الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب اللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

بنية الأشكال السردية في كتابات الباحث

بنية الأشكال السردية في كتابات الباحث

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه. تخصص :نقد قديم

إعداد:

عبد الباري خليدة

إشراف:

أ.د سعيد عكاشة

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د عمارة بوجمعة	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د سعيد عكاشة	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. مهاجي فايزة	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. بن بغداد أحمد	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضوا مناقشا
د. بوقاسمية سمية	المركز الجامعي بعين تموشنت	عضوا مناقشا
د. هدروق لخضر	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019 -2020

شكر وعرفان

الحمد لله الّذي منحنا القوة والصبر والمثابرة لانجاز هذا العامل المتواضع، الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كانّا لنهتدي لولا أن هدانا الله، الحمد لله الّذي أنعم وقدّر، حمدا جزيلا مباركا لمن أفاض على عباده الصالحين من مكنون علومه والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وعلى آله وصحبه.

أتقدم بالشكر والتقدير والاحترام لأستاذي "أ.د سعيد عكاشة" على إشرافه المميز ودعمه المتواصل ونصائحه الرشيدة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي "د. قندسي عبد القادر" الّذي أغرقني بكتبه وبجميل وطول صبره ودقة ملاحظته وتصويباته ودعمه المعنوي والنفسي، فجزاه الله خيرا.

ولا أنسى أن أتقدم بالشكر إلى كافة الأساتذة الذين ساهموا في مساعدتي على إتمام هذا البحث.

إهداء

إلى من أنزل في شأنهما قوله تعالى: ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾ (سورة الإسراء، الآية: 23).

إلى من أجل اسمه وأرجو من الله أن يمدّ في عمره والـدي العزيـز إلى ملاكـي في الحيـاة... معنى الحياة والتفاؤل وسر الوجود.

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي أمي الحبيبة.

إلى توأم روحي وملجأ أسراري أختي فاطمة الزهراء.

إلى سندي ومصدر قوتي أخي "محمد" حفظه الله، وبارك الله له في زوجته وأولاده.

إلى أخي بغداد وعائلته الكريمة.

إلى أخي بشير حفظه الله وبارك فيه.

إلى خالتي مريم وبناتها "حياة، نبيلة، رقية".

إلى خالتي رشيدة وعائلتها الكريمة.

كما أهديها إلى كل من ساعدني ولو بكلمة طيبة قريبا كان أو بعيدا.

خليرة.

مقدمة

لا تخلو أمة من الأمم من أدب يحفظ تاريخها وينقل تجاربها إلى الأمم اللاحقة سواء أكان هذا الأدب شفويا أو كتابيا، والأمة العربية كغيرها من الأمم تشتهر بأدبها الّذي هو مرآة عاكسة لما تعيشه من أفراح وآلام، ولعلّ أهمّ نوع أدبي اهتم به العربي قديما هو فن الشعر الّذي اعتبر ديوان العرب لأنّه احتوى تاريخها وعاداتها وتقاليدها ومآثرها، وهو مجال عبقريتهم الأول، وأحد المعالم الرئيسة لثقافة العرب قبل الإسلام، ومصدر تاريخي موثوق لمعرفة أوضاع العرب الجاهليين الاجتماعية والثقافية وخير دليل على ذلك القصائد التي كتبت بماء الذّهب وعلّقت على جدار الكعبة ومن أشهر شعرائها "امرؤ القيس" و"عنترة بن شداد" و"زهير بن أبي سلمى"، وعند ظهور دين جديد في الجزيرة العربية انتشرت المدائح النبوية انتشارا واسعا كما برز فن الرثاء هذا الفن الّذي برع به الشعراء المسلمون، ويأتي العصر الأموي حيث بلغت الفنون الأدبية أسمى منازل النضج الفني فقد ازدادت الحركة الشعرية ازدهارا وبرز لون شعري جديد ألا وهو الغزل الّذي كان وليد أحاسيس شعورية قبل أن تكون اجتماعية، ونحن من كلّ هذا نريد أن نخلص إلى أنّ الأمم التي لها أدب قبل أن تعبر عن عواطفها وميولها بالنثر عبرت عن لذتها وآلامها بالشعر، وكان الشعر هو لسانها الأدبي، فلما تطورت هذه الأمم وارتقى عقلها وتغيرت نظمها السياسية والاجتماعية واتصلت بغيرها من الشعوب نشأ عن ذلك أن وجدت فيها أفكار وآراء لم توجد عندها من قبل واحتاجت أن تنظم هذه الأفكار والآراء وأن تصورها وتعلنها فعجز الشعر عن أن يعبر عنها واضطرت أن تعبر عن هذه الحاجات بأوسع من الشعر فعبرت عنها بالنثر وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الأمة العربية ليست أمة شعر فحسب بل يحفل الأدب العربي بالنثر الّذي تمثّل في الخطب والرسائل والقصص والروايات والنوادر والحكايات التي تصور المخيلة العربية عبر تاريخها الممتد حيث شهد النثر تطور في العصر الإسلامي ووصل إلى ذروته في العصر العباسي انطلاقا من القرن الثالث الهجري سواء من حيث النوع أو الأسلوب أو ثقافة كتابه، ومما ساعد على ذلك امتزاج ثقافات الشعوب المجاورة بالثقافة العباسية، ونشاط حركة الترجمة وإقبال الأدباء على تدارسها، والنهل منها لتوسيع مداركهم وصقل عقولهم، فكان نتاج ذلك ظهور فنون النثر، إذ أصبحت هذه الأخيرة تعبر عن احتياجات وآراء الأفراد والمجتمعات، وفي غضون هذه المعطيات برزت شخصية "الجاحظ" الفذة التي بلغت قمة الإبداع والعطاء، وتفردت بخطاباتها المتنوعة التي تعبر عن ثقافة الرجل الموسوعية وقدرته على البيان والبلاغة، فكان مما

تميز به، ما جمع في كتبه من تكامل بين المعارف الإنسانية والأسلوب البليغ الممتع الّذي يسهل على المتلقي التواصل مع هذه النصوص والتأثر بها، فنصوص الجاحظ ثمرة تفكيره في العالم والحياة والإنسان، إذ لم يكن في المقام الأوّل صانعا للأساليب البيانية والبلاغية، بقدر ما كان يعبر عن تجربته في العالم الّذي عاش فيه، حيث صور في كتابه "البخلاء" فئة اجتماعية عاصرها وعاصرته، وهي فئة البخلاء التي أَشْهَر أسلحته الأدبية ضدها وسعى إلى تشخصيها ورصد طبائعها بأدق وصف وأبدع تعبير.

تنطلق إشكالية البحث من هذه النقطة تحديدا، أي محاولة الاطلاع على التراث السردي العربي ورصد أهم النماذج السردية المبثوثة خلال العصر العباسي وذلك من خلال كتاب "البخلاء" الّذي يصور فيه الجاحظ نفسية وطباع الإنسان البخيل بغية مني كشف اللثام عن هذا الجانب المغيّب من تراثنا الأدبي فجاء عنوان هذه الأطروحة كالتالي:

بنية الأشكال السردية في كتابات الجاحظ

محاولة الإجابة من خلال هذه المقاربة عن مجموعة من الأسئلة:

- هل يمكن اعتبار البخلاء البداية الفعلية لميلاد الفن القصصي في الأدب العربي؟
- هل تعددت الخطابات فيه، نعني تنوع وتعدد الأنماط الحكائية؟
- ماهي خصائص البنية السردية في كتاب البخلاء؟
- ماهي الطريقة التي اتبعها الجاحظ في سرد الأخبار والقصص الوارد ذكرها في الكتاب؟

للإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدت على الخطة التالية: مقدمة ثم مهّدت بمدخل عنونته بـ"البنية السردية، مفاهيم ومصطلحات" وثلاث فصول، وقد خصّصت الفصل الأول لدراسة "مستويات التلقي والتفاعل" حيث يضمّ أربع مباحث كبيرة وهي: الأشكال السردية في التراث، السرد والحكي بين الشفاهية والتدوين، مفاهيم السرد عند الغرب، مفاهيم السرد عند العرب؛ أمّا الفصل الثاني فعنونته بـ"تمظهرات فن السخرية في كتابات الجاحظ" يضمّ أربع مباحث، الأول: دواعي وأبعاد تأليف كتاب البخلاء، أمّا الثاني: عوامل نبوغ الجاحظ في فن السخرية، الثالث: موضوعات السخرية في أدب الجاحظ والرابع: الأشكال السردية (البسيطة والمركبة) وأخيرا

الفصل التطبيقي بعنوان: "البنية السردية" حيث فصلت فيه البنى السردية الكبرى المتمثلة في بنية الفضاء والزمان والشخصية، كما تطرقت فيه إلى مفارقة الجد والهزل ولغة الخطاب السردي، وآليات التناص لما تحويه من أهمية في كتاب البخلاء، وفي الأخير خاتمة أجملت فيها حوصلة البحث ورصد أهم شتات ما ترنو إليه هذه الدراسة، وفهرس جامع لمواضيع البحث وعناوين فرعية.

اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليل من أجل وصف الأشكال السردية في كتابات الجاحظ ووصف تمظهرات فن السخرية في قصص البخلاء معتمدة أيضا على نوع من المقارنة في رصد مواطن التشابه بين بنية السرد التي قدمتها كتب النقد الغربية مع ما هو موجود في قصص البخلاء.

ارتكزت في بحثي على مجموعة من المراجع التي كانت بمثابة المنارة التي أنارت لي البحث خاصة في بدايته، نذكر منها: كتاب السردية العربية لـ"عبد الله إبراهيم"، كتاب الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري لـ"ركان الصفدي"، وهي دراسة وضعها صاحبها لرصد كل مظاهر السرد التراثية من الشفاوية إلى الكتابية، وكتاب بنية النص السردي لـ"حميد لحميداني" بالإضافة إلى بعض الرسائل التي كانت عونا في تذليل الكثير من الإشكاليات.

وبحثي هذا كأي مشروع دراسي، لم يخلو من العقبات التي لم يكن تجاوزها سهلا لكن الإصرار على المواصلة كان أقوى، وهذا راجع إلى غياب الدراسات السردية المتعلقة بالنصوص التراثية من جهة وإلى تعدد النظريات واختلاف طرائق التحليل من جهة أخرى.

وفي الأخير لا يسعني في هذا المقام إلاّ أن أحمد الله وأشكر فضله، ثم أتوجّه بالشكر وخالص الامتنان إلى أستاذي المشرف أ.د "سعيد عكاشة" الّذي أشرف على هذه الرسالة وكان نِعْمَ المرشد والموجه، حيث حرص على أن يخرج هذا العمل في أتمّ صوره فله مني جميل الثناء وطيب الدعاء.

كما أقدّم جزيل الشكر والثناء وخالص الدعاء بالتوفيق والسداد إلى كـل الّـذين أسـهموا في إنجاز هذا البحث بحرف أو كلمة أو كتاب.

وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسـلام علـى محمـد الأمـين وعلـى آلـه وصحبه أجمعين.

خليدة عبد الباري

سيدي بلعباس: 24 جمادى الثانية 1441

الموافق لـ: 2020/02/18

مدخل

مدخل: البنية السردية مفاهيم ومصطلحات.

1- مفهوم البنية.

أ- لغة:

ب- اصطلاحا.

2- مفهوم السرد.

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

3- أنماط السرد.

4- وظائف السرد.

5- مفهوم السرديات.

1- مفهوم البنية:

ظلّ مصطلح البنية يثير مجموعة من التساؤلات لدى العديد من النقاد والدّارسين، فمنهم من يطرح أسئلة حول ماهية البنية، ويحاول إعطاء مفهوم مناسب لها.

أ- لغة:

يتحدد مفهوم البنية لغة في "جمع بُنى يقال: بِنْيةٌ وهي مِثْلُ رِشوةٍ ورِشاً كأنّ البِنْيةَ الهيئةُ التي بُنيَ عليها مثل المِشية والرِّكبَةِ، والبنى بالضمِّ مقصورة مثل البنى يقال: بُنيةُ وبُنى وبِنْيةٌ وبنى بكسر الباء مقصورٌ مثل جزيةٍ وجزًى وفلان صحيح البنيةِ أي الفطرة، وأبنْتُ الرّجلَ": أعطيته بناءً أو ما يَسْتَني به داره"[1].

كما نجد كلمة البنية في المعجم الوجيز تعني "هيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صيغتها وفلان صحيح البنية أي سليم"[2].

أمّا في القرآن الكريم فلم يكن هيكل الأشياء ومكوناتها لقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ﴾*.

ثمة اتفاق في المدلول اللغوي لكلمة البنية على أنها جسم الكلمة وهيكلها.

ب- اصطلاحا:

ارتبط ظهور مصطلح البنية في الدراسات الحديثة بظهور المنهج البنيوي فهي "نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله، أو التصميم الكلي الّذي يربط أجزاءه فحسب وإنّما هي القانون الّذي يفسر الشيء ومعقوليته"[3] ترتبط البنية أساسا بالنظام الّذي يتميز بالتنظيم والتواصل.

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج14، ط3، 1995، بيروت، لبنان، ص.94

(2)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار الكتاب الحديث، ط1، الكويت، 1993، ص63.

*- سورة الصف، الآية: 04.

(3)- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، ط1، 1985، بيروت- لبنان، ص121.

وقد كان "تينيانوف" (***Tinyanov***) أول من استخدم مصطلح بنية في بداية العشرينات ثم تلاه "رومان جاكوبسون" (***R.O. Jakobson***) الّذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929.[1]

أمّا بالنسبة "لجان بياجيه" (***Jean Piaget***) يرى أنّ البنية "عبارة عن نظام تحويلات له قوانينه من حيث أنّه مجموع، وله قوانينه تؤمّن ضبطه الذاتي"[2] وبذلك يقدم "جان بياجيه" تعريفا شاملا للبنية بوصفها نسقا من التحولات.

ويرى "جيرالد برنس" (***Gerald Burns***) أنّ البُنْيَةُ هي "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده والكل فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب مثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب، القصة والسرد، والخطاب والسرد"[3] تحيل البنية في ذاتها إلى المنهج البنيوي الذي من أولوياته تحديد البنية كموضوع مستقل خاضع لقوانين داخلية بضبطها نسق معين يضمن تماسكها.

يرى "رولان بارث" (***Roland Barth***) أنّ "البنية كيان مستقل تنظمه علاقات داخلية، وأنّ الوظائف والأفعال والسرد والقصة هي مستويات سردية تتشابك وتنتظم لتشكل بنية سردية"[4] هناك بنى سردية مختلفة ومتنوعة.

ومنه يمكن لنا اكتشاف البنية المميزة لأي عمل أدبي من خلال التعرف بدقة على العناصر المكونة به ومعرفة مواقعها وكذلك تحديد طبيعة العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض.

إنّ الخوض في قضايا الأدب قد شكل بؤرة اهتمام واسعة من لدن الدّارسين والباحثين في الساحة النقدية المعاصرة، الغربية منها والعربية وبالأخص السرد الّذي يعد أداة من أدوات التعبير الإنساني، فمنذ وجود الإنسان وجد هذا العنصر، فهو حاضر في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية ومنه انحدرت الأجناس الأدبية المعروفة قديما وحديثا، كالأساطير والخرافات والقصص والروايات، ولكل إنسان في الحياة طريقة في الحكي ومن ثمّ كان الرصيد المتراكم من السرود عبر

(1)- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، د.ط، 1997، ص163.

(2)- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عيودات، ط1، 1985، بيروت، ص 09.

(3)- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، القاهرة، ص191.

(4)- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص31.

التاريخ يعد بالملايين فمنها ما هو مدون ومنها ما تناقلناه عبر المشافهة، فالسرد يمثل مكانة مهمة وحيزا كبيرا في الثقافات الإنسانية المختلفة مما جعله يحظى باهتمام كبير من طرف الدّارسين إذ حددوا مفاهيمه انطلاقا من أصله اللغوي ثم الاصطلاحي.

2ـ مفهوم السرد:

أ- لغة:

تدل لفظة السرد في اللغة العربية على "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه ﷺ: لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه والسرد المتتابع..."[1] وإذا تتبعنا الدلالة المعجمية للسرد لوجدناها بمعنى التشابك والنسيج "فالسرد هو تداخل الحلق بعضها في بعض"[2] بمعنى تشابك وتداخل الأجزاء وتواليها باتساق في نسيج محكم مترابط.

كما جاء في المعجم "الوسيط" على أنه "سرد الحديث أتى به على ولاء السياق، تسرد الشيء: تتابع الشيء"[3] وبالدلالة نفسها وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[4] فقد جاءت كلمة السرد في الآية الكريمة بمعنى الاتساق والإتقان في نسج الحلق المتتابعة المكونة للدروع.

ب- اصطلاحا:

أما السرد في دلالته الاصطلاحية فهو يعني: "العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي (الخطاب القصصي) والحكاية أي (الملفوظ

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (س،ر،د)، دار الصادر، ج3، ط3، 2004، بيروت، لبنان، ص211.
(2)- المصدر نفسه، ص.ن.
(3)- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (س، ر، د)، المكتبة الإسلامية للطباعة، ج1، إسطنبول، تركيا، ص426.
(4)- سورة سبأ، الآية: (10و11)

القصصي)"[1] فهو مصطلح يترجم إلى المروي أو المحكي، حيث عندما نطلب من الجَّدّة أن تسرد لنا حكاية فإنّها تستخدم مهاراتها في القص وبناءً على ذلك تسرد لنا الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، معتمدة على أسلوب التشويق وعليه فهو: "المصطلح الّذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[2] فهو الطريقة التي تحكي بها الأحداث والأخبار سواء كانت حقيقية أو خيالية إذ تختلف من راوٍ إلى آخر.

يعتبر السرد (***Narration***) من أبرز الدراسات الأدبية في القرن العشرين إذ تعود مشاربه إلى حقول معرفية مختلفة ومتباينة، حيث يعد "تودوروف" (***Z. Todorov***) هو من ابتكر هذا المصطلح عام 1969 بعد أن شكله من كلمة (***Narratirology***) أي سرد وعلم ليحصل على مصطلح علم السرد أو السردية[3]، فالسرد كعلم هو: "مصطلح حديث النشأة وإن اختلفت ترجمته وتعددت، فالأكثر شيوعا مصطلح السرديات ***Narratologie*** الّذي يعدّ "تزيفيتان تودوروف" أوّل من استعمله وكذلك مصطلح السردية ***Narrativité***"[4] فهو الوسيلة التي يقوم بها الراوي بنقل الأحداث.

يعد "فلاديمير بروب" رائد الدراسات السردية بكتابه المشهور "مورفولوجيا الحكاية"[5] الصادر سنة 1928 والّذي كان يطمح من خلاله إلى تحديد وحدة قياس ثابتة تسمح بمقارنة وتصنيف مختلف السرود أي الوصول إلى عزل الظواهر الثابتة من الظواهر الطارئة المتحولة وتحليلها بطريقة استقرائية موضوعية وعرضها بعد ذلك، وقد ترجم كتابه هذا إلى اللغة الإنجليزية عام 1958 وفي سنة 1960 خصص له "كلود ليفي شتاروس" مقالا تحت عنوان "البنية والشكل" كما ترجم إلى اللغة العربية من طرف عدد كبير من النقاد العرب"[6].

(1)- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، ص77- 78.

(2)- نفلة حسن أحمد، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، ط1، 2010، عمان، الأردن، ص15.

(3)- ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للشفافة، ط1، 2003، الجيزة، مصر، ص148.

(4)- المرجع نفسه، ص.ن.

(5)-*Vladimir Propp, Morphologie Du Conte, Edition Du Seuil, 1965- 1970, Paris.*

(6)- ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط1، 1998، صفافس، تونس، ص12.

إنّ دراسة "بروب" من خلال مؤلفه استطاعت استقطاب اهتمام معظم الباحثين في مجال الأدب عامة والدرس السردي خاصة لما تتمتع به من طبيعة استكشافية وذلك من خلال توجيه الأبحاث السردية إلى التحليل العلمي الصارم والموضوعي للظواهر الأدبية.

وقد أشار "جيرار جينيت" (***Gérard Génnette***) إلى تحديد مفهوم السرد على أنه "توالي الأحداث وتتابعها سواءً أكانت واقعية أم متخيلة، وعلاقاتها التسلسلية المختلفة"[1] ومن هذا المنطق فهو عماد الخطاب الروائي حتى صار نظرية عامة تبحث في مختلف جوانب الخطاب السردي، حيث تناول هذا المصطلح على أنه: "قسم ثالث من أقسام الخطاب القصصي سمّاه "صوتا" ويعني الصوت السردي القائم بفعل السرد فلئن تناول في القسمين الأولين الملفوظ القصصي زمن وصيغة، فإنه خصص هذا القسم تناول مسألة التلفّظ الّذي أوجد الملفوظ المذكور، فالسرد من هذه الناحية هو النشاط السردي الّذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها"[2] فالسرد يأخذ مجالا أوسع وأرحب لاستيعاب كل أنواع النصوص والخطابات على اختلاف أنواعها.

كما تُطلق عبارة (السرد) على أنّه "عملية الاضطلاع بنقل الأعمال، كما يطلق على نتاج العملية التي بها تنتقل الأعمال من عالم القصة الأصلي المتخيل إلى عالم النص الأدبي"[3] فهو يسعى إلى وصف تقنيات التأليف القصصي بالإضافة إلى الجانب الجمالي والفني فيه.

يرى الشكلانيون الروس أنّ السرد هو: "وسيلة توصيل القصة للمستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي"[4] حيث شكلت بحوث الشكلانيين الروس نقطة تحوّل في دراسة الأدب من خلال السعي إلى جعله أدبا مستقلا وذلك بالتركيز على الوظائف التي تؤديها عناصر المادة في مجمل النص.

أمّا "رولان بارث" (***R.Barthes***) يوسع دائرة السرد ليشمل عدة مجالات إذ يقول: "يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة صورة ثابتة

(1)-*Gérard Génnette, Figures III, p 71.*

(2)- محمد قاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010، ص 243.

(3)- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، د.ط، 1994، الجزائر، ص 144.

(4)- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص13.

أو متحركة، وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات..."[1] ويؤيد قوله "سعيد يقطين" في قوله: "السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[2] حيث اعتبر كل منهما أن للسرد عوالم لا حصر لها من الأجناس وغيرها.

وبما أنّ علم السرد (***Narratologie***) هو دراسة القص واستنباط الأسس التي تقوم عليها فقد أشار "إميل بنفنست" (***Emile Benveniste***) إلى أنّ: "الخطاب هو كل تلفّظ يتصور متكلما ومتلقيا، ويكون لدى الأول نية التأثير على الثاني بطريقة ما"[3] من خلال هذا القول يتضح لنا تنوع الخطابات انطلاقا من الخطابات الشفوية التي نستعملها في حياتنا اليومية إلى الخطابات الكتابية التي تترجم مجمل الأدوار من خلال القصة.

وعلى هذا الأساس يقترح "حميد لحميداني" خطاطة يلخص فيها مراحل دورة السرد وهي تتشكل من ثلاثة أطراف هي: (المروي، القصة، المروي له).

المروي← القصة← المروي له

معناه أنّ السرد يتعلق بطريقة وكيفية تقديم القصة إذ يقول "حميد لحميداني" أنّ السرد هو: "الكيفية التي تورى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[4] إذن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة وما تخضع له من مؤثرات.

---

(1)- *Roland Barth, Communication N°8, Edition Du Seuil, Paris, France, 1981, p7* نقلا عن *Dspace. Univ-Guelma.Dz.*

(2)- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، الدار البيضاء، المغرب، ص19.

(3) -*MEKE Bel, Narratologie (Essai Sur La Signification Narrative Dans Outre Roman Modernes) Edition Klincksie, 1977, Paris, p05.*

(4)- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص45.

على الرغم من اهتمام العرب القدامى كان منصبا على الشعر، بوصفه ديوان العرب، لكن ديوانا آخر ظل يزاحمه المكانة وتبوّأ موقعا أسمى من حيث الإنتاج ألا وهو النثر الفني الأدبي باعتباره تجليا نثريا سجل لنا مختلف صور حياة العرب وأنماط عيشهم ورصد لنا الوقائع والأحداث، مما دعى إلى تنوع الأجناس وغدا السرد العربي "هو الجنس الّذي توظّف فيه صيغ السرد وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب، ويحتل فيه الراوي موقعا هاما في تقديم المادة الحكائية"[1] هكذا يبدو مصطلح السرد هو المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود المادة الحكائية، ومن هنا تتجلى أهمية السرد في التراث العربي باعتباره جنسا يستدعي أنواعا متعددة من الفنون الأدبية ولهذا لقد "وقع التركيز في الدراسات العربية القديمة والحديثة على تعدد الأنواع (الأخبار، والأسمار، والحكايات، والقصص)، ولم يتم الالتفات إلى الطابع العام الّذي تشترك فيه ويمنحها طبيعة خاصة وشاملة تسمها بما يؤهلها لتنال موقعها ضمن أجناس الكلام العربي"[2] وعلى هذا الأساس يلعب السرد دورا هاما في ترسيخ الوعي العربي فرض نفسه وأصبح مضمارا أصيلا أبدع فيه العربي على مدى عصور طويلة نصوصا في منتهى البراعة والجمال وشكل أساسا حيويا من الأسس المختلفة التي كانت تقوم عليها منظومة الحياة وفضاء لكل ثنائيات العالم، ففيه يتم فصل الخطاب، وعندما يتوتر الواقع يأتي السرد ليدوّن اختراقاته عبر تشريح الواقع وفضح خطاباته المنمّقة، فإنّ السرد هو تمثيل للواقع له غاياته ودلالاته.

(1)- سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، دار الأمان (الدار البيضاء، المغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت/لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط2، 2012، ص76.

(2)- المرجع نفسه، ص.ن.

3- أنماط السرد:

يمكننا أن نميز عدّة أنماط من السرد أهمها:

3.1) السرد اللاحق (*Récit Ultérieur*):

يكون سرد الأحداث فيه بعد وقوعها، وهو أكثر شيوعا في الفن القصصي العباسي حيث هو: "النمط الّذي يميز السرود القديمة عموما، لأنه النمط الطبيعي من القص ولأنه أشبه ما يكون بالتاريخ وعليه بنيت السير والأخبار فهو وليد الثقافة الشفوية"[1] معناه يستوجب ذكر هذه الأحداث بصيغة الماضي.

3.2) السرد السابق (*Récit Antérieur*):

هو السرد الّذي يسبق الأحداث زمنيا، بحيث تبدو القصة كأنها تجري في الحاضر، حيث هذا "يتطلب تحول الخطاب إلى الأفعال المضارعة غالبا، ويعد هذا النمط من قبيل التنبؤات أو استشراف المستقبل، ولذلك احتاج فيه الكتاب إلى وسيلة مسوغة للخروج من الزمن الحاضر أو الواقع بعدة طرق أشهرها الأحلام والرؤى"[2] فالأحداث تقدم بصفة تنبؤية بصيغة المستقبل فهو "سرد استطلاعي يتواجد بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب"[3] بحيث يعتمد فيه الراوي على توظيف زمن المستقبل لأنّ زمن السرد سابقا لوقوع الأحداث.

3.3) السرد المتزامن (*Récit Simultanée*):

سرد تتزامن فيه الحكاية مع السرد، فهو "نوع حديث يقل في السرود القديمة على الرغم من أنه كان موجودا في الشعر القصصي منذ الجاهلية ويعود ذلك إلى علاقة الشعر بالزمن علاقة مجازية في حين أنّ علاقة القص بالزمن علاقة حقيقية يسير فيه الزمن وفق قوانينه الطبيعية"[4] يوجد تطابق بين زمن القصة وزمن السرد، معنى أنّ السارد يوظف أفعالا تدل على أنّ سرده

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، دراسات في الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، د.ط ، 2011، دمشق، سوريا، ص282،281

(2)- المرجع نفسه، ص282.

(3)- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص102.

(4)- المرجع نفسه، ص283.

يتماشى مع الحكاية فحينما يختار الزمن الحاضر في السرد المتزامن، فهو يختار الأفعال المضارعة ليكون زمن القصة وعملية السرد يقعان في آن واحد.

يضيف "جيرار جينيت" نوعا رابعا ويسميه:

3.4) السرد المدرج (*Récit Intercalé*):

هو مزيج بين "السرد اللاحق والسرد المتزامن، وذلك لتداخل القصة بالسرد الّذي يؤثر عليها"[1] يكون هذا النوع في القصص الترسلية، واليوميات ويأتي بين تعرجات الحدث، حيث يكون السارد هو البطل نفسه؛ كما يقوم السارد بإقحام منظومات سردية لا تدخل في مضمون القصة وبالتالي نجد أن هذا النوع هو الأكثر تعقيدا.

4- وظائف السرد:

لا يوجد سرد دون سارد، يتوسط بين المؤلف والقارئ ومن خلال هذا تتحدد وظائف السرد كالآتي:

4.1) الوظيفة السردية:

تعد من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد حيث هي "أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية"[2] بمعنى أنّ سرد الحكاية يقتضي وجوده أصلا.

4.2) الوظيفة التواصلية أو الإبلاغية:

تتجلى هذه الوظيفة في إبلاغ الراوي رسالة إلى القارئ سواء كانت الرسالة ذات مغزى أخلاقيا أو إنسانيا حيث أنّ: "النص القصصي من حيث هو رسالة مكتوبة تقتضي مرسلا إليه وعملية إيصالية"[3] فهي وظيفة ذات هدف أخلاقي بالدرجة الأولى.

4.3) الوظيفة الانتباهية:

تأتي عبارات محددة على لسان السارد وغرضها لفت الانتباه، حيث يقوم السارد في هذه الوظيفة "باختيار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ

(1) -*G. Genette, Figures III, p 229.*

(2)- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 156.

(3)- المرجع نفسه، ص 108.

على نطاق النص حين يخاطبه السارد مباشرة، كأن يقول السارد في الحكاية العجيبة الشعبية "قلنا يا سادة يا كرام"[1] يعتمد عليها في بعض الخطابات من أجل تمويه القارئ بما يحدث.

4.4) الوظيفة الاستشهادية:

يثبت الراوي للمتلقي صدق وقائع القصة حيث: "يثبت السارد في خطابه المصدر الّذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته"[2] يعتمد على شواهد حتى يقنع المتلقي بصدق الأحداث.

4.5) الوظيفة التعبيرية:

وتتمثل في: "إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه أو تحسيسه وتبرز خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية"[3].

4.6) الوظيفة الانطباعية:

وتتمثل هذه الوظيفة في "تبوء السارد مكانة مركزية في النص، فيعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتبرز هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية أو الشعر الغزلي"[4] يستخدم السارد ذاتيته في التعبير عن مشاعره.

4.7) الوظيفة التنسيقية:

هي ضرورة يقتضيها التنافر بالتقديم والتأخير والربط بين المقطوعات القصصية والأحداث حيث: "يقوم السارد بترتيب وتنسيق المراحل التي تمر بها الحكاية، وتبرز هذه الوظيفة في كتاب "كليلة ودمنة" لـ"ابن المقفع"[5].

خلاصة القول، يعد السرد من أهم التقنيات التي يعتمدها المبدع لنقل الأحداث والوقائع، فهو أداة من أدوات التعبير الإنساني قضيته الجوهرية هي كيفية ترجمة المعرفة إلى أخبار

(1)- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص109.
(2)- المرجع نفسه، ص110.
(3)- المرجع نفسه، ص .ن.
(4)- المرجع نفسه، ص110.
(5)- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأردني ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط2، المغرب ،1997، ص264.

وتحويل مجمل التجارب الإنسانية إلى بنى من المعاني التي تتخذ من وقائع الناس جسرا تعبر عليه من أجل ترجمتها إلى حكي.

5- مفهوم السرديات:

يتباين مفهوم السرديات من ناقد لآخر، حيث يعرفها "عبد الله إبراهيم" بقوله: "السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له، ولئن كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أنّ السردية هي العلم الّذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة"[1] يؤكد بأن السردية هي علم الخطاب السردي لأنها تبحث في بنية النص الكلية بوصفها نظاما من العلاقات بين مكونات النص السردي.

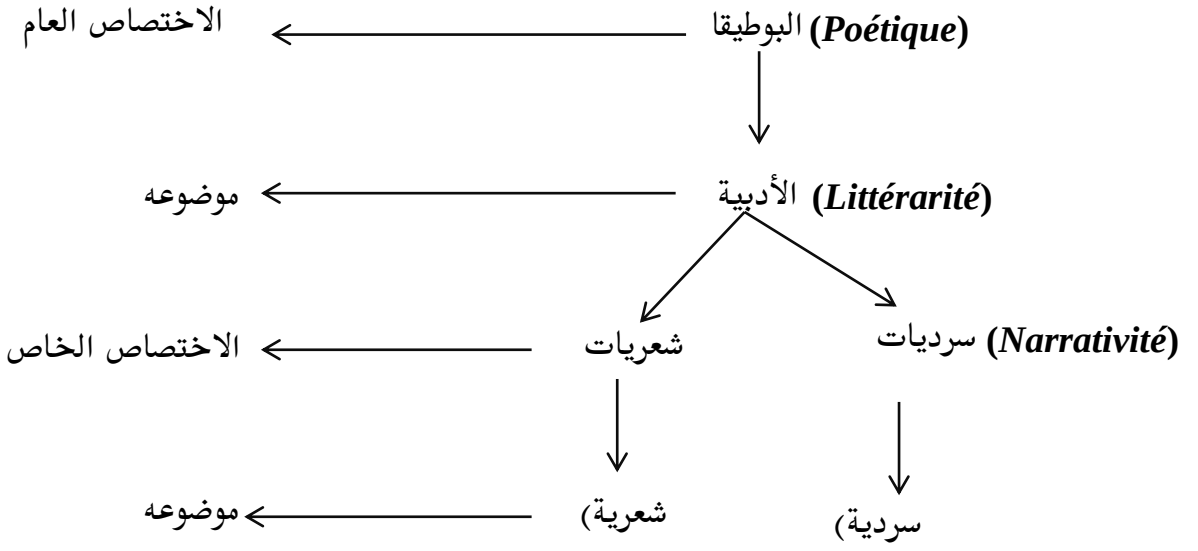
في حين يفرق "محمد الناصر العجيمي" بين السردية والخطاب السردي إذ يدل هذا الأخير: "على النص المقروء في حقيقته المادية، ومن حيث هو نص مكتوب بلغة معينة وتستغرق قراءته وقتا معلوما كما تخضع لترتيب زماني خطي"[2] أمّا السردية فهي عكس ذلك إذ هي "ضرب معين من القراءة وطريقة خاصة في وصف المادة وتنظيمها أي إعادة كتابتها انطلاقا من فرضية مؤداها أنّ المعنى، ليس معطى قبليا إنّما يستخلص من فنون التآلف والاختلاف والتقابل القائمة بين الوحدات التركيبية العاملية والتحولات المتتابعة في المحور السياقي"[3] فالسردية تتجاوز النص المقروء وتسعى لتقديم بناء جديد للنص السردي.

فالسرديات إذن: "علم يتناول قوانين الأدب القصصي ولئن صاغ "تودوروف" المصطلح الفرنسي سنة 1969 للدلالة على علم جديد لم يوجد بعد علم القص، فإنّ مفهومه كان جاريا في مصطلحات أوسع مثل الإنشائية وعلم الأدب والأبحاث التي أفادت منها السرديات أو جعلتها ضمن مجالها قد نشأت قبل ذلك بعقود"[4] هذا وقد تظافرت جهود الباحثين في تطوير النظرية السردية إذ تعدّ جهود الشكلانيين الروس اللبنة الأولى في إرساء معالم التحليل السردي إذ "حظيت الأبحاث العلمية المشتغلة بالسرد، باهتمام كبير منذ ظهور الشكلانيين الروس، الّذين

(1)- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، ص09.
(2)- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، عالم الكتب، د.ط، 2006، تونس، ص68.
(3)- المرجع نفسه، ص. ن.
(4)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص249.

وضعوا أسسا لثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب واللغة وذلك محاولة لجعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي هادفين من وراء ذلك إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية"[1] هناك تباين في آراء المفكرين حول مفهوم السرديات إذ يقر "جيرار جينيت" بأنّ " السرديات في جانبها الخطابي من حيث هي دراسة للخطاب القصصي أو في جانبها الغرضي باعتبارها تحليلا لمكونات الحكاية التي يرويها ذلك الخطاب من المفترض أن تدرس كل القصص التخيلية وغير التخيلية لكنها قد اتجهت بشكل تام إلى السرد التخيلي"[2] فهو يهتم بنوعية النصوص.

بتطور الأبحاث والدراسات، شاع مصطلح السردية (***Narrativité***) وظهرت زمرة من النقاد العرب الّذين أبدوا رأيهم في هذا المصطلح حيث برز الناقد العربي "سعيد يقطين" الّذي استقر على مصطلح السرديات معتبرا إياها الأساس الّذي ينطلق منه في دراسته للسرد العربي "إنّ السرديات هي الاختصاص الّذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي"[3] حيث يسوق لنا مثلا على ذلك في قوله "تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بـ(السردية) الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البوطيقا التي تعنى بـ(أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ(الشعريات) التي تبحث في (الشعرية) الخطاب الشعري"[4] ويتجسد على النحو الآتي:



(1)- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد كتاب العرب، 2006، دمشق، ص64.
(2)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص252.
(3)- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص22.
(4)- المرجع نفسه، ص23.

يتضح من خلال هذا المخطط أن "سعيد يقطين" يوسع في الثنائية (شعرية– شعريات) لتصبح (البوطيقا، الشعريات، الشعرية) متجاوزا بذلك ما تعارف عليه النقاد العرب، فالأدبية التي كانت مجرد موضوع للشعرية أصبحت أعم، أما السردية التي كانت فرعا من الشعرية مساوية لها؛ وبهذا تقدم الدراسة السردية معالجة شاملة للنص السردي.

الفصل الأول:

مستويات التلقي والتفاعل

1- الأشكال السردية في التراث العربي.

2- السرد والحكي بين الشفاهية والتدوين.

3- مفاهيم السرد عند الغرب.

4- مفاهيم السرد عند العرب.

1) الأشكال السردية في التراث:

يعدّ السرد أحد القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب، فالسرد العربي قديم قدم الإنسان العربي وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، حيث مارس العربي السرد شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال متعددة، ومما لا مجال للشك فيه أن تكون هناك أوعية أدبية ضمت في محتواها فنون السرد المتنوعة التي تؤكد وجود القص في تراثنا العربي، وللسرد العربي توظيفات عديدة منها "الأدب القصصي، وأدب القصة، والنثر الفني والقصة عند العرب، والحكايات العربية، وما شاكل هذا من المفاهيم"[1] التي كانت تستعمل في التراث العربي، وقد تنوعت الأشكال السردية واستعصى في كثير من الأحيان حصرها وتحديدها، مما جعل محاولات تصنيفها تتفاوت بين النقاد، فمنهم من صنفها بحسب أصلها، كما يتضح عند غنيمي هلال إذ قسمها إلى قصص مترجمة واستشهد بكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة وقصص عربي أصيل مثل المقامات ورسالة الغفران وحي بن يقظان[2] أمّا التقسيم الأكثر شيوعا هو تقسيم السرديات العربية القديمة بحسب الموضوع والشكل ومنها: الأمثال، قصص الحيوان، القصص الديني، المقامات وغيرها.

نظرا لأهمية السرد فإنّ الضمائر تمثل العنصر الفعّال فيه، إذ اتخذ أشكالا متعددة وذلك تبعا لتنوع الضمائر وهي: الغائب، المتكلم، المخاطب، حيث تجعل من الكتابة الفنية لعبة لغوية يعدّ السارد من خلالها في عداد المحكوم عليهم بتأرجح في استخدام هذه الضمائر.

1. السرد بضمير الغائب:

هو الأكثر شيوعا وذلك ليسر فهمه من قبل المتلقي، حيث يكاد يكون سيّد الضمائر الثلاث، إذ يعتمد عليه الرواة أثناء كتاباتهم ويرون أنّه الأساس في الكتابة السليمة أثناء الحكي ونقل الأحداث، حيث عرفه "نورمان فريدمان" (***Norman Fridman***) على أنه "الحكاية التي

(1)- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2012، ص 57.

(2)- ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1997، مصر، ط1،ص 504.

تسردها شخصية واحدة"[1] إذ يتعامل مع الأحداث على أنه مجرد راو ولها صلة له بالحديث أو العمل السردي، فضمير الغائب هو الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الرواية واستحضار الأحداث في الزمن الحاضر ويقول "رولان بارث"(***R. Barth***) في هذا الصدد "أنّ الضمير الغائب (هو) مواضيعه نمطية خاصة بالرواية على مستوى واحد مع الزمن السردي"[2]فلولا ضمير الغائب لعجزنا على إقامة الرواية أو تسببنا في تدميرها.

كما يتجنب المؤلف خلال استعمال ضمير الغائب الوقوع في فخ الذاتية أو فخ الأنا، مما يجعل من عمله السردي مجرد سيرة ذاتية رغم صعوبة الفصل بين أنا السردي وأنا المؤلف، ويسمح ضمير الغائب بالتمييز بين زمن الخطاب وزمن الحكاية ظاهريا، إذ يرتبط ضمير الغائب "هو" بالفعل الماضي "كان" فيبدو وزمن الحكاية سابقا على زمن الكتابة وهو ما يسمى "بالخدعة السردية"[3]فضمير الغائب يجعل من السارد مجرد حاكي يحكي الأحداث ولا شأن له بهما مما يحميه من "إثم الكذب"[4] فالمؤلف مجرد وسيط بينه وبين ما وقع.

ولعل هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر الثلاثة وأيسرها تلقيا لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء، ويكون استعماله شائع بين السراد لجملة من الأسباب منها:

أ- إنّه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدي تدخله.

ب-يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الّذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي، وأنّه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة، وذلك على الرغم من أنّ الكاتب المحترف يجد نفسه في محاولة فصل "الأنا" السردي عن الأنا الكاتب.

ج- يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية عن زمن الحكي وذلك حيث أنّ "هو" في العربية يرتبط بالفعل السردي العربي "كان" الّذي يحيل على زمن سابق على زمن الحكاية.

(1)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ومعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995، بن عكنون، الجزائر، ص 196.

(2)- المرجع نفسه، ن.ص.

(3)- المرجع نفسه، ص 196.

(4)-المرجع السابق، ص.ن.

د- إنّ اصطناع ضمير الغائب في السرد يحمي السارد من "إثم الكذب" بجعله مجرد حاكٍ يحكي، لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع، ويتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصه، بحكم أنّه مجرد وسيط أدبي بنقل القارئ ما يسمعه أو علمه من غيره.

هـ- إنّ استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب أنّ يتعرف على شخصياته، وأحداث عمله السردي وذلك على أساس أنّه كان تلقي هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس، فهنا يزدجي الأحداث التي يسردها وشخصياتها نحو الأمام[1] . فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها.

يعدّ "رولان بارث" في نظر "عبد الملك مرتاض" من أهم الكتّاب الّذين توقفوا عند ضمير الغائب وحلّله تحليلا جماليا وفنيا وسرديا[2] كما أنّ الضمير "هو" لدى بارث الرواية نفسها، بل كأنّه زمنها نفسه، فهو المنشط للسرد وهو الدافع له، وهو الدال عليه، وهو المجسد لمكوناته، إذ يمثل الشخصية وهي تنهض بالفعل، أو يتقبل الفعل، بالتأثير أو بالتأثّر، بالعطاء أو بالتعاطي... فكأنّ ضمير الغائب يمثل حالة ميكانيكية في العمل السردي، وبدونه أو بدون ما يعادله لا يمكن أن ينهض شريط السرد، ولا يقوم بنيانه، ولا تستقر أركانه[3]فهو عماد العمل السردي.

في ظلّ الاعتبارات السابقة، فإنّ المسألة الأكثر تعقيدا وإرباكا عندما يتمّ السرد بضمير الغائب "هو" إذ أنّ الكاتب لا يستخدم في سرده تقنيات تمكنه من التخفي وراء راو يكون وسيطا بينه وبين شخصياته أو أنّه لا يحسن البقاء متخفيا وراء الشخصيات وهنا يستخدم ضمير الغائب "هو" حيث "أنه راوٍ غير حاضر، فالروائي ورغم حضوره يتدخل في سرده (يروي من الداخل) ومنه فلا بد له من تبرير يخوّله الظهور أمامنا بمظهر العارف، أو بمظهر الّذي يروي أو يسمع ويروي، أو لا بد له من وسيلة فنية تخفيه، إذ يسرد خلف الشخصيات وإلاّ انكشف تدخله"[4]

(1)- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، 1986، الكويت، ص237 -238.
(2)- ينظر: المرجع نفسه، ن. ص.
(3)- ينظر: المرجع نفسه، ن. ص.
(4)- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، 1999، بيروت، لبنان، ص96.

كما يعتمد أغلب الرواة على ضمير الغائب أثناء كتاباتهم، ويرون أنّه الأساس في الكتابة السليمة أثناء الحكي والسرد ونقل الأحداث، فهو الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الرواية واستحضار الأحداث في الزمن الحاضر، حيث ارتكزت الأشكال السردية في التراث القصصي العربي في أغلب مراحلها على ضمير الغائب والّذي تجسد بجلاء في عبارات مثل "زعموا، قال الراوي، حدثنا، كان يا مكان.

أ) **كليلة ودمنة**:

يعد "عبد الملك مرتاض" كتاب كليلة ودمنة لـ"ابن المقفع" أوّل مؤلف تستخدم فيه هذه الطريقة السردية القائمة على استخدام عبارة "زعموا" التي تحمل دلالة سرد أحداث وقعت في الزمن الماضي حيث يرجع توظيفها إلى "رغبة المؤلف في تمييزها عن النصوص الدينية والتاريخية التي شاعت في عصره، والتي تميّزت بالتحري الدقيق والتوثيق الصارم فأراد أن يبين بأن عمله لا يندرج ضمن هذا النوع الأخير وإنما يدخل في باب النقل الأدبي القائم على الخيال الواسع واللغة الإيحائية وإمكانية التعديل عن طريق الزيادة والنقصان"[1] فنجد الفعل "زعموا" هو اللازمة السردية الغالبة على نصوص كليلة ودمنة.

حيث تكررت هذه العبارة فيه ثلاث وأربعين مرة على الأقل، ولم يكد "ابن المقفع" يصطنع سواها إلاّ قليلا في مطالع حكايات هذا النص السردي وبالتالي فهذا المصطلح "ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الّذي يأتي من الخارج أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب"[2] فكأن الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى مُنظري الرواية الغربيين بمصطلح "الرؤية من الخلف"[3] وهذا أكبر دليل على النظرة الواعية إلى الإبداع السردي وأنه ليس من التاريخ.

(1)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 163.
(2)- المرجع نفسه، ص176
(3)-المرجع نفسه، ص ن

ب) **المقامة**:

يعدّ فن المقامات أحد أهم الأشكال الفنية التي تحمل رؤى المبدع وموقفه من الواقع فقد بُنِيَ هذا الجنس على دعائم اجتماعية ونفسية وعبر عن البواعث الإنسانية ورصد حركة النفس البشرية عبر الزمن حيث لقي رواجا واسعا وأبدع فيه الكثير من الكتاب أمثال بديع الزمان الهمذاني والحريري، وقد لجأ هؤلاء المبدعين لها بوصفها "مرآة ناصعة انعكست عليها الحياة بمناحيها المختلفة من اجتماعية وأدبية وعقلية وحتى أخلاقية"[1] فهي وسيلة فنية ومادة تعبيرية تحمل بين طياتها رموزا لأحداث ووقائع تعبر عن سياقات تاريخية متغيرة في قالب تهكمي مضحك، وجلّها تبتدئ بلازمة أو بأخرى بعبارة "حدّثنا وأو حدث أو حكى أو أخبرني" وهي عبارات ذات مرجعية واقعية كونها استخدمت من طرف رواة الحديث النبوي الشريف، ومن اشتغل في المجال نفسه، إلاّ أنّها في السرود أخذت بعدا إبداعيا صرفا ويرى "عبد الملك مرتاض" "أنّ عبارة "حدثني" ألصق بالسرد، باعتبارها تحيل على دواخل الذات فتكشف خباياها عبر أنسجة لغوية"[2] فهي حكاية درامية تحتوي على مغامرات تعكس الواقع الاجتماعي.

2. **السرد بضمير المتكلم "أنا"**:

يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب، ذلك بأنه وُظّف في الأشرطة السردية منذ القدم، فشهرزاد مثلا كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة "بلغني" فكانت تعزو السرد إلى نفسها، وتحاول إذابته في زمنها واستدراجه إلى اللّحظة التي كانت تسرد فيها حكايتها، فقد شاع هذا المصطلح السردي في حكايات ألف ليلة وليلة والتي توحي بانفتاح الخطاب السردي وبالتالي قابليته للإضافة والتعديل، كما تمنح السارد حرية سرد ما جرى من وقائع مشكلا بذلك "نسيجا سرديا متميزا مكسبا إياه قواما جديدا"[3] ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن ولعل من جماليات هذا الضمير أنّه:

(1)- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الوطن العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1980، الجزائر، ص 521.
(2)- مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983، بيروت– لبنان، ص192.
(3)- المرجع نفسه، ص ن.

أ- يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه بالفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد ظاهريا على الأقل.

ب- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهما أنّ المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الّذي لا يحس أو لا يكاد يحس بوجوده[1] فهو المتحكم والمنشط والموجه.

ج- إنّ "أنا" معادل من بعض الوجوه لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشدّ تعلقا وإليها أبعد تشوّقا.

د- إنّ ضمير المتكلم يذيب النص السردي في الناص، حيث يجعله فاقد الوضع المؤلّف ومكتسبا لوضع الممثل (الشخصية)[2].

يرى "عبد الملك مرتاض" أن توظيف ضمير المتكلم، نشأ متواكبا مع ازدهار أدب السيرة الذاتية، وكأنّه امتداد لها، أو كأنّها امتداد منه، كما نشأ عن ازدهار حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقا، فغدا سير الأحداث السردية الأدبية أي يبني عالما على بنات الخيال، كما أن كتابات السيرة الذاتية تتعامل مع الحميمية الذاتية روّجت لهذا الضمير في الانتشار.

وإنّ استعمال ضمير المتكلم لا يعني كما يتوهم البعض سيرة ذاتية بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير المتكلم، وتسمح به بالتالي "التدخل والتحليل بشكل يتولد وهم الإقناع"[3] فالراوي هنا يلجأ إلى هذه التقنية من أجل توليد وهم الإقناع.

هـ- إنّ ضمير الغائب لا يملك سلطان التحكم في مجاهل النفس، وغيابات الروح، على حين أنّ ضمير المتكلم —بما هو ضمير للسرد المناجاتي[★]– يستطيع التوغّل إلى أعمق أعماق النفس البشرية فيعرّ بها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدّمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون.

(1)- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 242- 243- 244.
(2)- المرجع نفسه، ص 246.
(3)- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 94.
★- المناجاة ***Le Monologue Antérieur***.

وعلى هذا الأساس وبلا مراء، هيمن ضمير المتكلم على الرواية إذ نجد أنّ الراوي يسيطر على الأحداث ويتتبع حركات الشخصيات ويغيبها عن المسار القصصي، مما يؤدي إلى إنتاج خطاب إيديولوجي أحادي الصوت يطابق فيه صوت المؤلف الضمني مع الأصوات الأخرى في النص الروائي، وبذلك تصنع لعبة الضمائر وتبادل الأدوار كل ما هو غريب وعجيب ومدهش.

3. السرد بضمير المخاطب "أنت":

إنّ هذا الشكل من السرد يعدّ من أحدث الأشكال عهدا حيث يتوسط بين الضمير الغائب والضمير المتكلم إذ يعبر عن" أحدث أنواع السرد، ويأتي استعماله بين ضمير الغائب والمتكلم فهو لا يحيل على الخارج طبعا، وهو لا يحيل على الداخل حتما"[1]وهو الأقل ورودا والأحدث نشأة في الكتابات السردية واشتهر في استعماله الروائي الفرنسي "ميشال بيطور" **(*M.Butor*)** هو أوّل من استخدم ضمير المخاطب في القرن العشرين، حيث أثبت أنه قادر على أن يكون غريما شديدا لضميري الغائب والمتكلم[2] إذ له القدرة على وصف وضع الشخصية ووصف الكيفية التي تولد اللغة فيها.

فالملاحظ أنّ الضمير "أنت" جاء لفك العقدة النفسية والخلاص من النرجسية الماثلة في "أنا" إذ هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية وإن وظّف في مجال السرد فلن يخترق السقف ولن يبلغ الجبال طولا، إلاّ أنّ إيثار "أنت" على "أنا" و"هو" قد يعني جمالية سردية وطرافة في الحكي، لكنه لا يعني إضافة دلالية حقيقية[3] وكأنّ المسألة لا تعدو عن كونها لعبة سردية.

ويتيح وصف الوعي حال اتخاذه وضعا معينا، كما أنه يتيح أيضا وصف استعادة الوعي من لدن الشخصية نفسها، وعليه فإنّ الشخصية ليست إلاّ كائنات من ورق **(*Personnage De Papier*)** وهي كذلك حقا، فكل ما يسند إليها أو يدور من حولها مجرد أحداث بيضاء وبالتالي

(1)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 189.
(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص 252.
(3)- ينظر: المرجع السابق، ص 255.

فإنّ استعماله هو مجرّد اختيار شكلي لشريط السرد وعملية تنويع في إجراء اللعبة السردية من حيث كونها تظل الأحدوثة المسرودة نفسها.

- **السرد العربي ذو نظام إسنادي:**

نجد معظم النصوص العربية قائمة على مقدمة إسنادية تحرص على ثباتها طيلة المسار السردي للنص، وتتنوع الصيغ السردية من نص إلى آخر وأحيانا داخل النص الواحد، إذ نعثر على صيغة "بلغني أيّها الملك السعيد" في ألف ليلة وليلة، و"زعموا" في كليلة ودمنة، و"حدثنا عيسى بن هشام" (وهذه الصيغة الغالبة)، في مقدمات الهمذاني وصيغ إسنادية متعددة في البخلاء[1] فيبدو أنّ الإسناد آلية سردية، يحرص المؤلف على توافرها في النص استجابة لنزوع ثقافي عربي يؤثر الصدق والواقعية، "فالخبر لا يعرف به إلاّ إذا كان الّذي يبلغه معروفا بالصدق والعدالة، بل إنّ الخبر الّذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي يبلغه عدة رواة لا يتعارفون وبالتالي لم يتفقوا على إذاعة خبر كاذب"[2] فهاجس الإسناد الأساس هو الإقناع بصدق الكلام وحقيقة الحدث.

تورد شهرزاد "بلغني" لا تحيل هذه الصيغة على تواصل شفاهي فقط أو كتابي وإنما تدلّ على قراءة شهرزاد للكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين[3] ومن جهة أخرى يجعل من الفعل "بلغني" ذا حضور مميز يوحي إلى أنّ سرودها ترجع إلى مصدر موثوق وذي هيمنة وسلطة، إذن صيغة "بلغني" تعدّ فضاء اسنادي تتنفس شهرزاد من خلاله سلطة تمكنها من ترويض جبروتها ووضعها في مجالها المناسب وهو المجال السلطوية الموهوبة المنبثقة من كلّ وعي معرفي وليست "بلغني" في آخر المطاف سوى "محاولة لإضفاء المصداقية على ما امتلكته من معارف شتى، تواريخ، سير لأناس مختلفين في مشاربهم، قصص، حيث يتحول كل

(1)- ينظر: عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم البنية السوسيو ثقافية والخصوصية الجمالية، مقال نشر- يوم:13/ 03/ 2009 بتوقيت 11:37، بمنتدى ستار تايمز ، من الموقع الإلكتروني:www.startimes.com

(2)- عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، د.ط، 1987، ص 51.

(3)- ينظر: ألف ليلة وليلة، ص7، نقلا عن عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم، www.startimes.com.

شيء إلى عنصر قصصي ليؤدي البلاغ مهمته وتكون البلاغة نافذة"[1]فقد كانت ذات قدرة توجيهية في تغيير الآخر.

أما في كليلة ودمنة ترد الصيغة التالية: "زعموا" يكررها "**بيدبا**" طلية المسار السردي للنص، ولعل "بيدبا" اخترعها حتى يضفي نوع من المصداقية على عمله السردي، وقد تحرى ضمير الجمع لأنّ الخبر المتواتر جماعيا يكون أقوى تأثيرا وواقعية من الخبر الأحادي، هكذا يحيلنا النظام الإسنادي للسرود العربية السعي إلى تحقيق المصداقية الحكائية والتوثيق السردي من ناحية وممارسة السارد لسلطته على المتلقي التي كانت جدلية الثقافي والسياسي[2] الراوي في النصوص السردية العربية مسكون بهاجس التوثيق الواقعي إذ يستعمل كافة الصيغ الإسنادية: كحكى، روى، بلغ، حدث، قال،...الخ، حتى "يمنح الشمول لحكايته ولخبره الّذي ينقله حيث يدخل جماعة من المحكي لهم في زمرة المتلقين أو المشاركين له في التلقي"[3] النظام الإسنادي هو متنفس الراوي من أجل تحري المصداقية.

لعل أهم المرويات العربية اهتمت بالإسناد لكونه "عملية يقوم بها الراوي تتمثل في إنشاء خيط واصل بينه وبين مصدر الخبر"[4] ومن الشيء الواضح أنّ أكثر مجال يحتفي بالإسناد هو الحديث النبوي لاعتبارات معروفة والسنة النبوية الشريفة هي أحد مصادر التشريع الإسلامي، والطريق الأمثل الّذي ينبغي سلوكه، لأنّ نهج النبي "محمد" صلى الله عليه وسلم قدوتنا الحسنة، قد تأسست على مبدأ الإسناد لتوخي الصحة والدقة، لذلك كان على السند (الراوي) أن يربط الحديث بالتاريخ "فمجموع الرواة المأخوذة عنهم هو الّذي يربط الحديث بالتاريخ والواقع ويشيده إليهما"[5] وهكذا يوفر للمروي خلفية من المصداقية، فالمتلقي العربي يميل إلى تصديق الخبر المسند إلى راوية وهذا ما جعل علماء الحديث يهتمون بالسند.

(1)- إبراهيم، بلغني أيها الملك السعيد –القول والتأويل- احذروا بلاغة شهرزاد، مجلة كتابات معاصرة، مجلد6، عد 22، آب، أيلول، 1994، ص 96، نقلا عن عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم *www.startimes.com*.

(2)- ينظر: عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم البنية السوسيو ثقافية والخصوصية الجمالية من الموقع الإلكتروني،www.startimes.com

(3)- الموقع نفسه.

(4)- القاضي محمد، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، د.ط، 1998، بيروت- لبنان، ص227.

(5)- المرجع نفسه، ن. ص.

لم ينحصر السند في الحديث الشريف، بل كان سلوكا معتادا في المرويات العربية، وفي الأخبار وفي كل حالته يعطي للمروي أثر صدقية الحديث، والمراد بالصدق هنا ليس صدق المضمون بل صدق نقله عن مصدر حيث كان "شهادة الزمن على اتصال النسب العلمي بين راوي الشيء وصاحب الشيء المروي حيث يثبت العلم بذلك على وجه من الصحة"[1] ولأنّ كل "رجل في سلسلة الإسناد إنما هو قطعة من الزمن تتصل بقطعة إلى قطعة، حتى يتهيأ من ذلك مسلك التاريخ ويتضح نهجه، كأنك تبصره على رأي العين ويقين الخبرة"[2] وكأنّ الإسناد يخلي مسؤولية الراوي عن الآثار المحتملة للمروي معناه يسعى من خلال هذا إلى تبرئة ذمته وأكبر دليل على ذلك ما قام به "ابن المقفع" في "كليلة ودمنة"، حيث ابتدأ حكايته بعبارة "زعموا" لتوخي الصدق وإبعاد الشكوك عنه.

يمكن اعتبار الإسناد في السرد لعبة سردية حيث لا يقدم متنا تاريخيا (حقيقيا) وربما يفسر هذا الالتباس اتهام القصاصين بالكذب كهشام بن الكلبي مثلا الّذي اتهم بالكذب وقال عنه السمعاني : "يروي الغرائب والعجائب والأخبار التي لا أصول لها"[3]واستنكر "ابن حنبل" أن يروى عنه إذ قال: "من يحدث عن هشام، إنّما هو صاحب سمر ونسب ما ظننت أحدا يروي عنه"[4] ومن هذا انتهى "القاضي محمد" إليه في التفريق بين رواة الحديث ورواة الأخبار "فالأولون يَعمدون إلى الأسانيد لتحقيق المتون إذ أنّ أسماء الرواة أصبحت عندهم وسائل لتأكيد الصلة بين الرسول صلى الله عليه وسلم وما يُنسب إليه من أقوال، أما الآخرون فليس يعنيهم أن يثبتوا صحة العلاقة بين الخبر ومصدره لابل ليس يعنيهم حتى أن يحققوا النسبة بين البطل وما ينسب إليه من أفعال وأقوال، وإنما يهمهم أولاً أن يثبتوا للقارئ أن هذا الخبر ليس مبتدعا من عندهم فهو كلام ينقلونه من أفواه الرجال أو من بطون الأسفار، ومن ثمّ فإنّ للإسناد عندهم وظيفة

(1)- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، ج1، ط4، 1974، بيروت- لبنان، ص 287.

(2)- المرجع نفسه، ض 291.

(3)-ينظر: ابن الكلبي، الأصنام لأبن الكلبي، تح: أحمد زكي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 1924، ص14.

(4)- سعيد الغانمي، الكنز والتأويل، قراءات في الحكايات العربية، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1994، بيروت- لبنان، ص 46- 47.

أساسية هي الإيهام بأنّ الخبر قد قيل، وليس همهم أن يقنعوا قراءهم أو سامعيهم بأنّ الرواة المذكورين في السلسلة عدول"[1] وهنا يمكن الاختلاف بين التاريخ الحقيقي والخيال السردي.

خلاصة القول إنّ الأعمال السردية الأكثر تميزا وتفردا من الناحية الفنية هي التي تعمد على تنويع ضمائر السرد وعدم استئثار أي ضمير واحتكاره للسرد بكامله، حيث هذه الانتقالات بين الضمائر تجعل القارئ يشعر بالمتعة عند قراءة هذه الأعمال الفنية، ولا يمكنه التمييز بين الفارق الزمني ، فيلذّ السرد ويحلو.

كما أنّ المراوحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية، فليستعمل ما يشاء منها .

(1)- القاضي محمد، الخبر في الأدب العربي، ص 689.

2) السرد والحكي بين الشفاهية والتدوين:

يحمل الأدب العربي عبر تاريخه الطويل مادة حكائية اتفق معظم الباحثين ومؤرخو الأدب على تنوعها وضخامة الموروث السردي العربي تبعا لها، ويكفي النظر في مختلف النصوص الموجودة لإدراك ضخامة هذا الموروث الحافل بمختلف الموضوعات الحكائية من أخبار ونوادر وأيام وقصص ملوك وعشاق وخرافات وسير، فالتراث العربي وليد إنتاج العديد من الشروط التي صاحبت مختلف التحولات التي عرفها الإنسان العربي في تاريخه وعبّر من خلاله عن مجمل رؤاه وتفاعلاته مع الشعوب الأخرى، وثقافاتها، وصور حياته وأنماط عيشه، فقد مثل هذا الموروث ما أنتجته العقلية وما تصورته المخيلة العربية عبر تاريخها كما "تجسّد لنا من خلاله مختلف تمثلاتهم للعصر والتاريخ والكون، وصور تفاعلاتهم مع الذات والآخر"[1] فهو إنتاج إنساني البعد والنزعة.

1- الشفهي والمكتوب:

في بداية الأمر تناولت المرويات السردية شؤون حياة العرب في السلم والحرب والجد واللهو وهو النوع الأغزر في أدبهم لأنّه كان وعاء لتاريخهم وأمجادهم وأنسابهم وأخبارهم، وكانت الشفاهة السبيل الوحيد لتداولها في ظلّ حياة ميزتها البداوة والترحال المستمر حيث ظهرت الخصائص الشفوية للمرويات السردية في أوساط شفوية يقوم الإرسال والتلقي على أسس متصلة بسيادة التفكير الشفوي استنادا إلى أصول دينية حيث أصبحت ممارستها مبجلة وموجهة توجيها خاصا بها إذ "عممت أسلوب الإسناد الّذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين وبهذا أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية بين الراوي والمروي، ولا يظهر إلاّ في الثقافات الشفافية"[2]فالمرويات السردية تنحدر عن جذور شفاهية فهي "فن لفظي يعتمد على الأقوال الصادرة من راوٍ يرسلها إلى متلقّ"[3]ولهذا السبب كانت الشفاهية موجها رئيسيا في إضفاء السمات الفنية على الملاحم والحكايات الخرافية والأسطورية.

(1)- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2012، الرباط، ص 61.
(2)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، طبعة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2005، بيروت، لبنان، ص07.
(3)- المرجع نفسه، ص 07.

جرى التمييز بين السرود الشفوية والسرود الكتابية حيث "اتصفت المرويات السردية الشفوية بأنّها تتألف من الراوي وحكاياته والمتلقي الضمني أمّا السرود الكتابية فإنّها تتألف من تمثيل لكل من الراوي وحكايته والمتلقي الضمني"[1] فوُصِفت السرود الشفوية بالعرضية ووُصفت السرود الكتابية بالدائمة لأنّ "الأولى تتغير بتغير الرواة وعصورهم، فيما تظّل الثانية خالدة يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة، فضلا عن قدرة السرود الكتابية الإندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة كلما تغير الزمن مع احتفاظها بالأصل الّذي ظهرت فيه، فيما لا تتصف المرويات بسمة الثبات والبقاء، الأمر الّذي يعرضها للتغيير والتزييف والعناء بمرور الزمن"[2] وهذا الأمر يفسر أنّ الشفاهية في المرويات السردية اعتمدت على نظام الأقوال إذ "كانت تقوم الأخبار على ثنائية النطق/السمع، حيث يترجم المتحدث للسامع ما يريده في حين الكتابة تنطلق من موقع آخر من خلال تعليل وتحليل الوقائع، ولما كانت المدونات اللاحقة تحافظ على هذه الثنائية وصار اللفظ المدون يحيل على المتحدث الأصل وليس إلى المدون، والتدوين لم يعمل إلاّ على تثبيت صورة من صور المشافهة لا تحيل الكتابة فيها إلاّ على الكلام الشفوي الّذي ينتمي إلى واقع تاريخي خارج الكتابة"[3] فالتدوين لم يفهم في حقيقة الأمر إلاّ بحفظ الكلام المروي الذي كان يتداول مشافهة قبل ذلك لمدة طويلة.

تتوسل النصوص المكتوبة بالشفوي في كتابتها، وهذه نتيجة مؤكدة، فإذا ما نظرنا في كتاب "أخبار المصحّفين"[4] نرى العسكري يتوسل بالأسانيد لإيراد أخبار التصحيف، فهو يستهل كلامه بـ"أخبرنا، حدّثنا، أنبأ..." وهي أفعال تحيل إلى سنة المشافهة قبل أن يقع تحويلها إلى نصوص مقروءة، فسنة المنطوق حاضرة في المكتوب من خلال مستويات عديدة إذ الكلام المنطوق له تأثيره في سياق التحول الكتابي في الثقافة العربية ويتجلى حضوره في المعنى والمبنى، فأمّا المبنى فمن خلال الأبنية اللغوية وأمّا المعنى فمن خلال مضمون الخطاب لأنّه يستند

(1)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ص07.
(2)- المرجع نفسه، ص 48
(3)- المرجع نفسه، ص 48.
(4)- العسكري، أخبار المصحفين، عالم الكتب، د.ت، ص35.

إلى أخبار قديمة تمّ تداولها منطوقة ومحفوظة[1] وهذا ما أثبته أحد الدارسين "فالشعراء الجاهليون يملكون وعيا بوجود الكتابة، ومع ذلك يعتمدون على الشفاهية بدرجة أساسية، والروايات التي تدل على استعمالها على نطاق ضيّق كثيرة، كـ"صحيفة الملتمس" مضرب المثل في الشؤم، وما أكثر الأشعار التي تشبه الأطلال الدوارس بالكتابة"[2] فالمنطوق والمكتوب متزامنان.

الشعر الجاهلي له مقوماته التي تميزه عن بقية أنماط القول، وقد بين "ناصر الدين الأسد" في دراسة قيمة أنّ الحديث عن الكتابة في فترة الشعر الجاهلي أمر صعب ولابدّ للباحث من التحري والتدقيق بقوله: "ولكن لابدّ لنا أن نعترف اعترافا واضحا لا لبس فيه أنّ كلّ دراسة لموضوع الكتابة في العصر الجاهلي ستبقى دراسة مبتورة ناقصة ما دامت رمال الجزيرة تظنّ بهذه الكنوز، التي ترقد في بطونها، عن أن تجلوها لأبصار الدارسين حتى يسائلوها أخبار هؤلاء الأسلاف الّذين شاء لهم جحود التاريخ أن يوصموا بالجهل والبدائية"[3] فالكتابة في الجاهلية أمر شائك ويتطلب دراية ودراسة قبل الإقرار عليه.

ومن المعلوم أن للمرويات السردية الشفوية أو الكتابية أسلوب خاص بهما وقد عبر عبد الله إبراهيم عن هذا الأسلوب بنموذج مفتوح وآخر مغلق وفيه قال: "يمكن الاصطلاح على المرويات السردية بالشفوية بـ"نموذج التعبير اللغوي المفتوح" فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثري الكتابي بـ"التعبير الشفوي المغلق" ذلك لأنّ الأول بفعل آلياته الداخلية الشفوية ووظائفه التواصلية ظلّ متفاعلا مع المرجعيات ولصيقا بها، بما يجعله يتقبل كل التطورات الحاصلة والممكنة فيها، أمّا الثاني فقد جرد معيارا ثابتا ومتعاليا ومنفصلا عن كل مقتضيات التعبير التي لا تعرف الاستقرار والثبات..."[4] وفي هذا إشارة إلى أنّ المرويات السردية الشفوية ظلت مفتوحة على المكونات التعبيرية مستمدة وجودها من نمط الإرسال الشفوي الّذي كان يهيمن زمنا طويلا في

(1)- ينظر: أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الشعبي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2006 -2007، ص 19.

(2)- العسكري، أخبار المصحفين، ص 75.

(3)- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، د.ط، 1988، بيروت- لبنان، ص31.

(4)- عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000، بيروت، ص 20.

البنية الذهنية للمجتمعات البشرية، فالرواة كانوا يوفرون مجال اتصال بين المتلقين والراوي يروي أحداثا لا تعاصره وقد لا ترتبط به إلاّ أنه يستطيع استدعاء نماذج متخيلة لأبطال شفويا.

يرى "عبد الله إبراهيم" أنّ ربط تلك المرويات بأصولها أو مؤثراتها التي أسهمت في تكوينها لا ينقص إطلاقا من قيمتها الأدبية والتاريخية، وينصّ على أنّ السرد العربي بدوره ينتمي إلى السرود الشفوية التي نشأت في ظلّ ثقافة المشافهة ذات المرجعية الدينية، ولم يأت التدوين إلاّ في مرحلة متأخرة من أجل تثبيت الركائز التي استقرت عليها تلك المرويات والمتمثلة أساسا في ركني السارد والمروي[1] فالمرويات السردية الشفوية مثّلت رصيدا قويا كونها تجاوزت "عقبات التقاطع المغالي به الّذي شاع في الكتابة النثرية الفصحى ودمجت أساليب تلك المرويات عناصر متعددة من اللهجات والصيغ الجاهزة والأشعار الدارجة والمقاطع الوصفية المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب، وكتب الأخبار وانطباعات الرحالة فضلا عن مزيج متنوع تتواسج موارده بلغات الشطار والعيارين والبخلاء والمتطفلين والمكديين"[2] فالشفاهية هي سمة لازمة للإنسان حيثما وجد تواصل وعبر عن حياته.

تمثل الشفاهية الباب الأول لفهم التراث العربي بشعره ونثره وعلومه ومآثره.

فالمشافهة أداة تخاطب في مرحلة من مراحل المجتمع البشري، ووسيلة للحفاظ على أنشطة الإنسان الثقافية بنقلها من جيل إلى جيل، حيث لم تدرك هذا الشأن من العناية في البحوث الحديثة إلاّ : "عندما تمّ النظر إليها من حيث علاقتها بالتدوين حتى أنها لا تكاد تذكر إلاّ والطّرف الثاني من هذا الزوج ماثل في الأذهان"[3] فالدارس يجد نفسه أمام صعوبة تحديد المفهوم وفك الارتباط بينه وبين مفهوم الكتابة وهذا ما أشار إليه "أونج": "أنه لمن المستعصي

(1)- ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص07.

(2)- المرجع نفسه، ص 07

(3)- نور الهدى باديس النويري، بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب، دراسة في تحويل الخطاب البلاغي من القرن 03هـ، إلى القرن 05هـ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، 2001- 2002، ص13.

علينا ككتابيين أن نفهم عالما شفاهي التواصل أو شفاهي الفكر، اللهم إلاّ بوصفه صورة أخرى من عالم كتابي"[1] وهذا دليل على صلة المشافهة بالتدوين.

فقد عملت الكتابة على إعادة إنتاج المرويات السردية الشفوية وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة مع احتفاظها بالأصل، إلاّ أنّ سرعان ما فتئت تلك المؤلفات الكتابية يغزوها التكلف والمبالغة حيث :"ثمة استغراق متواصل في التكلم وتعتمد الغموض والمغالاة في التصنع، وبذلك أجهز على البداهة الأسلوبية، وحل محلها الانتقاء المحايد للألفاظ الغريبة والغامضة والمهجورة للتدليل على جدارة المؤلف أكثر من الاهتمام بالأبعاد الرمزية والإيحائية التي تحتاجها النصوص السردية"[2] فاستثمار الغامض والأسلوب المتصنع في النصوص السردية حال دون إشاعة مجال اتصالي بين هذه النصوص ومتلقيها.

يرى "الجاحظ" أحد الرواد المؤسسين للكتابة العربية في مراحلها الأولى في وظيفة الكتابة على أنّها "مفزع إلى موضع استذكار"[3] حيث تُخلِّد وتوَثِّقُ هي الأخبار وتحميها من الضياع والنسيان لا غير لأنّ "فهمك لمعاني كلام الناس ينقطع قبل انقطاع فهم الصوت مجردا وأبعد فهمك لصوت صاحبك ومعاملك والمعاون لك، ما كان صياحا صرفا، وصوتا مصمتا ونداءً خالصا، ولا يكون ذلك إلاّ وهو بعيد عن المفاهمة وعطل من الدلالة فجعل اللفظ أقرب الحاجات والصوت لأنفس من ذلك قليلا والكتاب للنازح من الحاجات"[4] فالكتابة هي تقييد للمنطوق.

صارت الأسانيد تختنق المتون وتطمس أهميتها، مما جعل ابن حيان يشتكي مما آل إليه الأمر قائلا "إنّ الحُفّاظ الّذي رأيناهم أكثر يحفظون الطرق والأسانيد دون المتون"[5] لأنّ التدريس لا يولي أهميّة للمتون إنّما يهتم بالأسانيد وهذه هي الركيزة الأساسية للمشافهة حيث يعتبرون الاستماع هو الأصل الّذي يقوم عليه الإسناد "فأوّل العلم الاستماع ولا طريق للرواية إلاّ السمع"[6]

(1)- والتج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: أحمد النبا عز الدين، مر: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، فبراير 1994، الكويت، ص51- 52.

(2)- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص47.

(3)- المرجع نفسه، ن. ص.

(4)- المرجع نفسه ،ص ن

(5)- المرجع السابق، ص 46.

(6)- نفسه، ص46.

ومن ذلك يفسر موقف المحدثين في الاعتماد على الحفظ الّذي يقوم على السماع ورفض التدوين حيث يقول "عبد العزيز البخاري": "لا يكتبون الأخبار، بل يحفظونها ويرونها عن ظهر قلب[1] وهذا دليل على تأكيد المحدثين على الحفظ وذم التدوين والكتابة، فالسمع هو أبو الملكات اللسانية.

لم يتوقف الأمر عند حدود ذم الكتابة وتفضيل السماع والحفظ بل أصل الموقف دينيا من خلال تسويغ أميّة الرّسول صلى الله عليه وسلم وهي شحن الشفاهية بالقوة المنطقية التي قامت عليها، إذ يقول "الغزالي" في هذا الصدد: "أمّا سبب أن الرسول لم يعرف الكتابة والمكتوب فلأجل أنه كان أميا لا يقرأ الكتاب الصناعي وإنما يروم معرفة قراءة الخط الإلهي الذي هو أبين وأدل على الفهم منه"[2].

فلا ضرورة لعلمه بالكتابة كاتصاله بالخالق دليل على قدرته على إدراك ما لا تدركه الحواس وعلى هذا النحو تدرجت أسباب رسوخ الشفاهية ابتداء من التنزيل الإلهي "الّذي هو معنى في نفس الله، مرورا باللفظ الّذي يحيل عليه وصولا إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة"[3]ومن هناك علا شأن الإسناد وتطوَّر.

فمبدأ المفاضلة بين الشفاهية والكتابية تؤكد أنّ العلاقة بين المنطوق والمكتوب ليست علاقة صراع واقتصاد بقدر ما هي علاقة تفاعل وتكامل وحتى سد الفجوة بينهما طفق بعضهم في المكتوب عما يتوافر فيه من جمالية المنطق حيث "ارتأى أن المدون غالبا ما يقرأ بصوت عال شأنه شأن تلاوة النصوص المقدسة وإلقاء الأشعار"[4] يمكن الفرق بينهما في طبيعة تناول الإنسان لهما ووجهة تعامله معهما.

والواضح أنّ المثل تعبير جاهلي صرف يحفظ كما هو ويحافظ على هويته، لكن قصته جاهلية المضمون إسلامية الرواية "أنّ لغتهم القصصية ليست إلاّ لغة الرواة، وحيث بعدت المسافة

(1)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ، ص46.
(2)- المرجع نفسه، ص 46.
(3)- المرجع نفسه، ن. ص.
(4)- المرجع السابق، 07.

بين الواقع الّذي أنتج الأمثال، وبين الأجيال اللاحقة كان لابد من جمعها ورواية قصصها فدونت كتب الأمثال في العصر العباسي لتستقر قصص الأمثال بصيغتها الكتابية بصيغة نهائية"[1].

المثل في العصر الجاهلي تعبير عن الثقافة الشفوية يتداول بين الناس ويعبر عن تجربة إنسانية وخبرة شعبية، فقد اكتست المشافهة أهمية قصوى في الحضارة العربية بحكم كونها حضارة شفوية أساسا.

كما يمكن أن نعدّ السيرة الشعبية من أهم النصوص السردية العربية التي يطغى عليها النمط الشفاهي من خلال التركيز على واقعية الأحداث والسعي وراء تثبيت مصداقيتها من خلال سلسلة السند المتتالية، ذلك أنّ السيرة الشعبية تلاحق مسيرة بطل أو مسيرة أمة وهي إلى ذلك تظل مسكونة بها حيث التوثيق بغية إعطاء المروي السردي القدرة على الإثارة أولا ثمّ الإقناع بصدق الوقائع والأحداث ولذلك "تُكثر السيرة الشعبية من إيراد مصطلح الراوي دلالة على من سمع قولا ما، وقام بروايته على الوجه الّذي قيل فيه"[2] حتى لا يسعى إلى التغيير أو التحريف.

ومع التحول نحو ثقافة المدنية وانتقال العربي من حيز البداوة والصحراء إلى حيز المدينة والأفق الحضري، انعكس بصورة واضحة على بنية الإبداع السردي بشكل خاص إذ نجد الحكاية ذات الأصل الشفاهي "غادرت حقلها الشفاهي وأصبحت أكثر طواعية لأن توصف وتستقر ثوابتها ومتغيراتها وأن تلمس مكوناتها وطرائق التعبير فيها"[3] فقد أضحى الإبداع همًّا جماليا بالدرجة الأولى وأصبح فعلا ممتعا ومفيدا في آن واحد ضمن فضاء متخم اجتماعيا واقتصاديا ونمط معيشي ميسور إذ يأتي الإبداع ليجيب عن هواجس جمالية أولا.

كما شكل فن الخبر مجالا هاما في السرد العربي، ويمكن اعتباره المعبر الأساسي عن الخصوصية الشفوية للسرد في مظاهرها الأولى والبدائية، ففي فضاء بدوي ذي نزعة شفاهية تؤثر السرعة والارتجال والتلميح الخاطف، يأتي الخبر ليلبي هذه النزعة بكل شموليتها وخصاصها وحتى الخرافة والأسطورة فالبرغم من ابتعادها عن الواقع فإنهما يظلاّن لصيقين به، وبقدر هيمنة

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص 38.

(2)- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 143.

(3)- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي ،ط1،الدار البيضاء، المغرب ،1990،ص17.

العجائبي يهيمن الواقعي، ذلك أنّ الخرافة مثلا ليس الغاية منها الإمتاع من خلال العجيب والمفارق للحقيقة فقط بقدر ما تكون الغاية منها العثور على قناعات تجيب عن أسئلة الوجود والواقع قيل ذلك[1] فالنص الشفوي في حقيقته ليس هو ما يكتب ثم ينطق وإنّما هو الّذي يصدر عفويا عن مبدع لا يكتب وحتى ولو أراد الكتابة لما استطاع إذ "وحتى في حال استطاعة بعض المبدعين الشفويين كتابة نصوصهم كالخطباء من الأمراء والقادة على عهد الإسلام الأول، فإنّهم لم يكونوا يفزعون إلى الكتابة لتقييد نصوص خطبهم بالكتاب قبل الإلقاء لأنّ التقاليد الأدبية والحضارية لم تكن تسمح بمثل ذلك السلوك فكان النص يلقى مشافهة على متلقين"[2].

تبقى المرويات السردية الشفوية مجالا هاما وكمّا لا يستهان به في التراث العربي كونه نتاج رغبة إنسانية مُلِّحة، في كون الحكي فضاء جماليا أولا ثمّ وجوديا ويمكن إعادة إنتاجه وتأويله في أزمنة وأمكنة مختلفة، وليس من السهل أن تتوارى سرود شفاهية مثل الملاحم والسير وغيرها نشأت من تقاليد كلمة امتلكت بقايا ترسباتها راوٍ اعتمد على فن اللفظ وامتلك سيادة مطلقة في تكوين البنية التحتية لمجتمعات البشرية.

لا نعني بالنزعة الكتابية في مظهرها السردي محاولات التوثيق الكتابي في كتب ومدونات، ذلك هو الجانب المظهري، فالنزعة الكتابية قبل كل شيء هي وليدة ثقافة جديدة ووعي جديد، ثقافة المدنية والتوتر والفوضى في مقابل ثقافة البساطة والقنوع، ومنه يختلف النص المكتوب كل الاختلاف عن النص المطروح في الهواء، ذلك بأنّ الكتابة تتمتع بحرية أوسع، وظروف أخف، وأنّ الكاتب بعد أن يزور النص يفرغه في القرطاس، ويمكنه أن يعود إليه فينقحه ويصححه وعليه لا يمكن الاعتداد بالنص الشفوي أمام النص المكتوب الّذي له من القدرة والانتشار والانتقال ما يجعله متفوقا بامتياز على النص الشفوي الّذي ربما ينحصر في شكل من الأشكال السردية.

(1)- ينظر: عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم البنية السوسوثقافية والخصوصية الشمولية: www.startimes.com

(2)- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مسائلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ،2003، ص210.

اقتحم السرد حياتنا الثقافية اقتحاما له دلالته وبواعثه، ما جعل له تاريخا ضاربا في القدم حيث لم يقتصر اهتمامه بمجموعة معينة من النصوص السردية أو بمعناها أو وظيفتها، بل يبحث عما تتقاسمه تلك النصوص السردية وفيما يمكننا من اكتشاف الاختلاف الحاصل بينهما، حيث تعددت الروافد والمنابع وتباينت الأصول المعرفية وتفاوتت درجة إسهامها في تغذية مضمار السرديات عند الغرب التي اعتبرت أرضية خصبة اعتمدها العرب في تحليل النصوص السردية.

3) مفاهيم السرد عند الغرب:

أ- الشكلانيون الروس *Formaliste Russes*:

حظيت الأشكال السردية في النصف الثاني من القرن الماضي بكثير من العناية والاهتمام، الشيء الّذي جعلها تحتل مكان الصدارة، إذ تعدّ المدرسة الشكلانية الروسية اللبنة الأولى التي انطلقت منها هذه الاتجاهات النقدية، حيث أخذ النقاد على عاتقهم التعريف بمبادئ هذه المدرسة، ويعود الفضل إلى الباحث الروسي "فلاديمير بروب" (***Vladimir Propp***).

وكان ذلك في الثلاثينات من القرن الماضي ضمن موجة شكلانية أعادت النظر في القواعد التي انبنى عليها فن القول حيث : "عمل هذا المنظر الكبير على إخضاع الخطاب السردي (الحكاية العجيبة) لأوّل مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، كما فعل ذلك قبله المثيرون منهم "فلولكوف" الّذي أصدر كتابا سنة 1924مؤكدا أن أساس الحكاية يكمن في موضوعاتها التي منها: الأبرياء، المطاردون، الأبطال البلهاء، الإخوة الثلاثة، البحث عن خطيبة، البتول الحكيمة"[1] إنّ عمل بروب على العكس من ذلك كان يهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية وبعبارة أخرى فإنّ محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص البنيوية التي تميز الخطاب السردي عن غيره من الخطابات.

وتعد دراسته الشهيرة "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928 معلمة بارزة في تاريخ التنظير للسرد وفي تاريخ السيميائيات السردية أيضا[2] حيث قام بدراسة التركيبة الداخلية لمائة حكاية شعبية روسية.

(1)- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2012، المغرب، ص20.
(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

حدد "بروب" الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة باعتبار أنها هي فعل الشخصية من حيث : "النتائج الدالة في تحليل بروب هو أن الرقم الإجمالي محدود، إذ تكفي (31) وظيفة للإحاطة بمجموع أفعال الخرافات فضلا على أن تسلسلها متشابه بصورة مطلقة، بيد أن هذا لا يعين أن الوظائف متواجدة في كل الخرافات"[1].

فإنّ دراسة الحكاية الخرافية فتحت طريقا منهجيا جديدا يعتمد أساسا على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة كشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينهما[2] فدراسة بروب تعتمد أساسا على : "النظرة الهيكلية الوصفية، باعتبار أن الحكي هيكل، أي أنها بنية مركبة معقدة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين، إذ توصل "بروب" بفضل دراسته إلى استنتاج ما سماه بالمثال الوظائفي ويعني البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد الكبير المحدود من الحكايات ذات التركيب والأشكال المتعددة"[3] الملاحظ من هذا التوزيع الّذي انتهجه "بروب" للشخصيات أنّ الشيء الأساسي هو الاعتماد على الدور الّذي تقوم به الشخصيات.

كما نجد الباحث "توماشفسكي" (***Tomacherski***) اهتم بالرواية والقصة من خلال تركيزه على ما يعرف بالحوافز حيث : "يميّز بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى، الأولى تقتضي الخضوع بمبدأ السببية وللنظام الزمني، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني ولا للسببية وينتمي عالم القصة والرواية والملحمة إلى الصنف الأول"[4] فكل من القصة والملحمة والرواية يعتبر غرضا وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى وهذه الأخيرة بدورها تتألف من وحدات غرضية صغرى غير قابلة للتجزيء وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي وتسمى بالحوافز[5] وهكذا تكون كل جملة تتضمن حافزا خاصا بها.

(1)- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب وقضايا النص، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2006، دمشق، ص137.

(2)- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر- والتوزيع، ط1، 1991، بيروت- لبنان، ص 20.

(3)- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية لناشرين ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص38.

(4)- ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 20- 21.

(5)- ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية ،ص21.

كما ميّز "توماشفسكي" بين ما يسميه المتن الحكائي(***Fable***) والمبنى الحكائي(***Sujet***)، حيث يقصد بالمتن الحكائي، "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية"[1] أمّا المبنى الحكائي فهو "خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته"[2]فالمتن الحكائي متعلق بالقصة كما جرت في الواقع أمّا المبنى الحكائي هو القصة نفسها.

أمّا بالنسبة لـ"تودوروف" (***Todorov***) فقد سار على النتائج التي توَصل إليها الباحث الشكلاني "توماشفسكي"، حيث سعى إلى التصريح بفاعلية منجز بحث حول الجملة في تحليلها للمحكي وإرساء نظريته فيعتبر "أنّ السرد يقابل الخطاب وعليه ما يهم في العمل هو أن يوجد في الخطاب (أي سرد) أو راو يروي القصة ويوجد أمامه قارئ يتلقاها، فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها، هذه الطريقة التي تتعلق بالجانب الصوغي للقصة، المظهر اللفظي والتتابع الزمني/المنطقي التركيبي بحضور مقولات الصيغة والزمن وغيرهما"[3] فهو ينظر إلى الخطاب على أنه خطاب حقيقي يوجهه الراوي إلى القارئ، فقد ركز "تودوروف" على الطريقة التي يتبعها السارد في سرد أحداثه أكثر من الأحداث المروية في القصة، واعتبر القارئ العنصر الأساسي في العمل السردي.

لا يمكننا أن نتجاهل إسهامات الدراسات اللسانية حيث تعتبر الركيزة الأساسية والدعامة التي انطلقت منها أعمال الباحثين في مجال الدراسات السردية، حيث جاءت المقولات اللسانية لتثبيت حقيقة أن المحكي كلام، أي أنه فعل لغوي حيث "إن كانت اللسانيات ترى أنّ آخر وحدة يمكن التعامل معها هي (الجملة) فإنّ (الملفوظ) ليس سوى تتابع للجمل التي تكونه"[4] فهذه المرجعيات جاءت لتؤكد ما جاء به رولان بارث (***Roland Barths***) في تحليله البنيوي للقصة من لغة السرد التي تعتبر الجملة عبارة عن مقطع يمكن أن يمثل النص أو الخطاب، إذ يعدّ السرد "فعلا لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبية

(1)- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية ، ص21.

(2)- ينظر: المرجع السابق، ن. ص.

(3)- أحمد رحيم وكريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصادق الثقافية، ط1، 2012، الدار البيضاء، المغرب، ص 39- 40.

(4)- رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط4، 1992، الرباط، ص08.

أم غير أدبية، وأنواع السرد في العلم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة، شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة الثابتة كانت أم متحركة، والإيماء ***Le Geste*** مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد، فالسرد حافز في الأسطورة والحكاية الخرافية وفي الأقصوصة (...) فهو يبدأ من تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب بدون سرد"[1] فـ"بارث" يرى أنّ السرد قديم قدم الوجود الإنساني فهو موجود في كل مكان تماما.

كما حاول "غريماس" (***Greimas***) أن يطور عمل بروب ويفتح آفاقا لدراسة الحكاية حيث يعرّف السردية بأنها "مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرد المستمر في حياة تاريخ شخص أو ثقافة، إذ يعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصيل مميزة تدرج ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال، فتؤثر فيها والملفوظات المعنية تضمن للوجود الدلالي للفواعل في تعالقها بالموضوعات القيمة اتصالا أو انفصالا"[2] حيث يُفهم من تعريف "غريماس" أن السردية تعني إحداث حد فاصل بين ما هو مستمر ومتواصل في آلية الزمن التي تشكل سيرورة تاريخية، تعمل على تتبع للتركة العلمية والأدبية والفنية والفلسفية بحيث يشكل هذا الحد الفاصل نقطة التحول التي تنتاب مسار المستمر.

كما نجده يعرف الخطاب السردي : "بأنه ذو طبيعة مجازية وتنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه، أي أن السرد أصبح موضوعا مداره ما تنجزه الشخصيات من أفعال فهو يعتمد على فعل (المرسل) أي السارد و(المرسل إليه) المسرورد إليه، والعلامات الشكلية الحائزة لكل منهما"[3].

---

(1)- رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، ص 07.

(2) - *A.j Greimas, Un Problème De Sémiotique Narrative, Les Objets DE Valeur Un Langues, N°31, P20.*

« L'irruption Du Discours Dans La Performance Discursive D'une Vie, D'une Histoire D'un Individu, D'une Culture, Irruption Qui Introduit Des Etats Entre Lesquels Apparaissent Des Transformation Dans Un Premier Temps, La Narrativité Peut Etre Décrite Sous La Forme D'erroncés Défaire Effectant Les énoncés D'état ces Derniers Etatnt Les Garants De L'existence Sémiotique Des Sujets En Jonction Avec Les Objets Investis De Valeurs »p28.

(3)- ترجمة محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 56-57.

كما مثل "بيرسي لوبوك" (***Percy Lubleck***) في كتابه "صنعة الرواية" دورا هاما في التأسيس للرواية حيث "ينطلق من أنّ الرواية هي شريحة من الحياة ويضع اعتراضا إعترافيا يشير إلى أنّ أي محاولة لتفكيك عناصر الرواية يؤدي إلى إتلاف الحياة منها"[1] فإنّ القضايا التي أثارها "لوبوك" هي عبارة عن تمهيدات أولية حول الرواية.

ومن هذا المنطق يذهب الناقد المغربي "حميد الحميداني" إلى أنّ "بيرسي لوبوك" استفاد من سابقيه وخاصة "أرسطو" (***Aristote***) فيقول "أنّ كل من قرأ كتاب "بيرسي لوبوك" يكشف إنه استكثر بشكل شديد الفعالية الأصولية الأرسطية للدراما لفهم العنصر الدرامي في الرواية وخصوصا في الحالة التي يكون فيها الراوي محايدا، بحيث يجعل الشخصيات تظهر وكأنّها تعبر بتلقائية عن نفسها كما هو الشأن في المسرحية"[2] ومن هنا يتولد العنصر الدرامي.

(1)- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، ط1، 1981، ص31.

(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص14.

4) مفاهيم السرد عند العرب:

لم يَحظ السرد العربي القديم بالعناية الكافية من الباحثين العرب المعاصرين رغم الاتفاق على وجوده وتوفر نصوصه المندرجة ضمن أنواع وأجناس مختلفة كالأخبار والنوادر والحكايات والأمثال وأنواع القصص المتقدمة كالمقامات وقصص الحيوان والقصص الخيالية والشعبية، وقد يرجع ذلك في بعض أسبابه إلى استمرار النظر إلى الموروث الأدبي العربي على أنه متمركز في الشعر فقط الّذي اعتبر "ديوان العرب" لأنه احتوى على تاريخها ومآثرها وعاداتها وتقاليدها فما تركه العرب بالدرجة الأولى "الشعر" وما عداه من الأنواع والفنون لا يرقى إلى الشعر[1] حيث يتصدر الشعر في الثقافة العربية لأنه الفن الأقرب إلى الغناء والطقوس الدينية، فالشعر الجاهلي كان ذاكرة الناس التي تسجل شؤون حياتهم بسرائرها وضرائرها بكل نكاد نقول "أنّ القصيدة الجاهلية هي قصة شعرية على العموم، ربما كان لطقس ديني سابق أثر في تشكيلها وتكوينها"[2] فلو نظرنا إلى المنهج الّذي ينظمها لوجدناه مبنيا على أسس سردية انطلاقا من الوقوف على الأطلال.

يلجأ الشاعر في كثير من الأحيان إلى السرد عندما يتذكر أحبته، كما في معلقة "امرئ القيس" حينما يتذكر يوم دارة جلجل وغير ذلك من محطاته الغرامية وهو في ذلك "يستخدم تقنيات السرد من وصف وحوار ولغة قصصية"[3] فهناك قصائد كثيرة تصور المغامرات العاطفية أو البطولية أو تسجيل أحداثا اجتماعية أو تاريخية بأسلوب قصصي، فقد كان هناك شعرا قصصيا مثل قصائد لـ"أميّة بن أبي الصلت" نظم فيها أساطير مسيحية ويهودية، ومثل قصائد الحطيئة والنابغة الذبياني والأعشى وسواهم[4] ولكن القصة الشعرية كانت قصيرة.

ومن هذا المنطلق تكاد الثقافة العربية تختزل ضمن نمط واحد من الإبداع الأدبي وهو الشعر ليغدو بذلك الفن القولي المجسد لحياة العرب وأمزجتهم وأخيلتهم ورغم كل التحولات العميقة والهزات العنيفة التي شهدها التاريخ الإسلامي في كل الأمكنة التي تعاقبت فيها الدول الإسلامية

(1)- ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، ط1، 2012، الرباط، المغرب، ص60.

(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص25.

(3)-المرجع نفسه، ص.ن.

(4)-ينظر: المرجع نفسه، ص27.

الكبرى على الحكم شرقا وغربا ورغم ما اشتمل عليه القرآن الكريم من جوانب سردية خصبة فإنّه لم ينظر إلى السرد القرآني المعجز إلاّ من حيث الجوانب المتصلة بالحكمة والمواعظ وضرب الأمثال[1] وهذا بغية التوجيه الرشيد للسلوك البشري.

ومما لا شكّ فيه أنّ السرد قد تأثر سلبا من خلال اعتبار الشعر الديوان الأول للعرب إلاّ أنّه رغم كل الصعوبات التي واجهها ظل السرد فارضا نفسه ومضمارا أصيلا أبدع فيه العرب وعلى مدى عصور طويلة نصوصا في منتهى البراعة والحس والجمال حيث "وصل العديد منها إلى مستوى العالمية وصار إنتاجا إنساني البعد والنزعة وعلى درجة سامية من الإبداع الإنساني الرفيع نذكر منها على سبيل المثال فقط ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية"[2]. فالسرد ثروة أدبية غزيرة وغنية ولكنها بالمقابل نجد الثقافة العالمية لا تضعه في صلب انشغالاتها في البحث والدراسة أمدا طويلا من الدهر.

وهكذا في ضوء دراسات الباحثين المحدثين فقد جرى التعامل مع السرد الغربي على أنه "رديفا للشعر العربي وأن شخص آخر يزاحم الشاعر المكانة هو "الراوي" ومعنى ذلك أننا سنعطي لمظهر آخر ووجه أخر من النشاط الثقافي العربي حضوره وحظوته من الاهتمام والوعي"[3] هذا النشاط الّذي ظلّ مهمشا ردحا طويلا من الزمان.

السرد العربي هو قديم قدم الإنسان العربي وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، حيث مارس العربي السرد والحكي شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعددة وانتهى إلينا مما خلفه العرب كتراث مهم[4] إلاّ أنّ السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ولم يتم الشروع في استعماله إلاّ مؤخرا وبصور شتى وعلى هذا الأساس تولد المفهوم الجديد بناء على:

1. مقتضيات واستجابات لدوافع جديدة تستدعيه وتتطلبه.

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري ، ص 27.
(2)- المرجع نفسه، ص .ن.
(3)- سعيد يقطين ،السرد العربي ،مفاهيم وتجليات ،ص 63.
(4)- ينظر: المرجع نفسه، ص65.

2. أنّه يأتي ليعوض أو ليتجاوز أو يجدد أو ليحل محل مفاهيم قديمة أو استعمالات متنوعة.

3. أنّ المفهوم الجديد وهو يأتي ليحل محل استعمالات متعددة يتخذ بعد المفهوم الجامع، الّذي يستوعبه غيره من المفاهيم، يكسبها دلالات جديدة، تتهيأ لها في ضوء السياق الّذي تولد فيه المفهوم الجديد[1]. فهو يرصد الظاهرة في كليتها ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها.

وسيدفعنا هذا التصور إلى النظر في النصوص التي تركها لنا العرب والتي تناولها بصورة جديدة، حيث العديد من المؤلفات والمصنفات العربية التي قرأناها سابقا بمنظور معين ووفق رؤية خاصة حيث نجدها عند إعادة قراءتها ذات أفق مغاير للأفق الّذي قرأنها به في السابق من ذلك كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، وكتاب "الأغاني" للأصفهاني، حيث تعامل مع الأول بصورة خاصة بوصفه مصدرا بلاغيا ونقديا لا يمكن النظر إليه بصفته خزانة سردية، أمّا الثاني فإنّه ليس ديوانا للشعر كما يتم الاشتغال به عادة ولكنه علاوة على ذلك ذخيرة للنصوص السردية واقعية كانت أو متخيلة [2] يمكن النظر إلى الإنتاجات العربية باعتبار ما تستوعبه النصوص السردية كلية.

ومن هذا المنطلق فإن إعادة النظر بهذه الصورة إلى تراثنا السردي لا تتصل فقط بالرجوع إلى الماضي كما يحلو للبعض أن يلاحظ والاحتماء به أو الابتعاد عن مشاكل العصر بل إنها "رجوع إلى ماض منسي ومغفل ومهمش، كما أنّ هذه العودة حيث يتم من منظور جديد فإنها ترمي إلى تغيير رؤيتنا إلى الماضي وتوجيهها وجهة أخرى، لا يمكنها إلاّ أن تسهم في تطوير رؤيتنا إلى النص العربي وتطوير أدواتنا وإجراءاتنا"[3] ومن هنا فإنّ دراسة السرد العربي بشكل جديد يستدعي كيفيات جديدة في البحث وفي التفكير.

ولهذا أنتج العرب السرد وما يجري مجراه وتركوا لنا تراثا هائلا منذ القدم وظل هذا الإنتاج يتزايد عبر الحقب والعصور وسجل لنا العرب من خلال مختلف صور حياتهم وأنماطها

(1)- ينظر سعيد يقطين ،السرد العربي مفاهيم وتجليات ،ص65.
(2)- ينظر المرجع نفسه: ،ص 64.
(3)- المرجع نفسه ،ص 65.

ورصدوا من خلاله مختلف الوقائع وما خلفته من آثار في المخيلة والوجدان حيث "تنوع القصص النثري الجاهلي فهو عند "أحمد أمين" ثلاثة أنواع: أيام العرب وهي تدور حول الوقائع الحربية التي وقعت في الجاهلية بين القبائل أو بين بعض العرب وأمم أخرى، وأحاديث الهوى مثل قصة المنخل الشيكري والمتجردة، وهناك نوع من قصص العرب أخذوه من أمم أخرى وصاغوه في قالب يتفق وذوقهم كقصة شريك مع المنذر..."[1] وهذا ما يبين المكانة التي كان يحتلها السرد منذ القدم.

كما قسم "علي عبد الحليم" محمود القصص الجاهلي مقتفيا أثر الدكتور "جواد علي" في "المفضل" إلى قصص أسطوري عن الآلهة والمعتقدات الشعبية وقصص خرافي على ألسنة الحيوان، وقصص واقعي يصور حياة الناس ملوكا وفرسانا[2] ومن خلال هذا التقسيم يسعى جاهدا إلى إيصال النسيج القصصي العربي.

وعلى هذا الأساس سعى النقاد إلى الاهتمام بالعمل السردي حيث نجد الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" يرى أنّ "العمل السردي هو كتابة يكتبها شخص تطلق عليه اللغة (المؤلف) وهذا المؤلف تتغير الشخصية بداخله بدون انقطاع على مدى النسيج السردي، ويندرج عن التعبير عن (الأنا) أو (الأنت) في زمن بعينه ومكان بعينه"[3].

كما يرى أنّ (علم السرد) أصبح شديد التعقيد لدى المبدعين والمحللين الرواءيين معا رغم أنّ الروائي العربي يحتاج إلى توظيف تقنيات السرد في النصوص الروائية[4].

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ص26.
(2)- المرجع نفسه، ص28.
(3)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معاجلة تفكيكية، سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1991، بن عكنون، الجزائر، ص189.
(4)- المرجع نفسه ،ص ن .

الفصل الثاني:

تمظهرات فن السخرية في كتابات الجاحظ

1. دواعي وأبعاد تأليف البخلاء.
2. عوامل نبوغ الجاحظ في فن السخرية.
3. موضوعات السخرية في أدب الجاحظ.
4. الأشكال السردية (البسيطة والمركبة)

1) دواعي وأبعاد تأليف البخلاء:

لا يخلو مجتمع ما من تداخل في وجوده وتصارع مصالحه الاجتماعية والثقافية والفكرية والتاريخية، كتلك التي حدثت في العصر العباسي أيام الامتزاج العرقي وتداخل الأجناس البشرية من الشرق والغرب، إذ تشبعت الحياة بمختلف القيم والعادات والتقاليد ومختلف الممارسات الوافدة من هنا وهناك وتغيرت معالم الحضارة الجديدة بحكم الأجيال الجديدة وما تحمله من مزج في نفوسهم وأرواحهم وعقولهم حيث انعكس على حياتهم شكل عام فطهرت ظواهر جديدة في المجتمع واختلفت المواقف بين الولاء والمعارضة، سخط ورضا وقد "عاصر الجاحظ هذه التغيرات وشهد الصراع السياسي بين الخلفاء والأمراء أبرزها الحدث السياسي المتمثل في انتصار الاعتزال وفرضه مذهبا رسميا للدولة في عهد المأمون، ثم المعتصم والواثق بعده..."[1] بالإضافة إلى بحث الجاحظ المعمق في مختلف الثقافات حيث كان "يبحث في المدون والمترجم والمنقول في الثقافات المعروفة كالهندية والفارسية واليونانية والرومانية لتحسين ذائقة الصفوة وتهذيب سلوكها وتنقية مرادها..."[2] كل هذه المعطيات التي سايرت حياة الجاحظ أسهمت بشكل أساسي في تكوين وبلورة الفكرة في ذهنه.

إنّ الباحث يسعى إلى الكشف عن حقيقة كتاب البخلاء، خاصة وأنّ هذا الأخير خاض غمار تجربة فكرية وحياتية كبيرة في بيئة انفتحت على ثقافات متنوعة وأجناس بشرية مختلفة تاركا آثار علمية وأدبية تدل على غزارة تلك التجربة وغناها وقد تجلت في مواضيع عديدة منها: "الإشادة بجود العرب وبيان مآثرهم بأسلوب تهكمي لبق"[3] وقد جاء هذا كرد على حركة الشعوبية ذات النزعة العرقية التي قلبت الموازين واستهزأت بالقيم الأخلاقية والاجتماعية للعرب في القرنين الثاني والثالث الهجريين.

(1)- عبد الوهاب شعلان، كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة اجتماعية نصية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، مخطوطة جامعية، تبسة، 1998، ص07.

(2)- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، د.ط، د.ت، ص 57.

(3)- جميل جبر، الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، دار الكتاب اللبناني، د.ط، د.ت، ص94.

استطاع الجاحظ من خلال كتابه البخلاء تجسيد التفاوت الكبير بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الفارسية، خاصة أنه فُطر على مواهب خلقية تمثلت بالمروءة والكرم والصفات النبيلة التي كانت صفات نابعة من طبائع مركوزة في النفس العربية التي اكتسبت هذه الصفات من بيئة حباها الله فتميز العرب عن أمم أخرى كالفرس والروم والهند وغيرهم[1] مما جعله يعتز بانتمائه العربي ويفتخر بقيمهم حيث أدى إلى أن يشن حربا رفقة "ابن قتيبة" للرد على ادعاءات الشعوبيين[2] وسارع إلى إبراز مؤهلات العرب وتفوقهم عن سائر الأمم الأخرى في مختلف الفنون الأدبية حيث قال: "أنّ العرب مطبوعون على الشعر والخطابة"[3] ويتجلى هنا الإشعار الصريح والواضح باعتزاز الكاتب بمعالم البلاغة العربية وفصاحة لسانهم.

لعلّ المتتبع لعصر الجاحظ تستوقفه مجموعة من الأحداث على مستوى الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية خاصة الصراع القائم بين الحضارة العربية والفارسية خاصة وهذا ما وضحه الكاتب في كتابه البيان والتبيين حيث "كل معنى للعجم فإنّما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي وطول خلوة وعن مشاورة ومعاونة وعن طول التفكير ودراسة الكتب، وكل شيء للعرب فإنّما هو بديهية وارتجال..."[4] فالجاحظ في البخلاء يفتخر بالقيم الأخلاقية والاجتماعية الرفيعة التي كان يتميز بها العرب دون غيرهم من الشعوب المجاورة حيث "الفنان الأصيل الّذي عالج بأسلوب ساخر موضوعات متنوعة ومهمة مستمدة من طبيعة الحياة السائدة في عصره، وفي مجتمعه، كما اتصف بقدرة عجيبة على التغلغل السايكولوجي في أعماق النفس البشرية في حالتها السوية الطبيعية المعتادة وفي حالتها المنحرفة"[5] إنّ التراث الجاحظي هو تراث وثيق الصلة بالذهنية العربية التي أبدعته حيث بيئة الجاحظ أسهمت في بلورة وعيه وتكوينه الثقافي فقد كانت مدينة البصرة البوابة الأولى للدولة العربية وملتقى ثقافات عديدة ووافدة متنوعة ومختلفة، كما كانت ساحة لصراعات فكرية وثقافية واجتماعية متعددة وكان الجاحظ أحد أهم أطراف هذه

(1)- ينظر: جميل جبر، الجاحظ في حياته وأدبه وفكره ،ص 94.

(2)- ينظر: شارل بيلاّ، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، تر :إبراهيم الكيلاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985، سوريا، ص300.

(3)- المرجع نفسه، ص186.

(4)- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، القاهرة ،مصر ،ص 23.

(5)- نوري جعفر، الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص08.

الصراعات فهو العقل المدبر لفرقة "الجاحظية" إحدى أكبر فرق الاعتزال الشهيرة[*] بالبصرة"[1] يبدو جليا أنّ الجاحظ كان ينطق في تصوراته من دائرة كبيرة حيث "تصطبغ لهوية أمة كان يتربص بها مدّ شعوبي أراد تقويض ما شهدت من بناء..."[2] ولهذا فإنّ أفكار الجاحظ تدور حول هذه الدائرة.

كما يشير "شارل بيلا" أنّ من أسباب تأليف البخلاء يتجلى في صورة التمدن والرقي الكبير الّذي أصبحت تتميز به مدينة البصرة مما أدى إلى ظهور الطبقة البرجوازية كفئة فرضت كيانها في أوساط المجتمع، حيث صوّر الجاحظ في كتابه حياة مختلفة الفئات الاجتماعية وجسد عاداتهم وتقاليدهم وأبرز أهم أخلاقهم حيث كانت "طبقة البرجوازيين البخلاء هي التي عني الجاحظ بتصويرها في كتاب البخلاء، أمثال أستاذه الأصمعي الّذي كان يعيش عيشة تتناسب ونظرته للاقتصاد في حين آخرين غلب عليهم زهو لا حدّ له، فكتب إلى حد ما بخلهم وساقهم إلى التظاهر بالكرم لينافسوا الطبقة الأرستقراطية العربية..."[3] حيث أشار الكاتب في محتوى مؤلفه أنّ هذه الطبقة غير العربية كانت تظهر الكرم كقيمة أخلاقية واجتماعية في حين هي تضمر البخل كطبع دائم فيهم.

ومن دواعي اهتمام الكاتب بهذه الظاهرة التعدد العرقي والتفاوت الطبقي في المجتمع حيث أنه لم يقتصر على فئة معينة إذ يقول شارل بيلاّ في هذا الصدد "الجاحظ لا يقف عند حد طبقة في المجتمع بل ينتقل من الطبقة الشعبية إلى البرجوازية ثم الأرستقراطية، دون الالتفات إلى الماضي"[4] وهي إشارة واضحة إلى التنوع الاجتماعي لشخصيات البخلاء.

(*)- تتفرع المعتزلة لفرعين هما:

1. فرع البصرة: بزعامة واصل بن عطاء عمرو بن عبيد وعثمان الطويل، أبو هذيل العلاّف، أبو بكر الأصم والنظّام والجاحظ.
2. فرع بغداد: بزعامة بشر بن المعتمر، أبو موسى المردر، ثمامة بن الأشرس، الاسكافي.

(1)- ينظر: صلاح الدين الهواري، الملل والنحل لأبي محمد الفتح بن محمد بن عبد الكريم الشهرشاني، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1988، ص88، نقلا عن م.م. غني فخري الشريفي، وعلي محمد ياسين، صورة الآخر في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء النقد الثقافي، ص04.

(2)- المرجع نفسه، ص. ن.

(3)- شارل بلاّ، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص334.

(4)- ينظر: المرجع نفسه، ص300.

وكتاب البخلاء من الكتب الّتي تصور لنا بعض الطبقات الاجتماعية ويصلنا بالحياة في ذلك العصر حيث يمثل لنا بعض جوانبها إذ: "كانت الحياة الاقتصادية في بغداد قوية الحركة عظيمة النشاط وكان لبغداد من هذه الناحية شأن عالمي حتى أصبح المال فيها محور الحياة أو عاملا كبيرا فيها فنشأت وفقا لقانون التطور الاجتماعي طبقة جديدة لا تبن مجدها وشرفها على النسب بل على المال"[1] فهو تصوير لطبقة أرستقراطية تعتمد على شرف المال لا شرف النسب.

وقد اهتمّ الجاحظ في كتابه بتفاصيل الصورة الشخصية الواحدة وذلك من خلال إبراز الجوانب السلبية في مجتمعه وانتقاد أوضاع اجتماعية شائعة والإشارة إلى ظاهرة التفاوت الطبقي بين الناس وترفّع فئة منهم عن فئة[2] حيث اعتمد في نثره على التصوير الواقعي الاجتماعي وعلى هذا الأساس يقول فاروق سعد "إنّ أوّل ما يلفت النظر في كتاب البخلاء هو الواقعية، فالواقعية سمة تعم صور البخل عند الجاحظ، لكل صورة تقريبا إطارها الزمني والمكاني، ولكل صورة ألوانها المميزة لنماذجها وشخصياتها ولكل صورة دقائقها وتفاصيلها"[3] فهو يهتم بالتفاصيل والجزئيات.

احتوى كتاب البخلاء أخبارا وأحداثا يومية حدثت بالفعل، فرصدها الجاحظ بنفسه أو عبر سماعها من آخرين عاصروه، والملاحظ أنّ بعض هذه الأحداث موثوقة السند فيما جاء بعضها الآخر مفقودة السند وهذا يدعونا إلى احتمالية قيام الجاحظ بخلق شخصيات "بخيلة" عن متخيلة لا وجود لها بالواقع حيث رأى أحد الباحثين أنّ كثيرا من نصوص البخلاء هي: "نصوص من اختراعه [الجاحظ] وهذا تشريف له بمعنى ما، فإذا كان التزييف ينتقص من قيمته كرواية فإنه يعلي من شأنه ككاتب"[4] الملاحظ أنّ الجاحظ لم يعتمد على الوقائع والأحداث وحدها في ربط مفاصل كتابه هذا بل كان يضطر إلى خلق أحداث ووقائع حيث "يختفي نتيجة لذلك السند الذي

(1)- محمد مبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دارسة ونصوص مختارة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، ط2، د.ت، دمشق، سوريا، ص12- 13.

(2)- ينظر: عبد الواحد تهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، دراسة في أدب الجاحظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اليرموك، الأردن، د.ط، 2015، ص72.

(3)- المرجع نفسه، ص. ن.

(4)- عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص21 .

لم يأبه له الجاحظ كثيرا في كتابه هذا إذا ما قرن بكتب البخلاء الأخرى التي جاءت بعد كتابه"[1] ويبدو أنّ أديب البصرة قد توجه في كتابه هذا إلى حدّ أعيان القوم أو أحد رجالاتهم المعروفة في ذلك الزمان، حيث يقول في مقدمة الكتاب :"وقلت :أذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء"[2] في حين يرى محمد الإسكندراني أن سبب تأليف الكتاب هو لمواجهة المد الشعوبي الّذي استشرى في زمن الجاحظ حيث "ربما أراد الجاحظ الرد على الشعوبية فاصطنع الهجوم المعاكس ووصف أهل مرو وخرسان بالبخل ووسمهم بالشح وجلل هذا الهجوم بنوادر وحكايات وصم بها بعض العرب ممن عرف بالبخل، بل ربما اصطنع ذلك ليستر مقصده بعيدا عن أعين الرقباء والنقاد"[3] وعليه فصفة البخل صفة دخيلة على المجتمع والثقافة العربية.

الأبعاد الجمالية لبخلاء الجاحظ:

ألمحنا من كتاب البخلاء أنّه يضمّ نصوصا متنوعة لأكثر من موضوع شيق جمع فيه بين فنون الأدب والتاريخ والأخبار وطبائع السلوك البشري والأحداث والوقائع حيث يعتبر "كتاب أدب وعلم وفكاهة"[4]حيث جسد للقارئ طريقة صياغته لأبعاد الحياة وتصويرها بروح فكاهية أحيانا نابعة من خياله البارع تحاكي حياة الفرد والمجتمع ولذلك تستوقفنا من خلال مضامين الكتاب أبعاد لتأليفه أهمها:

أ) الأبعاد الاجتماعية:

يعدّ الجاحظ أوّل من أفرد كتابا لظاهرة البخل بيَّن فيه نفسيات البخلاء وميولهم وأهواءهم وفلسفتهم في البخل، حيث جعل ذلك في قصص ممتعة وأخبار شيقة حيث: "يقرأها الأديب فيطرب وغير الأديب فيعجب"[5] ولم يأخذ الجاحظ نماذجه من بطون الكتب بل استوحاهم من واقع الحياة الاجتماعية فقد "جاء بهم من بيئته واستمدهم من خلصائه وخلطائه ذوي الطرف والدعابة من

(1)- م.م. غني فخري الشريفي، علي محمد ياسين، صورة الآخر في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء النقد الثقافي، ص06.
(2)- أبو عثمان بحر بن عمرو الجاحظ، البخلاء، تح: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، 2012، ص19.
(3)- م.م غني فخري الشريفي و د.علي محمد ياسين ،صورة الاخر في كتاب البخلاء ،دراسة في ضوء النقد الثقافي ،ص 06.
(4)- الجاحظ، البخلاء، مقدمة، طبعة العوامري، ص09.
(5)- المصدر نفسه، ص04.

مجتمعه البصري أو البغدادي أو من غيرهما"[1] إذ لاحظ الجاحظ تفكك العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع الواحد حيث "جاء أدبه أدبا دسما غزيرا مملوءً بما يثير التأمل ويبعث على التفكير والنظر..."[2] فقد كان ملما بكل العلوم الاجتماعية المستوحاة من واقعه المعيش.

سيقف المتمعن في كتاب البخلاء على مجموعة من القيم التي يحويها سلبية كانت أو إيجابية، حيث ستصادفه مجموعة من القيم كالكرم الّذي فطر عليه العرب وبالمقابل قيمة البخل بما تحمله من دلالات نفسية واجتماعية وأخلاقية، حيث كانت له الجرأة في الخوض في غمار هذا الموضوع دون جرح أو تردد حيث "كان بعيدا عن التحرج والتأثم في إيراد بعض الأشياء التي ينكرها الدين أو يفرضها العلم، أو يزدريها النظر كالأساطير والخرافات..."[3] ومن هنا استوحى موضوعه واستطاع تسليط الضوء على الكثير من القضايا التي لا يتمكن غيره الخوض فيها.

كما أنّ الواقع السياسي الّذي شهده الجاحظ كان "سببا من أسباب ظهور الحس النقدي السياسي الساخر المترفع عن الحزازات الشخصية والرامي إلى نقد الأوضاع السياسية العامة والخاصة"[4]فالحياة السياسية وبما فيها من اضطرابات في ذاك العصر ساهمت بشيء أو بآخر في تتويج هذا العمل الأدبي.

ب) الأبعاد النفسية:

إنّ الملاحظ لشخصيات الجاحظ في كتابه "البخلاء" يجد أنه يتصف بالتنوع حيث تكلم الجاحظ عن شخصيات متنوعة ومتعددة من لصوص ومكديين وغيرهم من الطبقات الاجتماعية[5] كما أنه تكلم عنها ببراعة وإتقان شخصها كما هي فهو "يستطيع أن يتكلم بكل لسان ويصطنع كل هيئة، ويتغلغل إلى بواطن النفوس المختلفة فيشرف عليها ويخالطها ويصور الحركات المختلفة

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص13- 14.

(2)- المصدر نفسه، ص 9.

(3)- المصدر السابق، ص 19.

(4)- رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ، من خلال رسالة التربيع والتدوير والبخلاء والحيوان، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1409هـ/1989، الجزائر، ص 60.

(5)- ينظر: شارل بيلا، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص 387.

التي بداخلها" [1]، فالجاحظ يمتلك قدرة فائقة وخيالا واسعا في تشخيص الشخصيات وإخراج كوامنها حيث نجده في تصوير الشخصيات يعتمد على أسلوب "التصوير الكاشف البارع الذي يبرز لنا الصورة في شتى ملامحها وطلالتها في بساطتها ودقة وجمال"[2] فالصورة عند الجاحظ تحمل مضامين رمزية إيحائية يسعى إلى تبليغها.

فقد استطاع الجاحظ ببراعة الغوص في النفس البشرية بمختلف تناقضاتها وترجمتها.

ج) الأبعاد الفكرية:

إنّ التطور الاقتصادي الذي طرأ على بغداد بحكم اختلاط الشعوب والأمم بعضها ببعض كان عاملا أساسيا وكبيرا في نشوء نوع من "الريبية في الأخلاق"[3] والشك في صحة القيم الخلقية القديمة التقليدية التي كانت معروفة عند العرب وأدى إلى تزعزع قوي في تلك القيم وحلول قيم جديدة تساير الحياة المستحدثة حيث وإن كان هناك بقاء للحياة القديمة في الظاهر لكن لم يبق لها وجود في الباطن حيث "بعد أن كان المثل الخلقي الأعلى يتألف من عناصر أعظمها الشجاعة في ميادين القتال والكرم البالغ وبذل الأموال والتضحية في سبيل مثل عليا معنوية أصبح المثل الأعلى الجديد يقوم على قيم أخرى كالدهاء وحسن السياسة والتدبير والاقتصاد"[4] يعني نشوء طبقة اجتماعية جديدة لها مثلها الأعلى وقيمها الخلقية الجديدة والتي دأب الجاحظ إلى تصويرها في كتابه.

فلم يكن أحد يجرؤ على تصوير هذه الريبية في الأخلاق والتبدل في القيم غير الجاحظ، الّذي انفرد بمثل هذه الجرأة وجعل كتاب "البخلاء" صورة حية لهذا التطور السائد.

وعلى هذا الأساس، يبقى كتاب البخلاء للجاحظ دراسة اجتماعية ونفسية وتربوية واقتصادية عن البخلاء، الّذين عاشرهم في محيطه، حيث وصفهم وصفا صادقا، جسّد فيه واقعهم النفسي والاجتماعي بطريقة فكاهية هزلية، فوصف بخلهم وكشف أسرارهم وخفايا منازلهم

(1)- الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري، (مقدمة)، ص34.
(2)- المصدر نفسه، ص 19.
(3)- محمد مبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة ،ص 13.
(4)- المرجع نفسه ،ص 13.

والحوارات التي تدور بينهم دون ترك انطباع سيء في نفس القارئ على هؤلاء الناس، فهو يُعدّ مرجعا في نفوس وطبائع البشر بالإضافة لذكره العديد من الأسماء والمشاهير والأعلام والبلدان في هذا الزمن[1] فهو موسوعة أدبية واجتماعية.

ويمكننا القول أنّ الجاحظ اعتمد في كتابه على وظيفة الصحفي اليوم الّذي يسعى إلى استقراء وتحقيق ما يدور في المجتمع، فقد كان في ذلك الزمان لسان حال يعبر عن الأوضاع المختلفة في المجتمع؛ فقد ربط بين الحياة والأدب ورسم صورة صادقة لها يصورها كما يراها ويحسها بحرية لا حدود لها، فقد كان بمثابة المشخص لطبيعة الحياة دون تزييف أو دجل.

(1)- ينظر: عبد الواحد التهامي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، ص 72.

2) عوامل نبوغ الجاحظ في فن السخرية:

كانت تأتي السخرية قبل عصر الجاحظ عفوية تارة ومقصودة تارة أخرى، لغرض من الأغراض السياسية، كما أنّه يم يُؤَلَّف في السخرية قبل الجاحظ كتبا في هذا الموضوع باستثناء "المدائني" في كتابه "الأكلة" و"أبي عبيدة" في كتابه "لصوص العرب" حتى جاء الجاحظ واهتمّ بهذا الموضوع اهتماما وافرا، فجاء بأوّل مؤَلَّفٍ يتفرد بفن السخرية(*) تحليلا ودراسة لمجتمعه وذلك من خلال كتابه "البخلاء" حيث "يمكننا أن نعتبر كتاب البخلاء دراسة لطبقة من الطبقات الاجتماعية، ولكن مُؤَلِّفه لم يعمد في هذه الدراسة إلى طريقة فلسفية مجرّدة أو تاريخية نقلية بل سلك طريقة أدبية"[1] في قالب ساخر حتى يستميل إليه جميع طبقات المجتمع بما أنّ الضّحك والفكاهة منبع للسرور فالجاحظ يحتج للضحك ويدعو له ويدافع عنه إذ "للضحك موضع وله مقدار وللمزح موضع وله مقدار متى جازهما أحد، وقصر عنهما أحد، صار الفاضل خطلا، والتقصير نقصا فالناس لم يعيبوا الضحك إلاّ بقدر، ولم يعيبوا المزح إلاّ بقدر، ومتى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الّذي لهُ جعل الضحك، صار المزح جدّا، والضحك وقارا"[2] إذ أنّ الجاحظ في كتابه يطرح نظرية "بركسون" (***Bergson***) في سيكولوجية الضحك والمتمثلة في "أنّ العقل في حالة الضحك لابد أن يكون على صلة بعقول أخرى"[3] فالضحك طبع كتاب البخلاء.

1. الوراثة:

لعبت الوراثة دورا هاما وكبيرا في جعل الجاحظ رائدا للأدب الساخر حيث كان جده أسود يدعى "فزازة" وكان حمالا لـ"عمرو بن فلح الكناني"[4]وقد كان هذا الجد مرحا تسري به روح الخفة والدّعابة، فورث الجاحظ هذه الصفة من الجد فزارة، كما أنّ أمّه كان فيها ميل واضح

(*) - عني العديد من الباحثين بموضوع السخرية بصفة عامة، والسخرية عند الجاحظ بصفة خاصة (البارودي).

(1)- محمد مبارك، فن القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص16.

(2)- الجاحظ، البخلاء، تح: محمد الإسكندري، ص30.

(3)- محمد الهادي الطرابلسي، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، جامعة اليرموك، دار الشؤون الثقافية العامة، ص158.

(4)- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16، ص74، نقلا عن السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1988، ط1، طرابلس، ص 132.

للسخرية إذ روى أنّ الجاحظ "كان في حداثته مشتغلا بالعلم وأمه تمونه، فطلب منها طعاما يوما، فجاءته بطبق فيه كراريس، فقال: ما هذا؟ قالت: هذا الّذي تجيء به، فخرج الجاحظ مغتما، وجلس في الجامع ويونس بن عمران جالس، فلما رآه مغتما قال له ما شأنك؟ فحدثه الحديث، فأدخله منزله وقرّب إليه الطّعام وأعطاه خمسين دينارا، فدخل السوق واشترى الدقيق وغيره، وحمله الحمالون إلى داره، فأنكرته الأم وقالت: من أين لك هذا؟ قال: من الكراريس التي قدمتها إلي"[1] فالميل إلى السخرية لدى الجاحظ يعود إلى عوامل وراثية.

2. المجتمع والبيئة:

كان المجتمع الّذي يعيش فيه الجاحظ حافلا بالتناقضات، حيث نشأ يبيع الخبز والسمك بسيحان، وكان يتردد على كتاب القرية يتلقى مبادئ العلوم مع أمثاله من الصبيان، وقد كانت بيئته حافلة بالنوادر والطرائف وظهرت في مجتمعه طبقات البخلاء، الحمقى، والمتعلمين فعمت فيه روح الخفة والتهكم[2] وعلى هذا الأساس عم تيار من الجد والكآبة والصرامة جعلت طبيعة الرجل المرحة ونفسه المتهللة وتفاؤله في الحياة وإقباله عليها وحبه لها[3]تكون طريقا معبدا للخوض في غمار هذا الموضوع.

عاش الجاحظ في مجتمعه بعين الخبير الناقد فكان يعالج المشكلات بالضحك والسخرية وخاصة في مواجهة خصومه حيث سخر من كل تصرف أو قول غريب يخالف قواعد مجتمعه طمعا في رد صاحبه إلى نص به أو رغبة في التسلية والمرح[4] فالجاحظ يضحك هو أولا ثمّ يضحك الناس.

3. البيئة الثقافية:

كان لبيئته الفكرية أثرها الكبير في نمو السخرية عنده وبراعته فيها، فقد نشأ في الكُتاب حتى كبر سنه ثمّ قصد شيوخ البصرة وأئمتها في العلم والأدب ولزمهم[5] حيث ظهر آثار ملازمته

(1)- المرتضى، المنية والأمل، ص38، محمد كرد علي، أمراء البيان، ج2، ص318، نقلا عن عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ ، ص 132.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

(3)- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، ص160.

(4)- ينظر: عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص 37.

(5)- ينظر، المرجع نفسه، ص133.

لهم من خلال كتاباته المميزة المشهورة بالدعابة والسخرية إذ أنه تتلمذ على يد معلمه إبراهيم بن سيار النظام[1] الّذي كان أستاذا في الفكاهة والنادرة اللاذعة، كما أنّ الجاحظ اتصل برجال تخصصوا في الهزل والفكاهة والسخرية منهم "أبا العنبر الهاشمي" و"أبا العنبس" و"الجمار"[2] فصار الجاحظ واسع الاطلاع، موفور الثقافة فقال عنه "أبو هفان": "لم أر قطّ ولا سمعت من أحب الكتب والعلوم، أكثر من الجاحظ، وكان علمه لم يقف عند حد"[3]فسخرية الجاحظ كانت نتيجة تعمقه في الحياة حيث أنه عاش في مجتمعه بعين الخبير الناقد الّذي يسعى إلى معالجة المشكلات والمواقف بالضحك والسخرية.

والملاحظ من خلال كتاب البخلاء أنّ ظاهرة السخرية تعود إلى عاملين اثنين وهما: العامل الذاتي، نابع من طبيعة الرجل المرحة، ونفسه المتهللة، وتفاؤله في الحياة وإقباله عليها وحبه لها، حيث ساق لنا مثال حول "مارون النقاش" الّذي استشهد به "بأنه لو كان معه طرف ثان لبلغ من الضحك مبلغا لم يبلغه وحده"[4] فيكون الجاحظ يضحك الآخرين ليتمكن من تذوق كل ما تحتويه النكتة من طرافة.

أمّا العامل الثاني، فهو العامل الفني ذو الوجهين: وجه يتمثل في أنّ السخرية مادة استخدمها الجاحظ للتصوير بل لعلها أكثر الألوان التي استخدمها الجاحظ لرسم صورة البخيل الفنية ويتجلى ذلك خصوصا في التصوير النفسي[5] أمّا الوجه الفني الثاني فهو نابع من اهتمام الجاحظ بقارئه وحرصه على إمتاعه وتنشيطه ليقبل على الرسالة كل إقبال ويسخر طاقاته الفكرية لسبر أغوارها والوقوف على أجزاءها ودقائقها دون أن يتسرب إلى نفسه الملل أو يصده عن متابعة القراءة الضيق[6]. فهذا يندرج ضمن الوسائل التعبيرية التي يستخدمها الباث لضمان وصول الرسالة إلى المستقبل.

(1)- ينظر: عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص134.
(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص135.
(3)- المرجع نفسه، ص ن .
(4)- محمد الهادي الطرابلسي، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، ص160.
(5)- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي ،صورة البخيل الجاحظ الفنية ،من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء ،ص161.
(6)- ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

والظاهر أنّ الجاحظ كان أكثر توفيقا في هذه الناحية من "موليير" حيث المبالغة والتكلف والبعد عن الواقع والمعقول في بعض الأحيان، حيث أنّ الفشل الجزئي الّذي لقيته مسرحية موليير عند صدورها سنة 1668 يفسره بعض النقاد بأنه راجع إلى تحفظات الجمهور أمام المبالغة في السخرية تعدّت اللياقة إلى المبتذل والمعقول إلى غير المعقول[1] في حين سخرية الجاحظ دقيقة، بعيدة عن التضخيم فقد ساق في مرة من المرات حديثا كانت تشمّ منه رائحة التصنع والبعد عن الواقع فقال معلقا عليه "ولا يعجبني هذا الحرف الأخير لأنّ الإفراط لا غاية له، وإنما نحكي ما كان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله، أو حجة أو طريقة، فأمّا مثل هذا الحرف فليس مما نذكره"[2] وهذا أكبر دليل على أنّ سخرية الجاحظ لم تكن تبالغ مبالغة صارخة كما هو الحال بالنسبة لسخرية "موليير" وقد كانت سخرية الجاحظ "تقصد إلى الأذواق المترفة والمدارك المرهفة حتى لقد يرى بعض القرّاء هذه الصورة أو تلك من صوره الساخرة فلا يكاد ينتبه إلى مواطن السخرية فيها، إذ كانت سخرية الذهن الدقيق والذوق الرفيع المهذب والفن الخالص المتمكن"[3] فالقارئ اللبيب لا يمكنه ضم شفتيه أثناء قراءة "البخلاء" دون ابتسامة خفيفة أو ضحكة عريضة.

إنّ الحديث عن وعي الجاحظ بمسألة "الإضحاك" في "البخلاء" وسعيه إلى وضع قواعد نظرية لكتابة فن الإضحاك، تبحث في توافر شروط إنشائيته وجمالية تلقيه[4] إذ يمثل الموقع المؤسس لهذا الفن المعلن انتقاله من نصوص عبارة عن البخلاء وحيلهم، همها الإحالة المرجعية وغايتها الإخبار، إلى أخبار أدبية قوامها التخييل والتصرف ومقصدها إثارة المتلقي وتملك إعجابه[5] فالإضحاك عنده بعيد عن العبث والترف، بل على العكس من ذلك فهو وسيلة لشحن النفس بالطاقة وتجديد نشاطها لاستعادة سعيها الجاد.

(1)- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي ،صورة البخيل الجاحظ الفنية ،من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، ص161.
(2)- المرجع السابق، ص162.
(3)- محمد الهادي الطرابلسي ،صورة البخيل الجاحظ الفنية، ص. ن.
(4)- ينظر: رفيقة مراد، الخلفيات النظرية لإنشائية الإضحاك في "البخلاء" ضمن "الجاحظ في الثقافة العربية الإسلامية"، أعمال ندوة قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، الأيام: 12- 14 أبريل 2007، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، 2011، تونس، ص131.
(5)- ينظر: آمنة رميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2013، سوسة، تونس، ص90.

لقد كان الجاحظ في "البخلاء" بارعا في وصفه، دقيقا في تصويره، ساخرا من شخصياته، داعيا إلى المزاح والضحك[1] إذ يقول في مقدمة كتابه "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبيِّين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا قللت الجد"[2] وقد بلغ ميل الجاحظ إلى الإضحاك إذ استعان بتأييد رأيه بالأدلة النقلية والعقلية إذ يقول: "ولو كان الضحك قبيحا من الضاحك، وقبيحا من المضحك، لما قيل للزهرة والحبرة والحلي والقصر المبني كأنه يضحك ضحكا"[3]، وقد قال الله جلّ ذكره: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾[*] فقد وضع الضحك بحذاء الحياة، والبكاء بحذاء الموت.

وقد سعى الجاحظ إلى إبراز فضائل الإضحاك، وكأنه يلتمس لنظريته مبررات على نهج الشرعية الدينية في البيئة الإسلامية إذ يقول "ولفضل خصال الضحك عند العرب تسمي أولادها بـ "الضحّاك" وبـ "بسّام" وبـ "طلق وبطليق"، وقد ضحك النبي (ﷺ) ومزح وضحك الصالحون ومزحوا، وإذا مدحوا قالوا: هو ضحوك السن، وبسّام العشيات، وهش إلى الضيف وذو أريحية واهتزاز"[4] فالجاحظ لا يقصد إلى الإضحاك المجرد عن أي معنى، فهو "لم يتصور الضحك انحرافا عن الصواب إلاّ إذا عري من المعنى"[5] فالضحك عنده سمة فنية متعددة المظاهر متباينة الصيغ فهو يسمى ليؤسس بلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية، حيث كان القص الوسيلة المحببة عنده لتنفيذ سخريته وإضحاك قارئه[6] فالإضحاك عنده مصوغ صياغة خاصة هدفه إثارة الضحك وسياق اجتماعي مرح ساخر، أساسه تناقضات في الأحداث وكسر للتوقعات أو إحداث تفاوت بين تصورات الناس وتوقعاتهم.

(1)- السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص93.
(2)- الجاحظ، البخلاء، تحقيق محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، 2012، بيروت، ص22.
(3)- المصدر نفسه، ص 30.
(*)- سورة النجم، الآيتان: 43- 44.
(4)- الجاحظ، البخلاء، ص 30.
(5)- محمد مشبال، بلاغة النادرة، منتديات سورالأزبكية، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص29.
(6)- المرجع نفسه، ص 29.

ولقد اتخذ الجاحظ من الضحك الوسيلة للتعبير عن الحدود الاجتماعية والثقافية فالضحك كما يقول أندريه جيسيون "إذا كان لصواب النص، وهو صواب يدعي لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه"[1] كما يرى هنري برغسون أنّ الضحك هو العقاب الّذي يمارسه المجتمع على تصلب الأفكار والأشخاص والأجساد[2]حيث كان الإضحاك أحد الأسلحة الأدبية التي أشهرها الجاحظ ضد البخل والبخلاء لأنّ "جهوده لم تقف في ميدان الضحك عند سرد النكت والنوادر والتوسل بالهزل والفكاهة بل حاول أن يترك منظومة نظرية، وضّح فيها الدور الاجتماعي للإضحاك ووظيفته التعليمية والمعرفية وشروطه التداولية والإبلاغية"[3] فالضحك عنده وسيلة تعليمية لإيصال رسالة مشفرة تحتوي على معان تحمل بين طياتها أهداف ومرامي متعددة فهو مشروع فني وفكري ورؤية للإنسان.

كما أنّنا نلمس روح البديهية لديه وسرعة الإدراك ودقة الملاحظة وقدرته على التقاط التناقضات الطريفة في أقوال وأعمال البعض منهم والتعليق عليها بطريقة تستثير الضحك وتثير الإعجاب وتشيع المرح[4]فالضحك سمة فنية متعددة المظاهر ومتباينة الصيغ، استوى الجاحظ على عرشها فقد كان سيّد الفن الكاريكاتوري في العصر العباسي، حيث جمع بين الأدب والنقد والاعتزال ببلاغة السخرية والضحك إذا انتهج أسلوبا جديدا في الكتابة تميز بالمرح، والسخرية لأنه كان مفطورا على التهكم.

عرف عن الجاحظ أنه أديب ساخر وظّف سخريته لنقد عيوب المجتمع واكتشاف ثغراته وازدراء نقائصه وعلى هذا الأساس أورد حسن السندوبي في حديثه عن الهزل في أدب الجاحظ أنّه "مجموعة من المفاهيم المرتبطة بالهزل أو الخطاب الهزلي كالأخبار الشائقة، والطرف الفائقة، والنوادر الطريفة، والأحاديث اللطيفة والملح واللطائف والنكت والطرائف والتندر والعبث

(1)- أندريه جيسون، ملاحظات عن القصة والفكاهة، تر: نصر أبو زيد، مجلة فصول، ص174.، نقلا عن قالط بن حجي العنزي، فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ، مقاربة تداولية، عد02، خريف- شتاء 2014-2015 ، ص79.

(2)- ينظر: هنري بركسون، الضحك، تر: علي معلد، ص18، نقلا عن قالط بن حجي الغنزي، فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ، مقاربة تداولية، ص79.

(3)- قالط بن حجي الغنزي، فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ، مقاربة تداولية، ص74.

(4)- ينظر: قالط بن حجي الغنزي، فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ، مقاربة تداولية، ص79.

والسخرية والطنز والنكتة الحرة والطرفة الشهية"[1]فخطاب الإضحاك عنده مصوغ صياغة خاصة من أجل إحداث التسلية وإثارة الضحك، حيث يجري سرده كتابيا في سياق اجتماعي مرح ساخر، فإنّ "خطاب الإضحاك عند الجاحظ سياسة وصناعة وذكاء يكون المتلقي فيه مدعو إلى الربط بين بداية النادرة ومآلها، لكشف التناقض بينهما، ومعرفة الاستراتيجيات الداخلية التي أحدث الإضحاك"[2] فالجاحظ يؤسس لبلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية ومن هذا المنطلق تنوع الإضحاك عنده كما يلي:

1- **الإضحاك بالكلام**:

من أساليب الإضحاك بالكلام عند الجاحظ عدم التلاؤم بين المقال والمقام وهذا الأمر يتجلى في كتاب "البخلاء" من خلال استخدام خطة البلاغة الخطابية من أجل إقناع الغير بالحجة والبرهان ومن ذلك قول الجاحظ في نادرة "موسى بن جناح" الّذي دعا جيرانه للإفطار على مائدته في شهر رمضان وبعد صلاة المغرب، والقوم يتوقعون العشاء إذ بموسى بن جناح ينتصب خطيبا يقول الجاحظ: "قال أبو كعب: دعا موسى بن جناح جماعة من جيرانه ليفطروا عنده في شهر رمضان وكنت فيهم، فلما صلينا المغرب ونجز ابن جناح، أقبل علينا ثم قال: "لا تعجلوا فإنّ العجلة من الشيطان وكيف تعجلون وقد قال الله جلّ ذكره: ﴿وَيَدْعُ الْإِنسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ وَكَانَ الْإِنسَانُ عَجُولًا﴾(*) وقال: ﴿خُلِقَ الْإِنسَانُ مِنْ عَجَلٍ سَأُرِيكُمْ آيَاتِي فَلَا تَسْتَعْجِلُونِ﴾(**) اسمعوا ما أقول، فإنّ فيما أقول حسن المؤاكلة والبعد عن الأثرة والعاقبة الرشيدة، والسيرة المحمودة إذ مدّ أحدكم يده إلى الماء فاستقى– وقد أتيتم ببهطة أو بجوذابة أو بعصيرة، أو ببعض ما يجري في الحلق ولا يساغ بالماء ولا يحتاج فيه إلى مضغ وهو طعام يد لا طعام يدين، وليس على أهل اليد منه مؤنة، وهو مما يذهب سريعا– فأمسكوا متى فرغ صاحبكم،

(1)- حسن السندوبي، أدب الجاحظ، المكتبة التجارية، القاهرة، سنة 1931، ص159، نقلا عن عبد الواحد التهامي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، دراسة في أدب الجاحظ، ص76.

(2)- إبراهيم بن صالح، وهند بن صالح، النادرة في بخلاء الجاحظ، دار محمد علي الحامي، تونس، ط2، 2010، ص 127- 128، نقلا عن قالط بن حجي العنزي، فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ، مقاربة تداولية، ص77.

(*)- سورة الإسراء، الآية: 11.

(**) - سورة الأنبياء، الآية: 37.

فإنكم تجمعون عليه خصالا: منها أنكم تنغصون عليه تلك الشربة، إذا علم أنّه لا يفرغ إلاّ مع فراغكم، ومنها أنكم تحنقونه ولا يجد بُدّا من مكافأتكم، فلعله أن يتسرع إلى لقمة حارة، فيموت وأنتم ترونه، وأدنى ذلك أن تبعثوه على الحرص وعلى عظم اللقم، ولهذا ما قال الأعرابي حيث قيل له: لم تبدأ بأكل اللحم الّذي فوق الثريد؟ قال: لأنّ اللّحم طاعن والثريد مقيم، وأنا إن كان الطعام طعامي، فإنّي كذلك أفعل، فإذا رأيتم فعلي يخالف قولي، فلا طاعة لي عليكم"[1] فقد عمل الجاحظ على انتهاج خطة الخطيب في الخطابة حيث "موسى بن جناح اجتنب التخاطب الذاتي، وانتحل وضع المتكلم المحايد، الشبيه بوضع المتكلم في الخطابة الوعظية"[2] وذلك باستعمال أسلوب الشرط.

2- الإضحاك بالموقف:

تجلى الإضحاك في مواقف عديدة صورها الجاحظ من خلال نوادر كثيرة ومتنوعة يجمع بينها أنّ البخيل يتصرف بسذاجة وعفوية ولا يعي أنّ الموقف شاذ وغريب أو مدعاة للتفكه والتنذر، في حين يكون الطرف الآخر واعيا بشذوذ تصرفه، يتحفز للمفاجأة أن تقع وللتوقعات أن تنكسر[3] ومن المواقف المضحكة التي صوّرها الجاحظ تصرفات "علي الأسواري" لما خاف الإخفاق وأشفق من فوت اللقمة وكيف انتزعها من يد عيسى بن سليمان من خطفة البازي وانكدار العقاب وكيف برر اختطافه اللقمة واستيلاءه على الشحمة.

يقول الجاحظ "هذا على الأسواري، أكل مع عيسى بن سلمان بن علي، فوضعت قدامهم سمكة عجيبة فائقة السمن، فجلط بطنها جلطة، فإذا هو يكتنز شحما وقد كان غص بلقمة —وهو المستسقي– ففرغ من الشراب، وقد غرف من بطنها كل إنسان منهم بلقمة غرفة، وكان عيسى ينتحب الأكلة ويختار منهم كل منهوم فيه ومفتون به، فلما خاف علي الأسواري الإخفاق وأشفق من الفوت– وكان أقربهم إليه عيسى– استلب من يده اللقمة بأسرع من خطفة البازي[*] وانكدر

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 127 – 128.

(2)- صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، (مشروع قراءة شعرية)، دار الفرابي، ط2، 2007، بيروت، لبنان، ص 288.

(3)- إبراهيم بن صالح وهند بن صالح، النادرة في بخلاء الجاحظ، ص130.

(*) - طائر جارح.

العقاب، من غير أن يكون أكل عنده قبل مرته، فقيل له: ويحك! استلبت لقمة الأمير من يده وقد رفعها إليه وشحا لها فاه، من غير مؤانسة ولا ممازحة سالفة، قال: لم يكن الأمر كذلك، وكذب من قال ذلك، ولكنا أهوينا أيدينا معا، فوقعت يدي في مقدم الشحمة، ووقعت يده في مؤخر الشحمة معا، والشحم ملتبس بالأمعاء، فلما رفعنا أيدينا معا، كنت أنا أسرع حركة، وكانت الأمعاء متصلة غير متباينة، فتحول كل شيء كان في لقمته بتلك الجذبة إلى لقمتي، لاتصال الجنس بالجنس والجوهر بالجوهر"[1] فالملاحظ أنّ الجاحظ استطاع تحديد بعض القيم الأخلاقية والاجتماعية في قالب مضحك تطغى عليه الدعابة والسخرية.

3- الإضحاك بالحركة:

تفنن الجاحظ في وصف حركات بخلائه، حتى كادت الصور تنطق لما أولاها من دقة وواقعية ووصف حركات البخيل لا يخرج عن دائرة الإضحاك، ومن الأمثلة التي نسوقها للإضحاك بالحركة، وصف "الحرثي" لطريقة أكل "علي الأسواري"، وما يعتريه من جحوظ وسكر وانبهار، يقول الجاحظ: "قال الحارثي: وأعجب من كل عجب، وأطرف من كل طريف، أنكم تشيرون علي بإطعام الأكلة ،ودفعني الى الناس مالي ،وأنتم أترك لهذا مني... ثم قال: والله إنّي لو لم أترك مؤاكلة الناس وإطعامهم إلاّ لسوء رعة علي الأسواري لتركته، وما ظنكم برجل نهش بضعة لحم تعرقا، فبلع ضرسه وهو لا يعلم، فعل ذلك عند إبراهيم بن الخطاب، مولى سليم، وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع ولم يبصر، فلما رأيت ما يعتريه ويعتري الطعام منه"[2] فالوصف يتجلى في تناول الأعضاء بنهم ومما يزيد في الإضحاك وصفه "كأنه طالب ثأر، كأنه عاشق مغتلم جائع مقرور"[3] فالجاحظ يرى أنّ اللغة عاجزة على نقل كل المشاهد والحركات المضحكة فاعتمد على الحركات لأنها أكثر تصويرا وتجسيدا ولذلك اعتمد على إبراز الصورة كما يراها الرائي.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص69.
(2)- المصدر نفسه، ص 83.
(3)- المصدر نفسه، ص83.

3) موضوعات السخرية في أدب الجاحظ:

إنّ تعقد الحياة الحضرية بمختلف مظاهرها واتجاهاتها في العصر العباسي كانت سببا وحافزا في شيوع فن السخرية، إذ ظهرت هذه الأخيرة كفنا واضحا وجليا إبّان هذه المرحلة، وبدأت تستقر وتتشكل حسب طبقات الشعراء والأدباء ومستوياتهم وشخصياتهم ومدى تعلقهم بمجتمعهم وما يعتريه من تغيرات ولقد كان الجاحظ أكثر الأدباء انشغالا فيه، حيث كان قصاصا بارعا ومشخصا للحركات الجسدية والمشاعر النفسية بأسلوب مرح ساخر، فتعددت موضوعات السخرية عنده نذكر منها:

3.1 العيوب الجسدية والمظهرية:

تعدّ العيوب الجسدية والمظهرية من أهمّ موضوعات السخرية وأكثرها رواجا لدى كتاب وشعراء ذلك العصر، وكانت عيوب الوجه أكثر بروزا مثل كبير الأنف، أو أوسع الفم، أو صغير العينين، أصلم الأذنين أو بارز الأسنان، غليظ الشفتين وعدم تناسق هذه الأعضاء تجعل الوجه تائه المعالم حيث هناك من الوجوه "ما يبدو مشتغلا بالبكاء بدون انقطاع ومنها ما يبدو ضاحكا أو صافرا باستمرار، ومنها ما يبدو كأنه ينفخ في بوق خيالي إلى الأبد"[1] فالسخرية من الخلقة لا حيلة للمرء فيها وإنّما كانت سببا في ترك بصمات واضحة على اتجاههم ورصد طبيعة الحياة الاجتماعية.

فأصبحت العاهة "حافزا للإبداع والتأمل، والاستعاضة عما يحسه الشاعر من نقص"[2] بالإضافة إلى السخرية من الزي المخالف والهيئة الشاذة التي ينتقيها الإنسان، والنفس البشرية تسخر من كل هذه الصفات التي ملأت عصر الجاحظ فسعى إلى الكتابة فيها والسخرية منها.

(1)- هنري برجسون، الضحك، تر: سامي الدروبي، وعبد الله عبد الدايم، ص23، نقلا عن السيد عبد الحليم حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص144.

(2)- إبراهيم وليد عبد المجيد، الشعر الهزلي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2001، عمان، الأردن، ص 52.

ومما يمثل سخريته من العيوب الجسمية والخلقية منها "روى عن نفسه ساخرا من قصره ومن طول امرأة رآها في المعسكر، وكان على طعام، فأراد أن يمازح تلك المرأة، فقال لها: انزلي كلي معنا، قالت له: اصعد أنت حتى ترى الدنيا"[1] ولم يلتفت الجاحظ حتى أنه سخر وتنذر من نفسه ومن هيئته وحركته وسلوكه في بعض المواقف إذ يقال "أنه ذات مرة وصف للخليفة المتوكل أحد أولاده، فلما رأى الخليفة صورته استبشعها فصرفه"[2]كما قال مثيرا ضحكنا وسخريتنا من هيئة رجل مرّ به ذات مرة "كنت مجتازا في بعض الطريق، فإذا أنا برجل قصير بطين، كبير الهامة، طويل اللحية، وبيده مشط يمشطها..."[3]كما صوّر حيرته من ذبّ الذبان واتخاذه شتى الوسائل لطرده إلاّ أنّه كان يلاحقه، ويريد أن يسخر ويضحك، فينزع طيلسانه ليدفع الذبان عنه، فيغلبه الذبان، مما يضطره إلى جري لم يقم به في صباه، وهذا لتكميل صورة السخرية لهيئته، ويتمها بمقابلة صديق له يسأل عن سبب جريه في الفضاء، فيخبره قائلا: "أكبر الحوادث أريد أن أخرج من مكان غلبني فيه الذباب، وإمعانا في السخر، فإنّه يجري ولا يصدق بأن الذباب قد انقطع عنه إلاّ بعد تأكّده بأنّه فارقه"[4].

3.2 غرابة الطباع والأخلاق:

اشتهر العصر العباسي بغرابة الطباع والأخلاق، حيث كان الجاحظ أحد رواد هذا المجال إذ يسعى بنقده وسخره ليبرزها محاولة لإصلاحها وكان من أشهر تلك الطباع وأبرز الأخلاق التي تهكم بها:

أ- **البخل**:

شاع البخل في عصر الجاحظ وكثر البخلاء، حيث امتلكوا الثروات وتحكموا بأموالهم في المجتمع وهذا ما أثار فضول الجاحظ وجعله يفرد للبخيل كتابا خاصا به ألاّ وهو كتاب "البخلاء" حيث صوّر حرص مجتمعه وشحهم وجعل الدرهم عند البخيل يساوي دية مسلم إذ يقول "الدرهم عشر العشرة، وأنّ العشرة عشر المائة، وأنّ المائة عشر الألف، وأنّ الألف عشر

(1)- السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص 145.
(2)- المرجع نفسه ،ص 144.
(3)- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج12، ص 216. نقلا عن السيد عبد الحليم حسن، السخرية في أدب الجاحظ، ص145.
(4)- المرجع نفسه، ص146.

آلاف، أما ترى كيف ارتفع الدرهم إلى دية مسلم"[1] غاص الجاحظ في باطن البخيل وعرف سريرته لأنه كان مولع بهذا النوع من البحث والتتبع للحالات النفسية.

كما جسد الجاحظ صورة أخرى للبخل بصورة ساخرة من أهل "مرو" حيث قال: "لم أر الديك في بلدة قط إلاّ وهو لا قط يأخذ الحبة بمنقاره ثمّ يلقطها قدام الدجاجة، إلاّ ديكة (مرو)، فإنّني رأيت ديكة (مرو) تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب، قال: "فعلمت أنّ بخلهم شيء في طبع البلاد، وفي جوهر الماء، فمن ثمّ عمّ جميع حيواناتهم"[2] لقد تفنن في استنباط ذخائر البخيل وكشف قناعاته بطريقة هزلية وساخرة.

ب- النفاق:

كان "المرائي" محلا للسخرية والتنذر عند الجاحظ، فقال عن "قاسم التمار" حين "أقبل على أصحاب له، وهم يشربون النبيذ، وذلك بعد العصر بساعة، فقال لبعضهم: قم صلّ فاتتك الصلاة! ثم أمسك عنه ساعة، ثمّ قال لآخر: قم صلّ ويلك، فقد ذهب الوقت، فلما أكثر عليهم في ذلك، وهو جالس لا يقوم يصلي، قال له واحد منهم: أنت!لم لا تصلي؟ فأقبل عليه، فقال: ليس والله تعرفون أصلي في هذا، قلت: وأي شيء أصلك. قال: لا نصلي، لأنّ هذه المغرب قد جاءت"[3] ظهرت سخرية الجاحظ عبارة عن رسالة مشفرة تحمل معان لتحقيق أهداف متعددة.

ج- الجحود ونكران الجميل:

سخر الجاحظ من الّذين يحبون أن يأخذوا دون أن يعطوا، ويتنكرون لمن يسدي لهم الجميل، حيث إذا ضاقت بهم ضائقة نفروا منهم وأنكروهم وأهانوهم، فهم أنانيون جشعون تحكمهم مصالحهم الخاصة فقط حيث صوّرهم الجاحظ بطبعهم المرير فقال: "ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك أنّ رجلا من أهل مرو كان لا يزال يمر على رجل من أهل العراق فيكرمه ويكفيه مؤونته، ثمّ كان كثيرا ما يقول لذلك العراقي "ليت أني قد رأيتك بمرو حتى أكافئك لقديم إحسانك، وما تجدد لي في كل قدمة ههنا، فقد أغناك الله عني

(1)- الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري، ج2، ص 89.
(2)- المصدر نفسه، ج2، ص 18.
(3)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، ص12.

قال: فعرضت لذلك العراقي، بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية، فكان مما هوّن عليه مكابدة السفر ووحشة الاغتراب مكان المروزي هنالك، فلما قدم مضى نحوه في ثياب سفره وفي عمامته وقلنسوته وكسائه ليحط رحله عنده كما يصنع الرجل بثقته وموضع أنسه،فلما وجده قاعدا في أصحابه أكبّ عليه وعانقه، فلم يره أثبته ولا سأل به سؤال من رآه قط، قال العراقي في نفسه: لعل إنكاره إياي لمكان القناع فرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته، فوجده أشدّ ما كان إنكارا، قال: فلعله إنما أتي من قبل القلنسوة، وعلم المروزي أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك! وأكد الجاحظ ذلك بقوله: ترجمة هذا الكلام بالفارسية: الحرازيوست بارون بياني نشناستم"[1]. اشتهر الجاحظ بالتهكم على الناس من خلال وصف البخلاء وذكر معايبهم التي كانت تمازج أفكارهم وعقولهم.

د- البلادة والإهمال:

كان الجاحظ ساخرا من المهملين الّذين لا يتثبتون من كلامهم ويلقونه دون فحص أو تمحيص حيث: "إنّ بعض أصحاب التفسير يزعم أنّ اللّه عاقب الحية حين أدخلت إبليس في جوفها، حتى كلّم آدم –على لسانها– بعشر خصال، منها شق اللسان، قالوا: فلذلك ترى الحية أبدا إذا ضربت لتقتل كيف تخرج لسانها، لترى الظالم عقوبة اللّه تعالى لها، كأنّها تسترحم، وصاحب هذا التفسير لم يقل ذلك إلاّ لحية كانت عنده تتكلم"[2]فالشخص البليد حامد العاطفة، خامد الشعور كان موضوعا لسخريته.

كما يمضي الجاحظ في تشخيصه بلادة "أبي سعيد" قائلا: "وذهب من ساكن له شيء، كبعض ما يسرق من البيوت، فقال لهم: اطرحوا الليلة ترابا، فعسى أن يندم من أخذه، فيلقيه في التراب، ولا ينكر مجيئه إلى ذلك المكان، لكثرة من يجيء لذلك، فاتفق أن طرح ذلك الشيء المسروق في التراب، وكانوا يطرحون على كناسته، فرآه قبل أن يراه المسروق منه، فأخذ منه كراء

(1)- الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري ،ص 22.

(2)- السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص 160.

الكناسة!"[1] فبليد العقل يقلب الحقائق ويتصورها بخياله المريض ويرتكب الأخطاء على أنها تصحيح لأمور ينبغي ألاّ تكون.

هـ- الكذب والمبالغة والادعاء:

شخص الجاحظ بعض الصفات الذميمة الخارجة عن الفطرة المستقيمة والطباع السوية منها: الكذب، المبالغة، الادعاء في قالب من السخرية حيث هاجم بعض معاصريه الّذين برعوا في الكذب إذ "يحكي عن المحكي أنه ادعى البصر بالبراذين ونظر إلى برذون واقف قد ألفى صاحبه في فيه اللجام فرأى فأس اللّجام، وأين بلغ منها؟ فقال لي: العجب! كيف لا يذرعه القيء، وأنا لو أدخلت إصبعي الصغرى في حلقي لما بقي في جوفي شيء إلاّ خرج! قلت: الآن علمت أنك تبصر ثم مكث البرذون ساعة يلوك لجامه، فأقبل علي فقال لي: كيف لا يبرد أسنانه؟ قلت: إنّما يكون علم هذا عند البصراء مثلك، ثمّ رأى البرذون كلما لاك اللجام والحديدة سال لعابه على الأرض، فأقبل علي وقال: لولا أن البرذون أفسد الخلق عقلا لكان ذهنه قد صفا، قلت له: قد كنت أشك في بصرك بالدواب فأما بعد هذا فلست أشك فيه!"[2] فالكاذبون على حسب رأي الجاحظ يخترعون الحجج من وحي خيالهم ولكن هذا لا يخفى على ذوي المدارك الصحيحة والعقول النيرة.

3.3 القصور العقلي:

سخر الجاحظ من القصور العقلي وما يندرج تحته من الحمق، والجهل والغفلة والتناقض، وكذلك سخر من الّذين يظهرون بمظهر العقلاء والحكماء فقال الجاحظ "قال أبو الحسن: جاء رجل إلى رجال من وجوه القوم، فقال: أنا جارك، وقد مات أخي، فمر لي بكفن، قال: لا والله ما عندي اليوم شيء، ولكن تعهدنا، وتعود بعد أيام، فسيكون ما تحب، قال: أصلحك الله! فنؤجله إلى أن يتيسر عندكم شيء"[3] ومن ألوان القصور العقلي التي نالت حظا وافرا من سخرية الجاحظ الجهل والغفلة حيث هاتان الصفتان تسيران ضد منطق الحياة إذ قد يقوم أحدهم بشيء

(1)- السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص 162.
(2)- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، ص320.
(3)- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج2، ص 231- 232.

اعتقادا منه أنه خير في حين هي شر وقد يلقي الكلمة اعتبارا منه أنها برهان إلاّ أنّها دليل على غفلته وجهله وهذا يدفع للتهكم إذ "الشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تماما"[1] فأحوالهم تدعو إلى العجب والسخرية حيث يعتقد بعضهم: "أنّ الفأرة من خلق الله، وأنّ السنور من خلق الشيطان"[2].

كما سخر من غفلة الأئمة فقال: "تقدم إمام فصلى، فلما قرأ "الحمد لله.." افتتح بسورة يوسف فانصرف القوم وتركوه، فلما أحس بانصرافهم، قال: "سبحان الله، قل هو الله أحد...، فرجعوا فصلوا معه"[3]. و"...قرأ إمام في صلاته "إذا الشمس كورت" فلما بلغ قوله تعالى "فأين تذهبون" ارتج عليه وجعل يردد حتى كادت تطلع الشمس، وكان خلفه رجل معه جراب، فضرب به رأس الإمام، وقال "أما أنا فأذهب، وهؤلاء لا أدري إلى أين يذهبون"[4].

3.4 التحايل والخداع:

عرض الجاحظ صور المتحايلين وكشف عن صورهم في أسلوب مرح ساخر وفنية عذبة رائعة إذ يقول: في قصة الكندي: "حدثني عمرو بن نهبوي، قال: كان الكندي لا يزال يقول للساكن وربما قال للجار، إنّ في الدار امرأة بها حمل، والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيبة، فإذا طبختم فردوا شهوتها بغَرفة، أو لعقة، فإنّ النفس يردها السير، فإذ لم تفعل ذلك بعد إعلامي إياك، فكفارتك إن أسقطت، غرة عبد أو أمة، ألزمت ذلك نفسك أم أبيت، قال: فكان ربما يوافي إلى منزله من قصاع السكان والجيران، ما يكفيه الأيام، وكان أكثرهم يفطن ويتغافل وكان الكندي يقول لعياله "أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع، إنما لكل بيت منهم لون واحد، وعندكم ألوان"[5] وهنا نزع الستار عنهم وأنزع أقنعتم في طابع تهكمي مرح.

وعلى هذا الأساس فإنّ تعقّد الحياة الحضرية بمختلف مظاهرها واتجاهاتها في العصر العباسي كان سببا وحافزا في شيوع فن السخرية إذ ظهرت هذه الأخيرة جلية إبان هذه المرحلة،

(1)- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج4، ص 298- 299.
(2)- السيد عبد الحليم حسن، السخرية في أدب الجاحظ، ص 174.
(3)- نقلا عن المرجع نفسه، ص ن .
(4)- ابن جوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، ص 133، نقلا عن السيد عبد الحميد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص 174.
(5)- الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ص 81.

وبدأت تتشكل حسب طبقات الشعراء والأدباء ومستوياتهم وشخصياتهم، إذ يقول عبد الحليم حنفي أنّ "السخرية أسلوب أو سلاح عدائي، مهما كانت دوافعها ومهما كانت مقامها، ومهما صغرت درجاتها أو كبرت ويتميز عن غيره من أساليب العداء بأنه مصوغ بروح الفكاهة وأسلوبها"[1] لا غرو أنها وسيلة للنيل من الآخرين وإظهار التفوق في التخلص من الظروف القاهرة ودفع الأذى، كما أنّها تصوير للواقع المعاش وانتقاده لمجموع التصرفات على وجه السخرية والتهكم.

يزخر السرد العربي بتنوعات خطابية، وبأنواع سردية متعددة، تعذّر على الباحثين العرب تصنيفها وحصرها، وعسر عليهم إعطاؤها بعدا شموليا يحيط بمعظم تجلياتها، وتعود صعوبة الإلمام بمختلف الأنواع السردية العربية إلى غياب استراتيجية تهدف إلى خلق تصور مفهومي وإجرائي لتصنيفها، وتبحث عن مفهوم جامع يمنحها صفة الجنس العام والكلي، الأمر الّذي جعل الدراسات العربية القديمة تكتفي بالانطباع في التمييز بين الأنواع، ولهذا تعددت المسميات التي نُعت بها السرد العربي القديم (قصص، خرافات، أسمار...) مسميات ركزت على أنواع سردية محددة في النثر العربي وأهملت أخرى، كما غيَّبت خصوصية مكونة "السرد"[2] من حيث طبيعته ومن حيث أشكاله فأعادت الدراسات النقدية الحديثة الاهتمام بالسرد في التراث العربي انطلاقا من ملامسة أشكال سردية متعددة، حيث عمد موسى سليمان إلى تصنيف الأدب القصصي إلى أنواع: "القصص الإخباري، القصص البطولي، والقصص الديني والقصص اللغوي والقصص الفلسفي"[3] كما صنف "ناصر عبد الرازق الموافي" الأشكال القصصية إلى ثلاثة أشكال سردية رئيسية "قصيرة، طويلة، مختلطة"[4] حيث احتكم في التمييز بينها إلى مقياس الطول والقصر، وقد عمدت بعض الدراسات العربية إلى مقاربة الأنواع السردية بالانشغال على نصوص تراثية عديدة تُلمُّ بجوانب الإنتاج العربي في مختلف العصور والحقب، وكتاب "البخلاء" للجاحظ يمثل مرجعا مركزيا في الثقافة العربية استطاع من خلاله الجاحظ نقل التراث

(1)- عبد الحليم حنفي، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1978، ص15.
(2)- سعاد مسكين، خزانة شهرزاد، الأنواع السردية في ألف ليلة وليلة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، القاهرة ،ص26.
(3)- سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1983، نقلا عن المرجع السابق، ص29.
(4)- الموافي ناصر عبد الرزاق، القصة العربية، عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1995، ص 41.

العربي بطرق إخبارية ومزجه بالواقع المعيش في تلك المرحلة معتمدا على كفاءته العبقرية في تصوير مختلف جوانب حياة الأفراد سواء كانت الأخلاقية أو الاجتماعية أو الاقتصادية.

وبما أنّ دراستي تتناول بنية الأشكال السردية لبخلاء الجاحظ، حاولت الوقوف على الأشكال السردية بحسب نوعها وحجمها ودراسة كل شكل سردي على حدا.

4) الأشكال السردية البسيطة والمركبة:

أ) الأشكال السردية البسيطة (القصيرة):

من الأشكال السردية ذات البنية البسيطة نجد، الخبر، الطرفة، النادرة...

1. الخبر:

يشكل الخبر المجال القصصي الواسع، الّذي يمثل نموذجا حيا من نماذج التراث النثري العربي، إذ يمثل مصدرا تاريخيا للهوية العربية وحاجة فكرية وثقافية استوعبها عقل الإنسان العربي وصيرتها أداة لفهم الواقع، واستخلاص خباياه ولذلك استطاعت الأخبار أن تحاكي الواقع العربي بجل مظاهره وأشكاله عبر خطاباتها المتنوعة، وهو من أكثر المصطلحات شيوعا بوصفه شكلا من أشكال الكلام.

أ) الخبر لغة:

تناولت المعاجم العربية مفردة "الخبر" بشيء من التوسع والتفصيل، حيث جاء في قاموس المحيط "الخبر: النبأ، ج. أخبار، ج. أخابير، وأخبره خُبُرَهُ: أنبأه ما عنده، والخبرُ والخِبرَةُ: العلم بالشيء"[1] وجاء في لسان العرب: "الخبر: الخبير، من أسماء الله عزّ وجل العالم بما كان وما يكون، وخَبُرتُ بالأمر أي علمته، وخَبَرْتُ الأمر أخْبُرُهُ إذا عرفته على حقيقته، وقوله تعالى: ﴿فَاسْأَلْ بِهِ خَبِيرًا﴾[*]، أي اسأل عنه خبيرا يخْبُر، والخبَرُ، بالتحريك: واحد الأخبار، والخَبَرُ: ما أتاك من نبأ عمن تستَخْبِرُ، الخَبرُ"[2].

ب) اصطلاحا:

تنبه الباحثون في السرديات إلى قيمة الخبر بوصفه وحدة سردية مستقلة تتميز بالبساطة في الموضوع والشكل حيث بذل "سعيد يقطين" جهدا متميزا في كتابه "الكلام والخبر" لتأصيل مصطلح الخبر وذلك عبر استقراء دوران هذا المصطلح على ألسنة القدماء وكتاباتهم وفي المعجم

(1)- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار العلم للجمع، ج2، د.ط، د.ت، بيروت- لبنان، ص17.

(*) - سورة الفرقان، الآية :59.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (خ، ب، ر)، ص 10.

العربي، إلى أن يصل بعد ذلك إلى تقسيم عام للأجناس في الكلام العربي[1] حيث يعد الخبر من أقدم الأشكال السردية العربية لأنه نتاج شفوي تناقله الرواة واستمتع به الناس في مجالسهم الخاصة، وحين انتقلت الثقافة العربية إلى المرحلة الكتابية انتقلت هذه الأخبار إلى المدونات بصور تكاد تكون مشابهة محافظة على الكثير من خصائصها الشفوية ضمن طريقة الرواية المعروفة، وعليه فإنّ الخبر يعد "نشاطا أدبيا وممارسة ثقافية، اتضحت فيها سمات المرحلة التاريخية التي التقى فيها نمطان ثقافيان بارزان، نعني بذلك نمطي المشافهة والكتابة اللذين تعايشا في عصر التدوين"[2] فقد استطاع أن يميز نفسه من بين المأثورات السردية المتنوعة وكان أساسا، بنيت عليه جلّ الكتب والمؤلفات الجامعية التي شكلت الأساس الصلب للثقافة العربية الإسلامية في مختلف عصورها.

وفي كتب البلاغة تناول البلاغيون المتقدمون مفردة (خبر) من حيث وظيفة الخبر في السياق البلاغي وهي الإخبار بغض النظر عن صدقه أو كذبه، أي اعتماد المعنى الرئيس للكلمة وهو: النبأ كوسيلة للإعلام أو الإخبار عن مضمون الكلام أي أنّ الخبر في البلاغة مفهوم شامل يفيد أن "الخبر ما جاز عن قائله التصديق والتكذيب"[3]فالعلاقة بين الخبر والواقع تقوم على التحقيق حيث نجد "الحصري" يقدم في كتابه "المصون" الّذي اهتم في الكثير من أبوابه بجمع أخبار أهل الهوى تعريفا يضيف إلى الحد الشامل عند أهل البلاغة عبارة توضح أنّ العلاقة بين الخبر والواقع تقوم على الكتمان الّذي هو شرط من شروط الهوى حيث يقول "حدّ الخبر ما جاز عليه الكذب، ولم يعلم باطله من الحق فإذا نشر اللسان لطَّى الكتمان ما ضمن لسير الحب دون إيضاح الضمائر، ونطق السرائر غير مقبول عند العقول"[4] أي أنّ سامعها غير ملزم بتصديقها بل إنّ موقفه منها متروك لتقديره ولظروفه وهنا يستوي الجاهل والعالم.

(1)- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، الدار البيضاء، المغرب، بيروت- لبنان، ص10.

(2)- ميادة اسبر، الخبر ومقاصده عند الجاحظ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2015، دمشق، ص55- 56.

(3)- أحمد بن فارس الصاحبي، في فقه اللغة، تح: مصطفى السويمي، بيروت، لبنان، ص197.

(4)- إبراهيم الحصري، المصون في سر الهوى المكنون، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون للنشر والتوزيع، د.ط، 1990، مج2، تونس، ص89.

- القرآن الكريم:

أمّا في القرآن الكريم فقد وردت في قوله تعالى: ﴿يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا﴾(*) بمعنى: الإعلام، أمّا في قوله تعالى: ﴿قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ﴾(**)، بمعنى النبأ.

يرى "شكري عياد" أنّ الخبر في أصله تاريخ فهو "نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة، وبناء على ذلك فإنّ راويه يتحرى صدق الرواية ويسوق خبره للعلم لا للتأثير"(1) فالخبر نوع من التوثيق للحوادث التي تجري في التاريخ السابق أو الراهن عن طريق الراوي ناقل الخبر، حيث يطل في مختلف تجلياته النصية متحفظا بمميزاته الخطابية معتمدا على خاصية الإسناد باعتبارها لازمة سردية في تدوين الأخبار وفي إثبات روايتها والتشدد في تقبل صحتها، لذلك حرص جلّ الإخباريين على الاحتفاظ بأعراف وبتقاليد رواية الخبر فالأصفهاني مثلا حين لا يستطيع ضبط الخبر فإنه يبرره بقوله "أخبرني أحمد بن عبيد الله بن عمار قال حدثنا أبو علي – وسقط اسمه من كتابي– قال قرأت في كتاب عمي"(2) يرتكز الخبر على الإسناد وعلى وجود ميثاق الراوي والمروي له.

كما يرى الناقد "عبد الفتاح كيليطو" أنّ الخبر يتميز بشيء مهم هو "أنّ الشخص الّذي يتكلم عنه (ضمير الغائب) هو الشخص العمومي، وأنّ الّذي يجمع الأخبار لا يهمه ما يحول في نفس الشخص، لا تهمه خواطره وإنما أفعاله وأقواله في موقف معين في سياق علاقة مع أشخاص آخرين، وأنّ ما يصدق الخبر بمعنى الترجمة الغيرية يصدق على الخبر بمعنى الترجمة الذاتية"(3) أي أنّ الخبر هو رواية أقوال وأفعال لا تصوير لأعماق الشخصية فيه.

(*) - سورة الزلزلة، الآية: 04.

(**)- سورة النمل، الآية، 07.

(1)- نقلا عن ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مصطلح القرن الخامس الهجري، ص175.

(2)- نقلا عن محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1998، ص368.

(3)- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،1987،ص80.

وعليه يعدّ كتاب البخلاء من أهم المصادر التراثية العربية جمعا للأخبار المتنوعة حيث يمكن اعتبار الخبر البنية السردية البسيطة له وعليه فإنّ الجاحظ يتلقى أحاديث البخلاء على أنها ضرب من الأخبار فيها ما هو واقعي وفيها ما هو تخييلي حيث أنّ "الجاحظ ينقل الحديث الّذي انتهى إليه في صورة خبر من نسقه الاجتماعي ليدرجه ضمن النسق الأدبي من خلال السرد، فيغدو الخبر كما يسوقه جليا سرديا لحدث أو لقول ينجز على مستوى الخطاب من خلال جملة من المتواليات تعرف بالمشروع السردي"[1] فالخبر الواقعي يقدم ما وقع بالفعل، ويندرج في تسجيل الأحداث، فكتاب البخلاء كتاب في أخبار فئة من الناس امتلكت فلسفة خاصة في المال والمعاش، ظهرت في سلوكها وفي بيانها، فكان لها منطقها وبلاغتها في الحجاج عن مذهبها، فاجتمعت في بيانها لذة الضحك والسرور المقترنة باللذة المعرفية [2] فالخبر يدرج ضمن ثقافة المتن ويجعله ضربا من ضروب المعرفة التي تتوسل بها الجماعة لنقل خبراتها.

1.1) بنية الخبر:

بنى الجاحظ أخبار البخلاء على الأفكار الدقيقة والفطن العجيبة ونحن إذا أردنا أن نقف على بنية الخبر في كتاب البخلاء وجدنا أنّ كل خبر لا يخلو من سند طال أو قصر ولعل الإسناد هنا وظيفة في إعطاء الخبر معناه، وتحديد دلالته في السياق الاجتماعي ومن ثمّ الثقافي وقد أشار الجاحظ في مقدمته للبخلاء، أنّ ثمة أحاديث ليس يتوافر حسنها أبدا إلاّ بأنّ يعرف أهلها وحتى تتصل بمستحقها وبمعادنها واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة وذهاب شطر النادرة[3] ومن ثمّ يشير إلى الملائمة بين الخبر ومرجعه، وتحيل هذه الأخيرة إلى ملائمة الموقف اللساني للموقف الاجتماعي حيث "أنّ رجلا ألزق نادرة بأبي الحارث جَمّين والهيثم بن مطهر و بمزبد بن أحمر ثم كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها ثمّ أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النوّاء وإلى بعض

(1)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص34.

(2)- ينظر: حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، دار صامد، ط1، 2004، تونس، ص126.

(3)- ينظر: الجاحظ، البخلاء، المقدمة ،ص07.

البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة...لما كان لها إلاّ مالها في نفسها وبالحري أن تغلظ في مقدارها فتبخس من حقها"[1] يشير الجاحظ هنا إلى تشخيص واقع القوم والنطق بلسانهم.

والخبر في كتاب البخلاء يشكل وحدة سردية مركبة وليست بسيطة حتى جاز لنا أن نعدّ كل خبر من أخباره مشروعا سرديا، فالخبر قد ينقل حدثا وقد ينقل قولا وفي الحالتين يشكل رسما للشخصية انطلاقا من جمالية واقع تاريخي اجتماعي محدد يعبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع.

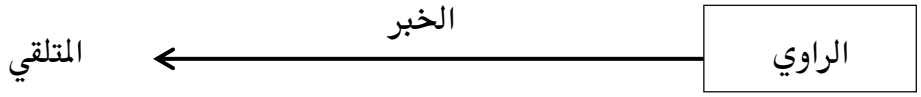
- ✓ **الوحدات الاستهلالية**:

وهي الوحدات السردية التي تشكل البداية، حيث يعتمد على قرائن وإشارات لفظية صادرة عن الراوي مثل: أخبرني، قال لي، سمعت فلانا، زعم، روى، خبر، وقد تجلت في كتاب البخلاء من خلال بعض الأخبار التي وردت عن الجاحظ والتي أسندها إلى "خاقان بن صبيح": "دخلت على رجل من أهل خرسان ليلا، وإذا هو قد أتانا بمسرجة فيها فتيلة في غاية الدقة، وإذا هو قد ألقى في دهن المسرجة شيئا من ملح، وقد علّق على عمود المنارة عودا بخيط، وقد خزّ فيه حتى صار فيه مكان للرباط، فكان المصباح إذا كاد ينطفئ أشخص رأس الفتيلة بذلك، قال: فقلت له: ما بال العود مربوطا؟ قال: هذا عود قد تشرب الدّهن، فإن ضاع ولم يحفظ احتجنا إلى واحد عطشان، فإذا كان هذا دأبنا ودأبه ضاع من دهننا في الشهر بقدر كفاية ليلة قال: فبينما أنا أتعجب في نفسي، وأسأل الله جلّ ذكره العافية والستر، إذ دخل شيخ من أهل مرو، فنظر إلى العود، فقال: يا أبا فلان فررت من شيء ووقعت في شيء"[2] نجد من خلال هذا المقطع أنّ كلّ فعل يشكل وظيفة لها علاقة مع غيرها من الوظائف "حيث الوظيفة الأولى الدخول في وِحدة استهلالية تمهد لغيرها من الوظائف لتأتي بعدها جملة من الأفعال تتماسك في تشكيل وحدة وظيفية تخدم مذهب الجمع والحفظ: أتانا، ألقى، علّق، خرّ، كاد، ينطفئ، أشخص،... إنّ هذه السلسلة من الأفعال تحدث موقفا في الملاحظ يحيل إلى الاستغراب وهي في

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 7-8.

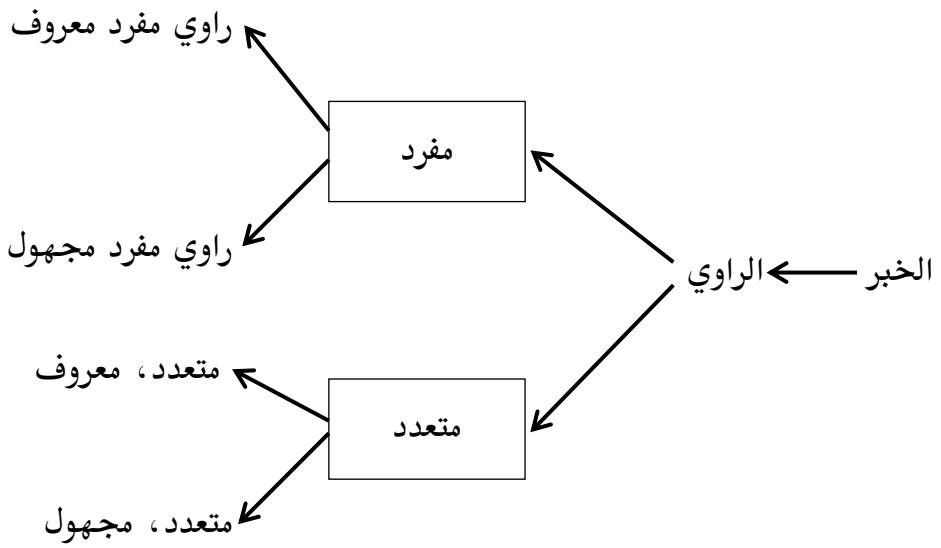
(2)- المصدر نفسه ،ص 19.

الوقت نفسه تشكل الشخصية"[1] فالخبر هو عبارة عن خطاب لغوي يقوم على عملية اتصال مباشر أو غير مباشر قائم على المقومات الأساسية الثلاث: الراوي، المتلقي، الخبر.



إنّ أبرز ما ينهض عليه الخبر في كتاب البخلاء، هو مفهوم الغرابة، فالجاحظ مولع بالخبر العجيب حيث كلّ خبر نقرؤه نجد العجيب والغريب ويتولد هذا الأخير من أفعال الشخصية وتصرفاتها وينعكس على لغة الراوي الّذي يلاحظ ما يحمله على الدهشة وقد تجسد وجه الغرابة من خلال الخبر الّذي أسنده إلى "خاقان بن صبيح" السابق ذكره حيث نجده يقف على سند يتكون من راو واحد مما يثبت قصر المسافة بين الراوي الأول والأخير ومنه نستخلص مدى أهمية الراوي بالنسبة للجاحظ فاعتباره مصدرا للخبر، قد يورد بصيغة المفرد أحيانا كما يرد بصيغة الجمع أو التعدد أحيانا أخرى.

ويمكن توضيح ذلك وفق المخطط التالي:



يتضح لنا من خلال هذا المخطط أنّ السند يمثل عنصرا أساسيا في فن الخبر، وقد بدأ عفويا للدلالة على أنّ الخبر المروي منقول عن مصدر معروف أو مجهول، ولكن: "حركة التدوين

(1)- ميادة إسبر، الخبر ومقاصده عند الجاحظ، ص430.

التي انطلقت في أواخر القرن الثاني وتواصلت في القرن الثالث والرابع أوجدت وضعا جديدا في ظهور الرواة المحترفين، وانتشار ظاهرة الوضع مما أدى إلى التشديد في الإسناد"[1] فالإسناد عملية يقوم بها الراوي تتمثل في إنشاء خيط واصل بينه وبين مصدر الخبر كما أنه يعدّ مقوما من مقومات خطاب الخبر.

ومن النماذج التي يكون فيها الراوي مفرد غير معروف قول الجاحظ "وحدثني صاحب لي قال: دخلت على فلان بن فلان وإذا المائدة موضوعة بعد، وإذا القوم قد أكلوا ورفعوا أيديهم فمددت يدي لأكل فقال: أجهز على الجرحى، ولا تعرض للأصحاء، يقول أعرض للدجاجة التي قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ، فأمّا الصحيح تعرض له، وكذلك الرغيف الّذي قد نيل منه وأصابه بعض المرق"[2] ما يلفت انتباهنا في هذا المقطع أنّ الخبر سنده قصير ومجهول، حيث يمكننا القول أنّ البخل هو عبارة عن ممارسة تقطع المسافة بين الواقعي التخيلي، مع العلم أنّ الجاحظ قد انتزع بخلاءه من واقع الحياة وأنطقهم بما يليق بمذهبهم، كما نجد نموذج آخر يحيل إلى الراوي الجماعة المعروفة في قوله: "قال أصحابنا من المسجديين: اجتمع ناس في مسجد ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتثمير للمال من أصحاب الجمع والمنع وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الّذي يجمع على التحاب وكالحلف الّذي يجمع على التناصر، وكانوا إذا التقوا في حِلَقِهم تذاكروا هذا الباب، وتطارحوه وتدارسوه، التماسا للفائدة واستمتاعا بذكره"[3] يشير هذا المقطع إلى ضرورة الملائمة بين الخبر ومرجعه المتضمن لمجموعة من الرواة.

أمّا بالنسبة للرواي المتعدد غير المعروف نجده في قول الجاحظ "قال أصحابنا، يقول المروزي للزائر إذا أتاه، وللجليس إذا طال جلوسه تغذيت اليوم؟ فإن قال نعم، قال: لولا أنك تغذيت لغذيتك بغذاء طيب؟ وإذا قال: لا، قال: لو كنت تغذيت لسقيتك خمسة أقداح فلا يصير في يده على الوجهين قليل ولا كثير"[4] الملاحظ من مقطع المروزي أنّ الراوي قد أضمر المعنى الّذي أنجزه الخبر وذلك من خلال اعتماد الجاحظ على راوٍ متعدد مجهول.

(1)- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص300.
(2)- الجاحظ، البخلاء، ص 44.
(3)- المصدر نفسه، ص29.
(4)- المصدر نفسه، ص 17.

ومما نلاحظ في أخبار الجاحظ في بخلائه أنها تقع في نوعين: نوع يرويه الجاحظ عن نفسه، وفيه يكون الجاحظ راويا شاهدا، ونوع يسنده إلى راو وحيد، وفيه يكون الجاحظ راويا يتلقى الخبر عن راو معلوم أو يسنده إلى راو مجهول، وفيه يكون الجاحظ راويا يتلقى الخبر عن الجماعة الثقافية، وفي النوع الأخير يتجلى ظهور الراوي بصورة خاطفة، وغيابه في جمل موجزة تتقدم الخبر مثل "بلغني أو زعموا، وهذا الراوي المجهول لا يعطي البنية السردية إلاّ حق ظهورها أما صياغة مكونات البنية السردية فمن شأن الرواة الّذين يقعون دون مستوى ذلك الراوي المجهول"[1] فالإسناد أمر ضروري لابد من توافره في رأس كل خبر.

1.2) شخصية الخبر:

تعدُّ الشخصية من أهمّ العناصر المحورية التي يقوم عليها العمل الأدبي ولذلك نجد أن الجاحظ يوليها أهمية كبرى في كتابه البخلاء حيث "نجد منذ البداية رغبة الجاحظ في ملاحقة أكبر عدد من البخلاء سواءً كانوا من أصدقائه أم لا وسواءً قرر التصريح بأسمائهم أم لا"[2] فتقديم نماذج عديدة منهم يساعده على عرض صورة أدق وأشمل لظاهرة البخل وما تمليه من أنماط وسلوكات وما تمثله من قيم وأخلاق وفلسفة حياة غريبة ومدهشة واستحضار الجاحظ للشخصيات كان منطلقا من بيئة الجاحظ الاجتماعية والثقافية، كـ"الأصمعي" الشخصية الثقافية وكـ"أبي نواس" الشخصية الأدبية و"الكندي" الشخصية المتحايلة و"مريم الصناع" الشخصية الحكيمة، وغيرها من الشخصيات المتنوعة وأكبر دليل على ذلك ما يعلنه أديبنا بعد تناول "بخل وليد القرشي أنه سيتصدى للحديث عن بخل آخر من معاصريه يذكره ويسميه هو الآخر دون حرج "أبو مازن الأحدب"، وهو شخص تاريخي عاش بالفعل في عصر الجاحظ"[3] فمن خلال عرض الجاحظ للشخصيات لمسنا تمسكه بالقيم الأخلاقية وملاحقة الّذين يحيدون عن الصواب في سلوكهم مكتفيا بمجرد الإخبار عن سلوك البخيل وتصرفاته فهذا كافٍ لإثارة السخط لدى القارئ من مثل هذه الشخصية.

(1)- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص99.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص7- 8.

(3)- إبراهيم جريس، خبر ونادرة، دراسة في الوسائل الفنية والأسلوبية الجاحظية في صياغة النوادر، الكرمل أبحاث في اللغة والأدب، عد11، 1990، ص60.

من خلال وقوفنا على بنية الخبر، وجدنا أنّ الخبر يتجاوز صنع الحدث سرديا إلى صنع الشخصية وتقديمها، مما يجعل الخبر في البخلاء أكثر تعقيدا لاستناده إلى منظومة معرفية ثابتة تجري كل النصوص إليها، من هنا كنا نميّز في الخبر الوظائف الآتية:

1) **الوظيفة التمهيدية:**

وتتمثل في البداية الاستهلالية التي تعرض لنا جملة من القرائن تضع النتائج قبل المقدمات، وتغذو أشبه بموقف استرجاعي يقدم فيه راوي الخبر حكمه[1] وقد تجسدت هذه الوظيفة من خلال جملة الأخبار التي عرضها الجاحظ عن أهل خرسان في قوله: "حدثني عمرو بن نهيوي قال: تغذيت يوما عند الكندي، فدخل عليه رجل كان له جارا، وكان لي صديقا، فلم يَعرُض عليه الطعام ونحن نأكل وكان أبخل من خلق الله"[2] فقد تمّ تقديم سياق الخبر الاجتماعي معتمدا على البناء الإسمي.

2) **الوظيفة الاستشهادية:**

تتمثل في تجربة راوي الخبر من خلال عرض مجموعة من الأحداث ذات سمة تعاقبية وتظهر من خلال التحويل الّذي تجريه الوظائف على الحالة، فهي مبنية على الأفعال الماضية لأنّها تمثل تجربة مكتملة[3] ويمثل معنى الخبر من خلال قوله "فاستحييت منه فقلت سبحان الله! لو دنوت فاصبحت معنا مما نأكل، قال: قد والله فعلت، فقال الكندي: ما بعد الله شيء، فكتفه والله كتفا لا يستطيع معه قبضا ولا بسطا، وتركه ولو مدّ يده لكان كافرا، أو لكان قد جعل مع الله جلّ ذكره شيئا"[4] فإنّ اللغة تنجزها من خلال تقنية الفعل الماضي معتمدا على مجموعة من القرائن التي تحيل على صوت راوي الخبر.

كما تجلّت الوظيفة الاستشهادية في البخلاء في السياق الّذي استحضر فيه السارد بعد الآيات القرآنية لتكون حجته ودليل له على ما يقول ويفعل كما في قصة "أبو عبد الله المروزي".

(1)- ينظر: ميادة إسبر، الخبر ومقاصده عند الجاحظ، ص445.
(2)- الجاحظ، البخلاء، ص17.
(3)- ينظر: ميادة إسبر، الخبر ومقاصده عند الجاحظ، ص445.
(4)- الجاحظ، البخلاء، ص18.

فلكي يبيّن فضل القنديل على مسارج الحجارة والزخرف استشهد بقوله سبحانه ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ﴾(*) الوظيفة الاستشهادية يحاول السارد من خلالها الاستشهاد بنصوص أو وقائع معينة في سياق خطابه السردي.

3) الوظيفة الإيضاحية:

تتمثل من خلال إبراز الراوي مقصدية الخبر وبها يعلق الراوي الخبر، وغالبا ما يكون الراوي الأول، وقد يستغني الخبر عن هذه الوظيفة إذ تترك للمتلقي الّذي يجري نوعا من الاستدلال يستخلص به ما أنجزه السرد في الخبر من مقاصده[1] ومن خلال هذه الوظيفة يستطيع الراوي الأول أو الأخير أن يقف على بعض عناصر الخبر من خلال قوله "فعلمت أن بخلهم شيء في طبع البلاد وفي جواهر الماء، فمن ثمّ عمّ جميع حيوانهم"[2] حيث غدا الخبر تجربة سردية تخوضها الشخصية لتثبيت وجودها، كما تتجلى في أخبار "أحمد بن رشيد" في قوله "يعني أنّ البخل فيهم وفي أعراقهم وطينتهم"[3] فقد يغيب السرد حتى يغدو إطارا يضبط الخبر ويضمن تماسكه ووحدة بنيته.

وعليه فإنّ مذهب الجاحظ في نقل الخبر ينطوي على قراءة واعية وناقدة لما حمله عصره من معالم للوجود الثقافي ومن هنا جاز لنا أن ننظر إلى الخبر على أنه شكل سردي أصيل في الثقافة العربية الإسلامية تحول بفعل مجموعة من المؤثرات الاجتماعية والموجهات الثقافية من قناة لنقل المعارف والعلوم والتصورات الجماعية (الشفهية) إلى جنس سردي يحافظ على خصائصه الشكلية كالإسناد، ومن ثم تجاوز الخبر عند الجاحظ من أن يكون مجرد آلة ناقلة

(*) - سورة النور، الآية: 35.

(1)- ينظر: ميادة إسبر، الخبر ومقاصده عند الجاحظ، ص446.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص18.

(3)- المصدر نفسه، ص18.

لمختلف عناصر الثقافة إلى ممارسة هادفة يسندها وعي كتابي رفيع يمثل مرحلة تثبيت المأثورات الشفاهية.

2. النادرة:

لا يزال كتاب البخلاء للجاحظ محطّ أنظار الدّارسين، وقد يعزى هذا الاهتمام به إلى تلك الرّوح الفكاهية التي نصادفها في تصويره لبخلاء عصره أو إلى الأسلوب السّهل الممتنع الّذي صيغت به نوادره أو إلى ما تميّز به خطابه السردي من نضج فنّي قصصي، وعليه ما مدى مطابقة نوادر الجاحظ للمفاهيم اللغوية والاصطلاحية المتعارف عليها من قبل الدارسين؟

2.1 النادرة لغة:

اشتقت النادرة من مادة (نَ دَ رَ) فإذا: "نَدَرَ الشيءُ، سقط، وقيل: يسقط وشذَّ، ونوادر الكلام تَنْدُر، وهي ما شذّ وخرج من الجمهور، وأندره غيره أي أسقطه"[1] فهي إذن الكلام الشاذ الّذي سقط عن بعض الكلام المتداول بمعنى "خلاف الفصيح المعروف على الأغلب"[2] وقد اتخذت النادرة مكانا واسعا في العصر العباسي.

2.2 اصطلاحا:

تعدّ النادرة أبسط أنواع القص في العصر العباسي، حيث كانت أشبه بقطع من المرايا تعكس جانبا من الحياة، أو جزءً من كل ما يتيح لها التمدد في الوعي الشعبي، إذ تغدو رمزا لأوضاع سائدة أو أحلام مرسومة وعليه فالنادرة "جنس أدبي مخصوص ينزع منزع الطرافة والفكاهة والضحك"[3] في الظاهر أما في الباطن فهي نقد اجتماعي يهدف إلى الإصلاح.

من خصائص أدب النوادر "الخفة والظرف، ويشترط في الفكاهي أن يكون صاحب ذكاء، يجعله يبحث عن الحيلة ويتدبر الخطط وينسج خيوطها"[4] فالنادرة وحدة سردية مستقلة

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن د ر)، مج5، دار صادر، ص199.
(2)- أبو زيد الأنصاري، النوادر في اللغة، تح: محمد عبد القادر أحمد، دار الشروق، ط1، 1981، بيروت، لبنان، ص47.
(3)- عبد الواحد التهامي العلمي، تجنيس النادرة، بحث في المكونات والسمات، (مجلة ثقافية شهرية)، عد142، عمان، الأردن، ص67.
(4)- المرجع نفسه، ص. ن.

ازدهرت في العصر العباسي ولا سيما في القرون الثلاثة الأولى، إذ كانت نوادر الأعراب والطفيلين مادتها الأساسية[1] فهو جنس أدبي ابتدعه الجاحظ انطلاقا من الخبر الأدبي.

كما يعرف "محمد رجب النجار" النادرة بأنّها "أقصوصة مرحة تتكون من وحدة سردية مستقلة بذاتها، ومن ثمّ فهي تتسم بالإيجاز، بل هي مُمعنة في القصر، محدودة الخاصية نمطية الأبطال، وتتكون من عنصر قصصي واحد (***Motif***) يدور موضوعها حول وقائع الحياة اليومية، والتجارب الشخصية والإنسانية"[2] وتحفل كتب التراث بعدد لاحصر له من النوادر التي تقدم موقفا قصصيا، كما يذهب "شوقي ضيف" إلى أنّ النادرة "الخبر القصير، أو القصة القصيرة التي تُضحك"[3] أمّا "نبيلة إبراهيم" فهي تعدّها من أنواع الفكاهة وهي "الأقصوصة التي لا تطول إلى درجة الحكاية الهزلية ولا تقصر إلى النكتة"[4] فالنادرة تحكمها علاقة قائمة على الضحك وامتاع المتلقي.

2.3 بنية النادرة:

يتقمص الجاحظ في نوادره شخصية البخيل، فيروي على لسانه ويعرضها ويحلل ويقدم الحجة البليغة، لذلك تقوم بنية النوادر والأحاديث على جزأين:

❖ **الأول: السّند.**

هو سلسلة الرواة الّذين ينقلون الخبر إما معاينة أو سماعا[5] والنموذج الدال على ذلك من خلال بخلاء الجاحظ حين يقول "قال أصحابنا من المسجديين اجتمع ناس في المسجد من ينتحل الاقتصاد في النفقة والتثمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع، وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الّذي يجمع على التحاب، وكالخلف الذي يجمع على التناصر، وكانوا إذا التقوا في

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

(2)- محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، (مقاربات سوسيوسردية) مج1، منشورات ذات السلاسل، د.ط، 1995، الكويت، ص685.

(3)- شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، دار الهلال، د.ط، 1958، القاهرة، مصر، ص14.

(4)- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، ط3، 1981، القاهرة، مصر، ص227.

(5)- ينظر: آمال منصور، تداولية النادرة في البخلاء للجاحظ، "ماء النخالة أنموذجا"، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، محمد خيضر، بسكرة، ص04.

حلقهم تذاكروا هذا الباب، وتطارحوه وتدارسوه التماسا للفائدة واستمتاعا بذكره"[1] نجد أنّ السند يمثل سلطة مرجعية يستند إليها الجاحظ من أجل التوثيق، وقد يكون الجاحظ في هذا المقام راويا وفاعلا قصصيا في الوقت نفسه.

❖ **الثاني: المتن.**

هو موضوع الخبر وإحداثه، ويقوم عادة على حيلة لطيفة قوامها المجاز والإيجاز وبطلها بخيل من البخلاء[2].

2.4 الإسناد في النادرة:

لا يعدّ الإسناد ضروريا في النادرة، فوجوده إنّما هو استثناء حيث كثيرا من النوادر ما وردت عارية من الإسناد وذلك بحكم الثقافة الشفاهية التي كانت سائدة في العصر العباسي، حيث نجد بعض النوادر من غير راوٍ أو يعبر عنها بمفتاح سردي غامض مثل "قيل، ذكر، زعموا... أو تكون أخبارا قصيرة جدا التقطتها ذاكرة وقّادة وعين ناقدة[3] فالإسناد أصبح مجرد سنة من سنن أدب الأخبار والنوادر يرفض على الراوي أن يلبس قناعا ويتظاهر بأنه مجرد ناقل للخبر أو بعبارة أخرى فهو "سُنَّة متبعة في أدب الأخبار، وتقليد شائع، وشكل ظاهري يستر حقائق خفية، يمكن ملامستها من خلال البحث والتأويل"[4] فالأقوال الأدبية عموما والنادرة خصوصا لا تحتاج إلى إسناد يؤكد ذلك الحصري في قوله "الرواة يختلفون، وهو أدب لا يخاطب أبكاره بنسب"[5] فالملاحظ أنّ النادرة تحكي سماعا "فالسمع أبو الملكات اللسانية"[6] وبالتالي فهي شفاهية خالصة تتناقل من فم هذا إلى مسمع ذاك ولهذا نجد أن بعض النوادر تنسب إلى أعلام ترسخت أسماؤهم في الذاكرة إذ يقول الجاحظ "ليس يتوفر حسنها إلاّ بأنّ تعرف أهلها، وحتّى تتصل بمستحقها وبمعادتها واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص55- 56.
(2)- ينظر: آمال منصور، تداولية النادرة في البخلاء للجاحظ، ص04.
(3)- ينظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، ص685.
(4)- سليمان الطالي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2015، عمان، الأردن، ص58.
(5)- الحصري، جمع الجواهر، ص111.
(6)- ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، د.ط، 1993، بيروت- لبنان، ص470.

سقوط نصف الملحة، وذهاب شرط النادرة"[1] لذلك جعله الجاحظ في صناعة النادرة قاعدة أساسية.

2.5 شخصيات النادرة:

يحفل التراث العربي بالنوادر وبالشخصيات الظريفة، ويعد الجاحظ الأديب الساخر ذا الروح المرحة، والسخرية الذكية، أشهر من وضع النوادر والطرائف وجمعها في كتابه النفيس البخلاء، حيث أبدع الجاحظ في وصف البخلاء وتصويرهم تصويرا واقعيا حسيا نفسيّا فكاهيا، فبرزت لنا حركاتهم ونظراتهم القلقة، ونزواتهم النفسية، وفضح أسرارهم وخفايا منازلهم وأطلعنا على أحاديثهم وحواراتهم وحلل أحوالهم فإنّ "احتفاء مؤلفي النوادر بمختلف الشخصيات في المجتمع تعتبر استراتيجية في الكتابة وخطّة مرسومة تدل على وعي المؤلفين والمصنفين القدامى بضرورة محاكاة الكتابة للتعدد الثقافي والاجتماعي الّذي تنهض عليه البنية الثقافية في تراثنا"[2] فقد كان هدفهم تأسيس نظرة رحبة ومتفتحة تقوم على تفهم الآخر وتصوير واقع عيشه لأنّ النادرة تُعنى بشؤون الناس في حياتهم اليومية تلتقط ما صدر عنهم من عادات وطباع فهي "لون من ألوان التصوير النفسي الّذي يعتمد على وصف دخائل النفس الإنسانية، وتتبع ما فيها من أمور خفية باطنة، وطبائع مستورة متوارية[3] فهي تركز على مختلف الجوانب التي تصف الشخصية وما تنطوي عليه من جوانب خفية.

تستوقف القارئ الملاحظة أنّ نصوص النوادر في الأدب العربي تهتم بالشخصيات الرئيسية، وتسلط الأضواء عليها للفت الانتباه مما أدى إلى هيمنها على متون النوادر وسيطرتها على الشخصيات الثانوية حيث "في كثير من الأحيان، تستغني بعض نصوص النوادر عن الشخصيات الثانوية، وتكتفي بالشخصيات الرئيسية فقط، ولعل مردّ ذلك — في تقديرنا– إلى أنّ النادرة تراعي مقتضيات مساحة السرد وخصوصيته"[4] فهي تستغني عن الشخوص الثانوية،

(1)- الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري، ج1، ص31.
(2)- سليمان الطالي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، ص58.
(3)- سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1974، ص88- 89، نقلا عن المرجع نفسه، ص58.
(4)- المرجع نفسه، ص63.

ومن بين النوادر التي صوّر فيها الجاحظ أدوار الشخصيات نادرة "زُبيدة بن حُمَيد الصيرفي"[1] حيث يعرف الجاحظ في بداية النادرة بالشخصية الرئيسية، ثم يلتزم الحياد في تصوير مشهد صراع الشخصيتين، والملاحظ أنّ الجاحظ لم يركز على تفاصيل الحدث بل سعى إلى تصويره من خلال محاولة الكشف عن خبايا كل شخصية.

كما أورد الجاحظ في كتابه البخلاء نماذج لنصوص شارك فيها الشخوص أدوار البطولة وبحكم شخصيته المرحة فقد جالس بعض البخلاء وصور المواقف الطريفة التي صدرت عنهم، وصرح بأسماء أبطال نوادره، كما أنّه أخفى بعضها[2] وأكبر مثال على مشاركة المؤلف لأدوار البطولة النادرة التي تدور بين الجاحظ و"محفوظ النقاش"[3] ففي هذه النادرة موقفان متناقضان حيث يظهر "محفوظ النقاش" في الأول كريما يستضيف الجاحظ إلى بيته، بينما يفصح عن شخصية بخيلة.

2.6 الحوار:

يعدّ الحوار مقوما قصصيا أساسيا في النادرة حيث تكمن أهميته في الكشف عن نفسية الشخوص والغوص في طباعهم وتصوير أخلاقهم وتصرفاتهم ومشاعرهم، كما يسهم في بناء النص ونمو أحداثه وتطويرها لأن "حركة النص تنمو عن طريق السؤال والجواب، وما يقومان عليه من تعليلات وتفسيرات ومغالطات لتبرير الأقوال أو الأفعال"[4] فالنادرة كلام صوتي تقوم على هيمنة الحوار على السرد وذلك باضطلاعه بوظائف كثيرة أهمها: الوظيفة النفسية التي تتمثل في الكشف عن دخيلة الشخصيتين المحوريتين وطبائعهما وردود أفعالهما، أما الوظيفة الهزلية تتجسد من خلال عرض الشخصية الهزلية، المتمثلة في الضحك الّذي أثاره الموقف المقدم بواسطة الحوار، والوظيفة السردية تتمثل في تطوير أحداث النادرة ونمائها[5] يهيمن الحوار على بعض نصوص النوادر من بدايتها إلى نهايتها حيث يسهم في رسم الأحداث وتصوير المشاهد، إذ نجد في

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص36.
(2)- ينظر: المصدر نفسه، ص8.
(3)- المصدر نفسه، ص123- 124.
(4)- سليمان الطالي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، ص72.
(5)- ينظر: المرجع نفسه، ص73- 74.

نادرة "أبي مازن وجبل العمي"[1] التي ساقها الجاحظ في البخلاء، حيث يتقمص السارد هنا حوار البطل عند سكره وتلعثم لسانه حتى أنه ادعى الجنون، فمن خلال هذا المثال يتبين لنا أنّ الحوار في النوادر شديد الصلة بالحياة والواقع الاجتماعي باختلاف الطبقات والمستوى الثقافي للشخصية.

وبما أنّ الحياة العباسية كانت مزيجا بين العرب والفرس، فقد نجد في بعض النوادر الألفاظ الفارسية كما في حوار المروزي مع زميله العراقي في قوله: "وعلم المروزي أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك" ترجمة هذا الكلام بالفارسية: اكرازبوست بارون بيائي نشناستم"[2] محاولة الجاحظ المزاوجة بين اللغة العربية والفارسية لأنّ النادرة وظيفتها تشخيص واقع الحياة الاجتماعية وتصوير مختلف الشخصيات، فالكلمات في النادرة لا تعدو أن تكون أصواتا ضيعت على نحو قابل للحفظ والترديد، ففي المجتمعات الشفاهية "لا يعرف المرء سوى ما يمكنه تذكره" هذا يوحي إلى اعتناء القدامى بالصيغة الصوتية في صناعة النادرة وروايتها.

يستخلص مما تقدم أنّ للنادرة خصائص شفاهية عديدة، منها اعتمادها على إيجاز اللفظ وكثافة المعنى، واعتمادها على العبارات السهلة والتواصل الواضح مع الشخصيات من خلال رسمها وتصوير خباياها، وترد أغلب النوادر عارية من الإسناد لأنها لا تستهدف الصدق، لذلك نجد القدامى اعتمدوا على أسماء رسخت في الذاكرة الجماعية في رواية النادرة.

(1)- البخلاء، الجاحظ، ص39.

(2)- المصدر نفسه، ص22.

الطرفة كلمة استخدمها العرب منذ القدم، للدلالة على كل شيء مستحسن وعليه تعدد المفاهيم والتعريفات لها:

1) مفهوم الطرفة:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ الطرفة هي "...شيء طريف، طيب، غريب، وأطراف فلان إذا جاء بطرفة، واستطراف الشيء عده طريفا، واستطرفت الشيء استحدثته... والطرفة كل شيء استحدثته فأعجبك"[1].

ب- اصطلاحا:

اختلفت وجهات النظر في الأدب الفكاهي، حيث نجد كثير من النصوص تقوم على ألفاظ عامية ترد على لسان شخوصها، ولو أبدلت تلك الألفاظ بكلام معرب فصيح لفقدت حرارتها[2]. وقد تنبه الجاحظ إلى هذا الأمر منذ القدم، حيث اتخذ من بخلائه مادة غزيرة لأسلوبه الفكاهي الساخر، وذلك بتتبع نوازعهم النفسية العميقة وتصوير مظاهرهم الخارجية المتباينة وعلاقاتهم الاجتماعية وخصائصهم الشخصية[3] فالطرافة ارتبطت بآداب الشعوب ونمط عيشهم.

ومما لا شك فيه أنّ الجاحظ قصد من سرده تسلية القارئ، وهو ما يعني أنّ السرد عنده ليس مجرد راوية أحداث حقيقة أو تسجيل لوقائع شهدها أو سمع بها، بل هو ضرب من الإخبار الملتبس بالتخييل، وقد مثلت الطرفة أحد المكونات الجمالية التي لاذ بها مؤلفو الطرافة وتوصيل الأخبار الطريفة، وإحدى المكونات الفنية التي استعانوا بها على السخرية، فلا يمكننا الاستغناء عن الفكاهة وتفجير الضحك"[4]. وعليه اعتمد الطرف على الفكاهة والهزل وذلك راجع إلى اختلاف طبقات الناس وفئاتهم الاجتماعية، واختلاف لغاتهم ولهجاتهم وعاداتهم، فالطرافة تصور دقائق وأسرار مختلف الشخوص وطبقاتهم وتعمل على تعريتها حتى يتطلع عليها من لا

(1)- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ص 213- 221.
(2)- ينظر: سليمان الطالي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، ص104.
(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.
(4)- ينظر: محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص28.

يعرف أسرارها[1] وعلى هذا الأساس اعتبر البخلاء مؤلفا قائما بذاته في أدب الفكاهة والسخرية، ومن الطرف التي أوردها الجاحظ في كتابه حيث "زعم سري بن مكرم، وهو ابن أخي موسى بن خباح، قال: كان موسى يأمرنا ألاّ نأكل ما دام أحدنا مشغولا بشرب الماء وطلبه، فلما رآنا لا نطاوعه، دعا ليلة بالماء، ثم خط بإصبعه خطا في أرزة كانت بين أيدينا، فقال هذا نصيبي، لا تعرضوا له، حتى انتفع بشرب الماء"[2] ففي الطرفة حرص على البخل.

إنّ الطرافة في مثل نصوص الجاحظ تقوم على "غريب الألفاظ وفخامة اللغة، بحيث إذا ما أبدلت بألفاظ سهلة ومتداولة فقدت هزليتها، وأصبحت أبرد ما تكون، ومن ثمّ تختلف عن النوادر التي تقوم بلاغتها على العجمة والرطانة واللحن"[3] ومن خلال هذا يجمع الدارسون على أنّ "الهزلية" مقوم أساس في الطرفة، حيث ما يلفت النظر أن القارئ حين يقرأ هذه الطرائف يستسيغها ويقبل عليها بشغف ويطلب الاستزادة، ومن المعروف أيضا أنّ هذه الطرائف قد استغلت في حديثنا وكلامنا اليومي كدلالات رامزة أو كبراهين لقضايا معينة لأنها بقدر ما تحتوي عليه من العمق المعنوي والعظة، وهي تلفت بروح ساخرة دعابية تثير بسمة القارئ.

تكاد تكون الطرفة غايتها تحقيق الفكاهة مثل قول الجاحظ في بخلائه نقلا عن إبراهيم بن عبد العزيز "وكان يقول: لم أنتفع بأكل التمر قطّ إلاّ مع الزنج، وأهل أصبهان، فأمّا الزنجي فإنّه لا يتخير، وأما الأصبهاني فإنه يقبض القبضة ولا يأكل من غيرها، ولا ينظر إلى ما بين يديه حتى يفرغ من القبضة وهذا عدل..."[4] تكاد تكون الطرافة قائمة على الدعابة من أجل الترويح عن النفس.

خلاصة، يمكن القول أنّ الفكاهة عند الجاحظ تحمل دلالات وإشارات رمزية لقضايا معينة لم يشأ التصريح لها لغايات إبداعية، وبالتالي الطرفة تلخص تجارب إنسانية كبيرة وتختصر مساحات واسعة ومسافات كبيرة في الحياة في قالب فكاهي.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص175.
(2)- المصدر، نفسه، ص.ن.
(3)- سليمان الطالي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، ص108.
(4)- الجاحظ، البخلاء، ص196.

ب) الأشكال السردية المركبة:

اللافت للانتباه في بخلاء الجاحظ أنه يتضمن خطابات سردية تتميز بتعدد الوحدات البنائية واختلافها من حيث تعدد الأحداث أو الأفعال وتنوع الشخصيات، بالإضافة إلى الإطار الزماني والمكاني، وهذا ما تنطوي تحت اسم الأشكال السردية المركبة التي تتجلى في نمطين أساسيين هما: القصة والرسالة.

1. **القصة**:

لقد تضاربت الآراء حول ماهية القصة بوصفها من الأنواع الأدبية التي تعكس البعد التاريخي أو الزمني للثقافة من خلال تسجيل مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية، مما دعى إلى الاتفاق حول التحديد اللغوي لها.

أ- **القصة لغة**:

القص في اللغة "قصَّ الشعر والصوف، قطّعه، والقصُّ: أخذ الشعر بالمقص، وأصل القصِّ القطع، والقصُّ: فعل القاصِّ إذا قصَّ القصَصَ، ويقال: في رأسه قصّة، الجملة في الكلام ويقال: قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء، والقصة، الخبر وهو القصص، وقصَّ عليَّ خبره يقصه قصًّا، وقصص أورده، والقصص (بالفتح) الخبر المقصوص وُضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه"[1].

✓ **القرآن الكريم**:

نظرا للأهمية التي يحظى بها القص، فقد سميت إحدى السور في كتاب الله عز وجل "بالقصص" وعمد القرآن الكريم إلى نقل وسرد أخبار وبثّ وقائع مختلفة، لقوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾(*) بمعنى نبين لك أحسن البيان ونحكي لك ونخبرك بمغازيه.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ص ص)، ص 101- 102.

(*) - سورة يوسف، الآية: 03.

وفي قوله تعالى: ﴿لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾(**) أي تتبعي أثره.

وقوله عزّ وجلّ: ﴿قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَىٰ آثَارِهِمَا قَصَصًا﴾(***) تتبع الأثر.

ب- اصطلاحا:

تعددت التحديدات الاصطلاحية للقصة بتعدد مجالات دراستها ومناهج دارسيها، فالقصة فن أدبي قائم بذاته، تعني "سرد جزء من ماض شخصي سردا منتظما أو غير منتظم لسلوك فرد أو جماعة من البشر في عالم الخيال أو الحقيقة والواقع"[1] فهي تعكس مختلف مظاهر الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية.

تندرج القصة تحت عنوان الأدب القصصي (***Narratif***) الّذي يكون موضوعه قص حوادث أو مغامرات حقيقية أو خيالية[2]، وقد كان في بادئ الأمر ينشأ نظمها كما هو الحال في الملاحم القديمة والقصص الشعبي، ففي العصر الجاهلي استطاع العربي أن يسجل أوابده التي كانت عبارة عن قصص وحكايات تخلد أسماره وسير أبطاله من شعراء أو ملوك، حيث أوّل سمة يمكن أن تتصف بها هي الشفوية وذلك من خلال بساطة الحياة التي عاشها الإنسان الجاهلي، وبما أنّ القصة هي الفن الأقرب إلى الحياة، لأنّ الحياة الإنسان هي بصورة من الصور قصة يكتلبها الزمن وكذلك هي حياة المجتمعات وتاريخها، سلسلة لا متناهية من القصص، فليس عجيبا أن يهتم الإنسان منذ القدم بهذا الفن الّذي ولد معه، أما في العصر الإسلامي تكفل القرآن الكريم بتوفير القصص التي لم تكن من أجل الترفيه، فمما لا شكّ فيه أنّ للقصة أثرا قوي قويا في النفس الإنسانية فهي وسيلة من الوسائل المثيرة للفكر الإنساني، والمربية للنفس البشرية إذ يحصرها "ابن جوزي" في "فن مخاطبة العامة ووعظهم بالاعتماد على القصة، والمقصد من القصص

(**) - سورة القصص، الآية: 11.

(***) - سورة الكهف، الآية: 63.

(1)- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، د.ط، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص09.

(2)- ينظر: عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات، ط1، 1995، مصر، ص11- 12.

–في الأصل– مقصد ديني طيب إذ في إيراد القصة موعظة وعبرة"[1] للقصة التأثير العظيم في إثارة الفكر وتهذيب النفس اتخذها القرآن وسيلة من وسائل الدعوة والتوجيه والوعظ.

ولما ظلّ المقصد الديني سائد في العديد من الدراسات التي تناولت القصص والقُصاص، نجد "وديعة طه نجم" إلى جانب "ابن جوزي" ترى أنّ القصص: "استعمل من قبل الوعاظ بالدرجة الأولى للمعاني الدينية، ولذلك نجد عامة المصادر الإسلامية، تتحدث عن القصص مرتبطا بالوعظ، ونادرا ما تُفرّق المصادر بين لفظة (القصص) ولفظة (وعظ) فالواعظ هو القاص، ولا يمكن تصور قصص بغير وعظ حتى وإن كان الوعظ مجرد تبرير للقاص، كي يجمع الناس إليه، ليقص عليهم، فغاية الوعظ مضمنة في القصص سواء كان هذا القصص أو لم يكن"[2] القصص بدأ دينيا في الإسلام مستمدا من القرآن الكريم ومن أحاديث الرسولﷺ وسيرته لأهداف دعوية خالصة.

توفرت الحياة العباسية على مادة غنية للقص، ولا سيما القص الواقعي، فقد كان هناك اندفاع كبير وبغايات مختلفة إلى التأليف أفرزتها أوضاع الحياة السياسية والفكرية والاجتماعية التي طبعت حياة المجتمع العباسي بطابعها، ومنها "استمد الفن القصصي الكثير من أجوائه وعناصره، كظواهر السمر والمجالس والمناظرات واللهو وهي ظواهر حضارية مدنية بالطبع، بمعنى أنها إفراز سلبي وإيجابي لطبيعة الحياة المدنية، فقد ترسخت في هذه المرحلة أنماط الحياة المدنية بتفصيلاتها وعلاقتها المركبة وتهمشت البداوة وأهملت إلى حد كبير"[3] تكاد تكون القصة نشاطا شعبيا جعلت للفرد مكانة محفوظة ورسخت قيما اجتماعية.

وإذا كان العلماء قد صاغوا المواد القصصية بأسلوبهم محافظين بعض الشيء على نكهتها الشفوية التي يضمنها السند، فإنّ هناك قصصا شفويا خالصا ظل يُتداول في كل مكان على أفواه القصاص الّذين علا شأنهم في العصر العباسي، نتيجة لمتطلبات الحياة الجديدة، فقد غدا الاستماع إلى القصص نشاطا شعبيا يضاهي الاهتمامات الأخرى في الحياة كالصيد والتنزه[4]، فقد

(1)- عبد الرحمن ابن جوزي، القصاص والمذكرين، تح: الصباغ، المكتب الإسلامي، ط1، 1983، بيروت، لبنان، ص49.
(2)- وديعة طه نجم، القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، مطبعة حكومة الكويت، د.ت، ص48.
(3)- ركان الصفدي، الفن القصصي في التراث العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص87.
(4)- المرجع نفسه، ص55.

كانوا مشغوفين بالقصص شغفا لاحد له، إذا ارتبطت بأفعال الشخوص وتصرفاتهم حيث "الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذلك"[1]، غير أنّ تأثير هذه الأحداث في القصة العباسية لم يكن في الموضوعات مباشرة فقط ولكنه بلا شك: "تسلل إلى بنية القصة ولغتها، حيث تفككت هذه الأحداث المهيمنة السياسية وأطلقت مكوناتها الفكرية والثقافية واللغوية في كل اتجاه، فتحررت اللغة من أحاديتها الرسمية واصطبغت بالروح الشعبي مزاجا وقضية ولغة"[2] القصة صورة عاكسة لمجتمع مدني عُرفت حضارته بالامتزاج الثقافي، خاصه الثقافة الفارسية.

حين نتكلم عن القصة الواقعية في القرنين الثالث والرابع تنجم أمامنا أسماء كبيرة، لعل أبرزها الجاحظ، الّذي يرجع بعض النقاد الفضل له في ريادة فن القصة إذ يعد البخلاء "أول كتاب تظهر فيه القصة في الأدب العربي بشكل فني واضح"[3] لأنّ الجاحظ شهد الحياة العلمية والثقافية والسياسية والاجتماعية وخالط علمائها وأدباءها، وصوّر حياة البخلاء وغاص في نفسيتهم، حيث يمكن أن ندرج كتاب البخلاء ضمن جنس القصة وذلك من خلال اهتمامه بعناصر القصة من حوار وشخصيات، لهذا يعد الجاحظ "أوّل من استخدم مصطلح القصة للتعبير عن نوع السرد، إذ استخدم مصطلح "القصة" في ستة عشر عنوانا"[4] فهو وطد قاعدة لفن قصصي عربي واقعي عامر بالحياة يهتم بالفئات الاجتماعية المختلفة، والملاحظ أنّ وحدة الموضوع في كتاب البخلاء ساعدت على ولادة القصة الجاحظية، هكذا فإنّ القصة الجاحظية في البخلاء تكتسب قوتها الفنية من كون الراوي مشاركا في الحدث.

(1)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997، بيروت، لبنان، ص30.

(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص87.

(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص123- 124.

(4)- المرجع نفسه، ص126- 127.

1.1) أنواع القصص:

يميّز "عبد الحميد إبراهيم" بين نوعين من القصص:

أ- **قصص العامة**: هو "ذلك النوع كان يراد به استهواء قلوب العامة، وكان يُتخذ وسيلة للكسب فيكثر فيه الحديث عن الغرائب والأمور التي تجذب أفئدة العامة والخاصة، وما يتصل بحديث الحب والقلب"[1] فهي قصص تستهوي قلوب الناس وتسيطر على أفئدتهم.

ب- **قصص الخاصة**: هو "ذلك النوع الّذي يرتبط بمقصدية دينية محضة كتلك القصص التي ولّى "معاوية" رجلا على حكيها بعد كل صلاة، فإذا سلم من صلاة الصبح جلس وذكر الله عز وجل وحمده ومجده، وصلى على نبيه وسلم ودعا للخليفة ولأهل ولايته ولحشمه وجنوده، ودعا على أهل حربه وعلى المشركين كافة"[2] من خلال هذا التصنيف يمكننا الفصل بين قصص ديني ارتبط بتوجيه الناس في المساجد وبين قصص تخييلي وعاطفي يهدف إلى الاستهواء.

لكن أهم ملاحظة يجب التذكير بها هي أنّ بنية قصص البخلاء متباينة من حيث الطول والقصر، بالإضافة إلى اختلاف تركيبها، ولهذا يمكننا أن نقف على صنفين من القصص هما:

1.1.1) القصة المشهدية:

نعني بالقصة المشهدية "ذلك النوع من القصص التي تحتوي على عدة أخبار متفرقة يرويها راو أو أكثر تدور كلها حول البطل القصصي، وهو نوع شائع في القص العربي"[3] فهي نوع عربي محض استخدمها الجاحظ في بخلائه لاستكمال الصورة التي يرسمها لشخصياته القصصية ومن بين النماذج نجد "قصة الكندي"[4] في كتاب البخلاء، نأخذ مثالا عليها ونلخصها على النحو التالي:

- عمر بن نهيوي يحدث الجاحظ بعدة أخبار عايشها الكندي:

أ) إلزام الكندي لسكانه داره وبعض جيرانه إحضار بعض ما يطبخون بحجة وجود امرأة وحمى في الدار.

(1)- إبراهيم عبد الحميد، قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، مطبعة دار النشر الثقافية، ط1، 1972، ص74.
(2)- المرجع نفسه، ص 74- 75.
(3)- ركان الصفدي، الفن القصصي في التراث العربي، ص253.
(4)- الجاحظ، البخلاء، ص81- 93.

ب) تغذي عمرو عنده ودخول جار صديق لعمرو وعدم دعوة الكندي له واضطراب ابن نهيوي لدعوته خجلا ورد الجار "قد والله فعلت" وقول الكندي: "ما بعد الله شيء".

ج) صراخه في الجارية عند سماعه صوت انقلاب جرة.

نلاحظ من خلال هذه القصة أنّ الكندي هو الّذي يقدم إيديولوجيا البخل، لأنّ الأمر كان يتعلق بالمال وكانوا يحاولون فلسفة حياتهم من منطق هذه الجزئيات، لأنّ القصة المشهدية تتضمن شخص واحد وحدث واحد.

1.1.2) القصة الإطارية:

نعني بها "القصة التي تحتوي على قصص فرعية أو داخلية، وكل قصة لها بطلها الخاص بها، وهذا النمط من القصص مشهور وذائع في العصر العباسي"[1] فهي القصة قابلة للتوسع غير ثابتة في القص الشفوي، أمّا في القصص الكتابي فهي تناسب الموضوعات المتشابهة مثل موضوع البخل[2].

ونسوق مثلا من كتاب "البخلاء" للجاحظ قصة أهل البصرة من المسجديين"[3] إذ قال: "قال أصحابنا من المسجديين: اجتمع ناس في المسجد ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتنمية للمال، من أصحاب الجمع والمنع، وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الّذي يجمع على التحاب، كالحلف الّذي يجمع على التناصر، وكانوا إذا التقوا في حلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه. فقال شيخ منهم: ماء بئرنا –كما قد علمتم– مالح أجاج لا يقربه الحمار، ولا تسيغه الإبل، وتموت عليه النخل، والنهر منا بعيد، وفي تكلف العذب علينا مؤونة، فكنا نمزج منه للحمار، فاعتل[*] منه..."[4] يمكن القول أن الجاحظ من خلال هذه القصة رجّ قيمة الكرم والبخل في قالب تهكمي ساخر.

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص257.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص257.

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص29- 34.

(*)- اعتل منه: مرض، أصابته على جراء شرب الماء المالح.

(4)- المصدر نفسه، ص 25- 26.

مجمل القول عندما ألقينا نظرة على القصة التي تعتبر أدق الفنون الأدبية بناءً وأصعبها تركيبا، فهدفها هو استماله القلوب واستمتاع النفوس، إذا اتخذها الجاحظ أساسا في تصوير أحوال المجتمع ورصد مشاكلته وتشخيص شخصياته بمختلف الفئات والطبقات وهذا ما يثبت بلاغة الجاحظ السردية وقدرته على التصوير بواسطة القص.

2. الرسائل:

حظي فن الرسائل بعناية الباحثين ومؤرخي الأدب في بحثهم في فنون النثر عبر العصور، فقد انشغل جلّ هؤلاء الباحثين بمقابلة الفنون النثرية بالفنون الشعرية التي بلغت أوجها، وبتطور المجتمعات الإنسانية ورقي الفنون الأدبية والاجتماعية بدأت تتخذ أشكالا عدة واتسعت مضامينها لتشمل موضوعات أخرى فكرية وفلسفية وإبداعية.

2.1) مفهوم الرسالة:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب في مادة (رَسَلَ) "الرَّسَلُ هو القطيع من كل شيء والجمع أرْسالٌ والرَسْلُ الإبل... والقطيع بعد القطيع، و(اسْتَرْسَلَ) إذ قال أَرْسِلْ إِليَّ الإبلَ أرْسالاً، وجاءوا رِسْلة أي جماعة (...) والتَّرَسُّلُ) كالرِّسلِ والتَّرَسُّلُ في القراءة والتَّرسيلُ واحد... أي التَّحقيق والترتيل في الكلام في تأني بلا عجلة... وجمع الرِّسالة الرَّسائلُ"[1]. اتسم مفهوم الرسالة بالتأنّي والرّفق دون العجلة.

ب- اصطلاحا:

تعدد مفهوم الرسالة من طرف الدّارسين قديما وحديثا وعلى رأسهم كتاب "صبح الأعشى" الّذي خصصّ مؤلفا ضخما ارتبط بالكتابة ارتباطا وثيقا حيث يقول أنّها "صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية"، دالة على المراد بتوسط نظمها"[2] وقد أضاف "الشريف الجرجاني" بأنّ "الرسالة

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مج3، مادة (ر س ل)، ج17، ص 164.

(2)- أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في كتابة الإنشاء، ج1، دار الكتب المصرية، 1922، القاهرة، مصر، ص51.

هي المجلة المشتملة على قليل من المسائل التي تكون من نوع واحد، والمجلة هي الصحيفة يكون فيها الحكم"[1] فهنا اختص بالرسائل الفقهية والفلسفية.

لا جدال في حاجة المجتمع إلى الرسائل لتدبير شؤون حياته وهذه الرسائل تبدأ في العادة وظيفية الطابع وبسيطة ثمّ تؤول بعد ذلك إلى رسائل فنية ومنه يؤكد "ناصر الدين الأسد" على كثرة الرسائل الجاهلية التي تتبعه موضوعات الكتابة وأدواتها إذ يقول "ومن يقرأ أخبار الجاهلية في كتب الأدب أو كتب التاريخ يعجب لكثرة رسائلهم آنذاك ويكد يلمس أنّ كتابة الرسائل في الجاهلية أمر مألوف ميسور شائع في شتى الشؤون"[2] فهو يؤكد على وجود الرسائل في العصر الجاهلي.

كما يعرفها "عبد العزيز عتيق" بقوله "الرسالة قطعة من النثر الفني تطول أو تقصر، تبعا لمشيئة الكتاب وغرضه وأسلوبه وقد يتخللها الشعر إذا رأى لذلك سببا وقد يكون هذا الشعر من نظمه أو مما يستشهد به من شعر غيره، وتكون كتابتها بعبارة بليغة وأسلوب حسن رشيق، وألفاظ منتقاة ومعان طريفة"[3] فهو يعرض تعريف الرسالة كنوع نثري أدبي يختلف طولها بحسب موضوعها وقد تتداخل فيها بعض الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر.

2.2) أنواع الرسائل:

2.2.1) الرسائل الديوانية:

وهي الرسائل ذات الطابع الرسمي الإداري، وقد عرفها "شوقي ضيف" على "أنها كانت تتناول تصريف أعمال الدولة وما يتصل بها من توليه الولاة، وأخذ البيعة للخلفاء وولاة العهود، ومن الفتوح والجهاد ومراسم الحج والأعياد والأمان وأخبار الولايات، وأحوالها في المطر والحصاد والجدب، وعهود الخلفاء لأبنائهم ووصاياهم ووصايا الوزراء والحكام في تدبير السياسة والحكم"[4] فهي تهتم بأمور الرعية وتترجم مواقف الدولة السياسية والقانونية.

(1)- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصدير، ط1، 2011، مصر، القاهرة، ص95.

(2)- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، ط5، 1968، القاهرة،

(3)- عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ط2، 1997، ص448.

(4)- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي، دار المعارف، ط12، مصر، ص468.

2.2.2) الرسائل الإخوانية:

تتمثل في الرسائل الشخصية أو الإخوانية حيث تخلو من الرسمية وتبرز فيها العواطف والأحاسيس الداخلية، حيث يعرفها "أحمد الهاشمي" على أنّها "تعرف برسائل الأشواق وهي ما دارت بين الأقارب والأصدقاء وأسفرت عن مكنون الوداد وسرائر الفؤاد، ولا حرج على الكاتب إذا بسط فيها الكلام على أحواله، وأخفى السؤال في أحوال أصحابه، وتتفرد هذه الرسائل بأن يطلق الكاتب فيها العنان للأقلام ويتجافى عن الكلفة، ويعدل عن الانقباض"[1] اتصفت هذه الرسائل بالرونق والكثير من التنقيح إبرازا لموهبتهم الأدبية لأنها "رسائل شخصية وجدانية ذاتية ينشِئُها صاحبها لأمر ما، في مناسبة معينة ليعبر من خلالها عن كوامن نفسية اتجاه حادث حدث أو قضاء حاجة من نَدُلِه، أو صديق أو غير ذلك من له معهم علاقة"[2] تتميز بسمة وجدانية، تعبر من خلالها على الفرح أو الحزن، فيكمن القول أنّ الرسالة الإخوانية وسيلة تواصل بين الأحباب والإخوان والأقران، تختلف موضوعاتها بحسب مقتضى الحال.

أمّا من ناحية الأشكال فنجد نوعين من الرسائل، "النوع الأول شعري (...) وأما النوع الثاني فهو نثري (...) إلاّ أنّنا نجد نوعا ثالثا من الرسائل الأدبية، يجمع في شكله بين الشعر والنثر (...) وأمّا من ناحية الوظائف فيمكن أن نصنف الرسائل الأدبية إلى ثلاثة أصناف "يشمل الصنف الأول الرسائل ذات الوظيفة الإنشائية وهي نتاج صناعة الترسل (...) ويضم الصنف الثاني الرسائل ذات الوظيفة العرفانية والتثقيفية والنقدية، وقد أدرجها مؤرخو الأدب في باب النثر الأدبي التأليفي، ويشمل الصنف الثالث الرسائل المدرجة في سياقات قصصية"[3] مجال الرسائل متسع الأرجاء ومتعدد المستويات.

وقد وصلت الرسائل إلى أوجها في العصر العباسي، عصر الإبداع الأدبي وذلك راجع إلى احتكاك العرب الشديد بغيرهم كالفارس ففي "الدولة العباسية وفي أول عهدها بالفرس الّذين كانوا يحذقون فنونها ويتقنون أساليبها، كانت حملة مشاعل رفعوا رايتها وأوضحوا معالمها، ونهضوا

(1)- أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء اللغة العربية، دار الكتب العلمية، د.ط، 1983، بيروت- لبنان، ص40.
(2)- خالد إبراهيم يوسف، النثر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، دار النهضة، ط1، بيروت- لبنان، ص92.
(3)- بن رمضان صالح، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، بيروت، دار الفرابي، وتونس كلية الآداب منوبة، ودار المعرفة للنشر، ط2، 2007، ص12- 15.

بها إلى غاية بعيدة ولا يمكن بحال من الأحوال أن تتكرر فيها تلك الصور "لابن المقفع" في سهولته وترسله، والجاحظ في رصف جمله وكثرة ترادفه وبديع استطراده وعمق غوصه وإفاضته في التقصي..."[1] الرسالة فن أدبي قديم قدم الإنسان الأول.

يضم كتاب البخلاء للجاحظ رسالتين إحداهما نسبت لـ"سهل بن هارون" والأخرى لـ"أبي العاص بن عبد الوهاب"، لهذا أخذت الرسائل حيزا كبيرا لأنها نتاج عقلية الجاحظ المعتزلية وحبه للجدل العقلي وقد أضافها إلى الكتاب لأنها تصب في الموضوع نفسه ألاّ وهو البخل بروح فكاهية ومرحة، خاصة وأنّ معظم شخوصه البخيلة أصحاب جدل عقلي يستخدمون الحجج المنطقية للدفاع عن بخلهم وتفسير سلوكهم وأبعاد هذه الصفة عن أنفسهم.

- تقوم الرسالة على عناصر ثلاث وهي:

1. المرسل: هو نقطة البدء في عملية الاتصال ومصدر الرسالة.
2. المرسل إليه: هو المستقبل الّذي يستقبل الفكرة أو الموضوع.
3. الرّسالة: محتوى الموضوع.

وعلى هذا الأساس يمكن وضع مخطط شكلي لرسائل البخلاء على النحو الآتي:

الرسالة	المرسل	المرسل إليه	الموضوع
رسالة سهل بن هارون	سهل بن هارون الفارسي	محمد بن زياد وبني عمه من آل زياد	دفاع سهل بن هارون عن مذهبه في الاقتصاد وترويجه لظاهرة البخل.
رسالة أبي العاص	أبو العاص بن عبد الوهاب من أشراف البصرة	الثقفي	الافتخار بالكرم والجود وذم البخل.
رسالة ابن التوأم	ابن التوأم	أبو العاص بن عبد الوهاب	استخدام الحجج والبراهين من الاقناع.

(1)- إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، الهيئة المديرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، د.ط، د.ت، مصر، ص194.

الملاحظ من خلال هذا المخطط أنّ هذه الرسائل حملت مجموعة من المقاطع السردية المترابطة التي جعلت الرسالة تتميز باللين والوضوح كما يظهر الكاتب من خلال هذه الرسائل براعته اللغوية وقوته البلاغية وأساليبه الخطابية الإقناعية.

الفصل الثالث:

البنية السَّرديَّة في قصص البخلاء

1. بنية الفضاء.
2. بنية الزمان.
3. بنية الشخصية.
4. مفارقة الجد والهزل.
5. آليات التناص.

I. بنية الفضاء:

1) المكان المصطلح والمفهوم:

يعد المكان محطة مهمة لابد على أي دارس أو محلل أو يقف عندها وقفة طويلة ليستنبط المغزى الحقيقي للعمل الأدبي، وقد أثار مصطلح المكان دلالات ومعان كثيرة انطوت على جملة من المفاهيم منها المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب "لابن منظور" مصطلح المكان بـ"المكان: الموضع والجمع أمكنة، وأماكن، جمع العرب تقول كن مكانك واقعد مقعدك فقد دلّ على أنه مصدر من كان أو موضع منه، وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة أصلية"[1] وقد دلّ لفظ المكان في تاج العروس على: "المكانة المنزلة عند مالك، والجمع مكانات ولا يجمع جمع التكسير، والمكان: الموضع الحاوي للشيء"[2] المكان عنصرا مهما في تكوين وحدات العمل الأدبي إلى جانب الشخصيات.

كما وردت كلمة المكان في كثير من الآيات القرآنية، قال الله تعالى: ﴿قُلْ يَا قَوْمِ اعْمَلُوا عَلَى مَكَانَتِكُمْ﴾(*) وقال أيضا: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾(**) وقال أيضا ﴿وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَاهِيمَ مَكَانَ الْبَيْتِ أَنْ لَا تُشْرِكْ بِي شَيْئًا وَطَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ﴾(***)

ب- اصطلاحا:

لقد أخذ المكان عدة تعريفات مختلفة لدى الدارسين والنقاد سواء في الدراسات الغربية أو العربية:

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، ص414.

(2)- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، ط1، 2007، مج18، بيروت- لبنان، ص94.

(*) - سورة الأنعام، الآية: 135.

(**)- سورة مريم، الآية: 16.

(***) - سورة الحج الآية: 26.

1. **المكان في الدراسات الغربية:**

المكان عنصر مهم من عناصر البناء القصصي الّذي تدور فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات، حيث يعرفه الباحث السيميائي "لوتمان" بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل: الاتصال، المسافة...)"[1] لا يمكن أن نعزل المكان عن باقي عناصر السرد، وإنما يتشابك معها في علاقة معقدة لا يمكن فصلها بسهولة، لذا أقام "لوتمان" (***Lotmen***) نظرية متكاملة للتقاطبات[*] المكانية منطلقا من فرضية أنّ الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة كما أنّه يعرف المكان بقوله: "إنّ الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية والنظام لإحداثيات المكان ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظمات الذهنية"[2] بالإنسان اجتماعي بطبعه دائم الاحتكاك بالمجتمع الّذي يعيش معه، إذ تجمعه علاقات إنسانية وتواصلية من خلال اشتراكهم في اللغة والمكان يجعل النص الحقيقي.

أمّا "هنري متران" (***H. Mitterand***) يرى أنّ "لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فضاء مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة"[3] لأنّ الفضاء ليس مجرد مكان يأوي الشخصيات، بقدر ما هو متخيل ينحته خيال الروائي، لذا كان مصطلح المكان الروائي مقارنة بمصطلح الفضاء[**] أكثر دقة ومحدودية بوصفه "المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الّذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي

---

(1)- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تق وتر: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، عد08، 1987، ص69؛ نقلا عن محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، 2010، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص99.

* - هي التي تصنف الأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات بين قوى وقيم متعارضة، انطلاقا من مفهوم المسافة، قريب/ بعيد، أو الحجم: صغير/كبير...الخ.

(2)- جوزيف أكسير، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحمى حمامة، 2003، ص19.

(3)- H. Mitterd, Le Discours Du Roman, P.U.F, 1980, p193. ؛ نقلا عن نزهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية الغربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012، تونس، ص79- 80.

** - يفهم الفضاء على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي مطلقا، فنميز بين الفضاء الجغرافي الّذي يحيل على إشارات المكان، ويتسع الفضاء إلى الحيز الطباعي، ينظر: نزهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، ص80.

وحاجاته"[1] فإنّ مميزات المحايثة المنوطة بالمكان تجعله لا يكتسب خصوصياته باعتباره الموضوع الثابت والمحسوس القابل للإدراك.

كما نجد "غريماس" يربط مفهوم المكان عنده بالخطاطة السردية، إذ لا يعتبر في نظره المكان مجرد فضاء فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية، إنما يتعلق بما تميله عليه الخطاطة السردية، ويركز "غريماس" على دور اللغة في إبراز المكان من خلال الأحداث التي تسردها، واستعمال مصطلح المكان في السينمائية كموضوع تام يشمل عناصر مستقرة انطلاقا من انتشارها، وتهيم بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء[2]، فمفهوم الفضاء أعم وأشمل من المكان، لأنه عمليا مجموع تلك الأمكنة التي تضطرب فيها الأحداث وتتحرك الشخوص وتقيم علاقتها المختلفة وعليه فإنّ الفضاء "شمولي إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[3] فهو أحد المكونات الروائية فما من حدث يمكن أن يحدث إلاّ ضمن إطار مكاني معين.

2. المكان في الدراسات العربية:

يُعد المكان من أهم المظاهر الجمالية في الرواية العربية، مما استدعى من نقاد العرب وعلماء الجمال الاهتمام به وتقصيه ودراسته وعلى رأسهم "حسن بحراوي" الّذي يرى أنّ المكان "ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل أنه قد يكون في بعض الأحيان الهدف من وجود العمل كله"[4] المكان يشكل عنصر أساسيا في العمل الروائي، وعلى هذا الأساس جعل "حسن بحراوي" مفهوم الفضاء مطابقا للمكان في قوله "إنّ الفضاء الروائي في مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، فهو الفضاء لفظي (***Espace Verbal***) بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي

(1)- سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، (دراسة نقدية) اتحاد كتاب العرب، 1995، دمشق، سورية، ص251.

(2)- ينظر: كلثوم مدقن، الأثر مجلة الأدب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، 2005، ص142- 143.

(3)- ثائر زين الدين، في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة والرواية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011، سورية، ص115.

(4)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، لبنان، ص69.

نذكرها بالبصر أو السمع إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"[1] المكان هو الّذي يؤسس الحكي.

وفي المقابل فإنّ "حميد لحميداني" يقول "إنّ الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليه الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي وعلى هذا فالمكان الروائي هو الحيز الّذي تجري فيه أحداث الرواية التي يلفها الفضاء جميعا، إذ هو الأفق الرحب والأشمل"[2] اعتبر الفضاء أعم وأوسع من المكان على عكس "البحراوي".

اختلفت آراء النقاد العرب حول المكان، إذ يعرفها أحدهم على "أنّ المكان هو المحيط الّذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والأحداث ويعتمد تركيب تلك الشخصيات من نواحيها الجسدية والفكرية والاجتماعية والخلفية على البيئة والمكان الّذي تعيش فيه الشخصيات"[3] يعد المكان عنصر من عناصر البناء القصصي الّذي تدور فيه الأحداث وتتحرك الشخوص وعليه يعد "المكان من أهمّ المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب وتحليل شخصياته النفسية، لأن إدراك الإنسان للمكان مباشر وحسي، وصراعه معه ما هو إلاّ تأكيد لذاته وتأصيل لهويته"[4]. المكان هو الموقع الثابت المحسوس القابل للإدراك والمحلل النفسي للشخصية وعليه يوجد علاقة بين الإنسان والمكان.

نجد الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" يقول: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح "الحيّز" مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (***Space, Espace***) في كل كتاباتنا الأخيرة"[5] فقد جمع بين مصطلحي المكان والحيز، ثمّ يضيف مفرقا بينهما "إنّ مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ،

(1)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص65.

(2)- المرجع نفسه، ص 60.

(3)- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010، عمان، الأردن، ص117.

(4)- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، عمان، الأردن، ص95.

(5)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 1998، الكويت، ص121.

بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل"[1] من خلال ما سبق نلمس تميز عنصر المكان من خلال اهتمام العديد من النقاد به وأولوه عناية وخصوه بدراسات قيمة.

2) أنواع الفضاء:

يلعب المكان دورا هاما في البناء الفني للنص السردي، فقد تعددت تسمياته، فمنهم من يطلقون عليه مسمى الحيز، ومنهم من يطلق عليه اسم الفضاء، ومع تعدد المسميات تعددت كذلك أنواعه نذكر منها:

2.1) الفضاء الجغرافي (*L'espace Géographique*):

يُفهم بالفضاء على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي إذ "يطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالروائي مثلا – في نظر البعض– يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات "الجغرافية" التي تشكل فقط من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن"[2] فالفضاء هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد بالمكان الّذي تشغله الأحرف الطباعية وإنما المكان الّذي تصوره القصة المتخيلة، فهو فضاء تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات.

2.2) الفضاء النصي (*L'espace Textuel*):

ويقصد به الحيز الّذي تشغله الكتابة ذاتها بوصفها أحرف طباعية على مساحة من الورق حيث "يشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[3] فهو فضاء مكاني تشغله الكتابة في العمل السردي انطلاقا من تصميم الغلاف.

(1)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.
(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص53.
(3)- المرجع نفسه، ص55.

2.3) الفضاء الدلالي (*l'espace Sémantique*):

هو فضاء له صلة بالصورة المجازية، وما لها من أبعاد دلالية حيث "يمكن لكلمة واحدة مثل أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي"[1] إذن هناك فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي.

3) أهمية المكان كمكون للفضاء[*] الروائي:

يسعى المكان عنصرا أساسيا، لا يمكن الاستغناء عنه البتة، في تشكيل المدرك الحسي للفرد في تعامله مع المجتمع، إذ لا وجود لأحاسيس خارج المكان "يعتبر المكان هو الّذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[2] إذ تشخيص المكان في العمل السردي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها فهو "يقوم بالدور نفسه الّذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح"[3] فلا يمكن أن نتصور وقوع أي حدث إلاّ ضمن إطار مكاني معين.

4) بنية الفضاء الجغرافي في بخلاء الجاحظ:

المكان هو الحيز الّذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وهو الفضاء الطبيعي الّذي يحتضن أحداث العمل السردي إذ لا يمكن أن نتصور قصة دون مكان فهو عنصر حكائي قائم بذاته وعليه سنتطرق إلى رسم ملامح البنية المكانية من خلال قصص البخلاء القائمة على الضدية الثنائية وهي البخل والكرم التي استطاع الجاحظ من خلالها رصد الحياة الاجتماعية في العصر العباسي وما طرأ عليها من تحول في سلوكيات الناس ومعاملتهم، ومن هذا المنطلق استطاع الجاحظ رصد الأماكن التي جرت فيها هذه القصص، وبما أنّ هذه الأماكن متعددة ومتشعبة سنحاول حصرها في ثنائية الأماكن المغلقة والمفتوحة.

---

(1)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص60.

[*] - جاء من وجهة نظر عبد الملك مرتاض أنّ الفضاء سابق للأمكنة، وأنّ له أسبقية كذلك، حيث هناك الفضاء وبعد ذلك تأتي الأمكنة إذ يلعب الفضاء دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية وأداة للمعرفة، ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.

(2)- المرجع نفسه، ص65.

(3)- المرجع السابق، ص .ن.

5.1) الأماكن المغلقة:

تتميز هذه الأماكن بالاسترداد والانغلاق لأنها تتعلق بأماكن الإقامة كالبيت أو الغرفة والمسجد، وهذه الأماكن تحكمها علاقات خاصة بالإنسان الّذي يرتبط بها، ومن خلال هذا سنختار بعض النماذج التي تجسد الأماكن المغلقة في كتاب البخلاء.

- **البيت:**

وهو يشغل حيزا مهما في حياة الإنسان لأنه مصدر راحة وطمأنينة فهو المأوى الّذي يحمي الإنسان من التشرد، ويشعر فيه بالحرية والأمان، إذ ذكرت البيوت في البخلاء بشكل بارز وواضح وذلك راجع إلى تصوير الجاحظ لثنائية البخل والكرم التي كانت محور قصص الكتاب من خلال عرض لصور اجتماعهم على موائد الطعام والولائم، وطريقة تعاملهم مع مثل هذه المواقف فالبيت "يعد من أهم العوامل المساعدة على بناء أحلام الإنسانية وأفكارها... وبدونه يصبح الإنسان كائنا مفتتا"[1] فالبيت هو أحد العوامل التي يترجم أفكار وذكريات وأحلام الإنسان فهو جسد وروح وعالم الإنسان وكينونته، إذ نجد البيت في قصة "معاذة العنبرية" نقطة محورية في حياة الشخصية، تجسد من خلال حركات "معاذة" في كل ركن من أركانها أثناء حيرتها إزاء الأضحية التي أهديت لها وهذا ما جعلها تلجأ إلى البيت وذلك في قولها: "أمّا القرن فالوجه فيه معروف، وهو أن يجعل منه كالخطاف، ويسمر في جذع من أجذاع السقف، فيعلق عليه الزبل والكيران، وكل ما خيف عليه من الفأر والنمل والسنانير ونبات وردان، والحيّات وغير ذلك"[2] فمن خلال ذكر السنانير والفئران والنمل دلالات خاصة بالمكان وتواضعه إذ يعكس المستوى الاجتماعي التي تعيشها "معاذة العنبرية".

ذكرت المنازل في قصة "محفوظ النقاش" وقصة "وليد القرشي" في قوله: "والرأي أن نميل إلى منزل الوليد فنقيل فيه"[3] فالبيت هو موضع الراحة والاطمئنان.

---

(1)- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، بيروت-لبنان، ص38.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص57.

(3)- المصدر نفسه، ص 61.

أمّا في قصة "عبد النور" فقد شكلت الغرفة خيرا مهما ضمن الأماكن المغلقة التي تتصل بالحياة الاجتماعية للإنسان، إذ تتسم بسمة الأمن والاستقرار واسترجاع الذكريات، فهي التي تحوي الإنسان بكل أفكاره وآماله وتطلعاته، فقد كشف الجاحظ عنها في بداية القصة قائلا: "قالوا كان عبد النور كاتب إبراهيم، بن عبد الله بن الحسن* قد استخفى بالبصرة، في عبد القيس، من أمير المؤمنين أبي جعفر وعماله، وكان في غرفة قدامها جناح، وكان لا يطلع رأسه منها..."[1] من خلال هذا المقطع يتحدد دور الغرفة في القصة التي يشير إلى الظروف الأمنية المتعلقة بهذا الشخص والتي أجبرته على البقاء في هذا المكان المعزول.

- **المسجد:**

هو عبارة عن فضاء مغلق ويخص فئة معينة من الناس، استطاع السارد أن يجعل منه مسرحا للأحداث، ففي قصة "أهل البصرة من المسجديين" جعل الجاحظ من المسجد ذلك الفضاء الضيق مكانا لسرد الأحداث وتحرك الشخصيات في قوله: "اجتمع ناس في المسجد، ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتثمير للمال..."[2] لم يأخذ المسجد حيزا كبيرا من الوصف والتدقيق وإنّما أراد الجاحظ أن يعرف للقارئ أين يضع نفسه في القصة ليطل على أحداثها، وقد وردت كلمة مسجد في مواضع متعددة من قصص البخلاء نذكر منها قصة "محفوظ النقاش" حيث يقول الجاحظ "صحبني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا، فلما صرت قرب منزله، وكان منزله أقرب إلى مسجد الجامع من منزلي"[3] تجري الأحداث ليلا وقد استهل السارد بالمسجد وإن كان هذا ليس المكان الحقيقي التي تدور فيه الأحداث وإنما هناك مكان آخر وهو المنزل وإنما أراد الجاحظ أن يبين سبب رفقته إلى المنزل.

أمّا في نادرة "إسماعيل بن غزوان" وقعت في المسجد لأنّ أحداثها تدور حول صلاة الجماعة "قال المكي: دخل اسماعيل بن غزوان إلى بعض المساجد يصلي، فوجد الصف تاما، فلم

---

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

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 237- 238.

(2)- المصدر نفسه، ص 52.

(3)- المصدر نفسه، ص 123.

يستطع أن يقوم وحده، فجذب ثوب شيخ في الصف ليتأخر فيقوم معه، فلما تأخر الشيخ، ورأى إسماعيل الفُرج، تقدم فقام في موضع الشيخ وترك الشيخ قائما خلفه ينظر إليه في قفاه ويدعو الله عليه"[1] فقد كان استحضار المسجد، مكان مقدس دلالة خاصة بوصفه أهم المعالم الدينية حضورا في ذهن القارئ وفي ذاكرة الأمة العربية بمختلف توجهاتها ومن هنا تظهر رؤية الجاحظ للواقع المعيش في العصر العباسي، وتحديد طبيعة العلاقة التي تربط بين المكان الديني وبين الشخصية البطلة التي تحاول من خلال المكان أن ترسم مستقبلها، فقد انعكست طبيعة المكان وقيمته التاريخية والدينية على الشخصية البطلة.

5.2) الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح هو الّذي "يتردد عليه الفرد من دون قيد أو شرط مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي أي ممارسة سلوك غير سوي يفرضه المجتمع كالسرقة والعدوانية، وهو عنصر أساس يتحرك من خلال الشخصيات الروائية، فضلا عن كونه عضيد الزمن الّذي يتعامل معه الكاتب"[2] إذ تكون هذه الأماكن شديدة الانتماء إلى مجموعة كبيرة من الناس وانتماء الناس إليها، فهي مفتوحة على الخارج، أماكن اتصال وحركة حيث تكون هذه الأمكنة "مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي"[3] إذ يلجأ البعض إلى تلك الأماكن لتغيير حياتهم الاجتماعية والعلمية المعتادة.

ومن الأماكن التي يصورها الجاحظ من خلال قصص البخلاء كثيرة ومتعددة منها: القرى، الحدائق، البساتين، الأنهار، السفينة، الشوارع، الأسواق، نذكر منها:

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص198.

(2)- حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة في ثلاثة روايات (الجدار، الحصار، أغنية الماء والنار)، دار فراديس للنشر والتوزيع، ط1، 2003، البحرين، ص2003.

(3)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص40.

➢ **السوق:**

هو من الأماكن المفتوحة حيث يعد من "الأمكنة العامة التي تمنح الناس حرية الفعل وإمكانية النقل وسعة الإطلاع والتبادل، لذا في أمكنة الانفتاح تنفتح على العالم الخارجي، تعيش دوما حركة مستمرة يؤدي وظيفة مهمة في سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم"[1] ففيه نجد مجمل النشاطات التجارية التي تلبي حاجيات الإنسان الضرورية من بيع وشراء، وقد شكل السوق في قصص البخلاء جزءً أساسيا ومعتبرا في الوقت نفسه، إذ نجد "قصة أبي سعيد المدائني" السوق ذا دلالة مهمة تمحورت حول الشخصية الرئيسية في القصة في قوله: "فإنّك تحتاج أن تشق وسط السوق، وعليك ثيابك والحمولة تستقبلك، فمن هاهنا نترة، ومن هاهنا جذبة، فإذا الثوب قد أودى، ومن ذلك أن نعلك تنقب وترق وساق سراويلك تتسخ وتبلى"[2] يوضح الراوي في هذا المقطع صورة محيط السوق الذي يكون مكتظا بالناس وهي سمة رئيسية من سمات السوق، إذ يحوي كافة طبقات المجتمع، ولكن الملاحظ من خلال هذه القصة أنّ السوق يحوي دلالة أخرى تتعلق بشخصية المدائني الرجل الكبير في السن الّذي لم يعد يقوى على الازدحام والحركة الموجودة في السوق هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد القصة تظهر شخصية أخرى متمثلة في شخصية "أبي سعيد" وطريقة تعامله مع الحركة الدؤوبة الموجودة في السوق وقد أفصح عن ذلك في قوله: "...وأما ما ذكرتم من تلقي الحمولة، ومن مزاحمة أهل السوق، ومن النتر والجذب، فأنا أقطع عرض السوق من قبل أن يقوم أهل السوق لصلاتهم، ثم يكون رجوعي على ظهر السوق"[3] فمن خلال هذا المقطع يكشف لنا علاقة المكان بالشخصية التي تصور حياة الناس من خلال الحركة والازدحام، فالسوق مكان مفتوح أكسب القصة بعدا جماليا، فهو رغم دلالته الإيجابية المتمثلة في البيع والشراء، وكسب القوت إلاّ أنّه يحمل أيضا في طياته دلالة سلبية تمثلت في الازدحام التي قد تؤدي إلى النهب والاحتيال.

(1)- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص244.
(2)- الجاحظ، البخلاء، ص166.
(3)- المصدر نفسه، ص167.

ورد السوق من خلال قصة "أبو إسحاق إبراهيم بن سيّار النظّام عن جاره المروزي، أنّه كان لا يلبس خفّا ولا نعلا إلى أن يذهب النبق* اليابس لكثرة النوى** في الطريق والأسواق"[1] فقد ورد السوق بطريقة مبهمة وغير محددة المعالم أما في قصة "ابن المقفع وابن جذام" فقد ذكر المكان على لسان الراوي في قوله: "...وما أظّن أنّ أحدا يدعو مثلي إلى الخريبة[2]"*من الباطنة** ففي القصة هذه حددّ الراوي المكان وجعله جزء من الحدث إذ اصطحب "ابن جذام" "ابن المقفع" إلى مكان فيه غذاء بسيط يتمثل في كسيرات وملح، على الغم من أنّ المكان تجاري غير أنّ الجاحظ حوّله إلى مكان أكل.

- **القرى:**

تمثل القرية المكان الرحب المفتوح الّذي سهل على جماعة الخرسانيين الانتشار في رحابتها في قوله: "ورأيت حمّارة منهم، زهاء خمسين رجلا، يتغذون على المباقل بحضرة قرية الأعراب في طريق الكوفة..."[3] فهذا دليل على الانفصال والفرقة، فالقرية رمزا ذو قيمة دلالية وجمالية حيث: "مثلت القرية مسرحا لكثير من الأعمال الروائية، أدار من خلالها كثير من الكتاب معظم أعمالهم السردية"[4] فهي نمط حياة مميز ملتزم بمبادئ وقيم لا يمكن تجاوزها، فقد مثلت القرية "الحيز الّذي يبدو أكثر انفتاحا وأقل انغلاقا إلى السجن، مما يؤهلها لأن تنفتح على سكانها في ضوء ما يعتمل في نفوسهم من عادات وتقاليد، فهي الحيز المكاني الخصب الّذي يؤثر في الإنسان"[5] والملاحظ من خلال هذه القصة أنّ القرية أخذت منحى مختلف على كل ما ترمي إليه من دلالات إذ كانت ذريعة من طرف الخرسانيين للتفرقة.

---

* - النبق: دقيق حلو يستخرج من لب جذع النخل. والنبق: حَمْلُ شجر السدر.

** - النوى: ج: نواة، وهي عجمة التمر ونحوه أي حبّة أو بزره.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 52.

(2)- المصدر نفسه، ص146.

* - اسم موضع في البصرة.

** - مجتمع الدور والأسواق.

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص18.

(4)- شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، مؤسسة حورس الدولية، ط1، 2006، الإسكندرية، ص58.

(5)- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، د.ط، 2006، عمان، الأردن، ص29.

➢ **الشارع:**

تعدّ فضاءات الأحياء والشوارع أمكان انتقال ومرور تتحرك من خلالها الشخصيات، وهي من أماكن الانتقال العامة، إذ تشكل مسرحا لغدوها ورواحها، وقد ذكر الجاحظ في نوادر "طرف شتى" شارع دجلة في قوله: "أصلحك الله ! إنهم يسقون حماري ماء بئر، ومنزل صاحب الحمار على شارع دجلة، فهو لا يعرف إلاّ العذب"[1] فقد اتصل الشارع بقيم ودلالات تساعدنا على تحديد الوضع الاجتماعي السائد في هذه المنطقة كما أنّ الحي الشعبي يتميز بطابعه المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضارية فهو مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته، فهو يحمل هويته الخاصة كفضاء انتقالي.

➢ **البساتين والأنهار:**

هو مكان طبيعي ذو أشجار وأنواع عديدة من النباتات والمياه العذبة وقد تسجد في قصص البخلاء من خلال قصة "السلام والطعام" التي كان بطلها الشيخ الخرساني في قول الراوي: "ومضى وحده حتى يدخل بعض بساتين الكرخ* وينظر موضعا تحت شجرة، وسط خضرة، وعلى ماء جار"[2] فقد أضفى الراوي اللمسة الفنية الجمالية التي كانت بارزة في ذلك العصر.

فالبستان مكان مفتوح، هو نقطة انطلاق للقصة يحمل دلالات متعددة، فالبستان هو رمز للجمال والهدوء والسكينة يبعث الراحة النفسية ويساهم في تلخيص الشخصية من أعباء الحياة وهمومها، لذلك نجد الشيخ يتردد على هذا المكان حتى يروّح عن نفسه ويستعيد راحته، والبستان يحوي الأشجار المليئة بالخضرة والماء الصافي والأنهار المنحدرة من الجبال وكل هذه العناصر الجمالية توحي بدلالات معينة فالشجرة رمز العطاء فهي التي تمنحنا الظل والثمار، فقد كانت جزءا من طعام الشيخ وقد تجلى في قول الراوي: "فإن وجد قيّم ذلك البستان رمى إليه بدرهم ثم قال: اشتر لي بهذا، أو أعطني بهذا رُطبا (إذا كان في زمان الرطب) أو عنبا (إذا كان

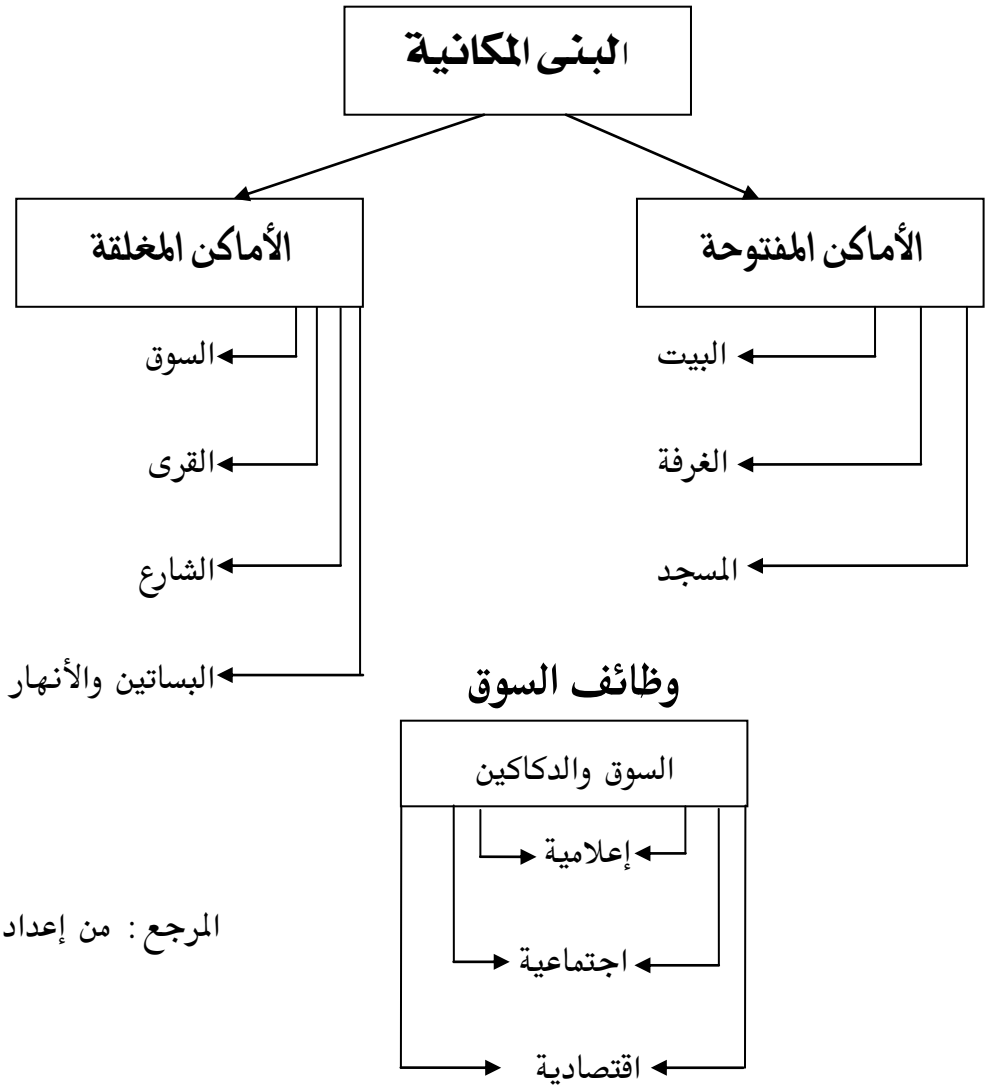
(1)- الجاحظ، البخلاء، ص55.

* - هو حي من أحياء بغداد.

(2) - الجاحظ، البخلاء، ص48.

في زمان العنب)"[1] أمّا بالنسبة للخضرة فهي مبعث الراحة النفسية والاسترخاء، فاللون الأخضر يرمز للخصوبة والعطاء.

وبما أنّ صورة البستان في القصة رمز للعطاء والسخاء وبالتالي يصور الكرم بصفته رمزا من رموز الكرم في القصة، على الرغم من أنّ تصويره للكرم كان غريبا غير الصورة المعروفة له، إذ توقف كرمه على الكلام فقط من خلال دعوة شخص كان مارا حتى يشاركه طعامه ولكن لم تكن له النية في ذلك وهنا نلمس صفة التناقض في الشخصية من خلال التظاهر بالكرم وإخفاء صفة البخل.



المرجع: من إعداد الطالبة.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص48.

يعتبر السوق والدكاكين مجالا هاما وحيويا، فهو مكان مفتوح يجتمع فيه الناس من أجل اقتناء حاجياتهم ودليل على رواج الحركة التجارية فيها وانفتاحها على الداخل والخارج.

5) بنية الفضاء الدلالي في بخلاء الجاحظ:

لا يعادل الفضاء الدلالي هنا المكان، لأنه أكبر من أن تشخصه حدود، فهو يتعلق بالمخيلة واللغة التي توحي بدلالات تتجاوز فيها واقعية الشيء، إذ تعمل على بناء خلق جديد تضيف فيه وتحذف منه، فقد ينتج الفضاء الدلالي عن طريق التحام بين تصورين يجمع بينهما البعدين التقني والدلالي: "يتعلق الأول بالفضاء المكاني في بعده السكوني، أمّا الآخر فيتجه إلى البعد الدلالي المتحرك بالشخصيات والمتفاعل معها حيث تبرز إمكانيات الفضاء دلاليا من جمعه بين المتخيل والواقعي"[1] إذ إنّ الاهتمام بالنص يتسع ليتخطى الحدود الطبيعية المكانية ليشمل الأبعاد الإيحائية والرمزية والدلالية وأكبر دليل على ذلك تصوير الجاحظ للبيت الّذي يعدّ سجلا لمشاعر حياة الإنسان وعلى جدرانه تواريخ الأيام الماضية والأيام الباقية، لذا فهو الرحم الاجتماعي الأكثر عرضة لتقلبات الأيام، فالمعنى الدلالي للبيت يشتمل كل البيوت المألوفة للعيش الباعثة للأمان والطمأنينة، إذ نلمس غريزة حب دفينة تكرر الأشكال وتكرر البناءات والمواد المستعملة وثمة غريزة حب البقاء، وعليه تصبح الأساس الّذي ينمي الشخصية إذ يقال: :تبات البيوت فينا ولسنا نحن الّذين نبات فيها، بمعنى أنّها منذ الطفولة وحتى الوقت الحاضر تحتوي شخصيتنا ومشاعرنا وأحلامنا وأفكارنا"[2] إذن وبلا مراء فالفضاء الدلالي هو الّذي يتشكل من خلال قدرة اللغة على الخروج عن معناها الشكلي الظاهري وقد برز جليا من خلال تصوير الجاحظ للغرفة هذا المكان المغلق التي مهما جرى الحديث عنها ومهما قيل في خصائصها وتركيبها لا نستطيع الكشف عن بنيتها الجمالية فهي "بقع فوق أرض تحجب النور وتصنعه، وتجعل لباحثها الصغير إمكانية تعويضية عن الفضاء السمح الأقل المتجدد، واستطاع الإنسان بخبرته وحاجاته وتعدد أزمنته وتعاقبها أن يوطن نفسه السكن فيها، فالغرق في تكوينها الفكري حاجات لا بديل لها، تصبح غطاء للإنسان، يدخلها فيخلع جزءا من ملابسه ويدخلها ليرتدي

(1)- لحسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، د.ط، 2006، ص 458.

(2)- ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، سوريا، ص175- 176.

جزءا آخر وعندما يألفها يتحرك بحرية أكثر وإذا ما إطمأن تماسكها بدأ بالتعري فيها التعري الجسدي والفكري، لكنه عندما يخرج منها يعيد تماسكه ويبدو كما لو أنه خرج من تحت غطاء خاص"[1] فهو المكان الّذي يمثل الخلوة والحرية الفردية حيث تعود الشخصية لأصلها دون تصنع أو قناع.

6) علاقة المكان بالشخصية:

يعدّ المكان من العناصر المهمة في بناء الشخصية، فلا يمكن أن توجد شخصية بدون مكان، فالمكان فضاؤها وحيزها الّذي تتحرك فيه، فهو لا يقل أهمية عن دور الزمان في بناء الشخصية حيث: "لا يمكن تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان، في أي مظهر من مظاهره"[2] فكلاهما يشكلان دورا ذا أهمية كبيرة في بناء الشخصية إذ هما متصلان ومتلازمان، وعليه فالمكان بالنسبة للشخصية الرئيسية يعد الوعاء الّذي تتحرك فيه، إذ لايمكن أن تعيش خارج إطار المكان ففيه ولدت وعلى يديه ترعرعت وفيه تموت، فهو الحيز الّذي تحويه طيلة حياته، فلا مناص من القول: إنّ الشخصية والمكان دائما في حركة تبادلية يؤثر كل منهما بالآخر، ولا يمكن أن يتوقف التأثر ببعضهم بعضا[3]، واللافت للنظر أنّ المكان كان له دورا هاما للشخصية الرئيسية في قصة "مريم الصناع" حيث عكس الحقيقة النفسية للشخصية، كما كان البيت هذا الفضاء الواسع في "قصة معاذة العنبرية" يترجم نفسية المرأة التي ربطته بحيرتها في ذبح الأضحية، فالفضاء المكاني بما يحويه من أبنية وتضاريس وهيكلة ينعكس على سلوكات الشخصية الرئيسية ومدى تأثرها به.

لذلك يبقى المكان ثابتا نسبيا محافظا على طابعه الّذي يؤثر على نفسية الشخصية وطبعا، مهما بدت درجات التغيير فيه، حيث "المكان يتسم بدرجة من الثبات يساعد الأنا على التعرف على ذاتها، ويساهم في حمايتها من عواطف التشتت والضياع، التي توشك عملية التغيير

(1)- ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، ص94.

(2)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص227.

(3)- ينظر: شاهين أسماء، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، 2001، بيروت، لبنان، ص17.

أو بالأحرى التشويه أن تطيح بها بلا هوادة"[1] فإنّ الثبات النسبي للمكان يساعد الراوي على تجاوز الإطار المادي الشكلي للمكان ليصبح يحمل في طياته كل ما يختص بالإنسان من عادات وتقاليد وأفكار وأخلاق فهو كيان اجتماعي يحوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه وأكبر دليل على ذلك السوق في قصص البخلاء، هذا المكان المفتوح الموحي بالازدحام والاكتظاظ فهو يعكس طبيعة النتاج الاجتماعي الذي يترجم في أفكار وأخلاق أصحابه.

من خلال المكانة المرموقة التي يكتسيها المكان داخل العمل السردي، فهو جوهر النص تتحدد قيمته بمقدار تجربة المبدع الحاملة لدلالات اجتماعية ونفسية وتاريخية، فلمسة المبدع المتقنة تحقق للمكان انسجامه.

ومن خلال تحليلنا لبعض قصص البخلاء التي اتخذت المكان موقع الصدارة مقارنة مع مكونات النص وذلك من خلال عرضنا لثنائية الانغلاق والانفتاح في القصص قد أكسبت المكان أبعادا دلالية وجمالية ورمزية، فرغبة المبدع في إقناع المتلقي يرجع إلى مدى استعانته بإستراتيجية المكان، ليدعم مضمون النص المكتوب.

وقد حاز المكان على رعاية معتبرة، بالاستناد إلى دوره الفعّال في هيكلة المتن مما يهيئ للقارئ النفاذ إلى عمق التجربة الحكائية هكذا اتخذه الجاحظ ليكون أداة طيّعة لديه، يملأ من خلالها كل ثغرة من ثغرات النص.

(1)- حافظ صيري، الحساسية الجديدة واستخدامات المكان، الأقلام، عد11 -12، 1986، ص70.

II. بنية الزمان:

يعدّ الزمن مكونا نبائيا لا يمكن أن ينفصل عن بقية المكونات السردية الأخرى، ولعل هذا ما جعل الدارسين يولونه اهتماما كبيرا بالبحث في مفهومه وأنواعه وتمظهراته وآلياته مدركين أنّه "من المتعذّر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الّذي يوجد السرد وليس السرد هو الذي يوجد الزمن"[1] فهو العمود الفقري الّذي يشد أجزاء العمل السردي والرابط الحقيقي بين الأحداث والشخصيات والمكان، وبالتالي يستحيل وجود عمل قصصي خال من الزمن.

1) مفهوم الزمن:

أ- لغة:

يتجاوز مفهوم الزمن مع العديد من المدلولات المماثلة، وذلك ما ذهب إليه ابن منظور في قوله "الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المُحْكَمِ: الزّمن والزمان العَصْرُ، والجمع أَزْمُنْ وأَزْمَان وأزمنة، وزَمَنٌ زامِنٌ: شديد، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، أَزْمَنَ بالمكان، أقام به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن، الزمنة: البرهة"[2]

ويتناول مفهوم الزمن اللغوي "أبو هلال العسكري" في معجمه "الفروق اللغوية" حيث يقول "الفرق بين المدة والزّمان: أن اسم الزمان يقع على كل جمع من الأوقات وكذلك المدة إلاّ أنّ أقصر المدة أطول من أقصر الزّمان ولهذا كان معنى قول القائل لآخر إذا سأله أن يمهله أمهلني زمانا آخر غير معنى قوله مدة أخرى لأنه لا فرق بين أهل اللغة أنّ معنى قوله مدة أخرى أجل أطول من زمن ومما يوضحا فرق بينهما أنّ المدّة أصلها المدّ وهو الطول ويقال مده إذا طوله إلاّ أنّ بينها وبين الطول فرق وهو أنّ المدة لا تقع على أقصر الطول ولهذا يقال مدّ الله في عمرك و لا يقال لوقتين مدة كما لا يقال لجوهرين إذا ألفا إنهما خطّ ممدود ويقال لذلك طول فإذا صحّ هذا وجب أن يكون قولنا الزّمان مدة يراد به أنه أطول الأزمنة كما قلنا للطويل إنّه ممدود وكان مرادنا أنه أطول من غيره فأما قول القائل آخر الزّمان فمعناه آخر الأزمنة لأنّ الزمان يقع على الواحد

(1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص117.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، مج13، مادة (ز م ن)، ص199.

والجمع فاستثقلوا أن يقولوا آخر الأزمنة وأزمان فاكتفوا بزمان، أما الفرق بين الزّمان والوقت: أنّ الزّمان أوقات متوالية مختلفة أو غير مختلفة فالوقت واحد وهو المقدر بالحركة الواحدة من حركات الفلك وهو يجري من الزّمان مجرى الجزء من الجسم"[1].

ب- اصطلاحا:

أضحى الزمن عند بعض الدارسين عبارة عن إشكالية، فقد أخذت مكانا وشغلت الفلاسفة والعلماء وذلك في شتى المجالات، إذ جعلوا الزمن مكونا أساسيا في العمل السردي، وقد أثار كثير من الاهتمام في مختلف المجالات المعرفية المختلفة، فهو أحد عناصر الخطاب السردي ولا نجد سرد بدون زمن حيث ذكر "غاستونباشلار" أنّ "للزمن عدة أبعاد، وللزمن كثافة وهو لا يبدو متصلا إلاّ في ظل كثافة معينة، بفضل تراكب عدة أزمنة مستقلة عكسيا وتكوّن كل بسيكولوجيا زمنية متوحدة ناقصة بالضرورة وجدلية بالضرورة"[2] هذا ما يدل على أنّ حياة الإنسان في حقيقة الأمر لها نقطة تقاطع دقيقة مع سيرورة الزمن، إذ يصعب العثور على معنى محدّد للزمن بالرغم من سهولة الإحساس به، وقد يعود ذلك إلى غموضه وتداخل المفردات اللغوية المعبرة عنه: كالوقت، المدة، الفترة، العصر، الديمومة، ولقد ظلّ الزمن عنصرا إطاريا مهما في القص القديم وهذا ما نلمسه من خلال أقوال العديد من الباحثين في هذا المجال:

معظم الدراسات تشير إلى أنّ الشكلانيين الروس هم الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب من خلال ارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، لأنّ عرضها في الخطاب الأدبي يتم بطريقتين هما:

- إمّا أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فالواقع تكون إذن متتابعة منطقيا، وهذا ما سموه بالمتن.

(1)- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، ج1، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، القاهرة، مصر، ص270.

(2)- غاستون باشلار، جمالية الزمن، تر: خليل حاوي، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1982، بيروت، ص111.

▪ وإما أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي، دون الاهتمام بالاعترفات الزمنية وهو ما سموه بالمبنى[1]. للزمن أهمية كبيرة في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي.

▪ يمثل الزمن "روح الوجود الحقة" فهو محرك فعلي لحياة الإنسان إذ يساهم في عملية خلق الكون الّذي يحوينا ويشكل وجودنا سواء كان ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فالزمن هو "تلك المادة المعنوية المجردة الّتي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وحركة، بل إنّما البعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه له حركاتها ومظاهرها وسلوكها"[2] فالزمن هو حياة الخطاب الأدبي.

في حين يرى "عبد الملك مرتاض" أنّ "الزمن مظهر وهمي بزمن الأحياء والأشياء، فتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي وغير المحسوس المجرد، ونفسي غير مادي يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته فهو وعي خفي لكنه متسلط ومجرد يتمظهر في الأشياء المجسدة"[3] فالزمن من هذا المنظور يعدّ مكونا خطابيا يقوم على تقنيات وآليات وأنظمة تتحكم في ظهور الأحداث وفق تتابع زمني متميز.

(1)- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ص 108.
(2)- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1988، تونس، ص07.
(3)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص26.

2) أنماط الأزمنة:

تميز النص السردي بتنوع أشكاله، وعلى هذا الأساس ميز الدارسون بين زمنين: **زمن القصة، وزمن الخطاب**.

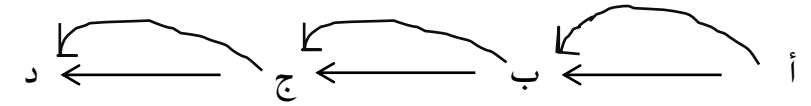
2.1 زمن القصة(*Temps De L'histoire*):

وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي، حيث أنه "المدى الزمني الّذي يستغرقه عرض الوقائع والموقف المعروضة كنقيض لزمن الخطاب"[1] إذ يمكن أن تجري أحداث قصة ما، وفق تسلسل زمني.

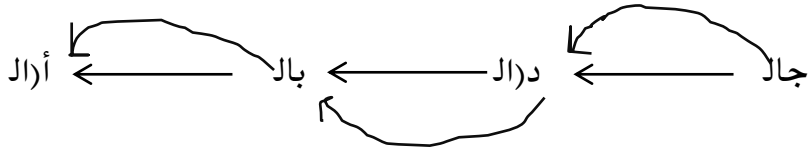
2.2 زمن الخطاب (*Temps De Discoure*):

ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد[2]، إذ يتيح زمن السرد للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة.

إنّ الزمن يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي ويمكن التمييز بين الزمنين على الشكل التالي:

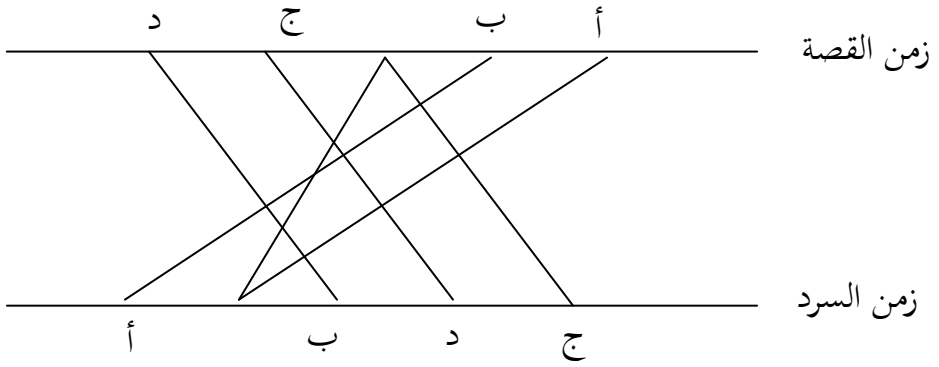


فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل الأتي:



(1)- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة، ص78.
(2)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص87.

وهكذا يسمى "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[1] ويمكن توضيح هذه المفارقة بالشكل التالي:



المصدر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص74.

إنّ الإمكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ولذلك أنّ الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة.

من العناصر التي تلعب دورا مهما في تحديد زمن القصة، نجد تقنيات الزمن الثلاث وهي: الترتيب(***Ordre***)، المدة(***La Durée***)، التردد (***La Fréquence***).

2.1.1) **الترتيب**:

يقصد به تتابع الأحداث الواحد تلوى الآخر، إذ يعتبر محورا أساسيا لصيقا بالبناء الزمني للحكاية في أي خطاب سردي وقد أطلق عليه عدة مسميات: كالنظام الزمني[2] عند حميد لحميداني، الترتيب الزمني الّذي استعملته "يمنى العيد"، وقد عرفه "جيرار جينيت" بأنه: "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3] إذ لا يتطابق نظام الترتيب في الزمنين: زمن

(1)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص73.

(2)- المرجع نسفه، ص. ن.

(3)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997، ص47.

السرد وزمن الحكاية، لأنّ زمن الحكاية يقتضي وقوع أكثر من حدث في وقت واحد، في حين زمن السرد لا يسمح بوقوع عدد من الأحداث في وقت واحد وإنما يقتضي الترتيب.

كما يعتبره "جيرالد برنس" على أنه: "مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع وترتيب حدوثها في السرد"[1] فليس من الضروري أن تتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداث كما جرت في الواقع.

ويمكن رصد هذه التحريفات الزمنية الناجمة عن اندماج زمن الحكاية في زمن السرد عبر ثلاث حالات تمثل العلاقة بين الزمنين "زمن المتن وزمن المبنى"[2] تلك الحالات هي:

أ) حالة التوازن المثالي:

يتوازى زمن عرض الأحداث عبر السرد مع زمن وقوعها حيث "يكثر في السرد المتزامن، حيث يكون السرد موازيا لزمن القصة، وكذلك نجد هذا في الحوارية، فيكون زمن الحوار هو زمن الحكاية نفسها، ونجد هذه الحالة في الكثير من القصص في التراث العباسي"[3] وقد اعتمد الجاحظ على هذا النوع من الترتيب في سرد أحداث قصصه وخاصة وأنه تعتمد على المذهب الواقعي وعلى النمط الإخباري في عرض الأحداث، وقد برز ذلك جليا من خلال قصة "محفوظ النقاش"[4] التي يمكن ترتيب أحداثها كما يلي:

1. محفوظ النقاش يصحب الجاحظ من مسجد الجامع ليلا.
2. يصيران قرب منزله.
3. يسأله أن يبيت عنده مغريا إياه بطعام لذيذ.
4. يميل معه إلى المنزل.
5. يبطئ ساعة ثم يجيء بجام لبأ وطبق تمر.

(1)- جيرالد برنس، قاموس المصطلحات، ص14.
(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص341.
(3)- المرجع نفسه، ص 342.
(4)- الجاحظ، البخلاء، ص 139.

6. يمد الجاحظ يده إلى الطعام فيقول محفوظ محذرا من مغبة الأكل كلاما احتجاجيا طويلا.

7. يضحك الجاحظ كثيرا ويأكل أكثر.

تسلسل الأحداث في القصة يوازي تسلسلها في الواقع الّذي جرت فيه، وقد جعل هذا الترتيب، الحدث يتنامى بصورة طبيعية لا تعدم عنصر الإثارة، ولا سيما مع تسارع الأحداث بتلك الأفعال المختصرة والجمل القصيرة، كما نجد هذا الترتيب في قصة "جبل وأبو مازن"[1] حيث نجد حالة توازي بين زمن القصة بزمن السرد إذ يمكن ترتيب أحداثها كما يلي:

1. خروج جبل ليلا وخوفه من العسس[*].
2. عدم خوفه من لصوص اللّيل.
3. دقّ الباب على أبي مازن وفي قلبه خوف من العسس.
4. طلب جبل من أبي مازن المبيت عنده.
5. تظاهر أبو مازن بالسُّكر لتجنب استضافة جبل.
6. اختراع أبو مازن ذريعة السكر وفقدان الوعي أمام جبل حتى تخلص منه.

نلمس في هذه القصة تسلسل الأحداث وترتيبها ترتيبا منطقيا وفقا للواقع حيث نجد تطابق بين زمن القصة وزمن السرد مع اعتماد الجاحظ على الإثارة والتشويق من أجل عدم إيقاع القارئ في الملل والضجر.

وعليه نلمح حالة من التوازن المثالي نمط شائع في القصص عموما والعباسي خصوصا لأنه "يتناسب مع عنصر التأريخ التي سادت هذا العصر، وإذا حدثت فيه استرجاعات ما فهي تأتي تكرارا لحدث مضى معروف لدى المتلقي، ولا تكون استرجاعات لحدث طارئ على السرد"[2] يسعى المؤلف إلى أن يقدم لقارئه بطلا مكشوفا لا يهتم بعالمه النفسي الداخلي.

---

(1)-الجاحظ، البخلاء ، ص61.

*- هم حراس الليل يجوبون المدينة لكشف اللّصوص.

(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 346.

ب) حالة القلب:

تعرض الأحداث في هذه الحالة من نهايتها، ثم العودة إلى بدايتها وتصاعد الأحداث بعد ذلك، يعتمد فيها السارد على وسائل كثيرة أهمها التذكر والأولوية لزمن السرد، وأكبر مثال على ذلك قصة مريم الصناع"[1] التي تمّ ترتيب أحداثها وفق النحو الآتي:

1. موت مريم الصناع.
2. تجهيز ابنتها وتزويجها.
3. استفسار الزوج حول مصدر المال.
4. إقناع مريم الصناع زوجها بالطريقة التي اتبعتها في جمع المال.
5. افتخار الزوج بصنيع زوجته وحكمتها في الاقتصاد.
6. قيام جماعة من المسجديين إلى جنازتها وتعزية زوجها.

نلمس من خلال هذه القصة براعة الجاحظ وقدرته على شد القصة من بدايتها الفنية إلى نهايتها، وهي نهاية زمنية واحدة، ففي مطلع القصة نجد الكلام عن موت مريم الصناع وفي الخاتمة نجد الكلام عن النهوض إلى جنازتها.

ج) حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي:

ويسمى بالنسق الزمني المتقطع[2]، حيث يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية إذ "تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية صعودا وهبوطا وتوقفا"[3] إذ تتضمن القصة الكبرى بداخلها قصصا صغرى.

الملاحظ أنّ الجاحظ لم يعتمد على حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي في قصص البخلاء وذلك لاعتماده على تصوير الشخصيات وطباعهم وتتبع حركاتهم طبقا للترتيب الزمني المتزامن مع

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص30.
(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 349.
(3)- المرجع نفسه، ص .ن.

سرد القصة، لأنّ معظم القصص التي جمعها الجاحظ كانت من أفواه رواة عايشوا هذه الشخصيات في حين الانطلاق من وسط المتن الحكائي يعتمد على الرواية المباشرة دون تدخل أي راوي.

إنّ هذا النوع من التعامل مع الزمن الحكائي يؤدي إلى توتر القصة، وتشويق القارئ لأنّه يتطلع إلى معرفة الزمنين، ما قبل وما بعد، بمعنى آخر فإنه يزيد في مساحة المجهول والغامض في القصة، كذلك يمنح الزمن المتعرج هذا، القصة حركة فنية جميلة فهو يسهم في خلق قصص داخلية ويشابك بين الأحداث ويعمق العقدة الفنية يكثر هذا النوع في القصص المركبة متشعبة الأحداث.

2.1.2) المدة:

نعني بها التفاوت النسبي الّذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، لذلك تعرف المدة على أنها "المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد إلى الماضي البعيد أو القريب واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الارتداد على صفحات الرواية"[1] فتحيل مدة النص القصصي وتتمثل في ضبط العلاقة بين زمن الحكاية الّذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات.

كما أنها توفر حركة الزمن في السرد إيقاعا خاصا مرتبطا بالأحداث والشخصيات، وبما أنه "هو لغة تعرض في عدد محدود من السطور أحداثا، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب وهو ما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع للسرد يتراوح بين البطء والسرعة"[2] ويمكن لضبط هذا الإيقاع وحركة الزمن تبني الحالات التي تصف هذه العلاقة.

إيقاع السرد:

يتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة بتوظيف تقنيات زمنية سردية أهمها: الخلاصة والحذف وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد والوقفة.

(1)- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1997، سورية، ص70.
(2)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص351.

أ- **تسريع السرد**:

يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد.

✓ **التلخيص**:

هو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة، إذ هي مقاطع سردية تقتصر على "تقديم موجز وسريع للأحداث والكلمات بحيث لا يتعرض أمامنا سوى الحصيلة **(*Le Bilan*)** أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها الأحداث"[1] يكون الزمن الّذي جرت فيه الأحداث أطول بكثير من المساحة النصية المخصصة لسرد ما وقع في تلك الفترة.

استخدم الجاحظ التلخيص في عرض أحداث قصصه، وقد تجسد ذلك من خلال قصة "العراقي والمروزي" في قوله: "ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدّهر، وذلك أنّ رجلا من أهل مرو كان ولا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته، ثمّ كان كثيرا ما يقول لذلك العراقي: ليت أني قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك لقديم إحسانك وما تجدد لي من البر في كل مرة، فأمّا هاهنا فقد أغناك الله عني"[2] يختزل الجاحظ في الأسطر القليلة فترة طويلة من حياة العراقي والمروزي فقد كان هذا الأخير يتردد على العراق من أجل التجارة وهذا يتطلب فترة زمنية طويلة من أجل السّفر والحصول على البضائع، وفي ذلك الوقت كان ينال الترحاب والكرم من طرف الرجل العراقي وهذه الأحداث تحتاج لسردها مدة زمنية طويلة إلاّ أنّ الراوي لخصها في بضعه أسطر، والملاحظ في هذا المثال أنّ السرد يحدد المدى الزمني يغطيه التلخيص، وهي كل تفاصيل السفر والزيارات المتكررة على العراق من أجل التجارة وطريقة استقبال العراقي للمروزي.

أمّا في قصة "مريم الصناع" فنجد الجاحظ يعلن الفترة الزمنية الملخصة لكل الأحداث التي قامت بها "مريم الصناع" وقد تجسد ذلك في قولها "أعلم أنني منذ ولدتها إلى أن زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة وكنا كما قد علمت، نخبز في كل يوم مرة، فإذا اجتمع من ذلك

(1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 159.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص45.

مكوك بعته"[1] ففي هذا المقطع يختصر الراوي كل ما قامت به "مريم الصناع" طيلة اثنا عشر سنة في السعي إلى التوفير والاقتصاد من أجل الحصول على المال حتى تستطيع تجهيز ابنتها، والملاحظ أنّ المدة الزمنية التي عاشتها "مريم الصناع" وهي تدخر وتقتصد من أجل الحصول على الأموال بغرض تجهيز ابنتها وقد كانت مدة زمنية طويلة إلاّ أنّها لم تغطي مساحة زمنية طويلة في النص.

كما تجسد التلخيص في قصة جبل وأبي مازن في قوله: "ثمّ أغلق الباب في وجهه ودخل، لا يشك أن غدره قد وضح، وأنّه قد ألطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة"[2]فقد استطاع الراوي سرد أجزاء القصة وتقديمها من وجهة نظره طبقا إلى ما تؤول إليه القصة وهذا نوع من التلخيص في سرد أجزاء القصة.

✓ **الحذف (*Ellipse*):**

وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث حيث "يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته..."[3] فقد تجسد الحذف في قصة "زبيدة بن حميد" من خلال قوله: "فلما قضاه بعد ستة أشهر"[4] إذ نجد الراوي سكت عن الأحداث التي جرت في تلك الفترة ثم يكررها البقال في قوله: "فقبضتني بعد ستة أشهر درهمين وثلاث شعيرات"[5] فقد سكت عن جزء من القصة وأشار إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف.

أمّا في قصة "عبد النور" فهناك إشارة ضمنية إلى المدة التي قضاها في الغرفة إذ يقول "...لما في ذلك من الأنس عند طول الوحشة، فلما طالت به الأيام ومرت أيام السلامة، جعل في الجناح خرقا بقدر عينه، لما طالت الأيام صار ينظر من شق باب كان مسمورا"[6] يشير الراوي إلى مدة زمنية معينة لكنها غير محددة، إذ يبين في البداية المدة التي قضاها "عبد النور" في الغرفة

(1)-الجاحظ، البخلاء، ص54.
(2)- المصدر نفسه، ص62.
(3)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.
(4)- الجاحظ، البخلاء، ص58.
(5)- المصدر نفسه، ص58.
(6)- المصدر نفسه، 238.

التي قضى فيها مدة زمنية طويلة خوفا أن يفتضح أمره، وفضل أن يبقى منعزلا حتى تمر أيام السلامة وهنا تتجلى الفترة المحذوفة وبعد ذلك يخرج إلى الجناح ويجعل فيه جزءًا يرى منه "عبد النور".

وهناك نوع من الحذف، تمثل في "الحذف الصريح"[1] المحدد في قصة: "معاذة العنبرية، من أهل البصرة من المسجديين" إذ يقول السارد: "ثمّ لقيتها بعد ستة أشهر..."[2] فقد حذف السارد أحداث فترة محددة هي ستة أشهر كاملة، لها مشيتها وعدم أهميتها في بناء القصة.

والملاحظ في الحذف أنه يؤدي إلى سرعة الإيقاع الزمني في السرد، لأنه يستثني الأحداث الثانوية غير الفعالة في مجرى الأحداث، ويفسح المجال للأحداث الرئيسية التي تستأثر بخط الزمن الفعلي في السرد.

ب- تعطيل السرد:

ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمها: "المشهد والوقفة".

✓ **المشهد (*La Scène*):**

المشهد هو التقنية التي يقوم فيها الراوي بعرض المواقف والأحداث المهمة في القصة حيث "يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود (***Répliques***) متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"[3] إذ يلعب دورا هاما في استقطاب القارئ وجعله يعيش الحدث ويحس به.

والمشهد بارز بكثافة في قصص البخلاء للجاحظ، ومن أمثلة على ذلك نجد قصة "محمد بن أبي المؤمل" التي استهلها الجاحظ مباشرة بعرض الحوار الّذي دار بينه وبين الشخصية الرئيسية دون أن يلجأ إلى أي تقديم للقصة، فيفتتحها بقوله: "قلت لمحمد بن أبي المؤمل: أراك تطعم الطعام وتتخذه، وتنفق المال وتجود به، وليس بين قلة الخبز وكثرته كثير ربح، والناس يبخلون من قلّ عدد خبزه، ورأوا أرض خوانه، وعلى أنّي أرى جماجم من يأكل معك أكثر من

(1)- ركان الصفدي، الفن القصصي النثر العربي، ص352.
(2)- الجاحظ، البخلاء، ص34.
(3)- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص166.

عدد خبزك، وأنت لو لم تتكلف، ولم تحمل على مالك بإجادته والتكثير منه، ثمّ أكلت وحدك، لم يلمك الناس، ولم يكترثوا لذلك منك"[1] قم قال: "يا أبا عثمان، أنت مخطئ، وخطأ العاقل أبدا يكون عظيم وإن كان في العذر قليلا، لأنه إذا أخطأ بتفقه وإحكام، فعلى قدر التفكر والتكلف يبعد من الرشاد ويذهب عن سيل الصواب"[2] فالجاحظ يصور هذا المشهد من خلال تشخيص شخصية "محمد بن أبي المؤمل" الّذي يتميز بصفة البخل والملاحظ أنّ هذا الحوار جاء على شكل مناظرة بين الجاحظ وابن أبي المؤمل إذ يقول: "وبعد فأصحابنا آنسون واثقون مسترسلون، يعلمون أنّ الطعام لهم اتخذ، وأنّ أكلهم له أوفق من تمزيق الخدم والاتباع له ولو احتاجوا لدعوا به (...) قلت له: إنّي قد رأيت أكلهم في منازلهم وعند إخوانهم، وفي حالات كثيرة ومواضع مختلفة، ورأيت أكلهم عندك فرأيت شيئا متفاوتا وأمرا متفاقما (...) فلما حضر وقت الغداء، صوّب بغلامه وكان ضخما جهير الصوت، صاحب تصغير وتفخيم، وتشديق وهمز وجزم: يا مبشر هات من الخبز تمام عدد الرؤوس (...) قلت: ومن فرض لهم هذه الفريضة؟ ومن جزم عليهم هذا الجزم؟ أرأيت إن لم يشبع أحدهم رغيفه أليس لابد له أن يعوّل على رغيف صاحبه، أو يتنحى وعليه بقية ويعلق يده منتظرا للعادة فقد عاد الأمر وبَطُلَ ما تناظرنا فيه (...) قال: لا أعلم إلاّ ترك الطعام البتة، أهون علينا من هذه الخصومة، قلت: هذا ما لا شك فيه، وقد عملت عندي الصواب وأخذت لنفسك بالثقة إن وفيت بهذا القول"[3]. حاول الجاحظ من خلال هذا المشهد أن يبين طريقة تفكير "محمد بن أبي المؤمل" ونظرته للكرم، إذ استطاع الولوج إلى نفسية الشخصية الرئيسية وقدرته على الجدال والاحتجاج والبرهان في إبعاد صفة البخل عن نفسه، إذ اعتبر الزيادة في الخبز نوع من التبذير والإسراف.

أمّا في قصة "السلام والطّعام" جاء المشهد في نهاية القصة وقد تجسد من خلال الحوار الّذي دار بين الشيخ الخرساني والرجل الّذي كان مارا به في قوله: "فورد على الرجل شيء لم يكن في حسابه"[4] قام الراوي بإعلام الرجل المال بشيء يجهله، ثم قيل له: "قد أعفيتني من

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص116.
(2)- المصدر نفسه، ص116.
(3)- المصدر نفسه، ص116- 120.
(4)- المصدر نفسه، ص49.

السلام، ومن تكلف الردّ"، قال: "ما بي إلى ذلك حاجة، إنما هو إن أعفي أنا نفسي من هلم وقد استقام الأمر"[1] انتهى هذا الحوار في

الأخير إلى تسجيل مواقف متباينة من الشيخ، حيث توجد في ترك السلام وتكلف الردّ أفضل وأريح له، كما وجد الرجل أن يعفي نفسه من دعوة الآخرين حتى يستقيم الأمر عنده، ويمكن تلخيص المشهد في ما يلي:

أطراف المشهد	موضوع المشهد	مؤشراته
الشيخ الخرساني والرجل المار	دعوة الشيخ الخرساني لمشاركته طعامه بعدما ردّ عليه السلام، وتكلف رده أفضل وأريح حتى يعفي نفسه من دعوة الآخرين.	قيل له، قال الشيخ، قال الرجل

✓ **الوقفة (*Pause*):**

هي ما يحدث من توقفات وتعليق السرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف وتسمى "الاستراحة وفيها يكون الزمن معلقا ويتحقق ذلك عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب"الجاحظ، البخلاء[2] وتحدث الوقفة من خلال مرور الأحداث إلى الوصف حيث "الوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن"[3] فهي تقنية سردية تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الّذي تستغرقه الأحداث، فتكون عبارة عن توقفات معنية يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، ويرمز "جيرار جينيت" لهذه التقنية بـ:

زمن الحكي =ن، زمن الحكاية=0، إذن زمن الحكي ∞> زمن الحكاية.

قدم "جيرار جينيت" مثالا جيدا من رواية "بحثا عن الزمن الضائع" لـ"**مارسيل بروبست**" رأى أنّ أكثر من ثلث مقاطع الوصف الكثيرة في هذه الرواية لا يسبب تعطيلا زمنيا في مسار الأحداث[4] الوصف في السرد حتمية لا مناص منها.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص49.

(2)- محمد الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، البنية الدلالية، منشورات أمانة عمان الكبرى، مطبعة الروزانا، 2006، ص97.

(3)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص96.

(4)- نقلا عن حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص77.

إنّ كتاب البخلاء للجاحظ يحتوي على مجموعة من الوقفات الوصفية نذكر منها ما يتعلق بوصف الشخصيات والغوص في نفسيتها الداخلية وأكبر مثال على ذلك ما تجسد في قصة المدائني من خلال وصف هذه الشخصية المميزة. وقد تجسد ذلك في قوله: "كان أبو سعيد المدائني" إماما في البخل عندنا بالبصرة، وكان من كبار المعيّنين ومياسيرهم، وكان شديد العقل، شديد العارضة، حاضر الحجّة، بعيد الرؤية"[1] وفي هذا المقطع يصف الجاحظ المدائني وصفا دقيقا ويصوّرها على أنها شخصية شديدة البخل، يتميز بالاتزان وامتلاكه للحجة والبرهان وحكمته وغناه لكنه كانت تميزه صفة ذميمة شوهت شخصيته وهي صفة "البخل" مما يوحي لنا أنّ المدائني كان يقوم بهذه التصرفات من أجل إخفاء الصفة القبيحة التي كان يتصف بها.

كما ذهب الجاحظ إلى وصف الطّعام وذلك من خلال قصة "ثمامة وقاسم التمار" في قوله: "فأتوه يوما بقصعة ضخمة فيها ثريدة كهيئة الصومعة مكللة بإكليل من العراق، بأكثر ما يكون من العراق"[2] يصوّر الجاحظ صورة الطعام الّذي وُضع بين يدي "قاسم التمار" من خلال المأدبة التي أقيمت في بيت ثمامة مبينا ضخامة القصعة وكثرة الطعام حيث شبهه بالصومعة وشبه اللحم بالإكليل الندي يوضع فوقها، واعتمد الجاحظ على التشبيه من أجل تشويق القارئ وتجعله يواصل القراءة حتى يتعرف على بقية الأحداث.

وفي السياق نفسه عمد الجاحظ إلى وصف بعض الأماكن وقد برز ذلك من خلال قصة "وليد القرشي" إذ يقول: "جلسنا في فناءِ حائط له ظل شديد السواد، بارد ناعم، وذلك لتخن الساتر، واكتناز الأجزاء، ولبعد مسقط الشمس من أصل حائطه"[3] نجد الراوي يتوقف عن السرد حتى يصف المكان الّذي جلس فيه هو ومن رافقه، حيث يتميز هذا الوصف بالدقة في التصوير ونقلها إلى القارئ كما هي دون تغيير أو تزييف، فقد بين حجم الحائط وشدة سواده وقد أخذ وظيفة المصوّر الفوتوغرافي، أمّا بالنسبة لنعومة المكان فهذا يعتمد على الإحساس ولا يمكن مشاهدته، ويمكن تلخيص الوقفة الوصفية على النحو التالي:

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص164.

(2)- المصدر نفسه، ص236.

(3)- المصدر نفسه، ص61.

الموصوف	صيغة الوصف	أبعاده	وظيفة الوقفة الوصفية
حائط الفناء	الرؤية البصرية	الشكل: شديد السواد، بارد، ناعم، بعيد عن مسقط الشمس.	-تعطيل السرد. -إبطاء وتيرة السرد.

الوقفة الوصفية هي خادمة لسرد الأحداث لأن القارئ من خلال الوصف يتتبع تتابع الأحداث وتسلسلها وعليه تعد هذه الوقفة غاية جمالية بالضرورة.

2.1.3) مستوى التواتر:

يعدّ التواتر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، ويعود الفضل إلى "جيرار جينيت" الّذي عده أحد السمات المهمة في العملية السردية، إذ إنّ "التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية، وبصفة موجزة ونظرية ومن الممكن أن نفترض أنّ النص القصصي يروي مروة واحدة ما حدث مرة واحدة وأكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو ما حدث أمثر من مرة"[1] أي أنّ الحدث ليس له فقط إمكانية الوقوع، إنّما أيضا أن يعاود الوقوع مروة أو مرات أخرى، وفي هذا الصدد يقول تودوروف: "وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القص المفرد حيث يستحضر خطابا واحدا حدثا واحدا بعينه، ثمّ القص المكرر حيث يستحضر عدة خطابات حدثا واحد بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة"[2] ومن هنا أمكن تحديد ثلاثة ضروب للتواتر:

أ) **التواتر الانفرادي (*Singulatif*):**

يعد هذا النوع من علاقات التواتر، أكثر استعمالا في النصوص القصصية ويسميه "جينيت" "سردا قصصيا مفردا" **(*Récit Sigulatif*)** فهو يقوم على رواية الحدث مرة واحدة وقد انتشر هذا النوع من التواتر بكثرة في قصص البخلاء، إذ نجده في قصة "حديث إسماعيل ابن غزوان" حين قال: "للّه درّ الكندي! ما كان أحكمه وأحضر حجته، وأنصح جيبه وأدوم طريقته! رايته وقد أقبل على جماعة ما فيها إلاّ مفسد... فقال تسمون من منع المال من وُجوه الخطأ، وحصّنه

(1)- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص86.

(2)- نقلا عن آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص70.

خوفا من الغيلة، وحفظه إشفاقا من الذّلة بخيلا..."[1] قدمت هذه القصة حدثا واحدا ورد مرة واحدة تجسد في إقبال الكندي على جماعة من المفسدين حتى يعلمهم أصول الاقتصاد وحفظ المال، مما جعل "ابن غزوان" يفقه نصائح الكندي ويزداد معرفة بأصول البخل.

ب) التواتر التكراري (*Répétitif*):

هو أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، حيث سماه "جيرار جينيت" بـ"المحكي التكراري"[2] حيث تعتمد بعض النصوص القصصية على طاقة التكرار أي ما يسمى "بإعادتي النص القصصي ويمكن أن يروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية، كما يبدو ذلك في الروايات المعتمدة على تبادل الرسائل"[3] ومن أمثلة على ذلك من قصص البخلاء للجاحظ نجد في "طرف شتى" حيث قدّم الجاحظ قصة الرّجل الّذي جاء إلى "أبي الفتح" فقال له: "يا أبا الفتح، خذ ذلك الرغيف فقطعه، وأقسمه على أصحابنا، فتغافل أبو الفتح ثم أعاد عليه القول: فتغافل، فلما أعاد عليه القول الرابعة، قال: مالك، ويلك، لا تقطعه بينهم؟ قطع الله أوصالك! قال: تبتلي على يدي غيري، أصلحك الله! فخجّلناه مرة، وضحكنا مرة، وما ضحك صاحبنا، ولا خجل"[4] إذ تمثل التكرار في قوله: "أعاد عليه القول فقد كرّرها مرتين بعبارة صريحة، إذ توحي هذه المقاطع المكررة على إصرار أبو الفتح على التغافل والامتناع عن تقسيم الرغيف حتى يستطيع الحصول عليه لوحده، وهذا أكبر دليل على بخل وشح الرجل.

ت) التواتر المتشابه (*Itératif*):

أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، وسماه "جيرار جينيت" بـ"المحكي التكراري المتماثل"[5] وفي هذا "الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية"[6] فالظواهر التكرارية في القصة يعاد إنتاجها في الخطاب

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص90.
(2)- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمينية، ط1، 1999، المغرب، ص176.
(3)- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى القصة، ص86.
(4)- الجاحظ، البخلاء، ص54.
(5)- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمينة، ط1، 1999، المغرب، ص176.
(6)- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص87.

بإضفاء بعض اللمسات التركيبية، ونجد هذا النوع في القصص البخلاء مثل قصة "الكندي" في قوله: "كان الكندي لا يزال يقول للساكن، وربما قال للجار: إنّ في الدار امرأة بها حمل، والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيبة"[1] فإنّ عبارة "لا يزال يقول للساكن" إلى إعادة نفس الحدث مرات عدة وكان هدف من إيراده لهذه العبارة، الحصول على نصيبه من الطعام من عند المستأجر، كما تجسد هذا النوع من التواتر في قصة "السلام والطعام" في قوله: "غير أنّه إذا كان في غداة كل جمعة حمل معه منديلا فيه جرذقتان*، وقطع لحم سكباج مبرّد، وقطع جبن، وزيتونات، وصرّة فيها ملح وأخرى فيها أشنان، وأربع بيضات ليس منها بد، ومعه خلاًّل، ومضى وحده حتى يدخل بساتين الكرخ، وينظر موضعا تحت شجرة وسط خضرة، وعلى ماء جارٍ، فإذا وجد ذلك جلس، وبسط بين يديه المنديل، وأكل من هذا مرة، ومن هذا مرة، فإنّ وجد قيّم ذلك البستان رمى إليه بدرهم، ثم قال: "اشتر لي بهذا أو أعطني بهذا رطبا... ثمّ تمشى مقدار مئة خطوة، ثم يضعه جنبه فينام إلى وقت الجمعة ثم ينتبه فيغتسل، ويمضي إلى المسجد، هذا كان دأبه كل جمعة!"[2] لخّصت عبارة "هذا كان دأبه كلّ جمعة" جملة من الأحداث المتشابهة والمتكررة التي خصص لها يوم معين، وهو "الجمعة" هذا اليوم المقدس عند المسلمين وما يحمله من دلالات دينية، فهي عبارة توحي بالطقوس التي يقوم بها الشيخ كل جمعة في خلوته بعيدا عن الناس حتى لا يفسدون عليه فرحته في مشاركتهم طعامه ويوحي هذا التكرار بتوضيح أهم العادات التي تُقام كل جمعة.

استنادا لم تمّ تقديمه إنّ الترتيب الزمني والمدة الزمنية والتواتر تتصف بالتكامل مع بعضها البعض من خلال اتحادهم في تشكيل بنية الزمن، ومن خلال تشكل بنية الزمن في قصص البخلاء للجاحظ، يمكن أن نقول أنها لم تكن قليلة الشأن وإنّما كان لها حضورا قويا وجليا وهذا راجع إلى خبرة الجاحظ في نقله للأحداث الواقعة، ولهذا اشتملت القصص على جميع تقنيات الزمن، حيث امتاز الزمن بالتنوع، والجاحظ من خلال تنويعه للزمن لم يكن هذا عبثا منه وإنما أكبر دليل على براعته في التلاعب بالتقنيات الزمنية سواءً تقنيات إبطاء زمن السرد أو تسريعه.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص81.

* - رغيفان.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص25.

3) المفارقة الزمنية:

عندما لا يتطابق زمن القصة مع زمن السرد فإنّ الراوي يولد مفارقات سردية حيث يعرفها "جيرار جينيت" بقوله: "هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[1] فقد أصبح الراوي يتابع تسلسل الأحداث طبقا لترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة، قد تكون تارة استرجاع وتارة أخرى استباق.

3.1 النظام الزمني:

3.1.1 الاسترجاعات (*Analepsie*):

يعد الاسترجاع من أبرز العناصر السردية التي استفادت منها القصة، واستطاعت من خلال التلاعب بالزمن حيث هو "إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أحداث ماضية ويعد الاسترجاع من أكثر الأشكال والتقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي"[2] هو ذاكرة النص، يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل.

وقد تعددت تسمية الاسترجاع إلى عدة مصطلحات منها "الاستذكار عند حسن بحراوي"[3] واللواحق، وأما "سعيد يقطين" يفضل تسميته "الإرجاع"[4] وعلى تعدد الترجمات واختلافها إلاّ أنّ المفهوم واحد وهو المفارقة بواسطة الاسترجاع.

ينقسم الاسترجاع إلى ثلاثة أقسام:

(1)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم والجليل الأزدي وعمر الحيلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، الجزائر، ص47.

(2)- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص66.

(3)- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص119.

(4)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

أ- الاسترجاع الخارجي: (*Analepsie externe*)

هو "ما يعود إلى ماض سابق لبداية الرواية"[1] فهو خارج الحكاية الأولى ولا يلبث أن يدخل معها لأنّ وظيفته الوحيدة هي إكمال هذه الأخيرة، حيث يرى "جيرار جينيت" أنّ الاسترجاع الخارجي هو "ذلك الاسترجاع الّذي تظلّ سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[2] فهو يختص بتوضيح الأخبار الأساسية للقصة وتنويرها لدى القارئ.

ب- الاسترجاع الداخلي: (*Analepsie Interne*)

وهو "العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"[3] وهذا النوع من الاسترجاع حسب "جيرار جينيت" هو أنّ "حقلها الزّمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[4] فهو قائم على استعادة أحداث وقعت مرتبطة مباشرة بالشخصيات.

ج- الاسترجاع المختلط (*Analepsie Mélange*)

يسمى بهذا الاسم لأنه يجمع بين الاسترجاعين، الداخلي والخارجي فهو "فسحة زمنية مزدوجة، فترة واقعة قبل بداية القص وأخرى بعده"[5] فهو استرجاع مزجي.

- **الاسترجاعات الخارجية والداخلية في بخلاء الجاحظ:**

أ) الاسترجاعات الخارجية في قصص البخلاء:

ويعود إلى ما قبل الرواية، وقد برز جليا في هذا النوع من الاسترجاعات في قصص البخلاء لدى الجاحظ، حيث اعتمد الجاحظ على استحضار القصص من خلال مشابهتها لقصص أخرى أو شخصيات أخرى، فقبل أن يحكي القصة يعطي خلفية عن الشخصيات، حيث نجد قول الراوي في قصة "السلام والطّعام" في قوله: "حدثني إبراهيم ابن السندي قال: كان على ربض الشادروان شيخ لنا، من أهل خرسان، وكان مصحّحا بعيدا من الفساد، ومن الرشا، ومن الحكم

(1)-سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، ط1، 1985، بيروت، لبنان، ص40.
(2)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60.
(3)- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص40.
(4)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص61.
(5)- عبد الوهاب رفيق، في السرد "دراسة تطبيقية"، دار محمود الحامي، ط1، 1998، ص85.

بالهوى، وكان حفيا جدّا، وكذلك كان في إمساكه وفي بخله وتذنيقه في نفقاته"[1] فمن خلال هذا الاسترجاع الخارجي يحاول الراوي أن يدمج القارئ في عالم القصة حيث كان سابقا لأحداث القصة التي يرويها الراوي.

كما استطاع الجاحظ من خلال الاسترجاع الخارجي استدعاء قصص مشابهة للقصة التي تحكي ومشابهة للشخصيات وقد تجسد هذا النوع في قصة "جبل وأبو مازن" في قوله: "وكان جبل خرج ليلا من موضع كان فيه، فخاف العسس، ولم يأمن من أحد يتبعه فيضره، فقال: لو دققت الباب على أبي مازن، فبت عنده في أدنى بيت أو دهليز..."[2] جاء الراوي بالاسترجاع الخارجي من أبرز أوجه المشابهة بين ما عاشه في قصة "وليد القرشي" وبين "جبل وأبو مازن".

ب) الاسترجاعات الداخلية في قصص البخلاء:

يسعى الاسترجاع الداخلي إلى استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية، حيث يتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة، وقد وظّف الجاحظ هذه التقنية في قصة "مريم الصناع" من خلال قولها: "اعلم أنّي منذ يوم ولدتها إلى أن زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة"[3]، ضمن القصة الأولى تتشكل حكاية ثانية يعود فيها الزمن إلى الوراء وكأنه شريط استرجاعي حيث "عاد مسار الزمن إلى الوراء عن طريق التذكر والتوضيح"[4] يتمّ الاستعانة بهذا النوع من الاسترجاع من أجل استعادة الماضي المتعلق بالشخصية الرئيسية، فتظهر حكاية أخرى خادمة للحكاية الأصلية ومتوضحة لها، فقد دعا مسار الزمن إلى الوراء عن طريق التذكر والتوضيح.

وبما أنّ الاسترجاع الداخلي هو العودة إلى ماضي لاحق لبداية القصة إنه قد ورد في القصة "وكان لا يتبخر إلاّ في منازل أصحابه، فإذا كان في الصيف دعا بثيابه، فلبسها على قميصه، لكيلا يضيع من البخور شيء"[5] فالراوي يسرد أحداث متزامنة، كما أنه جاء مرتبط بالقول السابق في قوله: "وكان إذا كان جديد القميص ومغسوله، ثمّ أتوه بكل بخور في الأرض، لم

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص47- 48.
(2)- المصدر نفسه، ص61.
(3)- المصدر نفسه، ص30.
(4)- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص363.
(5)- الجاحظ، البخلاء، ص82.

يتبخر، مخافة أن يسود دخان العود بياض قميصه، فإذ اتسخ فأتى بالبخور، لم يرض بالتبخر واستقصاء ما في العود من القتار، حتى يدعو بدهن فيمسح به صدره وبطنه وداخلة إزاره ثم يتبخر، ليكون أعلق للبخور"[1] يبين الراوي طريقة استعمال البخور من طرف شخص بخيل مقارنة مع طريقة استعمال الخزامي للبخور وهنا يعود بذاكرته إلى الوراء.

ومن المؤشرات اللسانية الدالة على زمن الماضي "كنت، كانت"، ويظهر ذلك من خلال قصة "مريم الصناع".

المفارقة الزمنية	موضوع الاسترجاع	وظيفته	مؤشراته
السرد الاسترجاعي	تحمل مريم الصناع صعاب الحياة وحسن تدبيرها واقتصادها من أجل تزويج ابنتها وتجهيزها إلى غاية دهشة زوجها عن مصدر المال وافتخاره بصنيعها.	إعطاء معلومات عن ماضي البطلة الّذي يعزز صورتها ومكانتها لدى الشخصيات الأخرى	زمن الماضي: كانت، كنت.

مما لاشك فيه أن حدوث المفارقات الزمنية، تكون لها مؤشرات تنبئ بتوظيف السرد الّذي: يحيل إلى أفعال التذكر، لا محالة نشعر بعنت فعل التذكر الّذي يجعل الزمن إما يتقارب أو يتباعد، والمفارقات الزمنية هي ديدن العملية.

3.1.2 الاستباقات (*Prolepses*):

هو الحدث قبل وقوعه، فهو يتوقع وانتظار لما سيقع مستقبلا، حيث تعرفه ميساء سليمان على أنّه "التطلّع إلى الأمام أو الإخبار القبلي يروي السارد فيه مقطعا حكائيا، يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية"[2] أي سبق الأحداث عن طريق تقديم حدث آخر أو الإشارة إليه قبل أوانه.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص82.

(2)- ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص203.

1.1) لقد ترجم بعض النقاد العرب مصطلح ***Prolepses*** إلى الاستباق وقد برز عند كل من "سعيد يقطين"[1] و"سيزا قاسم"[2] فهو الطرف الآخر من تقنيات المفارقة السردية ونقصد به "تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الّذي قد يتحقق وقد لا يتحقق"[3] فهو يعطي للقارئ فرصة للتعرف على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في القصة، فهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث قادم والتلميح إليه قبل وقوعه، وينقسم بدوره إلى قسمين:

أ- الاستباق الخارجي:

هي عكس السوابق الداخلية لأنّها "مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكمها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق، كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبزرها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل"[4] فالسارد يلخص مجموعة من الحوادث التي ستقع في المستقبل القريب.

ب- الاستباق الداخلي:

يسهم الاستباق الداخلي بدوره إلى سرد الخبر الأساسي في القصة فهو "الّذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني"[5] فالسارد يستبق مع ما سيقع في الحكي.

وبما أنّ الاستباق هو التقنية التي شكلت في بخلاء الجاحظ بصفة ضئيلة، حيث لم نعثر عليها في قصص البخلاء إلاّ في بعضها، مثل ما ساقه في قصة "أبي سعيد المدائني" وما جاء على لسانه حين سرق من ساكن له شيئا فقال: "اطرحوا الليلة ترابا فعسى أن يندم من أخذه، فيلقيه في التراب، ولا ينكر مجيئه إلى ذلك المكان لكثرة من يجيء لذلك"[6] فقد جاء الاستباق على

(1)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.
(2)-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص43.
(3)- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1997، سوريا، ص81.
(4)- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت- لبنان، ص267.
(5)- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009، ص118.
(6)- الجاحظ، البخلاء، ص172.

شكل توقع وتحقق ما توقعه أبو سعيد المدائني، كما تجسد الاستباق من خلال الرسالة التي بعثها الكندي لأحد المستأجرين متوقعا فيها حدوث أضرار إذا ما طالت مدة مكوث الضيف إلى أن طلب من هذا الأخير مضاعفة ثمن الأجرة كتعويض للأضرار التي توقع حدوثها.

ومن خلال الرسالة التي بعثها الكندي لأحد المستأجرين أنّ السرد الاستباقي تؤشر إلى حالة الانتظار العبثي التي يعاني منها البطل وهي الدافع وراء هذا الاستباق بحيث تصبح وظيفة السرد الاستباقي بالنسبة للبطل هي تجاوز حالة القلق الناتجة عن وضعية "الانتظار العبثي"[1] من وقوع الضرر وقد تجسدت على النحو الآتي:

المفارقة الزمنية	موضوع الاستباق	وظيفته	مؤشراته
السرد الاستباقي	توقع البطل وقوع ضرر من خلال مكوث الضيف مدة زمنية طويلة.	تجاوز ما تخلفه حالة الانتظار العبثي من مشاعر القلق والتوتر في نفسية البطل.	– احتملنا ذلك. – ليس مقامهما عندنا إلاّ شهر أو نحوه. – فإذا قد زدت رجلين.

المرجع: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص92.

يضفي السرد الاستباقي لمسة جمالية على الأعمال السردية، إذا هي طريقة ناجعة في شد انتباه القارئ وتعتبر هذه التقنية من أهم دوافع استحضار زمن المستقبل في الحاضر ودفع القارئ المشاركة في بناء معنى النص.

(1)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص92.

I. بنية الشخصية:

1- تعريف الشخصية:

أ- لغة:

وردت كلمة "شخصية" في معجم لسان العرب، (شَخْص: جماعة شخص الإنسان وغيرها)، مذكّر، والجمع أشخاص وشُخُوص وشِخَاص، وقول عمر بن أبي ربيعة:

فكان مَجِنّي، دون من كنت أتّقي ثلاث شُخُوص: كاعبان وَمُعْصِرُ

فإنّه أثبت الشّخص أراد به المرأة، وقد ورد في المعجم نفسه معنى آخر وهو أنّه: "كلّ جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذّات فاستعير لها لفظ الشّخص، الشخْصُ: سواد الانسان وغيره تراه من بعيد وجمعه في القلة (أَشْخُصٌ)، وفي الكثرة (شخوص) و(أشخاص) و(شَخَصَ) بصره من باب خضع فهو (شاخِصٌ) إذا فتح عينيه وجعل لا يطرفُ، و(شَخَصَ) من بلد إلى بلد أي ذهب وبابه خضع أيضا و(أشخصه) غيره"[1]. و"(شَخْص) فلان شخاصه، صمم وعظم جسمه فهو تشخيص وهي شخصية"[2].

في القرآن الكريم:

قال الله تعالى: ﴿إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾ ★.

وقال أيضا: ﴿وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ ★★.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، د7، ط3، دت، بيروت- لبنان، ص45.

(2)- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصّحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، 1999، ص140.

★- سورة إبراهيم، الآية: 42.

★★- سورة الأنبياء، الآية: 97.

ب- اصطلاحا:

عرّف "وارن وكاميل" الشخصية بأنّها: "النّظام العقلي الكامل للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل نموه، وهي تتضمن كل ناحية من النّواحي النفسيّة، والعقلية، والمزاجية، كذلك مهارته وأخلاقه واتجاهاته التي كوّنها خلال حياته"[1]. فيما يذهب البعض إلى تعريفها بأنّها: "الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة أو أنّها الشّخص المتخيل الّذي يقوم بالدّور في تطور الحدث القصصي"[2] فالشخصية كائن ورقي متعدد الأدوار.

2- الشخصية بين المصطلح والمفهوم:

إنّ الشخص كائن موجود حقيقة في الواقع المعيش، الّذي يشكل المحيط الّذي يعيش فيه فهو إنسان حقيقي يعيش في الواقع الحياتي، لهذا فإن مصطلح شخص وشخصية من أهم المصطلحات التي يجب الوقوف عندها لما لها من الأهمية البالغة في العمل الأدبي من جهة، ولكونهما يتسمان بالغموض والخلط في استعمالهما من جهة أخرة؛ فوجب عليها التفريق بينهما قصد إزالة الإبهام وتوضيح الغموض.

يُطلق مصطلح "شخص" **(*Personne*)** على الكائن والجنس البشري الّذي ينتمي إليه[3]، وهذا ما توضحه جويدة حماش بأنّ: شخص هو: "إنسان حقيقي من لحم ودم يكون ذا هوية فعلية ويعيش في واقع محدد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي لا من الخيال الأدبي والفنّي"[4] فالشخص هو إنسان من الواقع الحياتي.

اشتق مصطلح الشخصية من المصطلح اللاتيني ***Persona*** التي كانت مرتبطة بالمسرح الإغريقي في العصور القديمة، ويعني المصطلح القناع الّذي يرتديه الممثلون الإغريق فوق وجوههم على خشبة المسرح، واستنادا إلى هذا المفهوم، فالشخصية يعتقد أنّها الأثر والتأثير الّذي يتركه

(1)- نوري حافظ، تكوين الشخصية، مطبعة المعارف، دط، 1961، بغداد، العراق، ص16.
(2)- جميلة قيسون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، ع13، جوان، 2000، ص196.
(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص 196.
(4)- جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، مقاربة في السيميائيات، منشورات الأوراس، د.ط، د.ت، ص79.

الفرد عندما يرتدي القناع على وجهه ويخفيه عن المشاهدين، وهذا أساس فلسفة أفلاطون المثالية الّذي يرى الشخصية هي مجرد واجهة لمادة ما أو جوهرها[1].

تعدّ الشخصية في النص السردي كيان مصنوع من الكلمات على خلاف الشخص في الحياة الّذي يتكون من دم ولحم وسوى ذلك، وهنا تطرق "أحمد مرشد" إلى تعريف الشخصية الروائية: "بحيث يعدّها أحد المكونات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللّغة وفق نسق مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا يعني أنّ الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنّها توحد البعدين الإنساني والأدبي، فهو صورة تخيلية، استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية المزوجة بموهبته، مشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، ليسهم في تكوين بنية النص الروائي الدال، وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفا وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى، ظروفا اجتماعية واقتصادية وسياسية مسهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي، واحتواءه، ومؤثرة تأثيرا فعالا في الملتقي دافعة إياه إلى إنتاج الدلالة"[2] فالشخصية تنتج من عالم الفن والأدب أو الخيال فهي من تخيل الكاتب داخل النص الروائي.

تعدّ الشخصية من الناحية الأدبية العامل الأساس في تحقيق الآثار الفنية، وهي التي تصبغ عليها طابعا خاصا، وتتجلى بوضوح في تصور موضوعاتها وفي تنفيذها والأسلوب المتبع فيها فإذا ما سيطرت شخصية البطل على آثاره خرج من دائرة التقليد والمحاكاة وانطلق في دروب الإبداع وهذا ما دعا عددا من النقاد إلى دراسة شخصية البطل قبل النظر على إنتاجه ومحاولة فهمه[3].

والشخصية عند "فليب هامون" (***Philippe Hamon***) ليست مقولة أدبية ولا معطى جمالي مؤسس سلفا، بل حددّها وفق منطلقات لسانية بحته، إذ يعتبرها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع العلامات اللسانية كونها دالا مدلولا ومن ثمّ ينطبق عليها ما ينطبق على هذه الأخيرة

(1)- ينظر: محمد محمود عبد الجبار الجبوري، الشخصية في ضوء علم النفس، دار الحكمة، د.ط، 1990، ص18.

(2)- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت- لبنان، ص35 -36.

(3) – ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، د.ط، 1979، بيروت- لبنان، ص 146 – 147.

وسعى إلى إبراز وظيفتها وطريقة بنائها ورصد العلاقات تعمل على تجلية مدلولها[1]فالشخصية هي القطب الّذي يرتكز عليه إذ تشكّل أحد الدفاتر الأساسية في الخطاب الروائي كونها "الكائن الإنساني الّذي يتحرك في سياق الأحداث"[2] وبالتالي لا يمكن أن نتجاهل هذه الصلة التي تجمع بين الشخصيات والأحداث فليس هناك شخصية خارج الحدث، كما أنّه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية.

أمّا الشخصية عند "غريماس" (***Greimas***) فهي نقطة تقاطع وإلتقاء بين مستويين اثنين: مستوى البنية السطحية ويتمّ فيه الوقوف عند البرامج السردية، والأنموذج العاملي والأدوار الغرضية والصورة، ومستوى البنية العميقة عن طريق المربع السيميائي الّذي يقوم على علاقات التضاد والتناقض والتضمّن[3] فهي التي تصل الأدوار العاملة بعضها ببعض.

فقد جعل يوري لوتمان(***Youri Lutman***) الشخصية وثيقة الصلة بالواقع لأنها في نظره وليدة العالم الّذي تعبر عنه، ولهذا "فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلاّ من خلال المخزون الثقافي"[4] فهي المحور الّذي تدور حوله الأحداث من خلال علاقتها التي تربطها بباقي مكونات النص السردي وتفاعلها معها حيث "تتكشّف في العالم القصصي في شكل أدوار محدودة العدد حتى تدرك ككل (***Tout***) معنوي فتكون بنية فعلية واضحة المعالم"[5]فالشخصية لها أهمية كبيرة في العمل الأدبي فهي "لا تنمو إلاّ من وحدات المعنى، إنّها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها عنها الآخرون"[6]كونها مبتدعة من طرف الأديب، متزامنة مع الأثر الأدبي.

(1)- ينظر: فليب هامون، نقلا عن بشير عبد العالي، تحليل الخطاب السردي والشعري، منشورات مخبر، عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص53 -54.

(2)- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية "رواية جماد المحبين لجرجي زيدان، دار الآفاق، ط1، 1999، الجزائر، ص170.

(3)- ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، د.ط، 2000، الجزائر، ص14.

(4)- نقلا عن عبد الفتاح إبراهيم، البنية والدلالة، الدار التونسية للنشر، د.ط، 1986، ص38.

(5)- المرجع نفسه، ص38.

(6)- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص50.

ويعرّفها حميد الحميداني بأنها "الشخصيّة الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية"[1] والتي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبر به الراوي أو ما تجسده الشخصيات ذاتها.

نظرا لأهمية الشخصية بوصفها الأكثر تعقيدا في المكونات السردية حاول الكثير من الباحثين المحدثين دراستها وتحليلها حسب طريقته، حيث تجسدت عند "فلاديمير بروب" (***V.Propp***) أحد الروّاد الشكلانيين الرّوس والمنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية معتمدا في ذلك على دراسة الحكاية الخرافية وانطلق في تحديد مفهوم الشخصية ووضع أسس دراستها من خلال الوظائف التي تقوم بها، باعتبار أنّ الوظيفة هي "ما يبرر وجود الشخصية، وهي كذلك عنصر ثابت، ولا يمكن المساس به دون الإخلال بنظام الحكاية"[2] فهو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، حيث حدّد "بروب" الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكاية العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة[3] فقد اهتم "بروب" بالشكل على حساب المضمون، فالحكاية تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة فالّذي يتغيّر هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم حيث قدم لنا مثالا على ذلك:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.
- يعطي الجدّ فرسا لـ"سوتشينكو" يحمل الفرس "هذا" إلى مملكة أخرى.
- يعطي ساحرا قاربا "لإيفان" القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.
- تعطي الملكة خاتما "لإيفان" يخرج من الخاتم رجال أشدّاء يحملون "إيفان" إلى مملكة أخرى[4]. تحتوي هذه الأمثلة على عناصر ثابتة وهي الأفعال وعناصر متغيرة وهي الأسماء والأوصاف.

(1)- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص51.

(2)- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لـ"حنا مينا" نموذجا، دار مجدلاوي، ط1، 2003، عمان، الأردن، ص21.

(3)- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 25.

(4)- ينظر: نقلا عن المرجع نفسه، ص 24.

الملاحظ في هذه الأمثلة الأربعة أنها تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة ولهذا نستنتج من خلال دراسة الحكاية أنّ "التساؤل عمّا تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلاّ باعتبارها توابع لا غير"[1] وهذا مما يدل على أنّ "بروب" اهتم بالفعل الّذي تقوم به الشخصيات وأهمل هويتها وصفاتها.

والحقيقة أنّ هذه الدراسة لأفعال الشخصيات قد مكنت "بروب" من ابتكار تحليل جديد يمكن تسميته "المثال الوظائفي" وهو البنية الشكلية الواحدة الّذي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة[2].

بعد أن تحدث "بروب" عن الوظائف بالتفاصيل قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، فرأى أنّ هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات[3].

1) المتعدي أو الشرير (***Agresseur/ Méchant***).

2) الواهب (***Donateur***).

3) المساعد (***Auxiliaire***)

4) الأميرة (***Princesse***).

5) الباعث (***Mandateur***).

6) البطل (***Héros***).

7) البطل الزائف (***FauxHéros***).

(1)- نقلا عن حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص24.
(2)- ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، الجزائر، ص24.
(3)- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 25.

والملاحظ أنّ "بروب" ركز على الدور الّذي تقوم به الشخصية وليس بأوصافها حيث "الشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[1] الحقيقة أن هذه الدراسة لأفعال الشخصيات قد مكنت "بروب" من ابتكار تحليل جديد لها.

أمّا كلود بريمون (***Claud Bremond***) يرى أنّ عمله يرتكز أساسا على قراءة كتاب "مورفولوجية الحكاية" لـ"فلاديمير بروب" إذ يرى "بريمون" أنّ المنهج الّذي اتبعه "بروب" يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي، لأنّ القصة التي تحكى، تحتوي على القوانين نفسها، مهما تعددت أشكالها المظهرية، حيث هي "حصيلة تحريك الشخصيات في النص الأدبي"[2]. فقد اعتمد "بريمون" على نقطتين أساسيتين استخلصهما "بروب" من نموذجه الوظيفي وهما:[3]

1- إنّ متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية هي دائما متماثلة.

2- إنّ كلّ الحكايات الخرافية، إذا نظر إليها من حيث بنيتها، فإنّها تنتمي إلى نمط واحد.

الملاحظ أنّ متتالية الوظائف بالنسبة لـ"بروب" محكومة بضرورة منطقية وجمالية وبترتيب زمني.

والظاهر أنّ بريمون يستخدم مصطلحات كثيرة وغير ثابتة لتحديد الأدوار الأساسية في الحكي، فهو يستخدم في كتابه منطق الحكي ستة مصطلحات تتعلق بالأدوار الأساسية، نستطيع أن نقارنها مع مقابلاتها عند "غريماس" وعند "بورب" أنّ "بريمون" لا يخرج كثيرا عن التحديدات التي سبق إليها، بقدر ما نراه يبحث لها عن مصطلحات أخرى مقاربة ويتبين ذلك من جدول المقابلة التالي:[4]

(1)- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص25.

(2)- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص202.

(3)- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 39.

(4)- المرجع نفسه، ص43.

	الأدوار الرئيسية في الحكي					
	1	2	3	4	5	6
عند بريمون	Patient منفعل (*)	Agent فاعل (*)	Influenceur مُحرِّض	Protecteur حامي	Frustrateur محبط	Acquéreur محصّل الاستحقاق
عند غريماس	Sujet D'état ذات حالة	Sujet De Faire ذات	Destinateur مرسل	Adjurant مساعد	Opposant معارض	Destinataire مرسل إليه
عند بروب	Héros بطل	Héros بطل	Mandateur باعث	Pronateur واهب Auxiliaire مساعد	Agresseur معتدي	

يسعى بريمون إلى دراسة جميع الأوضاع الممكنة لهذه الشخصيات، والإمكانات المحتملة لقيامها بوظائفها داخل الحكي.

3- أبعاد الشخصية:

تقوم دراسة الشخصية في العمل الأدبي على ثلاث أبعاد وهي:

1) البعد المادي (الفيزيولوجي):

وهو "ما يتمثل في صفات الجسم المختلفة من طول وقصر، وبدانة، ونحافة، ويرسم عيوبه وهيئته وسنه وجنسه... أثرُ ذلك كله في سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يُحللها"[1] لعل تحقيق هذا البعد المادي الخارجي للشخصية إذا ألمّ المؤلف وأدرك ما بين كل شخصية وأخرى من اختلاف وهذا ما يجعل لكل منها دورا في النص الروائي.

(1)- عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008، عمان، الأردن، ص24.

2) البعد النفسي (السيكولوجي):

إنّ الشخصيّة من أصعب معاني علم النفس تعقيدا وتركيبا لأنّها تشمل الصفات الجسمية والوجدانية والعقلية التي تحدد هوية الفرد وتميزه عن غيره، فعلماء النفس حددوا للشخصية جانبين أحدهما ذاتي يعبر عنه الفرد بقوله (أنا) مثيرا بذلك إلى حياته العقلية والعاطفية والإدراكية والجسمية فإدراك الذات ليس إدراكا أوليا وإنما هو إدراك تدريجي والدليل على ذلك أنّ الطفل لا يشعر بشخصيته شعورا واضحا فهو لا يعرف أنه مستقل عن العالم الخارجي فهو حين يكبر في السن يفرق بين جسده والأشياء الخارجية ثم يفرّق بين جسده ونفسه حتى يصبح ذاتا مستقلة متصنعة بالوحدة والهوية والفاعلية والتلقائية أمّا الجانب الآخر فهو الجانب الموضوعي والّذي يتألف من مجموعة ردود الفعل النفسية والاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته أو من أنماط السلوك التي تعينه على التكيف وفقا للبيئة الطبيعية والاجتماعية[1] فهو يشمل الأحوال الفكرية والنفسية والسلوك الناتج عنها.

3) البعد الاجتماعي:

يشمل على تلك القيم والمنبهات التي يستلمها الفرد من بيئته ومجتمعه المحيط به، وهي بالضرورة تجري على سلوكه لكي يستطيع التعايش مع هذه البيئة، وتشمل الطبقة الاجتماعية التي تميز الشخصية حيث يسعى الكاتب إلى إبراز اختلاف بين الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية لكل شخصية "إذا قدم الكاتب الروائي من رواياته وضمنها مجموعة من الشخصيات فلا بد من أن يوضع مدى الاختلاف بين الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية التي تتمتع بها كل شخصية"[2] يسعى هذا البعد إلى إبراز الشخصية وعلاقتها بغيرها داخل المتن الروائي.

(1)- ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتب اللبناني، ج1، د.ط، 1982، بيروت، لبنان، ص 692.

(2)- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، د.ط، 2010، بيروت، لبنان، ص 146.

4- تحليل شخصية البخلاء:

يعد كتاب البخلاء أكثر آثار الجاحظ حظوة عند الدارسين لأنه استطاع أن يضمّ نصوصا متنوعة لأكثر من موضوع شيق يجد فيها المتأمل لذة وفوائد جمّة فيها فنون الأدب والتاريخ والأخبار وطبائع السلوك البشري والأحداث والوقائع التي يمتزج فيها بالخيال البارع، ويبدو أنّ أديب البصرة جعل من كتابه مسرحا لشخصيات مأخوذة من البيئتين العربية والفارسية إذ جعل هذه الأخيرة مادة يؤسس عليها تصوراته من خلال اطلاق البخل على كل من ينتمي لهذه الأمة ولعل ذلك وراءه أسباب كثيرة منها كون الفرس لازموا بيئة الجاحظ وعايشوا العرب في ديارهم بعد الفتح الإسلامي، فضلا عن التجاور الأزلي للأمتين عبر التاريخ وتسببت في إيجاد لون من ألوان البغض المتبادل بين الطرفين[1] بالإضافة إلى العامل السياسي الّذي أدى إلى بروز العنصر الفارسي مع قيام الدولة العباسية وبروز نجمها وتفوقها على العرب، ومن هذا المنطلق تنوعت نماذج البخلاء وشخصياتهم في كتاب البخلاء، في عربية وفارسية، واقعية ومتخيلة، بدوية وحضرية.

من هنا انطلق الجاحظ في رسم شخصيات البخلاء التي أسست لمفاهيم جديدة في الحياة العامة، وبلورت بذلك طبقة اجتماعية بارزة في عصره، وقد مزج الغرائبي بالواقع اليومي، والجدّ بالهزل، من أجل استخراج مواقف شخصياته المختلفة، وتعددت بذلك هيئات تصوير البخلاء وأشكال البخل، إذ رسم "حال المقتصدين الضاربين إلى الادخار في النفقة المقترين على أنفسهم وذويهم، وقد كان جادا في سوق أقاصيصه في هذا الاتجاه، بحيث يجعلها تنبئ عن النفرة في الإسراف والتبذير وأنّ ذلك الادخار هو العقل بعينه"[2] كما نجد الجاحظ في تناوله للموضوعات والأشخاص متحيّزا إذ أنّ كل ما هو عربي ينفرد بالسّمات الإيجابية، وكل ما هو فارسي يفتقد هذه السّمات فالأمم كما يقوب عبد الله إبراهيم "تتساجل فيما بينها عبر الصور الإكراهية التي تشكلها بواسطة سرود تركب صورا مشوّهة لغيرها، وقوامها إن هو إلاّ نسيج متشابك من المرويات الخاصة بها عن نفسها وعن الأمم الأخرى وغالبا ما تحمل تلك التصورات عبر التاريخ مدونات

(1)- ينظر: جوليا بلندل سعد، صورة العربي في الأدب الفارسي الحديث، تر: صخر الحاج حسين، مر: رياد منى، شركة قدمس للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص16.

(2)- محمد الصادق عفيفي، نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفارسي، دار الفكر، ط1، 1971، البلد، ص30 – 39.

وصفية أو تخيلية تتوارى فيها الصور الكلية للمشاعر والتطلعات والتجارب والقيم الدينية والنفسية والأخلاقية، واستنطاق تلك المتون إنما هو استنطاق لذاكرة، ونقدها إنما هو محاولة لوقف استخدامها كإيديولوجيا في نزاعات معاصرة"[1] وبصفة عامة كتاب البخلاء في تقديمه لصورة البخيل اعتمد على صور شتى سنعرض منها:

1- **تحليل شخصيات البخلاء**:

أ- **سهل بن هارون**:

ينحدر سهل بن هارون من أصول فارسية، شخصية حقيقية عاشت زمن الجاحظ، وكان من أعيان بغداد، اتصل بخدمة الخليفة العباسي هارون الرشيد، كما اتصل بالمأمون متوليا خزائن الحكمة له، كان سهل فصيحا وشاعرا متقنا للعربية، إلاّ أنه كان ذا نزعة شعوبية غلبت هواه[2].

استهل الجاحظ رسالاته بعد ذكر مقدمة الكتاب، برسالة طويلة لسهل بن هارون يحتج بها (لمذهبه في البخل) معتمدا على الحجة والدليل على صحة كلامه والردّ على لائميه حين يقول "وعبتم على قولي من لم يعرف مواقع السرف في الموجود الرّخيص، لم يعرف مواقع الاقتصاد في الممتنع الغالي، فلقد أتيت من ماء الوضوء بكيْلة يدل حجمها على مبلغ الكفاية وأشف من الكفاية، فلما صرت إلى تفريق أجزائه على الأعضاء وإلى التوفير عليها من وظيفة الماء، وجدت في الأعضاء فضلا على الماء، فعلمت أن لو كنت مكّنت الاقتصاد في أوائله، ورغبت عن التهاون له في ابتدائه، لخرج آخره على كفاية أوّله، ولكان نصيب العضو الأول كنصيب الآخر"[3] فهو يتخذ من الاقتصاد كدليل يبعد به عن نفسه صفة البخل.

الملاحظ أنّ سهل بن هارون رغم شهرته ومكانته العالية حيث كان موسرا ومن عليّة القوم بدليل اتصاله بخلفاء بني العباس، إلاّ أنّه يعدّ نموذجا جليا وواضحا في البخل، إذ يعتبر بخله

(1)- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2004، بيروت، ص29.

(2)- ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار الملايين، ج3، د.ط، 2005، بيروت، لبنان، ص 143.

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص 34.

نوعا من الاقتصاد حتى يبعد عن نفسه هذا العيب، وحين نتدبر رسالة سهل بن هارون التي كتبها الجاحظ على لسانه نجد بعض الإشارات التي توحي إلى حقيقة هذا الرجل الغني الّذي يحيا حياة الفقراء، حيث نجده يوصي خادمته أن تجيد العجن ليكون ذلك أزيد في ريع العجين في قوله "عبتموني بقولي لخادمتي: أجيدي عجنه خميرا كما أجدته فطيرا، ليكون أطيب لطعمه، وأزيد في ريعه، وقد قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه ورحمه لأهله املكوا العجين، فإنّه أريع الطّحينين"[1] وهذا دلالة على النمو والإكثار، كما يوجد إشارات أخرى تدل على بخل وشح سهل بن هارون في قوله: "وعبتموني حين قلت للغلام: إذا زدت في المرق فزد في الإنضاج، لنجمع بين التأدّم باللحم والمرق، ولنجمع مع الاتفاق، بالمرق الطيب وقد قال النبي ﷺ إذا طبختم لحما فزيدوا في الماء، فإن لم يصب أحدكم لحما، أصاب مرقا"[2] من أجل الإكثار ونمو الطعام.

وقد وصل به الشح والبخل إلى هيئته ومظهره حيث يرقع لباسه ويخصف نعله في قوله: "وعبتموني بخصف النّعال، وبتصدير القميص وقد كان النبي ﷺ يخصف نعله ويرقّع ثوبه، ويلطع إصبعه..."[3].

ومن مميزات هذه الشخصية حبه للمال وتفضيله على العلم بحجة أنّ المال شيء ضروري في حياة الإنسان لا يمكن الاستغناء عنه في حين العلم يمكن أن يقتصر على فئة معينة من الناس حيث يقول: "إنّي أقدم المال على العلم، لأنّ المال به يغاث العالم، وبه تقوم النفوس، قبل أن تعرف فضيلة العلم"[4] وهنا يؤكد حرصه الشّديد على المال واعتباره أساس الحياة لدرجة أنه كان يخشى الإنفاق خوفا من الفقر.

ومن المعتقدات السائدة عنده أنه كان يدّخر المال ويكنزه ظنا منه أنّه سيكون سببا في زيادة عمره وطوله من خلال قوله: "فلعله أن يكون معمرا، وهو لا يدري، وممدودا له في السن"[5] فهو ينفي طول العمر بوصول الإنسان إلى الضعف والوهن وإنّما طول العمر يكمن في كثرة المال.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 33.
(2)- المصدر نفسه، ص 34.
(3)- المصدر نفسه، ص 36.
(4)- المصدر نفسه، ص 39.
(5)- المصدر نفسه، ص 37.

اللافت للانتباه من خلال الاطلاع على رسالة سهل بن هارون أنه يمثل القدرة على الإقناع وذلك من خلال اعتماده على الخطاب الديني كحجة مقنعة وذريعة مؤكدة يثبت من خلالها صحة موقفه ويبين طريقته في الإنفاق حتى يستطيع أن يدفع عن نفسه كل هذه العيوب، ويتجلى ذلك من خلال استشهاده بأقوال الرّسول ﷺ والصّحابة رضوان الله عليهم، إذ يقودنا هذا إلى أنّ سهل بن هارون شخصية متشبعة بالثقافة الإسلامية، مطلعة على السّنة النبوية وحياة الصّحابة في الإنفاق والاقتصاد، بالإضافة إلى براعته اللغوية وحنكته في التلاعب بالألفاظ جاعلا منها قناعا يتوارى به عن صفة البخل.

ب- الكندي:

عاش الكندي زمن الجاحظ في المدينة ذاتها، واسمه "يعقوب بن إسحاق بن الصباح الكندي" وهو عربي النسب ترجع أصوله إلى قبيلة كندة العريقة[1] وقد أورد الجاحظ في كتابه "البخلاء" أخبارا عن شحّه وتقتيره تحت عنوان: قصة الكندي، رغم أنّ الجاحظ سعى جاهدا إلى عدم التصريح ببخل الكندي فقد "أجهد نفسه كثيرا لينفي البخل عن الكندي"[2] لكن لوعدنا إلى تحليل شخصية الكندي نجده يتصف بالبخل، وقد تجسد ذلك من خلال كراء دار كان يملكها لإيواء الغرباء ويشترط عليهم شروطا حيث "نزلنا دار الكندي أكثر من سنه نروّج له الكراء، ونقضي له الحوائج، ونفي له بالشرط، قلت: قد فهمت ترويج الكراء، وقضاء الحوائج، فما معنى الوفاء بالشرط؟ قال: في شرطه على السكان أن يكون له روث الدّابة، وبعر الشّاة ونشوار العلوفة، وألاّ يلقوا عظما، ولا يخرجوا كساحة، وأن يكون له نوى التمر، وقشور الرمّان، والغرفة من كل قدر تطبخ في بيته، وكان في ذلك يتنزل عليهم، فكانوا لطيبه وإفراط بخله، وحسن حديثه يحتملون ذلك"[3] أي يحتمون ما يضع من شروط لهم لقاء نزولهم بداره.

ومن صور البخل التي عرف بها الكندي، فقد كان يطلب الطعام لأولاده وأهله من جيرانه وساكني داره بالاحتيال قائلا لهم: "أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع، إنّما لكل بيت

(1)- ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج8، ص 195.
(2)- جعفر آل ياسين، فيلسوفان رائدان - الكندي والفرابي-، دار الأندلس للنشر والتوزيع، د.ط، 1981، ص 42.
(3)- الجاحظ، البخلاء، ص 44.

منهم لون واحد، وعندكم ألوان"[1]كما أنّه كان يزيد الأجر عند مجيئ الضيوف لمكري الدار كسبيل للمحافظة عليها وقد أفرد رسالة طويلة يسرد فيها سوء استخدام المكريين للدار.

فعلى الرغم أن الكندي كان رجلا بخيلا إلاّ أنّ صورته محببة للنفوس، فهو كذلك يتمتع ببراعة لغوية وأسلوب بليغ استطاع من خلالها الاحتيال على الجيران والناس حتى يطعم أولاده على عكس "سهل بن هارون" الّذي كان يحرم الطعام عن أهله وأولاده.

ج- العراقي والمروزي:

أورد الجاحظ الشخصيتين في القصة بعنوان "قصة العراقي مع المروزي" من خلال حديثه عن أهل خرسان الّذي وسمهم بالبخل والشح وخص منهم أهل مرو على وجه التحديد، لأسباب تحددها طبيعة المرويات التي ينقلها لنا عنهم من طرف الناس وحبكهم وإعادة صياغتها من جديد على طريقة الجاحظ، إذ نجده في هذه القصة يقدم فيها العراقي على المروزي، حيث أكد تكريسه لتصوره الذاتي عن أهل مرو وذلك من خلال استهلاله لقصته "من أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشايخنا على وجه الدهر"[2] وكأنّ الجاحظ حوّل القصة إلى زمن متجذر في القدم إذ يثبت صورة أهل مرو جميعهم على صورة موسومة بالذم والبخل على مر العصور والأزمان.

ومن خلال قصة العراقي والمروزي نجد الجاحظ يسعى إلى ترسيخ تصور ثابت وهو مروءة وكرم العراقي ولؤم وبخل وكذب المروزي في قوله: "وذلك أنّ رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته، ثم كان كثيرا ما يقول لذلك العراقي: ليت أني قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لقديم إحسانك، وما تجدّد لي من البرّ في كلّ مرة فأنا هاهنا قد أغناك الله عنّي...فقال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك"[3] نجد أنّ المروزي قابل المعروف بالنكران.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص113.
(2)- المصدر نفسه، ص 52.
(3)- المصدر نفسه، ص 52.

د- **مريم الصناع:**

تعدّ مريم شخصيّة رئيسية في هذه القصة، إذ نجد اسمها مركب من جزأين، أولهما اسم "مريم" العذراء الزاهدة، أمّا الجزء الثاني فهو عبارة عن صفة وهي "الصنّاع" ويقصد بها المرأة الماهرة في علمها وتنظيم شؤون بيتها، نجد الجاحظ يحدث نوعا من التناص بين مريم الصناع والسيدة مريم العذراء أم سيدنا عيسى عليه السلام، مستدلا على ذلك بقوله: "...فقال لها زوجها: أنّا لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله"[1] يقابلها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾* فنجد شخصية مريم الصناع في القصة، امرأة تقية صالحة تتميز بحسن التصرف فهي مثال للمرأة الحكيمة التي تجمع بين التقوى والورع وبين الحنكة في التصرف.

يتضح من خلال القصة أنّ مريم الصناع شخصية اقتصادية تحسن التدبير وليست بخيلة، تتميز بالعفة والأمانة، وما يثبت ذلك قوله: "والله ما كنت ذات مال قديما ولا ورثته حديثا، وما أنت بخائنة في نفسك، ولا في مال بعلك، إلاّ أن تكوني قد وقعدت على كنز وكيف دار الأمر، فقد أسقطتِ عني مؤونة، وكفيتني هذه النائبة، قالت: "اعلم أنّي منذ يوم ولدتها إلى زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة وكنا كما قد علمت نخبز في كل يوم مرة، فإذا اجتمع من ذلك مكوك بعته، فقال لها زوجها: ثبت الله رأيك وأرشدك"[2] نلمس من خلال هذا القول اعتراف صريح وواضح من زوجها على عفتها وأمانتها، فقد استطاعت بحسن تذبيرها أن ترصع ابنتها بالذهب والفضة وتكسيها بالثياب الفاخرة يوم زواجها.

هـ- خالد بن يزيد:

خصص الجاحظ في قصصه عن البخلاء، لهذه الشخصية عنوانا بارزا هو "خالد بن يزيد" حيث يعرف به في بداية القصة بقوله: "وهذا خالد بن يزيد مولى المهالبة، وهو خالويهالمكدي، كان قد بلغ في البخل والتكدية، وفي كثرة المال، المبلغ التي لم يبلغها أحد، وكان ينزل في شق

(1)- الجاحظ، البخلاء ، ص 54.

* - سورة آل عمران، الآية: 37.

(2)- المصدر نفسه، ص 68.

بني تميم، فلم يعرفوه..."[1]نجد من خلال هذا التعريف أن الجاحظ قد نسب هذه الشخصية إلى البيوت العربية الشهيرة المنحدرة من المهلب بن أبي صفرة[2] بالإضافة إلى استعمال الجاحظ لخياله الواسع الخصب من خلال وصفه بالبخل ونعته بخالويهالمكدي، الرّجل البخيل والمتشرد والقاص والمحتال وصاحب الثروة التي يخاف عليها ويبخل بها، وقد يبرز ذلك من خلال قوله: "أنا لو ذهب مالي، لجلست قاصا، أو طففت في الآفاق كما كنت مكديّا، اللحية وافرة بيضاء، والحلق جهير طل، والسمت حسن، والقبول عليّ واقع، إن سألت عيني الدمع أجابت، والقليل من رحمة الناس خير من المال الكثير، وصرت محتالا بالنهار، واستعملت صناعة الليل"[3].

و- معاذة العنبرية:

وردت هذه الشخصية في قصص المسجديين، وهي أيضا اسمها مركب من جزأين الأول هو معاذة ومعناه التعويذة، التي تعني الرقية التي يتحصن بها الإنسان، ومعناه أيضا المحصنة باسم الله[4]. وأما العمبرية فهي كلمة مشتقة من العمبر وهو الطيب، كانت الشخصية الرئيسية في القصة، فهي مثال للمرأة البسيطة، التي تسيّر شؤون البيت إلاّ أنّها كانت تعجز عن تدبير أمور الأضاحي وقد تجلى في قول الراوي: "أهدى إليها العام ابن عم لها أضحية، فرأيتها كئيبة مفكرة مُطرقة،فقلتلها: مالك يا معاذة؟ قالت أنا امرأة أرملة وليس لي قيّم، ولا عهد لي بتدبير لحم الأضاحي، وقد ذهب الّذين كانوا يديرونه ويقومون بحقه..."[5] فتقع هذه المرأة الأرملة التي فقدت زوجها ومن كان يعيلها في مأزق تدبير لحم الأضحية الذي ليس من اختصاصها، وإنما كان من اختصاص زوجها، وتقع معاذة في صراع نفسي بين عدم مخالفة نهج سلفها وبين فقدان من يحمل عنها الهموم والمشاغل، إذ تقرر الانتفاع بكل أجزاء الشاة ظنّا منها أنّ الله لم يخلق فيها ولا في غيرها شيئا لا منفعة فيه، وهذا أكبر دليل على شجاعة وإصرار هذه المرأة على مواجهة الصعاب وعدم الاستسلام للعجز.

(1)-الجاحظ، البخلاء، ص 68.

(2)- ينظر: وديعة طه نجم، الجاحظ والحضارة العباسية، مطبعة الإرشاد، د.ط، 1965، بغداد، العراق، ص 181.

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص 69.

(4)- ينظر: اسماعيل بن حماد الجوهري، صحاح تاج اللغة العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ج2، ط3، 1984، بيروت- لبنان، ص 566.

(5)- الجاحظ، البخلاء، ص 57.

ز- أبو سعيد المدائني:

يعدّ من الشّخصيات البارزة في قصص البخلاء، وهو الآخر اسمه مركب من جزأين، الاسم سعيد ويدل على السعادة والسرور، أمّا المدائني فنسبة إلى المكان وهو المدائن، فقد كان قديما ينسب إلى المكان الّذي ولد فيه، يصفها الجاحظ في كتابه بأنه إمام البخل في البصرة حيث يقول: "كان أبو سعيد المدائني إماما في البخل عندنا بالبصرة، وكان من كبار المعينين ومياسيرهم، وكان شديد العقل، شديد العارضة، حاضر الحجة، بعيد الرؤية..."[1] وقد ربط الجاحظ في هذا النص بين الإمامة في البخل والقوة البديهية والحجة والبرهان التي كان يتميز بها المدائني.

يبدو أنّ صفة البخل جعلت من أبي سعيد المدائني يتريث في اتخاذ القرارات ولا يقدم على شيء إلاّ بعد طول تفكير وتمحيص وقد لمسنا ذلك من خلال حديثه عن غسل الثوب في قوله: "حدثني أحمد المكي أخو محمد المكي وكان متصلا بأبي سعيد، بسبب العنية وبسبب صنعة المال، ولأعاجيب أبي سعيد وحديثه، قال أحمد، قلت له مرة: والله إنك لكثير المال، وأنك لتعرف ما نجهل، وأنّ قميصك وسخ، فلم لا تأمر بغسله؟"[2] فمن خلال السؤال الّذي طرحه أحمد المكي نجد أنّ المدائني حتى فكرة غسل ثيابه يتحرى التفكير ويأخذ وقته، فقد ردّ عليه قائلا: "فلو كنت قليل المال وأجهل ما تعرفه، كيف كان قوله لي؟ إنّي قد فكرت في هذا منذ ستة أشهر، فما وضح لي بعد وجه الأمر فيه؟"[3] على الرغم من أنّ المدائني كان منتبها لأوساخ ملابسه ولكنه امتنع من غسلها لأنّها ستعود عليه بتكاليف ومصاريف جعلته يقع في حيرة من أمره وتأخذ منه وقتا طويلا في التفكير، وهذا يعكس شدّة بخل وشح هذه الشخصية التي وصل بها الأمر إلى أن تبخل على نفسها وتتمنع من تنظيفها.

(1)- الجاحظ، البخلاء ، ص164.

(2)- المصدر نفسه ص167.

(3)- المصدر، نفسه، ص. ن.

ح- محفوظ النقاش:

يعدّ محفوظ النقّاش شخصيّة مميّزة في بخلاء الجاحظ، إذ نجد اسمه هو كذلك مركب من اسمين هما: كحفوظ اسم مشتق من الحفظ ومعناه مراعاة الشيء والحفاظ عليه[1] أمّا الاسم الثاني فيدل على المهنة التي كان يمتهنها محفوظ، والمتتبع لقصة محفوظ النقاش نجده في البداية القصة شخص مضياف وكريم وقد تجلى ذلك من خلال دعوة الجاحظ ليبيت عنده، والحرص على ذلك في قوله: "صحبني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا، فلما صرت قرب منزله، وكان منزله أقرب من مسجد الجامع من منزلي، سألني أن أبيت عنده وقال: أين تذهب في هذا المطر والبرد، ومنزلي منزلك، وأنت في ظلمة وليس مع نار، وعندي لبأ، لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به جودة، لا تصلح إلاّ له"[2] نجد محفوظ النقاش يصرّ على مبيت الجاحظ عنده وإكرامه، لكن هنا تظهر نقطة التحول في هذه الشخصية إذ يكرم محفوظ النقاش الجاحظ ويحضر له الطعام لكنه يبدأ بالاحتجاج حتى يمنعه من أكل طعامه متظاهر بالخوف على صحته من خلال تبيان أنّ هذا الطعام لا يتلاءم وصحته ثمّ يتظاهر أنه يترك الخيار لضيفه بين صحته أو اختيار الطعام من خلال قوله: "يا أبا عثمان إنه لبأ وغلظة وهو الليل وركوده، ثمّ ليلة مطر ورطوبة وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا، وما زال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء..."[3] والملاحظ من هذا أنّ شخصية محفوظ النقاش تجمع بين صفتين متناقضتين هما البخل والكرم، وهذا ما كان يسعى إلى إثباته الجاحظ في كتابه "البخلاء" حيث كان يعتمد على "إبراز الشيء وضده من خلال تكريس إثبات القضية بالاعتماد أولا على رسم معالم شخوصه بالجانب الإيجابي، وثانيا فضح تلك الشخصية وكشف مغالطاتها، وزعمها من خلال الوقوف على حقيقة جوهر الشخصية في نهاية المطاف حينما تأتي الفرصة سانحة بذلك"[4] وهنا تظهر الشخصية

(1)- ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون،ج2، دار الفكر، 1979، ص87.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص 143- 144.

(3)- المصدر نفسه، ص 144.

(4)- دياب قديد، الحكاية في ضوء مواقف التلقي من خلال كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة السرديات، عد 01، جانفي 2004، جامعة منتوري قسنطينة، ص 236.

الصفة الإيجابية في حين تضمر الصفة السلبية، وهذا السبب واضح وصريح حتى تُبعد الشخصية الذّم الّذي قد يصيبها من الجاحظ وحتى لا تلتصق به.

ط- أبو القماقم:

تبدو الشخصية بسيطة، ليس لها شأن اجتماعي كبير، جعلت من الاحتيال والتطفل على الغير وسيلة للعيش إذ اعتبرت هذا قاعدة ومذهبا في قوله: "أوّل الإصلاح ألاّ يردّ ما صار في يدي لك فإن كان ما صار في يدي لي فهو لي، وإن لم يكن لي فأنا أحق به ممن صيّره في يدي، ومن أخرج من يده شيئا إلى يد غيره من غير ضرورة فقد أباحه لمن صيّره إليه، وتفريقك إياه مثل إباحته"[1] فهو يعطي الحق لنفسه في أن يملك كلّ ما يقع في يده وذلك من خلال اعتماده على الحجج والأدلة من أجل الظفر بما يريد في النهاية، والملاحظ أنّ أبي القماقم كان يحتال على للنساء فقط ويتجلى ذلك من خلال قول المرأة: "ويحك يا أبا القماقم..."[2] نجد من خلال هذه اللهجة التي اعتمدتها المرأة على تواضع مستواه وقلة شأنه الاجتماعي.

ي- أحمد بن خلف اليزيدي:

يعدّ أحمد بن خلف اليزيدي نموذج للشخصية المتناقضة، تتميّز بصفتين مختلفتين هما البخل والطيبة، فالأولى صفة ذميمة، والثانية صفة حميدة، إذ يستهل الجاحظ قصة هذا الرجل بإعطاء لمحة عامة حوله وذلك من خلال قوله: "ومن طيّاب البخلاء أحمد بن خلف اليزيدي، ترك أبوه في منزله يوم مات، ألفي ألف درهم، وستمائة ألف درهم، ومائة وأربعين ألف دينار، فاقتسمها هو وأخوه حاتم قبل دفنه، فأخذ أحمد وحده ألف ألف وثلاثمائة ألف درهم، وسبعين ألف دينار ذهبا عينا مثاقيل وازنة جيادا، سوى العروض"[3] فمن خلال هذا تتحدد صفات الشخصية المتمثلة في البخل والطيبة، إذ أكبر دليل على بخله، فإنّه رغم غناه وما ورثه عن والده إلاّ أنه كان شديد البخل وذلك من خلال قوله: "لولا أنه بعيد العهد بالأكل في بيته"[4]

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 150- 151.
(2)- المصدر نفسه، ص 151.
(3)- المصدر نفسه، ص 63.
(4)- المصدر نفسه، ص 63.

وبالإضافة إلى هذه الصفة الذميمة، هناك صفة أخرى أدرجها الجاحظ وهي التطفل على الآخرين في قوله: "وكان لا يفارق منازل إخوانه، وإخوانه مخاصيب متاريب، أصحاب تفع وترف، وكانوا يتحفونه ويدللونه، ويفكّهونه، ويحكمونه"[1] فقد كان يستغل كرمهم حتى يحصل على مراده.

نخلص في الأخير من خلال تحليل شخصية البخلاء، نجدها تتمنع بنوع من التنوع والاختلاف من شخصية إلى أخرى وخاصة أنّ الجاحظ عمد في عرضها على التركيز على إظهار نفسياتهم وأحوالهم وطبائعهم، والسعي إلى التعريف بالطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها وقد نجح الجاحظ في رسم شخصياته والولوج في أعماقها من خلال التركيز على أدق التفاصيل و"الدال على عمق التحليل وبراعة التعليل، ومهارة في الكشف والتصوير والقدرة على سبر أغوار النفوس واستجلاء حقائقها"[2].

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 64.

(2)- رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ، من خلال كتاب التربيع والتدوير والبخلاء والحيوان، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1989، الجزائر، ص 136.

5- الرؤية السردية في كتاب البخلاء:

5.1) ماهيتها:

تختلف الأبحاث وتتعدد التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، كما أنها تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، وهذا ما يجعل مجال البحث في مفهوم الرؤية السردية مفتوحا ومتطورا ومتغيرا، حيث تعدّ مفهوما نقديا يوضح أسلوب الخطاب السردي أو الطريقة التي سار على نهجها الكاتب لسرد أحداث عمله وعلى هذا الأساس لو تتبعنا الخطاب السردي بصفة عامة في سيرورته نصل إلى نتيجة مفادها أنّ العالم الروائي بجميع مستوياته هو من صنع الكاتب (المؤلف) عبر تقنية روائية اصطلحنا عليها بالراوي (السارد)، وقد عرف هذا المكون الخطابي المتعلق بالراوي بمصطلحات عدّة نذكر منها: وجهة النظر، زاوية النظر، البؤرة، أو التبئير، ويرجع تعدد المصطلحات إلى اختلاف النقاد حول تحديد الدلالة ومفهوم هذا المكون السردي "ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا وبالأخص في الكتابات الأنجلوأمريكية"[1] إذ تركز على الراوي الّذي تتحدد من خلاله رؤيته للعالم الّذي يرويه بشخوصه.

ونظرا لتعدد المصطلحات، فإنّنا سنعتمد في هذه الدراسة على مصطلح الرؤية السردية الّذي اختاره "سعيد يقطين" ففي مفهومه العالم يعني "ما يعبر به السارد عن موقفه من العمل ونظرته إليه والرؤية السردية في الخطاب الروائي أو القصصي لا يمكن حصرها في شخص أو حدث وإنما يعبر عنها الخطاب في عمومه، فجميع ما يهدف إلى تبليغه محتوى الرسالة السردي يدخل في مجال التعبير عن الرؤية السردية"[2] فالرؤية تتعلق بالتقنية التي يستخدمها الراوي في قصته من أجل تبليغ محتوى الرسالة وبهذا شكّل هذا المصطلح جدل بين النقاد والدارسين إلى أن وصل إلى مصطلح "التبئير" على يد الناقد "جيرار جينيت"[3] اعتبار الراوي هو المؤطر الأساسي للخطاب.

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

(2)- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للنشر والطباعة والتوزيع، 1997، الجزائر، ص177- 178.

(3)- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص297.

5.2) مكونات الرؤية السردية:

تتشكل البنية السردية للخطاب من تظافر ثلاثة مكونات وهي: "السارد، المسرود، المسرود له".

2.1. السارد:

يعدّ السارد من أركان البنية السردية، لأنّ له دور كبير في تقديم وعرض القصة للمسرود له، والسارد لا يعني المؤلف، بل هو شخصية من ورق★ وتقنية يستند عليها المؤلف من أجل عرض عمله التخيلي حيث هو "الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيلة، ولا يشترط فيه أن يكون اسما معينا، فقد يرمز له بضمير ما أو يرمز له بحرف"[1] فهو المرسل الّذي يحمل على عاتقه سرد أحداث الحكاية، وهو الشخصية في متن الحكاية كما أنه يختلف عن الروائي بوصفه "خالق العالم التخييلي الّذي تتكون منه روايته وهو الّذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات"[2] فالراوي ما هو إلاّ وسيلة أو أداة لتوصيل أو تبليغ القصة، في حين يختبئ الراوئي خلفه.

يمكن القول أيضا أنّ الرّاوي هو "الشخص الّذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة – أي المؤلف– من يختار له موقعا يقربه من الحوادث، والشخوص والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان"[3] فالراوي هنا شخصية خيالية من إبداع المؤلف.

كما أنّ الراوي هو "الشخص الّذي يقوم بالسرد، والذي يكون شخصا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه مع المسرود له الّذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم أو لمسرود واحد بذاته"[4] فيمكن تعدد الساردين في القصة الواحدة.

★- ورد هذا المصطلح عند رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، الأعمال الكاملة 2، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1993، حلب، سورية، ص 72.

(1)- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2005، دمشق، سورية، ص 85.

(2)- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1997، سورية، ص 29.

(3)- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دار الدراسة العربية للعلوم، ط1، 2010، الجزائر، ص77.

(4)- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مر وتق، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، د.م، ص158.

➢ **أنواع الرواة:**

الراوي هو التقنية السردية التي تنطلق رؤيته إلى العالم، وتتحدد من خلاله الرؤية السردية بكافة أقسامها، ولدراسة مظاهر حضور الراوي، أي اقتفاء أثر صورته في الحكي يجب أن نجيب عن السؤال: "من يتكلم في الحكي أو في الرواية؟ ثمّ الإشارة ثانيا إلى تدخلات الراوي في الحكي، وأخيرا الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة إمّا أن يكونوا أبطالا في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أي مجرد شهود"[1] حيث يتبين لنا أنّ الراوي في علاقته بما يرويه يأتي على نوعين:

✓ **راو خارج نطاق الحكي**: أي يراقب الأحداث ويحللها من الخارج.

✓ **راو داخل الحكي**: وهو الّذي يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، معنى ذلك أنّ الراوي يمكن أن يكون "مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإمّا أن يكون شخصية رئيسية في القصة"[2] الراوي الشاهد على تدخلاته.

2.2. المسرود:

يتمثل في حكاية معينة وهي "كلّ ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان"[3] فهو نقطة أساسية وثابتة يقوم عليها مدار **السرد** لأنها ترتبط بالمادة الحكائية.

2.3. **المسرود له:**

هو عبارة عن اسم معين يقع ضمن قائمة أبعاد البنية السردية، إذ يعد الطرف المقابل في عملية تلقي الخطاب السردي، ويعد عنصرا مهما وفعّالا حيث "الاهتمام بالمروي له يجعل البحث في البنية السردية أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أنّ أركان الإرسال الأساسية من راوٍ ومروي

(1)- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص48 -49.

(2)-المرجع نفسه، ص 49.

(3)- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت، لبنان، ص 09.

ومروي له استكملت، مما سهل فعالية الإبلاغ السردي"[1] فهو طرف ثالث لا يقل أهمية عن سابقيه ويسمى المسرود له وهو الّذي تقام من أجله العملية السردية، فهو الّذي "يتلقى الحكاية أو يستمع لها"[2] وقد يتخذ هيئة الشخصية الخيالية الموجودة على الورق فقط، وقد يكون مجهولا أو حقيقيا أيضا، كما هو شخصية من ورق على حد رأي "رولان بارث".

5.3) أنواع الرؤية السردية:

من خلال عرضي لمختلف الآراء النقدية التي تناولت الرؤية السردية يتأكد لي أنّ هذه المسألة ما تزال تثير الكثير من الآراء المتداخلة أحيانا والمتباينة أحيانا أخرى، ممّا أدى إلى تقسيم الرؤية السردية أنواعا منها ما بينها "جون بويون" ومنها ما بيّنها "تودوروف" إذ قسم هذا الأخير الرؤية السردية إلى ثلاثة أقسام وهي:

1. الراوي < من الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج– *Vision De Dehors*):

وهو ما أطلق عليه "تودوروف" أنّ السارد أقل من الشخصية، في حين "جان يويون" قد اعتبر أنّ معرفة الراوي هنا تكون أقل من معرفة الشخصية، فيعجز عن نقل أو وصف إلاّ ما يرى ويسمع دون تدخل ومحاولة تقديم تفسير أو تحليل مكتفيا بالوصف الخارجي للأحداث[3] معناه أنّ الراوي لا يعرف إلاّ القليل مما تعرفه الشخصية الحكائية.

2. الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف– *Vision Derrière*):

وهي ما أطلق عليه "تودوروف" قول أن السارد أكبر من الشخصية الروائية في حين أنّ "جان يويون" قد اعتبر أنّ هذه الطريقة يتسع استخدامها في السرد إذ يعرض "حميد الحميداني" قول "تودوروف": "إنّه يستطيع أن يصل إلى كلّ المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يردك ما يدور بخلد الأبطال، وتنجلي سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وهي هم أنفسهم"[4] فهو يخترق كل الحواجز التي

(1)-عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 09.
(2)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، 2010، الرباط- المغرب، ص 09.
(3)- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 48.
(4)- نقلا عن المرجع نفسه، ص 47.

تعترضه ويغوص في أعماقها ويستخرج مكنوناتها، ففي هذه الحالة الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، وبذلك فهو يستطيع أن يطلع على كل ما يجري خلف الجدران، ويستطيع كذلك أن يبحر في أعماق الشخصية.

3. **الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية مع- *Vision Avec*)**:

الراوي هنا يتطابق مع الشخصية أو بمفهوم "تودوروف" يتساوى معها، فهو ليس مجبرا على تقديم تفسيرات إلاّ بعد أن تتوصل لها الشخصية نفسها[1] هنا تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية وبالتالي لا يمكن لأحد الطرفين (الراوي أو الشخصية) أن يعرف شيئا أكثر من الآخر، إذ "يستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب..."[2] فالراوي هنا يكون شاهدا على الأحداث أو الشخصية مساهمة في القصة.

نخلص في الأخير إلى أنّ الرؤية السردية لها ارتباط وثيق بنمط الراوي، فهي تحيل على الكيفية التي تدرك بها الحوادث المنقولة من جهة الراوي.

لم تتوقف الدراسات الخاصة بالرؤية السردية عند هذا الحد، بل شهدت تقدما ومحاولات جديدة قدّمها الناقد "جيرار جينيت" إذ استطاع من خلال هذه المحاولة إزالة اللبس الناتج عن تعدد المصطلحات الخاصة بتحديد الرؤية السردية فاقترح مصطلح "التبئير" الّذي يكون حسب رأيه: "أكثر تجريدا كما أنه يتناسب من جهة أخرى مع تعبير بروكس وواريـن: "بؤرة السرد"[3] والتبئير معناه تحديد زاوية النظر أو الرؤية في إطار مصدر معين، ويصنف جينيت التبئيرات إلى ثلاثة أنواع هي:

1. **التبئير الصفر أو اللاتبئير**:

هذا النوع من التبئير تتميز به الحكاية التقليدية، حيث يتم فيه الاخبار السردي من خلال مركز الشخصية التي تتكفل بسرد الأحداث كاملة.

(1)- ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 47.
(2)- نقلا عن المرجع نفسه، ص 48.
(3)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 201.

2. التبئير الداخلي:

ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام وهي:

أ- تبئير داخلي ثابت:

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

ب- تبئيرداخلي متغير:

يكون السارد فيه مبأرا على شخصية أولى ينتقل بعدها إلى شخصية ثانية ليعود بعد ذلك إلى الشخصية الأولى.

ج- تبئير داخلي متعدد:

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

3. التبئير الخارجي:

في هذا النوع من التبئير لا يمكننا التعرف على دواخل الشخصيات فالبطل يتصرف دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره وعواطفه[1].

من خلال عرضنا لهذه الآراء النقدية التي تناولت الرؤية السردية، تجدر الإشارة إلى أنّ التركيز في هذا العرض النظري قد شمل آراء دون أخرى أمثال "جون بويون" و"جيرار جينيت" و"تودوروف" الّذي سعوا إلى تفرد كل واحد منهم بتسمية خاصة للرؤية السردية.

5.4) تجليات الرؤية السردية في كتاب البخلاء:

يعتمد الجاحظ في سرده لقصص البخلاء وأخبارهم على ما سمعه أو شهده هو لذلك يقدم نفسه في كثير من الأحيان على أنه "راوية مهتمة أن ينقل ما قيل عن البخلاء، أو ما قالوه هم أنفسهم، وهؤلاء في معظمهم، ليسوا كائنات من صنع الخيال، وإنما شخصيات حقيقية وبعضهم ممن عرفه الجاحظ، وهو يوردهم مباشرة دون ذكر سند أو رواية"[2] وهو بذلك يفسح المجال أمام

(1)-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 201- 202.

(2)- عبد الفتاح كليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 2008، الدار البيضاء، المغرب، ص67.

الأصوات، فإما أن يمنح الفرصة للشخصية كي تروي عن نفسها، أو تروي عن غيرها، إذ نجد الجاحظ في قصص البخلاء قد استعان براوٍ يروي قصصه مستعملا عبارة: "حدثنا، زعموا، قال، قالوا،.." مما يثبت اعتماد الجاحظ على صيغة الماضي، مع استعماله لجمل الاستهلال السردي التي تشير في معظمها إلى راوٍ مجهول، فعلى سبيل المثال نجد في قصة "مريم الصناع" ساردين، الأول خارج القصة والثاني داخل القصة، فتجلى الأول في قول الجاحظ: "ثمّ اندفع شيخ منهم فقال: يا قوم لا تحقروا صغار الأمور..."[1] حيث نجد هذا السارد برز مرة واحدة ثم اختفى، أمّا الثاني فتمثل في "وهل شعرتم بموت مريم الصناع؟ فإنّها كانت من ذوات الاقتصاد وصاحبة إصلاح"[2] وقد كان أكثر ظهورا في القصة ويسمى: "بالسارد الأساس" بعد المؤلف الخارجي حيث يأخذ السارد موقع "داخل القصة/غيري القصة"[3]على حسب تصنيف "جيرار جينيت" يروي السارد القصة من الخارج وهذا ما يسمى بالتبئير، وفي هذه الحالة تصبح له وظيفة الوصف ورصد الشخصية من حيث "السلوك الخارجي للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرها وأفكارها"[4]معناه دراسة الشخصية من الخارج دون الخوض في مكنوناتها الداخلية، كأن يتتبع حركاتها ومواقفها فقط مثلا: "زوجت ابنتها، وهي بنت اثنتي عشر سنة، فحلّتها الذهب والفضة، وكستها المروي والوشي والقزّ والخزّ وعلقت المعصفر[*]..."[5] إذ رصد كل المواقف التي توحي باقتصاد المرأة وحسن تدبيرها وابتعادها عن البخل، وسرعان ما ظهر السارد الثالث للقصة المتمثل في شخصية مريم الصناع من خلال تفسير الحدث لزوجها "قالت: هو من عند الله"[6] وهذه عادة البخلاء في الاحتجاج وفلسفة الأمور والأفعال.

يعدّ زوج مريم الصناع المسرود له داخل القصة، الّذي استغرب، ودخل الشك إليه من أين لزوجته كل هذا حتى استطاعت تجهيز ابنتها العروس بكل هذه الحلي والذهب في قوله: "قال:

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 55.
(2)- المصدر نفسه، ص 53.
(3)- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص106.
(4)- المرجع نفسه، ص. ن.
(*)- المعصفر: الثياب المصبوغة بالعصفر وهو صبغ أصفر.
(5)-الجاحظ، البخلاء، ص53- 54.
(6)-المصدر نفسه، ص54.

دعي عنك الجملة، وهاتي التفسير، والله ما كنت ذات مال قديما، ولا ورثته حديثا"[1] نجد زوج مريم الصناع داخل ضمن "المسرود له داخل القصة"[2] على حسب رأي جيرار جينيت، كما أن تعدد السارد يؤدي بالضرورة إلى تعدد المسرود له.

نجد في قصة "جبل وأبو مازن" أنّ الراوي غير مشارك في القصة، إلاّ أنه على علم بالأحداث التي تجري في القصة وهنا يقتصر على الوصف الخارجي معتمدا في ذلك على الضمير الغائب هو في قوله: "وكان جبل خارج ليلا من موضع كان فيه، فخاف العسس، ولم يأمن من أحد يتبعه فيضره، فقال "لو دققت الباب على أبي مازن، فبت عنده في أدنى بيت أو دهليز..."[3] يتكلف الراوي السرد بضمير الغائب واعتباره الأقرب إلى المتلقي والأكثر تداولا بين السراد.

نجد من خلال هذه القصة رؤية سردية خارجية، حيث يقوم الراوي بوظيفة توجيه السرد وتأطيره ونقل أقوال الشخصيات ووصف أفعالها ومن ذلك قوله: "فلما فتح الباب، ونظر لجبل، أبصر الموت، فلما رآه جبل واجما لا يحير كلمة، قال له: "إنّي خفت معرّة العسس وخوف أحد يضرني أو يتبعني، فملت إليك لأبيت عندك..."[4] يمتلك الراوي سلطة سردية مطلقة إذ تتجلى من خلال معرفة الراوي على الحيلة التي دبرها أبو مازن حتى يتخلص من جبل ويصرفه عنه "فتساكر أبو مازن، وأراه أن وجومه إنما كان بسبب السكر، ففتح فاه، وحرّك لسانه..."[5] فالراوي هنا على علم بأنّ أبا مازن لم يكن سكران إنما هي حيلة اخترعها حتى يحتال على جبل.

ومن هنا يتضح لنا أنّ الراوي في هذه القصة يبئر للأحداث والشخصيات من الخارج ويوهمنا فيها الراوي بأنّ الشخصية هي التي تتكلّم إلاّ أنّ هذه الأصوات في حقيقتها لا تخرج عن هيمنة الراوي.

أمّا قصة أهل البصرة من المسجديين فقد تجلت فيها الرؤية المتعددة التي تسمح بتعدد الرواة أنفسهم، حيث يتكفل كل راو بالرواية عن نفسه وعرض قصّته، وعلى الرغم من تعدد

(1)-الجاحظ، البخلاء، ص 54.
(2)- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص 173.
(3)- الجاحظ، البخلاء، 62.
(4)- المصدر نفسه، ص 62.
(5)- المصدر نفسه، ص 62.

الرؤى في القصة إلاّ أنّ هناك قاسم مشترك يجمع بينهم ويتمثل في طموحهم إلى تحقيق المعرفة بالاقتصاد والإحاطة بكل جوانبه والاستفادة من كل التجارب المعروضة، إذ نجد الأصوات على النحو التالي:

➢ **قصة ماء البئر:**

يكون الراوي في هذه القصة الشخصية الرئيسية، يبئّر للحدث من الداخل من خلال استعماله للضمير المتكلم، إذ نجد الراوي يظهر مرة راويا ومرة بطلا للقصة فيستهل قصته قائلا: "ماء بئرنا، كما قد علمتم مالح أجاج، لا يقربه الحمار، ولا تستسيغه الإبل، وتموت عليه النخل، والنهر منا بعيد وفي تكلف العذب علينا مؤونة"[1] يفتتح الراوي قصته بالمشكلة التي وقع فيها بسبب ماء البئر المالح الّذي لا يصلح للاستعمال، مع صعوبة الحصول على الماء العذب بسبب بعد النهر عن مسكنه وهنا يبدأ الراوي بعرض الحلول من أجل الخروج من هذه المشكلة التي واجهته قائلا: "فكنا نمزج منه للحمار، فاعتلّ منه، وانتقض علينا من أجله، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صرفا، وكنت أنا والنعجة كثيرا ما نغتسل بالعذب مخافة أن يعتري جلودنا منه مثل ما اعترى جوف الحمار..."[2] فهو يتعمق في المشكلة ويعرضها بتسلسل لسامعيها.

➢ **قصة مريم الصناع:**

يتقدم أحد الموجودين حتى يروي قصة مريم الصناع، والملاحظ أنّ الراوي شخصية غير مشاركة في القصة تقع خارج الحكي، تقوم بالتبئير لشخصية اقتصادية وهي مريم الصناع والتي تعد بنظر الراوي مميزة تستحق الاهتمام، فنجد الراوي يروي الأحداث من الخارج فيعلو فوق الحدث بامتلاكه السلطة، وهنا تتجلى الرؤية الخارجية للقصة، وذلك من خلال علم الراوي بكل ما قامت به مريم الصناع من أجل ابنتها، فهو بذلك يحتل دور الراوي الّذي يروي الأحداث من الخارج، ثم يختفي ليظهر من جديد في نهاية القصة عندما ينتقل راوي الحوار الّذي دار بين الطرفين حتي يبين للطرفين طريقة الاقتصاد التي كانت تتبعها مريم في حياتها، في قوله: "فنهض القوم بأجمهم إلى جنازتها، وصَلُّوا عليها، ثمّ رجعوا إلى زوجها فعزوه على مصيبته

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 52- 53.

(2)- المصدر نفسه، ص 53.

وشاركوه في حزنه"[1] فهنا تتجلى البؤرة السردية من خلال إفساح الراوي المجال لشخصيات أخرى ونقل أحداثها.

ما يمكن استنتاجه من خلال كتاب البخلاء حول الرؤية السردية، هو اعتماد المؤلف على التنوع بين الرؤية الداخلية التي تمنح فرصة للشخصية في الظهور، وبين الرؤية الخارجية التي استأثر الراوي فيها بتوجيه زاوية النظر وانفرد بالسلطة السردية ولا شك في أنّ هذا التنوع يفضي بنا إلى القول أنّ الرؤية السردية في كتاب البخلاء كانت متداخلة يصعب الفصل بينهما.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص 54.

6- تصنيف الشخصيات:

تتعدد معايير التمييز بين الشخصيات الرئيسية والثانوية "بحكم اختلاف الأشكال الروائية وتغير معايير تقييم الفرد سواءً عبر التاريخ أو اختلافها من ثقافة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر"[1] يمكن تقسيم الشخصيات إلى رئيسية/ثانوية، واقعية/متخيلة.

6.1) الشخصيات الرئيسية:

يقصد بها الشخصية التي يدور عليها مدار القصة، وهي العنصر الفعال في تحريك الأحداث، فنظرا للاهتمام الّذي تحظى به من طرف السارد يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في العمل السردي، فهي "التي تقوم بالفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرواية أو أي أعمال أدبية أخرى،... وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها دائما هي الشخصية المحورية"[2] لا يكمن الاستغناء عنها في العمل السردي.

وعليه تتجلى الشخصية الرئيسية في كتاب البخلاء من خلال ذكر الجاحظ لبعض القصص بأسماء شخصيات رئيسية مثل: مريم الصناع، معاذة العنبرية، زبيدة بن حميدة، جبل وأبو مازن، سهل بن هارون، قصة الكندي...الخ.

تمثلت الشخصية الرئيسية في قصة "السّلام والطّعام" في شخصية الشيخ الخرساني الّذي جسّده السارد بأدق التفاصيل، لم تكن شخصية عادية، بل كانت شخصية مميزة، جمعت بين "الحكمة والبخل" في قوله: "كان على ربض الشاردوان شيخ لنا من أهل خرسان، وكان مصححا بعيدا من الفساد، ومن الرّشا، ومن الحكم بالهوى، وكان حفيا جدّا، وكذلك كان في إمساكه، وفي بخله، وتذنيقه في نفقاته، وكان لا يأكل إلاّ ما لا بدّ منه"[3] فهي شخصية متناقضة تميل إلى البخل كسلوك في الحياة.

(1)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الرباط، المغرب، ص 56.

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

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص 24.

تجلب الشخصية الرئيسية في قصة "ماء النخالة" في شخصية شيخ من شيوخ المسجديين، الّذي سرد قصته في طريقة تخلصه من ألم صدره بماء النخالة من خلال قوله: "عليك بماء النخالة، فاحْسُسْه حارّا، فحسوته فإذا هو طيب جدّا، وإذا هو يعصم جدا فما جعت ولا اشتهيت الغذاء في ذلك اليوم إلى الظهر"[1] فالسارد ركز على الحدث الّذي يبين حيلة الشيخ الّذي توحي ببخله وشحه.

6.2) الشخصيات الثانوية:

تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية "قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له"[2] لا يمكن الاستغناء عنها في العمل السردي إذ يمكن أن تكون قاعدة بنائه حيث هي "شخصية مسطّحة لا تتطور مكتملة، وتفتقد التركيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله"[3]فهي تدفع القصة إلى الأمام.

ومن الشخصيات الثانوية في قصص البخلاء، فإنّها كثيرة ومتنوعة كما أنّ لها دور فعال في تحريك وثيرة الشخصيات ومن أمثلة على ذلك "ابنة مريم الصناع" فهي الدافع الأول لاحتراف أمها للاقتصاد حتى تستطيع أن تجهّز ابنتها بأحسن جهاز، فقد تعلّم منها المسجديون الاقتصاد، وفي نفس القصة نجد شخصية "زوج مريم الصناع" الّذي انتابه الشك اتجاه زوجته في طريقة حصولها على المال حتى استطاعت تجهيز ابنتها بالذهب والفضة، إلاّ أنّ حجة زوجته أقنعته.

أمّا في قصة الكندي، فقد تجلّت الشخصية الثانوية في زوجته التي ادعت الحمل والوحم، إذ جعلت زوجها يتطلع على طعام الجيران والمستأجرين بُغية عدم إسقاط زوجته لجنينها، وعليه نجد أن الشخصيات الثانوية في كتاب البخلاء كان لها أثرا بالغا وعميقا في سير الأحداث وتفعيل العمل السردي.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص55.
(2)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 57.
(3)- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 212.

كما يمكن تقسيم شخصيات البخلاء إلى "متخيلة وواقعية" ويرجع ذلك إلى طبيعة الكتاب الّذي استطاع من خلاله الجاحظ أن يصور الواقع الذي كان يعيش من خلال شخصيات واقعية من جهة ومتخيلة من جهة أخرى وهي:

أ) شخصيات واقعية:

يقصد بالشخصية الواقعية أن يكون لها وجود حقيقي خارج القصة[1] إذ تلعب دورا هاما في الاحتجاج بأفكار يدافع من خلالها البخيل عن نفسه، وأكبر مثال على ذلك شخصية "سهل بن هارون" الرجل الفارسي الّذي تمتع بالجاه والفصاحة اللغوية، الرجل الغني الّذي يحيا حياة الفقراء إلاّ أنه يمتلك الحجة في تبرير عيبه بالمقابل توجد شخصية أخرى وهي شخصية الكندي عربي النسب، الّذي أورد الجاحظ بخله وشحه تحت عنوان "قصة الكندي" والملاحظ من خلال القصتين أنّ الجاحظ يقابل بين الرجلين الكندي وسهل بن هارون في كتابه البخلاء، لكنه صنف سلوكهما تحت حالة مذمومة واحدة هي البخل، بالإضافة إلى شخصيات أخرى قد عاشت هي كذلك في زمن الجاحظ أمثال المدائني، وزبيدة بن حميد، الثوري، ليلى الناعطية، ابن المقفع وابن جذام...[2].

ب) شخصيات متخيلة:

تعد الشخصية المتخيلة كيان متناسق من المشاعر والأحاسيس لأنها من نسيج خيال السارد، لا وجود لها داخل السرد حيث "يلجأ الراوي إلى خلق هذه الشخصيات، يعزز موقف الشخصية المركزية، أو لغايات حكائية"[3] والملاحظ من خلال قصص البخلاء أنّ الشخصيات المتخيلة قليلة نوعا ما لأنّ الجاحظ عندما صور البخل انطلق من شخصيات عايشها واقعية لكن على الرغم من ذلك فإنّها موجودة، فقد تجلت الشخصية المتخيلة في قصة "العراقي والمروزي" إذ استطاع الجاحظ أن يرسخ تصور مسبق عن مروءة العراقي وكرمه ولؤم المروزي وبخله وكذبه،

(1)- ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي، ص 337.

(2)- ينظر: فاروق سعد، مع بخلاء الجاحظ، دراسة تحليلية مقارنة مع منتخبات منشورات دار الآفاق الجديدة، ط6، 1992، بيروت- لبنان، ص 60- 61.

(3)- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات- الوظائف- البنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003، دمشق، سورية، ص 183.

وكأن الشخصيتين متناقضتان، العراقي يحمل كل ما هو إيجابي، في حين أنّ المروزي يحمل كل ما هو سلبي، ويمكن أن نوضح ذلك من خلال المخطط التقابلي للشخصيتين:

المخطط التقابلي

العراقي +	المروزي –
1- يكرمه ويكفيه مؤونته.	1- كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق.
2- عرضت بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية.	2- كان كثيرا ما يقول لذلك العراقي: ليت أني قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك لقديم إحسانك، وما تجدّد لي من البر في كل مرة.
3- فكان مما هوّن عليه مكابدة السفر.	3- ينكر صاحبه ويصطدم هذا الأخير بردة فعله "لعل إنكاره إياي لمكان القناع".
4- دخل على المروزي في ثياب سفره وفي عمامته وقلنسوته وكسائه، ليحط رحله عنده.	4- إصرار المروزي على انكار صاحبه "لو خرجت من جلدك لم أعرفك".
5- نزع عمامته ثم انتسب.	5- وقاحته ونكران المعروف.

يتضح لنا من خلال هذا المخطط التقابلي، أنّ الجاحظ لجأ إلى أسلوب القدح والتحقير لشخصية المروزي، وهذا مبدأ إجرائي يلجأ إليه الجاحظ دعما لتصوراته.

مفارقة الجد والهزل:

مثّل الأدب العربي بنصوصه المختلفة محيطا هائل زُيّن بمختلف المضامين الإنسانية، التي عُزّزت بمجملها التحام الإنسان بالحياة واستلهام معطياتها وتأمل عناصرها، ويمكن أن نلمح ذلك في وقوف الأدباء على امتداد العصور أمام عنصر من عناصر الحياة يجسدون فيه أفكارهم وعواطفهم ولذلك لم تكن المضامين الأدبية التي طرحها هؤلاء الأدباء نسقا واحدا في الدلالة والغرض، وإنّما تنوعت لتغذي حاجات الإنسان الروحية والفكرية، فكانت مضامين جادّة مرة وأخرى هازلة ضاربة في الهزل.

1) مفهوم الهزل:

أ- لغة:

الهزل نقيض الجدّ، هَزَلَ يهزِلُ، وهَزَلَ الرّجلُ في الأمر إذا لم يجد، وفلان يهزلُ في كلامه إذا لم يكن جادا"[1].

- القرآن الكريم:

قوله تعالى: ﴿إِنَّهُ لَقَوْلٌ فَصْلٌ وَمَا هُوَ بِالْهَزْلِ﴾[*].

ب- اصطلاحا:

الهزل هو "مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك"[2] لقد تعددت الألفاظ المجاورة للهزل كالفكاهة والإضحاك والسخرية والعبث، حيث يفرق "عبد الله البهلول" بين مفهومي الهزل والمزاج بقوله: "فالهزل ضد الجدّ ومختلف عن المزاح

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (هـ ز ل)، دار صادر، بيروت.

* - سورة الطارق، الآية: 14- 15.

(2)- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، 1966، تونس، ص327.

لأنّ الهزل مذموم والمزاح غير مذموم"[1] كما هناك مصطلح شامل ألا وهو الفكاهة إذ يعرفه حافظ الرقيق على أنه الاستعداد أو التهيؤ الخاص بالعقل، استعدادا للبحث عن المتعة العقلية والنفسية[2]، وفي هذا السياق يشير الباحث إلى أنّ عددا من الدراسات الحديثة تعتبر الفكاهة مفهوما شاملا لكل المفاهيم الضحك السلبية والإيجابية "فالمفهوم الإيجابي يعني ذلك الضحك الصافي الخالص الّذي يتضمن المتعة البريئة كالدعابة والمزج والهزل، وأمّا المفهوم السلبي فيعني ذلك الّذي ينطوي على نوايا النقد والتقويم كالتهكم والسخرية اللذين يتسمان بالتهويل والتضخيم والمبالغة لتحقيق غايات وأهداف نقدية"[3] لقد تعددت التسميات والألفاظ لمفهوم الهزل.

كما يوظّف "مصطفى ناصف" في مقاربته لنثر الجاحظ مصطلح الهزل ومصطلحات أخرى من قبيل: "الفكاهة والتسلية والظرف والنزهة والمزاج دون تمييز" ويقصد بما "كل ما يمكن أن يولّد في المتلقي الشعور بالبهجة والسرور"[4] فكل هذه الألفاظ تتقارب فيما بينها حتى يكاد القارئ ألاّ يشعر باختلاف بين دلالاتها، وعلى هذا الأساس استخدم "أحمد الشايب" مجموعة من الألفاظ كالفكاهة الساخرة أو السخرية، الفكهة والإضحاك والعبث الطليق، إلاّ أنّ الباحث يفرق بين مفهومي "الفكاهة والسخرية، فالفكاهة مألوفة عند الناس، يقبلون عليها ويحبونها، أمّا السخرية فتعرضهم للأذى فيمقتونها، وعلى هذا النحو تكون الفكاهة سمة محمودة ومحبوبة، وتكون السخرية سمة ممقوتة ومذمومة، كما أنّه يشير إلى مفهوم آخر مجاور للفكاهة هو مفهوم "العبث" الّذي تجلى في (رسالة التربيع والتدوير) وهو أشبه بفن الهجاء الّذي بلغ في هذا النص درجات منحطة"[5] نتشرت الفكاهة على مر العصور وعرفتها مختلف الأمم وتأثروا بها انطلاقا من حياتهم الاجتماعية والثقافية، فالفكاهة حاضرة في كل لغة وحضارة.

(1)- عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، 2007، صفاقس، تونس، ص117- 119.

(2)- ينظر: حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، دار صامد، ط1، 2004، تونس، ص 109- 110.

(3)- المرجع نفسه، ص.ن.

(4)- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مجلة عالم المعرفة، عد 218، فبراير 1997، ص 69- 78.

(5)- مقالة أحمد الشايب، في كتابه أبحاث ومقالات المنشورة ضمن كتاب، حنا الفاخوري، ص216، 2017، نقلا عن عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، دراسة في أدب الجاحظ، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2015، إربد، الأردن، ص77.

لقد أورد "حسن السندوبي" في معرض حديثه عن الهزل في أدب الجاحظ أنّه " مجموعة من المفاهيم المرتبطة بالهزل أو الخطاب الهزلي كالأخبار الشائقة، والطرف الفائقة، والنوادر الطريفة، والأحاديث اللّطيفة، والملح، واللطائف، والنكت والطرائف، والتندر والعبث، والسخرية، والطنز، والنكتة الحارة والطرفة الشهية"[1] تنوعت مفاهيم الهزل من طرف الدّارسين العرب باعتباره صورة من صور الإضحاك التي تندرج في سياق المفارقة.

لقد ظهر أدب الهزل طريا في عصر ما قبل الإسلام من خلال شعر الغزل اللاّهي والعابث عند بعض الشعراء كامرئ القيس [2]، في حين تجلى الأدب الهازل في العصر الأموي من خلال الغزل الصريح الّذي تقاسمه بعض الشعراء الّذين جمعهم مزاح مشترك لخلق المؤانسة بينهم، فانتشرت في شعرهم نشوة اللقاء بالحبيبة وإضفاء الأوصاف الحسية بنزعة لاهبة عابثة، وقد اتسع هذا اللون من الشعر الهازل على يد "عمر بن أبي ربيعة الحجاز"[3]، وازدهر أدب الهزل في العصر العباسي ازدهارا كبيرا في بيئة صالحة وأصبح مقترنا بالحياة الاجتماعية وازدهار الحضارة، وقد برز في هذا العصر الجاحظ الّذي يعد من رواد أدب الهزل.

لقد عالج الجاحظ موضوع الفكاهة معالجة جيدة، وسلك في بحثه لظواهرها وأسسها نفس المنهج الّذي انتهجه في معالجة القضايا الفكرية الجادة، حيث كان الجاحظ يولي الضحك أهمية خاصة، ويقرر ضرورة الأخذ منه بمقدار ووازن فيه الجد والمزح، وقرر أنّ العاقل ينبغي أن يجد في مواطن الجد ويمزح في أوقات المزح، حيث منذ خلق الإنسان يميل إلى المرح والمزاح، "ولكن خلط الجد بالهزل في قالب علمي أو أدبي لم يعرف قبل الجاحظ بهذا التحليل الدّقيق والتصوير البارع، تعد هذه الطريقة من مبتكراته، فهو منظم شؤونهما ومطرز نصوصها ومتنها"[4] ومن هذا المنطلق يولي الجاحظ الجد والهزل أهمية في حياة الإنسان التي تقوم على هذه الثنائية، فحياة الإنسان تنطوي على الجد والهزل في الوقت نفسه، ولا يمكن أن تسير على وتيرة واحدة، وهكذا نجد في الحياة أناسا مطبوعين على الجدّ، وآخرين مطبوعين على الهزل، وفئة أخرى تزاوج بين

(1)- حسن السندوبي، أدب الجاحظ، المكتبة التجارية الكبرى، 1931، القاهرة، ص159.
(2)- ينظر: أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، ط2، 1961، القاهرة، ص240- 253.
(3)- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، طبعة مصورة عن مطبعة دار الكتب، مطابع كوستاتوماس، د.ت، 21/1، القاهرة، ص248.
(4)- عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ص07.

الجد والهزل، إذ نجد الجاحظ أول أديب عربي كتب في فلسفة الجد والهزل، الغالب عليها أسلوب التهكم والهزل، بيد أنّها تحمل وراءها رسائلا وحكما وإشارات لا تخلو من الجد الموجه للوزراء والملوك في كيفية إدارة شؤون الدولة العباسية.

وبما أنّ لكل شيء موضعه، وإذا زاد الشيء عن حدّه انقلب إلى ضده، نجد "أبو حيان التوحيدي" يعدل بين الجدّ والهزل في قوله "إنّ الانسان يتقلب بينهما على أقدار متناسبة من دون تداخل بينهما فلا يتغلب أحدهما على الآخر، فقال: في كل مجلس وعند كل هزل وجد ومع كل شكل وضد ميزان عدل ووزن بقسط ونصفه مقبولة وعادة جارية على وجه الدّهر"[1] إنّ التوازن يدعو إليه "التوحيدي" لا يعني اجتماع الجد والهزل في مقام واحد، فلكل واحد منهما طبيعته ولهذا يستلزم وجود فاصل بينهما.

يتبين لنا من خلال ما سبق أنّ بلاغة النثر عند الجاحظ قامت على الجمع بين الجد والهزل والوعظ واللهو والإغراء والكلام والصمت، والبرودة والحرارة كما أشار إلى ذلك "مصطفى ناصف"[2]، فمن خلال هذه الثنائية يهدف إلى تحقيق المتعة النفسية والروحية من جهة وتصوير المجتمع تصويرا دقيقا بصورة هزلية.

2) مقاصد الهزل:

من خلال استقصاء القراءات التي وقفنا عليها، وجدنا أنّ الهزل عند الجاحظ لم يكن اعتباطيا بل قصد به المتعة النفسية والروحية، وقصد به مناقشة الأفكار السائدة في عصره الذي كان حافلا بالصراعات الفكرية والمذهبية، ولما كان الجاحظ ينتمي إلى فرقة المعتزلة التي كانت ترجح العقل على النقل، فإنّه تصدى إلى نقد كل تفكير لا يمت بالصلة إلى العقل، فانتقد خصومه، كما قصد بهزله إبراز عدد من الظواهر الاجتماعية بالتحليل والنقد[3] ومن ثمّ تقسيم الهزل إلى ثلاث وظائف:

(1)- أبو حيان التوحيدي، أخلاق الوزيرين، تح: محمد بن تاويت الطنجي، مطبوعات المجمع العلمي بدمشق، 1965، المطبعة الهاشمية، ص11.

(2)- ينظر: مصطفى ناصف، محاورات في النثر العربي، مجلة عالم المعرفة، عد 218، فبراير 1997، ص69- 78، نقلا عن عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط التلقي السرد في التراث النقدي، ص78.

(3)- ينظر: عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، ص 99.

2.1) الهزل والوظيفة الأدبية:

يمكن توضيح هذه الوظيفة انطلاقا من كتابات الجاحظ الّذي أولى أهمية كبيرة للضحك عند الإنسان، حيث بيّن أنه يضفي عليه البهجة والسرور وهو مصدر الحياة، حيث يقول الجاحظ: "... وقد قال الله جلّ ذكره﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾* فوضع الضحك بحذاء الحياة ووضع البكاء بحذاء الموت (...) وكيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيما ومصلحة الطباع كبيرا، وهو شيء في أصل الطباع وفي أساس التركيب"[1] فالضحك ليس مجرد وظيفة شكلية بل هو قيمة نفسية وذهنية ووجدانية.

فالجاحظ في تصويره الهزلي لم يقصد الطعن والقذف، بقدر ما يقصد إلى التصوير الأدبي، لأنّ الجاحظ يهدف إلى الإمتاع وتحقيق اللذة، فمن خلال البخلاء يعرض صورة خالصة للأدب، مزج فيها بين الجدّ والهزل من خلال احتجاجات البخلاء وحيلهم ونوادرهم، حيث نجد محمد العمري يعتبر النفس الإنسانية تتجاذبها طاقتان: "الجد والهزل، واعتبارا لذلك فالهزل بعيد عن العبث واللامسؤولية، بل هو على العكس من ذلك وسيلة لشحن النفس بالطّاقة وتجديد نشاطها لتعيد سعيها الجاد"[2] فإنّ صور الهزل تنبني جميعها على المفارقة والتناقض مما يولد صورا متعددة.

كما يشير "عبد الله البهلول" أنّ الجاحظ أسس نهجا في الكتابة الأدبية يقوم على المزاوجة بين الجد والهزل، يقول موضحا ذلك "فالهزل ليس مجرد زينة وبلاغة تعين على إدراك الجد بالترويح عن النفس، وإنما في المزاوجة بينهما تأسيس للأدب، فالجد والهزل هما السندان القويان لبناء الأدب وإنتاج نصوص تحقق من المنفعة بقدر ما تحقق من الإمتاع"[3] إنّ المزاوجة بين إمتاع القارئ وإفادته سمة موجودة في الأدب العربي عامة، وعند الجاحظ خاصة.

والظاهر أنّ الجاحظ كان يقاوم ثقافة الجدّ بثقافة الهزل من خلال النوادر التي تعبر عن الذات المحرومة في المجتمع حيث كان "يستجيب في الحقيقة لذائقة مقموعة حاصرتها ثقافة

---

* - سورة النجم، الآيتان: 43- 44.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص06.

(2)- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، 2005، الدار البيضاء، ص110.

(3)- عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، ص152- 153.

الجد وتعاليم الحلال والحرام، وسياسة إكراه النفس، وترويضها على الصالح من الأعمال، وقد يكون مقصد الجاحظ بهذه النوادر ذاتيا محضا: الرغبة في أن ينفق كتابه ويتجه إلى أغلب القراء، فمن كان هاجسه الجد استفاد، ومن كان ينشد المتعة لقي منها ضروبا"[1] فبخلاء الجاحظ لا تختص بضرب واحد من القراء، حيث يقول الجاحظ: "...وللضحك موضع وله مقدار، وللمزج موضع وله مقدار، متى جازهما أحد وقصّر عنهما أحد، صار الفاصل خطلا والتقصير نقصا، فالناس لم يعيبوا الضحك إلاّ بقدر، ولم يعيبوا المزح إلاّ بقدر، ومتى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الذي له جعل الضحك، صار المزح جدّا والضحك وقارا"[2] من خلال الوظيفة الأدبية تبيّن أهمية الضحك والهدف من الهزل من أجل تحقيق المتعة الروحية والسمو بالذوق السليم إلى آفاق جمالية رفيعة.

2.2) الهزل والوظيفة الفكرية:

يشير "جميل جبرا" إلى أنّ الجاحظ "شاء أن يظهر، بشكل تهكمي بارع، حقارة البخلاء ليعظم سخاء العرب عن طريق مقارنة النقيضين"[3] إذ يبرز الباحث أنّ الجاحظ صوّر أهمّ وجوه الحياة الاجتماعية في عصره وسعى إلى تحليلها.

2.3) الهزل والوظيفة الاجتماعية:

مما لاشك فيه أنّ كتابات الجاحظ الهزلية تهدف إلى تحقيق المتعة النفسية والروحية وتصوير المجتمع تصويرا دقيقا، حيث يشير "محمد الجويلي" إلى أنّ الجاحظ عمد إلى الهزل والضحك والمزاح ليصور مجتمعه في نشاطاته المختلفة تصويرا هزليا ساخرا، حيث "يدافع عن نظام قيمي وثقافي موروث عن العنصر العربي يتشكل من قيم البذل والعطاء والكرم، والقيم المستوحاة من الشعر، والحث على الضحك بوصفه إحدى القيم التي يجب أن يتمسك بها الناس في المجتمع، وبما هو قيمة إنسانية واجتماعية، فالجاحظ يتمسك بقيمة الضحك ويدافع عنها ويريد إحياءها بعد أن لاحظ أنّ البخلاء قد وطدوا عزمهم على تهميشها وقبرها وأنهم يحرّمون

(1)- عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، ص141.
(2)- الجاحظ، البخلاء، ص07.
(3)- جميل جبرا، الجاحظ ومجتمع عصره، المطبعة الكاثوليكية، 1958، بيروت، لبنان، ص17.

الضحك على أنفسهم"[1] ويرى الباحث أنّ الجاحظ "أكسب الضحك طبعا اجتماعيا وقوميا، وهو الّذي لا يعترف في الأصل بحدود المجتمعات والقوميات فأصبح الضحك موقفا اجتماعيا تاريخيا، وصار الهزل عين الجد بعد أن خلنا الجد والهزل نقيضين لا يلتقيان"[2] نجد الجاحظ يشهر سلاح الضحك ضد البخلاء الّذين تنكروا لفضائله ولجؤوا إلى العبوس وعليه فالضحك وظيفة في الصراع الاجتماعي السائد في عصره.

ويرى "حسين مروة" أنّ الجاحظ قد اتخذ من الفكاهة سبيلا إلى نقد عيوب مجتمعه وذلك من خلال "السخرية المباشرة، وإمّا بالسخرية الخفية التي يكون ظاهرها جد وباطنها هزل"[3] لأنه سعى إلى نقد فئة من الأغنياء البخلاء والتشهير بهم، ونقد تصرفاتهم، لأنّ هؤلاء الأغنياء البخلاء يحاولون بواسطة الحجج المظللة قلب مفاهيم الأمور من أجل ستر عيوبهم وجعلها مادة للتفاخر.

صفوة القول، لقد تمكنا من الوقوف في هذه القراءات على جملة من الأبعاد التي اتسم بها أدب الجاحظ الّذي استطاع من خلال تصوير الواقع المعاش في قالب قصصي يضم نمطين تصويريين من النثر هما: النمط الواقعي والنمط الهزلي، وبذلك أثبتت الدراسات أنّ نثر الجاحظ يتوجه إلى المتلقي ويتواصل معه، محققا متعة الضحك التي تتجاوز إلى غايات اجتماعية وفكرية، وبذلك أكّد هؤلاء أنّ أدب الجاحظ واقعي مرتبط بالمجتمع الّذي صدر عنه من جهة، ومن جهة ثانية فهو هزلي يخاطب المتلقي بشكل بليغ.

(1)- محمد الهادي الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل، الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب البخلاء، الدار العربية للكتاب، 1990، طرابلس، ص202- 203.

(2)- المرجع نفسه، ص202- 203.

(3)- حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986، ص164، نقلا عن عبد الواحد التهامي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، ص109.

لغة الخطاب السردي وآليات التناص:

تعد اللّغة العنصر الأساسي في البناء الروائي وتشكيل العالم الفني، إلى جانب العناصر البنائية الأخرى التي يتكون منها العمل الأدبي من شخوص وفضاء وبنية زمنية ورؤية سردية وأحداث، فباللغة "تنطلق الشخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[1] فاللغة تعد العمود الفقري للكتابة الإبداعية، ونقطة محورية في إعطاء العمل الإبداعي جماله وأدبيته.

كما أنّ اللغة هي القالب الّذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، فهي كما قال "عبد الملك مرتاض" التفكير وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكّر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إذن إلاّ داخلها أو بواسطتها فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره، فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما بقلبه[2] فاللغة هي أداة الكاتب الأولى التي من خلالها يستطيع أن يوصل أفكاره للقارئ.

1) مفهوم اللغة:

أ- **لغة**:

ورد في لسان العرب أنّ اللغة هي "اللِّسْنُ، وحدُّها أنها أصوات يُعبّر بها كل قوم عن أغراضهم، وهي فُعْلةٌ من لَغَوْت أي تكلّمت، أصلها لُغوة ككُرة وقُلّةٍ وثُبة، كُلُّها لاَمَاتُها وَاوَاتٌ، وقيل: أصلها لُغَيٌّ أو لُغوٌ والهاء عِوَضٌ، وجمعها لُغًى مثل بُرة وبُرًى، وفي المحكم: الجمع لُغات ولُغُون، قال: ثعلب: قال أبو عمر ولأبي خيرة يا أبا خيرة سمعت لُغاتِهم فقال أو خيرة، وسمعتُ لُغاتَهم ، فقال أبو عمرو: يا أبا خيرة أريد أكثف منك جلدًا جِلدُك قد رَقَّ، ولم يكن أبو عمرو سمعها ومن قال لغاتهم، بفتح التّاء، شبّهها بالتّاء التي يوقَفُ عليها بالهاء، والنّسبة إليها لُغوِيّ ولا تقل لُغوي، قال أبو سعيد: إذا أردت أن تنتفع بالاعراب فاستلغهم أي اسمع من لغاتهم من غير مسألة... واللّغو: النُّطق. يقال: هذه لُغتهم التي يَلغُون بها أي ينطقون، ولغوى الطير: أصواتهم. والطيّر تلْغَى بأصوالتها أي تنتغمُ"[3].

(1)- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب المنيرة، 1982، القاهرة، ص199.

(2)- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص139.

(3)- ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص 251- 252.

ورد في معجم الوسيط أنّ اللغة هي "(اللُّغَةَ) أصوات يعبر بها كل قوم عن أعراضهم (ج) لغى ولغات ويُقال سمعت لغاتهم اختلاف كلامهم"[1].

اهتمّ اللّغويون العرب بتحديد اللغة منذ عهود مبكرة، فقد حدّدها "ابن جني" بأنّها: "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2] فقد حصد "ابن جني" اللغة في الأصوات التي يعبر بها كل قوم عما يحتاجونه في حياتهم الاجتماعية.

- في القرآن الكريم:

جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ لَا يَشْهَدُونَ الزُّورَ وَإِذَا مَرُّوا بِاللَّغْوِ مَرُّوا كِرَامًا﴾(*) والمقصود باللّغو هو الكلام الزائد الّذي تخبي منه الفائدة.

ب- اصطلاحا:

تستمد اللّغة قيمتها في الدّرس النقدي بوصفها المادة الخام التي يتشكل منها العمل الأدبي عامة "فاللغة لا تتوقف عند مصاحبة الخطاب مقدمة له مرآة لبنيته الخاصة، بل هي التي تشكل سماته الخاصة، وتولد قيمته الفنية والجمالية"[3]فاللغة هي أساس الجمال في العمل الأدبي.

وبما أنّ اللغة هي أساس النسيج الأدبي فيعرفها "ابن خلدون" في المقدمة باعتبارها "فعل اللّسان، فهي في المتعارف عليه عبارة المتكلم عن مقصوده، وعليه لابد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللّسان وهو في كلّ أمة بحسب اصطلاحاتهم"[4] اللغة ليست أصواتا وألفاظا فقط، ولكنها قبل كل شيء طريقة تفكير تلازم الفرد والمجتمع.

تشكل اللغة في كل عمل أدبي المرآة الشفافة التي من خلالها نرى ما يدور من صراعات اجتماعية وفكرية وإيديولوجية، وعلى هذا الأساس فاللغة من منظور "فرديناند دي سوسير" (***Ferdinand De Saussure***) "نظام من العلامات، ترتبط بعضها ببعض على نحو تكون فيه

(1)- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجّار (مجمع اللغة العربية بالقاهرة)، المعجم الوسيط، دار الدعوة، ج2، ص831.

(2)- ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الفكر، ج1، ص67.

* - سورة الفرقان، الآية: 72.

(3)- رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1992، الرباط، المغرب، ص12.

(4)- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: أبي عبد الرحمن عادل بن سعد، الدار الذهبية، القاهرة، ص643.

القيم الخاصة بكل علامة أو هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان، ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة"[1] اللغة ظاهرة إنسانية فطرية ومن نتاج المجتمع الّذي اصطلح أفراده عليها، فهي الوسيلة التي تكفل للأفراد والجماعات التواصل والتحاور فيما بينهم.

وبتعدد الأجناس والأقوام تعددت اللغات والمجتمعات وكثرت اللهجات وتنوعت أساليب الحوار أثناء الكلام اليومي للأفراد، وما اللغة إلا وسيلة من وسائل الكلام، ولهذا يلجأ الكاتب إلى التنويع في اللغة من خلال توظيف مستويات مختلفة بحسب الشخصيات الحكائية التي تبحث عنها، حتى يقرب النص من القارئ وهذا ما لمسناه عند الجاحظ في كتاباته حيث كان يراعي بذلك لغة الاستعمال نفسها عند الشخصيات فيسجل الحوار مراعيا طبيعة المتكلم.

وخصوصية الألفاظ التي يشيع استعمالها بين الناس، فالحوار ظاهرة إنسانية رافقت الإنسان منذ ظهوره على وجه الأرض، فهو ضرورة حتمية للكاتب البشري حتى تستقيم حياته وتتواصل.

2) جمالية اللغة في قصص البخلاء:

تبدو اللغة إحدى الجماليات الأساسية في بخلاء الجاحظ، وقد لاحظنا تنوعها ودقتها في تصوير تفاصيل الحياة اليومية للبخلاء، والغوص في أعماق نفوسهم، فبدت لنا أحيانا مفردة واحدة، وذلك لغنى دلالتها وروعة إيقاعها، قادرة على تجسيد حالة نفسية أو صراعا داخليا.

تعتمد لغة الجاحظ على اللغة المرحة التي تبرز لنا أحوال البخلاء، وكما يقول "أحمد إمبيريك": "يمتلك الجاحظ حاسة مجهرية تمنحه القدرة على المقارنة بين الأشياء وتحسن الفوارق والفويرقات بينهما"[2] وقد اعتمد في قصصه على لغة الحوار الّذي يدافع عن فكرة البخيل وسلوكه، فيلجأ إلى اللغة للمقارنة ين حالتي البخل والكرم أو بين رغبتي الإقدام على الطعام

(1)- فرديناند دي سوسير، دروس في اللسانيات العامة، تر: صالح القرمادي وآخران، الدار العربية للكتاب، د.ط، طرابلس، ليبيا، ص17.

(2)- أحمد بن محمد بن أمبيريك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد، والدرا التونسية للنشر، 1986، ص 51- 52.

والعزوف عنه، كل ذلك يجعل لغته تمتاز بالغنى وبالحيوية والدقة التصويرية فتقدم لنا عالما مدهشا في تفاصيله وتنوعه.

- **الحوار**:

إلى جانب السرد القصصي برز الحوار الّذي أضفى حيوية على فضاء القصة، كما منحها بعدا واقعيا، بفضله كنا على صلة حميمية بالبنية الفكرية والسلوكية للشخصية، فيبرز ذكاءها وحسن تصرفها وثقافتها الواسعة التي هي صورة لثقافة الجاحظ المعتزلي الّذي يرى في الحوار إحدى وسائل الدفاع عن وجهة نظره الفكرية، لذلك اعتمد البخيل على الحوار في الدفاع عن حياته وسلوكه وعلى هذا الأساس فقد جعل الجاحظ المشهد الحواري جزءً أساسيا في عرض قصصه وأكبر مثال على ذلك قصة "ابن خالويه المكدي" الّذي عاد إلى البيت بعد أن دفن والده "فنظر إلى جرّة خضراء معلقة، قال: أي شيء في هذه الجرة؟ قالوا: ليس اليوم فيها شيء، قال: فأي شيء كان فيها قبل اليوم؟ قالوا: سمن، قال: وما كان يصنع به؟ قالوا: كنا في الشتاء نلقي له في البرمة شيئا من دقيق نعمله له، فكان ربما برقه..."[1] الواضح أنّ الحوار الّذي دار بين البخيل وأهل بيته جعلنا نشر أننا أمام مشهد مسرحي، فالبخيل الّذي تلقى دروس البخل من والده، يريد أن يستفهم عن كل ما تركه والده من متاع ويتفاجئ أنّ والده كان مبذرا عكس ما ينصحه به.

لم يقتصر الحوار في قصص البخلاء عند الجاحظ على الحوار بين الإنسان والإنسان، بل تعدى إلى حوار بين الإنسان والجماد المتمثل في الدرهم حبيب البخيل الّذي يُكنُّ له كل الإجلال والتعظيم والّذي يحتل أعلى مكانة في حياته حيث جعل الدرهم في مرتبة الصديق الحميم الّذي يخاطب في قوله: "كم من أرض قطعت! وكم من خامل رفعت! وكم من رفيع قد أذملت! لك عندي ألا تعرى ولا تضحى! (تصيبك الشمس) ثم يلقيه في كيسه، ويقول: "اسكن على اسم الله في مكان لا تهان ولا تذل ولا تزعج فيه"[2] فقد منح البخيل الدرهم قدرات خارقة تختص بالإنسان حيث جعله أشبه بملك أو أمير يرفع الناس أو يذلهم، ويبدو أنّ البخيل هو الوحيد الّذي يدرك أهميته وقيمته، لذلك يعاهده على الحفظ في مكان أمين وهو (كيسه) وحمايته من

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص96- 97.

(2)- المصدر نفسه، ص57.

أشعة الشمس، فالقارئ يجد كأن الحوار بين شخصين وليس بين إنسان وجماد وذلك من خلال تجسيد أفعال يمجدها الدرهم مثل: اسكن، لا تهان، لا تذل، لا تزعج، إذ توحي للمتلقي المكانة الرفيعة التي يستحقها الدرهم في الحياة.

3) مستويات اللغة:

انطلاقا مما سبق نجد الجاحظ قد اعتمد في قصصه على المستويات اللغوية وهي:

3.1) اللغة الفصحى:

كانت اللغة الفصحى أساسية في الأدب العربي القديم ولسان حال العربي إذ تعد المنبع الأساسي للإبداع وخاصة أنّ الأدبي العربي احتفى منذ بدايته بالشعر الذي كان يمثل "ديوان العرب، وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها"[1] وبعدما جاء القرآن الكريم أعجز العرب ببلاغته ومن هنا بدأت الكتابة الإبداعية تتنوع وتتحرر وظهرت مجموعة من الفنون النثرية إلى جانب الشعر، وأكبر مثال على ذلك كتاب البخلاء للجاحظ الّذي يعدّ "النواة الأولى للقصة العربية، حيث نلمس بعض العناصر القصصية في أحاديث الكتاب بالإضافة إلى صياغتها في قالب فكاهي يروق للمجتمع، فهي طريفة لكنها هادفة"[2] وعلى هذا الأساس اعتمد الجاحظ على اللغة الفصحى ذات الأسلوب الملائم في تصوير الحياة العباسية وحسن اختيار الألفاظ والمعاني المناسبة من أجل إقناع القارئ بحجته وأكبر مثال على ذلك في قوله "وقلت: وليس عجبي ممن خلع عذاره في البخل وأيدي صفحته للذم، ولم يرض من القول إلا بمقارعة الخصم ولا من الاحتجاج إلاّ بما رسم في الكتب... وعرف إفراط شحه، وهو في ذلك يجاهد نفسه، ويغالب طبعه، ولربما ظنّ أن قد فطن له، وعرف ما عنده..."[3] فقد امتاز هذا المقطع بجزالة اللغة ومرونتها مما أضفت لمسة جمالية وأحدثت جرسا موسيقيا مميّزا، كما نجد في رسالة "سهل بن هارون" في قوله: "وقد علمنا أنّ الجديد في موضعه دون الخلق، وقد جعل الله عز وجل لكل شيء قدرا وبوأ له موضعا، كما جعل لكل دهر رجالا، ولكل مقام مقالا، وقد أحيا بالسم وأمات

(1)- أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية، د.ط، 1991، لبنان، ص138.

(2)- مصطفى ولد يوسف، من أعلام النثر الفني، الجاحظ وطه حسين، نشأة وفكرا وأسلوبا، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ص21.

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص26.

بالغذاء، وأغص بالماء، وقتل بالدواء، فترقيع الثوب يجمع مع الإصلاح التواضع، وخلاف ذلك مع الإسراف التكبر"[1] الملاحظ في هذا المقطع اعتماد الجاحظ على اللغة المزينة بالسجع الّذي أحدث جرسا موسيقيا جذابا.

كما اعتمد الجاحظ على التكرار من تأكيد فكرته وتبرير حجته مثل قوله: "إذا رأيت الرجل يشتري الجدي رحمته، فإن رأيته يشتري الدجاج حقّرته، فإن رأيته يشتري الدّراج لم أبايعه ولم أكلمه"[2] كما أسهم في خلق التوازن بين المقاطع الصوتية وإكساب النص بعدا جماليا وفنيا.

3.2) اللغة العامية:

مما لاشك فيه أنّ لكل مجتمع خاصية لغوية تميزهم عن غيرهم من خلال معاملاتهم اليومية وتداولها في الشوارع والأسواق والأماكن العمومية، وتتمثل هذه اللغة في اللغة العامية التي تستعملها كل فئات المجتمع وذلك ناتج عن اختلاف البيئات الجغرافية والاجتماعية، وتمتاز العامية "بالمرونة والسهولة، فهي من إنشاء العامة، تلك الطبقة البسطة التي لا يشترط فيها مستوى تعليميا، بل وعامي هو ذلك الأمي، ذلك الحرفي تلك المرأة البسيطة التي لا تعرف من الحياة سوى فن البيت، وهي تلك المرأة الريفية البسيطة التي ترعى إبلها وتحلب بقرها"[3] اللغة العامية وليدة البيئة الاجتماعية التي يعيشها العربي ممتزجة بمختلف عادات وتقاليد الشعوب.

يعدّ الجاحظ من بين الأوائل الّذين وظفوا اللغة العامية في كتاباته القصصية وجلّها ما وردت في كتاب البخلاء لأنه عايش في قصصه مختلف الفئات من صناع وطفيليين ومكديين وغيرهم وارتباطها بالوعي الاجتماعي وذلك لعل "أهمها الوظائف الاجتماعية والإبلاغية وهذه لن تنجز إلاّ بانطلاق المتكلمين في بيئاتهم الطبيعية في السوق والمنزل..."[4] هي تجسيد مختلف الحوارات الاجتماعية.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص36.

(2)- المصدر نفسه، ص128.

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

(4)- الحبيب النصراوي، الجاحظ معجميا، بحث في المستويات اللغوية، مركز النشر الجامعي، 2008، ص 159.

وعليه اهتم الجاحظ بحوار العامة حيث "نراه يأتي باللفظ العامي والمعرب والدّخيل ثمّ إنه يأتي بالأسلوب العامي"[1] وقد تجسد ذلك في قصة "زبيدة بن حميد والبقال" في قوله: "سبحان الله! أنت رب مائة ألف دينار، وأنا بقال لا أملك مائة فلس، إنّما أعيش بكدّي وباستفضال الحبة والحبّتين، صاح على باباك جمّال، ولم يحضرك، وغاب وكيلك فنقدت عنك درهمين، وأربع شعيرات، فقضيتني بعد ستة أشهر، درهمين وثلاث شعيرات!" فقال زبيدة: "يا مجنون أسلفتني في الصيف فقضيتك في الشتاء وثلاث شعيرات شتوية ندية، أرزن من أربع شعيرات يابسة صيفية وما أشكّ أن معك فضلا"[2] نلاحظ من خلال هذا المقطع استعمال الجاحظ بعض المفردات البسيطة التي تلائم الحياة الاجتماعية التي يعيشها العربي في العصر العباسي ومعبرة على الشخصية مثل: البقال، الفلس، درهم...

تتجلى اللغة العامية في "طرائف العنبري" في قوله: "جاءت جارية أمه، ومعها كوز فارغ، فقالت: قالت أمك: بلغني أنّ عندك مزمّلة* ويومنا حار، فابعث إلي بشربة منها في هذا الكوز، قال: كذبت أمي أَعْقل من أن تبعث بكوز فارغ ونرده ملآن، اذهبي فاملئيه من ماء حبكم، وفرّغيه في حبنا ثم املئيه من ماء مزمّلتنا، حتى يكون شيء بشيء"[3] يعكس لنا هذا المقطع براعة الجاحظ في تجسيد الحياة الاجتماعية من خلال استعمال الألفاظ البسيطة الموحية لواقع الحياة.

كذلك من بين المواضع التي جسد فيها الجاحظ اللغة العامية ما ورد في حديث "خالد بن يزيد" في قوله: "قالوا: إنّك لتعرف المكديّين؟ قال: وكيف لا أعرفهم؟ وأنا كنت كاجر في حداثة سنّي، ثم لم يبق في الأرض مخطراني ولا مستعرض إلاّ فقته، ولا شحّاد ولا كاغاني ولا بانوان، ولا قرسي ولا عواء، ولا مشعب، ولا خلور، ولا مزيدي ولا إسطيل إلاّ وكان تحت يدي، ولقد أكلت الزكوري ثلاثين سنة، ومل يبق في الأرض كعبي ولا مكدّ، إلاّ وقد أخذت العرافة عليه"[4]

(1)- إبراهيم السامرائي، من معجم الجاحظ، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، د.ط، 1982، العراق، ص451.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص35.

* - آنية يبرد فيها الماء شبه الخابية، تستعمل بأرض العراق وتوضع عليها لفائف ثياب خشنة

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص113.

(4)- المصدر نفسه، ص67.

يحمل هذا المقطع مجموعة من الألفاظ العامية عمد الجاحظ إلى شرحها في نهاية القصة وهي كالآتي[1]:

✓ **المخطراني**: الّذي يأتيك في زيّ ناسك، ويُريك أن باباك قد قوّر لسانه من أصله لأنّه كان مؤذنا هناك، ثمّ يفتح فاه كما يصنع من يتثاءب فلا ترى له لسانا البتة. ولسانه في الحقيقة كلسان الثور، وأنا أحد من خدع بذلك، ولابد للمخطراني أن يكون معه واحد يعبر عنه، أو لوح أو قرطاس قد كتب فيه شأنه وقصته.

✓ **الكاغاني**: الذي يتخبن ويتصارع ويزيد، حتى لا يشك أنه مجنون لا دواء له، لشدة ما ينزل بنفسه، وحتى يتعجب من بقاء مثله على مثل علّته

✓ **البانوان**: الّذي يقف على الباب ويسل الغلق، ويقول: بانوا، وتفسير ذلك بالعربية: يا مولاي.

✓ **القرسيّ**: الذي يعصب ساقه وذراعه عصبا شديدا، ويبيت على ذلك ليلة، فإذا تورّم واختنق الدّم، مسحه بشيء من صابون ودم الأخوين، وقطر عليه شيئا من سمن، وأطبق عليه خرقة، وكشف بعضه، فلا يشك من رآه به الأكلة، أو بلية تشبه الأكلة.

✓ **المشعب**: الّذي يحتال للصبي حين يولد، بأن عميه أو يجعله أعسم أو أعضد ليسأل الناس به أهله، وربما جاءت به أمّه وأبوه ليتولى ذلك منه بالغرم الثقيل لأنه يصير حينئذ عقدة وغلّة، فأمّا أن يكسبها به، وإما أن يكرياه بكراء معلوم وربما أكروا أولادهم ممن يمضي إلى إفريقية، فيسأل بهم الطريق أجمع، بالمال العظيم، فإن كان ثقة مليئا وإلاّ بالأدوار والأجرة كفيلا.

✓ **الفلور**: الّذي يحتال لخصيته حتى يريك أنه آدر، وربما أراك أن لها سرطانا أو خرّاجا أو غريبا... أو ربما أرى ذلك في دبره بأن يدخل فيه حلقوما ببعض الرئة وربما فعلت ذلك المرأة بفرجها.

✓ **الكاغان**: الغلام المكدي إذا واجر، وكان عليه مسحة جمال، وعمل العملين جميعا.

✓ **الأسطيل**: هو المتعامي: إن شاء أراك أنه منخفس العينين، وإن شاء أراك أن بهما ماء، وإن شاء أراك أنه لا يبصر، للخسف ولربح السبل.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص74- 76.

- ✓ **المزيدي**: الّذي يدور ومعه الدريهمات، ويقول: هذه دراهم قد جمعت لي في ثمن قطيفة، فزيدوني فيها رحمكم الله، وربما احتمل صبيا على أنه لقيط وربما طلب في الكفن.
- ✓ **المستعرض**: الّذي يعارض وهو ذو هيئة، وفي ثياب صالحة، وكأنه قد مات من الحياء، ويخاف أن يراه معرفة، ثم يعترضك اعتراضا ويكلمك خفيا.
- ✓ **والمقدس**: الّذي يقف على الميت يسأل في كفنه، ويقف في طريق مكة على الحمار الميّت، والبعير الميت فيدعي أنه كان له، ويزعم أنه قد أحصر، وقد تعلم لغة الخرسانية واليمانية والإفريقية، وتعرّف تلك المدن والسكك والرجال، وهو متى شاء كان إفريقيا، ومتى شاء كان من أهل فرغانة، ومتى شاء كان من أي مخاليف اليمن شاء.(1)
- ✓ **والمكدي**: صاحب الكداء.
- ✓ **والكعبي**: أضيف إلى أبي بن كعب الموصلي وكان عريفهم بعد خالويه سنة على الماء.
- ✓ **والزكوري**: هو خبز الصّدقة، كان على سجين أو على سائل، هذا تفسير ما ذكر خالويه فقط، وهو أضعاف ما ذكرنا في العدد، ولم يكن يجوز أن نتكلف شيئا ليس من الكتاب في شيء.(2)

وعليه هذه الألفاظ الّتي وردت في قصص البخلاء جاءت لتعبر عن حياة وواقع البيئة التي كان يعيش فيها الجاحظ، وقد كان لها دور بارز في بناء النص وإضفاء الصبغة الجمالية عليه.

من على شرفة ما تقدم تغدو الألفاظ التي وظفت في قصص البخلاء، معبرة عن واقع البيئة التي عايشها الجاحظ وسايرها مسايرة الاستعمال الّذي تخدم فيه غاية الغرض الّذي رسمه لها سلفا.

3.3) اللغة الوافدة:

لعب انفتاح المجتمع العربي في العصر العباسي على حضارات الأمم الأخرى دورا هاما في إثراء الحياة وذلك من خلال التفاعل والتمازج بين العرب والفرس خاصة نظرا للترابط الجغرافي والتاريخي بين الأمتين حيث كان "له صدى في مكونات حياتهم الاجتماعية من حيث الأخلاق

(1)- البخلاء، الجاحظ، ص75- 76.

(2)- المصدر نفسه، ص76.

والعادات والأفكار"[1] والواضح أنّ نتيجة هذا الامتزاج لم تقتصر على الحياة الاجتماعية فحسب، بل تعدت إلى الجانب اللغوي وسيطرت بعض الألفاظ الفارسية على الحياة العربية حيث كان العرب "يعمدون إلى تحوير بعض هذه الألفاظ عن بنيتها الأصلية وجعلها على نسج الكلمات العربية وأسموها بالألفاظ الفارسية المعربة، والبعض الآخر من الألفاظ الأجنبية تركوها على صورتها الأصلية وأسموها بالألفاظ الدخيلة"[2] وقد كان الجاحظ من الأوائل الّذين اهتموا باللغة الوافدة في كتاباته أهمها ما رود في قصة "مقلى الخرساني" في قوله: "...فلم يلبث الخرساني أن سمع نشيش اللّحم في المقلى، وشمّ الطّباهج*..."[3] فقد اعتمد الجاحظ في هذا المقطع على ألفاظ فارسية تعبر عن الأطعمة المعروفة والمشهورة عندهم.

أمّا في قصة "ماء النخالة" فقد وظّف الجاحظ كلمة أعجمية غير عربية في قوله "قول الشيخ: اشتكيت أياما صدري من سعال كان أصابني فأمرني قوم بالفانيد السكري، وأشار علي آخرون بالخريزة تتخذ من النشاشتج"[4] والنشاشتج كلمة أعجمية تعني الشاء[5].

كما وظف الجاحظ مجموعة من الألفاظ التي تعبر عن مستلزمات البيت مثل في قوله: "ولم يشك أنه سيؤتى برغيف ملطخ، وبرقاقة ملطخة، وسكر وبقية مرق وبفضل شواء وبقايا ما يفضل في الجامات والسكرجات"[6] فقد استعمل الجاحظ في هذا المقطع لفظتين فارسيتين هما: الجامات والسكرجات "فأما الجامات فجمع، مفرده جام ومعناه الوعاء أو القدح، وأما السكرجات هي جمع، مفرده أسكرجة وهو إناء صغير من الخزف"[7] بالإضافة إلى الألفاظ التي تعبر عن الأماكن منها كلمة الدهليز في قوله: "لو دققت الباب على أبي مازن، فبت عنده في

(1)- رشيدة الليقاني، ألفاظ الحياة الاجتماعية في كتابات الجاحظ، دراسة في التطور الدلالي للعربية، كلية التربية جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1991، ص01.

(2)- طبيبة صالح الشذر، ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص441.

*- كلمة فارسية معناها اللحم المطبوخ.

(3)- الجاحظ، البخلاء، ص46.

(4)- المصدر نفسه، ص55.

(5)- طبيبة صالح الشذر، ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، ص454.

(6)- الجاحظ، البخلاء، ص147.

(7)- طبيبة صالح الشذر، ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، ص462.

أدنى بيت أو في دهليز"[1] فالدهليز من الألفاظ الفارسية ويقصد بها الباب والدار وهي تعريب دهلة والتي تعني القنطرة والعقدة[2] نجد أنّ جملة الألفاظ الفارسية التي وظفها الجاحظ في كتابه تعكس طبيعة الحياة الاجتماعية التي كانت سائدة في ذلك الوقت وقد أدت هذه الألفاظ الوافدة وظيفة بارزة في النص السردي.

4) آليات التناص:

من المصطلحات النقدية الأكثر شيوعا في الساحة النقدية المعاصرة التناص، الّذي وضّح مفهومه العالم الروسي "ميخائيل باختين" من خلال كتابه "الماركسية وفلسفة اللّغة" إلاّ أنّ "جوليا كريستيفا" هي أوّل من استخدم المصطلح وأطلقته في كتاباتها عامي 1966 -1967 ويعني "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة..."[3] فالمصطلح أكثر غنى لما يشير إليه من ارتباط وثيق بين النصوص وتداخل فيما بينها، حيث تُلح في تعريفها أنّها عبارة عن فسيفساء تتشكل من تجميع نصوص سابقة أو معاصرة ودمجها بطريقة متناسقة لتولد نصا جديدا، كما أسهم "رولان بارث" في تطوير مصطلح التناص وكشف خباياه حيث يرى: "أنّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذا لغات ثقافية قديمة وحديثة، فكل نص هو تناص مع نص آخر، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة نبوة النص"[4] فالنص يقرأ دون إعادته إلى جذوره أو مصادره الأصلية التي استقى الأديب نصه منها.

في حين يصفه "جيرار جينيت" ضمن المتعاليات النصية (***Transsexualité***) ويرى أنّ التناص هو "الدخول الفعلي لنص في نص آخر"[5] وذلك بطريقة حوارية تنمي براعة صاحب النص في استحضار نصوص غائبة وتوظيفها بشكل يخدم النص، ويرى "فوكو" بأنّ التناص: "وجود تعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص61- 62.

(2)- أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، ص159.

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص121، نقلا عن عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،ط1، 2010، الجزائر، ص239.

(4)- نقلا عن أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للدراسات والنشر،2000، الأردن، ص21.

(5)- *G.Genette, Palempextes, Editions Du Seuil, Paris, 1982, P2.* نقلا عن عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص239.

متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار"[1] يُفهم هذا التعريف أهمية التداخل والتفاعل بين نص وآخر، ليحصل ترابط بين النص الجديد والقديم يساعد الكاتب في إيصال رسالته إلى المتلقي من خلال التناص.

كما عمد "تودوروف" على تعريف النص تعريفا مباشرا من خلال مكوناته، حيث يقول: "يمكن للنص أن يكون جملة كما يمكن أن يكون كتابا تاما، وهو يعرف باستقلاله وانغلاقه"[2] فالنص يقوم على أساس استقلالية وانغلاقية وهما الخاصيتان اللتان تميزانه.

بناء على ما سبق يتضح لنا أنّ التناص ميدان واسع يشمل على كل من أنتجته الحضارة الإنسانية، لذلك يجد من يغوص في أعماقه صعوبة جمة، لأنّ النص يتحول إلى مجال مفتوح ولا نهاية له.

وبما أنّ التناص هو عودة النص الجديد إلى النصوص السابقة، والعمل على تشكيل بنية نصية جديدة، فإنّ اكتشاف هذه العودة يعتمد على وعي القارئ الّذي يجب عليه أن يفك خيوط النص المعقدة والمتشابكة حتى يتمكن من اكتشاف مواطن الجدة والتميز فيه حيث "هو نص بقدر ما يمتص ويربط مع (أو يؤلف بين) مجموعة من النصوص الأخرى"[3] الكتابة الإبداعية هي نتاج لتفاعل النصوص المخزونة في ذاكرة المبدع وعليه يلعب التناص دورا مهما في بناء النص الأدبي وإبراز خصوصيته وذلك عن طريق الوظيفة الجمالية التي يؤديها بداخله، وبما أنّ التناص مصطلح نقدي حديث لظاهرة أدبية قديمة انتقل إلينا من الغرب فقد عمد العرب إلى ترجمته انطلاقا من أصول عربية قديمة موجودة في التراث النقدي ومنها: السرقات(*)، والتضمين(**) والمعارضات(***)...الخ.

(1)- أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 10.

(2)- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص122.

(3)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء، بيروت، ص97.

* - مصطلح نقدي قديم ومعناه أخذ الشاعر لمعاني غيره من الشعراء وصياغتها في أسلوب جديد، يراجع في هذا الموضوع الوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني، الموازنة بين الطائيين للآمدي، العمدة لابن رشيق.

** - معناه أن يضمن الشاعر قصيدته معان من شعر غيره، يراجع في هذا الموضوع العمدة لابن رشيق.

*** - يقصد بها نسج الشاعر عمله على غرار عمل سابق عليه، يراجع في هذا الموضوع العمدة لابن رشيق.

وما يهمنا ليس البحث عن مفهوم التناص بقدر ما يهمنا استكشاف ظاهرة التناص في نصوص البخلاء التي سيتم الكشف عنها من خلال تحليل بعض النماذج، ففي قصة "كذب بكذب" ورد التناص مع القرآن الكريم في قوله: "فهذا هو الخسران المبين الّذي سمعت به"[1] وقد جاء هذا المقطع من خلال الحوار الّذي دار بين الوالي وكاتبه حول طريقة مكافأة الشاعر الّذي أنشده شعرا وأعجبه، ويقابل كلامه هذا في القرآن الكريم من خلال قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انْقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ﴾[*] المقصود بالخسران المبين في الآية الكريمة متعلق بفئة من الناس التي في قلبها ضعف الإيمان وإذا أصابتها مصيبة انقلبت ولم ترض بقضاء الله وقدره وتخسر الدنيا والآخرة أمّا المقصود بالخسران المبين في القصة، فهو مرتبط بكيفية مكافئة الوالي للشاعر وهو على علم أنّ مدح الشاعر له مجرد كذب ونفاق يهدف التكسب.

كما تجسّد التناص في قصة "خالد بن يزيد" من خلال قوله: "قد بلغت في البر منقطع التراب وفي البحر أقصى مبلغ السفن، فلا عليك ألاّ ترى ذا القرنين"[2] تقاطع هذا المقطع مع عدة نصوص شكلت بنية تناصية جمعت بين الثقافة الإسلامية والقرآن الكريم والخرافة وأكبر دليل على ذلك ذكر الجاحظ لذي القرنين الّذي بلغ مشارق الأرض ومغاربها وبذلك فهو تناص مع القرآن الكريم وبالتحديد سورة الكهف التي ذكر فيها ذي القرنين في قوله تعالى: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْرًا﴾[**] فقد مزج الجاحظ في هذه القصة بين "ذي القرنين" و"خالد بن يزيد" حيث جالت هذه الشخصية الأخيرة مشارق الأرض ومغاربها مثلما قيل عن "ذي القرنين" في القرآن الكريم، بالإضافة إلى انتقال الجاحظ إلى الخرافة الشعبية في قوله: "إنّي قد بت في القفر مع الغول، وتزوجت السعلاة وجاوبت الهاتف ورغبت عن الجن إلى

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص50.

* - سورة الحج، الآية: 11.

(2)- الجاحظ، البخلاء، ص68.

**- سورة الكهف، الآية: 83.

الجن واصطدت الشق، وجاوبت النسناس، وصحبني الرئي وعرفت خدع الكاهن وتدسيس العراف، وإلى ما يذهب الخطاط والعياف وما يقول أصحاب الأكتاف، وعرفت الشجيم والزجر، والطرق والفكر"[1] الملاحظ من خلال هذا المقطع نجد الجاحظ يميل إلى الخرافة معتمدا على الموروث الشعبي كذكر الغول هذا المصطلح الخرافي الّذي عهدناه كتعبير عن كائن حيواني خرافي حيث "أخذ الغول حيزا في القصص والحكايات الشعبية، وأخذ صورة ضبابية غامضة في أذهان العامة نتيجة ما نسج خيال الكذابين والقصاص"[2] فمنذ الأزل ارتبط مصطلح الغول بحيوان مخيف ومرعب دون أن نعرف شكله أو نراه وإنما رسخ في أذهان الناس الّذين كانوا "يزعمون أنّ الغول من مردة الجن والشياطين"[3] فأصبح يكتسي صورة أسطورية على مر العصور.

ويتمثل التناص في نادرة "مريم الصناع" في الاقتباس الجزئي من القرآن الكريم، وفي التلميح الخفي إلى بعض الآيات القرآنية ويظهر جليا في بعض العبارات التي وردت في النادرة كعبارة: "أنّى لك هذا يا مريم؟"[4] مقتبسة من قوله تعالى: ﴿قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا﴾* . أمّا عبارة "ما أنت بخائنة في نفسك ولا في مال بعلك"[5] مقتبسة من قوله تعالى: ﴿أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا﴾** لقد استخدم الجاحظ التناص كمعيار لتأويل النصوص ودعوة القارئ إلى اكتشاف معناها.

اعتمد الجاحظ على دمج التفكير الخرافي والشعبي في نصه يحمل في طياته دلالة استلهام الموروث الفكري للإنسان العربي بكل تفاصيله وأشكاله.

(1)- الجاحظ، البخلاء، ص69.

(2)- مشهور حسن محمود سلمان، الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، ط1، 1989، المملكة العربية السعودية، ص5.

(3)- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، الجزائر، ص24.

(4)- الجاحظ، البخلاء، ص54.

*- سورة آل عمران، الآية: 37.

(5)- المصدر نفسه، ص54.

**- سورة مريم، الآية 28.

في الأخير يمكن القول أنّ المتناصات التي وردت في كتاب البخلاء منحت لتلك النصوص خاصية مميزة للخطاب من خلال المزج بين الواقعي والمتخيل، ولهذا اعتبر التناص رافدا مهما من الروافد الجمالية التي أغنت النصوص بإشارات ورموز مختلفة اختلفت ما بين القرآن والموروث الشعبي وهذا ما يثبت خبرة وقدرة الجاحظ في الغوص في النصوص وكشف أغوارها.

خاتمة

حاولت هذه الأطروحة وبالإفادة مما أثمره علم السرديات مقاربة قصص البخلاء للجاحظ مقاربة نصية للبحث عن البنية السردية التي تحكمها، والكشف عن آلياتها، فتمخضت عنها مجموعة من النتائج يمكن إجمالها على النحو الآتي:

1) ظهور أوّل شذرات القص من كتاب كليلة ودمنة الّذي حافظ على منوال الاستهلال السردي الّذي يعدّ لازمة سردية في تلك الفترة، وهي عبارة "زعموا" التي توحي بالصّدق الفني الّذي يعدّ ضرورة حتمية في السرد الإسلامي وما جاء بعده.

2) ظهور الأشكال السردية مع بداية العصر العباسي إثر انتشار الترجمة والاحتكاك مع الفرس الّذين ترجموا القصص الهندية، منها كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة التي اعتبرها بعض النقاد ومنهم عبد الملك مرتاض قصصا عربية قحة.

3) شكّل العنوان "البخلاء" دورا في تشكيل الخطاب السردي، إذ كان بمثابة نص كلّي استطاع على الرغم من كونه كلمة مفردة أن يختزل في بنيته الدلالية فكرة القصص ومضامينها، وهو لذلك يعد بنية شاملة ولدت معظم دلالات القصص وكان محركا دلاليا وجّه المتلقي إلى مضمون القصص وأفكارها.

4) اهتمام الجاحظ بالجانب النفسي للمتلقي في معظم مؤلفاته، لهذا تميّز باهتمامه بمستويات اللغة التي غابت عن معظم السرد العربي والعباسي يوجه خاص.

5) يعتبر الجاحظ أوّل قاص عربي لاهتمامه بأهمّ آليات النص، منها الحذف والمشهد والحوار...الخ واعتماده على الصدق الفني بتوظيف شخصيات تاريخية.

6) الأشكال السردية في البخلاء لا تأخذ قالبا شكليا واحدا ولكنها تتنوع من حيث بنيتها وغاياتها، فهناك أشكال سردية بسيطة وتشمل كل من: الخبر، النادرة، الطرفة، وأشكال سردية مركبة وتشمل: القصة والرسالة.

7) تداخل الأشكال السردية وصعوبة الفصل بينها خاصة بين: النادرة والطرفة ويعود اعتماد الجاحظ على معايير دلالية دقيقة لا يمكن للقارئ الوقوف عليها للوهلة الأولى إلاّ بعد إمعان النظر.

8) توظيف الجاحظ للبخل، وتشخيص شخصيات البخلاء من مختلف الطبقات الاجتماعية لتشكل من خلال اختلافها في بعض الأمور وتقاطعها في أمور أخرى صورة للبخل والبخلاء في عصر الجاحظ، وقد سعى إلى انتقاء شخصياته من مختلف الطبقات الاجتماعية حتى يرسم صورة عامة لطبيعة الحياة الاجتماعية وأهمّ مظاهرها مع الاعتماد على إضافة اللمسة الفنية على تلك الشخصيات.

9) أراد الجاحظ رمي مناوئيه بهذه الصفة الذميمة ما يشعر باستصغارهم ويثير السخرية منهم في المجتمع، ولم يرغب بنعتهم بصفات ذميمة حيث لجأ إلى البخل لرمي خصومه به وشنّ عليهم حربا ناعمة لكي يحطم قدرهم ويُضعف شخصياتهم في المجتمع بإثارة السخرية منهم وليس بالسخط عليهم.

10) وُظّف المكان في كتاب "البخلاء" اعتمادا على علاقة التأثير والتأثر الحاصل بينه وبين الشخصيات التي تشغله لهذا تعددت الأماكن بين مفتوحة ومغلقة.

11) يكاد يكون الهزل الصفة السائدة في كتابات الجاحظ، فلا عجب إذا كانت هذه الروح الهزلية في موضوع البخل أكثر وأشد.

12) إنّ اعتماد الكاتب على توظيف مستويات اللغة الفصحى والعامية وكذلك الوافدة يفصح عن إدراك ووعي كبيرين بظاهرة التطور اللغوي وعلاقته بمستويات الناس، كما يظهر اهتمامه باللغة العامية وحرصه على نقل الصورة الصادقة عن الواقع، وعن الحياة الاجتماعية، والعمل على تقريب هذا الواقع المترجم في النص الأدبي من القارئ وجعله يعيش الحدث بصورة أقرب.

13) إنّ حضور الراوي في كتاب "البخلاء" لا يأخذ شكلا معينا ولا يكتب على صفة واحدة وذلك لأنّ الكاتب اعتمد على تعدد الأصوات والسماح للشخصية المختلفة بالقيام بدور الراوي، حيث تسعى إلى رواية الأحداث بنفسها، والبعض الآخر ما تروى عنه قصص شخصيات أخرى، فقط التزم الجاحظ في كثير من الأحيان صفة الراوي المحايد الّذي ينقل ما سمعه الآخرين.

وفي الأخير نرجو أننا قد وفقنا ولو بالشيء القليل في إعطاء لمحة وجيزة عن بنية الأشكال السردية في كتابات الجاحظ، وبالأخص كتاب "البخلاء" ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هي نقطة بداية بحوث أخرى، وفي هذا الصدد نتمنى التوفيق للجميع.

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

مكتبة البحث

القرآن الكريم، براوية حفص عن عاصم.

أ) المصادر:

➢ أبو عثمان بحر بن عمرو الجاحظ:

1) البخلاء، تح: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، 2012، بيروت، لبنان.

2) البيان والتبيين، ج2، تح: عبد السلام هارون.

3) الحيوان، ج3، ج4، تح: عبد السلام هارون.

4) إبراهيم الحصري، المصون في سر الهوى المكنون، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون للنشر والتوزيع، د.ط، 1990، مج2، تونس.

5) أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في الكتابة والإنشاء، ج1، دار الكتب المصرية، 1992، القاهرة، مصر.

6) أحمد بن فارس الصاحبي: في فقه اللغة، تح: مصطفى السويمي، بيروت، لبنان.

7) ابن جني ، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الفكر، ج1.

8) أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، 1966، تونس.

9) أبو حيان التوحيدي ، أخلاق الوزيرين، تح: بن تاويت الطنجي، مطبوعات المجمع العلمي بدمشق، 1965، المطبعة الهاشمية.

10) ابن خلدون ، المقدمة، دار الكتب العلمية، د.ط، 1993، بيروت، لبنان.

11) أبو زيد الأنصاري ، النوادر في اللغة، تح: محمد عبد القادر أحمد، دار الشروق، ط1، 1981، بيروت، لبنان.

12) عبد الرحمن ابن جوزي، القصاص والمذكرين، تح: الصباغ، المكتب الإسلامي، ط1، 1983، بيروت، لبنان.

13) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، مطابع كوستاتوماس، د.ت، القاهرة.

14) ابن الكلبي ، الأصنام، تح: أحمد زكي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، 1924، القاهرة، مصر.

➢ **أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري:**

15) أخبار المصحفيين، عالم الكتب، د.نت.

16) الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د.ط، 1991، لبنان.

17) الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، ج1، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، القاهرة، مصر.

ب) المراجع:

1) إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية لناشرين ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.

2) إبراهيم السامرائي، من معجم الجاحظ، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، د.ط، 1982، العراق.

3) إبراهيم بن صالح، هند بن صالح، النادرة في بخلاء الجاحظ، دار محمد علي الحامي، ط2، 2010، تونس.

4) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، د.ط، 2010، بيروت، لبنان، دار الدراسة العربية للعلوم، ط1، الجزائر.

5) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية "رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان"، دار الآفاق، ط1، 1999، الجزائر.

6) إبراهيم عبد الحميد، قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، مطبعة دار النشر الثقافية، ط1، 1972.

7) إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، الهيئة المديرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، د.ط، د.ت، مصر.

8) إبراهيم وليد عبد المجيد، الشعر الهزلي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2001، عمان، الأدرن.

9) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للدراسات والنشر، 2000، الأردن.

10) أحمد الهاشمي، جواهر الأدبي في أدبيات وإنشاء اللغة العربية، دار الكتب العلمية، د.ط، 1983، بيروت، لبنان.

11) أحمد بن محمد بن أمبيرك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد، والدار التونسية للنشر، 1986.

12) أحمد رحيم وكريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصادق الثقافية، ط1، 2012، الدار البيضاء، المغرب.

13) أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، ط2، مكتبة نهضة مصر، 1961، القاهرة، مصر.

14) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت، لبنان.

15) أدي بشير، الألفاظ الفارسية المعربة، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت.

16) آمنة رميلي الوسلاني، الحيلة في أدب الهامشيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2013، سوسةن تونس.

17) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1997، سوريا.

18) بشير عبد العالي، تحليل الخطاب السردي والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع.

19) ثائر زين الدين، في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة والرواية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

20) جعفر آل ياسين، فيلسوفان رائدان "الكندي والفرابي"، دار الأندلس للنشر والتوزيع، د.ط، 1981.

21) جميل جبر، الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، دار الكتاب اللبناني، د.ط، د.ت.

22) جميل جبرا، الجاحظ ومجتمع عصره، المطبعة الكاثوليكية، 1958، بيروت، لبنان.

23) جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، مقاربة في السيميائيات، منشورات الأوراس، د.ط، د.ت.

24) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، دار صامد، ط1، 2004، تونس.

25) الحبيب النصراوي، الجاحظ معجميا، بحث في المستويات اللغوية، مركز النشر الجامعي، 2008.

26) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، لبنان.

27) حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة في ثلاثة روايات (الجدار، الحصار، أغنية الماء والنار)، دار فراديس للنشر والتوزيع، ط1، 2003، البحرين.

28) حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، الدار البيضاء، المغرب.

29) حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، د.ط، 2006، عمان، الأردن.

30) خالد إبراهيم يوسف، النثر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، دار النهضة، ط1، بيروت، لبنان.

31) خير الدين الزركلي، الأعلام، دار الملايين، ج3،د.ط، 2005 ، بيروت، لبنان.

32) رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ، من خلال رسالة التربيع والتدوير والبخلاء والحيوان، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1409هـ/1989، الجزائر.

33) رشيد بن مالك، مقدمة في السيمائية السردية، دار القصبة للنشر، د.ط، 2000، الجزائر.

34) رشيدة الليقاني، ألفاظ الحياة الاجتماعية في كتابات الجاحظ، دراسة في التطور الدلالي للعربية، كلية التربية جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1991.

35) ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، دراسات في الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د.ط، 2011، دمشق، سوريا.

36) بن رمضان صالح ، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، وتونس كلية الآداب منوبة، ودار المعرفة للنشر، ط2، 2007.

37) سعاد مسكين، خزانة شهرزاد، الأنواع السردية في ألف ليلة وليلة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، القاهرة، مصر.

38) سعيد الغانمي، الكنز والتأويل، قراءات في الحكايات العربية، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1994، بيروت، لبنان.

➢ **سعيد بنكراد**:

39) السيميائيات السردية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2012، المغرب.

40) سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لـ"حنا مينا" أنموذجا)، دار مجدلاوي، ط1، 2003، عمان، الأردن.

➢ **سعيد يقطين**:

41) السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، دار الأمان (الدار البيضاء/ المغرب)، الدار العربية للعلوم (بيروت، لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2010.

42) الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، الدار البيضاء، المغرب.

43) تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997، بيروت، لبنان.

44) سليمان الطالي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن.

45) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، (دراسة نقدية)، اتحاد كتاب العرب، 1995، دمشق، سورية.

46) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط.

47) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، ط1، 1985، بيروت، لبنان.

48) شاهين أسماء، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، 2001، بيروت، لبنان.

49) الشريفة جبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010.

➢ **شوقي ضيف**:

50) الفكاهة في مصر، دار الهلال، د.ط، 1958، القاهرة، مصر.

51) بدر يوسف، الرواية والروائيون، مؤسسة حورس الدولية، ط1، 2006، الإسكندرية.

52) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي، دار المعارف، ط12، مصر.

53) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، د.ط، 1994، الجزائر.

54) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، (مشروع قراءة شعرية)، دار الفرابي، ط2، 2007.

55) صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، عمان، الأردن.

56) صلاح الدين الهواري، الملل والنحل لأبي محمد الفتح بن محمد بن عبد الكريم الشهرشاني، دار ومكتبة الهلال، 1988، بيروت.

57) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1985، بيروت، لبنان.

58) ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010، عمان، الأردن.

59) طبيبة صالح الشذر، ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، القاهرة.

60) عبد الحميد محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1988، طرابلس.

61) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1988، تونس.

62) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمينة، ط1، 1999، المغرب.

63) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، د.ط، 1997.

64) عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ط2، 1997.

65) عبد الفتاح إبراهيم، البنية والدلالة، الدار التونسية للنشر، د.ط، 1986.

66) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب المنيرة، 1982، القاهرة.

➢ **عبد الفتاح كيليطو**:

67) الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1987، المغرب.

68) الغائب دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، د.ط، 1987، المغرب.

69) الكتابة والتناسخ، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 2008، الدار البيضاء، المغرب.

70) عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008، عمان، الأردن.

71) عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2010، الجزائر.

72) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد كتاب العرب، 2006، دمشق.

➢ **عبد الله إبراهيم**:

73) السردية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت.

74) السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000.

75) المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

76) المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، بيروت، لبنان.

77) موسوعة السرد العربي، طبعة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت، لبنان.

78) عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، 2007، صفاقس، تونس.

➢ **عبد الملك مرتاض**:

79) الكتابة من موقع العدم، مسائلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

80) المثيولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، الجزائر.

81) تحليل الخطاب السردي ومعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995، بن عكنون، الجزائر.

82) فن المقامات في الوطن العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1980، الجزائر.

83) في نظرية الرواية بحق في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1،1986، الكويت.

84) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009.

85) عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، دراسة في أدب الجاحظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، د.ط، 2015، اليرموك، الأردن.

86) عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، ط1، 1998، صفافس، تونس.

87) عبد الوهاب رفيق، في السرد "دراسة تطبيقية"، دار محمود الحامي، ط1، 1998.

88) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.

89) فاروق سعد، مع بخلاء الجاحظ، دراسة تحليلية مقارنة مع منتجات منشورات، دار الآفاق الجديدة، ط6، 1992، بيروت، لبنان.

90) القاضي محمد، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، د.ط، 1998، بيروت، لبنان.

91) لحسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، د.ط، 2006.

92) م.م غني فخري الشريفي، وعلي محمد ياسين، صورة الآخر في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء النقد الثقافي،

93) محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، د.ط.

94) محمد الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، البنية الدلالية، منشورات أمانة عمان الكبرى، مطبعة الروزانا، 2006

95) محمد الصادق عفيفي، نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفارسي، دار الفكر، ط1، 1971.

96) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، 2005، الدار البيضاء.

97) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010، تونس.

98) محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، عالم الكتب، د.ط، 2006، تونس.

99) محمد الهادي الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل، الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب البخلاء، الدار العربية للكتاب، 1990، طرابلس.

100) محمد الهادي الطرابلسي، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، جامعة اليرموك، دار الشؤون الثقافية العامة.

101) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، 2010، الرباط، ومنشورات الاختلاف، الجزائر.

102) محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، مج01، منشورات ذات السلاسل، د.ط، 1995، الكويت.

103) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط، 2005، دمشق، سورية.

104) محمد مبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، ط2، د.ت، دمشق، سوريا.

105) محمد محمود عبد الجبار الجبوري، الشخصية في ضوء علم النفس، دار الحكمة، د.ط، 1990.

106) محمد مشبال، بلاغة النادرة، منتديات سوالأزبكية، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2001.

107) محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء، بيروت.

108) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، د.ط، د.ت، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

109) مشهور حسن محمود سلمان، الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، ط1، 1989، المملكة العربية السعودية.

110) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، ج1، ط4، 1974، بيروت، لبنان.

111) مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983، بيروت، لبنان.

112) مصطفى ولد يوسف، من أعلام النثر الفني، الجاحظ وطه حسين نشأة وفكرا وأسلوبا، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو.

113) منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

114) الموافي ناصر عبد الرزاق، القصة العربية، عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1995.

115) ميادة إسبر، الخبر ومقاصده عند الجاحظ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2015، دمشق.

116) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

117) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، ط5، 1968، القاهرة.

118) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، الوظائف، البنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003، دمشق، سورية.

119) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، ط3، 1981، القاهرة، مصر.

120) نزهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية الغربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012، تونس.

121) نفلة حسن أحمد، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، ط01، 2010، عمان، الأردن.

122) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار الهومة للنشر والطباعة والتوزيع، 1997، الجزائر.

123) نوري جعفر، الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ، دار الرشيد، بغداد، 1981.

124) نوري حافظ، تكوين الشخصية، مطبعة المعارف، د.ط، 1961، بغداد، العراق.

وديعة طه نجم:

125) الجاحظ والحضارة العباسية، مطبعة الإرشاد، د.ط، 1965، بغداد، العراق.

126) القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، مطبعة حكومة الكويت، د.ت.

127) ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، سوريا.

128) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط2، 1999، بيروت، لبنان.

ت) المراجع المترجمة:

1) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، ط1، 1981.

2) جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عيودات، ط1، 1985، بيروت.

3) جوزيف أكسير، شعرية الفضاء الروائي، تر: يحي حمامة، 2003.

4) جوليا بلندل سعد، صورة العربي في الأدب الفارسي الحديث، تر: صخر الحاج حسين، مر: رياد منى، شركة قدمس للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

➢ **جيرار جنيت**:

5) خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأردني، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط2، 1997، المغرب.

6) عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، المغرب.

➢ **جيرالد برنس**:

7) المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مر وتق: محمد بريزي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، د.م.

8) المصطلح السردي، تر: عباد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، الجيزة، مصر.

9) قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، القاهرة.

10) رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، وبشير العمري وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط4، 1992، الرباط، المغرب.

11) شارل بيلا، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985، سوريا.

12) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، بيروت، لبنان.

13) فرديناند دي سوسير، دروس في اللسانيات العامة، تر: صلاح القرمادي وآخران، الدار العربية للكتاب، د.ط، طرابلس، ليبيا.

ث) المراجع الأجنبية:

1)A.j Greimas, Un Problème De Sémiotique Narrative, Les Objets DE Valeur Un Langues, Edition, N°31

2)G. Genette, Figures III.

3)MEKE Bel, Narratologie (Essai Sur La Signification Narrative Dans Outre Roman Modernes) Edition Klincksie, 1977, Paris

4)Roland Barth, Communication N08, Editions Du Seuil, Paris, France, 1981

5)Vladimir Propp, Morphologie Du Conte, Edition Du Seuil, 1965-1970, Paris.

ج) المجلات والدوريات:

1) إبراهيم جريس، خبر ونادرة، دراسة في الوسائل الفنية والأسلوبية الجاحظية في صياغة النوادر، الكرمل أبحاث في اللغة والأدب، عد11، 1990.

2) جميلة قيسون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، عد13، جوان 2003.

3) حافظ صيري، الحساسية الجديدة واستخدامات المكان، الأقلام، عد11– 12، 1986.

4) دياب قديد، الحكاية في ضوء مواقف التلقي من خلال كتاب البخلاء للجاحظ، مجلس السرديات، عد01، جانفي 2004، جامعة منتوري، قسنطينة.

5) رقية مراد، الخلفيات النظرية لإنشائية الإضحاك في "البخلاء" ضمن الجاحظ في الثقافة العربية الإسلامية" أعمال ندوة قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، أيام: 12– 14 أبريل 2007، صفاقس، تونس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، 2011.

6) عبد الواحد التهامي العلمي، تجنيس النادرة، بحث في المكونات والسمات (مجلة ثقافية شهرية)، عد142، عمان، الأردن.

7) قالط بن حجي العنزي، فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ، مقاربة تداولية، عد02، خريف– شتاء، 2004– 2005.

8) كلثوم مدقن، عنوان المقال، الأثر مجلة الأدب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، عد04، 2005.

9) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مجلة عالم المعرفة، عد218، فبراير، 1997.

10) والتج أونج، الشفافية والكتابية، تر: أحمد البنا عز الدين، مر: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، فبراير 1994، الكويت.

ح) الرسائل الجامعية والأطروحات:

1) أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الشعبي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، 2006– 2007، جامعة الجزائر.

2) آمال منصور، تداولية النادرة في بخلاء الجاحظ، "ماء النخالة أنموذجا"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، محمد خيضر، بسكرة.

3) سهام مادن، بين الفصحى والعامية مقارنة لتراكيب اللغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1996.

4) عبد الوهاب شعلان، كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة اجتماعية نصية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، مخطوطة جامعية، تبسة، 1998.

5) نور الهدى باديس النويري، بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب، دراسة في تحويل الخطاب البلاغي من القرن 03هـ إلى القرن 05هـ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، 2001–2002.

خ) المعاجم:

1) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط1، 1986، صفاقس، تونس.

2) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة، ج01، إسطنبول، تركيا.

3) إسماعيل بن حماد الجوهري، صحاح تاج اللغة العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، ج2، 1984، بيروت، لبنان.

4) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، د.ط، 1979، بيروت، لبنان.

5) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتب اللبناني، ج1، د.ط، 1982، بيروت، لبنان.

6) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، ط1، 2011، مصر، القاهرة.

18) ابن فارس ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج2، دار الفكر، 1979.

7) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار العلم للجمع، ج2، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان.

8) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار الكتاب الحديث، ط1، 1993، الكويت.

9) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، 1999، بيروت.

10) مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شريري، دار الفكر، 1994، بيروت، لبنان.

11) ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، ط3، 2004، بيروت، لبنان.

د) مواقع الإنترنيت:

عبد الوهاب شعلان، السرد العربي القديم، البنية السوسيو ثقافية والخصوصية الجمالية، مقال نشر يوم: 2009/03/13 في الساعة 11:37، بمنتدى ستار تاميز بالموقع الإلكتروني: www.startimes.com .

فهرس ثبت المصطلحات

المصطلح	الترجمة
بنية	*Structure*
خطاب	*Discours*
استباق	*Prolepse*
استرجاع	*Analepse*
بطل	*Héros*
حدث	*Evènement*
تبئير	*Focalisation*
شخصية	*Personnage*
شخصية رئيسية	*Personnage Central*
شخصية ثانوية	*Personnage Secondaire*
قصة	*Récit*
محكي	*Récit*
مرسل	*Destinateur*
مرسل إليه	*Destinataire*

Conjonction	اتصال
Ordre Temporal	ترتيب زمني
Acte Narratif	الفعل السردي
Corpus	متن
Espar	فضاء
Langage	اللغة
Narration	سرد
Narrativité	السردية
Narratologie	السرديات
Unité Narrative	وحدة سردية
Enchaînement	تسلسل
Enonciation	تلفظ
Genre Littéraire	جنس أدبي
Dialogue	حوار
Durée	مدة
Narrateur	الراوي

Narrataire	المروي له
Narré	مروي
Pause	وقفة
Discours Narrative (f)	خطاب سردي
Roman	رواية
Temps De L'histoire	زمن الحكاية
Temps De La Narration	زمن السرد
Lecteur Implicite	قارئ ضمني
Auteur	مؤلف
Fable	متن حكائي
Parcours Narrative (f)	مسار سردي
Anachromie	مفارقة زمنية
Anecdote	نادرة
Teste	نص

فہرس

فهرس:

إهداء .....

شكر .....

مقدمة..... أ

مدخل: البنية السردية مفاهيم ومصطلحات

1) مفهوم البنية. 1

2) مفهوم السرد. 3

3) أنماط السرد. 8

4) وظائف السرد. 9

5) مفهوم السرديات. 11

الفصل الأول: مستويات التلقي والتفاعل

1) الأشكال السردية في التراث..... 14

2) السرد والحكي بين الشفاهية والتدوين. 25

3) مفاهيم السرد عند الغرب..... 33

4) مفاهيم السرد عند العرب..... 38

الفصل الثاني: تمظهرات فن السخرية في كتابات الجاحظ

1) دواعي وأبعاد تأليف البخلاء. 42

2) عوامل نبوغ الجاحظ في فن السخرية..... 50

3) موضوعات السخرية في أدب الجاحظ. 59

4) الأشكال السردية (البسيطة والمركبة) 67

أ- الأشكال السردية البسيطة 67

ب- الأشكال السردية المركبة..... 85

الفصل الثالث: البنية السردية

I. بنية الفضاء 96

1) الفضاء المصطلح والمفهوم..... 96

✓ المكان في الدراسات الغربية. 97

✓ المكان في الدراسات العربية. 98

2) أنواع الفضاء..... 100

2.1) الفضاء الجغرافي. 100

2.2) الفضاء النصي. 100

2.3) الفضاء الدلالي. 101

3) أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي..... 101

4) بنية الفضاء الجغرافي في بخلاء الجاحظ..... 101

➢ الأماكن المغلقة..... 102

➢ الأماكن المفتوحة: 104

5) بنية الفضاء الدلالي في بخلاء الجاحظ. 109

6) علاقة المكان بالشخصية. 110

II. بنية الزمان 112

1) مفهوم الزمان. 112

2) أنماط الأزمنة. 115

2.1) زمن القصة. 115

2.2) زمن الخطاب. 115

2.1.1) الترتيب 116

أ) حالة التوازن المثالي 117

ب) حالة القلب 119

ت) حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي 119

2.1.2) المدة: 120

1. **تسريع السرد**: 121

أ) التلخيص.....121

ب) الحذف. 122

2. **تعطيل السرد**. 123

أ) المشهد. 123

ب) الوقفة. 125

2.1.3) مستوى التواتر 127

أ) التواتر الانفرادي. 127

ب) التواتر التكراري. 128

ت) التوتر المتشابه. 128

3) المفارقات الزمنية.....130

3.1) النظام الزمني. 130

3.1.1) **الاسترجاعات**. 130

أ) الاسترجاع الخارجي. 131

ب) الاسترجاع الداخلي. 131

ت) الاسترجاع المختلط. 131

3.1.2) الاستباقات: 133

أ) الاستباق الخارجي. 134

ب) الاستباق الداخلي. 134

III. بنية الشخصية 136
1) تعريف الشخصية 136
2) الشخصية بين المصطلح والمفهوم 137
3) أبعاد الشخصية 143
3.1) البعد المادي (الفيزيولوجي) 143
3.2) البعد النفسي (السيكولوجي) 144
3.3) البعد الاجتماعي 144
4) تحليل شخصية البخلاء 145
5) الرؤية السردية في كتاب البخلاء 156
5.1) ماهيتها 156
5.2) مكونات الرؤية السردية 157
5.3) أنواع الرؤية السردية 159
5.4) تجليات الرؤية السردية في كتاب البخلاء 161
6) تصنيف الشخصيات 166
6.1) الشخصيات الرئيسية 166
6.2) الشخصيات الثانوية 167
مفارقة الجد والهزل 170
1) مفهوم اللغة 177
2) جمالية اللغة في قصص البخلاء 179
3) مستويات اللغة 181
3.1) اللغة الفصحى 181
3.2) اللغة العامية 182
3.3) اللغة الوافدة 185
5) آليات التناص 187

فهرس:

خاتمة.....192

مكتبة البحث.....195

فهرس المصطلحات.....212

فهرس.....215

تمت بحمد الله