الجاهز، القابل لأي خرق أو اضافة أو نقصان، ولربما هذه العبارة تحديدا هي التي

تحيل إلى رواة مجهولين ، وهذه الصيغة ما هي إلا قناع يتقنع به الراوي الأخير أمام المروي له وكأنها إيذان له بالبدء بعملية السرد بعد طلب من المتلقي . وجملة الاستهلال عادة ما تأتي قصيرة من قبيل "حدثنا أو زعموا أو روى . . " لا تقدم أي تصور حول هؤلاء الرواة أو العالم الحكائي الذي هو بصدد سرده . ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي 309/1 و ما بعدها . وقيمة هذا الاستهلال تكمن في كونه أداة للفت المتلقي وإبقائه منشغلا بالحكاية، لذلك عليه أن يكون ذكيا بليغا باختياره هذه الجملة بحيث يضمن الراوي انتباه هذا المتلقي من البداية .

[1] ينظر، عبد الملك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، 1994 ، ص 89 ،90 .

أجازت لشهرزاد بالتصرف في الحكايات التي تلقتها من ناحية وإدراجها ومنحها فعل السرد للشخصية في كل مرة[1] .

وقد ألزمتها عبارة كعبارة "بلغني أيها الملك" أن تنسحب كل مرة من فعلها السردي لتسلمه لشخصية غيرها تقوم بهذا الفعل، فتحتجب هي على مدى حكايات طويلة، و كأن شهرزاد ههنا لا تقوم إلا بعمل الوسيط الناقل لهذه الحكاية من ناحية، و–وكأنها– تمنح من ناحية أخرى، بعدا أقرب إلى الواقعي، يوحي من خلال هذا الاستهلال "بلغني" أن هذه الحكايات حدثت فعلا وبُلِّغت هي بها .على أن انتقال السرد من سارد لآخر صاحبَه تغيير على مستوى الضمير السردي، فجاءت حكايات الليالي نسقا سرديا يقوم على الضمائر الثلاثة ، وهو الأمر الذي يسمح بإشراك السارد نفسه في عملية السرد والحدث ثم إشراك المسرود له وكذا الشخصية .

يشير مرتاض إلى واحدة من أهم التقنيات التي تعمد إليها الساردة في سردها ألا وهي فتح المجال للشخصية كي تتحدث وتسرد بدل السارد الإطار، وانطلاقا من هذا التناوب في عملية السرد يتغير الضمير بين الغائب والمخاطب والمتكلم، فينحسر صوت ما مقابل ذيوع صوت آخر[2] .

---

[1] ينظر ، عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص 171 .

[2] ينظر، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص 86 . وقد أثار جيرار جينات هذه المسألة في سياق حديثه عن الصوت السردي حين قدم تصنيفات لوضعيات السارد انطلاقا من الضمير الذي يحيل إلى مسألة الحضور والغياب وكذا مستوى السارد في المحكي، ويؤكد جينات أن في كل سرد سواء أكان بضمير المتكلم أم الغائب أم المخاطب ذاتا تسرد علينا تقديرها بضمير الأنا من منظور أنها يمكن أن تشير لنفسها في أي لحظة، مما يعني أن جميع السرود أصلها ضمير المتكلم . voir,G.Genette, Figures 03, essais de methodes, Tunis, 1984, p 287, 288. لذلك يشير مرتاض إلى أن الليالي قامت عموما على هذا التناوب في

لذلك يمكن القول إن اعتماد ضمير معين في عملية السرد لم يكن مسألة اعتباطية أو مقامية فقط وإنما كانت وليدة تصور فني وجمالي تتنوع مصادره وجذوره بتنوع الخلفيات المعرفية والتاريخية التي انطلقت منها الحكاية الإطار وهي حكاية شهرزاد . وعدم اعتباطيتها وتولدها من تصور فني هو الذي جعل هذه الظاهرة –توالد الحكايات وتمرير عملية السرد إلى الشخصية– موضوع عديد الدراسات التي سعت إلى الإحاطة بها في الليالي، ويبدو أن عديدها أشار إلى أنها ظاهرة سردية يعمد إليها السارد الشعبي، إلا أنها كانت في الليالي ذات هيكل تنظيمي خاص .

يتحدث عبد الله إبراهيم أيضا عن هذه المسألة في سياق تحديده لأهم ملامح الخرافة في السرد العربي القديم، مشيرا إلى أنه على الرغم من بساطة تركيب الليالي في حكايتها الإطارية التي لا تظهر فيها سوى بعض الشخصيات التي تقوم بأحداث محدودة، إلا أنها احتوت حكايات كثيرة نظرا لتوالي ظهور الشخصيات في حكايات شهرزاد، الأمر الذي أدى إلى تولّد حكايات جديدة ضمن الحكاية الإطارية، مضيفا أن الفعل السردي في الخرافة فعل "رخو" يسمح بتوليد أفعال سردية أخرى في سياقها، وهي تتوالد بشكل مستمر في متنها، فتقوم عموما على الإمكانات السردية للحكاية الإطارية على أن ظهور هذا الفعل الحكائي يقتضي ظهور سارد جديد يحمل على عاتقه سرد هذه الحكاية كما حدثت أو رويت له، مشيرا ههنا إلى أن ظهور شخصية جديدة في الليالي عادة ما يقود إلى حكاية ضمنية جديدة، وبهذا تعددت المستويات السردية في

عملية السرد، فكانت الساردة الإطار "شهرزاد" تنحصر وتتقلص وظيفتها إلى نقل ما يصدر عن الشخصيات الساردة الأخرى، كما بين أن أن هنالك كثيرا من التناسق والتوافق بين شخصية شهرزاد ومستواها الاجتماعي والثقافي ولغتها، ولذلك كانت المستويات اللغوية في الليالي متعددة بتعدد المستويات السردية . وكأن مرتاض يشير إلى أن مسألة التمايز الثقافي الذي يترتب عنه تمايز لغوي لم يغب عن وعي السارد العربي القديم .

الليالي بتعدد الحكايات الأمر الذي أضعف الفعل السردي فيها وجعله قابلا للتحريف، إضافة إلى أن كثرة الحكايات الضمنية جعلها تستأثر باهتمام نقدي كبير على حساب حكاية شهرزاد الأصلية[1] .

سمّى الباحث داود الشويلي حكاية السارد الشعبي المجهول الأول بحكاية المفتتح، وهي حكاية الملكين شهريار وأخيه، أما حكايات الإطار فهي تلك التي شرعت شهرزاد بسردها على شهريار، ويتولد عن هذه الحكاية حكايات "تضمينية"، ولهذه الحكايات دلالاتها الفنية الموضوعية الخاصة، ويزيد نمطا آخر من الحكايات المتضمنة يسميه حكايات خارج السياق، وتتمثل في تلك الحكايات التي ترد ضمن الحكايات التضمينية دون أن يكون لها دور في أحداث الحكاية الإطار أو الحكايات التضمينية، ويتتبع الشويلي هذه الأنواع في عديد حكايات الليالي، ومن هذا التأسيس يتضح للشويلي أن هنالك نمطين لهذا التداخل في الليالي هما: تداخل السرد التضميني وهو تضمين حكاية أو أكثر ضمن حكاية المفتتح أو حكايات الإطار أو حتى الحكاية التضمينية، وكذا السرد التراكمي ويقصد به تركيب حكاية من عدة حكايات تقود إلى تراكم الأحداث انطلاقا من عناصر هذه الحكاية، فكأن تداخل السرد التضميني يقف عند حدود الحكايات التضمينية في حين أن النوع الآخر يتجاوزه إلى جميع الحكايات. وضمن هذا التداخل أو التضمين الحكائي يعمد السارد إلى بعض الأساليب الحكائية كتطوير بعض جزئيات الحكاية فيحولها إلى حكاية مستقلة كما أن بإمكانه التقليص أو الاختزال فيها[2]* .

---

[1] يستشهد عبد الله إبراهيم هنا بكلام تودورف بشأن الخرافة في كتابه (شعرية النثر poétique du , p 70 et au-delà prose) من "أن ظهور ظهور شخصية يفضي إلى ظهور حكاية جديدة" وبهذا كانت الليالي سجلا مليئا بالحكايات التي أحصى عبد الله إبراهيم فيها (96) ستا وتسعين حكاية إطارية ومئات الحكايات الضمنية ينظر، موسوعة السرد العربي 197/1 وما بعدها .

[2] ينظر، داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وسحر السردية العربية، ص 31 وما بعدها .

ظاهرة التوالد /التضمين/التفريخ/ التناسل الحكائي كانت علامة مميزة في الحكاية العجائبية وفي نص ألف ليلة وليلة تحديدا فهي "من الخصائص المميزة التي تشد انتباه القارئ إلى السرد في (ألف ليلة وليلة) توالد السرد داخل العمل وهو توالد يتحقق عن طريق التسلسل (enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوي حكاية ثالثة بدوها"[1]، ويبدو أن من نتائج هذا التوليد الحكائي الذي يطبع الليالي انحسار الحكاية الإطارية مقارنة بالحكايات الأخرى المتولدة، فعلى الرغم من أن اسمي شهرزاد وشهريار ظلا مستمرين طيلة الكتاب، إلا أن سحر الحكاية الضمنية طغى على هذا الوجود ، فلا يكاد يظهر اسماهما إلا في بداية الليلة ونهايتها (بلغني أيها الملك السعيد . . . سكتت شهرزاد عن الكلام المباح) فلا تكاد شهرزاد بهذا إلا أن تكون بدور الوسيط المبلغ الذي ربما لم يعمل على نسج تلك الحكايات وإنما نقلها فحسب .

فمسألة التوالد أو التضمين الحكائي كانت البنية السردية الأبرز التي ركزت عليها كثير من الدراسات العربية الحديثة، وإن تعددت اصطلاحاتها ، على أن طريقة المعالجة كانت واحدة في أغلبها ، والأمر راجع إلى نص الليالي و طريقته التي تكاد تكون واحدة في تعدد المستويات السردية، حيث أن ظهور شخصية عادة ما

---

* يطرح أيضا الباحث مصطفى مويقن من ناحية دلالية إشكاليا محوريا في الليالي متمثلا في : لماذا كان السارد الإطاري في الليالي امرأة ؟ لم تكن المتعة هي الدافع لهذا الأمر بقدر ما كانت غاية سارد الليالي الشعبي تقديم الدرس، كانت امرأة وكانت شهرزاد لتعلم الملك شهريار بعض العبر، فكأنها تسعى إلى تجاوز ماض ملأته الخيانة من ناحية والظلم المستبد من ناحية أخرى ، إلى مستقبل قوامه الوفاء والإصلاح، فكانت بهذا شهرزاد والمرأة عموما حاضرة بشكل طاغ في الليالي بوجهين اثنين : إما فاعلة في الأحداث أو ساردة لها ، على أن الحدث الحكائي والفعل السردي ينبنيان معا على "الغواية والخيانة" ، الخيانة في المضامين والغواية غواية وسحر السرد الذي امتلكته شهرزاد، فكأنما كانت تهوّن أمام شهريار ما مر به من خيانة من خلال سردها لنماذج حكائية من هذا الموضوع ولمختلف الغرائب والعجائب التي شدت بواسطتها شهريار والمتلقي عموما . ينظر ، بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة، ص 160 و ما بعدها .

[1] سيلفيا باغل ، توالد السرد في ألف ليلة و ليلة ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، م 13 ، ع 01 ، 1994 ، ص 47 .

يطرح مستوى جديدا للسرد، و أنه يتم –التعدد– على قاعدة أساسها التسلسل .على أنه ينبغي الإشارة أيضا إلى أن هذه الدراسات و إن فصلت في هذا التوالد الحكائي إلا أنها أغفلت بعض الأمور المتعلقة به كوظائفه التي يمكن أن يؤديها، و إلا فما ضرورة توليد حكاية جديدة . أو كيف يمكن أن تسهم هذه التقنية في تشكيل الصورة و المشهد العام لليالي، وعلاقتها بموضوعها العام .هذا من ناحية، من ناحية أخرى، و إن كان هذا التوالد مجرد تنويعات سردية فكيف خرج عن السياق العام للسرد العربي القديم القائم على الإسنادية سواء في الحكاية الإطارية أم الحكايات المتولدة، فالظاهرة –ظاهرة الخروج عن الإسنادية المتوارثة– تطرح على نص الليالي كاملا ، وهي مسألة لم تطرحها الدراسات العربية ، مع الأخذ بالحسبان أنه حتى النصوص المتخيلة استندت إلى مبدأ الإسناد أيضا .

يبدو، من ناحية أخرى، أن الإحاطة بالزمن في الليالي أمر صعب لتعدد الحكايات وتداخلها ، لذلك آثرت عديد الدراسات العربية الحديثة التي قاربت الليالي في تقنياتها السردية الالتزام بنماذج معينة لهذا السبب تحديدا . والمتأمل لهذه الدراسات التي حللت زمن الليالي يجد أن معظمها تستند إلى تحليلات جيرار جينات (G.Genette) للزمن* . وعلى الرغم من أن مصدر تلك التحليلات نص غربي، إلا أنها سعت –و لو بشكل تقني يشبه إسقاط قالب نظري جاهز على نص يتألف من عديد الحكايات كان يمكن أن يكون هو أيضا مصدرا لنظرية سردية خاصة به و بالعجائبي عموما– إلى تتبع أهم التقنيات الزمنية التي يعمد إليها السارد الشعبي في سرده ، ولهذا فد يقف أي قارئ أمام هذه الدراسات متسائلا دائما : هل ما يصلح لقراءة

---

* يقوم تحليل جيرار جينات (G.Genette) للزمن على تقنيات استخلصها من رواية "بحثا عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، في إطار مقولة الزمن التي تضمنها الجزء الثالث من كتابه "figures" على أن هذا التحليل يقوم على البحث في العلاقات الزمنية القائمة بين القصة والخطاب التي يحددها في ثلاث: الترتيب (Ordre) المدة (Durée) التواتر (Fréquence) . voir, G.Genette , figures3, essai de méthode ,ed Céres , Tunis ,1984 ,p 90 et au delà .

السرد الغربي و تحديدا السرد الروائي صالح لقراءة السرد العربي الشعبي دون أي مراعاة لخصوصية هذا السرد أو ذاك ؟ .

من بين الدراسات العربية التي تعتمد تحليل جينات بشكل تقني جدا دراسة داود سلمان الشويلي للزمن في حكاية "غانم بن أيوب"، حيث يصطنع الباحث قبل تحليله اصطلاح "إيقاع الزمن" و هو ما يجسد من منظوره العلاقة بين زمن النص قبل السرد وزمنه أثناء السرد، ويتعلق هذا الزمن بطول الليالي، وهي مسألة مغيبة في نظره في النقد الحديث ، فالليالي لم تكن متساوية الطول زمنيا لأسباب عدة متعلقة بالمدون الذي دوّنها وكذا بالمتلقي الأول لها شهريار، ويربط من ناحية أخرى إيقاع الزمن بالأسطر في الليلة الواحدة، وكذا بزمن القراءة، وغرضه من هذا التوصل إلى معرفة سرعة النص مقارنة بزمنه الداخلي الحكائي[1] .

إلا أن هذا الأمر لم يفد من ناحية في قراءة الزمن في الليالي، ولم يقدم أي إضافة عدا كونه استخلص أن زمن سرد شهرزاد للحكاية في الليلة الواحدة لا يقاس إلا بالدقائق . ولئن بدا الباحث متحكما ومتقنا التعامل مع تحليلات جينات إلا أن ما وسم دراسته "التقنية" التي حولت النص من متخيل إلى مجرد مجموعة من الظواهر التي تُدرس وفق إجراءات معينة، ما جعل متن الدراسة يبدو كحشد من العناوين والإحصاءات .

---

[1] ينظر، داود سلمان الشويلي ، ألف ليلة وليلة و سحر السردية العربية، ص 50 وما بعدها . يحلل الباحث الحكاية ، ويخص الافتتاحية "بلغتي أيها الملك السعيد" بتحليل خاص إذ إنها مرتبطة دوما بالماضي (أو ما يسميه بنيات السرد اللاحق) ويشير الباحث إلى أن لهذه الإفتتاحية وظيفتين : وضع المتلقي على علم بزمن الأحداث، ثم وظيفة وصف لفضاء العام للحكاية ، ثم و باعتماد : التزامن، الاسترجاع، الاستباق، إيقاع الزمن، الوقفة ، المجمل ، الإضمار، المشهد ، يشرع في تبيان تجليات هذه التقنيات في خطاب "غانم بن أيوب التاجر" مبرزا مواضعها ووظيفة كل تقنية منها . موكدا من خلال هذا أن غاية البحث عن الزمن في الليالي معرفة الكيفية التي يسرد من خلالها الرواي الشعبي حكاياته وكيف يوازن فيه بين الأزمنة الثلاث و أدواتها . ينظر ، المرجع السابق، ص 48 و ما بعدها .

تعتمد من ناحية أخرى الباحثة عليمة قادري تحليل جينات أيضا في دراستها للزمن في رحلة السندباد، إلا أن ما يلاحظ عليها هو اعتمادها لبعض التقنيات فحسب دون الأخرى*، حيث تحدثت عن تعاقبية الأحداث وتسلسلها و خطية الزمن في هذه الرحلة، ثم الاسترجاعات والاستباقات، وعملت على تحليلها وتحديد الدلالات والقيم الفنية التي تحملها، كما ميزت الباحثة ظاهرة زمنية وسمت الليالي وهي تلك الإشارت الزمنية الغير محددة و المطلقة من قبيل "سنوات و دهرا من الزمن. ." وغيرها، وقد رأت أنها تجلت في رحلة السندباد بشكل لافت جعلها تشكل ظاهرة متفردة[1].

ولربما كان ينبغي في دراسة الزمن في الليالي الانطلاق من العنوان نفسه فهو يحمل قيمة زمنية "ألف ليلة وليلة" لم هذا العدد وهل فعلا استغرقت شهرزاد كل هذا الزمن لتسرد حكاياتها وتغير شهريار، أم أنه مجرد قيمة عددية أمدّها بها المدون ؟

إن ما يميز الدراسات المقدمة حول زمن الليالي في النقد العربي الحديث هو اتكاؤها و استنادها الكامل لنموذج جيرار جينات المستخلص أساسا من نص روائي. ولئن أتقن الناقد العربي التعامل مع هذه المرجعية إلا أن الأمر يدفع إلى طرح سؤال الخصوصية الزمنية التي قال هذا الناقد إنه يسعى للبحث عنها في نص شعبي هو الليالي، فهل ما يصلح لقراءة النص الروائي يصلح لقراءة نص شعبي قديم أهم ما يميزه هو تعدد المستويات السردية فيه من ناحية، و بناؤه السردي القائم على الماضي –باستثناء بعض المواقع التي يمكن

---

* من أبرز المآخذ التي رصدت على النقد العربي الحديث و هو يستحضر النظرية النقدية الغربية هي ذلك الاستحضار الجزئي لها واعتماد بعض الإجراءات دون الأخرى، و الأمر لدى البعض يعود إلى مقتضيات النص و متطلباته، و مع البعض البعض الآخرين يكون أحيانا إجراء تعسفيا على الرغم من غنى النص بمختلف التقنيات.

[1] ينظر، عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالاتها، السندباد البحري عينة، م س، ص 81 و ما بعدها.

حصرها–، فهذا التطابق النظري يلغي الاختلاف بين النصين ومن ثم يلغي الخصوصية، على الرّغم من ذلك الإتقان. على أنه ينبغي الإشارة إلى إمكانية توليد هذا النص لنظرية سردية فيما يخص الزمن أم غيره، وهذه الفكرة –إمكانية توليد النظرية من الليالي– طرحت من قبل الناقد العربي وفي مقدمتهم عبد الملك مرتاض ، إلا أنه يلجأ في كل مرة إلى النظرية الغربية لقراءة المتن العربي .

2– اشتغال العجائبي في الليالي بين المخيال الشرقي والتنظير الغربي:

إن نص ألف ليلة و ليلة من أكثر نصوص السرد العربي القديم غوصا في العجيب وتحرّرا من الممكن وهروبا إلى اللاممكن واللامحدود . وإذا كان المجاز اللغوي هو ما يمنح الشعر والأدب العربي عموما فنيته، فإن الليالي قائمة على أساس المجاز الموضوعي المتجلي من خلال الأحداث والأزمنة (الفضاءات عموما) والشخصيات، الغاية من ورائه فتح نافذة للتخييل والخروج عن المعقول وشدّ القلوب والأذهان معا . ولربما لهذا السبب تحديدا استطاعت شهرزاد –التي كان من المفروض أن تقتل في الليلة الأولى– بمجازاتها وخيالاتها العجيبة وعبرها– أن تغير ذهنية ملك منتقم، وتزرع حبها وحب الحياة في قلبه وتبعد الموت عن نفسها –ليس لألف ليلة فقط بل لباقي العمر– وبنات جنسها . لذلك يبدو القول إن الليالي أعجب نص في الثقافة العربية القديمة أمرا صحيحا إلى حد بعيد ، ففيه تبرز كل أنواع العجائب والخوارق، ويكفي أن نقارن هذا النص بجلّ المتون العربية الأخرى التي تبرز فيها هذه الخاصية .

لقد وقفت الدراسات العربية الحديثة على مسألة الخارق/العجيب في الليالي وتجلياته وسبب اعتماده. تردّبعض هذه الدراسات سبب العودة إليه واعتماد كل مظاهره من آلهات واستحضار للجن

والعفاريت والمنامات والإستشراقات والسحر، وكل ما يتجاوز الواقع إلى محاولة معالجة المجتمع الذي غابت عنه المبادئ السلطوية والقيم والسعي إلى معالجتها بطريقة تشير إليه ولكن بتجل عجائبي .

هذا ما يشير إليه مثلا محسن جاسم الموسوي حين رأى أن اعتماد العجائبية في الليالي يحيل إلى ذلك القلق والتوتر الذي رافق تقلبات السلطة في تلك الفترة وغيابها أحيانا، وعديد الأماني والرغبات والتوق إلى زمن الأمان والاستقرار، ولعل هذا ما جعل الراوي العربي يستند إلى هذا البعد بل ويضاعف ويزيد فيه في سبيل هذه الغاية، فسمح لعوالم أقصيت في الثقافة العربية بالظهور في نصه، ما جعل مرجعيات العجائبي تتعدد في الليالي . يقول الموسوي "فللعجائبي والخارق في ألف ليلة و ليلة مرجعيات عديدة منها المرجعيات المعتقدية التي تنتمي إلى منظورات واسعة ينتهي بعضها في وحدة الوجود أو يفترق في ثنايا متجاورة أو متعادلة وعندما يسود معتقد وحدة الوجود ويتوجه المرء بالدعاء وكأنه يستدعي المشيئة الإلهية الآن، وعند هذا المكان، وينخرط الجن في هذا العالم فيخشى القسم أو يستدعيه، بينما تتعالى الرؤية الصوفية لتتماهى أصوات أصحابها وكراماتهم مع المقدرة الغامضة، وحين تشتغل المنامات والإشراقات اشتغالات متباينة في السرد لتختزل المسافة وتطوي الزمان أو تجمع الخيوط وتلغي المنطق"[1] .

والمتأمل في الليالي يجد أنها تكتسي ذلك الطابع الإصلاحي الجانح من ناحية إلى العجائبية والخوارق ومكافحة الفساد الذي يعم المجتمعات عموما وليس القصور فقط، لغاية مفادها تهوين الأمور والمصائب أمام

[1] محسن جاسم الموسوي، مجتمع ألف ليلة و ليلة، مركز النشر الجامعي تونس، 2000، ص 488 ، نقلا عن مصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 230، 28 .

شهريار، فتهوّن أمامه ما حدث له وما رآه وأخوه بداية من قصة الفتاة والعفريت الذي سباها وما جرى لها معه ومع الملكين[1]، وانتهاء بقيمة الوفاء و الإخلاص والتفاني الذي رآه شهريار مع شهرزاد .

لذلك تبدو كل الأشياء في الليالي عجائبية، ما جعل هذه السمة تندرج كبنية من البنيات السردية لليالي تقوم على الخرق المطلق الذي يثير كل أنواع الدهشة والتردد في نفسية المتلقي، الذي كان سابقا ذا مرجعيات وزاد معرفي أقل حول تلك الخوارق وأسبابها ما جعله يقف مترددا، ثم ما يلبث أن يقبل بهذه الخوارق دون أن يجد حلا أو تفسيرا لعالم لا يماثله عالم آخر . يدخل في تركيب هذه البنية العجائبية مرجعيات متعددة تختلف طرائق التعبير عنها ومنطقها ومستوى اعتقاد المجتمع بها .

يرى الباحث مصطفى مويقن أن السرد العجائبي يتطلب جهدا أكبر مما يتطلبه سرد الممكن، إذ إن هذا النمط يؤسس لعالم أو كون جديد بشخوص و علاقات جديدة وبمنطق جديد، ويبدو بالنسبة إليه أن التجلي العجائبي في الليالي كان نتيجة تصورات أسطورية فلكلورية حكائية شفهية قديمة، لهذا تداخل التاريخ والقصص الشعبي والصوفي والماجن وعوالم الجن والحيوان والخارق والمألوف والمبتذل في تكوين بنية عجائبية خاصة بمؤلف ألف ليلة ليلة تشكل ليس فقط رؤية شهرزادية بل رؤيا للعالم فكريا وشعوريا تتجلى سرديا[2] .

وهذا ما يتجلى من خلال الليالي، إذ إنها تفتح عوالم يملؤها السحر الأخاذ الذي يسلب الأذهان، تبدأ ملامحه من البطل ذاته الذي يبدأ حياته شخصا بسيطا فقيرا، ثم سرعان ما يفتح له هذا السحر أبوابا ويضع أمامه كل ماهو خارج عن المألوف وخارق، يسهل له مغامراته والوصول إلى مبتغاه، على أن ما سيقابله من

---

[1] ينظر، ألف ليلة وليلة، 1/3، 4 .

[2] ينظر، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 232 وما بعدها .

أخطار سيكون من زمرة العجيب نفسه، لذلك سيجد هذا البطل في كل مرة فرصا خارقة تساعده على التملص والنجاح[1] .

يتحدّث مصطفى مويقن أيضا عن ظاهرتين تنتميان إلى دائرة العجائبي هما المسخ والحيوان، ويرتبط المسخ (métamorphose) دائما في الليالي بالحيوان، إذ عادة ما يقلب الإنسان إلى طبيعة حيوانية بفعل عملية سحرية إما لغرض شرير وإما خير حسب الموقف الذي تكون عليه الشخصية، ويرى الباحث أن لجوء السارد إلى المسخ عقوبةً بدل القتل غايته لفت انتباه الملك إلى أن القتل ليس دائما الحل في ظل وجود حلول أخرى. في حين أن الغاية من استحضار الحيوان وسَوْق الحكايات على ألسنته كانت غايته رمزية وعظية، على أن يصبغ هذا الحيوان بسمات إنسانية كالعقل والقلب[2] .

تربط من ناحية أخرى الباحثة عليمة قادري التردد والحيرة اللذين تحدث عنهما تودورف بما أسماه الناقد العراقي ياسين النصير المبالغة والتضخيم، فترى أن ذلك التردد يزداد كلما زاد التضخم والمبالغة السردية من غرابة الأشياء والأمور والمخلوقات، وهذا النوع من المبالغة في الغرابة يَمْثُلُ في نظرها في رحلات

---

[1] ينظر، عبد الله إبرهيم ،موسوعة السرد العربي 213/1 وما بعدها . ويؤكد إبراهيم مستعينا إلى حد ما بتصورات فلاديمير بروب في مؤلفه (مورفولوجية الخرافة) وتودورف في كتابه (شعرية النثر) أن هذه الميزة تميز السرد الخرافي عموما، إذ تبدأ حياة هذا البطل ولادته وتنتهي أخيرا بنجاحه، لكنها تحتوي في تضاعيفها على كل ماهو غريب من جن وعفاريت وأمكنة غريبة وسحر تخطاها بمعونة آخرين، وهذا ا يتجلى في حكايات عديدة من الليالي التي منها حكاية "الجبل المطلسم" وحكاية "جلنار البحرية" وغيرها .

يشير شرف الدين ماجدولين إلى الأمر ذاته من أن البطل يلتقي دائما بمن يعينه على الوصول إلى أغراضه، حيث تظهر الشخصيات الخرافية سواء أكانت بشرية أم حيوانية أم ذات بعد مغاير تباعا في مسيرته، حيث تدفعه هذه الشخصيات قدما إلى الأمام فإما أن تكون هي نفسها الأداة السحرية وإما أن تمكنه منها، وإما أن تعرقل المخاطر التي قد تواجهه .ينظر، بيان شهرزاد ، ص 222 وما بعدها .

[2] ينظر، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 259 وما بعدها .

السندباد البحري في الليالي بشكل لافت، فالسارد يبالغ ويضخم بشكل لامتناه في سبيل جذب المتلقي، فيجعل –في حكايات السندباد– الحصان ذا قدرات خارقة تمكنه من التفكير والتكلم والطيران، ويصطنع كائنات جديدة لا تعرف ويجعل الأمكنة خارقة إلى حدود تتجاوز كل معقول[1] .

تستند الباحثة في تحليلاتها لطبيعة العجائب الماثلة في حكاية السندباد –إضافة إلى تودورف– إلى تحليلات الناقد عبد الفتاح كيليطو الذي قدم ضمن كتابه "الأدب والغرابة" تحليلا للعجائبي في الليالي، حيث ميز كيليطو أربع صفات أساسية تميز عجائب هذه الرحلة، يمكن القول إلى حد بعيد إنها تميز الليالي عموما، وتتمثل في[2] :

1– الأحجام الخارقة التي يصف بها السارد المخلوقات والمخالفة لكل ما هو مألوف، وهذا الخرق في الأحجام يكون إما في الضخامة وإما الصغر، على أن الضخامة كانت غالبة على عجائبها .

2–المزج بين المتناقضات والمتنافرات في وصف المشاهد .

3– العادات المختلفة عن عادات العالم المألوف ووجود شعائر مميزة خاصة بهذه الرحلة منافية هي الأخرى للعام المألوف .

4– خريطة هذا العالم المختلفة عن الخرائط وبخاصة في التسميات أو حتى عدم وجود التسمية .

ثم يقيم كيليطو موازنة بين السندباد البحري والبري متسائلا عن طبيعة العلاقة التي تجمع هذا وذاك بالعالم الحقيقي بعد كل ما مرا به من عجائب وأي ألفة يمكن أن تجمعهما به[3] .

---

[1] ينظر، عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالاتها ، السندباد البحري عينة، م س، ص 47 وما بعدها .

[2] ينظر، الأدب والغرابة، ص 107 و ما بعدها .

[3] ينظر، الأدب والغرابة، ص 107 و ما بعدها .

ومن هنا تميز الباحثة عليمة قادري في دراستها للعجائبي في رحلة السندباد بين العجائبي والخوارقي، مع كونهما بالنسبة إليها ترجمة مزدوجة للفظة (fantastique) مستندة في توصيفهما إلى تنظير تودورف للعجائبي، على أن العجائبي متعلق بالأمور غير القابلة للتفسير في حين أن الخوارقي –بالنسبة إليها– هو الفعل العجائبي غير الثابت، فقد يكون خارقا مرة و مرة يصبح مألوفا .

ولئن كانت معظم الدراسات العربية قد أشارت إلى أهم الملامح والتجليات العجائبية في الليالي، فإن مرجعيتها قد تغايرت بين الحديث العام في العجيب دون تمييز بين أنواعه أو مستوياته، أو الاستناد إلى تنظيرات تودورف حوله . وينبغي الإشارة ههنا إلى أن ما قدمته الدراسة العربية حوله لم يتعد حدود الوصف أو تفسير بعض المواقف العجائبية في ظل تعتيم نقدي حول سبب لجوء شهرزاد إلى العجائبي في الليالي، هل كان فعلا دفعا للموت عن نفسها من خلال إغراق شهريار في هذا المحيط العجيب وإشغاله بمحاولة تفسيره، أم أنه كان لغايات أخرى غير هذه الظاهرة ؟ .

يكتسي البحث عن العجائبي في الليالي في النقد العربي الحديث نوعا من التشابه والتشظي معا ، فأما التشابه فيتجلى من خلال وقوف الناقد العربي على نفس المعالم والتجليات العجائبية ومحاولة شرحها أو تقديم بعض دلالاتها ، وكذا من خلال المرجعية التي استند إليها ، التي غالبا ما تمثلت في تنظير تودورف حوله، على أن هذا الاستناد كان إما جزئيا من خلال اعتماد بعض الأفكار دون أخرى، وإما أنه كان حاضرا من خلال الفكرة "العجائبية" فحسب، دون ما ينضوي تحتها وتحديدا فيما يخص اختلاف هذا المفهوم عن العجيب والغريب، فكان أن وقع هذا النقد في بعض الاضطراب المصطلحاتي والمفاهيمي الخاص بهذه المرجعية . أما التشظي فيتجلى من خلال مسألة النظر إلى طبيعة هذا العجائبي هل هو نوع مستقل أم أنه بنية من ضمن بنيات حكايات الليالي، يمكن أن تهيمن عليها و يمكن أن تكون مجرد بينة عابرة قليلة الرصد فيها .

ما جعل التعامل مع الليالي وتصنيفها أمرا صعبا، مادام أن هذا النقد لم يحسم مسألة نوعية "العجائبي" أو ظاهريته. ولعل هذا الإشكال لا يزال مطروحا إلى هذا الزمن: ضمن أي نوع يمكن تصنيف الليالي كونها نصا تطغى عليه العجائبية؟ . ولئن كان عبد الله إبراهيم قدم تصوره القائم على أن الليالي –كما بعض النصوص الأخرى نحو مئة ليلة و ليلة وكليلة ودمنة . .إلخ– تنتمي إلى نوع الخرافة، إلا أن التصورات الأخرى المقدمة حول هذه الخرافة بداية من علم الأناسة التي قدمتها على أنها أسطورة متشظية، أو بعض الآراء الأخرى التي حصرت الخرافة في حكاية الحيوان، يجعل من اعتماد هذا الطرح نسبيا إلى حد ما. ما يجعل هذا الإشكال أشبه بالوقف لا يمكن تقديم طرح فاصل حوله. ويظل بهذا كتاب الليالي أشبه بتلك المؤلفات الموسوعية، لكن تلك التي تضم قدرا من الحكايات العجائبية التي لا يمكن أولا نسبتها إلى شخص معين فهي نتاج جمعي تجتمع في بنائه ثقافات عديدة، ولا يمكن تصنيفه إذ إنه يضم كل الأنواع السردية .

4 – البعد العجائبي في رسالة الغفران في الدراسات العربية الحديثة .

أ–الرحلة بين الواقع و المتخيل :

الرحلة من المظاهر الاجتماعية القديمة، عرفها العربي حين ارتحل بين الأقطار شرقا وغربا ، ولذا ارتبط هذا النوع في الموروث العربي –والأدب عموما– بالانتقال من مكان لآخر أو بالجغرافيا الطبيعية بشكل عام. وتذكر كتب التاريخ وتاريخ الأدب العربي من هذه الرحلات العديد باختلاف أصحابها وأسبابها وغاياتها من حب للاستطلاع أو طلب للعلم أو لغايات رسمية أو تجارية أو جهادية . ارتبطت هذه الرحلات بأشخاص وأماكن وأحداث واقعية، لذلك يمكن عدها أقرب إلى المواثيق التاريخية منها إلى النصوص الأدبية .

وعلى الرغم من كونها رغبة وجهدا واجتهادا فرديا فإن ما يميز الرحلة الواقعية الأمانة والصدق والدقة في تصوير ونقل المشاهد والوقائع التي تحدث خلالها ، بوصفها معاينة شخصية لمختلف المشاهد والأحوال الاجتماعية . .إلخ للأماكن التي زارها الرحالة . ولربما لهذا السبب تحديدا –المعاينة الفردية والدقة والصدق– إضافة إلى الأسلوب السردي المشرق والجذاب للقارئ تمّ إدراج الرحلة ضمن أنواع الأدب،

بوصفها نوعا جامعا بين تقنيات نثرية وشعرية وسردية متعددة استقاها من أنواع أدبية أخرى، إذ كثيرا ما تتضمن الرحلات الواقعية شعرا إما أنه يعود للرحالة نفسه أو لشاعر التقاه خلال رحلته. كما أن قالبها يكون مشكلا عموما من أدوات سردية مقالية متضمنة أيضا مشاهد حوارية درامية، إضافة لهذا كله عنصر المعلومة الصحيحة الواقعية[1] . فكأن الرحلة قديما كانت وسيلة أخرى –بالإضافة إلى الترجمة والنقل– من وسائل المثاقفة بين الحضارات، يعطي فيها الرحالة نموذجا من ثقافته المحلية وناقلا أيضا إلى أصوله الثقافية رصيدا آخر أجنبي .

إلا أن الرحلة في تطورها النصي لم تعد تقتصر على هذه الرحلات الواقعية فحسب، إنما تعدتها إلى تلك الرحلات التي تنتجها المخيلة وتسافر الأفكار فيها إلى أماكن وأزمنة من تحقيق تلك المخيلة، حيث يطلق الأديب في هذا النوع من الرحلات العنان لمخيلته فتنطلق من عالم لآخر مخترقة الأزمنة، وبهذا لم تعد الرحلة الواقعية وحدها أساس الرحلة في الأدب العربي، بل أصبح ممكنا "توسيع مجال أدب الرحلات ليتضمن كل ما يكتبه الرحالة سواء من سار منهم في البقاع أو من تجول مع الأفكار وأخذ الخيال منه كل مأخذ"[2] . على أن هذا النوع من الرحلة لم يكن نابعا من مجرد خيال وإنما هو وليد معارف أدبية ودينية وفلسفية وفكرية عموما ، تقوم بتخصيب خيال الأديب وإمداده بمختلف الصور والمشاهد والأفكار .

---

[1] ينظر، حسين محمد فهيم ، أدب الرحلات ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1989 ، ص 10 ومابعدها .

[2] المرجع نفسه ، ص 150 .

من هنا أمكن إدراج عدة نصوص لا تنتمي في ظاهرها إلى هذا النوع، بل قد تنضوي تحت أنواع نثرية أخرى، على أن ما تحويه هذه النصوص يمثل إلى حد بعيد نصا رحليا بمكوناته المختلفة على الرغم من ذهنيتها وكونها نتاج مخيلة بشرية دون كونها انتقالا واقعيا من مكان لآخر .

إن الرحلات الخيالية تقوم أساسا على عنصري السرد والعجائبي إذ إنها تصور الأحداث ببعد يفوق الحس والعقل معا ، فتظهر بعض نصوص السرد الصوفي –نصوص المعراج مثلا– بوصفها نصوصا رحلية خيالية قائمة على العجائبي الذي يخرج عن حدود هذا العالم إلى فسحات العالم الآخر بالانتقال من سماء إلى سماء ، والتحرر من المجاهدات الجسدية إلى تلك الروحية التي لا ترتبط بمكان معين، وإنما تسعى للتحرر . فكل هذه التمظهرات الروحانية تخرج من دائرة المعقول إلى اللامعقول، وسواء أمكن تقديم تفسير طبيعي لهذا اللامعقول أم لا يمكن تفسيره، فإنه عموما ينتمي إلى حقل العجائبي نظرا لخروجه عن مبدأ السببية ودخوله في سببية خاصة بالروحانيات .

على أن الرحلة الصوفية ضرب من الغربة العرفانية، تصور آلية اتباع سبل مجاهدة النفس بغية الالتحاق بأصحاب الكرامات والوصول إلى النور الرباني، وهدف الرحالة الصوفي في رحلته الروحانية بلوغ الفناء وتجاوز الذات والوصول إلى الدهشة و الحيرة . وهذا النوع من الرحلة نوع من المكاشفات الروحية – لدى الصوفية– مصدرها إلهي ولا يدركها العقل، على أن هذه المبالغة في الروحانية لا تخلو هي الأخرى من العجائبية والرمزية معا ، وتعطيل لقانون الأسباب، فتصل إلى حدود اللامعقول* .

* ينظر، هيثم سرحان ، الأنظمة السيميائية ، دراسة في السرد العربي القديم ، دار الكتاب الجديد ، لبنان ، 2008 ، ط1 ، ص 141 ومابعدها وكذا ، ناهضة ستار ، بنية السرد في القصص الصوفي ، إتحاد لكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص 46 .

لهذا يدرج سعد الوكيل نصوص الإسراء والمعراج ضمن الرحلة الخيالية العجائبية مستندا في هذا إلى تنظيرات تودورف حوله، فيرى أن هنالك نصوصا من السرد الصوفي يمكن عدّها عجائبيا غريبا، إذ إنها تنتهي بتفسير طبيعي ما على الرغم من تعلقه بالجانب الروحي، في حين أن هنالك نصوصا أخرى تنتمي إلى العجائبي العجيب نظرا لكونها تمثل الحد الأرقى من التصور الروحاني الخارق، كما أن هنالك بعض النصوص التي تحيل إلى العجائبي المحض كونها تنطوي على بعض التفاصيل التي يمكن لغيابها الحسم في كونها عجيبا أم غريبا[1].

تبرز أيضا بعض الرسائل التي عُدت من الرّحلات الخيالية العجائبية مثل رسالتي "الغفران" و"الصاهل والشاحج" لأبي العلاء المعري وكذا "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي، على الرغم من أن هذه الرسائل كانت موجهة لأشخاص حقيقيين، كما أن الشخصيات الماثلة في بنياتها السردية مستوحاة من التاريخ إلا أن فضاءاتها خيالية وحتى الأدوار التي أدتها هذه الشخصيات، فجاءت مرتبطة بعالم ماورائي، يذكر فيه الجن ويحيا الأموات وتتكلم الحيوانات، فكانت مختلفة تمام الاختلاف للواقعي والتاريخي[2].

وبهذا تختلف الرحلة الخيالية اختلافا تماما عن الرحلة الواقعية وقد لا تتفق معها سوى في كونها انتقالا، على أن هذا الانتقال يشمل أمكنته وأزمنته وطبيعة شخصياته والدوافع والغايات الكامنة وراءه، إلا أنه انتقال لغوي فحسب، مما يتيح مجالا وفضاء أكثر تحررا للتعبير والتخييل والإغراق في العجائبي للأديب، ولهذا

---

[1] ينظر، سعد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص15 وما بعدها .

[2] ينظر، عبد الله محمد الغزالي، المنجز السردي العربي القديم، مكتبة آفاق، ط2، 2011، ص267 وما بعدها. وقد تعرض صاحب الكتاب في واحدة من دراساته إلى رسالة التوابع والزوابه لابن شهيد وأدرجها ضمن الرحلات المنخيلة العجائبية، إذ إنها رحلة إلى عالم الجن وذلك المرتبط بالأدباء والشعراء تحديدا .

تحديدا كانت الرحلات الخيالية العجائبية من أبرز نصوص الرحلات في الأدب العربي القديم، فهي نص متفرد خارج عن المألوف على الرغم من كونه يقوم على بعض التقنيات التي تشركه مع نصوص السرد العربي الأخرى كسمة التوالد الحكائي والتلاعب بالزمن، على أن توجّهها نحو المجهول والمخفي كان من أهم أسباب الافتتان بها .

ب- التجليات العجائبية في "رسالة الغفران" بين خلفياتها الدينية والقراءة الحديثة:

تعدّ رسالة الغفران من أكثر نصوص الأدب العربي القديم جرأة على بعض المحظورات التي اعتاد الأديب العربي تحاشيها ، حيث استلهم فيها المعري من القرآن الكريم والثقافة الإسلامية عموما ليصيغها على منوال أقرب إلى الرحلة منه إلى الرسالة، رحلة من الدنيا إلى الآخرة ومن السماء إلى الأرض وبين الجنة والنار وكل ما فيهما* .

* رسالة الغفران عبارة عن رد عن رسالة لابن القارح (علي بن منصور الحلبي ت423ه) كان مضمونها شكوى وتحسر هذا الأديب من الزمان والعباد والزندقة والزنادقة تحديدا وكثرة الكفر وقلة التوبة و الغفران، كما أنها كانت رسالة اعتذار منه لأبي العلاء المعري بعد أن سرق منه خلال رحلته كتاب للمعري ، لهذا رد عليه الأخير برسالة الغفران بطابع ساخر لاهٍ متذمرا هو الآخر من الزمان وأهله، حيث استهزأ بالشعراء الزنادقة تحديدا في هذه الرسالة المطولة فزعم أن الله سبحانه وتعالى غفر لهم ذنوبهم وأسكن بعضهم جنته، لذلك سميت الرسالة بالغفران، وساخرا منه أيضا بعد تلك السرقة واصفا إياه فيها بالأسد الذي اعتدى عليه الثعلب، وجعله واحدا من شخوص هذه الرسالة . وتذكر عائشة عبد الرحمن محققة الرسالة أن المعري كتبها في ظروف نفسية قاهرة ، حيث أملاها بمعرة النعمان (424ه) بعد فشله في معركة الحياة ، فانطوى على نفسه اليائسة . و الرسالة مقسمة إلى قسمين : القسم الأول كان تعقيبا على رسالة ابن القارح ومداعبا له بخيالاته ، حيث يمنع ابن القارح من دخول الجنة لأنه لا يملك جواز عبور، إلا أنه يدخلها رفقة ابراهيم بن سيدنا محمد (عليه الصلاة والسلام) ، وهناك

لذلك نُظر إليها على أنها نص ساخر من المعتقدات الإسلامية :الآخرة ، المحشر، الجنة والنار . . ، وأنها من ناحية أخرى دفاع عن الشعراء الزنادقة الذين أسكن بعضهم الجنة، حتى اتهم هو نفسه بالزندقة لأنه تخيل الحياة الآخرة. و الحق أن أبا العلاء لم يزد عمّا ورد في النصوص الإسلامية سوى بعض التفاصيل التي أوحت له مخيلته بها .

أما من الناحية النقدية فيمكن القول إن الاهتمام برسالة الغفران –وعلى غرار ألف ليلة– جاء متأخرا إلى حد ما ، حيث لم يظهر هذا الاهتمام إلا في القرن التاسع عشر وتحديدا بعدما تداول النقاد الغربيون فكرة مفادها أن "الكوميديا الإلهية" التي ألفها "دانتي أليغيري" (Danteh Aligueri) استلهم فيها من نصوص المعراج الإسلامية ورسالة الغفران بشكل خاص، وصارت هذه الفكرة مدار بحث عديد المقارنين الغرب، ليأتي بعدها دور الناقد العربي ويضيف بعض الاهتمام بهذا النص[1] .

طرحت رسالة الغفران من ناحية أجناسية/نوعية إشكالا يتعلق بانتمائها وتصنيفها النوعي، إذ إن العنوان يظهر أن النص عبارة عن رسالة، وكذلك الأخبار التي وردت من أنها رد على رسالة لابن القارح كتبها إلى المعري، لكن وفي ضمنية النص تتجلى كثير من ملامح الرحلة من ناحية وملامح القصة (في شكلها العربي

يلتقي بشعراء يحاورهم ويشاركهم مرحهم ، كما يلتقي بشعراء جاهليين غُفر لهم ونحويين ولغويين . أما القسم الثاني فقد كان مخصصا للإجابة عن رسالة ابن القارح عن الزندقة من أنها موجودة منذ أمد وأنها متفشية بين الناس والشعراء تحديدا وبين أصحاب الملل والنحل . منهيا رسالته باعتذار منه لابن القارح لتأخره عن الرد بسبب عماه فهو ينتظر دائما من يكتب له . ينظر، أبو العلاء المعري ، رسالة الغفران ، ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح ، تح عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، دار المعارف القاهرة ، ط9 ، دت ، حيث يبتدئ القسم المخصص لرسالة الغفران من ص 125 .

[1] من هذه الدراسات يذكر دراستان لطه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه (1944) وتجديد ذكرى أبي العلاء (1958) وكذا تحقيق بنت الشاطئ الغفران لأبي العلاء المعري (1962) .

القديم) من ناحية أخرى، فهل "رسالة الغفران" رسالة أم رحلة أم قصة ، أم يجب النظر إليها على أنها نص أدبي فقط في سبيل الكشف عن بنياتها الداخلية وملامحها الفنية بغض النظر عن انتمائها النوعي، حيث درست رسالة الغفران على أنها "رسالة قصصية" كما درست على أنها رحلة.

تشير الناقدة ألفت كمال الروبي في دراستها المعنونة "تحول الرسالة وبزوغ شكل جديد في رسالة الغفران" إلى أن ابتعاد المعري عن الشعر واعتماده النثر القصصي كان سببه وعيه بأزمة الشعر وتفشي الظاهرة السردية في عصره، وهو ما حفزه لإعلان القطيعة مع الشعر واعتماده السرد، فكان أن استحدث – لوضعيات اجتماعية ونفسية وفكرية معينة– نوعا جديدا "الرسالة القصصية" متجاوزا الأنواع التقليدية، فكانت –حسبها– مغامرة أدبية تجاوز بها المعري المعري الشاعر وكانت الرسالة النوع الذي استوعب المعري قاصا[1] .

ولعل هذا التهجين الاصطلاحي الذي قدمته ألفت كمال الروبي كان الحل الأمثل لإيجاد نوع يمكن إدراج رسالة الغفران وعديد الرسائل القصصية التي تنهج منهجه ضمنه، إذ إن كل الأنواع السردية –أو نظرية الأنواع عموما– لا تقدم نوعا يمكن أن يتعامل مع مثل هذه النصوص التي لا يتجلى فيها القصصي أو الرسالة فحسب، بل يتجلى فيها أيضا الرحلي والصوفي والعجائبي ، وتداخل كل هذه الخطابات في نص واحد يطرح عديد الإشكالات الخاصة بالتحديد النوعي لها بداية، ثم البناء الداخلي ثانيا . ومصطلح "الرسالة القصصية" يخفف من حدة الإشكال الأول ويقود إلى نوع من التبسيط للثاني في ظل هذه الهجانة والتداخل .

يرى صالح بن رمضان أن الغفران مزيج بين الرسالة والقصة، وأنها في الأصل رسالة انفتحت على أنواع سردية، حيث تكاد تختفي فيها الرسالة، وتجسد رسالة الغفران هذا الخروج والانفتاح تجسيدا بارعا ربما لم

---

[1] ينظر، ألفت كمال الروبي بلاغة التوصيل و تأسيس النوع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2001، ص 75 و ما بعدها .

تمثله الرسائل القصصية السابقة ، على أن هذا الخروج ليس سوى صورة من صور التفاعل بين السرد وأنواع نثرية، ويشير الناقد أيضا أن رسالة الغفران تطرح مسألة الحدود بين الأنواع الأدبية جانبا ، وكأن أبا العلاء كان يسعى إلى تطوير الكتابة النثرية وخلق نوع أدبي جديد بهذا التفاعل، فمزج بين الترسل والتخييل، حيث كانت شخوصه من عالمه الحقيقي، حولها إلى شخصيات متخيلة وجمعها في فضاء متخيل، وبذلك تجاوزت رسالة الغفران بعض ملامح ووظائف الرسالة إلى وظائف الرسالة التخييلية التي يتحول فيها المترسل إلى سارد مترسل[1] .

يدرج شعيب حليفي رسالة الغفران –في تجنيسه لها – ضمن ما يسميه بأدب القيامة أي تلك المتون التي تتخيل مشاهد الآخرة وتصور ما يحدث في الجنة والجحيم معا ، إما لغاية ترغيبية وترهيبية وإما لغاية أدبية محضة ، وضمن أدب القيامة يصنف الرحلة النثرية الخيالية التي تقوم على أسلوب الترسل وهي بالتحديد ما تنتمي إليه رسالة الغفران مقرنا إياها برسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي[2] .

وهو قول حسين الواد نفسه حين أكد أن الرحلة شغلت حيزا كبيرا من الرسالة، مشيرا إلى أهم الأمارات اللغوية والدلالية التي تؤكد هذا الأمر، على أن حسين الواد يحلل الرسالة على أنها رحلة، فلا ينفك يصفها بالرحلة دون القول إنها رسالة، مؤكدا أن شكل الرحلة في رسالة الغفران كان عملا واعيا ومقصودا من

---

[1] صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية و دورها في تطوير النثر العربي (مشروع قراءة شعرية) دار الفرابي، لبنان، ط2 ، 2007 ، ص 217 وما بعدها .

[2] ينظر، شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس وآليات الكتابة، خطاب المتخيل ، دار القرويين ، الدار البيضاء، ط2، 2003، ص 103 .

قبل المعري متسائلا في هذا السياق عن كيفية انتقاله من الرسالة إلى الرحلة وارتقائه من الأرض إلى السماء ليصل أخيرا إلى امكانية عدّهما نصين اثنين متضمنين في نص واحد : نص الرحلة ونص الرد[1] .

يدرج الباحث عبد المالك قجور رسالة الغفران ضمن ما يسميه "الرحلة العمودية"، وهي رحلة تنطلق من العالم الأدنى إلى الأعلى، وهي ههنا من الأرض إلى السماء، ومن النار إلى الجنة. وترتكز الرحلة العمودية في نظره على مجموعة أحداث لا تخص بيئة معينة، بل هي تصور لعالم آخر مختلف يقدم نموذجا إنسانيا أسمى، وفي الغفران هذا النموذج لإنساني قائم على فكرة صراع الإنسان الدائم مع الحياة والموت وما ينبغي عليه فعله وتركه فيهما . على أن هذا الضرب من الرحلة "العمودية" في الغفران لم يكن نتيجة عدم أو سبقا خياليا للمعري بل إنه متأثر فيها بالمأثورات الدينية وفي مقدمتها معراج الرسول الكريم إلى السماء السابعة وما التقاه في هذا المعراج وما رآه، الذي ترك أثرا في عديد النصوص السردية والتاريخية العربية وغير العربية القديمة. ويضيف الباحث أنه وسواء أكان نص ما توافرت فيه عناصر الرحلة حقيقية كانت أم خيالية يجب إدراجه ضمن الرحلة كنوع أدبي ولهذا فرسالة الغفران بالنسبة إليه "رحلة خيالية عمودية"[2] .

إلا أن بعض الدراسات اهتمت بها من حيث أنها تنتمي إلى السرد العربي القديم، فهي نص يحمل مكونات سردية من قصة وشخصيات وفضاءات، وسواء أكان هذا النص رحلة أم حكاية عجيبة فإن البحث توجه إلى جماليات السرد فيه وكذا بعده العجائبي. ورسالة الغفران من حيث هي نص سردي تخييلي كل مافيه خارج عن المعتاد، بقالب رسائلي يخالف كل النصوص السردية الشائعة في تلك الفترة باستثناء

---

[1] ينظر، حسين الواد ، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتب، تونس ، ط3 ، 1998 ، ص 20 ، ص 20 وما بعدها .

[2] ينظر، عبد المالك قجور، القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان ، مكتبة الشركة الجزائرية بوداود ، الجزائر ، ط1 ، 2009، ص 75 وما بعدها .

رسالته هو (المعري) "الصاهل والشاحج" أو رسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد، يمكن إلى حد بعيد إدراجه ضمن الأدب العجائبي لما يتضمنه من خوارق وفي مقدمتها الرؤية المستقبلية لما هو غيبي وكذا القدرة على الارتقاء من السماء إلى الأرض والتجوال بين الجنة والنار .

تبدو الملامح العجائبية في رسالة الغفران من كونها رحلة غيبية إلا أن هذه الرحلة لم تكن كغيرها من الرحلات، إنها رحلة تدور أحداثها في دار الخلود، اجتمع فيها وفي زمن راهن متجاوز منطق الزمان والأرض عدد من الشخصيات المقتبسة من التاريخ والميثولوجيا معا، فكانت الرحلة ارتقاء وانتقالا خارقا في قالب فكاهي ساخر، ناقدا الأوضاع الاجتماعية المختلفة. وعلى الرغم من أن شخصياتها مستوحاة من التاريخ ، إلا أن هذه الرحلة جسدت تفاعلا بين الخيال الأدبي والنصوص الإسلامية والأدبية والفلسفة وكذا الميثولوجيا الإنسانية، مما يحيل إلى الخيال فيها، الذي أسهم إلى حد بعيد في تطوير الظاهرة السردية عند العرب فلم تعد تقف عند حدود الديني ، وكأن خيال المعري هنا حاول أن يوسع دائرة تصور الإنسان العادي للجنة، فعمد إلى تلك الصور الخارقة .

والرسالة في مضمونها مسألة غير مألوفة لدى العربي –ولعل هذا الأمر هو الذي حذا ببعضهم إلى اتهام المعري بالزندقة– مما يجعلها تنتظم ضمن دائرة العجائبي، وغرابة الغفران تتجلى في المستويين اللغوي والحكائي. فأما على المستوى اللغوي فقد بدا وكأن المعري حاول أن يحيي لغة يمكن القول إنها كانت محنطة في المعاجم العربية، مما جعل لغتها صعبة ومختلفة عما تعوده السرد العربي في تلك الفترة .

يتحدث مصطفى ناصف عن هذه اللغة "الثرية المرهفة" على أنها لغة تجسد مرحا فلسفيا يحتاج إلى تأن للفهم، لغة تقف على أسس شعرية وتتجاوزها معا، ويشير الناقد أيضا إلى أن هذه اللغة الغريبة كانت مدار الدرس النقدي لفترة ما، إلا أنه لا يرى فيها سوى دعوة للترفع عن سفاهات الناس، وأن هذا التكثيف

اللغوي الغريب إنما هو نوع من الطموح إلى مُثُل أمكن القول إنها تداعت في عصره، فكأن هذه الغرابة اللغوية كانت دعوة إلى العودة إلى الوراء، الماضي النقي البريء، ومعه عودة إلى تلك المثُل "كانت الكلمات رمز الوقار والحياء ورمز العزلة المعطاء . . الكلمات الغريبة هي الطرق الضيقة التي يراها أبو العلاء امتحانا للنفس والتماسها للمصاعب الكريمة"[1] .

تعرض مصطفى ناصف بالتحليل لكثير من عبارات رسالة الغفران التي تنتزع منزع الغرابة، حيث تعرض لمقدمة الكتاب التي كانت صعبة إلى حد بعيد، مشيرا إلى اعتماد المعري أيضا شعرا في من غريب اللغة الكثير، كما توقف على عديد المقاطع في عديد المشاهد التي تضمنها النص، ليخلص إلى أنها كانت درسا جذابا في مخاطر التعامل مع الكلمات* .

أما من الناحية المضمونية، فرسالة الغفران كانت رحلة ذهنية خيالية على الرغم من استنادها من ناحية على النص الديني ومن ناحية أخرى على التاريخ، فانتقلت بين الدنيا والآخرة وتحركت شخصياتها بين بيئات مكانية متعددة .

يرى الباحث حسين جمعة أن المعري حقق في رسالة الغفران صفة المرونة في البناء السردي العجائبي من حيث العناصر الحكائية، فالشخصيات والأحداث متخيلة وكذلك الفضاءات، وأن عجائبيتها تكمن في ذلك الانتقال الذي أحدثه السارد بين الأرض والسماء، وخلال الأزلي، وأدخل كل شخصية من شخصياته جنة الغفران وحتى الشعراء الزنادقة والماجنين، وحول في جنة الغفران من شاء تحويله، وكلّم من الحيوانات والحور من شاء تكليمه، فجعل ابن القارح يكلّم أفاعي الحنة وكل حورياتها في قالب شبيه بالقصص الهندية

---

[1] مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص 228 .

* ينظر، المرجع نفسه، ص 228 وما بعدها، 245 وما بعدها .

التي سيقت على ألسنة الحيوان، مما أحال الباحث إلى سعة ثقافة المعري وانفتاحها على الهندية والفارسية على الرغم من اعتزاله الناس[1] .

كما تحدّث مصطفى ناصف عن هذا البعد العجائبي في الغفران مؤكدا أن المعري إنما انتقد ضمنيا من خلال هذه الغرابة المجتمع ونقائضه ، حيث يذكر مشهدا غريبا لابن القارح مع حورية، و يذكر الشجرة التي يخرج من ثمرها حور العين التي تحدث عنها السارد أو ما تسمى الفاكهة النساء أو نساء الفاكهة وكيف تتحول من فاكهة إلى امرأة و حديث طير الجنة وغنائه ، وغاية هذا كله تحسيس الناس بما في الجنة و الآخرة وترغيبهم في تلك العودة[2] .

عملت أيضا القراءة الأسطورية لرسالة الغفران على فك شفرات الرموز الماثلة فيها ، وتحديدا تلك الجامدة والحيوانية والميثولوجية ، التي ترى أن وجودها لم يكن اعتباطيا و إنما كان ذا دلالات متعددة، أظهرت من جانب ما معرفة أبي العلاء بالميثولوجيا والأساطير القديمة، حيث ذكر مثلا فيها الشجرة التي كانت رمزا للخطيئة التي سمّاها السّارد في المقدمة شجرة الحماطة، ويرى هذا الضرب من القراءة أن ذكره لها كان تعبيرا عن اشتياق المعري لصديقه ابن القارح ، على أن الأساطير العربية القديمة تذكر أن شجرة الحماطة هذه تألفها الحيات وتشتاق لها[3] .

---

[1] ينظر، حسين جمعة، أدب الخيال في رسالة الغفران ، مجلة التراث العربي ، صادرة عن إتحاد كتاب العرب ، دمشق ،ع90 ، 2003، ص 18 وما بعدها .

[2] ينظر ، مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، ص 246 وما بعدها .

[3] أما من الحيوانات، فيذكر الحية ، ويجعل من هذه الحية أنواعا ، فهنالك الحية ذات الصفا والحية القارئة التي تسعى إلى المعرفة، حيث تتحدث هذه الحيات وتقفز وتلعب على مرأى من ابن القارح وتتساءل عن سبب وجوده في جنتها ، حيث أن السارد خصّص لها فردوسا ، والحية ميثولوجيا رمز للخداع ونكران الجميل وعدم الأمان . كما ظهر في الغفران رمز الشيطان، وهو واحد من مظاهر الطوطمية في الفكر العربي –

تبدو هذه البيئات المكانية متشعبة في حقل ما ورائي، حيث يصور السارد للمتلقي النار والجنة والمحشر، وضمن هذه الجنة يعثر القارئ على جنات خاصة بالإنس وأخرى بالجن وأخرى بالحيوانات، ويعثر أيضا على الجنة المزدهرة والجنة الذابلة التي تقارب النار، في حين قسم السارد النار إلى قسمين، نار للجن وأخرى للإنس. وعلى الرغم من تاريخية الشخصيات الماثلة في رسالة الغفران إلا أنّ السارد حوّلها إلى شخصيات ورقية وأكسبها سمات أخرى، حيث يتصارع ابن القارح مع خزنة النار لدخولها دون إذن الله سبحانه وتعالى، وشجارا دار بين النابغة الجعدي والأعشى وتفاحشا في الجنة وتبادلا للتهم عما تضمنه شعرهما في الدنيا . إضافة إلى الحيوانات التي تتحدث وحتى الجمادات، على أن السّارد وزّع هؤلاء جميعا وتحديدا الشخصيات المستوحاة من الواقع بين الجنة والنار، فجعل الرسول (صلى الله عليه وسلم) والإمام علي وأهل البيت عموما في الجنة وكذلك اللغويين والنحاة من أمثال المبرد وابن دريد وسيبويه، وكذلك بعض الشعراء كالأعشى وزهير وحسّان والنابغتين، وكذلك المغنين والمغنيات كالموصلي وحتى الحيوانات، في حين أسكن النار زمرة أخرى من الشعراء وفي مقدمتهم امرؤ القيس وبشار بن برد وكثير من الشعراء الصعاليك وشعراء المجون حتى شعراء الإسلام منهم[1] .

وقد تجلى في رسالة الغفران في شخصية الجنيثعور/أبو هدرش- وكان توظيفه فيها مرتبطا دائما بالشعراء فهو حافظ وملقن للشعر، وحضوره أيضا أحال إلى حد ما إلى ارتباط شخصية ابن القارح في النص –ووراءه الناس في الواقع- بملذات الحياة وانشداده لها حتى وهو في الجنة بدافع من الشيطان ، المشهد الذي يذكر في القراءة الأسطورية بمشهد سيدنا آدم وأمنا حواء بالشجرة المنهي عنها التي قطفا منها وهما في الجنة . ينظر، هجيرة لعور (بنت عمار) ، الغفران في ضوء المنهج الأسطوري ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2000 ، ص 90 وما بعدها .

[1] ينظر، أبو العلاء المعري ،رسالة الغفران ، و معها نص محقق من رسالة ابن القارح ، تح عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ" ، دار المعارف ، ط9 ، دت ، حيث يبدأ القسم المخصص لرسالة الغفران من ص 129 .

كان تعدد المشاهد والشخصيات سببا في تنوع بنيات رسالة الغفران، فبالنظر إلى ترتيب الأحداث فيها يبدو أن هذا الترتيب لا يخضع لنظام زمني معين، بل إلى بعثرة منطقية للأحداث، فمنها ما يتقدم ومنها ما يتأخر، حيث يبدأ السارد بمشهد ويصف ابن القارح ويسرد ما يفعله ثم يعود ليتحدث عن وقوفه في المحشر شهرا أو شهرين، لكن سرعان ما يتداول عملية السرد شخصيات أخرى فتسرد وهي في الجنة أو النار عن ماضيها في الدنيا ووقوفها في الحشر ودخولها الجنة أو النار، وفق نظام يتخلخل فيه ترتيب الأحداث فلا تلتزم هذه الذات الساردة به .

يشير حسين الواد إلى أن رسالة الغفران تبدأ بحالة هدوء ثم حالة حركية لتعود أخيرا إلى الهدوء، حيث كان الهدوء يعمّ الجنة إلى أن دخلها ابن القارح فأضفى حركية على المكان من خلال تجواله بين الجنة والنار وما سرده عنه، وخلال هذه الفترة من الاضطراب الذي يحدثه ابن القارح يتمظهر ذلك التفاوت الزمني بين زمن سردها وزمن وقوعها قصصيا، والأمر يتجلى من خلال اعتماد الزمن الماضي في السرد ومن خلال ذلك الخروج عن السرد إلى الوصف والتفسير والشرح، وكذا من خلال الإيجاز في سرد الأحداث حتى تلك التي تحتاج إلى تفصيل أكبر، لهذا يرى الواد أن ذلك التطابق بين الزمنين نادرا ما يحدث في رسالة الغفران[1] .

يتحدث عبد المالك قجور عن هذه المسألة أيضا ولكن في علاقتها بالسرد وتغير لغته بتغير الذات الساردة، حيث يذكر مثلا أن قصة ابن القارح بدأت بالنهاية على لسان السارد الأول ، ثم يصبح ابن القارح نفسه ساردا لما حدث له سابقا، لتقوم الشخصيات الأخرى أيضا بسرد حكاياتها، حيث تتبدل الفضاءات بين الدنيا والآخرة والجنة والنار والمحشر[2] .

---

[1] ينظر، حسين الواد ، البنية القصصية في رسالة الغفران ، ص 31 وما بعدها و 58 وما بعدها .

[2] ينظر، عبد المالك قجور ، القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان ، ص 29 وما بعدها .

ويشير الناقد إلى أن هذه السمة "الخروج عن الترتيب الأصلي" للأحداث في قصصيتها تجعل من رسالة الغفران نصا مميزا عن باقي نصوص السّرد العربي القديم التي اعتمدت الترتيب الأصلي. إلا أن الملاحظ لمعظم نصوصه يجد أن مسألة التوالد الحكائي التي تميزها جميعها هي التي تخرجها إلى ذلك التجاوز الواضح لنظام الأحداث، ففي معظمها يشرع سارد بسرد الأحداث ثم ينتقل السرد إلى غيره ليعود إليه لاحقا ليتم أحداثه كما قد تتدخل شخصيات أخرى فيها، ولابد أن تقف الليالي دوما في واجهة النصوص المستشهد بها كنص لا يخضع لهذا النظام، كذلك الأمر بالنسبة لنصوص أخرى لا تنتمي لدائرة العجائبي ومنها المقامات.

يبدو أيضا أن هذا التعدد قاد إلى تنوع فضاءات الغفران بداية من المكان الذي تعددت تشكيلاته وتوزعت بين الجنة والنار والمحشر التي أسهب السارد في وصفها بكل ما فيها وكأنها مكان يعرفه. ويعود هذا إلى فلسفة خاصة بالمعري ربط فيها الإنسان بالمكان تحديدا بوصفهما وحدة متكاملة، على الرغم من أن رحلة المعري كانت رحلة خارج أطر الزمن وداخل حدود المكان، إلا أنه أهمل مقولة الزمن في خروج منه عن النظام الإسنادي الذي لطالما تعوده السرد العربي القديم، في شكل هروب عن الواقع الذي سئمه الأديب .

يمكن القول عموما إن المتأمل للخطاب النقدي العربي الحديث المقارب لرسالة الغفران أن أكثر ما أثير حولها تجسّد في أمرين اثنين : مسألة الانتماء النوعي لهذا النص وآلية خروجه من الرسالة إلى الرحلة، وكذا السمة العجائبية التي تميزه سواء في الموضوع في حد ذاته أم في بعض الأحداث التي يتضمنها .

فأما بالنسبة للانتماء، بدا ذلك التضارب بين إدراج الغفران ضمن الرسائل أم ضمن الرحلات أم القصة، لوجود ملامح الثلاثة فيها، فتجاذبته الجهات الثلاثة إلى أن أوجد مصطلح الرسالة القصصية الذي أدرجت ضمنه، على الرغم مما أثاره المصطلح نفسه من اضطراب حين جمعه بين نوعين ينتمي كل منهما إلى

ضرب مختلف من الكتابة النثرية، فالرسالة تعلقت بالواقع وأشخاص موجودين يتراسلون بينهم بشكل جدي، في حين أن القصة مجالها الأرحب هو الخيال الذي تدور أحداثه المتخيلة في فضاءات وبشخوص متخيلة، فكيف يجمع بين ما يحيل إلى الواقع وما يحيل إلى الخيال في اصطلاح واحد . ويبدو أن هذا الجمع هو الوسيلة الوحيدة لتحديد الانتماء النوعي لمثل هذه النصوص، إذ إن النظر في طبيعة الغفران في حد ذاتها يجيز هذا النوع من الاصطلاحات، إذ هي فعلا رسالة موجهة لشخص معين إلا أن موضوعها خيالي في شطر منه، وهنا ينبغي النظر إلى متن النص على أنه بنية متخيلة بمعزل عن كونها موجهة وذات مقدصية واقعية .

أما المسألة الثانية وهي التجليات العجائبية، فعلى الرغم من أنه لا يمكن إدراج الغفران ضمن نوع عجائبي معين كالخرافة أو الأسطورة، إلا أن العجائبية مثلت أهم سمة من سماته، بل وبنية وبناه على الرغم من استناد النص إلى الثقافة الإسلامية والنص القرآني تحديدا . وأكثر ما أثير الحديث حوله نقديا هو الرحلة في حدّ ذاتها أي الصعود من الأرض إلى السماء و الانتقال بحرية في العالم الآخر الذي بدا فيه السارد متحكما، يدخل من يشاء الجنة أو النار وينطق من يشاء، وهذا هو الخارق في حد ذاته في رسالة الغفران .

لذلك كانت هذه المسائل أكثر ما تقاذفته الدراسات العربية الحديثة، بين كون هذه الفكرة ذات خلفية إسلامية أم كونها نتاجا فلسفيا وأسطوريا للمعري نتيجة ثقافاته الأجنبية المتنوعة .

يتضح أيضا أن الإشكالين وهما يتداولان في النقد العربي الحديث لم يخصا رسالة الغفران فقط، بل معظم النصوص التي تنتزع منزعا عجائبيا ، حيث تساءل معظم النقاد العرب المحدثين عن ماهية العجائبي، هل هو نوع أم هو سمة تدخل في بنية نصوص السرد العربي القديم، وهل هذه السمة ذات منشأ عربي حقيقي أم أنها نتيجة لحركة المثاقفة بين العرب وغيرهم، ومن ثمة سرى هذا التساؤل على عديد من نصوصه حول أصولها وعروبتها من عدمها .

كان هذا النوع من الإشكالات الباحثة في الأصول منطلق عديد الدراسات العربية الانطباعية والتاريخية حول نصوص عجائبية لم تنته في معظمها إلى موقف محدد حول أصل بعضها في السردية العربية القديمة .

في حين سعت الدراسات المتوجهة توجها حداثيا إلى استكشاف بنيات هذه النصوص وتقنياتها السردية وتجلياتها العجائبية . على أن كثيرا منها آثرت ألف ليلة وليلة للبحث لاعتبارات متعددة في مقدمتها جماليات هذا النّص سواء من الناحية المضمونية أم اللغوية السردية، وكذا لانتمائه الصريح والمطلق إلى العجائبي الخارق الذي لا يثار حوله شك .

خاتمة

ـــــــــــة

إن المتأمل في الدراسات المقدمة حول السرد العربي القديم يعتقد بعدم جدوى إعادة قراءة هذا السرد من جديد ، وقد يبدو له أيضا أنه من العبث طرح إمكانات فتح آفاق وإشكالات جديدة لقراءته، فأي باحث آخر لن يتوصل إلى أكثر مما توصل إليه الباحثون السابقون، وبخاصة في ظل العلمية والموضوعية التي طبعت تلك الدراسات . إلا أنه ومع هذه الدراسات كلها تظل بعض الإشكالات والأسئلة معلقة وتفرض ضرورة الرجوع إلى هذا السرد في مختلف تحققاته النوعية والنصية، وتحديدا سؤال الخصوصية، وإمكانات استنباط نظرية خاصة بالمحكي العربي، وإن بدت الفكرة مثالية وبحاجة إلى أكثر من مشروع لتجسيدها إلا أنها تظل فكرة مشروعة .

كان من مساعي هذا البحث الوقوف على النقد العربي الحديث وهو يستند إلى النظرية الغربية في قراءة السرد العربي القديم، و درجة نجاعة هذا الاستناد مع النص العربي وفاعليته في ظل مقولة عبد الله إبراهيم "المطابقة والاختلاف" أي توحد النظرية والاختلاف النصي –في مختلف الأبعاد– إلا أن الاستناد الذي يكاد يكون كاملا في هذا النقد صعّب مسألة استكشاف هذه الفاعلية في ظل غياب النقد الذي ينطلق من النص العربي ويعتمده اعتمادا كاملا، ومثل هذه الحال يقود إلى تساؤل أكبر من مجرد فتح أفق لقراءة السرد القديم والتراث الأدبي العربي عموما ، هو تساؤل يتمحور حول القصور ومكمنه . فإن السرد العربي –ومن ورائه التراث عموما– نصا ثريامتنوعا وعلى مستوى راق من الفنية، إن على مستوى مضامينه أم على مستوى لغته وصورته، و بشهادة العرب و الأعاجم، من ناحية ومن ناحية أخرى، يلاحظ أن الناقد العربي الحديث سعى إلى أن يكون عمله على قدر من الجدية والموضوعية والعلمية والشمولية بحيث وقف على مختلف السياقات والظواهر والبنيات التي شكّلت السرد العربي القديم أو أسهمت في تشكله .

إن الإجابة عن هذا الإشكال غير ممكنة في ظل ما يتمتع به النص من جماليات وفنيات، لثلاثة أسباب، أولها أن نعت الناقد العربي مثلا بالقصور يقود إلى تعميم النعت على النقد العربي كاملا، وتحديدا الذي استند إلى النظريات النقدية الغربية، وثانيهما هو ذلك التراكم الذي خلفته هذه الدراسات، إذ إن النظر في العدد الهائل منها المقدم حول السرد العربي القديم يحيل إلى سعي الناقد العربي إلى الإحاطة بهذا النص تأريخا وتأسيسا وبنية، وثالثها ينبثق عن الثاني، فكثير من الدراسات العربية الحديثة التي تستند إلى النظرية الغربية استعارت بعض إجراءاتها ، وقام أصحابها بنوع من التهجين بين النظرية الغربية والنص العربي وتعديلها مع ما يتلاءم والنّص العربي، ثم استكشاف دلالاته المتعلقة به .

يحيل النظر إلى الفترة التي شغلها هذا النقد الحداثي للسرد العربي القديم إلى أن هذه الفترة لا تزال قصيرة إلى حد ما ، فهذا البحث بدأ مع نهاية الثمانينيات، ما يعني أنه لا يزال في عقوده الأولى . فهل هذا الأمر يقود إلى القول إن الحديث عن هذا القصور الذي يسم النقد العربي سابق لأوانه، وبخاصة في ظل تعدد التجليات النوعية والنصية للسرد العربي القديم الذي يقتضي بناء مشروع كامل حوله فترة أطول، وبشكل تدريجي كما ظهر عليه خلال هذه العقود الثلاثة ؟ .

يكتسي، من ناحية أخرى، الحديث عن السرد العربي القديم في ضوء الدراسات العربية الحديثة نوعا من التعميم في الأحكام، فما يُتَوصل إليه لدى قراءة بعض النصوص يصبح في حالات كثيرة حكما عاما على النوع أولا ثم على الظاهرة "السرد العربي" كاملا . وفي هذا نوع من المبالغة، على أن هنالك من نصوصه ما يخرج عن كثير من هذه الأحكام، ما يستدعي فتح مجال لمثل هذه الشذوذ والاستثناءات النصية، وإذا كان عبد الله الغذامي قد قدّم نموذجا عن مثل هذا الخروج عن النوع إلا أن حكمه ظل قائما على النوع .

يستدعي الوقوف على مثل هذه الاستثناءات النصية إحداث نوع من التعديل في تاريخ السرد العربي القديم وخارطته، ومثل هذه التعديلات قد تُطرح أولا من الناحية النوعية، و عن مدى إمكانية تفرع أنواع جديدة من الأنواع المعروفة في السرد القديم، تضم هذه النصوص الاستثنائية كل حسب بنيته المشابهة للنوع ومدى تعدده. وطرح هذه القضية مع نص الليالي قد يجدي نفعا فموسوعيتها وكونها مستوعبة لتعدد نوعي يجعلها نصا على درجة أعلى من التفرد يستعصي على التصنيف. إلا أن هنالك كثيرا من نصوص السرد القديم الأخرى التي وقف الخطاب النقدي الحديث على بنياتها متجاوزا تصنيفها النوعي تستدعي إعادة طرح هذا التصنيف، و من ثم إعادة رسم حدود جديدة لخارطة الأنواع السردية القديمة. وهو الأمر الذي تطرحه كثير من المؤلفات العربية القديمة التي إذا ما تجاوز النقد الحديث وسكت عن مسألة تصنيفها أدرجها إما ضمن قائمة المصنفات الإخبارية وإما الموسوعية .

استندت معظم الدراسات العربية الحديثة في إلى مختلف الأنساق الثقافية التي أسهمت في تشكّل السرد القديم، وبخاصة الشفهية والخبرية اللتين استند إليهما هذا السرد خلال تشكله وتداوله، وكذا مختلف السياقات التي شملها الفكر العربي القديم، ما جعل هذه الدراسات تنفتح على السياقات الخارج نصية، إلا أن حضورها –وإن جعل الدراسة العربية أكثر ثراء وتنوعا وشمولية– لا يعدو تأطيرا تمَّ من خلاله التأسيس للسرد العربي القديم في مختلف تحققاته، إلا أن دراسته وفقا لها لم تكن واردة لدى أصحاب تلك الدراسات، الأمر الذي يقود إلى التساؤل عن إمكانات دراسة هذا السرد وفقا لهذا الانفتاح السياقي الذي أُطِّر من خلاله .

قدّمت كثير من الدراسات العربية الحديثة بعض التفاصيل الخاصة إما بالنوع وإما بالبنية التي لم تدقق فيها ، فكأن البذرة موجودة فيها وبحاجة إلى بعض الاعتناء والتطوير الذي يمكن أن يجعلها ظاهرة تسم السرد

القديم و إشكالا قارا حوله . و المتأمل في كثير من الدراسات العربية يجد فيها العديد من هذه الدقائق التي لم يفصل فيها الناقد العربي، وترك الباب مفتوحا للعودة إليها ، على أن الأمر لم يتوقف عند حدود التأصيل التاريخي أو النسق الثقافي و إنما تعداه إلى إشكالات وقضايا أخرى لا تنحصر حول النوع الواحد ، وإنما قد تتعداه إلى بقية الأنواع التي قامت في الثقافة العربية على الأساس ذاته "الخبرية" التي أسهمت عديد الأنساق الثقافية الأخرى في تشكيلها وتطويرها .

يبدو للمتأمل أيضا في الدراسات العربية الحديثة المقاربة للسرد القديم أنها عكفت على مجموعة من نماذجه النصية ظلّت تتداولها سواء بمنهج واحد أم بنوع من التكثيف المنهجي الذي استدعى أكثر من مرجعية، فكانت الليالي ومقامات الهمذاني والحريري والبخلاء أكثر نصوصه تداولا بينها ، في ظل تهميش لكثير من المؤلفات الأخرى التي قد تكون في المستوى اللغوي التيمي ذاته، وكثير من المؤلفات السردية المخطوطة التي تتآكل في كثير من المكتبات العربية . تأتي في مقدمتها كثير من أعمال الكتاب المغاربيين السردية التي لم تحظ بمثل هذه العناية النقدية، التي لا يشار إليها أحيانا إلا على سبيل التمثيل أو في سياق التأريخ للأدب المغاربي . إن مثل دراسة هذه النصوص قد تجسّد نقلة نوعية للأدب والنقد العربيين كونها تشكلت في بيئات تختلف إلى حدّ بعيد عن البيئة العربية القديمة والمشرقية تحديدا ، وفي ظل أنساق ثقافية مختلفة، ولغة يعتريها أيضا بعض الاختلاف، فهي تجسد ضربا من ضروب التنوع الأدبي العربي .

يفتح من ناحية أخرى النقد الثقافي آفاقا مختلفة ويطرق أبوابا جديدة للقراءة والتحليل تختلف إلى حد ما عن بقية التوجهات النقدية السابقة، وإذا كان هذا النقد يستند في بعض جوانبه إلى بعض الإجراءات البنوية إلا أنه يترك باب التأويل واسعا غير محدود ، في ظل تأسيس قائم على استجداء كل ما هو ثقافي، يمكن أن يتجلى نصيا أو أن يكون مجرد قاعدة في تشكل النص السردي كونه يقدم هذه الثقافة بمعنى أنتروبولوجي أكثر

تعميما وتركيبا يجمع بين –من الناحية الأدبية– كل ما تجود به طبيعة الأديب الفردية، وكل ما يكتسبه، والتلاقح الذي يتم بين هذا الطبع و الصنعة في إنتاج النصوص السردية .

هذه المسألة وإن طرحت قديما حول الشعر العربي، فإن إمكانات طرحها مع السرد العربي ممكنة أيضا ، كونه نتاجا أدبيا –وإن كان في بعض متونه جماعيا–، فكما فصلت الدراسة العربية في حدود التاريخي والتخييلي ومجالات التداخل بينهما في هذا السرد يمكن كذلك أن تطرح حدود الطبع والاكتساب الأدبي وملامح تداخلهما في السرد القديم . وقد كان زكي مبارك قد مسّ طرفا من هذه الثنائية لدى حديثه عن الصنعة اللغوية في المقامات وظل يحوم حول السجع والبديعيات عموما ، إلا أنه تجاوز الطبع في كتابتها . فالأمر لا يقتصر على مجموع الأنساق القافية التي أسهمت في تشكل السرد العربي القديم إنما يتعداه إلى الفطرة البشرية التي فُطر العربي بها .

تطرح كذلك نظرية التلقي بعدا آخر في قراءة السرد العربي القديم وعما يمكن أن تتوصل إليه الدراسة العربية لدى تغيير مسارها البحثي من دراسة هذا السرد لا في تشكلاته النوعية والنصية عبر تاريخه الطويل وإنما في تلقي هذه النصوص عبر هذا التاريخ –وإن كان عبد الله إبراهيم قد أشار إلى هذه المسألة إلا أن دراسته اقتصرت على السياقات التاريخية للتلقي– ليتخذ هذا المسار منحى آخر يبحث في سبل إعادة كتابة تاريخ السرد العربي بحيث لا يظل بحثا في المؤلفين والمؤلفات والأنواع وإنما في ملامح تلقيها . يقود هذا الأمر إلى إشكال آخر استندت الدراسات السابقة إلى طرف منه يتمحور حول مدى تماثل سياقات وأنساق تشكل السرد القديم وأنساق تلقيه، وتحديدا الثقافية منها ، وهل كان لذلك التمييز بين السرد الشعبي الموجه للعامة والسرد الرسمي الموجه للخاصة أثر في تحديد هذه المسألة وتوجيه عملية تلقي السرد العربي القديم عموما . يمكن للبحث في ملامح التلقي وأنساقه أن تطرح ظواهر ودلالات جديدة للسرد العربي القديم، بحيث

لا تستند إلى المستويات الثقافية لهذا المتلقي فقط وإنما إلى آفاق توقعه ليس حول العجائبي من هذا السرد فقط وإنما في مختلف أنماطه .

هل يمكن إعادة طرح تساؤل إمكانات فتح آفاق وأبواب جديدة لقراءة السرد العربي القديم ؟ يبدو أنه بالإمكان فعلا طرح تساؤل كهذا في ظل كل تلك الظواهر الفنية سواء اللغوية أم الموضوعية التي لا تزال بكرا، و أيضا في ظل تلك الثغرات التي خلفتها الدراسات العربية السابقة، التي يمكن أن تجعل أمر إعادة قراءته أشبه بالولوج إلى عوالم حكاية شهرزادية متشعبة . فهذه الملامح تجعل من مسألة الحديث عن آفاق جديدة لقراءة السرد العربي القديم أمرا ليس ممكنا فحسب بل لا بد منه، فالدرس النقدي عليه أن يبقى متجدّدا بقدر تجدد السرد العربي وعبر تاريخه الطويل، بداية من صورته الميثولوجية الأولى ثم انتقاله إلى بعد الخبري مع أيام العرب و أخبارهم ثم خروجه إلى مجال أرحب هو التخييل .

ملحـــــــــق

- **ملحق بأهم المصطلحات الواردة :**

-أسطورة (Mythe) :

تُحدّد الأسطورة عادة وفقا لثلاث مقومات أساسية تستند إليها هي الشكل والموضوع والغاية . فأما الشكل فهي تقدم على أنها نوع من أنوع المحكي، أي أنها تنتمي إلى باب السرد، أما من حيث موضوعها فهي تطرح نوعا من المعتقدات الدينية التي آمن بها الإنسان قديما، فجمالها متعلق بالآلهة عموما وما يتصل بها، والتي حاول من خلالها تفسير هذا العالم و تحديدا الغامض فيه (وهي المقوم الثالث للتعريف) .ومجموع هذه الأساطير المتوارثة في عبر الإنسانية يشكل علما كاملا قائما هو الميثولوجيا (Methologie) .

- الجنس/النوع (Type/Genre) :

إن مجموع النصوص التي تتماثل من حيث شكلها الخارجي وبنيتها الداخلية يشكل جنسا معينا، فشرطا التماثل والتراكم هما أساسا القول بالجنس الأدبي . يمكن التخصيص داخل الجنس الواحد في هذه السمات والملامح بحيث يمكن أن يتفرع هذا الجنس إلى أنواع تختلف فيما بينها في كثير من التفاصيل .

-الخبر (Nouvelle) :

قُدّم الخبر في السرد العربي القديم –والسرد عموما– على أنه نقل لحادثة أو مجموعة من الأحداث التي حدثت قديما، على أن الأمر لا يتعلق فقط بالحادثة بل بكل ما يتعلق ويحيط بشخص أو أفراد معيّنين، كأوضاعهم وتفكيرهم ونوادرهم .

-الخرافة (Fable) :

تقدم الخرافة وفق تصورين اثنين، أولهما ذو مرجعية غربية يصفها بأنها نتيجة من نتائج تشظي أسطورة ما ، فالأسطورة وهي تتحلل عبر التاريخ تؤول إلى مجموعة من الخرافات إلا أنها لا تحافظ على النزعة الدينية الموجودة بها . أما التصور العربي فيقدم الخرافة على أنها الحديث المكذوب المستملح، الذي يتسامر به، وإن كانت بعض الطروحات تختصرها في حكايات الحيوان .

-العجائبي (Fantastique) :

التردد الذي يعيشه فرد لا يعرف سوى قوانين الطبيعة لدى تلقيه حدثا فوق طبيعي في ظاهره، و أن هذا الفرد يجد نفسه دائما إزاء حلين اثنين في محاولته تفسير هذا الحدث، فإما أن يعده مجرد خيال على أن تبقى قوانين الطبيعة نفسها و كفيلة بتفسيره ، فيكون الإنسان ههنا أمام حدث غريب ، و إما أن يعده حدثا خارقا وأن على الطبيعة أن تغير قوانينها لتفسره ، فيكون أمام حدث عجيب ، فكأن العجائبي مرحلة لا يدوم زمنها إلا زمن التردد والحيرة التي يعيشها الفرد يخلص بعدها إلى موقف محدد .

– العجيب (Merveilleux):

العجائبي الذي لا يمكن تفسيره .

– الغريب (Etranger) :

العجائبي الذي يمكن تقديم تفسير طبيعي له .

–السارد/الراوي (Narrateur) :

شخصية ورقية تضطلع بعملية سرد أحداث قصة ما ووصف مشاهدها . على أن الخلفية التي تقدمها الثقافة العربية حول "الراوي" من أنه شخصية حقيقية تقوم بنقل ورواية الأخبار تختلف عن التصور الحديث حول السارد من أنه شخصية خيالية تنتمي إلى المحكي، على أن اعتماد لفظة سارد أو راوي حديثا يعود إلى الترجمة الفردية لكل ناقد لمصطلح Narrateur .

-السرد (Narration) :

الفعل التلفظي المنتج لخطاب سردي.

-السردية (narrativité) :

مجموع الخصائص والملامح الشكلية و اللغوية التي تميز السرد عن بقية الأجناس كونه يتضمن قصة .

في حين يترجم البعض مصطلح narrativité إلى مصطلح "الحكائية" الذي يحيل إلى الملامح والخصائص الموضوعية من أحداث وشخصيات وحالات وتحولات التي تميز الجنس السردي.

-السرديات (Narratologie) :

العلم الذي يبحث في بنية المحكي في بعده اللساني ودلالاته ومحافله الأساسية . تتعدد الوسائط التي ينقل عبرها هذا المحكي من قصة قصيرة إلى رواية إلى مسرحية وغيرها ، وفي هذا الإطار تعمل السرديات (بشقيها الحصرية والتوسيعية) على تحليل المحكي والبحث في عناصره القارة. والحديث عن السرديات يندرج ضمن مجال أعم وأشمل هو الشعرية التي تُعنى بالبحث في أدبية نص ما .

-السيميائيات السردية (Sémiotique narrative) :

تتحدّدطبيعة التحليل السيميائي للنص السردي في أنه تحليل للمحتوى الحكائي ومحاولة الإمساك بالمعنى بغض النظر عن طبيعة الوسيط الحامل له، على أن مفهوم السردية مع هذه النظرية يتغير إلى كونها مجموع الحالات والتحولات الحكائية التي يتضمنها المحكي في سيرورته المنطقية .

-السيرة الشعبية (Epopée populaire):

السيرة الشعبية نوع سردي عربي قديم يتضمن قصة بطولة فارس شعبي قديم أو جماعة، فهي قصة فروسية وبطولة شعبية .

-المتخيل (Fiction) :

يأتي المتخيل في الجهة المقابلة للواقع/التاريخ، يحيل إلى كل ما ينتجه العقل سواء أكان بمرجعية واقعية أم أسطورية خرافية .

-المحكي (Récit) :

الخطاب السردي شفويا كان أم محكتوبا ، تتجلى من خلاله قصة معينة بأحداثها وشخوصها وعلاقاتها بترتيب زمني مختلف .

-المستويات السردية (Niveaux narratifs) :

يندرج الحديث عن المستويات السردية ضمن إشكال تعدد السارد واختلاف طبيعته في المحكيات، حيث يمكن لهذا السارد أن يكون خارج محكيه أو مجرد شاهد على أحداثه ويمكن أن يكون شخصية فيه، أو أن يكون أول من يضطلع بعملية السرد أو أنه يستلمهاعن سارد سابق . وقد حدد جيرار جينات ضمن مقولة الصوت في "خطاب الحكاية" المستويات التي يمكن أن يتجلى فيها المحكي :سارد خارج حكائي-

متباين حكائيا ، سارد خارج حكائي–متماثل حكائيا ، سارد داخل حكائي–متماثل حكائيا ، سارد داخل حكائي –متباين حكائيا .

–المقامة (Séance) :

نوع سردي عربي قديم يقوم على التطفل والكدية موضوعا ، والتنميق لغويا ، ويرد فضل تشكله إلى بديع الزمان الهمذاني .

– النص/اللانص (Texte/Non-Texte) :

وردت هذه الثنائية في تصور سعيد يقطين النقدي الذي ميز بين النص واللانص في الكلام العربي على أساس التهميش أو الاهتمام بأنواع أو متون أدبية (والسردية منها تحديدا) دون أخرى، فما حظي بالعناية فهو نص وما همش أدخله ضمن زمرة اللانص .

–النقد الثقافي (Critique culturelle) :

يقوم النقد الثقافي على دراسة النص الأدبي في مختلف التجليات الفكرية وغير الفكرية التي يمكن أن يعبر عنها ، على أن هذه التجليات تتضمن من ناحية ما مختلف التأثيرات الثقافية والاجتماعية التي تسهم في تشكل النوع أو النص الأدبي .

مكتبة البحث

- مكتبة البحث :

- أولا : القرآن الكريم ، برواية ورش عن نافع .

- ثانيا : المصادر

- إبراهيم عبد الله:

- السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط2، 2000 .

– موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1، 2005 .

–إبراهيم نبيلة :

–أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، دط ، دت .

– سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دت .

–بن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 .

–خورشيد فاروق:

– الرواية العربية، عصر التجميع، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1979 .

– عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة ، ط1 ، 1991 .

–عباس، لؤس حمزة، بلاغة التزوير، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، ط1، 2010 .

– صحراوي إبراهيم، السرد العربي القديم، الأنواع، الوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر .

–كيليطو عبد الفتاح:

– المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، ط2 ، 1993 .

– الغائب، دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط3 ، 2007 .

–مجدولين شرف الدين، بيان شهرزاد ، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001 .

– مجهول ، ألف ليلة وليلة ، دار الكتاب الحديث ، لبنان ، 2011 .

– الهمذاني بديع الزمان، مقامات بديع الزمان، شرح محي الدين عبد الحميد ، المكتبة الأزهرية، القاهرة، 1923 .

– يقطين سعيد :

– السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2006 .

– الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997 .

–قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997 .

– ثالثا : المراجع العربية

–إبراهيم عبد الله ، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد ، ط1 ، 2000 .

– إبراهيم نعمة الله ، السير الشعبية العربية ، شركة المطبوعات للتوزيع و النشر ، ط2 ، 2001 .

– أبلاغ محمد عبد الجليل ، شعرية النص النثري ، شركة المداس ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2002 .

– أحمد يوسف مي، جماليات السرديات التراثية، دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم، دار المأمون، الأردن، ط1، 2011 .

– أركون محمد ، الفكر الإسلامي، قراءة علمية، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996 .

– إسماعيل يوسف، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجا ، دراسة تطبيقية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004

– أمين أحمد ، فجر الإسلام، يبحث في الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى آخر الدولة الأموية، دار كلمات للترجمة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2011 .

– بكر أيمن، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998

– بن رمضان صالح، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي (مشروع قراءة شعرية) دار الفرابي، لبنان، ط2، 2007 .

– بورايو عبد الحميد :

– البعد الإجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة، الجزائر، ط1، 2008 .

– البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء الشكل، الدلالة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 .

– بوسماحة عبد الحميد ، رحلة بني هلال إلى الغرب وخصائصها التاريخية، الاجتماعية والاقتصادية، ج2 ، مكونات البنية الفنية، دار السبيل ، 2008 .

– البيضاوي، ناصر الدين بن عمر بن محمد الشيرازي ، تفسير البيضوي المسمى أنوار التنزيل و أسرار التأويل ،ج1 و2 ، دار البيان العربي ، ط1 ، 2002 .

– التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع و المؤانسة ، ج1، صححه و ضبطه و شرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة ، القاهرة ، دت .

– الحريري أبو محمد القاسم البصري، مقامات الحريري، مع شرح للزمخشري، مطبعة المعارف، بيروت، 1873 .

– الحصري أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب و ثمر الألباب/1، تفصيل وضبط وشرح زكي مبارك، تح محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ،ط4 ، دت .

– الجاحظ ، أبو عثمان بن بحر :

– البيان و التبيين/4 ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، بيروت ، دت .

– رسائل الجاحظ، ج1 ، تح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1964 .

–جبار سعيد ، الخبر في السرد العربي القديم، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1 ، 2004 .

– الجرجاني، علي بن محمد الشريف ، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1985 .

– خالد بن محمد الجديع، الدراسات السردية الجديدة، قراءة المقامة نموذجا ، مركز بحوث كلية الآداب، كلية الملك سعود ، المملكة العربي السعودية ، 2008 .

– حرب طلال، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، ط1 ، 1999 .

– حسين طه، في الأدب الجاهلي ،مطبعة فاروق ، القاهرة ، ط3 ، 1933 .

– خطري عرابي،البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجا ، دار عين القاهرة، ط1 ، 2009 .

– حليفي شعيب :

– الرحلة في الأدب العربي، التجنس وآليات الكتابة، خطاب المتخيل، دار القرويين، الدار البيضاء ، ط2، 2003 .

– شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 .

– حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، الأدب المولد ، م2، دار الجيل ، بيروت، 2003 .

– خان محمد عبد المعين، الأساطير والخرافات عند العرب ، دار الحداثة ، بيروت ، 1982 .

– الخطيب عبد الكريم ، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه ، دار المعرفة ط2 ، 1395ه .

– خورشيد فاروق :

– أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 2002 .

– الموروث الشعبي، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1992 .

– الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991 .

– دوغلاس، فدوى مالطي، بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 .

– أبو ديب كمال، الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة و فن السرد العربي ، دار الساقي، بيروت، 2007 .

–الروبي ألفت كمال، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001 .

– الزمخشري جار الله ، كتاب مقامات الحريري ، مطبعة المعارف ، بيروت ، 1873.

– الزيات أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، دت .

–زيد إبراهيم عبد العزيز، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر ط1 ، 2009 .

– زيدان جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية/2 ، وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007 .

– الزير محمد بن حسين، القصص في الحديث النبوي الشريف، دراسة فنية وموضوعية، المطبعة السلفية، القاهرة، 1987 .

– ستار ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2003 .

– سرحان هيثم، الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد ، لبنان، 2008 ، ط1 .

– سلام محمد زغلول ، دراسات في القصة العربية الحديثة ، دار النهضة ، القاهرة ، 1988

– سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، ط3 ، دار الكتاب اللبناني ، 1960 .

– الشابي أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1 ، 1995 .

– الشريشي أبو العباس أحمد ، شرح مقامات الحريري ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، دت .

– شيخ بكري أمين، التعبير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت ، ط4، 1980

– بن عاصم، أبو طالب المفضل بن سلمة، الفاخر، تح عبد اللطيف الطحاوي ، مراجعة محمد على النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984.

– عباس إحسان، فن السيرة، دار صادر بيروت ، دار الشروق ، عمان، ط1 ، 1996 .

– عباس لؤي حمزة، سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبي (أمثال العرب) ، إتحاد كتاب العرب، دمشق ، 2003 .

– عبد الحافظ إبراهيم، دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ط1، 2013 .

– عبده محمد ، مقامات بديع الزمان الهمذاني وشرحها ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، 1889 ، بيروت .

– عرسان علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط3 ، 2007

– علام حسين، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2010 .

– علي جواد ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام/5، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة بغداد ، 1968

– عميش عبد القادر ، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الأديب، وهران، 2007 .

– عوض يوسف نور ، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، ط1 ، 1979 .

– الغانمي سعيد ، خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2004

– الغذامي عبد الله :

– المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء ، ط4 ، 2008 .

– المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 .

– الغرناطي، أبو حامد ، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب ، تح اسماعيل العربي ، المؤسسة الوطنية الجزائر .

– الغزالي عبد الله محمد ، المنجز السردي العربي القديم، مكتبة آفاق ، ط2 ، 2011 .

– الغنام عزة، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991 .

– غنيمي هلال محمد، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1999 .

– الصالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

– الصفدي ركان، الفن القصصي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011 .

– ضيف الله سيد اسماعيل، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية ، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط01، 2008 .

– ضيف شوقي:

– المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط3، القاهرة، دت، ص 08 .

– الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت .

– قادري عليمة، نظام الرحلة ودلالاتها " السندباد البحري عينة، وزارة الثقافة، دمشق، 2005 .

– القاضي محمد، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط1، 1998، بيروت .

– قجور عبد المالك، القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان، مكتبة الشركة الجزائرية بوداود، الجزائر، ط1، 2009 .

– القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات ، تح سعد كريم الفقي ، كرم السيد الأزهري، دار ابن خلدون ، القاهرة ، دت ، دط .

– قطب سيد :

– في ظلال القرآن، دار الشروق ، القاهرة ، ط32 ، 2003 .

– التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ، ط17 ، 2004 .

– قطب سيد محمد ، عبد المعطي صالح، غرباء الحكاية، مطالعات في مكتبة السرد ، دار الهاني للطباعة ، القاهرة، ط1 ، 2008 .

– قينة عمر، فن المقامة في الأدب الجزائري، دار المعرفة، الجزائر ، 2007 .

– كاظم نادر :

– تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2004 .

– المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2003 .

– الكريطي حاكم حبيب عزر، السرد القصصي في الشعر الجاهلي، دار تموز، ط 1 ، 2011 .

– الكعبي ضياء، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1 ، 2005 .

– كيليطو عبد الفتاح :

– لسان آدم، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار طوبقال، المغرب، ط2، 2001 .

– الأدب والارتياب، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط2، 2013 .

– الأدب والغرابة،دراسات بنيوية في الأدب العربي، طار توبقال، الدار البيضاء، ط6، 2003

– لعور هجيرة، الغفران في ضوء المنهج الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.

– لوكام سليمة، ينظر تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009 .

– ماجدولين شرف الدين، ترويض الحكاية ، بصدد قراءة التراث السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ، 2007 .

– مبارك زكي، النثر الفني في القرن الرابع ،مكتبة الأسرة، القاهرة، 2010 .

– مرتاض عبد الملك :

– في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

– ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 .

– المسعودي، أبو الحسن بن علي، مروج الذهب و معادن الجوهر، ج2 ، اعتنى به و راجعه كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 ، 2005 .

– المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران ، و معها نص محقق من رسالة ابن القارح ، تح عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ" ، دار المعارف القاهرة، ط9 ، دت .

– الموسوي محسن جاسم :

– ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، الوقوع في دائرة السحر 1704–1910، منشورات مركز الانتماء القومي، بيروت ، ط2 ، 1986 .

– سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997 .

– المولى محمد جاد، محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، المكتبة العصرية، صيدا ، لبنان ، دت .

–مويقن مصطفى، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، سوريا ، 2005 .

– ناصف مصطفى، محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998 .

– النجار محمد رجب:

–التراث القصصي في الادب العربي مقاربة سوسيوسردية، ذات السلاسل، الكويت، 1995 .

– النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، فنونه –دارسه– أعلامه ، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط2 ، 2002 .

– الشطار والعيارين، حكايات في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1990 .

– ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفهرست، تحقيق وتقديم مصطفى الشويمي، وزارة الثقافة ،الجزائر، 2008 .

– النصير ياسين، المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995 .

– نويوة عبد القادر، قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيليطو، دار ابن النديم، الجزائر، دار الروافد ، بيروت، ط1 ، 2012 .

– أبو الهيف عبد الله، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .

–الواد حسين، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتب ، تونس ، ط3 ، 1998 .

– الوكيل سعد ، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 .

– يقطين سعيد :

– قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود ، الدار العربية للعلوم، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2012

– ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994 .

– يونس عبد الحميد :

– الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ، مطبعة جامعة القاهرة ، 1956 .

– الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، 1958 .

رابعا : المراجع الأجنبية .

- G.Genette , Figures ///, essais de méthodes , Tunis, 1984 .
- John Miles Foler , the théory of oral composition , history and méthodology , Indiana university press , 1988 .
- T.Todorov , introduction a la littérature fantastique, Paris, Seuil , 1970 .
- W.Krysinsky, carrefours de signes , essais sur le roman moderne, ed mouton, 1981.

- **خامسا : المراجع المترجمة .**

– بروب فلاديمير، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، دار الشراع، دمشق، ط1، 1996 .

– تودورف تزفيطان :

– مدخل إلى السرد العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1، 1993 .

– ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1996 .

– لنتفلت جاب، مقتضيات النص السردي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر مجموعة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ط1 ، 199 .

– سادسا : المعاجم والقواميس

– ابن منظور، لسان العرب، حفظه وعلق عليه عامر أحمد حيدر، راجعه عبد النعم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005 .

– الحموي ياقوت، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الاديب/2 ، تح إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي ، ط2 ، 1993 .

– محمد القاضي وآخرون ،معجم السرديات، دار العين، 2010 .

سابعا : المجلات والدوريات وأعمال ملتقيات .

– إبراهيم عبد الله:

– تاج الغرباء، تطواف أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي في دار الإسلام، مجلة علامات، ع40، 2013 .

– موقف الإسلام من السرد و الثقافات الشفوية ، حوار أجراه إياد الدليمي ، أبو طالب شبوب ، مجلة الراوي، ج22، 2010 .

– البياتي شوكت عبد الكريم، سمات الحكواتي في الظواهر الدرامية وأثرها في المسرحية العراقية، مجلة دراسات الكوفة ،ع6، 2007 .

– أبو زيدأحمد ، الواقع والأسطورة في القص الشعبي، ضمن كتاب الملاحم والسير الشعبية، سلسلة عالم الفكر، المجلد 17،ع1، 1986 .

–الأحمد نهلة فيصل، التداخل الأجناسي في النقد العربي القديم، القصة نموذجا ، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية محكمة تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق ،ع 117–118 ، سنة 2010 .

- جمعة حسين ، أدب الخيال في رسالة الغفران ، مجلة التراث العربي ، صادرة عن إتحاد كتاب العرب ، دمشق ،ع90 ، 2003 .

– حمود وداد مكاوي، عجائبية الرؤيا عند يوسف، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد 26 ، ع 2، 2012

– شعلان عبد الوهاب ، السرد العربي القديم ، البنية السوسيوثقافية و الخصوصيات الجمالية ، مجلة الموقف الأدبي ، تصدر عن اتحاد كتاب العرب ، دمشق ،ع412 ، 2005 .

– عباس لؤي حمزة ، التطلع إلى النبوة ، دراسة في أخبار أمية بن أبي الصلت، مجلة آداب البصرة ،ع44 ، 2008 .

– العلمي عبد الواحد التهامي ، قراءة السرد العربي القديم، وهم الممثلة ومبدأ المغايرة، دراسة في بعض النماذج، مجلة عالم الفكر، ع1 ، م41 ، 2012 .

– القاضي محمد ، أقنعة المتكلم في أدب الأخبار، ضمن كتاب أعمال ملتقى المتكلم في السرد العربي القديم، دار الحامي، كلية الآداب والفنون منوبة، تونس، ط1، 2011 .

– كتاني سمير فهمي ، خرافات كليلة و دمنة بين الأصالة و المحاكاة ، مجلة جامعة ، ع6 ، أ ، 2008 .

– النجار محمد رجب:

– سيرة فيروز شاه أو الرواية الشعبية العربية للشاهمانة الفارسية ، مجلة عالم الفكر، مج 16، ع1، 1985، عدد خاص بالملاحم .

– المرأة في الملاحم الشعبية العربية ، مجلة عالم الفكر ، مج 7، ع1 ، 1976 .

– نجم السيد ، الحكي والقص في التراث الإنساني والعربي، مجلة الرافد ، مجلة ثقافية صادرة عن حكومة الشارقة ، ع154 ، 2010 .

– النعيمي فيصل غازي ، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، ع 2، مجلد 14 ، 2008 .

– يقطين سعيد، الرواية التاريخية وقضايا النوع ، مجلة نزوى ، ع44 ، 2009 ، من وقع المجلة : nizwa.com تاريخ الدخول: 22–04–2014 . الساعة 21 .

– يونس عبد الحميد ، السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية ، ضمن كتاب الملاحم و السير الشعبية، سلسلة عالم الفكر ، المجلد 17، ع1 ، 1986 .

- A.G.Greimas, un problème de sémiotique narrative, les objets de valeur, langage n31, 1973, V 08.

- R.Barthes, introduction a l'analyse structurale des récits communication 08 , ed seuil 1976.
-T.Todorov, les categories du récit litteraire, communication 08 , ed seuil 1976.
-Wolfgang Kayser, qui raconte le roman, in poétique du récit, seuil paris , 1977.

ثامنا: الرسائل الجامعية:

- بوخالفة عزي، تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشفهية الجزائرية ، مخطوط ، رسالة دكتوراه دولة ، جامعة الجزائر ، 2002، 2003

فهرس الموضوعات

فهرس محتويـــــات البحث

- **المقدمة** . . . . . .أ-ك.

- **المدخل:** 39/01

توطئة 02

1-الحركة النثرية العربية قبل الإسلام 05

أ – نثر ما قبل الإسلام 05

ب– السرد العربي قبل الإسلام 08

ج–سرد ما قبل الإسلام بين الوجود وعدمه 12

2-السرد في صدر الإسلام 17

أ- موقف الإسلام من السرد 17

ب-القصص القرآني 22

ج– سرد صدر الإسلام 24

3-السرد في الحياة العباسية 28

4-السرد العربي القديم وإشكال الأنواع 34

الفصل الأول: السيرة الشعبية بين التاريخ والمتخيل في النقد الحديث 107/40

– توطئة 41

1 – التأصيل النقدي الحديث للسيرة الشعبية 42

أ –السيرة الشعبية : الإهمال وأفق الاهتمام 42

ب –النقد الحديث ومرجعيات السيرة الشعبية 45

2– السيرة الشعبية : حدود النوع، المصطلح والمفهوم 54

3 –الراوي الشعبي في النقد الحديث 68

4 –لغة السيرة بين الشعر والنثر في النقد الحديث 83

5–السيرة الشعبية، الجنسية الحكائية والنصية (قراءة في مشروع سعيد يقطين) 91

الفصل الثاني: قراءة المقامة في النقد العربي الحديث 108

توطئة 109

1 –التأصيل النقدي للمقامة حديثا 111

أ –المصطلح والنوع 111

ب –التأسيس التاريخي للنوع 119

2– المقامة : التداخل النوعي وانفتاح النص 126

2 – بنية الإسناد المقامي 134

أ –قراءة فعل الرواية 134

ب –بنية الاستهلال 141

3– بنيات النص المقامي بين النسقية الثقافية 144

الفصل الثالث: الخبر النوع و البنية بين التاريخية و النسقية الثقافية في الدراسات العربية الحديثة 157

1 –الخبر: الاصطلاح و النوع في النقد العربي الحديث 158

2 –الخبر ومحاولة إيجاد نموذج وظائفي 173

3 –فاعلية الخبر في النقد الحديث 182

4 –تجنيس النادرة وجمالياتها في النقد العربي الحديث 193

الفصل الرابع: العجائبي ، المفهوم الأنواع والبنيات وآليات مقاربتها في الدراسات العربية الحديثة 208

1- العجائبي : المصطلح وتداخلاته في الدراسات الحديثة 209

2- إشكالات العجائبي في النقد الحديث 229

أ- إشكال التجنيس 229

ب –إشكال التأليف 233

3- الليالي بين التخييل الشرقي والقراءة النقدية الحديثة 241

أ- ألف ليلة وليلة وهاجس التأصيل 243

ب –الليالي وإشكالات التصنيف في النقد الحديث 255

ج– بنيات الليالي في الدراسات العربية الحديثة 261

1–جماليات السرد في الليالي 261

2–اشتغال العجائبي في الليالي بين المخيال الشرقي والتنظير الغربي 271

4 – البعد العجائبي في رسالة الغفران 278

أ- الرحلة بين الواقع و المتخيل 278

ب- التجليات العجائبية في رسالة الغفران بين خلفياتها الديمية والقراءة الحديثة 282

- خاتمة 296

- مكتبة البحث 303

- ملحق للمصطلحات 323

- فهرس المحتويات

إن المتتبع للدراسات العربية الحديثة المقدمة حول السرد العربي يجد أنها سعت إلى الإلمام بمختلف الأنساق التي رافقت تشكل هذا السرد، ومعالجة مختلف القضايا التي أحاطت به والظواهر الأدبية التي ميزته . وإن جمعت بعض الممارسات النصية في ثناياها بين استعارة النظرية النقدية الغربية والالتزام بالنص إلا أنها جسدت تصورا لدى الناقد العربي الحديث بضرورة النظر إلى الظاهرة السردية القديمة كاملة، ليس فقط في بعدها النصي وإنما من خلال أبعادها المختلفة التاريخية والثقافية وغيرها ، إلا أن حرص الناقد العربي

الحديث على جعل قراءته أكثر حداثية حادت به إلى إقصاء بعض معالم تكامل الظاهرة والتعامل معها بوصفها تحققات نوعية تمكنه من خلال مقاربة النص الواحد من الحكم على النوع كاملا . إن تعامل الناقد العربي الحديث مع السرد القديم يكاد يكون خارج اللغة لما يميز هذا السرد من محاتلات خارج اللغة، لا تدفع فقط إلى النقد وإنما إلى الغوص في عوالم لا يمكن أن يلجها إلا من خلال هذا النمط من الخروج .

Si on suit les études arabes modernes déposées sur le narratif arabe ancien qu'elles essayaient de traiter les différents contextes qu'ont accompagné la figuration de ce narratif,et toute phénomènes littéraires et les problamatiques qui l'entourent on va trouver que ces approches ont recueilli en leur sein entre la théorie critique occidentale et la spécifité de ce narratif non seulement en ses dimentions stucturales mais aussi en celles historique et culturelles. mais le désir de rendre la lecture plus moderniste lui a dévié de traiter ce phénomène complet .

on peut dire que l'approche arabe de ce narratif est presque extralinguistique car ce qu'ils caractérisent ce narratif d'univers, personnages, histoires extralinguistiques aussi .