

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة: الإخوة منتوري-قسنطينة 1-



كلية: الآداب واللغات.
قسم: الآداب واللغة العربية.



رقم التسجيل: 53/Ds/2019

الرقم التسلسلي: 05/AR/2019

شعرية الخطاب السردي عند أبي حيان التوحيدي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم.

إشراف الأستاذة الدكتورة:
سكينة قدور.

إعداد الطالب:
سمير سوالمية

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د/حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 1	رئيسا
أ.د/ سكينة قدور	أستاذة التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقررا
أ.د/ الربيعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 1	عضوا مناقشا
أ.د/ ليلي جباري	أستاذة التعليم العالي	جامعة قسنطينة 1	عضوا مناقشا
أ.د/ المكي العلمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
أ.د/ عبد القادر نظور	أستاذ التعليم العالي	جامعة سكيكدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439-1440 هـ / 2018-2019 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ:

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ

وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي

بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾

[النمل: 19].

شكر وتقدير:

يقول المولى تعالى: ﴿وَلَا تَسُوا الْفَضْلَ بَيْنَكُمْ﴾ [البقرة: 237].
نشكر الله سبحانه وتعالى الذي هدانا لهذا، وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله
والشكر موصول للأستاذة المشرفة على ها البحث، الأستاذة الدكتورة:
سكينة قدور، على ما بذلته من جهود صادقة، وتوجيهات واعدة، وأفكار ثاقبة،
فالله أسأل أن يجازيها عنا خير الجزاء، وأن يبارك لها فيما رزقها، وأن يرزقها
الإخلاص في القول والعمل، إته ولي ذلك والقادر عليه.
كما نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة، التي ستعكف
على قراءة هذا البحث وفحصه، والتي ستدلي بآرائها الناقدة، وأفكارها النافذة.

إهداء

* إلى من قال فيهما المولى تبارك: ﴿وَخَفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيْتَنِي صَغِيرًا﴾ [الإسراء:24]
والديّ الكريمين، أطال الله عمرهما، ورزقهما لباس التقوى والعافية.
* إلى زوجتي رفيقة دربي، وابنتي زينة الحياة الدنيا: ميساء و منّة الرحمن.
أهدي ثمرة جهدي.

مقدمة

لم يحظ السرد العربي القديم إلى عهد قريب بالعناية الكافية من الباحثين العرب، رغم اتفاقهم على وجود نصوص ضمن أنواع وأجناس سردية مختلفة: كالأخبار والنوادر والحكايات والمسامرات، وأنواع القصص: كالمقامات، وقصص الحيوان، والقصص الخيالية والشعبية، والمنامات، والرحلات، والمناظرات، والسير وغيرها، وقد يرجع هذا العزوف عن دراسة السرد العربي القديم إلى استمرار النظر إلى الموروث الأدبي العربي على أنه متمركز في الشعر فقط، وأن الهوية الثقافية للتراث العربي تتجلى في الشعر، وذلك لما تميزت به الشعرية العربية من قوة ونفاذ وانتشار، وفر لها ذلك تاريخها وانتظامها الداخلي، ونصوصها المتنوعة عبر العصور وقوانينها ولغتها وإيقاعها.

لذا كان لزاما علينا إعادة النظر في التراث وقراءته من جديد وتأويله، فالوعي بالتراث هو وعينا بالمنجز البشري نفسه وليس بتقديس الزمن أو الخوف منه وحراسته والدفاع عنه دون فهمه وفحصه وكشف قوانينه، وهذا ما نراه منطلقا أساسيا للذهاب إلى التراث في أغنى نقاطه وأكثرها معاصرة من خلال التعرف على نظريات السرد الحديثة وعلومه وترجمتها إلى العربية؛ حتى يتسنى لنا العودة إلى النصوص التراثية السردية لفحصها وتقديمها خاصة في ظل انتقال المعرفة العربية من الرواية إلى التدوين، مما أدى إلى حدوث معرفة شاملة للمعارف والمفاهيم التي أنتجت الثقافة العربية، وفي هذه النقطة تحديدا يأخذ السرد تعيينه ومعناه، بحيث تنطوي هذه المادة السردية المبسوثة في المدونات القديمة على مضامين معرفية غنية بالتجارب والقصص والحكايات، خاصة ما كان منها في القرن الرابع الهجري، أين ازدهر النثر العربي في موضوعاته، وأخذ يزاحم الشعر في إبراز أغراضه مدحا وغزلا وهجاء وثناء، كما صور النثر الحياة العامة سواء أكانت اجتماعية، أم ثقافية، أم عقلية من خلال الرسائل بأنواعها الأدبية والإخوانية، وآداب السمر والحكايات، التي تمثل ضربا من الاتجاه الشعبي في هذه الجوانب من النثر.

ويعد أبو حيان التوحيدي (312هـ - 414هـ) من أبرز كتاب النثر العربي القديم، ومن الذين نالوا حظوة ومكانة عند الباحثين، فقد كان أديبا فقيرا من رواد القصور، تغلب عليه أحوال نفسية، أبرزها شعوره بالخيبة والشؤم، وعدم الرضا، حتى أقدم على إحراق كتبه كنتيجة لتمرده على الحياة التي يعيشها، هذه الحياة المضطربة هي التي دفعته لتفجير طاقته الإبداعية وتنويعها: فله في الأدب واللغة العربية، وفي الدين والفلسفة والمنطق والتصوف وغيرها، مما يكشف عن حياة فكرية خصبة وفعالية وافرة في التأليف، إذ ترك لنا آثارا كثيرة في شتى صنوف المعرفة، تربو عن اثني عشرة كتابا.

ونظرا لاستحالة تناول كل مصنفات التوحيدي بالدراسة، فقد ارتأينا الاكتفاء بأقربها إلى مجال اختصاصنا وسنقتصر على إضاءة بعض الجوانب من نصوصه الأدبية المتنوعة كالإمتاع والمؤانسة، مثالب الوزيرين، البصائر والذخائر، الصداقة والصديق، الهوامل والشوامل، رسائل أبي حيان التوحيدي، الرسالة البغدادية، الإشارات الإلهية. فإذا كان الدارسون قد أولوا عناية كبيرة بجوانب إبداعات التوحيدي، من جوانب فلسفية ولغوية وصوفية وتاريخية وفنية أدبية فإن اهتمامهم بالخطاب السردى عنده كان قليلا، الأمر الذي أدى بنا إلى إضاءة هذا الجانب من إبداعه، في دراستنا هذه الموسومة بـ: "شعرية الخطاب السردى عند أبي حيان التوحيدي"، والتي قادتنا إلى السؤال المحوري الآتي: إلى أي مدى استطاعت نصوص التوحيدي المختلفة أن تكشف عن شعرية الخطاب السردى العربي القديم بوجه عام وفي خطاب التوحيدي بوجه خاص؟، ويتفرع عن هذا السؤال أربعة أسئلة فرعية شكلت محاور البحث وهي:

- ما المقصود بالشعرية، وهل هي مقتصرة على الشعر أم تتعداه إلى النثر والسرد؟
- إلى أي مدى استطاعت البنية السردية في نصوص التوحيدي أن تحقق الشعرية؟
- هل استطاعت الصورة الفنية عند التوحيدي أن تأسر المتلقي وتحقق المتعة الفنية والجمالية؟
- هل لخطاب التوحيدي السردى خصوصيات ينفرد بها؟

وسنحاول الإجابة عنها جميعا في هذه الدراسة التي قسمناها إلى أربعة فصول: فصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، حاولنا في الفصل الأول كشف اللثام عن ماهية الشعرية، بدءا بمفهومها في التراث العربي، وانتهاء بمفهومها عند النقاد الغربيين، بالإضافة إلى ماهية الخطاب، وعلاقته بالنص، أما الفصل الثاني، فقد تناولنا فيه شعرية البنية السردية عند التوحيدي، وهذا من خلال تتبع البنيات السردية الكبرى لنصوص التوحيدي، فأدرجنا: شعرية الخبر، وشعرية النادرة، وشعرية الحكاية، التي ولجنا من خلالها إلى أهم بنياتها الصغرى، من خلال الحديث عن الشخصية الحكائية، فالراوي، فالفضاء الحكائي، فالزمن الحكائي. وإذا كانت الصورة عند التوحيدي تحمل قدرا كبيرا من الشعرية والجمالية، فقد خصصنا الفصل الثالث للحديث عنها، والمعنون بـ "شعرية الصورة عند التوحيدي"، هذه الصورة قد اتخذت العديد من الأشكال: صورة الشخصية، مسخ الصورة، التشخيص في الصور، شعرية الوصف المشهدي، الصورة السردية، الصورة الانزياحية. في حين تناولنا في الفصل الرابع والأخير "خصائص الخطاب السردى عند التوحيدي"، وهذا من خلال التطرق إلى محورين رئيسيين: أولهما شعرية اللغة، وهذا من خلال دراسة كل من: الاستطراد، الازدواج، الاستفهام، الإيقاع. أما المحور الثاني فقد خصصناه للحديث عن التناسع عند التوحيدي، الذي يتخذ هو الآخر شكلين أساسيين: تناسع خارجي يشتمل على التناسع الديني، والأدبي، والفكري والفلسفي، والعلمي، وكذا التناسع الداخلي، بحيث وجدنا العديد من نصوص التوحيدي متناصعة فيما بينها، خاصة في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" الذي تناصّ مع نصوص التوحيدي الأخرى أمثال: "الصدّاقة والصدّيق" و "الهوامل والشوامل" و "رسائل التوحيدي"...

وقد ارتأينا إسناد هذه الدراسة إلى المنهج السيميائي؛ لكونه يعنى بمضمون الأفعال السردية، دون الاهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، كما يساهم هذا المنهج في توليد المعاني، وكشف بنية النص السردى وتبيان وحداته وتفرعاته، ويمثل هذا الاتجاه كل من "بروب" و "بريمون" و "غريماس"، حيث ينطلق هؤلاء السيميائيون على اختلاف مشاربهم من تحديد موضوعهم باعتباره "المحتوى الحكائي"، وهذا بناء على أن العلامة السردية تتمفصل إلى

دال (التعبير)، ومدلول(المحتوى)، وهو مجال اهتمامهم، فكان الهدف من التحليل السيميائي الإمساك بالمغزى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التحليلات التعبيرية التي يتخذها.

كما يعد المنهج السيميائي من أهم مناهج تحليل الخطاب، الذي يعتمد على كشف أنظمة النصوص العميقة ورصد تجلياتها النصية المختلفة، فهو لا يكتفي بالكشف عن بنى النصوص وثنائياتها الضدية، وإنما يعمل على استخراج الدلالات المهيمنة، وملاحقة حضورها. ويشدد المنهج السيميائي على آلية التوليد السيميائي التي تتضمنها النصوص، وهي آلية داخلية تجعل النصوص قادرة على الإفصاح عن أنظمتها السيميائية وتمنحها القدرة على إنتاج الدلالات، إضافة إلى قابليتها للانفتاح على القراءة والتلقي الدائمين.

هذا وقد شدنا لاختيار الموضوع العديد من الأسباب الذاتية منها والموضوعية، فالذاتية تكمن في:

*شغفنا بالتراث الأدبي العربي، وخاصة التراث السردى؛ وهذا لما يتوفر عليه من إبداع فني راق.

*إعجابنا بأسلوب أبي حيان التوحيدي في مؤلفاته المتعددة، وهذا لموسوعيته الأدبية، بحيث يمثل إبداعاته أرقى ما وصلت إليه الكتابة النثرية في القرن الرابع الهجري.

*الرغبة في بعث جزء هام من التراث العربي الأصيل برؤية حديثة، تكشف عن قيمة هذا التراث.

*إن اختيارنا لسرد التوحيدي بالذات دون غيره؛ راجع لاحتلاله مكانا بارزا في تاريخ النثر الفني، فقد برز في شتى صنوف العلوم والمعارف، من أدب، ولغة، وفقه، ومنطق، وفلسفة، وغيرها.

أما الأسباب الموضوعية فتتمثل فيما يلي:

*الاهتمام بالتراث السردى العربي، الذي يعد جزءا من هوية الفرد العربى.

*محاولة نفخ الغبار عن التراث السردى القديم، وإعادة قراءته من جديد وفق آليات حديثة من شأنها أن تكشف عن مكن الجمال والشعرية فيه.

*ترقية البحث العلمي الأكاديمي والمساهمة في تراكم المعرفة العلمية والنقدية، لاسيما أن مؤلفاته لم تنل حظها من القراءة بقدر ما لقيت المقامات وكتابات الجاحظ وغيرهما...

*غياب دراسة تتناول الموضوع الذي نسعى إلى مقارنته، فعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت السرد العربي القديم، إلا أنها كانت تعتمد على مقدمات جاهزة وأطر رائجة درست السرد دراسة تاريخية، أو داخلية مغلقة.

أما عن الجدوى العلمية من الموضوع المراد دراسته فتكمن في:

*الكشف عن شعرية الخطاب السردى عند التوحيدي، الذي بلغ النثر في عصره مراتب عليا من النضج والتطور.

*معرفة مكونات بنية الخطاب السردى عند التوحيدي من أخبار، ونوادر، وحكايات.

*معرفة جمالية النص السردى عند التوحيدي، والكشف عن الخصائص اللغوية والأسلوبية لكتابات.

*تحديد مفاهيم بعض المصطلحات النقدية المعاصرة التي من شأنها أن تساعدنا على الكشف عن جماليات الخطاب السردى عند التوحيدي: كالشعرية، السردية، الخطاب، وغيرها...

*إبراز القيمة الفنية والجمالية لدى النص السردى عند التوحيدي.

*دراسة مختلف جوانب المكونات السردية للنص التوحيدي بغرض الإحاطة بشعرية الخطاب السردى في تراثنا الأدبي، ولعل التوحيدي كان من أبرز الأدباء في عصره ممن اتصفوا بفن إبداعي كبير.

وإذا جئنا إلى أهداف الدراسة فإننا نجد أنها تهدف إلى غايات علمية نظيرية، وأخرى تطبيقية.

فالأهداف العلمية النظرية تتمثل في:

*ترقية البحث العلمي الأكاديمي والنهوض بتراثنا الأدبي عامة، والسردى خاصة؛ وهذا لما يشتمل عليه من جمالية فنية رائعة، خاصة عند دراستنا لسرد أبي حيان التوحيدى، الذى يعد فيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة فى القرن الرابع الهجرى.

*إن دراستنا لشعرية الخطاب السردى عند التوحيدى دراسة سيميائية والكشف عن جمالياته؛ من شأنه أن يخلد تراثنا السردى والاستفادة منه، وتعريفه للأجيال القادمة ليستتبروا به وينهلوا من منابعه.

أما عن الأهداف العلمية التطبيقية فتتمثل فى:

*ترقية الممارسة النقدية للسرد العربى القديم عامة، وسرد التوحيدى خاصة، وهذا من خلال الكشف عن الجوانب الجمالية التى ميزت خطابه السردى، من صور فنية راقية، ولغة شعرية وتناس، وغيرها، بالإضافة إلى البنيات السردية الصغرى من شخصيات وزمان ومكان وغيرها. وهذا بإخضاع مكونات الخطاب السردى لآليات إجرائية حدائية بغية الوصول لشعرية خطابه السردى.

*تعميق وعى الباحث بخصوصية الكتابة العربية القديمة بمكوناتها السردية المختلفة، كما أنه يسعى إلى تراكمية تصوراتة فيما يتعلق بتشكلات الكتابة السردية وأنظمتها السيميائية، التى تمثل رافدا مركزيا فى الثقافة العربية، فهذه النصوص التى نرمي لمقاربتها تمثل فى مستواها الإجرائى هدفا بارزا يسعى الباحث لتحقيقه، فطبيعة النصوص ومعطياتها تتيح فرصة القراءة وتمثل الأبنية الدلالية التى تنهض عليها، إضافة لاستجابتها لآليات التأويل.

كما لا يفوتنا أن نشير إلى أهم الجهود العلمية التى تطرقت لمثل هذا الموضوع، فنذكر ثلاث

دراسات:

أولها: دراسة قام بها الباحث: عبد القادر عميش بعنوان: "الأدبية بين تراثية الفهم وحدائىة التأويل: مقارنة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدى". وهى أطروحة دكتوراه دولة نوقشت

بجامعة الشلف، الجزائر، سنة: 2003، حيث ركز الباحث في هذه الدراسة على السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب السردى.

أما الدراسة الثانية، فكانت للباحث: محمد المحور، بعنوان "مكونات الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي"، وهي أيضا أطروحة دكتوراه نوقشت بجامعة محمد الخامس، الدار البيضاء، المغرب، سنة: 2005، بحيث اهتمت بمكونات بنية النثر عند التوحيدي باعتماده المقاربة البنوية، دون اللجوء لجوهر النصوص السردية عند التوحيدي، وكشف قيمتها الفنية.

لتكون الدراسة الثالثة للباحث: إبراهيم عبد القادر زيد، بعنوان "السرد في التراث العربي: كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا"، حيث اكتفى الباحث في بحثه هذا بمكونات السرد من راو ومروي له، وشخصيات وفضاء زماني ومكاني، دون الكشف عن خصائص الخطاب السردى عند التوحيدي.

فإذا كانت هذه الدراسات السالفة الذكر - على الرغم من أهميتها وقيمتها العلمية - قد نظرت إلى السرد من زوايا معينة، وهذا بتركيزها أكثر على الجانب الشكلي للسرد بحسب ما يقتضيه الدرس اللساني والبنوي، فإن ما أردنا إضافته هو الغوص في نص الخطاب السردى عند التوحيدي، محاولينا كشف شعريته وجماله الفنى، وهذا من خلال إعادة قراءة النص التوحيدي قراءة حدثية نسعى من ورائها إلى استنطاق النص التوحيدي، وكشف الجوانب الجمالية فيه.

وقد واجهتنا العديد من الصعوبات في هذا البحث، لعل من أبرزها صعوبة فهم نصوص أبي حيان التوحيدي، الذي يعد إشكالا، فحياته المضطربة أثرت في سرده، إضافة إلى موسوعيته العلمية الواسعة، فهو قد كتب في العديد من العلوم والمعارف، من أدب ولغة ومنطق وفقه وفلسفة، الأمر الذي جعلنا نجد صعوبة في فهم نصوصه وترتيبها وإعادة قراءتها لاستخراج مكنى الشعرية فيها، إضافة إلى عدم تحديد المدونة، مما جعلنا نجد صعوبة كبيرة في هذا البحث، الأمر الذي أدى

بنا إلى الاكتفاء ببعض النماذج السردية الموثقة في كتبه المتنوعة والمختلفة، بغرض استخراج أبرز الخصائص الفنية والأسلوبية التي تميز الخطاب السردى عند التوحيدى.

لقد قادنا هذا البحث إلى الاعتماد على جملة من المصادر القديمة بعد مؤلفات أبي حيان التوحيدى، والكثير من الدراسات الحديثة التي ساهمت بشكل فعال في إثراء الموضوع وكشف جوانبه الخفية، مثل "الخطاب والنص" لعبد الواحد الحميرى، "بنية النص السردى" لحميد حميدانى، "شعرية الخطاب السردى" لمحمد عزام، "تحليل النص السردى" لمحمد بوعزة، ومختلف مراجع سعيد يقطين السردية أمثال: "السرد والتحليل السردى"، و"السرد العربى: مفاهيم وتحليلات"، وغيرهما.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدنا على إنجاز هذا البحث، خاصة الأستاذة المشرفة: الدكتورة سكينه قدور التي كان لها دور كبير في ذلك منذ أن كان فكرة وصولا إلى ما وصل إليه الآن، فلها منى كل التقدير والامتنان، دون أن أنسى تقديم شكري لأعضاء لجنة المناقشة الذين سيسهرون على قراءة هذا البحث وتقويمه. وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

الفصل الأول: مفاهيم الشعرية والخطاب:

أولاً: مفاهيم الشعرية:

1- الشعرية في الموروث العربي.

1-1- الشفاهية والكتابية.

1-2- الشعرية العربية في الموروث النقدي والبلاغي (النص الشاهد وعمود الشعر).

1-3- الشعرية عند الجرجاني والقرطاجني (النظم والتخييل).

2- الشعرية عند النقاد الغربيين:

2-1- الشعرية عند تودوروف.

2-2- الشعرية عند رومان جاكبسون.

2-3- الشعرية عند جان كوهين.

3- شعرية السرد:

ثانياً: مفاهيم الخطاب:

1- الخطاب لغة.

2- الخطاب والنص.

3- الخطاب والقصة والنص.

الفصل الأول: مفاهيم الشعرية و الخطاب:

إن الحديث عن شعرية الخطاب السردى عند التوحيدى، وكشف الجوانب الإبداعية فى مختلف خطاباته يقودنا إلى حديث عن مصطلحين نقديين بارزين: هما الشعرية، والخطاب: فما مفهومهما؟

أولاً- مفاهيم الشعرية:

تعد الشعرية من أهم المصطلحات النقدية التى تناولها الأدباء والنقاد حديثاً، كونها تهدف إلى إبراز الوظيفة الجمالية للنص الأدبى، لذا انشغلت الشعرية المعاصرة بمعرفة القوانين التى تنظم العمل الأدبى، بحيث يركز الباحث اهتمامه على المقومات التى تجعل الحكاية مثلاً عملاً سردياً يرقى لتحقيق بعده الإبداعى والجمالى وليس سرداً عادياً. وإذا كانت الشعرية قديماً قد ارتبطت بالشعر، فإن النقد الحديث عمل على تطويرها لتشمل القواعد الجمالية التى تتجاوز الشعر إلى الأدب كله حسب قوانين كل نوع.

1- الشعرية فى الموروث العربى:

لقد كان للعرب القدامى اهتمام بارز بالشعر الذى عد ديوانهم وجامع علومهم وتاريخهم وثقافتهم، ومع هذا فهم لم يكونوا على دراية واسعة بأصول الشعرية النقدية بمفهومها المعاصر، على الرغم من تأثرهم بنظرية "فن الشعر لأرسطو"، الأمر الذى يجعلنا نتساءل عن دور الموروث العربى فى بناء الشعرية المعاصرة؟ وهل الشعرية العربية القديمة تختلف عن الشعرية الغربية المعاصرة؟.

للإجابة عن هذه التساؤلات كان لزاماً علينا دراسة التراث العربى القديم وانتمائه الفكرى، محاولين الوقوف على الشعرية العربية الكلاسيكية التى سبقت عليها الشعرية العربية المعاصرة سلباً أم إيجاباً. لذا سنتطرق إلى ثلاث نقاط أساسية نراها قد مهّدت للشعرية المعاصرة، أولها الشفاهية والكتابية، والثانية تدور حول "النص الشاهد وعمود الشعر"، أما النقطة الثالثة والأخيرة فتحاول أن تلامس النظريات التطبيقية للدرس البلاغى والنقدى، من خلال نظرية "النظم للجرجاني"، و نظرية "التخييل للقرطاجنى".

1-1- الشفاهية والكتابية:

لقد انتبه العديد من النقاد العرب وحتى المستشرقين إلى الطابع الشفاهي للشعر الجاهلي، ويرجع اكتشاف النظم الشفاهي إلى ميلان باري (milman parry)، وألبرت ب. لور (Albert Bateslord)، حيث طبق لأول نظام التقليد الشفاهي في دراسته للشعر الملحمي لهوميروس الذي كان شاعرا شفاهيا، موضحا أن الشعر المنظوم شفاهيا مميز بشكل واضح من الشعر المكتوب؛ لامتلاك الشاعر الذي يعرف القراءة والكتابة الوقت في تهذيب شعره قبل أن يدونه، فضلا عن بعده عن قرائه لحظة الكتابة، على النقيض من الشاعر الشفاهي الذي ينظم خلال قيامه بارتجال شعره¹.

فرغم تنوع الدراسات حول الشفاهية والكتابية، إلا أن معظمها يدور حول تأكيد الفطرة والعفوية والنسق الجماعي للفكر الشفاهي، على غرار الفكر الكتابي الذي يؤول لمرجع خارجي مقلدا من دور الذاكرة.

وحتى نفهم جيدا أسلوب الفكر الشفاهي وجب علينا فهم أولا طبيعة الذاكرة الشفاهية التي تعمل على إنتاج الجمل والصيغ، حيث كان يعتقد الدارسون أنها قادرة على الحفظ الحرفي المطلق، إلا أن باري غير هذه النظرة القاصرة، مظهرا في دراسته لهوميروس أن الأوزان السداسية لم تكن مصنوعة من وحدات قوامها الكلمات، بل من وحدات تتكون من مجموع الكلمات للتعامل مع الموضوعات التقليدية، فالشاعر الشفاهي يحاكي قوالب لغوية معروفة من قبل، يتكى عليها لينشأ شعره بأداء جيد، وليس عن طريق الحفظ الحرفي كما كان يعتقد.

وبالجمي إلى أدبنا العربي فإنه يمكننا القول أن النظرية الشفهية لم تطبق على الأدب العربي إلا من خلال جهود جيمس مونرو في بحثه "النظم الشفوي في الشعر الجاهلي (1972)، حيث وجد أن الأوزان الشعرية العربية توظف مترادفات معينة في بحور محددة، وكلمات أخرى في بحور مغايرة، فيقول في هذا الشأن «إن التحليل الصياغي وزنا بوزن يكشف، وكقاعدة عامة، عن مترادفات معينة تتجه

¹ - ينظر: جيمس مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: فضل العماري، دار الأصيل، الرياض، 1987، ص 26، 27.

إلى التكرار في أوزان خاصة، بينما لا تفعل ذلك مترادفات أخرى. وهكذا، فإن الكلمة "طلل" مثلا ومرادفتها ذات القرابة بنويا "دمن"، هما اصطلاحان يوظفان عادة للمواطن المهجورة وذلك في الوزن الوافر وفي بدايات شطر الطويل، في حين أن "ديار" تستعمل في الوزن الكامل»¹.

فالأوزان لا علاقة لها بالمعاني، وإنما هي مجموع الكلمات التي تتشكل منها صيغ التقليد الشفاهي للشعر الجاهلي، الذي استقر على موضوعات تقليدية محددة.

وبانتقالنا للرؤية العربية حول الثقافة الشفاهية والكتابية، فإننا نجد أطروحات أدونيس للشفاهية الجاهلية والكتابية في كتابه "الشعرية العربية"، الذي حاول إرساء رؤية فكرية على الإنتاج الشفهي العربي بدءا من العصر الجاهلي وصولا إلى نهاية العصر الأموي، أما ما تبقى من الشفاهية الجاهلية في عصر التدوين "العباسي" فيرجع للسلطة السياسية لتحقيق مصالحها الإيديولوجية، مرتكزا في بحثه للشفاهية العربية على ثلاثة محاور أساسية أسست للنقد العباسي وهي: قضية الإعراب، قضية الوزن، قضية السماع.²

يؤكد أدونيس على الطبيعة الجاهلية للشعر الجاهلي ممثلة في الغناء والإنشاد، فهو يركز على المضامين العاطفية في القصيدة الغنائية الجاهلية، وهذا لخدمة الموضوع الخارجي الذي يعرفه السامع مسبقا دون الحاجة لأن تروى له مآثره بطريقة موسيقية عاطفية ليتغنى بها.

لذا نجد في شعره يزواج بين الشعر الجاهلي الشفاهي، والإنتاج النقدي العباسي الذي أرسى قواعده الشفهية الجاهلية في عصر الكتابة، فهو في تقسيمه للموروث الشعري العربي إلى شفاهي وكتابي، كان يرى أن الخليل بن أحمد الفراهيدي درس موسيقى الشعر الجاهلي وبيّن تميز العرب عن غيرهم في هذه الخاصية الشعرية، كل ذلك تم في إطار التمازج والاختلاط بين العرب وغيرهم من الشعوب المجاورة كالفرس والروم وغيرهما، وحتى الذين جاءوا بعد الخليل اتبعوا نهجه، حتى عدّ عمله

¹ - المرجع السابق، ص 55، 56.

² - ينظر: علي أحمد سعيد (أدونيس): في الشعرية العربية: محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، أيار، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985، ص 14.

قاعدة معيارية للشفاهية الجاهلية، وأن ما فعله الخليل من إرساء قواعد النحو والعروض أدى إلى التقنين والتقييد الذي يتناقض مع طبيعة اللغة الشعرية¹.

الخليل درس اللغة المهملة والمستعملة بنظام التقليب، الأمر نفسه فعله في العروض حيث درس البحور المهملة والمستعملة، وهو بفعله هذا لا يختلف كثيرا عن اللغويين المحدثين، حين فرقوا بين اللغة واللسان والكلام. فقد وضع المعايير التقليدية للصياغة الشعرية الجاهلية، ولنظام الكلام العربي. فم يكن الوحيد من أكد على الهوية القومية العربية، بل تبعه في ذلك الجاحظ، الذي عمد إلى فصل الشعر عن الفكر معلنا من شأن البداوة النقية ضد المدنية المهجنة الصاخبة، منحازا للطبع وللشفاهية الجاهلية، فهو قد أرسى أصول النثر العربي، وما اهتمامه بالشعر إلا من أجل معرفة مكان الشعر في المنظوم والمنثور، وما تأسيسه لنظرية النظم إلا خير دليل على ذلك.

فالجاحظ (ت255هـ) أولى عناية كبيرة بترائنا النقدي، فإليه ترجع المحاولات الأولى للتحديد الموضوعي للشعرية، بوصفها «نتاجا لفاعلية الصياغة الأسلوبية في المقام الأول أكثر منها انعكاسا للأفكار والمعاني»²، ولهذا يقول: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»³.

فهو يشير إلى أهم عناصر الشعر وهي: الوزن والسبك، والتصوير. فأما الأول فهو خاصية نوعية تكوينية لبنية الشكل الشعري الموسيقية، وأما جودة السبك فتوحي بالدلالة على البناء الأسلوبي التركيبي، ليأتي بعدها التصوير الذي يشير إلى الصيغ البلاغية التي من شأنها رقد اللغة الشعرية، وهذا بفضل قدرتها على تجسيد الأفكار والمواقف النفسية الانفعالية، وتشكيلها على هيئة صور حسية ماثلة

1- المرجع السابق، ص 31-33.

2- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية: أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، الرياض، ط1، 2013، ص 103.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969، ص 131، 132.

للعيان كالتشبيه والاستعارة والتمثيل.

وهو يرى في الشعر أنه ضرب من ضروب البيان، الذي يحوي بدوره العديد من الأساليب التي تعبر عن منظومة إشارية لغوية تصب في هدف واحد، يحدده الجاحظ بوضوح في قوله: «البيان اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القارئ والسامع إنما الفهم، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت المعنى فذلك البيان»¹.

ما يهمنا في هذا النص أن الخطاب يقتضي غاية إيصاله هي الإفهام، وهو استقبال المعنى من قبل السامع، والخطاب الشعري لا يختلف عن ذلك بأي حال من الأحوال، فمنهجية الجاحظ في التعامل مع المقولات الأدبية، وفي مقدمتها الشعرية، تقوم حول مبدأ التمرکز حول القول نفسه، عبر رؤية أسلوبية نصية، مع ملاحظة الأثر الجمالي الذي ينتجه النص، فهو قد ركز على الشكل اللغوي وحده في تحديده لخصائص بنية الشعر، التي تنتج وظيفتها الشعرية في سهولة الوزن وتخير اللفظ، ثم عمد إلى قصر الشعرية في خصائص الأسلوب، وفي مقدمتها (السبك) و(التصوير)، وفي هذا بيان لأهمية التصوير في تحويل القول من النثرية النحوية إلى الشعرية الجمالية.

أما إذا انتقلنا إلى الثقافة الكتابية عند أدونيس نجد أن الكتابة عنده تعني التأمل والاستقصاء والغموض والفكر²، فالشعرية الكتابية عنده توجد عند نخبة من الشعراء والكتاب المتمردين على القيم والأعراف الاجتماعية والثقافية، أمثال: أبي نواس وبشار بن برد وأبي العلاء المعري وأبي تمام، هؤلاء الشعراء يعدون خير من مثل الثقافة الكتابية عند أدونيس، فهم لم يكتبوا الشعر بمنأى عن الفكر، فالشاعر في نظر أدونيس لا يبلغ درجة الشعرية إلا بالفكر، على الرغم من مخالفة هذه النظرة جميع

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998، ط7، ص 234.

2- ينظر: علي أحمد سعيد (أدونيس): في الشعرية العربية، ص 30.

نظريات الحدائث الشعرية المعاصرة، أبرزها نظرية "جان كوهن"، الذي يقول: «الشعرية محاثة للشعر، ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي. وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة. والشاعر بقوله لا يفكره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقرته كلها إلى الإبداع اللغوي»¹.

فالشعرية عند كوهن مرتبطة بقول الشاعر، وليس بالأفكار والأحاسيس الصادرة عن الشاعر، فكوهن لا يعبر عن الشعرية العربية التي لها ميزتها الخاصة، ومع هذا فأدونيس كان يعتقد أن العرب أبعثوا الشعر عن الفكر؛ لأنه مقصور على الإحساس، وأن الفكر لا يحصل إلا بالدين، وفي هذا يقول: «ومن هنا ساد الاعتقاد أن الشعر عاجز بطبيعته أن يقدم معرفة، أو يكشف عن حقيقة، لأنه كمثل مصدره، وهو الحس، خادع وباطل. فلا ندرك الحقيقة بالشعر، بل بالدين وحده. ويكون دور الشعر حصرا في توفير المتعة الجمالية - كما يتيحها الدين - ويضع حدودها»².

وإذا تأملنا الأفكار التي يطرحها شعراء الشعرية الكتابية نجد أنها أفكارا تناقض الدين، وتدعو إلى التمرد على الأخلاق، من ذلك الشاعر أبو نواس، الذي «يرفض قيم الحياة البدوية، ويرفض التعليمية الدينية...، ويدعو إلى الحياة المدنية وقيمها، وإلى تجاوز هذه التعليمية وممارسة المحرم... ففي النص النؤاسي لهب يلتهم كل عائق، سواء أكان دينيا أو اجتماعيا... نسمعه يبشر بعصيان "جبار السموات"، وبأن اللذات في الحرام...»³.

من خلال نظرة أدونيس للشعر العربي، والأفكار التي يطرحها (المحرم، التأويل، الذاتي)، نجد أنه يحمل إيديولوجية تتعد كل البعد عن البعد الديني الإسلامي، وأن فهمه للشعرية لا ينطبق على الشعر العربي، فلا يمكن أن نؤسس للشعرية العربية على أكتاف بعض الشعراء المحدثين الذين تشبعوا

¹ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2014، ص 40.

² - علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، ص 59، 60.

³ - المرجع نفسه، ص 61-64.

بثقافات أخرى.

كما تقوم شعريته أحيانا على تفجير اللغة، وفي أحيان أخرى على الموضوعات والمعاني الغامضة التي تخالف الواقع، والنظام القائم، فكل ما هو طبيعي ومعروف فهو غير شعري، وكل ما هو هدم وتجاوز ومخالفة فهو شعري، وفي ذلك يقول محمد عزيز الحبابي راصدا آراء أدونيس حول الثقافة العربية، فهو يرى أن «الثقافة العربية الإسلامية متخلفة، منذ البدء، ويتجلى ذلك، على الأخص، في جمود الذهن العربي وتفاهة الشعر عند العرب. فإذا استحق الشعراء الجاهليون تعاطفا وتقديرا، فإن من جاء بعدهم غير مستحقين؛ لأنهم لا يبدعون في محتويات القصيدة ولا في أشكالها. إنه تخلف شامل للشعر وللذهن العربيين، حتى عن الجاهلية»¹.

فأدونيس يؤسس فكره على الهدم والاختلاف، وهو لا يدرس الشعر العربي دراسة موضوعية وفق منهج واضح أو فكر إيجابي تحليلي، بل حاول إسقاط كل إخفاقات الواقع الراهن على التراث العربي بغية النيل منه والخط من شأنه، فكانت رؤيته لذلك التراث رؤية ضيقة قاصرة، يشوبها الوهم والتزييف.

والشفاهية ثقافة نابعة من عادات وتقاليد اجتماعية، تعبر عن علاقة الإنسان ببيئته من خلال الأصوات التي يصدرها، فالجاهلي حينما كان يقول الشعر أو يستمع له، فهو يمتلك تمثيلا وجدانيا واحدا مؤلفا أو مستمعا، فالشفاهية على الرغم من أنها تقدم فكرا معينا، إلا أنها وثيقة الصلة بالثقافة الدينية، سواء من الجانب الفكري أو الجانب العاطفي الوجداني.

هكذا يؤسس المتخيل الشفاهي للفكر الكتابي ويصنعه، فلا يزال العديد من التراث الثقافي يحافظ على القيم الشفاهية، مثل الحكاية الشعبية، والأمثال والألغاز، «فهناك العديد من الثقافات المعاصرة التي عرفت الكتابة على مدى قرون...، وقد أفاد جبران خليل جبران في صنع شهرته من خلال تقديمه المأثورات الشفاهية القائمة على الصيغ مطبوعة إلى الأمريكيين الكتابيين الذين كانوا

1- محمد عزيز الحبابي: مفاهيم مبهمه في الفكر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 182.

يرون في تلك العبارات الشبيهة بالأمثال جدة وغرابة، في حين أنها شيء عادي في نظر أهل بيروت»¹.

يتضح من هذا القول أن الشفاهية نوع من الثقافة المستمرة في حياتنا على الرغم من وجود القراءة والكتابة، فهي ثقافة الانفعالات والعواطف والفترة والخيال، فالثقافة الشفهية لا تعتمد على القراءة، بل على السماع والمشاهدة المباشرة، بل إن اللسانيات المعاصرة والنقد يعدان تحولاً من دراسة النص المقروء إلى دراسة الخطاب الملفوظ، وذلك بسبب توفر ملفوظات لها قيمة أدبية ولغوية كبيرة.

1-2- الشعرية العربية في الموروث النقدي والبلاغي (النص الشاهد وعمود الشعر):

أبَّجَّه عدد كبير من دارسي الشعرية العربية نحو التراث النقدي والبلاغي العربي؛ بحثاً عن أصول الشعرية العربية، وهذا من خلال مقارنة الموروث العربي بالمناهج اللسانية الغربية والشعريات المعاصرة فنظروا إلى الشعرية نظرة مغايرة تقترب من الحداثة، وتبتعد عن التقاليد المتوارثة، فالحدائث الشعرية عند العرب بدأت قبل الغرب، وهذا منذ القرن الثاني الهجري من خلال وجود حركات فكرية طالبت بإعادة النظر في المفاهيم الثقافية والفكرية الموروثة.

هذا الربط بين الشعرية والحداثة أدى إلى إعادة قراءة الموروث العربي قراءة جديدة شعراً ونقداً وبلاغة، وأخذت الشعرية تتأرجح بين مفهوم الشعر من جهة، ومن جهة أخرى حركات التجديد الشعري التي نادى بها بعض الشعراء، والتي تتجاوز الأصول والقوانين، فهاهو طراد الكبيسي يرى في المؤلفات البلاغية والنقدية القديمة «كتبا في الشعرية، تطرح قضايا شعرية لا تقل (حداثة) في رؤيتها عما تطرحه (الشعريات) المعاصرة. إن لم نقل إن القضايا نفسها، يعاد طرحها، ولكن في حوار من طرف واحد، غالباً، أعني أن يحاور العربي ثقافته بثقافة الغربي دون أن يحصل العكس»².

1- أونج والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1994، ص 67، 68.

2- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2004، ص 7.

الشعرية العربية عند الكبيسي مشاكلة للشعريات المعاصرة، وكأن الأفكار التي يطرحها نقاد الشعرية الغربيون هي نفسها التي طرحها من قبل النقاد العرب، وفي هذا يقول: «وبهذا يلتقي قدامة مع ياكوبسون (جاكوبسون) في أن مفهوم الشعرية هو تمييز الاختلاف النوعي بين خطاب وخطاب، وكشف العناصر التي تحوّل الكلام من حالة نثرية عادية مألوفة إلى حالة شعرية مخصوصة»¹.

فهو يرى أن الشعرية كنظرية وجدت عند العرب قبل الغرب، بصورة مشتتة مفتقرة للتنظيم، لذا كان لزاما ملممة شتاتها من كتب القدماء، في محاولة جادة للنهوض بالشعرية العربية من خلال بعث الموروث العربي من جديد، وهذا بإضفاء سمة نهضوية تنظر إلى الموروث العربي نظرة خالدة تتكرر عبر التاريخ بصيغ مختلفة، وقد تبنت الشعرية النهضوية «مفهوم الانزياح، الذي حدّده جان كوهن وهو بالأساس استنباط وشرح لأطروحات دي سوسير وجاكوبسون حول اللّغة والعلامة وعلاقة الدال بالمدلول، التي ينتج عنها الكلام والأدب»².

وقد اعتمد كوهن في مفهوم الانزياح على الدراسات الأسلوبية لشارل بالي وكذا سبيتزر الذي كان يرى الأسلوب على أنه انحراف عن قاعدة ما، وكذا بيار كيرو الذي رأى أن الأسلوب هو «انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار»³، غير أن مفهوم الانزياح أخذ دلالة أوسع في الشعرية العربية، وذلك من خلال تعرضه لمختلف المواقف الإيديولوجية والعقائدية معبرا عن كل تغيير واختلاف أو خرق لمألوف، إلى درجة أن صار يعني الثورة والتمرد على القديم.

لقد تناولت أغلب الشعريات العربية التي تناولت الموروث النقدي والبلاغي العديد من المحاور، لعل من أبرزها: تحديد مفهوم الشعر ومفهوم النثر، عمود الشعر، النظم، التخييل، وقبل تسليط الضوء على هذه النقاط الرئيسية في إرساء قواعد الشعرية العربية، وجب الحديث أولا عن مفهوم

1- المرجع السابق، ص 13

2 - محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 80.

3- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 15، 16.

الانزياح الذي استجاب لمتطلبات الشعرية البنيوية، وهو في الوقت نفسه حاول النهوض بالنقد الأدبي العربي، كونه ينطبق على اللفظ والمعنى أو الأشكال والمضامين، لدرجة أن صار مفهوم الانزياح مطابقاً لمفهوم الشعرية .

لذا كان مفهوم الانزياح يبحث عن المعيار الذي من خلاله يتم التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، وقد مثله في التراث العربي قضيتي: النص الشاهد وعمود الشعر، اللتان تأسست عليهما العديد من المعايير النقدية والفكرية في تشكيل الشعرية العربية.

فقضية النص الشاهد شكلت ميدانا رحبا للنقاد المعاصرين لنقد علماء اللغة القدامى، الذين حددوا الاستشهاد بالشعر والنثر منذ العصر الجاهلي وصولاً إلى القرن الثاني الهجري، مع استبعاد كل من: بشار بن برد وأبي نواس، ومن جاء بعدهما¹، هذه الشواهد تنقسم إلى قسمين: شواهد لغوية ونحوية، وشواهد نقدية بلاغية، فإذا كانت الأولى تعنى بالألفاظ والتراكيب في إطار زمان ومكان محددين، فإن الثانية تعنى بالمعاني والأغراض دون تحديد زمان أو مكان، وفي هذا يقول ابن حني: «إن المعاني يتبناها المولدون كما يتبناها المتقدمون. وقد كان أبو العباس (يريد المبرد ت 285 هـ)، وهو الكثير التعقب لجلة الناس، احتج بشيء من شعر حبيب بن أوس الطائي في كتابه الاشتقاق، لما كان غرضه فيه معناه دون لفظه»².

أما جمال الدين بن الشيخ فقد تحدث عن استغلال بعض النقاد المعاصرين هذا التحديد للنص الشاهد، متهمين القدماء بتقييد حرية الشاعر وكبح جماح تجديده، بالإضافة إلى نظرهم السلبية ضد الشعراء المحدثين، وفي هذا يقول: «يشير مفهوم الإجماع، وهو مفهوم شرعي، حين يطبق على الشعر في لحظة أولى، إلى العلماء بوصفهم هم وحدهم القادرون على الحكم بأصالة إنتاج ما. هذا

1- يعد ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" من أبرز النقاد في القرن الثالث الذي قصر حديثه د على الشعراء الجاهليين والإسلاميين، بحجة أن أشعارهم صالحة للاستشهاد، دون سواها من شعراء العصر العباسي، الذي كثر فيه الشعر المحدث فلا يصلح للاستشهاد.

2- أبو الفتح عثمان بن حني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ج 1، ص 24.

المفهوم يؤكد في الحقيقة أن كل المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء»¹.

كما يؤكد عبد الفتاح كيليطو النظرة ذاتها فيقول: «في الثقافة العربية الكلاسيكية، لا يكفي لقول ما أن يتوفر على انتظام خاص كي يعتبر نصاً، ينبغي فضلاً عن ذلك، أن يصدر عن أو يرقى إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة، حينئذ يكون النص كاملاً مشروعاً ينطوي على سلطة، وقولاً مشدوداً إلى مؤلف - حجة»². فقد اتخذ عمله بعداً تأويلياً، حيث حاول «مجاورة وصف أساليب الموازنة إلى البحث عن صلتها برؤية الكتاب الثقافية، وحاول كذلك تنزيلها ضمن تاريخ الفكر الإسلامي عامة»³.

لكن لو نظرنا إلى حجة النص الشاهد بعين البصيرة لوجدنا أن كل قواعد اللغة ومعانيها اعتمدت على الشواهد الشعرية والنثرية من الحكم والأمثال، والنصوص البلاغية والنحوية خاصة الشواهد الشعرية منها، وفي ذلك يقول التوحيدي: «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: قال: الشاعر»⁴.

فالحجة للشعر غلبت النثر، مما يؤكد أن قواعد اللغة العربية تأسست على ما أسماه جاكوبسون بـ "نحو الشعر"، فالشعر حجة على القاعدة وليس العكس، وكذلك القياس ليس بحجة إذا توفر الشاهد، فليس المعنى المعجمي هو معنى خارج الاستعمال، بل هو معنى يدل على زمان الاستعمال ومكانه. كما نجد عند بعض الدارسين اعتماد اللغة المعجمية أو لغة النثر، أو اللغة الشعرية القديمة

¹ جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون و محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996، ص 7، 8.

² عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، (د ط)، 1985، ص 13، 14.

³ صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، 2001، ص 501.

⁴ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص 115.

بوصفها اللغة المعيارية وهي نظرية خاطئة، يقول يان موكاروفسكي (Mukarovsky Jan) (1891-1975) محددًا اللغة الشعرية أو المعيارية: «اللغة الشعرية ليست نوعًا من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل، أو بعبارة أخرى- الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية»¹.

من خلال قول موكاروفسكي يتضح أن اللغة المعيارية هي اللغة التي تتحقق فيها شروط القاعدة النحوية واللغوية في تأدية المعنى وهذا على مستوى الوظيفة الإفهامية، لذا كان النص الشاهد أفضل نموذج للشفاهية الأدبية، كما أن البلاغة والنقد لم يقفا عند الحدود الزمانية أو المكانية للشاهد الشعري، خاصة أنظمة الأدب الكتابي العباسي التي تأسست على البديع، والتي تقر بوجود العديد من الاختلافات بين الشكل القديم والجديد، هذا الخروج لا يبرر الخروج عليه أو التنكر له، فالشعر الجاهلي لم يفقد جماليته، فهناك أصول ثابتة، وشكل متغير، فالكتابة كما يقول رولان بارت: «هي أساسًا أخلاق الشكل، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب أن يوضع داخله طبيعة لغته»².

فعند تسليط الضوء على رواية الشعر المعد لإثبات النص الشاهد ندرك أن هذا الصنيع مستلهم من رواية الحديث النبوي الشريف، فتتبع اللفظ وفصله عن المعنى، ونسبته إلى صاحبه أو راويه، ثم تحديد الزمان والمكان، وذكر مناسبة الحديث كلها تشير إلى التشابه الحاصل بين رواية الحديث النبوي الشريف ورواية الشعر، لذا لم ينظر العرب للتاريخ على أنه معنى، بل نظروا إليه بوصفه شكلاً يتكرر عبر المعاني، وهي النظرة نفسها التي تبناها أصحاب البديع، والتي ابتدأت مع بشار بن برد، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، وانتهاءً بأبي تمام، فجعل الخصومات النقدية التي وقعت في القديم

1- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س5، ع1، 1984، ص 41.

2- رولان بارت: الدرجة الصفر في الكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1980، ص 37.

كانت تدور حول الأشكال البديعية والسرققات، وهذا ما تجسده عناصر "عمود الشعر".

فعمود الشعر يمثل تلك التقاليد القديمة التي وجب على الشعراء القدامى اتباعها، هذه التقاليد جسدها البلاغة القديمة التي بدأت عند اللغويين قبل أن تكتمل عند المتكلمين، وفي هذا يقول تمام حسّان: «مرت البلاغة بمرحلتين، كانت في أولها أقرب إلى النقد العملي، وكانت في الأخرى ألصق وأوغل في الأسلوبيات... ولقد بدأت الدراسات البلاغية أول ما بدأت على أيدي اللغويين دون النحاة، ولكنها كانت تدور في ذلك التفريق بين الفصحاء وغير الفصحاء من العرب»¹.

كما أن الفصحاء هم أهل البادية أصحاب الأدب الشفاهي، أما المعتزلة والمفكرون فهم من أدخل الجدل للبلاغة، وذلك باستخدام أدوات اللغة والنحو، لتنتقل بعدها إلى شعراء المذهب البديعي، الذين ركزوا على الطباق والمقابلة والتجنيس، وكذا الاستعارة والكناية.

لكن عندما نعقد موازنة بين الشعر الشفاهي والشعر الكتابي من حيث الأساليب، نلاحظ أن الشاعر الجاهلي كان سليقيا في كلامه لا يستخدم الأساليب إلا بما يفيد المعنى، فهو من يلقي قصيدته قصد التأثير في المتلقي، أما الآخر الكتابي فدوره مختلف، فهو لا يقابل جمهور المتلقين مباشرة، لذا وجب عليه مضاعفة مجهوداته للتأثير في المتلقي، وذلك بحشد الكثير من المعاني، وتوظيفه للبديع، فالوظيفة الانفعالية حسب جاكبسون لم تعد بين المرسل والمرسل إليه، بل أصبحت محصورة بين الرسالة والمتلقي.

وهذا الشرح القائم بين المرسل والمرسل إليه أدى إلى ظهور الأساليب الفردية للشاعر، فلم يعد الشاعر يهيمه "شرف المعنى"، بقدر ما يهيمه ابتكار معاني جديدة مؤثرة تجعله يحتل الريادة في أحد فنون الشعر، كل ذلك أدى إلى ظهور الموازنات الشعرية، كالموازنة بين البحري وأبي تمام، كما ظهرت السرققات الشعرية بالاعتماد على نظرية "عمود الشعر"، الأمر الذي أدى إلى ظهور فكرة الصراع بين القديم والحديث، فابن رشيق أورد أمثلة لمن كانوا يتعصبون للقديم كأبي عمرو بن العلاء وابن الأعرابي،

¹ - تمام حسّان: الأصول، دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1988، ص312.

كما اقتبس رأي ابن وكيع في تفرقة بين القدامى والمحدثين وتشبيه الشاعر المحدث بالمغني ذي الصوت الجميل، كما عرض لتفاوت الأزمنة والبيئات، وفي هذا يقول: «فليس من أتى بلفظ محصور يعرفه طائفة من الناس دون طائفة، لا يخرج من بلده ولا يتصرف من مكانه، كالذي لفظه سائر في كل الأرض، معروف بكل مكان»¹، وبالتالي كان لزاما على الشاعر الشفاهي ابتكار معاني جديدة وتكثيفها، كما أنه ينبغي عليه استخدام مختلف أشكال البديع.

لكن عندما ننظر للنص الشفاهي على أنه أدب الخيال، حينها ندرك أن الأدب الكتابي في أمس الحاجة لاستخدام البديع، وهذا بغرض تعويض الجانب الخيالي في الأدب الشفاهي، بالإضافة كذلك إلى مدى أهمية اختيار الشاعر لاستعارات وكنيات ومجازات خاصة، كل ذلك يتم باستخدامه للغة الشعرية، وفي ذلك يقول مونرو: «فقد تتقف الشاعر المتعلم خلق أنماطه اللغوية الشخصية الخاصة به، كما أدرك أن الاعتماد على هذه الأنماط أخرى من اعتماده على المستودع الصياغي التقليدي الذي استخدمه الشعراء الجاهليون. وتوقف الأسلوب عن أن يكون جميعا فأصبح شخصا»².

كما انتبه النقاد القدامى إلى توظيف العديد من الصيغ البلاغية في الشعر الجاهلي الشفاهي، فهاهو المبرد (ت 285 هـ) يقول: «والتشبيه جار كثيرا في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد»³.

فقد راج التشبيه في الشعر الجاهلي، وهذا لمحاولة الشاعر إضفاء الجانب الواقعي في بيئته الصحراوية، فالتشبيه ما هو إلا جمع بين شيئين لا يتضمنان المعنى الذي خرج منهما إلا باجتماعهما، ومنها كذلك أن يدخل الشاعر ذاته في الجميع، فتكون بذلك وظيفة المشبه به هي نفسها إعادة

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد محي الدين، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص 59.

2- جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 69.

3- محمد بن يزيد المبرد: الكامل، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ج3، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 93.

وتكرار لتعريف المشبه، فالمشبه هو المعنى الذي يختص بمعرفة الشاعر وحده، والمشبه به هو المعنى المشترك للمجموع، وكأن الشاعر يغير من وظيفة المشبه ليقدمه للمتلقي بصورة جديدة، لدرجة يجعله وكأنه يتعرف عليه لأول مرة.

أما عن الشعراء الكتابيين فالأمر مختلف، وذلك من خلال توظيف خبرتهم اللغوية في أشعارهم، فهم من خلال القواعد النحوية والأبنية اللغوية والإيقاعية استطاعوا تحديث المعاني وإيجاد مجازات واستعارات جديدة، فصاروا بذلك يتحدثون عن لحن المعاني بدل لحن الإعراب، منتقلين في ذلك من التوجيه النحوي إلى التوجيه الدلالي، فالنص الشاهد تحول من مجال اللغة إلى مجال البلاغة، وتغيرت وظائفه من استنباط القاعدة إلى بنائها.

هذا عن النص الشاهد، أما عن "عمود الشعر"، الذي يمثل أحد القضايا النقدية والبلاغية القديمة التي تشكل الخصائص الشعرية للنص الشعري القديم، بحيث ننظر إليها من كونها منهجا في تحقيق النصوص، وليست مجموعة شروط في تأليف النصوص، وفي هذا يقول المرزوقي: «الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليميز تليد الصنعة من الطريف، وقدم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطن أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأبيّ السّمج على الأبيّ الصّعب، فنقول وبالله التوفيق: إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والثمامها على تحيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار»¹.

يتضح من هذا الكلام أن المرزوقي حاول إيجاد الرواية الصحيحة في نقل المختارات الشعرية،

1- أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ج1، ص 10.

والتي حصرها في "حماسة أبي تمام"، كونها تبين التشابه بين ذوق أبي تمام ومنهجه في كتابة شعره، فقد بين أن أبا تمام كان يختار ما يتناسب مع شعره في البديع.

فشعر أبي تمام يندرج ضمن «جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه»¹، فكان موقفه من ابن الأعرابي لما أنشده شعرا: «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطلا»²، وفي هذا تأكيد على شعر أبي تمام بأنه خرج عن النموذج السائد وجماليته، بحيث جاء شعره بعيدا عن التقليد، شاقا لنفسه طريقة جديدة في التعبير، سالكا طريق الإبداع في صورته الكلية لا الجزئية.

كما أقر الآمدي بغموض شعرية أبي تمام، فقد طلب «طول الطباق والتجنيس والاستعارات وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها»³.

فالآمدي يرى في شعرية أبي تمام أنها قائمة على الإسراف في المحسنات اللفظية والمعنوية، فهو قد أفسد شعره حتى صار «كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف، ولا يعلم غرضه فيها إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل، ومنه مالا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»⁴.

وعليه فقد كان لعمود الشعر توجيه قوي في بناء الذوق النقدي العربي في القرنين الثالث والرابع الهجريين، فإذا كانت غاية المرزوقي من عمود الشعر توضيح التناسب بين شعر أبي تمام ومختاراته الشعرية، وكذا إيجاد قوانين الشعر العربي القديم لتمييزه عن الشعر المحدث، فإنه في الآن نفسه بنى ذوقا نقديا، ووضع منهجا تطبيقيا في دراسة الشعر، لكن الذين جاءوا بعده كالآمدي جعل من الشعر قانونا للتحكم والموازنة بين الشعراء.

1- مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 83.

2- أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر، محمد عبدة عزام، مكتبة التجاري للطباعة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 244.

3- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، ج1، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (د ت)، ص 139.

4- المصدر نفسه، ص ن.

وقد وجدت العديد من القضايا التي أدخلت بفهم القدامى لقانون عمود الشعر، ولما قدّمناه للشعرية العربية من جماليات على مستوى المنهج واللغة وهي كآآتي:

- اعتماد شعر البديع على المجاز الذي يعتمد التأويل، وعدم وقوف النقاد على تأويل الشعر، مكتفين بذلك بتفسيره اللغوي دون الغوص في جوهر النص الشعري.

- اعتماد النقاد القدامى على وحدة البيت بدل وحدة القصيدة، وهذا بسبب نظرهم إلى الإيجاز في اللغة، فكلما جاء المعنى بأقل لفظ كان الأفضل، وهذا لا يتناسب مع البديع الذي هو بحاجة إلى تأويل وإثراء المعاني والدلالات.

- عدم انتباه القدماء إلى البنية الاشتقاقية للغة في شعر البديع، وهي بيئة محايثة، بحيث لا يمكن شرح ديوان أبي نواس أو بشار بن برد أو غيرها من شعراء البديع دون متابعة التناسية الاستعارية في خطاطتهم الشعرية، فليس لاستعارات البديع مرجع خارجي يتفق مع الاستعارات القديمة، فالبديع منهج كتابي وليس منهج شفاهي، فلا يصح تفسير هذا بذلك.

فمن خلال توسعنا في مفهوم عمود الشعر واستخراج قوانين الشعرية العربية من عناصره نحاول عقد مقارنة بسيطة بين عمود الشعر، ومبادئ المحاكاة عند أرسطو منطلقين في ذلك من الاختلاف الحاصل بين البلاغة العربية والبلاغة الأرسطية، فالبلاغة العربية لا تعني النثر البلاغي أو الخطابة التي تحدث عنها أرسطو، بل هي قد نشأت تحت مقولات الشعر، فقد «فصل أرسطو البلاغة عن الشعرية، معالجا البلاغة بوصفها فن الإقناع، والشعرية بوصفها فن المحاكاة أو التمثيل»¹.

الشعرية عند أرسطو ترتبط بفني الخطابة والنثر البلاغي، والبلاغة لا تعني فن الإقناع إلا بصورة غير مباشرة، وهنا تأكيد لأهمية الدرس البلاغي في دراسة الشعرية التي بدأت عند العرب في وقت مبكر كونها أقرب إلى المحاكاة الأرسطية التي قامت عليها الشعرية القديمة. فما قاله الشعراء منذ العصر الجاهلي يعد تأصيل للشعرية العربية التي طورها النقاد المحدثون فيما بعد.

1- جوناثان كلر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص91.

1-3- الشعيرة عند الجرجاني والقرطاجني (النظم والتخييل):

لقد اشترك الجرجاني و القرطاجني في نظرية المعنى ومعنى المعنى، رغم الفارق الزمني بينهما، ودون أن يكون بينهما مرجع مشترك، فالجرجاني بحث في إعجاز القرآن ورده إلى النظم، في حين تأثر القرطاجني بمنطق أرسطو وأنظمة الشعر العربي، لكنهما يتفقان في موضوع النظرية التي يطلقها على الشعر والنثر على السواء.

فاختلاف الرجلين في الطريقة واتفاقهما في موضوع الأدب، كان سببا في وضع نظرية "النظم" عند الجرجاني، ونظرية التخييل عند حازم القرطاجني، وهما نظريتان تدوران حول طرائق أداء المعنى، فالجرجاني يعرف النظم بقوله: «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها»¹.

والدافع الذي جعل الجرجاني يؤسس لنظرية النظم هو- شعر البديع- الذي وجه نظرية النظم، من ذلك أشعار أبي تمام والبحثري وابن المعتز والمتنبي وغيرهم ممن استشهد بها الجرجاني مبرزا التوافق الحاصل بين أشعارهم ونظرية النظم، فقد اهتم بالتشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، وعلاقة اللفظ بالمعنى، منطلقا من كون الشعرية لا تتأني إلا من خلال جماليات المعنى، وفي ذلك يقول: «ما في اللفظ لولا المعنى، وهل الكلام إلا بمعناه؟ وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكمة وأدبا، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر، فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزية والفضيلة، لم يعط سوى بعض المميزات العدولية، كأن ينتمي إلى الاستعارة ذاتها من خلال الإمكانيات النحوية فليس لمثل ذلك أهمية، لوجود قناعة بظواهر الأمور، فأمثال من يتمسكون بهذا المنحى في فهم الشعرية كمن يجلب المتاع للبيع إنما هم أن يروج عنه...»².

¹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص 81.

² المصدر نفسه، ص 252.

فالجرجاني أنهى قضية القديم والمحدث، كون الجميع يخضعون لقواعد النحو، مستثبا بذلك المشترك العام في أداء المعاني، فهو يثبت قواعد النظم اللغوية والنحوية دون اعتبار للشكل الخارجي للقصيدة من وزن وقافية، وفي ذلك يقول: «إن الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيهما، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة...، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، و لا به كان كلام خيرا من كلام»¹.

كما أنه استبعد أن تكون الفصاحة والبلاغة في الوزن، مدركا أن قواعد النحو لم تضع للوزن قاعدة ومزية، ولم تعطه معنى، واضعا في الوقت نفسه قواعد النحو محك الدرس البلاغي، وهذا بالنظر إلى القواعد العامة التي تثبت الإعجاز القرآني، الذي يفوق كل الأساليب الفردية والعامة بتراكيب وأبنية معروفة ومشتركة.

وقد أكد الجرجاني أن البلاغة لم تعد تهتم بالأشكال التي قام عليها المنجز الشعري البديعي، فليس للفظ قيمة دون المعنى، وفي هذا يقول: «إنا لا نعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس، إلا دلالاته على معنى. وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة، وصف له من جهة معناه، لا من جهة نفسه»².

فالتشبيه والمجاز والاستعارة والتمثيل كلها تقوم على مدى تحقيق المعنى، وليس على تركيباتها الإسنادية، لذا يتفاضل الشعراء في أداء المعنى، وطريقة نظم الكلام، فقد يقع المجاز بالحذف أو الاستبدال بين لفظتين، وقد يقع العكس حتى أصبح الإعراب يعادل المعنى، وهو ما يمثل وظيفة الجملة النحوية، كما يقول فاضل السمرائي: «إن الجملة لا بد أن تفيد معنى ما، وإلا كانت عبثا...، وهذا المعنى الذي تؤديه الجملة يتصف بأمر ليصبح الكلام الذي يؤديه مقبولا، منها:

– أن لا يكون المعنى الذي يؤديه التعبير لا فائدة فيه لكونه مبتدلا معلوما...

¹ – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 47.

² – المصدر نفسه، ص 407.

- أن لا يكون الكلام متناقضا...

- أن لا يؤدي التعبير إلى المحال...

- أن يفيد الجزء الثاني منه مالا يفيد الجزء الأول...

- أن يكون التعبير صحيحا من الناحية اللغوية جاريا على سنن الكلام الفصيح¹.

فهذه الشروط هي بعينها التي يطبقها الجرجاني على النصوص الشعرية، منطلقا في ذلك من القاعدة النحوية إلى البلاغة، ومبرزا الدور الكبير للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الشعري، فضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وتعريض تمثل منبعا رئيسيا للشعرية، فضروب البلاغة عنده تشكل ما يعرف بـ"المعنى ومعنى المعنى"، هذه النظرية تشير إلى تشكيل مستويين في اللغة: مستوى أول مباشر يقرر أمرا معينا، وهو لا يخفى على أحد، ومستوى ثان أدبي، يقوم على الانفعال والجمال والفن، وهو الذي يجعل من الشعر شعرا، وبهذا يعني الشعرية²، وفي هذا يقول الجرجاني: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد: وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»³.

وعليه فجميع فنون البلاغة العربية لم تكن لتختص بقوانين تفسير الخطاب، فعابد الجابري يقر بهذا الاختلاف موردا رؤية السكاكي الذي أشاد باختلاف علم المعاني عن علم البيان في هذا الجانب، وفي هذا يقول السكاكي: «علم المعاني يعني أساسا بشروط إنتاج الخطاب، بينما يعني علم

¹ - فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، (د ط)، 2000، ص 7- 11.

² - ينظر: كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص 132، 133.

³ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 202.

البيان بقوانين تفسير الخطاب»¹.

فالجانب الوظيفي للبلاغة العربية يسعى لتحقيق هدف بلاغي معين، وإلا خرج عن الجودة المرجوة، كما أن البلاغة العربية تبحث في الحقيقة كما تبحث في المجاز، في محاولة منها إلى إنتاج الخطاب وتفسيره معاً؛ لأن تفسير الخطاب هو في الوقت نفسه إنتاج خطاب جديد.

الجرجاني عند حديثه عن المعنى ومعنى المعنى يطرح أولاً دلالة أولية ليتخذها كجسر للانتقال من خلالها إلى دلالة ثانية يصل بها إلى غرضه الجديد: «وإذ قد عرفت هذه الجملة فهانها عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»².

فعند الاطلاع على نظرية المعنى ومعنى المعنى للجرجاني، نجد العديد من القراءات النقدية لنظريته في النظم عند النقاد المحدثين، حيث وضعوها بموازاة نظرية الانزياح أحياناً، وأحياناً أخرى بموازاة الشعرية البنيوية، وفي هذا يقول طراد الكبيسي: «فقد ميّز الجرجاني بين الغرض، أو المعنى الأول الذي تؤديه اللغة المعيارية، وبين المعنى أو معنى المعنى الذي تؤديه اللغة الشعرية...، فهو يرى [أي الجرجاني] أولاً، أن اللغة المعيارية هي ما يمنح المعنى، بينما اللغة الشعرية، هي ما ينتج "معنى المعنى"، وهو يرى ثانياً: أن اللغة المعيارية تشكل خلفية اللغة الشعرية، حيث ينبغي في اللغة الشعرية، ملاحظة الأصل، إذ بدون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للغة، وعلى هذا يرى، ثالثاً، أن الكلام لا يكون بمجرد ضم الكلم بعضه إلى بعض كيفما اتفق، بل لا بد أن يعلق بعضه ببعض... رابعاً يؤكد الجرجاني على " البنية" أو " النظام"، حيث إن أي تغيير في النسق أو اختلافه يؤدي إلى تغيير في المعنى أو بعثرته»³.

1- أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 127.

2- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص 102.

3- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية: قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 70، 71.

كما أن الكبيسي يرى أن اللغة المعيارية تشتمل على المعنى الأول الذي لم يرده الجرجاني، حيث كان يرى أن الجملة إذا أدت معناها على ظاهر اللفظ، فليس من الواجب تأويلها بمجاز، وإذا لم يستوف اللفظ المعنى تؤول بالمجاز لتعطي معنى المعنى، «فالمعنى عنده هو المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر. ومثّل معنى المعنى بالاستعارة والكناية والتمثيل»¹.

فنظرية النظم عند الجرجاني فيها العديد من المحاور التي تسوّغ للنقاد أن يجعلوها مرادفاً للشعرية، فقد بحثوا في نظرية النظم لإيجاد السمات المشتركة بينها، وبين الشعرية العربية، حيث وجدوا أن الشعرية تتقاطع مع النظم في "الانزياح"، الذي يساوي المجاز. فالشعرية ما هي إلا نظرية في الأدب تبحث في تكوين آليات الخطاب وفق مفهوم النظام التزامني الأدبي، الذي ينظر في المنتج الثقافي الذي يكون خطاباً موحداً للعصر.

الشعرية العربية التي تدور حول النظم، لا بد أن تضع في حساباتها نحو سيبويه، واشتقاقات ابن جني، وتحليلات ابن قتيبة للمعاني وشعر البديع، وموروث المعتزلة، كل ذلك لا بد لهم أن يكونوا تحت مظلة واحدة لفهم النظم، وتحليل قصائد كاملة، وليس معنى جزئياً في بيت أو أبيات قلائل؛ وهذا لأجل إعطاء قيمة جديدة للموروث وتقديمه بالصورة الأفضل والأعمق.

وإذا راجعنا القراءات النقدية للنظم نجد أن أدونيس يقر بأن الجرجاني قد استلهم شعرية الكتابة من الأفق الكتابي الذي فتحه القرآن؛ مبرزا مكنم الشعرية في النظم، وفي هذا يقول: «إذا كان النظم سر الشعرية، فما يكون سر النظم؟ إنه كما يجب الجرجاني: المجاز»².

فهو يرى أن الشعرية هي نفسها النظم، والنظم هو المجاز، فالشعرية بهذه المعادلة تكون مرادفة للمجاز. فأدونيس وهو في رحلة البحث عن غرابة اللغة وتفجيرها وتوسيع آليات التعبير فيها أراد أن

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 263.

² - علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، ص 46.

يضيق معنى الشعرية؛ وهذا لأجل إعطائها بعدا شكلا نيا يتفق مع الأطروحات النقدية للبنىوية.

ليأتي بعدها طراد الكبيسي الذي تبنى رأي أدونيس في قوله: «إذا كانت مهمة النظم هي التثبت من صحة الكلام، فإن سر النظم هو في الشعرية، أي في الجواز الذي كل محاسن الكلام متفرعة عنه وراجعة إليه»¹.

فالجواز كان عند أغلب النقاد بمثابة المفتاح الذي فتح آفاق النقد على ميدان الحدائث الشعرية واللسانيات الحديثة، رغم قلة من يعمد إلى تطبيق الجواز على تحليل النصوص الأدبية، أو يطور مفهومه بحسب معطيات النقد المعاصر واللسانيات البنوية.

وإذا جئنا إلى الجانب التطبيقي للنظم الذي جعله الجرجاني محصورا في المعاني، والتي قسمها إلى معنى عقلي ومعنى تخيلي، فالعقلي هو المعاني الصحيحة التي تجري مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء، فهي معاني مشتركة موروثه مشاعة للجميع، وفي هذا يقول الجرجاني: «فهذا كما ترى باب من المعاني التي تجمع فيها النظائر وتذكر الأبيات الدالة عليها فإنها تتلاقى وتتناظر، وتشابه وتتشاكل»².

وأما المعنى التخيلي الذي يكون من ابتكار المحدثين فهو «ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدم فيه نفسه ويربها مالا ترى»³، فتندرج تحته العديد من الأغراض البلاغية من تمثيل وتشبيه، باستثناء الاستعارة، ف «سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعي دعوى لها سنخ [أي أصل] في العقل»⁴.

فإذا رأينا أن الجرجاني والقرطاجني قد اتفقا في وضع نظرية المعنى ومعنى المعنى، غير أنهما

¹ - طراد الكبيسي: في الشعرية العربية: قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 70.

² - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 243.

³ - المصدر نفسه، ص 253.

⁴ - المصدر نفسه، ص ن.

يختلفان في وضع المرجعيات التأسيسية لنظريتهما. وإذا كان الجرجاني يركز على النحو في آداء المعنى ومعنى المعنى، فإن القرطاجني يتحرى الفلسفة فيهما، فالنظم عند الجرجاني هو توحي معاني النحو في النصوص الشعرية الإبداعية، أما القرطاجني فكانت غايته تقديم فلسفة أخلاقية قائمة على الفضيلة والرذيلة، وهذا من خلال الشعر والبلاغة، فهو لم يقدم رؤية دلالية لمسألة المعنى ومعنى المعنى كما فعل الجرجاني، بل كانت رؤيته موضوعية من خلال البحث في موضوع بعينه حتى يستكمله.

وقد أشار محقق كتاب "منهاج البلغاء" إلى الاختلاف الحاصل بين مفهوم المعاني عند القرطاجني، ومفهومها عند البلاغيين فيقول: «وليس المقصود بالمعاني عند حازم العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي يطابق بها مقتضى الحال، ولكن المراد بها لديه البحث في حقائق المعاني ذاتها وأصولها وطرق استحضارها وانتظامها في الذهن وأساليب عرضها وصور التعبير عنها»¹.

فهو يريد بالمعنى الحقيقي الكلام الخالي من التزيين أو التفسير، وأما معنى المعنى فليس كل كلام بحاجة إليه، فقد يكون زائداً، ولا يكون مناسباً إلا إذا احتاج إليه الكلام، مثل: المشبه به أو المجاز، أو فنون البديع، أو لتزيين الكلام وتحسينه.

ولقد أثبت العديد من الدارسين العرب المحدثين ريادة القرطاجني في نظرية التلقي، وفي اللغة الشعرية قبل جاكوبسون، من خلال تصنيفه للأقاويل الشعرية التي جاءت على النحو الآتي:

1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل = المرسل.

3- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

كما رأى الغدامي أن القرطاجني قد أشار إلى تركيز الوظيفة الأدبية على الرسالة وعلى توحيدها

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 95، 96.

مع السياق¹، فلا يستطيع أي ناقد أن يتحدث عن الأدب دون الإشارة إلى هذه التصنيفات الأربعة التي يراها الغدامي سبقا معرفيا فذا، فأغلب كُتّاب النقد والبلاغة العربية القديمة تحدثوا عن المرسل والمرسل إليه والنص وسياقه، لكن بمصطلحات أخرى مغايرة.

وقد تبنى القرطاجني رأيا يتفق من خلاله مع اللغة والشعر؛ ليطبقه على المعنى الذي يقسمه إلى صور متعددة فيقول: «إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»².

ومما ينبغي الإشارة إليه أن القرطاجني تأثر بالفلسفة الأخلاقية لأرسطو، التي تدعو إلى تطهير النفوس من الرذائل، وقد ميّز بين الشعر القائم على التخيل، والخطابة القائمة على الإقناع، معتمدين في ذلك على كل من ابن سينا وابن رشد اللذان ركزا على البعد الأخلاقي للشعر وللتخيل، وأثره في طبائع الناس، وفي هذا يقول: «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخيل والإقناع، وكان لكتبيهما أن تحيّل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخيل والإقناع، حمل النفوس على فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد من الفعل والطلب، والاعتقاد بأن يخيل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنها

1- ينظر: عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشریحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص 17.

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18، 19.

خيرات أو شرور»¹.

كما أنه يجعل الشعر أعلى مرتبة من الخطابة؛ لأنه يقوم على التخيل، والتخيل لا يناقض اليقين، فيقول: «وإنما صح أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولم تصح أن تقع في الخطابة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما تقوم به صنعة الخطابة وهو الإقناع مناقض للأقاويل الصادقة، إذ الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يقوم به وهو التخيل»².

فمن التخيل تنطلق رؤية القرطاجني الأخلاقية التي يقوم بها الشعر، فالتصديق واجب في التخيل حتى يكون له أثر عند المتلقي، وحتى يعزز موقفه الأخلاقي أكثر عمد إلى تقسيم المحاكاة إلى حسنة، وإلى قبيحة، قديمة ومبتدعة، جزئية وكلية، حتى جعلها ضمن فن التشبيه الذي اعتمد عليه اعتمادا كبيرا في وضعه لنظرية التخيل والمحاكاة؛ لكونه أكثر انتشارا وتداولاً في أشعار العرب وخطبائها.

وينتج من مزج المحاكاة مع التشبيه عدة أمور، كالمعنى، ومعنى المعنى، وتصنيف الأجناس الشعرية وغيرها، من ذلك قوله عن المعنى ومعنى المعنى: «والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمدا إيرادها ومنها ما ليس بمعتمدا إيرادها ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك. ولنسم المعاني التي من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني. فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثواني»³. فالأول هي التي يبنى عليها الشعر، والثواني هي التي لا يبنى عليها الشعر، وإنما تكون غايتها توضيح المعاني الأول عند الضرورة وإلا كانت زائدة.

¹ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19، 20.

² - المصدر نفسه، ص 70.

³ - المصدر نفسه، ص 23.

وعليه فالشعرية وجدت في التراث النقدي العربي قبل انتقالها في العصر الحديث لدى النقاد الغربيين، فقد احتضنها أولاً عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، وحازم القرطاجني في نظرية التخيل، لنتقل بعدها في العصر الحديث إلى الغرب على يد أبرز النقاد الغربيين أمثال: تودوروف، و رومان جاكوبسون، و جان كوهين.

2- مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين:

اكتست الشعرية عند الغربيين طابعا خاصا جعلها تنأى عن المفهوم العربي، حيث تعددت مشاربها واتجاهاتها، فلم تعد مقتصرة على الشعر فحسب، بل وجدت أمامها مجالا أرحب لتشمل النثر أيضا، وهو ما لمسته عند كل من تودوروف، رومان جاكوبسون، و جان كوهين.

2-1- الشعرية عند تودوروف:

لقد تأثر النقاد الغربيون في العصر الحديث بأرسطو في كتابه: "فن الشعر"، حيث أرسى الدعائم الأولى للشعرية، فكان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1939-2017) من الأوائل الذين احتضنوا هذا الكتاب وتأثروا به، حيث اعتبره أصلا أساسيا من الأصول التي يمكن أن تنبني عليها الشعرية، التي تتصف بالتشعب والتغيير، لذا كان من الصعوبة بمكان إيجاد تعريف موحد للشعرية، فهي: «ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول جيرار جينيت، كما أن منافذها وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال... فهناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة يدمج الشعرية ضمنه...، وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر...»¹.

فالشعرية عند تودوروف لا تقتصر على الجانب النظري فحسب، بل تتعداه إلى الجانب التطبيقي، حيث تنطلق من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية

1- عثمان الميلود: شعرية تودوروف، دار عيون المغرب، ط1، 1990، ص 16.

والجمالية¹، معتمدا في ذلك الآليات الإجرائية للمنهج البنوي بقوله: «نستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام، بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيب الدلالي»².

هذا التقسيم الذي يعتمد على الجانب الشكلي في دراسته للنص الأدبي كان موجودا منذ القديم في البلاغة العربية، ليبقى هذا التشابه تشابها شكليا فحسب، يخفي وراءه العديد من الفوارق الجوهرية.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن تودوروف كان يستخدم مفهوم الخطاب الأدبي كبديل عن الأدب، وهذا للعديد من الأسباب لعل من أبرزها: تنوع الخطابات أو تعددها: سياسية، اجتماعية، ثقافية، أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره³، فالخطاب الأدبي في نظر تودوروف يتعد عن الجانب الشفاهي، مدركا أن الحدث اللساني كاف لإدراك المعنى، كما أنه يتصف بكونه غير شفاف بحيث يستوقفك قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه.

كما أن تودوروف و هو بغرض المقاربة النقدية نجده يميز بين موقفين متميزين: موقف يرى فيه أن كل نص ما هو إلا تجليا لبنية مجردة، وموقف آخر يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا للمعرفة.

الموقف الأول: وفيه يرى أن العمل الأدبي ما هو سوى تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة فيه ما هي إلا الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه، سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك⁴، فالهدف الذي يرمي إليه لن يصل إليه إلا عبر قناة التأويل، كون المنهج يحدد مفاهيمه وأدواته التحليلية، ثم يخرق هذا النظام محلقا في فضاء أرحب وفق المفاهيم التي يريدنا هو لنفسه. فهو بذلك يبحث في النص عما يريد لا على ما

1- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه: قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر: 1994، ص 265.

2- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص 31، 32.

3- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 263.

4- ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 22، 23.

هو كائن وممكن... أما أدوات العلم التي تتخذ العمل الأدبي موضوعا فهي في علاقة تنافر¹.

الموقف الثاني: ويذهب من خلاله إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والوحيد الذي يمكن أن نطلق عليه التأويل، أي تأويل أي نص أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا²، كما أن فعالية هذا التأويل يتضح من خلال ربطه بين موقفين نقديين آخرين هما: التفسير والوصف، فتفسير نص معناه استبدال نص آخر بالنص الذي نقرأه، مما يؤدي إلى اختلاف وتنوع القراءات لنص واحد، وذلك لتعدد القراء، أما الوصف فيعني به تودوروف "الأسلوبية"، أي تطبيق أدوات اللغويات البنيوية على النصوص الأدبية³.

ومما يمكن الإشارة إليه كذلك أن العمل الأدبي في أطروحات تودوروف «لا يمثل دوما موضوع الشعرية، فمما نستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، فهذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، أي بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي: الأدبية»⁴، هذه الأدبية تتولد من خلال خرق نظام اللغة لدرجة أن يصبح لها نظام جديد يمكن أن يحقق من خلاله انزياحاته المتعددة، وهو ما يعرف بـ"الأدبية" التي تحاول أن تنفرد بذاتها.

كما يرى منذر عياشي أن أدبية الخطاب الأدبي هي نقيض للخطاب النفعي اليومي، لما فيه من قوة إيجابية مكثفة تسكن النص وتمتد على أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح وتغيير الأسلوبية للتعبير المباشر⁵، وكأنه بهذا الصنيع ينتقل من أسلوب صريح مباشر إلى أسلوب تلمحي غير مباشر، فالشعرية كما يقول تودوروف: «تتحقق انطلاقا من الأدب نفسه فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص»⁶.

¹ - ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 24.

² - ينظر المرجع نفسه، ص 236.

³ - روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا العبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص 164.

⁴ - نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 28.

⁵ - منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 118.

⁶ - ترفيتان تودوروف: الشعرية، ص 76.

فهذا التحول استدعى الاعتراف بمسألة تنوع الأجناس الأدبية وعلاقتها ببعضها البعض، كما يفترض تغيير القانون السائد بقانون جديد، فالتاريخ الأدبي متغير ومتجدد من عصر إلى عصر، لا يعرف ركوداً ولا ثباتاً.

هذا وقد أعطى تودوروف أهمية خاصة للنظرية الأدبية التي من شأنها أن تعمل على تجاوز التعددية والاضطراب والاختلاف، فقد حددت الشعرية لنفسها طريقاً واضح المعالم تمثل في المعرفة العلمية القائمة على الانسجام والشمولية، ويرجع محمد عمر الطالب سبب اهتمام تودوروف بالنظرية الأدبية إلى إقامة نقاش ضمني مع الأطروحات السابقة، على اعتبار أن مرحلة ما قبل الشعرية كانت تغيب الاهتمام بالصياغة النظرية معتقدة أن الممارسة النقدية وحدها كافية لإنتاج معرفة كاملة.

كما تطرق تودوروف كذلك إلى تلك المحاولات التي استهدفت جعل موضوع الدراسة موضوعاً علمياً: من علم اجتماع، وعلم النفس، والتاريخ «حيث خضعت هذه العلوم لضوابط خارجية عن نطاقها، ضوابط صيغت أساساً لدراسة وقائع من جنس آخر كالواقعية الاجتماعية والتاريخية أو الظاهرة النفسية...»¹.

وعليه فالشعرية وهي في رحلة بحثها عن الأدبية تهدف إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب، حيث تحلل النصوص وتستنبط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، فالشعرية لا تقتصر على ما هو موجود بل تتجاوز ذلك، وهي طبقاً لتودوروف لا تتأني إلا في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأني في الأعمال الموجودة.

واضح أن ثمة تجاذباً بين المصطلحين «فكل واحد منهما يجتذب الآخر نحوه حتى ليبدو أن كاشيء الواحد»².

¹ - محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص 229.

² - أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 2002، ص 31.

كما تحدث تودوروف عن شعرية القراءة، مشيراً إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تعطي لذاتها «مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفده»¹.

فجوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساساً على خاصية البحث الأدبية في منأى عن الخطابات الأخرى مهما كان نوعها: سياسية، أم اجتماعية، أم فلسفية، إنه البحث عن أدبية اللغة الانزياحية التي تشير إلى الانفتاح على أفق المستقبل، تبحث عن المعنى الباطني للنص المتولد عن تعليم اللغة فن قول جديد لم تقله من قبل، وكأن بهذا الصنيع ينتقل تودوروف من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي، فهي عملية خلق لغة جديدة داخل لغة أخرى توسم بأنها " شعرية".

2-2- الشعرية عند رومان جاكسون:

لقد كان للشكلايين الروس فضل كبير في التأسيس لعلم الشعرية، لما تحدثوا عن وظيفة الناقد التي أرجعوها للأدبية، فقد لعب رومان جاكسون (Roman Jakobson) (1896-1982) دوراً بارزاً في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست.

فقد بين جاكسون أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة²، فكل رسالة لا بد أن تتضمن وظيفة أدبية والتي تختلف من نص لآخر. فهو يعرف الشعرية بقوله: «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر

1- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 23.

2- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 31.

حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»¹.

وفي موضع آخر يعرف الشعرية بقوله: «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص»².

وعليه فقد حاول جاكبسون أن يربط الشعرية باللسانيات حتى تكون هذه الأخيرة منهجية للأشكال اللغوية كافة، فهو من خلال تعريفه للشعرية يتراءى لنا أن نظريته تهتم بالخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية. فهو قد عالج بعض المقاطع الشعرية من الشعر الروسي الجديد، أين قارب بين المظهر الصوتي والمظهر اللساني، منتهياً في ذلك بنتيجة مفادها أن الصوت هو الظاهرة المهيمنة في شعرية كل من مايا كوفسكي وبوشكين³.

لقد كان جاكبسون مصراً على المد الألسني للشعرية، فهي وإن كانت تتحد مع اللسانيات تارة، والأسلوبية تارة أخرى، فإنها تتضافر بالمنطق نفسه بموضوع السيميولوجيا، الذي يعتبر العلامة في المنجز النصي علامة ساذجة في فضاء دلالي غير متناهي، ويتضح ذلك في سؤال جاكوبسون عن تجلي الشعرية؟ فيجيب عن ذلك بقوله: «الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا انبثاقاً للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»⁴.

فحقل الشعرية عند جاكبسون يرتبط بحقول معرفية أخرى، فهي تبني على مجموعة من العناصر المتضافرة حتى تحقق في النهاية مفهوم الشعرية. التي تبتعد عن الكلام العادي لتتمحور حول مادته مؤكدة على كثافة اللغة الشعرية، فنحصل بذلك على الشعرية عندما تكون جميع العناصر

1- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 35.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 100، 101.

4- بسام قطوس: استراتيجية القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن، ط1، 1998، ص 202.

المستعملة في البنية ضرورية لفهم المرسله بمحملها.

ليكون موضوع الشعرية عند جاكبسون يشير إلى «تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى»¹، فالشعرية تبحث في كافة النسيج اللغوي في بناء النص الأدبي سواء أكان ظاهراً أم خفياً وضمينياً، لذا نجد في معرض حديثه عن الشعرية يفرق بين جانبيين من اللغة: جانب اللغة النفعية التي تكون مدار التداول بين الناس في الحياة، وجانب آخر يقبع وراء اللغة لما تكون اللغة نفسها موضوعاً للبحث وهذه هي الشعرية في نظر جاكبسون.

لقد قدم جاكبسون أبرز العناصر التي تكون الحدث اللساني، فالمرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، هذه الرسالة تقتضي سياقاً تحيل عليه يدعى "المرجع"، كما تقتضي الرسالة قناة، كما حدد جاكبسون وظائف اللغة في ستة وظائف هي «الوظيفة المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبهية، الانعكاسية الشعرية»². فهو يرى أن الوظيفة الشعرية هي المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى.

كما يرى كذلك أن تنوع الأجناس الشعرية كان بفضل مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة؛ لهذا نجد مساهمة الوظيفة المرجعية في الشعر الملحمي، إلى جانب الوظيفة الشعرية؛ لأنه يشد على ضمير الغائب، ومساهمة الوظيفة الانفعالية إلى جانب الوظيفة الشعرية³، فهو يركز على ضمير المتكلم ومساهمة الوظيفة الإفهامية إلى جانب الشعرية في شعر ضمير المخاطب، الذي يمتاز بسمة التماسية إن كان ضمير المتكلم تابعا لضمير المخاطب، وسمة وعظية إن كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم⁴.

فجاكبسون وهو يتحدث عن الوظيفة الشعرية قد تحدث عن قضايا أخرى لها ارتباط وثيق

1- بشير تاوريرت: الشعرية والحادثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2008، ص 42.

2- ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص 172.

3- ينظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 51.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

بالشعرية، كقضية اللغة الشعرية، الغموض، الصورة، الموسيقى، القافية، من ذلك قوله عن قضية الغموض: «إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه لازم للشعر»¹، هذا الغموض سببه اختلاط النصوص القديمة بالنصوص الحديثة «فالنص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها بعلاقات جديدة ومبتكرة، ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر»².

لقد اعتنى جاكبسون بالصورة الشعرية وبعلاقتها بالسياق بغية فهم النص في بنيته الكلية، فالغاية الأصلية من تحليل النص «التوصل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته وتفاعله مع العالم وموقفه منه»³، فإذا كانت الموسيقى عند جاكبسون عاجزة عن التعبير عن أي شيء مهما كان نوعه، إلا أنه كان من المهتمين بالإيقاع الموسيقي في القصيدة، خاصة في دراساته الأسلوبية.

وعليه فالشعرية عند جاكبسون قد تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية بامتياز، فهي - الشعرية - خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، تتحد من خلاله عناصر التواصل والغموض والصورة واللغة والموسيقى وغيرها، فكان بحق أحد أعمدة النقاد المحترفين الذين أسسوا للشعرية الغربية الحديثة.

2-3- الشعرية عند جان كوهين:

إن الحديث عن الشعرية عند جان كوهين (Jean Cohen) (1919-1994) يقودنا إلى الحديث عن مبدأ "المحاثة"؛ أملا منه في قراءة شعرية قراءة علمية معتمدا فيها على الجانب الأسلوبي، وذلك بوضع النص في صياغاته اللغوية، وحتى يكسب كوهين الجانب العلمي لشعرية راح يستثمر المبادئ اللسانية، لذا اقترح المبدأ ذاته الذي أصبحت من خلاله اللسانيات علما من خلال

1- المرجع السابق، ص 57.

2- فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1999، ص 79.

3- ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص 175.

مبدأ "المحايشة" أي تفسير اللغة باللغة نفسها¹. هذا التزاوج بين الشعرية واللسانيات في أطروحات كوهين لا يخلو من تزاوج آخر بين الشعرية والأسلوبية، وهذا ما نجده في تعريف كوهين للشعرية بوصفها «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية»².

فكوهين - وهو ينظر للشعرية - نجده يركز على خاصية "الانزياح" في الشعر، الذي يعني عنده «علم الانزياحات اللغوية»³، فالتداخل بين الشعرية والأسلوبية لا يعني التماثل بينهما «فالأسلوبية تعني بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما، أي ما هو متعين، وغير تجريدي، أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو دراسة ما هو متعال وغير متجسد في نص بعينه، ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ...»⁴.

الأسلوبية عند كوهين تعد بمثابة البوابة للولوج لعالم الشعرية، هذه الأخيرة قد طغى عليها الجانب العلمي، مما جعل كوهين يحصر الشعرية في إطار ضيق هو "الشعر"، بجانبه: الصوتي والدلالي، من هذا المنطلق جاء مفهوم الشعرية عند كوهين لشعرية قصيدة النثر والشعر على حد سواء، الأمر الذي جعله يضيق من مجال الشعرية، وهذا في قوله: «الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعاً له»⁵.

وإذا كانت اللغة يمكن تحليلها وفق مستويين اثنين هما المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، فإن الشعري يتعارض مع اللغة النثرية من خلال الخصائص الموجودة في المستويين، فالجانب الصوتي واضح في لغة الشعر من خلال الإيقاع الموسيقي، في حين نجد الجانب الدلالي هو الآخر يشتمل على

1- ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 113.

2- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 9.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، مج1، ج4، جوان 2001، ص 287.

5- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 9.

خصائص يمتاز بها الشعر.

وقد ميّز كوهين بين ثلاثة أنواع من القصائد:

- القصيدة النثرية (الدلالية): وهي القصيدة التي تركز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي.
- القصيدة الصوتية (النثرية): وهي التي تركز على الجانب الموسيقي دون التطرق للجانب الدلالي.
- القصيدة الصوتية الدلالية (الشعرية): وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن واحد¹.

فكوهين يرى أن ثمة تعارض واختلاف بين كل من الشعر والنثر، الأمر الذي جعله يتجه صوب مفهوم "الانزياح"، فالقصيدة تعد انزياحا قياسيّا بالنسبة للغة العادية²، كما يتخذ الانزياح عنده طابعا عاما، بحيث يتخلى عن كافة مقومات القصيدة، التي تتحول في الأخير إلى انحراف عن القاعدة، هذا الانحراف الذي يظهر في البنية اللغوية هو الذي يسميه كوهين "الشعرية".

الشعرية في النهاية ما هي إلا جنس لغوي يتمظهر في جنس الأسلوبية، الذي يبحث في خصائص اللغة الشعرية، لذا كان الانزياح عملية خرق الشعر لقانون اللغة، بحيث يمنح للنص الشعري شعرية الأسلوبية؛ لأن «الأسلوب حقيقة يعتبر غالبا -مجاوزه فردية- طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد...»³، فلغة الشعر التي تستخدم فيها المبادئ اللسانية لا تكتفي بالانزياح فحسب، بل لا بد من إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا لعجزت اللغة المنزاحة عن إعادة بنائها ثانيا.

هذه اللغة المنزاحة يصفها كوهين بـ "اللغة العليا"، التي تتصف بالغموض، كون المقياس الذي تنزاح من خلاله اللغة الشعرية ليس بالأمر الهين، خاصة إذا كان مرد الأمر راجع لفترات زمانية متباينة

¹ - ينظر: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 12.

² - ينظر المرجع نفسه، ص ن.

³ - جان كوهين: النظرية الشعرية: بنية اللغة الشعرية و اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،

ط1، 2000، ص 36.

من تاريخ اللغة؛ لذا يرى بسام قطوس «أن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح وحسب لا يمكن إلا أن يكون منهجا مقاربا فيكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذن مواجهة الشعر بالنثر، فيكون الثاني معيارا لنقد الأول وانزياحا عنه. وربما الأمر أكثر صعوبة حين نجد بعض ملامح الشعرية تتحقق في النثر: رواية، قصة وإن تكن شعرية الرواية أو القصة تختلف عن شعرية الشعر»¹.

وقد شكك ريفاتير في جدوى المعيار الذي يتخذه في عملية الانزياح «لارتباطه بالقارئ الذي تسند له مهمة تحديد العدول حسب ما يعتقد أنه معيار، فقد عوض ريفاتير مفهوم المعيار الذي نقده بنوعي السياق اللذين اقترحهما»²، فالمعيار أصبح مطردا، ليدل العدول أحيانا، ولا يدل في أحيان أخرى، لتكون نظرية الانزياح في تصور ريفاتير عاجزة عن تفسير بعض الأساليب العادية التي تبتعد عن الانزياح مما يجعلها تندرج أكثر ضمن الأساليب الأدبية.

كما يرى حسن ناظم أن الانتقادات الموجهة من ريفاتير لنظرية الانزياح لدى كوهين سببها الصراع القائم بين الأسلوبية والشعرية، فريفاتير كان يعتقد بعدم جدوى الشعرية، فهي تتصف بالتجريد لدرجة عجزها عن الكشف عن خصائص النص الأدبي، «فكل نص أدبي يمتلك خصوصيته الجمالية الفردية»³.

فكوهين قد حدد ثلاثة أنماط للشعرية معتمدا على المستويين الصوتي والدلالي، بالإضافة إلى المستوى التركيبي الذي يركز على عنصر الانزياح التركيبي، والذي يشكل هو الآخر عنصرا مهما من عناصر الانزياح السياقي، الذي يحدث على مستوى الكلام، ممثلا أساسا في التقديم والتأخير في الشعر من خلال خرق الترتيب⁴.

¹ - بسام قطوس: استراتيجية القراءة : التأصيل والإجراء النقدي، ص 204.

² - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 171.

³ - المرجع نفسه، ص 118.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 118.

وإذا جئنا إلى قصيدة النثر عند كوهين، فإننا نجد قد وسمها بـ: "القصيدة الدلالية"، وهذا لكفاية العناصر الدلالية لوحدها على خلق الشعرية في القصيدة؛ معللاً ذلك بكون القصيدة النثرية موجودة شعرياً، رغم إهمالها للإمكانات الصوتية.

أما الصنف الثاني فيسميه "قصيدة صوتية" لاشتمالها على عنصري: الوزن والقافية، إلا أنها دلالية لا تعدو إلا أن تكون نثراً، فالنثر المنظوم يقتصر على الموسيقى فحسب، وليس له أي وجود شعري، فالشعر يكون قائماً لما تتلاحم البنى الصوتية والدلالية في النص الشعري، فهذا هو النص الكامل الذي تبني عليه نظرية "كوهين".

ومسألة التفريق بين الشعر والنثر في تصور كوهين ليست مسألة إيقاع، على أساس «أن هذا الإيقاع يوجد كذلك في النثر، وبين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق»¹.

من هذا المنطلق اقترح كوهين أن يكون التمييز بين الشعر والنثر على أساس اللغة، وذلك من خلال العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من ناحية، ومن ناحية أخرى بين المدلولات في حد ذاتها، ليكون الشعر في النهاية انحراف عن قانون اللغة، وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية².

وهنا يمكن الإشارة إلى أن المقصود بخرق اللغة ليس خرق قواعد الصرف والنحو والقفز عليها، وإنما ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطابين العلمي والنثري، فإذا كانت اللغة تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة، فالشعر يعمل على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين، فإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة

¹ - جان كوهين: النظرية الشعرية، ص 76.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير.

وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة، مثل: السماء ميتة، الجبال تبكي، والأرض تغني، وهكذا دواليك¹.

3- شعرية السرد:

إن الحديث عن شعرية السرد يقودنا إلى الحديث عن بعض الأنماط الأسلوبية للأدب، التي يتأسس عليها الحدث المروي، لذا كان للجمل النحوية والمجازية والتاريخ والأمثال والحكم حديثا آخر، بوصفها عملا نثريا وليس جنسا أدبيا، فالسرد يشترط فيه أن يكون متصلا، فمن خلاله «ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفا للكلام باعتباره وسيطا يحمل الرسالة المذكورة. وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي به يتميّز التخيل القصصي من سائر أشكال التخيل تكون في السينما أو في الرقص أو في التمثيل الصامت»².

لقد كانت السرديات محور اهتمام نقاد البنيوية، بدء من الشكلايين الروس، مروراً بالسيميائية السردية وصولاً إلى مابعد البنيوية، الأمر الذي جعل من السرد يقوم بدور فعال في وضع الشعرية الحديثة وتصنيفها، حيث «احتلت السرديات المكان المتقدم من بين مناهج الشعرية المعاصرة»³.

لكن ما يهمننا في هذا الصدد هو دراسة السردية التي ترتبط بالشعرية، أو بنقد الشعرية العربية التي اهتمت بدراسة أطروحات النقاد الغربيين، الذين حاولوا بدورهم تطبيق قوانين السردية على الأدب العربي بنوعيه الشعري والنثري.

وإذا كانت السردية تتمحور حول الأحداث والشخصيات والراوي والزمان والمكان ووجهة

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص 60.

² - محمد القاضي، محمد الخبو وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 246.

³ - محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، ص 193.

النظر وتعدد الأصوات وغيرها، فإن ما يهمنا في كل هذا هو المسائل المتعلقة بشعرية السرد، على الرغم من اتجاه أغلب النقاد العرب لدراسة شعرية القصيدة العربية، أو شعرية القصة القصيرة.

فمن خلال الأعمال النقدية حول الدراسات السردية العربية نجدها قد اتجهت إلى اتجاهين: الاتجاه الأول ركّز على الموروث السردى العربي من الأمثال والحكم والحكايات والأخبار والمقامات والرسائل وغيرها، أما الاتجاه الثاني فقد انصب اهتمامه حول: دراسة الرواية الحديثة معتمدين في ذلك على المناهج الغربية في التّأصيل والتّحليل.

كلا الاتجاهين كان اهتمامه منصبا على الرؤية الغربية النقدية تنظيرا وتطبيقا، فحكايات كليلة ودمنة، وكذا ألف ليلة وليلة درسها الشكلاونيون الروس قبل أن يطرقها النقاد العرب. إلا أن العرب وسّعوا هذا الاتجاه من خلال دراستهم أيضا للأمثال والأخبار والمقامات وغيرها، وهي في مجملها تتكى على مناهج السردية الغربية، فالعودة إلى التراث لم تكن إلا من خلال المناهج الغربية، وليس عبر الأصول العربية، فالاهتمام بالأدب الحكائي العربي لم يكن غرضه النهوض بالأدب العربي بقدر ما كان يهدف إلى محاكاة النقد الغربي لبعض الأنواع الأدبية العربية.

ها هو عبد الله الغدّامي في حديثه عن حكايات "ألف ليلة وليلة" يصفها بأدب المهمشين، موازاة مع بعض نماذج النقد الثقافى في دراسة أدب الطبقات الشعبية الدنيا، فجعلها الغدّامي نقدا ثقافيا يشمل الحركات السياسية النخبوية، لذا تعرض النقد العربي لأدب النخبة الذي يعبر عن الملوك والخلفاء والطبقات العليا، مثل حكايات كليلة ودمنة، في مقابل ألف ليلة وليلة التي تتحدّث عن الطبقات المهمشة في المجتمع¹.

فالنسق الثقافى عنده يحمل دلالاته السردية، وفي هذا يقول: «النسق هنا ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمّر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة

1- ينظر: عبد الله الغدّامي: النقد الثقافى: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافى العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 57، 58.

وأهمها.. قناع الجمالية اللغوية. وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة»¹.

والأدب العربي عند الغدامي يتمحور حول طبقتين، الأولى: رسمية: وهي التي تعبر عن الطبقة الحاكمة العليا، والثانية شعبية ضعيفة: والتي تعبر عن الرعايا والنساء والأطفال، فكانت بلاغة السرد هي المعبرة عن المؤسسة النخبوية جماليا ونقديا.

فهو يرى في السرد بلاغة موجهة للطبقة النخبوية، كما كانت له رؤية ضيقة في فهمه لـ "كليلة ودمنة"، وكذا "ألف ليلة وليلة"، فهذان العملاقان وإن كانا يعبران عن طبيعة العلاقة بين الراعي والرعية، إلا أنهما جماليا يرمزان إلى خلاف ذلك، فالحاكم هو العقل المدبر، أو الدين، أو العرف، أما المحكومون فهم المغفلون الذين لا علم لهم ولا تجربة ولا يردعهم الدين ولا العقل، كاللصوص والمحتالين والمشردين، كما يتعدى الأمر إلى بعض الحكام الظالمين، من ذلك وقوع شهريار أسيرا لبلاغة سرد شهرزاد، أو وقوع الملك دبشليم بحجة الفيلسوف بيدبا، فكلا الملكين وقعا تحت تأثير لغة السرد.

ومما يزيد في بلاغة السرد في هذين العملين هو اشتماهما على التناسل مع العديد من الموضوعات القرآنية والعقائدية والشعرية، فالحكاية على لسان الحيوان والجان ترمز لقصة هدهد سليمان وتملته وجانته وخيله، إضافة لذلك ما ورد من الحوارات في الشعر الجاهلي والإسلامي مع الحيوانات كالدئب والحمار الوحشي والناقة، ومع الجان والغول وغيرها...

كما يمكن الإشارة إلى أن العديد من الدارسين كانوا يرون في السرد أنه بديل عن النثر أو الرواية أو القصة، وهو ما لم تقره النظريات السردية الحديثة: فالنثر لا يشترط فيه مكونات السرد من أحداث وحبكة والزمان والمكان وتعدد الأصوات، «فالنص النثري لا يكون سرديا إلا من خلال التأويل، فالسرد هو تقنية في آداء اللغة»²، بالإضافة إلى خصائص نوعية أخرى تحدد أسلوب السرد

¹ - المرجع السابق، ص 79.

² - محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي: دراسة في نقد النقد، ص 199.

من غيره، كالموضوع والحدث واللغة، وقد أكد عبد الفتاح كيليطو ضرورة توسيع ميدان السرد العربي ليشمل أنواعا متعددة تتجاوز الأنواع النثرية المعروفة، وفي هذا يقول: «إن دراسة السرد لن تتقدم مادام الجري مستمرا وراء "التخصص" ومادام العديد من الباحثين لم يفتنوا إلى أن ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السرد العربي بمختلف فنونه ومظاهره. إن الحواجز التي نضعها بين الأنواع لها ما يبررها، ولكنها تظل نسبية. فهناك خيوط كثيرة تشد الأنواع فيما بينها وعلى عدة مستويات، بحيث لا يجوز لمن يدرس "ألف ليلة"، مثلا أن يتجاهل تاريخ الطبري ورحلة ابن بطوطة وكتب التراجم»¹.

فبعد الفتاح يدعو إلى تطوير مفهوم السرد، وذلك بدراسة مختلف الأنواع السردية، شريطة أن نميز بين السرد التاريخي والسرد الأدبي، أي بين الحدث المتحقق والحدث الممكن. وهنا وجب علينا فهم الدور الذي تقوم به القصيدة والقصة القصيرة والرواية والحكاية وغيرها، وهل تعبر هذه الأنواع الشعرية والنثرية عن الواقع؟

يرى بول ريكور أن هذه الأنواع متداخلة، فقد عاد إلى شعرية أرسطو ليفسر المحاكاة وفقا للمعطيات السردية، جاعلا من "المحاكاة" و "الحبكة" في ثنائية متوازنة تدخل تحتها الأجناس الأدبية وأنواعها، فهو يرى «محاكاة الفعل هي الحبكة... وهذا يفرض علينا أن نفكر بمحاكاة الفعل أو تمثيله وترتيب الأحداث، بحيث يحدد كل منهما الآخر. ويستبعد هذا التكافؤ، في المحل الأول، أي تأويل للمحاكاة عند أرسطو بوصفها نسخة من جوهر شيء أو استنساخا له. المحاكاة أو التمثيل هي فعالية محاكاة بقدر ما تنتج شيئا ما، هو تنظيم الأحداث عن طريق الحبك»².

فجعل للمحاكاة دورا هاما في تفسير الدراما، وكذا في تفسير السرد، فعلاقة المحاكاة بالحقيقي تعادل علاقة الأدب بما ليس أدبي، علما أن اللغة التي تنتج الأدب هي نفسها التي تؤسس لعالم المتخيل، فالسرد لا ينقل الأحداث فحسب، بل يتعدى ذلك إلى تأويلها.

¹ - عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 6.

² - بول ريكور: الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، (د ط)، 2006، ص 68.

وبالرجوع إلى النصوص السردية العربية التي أسست للثقافة العربية وأنتجت جمالياتها ومعارفها حتما سنعود إلى الشفاهية العربية، فالتاريخ العربي نقل إلينا عن طريق الخبر و الرواية و الحكاية، مما يعني أنه نص يشتمل على الحكمة والشخصيات ووجهات النظر.

فلم يكن الشعر وحده صاحب الدور في الشفاهية العربية، بل شاركته أنواع نثرية ذات بنية شفاهية، فالأخبار والقصص الدينية والوعظية وقصص الأبطال وسيرهم، كلها متضمنة لحوارات ومجازات تنتج بنيتها السردية، فالشفاهية لا تقف عند حدود الراوي، بل تتعدى ذلك إلى المجاز، وغالبا ما يركز الأدب الشفاهي على الأبنية المجازية من خلال العلاقة بين المتلقي والنص، وهي أبنية تقوم على مجاز الحدث وليس مجاز اللغة، حيث تغيب العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول، ليصبح الحدث هو الدال على عدة مدلولات بحسب التأويل.

فتودوروف يعرف الشعرية انطلاقا من دورها في حقل الدراسات الأدبية؛ بغرض وضع حد للجدل القائم بين التأويل المبني على الانطباعية والذاتية، والعلم المبني على الأنظمة والمعايير الصارمة، وفي هذا يقول تودوروف: «وضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقارنة للأدب (مجردة وباطنية) في نفس الآن»¹.

وبالرجوع إلى السرد العربي التاريخي والإخباري أو الغنائي حتما سنجد اختلافات جوهرية بين السرد العربي والسرد الغربي، فهاهو حاتم الصكر يؤكد على القيمة الجمالية للسرد، دون القصيدة القديمة التي تتحدد بالوزن والقافية الذي يمنع الشاعر من الاسترسال بالقص والحكي، وفي هذا يقول: «فهذه القصص الشعرية بأنواعها: الدينية أو التاريخية أو الأسطورية أو قصص الشخصيات والطبائع

¹ - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 23.

الواقعية، تنطوي على رؤية قاصرة للصلة بالمرجع وكيفية ظهوره في القصائد الطويلة المكرسة لإنجاز القصص الشعرية. كما تعاني من ثبات وتقليدية على مستوى الإيقاع ومهيمنات النظم، كوحدة القافية أو حضورها الموسيقي القوي، وبروز الوزن والتشكيلات العروضية، وتأخر الجوانب السردية لصالح إبراز الوصف أو العاطفة. كما تشكو من استخدام اللغة لوظائف شعرية، أي ذات هدف مجازي أو تصويري، لا ينسجم مع دورها في السرد. وذلك ناجم في الأساس من ضعف الرؤية الدرامية ذاتها، وبقاء الشاعر بحدود غنائيه المعهودة»¹.

فالشعر الغنائي مهما كان نوعه قديما كان أم حديثا لا يقوم كله على السرد الذي يحمل رؤية تأويلية خاصة، فهو ليس معيارا جماليا، ولا نمطا إيقاعيا يتأثر بالوزن والقافية رغم انسجامه مع الوزن الملحمي والغنائي الغربي القديم والمعاصر، فالصكر يرى أن مظاهر السرد قد تحققت في القصيدة الحديثة دون القديمة، والسبب في ذلك يكمن في «توسع الأجناس والأنواع الأدبية، وانفتاحها الشديد واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، قد خففت الطابع الغنائي (الشعري) للقصيدة وجعلت متنها يتكيف بشكل صحي وسليم، ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته، سواء بالتناص أو التشكيلات الفنية»².

وكأنه بقوله هذا يعتمد على جيران جنيت حول تناص الأجناس؛ ليثبت وجود السرد في القصيدة الحديثة دون القديمة، فالحدیثة تتناص مع شعرية الدراما، أما النثر فيتناص مع القصة والرواية والأخبار وغيرها.

فإذا جئنا إلى الخبر، الذي يكتسي أهمية بالغة في التراث العربي القديم، وهذا لارتباطه بالثقافة الشفاهية من جهة، ومن جهة ثانية اعتمادهما على دور المخبر، فالخبر جنس سردي تأويلي يقع بين الأدبي والتاريخي، وقد تعامل العديد من النقاد العرب مع الخبر بوصفه سردا من جهات عدة: فسعيد

1- حاتم الصكر: مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، (د ط)، 1999، ص 42، 43.

2- المرجع نفسه، ص 7.

الغانمي في ترجمة شعرية التأليف قد طبق على بعض المسميات العربية في التاريخ العربي الذي خضع للرواية ووجهة النظر، ويقترح شخصيتين وقع في تسميتهما مجازا هما: محمد بن الحنفية، وزباد بن أبيه، فيرى أن تسمية ابن الحنفية تتضمن نوعا من الشتيمة، وأما زياد فتعددت تسمياته مثل: زياد بن سمية، والأمير زياد، وزباد بن أبي سفيان، وكأن الغانمي يريد من هذا الطرح تأكيد أثر السلطة في تحديد وجهات النظر التي تنتج دلالات الأسماء.

وعليه فالأخبار لا تشكل سردا حكايا يستوفي شروط دراسته بوصفه حدثا سرديا، لا تكفي وجهات النظر وحدها لوجود السرد، بل تبقى هذه الأخبار نثرا تاريخيا له تأويلاته السياسية والاجتماعية، ومع كل هذه فقد اقترح العديد من الدارسين شروطا نوعية، من ذلك قول محمد القاضي: «فالخبر بدون شك وحدة سردية، ومعنى هذا أنه يقوم على مادة خام هي البنية السردية التي قوامها أحداث وشخصيات»¹. فهذه الأسماء التي اختارها الغانمي لا أحداث فيها ولا شخصيات، وهي لا تعدوا أن تكون وجهات النظر في وصف الشخصية وتسميتها.

كما أن للخبر كذلك أهمية قصوى في التراث العربي، لكونه يقترن مع الثقافة الشفاهية الشعبية، فالعديد من المؤلفات العربية تركز على الخبر، مثل كتب تاريخ الأدب وكتب المجالس وغيرها. وهي كلها تعتمد على الشفاهية التي تعتمد على البحث والتقصي الموضوعي الذي يبني على تعدد وجهات النظر والاختلاف، بيد أن هناك من الدارسين من أساء فهم الشفاهية وعلاقتها بالسرد، فهاهو عبد الله إبراهيم يرى أن المرويات السردية تتصف بخصائصها الشفاهية، وهذا راجع لكونها «ظهرت في أوساط شفوية يقوم الإرسال والتلقي فيها على أسس متصلة بسيادة التفكير الشفوي، واستند ذلك التفكير إلى أصول دينية، ومن هنا أصبحت ممارسة مبجلة؛ لأنها عممت أسلوب الإسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين، وبذلك أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية»².

¹ - المرجع السابق، ص 353.

² - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 2008، ص 6، 7.

نحن نقر بوجود الشفاهية التي ترتبط بالأصول الدينية، لكن ذلك لا ينفي وجود الشفاهية في الأدب الجاهلي، فدراسة القراءات ومناهج التفسير، ودراسة الحديث وتخرجه، وكتب السير، كلها لا تعدوا أن تكون جزءاً من الثقافة العربية التي أنتجتها البيئة العربية منذ الجاهلية، واستمرت مع الإسلام الذي عزز الثقافة الشفاهية.

فالخبر أصبح نواة لأنواع أدبية سردية أخرى، والحكايات الشعبية مثلاً تتخذ من الرواية أسلوباً في تغييب الراوي، لذا نجد هذه الحكايات تبدأ بـ " (يحكى أن...)، (زعموا أن...)، (حدثنا عيسى بن هشام)، وهي صيغ خبرية بنيت عليها الحكايات، مثل: ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، والمقامات وغيرها. الأمر الذي جعل من هذه الحكايات تقترب أكثر من الأخبار الأدبية والتاريخية التي تتعدد فيها الرواة لخبر واحد، أو تتعدد الأخبار لراو واحد.

أما عن مفهوم السرد عند عبد الله إبراهيم فهو مساو للنثر؛ لأنه يتحدث عن سرد القصيدة العربية الغنائية التي تتقاطع مع العديد من المرويات النثرية، ففوق السرد بين الشعر والنثر يجعل من دراسته ضرورة ملحة بغية الوصول إلى فهم أعمق للظواهر الأدبية. فقد نجد حدثاً ما يتكرر بين الشعر والخبر بصيغ مختلفة، مما يدل على امتزاج الشعري والنثري في أداء الحدث.

هذا التكرار نجده في أعمال سردية متعددة، كالمقامات، وألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، فهي في مجملها تكرر حدثاً واحداً من خلال استبدال الشخصيات أو الزمان أو المكان، فقد درس كيليطو مثل هذا التكرار، كإبراز العلاقة الخفية بين بعض شواهد الجرجاني في أسرار البلاغة وبعض حكايات كليلة ودمنة ومقامات الحريري، وكلها تدور حول الصراع بين الليل والنهار والشمس والظلام أو الباطن والظاهر¹.

وهذا ما يؤكد ارتباط الشعر بالنثر في التراث العربي، خاصة في القرن الرابع الهجري حيث تتشابه التمثيلات بين الشعر والنثر في السرد العربي، فالجرجاني بحديثه عن النثر لا يومية للنثر الأدبي

¹ - ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ص 9.

فحسب، بل يتعدى ذلك إلى النثر العلمي الذي اعتمده في تحليل بعض الأبيات كشواهد عن التشبيه. فالتشبيه في الحكاية والشعر هو تشبيه تمثيلي، والاختلاف بينهما هو أن الشعر يوظف اللغة في بناء التمثيل، في حين توظف الحكاية الحدث في بنائه.

من النماذج الأخبارية التي يرويها ابن الجوزي عن الظرفاء من العلماء والمتماجنين قوله: «بلغنا أن رجلين سعيًا بمؤمن إلى فرعون ليقتله، فأحضره فرعون، فقال للساعين: من ربكما؟ قالوا: أنت! فقال للمؤمن: من ربك؟ فقال: ربي ربهما! فقال لهما فرعون: سعيتما برجل على ديني لأقتله!، فقتلهما»¹.

وقال أيضا: «كتب بعض ملوك فارس على بابه: "تحتاج أبواب الملوك إلى عقل ومال وصبر" فكتب بعض الحكماء تحته: "من كان عنده واحدة من هذه الثلاث لم يحتاج إلى أبواب الملوك" فرجع خبره إلى الملك، فقال: زه!، وأمر بإجازه ومحو الكتابة من الباب»².

الملاحظ على هذه الأخبار السابقة الذكر أنها نقلت من غير معرفة الراوي أو هوية الشخصيات، فأحداثها مقتصرة على الملك وحاشيته، ففي الخبر الأول نجد أن المؤمن أعاد كلام الرجلين، ليوهم فرعون أن ربهما بمعنى ربي، فأخرج اللفظتين على سبيل الجناس، أما الخبر الثاني فتقوم الحكمة فيه على الكتابة ومحوها، فالعقل والمال والصبر ليست مفاتيح أبواب الملوك، بل هي بذاتها تملك صاحبها وتفتح له أبواب العلم.

فمحمل الأخبار تدور حول الدهاء والفتنة ومواقف الحكماء، فتجري على ألسنة فصيحة، حيث تواكب اللغة الحدث، فهي أخبار تكون أقرب إلى الحكايات على غرار كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة.

1- أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي: أخبار الظرفاء والمتماجنين، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجابي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، 1997، ص 75.

2- المصدر نفسه: ص 36.

وعليه فالسرد العربي القديم قدم لنا رؤية واضحة لا تقل أهمية عن الشعر، رغم تقدم الشعر في الثقافة العربية لهيمنتها على ذوق الفرد العربي، فهو يمثل الثقافة الشفاهية التي تضمنت سردية شعرية تقف جنباً إلى جنب مع الكتابة النثرية السردية، فالحدث يروى شعراً كما يروى نثراً.

ثانياً- مفاهيم الخطاب:

يعد الخطاب من المصطلحات التي لاقت رواجاً واسعاً بين الباحثين والنقاد العرب والغربيين على حد سواء، فهو يتصل باللغة اتصالاً وثيقاً، كما أنه يحتل مركزاً بارزاً في الدراسات اللغوية والنقدية، فما هو الخطاب؟ وهل كان للعرب نصيب من هذا المصطلح.

1- الخطاب لغة:

لقد تطرق علماء اللغة العرب القدماء إلى مفهوم الخطاب، فصاحب اللسان يرى أن الخطاب مأخوذ من كلمة: "خطب"، حيث يشير إلى «مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطاباً وهما يتخاطبان»¹. فهو يشير إلى مراجعة الكلام بين طرفين أو أكثر، بحيث يتم تبادل رسائل لغوية بينهما.

وهو المعنى ذاته نجده عند التهانوي (ت ق 12 هـ) في "كشافه"، حيث يرى أن الخطاب: «توجيه الكلام نحو الغير للإفهام»².

أما في المعاجم اللغوية الحديثة، فإننا نجد اللفظة قد حصرت في معنى الكلام، دون تحديد نوع هذا الكلام، «فالخطاب يحمل معنى الرسالة»³.

وعليه فالخطاب ينحصر مجاله على اللغة المنطوقة في حال المحاورة، وعلى اللغة المكتوبة في

1- محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، مادة "خطب"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 1997، ص 78.

2- محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: رفيق العجم وعلي دحروج، مكتبة لبنان، ط1، 1996، مج1، ص 312.

3- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، وآخرون: المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 242.

حال المراسلة؛ ليكون هدفه في النهاية التواصل بين طرفين هما: المخاطب والمخاطب.

فالخطاب: «تشكل لغوي مركب، يشترط فيه التماسك والانسجام، ويحمل دلالة يمررها المرسل إلى مخاطبه من أجل إبلاغه معلومة ما، أو التأثير فيه عقليا أو وجدانيا أو سلوكيا»¹.

وقد ورد لفظ "خِطَاب" في القرآن أكثر من مرة، من ذلك قوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابِ﴾. [ص: 20]، وقوله تعالى: ﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْمَةً وَّلِي نَعْمَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾. [ص: 23]، وقوله جل شأنه: ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾. [الفرقان: 63].

يشير الخطاب في الآية الأولى إلى إصابة القضاء وفهمه، وفي هذا يقول الطبري: «حدثني يونس، قال: أخبرنا ابن وهب، قال: ابن زيد في قوله: "وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب" قال: الخصومات التي يخاصم الناس إليه فصل ذلك الخطاب، وإصابة القضاء والبيئات»²، أما الخطاب في الآية الثانية، فيشير إلى الكلام، «... سمعت الضحاك يقول في قوله: "وعزني في الخطاب"، قال: إن تكلم كان أبين مني، وإن بطش كان أشد مني، وإن دعا كان أكثر مني»³، المعنى نفسه تشير إليه لفظة "خطاب" في الآية الثالثة: «"وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما" أي: إذا سفه عليهم الجاهل بالسيء، لم يقابلوه عليه بمثله، بل يعفون ويصفحون، ولا يقولون إلا خيرا»⁴.

فالخطاب إذن بنية منظمة بقواعد تتخذها وتتحكم فيها، بغية الوصول إلى لدلالة الكلية التي تنفرع عنها دلالات جزئية، تمثل الألفاظ والجمل المشكلة للخطاب، متخذة من اللغة مظهرها خارجيا، وذاتا تتكلمه، ليكون في النهاية ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام.

1- محمد مشبال: البلاغة والخطاب، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص 161.

2- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: أبو إسحاق الحويني، مج5، مؤسسة الريان، دار ابن الجوزي، السعودية، ط1، 1431هـ، ص 234.

3- المصدر نفسه: ص 243.

4- المصدر نفسه: مج4، ص 378.

وعليه فالخطاب في كل ما سبق يحمل دلالة المحادثة وتبادل الكلام بين طرفين: مرسل ومتلقي، كما نجد أن العرب كانوا سابقين للكشف عن حقيقة هذا المصطلح، وذلك بالرجوع للقرآن الكريم.

2- الخطاب والنص:

ومما يمكن الإشارة إليه هنا هو اللبس القائم بين النص والخطاب، وهذا منذ تداول المصطلحين في الثقافة الغربية، ففي المدرسة الأوروبية، تم «استخدام النص، على حين يغلب استخدام الخطاب في التقليد الأنجلو أمريكي. بيد أن التداخل بين النص والخطاب من حيث هما اصطلاحان محوريان، وعلمان لسانيان، مما لم يحسم أمره في الأدبيات. تستطيع عبارات مثل (خطاب النص)، و (نص الخطاب)، و (النص بنية خطابية)، و (الأدب خطاب نصي)، و (الخطاب النصي) ... وغيرها؛ تستطيع أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين»¹.

فقد أثرت ترجمة المصطلح في الدراسات العربية المعاصرة، مما جعله يفقد دلالاته الأصلية، كما أن اختلاف مصادر الترجمة حال دون الوصول إلى المعنى الحقيقي لمفهوم "الخطاب" في مصدره الغربي الأصلي.

أما من حيث الريادة، فيكاد يجمع الكثير من الباحثين على ريادة زليق هاريس (Zallig Harris) (1909-1992) من خلال بحثه "تحليل الخطاب"، فهو «أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب»².

كما أنه حاول إعطاء تعريف للخطاب بقوله: «إن الخطاب منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي سواء أكانت لغة أم شيئاً شبيهاً باللغة، ومشتمل على أكثر من جملة أولية، إنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته... أو أجزاء كبيرة منه»³.

¹ محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 7.

² سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 17.

³ ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001، ص 30.

هاريس يسعى إلى تحليل الخطاب بالأدوات والإجراءات نفسها التي يحلل بها الجملة، حيث يعتمد إلى تحليل الخطاب انطلاقاً من مسألتين: المسألة الأولى لسانية، أما الثانية فتهم بالعلاقات الموجودة بين اللغة والمجتمع والثقافة، وهي مبعدة عن اهتمامات هاريس لكونها غير لسانية، فقد عرّف الخطاب بكونه: «ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»¹.

فهو يهدف إلى تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب، جاعلاً من العناصر كلها لا تلتقي ببعضها البعض بشكل اعتباطي في مواطن مختلفة من النص، فالتوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تكشف عن بنية النص، الذي يتحدد انطلاقاً من متتاليات الجملة.

وإذا كان هاريس قد حدد مفهوم الخطاب بربطه بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، فإن الباحث الفرنسي "إميل بنفنيست" (Emile Benveniste) (1902-1976)، يرى في الجملة أنها أصغر وحدة في الخطاب، فمع الجملة «نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات، على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب»².

بنفنيست جعلنا أمام مجالين مختلفين، من خلال تقديمه للسانيتين مختلفتين، فهناك "اللسان" كمجموعة علامات مستخلصة، ومن ناحية أخرى هناك تجلي اللسان في عملية التواصل، لتصبح الجملة في النهاية من مكونات الخطاب، إذ تعد وحدة الخطاب.

من هذا المنطلق يعرف بنفنيست الخطاب على أنه «الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل... كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على

¹ - المرجع السابق، ص 17.

² - إميل بنفنيست: مسائل في اللسانيات العامة، ترجمة: بوفولة بوخميس، منشورات سيراس، تونس، 1995، ج 1، ص 129.

الثاني بطريقة ما»¹

انطلاقاً من هذا التعريف نجد أن هناك تعدداً في الخطابات الشفوية وتنوعاً، بالإضافة إلى الخطابات المكتوبة التي من شأنها إعادة إنتاج الخطابات الشفوية، لنجده في النهاية يميز بين الحكيم والخطاب انطلاقاً من مجموعة من العناصر التي يتميز بها أحدهما عن الآخر.

وإذا كان هاريس وبنفنيست قد أبديا محاولات عديدة في تحديد الخطاب، إلا أنه مع بداية السبعينات أخذت مشكلة الخطاب وتحليل الخطاب تتضاعف، فأصبح كل باحث يدلي بدلوه في هذا التصور، فهاهو فرانسوا راستيه، في دراسته "لدلالة التشاكلات"، تحت عنوان «من أجل تحليل الخطاب»² يبين أن نجاح اللسانيات يكمن في تحديد موضوعها؛ لذا وجب على تحليل الخطاب أن يحدد موضوعه، فإذا كانت الجملة موضوع اللسانيات، فإنه من الضروري تجاوز الجملة للوقوف على ثلاث استراتيجيات ممكنة، وهي على الشكل الآتي:

- اختزال الخطاب إلى موضوع للسانيات وتحديد في إطار الجملة، كما فعل ذلك هاريس وكارتس.
- إبعاد الخطاب من كونه موضوعاً للسانيات واعتباره موضوعاً مرتبطاً بالكلام، فهناك العديد من اللسانيين من يخرجون الخطاب من دائرة اللسانيات.
- وضع علم للخطاب مواز للسانيات، مع توحيد موضوعه العلمي واختلاف موضوعه المعرفي، ليكون في النهاية تمايز واختلاف بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب.

فراستيه من خلال تقديمه لهذه الاستراتيجيات الثلاث يكون قد قدم وجهات النظر لتحليل الخطاب مع بداية السبعينات، فقد ذهب إلى عدم اعتبار البنيات الخطائية مختلفة مسبقاً عن البنيات اللسانية، فالبنيات التي تنظم عناصر المستوى اللساني الواحد تسمى بـ "البنيات البلاغية"، والتي تطابق البنيات البلاغية تسمى بـ "البنيات الأسلوبية".

¹ - المرجع السابق، ص 241، 242.

² - فرانسوا راستيه: فنون النص وعلومه، ترجمة: إدريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 80.

غير أن ثمة باحثون آخرون نظروا إلى الخطاب من زاوية تداولية على أنه حوار أم منولوج شفوي أو كتابي، لذا نجد فان ديك يعرف الخطاب بأنه «في آن واحد، فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة؛ المسموعة والمرئية، أو بتعبير آخر: الموضوع الامبريقي أو الجسد أمامنا كفعل»¹.
فان ديك يرى في الخطاب أنه بنية لا تنفك عن اللغة، وهي بنية كلية عامة مكونة من المقدمة، المشكلة، الحل، بالإضافة إلى بنيات جدلية أخرى.

إضافة إلى ذلك، نجد بعض الباحثين قد نظروا إلى الخطاب بوصفه بنية كلية تستوعب النص أو مجموعة النصوص، فجاء وصفهم للخطاب على أنه: «الطريقة التي بها تتشكل الجمل مكونة نظاما متتابعاً تسهم به في تشكيل نسق كلي مغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد»².

كما نجد أيضاً "أصحاب معجم اللسانيات" 1973، قدموا ثلاث تحديدات للخطاب، فهو «أولاً يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلام، بتحديد دوسوسير. وهو يعني ثانياً، وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلتها لها بداية ونهاية وهو هنا مرادف للملفوظ. أما التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل»³.

وعليه فاختلاف وجهات النظر تجعلنا نعين بجلاء المشكلة الرئيسية في موضوع الخطاب، هذه المشكلة بقيت مستمرة حتى وقتنا الحالي رغم التغيرات الطارئة على هذه القضية، ورغم التقدم الهائل الذي أظهره تحليل الخطاب في كونه أظهر العديد من الاختصاصات تدعي بأن الخطاب الموضوع الرئيسي لها، فإذا كان المشكل الذي أثير حول الخطاب وتحليل الخطاب كونهما غريبين

¹ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 16.

² - رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 168.

³ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 21.

وسط اللسانيات، «فإن المشكل الذي سيتعرضان له منذ أواسط السبعينات هو أنهما سيصبحان أهلاً لكل المجالات والاختصاصات»¹.

ومن الذين تناولوا مثل هذه المشاكل دومنيك منكينو (Dominique Maingueneau) الذي بدأ بإثارة أكثر مشاكل تحليل الخطاب خطورة، فمشكلته ليست في أن تضمن له مكاناً ضمن العلوم الإنسانية، ولكن المشكلة أن نحدد أيضاً وحدة داخل النظرية اللسانية، كما أن مصدر مشاكله تكمن في كونه يستعير آلياته من بعض المجالات كالدلالة والتلفظ، وهما من أكثر المجالات تقلباً واختلافاً في العلوم اللسانية، وهذا يعود لموقعه في نقطة الالتقاء بين اللسانيات والعلوم الإنسانية، ونتيجة لذلك «هناك نوع من الطلب النظري من قبل العلوم الإنسانية، وهناك بالمقابل "العرض" غير الكافي من قبل اللسانيين الذين يودون لو أن تحليل الخطاب يمدهم بالتقنية العلمية التي تتيح لهم نتائج شكلية تصلح لتأويلاتهم فوق اللسانية»².

فالباحث يحدد الخطاب باعتباره مفهوماً يعوض الكلام عند سوسير ويعارض اللسان، فهو لا يدخل في إطار اللسان ولكنه ينتمي إلى الكلام؛ ليكشف لنا في النهاية عن تعدد دلالات الخطاب الذي يتحول باستمرار إلى أثر للسان.

وإذا جئنا إلى جان كارون (Jean Caron) سنة 1983 نجد أنه يقر بأن مفهوم الخطاب بدأ في السنوات الأخيرة «يستقطب مختلف الأعمال ومن منظورات جد مختلفة تذهب اللسانيات إلى البلاغة وفلسفة اللغة والسيكو-لسانية، وهي ذات طبائع متباينة تبدأ من الإحصاء المعجمي إلى نظريات السيميوطيقا النصية...»³. كما أنه من منظور نفسي-لساني يعرف الخطاب بأنه: «متتالية منسجمة من الملفوظات»⁴.

¹ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ص 21.

² - المرجع نفسه، ص 22.

³ - المرجع نفسه، ص 24.

⁴ - المرجع نفسه، ص ن.

انطلاقاً من هذا التعريف يمكن رصد العديد من الملاحظات أبرزها:

1- أن الخطاب يتعالتق مع العديد من الملفوظات، والتي لا ينبغي عزل أي لفظة عن الأخرى، حتى تدخل معها في علاقة تحدد معناها ووظيفتها.

2- الخطاب عملية مستمرة، بحيث يجري في الزمن بشكل موجه، ينعكس داخل الملفوظ نفسه من خلال البنية، ليأخذ الخطاب شكل تتابع يتيح الانتقال من مرحلة إلى أخرى.

3- هذا التتابع لا يتم بأي وجه، وإنما يأخذ طابع التصاعد في اتجاه هدف ما.

إضافة إلى كارون، نجد جاك موشلر (Jacques Moeschler) (1985) يعرف الخطاب وتحليل الخطاب انطلاقاً من منظور خاص، بحيث نجده يسعى إلى إقامة تحليل تداولي للخطاب، بدءاً بالحديث عن مجالات تحليل الخطاب التي يحصرها في ثلاث مجالات:

1) في فرنسا: اهتم تحليل الخطاب بخارج اللساني، أي بما تهتم به اللسانيات السوسيرية، بحيث يمكن إقحام السياقات الثقافية والإيديولوجية والسياقية في ذلك.

2) في التقليد التوليدي: يتعارض تحليل الخطاب وتحليل الجملة، بحيث يسعى التوليديون إلى إقامة العديد من الأنحاء للخطاب، على غرار أنحاء الجملة.

3) في التوليد الأنجلو-ساكسوني يرتبط تحليل الخطاب بنمط معين من تحليل الحوار(المخاطبة) انطلاقاً من التفاعلات داخل القسم بين المعلم والتلاميذ، وهذا من خلال تحديد العديد من المقولات والوحدات الحوارية من العلاقات والوظائف التي يمكن أن تحققها هذه الوحدات¹.

وقد عرض هذه الاتجاهات الثلاث ليبين في الأخير أن الخطاب يعني الحوار، موضحاً أن التحليل التداولي للخطاب من وجهة نظره يبني على ثلاثة مجالات مختلفة وهي: «1-التداولية اللسانية، 2-نظرية البرهان، 3-تحليل الخطاب أو المخاطبات. ويقوم الباحث بعد ذلك بإجراء

¹ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ص 24.

تحليلاته للخطاب (الحوار) بناء على هذه المقدمات»¹.

أما مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينات فإن تحليل الخطاب بدأ يتبلور بشكل مختلف عما كان عليه في الأدبيات الفرنسية والأوروبية، وكذا الانجلو أمريكية، ولعل أهم ملاحظة يمكن تسجيلها في هذا النطاق هي استبعاد التراث الأدبي الأوروبي في مجال تحديد الخطاب.

فموشلر تعامل مع الخطاب وتحليله انطلاقاً من الحوار، حيث نلاحظ أن العديد من اللسانيين ممن يكتبون بالإنجليزية ينطلقون من هذا التحديد، فهم يتعاملون مع الخطاب على أنه مونولوج مهما كان نوعه، شفويًا كان أم كتابيًا.

وعليه فقد تعددت دلالات الخطاب تبعاً لتعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب، وحتى نفهم معنى الخطاب جيداً وجب علينا تمييزه عن القصة، فكل الذين اشتغلوا على الحكمي لجأوا إلى إجراء اختلافات داخل كل عمل حكائي مهما كان نوعه.

لما حدد الشكلاونيون الروس "الأدبية" موضوعاً للأدب، كان نزوعهم إلى الخصائص الشعرية بارزاً في أعمالهم منذ البداية، وهذا من خلال اعتمادهم على اللسانيات وتطبيقاتها على اللغة الشعرية.

فإنجناوم تحدث عن أهم القضايا التي تناولها الشكلاونيون الروس، وقد حصرها في أربعة نقاط.

- إقامة تقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية.
- انطلاقاً من المفهوم العام للشكل بمعناه الجديد تم التوصل إلى مفهوم النسق والوظيفة.
- انطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن تم التوصل إلى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب، يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة من نظم ودلالة ومعجم.
- انطلاقاً من تحديد مفهوم النسق والوظيفة تم الانتقال إلى تصور جديد لتطور الأشكال تاريخياً.

¹ - المرجع السابق، ص 25.

وعليه فالشكلاينيون الروس كان لهم دور كبير في البحث عن مختلف أنساق الحكيم، فقد اهتموا بالأنساق البنائية في العمل الحكائي، وهذا من منطلق إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى الحكائي، وبين الأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة.

فإذا كانت الدراسة الأدبية قديما قد ركزت على المادة الحكائية، فإن توماشفسكي (Boris Tomashevsky) (1890-1957)، قد ميّز بين المبنى الحكائي والمبنى الحكائي، في قوله: «إننا نسمي متنا حكايا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا...»¹.

كان هذا التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي قد أعطى الدراسة الأدبية بعدا جديدا، فتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1939-2017)، انطلق من المبنى الحكائي؛ ليقر في الأخير بأنه الخطاب بعينه، فهو ينطلق من تمييز توماشفسكي بين المبنى الحكائي والمبنى الحكائي؛ ليؤكد في النهاية «أن لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين: إنه في آن واحد: قصة وخطاب»².

القصة تشير إلى الأحداث المترابطة والمتسلسلة، وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، فهي تقدم مكتوبة أو شفوية، أما الخطاب فيتجلى لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبجانب هذا الراوي ثمة القارئ الذي يتلقى هذا الحكيم، ففي إطار العلاقة بينهما «ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكيم بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)»³.

فتودوروف في تمييزه بين القصة والخطاب ينطلق من تمييز الشكلاينيين الروس من جهة، ومن

1- بوريس توماشفسكي: نظرية الأغراض في نصوص الشكلاينيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، شبكة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986، ص 180.

2- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 165.

3- المرجع نفسه، ص 133.

جهة أخرى من تمييز بنفنيست بين الحكيم والخطاب، إلا أنه يوغل في القدم ليبين أن لهذا التمييز أصولاً في البلاغة القديمة.

كما أن الحكيم كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: «منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض من جهة ثانية. أما الحكيم كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاث جوانب: زمن الحكيم وجهاته وصيغته»¹.

من المنطلق نفسه يعمد جيرار جنيت (Gérard Genette) (1930-2018) إلى التمييز بين الحكيم والخطاب، في دراسته "حدود الحكيم" حيث يرى أن البويطيقا الكلاسيكية مع أرسطو وأفلاطون تختزل مجال الأدب التمثيلي بجعله مقتصرًا على المحاكاة، مقترحا تمييز بنفنيست بين الحكيم أو القصة والخطاب، حتى يصبح مفهوم الخطاب عنده شاملاً لكل ما أسماه أرسطو بالمحاكاة المباشرة، لتدخل فيه خطابات الشاعر أو الراوي التي تعطى للشخصيات².

أما في حديثه عن حدود الخطاب السردية، فقد حدده انطلاقاً من التواصل بين الراوي والمروي له، فهو لم يول أية أهمية للمؤلف والقارئ؛ لأن اهتمامه كان منصبا على الجانب الشكلي بمعناه الجمالي، فهو «يشتغل به من منظور السردية الذي ينظر إلى السرد بعيون وخلفية البويطيقا»³، فلما كانت اللسانيات البنوية هي الرائجة في وضع اللبنة الأولى للسرديات، فإن البويطيقا البنوية هي الخلفية البنوية التي يركز عليها جيرار، مقدما سرديات بنوية يركز عليها في تحليل الخطاب السردية وفق الحدود الآتية:

الراوي ————— الخطاب السردية ————— المروي له .

فجنيت في تعريفه للخطاب الحكائي حاول الانطلاق من تمييز بنفنيست كلساني لإعطاء

¹ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ص 30.

² - ينظر: جرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص165، 166.

³ - سعيد يقطين: السرد والتحليل السردية: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2012، ص 55.

الخطاب بعدا يساير تصوره البويطقي، لنجد بعده "مجموعة لبيح"، هي الأخرى تتوخى الهدف نفسه، من خلال تقديم مشروع متكامل لتحليل الخطاب الأدبي انطلاقا من تصورها البلاغي، حيث طرحت تصورا جديدا لما أسمته بـ"صور السرد".

والسرد عند هذه الجماعة لا يقبل الوصف انطلاقا من مقولات النحو، ففي اعتقادها أن هناك العديد من الأنظمة غير اللسانية يستعمل فيها الحكى أو السرد كالفنون التشكيلية والسينما والمسرح، محاولين في ذلك «إقامة تصور متكامل في تحليل الحكى، كيفما كان تجليه النظامي، أو بمعنى آخر، سواء تجلى هذا الحكى من خلال أنظمة لسانية أو غير لسانية»¹.

فالجماعة في حديثها عن السرد أو الحكى تختلف عن تودوروف وجنيت، إذ هي في حديثها عن العلامة السردية لا تميز بين السرد والحكى، فالعلامة اللغوية تتشكل من خلال العلاقة بين الخطاب والحكى، فهي في تحليلها للعلامة الحكائية نجدها تفرق بين الخطاب والحكى، فتتناول الخطاب من ناحية: الزمن، كعلاقات المدة أو التتابع أو التضمنين، وكذا فضاء الخطاب ووجهة النظر، أما الحكى فتتم دراسته من خلال الشخصيات والقرائن والمؤشرات.

أما هينري لوفيف (Henri Lefebve) (1901-1991)، فقد تحدث عن الخطاب الأدبي أو الخطاب الحكائي، دون أن يحدث تقسيما بين الخطاب والحكى، أو القصة والخطاب، بل نجده يتحدث بصفة عامة عن خطاب الحكى، فهو ينطلق من تمييز الخطاب بجعله يستوعب السرد والحكى، فيقول: «الحكى هو كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي. وهذا العالم يقع في مكان وزمان محددين، وهو يعكس غالبا فكرا محددًا لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الراوي»².

من خلال هذا التعريف يبدو أن الحكى كآلية يتداخل فيها السرد والحكى، فالسرد يشير إلى

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبيين)، ص 32.

2- المرجع نفسه، ص 34.

الخطاب اللفظي الذي يجبرنا عن هذا العالم، أما المحكي فهو يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث .

فلو فيف ينطلق من تحديد خاص للخطاب بوضعه مقابل اللسان والكلام معتمدا في تحديده للخطاب الحكائي على التميزات التي أقرها تودوروف، كما أننا نلاحظه يستعمل السرد والمحكي بالدلالات نفسها التي نجدها عند تودوروف، مستفيدا في ذلك من البويطيقا والبلاغة، فقد بحث عن الخطاب كسرد من خلال إيجاءات السرد ورؤيته السردية، وفي بحثه عن المحكي كخطاب يركز على البعد الواقعي والجمالي في المحكي انطلاقا من الشفرة البلاغية، وكذا العوامل التي استلهم فيها سيميوطيقا غريماس.

3- الخطاب، القصة، النص:

ينبغي الإشارة في هذا الجانب أن ثمة فرق بين قسمين رئيسين: القسم الأول، الذي يمثل الجوهر نعتبره ثنائيا: أي القصة، الخطاب، بحيث سنتناول تمييزي بارث وجنيت للحكي، أما القسم الثاني فسنعرض له من خلال كتابات: "ريمون-كينان" و"روجر فاو لور" و"جوفري ن ليتش" و"مايكل ه شورت".

في القسم الأول نجد دراسة رولان بارث "Roland Barth" (1915-1980) "مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي"، التي ينطلق من خلالها إلى اعتماد اللسانيات كمبدأ أساسي لتحليل الحكي باحثا عن نظرية أو نموذج، فإذا كانت اللسانيات تقف عند حدود الجملة، فلسانيات الخطاب تقوم على دعائم اللسانيات المعاصرة، فهو يرى أن «إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما يزال بعيدا، غير أن ما يمكن القيام به حاليا هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب»¹.

فحسب بارث، الحكي يوجد في كل المقولات الرئيسية الموجودة في الفعل: من زمن وصيغة

1- رولان بارث: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: عبد القادر عقار وآخرون، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص112.

وجهة وضماير، كما يوجد كذلك في النموذج العملي لغريماش من خلال الوظائف الأولية للتحليل النحوي.

وعليه فبارت يقترح علينا تحليل الحكيم تحليلاً لسانياً، من خلال تمييزه بين ثلاثة مستويات: الوظائف والأحداث والسرد، مؤكداً على ارتباط هذه المستويات ببعضها البعض. «فليس للوظيفة معنى إلا لكونها تأخذ مكاناً ضمن الحدث العام للعامل. وهذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخطاب الذي له شفرته الخاصة»¹.

فمستوى الوظائف يستعمله كلٌّ من بروب وبريمون، أما مستوى الأحداث فيستخدمه غريماش للأعمال والعوامل، ليأخذ مستوى السرد معنى الخطاب عند تودوروف. فالمستويان متداخلان، ويمكن وصفهما بـ"القصة" بتعبير تودوروف؛ وهذا لما بين الوظائف والأحداث من علاقات تتصل بالحكي، ومن خلالها يمكن الحديث عن مستوى السرد أو الخطاب.

أما النص، فقد استفاد بارت من تحليلات كرسنيفا للنص، معرفاً إياه بأنه «ممارسة دلالية؛ يعيد للكلام طاقته الحيوية الفاعلة»². فهو يرى في النص أنه «إنتاجية مستمرة العطاء، وليس منتجا أو مجرد منتج عمل»³، لذا كان النص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفاعل (كاتب النص)، والقارئ أو المتلقي.

لقد طرح جيرار جينيت (Gérard Genette) (1930-2018) في كتابه: "خطاب الحكاية" المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكيم، مقترحا على اللسانيات أن تسهم في حل هذه المشاكل. فهو يلاحظ أن ثمة ثلاث تحديدات يمكن تمييزها عن بعضها البعض فيما يتعلق بالحكي:

1- في الاستعمال العادي: نقصد بالحكي الملفوظ السردية، أو الخطاب شفويا أو كتابيا، من خلال

1- المرجع السابق، ص 130.

2- ليون سمقيل: التناسية، المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 38.

3- عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 119.

ربط حدث بحدث، أو مجموعة من الأحداث.

2- في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين: يعني الحكى تتابع مجموعة من الأحداث الواقعية والمتخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب.

3- في الاستعمال الأقدم: يعني الحكى أيضا الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا. إنه فعل الحكى (السرد) ذاته.¹

من خلال تمييزه بين هذه الاستعمالات الثلاثة يتضح أن نظرية الحكى لا تهتم كثيرا بالتلفظ السردى، فهي تركز على الملفوظ ومضمونه، وتفسر المنطلق الذي تنطلق منه لإقامة نظرية للحكى، فهو قد أوضح مقصوده من الحكى، في كتابه "تحليل الخطاب"، إذ يرى أن الحكى «يأخذ معناه الجارى، أي الخطاب السردى (في الأدب) أو النص السردى»².

لكن تحليل الخطاب السردى حسب جنيت يؤدي إلى دراسة علاقات: الخطاب والأحداث، وكذا الخطاب والفعل، فهو قد استعمل الأسماء المتصلة بالحكى على الشكل الآتي:

(1) القصة (histoire): المدلول أو المضمون السردى.

(2) الحكى (récit): الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص.

(3) السرد (narration): الفعل السردى المنتج.

فجينيت على غرار تودوروف يرى أن «الحكى بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا»³، وهذا لأن القصة والسرد لا يمكن إيجادهما إلا في علاقة مع الحكى، وكذا الحكى أو الخطاب السردى لا يوجد إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سرديا.

لذا فما على تحليل الخطاب السردى إلا أن يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الحكى والقصة

¹ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص 71، 72.

² المرجع نفسه، ص 73.

³ المرجع نفسه، ص 74.

من جهة، وبين الحكيم والسرد من جهة أخرى، والقصة والسرد من جهة ثالثة. لينتهي في النهاية إلى نتيجة مفادها أن الحكيم نتاج لساني يمكن معالجته «كتطوير لشكل فعلي أو لفظي بالمعنى النحوي للكلمة ليصبح من ثمة توسيعاً فعلياً»¹، وهذا يحيلنا إلى قضايا تحليل الخطاب السردى انطلاقاً من مقولات نحو الفعل، وهي: الزمن، والصيغة، والصوت. فالزمن والصيغة يتمان على مستويين للعلاقات بين القصة والحكي، أما الصوت فيتصل في آن واحد بعلاقات السرد والحكي والسرد والقصة.

فجينية يلتقي مع تودوروف سواء على مستوى تحديد مفهوم الخطاب أو تحديد مكوناته، انطلاقاً من مبدأ المماثلة بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب.

أما في التقسيمات الثلاثية فإننا نجد الناقدة "شلوميث ريمون كينان" (Slomith Rimmon Kenan) التي تنطلق من البويطيقا متجاوزة الحدود النحوية التي وقف عندها الآخرون. فكينان تنطلق في كتابها "التخييل الحكائي" من التساؤل حول الحكيم، ولماذا نجد في التعليق الصحفي سرداً ولا نجد حكياً. فهي تعرف التخييل الحكائي بأنه «سرد متتابع لأحداث متخيلة»².

فالسرد عندها يعني التواصل المستمر، الذي من خلاله يظهر الحكيم كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، فهو (السرد) يحمل طبيعة لفظية تتميز عن باقي الأشكال الحكائية الأخرى من رقص وأفلام وغيرها. أما الأحداث فتشير إلى الوقائع التي حدثت فعلاً، ليكون بذلك التابع حكي أكثر من حدث واحد بشكل مترابط. أما التخييل فيأخذ العديد من المعاني بحيث يمكن أن تدخل فيه الإشاعات والتعليقات الصحفية وغيرها.

وعليه فالتخييل الحكائي يقوم على ثلاثة جوانب هي: الأحداث، وتمثيلها اللفظي، والفعل القولي أو الكتابي. فكينان قد عمدت إلى تقسيمات جنيت الذي ميز بين السرد والحكي والقصة، فكان تقسيمها على النحو الآتي: 1- القصة (story) 2- النص (text) 3- السرد (narration).

¹ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التعبير)، ص 40.

² - المرجع نفسه، ص 41.

فالحكي يتجلى من خلال القصة كأحداث مسرودة مجردة في تركيبها. فإذا كانت القصة تعني تتابع الأحداث فإن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي بفضلته يتمكن من قراءتها. ولما كان النص هو الخطاب ذاته فإنه بحاجة إلى متكلم، لذا كانت عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد. كما أنه من خلال النص نتعرف على القصة على أساس أنها موضوعه، والسرد باعتباره عملية إنتاجه.

لذا حملت على عاتقها دراسة كل جانب على حدة، فهي تحلل القصة من زاوية الأحداث والشخصيات. والنص من حيث الزمن والتشخيص، وأخيرا التبئير. فهي تدرس السرد من خلال علاقة الكاتب بالراوي وعلاقة السرد بالقصة ثم على مستوى صيغ السرد، لتعود من جديد إلى النص لتحدث عنه في علاقته بالقارئ وفعل القراءة. ومع كل هذا فهي تولي أهمية خاصة للنص، فهي لا تقف عند الحدود كما فعل جنيت وتودوروف، وإنما تتعداه إلى جوانب أخرى تتجاوز "نحو الفعل" بتعبير جنيت.

ونبقى مع التقسيم الثلاثي لنعرج إلى روجر فاولر (Roudjer Fowler) (1838-1999) في كتابه "اللسانيات والرواية"، فهو ينطلق من المماثلة بين الجملة والنص على مستوى التحليل اللساني. وعلى سبيل المثال أن الروايات مثل الجمل تتأسس على مقولات بنيوية تشترك وعناصر بنية الجملة¹. لذا نجد للنص بنية سطحية وأخرى عميقة مع ما تحمله هاتان البنيتان من مكونات وعناصر.

فبعد حصره لمظاهر بنية الجملة من خلال: البنية السطحية والقضية والجهة يمثال بين هذه المظاهر الجميلة ومظاهر الحكي على النحو التالي:

الجملة	الحكي
- البنية السطحية	- النص
- الجهة	- الخطاب

¹ - ينظر: روجر فاولر: اللسانيات والرواية، تر: أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009، ص23.

- القضية

- المحتوى

ففاولر يؤكد أن النص معناه البنية السطحية النصية الأكثر إدراكا ومعينة، فإذا كانت البنية السطحية عند اللساني هي متوالية الجمل في تطورها وتتابعها، فإن الجمل تؤدي إلى تحديد سرعة وإيقاف القراءة، فالعلاقة بين التركيب والإخبار هي محور بنية النص، الذي يدخل فيه الجوانب الفيزيقية كالخط وتقسيم الفقرات والصفحات وغيرها، وهو ما نجده عند ليتش وشورت، أما الخطاب فهو ما تؤديه اللغة عن معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ. لذلك كان الخطاب «ما تؤديه اللغة عن معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ. لذلك كان الخطاب مماثلا للجهة التي تظهر لنا من خلال أفعال الجهات وأفعال الكلام... ويعني بالمحتوى ما يتصل بالحبكة والموضوع والخصائص الدلالية والأسماء منظورا إليها كأفعال عميقة»¹.

إن فاولر في تصوره للعمل الحكائي يبدو متأثرا بالمقاربة الوظيفية من خلال حصر هذه الوظائف في ثلاث: الوظيفة النصية والتواصلية والتجريبية، فجوانب الحكى ستوازي كل واحدة منها وظيفة من تلك الوظائف. فالنص يماثل الأولى، والخطاب الوظيفة الثانية، والمحتوى الوظيفة الثالثة.

من خلال هذه المستويات بهذا الشكل تبدو لنا القطيعة بارزة مع اللسانيات البنيوية، لتكون للوظيفة فهم آخر للغة، وطريقة أخرى للتحليل، ففاولر وهو بصدد محاولته إقامة نحو للنص يسجل «كون النقد المعاصر يؤكد على أن الأدب لا شخصي وموضوعي، وإن النقاد ينكرون كون الأدب تعبيريا ويسعى للإقناع. كما أن اللسانيات المعاصرة تركز على الوظيفة الإخبارية وتهمل دور اللغة كوسيط بين اللغة والمخاطب، أو وظيفتها كمنظمة لعلاقات تواصلية لمختلف الأوضاع»².

أما الباحثان: ليتش وشورت (G.N.Leech and M.H.Short) في دراستهما حول "الأسلوب

¹ - روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ص 46.

² - المرجع نفسه، ص 42.

في الرواية: مدخل لساني إلى النثر الحكائي الانجليزي" فقد حاولا «تقديم تصور متكامل وجديد في تحليل أسلوب الرواية»¹، منطلقين من مناقشة التصورات التقليدية التي أقيمت على الأسلوب، وهذه التصورات إما ثنائية تميز بين التعبير أو الشكل أو المحتوى، أو أحادية تؤكد ترابط المستويين الشكلي والمضموني. وبما أن الأسلوب معقد لا يمكن اختزاله إلى أحادي أو ثنائي، مقترحان في ذلك تعدد مستوياته، شأنه في ذلك شأن اللغة.² فالقول بتعدد هذه المستويات يتيح لهم إمكانية التمييز بين ثلاثة مستويات هي: المستوى الدلالي والتركيب والكرافي.

وبما أن الأسلوب شأنه شأن اللغة في تعدد المستويات، فإن الانطلاق من نظرية لسانية كاف لإعطاء هذا التماثل كل أبعاده وإجراءاته، ليصبح الخطاب تواعلا لسانيا ينظر إليه بإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، كما ينظر إلى النص باعتباره تواعلا لسانيا عبر وسيطها الشفوي أو المكتوب، وتبعاً لهذا التمييز «يتصل الخطاب بالجانب التركيبي والنص بالجانب الكرافي في خطيته كما تتحلى لنا على الورق. وهذا التمييز يتم ضمن إطار ما يسميانه ببلاغة النص أو بلاغة الخطاب»³.

فالباحثان يبحثان في الخطاب عن علاقة المرسل بالمتلقي، وهذا عبر قناتي: الكاتب والقارئ من جهة، ومن جهة أخرى الراوي والكاتب، والراوي والشخصيات ووجهة النظر والقيمة اللغوية والمعارضة والنبر. هذا التحديد لمكونات الخطاب الحكائي يجعلهما يركزان على عمق العلاقة التفاعلية بين الكاتب والقارئ وما يتصل بذلك من مكونات تجري على المستوى التركيبي، وهذا من خلال وجهة النظر والمعارضة والنبر.

هذا التقسيم الثلاثي للحكي قائم على أسس محددة تتصل من ناحية بالخلفية النظرية المنطلق منها، وبالأسئلة التي يرمي الباحثون إلى الإجابة عنها. ففاولر وشورت وليتش ينطلقون من النظرية الوظيفية عند هاليداي ليرزوا اختلاف تحديداتهم للخطاب عن باقي التحديدات الأخرى لانطلاقها

¹ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ص 44.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

³ - المرجع نفسه، ص 209.

من نظرية لسانية بحتة. كما نلمس بعض الاختلافات بين فاوولر و ليتش وشورت، فإذا كانا ليتش وشورت يهدفان إلى إقامة تصور متكامل لأسلوبية جديدة ومتكاملة تبدأ من التركيبي إلى الكرافي، فإن التقسيم الثلاثي عند "شلوميث كينان" يأخذ أبعاداً أخرى لانطلاقها من البويطيقا مما يجعلها تتعد كليا عن وظيفة الآخرين.

ومما يمكن الخروج به أن الشعرية قد بدأت في تراثنا النقدي العربي مجسدة في نظرية النظم عند الجرجاني، وكذا التخيل عند حازم القرطاجني، والتي ترتبط بجملة من القواعد والشروط التي يجب على الشاعر أن يلتزم بها حتى يحقق معنى الشاعرية، إلا أن المصطلح تطور في العصر الحديث عند النقاد الغربيين، أمثال: تودوروف، ورومان جاكسون، وكوهين، حيث تعدى الشعر إلى النشر، فأصبحت الشعرية تهتم بإبراز الجوانب الجمالية في النص السردي، وهذا بخلخلة القواعد المألوفة والمتعارف عليها، ساجدة في فضاء فسيح يشوبه الغموض والإبهام، فهل استطاع أبو حيان أن يتعد عن المؤلف في مختلف خطابه؟ هذا ما سنجيب عنه في الفصول التطبيقية اللاحقة.

الفصل الثاني: شعرية البنية السردية عند التوحيدي:

1- شعرية الخبر:

1-1- الغرابة.

1-2- الخبر التاريخي.

2- شعرية النادرة:

1-2- النادرة الموجزة.

2-2- النادرة الممتدة.

3- شعرية الحكاية:

3-1- الشخصية الحكائية.

3-2- الراوي.

3-2-1- الراوي الخارجي العليم بكل شيء.

3-2-2- الراوي الشاهد.

3-2-3- الراوي المشارك.

3-3- الفضاء الحكائي.

3-3-1- الفضاء كمعادل للمكان.

3-3-2- الفضاء النصي.

3-3-3- الفضاء الدلالي.

3-3-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية.

3-4- الزمن الحكائي.

الفصل الثاني: شعرية البنية السردية عند التوحيدي:

إن الحديث عن شعرية البنية السردية عند التوحيدي يقودنا إلى الحديث عن الخصائص الأسلوبية لبنية النص السردى للأخبار القصصية التي يسوقها أبو حيان التوحيدي، وهذا سعيًا منا لتجاوز المفاهيم الكلاسيكية المتمثلة أساسًا في القصة أو الحكاية، محلّقين في فضاء أوسع تتمظهر من خلاله كفاءات انتظام الكلام وتلاحق متتالياته. فالبحت في الشعرية يتصل عموماً بإبراز الوظيفة الجمالية للنص الأدبي، أو بتعبير آخر: تحديد مصوغات أدبية، وشروطها الفنية والكيفية التي تجعل من رسالته اللغوية عملاً فنياً¹.

من هنا يتضح أن الشعرية المعاصرة تعنى باستخلاص الخصائص النوعية، ومعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة النص الأدبي «وهو ما يميز عملها بوصفها مقاربة عميقة للأدب تفرز بنياته من داخله بطريقة مجردة وموضوعية، بحيث ينصب جهد الباحث على إبراز المقومات التي تجعل الكتابة أدباً أو الحكاية عملاً سردياً يستحق أن يعامل باعتباره إبداعاً جمالياً متميزاً وليس مجرد سرد عادي»².

الشعرية هنا تتجلى في جملة القواعد والمبادئ الجمالية التي لا ترتبط بالشعرية فحسب، بل تتعداه إلى الأدب كله: شعراً ونثراً، وذلك بمراعاة قواعد وقوانين كل نوع. كما أنها: «تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجرائياتها الخاصة، ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه...»³.

والسردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب، من راو ومروي ومروى له⁴، وإذا كانت بنية الخطاب السردى تتحدد من خلال تفاعل تلك المكونات الثلاثة، أمكن القول أن السردية هي العلم الذي يهتم بظاهر الخطاب السردى أسلوباً وبناءً ودلالة.

من هنا حاولت الشعرية إرساء نظرية عامة للأثر الأدبي بوصفه فناً تحكمه اللغة في محاولة منها

1- ينظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 24.

2- صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 123.

3- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 9.

4- ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 57.

لتشخيص الأدبية ضمن الخطاب اللغوي.

إن الحديث عن أوجه الخطاب السردى يقودنا إلى الحديث عن نوعين من السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يشكلها، ويمثل هذا التيار: بروب وبريمون وغريماس.

وثانيهما: السردية اللسانية: التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ويمثل هذا التيار: بارت وتودروف وجنيت.

إذن فالسرد أخذ دلالات مختلفة باختلاف النصوص والخطابات الأدبية وغير الأدبية، «وكان جيران جنيت أول من وسمه (النص المسرود) بصيغة المسرود»¹.

من هنا كان الحكى مرادفاً للسرد، فكلاهما يعني «تتابع الأحداث حقيقية أو خيالية التي تكوّن مادة هذا الخطاب ومختلف علاقاتها ...»².

وعليه فالسرد أعم وأشمل؛ لكونه ظاهرة حكاية ماثلة في شتى مناحي الحياة الحية منها والجمادة، فالعين تقرأ سرد الجمادات، وتفك شفرة صمتها، والأذن تنصت للأصوات المسرودة، مقروءة كانت أم غير ذلك .

فكل شيء في هذا الوجود قصة أو حكاية، سعيدة كانت أم حزينة وما على الإنسان إلاّ الانصياع وراء هذه السرود؛ لأنه هو ذاته حدث وحكاية، وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض: «وكما لا يستطيع المرء أن يعيش دون أن يأمل ولا أن ينام دون أن يحلم، فكذلك لا يستطيع أن يعيش دون أن يدرس، ويحكي، ويخرف، ويهذي، ويعبث ويهرج، وينكت ويسخر، ويكي ويضحك، ولا يكي ويضحك ... كل هذه المظاهر سرود لحكايات أنجزتها اللغة وصوّرها الأسلوب، وأبدعها الخيال، فالصمت حكاية، والبكاء حكاية، والصراخ حكاية، والحياة حكاية، جميلة سعيدة، والموت

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1997، ص 339.

² - المرجع نفسه، ص ن.

حكاية حزينة...»¹.

وعليه فالسرد خاصية إنسانية، وما الحكاية إلاّ أحد أصنافه التي أنجزتها اللغة، وصورها الأسلوب، وأبدعها الخيال، فكل حركة يتحركها الإنسان أو خطوة يخطوها هي حكاية. كما أنه مصطلح أدبي فني يتجلى في الحكيم، أو القصة المباشر من قبل المؤلف أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات، ويعنى كذلك برواية أخبار تمت بصلة للواقع أو لا تمت؛ لذا فهو أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات.

كما تعد الحكاية، نموًا تدريجيًا للخبر، فمجموعة الأخبار تتألف فيما بينها وتتناسق لتشكّل الحكاية، التي تتميز عن الخبر بتعدد الأخبار وتنوع الشخصيات واتساع الزمن والفضاء، على غرار الخبر الذي يعني: «بساطة البنية حيث يمكن أن تختزل الحركة السردية غالبًا في ثنائية رئيسية واحدة؛ الطلب والاستجابة أو الطلب وعدم الاستجابة»² أو «فعل ورد فعل بينهما رباط سببي أو تعاقبي»³.

1 - شعرية الخبر:

يعد الخبر عند التوحيدي من أبرز الخطابات التي جعلته يتفنن في رصد مختلف الموضوعات، وكذا تمرير خطابه إلى الوزير من جهة أخرى، لذا كان أحد الروافد المهمة في تقديم معرفة موسوعية متنوعة، معبرًا في الوقت نفسه عن رؤية الكاتب وموقفه في المجتمع.

فالخبر كوحدة سردية يشير إلى «مجموع الأحداث والشخصيات التي تمثل ضربًا من المادة الخام التي بها قوام السردية قبل أن تتجسد في النص»⁴.

¹ - المرجع السابق، ص 339.

² - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 592.

³ - المرجع نفسه، ص 360.

⁴ - المرجع نفسه، ص 353.

ولما كان الخبر «فنا من فنون القول»¹، أو جنسا سرديا بسيطا يزواج بين «الإمتاع والإفادة ويتشكل في أنواع وأصناف مختلفة»²، فإن النادرة يمكن النظر إليها على أنها خبر هزلي، والملحة خبر طريف، والخبر المتفرع إلى وحدات قصصية صغرى حكاية، على شاكلة الموضوعات العجائبية والدينية والفلسفية و العلمية، بوصفها أخبارا غريبة أو عجيبة أو دينية أو علمية أو فلسفية.

فالأخبار التي تمزج بين التخيل والواقع تهدف إلى تصوير الواقع بكل أشكاله وقيمه المختلفة، وهذا من خلال تقديم معرفة شاملة بحقيقة الإنسان وترصد مشكلاته الحقيقية؛ لذا نجد الخبر يحمل في طياته وظيفة تداولية نفعية وعملية تتحد مع وظيفته الجمالية أو تساندها وهي وظيفة «مغلّفة أو مقنّعة لا يصطدم بها القارئ، وإنما يتدبّر أسرارها بعناء في خلال تأمله للخبر»³.

ومن بين سمات الخبر الأدبي من زاوية خطابه السردية غلبة الاقتصاد على الأخبار، وفي هذا الصدد يقول محمد القاضي: «نعتقد أن جنوح الخطاب في الأخبار إلى الاقتصاد إنما تولد من المنزلة المخصوصة التي يحظى بها فيها كلام الشخصيات»⁴.

فمن الباحثين الذين حاضوا في دراسة الخبر: سعيد جبار الذي يراه نوعا سرديا بسيطا لم تكتمل مكوناته لتشكيل نسقا سرديا يرقى من خلاله إلى مستوى الأجناس السردية المكتملة، فمن ضمن مميزاته "الإيجاز" الذي يكون «محدودا في بنيته الحكائية والسردية، فنهايته تحيل على بدايته بطريقة مباشرة وسريعة، وهذا الإيجاز يجعله ملتبسا، غامضا، غير مكتمل، فيكون الإيجاز هو السمة الغالبة عليه»⁵.

وعليه فقد اعترف الباحث أن الخبر نوع سردي، وأن له جملة من المكونات التي تحدده باعتباره

¹ - المرجع السابق، ص 535.

² - محمد مشبال: البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي: تطوان، المغرب، ط1، 2010، ص 9.

³ - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، ص 662.

⁴ - سعيد جبار: التوالد السردية، قراء في بعض أنساق النص التراثي: ص 391.

⁵ - المرجع نفسه، ص 17.

نسقا نوعيا، هي:

- وحدة الحدث.

- ضيق الزمن (غياب المؤشرات الدالة على التحول الزمني).

- وحدة الفضاء (غياب ملامح محددة لطبيعة الفضاء).

- قلة الشخصيات وثباتها.

- هيمنة الخطاب المسرود.¹

إن المتمعن في الأخبار الواردة في مؤلفات القرنين الثالث والرابع الهجريين من قبيل "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الكامل" للمبرد، و"عيون الأخبار" لابن قتيبة و"العقد الفريد" لابن عبد ربه، و"الأمالي" للقيلي يلحظ أن قسما كبيرا منها يحمل بنية بسيطة تقوم على ثنائية سردية واحدة، ترد مفردة أو تتكرر في الخبر الواحد، لتكون الثنائية الغالبة على هذه الأخبار متمثلة في الاستخبار والإخبار.

فالخبر عادة ما يقوم على «استعادة قول مأثور أو نقل حوار طريف بين شخصين»²، وقد يتراجع حظ السردية في مثل هذه الأخبار فيقتصر أمرها على ذكر القول، لتكون ثنائية الاستخبار والإخبار تندرج في سياق ثنائية أشمل.

ومن الضرب الأول هذا الخبر: «قال كسرى أنوشروان لبزرجمهر: أي شيء خير للمرء العبي؟ قال: فإخوان يسترون عليه. قال: فإن لم يكن له إخوان؟ قال: فمال يتحبب به إلى الناس. قال: فإن لم يكن له مال؟ قال: فعبي صامت. قال: فإن لم يكن له؟ قال: فموت مريح»³.

فهذا الخبر يقوم على خمسة أسئلة يطرحها كسرى أنوشروان، وخمسة أجوبة يجيب بها بزرجمهر

¹ - ينظر المرجع السابق، ص 17.

² - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ص 355.

³ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ص 221.

على تلك الأسئلة، ليكون الحدث الجوهري هنا الكلام المتبادل بين الرجلين الذي يمثل ثنائية الاستخبار والإخبار أو الطلب والحصول.

أما النوع الثاني من الأخبار فهو الذي لا يقدم القول فقط، بل يمهّد له بمقدمة سردية تنشئ وضعاً أولياً يكون من شأن القول قلبه ليصبح للكلام دور تحويلي، سواء أوقع التعبير عن ذلك الانقلاب أم لم يقع، من ذلك هذا الخبر: «رأى رجل من قريش رجلاً له هيئة رثة، فسأل عنه فقالوا: من تغلب، فوقف له وهو يطوف بالبيت، فقال له: أرى رجلين قلما وطئتا البطحاء، فقال له: البطحاوات ثلاث: بطحاء الجزيرة، وهي لي دونك، وبطحاء ذي قار، وأنا أحق بها منك، وهذه البطحاء، وسواء العاكف فيه والبادي»¹.

فالقول الصادر عن التغليبي جاء إخباراً وجواباً عن استخبار القرشي، بحيث قلب صورة الرجل من الوضاعة البادية إلى الوجاهة الكامنة، مظهرها صورة المخبر الإيجابي محل صورة المظهر السلبي.

كما ينبغي الإشارة هنا إلى علاقة الخبر بالحديث على اعتبار أن كليهما يرسلان خبراً متضمناً حدثاً أو فعلاً سردياً، فهما من جهة علاقتهما بالزمن فإن الخبر مرتبط بزمن مضى وانتهى، في حين نجد الحديث مرهوناً بالزمن الحاضر أي «أنه آني مباشر تجتمع عناصر الخطاب كلها في لحظة إنجازه: المرسل والرسالة (الحديث) والمرسل إليه فإذا خرج الحديث عن آنيته لحظة الحاضر آل إلى خبر مروى، ومن ثمّ فكل حديث ما هو إلا خبر مضى؛ ولذلك كان كل حديث خبراً من قبل، لذا ارتبط مفهوم الحديث بما هو جديد وقائم بالفعل، كما أن الحديث هو كلام صادر عن قائله مباشرة، أما الخبر فيتميز بنقله من الواحد إلى الآخر، وهما بهذا المعنى يقتربان بعض الشيء من مفهوم السرد والعرض...»².

إن المتأمل في نصوص أبي حيان التوحيدي يلحظ أن معظمها أخبار وأحاديث، فهو راو

1- عبد الله بن مسلم بن قتيبة: عيون الأخبار، تحقيق: أحمد زكي العدوي، ج2، دار الكتب المصرية، 1925، ص 198.

2- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 95.

لأحاديث المجالس من طريق غير مباشر، بعد أن يكون قد أعلن عن حضوره المجلس كما في الإمتاع والمؤانسة، أين يعمد إلى تثبيت خطاب الخبر، بعد أن يغير صيغته المباشرة إلى صيغة غير مباشرة، فتكون الصيغة بذلك سببا في قلب الحديث إلى خبر.

وعليه فالخبر والحديث من الناحية السردية لا ينحزان إلاّ بواسطة صيغة ما انطلاقا من علاقة الصيغة بالكلام والتلفظ، إذ أن: «الصيغة السردية ارتبطت بإرسال شيء هو على مسافة من مرسله، هذه المسافة قد تكون زمانية، أي يخبر عن شيء انتهى وتمّ، وقد تكون مسافة مكانية، إذ يخبر بشيء لا يرتبط بقاءه، وفي إطار هذه الصيغة السردية كان الحديث عن (الملحمي) في المقابل نجد أن العرض يرتبط بشيء يتحقق على الأقل في زمن إرساله. فلا تكون مسافة بين المرسل والرسالة التي يوجهها، وفي هذا الإطار كان الحديث عن (الدرامي)»¹.

وبهذا يكون الخبر داخلا في أجناس سردية أخرى، بل قد يكون نواة المحكيات جميعا. مثل: القصة والحكاية والسيرة؛ لأن هذه الأجناس القولية تتقاطع كلها في جنس أشمل من حيث الصيغة الإخبارية.

فالخبر ينضوي تحت مفهوم القص؛ لأنه يشكل أبسط الوحدات الحديثة الصغرى التي تتركب منها القصة، باعتبارها نصا مؤلفا من مجموعة أخبار في نص طويل واحد، كما هو الحال في كتاب " الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، فالخبر إذن هو «كل حدث تميّز ببساطة فعله ووحدته، فلا يتفرع إلى تعدد الأفعال والأحداث وتنوّع الشخصيات، وقد يطول بعض الشيء إلاّ أنه يحتفظ بهذه الوحدة الحديثة»².

ونظرا لكون الخبر يرتكز أساسا على الحدث في منظومة سردية تقوم على الرصف، مستجلبة استخدام المنظومات الصغيرة في بنائية الحكاية، مما يعني أن اقتطاع خبر ما من سياقه، ورؤيته مجردا،

1 - سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، ص 94.

2 - المرجع نفسه، ص 99.

قد يضر من تأويله؛ لأن مرتكز التأويل هو البناء أولاً وأخيراً، ومقصد التوجيه والتلقي.

لذا فتشكيل الخبر في الصيغة التي هو فيها، يدل على أن المرجع يعاد تشكيله وفق مقتضيات الشعرية التي فيها، بحيث «يتحرر الراوي من قيد الدقة في النقل والإسناد، ويلجأ إلى ابتداء أحداث جديدة، أو إجراء تحويل في أخرى استجابة لأحوال الذين يروي لهم»¹.

وعليه فالخبر ذو وظيفة تمثيلية؛ فهو يركب ويعيد التركيب، ويبدع، ويعيد تأسيس الوقائع والأحداث والشخصيات.

ويتسع سبيل الخبر ويمتد في الزمن الثقافي المعاصر للتوحيدي الذي تعرّضت فيه بنى الأخبار التقليدية من إسناد مركب، ومتن مقيد بذلك الإسناد، لهزة في المجالات التي ليس لها أي ارتباط مع علوم الدين، وهذا إما بتبسيط صور الإسناد، أو بشحن المتن بوقائع يصعب التأكد من صحة وقوعها بصورة دائمة، أو بتفعيل منظور الراوي / السارد من الخارج.

لقد عمد التوحيدي إلى تضمين السرد بعدا إمتاعيا، خاصة في مؤلفه: "الإمتاع والمؤانسة"، فجاءت هذه الوظيفة الإمتاعية معلنة من بداية التلقي الخبري: «تاقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس»²؛ لتتابع بعدها مقاصد السارد التأثيرية بعد تهيئة المتلقي، والإيحاء فيما بعد بهذه الوظيفة: «قال ابن السماك* للرشيد وقد عجب من رفته وحسن إصاخته لموعظته، وبلغ قبوله لقوله...»³.

وهكذا تحقق للمتلقي الارتواء المعرفي، فالاستمتاع، فاتخاذ موقف تحت ضغط المؤثر الخبري، وهو الشيء الذي جعل السارد يحقق إمتاعا معرفيا.

¹ - عبد الله إبراهيم: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 219.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 27.

* ابن السماك: هو أبو العباس محمد بن صباح الكوفي، الزاهد الواعظ المشهور، لقي جماعة من الصدر الأول وأخذ عنهم، وقدم من بغداد زمن هارون الرشيد، وتوفي سنة ثلاث وثمانين ومائة بالكوفة. [أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، هامش ص22].

³ - المصدر نفسه، ص 29.

يقول التوحيدي: «... عبد الملك بن مروان قال لبعض جلسائه : قد قضيت الوطر* من كل شيء إلا من محادثة الإخوان في الليالي الزُّهر، علي التلال العُمر»¹.

ويقول أيضا: «... عمر بن عبد العزيز قال والله إنِّي لأشتري [ليلة من ليالي] عبید الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود بألف دينار من بيت مال المسلمين»².

ويقول أيضا: «قال سليمان بن عبد الملك ... وما أنا اليوم [إلى شيء] أحوج مني إلى جليس يضع عني مؤونة التحفُّظ ويحدثني بما لا يَمَجِّه السمع، ويطرب إليه القلب»³.

من هنا يتضح أن للتوحيدي بعدا إبداعيا، انتقى من خلاله أصحاب الأخبار من الخلفاء، الشيء الذي أدى بآبن سعدان الوزير أن يجعل من نفسه محدثا محفزا ومحرضا لاتخاذ موقف، على شاكلة ابن السَّمَاك مع الرشيد.

لقد ارتكز الخبر في نظام الدوال على مستوى ساحات الأخبار، مما يفسح المجال للرمز أن يجعل من المعنى يحمل معنى فنيا جماليا، فالشعرية لا تكمن في مضمون الخبر، بل في تقنيات التوحيدي في إبداعه ونفاسته، فكأنه يهيه النفوس ويعدها بالجديد والممتع؛ لذا كان حضور الراوي الداخلي والخارجي ممثلا في شخصية "التوحيدي" ليشكل سياقات الخبر، في الوقت الذي يتصرف في بنيته الداخلية "المتن" بحسب المستهدفات الوظيفية.

«قال بعض السلف: الخيل تجري في المروج على أعراقها، وفي الحلبة على جدود أربابها، وفي الطلب على إقبال فرسانها، وفي الهزيمة على آجالهم»⁴.

«قال النبي صلى الله عليه وسلم : الخيل تجري بأحسابها، فإذا كان يوم الرهان جرت بجدود

* الوطر: الحاجة.

1- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 33.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص 34.

4- أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ص 72.

أربابها»¹.

فهذان الخبران يعكسان الهدف الأدبي، إذ يمثلان التقليد الإخباري الذي من شأنه أن يثبت الدلالة، وينوع من قوالب التشكيل اللغوي.

«يشكل هذا التأسيس مقدمة تشرع الجانب التقني للراوي في الإخبار، الذي يقابل عمليا مفهوم التدخل السردى المحايد ظاهريا، والموجه في التعليق والتفسير والتمهيد والتوضيح، في إهمال للسند واضح، إلى الحد الذي تتبادل فيه شخصيات عدة خبرا واحدا»².

لقد اتصلت التدخلات الموجهة بالموقف الذي يتخذه الراوي " التوحيدي " من الحدث في الخبر أو من راوي الخبر، ويعمد إلى توجيه الخبر التوجيه الذي من شأنه أن يحقق الوظيفة الجمالية، وهذا من خلال الاختصار والحذف والتعليق والتفسير. «لما قتل عبيد الله بن زياد -لعنه الله- الحسين بن علي عليه السلام، قال أعرابي: انظروا إلى ابن دعيها كيف قتل ابن نبيها»³.

ونتيجة لتداخل الخبر والحدث والشخصية، اتجهت التقنية إلى نقد صاحب الخبر ذاته، أو الشخصيات الداخلة فيه، وهذا إما برد التقدير إلى بعضها، أو منتقدة بعضها الآخر.

«قال المبرد: قال المازني: قال الأصمعي: رأيت الخليل يأخذ كتب أبي حنيفة فينظر فيها، فقلت له: كيف تراه؟ فقال: أراه يأخذ الحق فيمسخه»⁴.

قال التوحيدي: «قد دلّ التوحيدي بهذا على اختلاله؛ لأن الفقه ليس من شأنه، وأبو حنيفة يجلّ عن مثل هذه الحال»⁵.

1 - المصدر السابق، ص 166.

2- إبراهيم الكيلاني: رسائل أبي حيان التوحيدي، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1995، ص 76.

3- أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج7، ص 87.

4- المصدر نفسه، ج 3، ص 129.

5- المصدر نفسه، ص ن.

وهكذا تبقى الثوابت النظرية للسرد عند التوحيدي موجهة أساساً لتقنيات الخبر، وخاصة فيما تعلق بالحذف والاختصار، فبالإضافة إلى انتظامهما في السرد عامة، يبقى الجديد فيهما هو الصبغة الجمالية التي تمنح تفاصيل التحول بعداً جديداً يكمن في الكفاية السردية للخبر، وقدرتها على التكيف داخل المحيط السردى العام، والتكيف بين المبنى الأسلوبى في بنية ما بعد الحذف والاختصار والمرجعية¹.

وعليه فالخبر تقنياً قد حقق معادلة الوقوف على مسافة واحدة من وجهة نظر الراوى، والمبنى الخبرى، والمتلقى الذي يتلقى إشارات مباشرة أو ضمنية تحرضه على التلقى أو تحببه لسماع الخبر الذي قد يؤدي وظيفة مفترضة.

كما يمثل الخبر عند التوحيدي أحد الخطابات التي تحاول الجمع بين الوظيفة السردية التخيلية والوظيفة التداولية، فبعض الأخبار تحمل سمات جمالية وتخييلية تسهم في جمالية الخطاب التوحيدي، الذي لا يخرج في الغالب عن المقاصد الدينية والفكرية والهزلية، وهي أخبار تتسم بالغرابة، والهزل، والتأريخ.

1-1- الغرابة:

تعد الغرابة إحدى أهم مولدات ومنابع السرد عند التوحيدي، فوظيفتها الجمالية تكمن في قدرة الذهن على التأمل والاستمتاع بالعالم الغريب بعيداً عن الحقيقة والواقع، وتنقسم الغرابة في أخبار التوحيدي إلى قسمين: غرابة طبيعية واقعية، وأخرى مفارقة للواقع، لا يتقبلها العقل، بحيث لن يجد لها مسوغاً عقلياً.

لقد كانت الغرابة في الخطاب البلاغى القديم «ستار يخفي المؤلف والمعهود والطبيعي والمتعارف عليه»²، لذا اعترض البلاغيون القدامى على استعارات أبي تمام البعيدة والغريبة والتي لا

¹ ينظر: عبد الله بن مسلم بن قتيبة: عيون الأخبار، ج3، ص 59.

² محمد مشبال: البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، ص 88.

يمكن ردها إلى المؤلف. فليست الغرابة عند الجرجاني، وغيره من البلاغيين القدامى سوى الألفة كما قال عنها كيليطو «إنها لا تعني... الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان؛ إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس»¹.

فالقائمة الأخلاقية التي تعتمد على سمة الغرابة والتي تمثل أحد أهم عناصر التخيل السردية، نظرا لما تثيره من إعجاب يسر ويمتع، تكون مقبولة لدى القارئ لما ترتبط بالنص الديني، وبالقيم الأخلاقية، لذا فوظيفة الخبر عند التوحيدي تقوم على تفسير الأفكار التي تستخدم أدوات التخيل ومنها الغرابة، كما هو الحال في الخبر الآتي: «قال أبو هريرة: كان جريج يتعبد في صومعته، فأتت أمه فقالت: يا جريج، أنا أمك كَلِّمني؛ فقال: اللهم أمي وصلاتي، فاختر صلواته، فرجعت ثم أتت ثانية فقالت: يا جريج، كَلِّمني، فصادفته يصلي فقال: اللهم أمي وصلاتي، فاختر صلواته، ثم جاءته فصادفته يصلي، فقالت: اللهم إن هذا ابني قد عَقَّني فلم يكلمني فلا تمته حتى تراه المومسات*، ولو دعت عليه أن يُفْتَن لُفْتَن. قال: وكان راعي ضأن يأوي إلى ديره، فخرجت امرأة من القرية، فوقع عليها الراعي، فحملت فولدت غلاما، فقيل لها: مَن هذا؟ فقالت: من صاحب هذه الصومعة، فأقبل الناس إليه بفؤوسهم ومساحيهم فبصروا به، فصادفوه يصلي، فلم يكلمهم، فأخذوا يهدمون ديره، فنزل وتبسّم ومسح رأس الصبي، وقال: من أبوك؟ فقال: أبي راعي الضأن. فلما سمع القوم ذلك راعهم، وعجبوا. وقالوا: نحن نبني لك ما هدمنا لك بالذهب والفضة. قال: لا أعيدوها كما كانت ترابا؛ ثم عاد»².

فهذا الخبر يمكن عده ضربا خياليا، على أساس أن الصبي لا يمكن أن يتكلم ويتعرف على أبيه الحقيقي، كما يمكن النظر إليه من زاوية أخرى أخلاقية، فالمولى تعالى يرمي باستنطاقه الصبي أن يكشف الحقيقة، وينصر المظلوم. فالغرابة تختفي خلف تصديق الخبر والانجذاب إلى القدرة الإلهية

1- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ص 20.

* المومسات: واحدها المومس وهي العاهرة.

2- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 272، 273.

التي تنصر الحق وتظهره.

هكذا تتجلى عظمة الخالق في هذا الخبر السردى، لكن ذلك لا ينفي وجود الوظيفة التخيلية السردية، فالخبر من الناحية الشكلية يبدو وكأنه ينقسم إلى وحدتين سرديتين منفصلتين في ظاهر الخبر، لكنهما في الأساس مكملان لبعضهما البعض، يفسران الحدث ويرسمان الشخصية. المشهد الأول من الخبر يصور تعبد جريج في صومعته، لدرجة امتناعه عن إجابة أمه، في حين يحكي المشهد الثاني عن قصة المرأة التي حملت من راع، فالمشهدان يلتقيان في حدث واحد، وهو اتهام المرأة لجريج بأنه الشخص الذي حملت منه.

فالسارد هنا قد رسم شخصيته الرئيسية في هذا الخبر بسمات الزهد والإيمان، فجميع المواقف التي تعرض لها جريج من تعبد تثبت ذلك، وحتى لما هدمت صومعته التي كان يتعبد فيها لم يغضب ولم يزجر، بل حافظ على هدوئه وسكينته، ورد فعل الشخصية يتماهى مع طبيعة الحدث، فهدم الدير يحتم عليه إيجاد مخرج لاسترجاع حقه، الأمر الذي دفع بجريج إلى مخاطبة الصبي أمام الناس قصد إظهار الحق.

الخطاب تحول في هذا الخبر من التواصل مع الله بالعبادة، إلى التواصل مع الناس من خلال معجزة كلام الصبي، وإخبارهم عن أبيه الحقيقي، وكأن الظلم الذي تعرض له جريج قابله فعل عجائبي أثار القوم وأفزعهم، فلما قرروا إعادة بناء الدير بالذهب والفضة كان ذلك نتاج اعتقادهم أن جريجا شخص مبارك من الله.

فالسارد في هذا الخبر يسعى إلى إثبات عظمة الخالق، وذلك من خلال تكثيف الأحداث، وجعل المشهد الثاني من الخبر تمثيلاً للعقاب الذي نال الشخصية، وبعدها ظهور الحق الذي يبرر سلوك جريج وإيمانه القوي، هذا الإيمان جعله يتبسم في نهاية الخبر لما استطاع إثبات براءته في النهاية،

وكأن الخبر تحول «بحدته الغريب وبخياله المعقلن»¹ إلى درس في حكمة الخالق، وهي إثبات الحقيقة ونصرة المظلوم.

من هذا الخبر يتضح أن الغرابة تعد أحد مكونات بلاغة جنس الخبر، حيث تمنحه التشويق والطاقة التصويرية والإسهاب في الحكيم وتلاحق الأوصاف وتسهم في بناء الحدث، لدرجة أن يصبح الخبر الغريب في ضوئها حجة على المقولات الفكرية التي يؤسسها التوحيدي عبر السرد.

ففي الخبر الغريب لـ "جريج والغلام" نجد التوحيدي يستثمر الخطاب الديني، على أساس أنه يسمح بتقبل أشكال النصوص ذات السمة العجائبية، التي تعمل على إيصال بعض القيم ولو تعارضت مع قانون الطبيعة، فحين نتلقى النص الديني فإن معايير الغرابة تتلاشى، ويحل محلها التصديق وأخذ العبر، وتفسير الحدث تفسيراً روحياً ينسجم مع الجو العام للتواصل الديني الذي يشكل سلطة ينبغي تصديقها والإيمان بها.

إن تصديق التوحيدي للخبر الغريب ينسجم والبعد الديني أين يقع العقاب، وتنكشف الحقائق وتعمق المفارقات، فهو عالم أشبه بالحلم، تحتم على المخلوق الإيمان بها وتقبلها دون اعتراض، وإذا كان تودوروف يرى أن الغرابة في السرد لا تتم إلا إذا كان لها أصل في الواقع، أو تجربة سابقة تؤول إليها وتمثلها²، فإن مرجع هذا الخبر هو قصة مريم البتول، حيث كلم الله نبيه عيسى وهو صبي.

فهذا الحدث التاريخي الهام يحيلنا إلى قصة تاريخية ودينية مألوفة ومعروفة، لذا كان امتداده في التراث الديني هو الذي يسمح بتصديقه وتلقيه في سياقه الخاص.

1- إبراهيم عبد القادر زيد: السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجاً، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، مصر، ط1، 2009، ص 43.

2- ينظر: ترفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 124.

1-2- الخبر التاريخي:

وهو الخبر القائم على الحكى الواقعي، أين تنتفي سمة الغرابة، ويحل محلها الواقع وقوانين الطبيعة، كما أنه يحكى حدثاً معيناً ويقدم عبرة ما، فالخبر التاريخي من شأنه أن يقوم بوظيفة دينية أخلاقية كما سنرى، لذا نجد التوحيدي يركز على الإيمان واستجابته لدعوات المؤمن الصادق، كما أنه في الآن نفسه يثمن القيم الأخلاقية الحميدة، من ذلك الخبر الآتي:

في الليلة السابع والعشرين من نص "الإمتاع والمؤانسة" يحكى لنا التوحيدي قصة سفره مع جماعة من الصوفيين لأداء مناسك الحج، وبينما هم في الطريق انتابهم إعياء وجوع كبيرين، فاستراحوا قليلاً، وأرادوا طهي الطعام، لكنهم لم يجدوا الحراق لإشعال النار وبقوا على هذه الحالة ثلاثة أيام، وفي اليوم الثالث قال التوحيدي لرفاقه: «إذا عثرنا بحُراق وظفرنا بفتيلة؛ فوجدوا خرقة ملفوفة فيها حُراق، فهلّلوا وكبّروا، ورفعوا أصواتهم»¹.

فهذا الخبر التاريخي يعد أحد النماذج السردية التي يعد التوحيدي فيها أحد أبطالها الحقيقيين، قد شارك في الحدث باعتباره شخصية سردية لها أبعادها التخيلية والعملية، حيث يتوخى حمل رسالة أخلاقية يكشف عنها تفسير الخبر.

يبدأ الخبر بتقديم حقيقة تاريخية وهو تحديد موعد السفر للحج، هذا الحدث شارك فيه السارد باعتباره شخصية مركزية، يبدأ القصة بتوازن يتمثل في (أخذ قسطاً من الراحة وطهي الطعام)، بعدها يحدث عدم التوازن المتمثل في (عدم العثور على الحراق)، لتختتم القصة في النهاية بالعثور على الحراق وأخذ العبرة من الواقعة.

ومع هذا فالتوحيدي غاص في تفاصيل الرحلة التي تهدف إلى الاعتراف بفضل الله، فالعبرة التي يثيرها هذا النص تعد النواة الأولى التي يبني من أجلها، وفي ذلك يقول التوحيدي: «وليس أحد

1- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 318.

من خلق الله يجحد هذا القول، وينكر هذا الفضل، ويرجع إلى دين وثيق أو واه»¹.

فهذا الخبر يهدف إلى تثبيت فكرة دينية معينة، وهي فكرة "الاتفاق"، لذا كان هذا الخبر صادقا ملتزما بالمرجعية الواقعية التاريخية، فرغم وصف السارد الظروف المتباينة للسفر من ضيق وهم، ثم انفراج يعقبه سرور بعد حصول الشخصيات على الحراق ليقودوا به النار، هنا تظهر الحقيقة الربانية المطلقة التي بني الخبر لأجلها.

الخبر كما هو واضح بني على مقصد ديني واضح يتجلى في الدفاع عن عظمة الخالق، وإظهار رحمته، لذا كان المقصد الديني أحد دوافع السرد عند التوحيدي الذي يدعو إلى ضرورة التأمل في دلائل الإعجاز.

إن تضمين أخبار التوحيدي قيما أخلاقية لا يتوقف عند هذا الحد فحسب، فهناك العديد من الأخبار التي تحاول الكشف عن هذه القيم، إذ يحاول التوحيدي من خلالها إصلاح السلوك وتعديل الأخلاق، وذلك بحمل من في المجلس بما فيهم الوزير على نهج السلوكيات الحميدة والالتزام بالقيم الأخلاقية.

فمما يرويه التوحيدي عن أبي الحسن علي بن هارون الزنجاني أن مجوسيا ويهوديا سافرا معا، وكان هذا الأخير يمشي مترجلا بلا زاد ولا متاع، أما المجوسي فكان يمتطي راحلته عليها زاده، وفي الطريق سأل اليهودي المجوسي عن دينه فقال: «أعتقد أن في هذه السماء إلهما هو إله بني إسرائيل، وأنا أعبده وأقدس وأضرع إليه، وأطلب فضل ما عنده من الرزق الواسع والعمر الطويل، مع صحة البدن، والسلامة من كل آفة والنصرة على عدوي، وأسأله الخير لنفسي ولمن يوافقني في ديني ومذهبي، فلا أعبأ بمن يخالفني، بل أعتقد أن من يخالفني دمه لي يحل، وحرام علي نصرته والرحمة به»².

لكن لما سأل اليهودي المجوسي عن عقيدته أجابه قائلا: «أما عقيدتي ورأبي فهو أي أريد

¹ - إبراهيم عبد القادر زيد: السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجاً، ص 319.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 234.

الخير لنفسي وأبناء جنسي، ولا أريد لأحد من عباد الله سوء ولا أتمنى له ضرا، لا لموافقي، ولا لمخالفي»¹، بعدها قال اليهودي مخاطبا المجوسي: «لست أراك تنصر مذهبك وتحقق رأيك... لأني من أبناء جنسك، وبشر مثلك، وتراني أمشي جائعا نصبا مجهودا، وأنت راكب وادع، مرفه شعبان»². حينها أطمع المجوسي اليهودي وأشبعه وأركبه خلفه، ومشى ساعة يحدثه، ولما أدرك اليهودي أن المجوسي قد أنهكه التعب، تخلى عنه، وقال له: «ألم أخبرك عن مذهبي وخبرتي عن مذهبك، ونصرتي، وحققتي؟ فأنا أريد أيضا أن أحقق مذهبي، وأنصر رأيي واعتقادي، وجعل يحرك البغلة، والمجوسي يقفوه على ضلع وينادي: قف يا هذا واحملي، ولا تتركني في هذا الموضع فيأكلني السبع وأموت ضياعا، وارحمي كما رحمتك»³.

فاليهودي امتنع عن رحمة هذا المجوسي الذي دعا عليه أن يعاقبه الله على فعلته تلك، وفعلا استجاب الله لدعائه، حيث رمت البغلة بذلك اليهودي، ولما وصل المجوسي بغلته ركبها ومضى في سبيله سائلا اليهودي عن سبب عدم اتعاضه، فأجابه قائلا: «اعتقاد نشأت عليه، ومذهب تربيت به، وصار مألوف معتادا، كالجبل بطول الدأب فيه واستعمال أبنيته، اقتداء بالآباء والأجداد والمعلمين من أهل ديني ومن أهل مذهبي، وقد صار كالأس الثابت، والأصل النابت؛ ويصعب ما هذا وصفه أن يترك ويرفض ويزال. فرحمه المجوسي، وحمله معه حتى وافى المدينة، وسلمه إلى أوليائه محطما موجعا، وحدّث الناس بحديثه وقصته فكانوا يتعجبون من شأنهما زمانا طويلا»⁴.

واضح من خلال هذا الخبر أن موقف المجوسي تتجلى فيه الرحمة والإحسان، فهو لم يعامل بالمثل، بل قابل الشر بالإحسان، أو بتعبير آخر قابل الغدر بالوفاء، فأصبح هذا السلوك مثالا يحتذى.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 112.

² - المصدر نفسه، ص 105.

³ - المصدر نفسه، ص 87.

⁴ - المصدر نفسه، ص 34.

لقد صاغ التوحيدي هذا الخبر منطلقاً من فكرة "الاتفاق"، فهو في بداية الخبر يرسم صورة اليهودي وهو في حالة مثيرة للشفقة، في حين الآخر المجوسي كان راكباً بغلته مرفهاً، هذه الصورة استغلها اليهودي ليشير عاطفة الشفقة لدى المجوسي، وهنا يبدأ الصراع الديني والمذهبي بين الشخصيتين، فاليهودي يدعو لعدم الرحمة بالآخر المخالف لعقيدته، في حين نجد المجوسي يجب الخير لكل البشر مهما كانت مذاهبهم ومعتقداتهم.

فاليهودي من خلال استعطافه للمجوسي استطاع أن يوقعه في الخطأ؛ وهذا حتى يستطيع إنجاح خطته، فهو لما هرب بالبعلة علل ذلك باعتقاده وهو الغدر، بينما المجوسي لجأ إلى الله ليحقق له غايته، وكأن التوحيدي ينسج هذا الخبر على مبدأ التوازي بين فكرة القول والعمل التي تحكم نسيج النص السردية. فاليهودي انتصر لفكرته واعتقاده، على نحو ما امتثل المجوسي لرأيه وتصوره، مما جعل الخبر أكثر انسجاماً وتوافقاً.

وهكذا يتزوج المتخيل والحقيقي في الخبر، فالسرد استطاع من خلال تقنية الحوار والسؤال والجواب في الكشف عن الوجه الحقيقي لليهودي، وهو محاولة الغدر بالمجوسي، لكن من حفر حفرة لأخيه وقع فيها، فالخبر هنا قد دافع عن الوفاء والإخلاص وعظمة الخالق، وكأن التوحيدي من خلال هذا الخبر يسعى لتمرير غاية أخلاقية إلى الحاكم عبر السرد.

ومنه يمكن القول أن التوحيدي كان بارعاً في عرض أخباره، فبفضلها تمكن من تحقيق المتعة الفنية والارتواء المعرفي للقارئ، فكانت أخباره الغريبة والتاريخية التي غداها بالوظيفة الدينية ملمحاً فنياً هاماً لديه قدم من خلالها العديد من الأخبار التي جذبت القارئ وحملته على القراءة والاستمتاع.

2- شعرية النادرة:

أما إذا جئنا إلى النادرة والتي هي شكل من أشكال السردية تتجه بالخطاب إلى الهزل، أين تعاد صياغة القضايا الكبرى في الثقافة والمجتمع صياغة شعبية تجاوزت من خلالها المحذور الديني والسياسي والاجتماعي.

ففي المجال السياسي عاجلت النادرة بمحمل الظروف السياسية التي ميزت العصر، حيث طبعت الكثير من النوادر بطابع استبدادي، إذ حلت فيها الشخصيات النادرة العامية محل الساسة، فأداروا قضايا العصر السياسية من منظور خاص ينقل من خلاله أشد المسائل تعقيدا إلى حيز البساطة. لذا يمكن القول أن النادرة يتعالق فيها مكونان أساسيان هما: السرد والهزل، على أساس أنها جنس أدبي يتصف بالهزل الذي يتجسد سردا، لذا كان السرد والهزل يرتبطان بسمات أخرى مهيمنة «كالغرابة والطرافة والشذوذ والمفارقة، كما يرتبطان بسمات أخرى تحضر في بعض النصوص وتغيب في نصوص أخرى، كالحجة الطريفة، أو الحيلة، أو قلب دلالة الكلمة أو الجملة، أو المحاكاة الساخرة، وغيرها»¹.

أما إذا بحثنا في خصائص الأساليب القصصية في النادرة، فيمكن القول أنها أساليب تركز على جملة من المقومات والسمات؛ «تصويري واقعي دقيق للشخصيات وللحدث، وحوار كاشف عن نفسية الشخصيات وأخلاقها ومستوياتها الثقافية واللغوية، وشخصيات واقعية محورية وثانوية، وتشويق ومفاجأة، وسخرية تتراوح بين الإمتاع والإفادة، ولغة بسيطة مفعمة بالحياة وبعيدة عن التعقيد المعجمي والمجازي، وصراع الشخصيات في موقف قصصي، وتصوير كاريكاتوري، ووصف للزمان والمكان»².

مما سبق يمكن القول أن النادرة تتصف بجملة من الصفات التي تشكل أهم مرتكزات السرد من شخصيات وحدث وحوار و زمان ومكان، وتتوزع عبر أنماط الخطاب كالوصف والسرد والحوار، لكن بدرجات مختلفة، فبعضها يهيمن عليها الوصف والتصوير، وآخر يهيمن عليها السرد، أو الحوار. فالسرد القصصي في النادرة العربية مكّون جوهري³، سواء أكان اهتمام المؤلف منصبا على

¹ سليمان الطالي: بلاغة النادرة في الأدب العربي، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 24.

² محمد مشبال: البلاغة السرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، ص 136.

³ ينظر: فرج بن رمضان: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، القصص، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1،

2010، ص 99.

الحدث أو الشخصية، أين يتجه صوب الإيجاز والاقتصاد في القول في النوادر الموجزة، والإسهاب والتفصيل في النوادر الممتدة. وتفصيلهما كالاتي:

2-1- النادرة الموجزة:

وهي التي تتصف بالإيجاز الشديد، بحيث لا تتعدى في الغالب الأعم سطرين إلى ثلاثة أسطر، كما أن معظم نصوص النوادر تتخذ أشكالاً تدرج ضمن الأشكال السردية الموجزة¹، والتي تتميز بجملة من الخصائص أهمها:

1- بساطة اللغة التي تبتعد عن التكليف والتصنع، وبلاغة المحسنات باستثناء بعض النوادر التي يلجأ أصحابها إلى الإغراب في بعض المقامات لأغراض نفعية ذاتية، وذلك بغرض إضحاك الجمهور، لما تحويه من مستغلاقات تصل لحد الطلاس، ومن ضمن النصوص التي تحمل هذه السمة، النادرة التي ساقها أبو حيان التوحيدي في نص "الإمتاع والمؤانسة" تسلية للسامعين في مجلس الوزير ابن سعدان، من ذلك ما حكاه في الليلة الثامنة عشر «كان محمد بن الحسن الجرجاني متفجعاً في كلامه، فدخل الحمام يوماً، فقال للقيّم: أين الجليدة التي تسليخ بها الضويطة* من الإخفيق؟ قال: فصنع القيمّ قفاه بجلدة النّورة، وخرج هارياً...»². فهي نادرة موجزة تحمل بعض الدعابة، وتدعو للضحك، لدرجة أن القيمّ الذي هو مسؤول الحمام لم يفهم ما عناه.

وعليه فبساطة أسلوب النادرة يرجع بالأساس إلى ارتباطها ببعض التقاليد الفنية التي أرسى دعائمها الجاحظ، فضلاً عن اعتمادها على طابع "المشافهة"، بحيث كانت «تضحك وتداول في المجالس الخاصة والعامة»³، الشيء الذي منحها مرونة أكثر على مستوى الأداء، وكذا قابليتها للتطور

¹ - ينظر: سعيد جبار: التوالد السردية، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، ص 11.

* الضويطة: الحمامة في أصل الحوض. والإخفيق: الشق في الأرض ولعله أراد الجليدة التي يزال بها الوسخ.
♦ القيم: السيد: أو سائس الأمر.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 237.

³ - سليمان الطائي: بلاغة النادرة في الأدب العربي، ص 30.

والنضج حتى وصلت إلى ما وصلت إليه.

2- وحدة الحدث وبساطته في النوادر يجعله يتعد عن التشعبات الكثيرة، زمانية كانت أم مكانية، كما أنه يتصف بالواقعية، وهذا باستحضار أحداث من الواقع، وإسنادها إلى شخصيات تاريخية قد اشتهرت بالتفكه؛ بغرض التأثير في المتلقي وإثارة انفعاله.

3- اقتصار العناصر الحكائية في النادرة على الشخصيات والأمكنة والأزمنة، مكتفية بشخصية واحدة رئيسية يتمحور حولها الحدث، كالجنون، المعتوه، الكذوب وغيرها، كما تتعد عن الخوض في تفصيل كل من المكان والزمان، تاركة المجال للحدث والشخصية للتمركز حول البنية الحكائية للنادرة.

4- تمتاز النوادر العربية بالإيجاز والتركيب، تدور حول حدث أو شخصية أو مشهد، أين يخفت فيها الملمح الحكائي حتى يوشك أن يضمحل، ف«كلّ جملة سردية في النادرة تحمل على الإيقاع السريع لحكاية لا تكاد تبتدئ إلا لكي تنتهي»¹.

كانت تلك أهم الملامح التي تميز النادرة في شكلها الموجز، حيث تتميز بوحدة الحدث، وتتمركز في الغالب الأعم حول شخصية واحدة، وقلة تمركزها على عنصري الزمان والمكان، مع هيمنة الخطاب المسرود (المروي).

ومن النوادر الموجزة التي عرض لها التوحيدي قوله: «وقع في بعض الثغور نفير، فخرج رجل من أهلها ومعه قوس بلا نشاب*، فقليل له: أين النشاب؟ فقال: يجيء إلينا الساعة من عند العدو- قالوا: فإن لم يجيء؟ قال: فلا يكون بيننا وبينهم حرب»².

هكذا شكّل السلطان مرتكزا من مرتكزات النادرة، مما يؤكد أن النادرة تنطلق من أعلى الترتيب الهرمي للسلطة لتتفرّع منها المظاهر الداعية للنادرة، ونظرا إلى خطورة التعرض للاسم، كان

¹ - محمد مشبال: بلاغة النادرة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 80.

* النشاب: هو التّبل.

² - أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج5، ص 151.

اللجوء إلى الشخصيات الحيوانية في سياق يتعمد الحذف القصدي للزمان والمكان «نظر ثعلب إلى جمل يعدو، فقال: ما وراءك؟ قال: جعلت فداك، سخرت البغال والحمير، فقال: وما أنت والحمير والبغال؟ فقال: أخاف جور السلطان»¹.

لقد تطرقت النادرة إلى قضية هامة تكمن في التبعية للسلطان التي شغلت جميع المثقفين - ومنهم التوحيدي - في الوقت الذي تعمدت فيه تهميش الفئة الملتزمة في صيغة مقابلة للصيغ النقدية التي تقارن بين مبدعين من حيث الحرية والتبعية للسلطان.

2-2- النادرة الممتدة:

يعد السرد القصصي أحد الثوابت الأساسية في النادرة بشكليها الموجز والممتد، مع اختلاف بيّن في حضوره، فإذا كانت النادرة الموجزة تركز على حدث واحد، أو شخصية محورية واحدة، دون الاهتمام بالبنية الزمكانية، مع تميزها بالإيجاز، فإن النادرة القصصية الممتدة تتسم بالامتداد السردية والخطابي، وكذا تشعب الأحداث، مع الإسهاب والتطرق لمختلف الجزئيات والملابسات، وكذا احتفائها بعنصري الزمان والمكان، مسلطة بذلك الضوء على الشخصية المحورية من خلال التدقيق في «وصف حركاتها وأفعالها وسلوكها أو استبطان دواخلها»².

النوادر الممتدة تسعى إلى السرد القصصي الذي يخوض في التفاصيل والجزئيات، بالإضافة إلى اعتمادها عنصري: الإثارة والتشويق في سرد الأحداث، ويقوم على الوصف والتصوير الدقيق للشخصية المحورية، وهذا من خلال التركيز على ما هو خارجي، كالملامح الخارجية للشخصية، وما هو داخلي مرتبط بانفعالات الشخصية، وخوارجها النفسية الدفينة.

فنصوص النوادر الممتدة لا تكفي بشخصية واحدة، بل تقوم على شخصيات عدّة، كالشخصيات المحورية: التي تدور حول شخصية واحدة أو شخصيتين، وكذا شخصيات ثانوية تضم

¹ - المصدر السابق، ج 3، ص 110.

² - سليمان الطائي: بلاغة النادرة في الأدب العربي، ص 31.

ثلاثة شخوص فأكثر.

النصوص السردية في النادرة تهدف إلى تحقيق هدفين اثنين: الإمتاع بواسطة السرد، والإقناع بواسطة الحجة. ويتحقق لها هذان الهدفان إذا هيمن البعد السردى التخيلي، أو البعد الإقناعي الحجاجي، فإذا اضمحل هذان المكونان في نصوص النوادر الممتدة حتما ستتحول إلى نصوص النوادر الموجزة.

فمن نصوص النوادر القصصية الممتدة التي تتسم بالامتداد الخطابي والسردى، النادرة التي تدور حول عجوز وشابة احتكما إلى القاضي "أبي ليلي" في خصومة بينهما¹، وتتميز بتسلسل الأحداث وتشعبها، فهي تمتد لتصل صفحتين من الكتاب، كما أنها تتميز ببنية متكاملة (مطلع، ومتم، وخاتمة)، إضافة لاتصافها بجبكة قصصية متكاملة، أين يحضر عنصر التشويق فيها، حيث تتأزم الأحداث فيها لتفجر في خاتمها، وتتعدد فيها الشخوص، دون أن تحتف بالفضاء الزمكاني.

ومن النوادر القصصية الممتدة أيضا ممن تتصف بالامتداد السردى والخطابي وتقترب من شكل الحكاية، النادرة المعنونة بـ «يطحن مكان الحمار»²، حيث تمتد النادرة عبر ثلاث صفحات من الكتاب، تتميز ببنية متكاملة (المطلع، والعرض، والخاتمة)، كما تتشعب فيها الأحداث، معتمدة في ذلك على عنصر التشويق، بحيث تتعدد فيها الشخوص التي تحتفي بالحوار، وتلتفت نسبيا إلى الفضاء الزمكاني بوصفه، تتميز عن الحكاية بطابعها الهزلي، وما تستدعيه من دعابة وطرفة تثير الإضحاك. فهي تدور حول امرأة متزوجة تحتال على رجل كان يضايقها ويتبعها كلما خرجت من المنزل بالتعاون مع زوجها، حيث أرسلت جاريتها إليه لتظهر حبها له، واشتياقها لزيارته في منزلها؛ لأن زوجها مسافر، ففرح الرجل وأرسل إليها جديا وفاكهة.

فبعد أن أعدت الزوجة وجاريتها الطعام قرع الزوج الباب، فاقتربت الزوجة من الرجل أن يحل

1- ينظر: إبراهيم الحصري القيرواني: جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص 230 ، 231.

2- المصدر نفسه، ص 341 - 343.

محل الحمار الموجود في الدهليز لطحن الدقيق، دخل الزوج وبدأ يأكل الطعام مع زوجته في الوقت الذي كان فيه المخدول يطحن، وفي الصباح الباكر لما خرج الزوج للصلاة طلبت الزوجة من الرجل الفرار. بعد أيام اتفقت الزوجة والزوج لإتمام المسرحية، حيث أرسلت جاريتها في طلبه ثانية متأسفة على ما جرى ومظهرة لوعة واشتياقا له، ومخبرة إياه بسفر زوجها شهرا كاملا، غير أن هذا المخدول أجابها بعبارة ختامية مضحكة، «وقال: عسى قد فرغ دقيقكم»¹.

وعموما، فنصوص النوادر القصصية الممتدة تتسم بمجموعة من الخصائص والمميزات التي نجملها فيما يلي:

1- تشعب الأحداث وتسلسلها وترابطها، بالإضافة إلى امتداد السرد القصصي الذي يخوض في الجزئيات والتفاصيل، والاعتماد على الحكمة القصصية التي تعتمد التشويق والإثارة، والتركيز على وصف الشخصيات الشاذة أو الغريبة، والحوار الذي يدور بينها، وحضور الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية، وكذا الاهتمام بالفضاء الزماني والمكاني دون تفصيل فيه.

2- تتسم النوادر الممتدة ببنية سردية متكاملة (مقدمة، ومتن، وخاتمة)؛ فغرض النادرة غالبا ما يتمركز حول التعريف بالشخصية الرئيسية، أما المتن فيشكل مساحة أوسع إذا ما قورن بالمقدمة والخاتمة، فهو الذي يضم الحدث الرئيس الذي تتفرع حوله الأحداث الجزئية، أما العبارة الختامية فهي لا تتجاوز الجملة الواحدة أحيانا.

3- هناك بعض النوادر يطغى عليها الوصف والسرد والحوار، كنادرة قاسم التمار، ونوادر أخرى يهيمن فيها الحوار والوصف على السرد، كنادرة الخاطب الذي خطب امرأة ووسيط له، وأخرى يهيمن عليها الحجاج على السرد، كنادرة الأعرابي من بني نهمش وكتب حسب لصا²، وأخرى يهيمن عليها الحوار من بدايتها إلى نهايتها.

¹ المصدر السابق، ص 343.

² ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج2، ص 231، 232.

4- نوادر يتدخل فيها السارد بالتعليق المحايد أحيانا، كنادرة بشار الذي عشق امرأة متزوجة¹، وبالتعليق الساخر أحيانا أخرى، كالنادرة التي دارت بين ابن حجاج وعضد الدولة²، وبالتعليق الذي يفسر ويشرح، كالنادرة التي تدور بين عجوز سنديّة وجمل³، ونوادر أخرى يغيب السارد ويتماهى مع محكيّه.

كانت تلك أهم المقومات الأساسية للنوادر الممتدة، وإن كانت لم تبلغ بعد ما بلغته بعض الأجناس السردية من امتداد وتركيب، كالحكاية والسيرة والرحلة وغيرها.

ففي المجال الديني قدمت النادرة تصورا كليا للحياة في مواجهة التقسيمات الأخلاقية التي ترتكز على المفارقة القائمة لدرجة جعل خطاب الهزل موظفا فنيا بالدرجة الأولى، يقوم به فئات غير مكتملة عقليا من مجانين ومغفلين وحمقى، فاستغلت النادرة هؤلاء لاستكمال النطاق المعرفي للراوي "التوحيدي" داخل الوسط الشعبي الذي انتقد التقليد والسطحية والمنهجية غير المحللة التي شغلت بعض رجال الدين والفقهاء والمحدثين.

من ذلك قول التوحيدي في النادرة الآتية: «قال الماهاني: دعاني الكلي يوما، فأجلسني في بيت خيش على فرش ميساني، وأطعمني فجيلة ثم قال في حديثه: لما مات أبي ندم أمير المؤمنين أشد ندامة في الدنيا، قلت: أكان ندمه؟ قال: لا. قلت: أفجليسه؟ قال: لا. قلت: أفمات حتف أنفه؟ قال: نعم. قلت: فما سبب ندامة أمير المؤمنين؟ قال: كذا أخبرني سعيد غلامنا»⁴.

وهكذا تشمل الانتقاد والسخرية مختلف التيارات الدينية، فاقتنصت النادرة مختلف اللحظات تأزما، واحتكاكا بين مختلفين لتسخر منهما معا، فغطت خطاب المتكلمين والخلافات بين المذاهب،

1- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، فصل: النوادر الجنسية، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، تحقيق: أحمد زكي العدوي، ط1، 1371هـ، ج 3، ص 360.

2- عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد يعيد العريان ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 1978، ص 360.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين: ج1، ص 41، 42.

4 - أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج1، ص 126.

والمظاهر الاعتقادية الساذجة التي كرستها بعض التيارات، وفي هذا يقول التوحيدي: «قال بعضهم: قلت لمديني وهو محرم يتغنى على حمارة أما تتقي الله، تتغنى وأنت محرم؟ فقال: إني أخاف النعاس، وأن أقع عن حماري، قلت: فأين أنت عن القرآن؟ قال: جربناه فوجدناه يزيد في النوم»¹.

كان هذا اللجوء محكوماً على الدوام بنزعة منهجية لها قوانينها الواضحة، وإلاّ خرج الإجراء السردى عن مقاصده، فأغلب النوادر تأسست على قاعدة: " شيء حقير يطلع منه على أمر كبير"، لذا فالمحور الديني في النهاية يعد محاورة جد عميقة بين عقليتين تستخدمان الخطاب ذاته بتوجيه مختلف.

كما أن السرد قد أخرج الأعراب ثقافياً وعرقياً خارج المتن والجد، وحوّلهم في الهامش مادة للتظرف والتندر، وطرفاً مقابلاً للثقافة الإسلامية، لا يغذيها بقدر ما يقابلها، ولا يكاملها بقدر ما يواجهها، وغالبا ما صورهم طرفاً في مستوى أدنى يواجه طرفاً في مستوى أعلى بامتلاكه لمعظم الامتيازات الثقافية، وفي هذا يقول التوحيدي:

«أكل أعرابي من بني عذرة مع معاوية، فحرف ما بين يدي معاوية، ثم مدّ يده هاهنا، وهاهنا، ثم رأى بين يدي معاوية ثريدة كثيرة السمن فجرها، فقال معاوية: أحرقتها لتغرق أهلها؟ فقال الأعرابي: لا، ولكن سقناه لبلد ميّت»².

فالكون الدلالي في هذه النادرة يتجاوز سياق النادرة الطبيعي إلى أشد الموضوعات الأكثر خصوصية - وهو موضوع الطعام - ويضع الثقافة العربية الإسلامية في مواجهة مع ذاتها عامة والقرآن خاصة في صور لم تقتصر على المحور الديني فحسب، بل تعدّته إلى المحور الاجتماعي، الذي كان أكثر تحملاً للتعبير عن المسكوت عنه.

وهكذا جاءت النادرة في قالب هزلي، خصيب الدلالة، نابض بالإيحاء الإنساني، مفعم بالقيم

¹ - أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج9، ص 101.

² - المصدر نفسه، ص 98.

الاجتماعية الموضوعية الأشد لصوقا بالواقعي والمتداول، وهذا بفضل شخصيات تمثل مختلف فئات المجتمع غير الفاعلة في منظور المثقف.

وحتى لا تقتصر النادرة على مجرد الكشف، وتفقد جدواها الجمالي والإمتاع، فقد حافظت على مبدأ التقابل الذي وفر إمكانية التحليل الاجتماعي للظواهر بالشكل الذي يجعلها تحقق المتعة الظاهرية.

وعموما فالنادرة تقوم بعمليات عدة لتحويل الموروث الديني، وتكشف في الوقت ذاته خبرة واسعة في المتون، وفنون القول، لذا كانت النادرة في غالب الأحيان تمثل شخصيات غير نمطية "رجل، امرأة، أعرابي، غلام، جارية... " فغالبا ما تقدمها الصياغة نكرة، غير مكنتفة بصدق الحدث المرتبط بها قدر اهتمامها بالوظيفة التي تسهم في إنتاجها، وتبعاً لذلك فقد تميزت النادرة بإيقاع تواتري يحقق الإيجاز والانسجام وذائقة الجمهور القارئ المتشوق عادة إلى ما يثيره متعة بأقل قدر من الصياغة.

لذا كانت الخصائص الجمالية للنادرة : تشكيل لغوي يحاكي المواقف والأفكار على نحو ساحر أو هزلي، وتكوين أسلوب بليغ، له قوة المعنى، وثناء المفارقة، إضافة إلى التنوع من الصور الشعبية لتغليب الاحتمال الواقعي على فيوض المتخيل، وبيان الوجه المطابق للثقافة في تمثيلاتها العليا والدنيا.

3- شعرية الحكاية:

أما إذا جئنا إلى الحكاية التي تشكل تنوعاً لأنواع السردية البسيطة (الخبر والنادرة والوصف المشهدي) فإننا نجد أنها تمثل مختلف قضايا السرد العربي القديم موضوعاً وأدبية.

ورغم أن الحكائية مقولة كلية ثابتة تكاد تنظم مختلف الأنواع السردية،¹ في الفعل أو الحدث القابل للحكي، والفاعل الذي له دوره في الحدث، وفضاء الحكي يتجسد في الحكاية التي هي: «المنطوق السردية، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من

1- سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 12.

الأحداث»¹.

فإذا كان الخبر موصولاً مباشرة بالفاعل الأساسي (المركز التلفظي)، فإن الحكاية «أوسع من الخبر، ويمكنها أن تضم أكثر من وحدتين خبريتين. لكن مركز توجيهها لا ينصب على الحدث أو الفعل، ولكن على الفاعل؛ لأنه هو الذي تجتمع حوله، وتتأطر بصدده الوحدات الخبرية التي تضمها الحكاية»².

فالحكاية تتكون من مقاطع عدة، تؤطرها شخصية أو عدة شخصيات، تعبر عن كونها الدلالي المتباين تبعاً لتباين المخطات السردية والزمنية التي تقف عندها في مسار تحركها، كما أنها في الغالب تمثل الفعل الذي «يصنعه شخص ما، وظل هذا الشخص هو المحور الذي يستقطب الأحداث حوله، وتنجذب إليه الوقائع على الرغم من وجود شخصيات هامشية يوردها الراوي لملء الفضاء الذي تقع فيه الحكاية»³.

لقد تعددت القضايا التي اشتغلت عليها الحكاية، وتنوعت بتنوع مرامي الراوي، ورغبات المروي له، وتم نقل محاور السرد الأساسية إلى حيز أوسع مساحة وأدبية، مما يؤثر في المتلقي الذي يحتفي بالحكاية احتفاؤه بالأنواع الأدبية الأخرى، لاسيما لما نجد موضوعات الحكاية قد انفتحت على شخصيات متنوعة: رجال سلطة، عوام، ظرفاء، سفهاء، علماء، مفكرين، فقراء، نساء، أطفال... إضافة إلى شخصية التوحيدي ذاته، لما لها من علاقات بفئات عصرها الاجتماعية والسياسية والفكرية.

فثمة علاقة وطيدة في حكايات التوحيدي، بين الشخصية والموضوع، وتسلبت من الراوي على شخصيات حقيقية خبرها أو سمع عنها، أو قرأ عنها تعيش في أزمتها ومحن في قالب ممتع مشوق،

1- جيزار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 37.

2- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتحليلات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 178.

3- عبد الله إبراهيم: النشر العربي القديم، بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1925،

رغم المعوقات التي وضعتها السلطة لضبط عمليتي الحكيم داخل الخطاب السائد، وهذا بكبح وجهات نظر الرواة داخل الحكايات.

هذا وقد استندت حكاية التوحيدي إلى بعض الظروف الخاصة، كما اشتغلت بالمعاصر أين تابعت مناقشة مختلف القضايا المعاصرة، فتشكلت حكاية الصاحب واليهودي تمثيلاً مميّزاً لفعالية النوع الحكائي في إجادة حبكة صورة الصاحب، حيث يفرغ التوحيدي - بالحكاية - شخصية الصاحب من مضمونها الفكري ويدفعها إلى الظهور بمظهر حب المديح، والتسلط والإعجاب بالنفس.

لقد سعت الحكاية عند التوحيدي لنقد القيم الثقافية والشخصية لبعض رجالات العصر، وإظهار وجهة نظر الراوي "التوحيدي"، فتميزت الحكاية بإعادة صياغة المبادئ الفكرية للراوي وتوجيهها، كما حاول من خلال إبراز التوتر والتناقض الاجتماعي وتحدي السلطة السياسية، والدينية، والأدبية أن يشكل عوامل توازن، وتغليب كل ذلك بوظيفة أدبية مطردة ولازمة لإحداث الأثر الجمالي في ذهن المتلقي، وتقبل وجهة نظر الراوي.

وتتجسد الشعرية في مظاهر عدة، لعل من أبرزها اللغة التي تشغل العناصر الحكائية القائمة على الحدث والحوار وأفعال الشخصية. من ذلك قول التوحيدي: «فقال: أيها الصاحب ولم تتقد وتشتط، ولم تلتهب وتختلط؟ كيف يكون القرآن عندي آيةً ودلالةً على النبوة، ومعجزه من جهة نظمه وتأليفه وإن كان النظم والتأليف بديعين غريبين، وكان البلغاء فيما تدعي عنه عاجزين، وله مدعين، وها أنا أصدق عن نفسي وأقول ما عندي: إن رسائلك وكلامك وفقرتك، وما تؤلفه وتباده به نظماً ونثراً هو فوق ذلك»¹.

وقوله أيضاً: «إنّ الحطّب في هذا أراه يطول، والكلام يتردد، والمناظرة تزبو، والحجة تقف، والفرصة تفوت، والعدو يستمكن»².

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1998، ص208، 209.

² - المصدر نفسه، ص342.

وقوله: «وكان المحوسّي أبو نصر قد قدم من عند الملك عضد الدولة، وهو يَفْتَلُ الحبل ويبرم، ويؤخّر مرةً ويقدم أخرى، ويهاب مرةً ويُقدّم، وكان الحديث قد بُيِّتَ بليل، واهتمَّ به قبل وقته بزمان»¹.

وقوله: «والموت والحياة بعون الله، ليس هذا مما يباع في السوق، أو يوجد مطروحا على الطريق، ولكن الإنسان، ولا قوة إلا بالله، طريف أعمى كأنه ما صحَّ له منام قط، ولا خرج من السُّمَارِيَّةِ إلى الشطّ، وكأنه ما رأى قدرة الله في البط إذا لقط كيف يتقطّط»².

وقوله: «... وأنا أهاتيه هكذا أياما وليالي، أتأطر* له تارة بالاستحسان والقبول، وأتعسّر عليه تارة بالتوقف والفتور، ولا أفارق الكيس والحيلة حتى استنفدت قوّته وقوّتي له، ثمّ قبّلت أطرافه، وتباكيت وقلت...»³.

فهذه النصوص السابقة تضطلع بوظيفة إيجاد عالم أدبي في مستويات عدة، ويتجلى خاصة في التحيز الأدبي في بنى التوازي: (تنقد وتشتط)، (تلتهب وتختلط)، (عنه عاجزين، له مذعنين)، (يفتل الحبل ويبرم، ويهاب مرةً ويقدم)، والطاقات الإيقاعية من سجع وجناس، والانحرافات اللغوية تقديما وتأخيرا وحذفا: " الحجة تقف، والفرصة تفوت، والعدو يستمكن"، والمفارقة الناتجة عن عدم التناسب الدلالي والانسجام الصوتي في النص الرابع خاصة: " كأنه ما صحَّ له منام قطّ، وكأنه ما رأى قدرة الله في البط"، وما ينتج من كل هذا من مشاهد تصويرية، مسرحية، تتراوح بين التداعي الحدثي " الحجة تقف والفرصة تفوت، والعدو يستمكن"، والنقطيع المشهدي في الصورة الواحدة: أتأطر له تارة بالاستحسان والقبول، وأتعسّر عليه تارة بالتوقف والفتور، يضاف إلى ذلك التضاد: " (يؤخر، يقدم)، (يهاب، يقدم)، مما يمثل تشاكلا واضحا في مستوي النص اللغوي والدلالي، الذي ينزع إلى تصوير

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 345.

² - المصدر نفسه، ص 325.

* أتأطر: تأطر: تشقّ وتعطف.

³ - المصدر نفسه، ص 149.

التقابل بين نمطين من الشخصيات غالباً.

كما نجد الوظيفة الجمالية تعطي صيغة تحفيزية لتقبل الحكاية، وهذا من خلال تقبل الوظائف الأخرى، أو على الأقل تقبل وجهة نظر الراوي " التوحيدي"، في مضامها النقدية والانتقادية والتقييمية للشخصيات والأفكار ظاهراً وباطناً. وهذا من خلال التدخل في المحكي؛ لإعطاء المتلقي مكاناً، ومخاطبته بالوظيفة مباشرة؛ «لأنه رأى كلامه شُبّهةً على اليهود، وعلى عالمهم وحبرهم مع سعة حيلهم، وشدة جدالهم، وطول نظرهم، وثباتهم لخصومهم، فكيف لا يكون شُبّهةً على النصارى وهم أليّن من اليهود عريكةً، وأطفأهم ثائرة، وأقلهم مرءاً، وأكثرهم تسليماً»¹.

«انظر - أكرمك الله - إلى هذا الرجل العظيم الطّاق، الفسيح الرّواق، الذي لا يُرضي أحداً، كم ينخدع، وكم يذوب مرة للشاذباشي، ومرة لليهوديّ، ومرة للتاجر المصري، ومرة للخراساني، ومرة للبغداديّ، فهل هذا إلاّ البوق*، والرّكاكة وضُعب النّحيزة، وسوء التّخيل، وقرب العوّر، وقلّة العقل»².

«فقال الأمير، وكان مُلّقناً♦: هذا ابن كامه وهو صاحب الذخائر والكنوز، والجبال والحصون، ويده بلاد، قد جمع هذا كله من نعمتنا، وفي مملكتنا وأيامنا...»³.

وباطنا في حقن هذه الوظائف داخل النسيج العام للبنية السردية: لغة، وشخصية، وحوار، ووصفا.

«هذا ابن كامه وهو صاحب الذخائر والكنوز، والجبال والحصون، ويده بلاد، قد جمع هذا كلّ من نعمتنا، وفي مملكتنا وأيامنا وبدولتنا وهو جامٌ ماشيك، ومختمٌ ما فُضّ مُذ كان. ما تقول

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 208.

* البوق: باق الشيء: فسد، والنّحيزة: الطبيعة.

² - المصدر نفسه، ص 208، 209.

♦ الملّقن: السريع الفهم: الذكي.

³ - المصدر نفسه، ص 343.

* جام: أي جامع، و شيك: ألمه بالشوك كناية عن نقص المال.

فيه؟¹، «... قال فأعدُّها وأمرُّها وأطربُّ بإنشادها...»².

قال مؤيد الدولة لابن العميد: «وأرى في الوقت أن نذكر وجهها للمال حتى نحتج [به]، ثم نستمدّ في الثاني منه، ونرضي الجند في الحال، ونحزم في الأمر، ونظهر المرارة والشكيمة بالاهتمام والاستعداد، حتى يطيرَ العين* إلى خراسان بجدنا واجتهادنا وحزمنا واعتمادنا»³، وقال أيضا لابن كاماة عن ابن العميد: «وقد حرَّك خُراسان علينا»⁴.

ولقد ساعد نمط الرؤية من الخلف: الراوي < الشخصية، وهذا لما يكون الراوي أكثر وعيا من شخصياته، في إضاءة موسعة لدلالة الحدث والوظيفة طبقا لنسقه الثقافي والفكري، أي أنه أعاد إنتاج المحكي وفق رؤيته.

وهكذا تطلب الامتداد النصي القصير للحكاية عند التوحيدي تفعيلا للجانب التقني، الذي دخل في علاقة وظيفية مع المحكي، وتحجيمًا لمكوّني الفضاء الحكائي، والزمن الحكائي، إلا ما يخدم مباشرة دلالة الحدث والشخصية، فجاءت التحديدات الزمانية والمكانية من خلال الحدث.

«ووردَ المهرجان فدخلتُ عليه في غِمار النَّاسِ، فلما أنشدَ يونس تقدمتُ فأنشدتُ»⁵.
«فحقره ابن عباد، وكان لا يهشّ له، فجعل الحصريّ يقف في الأسواق، والشوارع العظام، والمربعات الكبار، وينادي بصوت جهير ويقول...»⁶. «فلما حصل الحَط، وجنَّ الليل وسُئِل ابن كاماة وحضر وقال له الأمير...»⁷.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 343.

² - المصدر نفسه، ص 140.

* العين: الجاسوس.

³ - المصدر نفسه، ص 342.

⁴ - المصدر نفسه، ص 345.

⁵ - المصدر نفسه، ص 140.

⁶ - المصدر نفسه، ص 300.

⁷ - المصدر نفسه، ص 344.

فهذه التحديدات الثلاثة لم تأت تخطيطاً تقنياً للمكان والزمان بقدر ما تطلبتها أحداث الحكايات، وضرورات بعض المواقف (المؤامرة، الليل) إلا أن التخطيط التقني يظهر جلياً في محاور أخرى من بينها الزمن في وضعيته الاختصاصية. " فلما كان بعد أيام... "

فالخذف هنا يلغي حلقة من الحكاية، وهذا من خلال فتحه ثغرة في الحكيم، حيث عمد إلى الإيجاز في الكلام، وتسريع الإيقاع وهذا من خلال عدم ذكر أحداث ثانوية كان لزاماً أن تقع بين الأحداث الرئيسية.

وفي السياق نفسه يختار الراوي إيقاف الحكاية عند نقطة محددة، رغم توقع وجود أحداث مثيرة لو استمرت، كما هو الحال في حكاية ثورة خراسان عند قرار تصفية ابن العميد.

«قال: فأنا أكفيكموه، ثم كان ما كان»¹.

فبفضل تقنية الخذف تتجه الحكاية إلى أسلوب شديد الكثافة والتركيز لدرجة تقليل الوصف في العمل الحكائي، بيد أن واقع الحكاية التوحيدية يشير إلى غير ذلك، فمحمل وظائف الوصف تكمن في تأخير الحدث، أو توضيحه أو تفسيره، أو الاستراحة السردية بتعطيل الزمن.

وعندما يعرج الوصف إلى الشخصية يصبح مكوناً أساسياً من مكونات الحكاية، وعاملاً من عوامل رسم الشخصية الحكائية التي لا تسمح الحكاية بتمدها السردية.

«وهو مع ذلك في قوله كالأسد في غيـله*، والنمر في أشبه، والشعبان في وجاره، حتى إذا غُمز غمزةً، أو وخز وخزّةً، رأيت معاقد حِلْمه متحلّلة، وذخائر صبره منتهبة، وكظْمه الذي كان يُدِلُّ به مفقوداً، وحلده الذي كان يدّعيه باطلاً»².

كل هذه المظاهر تعد أنساقاً نسبية في الحكاية، حيث تعمد إلى توجيه بنية الحدث، غير أن

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 346.

* غيـله: الغيل: موضع الأسد، والأشب: كثرة الشجر.

² - المصدر نفسه، ص 77.

المظهر التقني الثابت قد خضعت له الحكاية والسرد عامة، فالتدخل هو الذي يعطي للراوي موقعا مهما في البنية الحكائية، خاصة أن صياغات التدخل تتوازي أدبيا وصياغات الحكاية، وأن الراوي في تدخلاته يوازي بين أدبيات الموروث الإخباري الشفاهي، والكتابة ذات التنظيم النصي، والمظهر الأدبي.

التوضيح: «فأوماً إلى المصري بأن قُل: رسائلك هي العزبية* والمطلوبة، وهي المشتهاة والمستعملة، وكان إيماءه باليد والإصبع والحاجب والشَّفَّة»¹.

التفسير: «فأعاد المصريُّ الجواب المتقدّم ونجّح الخادم على رُسمه قائم يشير بمثل ما أشار إليه في المجلس الأول وهذا لا يَفْطَن، وفي أهل مصرَ سلامَةٌ صدرَ شبيهة بعباوة طبع، فالتفتَ ابن عباد إلى الخادم وقال...»².

التعليل: «فلم يكن يفهم التاجر لشقائه معنى الإشارة»³. «وأمر بطرح النار فيها من غير تثبت لفرط جهله، وشدة نزقه»⁴.

التلخيص: «... أَفْهَلُ هذا إلا رِقَاعَةٌ تحتها جُنُونٌ صِرْف، وَسَرَطَانٌ في الدِّمَاغ، وَعَلَّةٌ في العقل، وفساد في المزاج»⁵.

وهكذا كانت حكاية التوحيدي نتاج الرواية التي تجسد قضايا محددة، ومواقف وشخصيات، أساسها إنجاز الراوي تقنية ووظيفة.

وتعد حكاية أبي القاسم البغدادي، أو الرسالة البغدادية نموذجا مكتملا للحكاية عند

* العزبية: من الإبل والشاة التي تعزب عن أهلها في المرعى أي تبعد.

1- أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 207.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص ن.

4- المصدر نفسه، ص 140.

5- المصدر نفسه، ص 207.

التوحيدي من جوانب عدة، كالشخصية والفضاء والزمن، والحدث الشعبي المعاصر الذي يحظى بتقديم شخصية مزدوجة تعكس قيم المجتمع التقابلية بمظاهرها.

هذه الحكاية تعد من أبرز الحكايات في السرد العربي القديم عامة وسرديات التوحيدي خاصة. وهي حكاية شخصية تعمد إلى وصف الشخصية التي ستسهم بتوجيه مختلف مسارات الحدث.

«كان هذا الرجل المحلي، يعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبصان كأنهما تدوران على زئبق، عيارا، نغارا، شهقا، بابليا، أدبيا، عجيبا، رصافا، قصافا، مداحا، قداحا، ظريفافا، سخيافا، نبيها، سفيها، قريبا، بعيدا، وقورا، حديدا، مصادقا، ماذقا، مسامرا، مقامرا، لوطيا، حلقيافا، شكازا، طنازا، همازا، غمازا، همزة، لمزة، سبابا، عيابا، معريدا، منددا، صديقا، زنديقا، ناسكا، فاتكا، غرة، عرة، عيرة، ترهة، مفروكا، مدلوكا، قوادا، كاروكا، درجا في درج، في خرج في برج، مختوما بالعنبر، ملفوفا في الحرير الأخضر، أشخم من طين السماكين، وأنتن من ريح الدباغين، قد نشأ بين دكول، ودقيش، وقمور، وزنكلاش، ولآج وخرّاج، عيبة عيوب، وذنوب ذنوب، وجراب جرب، وجلباب حرب، دغرة من صنّ قماش، قبضة من كفّ وقاد، كبة على مزيلة، أخرج من خرق البول، أعتق من البردة، أضّر من الجبن العتيق، أفسد من الجرذان، ابن بظراء على شهباء، ابن أرملة قد ربّدت قطنها في القمر، عرقال العراقي، عقدة في جبل كتاف، قد عاشر المقامرين والنباذين، وتخلّق بأخلاق المخانيث والقرّادين، ودرس علم الزّواقين والمشعبدين»¹.

تصف هذه الحكاية التي يستغرق الزمن فيها يوما واحدا رحلة رجل كثير التجوال يدعى: أبو المطهر محمد بن أحمد الأزدي، كاشفا عن تقاليد عصره، حيث اختار رجلا من بغداد صاحبه برهة من الزمن هو - أبو القاسم البغدادي - صاحب الألفاظ الخشنة والعبارات المستفضحة، يعكس من

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، تح: عبود الشالجي، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط2، 2010، ص 46-51.

وجهة نظر الأزدي أخلاق البغداديين وطباعهم على اختلافهم، جاعلا إياهم في صورة واحدة، يقع تحتها نوعهم، بحيث لا يختلف الأشخاص إلا باختلاف المراتب وتفاوت المنازل،¹ معتمدا في ذلك على السرد الذاتي الذي تتوالى فيه المشاهد لعرض جولة أبي القاسم في أماكن اللهو والمجون، ومجالس التطفيل والغناء.

تشير المقدمة التي خص بها الأزدي الرسالة إلى خصوصية الخطاب السردى العربي القديم، من مقامات وشعر ونوادر ورسائل، وما قدمه التوحيدي مبعثرا في سرده عامة، في المحاورة والمناظرة والحكاية والنادرة والوصف المشهدي، وقيامه على شخصية محورية ذات بناء معقد، يضاهي شخصية أبي الفتح الاسكندري في مقامات الهمذاني، وعلى محاكاة الأساليب العربية التراثية شعرا ونثرا، فتحررت الحكاية من الضوابط الاجتماعية والقمع السلطوي، والتحرير الديني، هذه الفكرة ستوجه فيما بعد عناصر البنية السردية.

أما إذا جئنا إلى جملة الاستهلال، نجد أنها تسلط الضوء على شخصية أبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، والتي انتظمت في ست وحدات سردية محددة بعد المقدمة والاستهلال.

الوحدة الأولى: المهارشة الأولى (أصفهان):²

في دار بعض أكابر أصفهان، التي دخلها البغدادي متواضعا في هيئة النساك، قد أسبل طرفه على جبينه، وغطى شطر وجهه، إذا رأى قوما من الناس يهمس بقراءة القرآن، ثم يسلم من خلالها على القوم بلطف ونعمة شجية، إلى أن قال له بعض الحضور: ما في القوم إلا من يشرب ويطرب، فيكتشف أن المجلس هو مجلس شراب وغناء ورقص وخلاعة ومجون، فتبدأ العديد من المواقف مع العديد من الشخصيات الحاضرة سخرية حادة حول الأشخاص والقيم الثقافية والسياسية والدينية.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 42، 43.

² - المصدر نفسه، ص 53 - 90.

الوحدة الثانية: بغداد¹.

وفيها نجده يصف بغداد، مفضلاً إيها على أصفهان من جوانب عدة، كالمناخ، والعمران، والثقافة وغيرها، وهذا من وجهة نظر خاصة، حيث كشف عن عادات البغداديين وتقاليدهم وعلاقاتهم العلنية والسرية، وتفصيلات العوالم السرية للمجتمع من شراب وخلاعة وغناء ورقص وغيرها، في لغة وصفية مركبة تستجلب أغلب نصوص التوحيدي السردية من حكاية ونادرة وخبرا ووصف مشهدي.

الوحدة الثالثة: الشطرنج والغداء².

وفيها يطلب من الحضور أن يتقدم أحد لمباراته في الشطرنج، فيمتنع الجميع عن ملاعباته إلى أن يقدموا أحدهم، وأثناء المباراة دارت بينهما أحاديث جانبية ميزها السخرية بالخصم، كما قدم البغدادى تصورات عن الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية. ثم يبدأ مشهد الغداء، الذي يتجاوز فيه ثقافة الطعام التقليدية وآداب المائدة إلى السخرية من أهل أصفهان، وكذلك ممن جلس على المائدة، من خلال لقطات تصور طريقة البغدادى في الأكل وثقافته الواسعة في هذا الشأن.

أصفهان³.

وفيها يعدل عن رأيه السابق في أصفهان في مواقف وآراء عدة، تحت تأثير الطعام والشراب، ناقداً في الوقت نفسه بغداد، مفرغاً إيها من القيم الإيجابية التي كان قد تحدث عنها سابقاً.

المهارشة الثانية⁴:

بعد أن سكر تماماً يعود إلى رواد المجلس ساخراً، ومقرضاً ومنافقاً، في الوقت الذي كان

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 90 - 274.

² - المصدر نفسه، ص 274 - 300.

³ - المصدر نفسه، ص 300-329.

⁴ - المصدر نفسه، ص 329 - 390.

يستمتع فيه إلى غناء بعض الجواري، ويشرب أقداحاً أخرى إلى أن: «لا يبقى في بدنه عرق ينبض إلاّ عرق النبيذ، ويرنقّ النعاس في عينيه، ويغلبه النوم»¹

الخاتمة:

في صباح اليوم التالي: أول ما يسمع صياحه، مبسماً وحامداً الله ثم يقوم ويلبس الطيلسان على حالته الأولى، ويقول: سلام عليكم، وفيها يعلن الأزدى نهاية الحكاية، مؤكداً بنيتها المدوّرة، حيث تسترجع فيها النهاية بشكل مكثف بدايتها استنتاجاً: «كان عرّة الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المحاسن والمقابح، متجاوزاً للغاية والحدّ، متكاملًا في الهزل والجدّ، موفوراً من الإخلاص والنفاق، متخلّقا منها بأخلاق أهل العراق»².

فمن خلال الفاتحة والخاتمة الموجزتين، يتضح أن متن الحكاية يتألف من سلسلة من الوحدات الحكائية التي تمثل أفعال البطل، والتي استغرقت من الزمن يوماً واحداً، فقد بدأ النص بداية هادئة، وانتهى في نوم أبي القاسم، وخلال ذلك تشتغل البنى، ويكشف النص مدى خبرة التوحيدي الأدبية في تشغيل وإدارة البنى السردية، ضمن حيز زمني قصير، وفي رسم معالم الشخصية في سياقها التركيبي المعقد.

لقد كشفت البنية الحديثة أن متن الحكاية يتألف من عدة وحدات حكاية والتي تمثل أفعال البطل، وأنه خاضع لمنطق خاص ينظم مكوناته، ومجمل التطورات في شخصيته.

3-1- الشخصية الحكائية:

حاول كل من الشكلايني "فلاديمير بروب"، و ناقد علم الدلالة المعاصر "غريغاس" تحديد هوية الشخصية في الحكى، وهذا من خلال العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص، فهي تحدد بالنظر إلى خصائصها ومظهرها الخارجي، رغم تركيز الدراسات الدلالية

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 386.

² - المصدر نفسه، ص 391.

والشكلائية على جانب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكيم.

ومع كل هذا فقد كان التصور التقليدي للشخصية «يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية، والشخصية في الواقع الحكائي، وهذا ما جعل "ميشال زرافا" يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية»¹.

فهوية الشخصية الحكائية لا تلازم نفسها لعدم تمتعها بالحرية التامة داخل النص الحكائي، فبعض الضمائر التي تحيل عليها، قد تحيل إلى ضدها، بمعنى على ما ليس بشخصية محددة، كضمائر الغائب التي تحيلنا على شخصية مجهولة غير محددة، فالقارئ ومن خلال رصيده الثقافي ومعرفته القبلية يمكنه أن يتدخل ليصور صورة أخرى معاكسة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية، وهذا ما عبر عنه فيليب هامون، لما رأى أن الشخصية الحكائية هي «نسق من المعدات المبرجة في أفق ضمان مقروئية النص، أي أنها تقابل شخصيات النص ببعضها، وكذلك من خلال الروابط التي تقوم بينها عبر فضاء النص تعد سبيلا لتحديدتها وربط مفهومها ضمن سياقات النص»².

فالشخصية عند فيليب هامون تعد أحد أشكال الأفعال والصفات، بحيث لا تكتسي أي معنى إلا في إطار سياق الخطابات، كما أنها لا تكتمل ولا تتحدد علاماتها إلا عند اكتمال النص وبلوغه صفحته الأخيرة، فهي «شكل فارغ تكتسب معناها ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات ولا تكتمل حينما تنتهي الصفحة الأخيرة للنص فباكتماله تكتمل الشخصية وتتحدد علاماتها»³.

من هنا يتضح تأثير فيليب هامون بالدراسات اللسانية، وهذا يجعله الشخصية مرادفا للعلامة اللغوية، فكلاهما يكتسب دلالاته من سياق النص، هذه الدلالة لا تكتمل إلا باكتمال النص وانتهائه، لتتصف الشخصية في النهاية بعدم الثبات بحيث تتغير مع تغير مجريات الأحداث.

¹ - حميد حميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 50.

² - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1990، ص 62.

³ - المرجع نفسه، ص 30.

أما رولان بارت (Roland Barthe) لما عرف الشخصية الحكائية على أنها «نتاج عمل تألفي»¹، فإنه يعني أن هوية الشخصية موزعة في النص عبر الخصائص المسندة لاسم علم، والذي يتكرر ظهوره في الحكوي. فالشخصية في الحكوي لا ينظر إليها من وجهة التحليل البنائي المعاصر على أنها بمثابة الدليل، له وجهان أحدهما دال، والآخر مدلول، فالشخصية تكون بمثابة دال من حيث أنها تتخذ العديد من الأسماء أو الصفات التي تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي ما يحاكي عنها من جمل متفرقة في النص أو من خلال تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها، فهي لا تشكل صورة مكتملة إلا من خلال نهاية الحكوي. فبارت يرى «أن الشخصية النفسية ذات الطبيعة المرجعية لا ترتبط أبداً مع الشخصية اللغوية التي لا تحدد من خلال الاستعدادات، والأهداف، أو السمات، ولكن من خلال مكانتها الرمزية في الخطاب»².

من هذا المنطلق لجأ بعض الباحثين في تحديدهم لهوية الشخصية الحكائية إلى طريقة خاصة تعتمد محور القارئ الذي يشكل صورة عنها، وهذا من خلال ثلاثة مصادر إخبارية هي:

- ما يخبر به الراوي.

- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

- استنتاجات القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات³.

فمن خلال هذا التصور السالف الذكر يمكن القول أن تعدد القراء قد يجعل من الشخصية الواحدة تحمل وجوهاً عدة، وهذه إحدى مزايا التحليل البنائي؛ لأنه يجعل الحكوي غنياً بالدلالات، طالما يرفض الاتجاه التقليدي المبني على النظره الأحادية.

ومن الذين فصلوا في مفهوم الشخصية: "غريماس"، الذي ميز بين العامل والممثل، حيث بعث

1- حميد حميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 50.

2- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسين البحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص 46.

3- ينظر: حميد حميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 51.

مفهوماً جديداً للشخصية في الحكيم، وهو ما سماه بـ "الشخصية المجردة"، فهو يرى أن الشخصية قد تعدد ولا تقتصر على شخص واحد، فالعامل في تصور غريماش يمكن أن يكون ممثلاً بممثلين متعددين، كما أنه يمكن أن يكون مجرد فكرة، وقد يكون إنساناً أو حيواناً. وهكذا تصبح الشخصية « مجرد دور ما يُؤدَّى في الحكيم بغض النظر عمّن يؤديه»¹.

فمفهوم الشخصية الحكائية عند غريماش يمكن التمييز فيه بين مستويين: مستوى عاملي، ومستوى ممثلي، فالأول تتخذ فيه الشخصية مفهوماً مجرداً، تهتم فيه بالأدوار، ولا تهتم بالذوات المنجزة لها، أما المستوى الثاني، والذي ينسب إلى الممثل، فتتخذ فيه الشخصية صورة فرد، يقوم بدور ما في الحكيم، فهو يشارك غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو العديد من الأدوار العاملة.

وإذا كان عدد الممثلين لا حدود له، فإن عدد العوامل محصوراً في ستة عوامل، وهي: المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض.

وقد أفضى تفاصيل حضور البطل في الوحدات السردية إلى جملة من الإضاءات التي تتظافر معا لتؤطر الشخصية الحكائية، على أنها:

- شخصية شبه مرجعية، فلا هي مرجعية ولا هي متخيّلة تماماً، وهذا الترحح جزء من صفة متكررة في الشخصية على مدار الحكاية، فهي من جهة تضع المتلقي أمام عوالم تاريخية محددة، ومن جهة أخرى تقدم هذه العوالم من زاوية مغايرة، ووجهات نظر يقتضيها العمل الحكائي.

- شخصية شبه هامشية، تجسد طبيعة المثقف المهتمش وفلسفته الخاصة ورؤيته للكون والحياة، وتمثل شخصية المكدي في مظاهرها مجتمعة: الترحال، السفر، الحيلة، التخفي.

- شخصية شبه اجتماعية: وهذا من حيث التعايش، تناقضها لم يكن حائلاً من انخراطها في الوسط، وتقبل الوسط إياها.

¹ - المرجع السابق، ص 52.

- شخصية دائرية: غير مستقرة على حال، فهي منتقلة من حال إلى حال، مضادة وتعود إلى نقطة البداية.

- شخصية شبه نمطية أدبيا: فالتوازي مع حضاريتها وراقيها الفكري والثقافي، ومعرفتها لمختلف عناصر البنية المعرفية للعصر، واستلهاها التقاء الثقافات، تظهر بشكل مبتذل، بذيء الخطاب، متعدد الأوجه.

- شخصية شبه تمثيلية: من خلال اعتماد الحسي مع قليل من الاستقصاءات التأملية أو التعليقات الفكرية، تمثل مختلف تشكيلات السرد المركب "المحاورة، المناظرة" وقضايا الموضوعية.

- شخصية شبه سكونية: في بنائها على الحكيم، وغياب الفعل داخل الحكاية، وتكرير الحكاية انتقلا ومقدمات احتفالية في يوم آخر ومكان آخر.¹

كان هذا هو الإطار العام للشخصية، وبدخله تترتب البنية السردية الأخرى: الفضاء الحكائي، والزمن الحكائي، والتدخل النصي ترتيبا يمسك الراوي بكل خيوطه. فإذا جئنا إلى نص "الإمتاع والمؤانسة" للتوحيدي على سبيل المثال فإننا نجد قد بني على ثلاث شخصيات رئيسية، والكثير من الشخصيات الثانوية، أما الشخصيات الرئيسية فلعل أولى الشخصيات التي تصادفنا شخصية "التوحيدي"، فهي الشخصية المحورية التي أوكل إليها مهمة السرد وتحريك الأحداث والشخصيات، حيث نجد تطورا قد لحق هذه الشخصية سواء في علاقتها بالوزير، أو علاقتها بأبي الوفاء المهندس، فهي شخصية تقدم نفسها بنفسها كما تقدم الشخصيات الأخرى. من ذلك تقديم التوحيدي نفسه شخصا مخلصا لمعنى الصداقة محاولا إزالة أسباب الشقاق، حافظا للمعروف، يقول: «وَأَسْأَلُ اللَّهَ بَعْدَ هَذَا كُلِّهِ أَلَّا يُسْهِمَ* وَجْهِي عِنْدَكَ، وَلَا يُزِلَّ قَدَمِي فِي خِدْمَتِكَ، وَلَا يُرِيغَنِي إِلَى مَا يَقْطَعُ مَادَّةَ إِحْسَانِكَ وَعَائِدَةَ رَأْيِكَ، وَنَافِعَ نَيْتِكَ، وَجَمِيلَ مَعْتَقِدِكَ بِمَنِّهِ وَلَطْفِهِ، فَهَمَّتْ جَمِيعُ مَا قَلْتَهُ لِي

¹ ينظر: حميد حميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 53.

* يسهم: السهوم تغير الوجه وعبوسه من الهم؛ وكني به عن تغير الحال.

بالأمس فهما بليغا، ووعيته ووعيا تامًا، وبان لي الرشد في جملته وتفصيله، والصلاح في طرفيه ووسطه، والغنيمه في ظاهره وباطنه، والشفقة من أوله إلى آخره، وأنا أعيده هاهنا بالقلم، وأرسمه بالخط، وأقيده باللفظ حتى يكون اعترافي به أرسى وأثبت»¹.

كانت تلك الصورة المتكاملة للشخصية الرئيسية التي تبلورت فيها سماتها الشخصية بعد أن تم بناؤها خلال عملية السرد، فشخصية التوحيدي تبدو متشائمة، قلقلة، تنزع للاغتراب، والحرمان وسوء الطالع، وميل إلى الفلسفة والجدل وسوء الطالع، هذا المسار المتنوع شكل شخصية التوحيدي بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية في النص.

أما علاقاتها مع الشخصيات الأخرى فكانت علاقة مبنية على التواصل معها ما من شأنه أن يقوي الصلات بين الأطراف، فهاهو يرضي أبا الوفاء المهندس ويعلي من شأنه أمام الوزير: «كيف رضاك عن أبي الوفاء؟ قلت: أرضى رضا بآتم شكر، وأحمد نداء؛ أخذ بيدي، ونظر في معاشي، ونشطني وبشّرتني، ورعى عهدي، ثم ختم هذا كله بالنعمة الكبرى، وقلّدي بها القلادة الحسنى، وشمّلي بهذه الخدمة، وأذاقني حلاوة هذه المزية، وأوجهني عند نظرائي»².

فهو في الوقت ذاته يشعر الوزير بعظيم الحدث وجيليل الأمر أن يفوز بلقاء الوزير وحضور مجالسه، ليثبت للوجهاء وأبناء السلطة براعته اللغوية، فيصف الوزير بقوله: «وبسط لي وجهه الذي ما اعتراه منذ خلق العبوس، ولطف كلامه الذي ما تبدل منذ كان، لا في الهزل ولا في الجد ولا في الغضب ولا في الرضا، ثم قال بلسانه الذليق ولفظه الأنيق»³.

وعليه فشخصية التوحيدي قد تميل أحيانا عن خطها الرئيسي في تعاملها مع شخصيات أخرى ليست رئيسية «فأفعال الشخصية ذاتها يجب أن تكون مختلفة بما فيه الكفاية لكي تبرر بياناتها، ومتشابهة بما فيه الكفاية لكي نعرف الشخصية، بمعنى آخر التشابه هو كلفة الشخصية

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 12.

² - المصدر نفسه، ص 53.

³ - المصدر نفسه، ص 19.

والاختلاف هو قيمتها»¹. وإذا كان هذا الفعل هو عبارة عن موقف يتخذه، فهو بذلك يظهر ضعيفة أو عداة لبعض الشخصيات الهامشية التي لا تتنامى في السرد كالعلاقة التي تظهر مع (الصاحب بن عباد وابن العميد)، فهاتان الشخصيتان لا تمتلكان حضوراً في العملية السردية، لكنهما موضوع يدور حولهما السرد.

أما الشخصية الرئيسية الثانية فهي شخصية الوزير "أبي العارض"، الذي يبدأ في بناء شخصيته منذ اللحظة الأولى، وهذا يجعل مجلسه منتدى يلتقي فيه علماء عصره، مثل أبي حيان، وأبي الوفاء وغيرهما ممن كانوا يحضرون مجلسه للمسامرة، والحديث عن مشاغل الدنيا وهمومها في قالب سردي ينم عن ثقافة كبيرة وإطلاع واسع على مختلف العلوم التي سادت عصره، بحيث نجد ابن الفارض يشارك مجالسيه مختلف شؤون المعرفة. فكانت شخصيته تتنامى مع السرد في شكل حوار لتشكّل «صورة متكاملة لها سماتها المطبوعة بحب العلم والفلسفة والفن مما يجعلها مثار خلاف بين أبي حيان وأبي الوفاء إلى جانب حب التقرب من السلطة والاحتماء بها»².

3-2- الراوي :

يعمد الراوي داخل العمل السردى إلى عمل مهم على صعيد ترتيب أجزاء البنية السردية، وتوجيه التقنيات، فهو الذي يجمع كل الخيوط، مسرعاً ومبطئاً، معلقاً ومحللاً، ومجلىاً للشخصية في كافة مظاهرها. فهو الذي يوطر «الوحدات الحكائية التي يلحقها، بسياق أحداث سابقة عليها، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً بعبارة محددة»³.

وتقدم نظرية السرد أشكالاً كثيرة من التصنيفات التي يمكن إدراجها ضمن الرواة، منها ما يهتم بموقع الراوي، ومنها ما يهتم بمقدار مشاركته في الأحداث السردية، وبعضها يهتم بالضمير

¹ - ترفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ص 74.

² - ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2001، ص 210.

³ - عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم: بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء، ص 171.

المستخدم للراوي، لكنها في تعددها لا تخرج عن كونها «تقسيمات نظرية تعمد إلى وضع حدود واضحة لكل نوع من الرواة استنادا على الاستطلاع، وليس على الاستقراء، ومن ثم فإنها ليست الأنواع الوحيدة أو الممكنة بل هي أبرز الأنواع»¹.

فمن خلال التمعن في كتابات التوحيدي، ودراسة المادة المطروحة فيه، يمكن تقسيم الرواة إلى قسمين كبيرين هما: الراوي الخارجي، والراوي الداخلي. وكل قسم ينقسم إلى عدة أقسام:

3-2-1- الراوي الخارجي العليم بكل شيء:

هذا النوع من الرواة لا يشارك في الأحداث، لكنه على علم بمجرياتها، فهو يتخذ موقفا خلفيا، أي الرؤية من الخلف كما سماه "تودوروف"، حيث يكون «الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية»²، فهو يلم بكل تفاصيل الأحداث، كما أنه «يعطي لنفسه حق فتح الذاكرة كما يشاء، وإغلاقها كما يشاء، لا يحكمه في ذلك إلا ذاتيته، التي حاصرته في حدود منتجات حكاية وطبيعتها الزمانية والمكانية الفريدة»³.

وعليه فالراوي له معرفة تامة بما يدور في خلد الشخصيات، كما أنه يمتلك العديد من التفسيرات النفسية والاجتماعية والأدبية لما تقوم به الشخصيات من أعمال، وهذا النوع من الرواة هو الأكثر انتشارا في السرد العربي القديم؛ لأن «هذا النمط من الرواة يلائم أسلوب القص التقليدي الشفاهي والمكتوب»⁴.

ويميز أندرسون إمبرت بين نوعين من الرواة يندرجان ضمن الراوي العليم، هما: الراوي العليم المنقح، والراوي العليم غير المنقح.

ففي النوع الأول يظهر صوت الراوي معلقا وشارحا ومفسرا للمروي، أما النوع الثاني غير

¹ - عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 140.

² - حميد حميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 47.

³ - محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، 2001، ص 110.

⁴ - طه عثمان عمران وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، (د ط)، 1996، ص 148.

المنقح، فيأتي ليقدم النص دون تعليق، تاركاً للمرؤى عليه حرية التفسير، أو يقدم تعليقات يحمل دلالات سلبية، يعلن من خلالها ترك هذه المساحة من الحرية.

من نماذج الراوي الراوي العليم، ما أورده التوحيدي في كتاب: الصداقة والصديق:، يقول فيه أبو حيان التوحيدي: «قال الفرياني محمد بن يوسف* قلت للثوري: إني أريد الشام فأوصني، قال: "إن قدرت أن تُنكر كُلَّ من تعرفُ فافعل، وإن استطعتَ أن تستفيد مائة أخ حتى إذا خلصُوا لك تُسقط منهم تسعةً وتسعين، وتكون في الواحد شاكاً فافعل" قد شدّد هذا الشيخ كما ترى ولست أرى هذا المذهب مُحيطاً بالحقِّ ولا مُعلّقاً بالصواب ولا داخلاً في الإنصاف فإنَّ الإنسان لا يمكنه أن يعيش وحده، ولا يستوي له أن يأوي إلى المقابر، ولا بد له من أسباب بها يحيا، وبأعمالها يعيش، فبالضرورة ما يلزمه أن يعاشر الناس، ثم بالضرورة ما يصير له بهذه المعاشة، بعضهم صديقاً وبعضهم عدواً، وبعضهم منافقاً، وبعضهم نافعاً وبعضهم ضاراً»¹.

فالتوحيدي هنا من خلال دوره كناقذ حاول تقديم رؤية راويه تحت الحكي، إذ يود الراوي إبراز ما يقدمه من مرويات لاعتبارات فنية، وليس لاعتبارات إيديولوجية، فرسالة الصديق جاءت على لسان مؤيديها ومعارضها معاً، الأمر الذي جعله يقدم على تقديم العديد من المرويات عن فوائد الصداقة.

3-2-2- الراوي الشاهد:

هذا النوع من الرواة يكون يكون خارج الحكي، فهو غائب، لكنه «مشاهد أو مراقب لعملية الحكي من خلال الوقوف خلف شخصية (واحدة) من شخصيات العالم القصصي، وهذه الشخصية تقوم بدور رئيس. ومن خلال هذا الموقع المراقب يكون علم هذا النمط محدوداً؛ لأنه يقدم رؤيته من

* أبو عبد الله محمد بن يوسف بن واقد بن عثمان الضبي الفرياني (120هـ - 212هـ) أحد كبار رواة الحديث عند أهل السنة والجماعة، صحب سفيان الثوري مدة بالكوفة، وكتب أحمد بن حنبل الحديث عنه بمكة، وهو من أكبر شيوخ البخاري. سكن قيسارية من ساحل فلسطين وتوفي بها. [ينظر الذهبي: سير أعلام النبلاء، ص123].

¹ أبو حيان التوحيدي: الصداقة والصديق، تحقيق: الشريبي شريدة، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2007، ص159، 160.

منظور شخصية محورية»¹، هذه المراقبة تتم من خلال حاستي السمع والبصر، ليكون الراوي في هذه الحالة بمثابة «العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضا بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع»².

فالمشهد الموصوف يتم عبر المشهد المكاني، وهذا ما يسمح بوجود آفاق واسعة جدا، تحيط بتفاصيل المشهد، وخاصة عند بداية أو نهاية المشهد.

أما إذا جئنا إلى علاقة الراوي الشاهد بمروييه، فإنه يعلم عنها في حدود ما يرى وسمع من أفعالها ثم ينقلها في مشهد مقروء، ومن أمثلة ذلك ما جاء في نص: مثالب الوزيرين، حيث يقول الراوي: «وحدث التاجر المصري من الطرائف: قدم شيخ له هيئة، ومعه ثياب مصر، فدعا به واشترى منه، وتقدم بإكرامه، ورفع الحجاب عنه وقال له: أهل مصر أي شيء يغلب عليهم من فنون العلم؟ ورسائل من يشعفون*؟ فقال التاجر: لهم حِرْصٌ على كلِّ علم، ونصيب من كلِّ أدب، وأما الرسائل فإنهم لا يؤثرون على ما لابن عبد كان الكاتب أبي جعفر شيئا، وكان نجاح الخادم قائما، فأوماً إلى المصري- بأن قل: رسائلك هي العزبة والمطلوبة، وهي المشتهاة والمستعملة، وكان إيماءه باليد والإصبع والحاجب والشفة، وهذا كله لا يُفصح عن حرف، فلم يكن يفهم التاجر لشقائه معنى الإشارة، وانقبض عنه ابن عبّاد، ولم يحاوره، وقام ذاك على حالة قد ناله فيها فتور لا يدري ما سببه. فلما كان بعد أيام حضر وأعاد القول على الوجه، فأعاد المصري الجواب المتقدم، ونجاح الخادم على رسمه قائم يشير بمثل ما أشار إليه في المجلس الأول وهذا لا يفطن، وفي أهل مصر سلامة صدر شبيهة بعباوة طبع، فالتفت ابن عباد إلى الخادم وقال: إذا كان صاحبك سخين العين، قطع الظهر، ابن بظراء، ايش يمكنك أن تعمل! وطرده المصري. أفهل هذا إلا رقاعةٌ تحتها جُنونٌ صرف، وسرطانٌ في

¹ - طه عثمان عمران وادي وادي: القصة بين التراث والمعاصرة، نادي القصيم الأدبي، الرياض، السعودية، 2000، ص 224.

² - يحيى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1990، ص 100.

* يشعفون: شعفه وشعف به شعفا: غشي قلبه حبا.

الدماغ، وعلّة في العقل، وفساد في المزاج»¹.

فالراوي هنا قد حدد المشهد المقروء، وحصره في "مجلس ابن عباد"، أما الزمان يمثل الفترة التي عاشها أبو حيان في كنف الصاحب بن عباد، ثم يرصد الراوي ما شاهده من خلال الأفعال المرئية: (دعا به، اشترى منه، حادثه...)، كما أنه قام بتقديم الأوصاف التي رآها، فالتاجر المصري (ذو هيئة)، (يحمل معه ثيابا)، كما أنه تتبع هيئة نجاح الخادم، وهذا من خلال إيمائه واستخدامه للإشارة باليد والحاجب والإصبع وغيرها، ولما خرج التاجر من مجلس ابن عباد، ثم عاد بعد عدة أيام، عاد معه الراوي، محاولا المطابقة بين ما حدث له في اللقاءين الأول والثاني، ولم يكتف الراوي بنقل هذه الأوصاف، بل علل أفعال الشخصيات، فالتاجر المصري تم طرده لجهله قوانين الإشارة التي استخدمها نجاح الخادم.

3-2-3- الراوي المشارك:

وسمي كذلك لمشاركته مجريات الأحداث، ولذلك يقوم بدورين: دور الراوي، ودور إحدى الشخصيات التي غالبا ما تكون شخصية البطل، وهو ما يؤدي إلى تلاشي المسافة بين الراوي والمروى عليه، وهو ما يسمى بـ "الرؤية مع" بتعبير تودوروف.

أما عن علاقة هذا الراوي بمرويه فهو يدرك الأحداث زمن وقوعها؛ لأن الراوي فاعل فيها، ويحيط بتفاصيلها حتى لو رواها بعد مدة من الزمن، فعند التمعن في كتاب الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي، نجد أن الراوي المشارك (التوحيدي) قد قضى الليالي في مسامرة الوزير ابن سعدان مشاركا في مجلسه، فهو يقول منذ الليلة الأولى «أمري بالجلوس، وبسط لي وجهه الذي ما اعتراه منذ خلُق العُبوس؛ ولطّف كلامه الذي ما تبدّل منذ كان لا في الهزل ولا في الجدّ، ولا في الغضب، ولا في الرضا. ثم قال بلسانه الدّليق ولفظه الأنيق: قد سألت عنك مرات شيخنا أبا الوفاء... فقلت قبل: كلُّ

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 206، 207.

شيء أريد أن أجاب إليه يكون ناصري على ما يراد مئي¹.

لتحول القصة المؤطرة فيما بعد إلى إطار يشمل العديد من المرويّات التي يشارك فيها أبو حيان من موقع الراوي البطل، ومن نموذج ذلك ما يرويّه التوحيدي عن رحلته إلى الحج، مع جماعة من الصوفية، يقول: «وكنّت في البادية في صفر سنة أربع وخمسين منصرفاً من الحج ومعّي جماعة من الصوفية، فلحقنا جهد من عوز القوت وتعذر ما يمسك الروح في حديث طويل - إلا أنا وصلنا من زبالة - بالحيلة اللطيفة منا، والصنع الجميل من الله تعالى - إلى شيء من الدقيق فانتعشت أنفسنا به... فلما بلغنا المنزل قعدنا لنمارس ذلك الدقيق، ولقطنا البعر ودقاق الخطب، فما أجمعنا على العجن والملك لم نجد الحراق - وكان عندنا أنه معنا، وأنا قد استظهرناه فدخلتنا حيرة شديدة، وركبنا غم غالب، وسفنا من ذلك الدقيق شيئاً، فما ساغ ولا قبلته الطبيعة... وبتنا طاوين ساهرين، قد علانا الكمد وملكنا الوجوم والأسف... فلما كان العصر من ذلك اليوم كنت أسير أمام القوم أجرئهم وأسألهم، وكنّت كالحطب لهم... فوجدوا خرقة ملفوفة فيها حراق فهلّلو وكبروا»².

فالراوي يقدم مرويّه بعد مرور ما يربو عن الواحد والعشرين سنة من وقوع الأحداث، لكن من خلال ضمير المتكلم (كنت، لحقنا، دخلتنا، أسأل، قلت...) استطاع رواية بدقة ما حدث في هذه الرحلة، كأنه «يحقّق نوعاً من الارتباط بالجنس الرحلي بالأحداث وبذاته كراو مؤلف ورحالة، فتصير الظروف الاجتماعية للرحالة وتحركاتها العملية وجذوره الجغرافية ذات تأثير ملموس على خطابه»³.

هذا التأثير كان جراء الظروف التي عايشها الرحالة في رحلته من هم وغم، وكرب وحسرة، إضافة إلى الفرح والسرور، والارتياح، فهاتان الحالتان المختلفتان، تصاحب كل حالة منها حركة فعلية للراوي، أي يبرز فيها دور الراوي المشارك/البطل، حيث يقود الجماعة "أجرئهم وأسألهم، وكنّت كالحاطب لهم" ولما تحقّق الفرج، قام الراوي بالربط بين المروي، وبقية المرويّات الأخرى السابقة

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 27، 28.

² - المصدر نفسه، ص 88.

³ - شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 285، 286.

واللاحقة عليه في نص "الإمتاع والمؤانسة"، حيث مكن القدرة الإلهية والمشية الربانية. فكشف موقع الراوي في الحكاية يقتضي تبعا دقيقا لمظاهر هذا الموقع ولتدخلاته في الحكاية، وأنواعه داخل الحكاية. أول ما تبدأ به الرسالة البغدادية الفقرة الآتية: «قال الشيخ الأديب أبو المطهر محمد بن أحمد الأزدي، رحمه الله عليه»¹، في إشارة إلى راو متخيل لا أساس تاريخي له، استدعته الضرورة الفنية، كما رغب التوحيدي في إيجاد راو يروي عنه نصا مكشوفاً.

ويتمثل حضور الراوي الخارجي "الأزدي" بقوة في الافتتاح والاختتام، حيث وصف أجواء الحكاية وبطلها افتتاحاً، وكسر انغلاق/ انفتاح البنية السردية اختتاماً، ويظهر على نحو متقطع في أثناء الحكاية متدخلًا محايداً وموجهاً. ففي التدخل المحايد يقوم الراوي بوظيفة تنسيق الحكاية وتنظيمها، وتقديم الأحداث والشخصيات لسد ثغرات النص.

- «وينظر إلى رجل في المجلس وهو يخدم الداخلين ويكرم الناس فيقول: ...»².

- «ثم يلتفت إلى الحاضرين، ويقول: ...»³.

- «ويسكت ساعة ثم يقول: ...»⁴.

- «ثم يمدّ يده، بعد الإمعان في صنوف البوارد، [إلى الجدي]، ويكشط جلده»⁵.

فهذا النوع من التدخل لا يشكل قيماً أدبية أو دلالية داخل الحكاية لقيامه على النقل والوصف، في حين تأخذ التدخلات الموجهة بعداً تقنياً شديداً للدلالة على وجهة نظر الراوي فيما يروي، في التعليق والتفسير، ورصد مكونات الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، أي في

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 42.

² - المصدر نفسه، ص 76.

³ - المصدر نفسه، ص 78.

⁴ - المصدر نفسه، ص 114.

⁵ - المصدر نفسه، ص 293.

الموقف من الحدث، وتقويمه من زاوية غير بريئة من القصيدة ... «وينشد مفتتحاً للهديان ...»¹.
- «ثم يفتح عينيه، كأنه يفيق من غشية، ويقول...»².

- «ويلتفت عنه إلى اليسار، ويقول لمن يليه، على العادة في النفاق والحديث»³.

- «وينشد كأنه يخاطب السلطان، مستعينا به عليهم ومستغيثاً...»⁴.

الشيء المهم في البنية السردية للحكاية هو: تغيير الراوي "الأزدي" الذي يتكفل بتقديم شخصية البغدادي المشكلة للحكاية، ليصبح البغدادي نفسه، وفي هذه الحالة يتحول الراوي الخارجي إلى راو داخلي يبدأ برواية حكايات فرعية -على غرار ألف ليلة وليلة- فيصبح بذلك راو داخلياً وخارجياً في الآن نفسه، فهو داخلياً بالنظر إلى حكايته وهي "الرسالة البغدادية"، وخارجياً باعتبار الحكاية الفرعية التي هو بصدد حكيها.

وعلى هذا الأساس فقد تناوب على الحكاية نوعان من الرواة، خارجي وداخلي، الأول إطار الآخر وموجهه، والمسيطر على خيوط روايته والمتحكم في فعل الحكيم لديه.

3-3- الفضاء الحكائي:

تعد الأبحاث المتعلقة بالفضاء الحكائي حديثة العهد، مما يؤكد أنها لا تزال بعد في بداية الطريق، فمعظم الآراء حول هذا الموضوع لا تعدوا أن تكون مجرد اجتهادات متفرقة لها قيمتها، مما يجعل من الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهوماً واحداً للفضاء، فمنها ما يقدم تصورين أو أكثر ومنها ما يقتصر على تصور واحد.

فالفضاء يتميز عن المكان بكونه يحوز طابع الشمولية وتنوع في المستويات والدلالات، فهو

1 - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 279.

2 - المصدر نفسه، ص 112.

3 - المصدر نفسه، ص 331.

4 - المصدر نفسه، ص 355.

كما جاء في لسان العرب لابن منظور: «هو الخالي الفارغ الواسع من الأرض»¹. أمّا المكان: «فموضع لكيئونة الشيء فيه»².

وعليه فالفضاء ممتد وواسع لدرجة احتوائه للأمكنة والفراغات والحيزات والمسافات وجل الأجسام والمحتويات التي هي بحاجة إلى مساحات تتموضع فيها، وأوساط تحيط بها، فالفضاء يتعدى المعطى الجغرافي إلى بناء هندسي وتشكيل جمالي وخلفية معنوية لكل مكونات السرد. لذا يتصف الفضاء بالتعدد والتنوع ليشمل الأنواع التالية:

3-3-1- الفضاء كمعادل للمكان:

يعد المكان مكوناً رئيسياً في بنية السرد، حيث لا يمكن تصور حكاية دون وجود مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، فكل حدث يأخذ وجوده ضمن مكان محدد، وزمان معين.

لذا يفهم الفضاء من هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي³. فالروائي في نظر البعض «يقدم دائماً حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن»⁴. فالفضاء هنا معادل لمفهوم المكان في الرواية الذي تصوره قصتها المتخيلة.

غير أن جوليا كريستيفا لما تحدثت عن الفضاء الجغرافي لم تجعله منفصلاً عن دلالاته الحضارية، فهو يحمل مع العالم القصصي جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون مرتبطة بعصر من العصور، أي تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصة للعالم.

أما الباحث السيميائي "لوتمان" فيعرف المكان بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة

¹ - محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج6، مادة: فضاء، ص 223.

² - المصدر نفسه، ص 435.

³ - ينظر: حميد حميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 53.

⁴ - المرجع نفسه، ص ن.

(من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الاتصال، المسافة...)»¹.

كما أن المكان يمثل إلى جانب الزمان «الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية. فنستطيع أن نميز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان»².

فإذا كان المكان الواقعي يتحدد بمفاهيم المكان حسب الجهات: (أعلى، أسفل، يمين، شمال، داخل، خارج)، فإن المكان الحكائي بالإضافة إلى أبعاده المكانية يتصف بـ:

- أنه فضاء لفظي: وهذا من خلال وجوده في إطار اللغة فحسب، فهو يختلف عن «الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب»³.

- فضاء ثقافي: فتشكل الفضاء الحكائي من الكلمات يجعله أساسا فضاء ثقافيا، وهذا من خلال تضمينه جميع القيم والتصورات والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها؛ لذلك نجد تميز هذا الفضاء اللفظي عن تلك الفضاءات التي يعبر عنها برموز غير لغوية: كالرياضيات وعلم الكيمياء والفيزياء وغيرها، كونها فضاءات مجردة تعبر عن علاقات صورية شكلانية فقط.

- فضاء متخيل: يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات؛ ليشكل الفضاء في السرد مع البنية المكانية جانبا حكائيا تخياليا متجاوزا لأشكاله الهندسية، فما هو هام في السرد هو ذلك الجانب الحكائي التخيلي للفضاء.

¹ - لوتمان يوري: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، المغرب، ع 8، 1987، ص 69.

² - المرجع نفسه، ص 59.

³ - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص 27.

3-3-2- الفضاء النصي:

ونعني به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، لذا كان اهتمام ميشال بتور بهذا الفضاء كبيرا، فقد كان يقدم تعريفا هندسيا خالصا للكتاب إذ يقول: «إن الكتاب لم نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة»¹.

فالبعد الذي يتحدث عنه هنا هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات، حيث نجد أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكيم، كما أنه يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي.

وعليه فالفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني؛ لأنه لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده، فهو مكان محدود، لا تتحرك فيه إلا عين القارئ.

3-3-3- الفضاء الدلالي:

لقد تحدث "جيرار جنيت" عن الفضاء الجغرافي، المتولد عن القصة في الحكيم، فهو يومية إلى فضاء من نوع آخر له صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية شارحا طبيعة هذا الفضاء على النحو التالي: إن التعبير الأدبي يحمل أكثر من معنى، حيث يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل معنيين: أحدهما: حقيقي، والآخر مجازي. فالفضاء الدلالي «يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب»²، فليس من الضروري أن يكون مبحثا حقيقيا في ما يسمى الفضاء، فجيرار جنيت لم يتحدث إلا عن مبحث بلاغي يدعى "المجاز"، أو "الصورة"، وفي هذا يقول: «إن الصورة، هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تحب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها

¹ ميشال بتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونينوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 112.

² جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 148.

مع المعنى»¹، كما أن هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس كونه مجرد مسألة معنوية، فأغلب النقاد ممن تحدثوا عنه كانوا يراعون شرطا أساسيا، هو وجود مكاني يمكن أن يدرك أو يتخيل.

3-3-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

لما تحدثت كرستيفا عن الفضاء النصي للرواية لم تجعل له الدلالة نفسها للفضاء النصي، وإنما تحدثت عن ما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي فيقول: «هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي»².

فالفضاء تحول هنا إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي/ الكاتب في إدارة الحوار، فهي تشبه الرواية بالواجهة المسرحية، يحركها الراوي وفق خطة مرسومة، فما تتحدث عنه كرستيفا هنا يشبه إلى حد بعيد ما يعرف بـ: زاوية رؤية الراوي.

وعليه فثمة مفاهيم وتداخل في تصور الفضاء الحكائي، منهم من يراه معادلا للمكان، أو فضاء نصيا، أو دلاليا، أو منظورا، فالمكان هو الموجه لمختلف الفضاءات، ويتجلى في غير أثر داخل الحكاية، فالحكاية التي تتشكل في إطار مجلس في مدينة أصفهان الفارسية الشيعية، وبطلها عربي من بغداد " أحمد بن علي التميمي " يتفاعل بناؤها النصي وفق هذا من البداية: «ولا يزال يتصنع ويتخشع، إلى أن يلحظ واحدا من القوم متبسّما، فيقول حينئذ، بذلك الخشوع، والاستكانة والخضوع، بعد إسبال الدموع، وتصاعد الأنفاس من الضلوع: يا قاسي القلب، أكلّ هذا الطرب، بعد قتل الحسين الذبيح؟ لا حول ولا قوّة إلاّ بالله، أنت في لهو وطرب، وأهل بيت نبيك في قتل

¹ - المرجع السابق، ص 148.

² - جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، (د ت)، ص 186.

و«حرب»¹.

كما استطرد في نص شعري طويل لعبد الله بن كثير السهمي في الولاء لآل البيت بالغ الدلالة على فعل الفضاء في توجيه مسارات الحكيم، وحين يكتشف البغدادي أن الفضاء ليس كما تصوّره يتغير مستوى الخطاب، والمظهر الخارجي للشخصية. «ثم ينطلق من حبسته، ويجلّ عقد جبوته، وينحّي طرف طيلسانه عن جبهته، ويستوي في جلسته، ويقول: ...»².

هذا وقد حضر الفعل الكلامي الذي هيمن على الشخصية، فكان من نتيجته إهمال الكثير من التفاصيل، والملامح المميزة للفضاء، وما أبرزته الحكاية من بعض المحطات الوصفية التي يتوقف عليها الحكيم.

وعليه فقد كان الفضاء في الرسالة البغدادية - سواء أكان أصفهان، أم بغداد، أم وصف مجالس الغناء محايداً ما دامت الحركة السردية لا تجري في المكان، بل تجري في الحكيم "الكلام"، وبالتالي لم يأت أداة للتعبير عن موقف الشخصية، وخلق دلالة ما، ولم يمتّ بصلة بشخصية البغدادي "محور الحكاية".

3-4- الزمن الحكائي:

لقد حظي الزمن باهتمام الفلاسفة والمفكرين، وهذا يتضمنه العديد من الثنائيات المتناقضة المتعلقة بالكون والحياة: كالوجود والعدم، الثبات والحركة، الحضور والغياب، الزوال والديمومة، والإيمان والكفر، الحياة والموت، كما أن الزمن أصبح يمارس فعله في الوجود على كل المخلوقات، فهو كالموت حق على كل حي إذ: «ينخر كالسوسة في باطن كل كائن محدود»³، كما أن للزمن أهمية كبيرة في الحكيم، فهو يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي، وعادة ما يميز أصحاب السرديات

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 53، 54.

² - المصدر نفسه، ص 56.

³ - زكرياء إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 82.

البنوية في الحكى بين مستويين للزمن: زمن القصة، وزمن السرد¹، فالأول يعبر عن زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، من بدايتها إلى نهايتها تبعاً للتتابع المنطقي للأحداث، في حين يشير زمن السرد إلى الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقاً لزمن الخطاب.

فهذان الزمان متعارضان، وهذا راجع لطبيعة كل منهما؛ فزمن الخطاب أحادي البعد، وزمن القصة متعدد، أي يمكن أن تجري العديد من الأحداث القصصية في زمن واحد، في حين نجد زمن الخطاب لا يسمح بذلك بسبب المفارقات الزمنية المختلفة في الخطاب الروائي. وهكذا نجد العديد من الأشكال الناتجة عن علاقة زمن القصة بزمن الخطاب من خلال ما يسميه بعض النقاد «التضمين، أو التسلسل، أو التناوب»²، فالتضمين معناه: أن تتضمن القصة الواحدة قصصاً فرعية تحكى ضمنها، كما هو الحال في ألف ليلة وليلة، أما التسلسل فيتم من خلال التتابع القصصي، أو كثرة الأحداث، فما إن تنتهي حكاية حتى تبدأ حكاية أخرى.

فزمن القصة يشمل ما هو كوني، ويتضمن الفصول والشهور والأيام، وتدل عليه المؤشرات الزمنية الصريحة؛ بهدف ضبط أوقات معينة، كوقت السفر مثلاً، كما يشمل ما هو «تاريخي من آثار وأعمال يقوم بها البطل أو شخصية أخرى وبواسطة المؤشرات يمكن إقامة القصة عن طريق جمع تلك المؤشرات في نظام زمني تدل عليه المحددات مثل السنة واليوم وغيرها»³.

ويذهب بعض النقاد المعاصرين إلى أن الزمن في الرواية يدور حول ثلاثة أزمنة على الأقل

وهي:

1- زمن المغامرة أو الحكاية: حيث يتفق العديد من المشتغلين بالرواية حول طبيعة هذا الزمن، على أنه «زمن سابق على زمن الكتابة، حيث إننا نتوهم أن الوقائع والأحداث المروية قد تم تصورهما على أنها أحداث انقضت في الماضي وفقاً لمنطق المحاكاة وصيرورتها الخطية في التعامل مع الماضي الذي

¹ - ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 59، 60.

² - المرجع نفسه، ص 73، 74.

³ - المرجع نفسه، ص 74.

يجيل بالضرورة للحاضر ثم المستقبل»¹. فرغم صحة هذا التصور، إلا أنه وجد تصور آخر أكثر إقناعاً، حيث يقر بأن زمن الكتابة يعد بمثابة الرحم التي يولد منها زمن الحكاية. «إن مجرد إيراد اسم لشخصية تاريخية، لا يستطيع أن يقنعنا بتقدم زمن الأحداث على زمن الكتابة. فهي أحداث "بيضاء" يجيء بها الروائي إلى عهدها ليلبسها روحه، ولينسجها بلغته، وليخضعها لإيديولوجيته وليجعلها تعاصره وتزامن»².

فإذا كان زمن القصة يتبع التسلسل المنطقي للأحداث، فإن زمن السرد يتيح للقاص أو الروائي العديد من الاحتمالات لإعادة كتابة القصة، فالقصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة. فكل واحد ينسج حكايته أو قصته تبعا لنظام زمني يختلف عن الآخر، فيقدم ويؤخر في الأحداث حسب رغبته وما يحقق له غاياته الجمالية.

كما أولى الشكلاونيون الروس الإشكالات الزمنية عناية خاصة، فقد فرقوا بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، فالأول يتعلق بالحكاية، أي بمجموع الأحداث المترابطة فيما بينها، بحيث يتم عرضها بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي للزمن، أما المبنى الحكائي فيتألف من الأحداث نفسها، كما يمكن الحصول على زمن المتن الحكائي من خلال التأريخ للأحداث أولا، والمدة الزمنية التي تشكل الأحداث ثانيا.

وقد طور "تودوروف" دراسات الشكلانيين الروس في هذا المجال، حيث أطلق على المتن الحكائي (زمن التخيل)، ويعني به زمن العالم المقدم في الرواية كما أطلق على المبنى الحكائي (زمن الخطاب).

ولما كان السرد سياقاً تديليا ضد التكرار، فهذا يعني أن جمالياته تكمن في تلذذ المخيلة بمتعة الانسياب للشريط الزمني بنوعيه (المادي والنفسي) باعتبار الزمن عنصراً فعالاً في عملية السرد، كما

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 212.

² - المرجع نفسه، ص 214.

تتجلى الشعرية فيما يسميه جيرار جنيت بـ " المفارقات السردية "، التي تجعل من السرود والمرويات بين الاستدكار والاستشرف حتى تستقر في نقطة السارد أو المرسل، حيث يتمركز في نقطة وسط يمكن وسمها بدرجة الصفر للسرد.

لذا نجد التوحيدي يوليه اهتماما خاصا في كتاباته المختلفة تنظيرا وممارسة في محاولة منه لإعادة إنتاج الخطاب بعيدا عن إنتاج زمنه الأول؛ لذا كان للزمن الحكائي في حكاية البغدادي أهمية كبيرة؛ لكونه محددًا في يوم واحد، مما يجعل من زمن الحكاية وزمن الحكيم متساويان، فلم يكن بالإمكان توليد المفارقة السردية، والتلاعب بالنظام الزمني، واستباق أحداث، وتوقع أحداث أخرى، وظهور التقنيات الحكائية المميزة للحكاية عموما مثل: الخلاصة والاستراحة والقطع، والتي لا تشغل في حكاية البغدادي سوى في المقدمة والافتتاحية والخاتمة، وبعض المواضع القليلة داخل الحكاية، وخاصة في الأماكن الفاصلة بين الوحدات السردية :

«ويتناوم، وينشد، كأنه قد تمكن من السلطان...»¹.

«ثم يتم في النوم، فيسمع بالغداة أول ما يسمع صياحه...»².

كما أن قلة مظاهر التقنية السردية في الزمن الحكائي راجع إلى ضعف أثر الراوي الخارجي، وقلة تدخله، وكذا معوقات أخرى: كاعتماد لغة سجية تسير بالحكاية إلى الوصف الخارجي، إضافة إلى حضور أبي القاسم صوتا متفردا لا يسمح بالشخصيات الثانوية باعتراض خط حكيه.

هذه العوامل مجتمعة، وإن كانت قد أبانت ضعفا في تقنية الزمن، قد فسحت المجال لتقنية الاسترجاع، الذي يعني «أن يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل»³؛ لتحدد في وحدات الحكاية، فيكون ترتيب نظام الأحداث في مقابل ترتيب نظام النص يؤدي إلى وجود خلل في تقنية

1- أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 356.

2- المصدر نفسه، ص 390.

3- ترفيتان تودوروف: الشعرية، ص 48.

الزمن السردى، فتأخر المقدمة مثلا بسبب أن الراوي يحكي الحكاية بعد انتهائها، وسبب تقديم الوحدة "بغداد"، أن الحكاية تقع أحداثها في أصفهان، وما يتعلق ببغداد كله حدث قبل وصول أبي القاسم إلى أصفهان¹، حيث يبتدئ السرد متقدما، ثم يتراجع إلى الخلف، وفيه يستغرق الاسترجاع أكثر من نصف الحكاية، وبذلك يتحرر المؤلف من قيد الزمان.

وإذا جئنا إلى الزمن في حكايات: "الإمتاع والمؤانسة" نجد خاضعا لتنظيم نصي تراثي منطلقا من الليلة الأولى إلى غاية الليلة الأربعين، فالإطار الذي يحتوي القصة المختلقة للوزير مع التوحيدي تمثل شرطا زمانيا لتحقيق السرد، فالحبكة التي ينتظم من خلالها النص السردى والتي تهدف إلى إصلاح الراعي، تبررها المشاهد النصية، القصصية والمعرفية والحوارية في تتابع زمني، يكرر وحدة زمنية معينة متمثلة في "الليل" عبر تسلسل متقطع.

فالزمن عند التوحيدي يسهم في تثبيت هدف السرد العملي، وهذا من خلال تمديده لخطاب المعرفة وتحويلها من مقامها العلمي النظري إلى مستوى التجربة المعيشية والحية، وكأنه بغرض صناعة قاعدة إنسانية لها تجعلها أكثر امتدادا وخلودا. هذه العلاقة الدقيقة بين السرد والزمان يبرزها بول ريكور بقوله: «إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتفصل والموضح من لدن فعل الحكى في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني. كل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق منا ويجري زمنيا. وما يجري في الزمن يمكن أن يحكى»².

فنص الإمتاع والمؤانسة، يعد من النصوص الزاخرة بتعدد الثقافات، التي تتفاعل في تعاقبها الزمني، هذا المحتوى الزمني يمثل "الليل"، الذي يحقق مبدأ التواصل وتتحقق فيه المعرفة حتى صار شرطا للوجود السردى، فالليل لا يعدو كونه وحدة زمنية اقتضاها حديث الليل، بقدر ما هو مكون قد أسهم في صنع حبكة النص بصفقتها نسيجا متلاحما من سرد وزمن يحتوي السرد مانحا إياه

1- ينظر: ناصر عبد الرزاق المواني: القصة العربية: عصر الإبداع: دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط 3، 1997، ص 165.

2- بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، الرباط، المغرب، (د ط)، (د ت)، ص 7.

تسلسله المتتابع.

التوحيدي يبدأ ليلته الأولى قائلا: «وصلتُ أيُّها الشيخ - أطال الله حياتك- أوّل ليلة إلى مجلس الوزير- أعزّ الله نصره وشدّ بالعصمة والتوفيق أزره- فأمرني بالجلوس، وبسط لي وجهه الذي ما اعتراه منذ خلق العُبوس... ولذلك فقد تاقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس، ولأتعرّف منك أشياء كثيرة مختلفة تردّد في نفسي على مرّ الزمان، لا أحصيها لك في هذا الوقت، لكني أنثرها في المجلس بعد المجلس على قدر ما يسنح ويعرض فأجئني عن ذلك كلّه باسترسال وسكون بال..»¹.

لقد استهل السارد نصه بوحدة زمنية متمثلة في "الليل"، الذي كان له دور بارز في ترتيب الأحداث في الليل، فالتكلم أو الراوي الذي قام بمهمة القص إلى مجلس الوزير، وهو محمل بذخيرة معرفية وكفاية موسوعية اكتسبها عبر الزمن.

فالنص الذي حدد زمن انطلاق السرد قد أشار كذلك إلى طبيعة هذا الزمن وتموقعه في التاريخ ومدى إسهامه في العملية السردية الموظفة من قبل المبدع؟ فكما هو معلوم أن كل ليلة تتوسط ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فما يحدد هذه الوحدة الزمنية هو تاريخها الفعلي:

الماضي _____ الليلة(الحاضر) _____ المستقبل.

فعلى الرغم من أن ليلة السرد تتموقع داخل الحاضر الذي يتوسط الماضي والمستقبل، فالحاضر أيضا له ماضيه ومستقبله؛ لنصبح بذلك إزاء قاعدة أخرى كالتالي:

حاضر الماضي _____ حاضر الحاضر _____ حاضر المستقبل.

ليبقى الإشكال المطروح هو: ما الذي يميز ليلة عن أخرى داخل السرد الواحد؟

مما يلاحظ على التوحيدي أنه لما يحدد زمن السرد في الليلة الواحدة، فإنه يتحدث عن زمن القصة الخاص الذي يوظف القصص ويسهم في ترتيب الأحداث. فالقارئ ما إن يبدأ السرد في الليلة

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 27.

الأولى فإنه يكون متشوقاً لليالي المتتابعة، التي تكشف عن موضوعات وأسرار سردية جديدة على نحو ما نجده في ليلي شهر زاد التي تخلصت من شهريار في ألف ليلة وليلة.

فالزمن عند التوحيدي لا يحيل إلى مرجع محدد بقدر ما يبرز التجربة الفريدة للمبدع، بحيث يشغل السرد بهذا المعنى التأويلي الزمن لحسابه الخاص، بحيث يمنحه مشروعية القراءة السردية، ليكون امتداد السرد من الليلة الأولى إلى الليلة الأربعين امتداداً لهذه القراءة من جهة، ومن جهة أخرى تعتمد هذه الليالي إلى ترتيب الموضوعات في نسق زمني محبوك له بداية ونهاية يساعد القارئ على متابعة المشاهد السردية والأفكار الإنسانية المبتوثة عبر فضاء النص.

لقد ساهم الزمان في نص "الإمتاع والمؤانسة" بقدر كبير في تأطير السرد وتفعيله وتنظيم حركته وترتيب موضوعاته حتى يتسنى للقارئ التفاعل مع اللعبة السردية ومحاولة فهم مدى عمق التابع القصصي في النص أو انعدامه.

ومما يلاحظ كذلك على ليالي التوحيدي أنها جاءت منكورة، مما يجعلنا ندرك أن الزمن عنده غير مقيد، بل كان مطلقاً مما يوحي بعدم وجود مرجع لهذا الزمان سوى ما تؤكد الموضوعات وترسمه أفكار السرد. كما أن التنكير يمنح الزمن بعداً متجدداً يتجاوز به التقييد التاريخي المتعلق بسياق زمني محدد ليسبح في فضاء زمني أوسع وأشمل تحدده عملية القراءة التي توأكبها.

الليالي في نص "الإمتاع والمؤانسة" متجددة لتعكس التعاقب الزمني المتسلسل، فالليلة الأولى تضم سرداً معرفياً يهدف إلى التأثير على نحو ما يصنع شروط عقد التواصل، والليلة الأخيرة تمثل خلاصة التواصل والمعرفة، أما الليلة الوسطى فلا ندركها إلا من خلال التعاقب الزمني بين الليلتين الأولى والأخيرة. فهي خلاصة فهم الليالي التي تتوسط السرد. مما يجعلنا ندرك أن حبكة نص: "الإمتاع والمؤانسة" زمنية بقدر ما هي معرفية «فهي تروى من خلال قصص متتابعة في الزمن؛ أو على الأصح، قصص تروى في إطار الليلة المعرفية عبر تتابع زمني متسلسل. إنها تدرك من خلال بنية الزمان وتلمس

سماته. وهي بذلك حبكة عميقة ومدفونة تستوجب التأويل والربط»¹.

فالزمان عند التوحيدي المتمثل في الليلة يكتسب طبيعته الخاصة لما يرتبط بالمعرفة. بحيث يكون وعاء لها ومحتوى لموضوعاتها وقضاياها، فهو يصنع ليلة ثقافية تخيلية ممكنة الحدوث، تواكب تطلعات القارئ الجمالية و الاجتماعية، فهو يوظف العديد من الأصوات المختلفة تنتسب لسياقات زمنية متباعدة كما هو الحال في توظيفه لبعض الفلاسفة أمثال: سقراط وأفلاطون والجاحظ وإخوان الصفا وغيرهم. فهي شخصيات اجتمعت حول المعرفة والتواصل الفكري، ولكنها من جهة أخرى تساند صوت السارد وتعبر عن همومه وتفعل غرضه ومقاصده التواصلية. وهو ما جعل إبراهيم عبد العزيز زيد يتساءل: «هل يغدو تعدد الأصوات في كتابات أبي حيان التوحيدي تنوعاً لصوت واحد؟ وتعبير آخر: هل هو صوت جمعي يصدر من فرد ويعبر عن رؤية للعالم بمفهوم لوسيان جولدمان»².

ليكون نظام الليالي هو القادر على احتواء هذه الأصوات، وهذا الاختلاف الثقافي، فهو قد استعار فكرة الليالي حتى يمنح نصه بعداً سردياً يستوعب جملة القضايا التي ينوي إثارتها، وفي هذا يقول أنور لوقا: «فعلى نسق الألف خرافة يرتب أبو حيان فصول الإمتاع والمؤانسة، كتابه الزاخر بمسامراته مع الوزير ابن سعدان. كل فصل يحمل رقم ليلة، وتتوالى الليالي حتى تبلغ الأربعين، وهو عدد يشير إلى اكتمال التجربة. وليس أنسب من شكل الليالي لاحتواء جدلية المسامرات بموضوعاتها المتنوعة المتشعبة، في إبداع يرمي إلى شمول الثقافة نحو كل أفق»³.

وعليه فلوفا حاول أن يبرز تنوع القضايا التي طرقها التوحيدي تبعا لتنوع وتعدد الليالي، فقد تطرق لمختلف القضايا العلمية والفكرية والفلسفية والدينية واللغوية والأدبية، في قالب سردي جميل، ينم عن مقدرة فنية كبيرة، ومستوى عال في طرح أهم القضايا الجدلية التي ميزها القرن الرابع الهجري.

¹ - بول ريكور: الزمان والسرد، الحكمة والسرد التاريخي، ج 1، ص 131.

² - إبراهيم عبد العزيز زيد: السرد في التراث العربي، ص 91.

³ - أنور لوقا: التوحيدي وشهر زاد، دار الجنوب للنشر، تونس، (د ط)، 1999، ص 65.

هكذا استطاعت البنية السردية لنصوص التوحيدي، أن تحقق جانبا كبيرا من الشعرية، وهذا في مختلف نصوصه الإبداعية، سواء الخيرية التي امتازت بالغرابة والسرد التاريخي في قالب جميل، أو النادرة بفرعيها: الموجزة والممتدة، كما كانت حكاياته أيضا الممتعة تتصف بالجمالية، بحيث استطاعت أن تأسر القارئ، وتجذبه لتحقيق المتعة الفنية، خاصة الحكاية البغدادية، التي تداخلت فيها المكونات السردية بشكل عجيب من رواة، وفضاء زماني ومكاني وشخصيات بحيث جعلت من القارئ يتفاعل معها، محققة الارتواء العلمي والمعرفي.

الفصل الثالث: شعرية الصورة عند التوحيدي:

- 1- صورة الشخصية.
- 2- مسخ الصورة عند التوحيدي.
- 3- التشخيص في صور التوحيدي.
- 4- شعرية الوصف المشهدي.
- 5- الصورة السردية.
- 6- الصورة الانزياحية.

الفصل الثالث: شعرية الصورة عند التوحيدي:

مما ينبغي الإشارة إليه أن النقاد المحدثين أبرزوا الاختلاف القائم بين الصورة كأسلوب في التعبير والوصف، فلكل واحد منهما خصائصه الخطائية ورسائله التعبيرية، «فالوصف لا يرتقي حسب أولئك النقاد إلى مصاف الصورة، والصورة تظل عندهم الأكثر قيمة وأهمية»¹.

فالصورة تمتلك أهمية بالغة؛ وذلك لقدرتها الكبيرة على تجسيم المعاني مقارنة بالوصف الذي يقصر عن ذلك، فإذا كانت الصورة تنحوا منحى الانفعال والشعور، فإن الوصف يكون مباشراً في تعبيره، معيارياً في لغته، وفي هذا يقول ساسين عساف: «الكلمة في التصوير السردى تمثل أشياء الواقع وتكون نسخة عنها تمثل أشياء متشابهة بعكس الكلمة في الصورة الشعرية التي تمثل أشياء متباعدة زماناً ومكاناً وتحدث بينها ارتباطاً شعورياً غريباً»².

وعليه فالصورة الشعرية إيحائية لا تستجيب لأمانة النقل وحسية التشبيه، كما أنها لا تحد المعنى المقصود، فهي في حقيقتها «زائدة وفضلة مقابل المعنى المراد توصيله»³.

لقد بنيت الصورة الفنية عند التوحيدي على خصوصية الحكى في الخطاب، فكل نص محكي يعد مسرحاً ذهنياً لدى التوحيدي، كما أنه يعمد أثناء الحكى إلى إعادة بناء الحدث الكلامي في قالب جديد، في المكان والزمان الغائبين.

فالتوحيدي يعمد إلى رسم الشخوص، والأحداث والمواقف، ويقربها لدرجة إحساس القارئ أنه أمام شريط حي نابض بالحياة والموضوعية. كل هذا تجسد من خلال محاوراته التي غداها بالمنطق الفلسفي، فخفف من اللغة الاصطلاحية الجافة، وتراجع عن التحليلات التجريدية والتصورات

¹ - نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس، ط1، 2007، ص 120.

² - ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 37.

³ - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 20.

العلمية البحتة، بحيث جعل المعلومات تنتقل عن طريق المجازات المحسوسة والتشابهات والتماثلات، وهذا إيماناً منه بأن الصورة تؤثر في النفس أكثر من الفكرة¹.

وقد اتخذت الصورة عند التوحيدي العديد من الأشكال والأنواع، فبرزت في العديد من المواضيع والمحطات لعل من أبرزها: وصف الشخصية.

1- صورة الشخصية:

يعد وصف الأشخاص عند التوحيدي أحد أنواع الخطابات السردية الموجهة للمتلقي بغرض إمتاعه وتوجيهه والتأثير فيه، فالتوحيدي باعتباره من أبرز الوصافين في عصره، فهو لا يكتفي بجعل الوصف يقف عند حدود تزيين الكلام، يجعل الموضوعات جميلة، مضمياً عليها سمات التخيل، هادفاً في الوقت نفسه إلى الكشف عن خصائص خفية تميزه، مدحا كان أم هجاء أم سخرية.

ولعل انتشار عنصر الشخصية في الخطابات السردية وتساققه مع كل أدواته التعبيرية يجعل من هذا العنصر يسوده الغموض والإبهام «فالشخصية علامة لغوية متكونة داخل النص وعبره بحيث تصنعها الحوارات والسرود والأحداث، وتصنع هي بدورها كل ذلك، وتشكل محورا له في نفس الوقت وهو ما يشعب مسالك البحث في الشخصية ويدققه»².

فالتوحيدي لما يصف الوزير ابن سعدان على سبيل المثال، فإنه بذلك يحاول التغلغل في الجوانب الخفية للشخصية؛ بغرض تحقيق مقصد من مقاصد التواصل المختلفة، والذي من خلاله يرصد مختلف الخصائص الخفية في الموصوف، التي تجعله في موضع الاستحسان أو الاستهجان، وهو كذلك يمثل نقطة الانطلاق لكشف مساوئ السلطة وانحياز القيم والمبادئ في المجتمع.

لقد قصد التوحيدي بوصفه الشخصيات صياغة نمط خطابي، يهدف إلى توجيه الخطاب للوزير ابن سعدان، الذي أخرجته في صورة الرجل الوضيع، الفاقد للقيم الحميدة، والمعرفة النبيلة،

¹ - ينظر: إحسان عباس: الخطابة العربية في عصرها الذهبي، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1969، ص 204.

² - نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة، ص 485.

من ذلك ما طلبه الوزير من التوحيدي في الليلة الثالثة من نص "الإمتاع والمؤانسة" «ما هذا الاسترسال كله [إلى] ابن شاهويه*؟ وما هذا الكلف ببهرام*؟ وما هذا التعصّب لابن مكينخا؟ وما هذا السكون إلى ابن طاهر♦؟ وما هذا التعويل على ابن عبدان؟»¹.

فالتوحيدي أخرج سؤاله هذا بصيغة التعجب الإنكاري، مسندا الخطاب إلى شخصية لها دراية واسعة بأعمال وسلوكات الجماعة، مما ينبئ عن وجود سلطة ذات فاعلية داخل الخطاب مسندة للوزير، فالاستفهام في هذا المقام التواصلي بين السارد والوزير بنيت على مقدمات خفية تشير إلى التعارض الحاصل بين الجماعتين، جماعة تمثل الوزير بأخلاقه الحسنة وقيمه النبيلة، والجماعة المحيطة بالوزير التي تتصف بفحش الأخلاق.

هذا السؤال الإنكاري مرده وجود مفارقة بين طرفين متعارضين، لذا أسند الخطاب إلى ابن برمويه، كونه القادر على رسم صورة مثالية ينبغي على الوزير الاتصاف بها، وهي صورة تقتضي أن «يتخلص الحاكم من كل الشوائب المحيطة به أو التي بإمكانها أن تحط من قدره»²، كما يسهم في إبداء الوزير رغبته في التنصل من هذه الجماعة التي تحيط به، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن إسناد الخطاب إلى ابن برمويه يعمل على تمرير نقد لاذع وخفي إلى الوزير، وهذا ما يجعل المتلقي أكثر سماعا وإنصاتا للخطاب ويستحوذ على ثقته.

* ابن شاهويه: عامل كبير من عمال صمصام الدولة، قام بالدعوة له بعمان إلى أن خضعت له، ثم غضب عليه صمصام الدولة وحبسه مع ابن سعدان، ثم نجا من القتل بأعجوبة. [ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، هامش ص 47].

* هو أبو سعيد بهرام بن أردشير، كان من رجال صمصام الدولة، وكان صديقا لابن سعدان في وصفه: "إني أرى حديثه أنق من المنى إذا أدركت والدنيا إذا ملكت. وإن تمازجنا بالعقل والروح والرأي والتدبير ليزيد من حال توأمين تراكضا في رحم، وتراضعا من ندي، ونوغيا في مهد". [ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، هامش ص 47].

• أبو علي بن مكينخا صاحب ديوان الخزان لعضد الدولة، كما عمل من بعده لـصمصام الدولة. [ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، هامش ص 47].

♦ هو أبو عبد الله بن طاهر، كان نائبا عن أبي نصر سابور كما كان من رجال صمصام الدولة. [ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، هامش ص 47].

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 47.

² - محمد مشبال: بلاغة النص التراثي، مقارنة بلاغية حجاجية، دار العين، القاهرة، مصر، ط 1، 2013، ص 149، 150.

ونبقى مع السؤال الإنكاري؛ لنجد التوحيدي يطالعنا مرة أخرى بنص آخر من هذا السؤال في قوله: «وما أدري كيف استكفى هذه الجماعة حوله؟ وكيف يُظَاهَر* هو بها ويسكن إليها؟ وما فيهم إلا من وَكَّدَهُ الرجس والإفساد والأخذ بالمصانعة وإغراء الأولياء بما يعود بالوبال على البريء والسقيم وعلى الزكيّ ♦ والظنين»¹.

فتكرار السؤال الواحد بطرق مختلفة كما يقتضيها سياق الحوار، يهدف إلى تأكيد صورة الموصوف الوضيعة والإلحاح عليها، فإذا كان السؤال الأول يفيد معنى الإنكار والتعجب، فإن السؤال الثاني يفيد الحيرة والتعجب، وهما معنيان يشيران إلى عمق التعارض بين صورة الوزير وصورة الجماعة من الناحية الأخلاقية.

هذا وقد كشف التوحيدي عن حقيقة الموصوفين، منبها الوزير إلى ضرورة الابتعاد عنهم مستخدما أوصافا مجازية «هؤلاء سباع ضارية، وكلاب عاوية؛ وعقارب لساعة، وأفاع نهاشة»².

فالتوحيدي قد رسم صورا رائعة باستخدامه الصيغ التشبيهية الأربع، التي من شأنها أن توقض خيال الوزير، وتحمله على الاقتناع بمضمونها، فهي تسهم في خدمة رأي اضطلع التوحيدي بإيصاله إلى الوزير بشكل ضمني يعمد إلى الإيحاء، ويسمح بمشاركة المتلقي في تأويله والعمل بمقتضاه، ففي قوله مثلا: "سباع ضارية"، تشبيه يجعل المتلقي يستشعر كنه هذه الجماعة، وأنها تشبه السبع في أخلاقها وطبائعها، وبالتالي يرسم صورة لا أخلاقية للجماعة، فهذا التعبير المجازي «يعد استنتاجا للمتلقي ونتيجة لتأويله»³، وهذا بإثبات فساد أخلاق الجماعة المحيطة بالوزير.

هذه الصورة القائمة على التشابه بين الجماعة الموصوفة، والسباع والكلاب والعقارب والأفاعي

* يظاهر: يعاون.

♦ الزكي: الطاهر، والظنين: المتهم.

1- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 49.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- ميشيل لوجيران: الاستعارة والحجاج، ترجمة: الطاهر وعزيز، مجلة المناظرة، الرباط، المغرب، ع4، ماي 1991، ص 88.

تهدف إلى إقناع الوزير بضرورة التخلص من هذه الجماعة المحيطة به، والتي تشبه في طبائعها وأخلاقها سلوك السباع والكلاب والأفاعي والعقارب، وهي سلوكيات تجرد الموصوف من الصفات الحميدة، وتلحق به أخلاقاً ذميمة، تدفع بالمتلقي لرسم صورة خطيرة في ذهنه.

لذا كانت المشاهدة أحد أهم المقاصد البلاغية التي كان التوحيدي يتوخّاها وإيصالها إلى الوزير بقصد تنبيهه وتوجيهه، فهي بمثابة الدليل على الخطر الكامن في المقربين من الوزير، ولم يكتف التوحيدي بهذا الإجمال، بل راح يفصل في وصف تلك الجماعة، من ذلك قوله في وصف أخلاق ابن شاهويه: «أما ابن شاهويه فشيخُ إزراء، وصاحب مخزقة* وكذبٍ ظاهر، كثيرُ الإيهام، شديدُ التمويه، لا يرجع إلى ودّ صادق، ولا إلى عقد صحيح وعهدٍ محفوظ؛ وإنما كان الماضي يقربه لغرض كان له فيه من جهة هؤلاء المخزبين القرامطة*، وكان أيضاً مذموم الهيئة، فكان لا ينبس♦ إلا بما يقويه ويحرس حاله، واليوم هو رخيّ اللبب، جاذب لكل سبب؛ وليس هناك كفاية ولا صيانة ولا ديانة ولا مروءة؛ وبعد، فهو مشؤوم، ثقيل الروح، شديد البهت، قوله الإفساد وعاداته تهجين المهناً والشماتة بالعائر، والتشفي في المنكوب»¹.

فالتوحيدي وصف هذه الشخصية وصفا ماديا ومعنوياً، حيث نعت ابن شاهويه بالغش والغموض والكذب والإيهام والتمويه والباطل والشؤم والإفساد، وأنه مذموم الهيئة، متسع الحال، كل هذه الأوصاف أوردتها التوحيدي باستخدامه للمبالغة والتكرار، نفي المحامد في رسمه صورة الموصوف.

أما بهرام فقد عرض بمعتقدده أولاً وألحق به باقي الصفات الذميمة، يقول: «رجل محوسي

* مخزقة: الحمق والكذب، والإزراء: الغش والتلبيس.

* القرامطة: هي فرقة لاعقيدة لهم، وإنما كانت عقيدتهم تحقيق رغباتهم، ظهرت في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري في العديد من البقاع العربية منها اليمن، والبحرين، والعراق، تدعوا إلى تأويل النصوص وإبطال الرأي، ويزعمون أنهم يصدرن في كل ما يقولون عن العلم المستمد من الإمام، [ينظر: محمود شاكر: القرامطة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1979، ص6-9].

♦ ينبس: يتكلم.

* رخي اللبب: كناية عن اتساع الحال، وينبس: يتكلم.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 47، 48.

معجب ذميم، لا يعرف الوفاء ولا يرجع إلى حفاظ، غرضه أن يتبجح في الدنيا بجاهه، ولا يبالي أين صار بعاقبته؛ وهو يُحْضُّ مع ذلك عليه في كل ما هو مديره ومدبّره»¹.

فقد وصف بهرام بالعديد من الصفات الذميمة، وفي مقدمتها العجب، فهو لا مبال بغيره، منعدم الوفاء، متبجح بأمواله، كل هذا كان باستخدامه للنعته وأسلوب النفي.

ويقدم في وصفه لابن مكيخا المعتقد أولاً فيقول: «رجل نصراني أرعن* خسيس، ما جاء يوماً بخير قطّ لا في رأي ولا في عمل ولا في توسّط؛ وأصحابنا يلقّبونه بقفاً وهو منهمك بين اللذائذ، همّه أن يتحسّى دنّ♦ الشراب في نفّس أو نفّسين، ثم يسقط كالجدع اليابس لا لسان ولا إنسان»².

فقد قدم التوحيدي العديد من الأوصاف العامة لهذه الشخصية، في مقدمتها نصرانيته، تلاها بالحمق والحسة والبلادة وإدمان الخمر، كل ذلك كان عن طريق استخدامه للنعوت المفضية إلى تصنيف الشخص واستخدام الوجوه البلاغية: كأسلوب النفي، والكناية بإشارته إلى تلقيبه بقفا وهي كناية عن الغباء والبلادة، والتمثيل، حيث شبّه سقوطه نتيجة السكر بسقوط جدع الشجرة، وفي ذلك صور جمالية رائعة تؤثر في المتلقي وتجعله يتفاعل معها وجدانياً.

ليختتم وصفه لابن طاهر في قوله: «وأما ابن طاهر فرجل يدّعي للناس أنّه لولا مكانته وكفايته وحسبه ورأيه ومشورته لكانت هذه الوزارة سراياً، وهذه المملكة خراباً؛ هذا مع الشر الذي في طبعه وعاداته؛ فإن جرى خيراً انتحلّه، وزعم أنه من نتائج رأيه؛ وإن وقع شرّ عصبه برأس صاحبه، وادّعى أنّه استبدّ به؛ ومع هذا فهو يعيب هذه المراءة»³.

فقد وصفه بالادّعاء والشر والانتحال والاستبداد، مستخدماً التكرار، أي تكرار الأصوات

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 48.

* أرعن: خفيف أحمق.

♦ دن: وعاء ضخم للخمر، والجمع دنان.

² - المصدر نفسه، ص ن.

³ - المصدر نفسه، ص ن.

والألفاظ وكذا المعنى بصيغ مختلفة.

نبقى مع وصف التوحيدي للشخصية لنعرج إلى حالة أخرى وصف فيها مجلس غناء، راسماً حال أبو الوزير الصوفي وانفعالاته التَّفسيّة والجسديّة: «وقد سمع هذا الغناء، فتمرّغ في التراب، وهاج، وأزبد، ونعر، واستعر، وعضّ بنابه، وركل برجله، ولطم وجهه ألف لكمة في ساعة وخرج في الحكاية كأنّه عبد الرزاق المجنون باب الطاق»¹.

فأبو حيان - في رسمه لصورة الرجل الصوفي - عمد إلى تشكيل صورتين مختلفتين: صورة لفظية، وأخرى تشبيهية، أما الأولى - والتي لا تخلو من العناصر البلاغية: كالتشبيه والاستعارة - عمد فيها إلى حشد الكثير من الألفاظ بغرض الإحاطة بالمعنى المراد، وهو حال الجنون الذي ينتاب الرجل الصوفي نتيجة تأثره بالغناء، فهو لم يصرح بذلك صراحة، وإنما وظف الإشارات والشفرات التي من شأنها أن تعطي بعداً دلالياً آخر يصب كله في النواة الرحمية للصورة، وهي غياب العقل. إضافة إلى ذلك، فالألفاظ التي وظفها التوحيدي مثل: تمرغ، ضرب، هاج، هات، تعفر، يخمش، يركل، يخرق، يلطم، هي ألفاظ ذات طاقة مضاعفة: طاقة حركية مادية، وأخرى نفسية، هاتان الطاقتان تلتقيان لتشكلا نواة الصورة الثانية (الصورة البلاغية التشبيهية كأنّه عبد الرزاق المجنون).

كما أضافت محاورات التوحيدي التي غدّتها بروح المنطق الفلسفي بعداً آخر للصورة، حيث خفف من اللغة الاصطلاحية الجافة، والتحليلات التجريدية والتصورات العلمية، وراحت تسهّل للقارئ مرورها إلى الأذهان والعقول، وانتقال المعلومات عن طريق المجازات المحسوسة، والتشابهات والتماثلات.

نبقى مع وصف التوحيدي للشخصيات؛ لنعرج على نمط آخر من الوصف، وهو وصفه للشخصية في مقام المديح، على الرغم من كون المقام الذي صيغت فيه صورة الشخصية عند التوحيدي يهيمن عليه أسلوب الذم؛ وذلك بانتقاده لشخصيات عصره، وإبراز سلبياتها ورصد عيوبها،

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 246.

ومع ذلك، فحتى تحقق الصورة شاعرية أكثر عمد التوحيدي إلى قلب الأمر، واصفا الشخصية بإبراز محاسنها ومحامدها، وفي ذلك رسالة مشفرة للوزير وكل من في المجلس بأن يتحلوا بهذه الصفات الحميدة.

كما بنى التوحيدي وصفه على ثنائية السؤال والجواب، من ذلك سؤال الوزير أبا حيان عن شخصية أبي سليمان المنطقي «كيف كان كلامه فينا، وكيف كان رضاه عنا ورجاؤه بنا»¹، لكنه لم يكتف بذلك، بل راح يسأله عن درجته في العلم والحكمة، وموقفه من غيره من العلماء، فراح يصفه بأروع ما فيه من الصفات: «أما شيخنا أبو سليمان فإنه أدقهم نظراً، وأقعرهم غوصاً، وأصفاهم فكراً، وأظفرهم بالدرر، وأوقفهم على الغرر؛ مع تقطع في العبارة، ولكنة ناشئة من العجمة وقلّة نظر في الكتب، وفرط استبداد بالخاطر، وحسن استنباط للعويص، وجرأة على تفسير الرمز، وبخل بما عنده من هذا الكنز»².

فالتوحيدي هنا يقارن شيخه أبا سليمان بعلماء عصره، فبين محاسنه ومساوئه، وهنا تظهر الحاسة النقدية لدى التوحيدي، فشيخه رغم كونه دقيق النظر، صافي الفكر إلا أن حديثه تعثرته اللكنة الأعجمية، لذا تبدو جملة متعثرة.

كما صاغ وصفه خطايا هنا عن طريق التركيز على الصفات الفكرية والعقلية التي تشكل مبادئ مشتركة، جاعلا من موصوفه خاضعا لمختلف صيغ التفضيل التي يمكن أن تضعه في أعلى تصنيف "أدقهم، أقعرهم، أصفاهم، أظفرهم، وأوقفهم. كل هذه الصفات التفضيلية الصادرة عن راو له سلطة ومكانة، من شأنها أن تحوز على ثقة الوزير؛ ليسهم بالتالي النص في إكساب الشخصية الموصوفة المكانة اللائقة والدرجة الثقافية العالية، أو إنزالها إلى درجة وضيعة وتجريدها من القيم الجيدة. لذا أمكن القول أن جزءا كبيرا من بلاغة صورة الشخصية عنده يقوم على صياغة المعنى،

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 35.

² - المصدر نفسه، ص 39.

وذلك بالتركيز على القيم الفكرية والعلمية في قالب إيقاعي جميل، يجسده تكرار أصوات وألفاظ بعينها، تسهم في بروز الفكرة وحضورها لدى المتلقي، فالخصائص المثالية التي يتصف بها أبو سليمان تقابلها مثالب أخرى تنقص من شخصيته وتحول دون اكتمالها، تدل عليه عبارات وأوصاف "تقطع في العبارة، ولكنه أعجمية، قلة نظر في الكتب". هذه المحاسن والمساوئ وردت ضمن أسلوب اعتمد تداخل الأوصاف وتداولها في آن واحد، فبعد إيراد التوحيدي لصيغ التفضيل التي ميّزت الشيخ أبو سليمان في سلسلة أوصاف متتابعة، وردت الأداة "مع" التي حوّلت المقام من السمو إلى الدنو.

وهكذا تكشف المزاوجة بين القيم الرفيعة والدنيئة في ذات الموصوف الواحد موضوعية السارد الواصف والتزامه بالحقيقة استجابة لمطلب الوزير الذي يكشف عن العقد التواصلي بينهما في بداية المسامرات، وتأكيد الموضوعية هنا يفرض توكيدها في حديثه عن الشخصيات السابقة، فلو كانت لديها محامد لذكرها لها كما فعل مع هذه الشخصية.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل كان الوزير عالماً بالقرابة التي تربط التوحيدي بأبي سليمان المنطقي؟ وما معنى قوله: «قد بلغني أنك جازء ومعاشره، ولصيقه وملازمه وقافي خطوه وأثره، وحافظ غاية خبره»¹.

فهذه المعرفة المسبقة تقتضي وصفا مادحا دقيقا يشبع الذات المتسائلة، فالوزير أراد معرفة رأي التوحيدي نفسه من خلال صوت يتماهى مع صوته أو يتطابق معه، فرغبته في تمثّل صورته في مرآة الآخرين هي التي قادتته إلى السؤال؛ لذا أدرج الوزير ذاته تحت طائل الأصوات الفكرية والثقافية، ونال الموقع المتقدم فيها؛ ليصبح بذلك شخصية محورية تحاور وتوجه وتعارض وتستحسن، أو هو المحور الذي تدور حوله الأحداث والأفكار، والسند الذي يرجع إليه القرن الرابع كلاً.

والمدح قد هيمن على صورة الشخصية، وإن كان قد خالطته بعض الصفات السلبية للموصوف، ومع ذلك يبقى أبو سليمان المنطقي الشخصية الوحيدة التي لاقت الاستحسان والمدح

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 35، 36.

إلى جانب الجاحظ من قبل أبي حيان؛ ليكشف الوصف الذي يتوخى المدح إظهار الصفات الحميدة للموصوف التي تعمل على التأثير في المتلقي وتحثه على الاقتداء به، وهذه القيم الفكرية والعقلية ترقى بالخطاب التواصلي إلى أعلى القيم الإنسانية.

فشعرية الصورة عند التوحيدي لا تقتصر على ذلك فحسب، فقد أورد العديد من الأوصاف يتقاطع فيها أسلوبها: المدح والذم؛ ليزيد من الصورة جمالية وشاعرية، من ذلك قوله في بعض النصوص من كتاب: "الإمتاع والمؤانسة": «وأما ابن السمع، فلا ينزل بفنائهم، ولا يسقى من إنائهم؛ لأنه دونهم في الحفظ، والنقل والجدل، وهو بالمتبع أشبه، وإلى طريقة الدعي أقرب، والذي يحطه عن مراتبهم شيئان: أحدهما بلادة فهمه، والآخر حرصه على كسبه؛ فهو مستفرغ مَحِّ البال مأسور العقل، يأخذ الدانق* والقيراط والحبة والطسوج والفلس بالصرف والوزن والتطيف؛ والقلب متى لم يُنق من دنس الدنيا لم يعبق بفوائح الحكمة، ولم يتفوخ برذع الفلسفة، ولم يقبل شعاع الأخلاق الطاهرة المفضية إلى سعادة الآخرة»¹.

كما وصف التوحيدي ابن الخمار بالعديد من الصفات الحميدة، في مقابل أوصاف أخرى كناقضة للأولى، وفي هذا يقول: «وأما ابن الخمار ففصيح، سبَط الكلام، مديد النَّفس، طويل العنان، مَرَضِيُّ النقل، كثير التدقيق، لكنه يخلط الدرة بالبعرة ويُفسد السمين بالغث، ويرقع الجديد بالرت؛ ويشين جميع ذلك بالزهو والصلف♦، ويزيد في الرقم والسوم، فما يجديه من الفضل يرتجعه بالنقص؛ وما يعطيه باللف يستردّه بالعرف؛ وما يصفيه بالصواب، يُكدره بالإعجاب، ومع هذا يُصرع في كل شهر مرة أو مرتين»².

فابن الخمار رغم فصاحة لسانه، وباعه الطويل في النقل والتدقيق، إلا أن هذه المحاسن يقابلها

* الدانق: سدس الدرهم والقيراط، نصف دانق والحبة وزن شعيرتين. والطسوج: ربع الدانق.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 40.

♦ الصلف: الكبر.

² - المصدر نفسه، ص 39، 40.

بالمساوىء، فهو يخلط الجد بالهزل، والإيجاب بالسلب، فما يقدمه من فضائل يسترده بالنقائص، وما يمنحه باللفظ يسترده بالعنف وهكذا...

أما مسكويه فوصفه بقوله: «وأما مسكويه، ففقير بين أغنياء (وعبيّ) بين أبناء، لأنه شادٍ، وأنا أعطيتُهُ في هذه الأيام صفو الشرح لإيساغوجي وقاطيغورياس، من تصنيف صديقنا بالرّيّ. قال: ومن هو؟ قلت: أبو القاسم الكاتب غلام أبي الحسن العامريّ، وصحّحه معي؛ وهو الآن لائذ بابن الخمار، وربما شاهد أبا سليمان وليس له فراغ، ولكنه محسّ* في هذا الوقت للحسرة التي لحقته فيما فاته من قبل»¹.

فهذه الأوصاف تقوم على تلاحق نعوت المدح وفق صيغ المبالغة والتفضيل، لكن بالمقابل نجد نعوتاً أخرى مناقضة تهدف لدم الموصوف والتقليل من شأنه. فإذا كان مثلاً ابن الخمار يتصف بالعديد من الصفات الحميدة (فصيح، سبط الكلام، مديد النفس، طويل العنان، مرضي النقل، كثير التدقيق)، وهي أوصاف تضعه في أعلى سلّم القيم، ومع هذا فبعد إيراد كلمة "لكن" الاستدراكية نجدها تنتفي وتزول، وكأن التوحيدي استدرك من خلال هذه الأداة اللغوية، تلك الصفات الإيجابية التي يتحلّى بها ابن الخمار؛ ليثبت بعدها نعوتاً مناقضة للأولى تضعه في أسفل سلّم القيم.

الأمر نفسه فعله مع "ابن زرعة" في قوله: «وأما ابن زرعة فهو حسن الترجمة، صحيح النقل، كثير الرجوع إلى الكتب، محمود النقل إلى العربيّة، جيد الوفاء بكل ما جلّ من الفلسفة، ليس له في دقيقها منفذ، ولا له من لغزها مأخذ، ولولا توزّع فكره في التجارة، ومحبّته في الربح، وحرصه على الجمع؛ وشدّته على المنع؛ لكانت قريحته تستجيب له، وغائمه تدّر عليه؛ ولكنّه مبدّد مندّد، وحب الدنيا يُعمي ويُصم»².

* محس: محب في هذا الوقت للحيرة.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 40.

² - المصدر نفسه، ص 39.

التوحيدي أضفى على صورته هذه أدوات الاستدراك والتمني، التي من شأنها أن تظهر العيوب وتغلبها على الصفات الحميدة، فابن زرعة رغم باعه الكبير في الترجمة والفلسفة وغيرها من العلوم، إلا أن حبه للعالم جعله مشتت الفكر، مما أضعف قريحته وقلل إنتاجه الفكري .

هكذا يوجد التوحيدي ببعض الصفات الحميدة للموصوف، سواء أكانت هذه الصفات عقلية أم بيانية، لكنه ما يلبث أن يضيف صفات سلبية للمدوح، بما يعرف بالهجاء الخفي أو تأكيد للذم بما يشبه المدح.

إذن فالتوحيدي قد وظف فنا تصويريا راقيا صعب المسالك، ينبىء عن دقة الملاحظة، ومهارته في عرض الأشياء جعلته قادرا على قلب المحاسن عيوباً، والعيوب محاسناً، والنفاذ إلى خفايا النفس البشرية وإظهارها في قالب بياني شيق يجمع بين المتعة واللذة .

أما إذا جئنا إلى وصف التوحيدي للقومسي بأنه (حسن، حلو، كثير، محمود، إلا،.. غير نصيح)، فبتوظيفه حرف الاستثناء (إلا) الذي يعمل على نفي الصفات الحميدة، وترسيخ صفات أخرى ذميمة، غير أن المستثنى بالإلا الذي يتبع هذا الحرف قد قلب الأمر، وهو ما يجعل الموصوف يحمل سلوكات متعارضة ومتناقضة، لذا كان الاستثناء والاستدراك من الأدوات المهمة التي تسهم في مدح الموصوف أو ذمه، فهما أداتان لغويتان تعملان على تثبيت قيم مخالفة بقصد إحداث التوازن داخل الموصوف.

لذا فثمة مبادئ مشتركة في هذه الأوصاف، لعل من أبرزها المزاوجة بين القيم الفكرية والخلقية، ولما تتعارض هذه القيم داخل الوصف الواحد، وفي إطار الشخصية الواحدة يجعلها غير سوية، أي أن الجانب السلي في الشخصية المتمثل في العنف وحب الدنيا والتقليد، والعيبي، والشذوذ من شأنها أن تنقص من المزايا الفكرية للموصوف، لذا كان التعارض في وصف الشخصيات أكبر دليل على تدهور القيم الأخلاقية في المجتمع على الرغم من الازدهار الثقافي الذي يشهده، وكأن التوحيدي أراد أن يوصل رسالة إلى الوزير تدفعه إلى إنقاذ المجتمع من أمراضه المختلفة. وربما كان الهدف الخفي للتوحيدي

هو محاولة مسخ كل من عاداه من الحاضرين، أو محوهم واستبعادهم ليقدم نفسه نموذجاً للشخصية الكاملة والجديرة بأن ينتخبها الوزير.

لذا يمكن القول أن الفصاحة والبلاغة وإدمان القراءة واتباع السلوك الفاضل، جميعها قيم يسوقها التوحيدي في سياق ثنائيه على بعض الشخصيات، يقابل هذا الثناء البحث عن النقائص واقتناص العيوب، مثل العنف والبلادة وانعدام الحكمة في قالب يجعل التوحيدي يبحث في الذات الواحدة عن تناقضاتها وأسرارها.

وعليه فبعد عرضنا لبعض أنماط صورة الشخصية، يمكن رصد خصائص الوصف في النقاط

الآتية:

- ينطلق التوحيدي في وصفه للشخصية من تحقيق غرض التواصل المهجائي، حيث يذم فيه أخلاقها وطباعها وسلوكها.

- يسند التوحيدي للشخصية الموصوفة العديد من الصفات الخلقية، التي تصبح فيما بعد مرجعاً لتقويم السلوك الإنساني.

- يعتمد التوحيدي أحياناً لاستخدام قياس مضمّر في وصفه للشخصية، مما يجعله يتطلع لإبراز الصفات الحميدة في الموصوف.

- يستخدم التوحيدي بعض الصيغ الأسلوبية كالنفي، والتكرار والنعته والاستثناء في رسم صورة الشخصية، بالإضافة إلى اعتماده الصور البيانية: من تشبيه وكناية وتمثيل، والتي تساعد الوزير على إدراك صورة الموصوف بإيجابياتها وسلبياتها وترسيخ النقائص خاصة.

وعموماً فقد كان هدف التوحيدي في وصفه لمختلف الشخصيات إظهار تباين القيم الأخلاقية في المجتمع، وحتى يحقق هذه الغاية الإنسانية النبيلة جعل الوزير في مواجهة معارضيّه، ومجالسيه الفاسدين، فكان بذلك الوصف أداة للتصوير، ونسج الحكمة ومعيّاراً في إظهار كنهه القيم النبيلة.

ونواصل رحلتنا مع مشاهد الوصف عند التوحيدي لنصل إلى وصفه لأساتذته وتبيان محاسنهم، فها هو في موضع آخر يصف أبا سعيد السيرافي وصفا تمتزج فيه الصداقة مع العلم يقول: «فوالله إني لأجد به وَجَدًا أَتَمَّ فِيهِ نَفْسِي، وما وجدتُ أَلَمَ سَهْرٍ مَعَهُ قَطُّ، وإني أرى حديثه أَنَقَّ* من المني إذا أُذِرَكْتُ، ومن الدنيا إذا مُلِّكْتُ، وإنَّ تَمَارُجَنَا بِالْعَقْلِ وَالرُّوحِ، وَالرَّأْيِ وَالتَّوْبِيرِ، وَالنَّظَرِ وَالْإِرَادَةِ، وَالِاخْتِيَارِ وَالْعَادَةِ لَيَزِيدُ عَلَيَّ حَالَ تَوَامِينِ تَرَكَضَا فِي رَحِمِ، وَتَرَاضِعَا مِنْ ثَدِي، وَنَوْغِيَا* فِي مَهْدٍ، وَمَا أَخَوْفَنِي أَنْ يُوْتِيَ مِنْ جِهَتِي، أَوْ أُوتِيَ مِنْ جِهَتِهِ، وَإِنَّ عَاقِبَتَهُ مَوْصُولَةٌ بِعَاقِبَتِي، لِأَنِّي مَأْمَنُهُ وَهُوَ مَأْمَنِي، وَمَا أَكْثَرَ مَا يُؤْتِي الْإِنْسَانَ مِنْ مَأْمَنِهِ وَهُوَ مَأْمَنِي، وَمَا أَكْثَرَ مَا يُؤْتِي الْإِنْسَانَ مِنْ مَأْمَنِهِ، وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ»¹.

إننا أمام صورة فريدة من وفاء التلميذ لأستاذه من جهة، وطيب معاملة الأستاذ وتواضعه حتى بلغ الآخر تقديم، صورة الصداقة بين المعلم وتلميذه، ومدى التفاهم الحاصل بينهما، لدرجة أن شبه التوحيدي علاقته بأستاذه بعلاقة التوأم بأخيه، رضعاً من ثدي واحد، ونوغياً في مهد واحد.

فالتوحيدي يصف أستاذه وصفا ينبئ عن عاطفة نبيلة، حيث يرى حديثه أحلى من أي أمنية يمكن أن تتحقق، ولعلَّ أروع مظهر لهذه الصداقة هو تلك اللغة المبدعة التي وظفها التوحيدي، والتي توحى بأن هذه العلاقة هي استثناء، خاصة حينما يصفها بالمأمن، فكل واحد في مأمن من الآخر، ومع هذا فالتوحيدي يبدو خائفاً على هذه العلاقة من أن تزول بفعل الآخرين.

ولكن إعجاب التوحيدي بأساتذته لم يقتصر على وصف المحامد وذكر الحسنات، فرغم إعجابه الشديد بمسكويه إلا أنه يعيب فيه بعض الصفات، كقوله: «وأكره له المشاغبة في كل ما يجري، لا يجد في نفسه من المكانة والقرار ما يعلم معه أن مضاءه* في فن آخر هو فيه قصير الباع،

* أنق: أكثر رونقا.

♦ نوغيا: أي دلاً.

1- أبو حيان التوحيدي: الصداقة والصديق، ص 111.

* المضاءة: هو النفاذ.

بليد الطَّبَّاع، وصاحب هذا المذهب مَمَكُورٌ به، مصابٌ بُجيدٌ رأيُه ، وقد أفسدَهَن قال المهلبيُّ، وسمعت المهلبيُّ، كما لم يصلحه قال ابن العميد، وفعلُ ابن العميد ، وما ذكره لهذين إلاَّ استطالة على الحاضرين، والتشيع بذكر الرجال واضح من قدر الرجال»¹.

فالتوحيدي هنا يوجه نقدا لادعا لأستاذه مسكويه؛ وهذا لادعائه العلم في كل شيء، ومما يعيب عليه أكثر اعتماده على آراء وأقوال أهل السلطة (المهلي، ابن العميد) ؛ لأن في ذلك نوع من الإرهاب الفكري، والتطاول على غيره، وفي هذا إزاء لشخصيته وخطِّ من قيمتها، فالمعرفة هي المرجع الأول والأساسي للعلم وليس أقوال أهل السلطان، حتى وإن كانوا أدباء.

إن التوحيدي وهو بصدد وصف بعض رجالات عصره يبدو متناقضا، أو هو متقلب بتقلب الأحوال لا يثبت على رأي فقد وصف القومسي أبا بكر بالجهل في " الصداقة والصديق"، ثم هو في كتاب " الإمتاع والمؤانسة " يصفه بـ: «حسن البلاغة، حلو الكناية، كثير الفقر العجيبة، جماعة للكتب الغربية، محمود العناية في التصحيح والإصلاح والقراءة، كثير التردد في الدراسة؛ إلاَّ أنَّه غير نصيح في الحكمة؛ لأن قريحته ترايبية، وفكرته سحابيَّة»².

فصفة الجهل التي أرادها التوحيدي هنا لا تعني عدم العلم، بل تعني عدم الابتكار وضيق الأفق، فكل ما يهمه هو تصحيح أخطاء الآخرين وتكرار أقوالهم، لذا امتازت قريحته بكونها ترايبية، لا تعرف إبداعا، وبذلك تنتفي صفة التناقض عند التوحيدي. وكأنه يفصل الكلام على مقياس سامعيه، فمن يطلب المدح أعطاه إياه ومن يطلب القدح جاد به في حضرته وهكذا...

ولم تقتصر هذه الصورة الفنية المتميزة على العلماء فقط، بل نجد كذلك يصور حتى أبسط الناس، ففي الليلة الثالثة من "الإمتاع والمؤانسة" يحدثنا عن شيخ من أهل خراسان يسوق الجمال عائدا من الحج، فشاهد الوزير ابن بقية مصلوبا على جذع، وقد صلبه الملك عضد الدولة فقال: «لا إله إلاَّ

¹ - أبو حيان التوحيدي: الصداقة والصديق، ص 110.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 40.

الله، ما أعجب أمور الدنيا، وما أقل المفكر في عيِّرها وغيِّرها، عضد الدولة تحت الأرض وعدوه فوق الأرض!»¹.

فهذا الشيخ البسيط وحد الله متعجبا من أمور الدنيا وتقلب حالها من حال إلى حال، وقلة التفكير في عيِّرها، خاصة لما رأى عضد الدولة قد صلب فجعل تحت الأرض، وعدوه فوق الأرض. إضافة إلى ذلك فقد نقل لنا التوحيدي في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" مظاهر الصراع العربي الفارسي أثناء الفتوحات الإسلامية، تجلّى هذا من خلال الحوار الذي كان على شكل رسائل بين سعد بن أبي وقاص (قائد المسلمين)، ورستم قائد جيش الأعاجم، الذي يرد على قول ابن أبي وقاص بقوله: «إسلامكم أحب إلينا من غنائمكم، وقاتلكم أحب إلينا من صلحكم»²، وقوله: «أنتم كالذباب إذا نظر إلى العسل، فقال من يوصلني إليه بدرهمين، فإذا نشب فيه، قال من يخرجني منه بأربعة، وأنت طامع والطمع سيردك ...»³.

لقد قادنا التوحيدي هنا إلى الفرس، مبرزا المطامع المادية التي كانوا يرغبون فيها من وراء الفتوحات الإسلامية، فالجانب المادي بالنسبة إليهم أهم من الجانب الروحي، وفيه العرب هذا إساءة للإسلام، وأكثر من ذلك، فقد نقل التوحيدي عنجهية رستم، الذي كان يحتقر العرب، ويعبث بالإسلام والمسلمين وكيف شبههم بالذباب.

2- مسخ الصورة عند التوحيدي:

من أهم الجوانب اللافتة للنظر عند التوحيدي جانب الهجاء، فقد أهله مزاجه الحاد وقدرته البارعة على التدقيق في العيوب الجسمانية ليحقق الهجاء الساخر، حيث كان يسخر بمهجوه مصورا إياه على شاكلة الصور الكاريكاتورية المعاصرة، فهو «يقف عند نواحي الضعف ويكبرها ويظهرها في

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 46.

² - المصدر نفسه، ص 70.

³ - المصدر نفسه، ص 23.

أوسع صورة لها، حتى ليثير الضحك والإشفاق على من يتناوله منهم إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية)¹.

لقد فطن التوحيدي إلى فكرة الضحك، الذي قاده إليه ذكاؤه، وسليقته الفنية، مدركاً أن كل صورة آلية إذا أضيفت إلى جسم أو وجه حي تكون مضحكة؛ فوصف الصاحب بن عباد على لسان ابن العميد إذا رآه قال: «أَحْسَبُ أَنَّ عَيْنَيْهِ رُكِبَتَا مِنْ زَيْبِقٍ، وَعُنُقُهُ عُمَلٌ بِلُؤَبٍ وَصَدَقَ؛ لِأَنَّهُ كَانَ ظَرِيفَ الثَّيِّ وَالْتَلَوِّي، شَدِيدَ التَّفَكُّكِ وَالتَّفَتُّلِ، كَثِيرَ التَّعُجِّ وَالتَّمُوجِ فِي شَكْلِ الْمَرْأَةِ الْمَوْمَسَةِ، وَالفَاجِرَةِ الْمَاجِنَةِ، وَالمَخْنَثِ الْأَشْمَطِ»².

ويقول: «كان الصاحب ينشد وهو يلوي رقبته، ويحفظ حَدَقَتَهُ، وَ يُنَزِّي أطراف منكبیه، وَ يتسائلُ وَ يتمايلُ كأنه ﴿الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ﴾ [سورة البقرة: 2/ 275]. ثم قال: يا أبا علي لا تعول على أير في سراويل غيرك، ولا أير إلا أير تمطى تحت عانتك، فإنك إن عولت على ذلك خانك و شانك و فضح حالك و مانك»³.

ولما كان الجسم أقل إيجاء للضحك من ملامح الوجه، فإن الحركات الجسمية تدل في الغالب على انفعالات عادية لا تتعدى دائرة الغضب والخوف والفرح والحماسة وغير ذلك، أما الانفعالات النفسية العميقة فإن ملامح الوجه فيها أصدق وأقدر في التعبير عنها وإبرازها للوجود، ولكن التوحيدي استنطق كامل جسم الخصم في كل حركاته، واستثمرها في الإزراء به، وكفاه أن شبهه بالمرأة المومس حيناً، والفاجرة آخر والفتى المخنث ثالثاً.

وقد حرص التوحيدي على المزج بين ملامح الوجه وحركات الجسم لكي تتوافر له عناصر الإضحاك وتزداد الصورة رونقا وجمالا.

¹ - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط14، (د ت)، ص 213.

² - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 100.

³ - المصدر نفسه، ص 94.

من ذلك قوله: «وطلع عليّ يومًا في داره وأنا قاعدٌ في كِسْر رواقٍ أكتب له شيئًا قد كَأَدَنِي* به، فلمَّا أبصرته قمتُ قائمًا فصاح بحلِقٍ مشقوقٍ اقعِد فالورّاقون أحسُّ من أن يقوموا لنا، فهمتُ بكلام فقال لي الرَّعْفَرِيُّ الشاعر: احتمال فإن الرجل رقيقٌ، فغلب عليّ الضحك، واستحال الغيظُ تعجُّبا من حِفَّتِه وسُخْفِه لأنه قال هذا وقد لَوَى شِدْقَه، وشنَج أنفه، وأمّال عُنُقَه، واعترض في انتصابه، وانتصب في اعتراضه، وخرج في مَسْنِكٍ مجنونٍ، قد أفلت من دَيْرِ جُنونٍ»¹. فالتوحيدي هنا أدرك بفكره الثاقب وذهنه الصافي أن الصورة لا تكون مضحكة إلا إذا ظهرت في شكلها المادي، معتذرا في الآن نفسه عن الوصف الخيالي بقوله: «والوصف لا يأتي على كُنْه هذه الحال لأن حقائقها لا تُدرك إلاّ باللَّحظ، ولا يُوْتى عليها باللَّفْظ»².

وهكذا فالتصلب الآلي في الأوضاع والحركات وملامح الوجه مدعاة للضحك والإضحاك، فكل اندفاع في الكلام والتفوه بكلمات من غير وعي وإدراك مثيران للضحك، إلا أن الكلمة لا تكون مضحكة إلا إذا تضمنت معنى سخيفا أو بذيئا أو تناقضا، على أن تدل هذه الكلمات بنفسها أنها قيلت بصورة آلية. وكأننا بالتوحيدي يظهر عجزه عن وصف كل أحوال ابن عباد، بل عجز اللغة عن احتوائها لغريب عجبه وتكلفه وابتداله.

هذا وقد أمعن التوحيدي في السخرية، وأوغل في الاستهزاء من الصاحب بن عباد، وهذا من خلال شتمه بوابل من الألفاظ الغريبة التي تحوي عناصر "الإضحاك" من ذلك قوله: «وقال يوما في دار الإمارة لَفَيْرُوزانِ المَجُوسِيِّ، وكان الخرائطيّ حاضرا، في شيء نابذه عليه: إنما أنت مَحْشٌ مَحْشٌ مَحْشٌ، لا تَهَشُّ ولا تَبَشُّ ولا تُمْتَشُّ، فقال له فَيْرُوزان: أَيُّها الصَّاحِب! برئتُ من النَّارِ إن كنتُ أدري ما تقول، إن كان من رأيك أن تشتمني فقل ما شئت بعد أن أعلم، فإن العَرَضُ لك والنَّفْسُ فِدَاؤُك، لستُ من

* كَأَدَنِي: كأده بالشيء: كلفه به.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 118.

² - المصدر نفسه، ص ن.

الزنج ولا من البربر، ولا من الغز*، كلّمنا بما نعقل على العادة التي عليها العمل، والله ما هذا من لغة آبائك الفرس، ولا لغة أهل دينك من هذا السّواد، فقد خالطنا النَّاسَ فما سمعنا منهم هذا النمط، وإني أظن أنك لو دعوت الله بهذا الكلام لما أجابك، ولو سألته لما أعطاك، ولو استغفرت الله به ما غفر لك، وتحقيق على الله ذلك»¹.

فالتوحيدي جعل من الحديث الذي دار بين الصاحب وفيروزان المجوسي يكون في صورة هجائية رائعة تنبئ عن مكانة التوحيدي ومقدرته اللغوية، ومدى تلاعبه بالألفاظ الغريبة التي وظفها في شكل جناس " محش، مجش، محش، لا تمش، لا تبش".

وتتضح صلة الحجاج بالسرد في أخلاق الوزيرين من خلال ثلاثة مظاهر وسمت طريقة التعبير أولها: تردد أبي حيان في خطة الكتابة والتأليف، فإما أن يسوق المثالب والمخازي في معرض نشر فضائلها، فيكون أقرب إلى الموضوعية والحياد، وإما توجيه العمل وجهة مخصوصة قائمة على استقصاء العيوب والمخازي والاقصصار عليها، وثانيها: استهلال الرسالة بقسم مطول تواترت فيه ألفاظ وعبارات تدور في فلك القيم الأخلاقية المحمودة والمذمومة من قبيل الغيبة والهجنة والشناعة والعيب والعار، وتقابلها قيم أخرى كالتوقير والطاعة والقبول والتأمل.

وقد صاغ مادة الموضوع في قالب حكمي تأملي، موردا أشعارا في ذم الدنيا والتبرم بالفقر، ولهذا المقطع أهمية من حيث صياغته ومحتواه ووظيفته، إذ يبرز من خلاله الهوة بين المؤمل المنشود والواقع الموجود بأداة استفهام تفيد الاستحالة والاستبعاد وهذا في قوله: " وأنى لك بمن هذا وصفه وخبره " أما ثالث المظاهر المؤكد لتأثير اختيار الموضوع في طريقة صوغ الأثر فيتمثل في اعتماد أسلوب المناظرة " فإن قلت قلت " وهو أسلوب توسله لتشريع الخوض في موضوع خلافي - موضوع الأخلاق - وهذا ليعلم الجاهل، واحتجاجا على من يدلّ بحفظ اللسان، وكتمان السر وطي القبيح واغتفار

* الغز: جنس من الترك.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 95.

المنكر، وإيثار السلامة، لذا انتهج الحياد والموضوعية وتوخي الحق والتحلي بالصدق: «ولست أدعي على ابن عباد ما لا شاهد لي فيه، ولا ناصر لي عليه... غاييتي أن أقول ما أحطت به خُبراً وحفظته سماعاً»¹.

لقد اعتمد المواربة هنا، وهذا بإعلانه في مقدمة كتابه عن خطة الكتابة: "ما شاع من فضائل لم يثلثهما فيها أحد في زمانهما ولا كثير مما تقدمهما"، ولكنه يستهل الخوض في سيرتهما وأخلاقهما باستبعاد هذا المعطى بطريقة حجاجية مآكرة قوامها تقبل دعوى الخصم؛ ليبطلها ويدحضها «وسهّل» عليّ أن أقول: لم يكن في الأولين والآخرين مثلهما... ولكن قد يسمع هذا الكلام مني من شاهدهما، وتبطن أمرهما وخبر حالهما، وعرف ما لهما وعليهما فلا يتماسك عن زجرني وخسئي وإسكاتي ومقتي... ولا يجد بُدّاً من أن يُردّ قولي في وجهي ولا يسعّه إلاّ ذلك بعد ازدرائي وتجهيلي، و لا يلبث أن يقول: انظروا إلى هذا الكذب الذي ألفه، وإلى هذا الزور الذي فوّقه*، والباطل الذي وصفه... ولا يكون حينئذ لقولي قابلٌ ولا لحكمي ملتزم... في الجملة لا يكون لدعواي مصدقاً»².

لقد تميز هذا القسم الاحتجاجي بكثافة الشواهد من حكم وأمثال وأشعار وآراء وأحاديث وآيات وأخبار ونوادير وطرائف ووقائع وأحداث، بحيث وظّف كل ذلك للاقتصاص من الوزيرين والتشفي منهما، وبرغم أهمية الدافع النفسي نجد إقبال التوحيدي على الكتابة جاعلاً إيّاها جواباً على ابتداء، أرسل به إليه مرسل حثه على التأليف في هذا الموضوع.

«وهذه الجملة - أكرمك الله - أنت أحوجتني إليها، وجشمتني صعبها... لَمَّا تابعت إليّ من كتابٍ بعد كتاب تطالبي في جميعه بنسخ أشياء من حديث ابن عبّاد وابن العميد وغيرهما ممّن أدركته في عصري من هؤلاء»³. ولا نرى هذا المرسل الملح إلاّ نفس التوحيدي المنكسرة تبحث عن

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 123.

* فوّقه: مفوف: مطرّز ومنمق وموشي.

² - المصدر نفسه، ص 79 - 81.

³ - المصدر نفسه، ص 35، 36.

مسوغات رد الاعتبار، وقد اعتمد التوحيدي في هذه الرسالة خطة ذات بعدين هما:

البعد الفني الجمالي، المتمثل في اللفظ المونق والتأليف المعجب والنظم المتلائم (ما أكثر من ردّ صالح معناه لفاسد لفظه، وقبل فاسد معناه لصالح لفظه)، فوظف القصر دون البسط خشية الإطالة والإملاط والنظر إلى الصحيح بعين السقيم، والحكم على الحق بلسان الباطل، ورفض التخفي والتلميح، وسلك في الكلام مسلك التصريح (أن تدع المحاشاة وأنت مقتدر وتفارق المحاشاة وأنت منتصر).

البعد الثاني: هو البعد الحجاجي (الإقناعي التأثري)، وهو موصول بالبعد السابق وله امتداد، فالاختيارات الفنية السابقة تعد مسلكا كفيلا بتحقيق المقاصد التأثيرية المتمثلة في: " أن تترك العدو والحاسد يتقدان بغيظهما اتقادا ويرتدان على أعقابهما ارتدادا ". وهذا دون الخروج عن مفهوم الأدب ووظيفته القائمة في أصل نشأته والتي تشمل المتعة والإفادة والتثقيف والتنبيه وتأديب النفس وغيرها.

لذا يمكن القول أن السرد الوارد في أخلاق الوزيرين يتنزل في مقام حجاجي، وأن هذا المقام الحجاجي قد حكم الرسالة مبنى ومحتوى ومقصدا، وجعل السرد حججا صغرى وتفصيلا لحكم مجمل تصدر الحديث عن سيرة الوزيرين وخلقهما، فالتوحيدي قد أفرد لهما كتابا خاصا أسماه " مثالب الوزيرين"، تحدث فيه عن أقبح الصفات الذميمة التي اتصف بها الوزيران: ابن عباد وابن العميد في صور تهكمية ساخرة بديعة، من ذلك قوله عن ابن عباد: «ما رأيتُ في طول عمري مع علوِّ سيِّ وكثرة تجاربي؛ وشدة تبُّعي رجلاً أجمعَ للمخازي والمقابح و الرِّقاعات و الجهالات و الخساسات و الفواحش و الخبائث من ابن عبّاد، أفيلُ النَّاس رأياً إذا ارتأى، وأنكلُّهم عن الخِصم إذا تراءى، وأقلُّهم وفاءً لمن جعله الله وليَّ نعمته، وأوقحُّهم وجهاً مع كلِّ إنسان، وأحدُّهم لسانا بكل خنى وفُحش، وأحسدُّهم لنظير، ولمن دونَ النَّظير، وأسعاهم بالفساد على الصغير والكبير،

وأخطبهم على الدين، وأضرهم للمسلمين، وأفجرهم من بين العالمين»¹.

فالتوحيدي قد عمد إلى تشويه صورة ابن عباد، والنزول بها لدرجة الإفحاش، بأن جمع له كل المعايب والمخازي والفواحش والخبائث، فهو وقح مع كل الناس، يتصف بالفحش والخنى والحسد، يسعى جاهدا لإفساد الصغير والكبير، يشكل خطرا على الدين والمسلمين بفجوره بين الناس.

ويقول عن ابن العميد في مستهل الفصل المعقود له: «فأما ابن العميد أبو الفضل فإنه كان ثأياً* آخر وطامةً أخرى، وكان فضله من جنس ليس لابن عباد فيه نصيب، ونقصه من ضرب لم يكن له فيه ضرب... شديد الحسد لمن نطق ببيان أو أفصح بالعربية، وسئين بعض هذا بما أذكره لك بشاهد عدل وراو ثقة»²، ومن قمة السخرية أن يتطلب الأمر شاهد عدل وراو ثقة يصادق على صحة كلام التوحيدي. وقوله عن هذا الرجل في موضع آخر: «وخب هذا الإنسان خب فائت، والإحاطة به ممتعة»³. ففساد هذا الرجل كان منذ القديم وما أجمل الإحاطة بذلك. وقوله في وصف مجلس الصاحب الذي يختلف في نظره عن كل المجالس التي رآها: «ومن لم يحضر ذلك المجلس لم ير منظرا رفيعا ورجلا رقيعا»⁴، وقوله بعد أن نقل صورة مسرحية عن بعض أتباع الصاحب: «...وكان المنظر عجيبا والمسمع أعجب، وكان أهل الري يقفون، ويسمعون ويضحكون، ويسخرون، والبلد يغلب على أهله النوادر والعيارة»⁵.

فالتوحيدي قد رسم لنا صورة المناخ الهزلي المشين، وهذا من خلال المنظر الجميل، والمسمع العجيب، والضحك، والنوادر، كل ذلك كان كفيلا يبعث مشاعر التوحيدي وإثارة دهشته واستغرابه، كما ساهمت العديد من العوامل في لجوئه إلى الضحك والسخرية، لعل من أبرزها اختلاف نمط

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 118.

* ثأياً: الثأى: الفساد.

² - المصدر نفسه، ص 220.

³ - المصدر نفسه، ص 233.

⁴ - المصدر نفسه، ص 112.

⁵ - المصدر نفسه، ص 341، 342.

العيش بين بغداد وأهل الري، وهو ما أثار دهشة التوحيدي فراح يرسم من خلال شخصيتي الوزيرين صوراً هزلية ساخرة تعبر عن مشاعر الذل والهوان في صحبة هذين الوزيرين.

وقد سلك التوحيدي في تصويره الهزلي لشخصيتي الوزيرين العديد من الأساليب تبعاً لتعدد القصص والأخبار في الكتاب، حتى لتكاد «كل حكاية هزلية أو خبر مضحك يستقل بشكله وأسلوبه عن غيره من الحكايات والأخبار»¹.

فهو قد صور الصاحب عارضاً أوصافه في إعجاب وإكبار، ثم يقارنها بأوصاف ابن عباد ومساوئه وشروبه، مع عرض موقفه من الرجلين في قالب فني ساخر، من ذلك قوله في هجاء الصاحب: «وعلى أي لست أدري أميلي إليك أصدق أم انحرافي عنه أوثق؟ ورغبتي فيك أشد أم زهدي فيك أوكد؟ ومودتي لك أخلص أم أنا على مصارمته أحرص؟ وسكوني إليك أتم أم نبوتي عنه أحكم؟ وأنا على ذمّه أطبع أم في حمدك أبدع؟ كما لست أدري، أحظك من الهمة والمرّة أجزل أم حظه من الدناءة والقلة أجل؟ ومكانك من الحزامة والكرم أرفع، أم محله فيهما أوضع؟...»².

التوحيدي قد اقتفى أثر الجاحظ في السخرية، وهذا من خلال خطابه الذي ينحى منحى تجاهلياً، حيث تلاعب بالألفاظ ليحتال على حقائق ثابتة في عقله، ومشاعر راسخة في نفسه، لا يعرفها حق المعرفة غيره، لكنه يكذب على نفسه ويوهمها الجهل والنسيان.

إضافة إلى ذلك نجد يعمد إلى مدح الوزيرين تكلفاً وتصنعاً، وهذا بإبراز محاسنهما المثالية التي يدعيها الرجلان، وينسبها إليهما الشعراء والكتاب مرء، رغبة ورهبة، فيقدمها للقارئ في خطاب زائف، لا يخفيان ما وراءهما من التهكم والازدراء، كما أنه حاول عقد مقارنة بينهما، متصنعاً الجدل والخصام حولهما وحول مفاخرهما وأمجادهما التي لا تلبث أن تنقلب مثالب مرة، ومعاييب سافرة، من ذلك قوله: «... وأنه كما يقال لهذا ابن العميد لباهة أبيه، كذلك كان يقال لذاك ابن الأمين

¹ - الحسن بوتبيا: أخلاق الوزيرين لأبي حيان التوحيدي بين الواقع والفن، المطبعة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1، 2007، ص 350.

² - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 62.

لخير كثيرٍ كان فيه، وأن العميد وإن كان مقدّمًا في الكتابة، فقد كان الأمين مُعظّمًا في الديانة، والكتابة صناعة تدركها الخُلُوقَة، والديانة حلية لا تزداد إلا الجِدَّة، وتلك الدنيا وهي زائلة، وهذه هي الآخرة وهي باقية، والله تعالى يقول: ﴿وَالْآخِرَةُ خَيْرٌ وَأَبْقَى﴾ [سورة الأعلى: 17/87]»¹. فالمؤلف أنكر جميع الصفات الحسنة في الممدوح، وهذا بسبب عدم ملاءمته لمذهبه الخلفي والأدبي.

ومن الصور الهزلية الجميلة التي صورها التوحيدي أيضا ما أورده من كلام الصاحب وسجعه لما استقبله وجهاء الري وأعيانها لما عاد من حضرة عضد الدولة في همدان، فأحضر لكل واحد منهم كلاما مسجوعا، يكشف عن أنانيته وسخفه وسوء تفكيره، في مشهد مسرحي ساخر، من ذلك قوله في القاضي أبو الحسن: «أيها القاضي! كيف الحال والنفس؟ وكيف الإمتاع والأنس؟ وكيف المجلس والدرس؟ وكيف القرص والجرس؟ وكيف الدس والدعس؟... وكاد لا يخرج من هذا الهذيان لتهيجه واحتدامه، وشدة خيلائه وغلوائه؛ والهمدانيُّ مثلُ الفارة بين يدي السننور، قد تضاءل وقمؤ لا يصعد له نفس إلا بزغ تذلُّلاً وتقلُّلاً، هذا على كبره في مجلسه، مع نذالته في نفسه»².

فالتوحيدي في رسمه لهذه الصورة قد تتبع كل الجزئيات والتفاصيل التي تبعث على السخرية والاستهزاء، حيث نقلها وأشار إلى دلالتها النفسية، لتصبح صورة حية واقعية تنضح سخرا وتهكما، إضافة إلى إحاطته الشاملة بتفاصيل حياة الوزيرين، مما مكنه من تصيد سقطاتهما وعيوبهما وتضخيم هفواتهما.

ومن صور السخرية التي أوردها التوحيدي أيضا ما وصف فيها الصاحب بن عباد في جلوسه، ووقوفه، ولحظة حديثه، وما يعرضه خلال ذلك من عبث بأعضاء الرجل والعنق والجسد في حركات بهلوانية لا يفعلها عاقل فما بالك أن تصدر عن وزير، يقول: «وكان ابن عبّاد إذا تكلم في مسألة ثم رأى في خصمه فُتورا، نَفَسَ لحيته بأصابع يده، وعبث بها، وقتل رأسه، ولوى عنقه، وشنَّج أنفه،

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين: ص 79.

² - المصدر نفسه، ص 90.

وعوّج شدّقه، وقال منشدا:

إذا المشكلات تصدّين لي كشفتُ حقائقها بالتّظر...¹.

فالتوحيدي نقل هذه الأوصاف والحركات بأسلوب تقريرى مباشر، رغم علمه مسبقا أن هذا النوع من الأساليب لا يمكنه من أداء المعنى كما يريد، فهو قاصر عن وصفه ما يريده وصفا دقيقا، لذا نجد يشكو عند نقل مثل هذه الصور الهزلية من قصور عباراته عن تصويرها تصويرا دقيقا. وهذا ما تنبّه إليه من قبل الجاحظ وأشار إليه في عرض ما صوره من حركات عندما تحدث عن بخلائه وعرض شخصيات قصصه².

ومن أبرز الصور الهزلية ورودا في كتاب المثالب، تلك التي تصور ادعاء الصاحب وثرثرته، وإعجابه بطلاقة لسانه وبلاغته، من ذلك ما رواه التوحيدي من كلامه الذي كان يثبه على مستمعيه من سخيف القول، وساقط السجع، ولا يمت للضحك والعجب بصلة، من ذلك قوله مفتخرا على منافسيه: «وكان أبو الفضل سيّدا، ولكن لم يشقّ غبارنا، ولا أدرك سرارنا*، ولا مسح عذارنا، ولا عرف غرارنا، لا في علم الدين، ولا فيما يرجع إلى منافع المسلمين. فأما ابنه فقد عرفتم قدره في هذا وفي غيره، طيّاش قلاش، ليس عنده إلا قاش وقماش، مثل ابن عيّاش، والهرويّ والحوّاش...»³.

وقوله في موضع آخر يتبين من خلاله أن الصاحب كان مهووسا بالسجع المقبول منه والمردود: «أنشدني صقلاب وابن باب، وقرأت على ابن البوّاب، وسمعت من أبي الحُبّاب، ورويت لأبي المرتاب الدبّاب كلّ شيء عجاب. ولقد تحيّر المهبلّي منّي، وعرف مُعزّ الدولة فضلي وأدبي، وأكبر قدرى، وبلغ الحدّ الأقصى في أمرى!»⁴.

¹ - المصدر السابق، ص 178.

² - ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البخلاء، تحقيق: طه الحاجرّي، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1958، ص 58.

* سرارنا: السرار: محض النسب وأفضله، وسرارة الشيء: أطيبه وخالصه.

³ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 134.

⁴ - المصدر نفسه، ص 136.

ففي هذا تصوير هزلي صدر من الصاحب الذي عرف بأنايته، وغرامه بالسجع والغريب من الألفاظ والمعاني. فكانت هذه النصوص كلها تتجه نحو «الانتقاص من قدر ابن عباد وتتفق في مجملها على توجيه النقد في عدة جهات: تكلف السجع، ونبو الطبع، وجفوة الألفاظ، وتتبع الوحشي، وإحالة المعاني واستكراهاها»¹.

كما وجدت لدى الرجل صور هزلية أخرى تدور حول العديد من الموضوعات، منها ما يخاطب بها أفراد حاشيته، ومنها ما يصور هوسه بالعلوم والمعارف التي يتناقش فيها مع الأدباء والعلماء: «ثم يجلس لأصحاب الحديث، ويروي ويُفسد، ويكذبُ ويختلقُ الأسناد، ويبتكُ المتن، فأئى عيبٍ لم يظهر به، ولم يغلب عليه، وأئى خزيٍ لم يبين ولم يكثر، وأئى فعل سيئٍ لا فعّله. أليس هو سبب كل قبيحةٍ، وفتح كل باب شرٍّ؟»².

وهنا قمة السخر ومنتهاها، فقد صيره مصدرا لكل قبيح في الكون ومبتداً لكل شر فيه، فالتوحيدي يقدم الصاحب في صورة ساخرة تهكمية أخرى، بأن جعله فارغاً من الروية والتفكير المتزن، خاضعاً لنزواته وهواجسه الشاذة، فهو يدعي المعرفة وهو عنها أبعد، فالتناقض المنطقي والغفلة، تعد من أهم ما يترتب على ضعف العقل وقلة التفكير واضطراب المزاج؛ لذا نجد التوحيدي يني عليهما صوراً جميلة في السخرية والعبث بعقل الصاحب وما يدعيه لنفسه من التفوق والذكاء، خاصة لما يخوض في موضوعات يجهلها، كعلم الفلسفة والتصوف. اللذان يكرههما الصاحب ويجهلها جهلاً كبيراً، لكن غروره وكبريائه جعلاه لا يتقبل الحقيقة، بل يدفعانه لمناقضة نفسه والظهور بغير مظهره في جميع ميادين المعرفة في عصره؛ لذا كان التناقض والجمع بين الأضداد من الأسباب الرئيسية التي جعلت التوحيدي يرسم صوراً ساخرة هزلية للصاحب.

¹ - فاطمة عبد الله الوهبي: نقد النقد في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1991، ص 193.

♦ يتك: يقطع.

² - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 133.

من ذلك ما يرويه التوحيدي في الخبر التالي: «فأما الذي يدل على كلام المبرسمين* والمجانين، ومن قد شُهر بالصرع والماليخوليا[♦]، فما سمعته يقول لشيخ خراساني قد دعا به وأكرمه وتوفر له وكلمه، فسمعته يقول: ما يجب أن يكون لا يقتضي، وما يكون منه لا يجب أن يكون، وقد يجب أن يكون ما يكون، ويكون ما يجب أن لا يكون. وإنما لا يكون ما يجب أن يكون، فيكون ما يجب أن لا يكون، لأن ما لا يجب أن يكون ليس في وزن ما يكون، والكون والوجوب لا يتلازمان، بل يجمعان ثم يفترقان، والاجتماع والافتراق عليهما جاريان، فلهذا يرى الواجب كائنا والكائن واجبا، وما أكثر من يظن أن الكون متضمن الوجوب، والوجوب متضمن الكون، وتحصيل الفصل بينهما بالنظر من سحر العقل، وهذا فن لم أجد فيه لمشايخنا شوطا محمودا، ولعلي أُملي فيه كلاما بسيطا بجميع ما يكونُ شرحا له إن شاء الله»¹.

فهذا الكلام ينبئ عن كاتب مبتدئ تناول أفكارا مجردة بعيدا عن طاقته العقلية وقواه الخيالية، يردد بعض الألفاظ، لا هي من الفلسفة القادرة على توصيل الفكرة للذهن، ولا من كلام الأدباء والكتاب المنشئين، وإنما هي من مصطلحات المتكلمين وأصحاب الجدل²؛ فهناك بون شاسع بين هذا النوع من الكلام، وبين كلام التوحيدي الفني، الذي صور من خلاله أفكار أساتذته من فلاسفة بغداد، منعتا صاحب بأنه قد أفسد رسائله بطريقة المتكلمين، وأفسد طريقة المتكلمين.

ومن هذا الضرب من الكلام ما أورده التوحيدي من كلام قاله شيخ ظريف من حفظة المقابر في بغداد بمناسبة عيادته لقاض كبير أصيب بعلّة عارضة، فقد استهله بقوله: «يقع لي فيما لا يقع إلا لغيري أو لمثلي فيمن كان كأنه مَيّ، أو كأنه كان على سِنّي، أو كان معروفا بما لا يعرف به، إلاّ أي أرى أنك لا تحتمي إلا حمية فوق ما يجب، ودون ما لا يجب، وبين فوق ما لا يجب، وبين دون

* المبرسمين، الرسام: علة عقلية تسبب الهذيان، وهو أيضا التهاب في الحجاب بين الكبد والقلب.

♦ الماليخوليا: السوداء، مرض يفسد فيه الفكر في حزن، وتكثر الأوهام والتخيلات.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 176، 177.

² - ينظر: بشير المجذوب: النقد الأدبي عند أبي حيان التوحيدي، مجلة: الدراسات، تونس، ع2، نوفمبر: 1977، ص 60.

مالا يجب فرّق. الله يعلم أنه لا يعلمه أحدٌ ممن يعلم، أو لا يعلم...»¹، ثم يستمر بعدها في ضروب من المتناقضات، لدرجة أن القارئ لا يدري من خلالها هل هو يواسي المريض في محتته، أم أنه فرح بمرضه، ينتظر من وراء موته خيرا ونفعا. كل ذلك أدى بالقراء إلى الضحك، وينقلهم إلى جو من العبث واللامعقول، ومنهم القاضي المريض الذي قال لما سمع كلام الرجل: «فكدت أموت من الضحك على ضعفي، وما زال كلامه لهوي إلى أن خرجت إلى الناس، وكان مع هذا لا يعيا، ولا يكلُّ، ولا يقف، وكان من عجائب الزمان»².

كانت تلك أحد صفات الصاحب التي أبانها التوحيدي، وبني عليها صنوفا من النوادر الهزلية والأقوال المضحكة، معللا ذلك بضعف عقل الصاحب، وبلادة ذهنه، مع أنانيته وكبريائه.

ومن أبرز الأشكال التصويرية التي اعتمدها أبو حيان وعرض من خلالها بصورة هزلية ساخرة، مساوئ الوزيرين ومعابيهما الكبرى، من ذلك القصص التي تصور علاقات الصاحب الخاصة مع خدمه، وما كان يقع بينهما من أحداث مضحكة غريبة، أو مخاطبتهم بخطب طويلة مسجوعة، وأخرى تمثل افتتانه بمذهبه وتعصبه له، وما كان يجري بينه وبين معارضيه من ضروب المكر والاحتيال، أو تصور بخل ابن العميد ومبالغته في الجمع والمنع.

وهذه الصور تختلف في حجمها وعدد شخصياتها، وطريقة عرضها، ولعل أصغر صورة تكمن في إعجاب الصاحب ببلاغته وبيانه، قال: «ولقد بلغ من ركاكته أنه كان عنده أبو طالب العلوي، فكان إذا سمع منه كلاما يسجع فيه، وخبرا ينمّقه ويرويه، يبلق عينيه، وينشُر منخريه، ويُرَى أنه قد لحقه غَشِي حتى يُرَشَّ على وجهه ماء الورد، فإذا أفاق قيل له: ما أصابك؟ ما عراك؟ ما الذي نابك وتغشّاك؟ فيقول: مازال كلام مولانا يروئي ويؤنّفني حتى فارقتني لبي، وزايلني ذهني، واسترخت له مفاصلي، وتحلّلت عُرى قلبي، وذهل عقلي، وحيل بيني وبين رشدي. فيتهلل وجه ابن عباد عند

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 324.

² - المصدر نفسه، ص 325.

ذلك، وينتفش ويضحك عُجبا وجهلا، ثم يأمر له بالمكرمة والحِباء* والصلة والعطاء، ويقدمه على بني عمه وبني أبيه. ومن ينخدع هكذا أفلا يكون ممن له في الكتابة قسط، أو في التماسك نصيب، وهو بالنساء الرُعن والصَّبَّيان الضَّعاف أشبه منه بالرؤساء والكبار»¹.

فهذا الخبر الصغير أخرجه التوحيدي في قالب هزلي مضحك، قد يكون صحيحا وأنه فعلا قد وقع بأي شكل من الأشكال، ثم نفخ فيه التوحيدي من سحر بيانه وفنه، حتى صار مشهدا مسرحيا قائما بذاته، أو أقصوصة قصيرة ساخرة.

ويلاحظ أثر التزويد والخيال واضحا في تكراره للمعنى الواحد، الذي أتى على جميع دلالاته الفكرية والنفسية المتعددة، وهذا حتى يشعر القارئ بانتهاء القصة، التي تعد أحد الوسائل في نقل تكمه بابن عباد وتشفيه منه، والكشف عن مرضه وأخذ العبرة منه.

ومن القصص الهزلية الطريفة التي سجلها التوحيدي أيضا، تلك التي كان بطلها شيخ طبري عالم، حضر مجلس أبي الفضل عصر يوم من أيام شهر رمضان، فجادل رغبة في الإفطار والمبيت، غير عالم بما يتصف به الرجل من بخل وتقتير، فلما انصرف القوم، بقي ذلك الشيخ لوحده جالسا، جاءه الحاجب وأمره بالانصراف، فامتنع محتجا بغرته وحاجته للضيافة، فرد عليه الحاجب بقسوة، بأن شتمه ورماه وراء الباب وهو في حالة سيئة «وكلُّ ذلك بعين الرئيس الحسيس وسمَّعه، لأنه كان بهيته في صدر مجلسه على حَشِيَّةٍ قد استلقى وهو يسمع ويرى، فما قال في ذلك كلمةً سوداء ولا بيضاء، فلو شاهدت الطَّبْرِيَّ البائس على الباب وقد احتَوَشَهُ♦ المارة يقولون له ياشيخ! ما جنايتك؟ ما الذي دهاك؟ قال: يا قوم! ذنبي أنني طمعتُ في عَشائهم، ورغبتُ في المبيت عندهم، وأن أكون ضيفا نازلا بهم. فقال له رجل منهم: أنت مجنون، لقد تَخَلَّصت بدعاء والدتك الصالحة، وسلمت سلامة عجيبة، أتطمعُ في طعام الأستاذ الرئيس؟ وإبليس لا يحدث نفسه بهذا، والشياطين لا يقدرُونَ على

* الحباء: العطاء.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 148.

♦ احتوشه: احتوش القوم الرجل وعليه، أحذقوا به وجعلوه وسطهم.

ذلك!«¹.

فهذه القصة بنيت كذلك على خبر قصير أطاله التوحيدي بالوقوف على جزئياته الصغيرة، والعواطف المقترنة بها، حتى أصبحت قصة متكاملة، سرد من خلالها التوحيدي الحادثة الرئيسية وتفصيلها، ليرصد بعدها ردودها وأثرها في نفس أبي الفضل، وفي الشهود الحاضرين أثناء وقوعها، مبرزاً كل ذلك في حوار فني ساخر اقتناعهم بقسوة رئيسهم وشدة شحه، أو ما يكن له التوحيدي من الكراهية والمقت، لدرجة أن التقت له هذه الجزئية حتى يؤكد على بخله، فقد جعل طعامه غير ممكن حتى على الشيطان نفسه.

وقد لفت انتباه التوحيدي عيوب مجتمعه ومساوئه، فحز ذلك في نفسه، وراح يصور متأسفاً على ما حلَّ بالأمة في عصره من شرور ومأس، من ذلك الصورة الساخرة التي استهزأ من خلالها بالرجلين، مصورا الآمال الخائبة التي علقت عليهما كذبا وزورا، قال: «...وأثما لو بقيا لنزل عليهما الوحي، ولتجددَّ بهما الشرع، وسقط بمكانهما الاختلاف، وزال بنظرهما ما فيه الأمة من هذا العيش النَّكِد، والشؤم الشامل، والبلاء المحيط، والغلاء المتصل، والدرهم العزيز، والمكسب الدَّنس، والخوف الغالب، ولكانت الأرض تخرج أثقالها، وتلفظُ كنوزها، ويستغني من ألم الفقر أهلها، ومن فضيحة الحاجة أربابها، ويعود دويُّ الدين ناضرا، وخاملُ المروءة نبيها»².

وهي جميعها مستحيلات تؤكد مضيئهما في التذني والحمول، فكانت هذه الصورة تعبر عن آمال راسبة لدى التوحيدي، كان يتمناها لنفسه ولمعاصريه، ولكن شيئا منها لم يتحقق، فأخرج ذلك في صورة هزلية أدان بها مجتمعه كله، وخاصة الوزيرين الذين حملهما مسؤولية ما وقع لأمتهم.

ولننظر إليه مثلا وهو يقحم حديثا هزليا ساخرا في مقدمة الكتاب، بدأه بالعبث بالصاحب، مع أنه لم يشرع بعد في تناول عيوبه، حيث قال في عرض روايته لرسائل بعض الأدباء والكتاب من

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 243.

² - المصدر نفسه، ص 80.

قبله في موضوع الهجاء: «وصلت هذا الفصل بقول فاضت به النفس بعد امتلائها، وجاشت به بعد ترده فيها...»¹، فهو قد حاول النهوض من عثرته، موجها السهام النافذة لأعدائه، خاصة صاحب، الذي يقول في شأنه: «ولكّي ابتليتُ به، وكذلك هو ابتلي بي، ورماني عن قوسه مُعْرِقا، فأفرغْتُ ما كان عندي على رأسه مَغِيظًا، وحرَمَني فازدريته، وحقَرِني فأخزيتُه، وخصَّني بالخبيسة التي نالت مني، فخصصته بالغيبَة التي أحرقتَه... ولئن كان منعني ماله الذي لم يبق له، فما حظر عليّ عِرْضُه الذي بقي بعده، ولئن كنت انصرفت عنه بِحُفْي حُنين لقد لصق به من لساني وقلمي كلُّ عارٍ وشنارٍ* وشَيْنٍ، ولئن لم يريني أهلاً لنائله وريّه، إني لأراه أهلاً لقول الحق فيه، ونثٌ♦ ما كان اشتمل عليه من مخازيه، ولئن كان ظنَّ أنّ ما يصيرُ إليّ من ماله ضائع، إني لأيقن الآن أنّ ما يتصل بعرضه من قولي شائع، والحساب يُخرج الحاصل من الباقي، والنظرُ يميّزُ الصحيح من السّقيم، والاعتبارُ يُفرد الحق من الباطل، والمنصفُ في الحكم يعذُرُ المظلوم ويلوم الظّالم»².

وهكذا يكون التوحيدي قد انتصر لنفسه وثأر لكرامته، لما احتقر صاحب وأخزاه، كما انتقم بجمعه ومعاصريه لما كشف لهم عن عيوب رؤسائهم، جاعلا حياتهم ووجودهم هزلا من الهزل، فقد عمد إلى هذا النوع من التصوير الساخر لمساوي الوزيرين، بفضل ثقافته الواسعة وحدة ذكائه.

فهو مثلا لما لاحظ ما تنطوي عليه حركات صاحب وأوضاع جسده أثناء التحدث إلى الآخرين ممن يهينهم ويحتقرهم من أوصاف فكاهية متعددة، كان ذلك انطلاقا من فكرة مسلم بها عند المحدثين وهي أن: «الكائن الحي يتوصل إلى إثارة الضحك عندما يتحرك كآلة، ويتعامل مع غيره تعاملًا آليًا»³، وكذلك لما تتحكم اللغة والألفاظ في «منطقه وتفكيره، فيهدي بها دون روية

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 51.

* الشنار: العيب القبيح.

♦ نث: أي أفضى.

² - المصدر نفسه، ص 83.

³ - زكريا إبراهيم: سيكولوجيا الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، (د ط)، (د ت)، ص 175.

أو تدبر»¹، وهذا ما صورته في حركات ابن عباد وهوسه بالسجع والغريب، من ذلك الصورة الهزلية التي أثارت استغرابه، ودفعته إلى السخرية والضحك: «وطلع عليّ يوماً في داره، وأنا قاعد في كِسْر رواقٍ أكتب له شيئاً قد كأدني به، فلما أبصرته قمْتُ قائماً، فصاح بحلقٍ مشقوقٍ اقعدُ فالوراقون أحسنُ من أن يقوموا لنا، فهممْتُ بكلام، فقال لي الرَّعْفَرِيُّ الشاعر: احتمال فإن الرجل رقيقٌ، فغلب عليّ الضحك، واستحال الغيظُ تعجباً من خفتِهِ وسُخفه لأنه قال هذا وقد لوى شدقَه، وشنَج أنفه، وأمال عُنقه، واعترض في انتصابه، وانتصب في اعتراضه، وخرج في مَسكٍ مجنونٍ قد أفلت من دَيْرِ جُنون، والوصف لا يأتي على كُنْه هذه الحال، لأن حقائقها لا تُدرك إلا باللَّحظ ولا يُؤتى عليها باللفظ»².

فالتوحيدي وجد نفسه فعلاً أمام ظاهرة غريبة، جديدة بالتأمل واستخلاص العبر، كما أنها مثيرة للضحك بطبيعتها، فما عليه إلا أن يتلاعب بها، ويضحك منها، تخفيفاً عن نفسه، وإصلاحاً لأتمته ومجتمععه.

3- التشخيص في صور التوحيدي:

شكلت الصورة عند التوحيدي عنصر الإقناع بوجهة نظر المتحدث، وفي ذلك يقول: «النثر كالحِجْرَة، والنَّظْم كالأمة، والأمة قد تكون أحسنَ وجهاً، وأدمت شمائل، وأحلى حركات؛ إلا أنها لا توصف بكرمِ جَوْهرِ الحِجْرَة، ولا بشرفِ عِرْقِها، وعَنقِ نفسها، وفضلِ حيائِها»³.

قد رسم صورة موجزة مكثفة، ميز من خلالها بين النثر والشعر، مبرزاً جماليات الشعر الشكلية والإيقاعية وحتى التخيلية، وهذا من خلال تشبيهه بالأمة، فهي حسنة الوجه، حلوة الحركات، لكنها ليست كالحجرة من حيث عرق الشرف والحياء وفي المقابل نجد جوهر النثر يكمن في كونه حراً من القيود وأسبقيته على الشعر.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 157.

² - المصدر نفسه، ص 118.

³ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 301.

والتوحيدي قصد «فن الإبهام وتوفير المتعة الأدبية والجمالية. وهو لا يبلغ عند أحد من أهل القلم، علماء وكتّابا، ما يبلغه عند أهل البيان، حتى لكأنّ الإمتاع وقف على فن القول وحده دون سائر أغراض الكتابة وأنواعها»¹.

وعندما نتقل إلى فضاء تجسيم الأفكار والموضوعات عبر البنية السردية للغة، نجد اللغة قد أكسبت الصورة بعدا وظيفيا جديدا مبنيا على الاستعارة وما تحمله من وظائف إقناعية و تجميلية، يتجسد فيها المعنوي في صورة حسية، ويأتي عمقها الدلالي من إلغاء الحدود التي كانت قائمة على التشبيه، واعتمادها دلالات أخرى تتفاعل فيما بينها لتجسد تفاعل البنية الأدبية عامة مع موضوعها².

وباعتبار أن الهدف العام للصورة هو نقل الذهن من المعنوي إلى وضع جديد ملموس يصل مستوى المحسوس، تتجسم الأشياء الذهنية وتماهى في المادية «الطبيعة التي تسري في هذا العالم محرّكة ومسكنة، ومحددة ومبلية، ومنشئة ومبيدة، ومحياة ومميتة»³.

فهنا قد تحول المفهوم المجردان " النفس، الطبيعة، " بفضل الاستعارة إلى طبيعة مادية بشرية تدبر النفس فيها، وتأمّر وتنهى وتحرك الطبيعة وتسكنها، تحيي وتميت.

وهكذا أضفى التوحيدي على الفعل "تسري" مسحة جمالية رائعة، فبالإضافة إلى بلاغته، ووصول الصورة إلى المتلقي فقد منحها كثافة وحركية ناتجة عن التناقض الصارخ بين الفعل وفاعله، وكذلك الحال العاملة عمل الفعل.

والواقع أن البنية الاستعارية لا تقف عند هذا الحد، بل تشمل كذلك مختلف مظاهر التعبير والبنية اللغوية، بحيث تتجذر في أنماط التأليف النحوي، وصيغ الانتقاء المعجمي ومناسبة السياق

¹ - ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 115.

² - ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 205.

³ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 35.

« فالصورة تشكيل لغوي، قبل أن تكون حصيلة خبرة جمالية»¹.

يقول التوحيدي: «الطبيعة كذوب لا تصدُّك إلا بإكراه النفس، والنفس صدوق لا تكذبك إلا بإكراه الطبيعة، والعقل رقيب يحفظ، وشاهد يؤدي، وثقة يؤمن، فمن استشاره منتصحا أصاب، ومن أضرب عنه مغترا طاح وخرج عن إصابة الحق»².

فالتشكيل الصوري هنا يعتمد على " المحاورة " وتأسيس الصورة الاستعارية على بني التوازي النحوي والدلالي، وبني التقابل التخالفي: (كذوب، صدوق، تصدقك، تكذبك، استشارة، أضرب عنه، منتصحا، مغترا، أصاب) والتقابل التماثلي: (كذوب، تكذبك، صدوق، تصدقك) يدخلها التوحيدي في متواليه نصية من البنى المتعددة التي من شأنها أن تزيد في انسجام النص الأدبي وجماله، وهذا لتناسب مدارج تكوينه النصية. ولا تقف الصورة عند هذا الحد من التوظيف، بل تمتد لتشكيل وحدة نصية قائمة بذاتها، توظف في شكل حكاية ذات أبعاد إقناعية ونفسية لتجعل من المتلقي قابلا للتأثير «واقفا موقفا نشيطا فاعلا»³.

ونبقى مع ظاهرة التشخيص ومحاولة تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، لنجد في المقابسة الرابعة " في الناموس الإلهي ووضعه بين البشر " تدور حول وجوب وضع الناموس الإلهي من الأخبار المنقسمة بين ما هو صدق محض، وصدق ممزوج بالكذب، وكيف تداخل ذلك في مزاج الناس وطباعهم ونظرهم، وفكرهم وأصلهم واختيارهم لتنتهي في القول: «مثل هذا كمثل رجل أصلح طعاما كثيرا واسعا مختلفا من كل لون وجنس ومذاق ورائحة، ووضع وقصد وحرارة وبرودة، وحلاوة وحموضة، ونصبه على مائدة واسعة عظيمة، فجمع ذوى عدد جم، فمتى لم تكن المائدة ذات ألوان مختلفة، وأطعمة مركبة متباينة في القلة والكثرة والملوحة والحرافة، ومرقة المتقدمة، لم يقبل كل إنسان على

¹ - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1980، ص 30.

⁴ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: حسن السندي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 1991، ص 140.

³ - نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1994، ص 87.

ما يفيق به شهوته الخاصة له، ولم تمتد يده إليه باللون الذي تدعو إليه العين؛ لأن للعين نوعاً من الطلب ليس للفم، وللنفس أيضاً مثل ذلك»¹.

فالحكاية هنا شكلت دعامة كبرى من دعائم التأثير في المتلقي خاصة في تقنياته الأسلوبية القائمة على الموازنة بين مفردات القضية ومفردات المتلقي، فالمحاورة عملت على إقامة تقابل بين فكرة الاختلاف بين الناس ومشروعيته في مقابل الاختلاف في الطعام وضرورة ذلك لتقبله، وفي هذا مسحة جمالية رائعة.

لقد رزق التوحيدي حاسة فنية رائعة، قائمة على أسس نقدية تأثرية في الغالب²، تبرز أسلوبه الذي يبني عن مواهبه القوية، ومدى فهمه للطبيعة الإنسانية، فمعظم صورهِ منتقاة من الواقع الاجتماعي، من ذلك تلك التي اعتمد فيها المنحى الكاريكاتوري، خاصة في العصر البويهي الذي انحطت فيه القيم الاجتماعية وتلاشت، فأصبحت الصورة عند التوحيدي وسيلة للتنفيس عن القلق والضجر الذي كان ينتابه؛ لذا راح يسلط الضوء على الخصائص النفسية والفكرية للموصوف بأسلوب بليغ، يعتمد على الدقة والإيجاز، متجنباً بذلك الحشو والتحليل، مما قد يفسدان وحدة الصورة وتكاملها.

هذه الصور أوردها التوحيدي في أغراض شتى كالمدح والهجاء، وهذا ليوجه انتباه القارئ في لمحات سريعة خاطفة إلى خصائص خفية في الشخص ما، من شأنه أن يرسم صورة فريدة تدعو إلى الإعجاب .

ورغم أن المحاورة تعمد إلى كبح العنصر الاستعاري، إلا أنها تضطلع بوظيفة أدبية للتأثر والتجسيد والإيجاز والتوضيح والمشاهدة والمقارنة . من ذلك قول التوحيدي مصوراً العقل: «العقل رفيق عفيف، وقاض عدل، وصديق مشفق، ووالد حذب، وجار محسن، وشريك ناصح، وهاد صدوق،

¹ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 34، 35.

² - إبراهيم الكيلاني: رسائل أبي حيان التوحيدي، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1995، ص 134.

وصاحب مؤنس، ومحدث مطرب، وقول فصل، وركن وثيق، وجوهر شريف، ونقطة متصلة، وذات مقدّسة وخير محض، ووجود بحت»¹.

ويقول كذلك مصورا الحس: «الحس حاكم مؤنس، وساع مفسد، ومتوسط عياب، وقاض خصم، ودليل سوء، وناقد مدلس، وخاطر ملفق، وصديق متملق، ومعلم مضل، ومقوم مزل، وناصر مزور، ومرشد مغرور، وجار مختال، وشريك مروق، ووافد كذاب»².

فمن خلال هذين الصورتين يتضح لنا أنّ التوحيدي اعتمد على التشبيه البليغ في المقارنة، ونقل صيغة الحس إلى المعقولة؛ وهذا لتقريب المعنى لذهن القارئ، حيث جسد هذا التحول إلى الحسي بقوله: "حاكم، ساع، قاض، رفيق، محدث، جار".

فالتشبيه أقرب صلة بالوصف من الأشكال البلاغية الأخرى، فهو يمثل قمة الإبداع الأدبي، فمعظم الوصف يعتمد على التشبيه، وهذا لاشتراكهما في العديد من الصفات الجامعة: «التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه»³.

ويسوق التوحيدي في سياق آخر المفهومين معا مجتمعين، متجاوزا التشبيه إلى التمثيل، وهذا في قوله: «مثال الحس في هذا كامرأة حسناء متبرجة، ذات وقاحة وخلاعة، قد جلست إلى شاب طير، له شطر جمالها، وعليه مسحة من حسننها، تحدعه بجديتها، وتراوده عن نفسه لنفسها، وتبدي له محاسنها، وتطمعه في تمكينه منها، وتستعجله في حاجتها، وتحثه على قضاء اللذة والوظر منها؟»⁴.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 66.

² - المصدر نفسه، ص 67.

³ - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 206.

⁴ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 97، 98.

وقوله: «فأما مثال العقل فكأنه شيخ هرم قاعد على بعد ، ليس به نهضة للزحوف إليه، والحيلولة بينه وبين ما نزل من صاحبتة الوقحة إلا أنه مع ذلك يصيح ويتأوه، وينادي بصوت يحرك رأسه ويسقط يده، ويعظ ويلطف، ويعد ويخوف، ويضمن ويرفق، ويشفق ويحنو، فأين تأثير هذا الشيخ المحطم من تأثير هذه الغالبة المحتملة المغتالة»¹.

فالتوحيدي أبرز الصراع الداخلي للنفس البشرية ونوازعها مع العقل وضوابطه، ففي الغالب الأعم تكون الغلبة لسلطان النفس والهوى على حساب العقل. خاصة لما تكون النوازع النفسية ومغرياتها في الحياة قوية. فيغيب العقل وتطفو النفس محققة ما تصبو إليه.

ومنه يمكن القول أن التوحيدي كان بارعا في وصفه الشخصيات، حيث تعرض لوصف العديد من الشخصيات في عصره من أساتذة وفلاسفة ووزراء في صور جميلة، متخذا في ذلك شكلين من الأوصاف، وصف للشخصية في مقام المدح، ووصف آخر في مقام الذم، في قالب فني جميل، معتمدا على العديد من الصيغ الأسلوبية كالنفي، والتكرار، والنعته، والاستثناء وغيرها، كما كانت له قدرة عجيبة على التشخيص، من خلال تشبيه المعنوي بصورة حسية وبخاصة الإنسان، متخذا في ذلك الأشخاص وأوصافهم كوسيلة لتوصيل المعنى للمتلقي.

4- شعرية الوصف المشهدي:

وبتوسطنا بين الخبر والنادرة نجد الوصف المشهدي، الذي يعد نوعا مطورا من الخبر والنادرة، وذلك من حيث التركيز على الشخصية والوظيفة، ويقتصر على الحكاية من حيث تنظيم البنية السردية في اكتمالها، إذ يعتمد على الوقفة الوصفية لكسر رتابة الحكاية في الحكاية، وإيقاف زمن السرد، وإعطاء حيزا للشخصية، تعبر فيه عن وجهة نظر معينه خارج إطار التابع السردية.

يعمد الوصف المشهدي إلى قراءة عميقة للنفس البشرية : أين تحلل الواقع وتمثله أدبيا من خلال لغة مغرقة في شاعريتها، في الوقت الذي نجد فيه احتفاء للدلالة، التي لا تتكشف إلا بربط الوصف بالسياقات العامة لسرد التوحيدي، والنسق الفكري للراوي " التوحيدي ".

¹ - المصدر السابق، ص 123.

إن أهم ما يميز الوصف المشهدي: التشويق، من خلال الصور المتولدة بالشكل الذي يوتر سياق الامتداد إلى نهاية المشهد، مفسحاً المجال لإبداعات الخيال الذي يشكل حيز الرغبة التي تنزع إلى تحقيقه واقعياً، ويلجأ الراوي إلى مثل هذا الإجراء للخلخلة منطلق الثبات، الذي يحكم أحداث الواقع المنجز، وإدراجها في سياق مخالف للواقع، وخاصة إذا كان مدفوعاً - كما يقول التوحيدي - ب: «...سرف الهوى، ووقدان الغيظ، وعادة الجؤر، وداعية الفساد، وصارفة الصّلاح؟»¹.

ومن نماذجها الجلية في سرد التوحيدي شخصية الصاحب بن عباد، التي تشكل تمثيلاً يكاد يكون كاملاً، فأغلب الأوصاف المشهدية التي سيقدمها التوحيدي عن هذه الشخصية، مستندة إلى دوافع عدّة، فرضتها العلاقة التناحرية التي كانت بين الاثنين، الأول بالصدود والحرمان، والثاني بالمسخ والتشويه:

«ولكني ابتليت به، وكذلك هو ابتلي بي، ورماني عن قوسه معرّفاً، فأفرغت ما كان عندي على رأسه مغيطاً، وحرمني فازدريته، وحقرتني فأخزيتته، وخصني بالحية التي نالت مني، فخصصته بالغيبة التي أحرقتة... ولئن كان منعي ماله الذي لم يبق له، فما حظر عليّ عرضه الذي بقي بعده، ولئن كنت انصرفت عنه بخفي حنين لقد لصق به من لساني وقلمي كلّ عار وشنار وشين»².

وعلى المنوال ذاته جرى تقديم شخصيات عدة، على شاكلة الصاحب كابن العميد ومسكويه وغيرهما، حيث استطاع التوحيدي من خلالها تحقيق الجذب الاستقبالي بفضل الفكرة الهجومية، والأسلوب الأدبي المشحون بلغة التوصيل الشعبي.

بفضل ذلك تمكن التوحيدي من الارتقاء بالوصف المشهدي إلى صيغة ذات خصائص نوعية توحى بمنظومة أدبية مميزة، وكفاية جمالية ترقى إلى مستوى شعرية الخبر أو النادرة أو الحكاية.

فالوصف المشهدي يلجأ إلى شخصيات مرجعية معاصرة في الغالب، وذلك بغرض إظهار وجهة نظر الراوي " التوحيدي" فيما يروي، فهو لما يقدم الظاهر يقصد به الباطن، محاولاً في الوقت ذاته إعادة النظر في شخصيات المجتمع المثقفة، وإظهار التعارض بين أقوالها وأفعالها.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 54.

² - المصدر نفسه، ص 83.

كما أن وظائف الوصف المشهدي عنده تضطلع بمعظم وظائف الخبر والنادرة، في قالب انتقادي ساخر، يتوارى خلف الموضوعية، والتزام الحياد، بحيث لا تظهر مواقف وأفكار الشخصية إلا عبر الفعل، وتراجع إلى خلفيات الوصف لدرجة أن تصبح أسماؤها دون دلالة.

لقد كان الوصف المشهدي نتاج خصوصية الشخصية المنتخبة، فكل تصوير للشخصية يعتمد على توظيف قصد الراوي من ذلك، لذا أظهر التوحيدي الشخصيات في وضعيات متشعبة في أفعالها وأفكارها وحضورها داخل السياقات المتحركة فيها. يقول في مسكويه:

«وأما مسكويه فلطيف اللفظ، رطب الأطراف، رقيق الحواشي، سهل المأخذ، قليل السكب، بطيء السبك؛ مشهور المعاني، كثير التواني؛ شديد التوقّي، ضعيف الترقّي؛ يرد أكثر ممّا يصدر، ويتناول جهده ثم يقصّر؛ ويطير بعيدا ويقع قريبا، ويسقي من قبل أن يغرس، ويمتّح من قبل أن يميه؛ وله بعد ذلك مأخذ كشدو من الفلسفة، وتأّت في الخدمة، وقيام برسوم الندامة؛ وسنة في البخل، وغرائب من الكذب»¹.

فقد تم هنا وصف شخصية لها وزنها الفكري في عصر التوحيدي، فقد قيس مسكويه الفيلسوف بمسطرة الأديب المتخيل، منهجا وفكرا وسلوكا، حيث تم تجاوز نقد النص إلى نقد صاحب النص مزاجا بين التصوير المجازي والتنغيم السجعي والجناس.

واتبع الطريقة نفسها في وصف معاصره الحاتمي، ولكن بجدة أكثر، يقول: «وأما الحاتمي فغليظ اللفظ، كثير العقد، يجب أن يكون بدويًا قحًا، وهو لم يتمّ حضريًا؛ غزير الحفوظ، جامع بين النظم والنثر، على تشابه بينهما في الجفوة وقلة السلاسة، والبعد عن المسلوك، بادي العورة فيما يقول، لكأنا يبرز ما يخفي، ويكدر ما يُصفي، له سكرة في القول إذا أفاق منها حُمر وإذا خمر سدر؛ يتناول شاخصًا، فيتضاءل متقاعسا؛ إذا صدق فهو مهين، وإذا كذب فهو مَشين»².

* يمتح: يستخرج الدلو من البئر، ويميه: أي يبلغ الماء ويمتّح من قبل أن يميه.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 121.

* الحاتمي: هو محمد بن الحسين بن المظفر الحاتمي، أديب ناقد من نقاد أهل بغداد، له الرسالة الحاتمية، واسمها: (الموضحة) في نقد شعر المتنبي، أو كما يقول الذهبي (فيما جرى بينه وبين المتنبي من إظهار سرقاته وعيوب شعره وحمقه وتيهه) و (حلية المحاضرة)، توفي سنة 388هـ. [ينظر: الأعلام للزركلي، ص 345].

² - المصدر نفسه، ص 120، 121.

فالتوحيدي أبرز مثالب الرجل، فقد وصف بالبداءة والبعد عن التحضر، فرغم كثرة محفوظه، وإمامه بالمنظوم والمنثور، إلا أنه في حديثه يتصف بالجفوة وقلة السلاسة، مبدياً عورته فيما يقول، بحيث يبرز ما يخفي ويكدر ما يصفى.

الراوي لم يسرف هنا في التعليق والتحليل، بل رصد ملابسات الشخصية كشاعر وكاتب بإيجاز شديد، في جمل فعلية تنشئ حركة منتظمة للمرئيات، ناطقة بوصف موجز ضروري لفهم المشهد.

وتقوم الأوصاف المشهدية بتمثيل الواقع تمثيلاً جمالياً، يحمل طابعا إبداعياً، يعتمد فيه إلى تشخيص الوقائع والأحداث بمستوى عال، وهذا للتخفيف من التعاقب السببي الذي تشيعه بعض السرود، من ذلك قول التوحيدي على لسان الوزير ابن سعدان واصفاً أوضاع المجتمع البغدادي، من أمراض اجتماعية وخلخلة في أركان الدولة: «ولكني قاعد معكم وكأني غريب... والله ما أملك تصرفي ولا فكري في أمري، أرى واحداً في قتل حبل، وآخر في حفر بئر، وآخر في نصب فخ، وآخر في دس حيلة، وآخر في تقبيح حسن، وآخر في شحذ حديد، وآخر في تمزيق عرض، وآخر في اختلاق كذب، وآخر في صدع ملتئم، وآخر في حل عقد، وآخر في نفث سحر، وناري مع صاحبي رماد، ويرجحه عليّ عاصفة، ونسيمي بيني وبينه سموم، ونصبي منه هموم وغموم»¹.

الوصف كما هو ملاحظ قد نقل هذا الأمر من التضمين إلى التمثيل، أين حول الصيغ السردية الإخبارية من الوصف إلى التمثيل لغاية اكتمالها الموضوعي والأدبي، فالأوصاف قد تجسد تعدداً في الشخصيات، والفضاءات، مما يغطي مختلف التموضعات الاجتماعية للشخصيات في أزمتها، وفي أفراحها وأحزائها، واجتماعها وانفرادها.

فالأوصاف التي تؤلف مثل هذا النوع من الوظائف، لا تتجاوز الراوي "التوحيدي" إلا في المقاطع الوصفية التي تحضر فيها وجهة نظره المؤولة، من ذلك وصف التوحيدي للأزمة التي أصابت مجتمعه، مصوراً ذاته القلقة جراء ذلك، نافياً وجود التواتر السببي: «بأي شيء تعلل وقد شحذت المواسي، وحددت الأنياب، وفتلت المرائر، ونصبت الفخاخ، والعيون محدقة نحو القطيعة، والأعناق صور إلى الفضيعة، وأنت ساه لاه عما يراد بك بعد؛ يسيبك هذا المزرفن، وهذا المرخي، وهذا

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 64.

المعرّض، وهذا الحليق، وهذا التّيف، وهذا المعقرب الصّدغ، وهذا المصفوف الطّرة، وبالكاس والطاس، والغناء والقصف، والناي والعود، والصبوح والغبوق، والشراب المروّق العتيق»¹.

هذا الوصف يظهر من منظور أدبي شبكة من المشاهد تترجم القيم النوعية للسرد التوحيدي، فمن خلال هذه الأوصاف المجازية المكثفة: "حدّدت الأنياب، فتلت المرائر، نصبت الأفحاح، يسبيك هذا المزرفن.." نجد أن السرد يكشف طبيعة البنية الاجتماعية ذات الوجهين: فساد سياسي، وصراع على السلطة؛ لذا كان وظيفة الكشف هنا في التصوير الموضوعي، وليس في التقدم الخيالي، فالوصف المشهدي هنا حاول إقامة علاقة توازن بين المضمون والمحيط الاجتماعي من جهة، ومتطلبات الوصف المشهدي من جهة ثانية.

لقد سلك الوصف المشهدي منحى ساخرا تهكميا هزليا، يعالج من خلاله الازدواجية الأخلاقية التي يعيشها المجتمع، منتقدا جماليا ظواهر هذا الازدواج والقبح والسلبية في قالب فني رصين، في مقابل ضيق هامش الحرية والنقد الموضوعي للمجتمع، وكذا عرض الوجه الآخر للمجتمع العباسي الموغل في اللهو والمجون والشرب والشذوذ وغيرها من الظواهر السلبية الأخرى.

هذه الوظيفة تركز على الجمع بين أدب المثالب السردية، وغرض الهجاء الذي يحمل الصبغة الوصفية التصويرية «ومحاكاة الظاهرة بطريقة تهكمية تحتوي قطعا رفضها»²، كما يمثل التشويه منظما رئيسيا لوظيفة الوصف، سواء على مستوى الشكل أم على مستوى السلوك، فمن خلاله يرص الراوي التفاصيل المتعلقة بالشخصية بشكل يبعث على الضحك، ونموذجا للمفارقة الغريبة.

وتعد شخصيتا الصاحب بن عباد وابن العميد تمثيلا مكتملا لهذه الوظيفة، فكلاهما شخصية اعتبارية ذات امتداد واسع في الوسط، وكلاهما شخصية متعددة في حضورها "سلطة الكرسي، والقلم، والفكر"، فهي توفر مجالات واسعة في التخيل، لذا كان الاهتمام منصبا في وصف الرجلين، وتفكيرهما وشكلهما، وعلاقاتهما، في قالب تخيلي، مع وصف كل شخصية على حدة، وهذا حتى نبقي على المرجع الأساسي للإيهام بالواقع، «وكان ينشد وهو يلوي رقبته، ويحفظ حدقته، ويُنزّي

¹ - المصدر السابق، ص 217.

² - حافظ صبري: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،

1996، ص 24.

أطراف منكبيه، ويتسائل، ويتمائل، كأنه ﴿الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَيْمِ﴾ [البقرة، الآية: 275]»¹. ويقول التوحيدي أيضا: «أحسب أن عينيه ركبتا من زئبق، وعُنُقُهُ عُمِلَ بلولب.. كان ظريف التثني والتلوي، شديد التفكك والتفتل، كثير التعمُّج والتَّمُّج، في شكل المرأة المومسة، والفاجرة الماجنة، والمخنث الأشمط»².

فالشخصيتان كما هو واضح لهما اتصال مباشر بالواقع الاجتماعي والسياسي المفكرين، بسبب امتيازاتهما السلطوية، وتجسيدهما معظم مظاهر السلوك الاجتماعي والثقافي المرتبط بالسلطان.

ومن براعة التوحيدي في إظهار سفه ابن العميد أيضا، أن صوره في تشكيل أسلوبه يفتح مجال الإبدال الحر للأوصاف المشهدية في أفق غير محدد من الاحتمالات، وكذا ينتقل من خلاله من الجزئي إلى الكلي ومن الذاتي إلى الموضوعي، وفي ذلك يقول التوحيدي عن ابن العميد: «كان يظهر حلما تحتته سفة، ويدعي علما هو به جاهل، ويرى أنه شجاع وهو أجبن من المنزوف ضرطاً، وكان يدعي المنطق وهو لا يفي بشيء منه... وكان أجهل الناس بالدخل والخرج، ولقد بقي ما بقي في أيامه فما قعد يوما في الديوان ناظرا في عمل، أو فاصلا لحكم، أو مُخْلِصًا لمشكل، وكان قد وضع في نفس صاحبه بالحيل الدقيقة، والأسباب الخافية أنه واحد الدنيا، وأن ملوك الأرض يجسدونه عليه»³.

كما أن الوصف المشهدي يستعير وحدة سردية من الوصف الذي هو داخل السرد شيئا من خصائصه، من ذلك «تأمل الشخصية وطباعها، والرؤية البصرية المقدمة في أفعال وصيغ تدل على الحركة، وتعطيل زمن السرد»⁴.

فاللغة في الوصف المشهدي تقوم بدور إنشائي بارز، سواء من الجانب النحوي، أو من حيث تعبيراتها البلاغية الوصفية، فهو يعتمد معجما لغويا، يحيلنا على التمثيل والتشخيص، رغم صعوبة الكتابة الوصفية، من ذلك قول التوحيدي في وصف إحدى الجوارى المغنيات: «..تشاجت وتدللت، وتفتلت وتقتلت، وتكسرت وتيسرت، وقالت: أنا والله كسلانة، مشغولة القلب بين أحلام أراها

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 94.

² - المصدر نفسه، ص 100.

³ - المصدر نفسه، ص 220.

⁴ - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص 177.

رديئة، وبخت إذا استوى التوى، وأمل إذا ظهر عشر»¹، حيث يطرد اختيار لفظي: (تشاجت، تدلت) (تفتلت، تفتلت)، (تكسرت، تيسرت)، شديدة القابلية للترجمة الحرفية إلى منظور تشكيلي في متواليات مرئية لمشهد متواصل. كما يزيد من فاعلية المعجم التقني ظاهرة الثنائيات المعجمية القائمة على التقابل التخالفي، وهذا من خلال مقابلة لفظة بلفظة، فينتج من هذه المقابلة التشكيل التصويري: «...ويرد كالآخذ، ويأخذ كالممتنع، ويغضب في عرض الرضا، ويرضى في لبوس الغضب، ويتهالك ويتمالك، ويتقابل ويتمايل»².

كما نجد عنده بعض الحالات التي تعترى الموصوف، مثل النقص الخلقى، والحركات والأشكال، كالغناء والرقص، مهية لصفة التصوير، ولبناء اللغة بناء يكفل لها الالتحام بالبعد التصويري دائما، والانتقال من وضعية إلى وضعية أخرى؛ لتكون لها أكثر تأثير في التلقي الوصفي، يقول: «قد فتن الناس وملاً الدنيا عيارة وخسارة، وافتضح به أصحاب التّسك والوقار، بوجهه الحسن... وتمنعه المطمع، وإطماعه الممنع، وتشكيكه في الوصل والهجر، وخلطه الإباء بالإجابة، ووقوفه بين لا ونعم، إن صرّحت له كنى، وإن كنيته له صرّح، يسرقك منك، ويردك عليك، يعرفك منكرا لك، وينكرك عارفا بك، فحاله حالات، وهدايته ضلالات»³.

فالوصف المشهدي يتضمن تنظيما خاصا للأشياء في الذهن، تعمد صياغتها إلى إجراءات تشكيلية لإحداث الأثر الجمالي والوظيفي، فهذا التقطيع الموازي يشكل ملمحا أساسيا في لغة الوصف، وفي طاقات الحركة الإيحائية المعبرة بالإيقاع، والتي تثير انتباه القارئ، وتدفعه للمتابعة حتى نهاية المشهد.

إن انفتاح التصوير على أغلب وظائف الإنشاء اللغوي، لا يتحقق في قوالب المجاز فحسب، وإنما في تمثل الأسلوب السردي من بنية تركيبية وجمالية للغة، فالتنويجات الاستعارية أو الكنائية أو التشبيهية لا تساهم إلا مساهمة جزئية في نسيج الصيغة التصويرية، فهي غير قادرة على تشكيل الصورة بمفردها، بل وجب تدخل الثوابت الموضوعية والشخصية في الوصف المشهدي، فهما يتزاوجان بين التصوير المجازي، والتنغيم السجعي والجناسي، لتحقيق الواقع الجمالي وتقويته.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 173.

² - المصدر نفسه، ص 59.

³ - المصدر نفسه، ص 174.

ومن ذلك قوله في أبي الفضل: «وكنت إذا نظرت إلى أبي الفضل تجده غضبان من غير مُغضب، شَنِجٌ* الأنف، متخازر الطرف، كالح الوجه،... كأنه يعافك أن تنظر إليه، أو يتقزز منك إذا كلمك، يتجعد عليك قبل أن تلاطفه، ويردك قبل أن تسأله، ويؤيسك قبل أن ترجوه، ويحرمك قبل أن تمتري معروفه، ويسفك دمك إذا أكلت خبزه... كل هذا بجزء وسخرية وثأفت، وكشر عن ناب أقلح♦، ومضع للكلام، ولي الشفة والشدق، كأنه ثلج جامد أو شيء تارز»¹.

فالتوحيدي في هذا المشهد الكاريكاتوري الساخر، يقدم العديد من الملامح لأبي الفضل في كل المقامات، فالرجل يغضب من دون سبب، قابضا أنفه، ينظر إليك بمؤخر عينه، كأنه لا يرغب في النظر لأي شخص، يمنعك من تقديم المعروف قبل أن تسأله، يقودك للمهالك إن تجرأت على بعض حقوقه بسخرية واستهزاء وبرودة أعصاب.

كما تميل الأوصاف المشهدية الساخرة إلى تمثيل قيم الوصف، وجمالية نمط السخرية، لذا أمكن الحديث عن تصوير مفرد يحمل دلالة تصويرية واحدة من ضمن محاور الخطاب التصويري الأربعة: "الشكل، والحركة، والكلام، والطبع"، وتصوير مركب يتداعى عبر محطات تصويرية مختلفة، وتتخذ كل محطة بعد الصورة الجزئية المتعدية التي تشكل فيما بعد ما يعرف بـ: "المشهد".

ففي التصوير المفرد، يتم التركيز على جانب في واحد، وذلك بتصوير حركة الشخصية، أو العبث بتفاصيل الجسم وتشويشها، على شاكلة فن الكاريكاتير، أو بإبراز مظاهر القبح، أو التركيز على القيم السالبة في ذات الشخصية، وهذا في قالب يتسم بالتناقض والتهكم.

«وجدته قليل الكرم، حاد اللؤم، رقيع الظاهر، مريب الباطن، دَنَس الجيب، مُثْرِبًا من العيب، كأنه خُلِق عبثًا، مما مُليء خبثًا، سَفَهُهُ ينفي حكمة خالقه، وغناه يدعو إلى الكفر برازقه، وأنا استغفر الله من قولي فيه ونفاقي معه، ولعن الله الفقر فهو الذي يحبل المرءة، ويقدح في الديانة، ولو كان لي بيغداد قوت يحفظ علي ماء الوجه ماصبرت على هذا الرقيع البارد، والمجنون المطاع.»².

* شَنِج: تَقَبَّض.

♦ أقلح: صفرة تعلق الأسنان.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 241، 242.

² - المصدر نفسه، ص 95، 96.

«ينشد هذا وهو يتطائر، ويفتل يده، ويتسَّيل ويصفق!»¹.

«وقال لشيخ من خراسان في شيء جرى: والله لولا شيء لقطعتك تقطيعا، وبضعتك تبضيعا، ووزعتك توزيعا، ومزعتك تمزيعا، وجزعتك تجزيعا، وأدخلتُك في جر أمك، ثم وقف وقفَةً وقال: جميعا»².

«وجدته برقا كاذبا، ورأيا عازبا، وركاكة ظاهرة، ونذالة وافرة، وهيئة خسيصة، ونفسا على الذمّ حبيسة، لم ينشأ منشأً أدب، ولا راضته أولية حسب، فهو دهره، على وجلٍ ودُغرٍ، إن صال فعلى القريب الداني، وإن هم فبمفضلات الأمانى»³.

فالتوحيدي في هذه الأوصاف السابقة يصور صورا تحمل دلالات قدحية، حيث بنى تصويره على القيم السالبة أحيانا، ومن حيث الحركة الآلية المتتالية حيناً آخر، وهذا من خلال الجناس الذي أفرغه من دلالاته، محدثا التناقض بتركيب يجمع فيه شقا إيجابيا بقيمة سالبة" مثريا من العيب، إن صال فعلى القريب الداني، وإن هم فبمضلات الأمانى".

حيث أن التوظيف المجازي للفكرة يعد عاملا مهما، يسهم في تثبيت الدلالة، وإثارة الخلفية الثقافية للمتلقي في سياق جديد يهدف للإثارة، من ذلك قول التوحيدي ردا على الصاحب بن عباد، بعد أن اقترح عليه بعض النماذج الراقية في كتاب واحد، بدلا من ثلاثين مجلدا من رسائل للصاحب: «كأني طعنْتُ في القرآن، أو رميتُ الكعبة بخرق الحيز، أو عقرتُ ناقة صالح، أو سلَّحتُ في زمزم، أو قلتُ كان النُّظام مأبوتاً»⁴.

فجمالية الوصف هنا تكمن في عملية القلب التي يمارسها التصوير، وذلك من خلال استحضر القيم السلبية في مواجهة القيم المرجعية للشخصية، وفي مواجهة القيم السلبية التي هي في الشخصية تتطلب استدعاءات صورية إما تداخلا نصيا وإما توظيفا.

كما يمثل التصوير المركب مرجعا نوعيا يتحكم في صياغة مشاهد واقعية، ذات وحدات بنائية

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 132.

² - المصدر نفسه، ص 117.

³ - المصدر نفسه، ص 62، 63.

⁴ - المصدر نفسه، ص 316، 317.

منتظمة ومتكاملة، وملامح تصويرية محكمة، ليكون للمشهد في النهاية القدرة على إحداث الإثارة الجمالية، وهذا بفضل قدرته التمثيلية وكفاءته العالية في التأثير على القارئ، وفي هذا يقول التوحيدي: «إذا حضر وألقى إزاره، وحلّ أزراره، وقال لأهل المجلس: ... من أرادني مرة أردته مرات، ومن أحبني رياء أحببته إخلاصاً، ومن بلغ بي بلغت به، لم أبخل عليكم بحسني وظرفي، ولم أنفس بهما عليكم، وإنما خلقت لكم، لم أغاضبكم، وأنا آملكم غداً، إذا بقل وجهي وتدل سبالي، وولّي جمالي، وتكسر خدي، وتعوج قدي، ما أصنع؟ ... فلا يبقى من الجماعة أحد إلا وينبض عرقه، ويهشّ فؤاده، ويذكر طمعه، ويفكه قلبه، ويتحرك ساكنه، ويتدغدغ روحه، ويومئ إليه بقبلته، ويغمزه بطرفه، ويخصّه بتحية، ويعده بعطية، ويقابله بمدحه، ويضمن له منحة، ويعوذه بلسانه، ويفضله على أقرانه... فيرى ابن المقنعي وقد طار في الجو، وحلّق في السكاك، ولقط بأنامله النجوم، وأقبل على الجماعة بفرح المشاشة ومرح البشاشة، فيقول: كيف ترون اختياري، أبي الله لي إلا ما يزينني، ولا يشينني،.. ويقر عيني ولي، ويقصم ظهر عدوي»¹.

تتحقق جمالية التصوير في المشهد السابق في مضمون المجلس ذاته، من فضاء وملامح الشخصيات الرئيسية والثانوية، والتفاصيل السردية، وفي حركية الفعل ذاته، الذي يولد تعدده ثراء في تصوير المحيط المدني الحضاري.

وعموماً فالتعدد في الإيحاءات التصويرية للشخصية، والأنساق الكلامية، والمواقف وتفصيلات الحركة هو العمق الأدبي للمشهد، والذي يظهر من خلال المجاز بجماليته الأسلوبية، التي لها القدرة على استيعاب التهجين التقني، وترجمة دلالاته في تعبيرات وعلاقات نصية، ونسق وصفي يحمل في طياته قوة الصورة المحلية البليغة.

فالتمثيل القائم على القياس البلاغي في طبيعته قام مقام القياس المنطقي والحجة في المفهوم المعيش، دون تأييد من الواقع النظري، ولكن من الممكن أن يحظى بالتأييد بسبب غلبته على عواطف العامة².

وعليه فمما يمكن الخروج به هنا أن التوحيدي استطاع من خلال هذه التقنية أن يحقق

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 178.

² - ينظر: ودیعة طه نجم: القصص والقصص في الأدب الإسلامي، مطبعة حكومة الكويت، (د ط)، 1972، ص 44.

صيغا متعددة، تتحول جميعها لجهة تمثيل الوقائع الحوارية "الذهنيات" تمثيلا حسيا وجماليا تبعا للأداء الأسلوبى، وخيارات التقريب الحسى، وضوابط النوع الأدبى "المحاورة". فالعجيب فى الصورة التوحيدىة يكمن فى شعريتها الممتثلة فى طاقتها الإيحائية، وفى انتظام الشفرات والعلامات، خاصة فى الطاقة اللغوىة التى يحشدها التوحيدى، حيث يأتى للمعنى الواحد بأكثر من جملة تفيده، وعبارة تدل عليه وهى طريقة أستاذه الجاحظ.

5- الصورة السردية :

لقد رسم التوحيدى صورا رائعة لبعض الأماكن، من ذلك صورة اليونان، فقد اطلع على كتبها وأعجب بها، فاستطاع أن يقدم صورا مشرقة لفلاسفتها، وكذا بعض الأدباء الذين حاولوا الاقتداء بهذه الكتب كابن العميد، الذى كان يزعم أنه من شيعة هؤلاء الفلاسفة، لكن التوحيدى يقصيه من ذلك قائلا: «والعجب من بخل هذا الرجل ونذالته مع تفسفه، وتكثره بذكر أفلاطون وسقراط وأرسطو طاليس ومحبته لهم مع علمه بأن القوم قد تكلموا فى الأخلاق وحدودها، وأوضحوا خفاياها، وميزوا رذائلها، وبيّنوا فضلها، وحثوا على التحلق بها، وساقوا ذلك كله على الزهد فى الدنيا، والقناعة باليسير من حُطامها، وبذل الفضول منها للمحتاجين إليها، والمنتجعين بسببها، والاقتصار على ما تماسك به الرمق من جميع زخارفها، وتحصيل السعادة العظمى برفض الشهوات القليلة والكثيرة فيها، والإحسان إلى الناس وغير الناس بغير امتنان ولا اعتداد، ولا طلب جزاء ولا استحما»¹.

الفارق الأساسى بين ابن العميد وهؤلاء الفلاسفة، هو أن هؤلاء يدعون إلى الأخلاق ونبذ النفاق، فهم بذلك قد جمعوا بين القول والفعل، وهذا من خلال إرشاد الناس وتوجيههم الوجهة الصحيحة، بترك الشهوات والملذات حتى تحصل لهم السعادة، فى حين نجد ابن العميد قد ابتعد عن الفلاسفة، فهو لم يدع إلى الأخلاق ولم يعمد إلى إرشاد الناس وتوجيههم.

فالتوحيدى هنا وضعنا أمام صورتين فئيتين رائعتين، صورة الفلاسفة وهم يدعون إلى الأخلاق

¹ - أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين، ص 245.

وصورة أخرى مناقضة للأولى، بطلها ابن العميد الذي كان مبعدا عما يدعو إليه هؤلاء الفلاسفة .

هكذا يوجد التوحيدي ببعض الصفات الحميدة للموصوف، سواء أكانت هذه الصفات عقلية أم بيانية، لكنه ما يلبث أن يسرد صفات سلبية للمدوح، بما يعرف بالهجاء الخفي أو تأكيد للذم بما يشبه المدح .

إذن فالتوحيدي قد وظف فنا تصويريا راقيا، صعب المسالك، ينبئ عن دقة الملاحظة ومهارته في عرض الأشياء، جعلته قادرا على قلب المحاسن عيوباً، والعيوب محاسناً، والنفاذ إلى خفايا النفس البشرية وإظهارها في قالب بياني شيق يجمع بين المتعة واللذة .

إضافة إلى ذلك، فالصورة الفنية عند التوحيدي قد اتخذت أشكالاً عدة، سواء من حيث الصياغة أو الدلالة، وكذا من حيث حسيتها أو معنويتها. من ذلك تجسيده للمعنوي في صورة حسية كقوله: «فقلت بعد ارتياح: هذا طويلٌ ولكن لو أذن لي لخزجتُ منه فقراً كالغُرر، وشذورا كالدرر، تدور في المجالس كالشمّامات والدستبويات»¹.

فالتوحيدي ردّ على الصاحب بن عباد الذي كلفه بنسخ ثلاثين مجلداً من رسائله، إلا أن التوحيدي رفض ذلك، مقترحاً تلخيصها في فقر قصيرة معتمداً على جمال أسلوبه الخاص، وهذا في قالب تصويري بليغ، أربك القارئ وأثر في نفسيته، وهذا من خلال قدرة النص الجيد على ملامسة النفس البشرية التي تتوق إلى كل شيء جميل فتان «والنص فضاء افتنان»²، كما يقول رولان بارث . كما أن البلاغة القديمة نصت على ذلك مبرزة أن النص الفتان يعد شذورا كالدرر- كما جاء في متن اللغة - : «قطع من الذهب تلتقط من المعدن من غير إذابة الحجاره، أو هي اللؤلؤ الصغار أو هنات كأنها رؤوس النمل من الذهب»³.

* الدستاويات: واحدها: دستوية، وهي بطيخ أصفر صغير مستطيل.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 316.

² - رولان بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 53.

³ - أحمد رضا: معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، مج3، ص 53.

فالتوحيدي يقرن قيمة الكتابة الجيدة بقيمة الذهب وجمال منظره وصعوبة الحصول عليه، الأمر نفسه بالنسبة للأسلوب الجيد والكتابة الجيدة: فمن الصعب الارتقاء بالكتابة إلى فن راق، فالأمر يستدعي الدقة في اختيار الألفاظ والأساليب وانتقائها كما ينتقى الذهب من التراب. فتشبيه المعنوي " الكتابة" بما هو محسوس " الذهب" غرضه تقريب المعنى إلى السامع وتجسيده.

إن تشبيه المعنوي " الكتابة" بما هو محسوس " الذهب" غرضه تقريب المعنى إلى السامع وتجسيده ففي قوله: «لو رُقي بها مجنون لأفاق، أو نُفث على ذي عاهة لبرأ...»¹، فيه إشارة إلى متعة النص لحظة قراءته أو سماعه، فكأنه يشير إلى المجالس العلمية التي تعد معياراً لجودة النص، والتي كان أبو حيان من مرتاديها، أين كان يفاضل بين النصوص، فالنص الجيد عنده هو الذي يلبس لباس السحر؛ وهذا لقدرته على الإشفاء، فللنص عنده رائحة، فهو يشم ويتذوق، ومن ثم فهو كائن حي يمنح اللذة للقارئ ويؤثر فيه لدرجة إشفائه.

من هنا يصبح النص عند التوحيدي صورة حسية نراه ونشمه ونلمسه، والشيء الذي «يرى ويشم ويلمس لا بد أن يكون جسداً. جسدية النص...»².

فالانغماس في جسدية النص لا يتحقق إلا إذا أراد الكاتب أن يريك القارئ ويفتنه بنصه، بحيث يجعله يعيش اللذة والمتعة الفنية التي تسحره من خلال كلمات وأصوات النص، ذلك أن النص الجيد هو الوحيد القادر على استفزاز الذات القارئة التي تعد مجالاً رحباً لتحاوّر النصوص وتفاعلهما، فالنص لا يقرأ إلا بنصوص الآخرين، ضمن شعرية حال التلقي، ومقام التواصل الناشئ بين القارئ والنص. فلحظة شعرية التلقي هي التي تدفع النص إلى الانفتاح مخلصاً إياه من الانغلاق.

¹ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 21.

² - محمد خير البقاعي: تلقي رولان بارث في الخطاب العربي النقدي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 27، ع 1، سبتمبر، 1988، ص 280.

ومما ينبغي الإشارة إليه هنا، هو ذلك الارتباط الوثيق بين حالة الافتنان والانغماس في بناء النص، وطبيعة تشكل الصورة اللغوية عند التوحيدي، والتي أخذت شكلاً تمطيطياً، وفي هذا يقول التوحيدي: «فهنالك ترى شبيبةً قد ابتلت بالدموع، وفؤادا قد نزا إلى اللهاة، مع أسف قد ثقب القلب، وأوهن الروح، وجاب الصخر، وأذاب الحديد، وهنالك ترى والله أحداق الحاضرين باهتة، ودموعهم متحدرة، وشهيقهم قد علا رحمةً له، ورقّةً عليه، ومساعدةً لحاله...»¹.

فالصورة المبنية على التشبيه، والتي تعتمد على عنصر المقارنة غرضها الإفهام، فالكتابة التي تجوب الخفاء، وظيفتها تحسين الجانب الفني وتجويده، بحيث يعمد المؤلف إلى تحليل الصورة وشرحها لدرجة إخفائها، حتى يتحقق المعنى الأصلي الخفي.

في الصورة السابقة: "مع أسف قد ثقب القلب... " كناية عن شدة الحزن وعمق التأثير وهو المعنى المراد، والمشار إليه هو إظهار الجانب الفني والجمالي، وهذا حتى يربك القارئ ويشده إلى فنه، وهي من الأبعاد الأساسية التي يصبو إليها التوحيدي في جل كتاباته؛ كونها الفيصل الوحيد بين الكلام الأدبي والكلام العادي.

فالشعرية لا تتحقق إلاّ حينما تكتمل دائرة التأليف والنظم، وتبرج الألفاظ؛ لذا جعل التوحيدي من أخباره قصصاً شيقة، قابلة للحكي تجعل القارئ يفتح على أبنية خبرية أخرى.

وأما قوله: "وجاب الصخر"، فهي إشارة إلى شدة الأسف، جامعاً بين نقطتين: (لطافة القلب... وقسوة الصخر وصلابته)؛ وهذا من أجل تحقيق انزياح دلالي يفضي إلى المعنى المراد، وهو شدة الأسف، وهذا إغراب في الدلالة.

فمن خصائص هذا النوع من الصور المجازية أو الكنائية أنها «لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به عن الغرض وتجاوزه وتداريه بنوع من التمويه،

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 327.

فتبرز له جانبا من المعنى، وتخفي عنه جانبا آخر، حتى تثير شوقه وفضوله فيقبل المتلقي على تأمل الصورة المجازية واستنباطها...»¹.

وعليه فكل جديد تتوق النفس البشرية إلى اكتشافه والظفر به، وبالتالي تخطي الممنوع، « فلكلّ جديد لذة »² كما يقول السكاكي، فالكتابة عموما تثير فضول النفس وتدفعها إلى التأمل والبحث فيما يشير إليه الملفوظ.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه الرغبة الكامنة في النفس البشرية حينما قال: «من المركز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلا عليه كان الكلام بذلك حسن مزية لا يكون إذا لم يضع ذلك وذكر بلفظه صريحا»³.

فالجرجاني يرى أن المعنى إذا ورد عن المتلقي مكشوفاً، لا تحدث في نفسه لذة، ولا يثير في نفسه فضولا ولا شوقا إلى المعرفة، فكلما كان مجاز أو غموض في الصورة كانت أكثر لطافة؛ كونها تحجب المعنى عن المتلقي، فيجهد نفسه للوصول إليه، وعند الوصول إليه والظفر به يجد متعته ولذته، وفي هذا يقول عبد القاهر أيضا: «ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجمل وألطف، وكانت به أضمن وأشفق؛ ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»⁴.

فأصل المتعة التي تقدمها الصورة الفنية يرجع إلى التعرف على أشياء غير معروفة، وهي مجرد تصور لأشياء غائبة عن الحس، تسعى عملية التخيل إلى إحضارها أو الإحاطة بها. فهي لا تعدو أن تكون شكلا من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي.

¹ - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 316.

² - أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 146.

³ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 282.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 126.

يعمد أبو حيان التوحيدي في معظم صورهِ إلى إلحاقها بشكل مفصل، مكمل لسلسلة الدلالات الواردة ضمن الصورة، كقوله في خاتمة هذه الصورة: «وهذه صورةٌ [إذا] استولتْ على أهل مجلس وجَدتْ لها عدوى لا تُملك، وغاية لا تُدرك، لأنه قلما يخلو إنسانٌ من صبوة أو صباة، أو حسرة على فائت، أو فكر في متمني، أو خوف من قطيعة، أو رجاء لمنتظر، أو حزن على حال، وهذه أحوالٌ معروفة، والناس منها على جديلةٍ* معهودة»¹.

هذه الإضافة التوضيحية تعمل على تثبيت دلالة الصورة الكنائية والتخفيف من كثافة التهويل، كقوله السابق: "تري شيبة قد ابتلت بالدموع، وفؤاد قد نزا إلى اللهاة، أسف ثقب القلب .. . جاب الصخر أذاب الحديد ... شهيقهم قد علا ...".

فأبو حيان التوحيدي - وهو يؤسس لبنية الصورة في الخبر المسرود - يسعى إلى توسيع ظل النص (نص الخبر)؛ لتحقيق شعرية المحكي. وما ظل النص إلا الآخر خارج المسرود الذي يمثل الغائب.

كما يسعى أيضا وهو يبني الصورة الفنية في الخبر المسرود إلى تحقيق العجيب والمدهش، وطرافة المحكي في خبر الشيخ الصوفي المتأثر بغناء الجارية نهاية، فهو يسعى من وراء ذلك إلى تخطي المؤلف، وإزالة النمطية في الرسالة، وهي عملية تهدف إلى تجديد رؤية الآخر للأدبي في سياقاته التاريخية، وتجاوز المؤلفية لرؤيا العالم والتاريخ، وهو ما يعرف بـ "التغريب" عند كمال أبو ديب، والذي يعني عنده: «خلق الفجوة، مسافة التوتر بين العالم والنص من جهة، وبين النص ومجموعة النصوص الموجودة تزامنيا وتوالديا في بنية النتاج الأدبي. والتي أدت إلى خلق المؤلفية من جهة أخرى، وميزة مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هي أنه أكثر شمولية من عملية التغريب»².

* الجديلة: هي الطريقة.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 327 ، 328.

² - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 19.

إضافة إلى ذلك فالصورة الفنية للخبر المسرود تسعى إلى خرق مألوفية اللغة الشعرية، لا من حيث التركيب فحسب، بل من حيث اختيار الألفاظ وحشدها، بحيث تتخذ هذه الألفاظ مستوى تصاعديا في الدلالة يربك المتلقي ويجعله يراجع رصيده المعرفي والثقافي، ومدى اكتسابه للغة . وفي هذا التمايز بين المألوف وغير المألوف، أو بين الفني وغير الفني يقول لوتمان: «إن كون المشابهة بين النص وبين الواقع اللافني فضيلة، بل هي شرط للفن، هو فكرة شرعها الذوق والنظريات الجمالية في القرن التاسع عشر فحسب، وأنه في المراحل المبكرة كان اللا تشابه أو الفرق بين مجالي العادي والفني ما جعل الناس يتصورون نصا من النصوص جماليا. وأن اللغة من أجل أن تصبح مادة الفن عريت أولا من مشابهاها للغة الحياة اليومية»¹. لذا وجدنا معظم خطابات الخبر المسرود عند التوحيدي تعتمد على الدهشة، خاصة في بنيته اللغوية، وفي هذا يقول مصطفى ناصف: «إن اللغة يجب أن تعود إلى الدهشة، أن تبرا من عوائل الدهشة، الترادف والتتابع بالعادة... ليس من طبع الكلمات التصافي والائتلاف... فهي (الكلمات) خاضعة لسطوة الأفهام»².

وهكذا فالدهشة اللغوية لا تتم إذا تم التحلي عن الترادف اللغوي، فالكلمات لا تذاق إلا بحاسة العلو والتأبي، وقد أنشأ التوحيدي صورته الفنية في قالب لغوي جميل، متفننا في تلويناتها اللفظية، متخيرا اللفظ المناسب للتركيب، ففي وصفه مثلا لأبي سليمان المنطقي نجده يجمع بين الألفاظ الدالة على الجانب الخلفي، وأخرى على الجانب الخلفي، وفي ذلك يقول: «إذا سمع غناء هذا الصَّبِيِّ الموصليِّ النابغ الذي قد فتن الناس وملاً الدنيا عيارة وخسارة، وافتضح به أصحاب النسك والوقار، وأصناف النَّاس من الصَّغار والكبار، بوجهه الحس، وثغره المبتسم، وحديثه الساحر، وطرفه الفاتر، وقَدّه المديد، ولفظه الخلو، ودلّه الخُلوب، وتمنُّعه المَطْمَع، وإطعامه الممنع وتشكيكه في

¹ - المرجع السابق، ص 127.

² - مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1997، ص 121.

الوصل والهجر، وخلطه الإباء بالإجابة، ووقوفه بين لا ونعم، إن صرّحت له كنى، وإن كنى له صرّح؛ يسرّك منك، ويردّدك عليك، يعرفك منكرا لك، ويكرّك عارفا بك؛ فحاله حالات، وهداياته ضلالات، وهو فتنة الحاضر والبادي، ومثية السائق والهادي»¹.

فالتوحيدي أخرج صورته هذه في صورة ناصعة التركيب، جامعا فيها بين الألفاظ المتضادة (الصغار، الكبار)، (الوصل، الهجر)، (الإباء، الإجابة)، (نعم، لا)، (صرحت، كني)، وفي هذا دليل على قدرته الفائقة على التلاعب بالألفاظ المتضادة، حيث عمد إلى مزجها لينشئ منها تركيبا آخر يجعل من القارئ يذهب بعيدا بمخيلته، ويبرز له ما خفي على العين من أسرار المحسوس، ففي دقة وصفه الذي لونه بالدلالة والمعنى، جعل من موصوفه أنثى، فكأنما هذا الغلام امرأة فاتنة مدللة في حركاتها النسوية المرنة، وفي صوته الحسن خضوع لأطماع القلوب المريضة: (فتن الناس، الحديث الطريف، الحلو، الخلوب....).

فبعد هذا التلوين اللغوي الجميل نجد اختفاء صورة الصبي وظهور مكانها صورة متخيلة، وهذا بفضل توظيف التوحيدي للغة الواصفة بعيدا عن التشبيهات والاستعارات التي قد لا تحقق من البلاغة والشاعرية ما يحققه الوصف بالألفاظ وحدها أين يظهر جهد الكاتب وقدراته الخاصة في إنشاء الصورة.

وعندما نعيد قراءة صورة الصبي مرة أخرى قراءة سيميائية، نجد أنفسنا أمام صورة أخرى في ذلك المجتمع، هذه الصورة تجسد جلسات اللهو والغناء، وما يصاحب ذلك من مجون ولهو، فهذه الصورة بدورها تنقلنا إلى صورة أخرى ثالثة لثقافة العصر الترفيهية، المعلنة والخفية، التي لا يستطيع أي كان الوصول إليها «هذا سوى من كنا لا نظفر به، ولا نصل إليه لعزته وحرسه ورفائه، وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء وبالضرب إلا إذا نشط في وقت، أو ثمل في حال، وخلع

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 332، 333.

العَدَارَ في هوى قد حالفه وأضناه، وترتم وأوقع، وهزّ رأسه، وصعد أنفاسه، وأطرب جلاسه، واستكتمهم حاله، وكشف عندهم حجابهم، وادّعى الثقة بهم، و الاستنامة إلى حفاظهم»¹.

وإذا كانت الصورة لا تعدو إلا أن تكون نصا مصغرا من حيث اللغة والخطاب باعتباره موضوعا أو تيمة مقولة، ينشغل دلاليا داخل نص أكبر، فإن الصورة لا تخرج عن كونها تكتلا ثقافيا يرتكز على سياقات لسانية مختلفة: السياق الثقافي والاجتماعي والأخلاقي والتاريخي، فهو وصف لغائب في صورته الحاضرة، «مماثل، مزود بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة»².

فالنص الذي يتمتع بالجمال الأدبي هو الذي تكون فيه الصورة أيقونة، بحيث يستطيع صاحبها إحضار الغائب في صورة الحاضر، ومع هذا فثمة تفاوت في قدرات وطاقات الكاتب ومهاراته اللغوية والأسلوبية ودرجة مخيلته ورؤيته للأشياء، وكيفية استحضارها وزاوية التبئير، «مجيبا عن السؤال الافتراضي: ما الذي يريد تقديمه للمتلقي من هذا المتصور؟ هيئة أم رائحة، أم قيمة أم لونا أم صوتا، وأيضا قد يكون المتصور الموصوف ماديا، كما قد يكون معنويا، أو تجمع الصورة بين هذا وذاك، وقد يكون الوصف في الصورة إما تجميلا تحسينيا أو تقييحا»³.

وإذا جئنا إلى كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، فإننا نجد التوحيدي قد خصص لإحدى لياليه شروحات مطولة ذكر فيها جميع أنواع الصور لغاية وصوله إلى الصورة اللفظية اللغوية في قوله: «وأما الصُّورَةُ اللَّفْظِيَّةُ فهي مسموعة بالآلة التي هي الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقةً فلها حكم، وعلى الحالين فهي بين مراتب ثلاث: إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام، وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاصّ مالها في بروزها من نفس القائل، ووصولها إلى نفس السامع؛ ولهذا الصورة بعد هذا كلّ مرتبة أخرى إذا مزجا اللحن والإيقاع بصناعة

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 340.

² - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 112.

³ - المرجع نفسه، ص 387.

الموسيقار، فإنها حينئذ تعطي أمورا ظريفة، أعني أنها تلذ الإحساس، وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكاس والطاس، وتروح الطبع، وتنعم البال، وتذكر بالعالم المشوق إليه، المتلهّف عليه»¹.

فالتوحيدي هنا يميز بين نوعين من الصور، صورة مسموعة لغوية نقلت عن طريق الألفاظ المركبة بها، والصورة المصاحبة للموسيقى واللحن، وما يفعله الإيقاع بنبراتها وأصواتها المتألفة المنتظمة فيما بينها، وانتظامها الثاني مع اللحن وتركيب ألفاظها التي تهدف لغاية إيقاعية جميلة منتقاة، فيكون بعد ذلك تأليف على تأليف، وتركيب أصوات اللغة على أصوات النوتات الموسيقية، فتأخذ اللغة جزء من خصائص الموسيقى، وتأخذ الموسيقى جزء من خصائص اللغة.

وينسجم ذلك كله مع صوت المغني صاحب الصوت الحسن، فيحصل لدى السامع صوت أو نغم مؤلف من ثلاث جهات: نغم اللغة، ونغم الموسيقى، ونغم صوت المغني، وبهذا نكون أمام صورة مركبة الأطراف، يضاف إلى ذلك عناصر أخرى داخلية في تحسين الصورة، منها ما تعلق بأوصاف المغني الخلقية والمعنوية، ومنها ما تعلق بمعاني ألفاظ الشعر المغني، وما يحدثه ذلك الشعر من متعة، أو ما تعلق بنوعية اللحن والإيقاع، والآلة المستخدمة في ذلك، وما تعلق بطبيعة المجلس، كمجالس العامة والخاصة، ومجالس الوجهاء والملوك، ومجالس الوزراء وغيرها من صنوف المقامات.

من هنا تبرز قيمة التوحيدي وقدرته اللغوية والبلاغية، فقد تكفيه: «ملحة من قصة أو إشارة إلى حادثة، فإذا سمعها نسجها نسجا جديدا، حتى يذهب في تصوير ذلك قصة أساسها واقعي، وملايساتها وجزئياتها مخترعة...»².

ونمثل لها بهذه الصورة في ابن المقنعي، يقول: «فيرى ابن المقنعي وقد طار في الجو، وحلّق في السكّاك، ولقط بأنامله النجوم؛ وأقبل على الجماعة بفرح الهشاشة، ومرح البشاشة»³.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 470.

² - إحسان عباس: أبو حيان التوحيدي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د ط)، 1956، ص 142.

³ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 336، 337.

فعند تأملنا لهذه الصورة نجد مكنن جمالها في فضاءها الروحي والشعوري، المتجاوز لمشهدية المقام المادي، حيث الفضاء الروحي (الشطحات الصوفية)، الذي لا يقف عند حدود، فروح ابن المقنعي تسبح بشكل عجائبي سحري، معلقة في سقف من الوهم الممتع، سكرى بالنغم، متعلقة بالذي تجلى لها هي وحدها التي ترى مالا يراه غيرها، وتسمع مالا يسمع، وتلك حالة الصوفي في حضرة المتجلي، سواء أكان هذا المتجلي وهما أم ظنا أم شبه ذلك.

من هنا تتجلى شخصية الصوفي الفاعلة التي تنسب أفعالها إلى الروح؛ فالروح هي الشخصية ذاتها، وبذلك تكون هي المنتجة لوظيفتها؛ لأن الحركات تنسب إليها لا إلى الجسد، وهذا ما يجسد لنا مفهوم الشخصية الصوفية، على غرار الشخصية الروائية الأدبية التي تنسب من خلالها الأفعال والوظائف إلى الشخصية الجسمانية، كما أن الوظائف والأفعال التي تنسب للشخصية، كحركات الرقص والقفز والتخبط وغيرها، فإنها تجعل الشخصية الفاعلة فاقدة للإدراك واستيعاب ما يصدر منها.

كما يعد "المثل" إحدى مظاهر جمالية الصورة السردية عند التوحيدي، الذي يعد بلاغة حجاجية تحوي صيغتين إلزاميتين: عري المثل وإيجازه، فلا استطراد ولا تشخيص ومحاجة مباشرة وتصديقات، بحيث يكون المعنى المراد مختلفيا، والأدلة متضمنة على شكل أصول غير واضحة.

يقول التوحيدي: «.. وقال أبو سعيد الحضرمي - وكان من حذاق المتكلمين ببغداد، وهو الذي تظاهر بالقول بتكافؤ الأدلة -: إن كان الله عدلا كريما جوادا، عليما رؤوفا رحيفا فإنه سيصير جميع خلقه إلى جنته، وذلك أنهم جميعا على اختلافهم يجتهدون في طلب مرضاته، فيهربون من وقع سخطه بقدر علمهم ومبلغ عقولهم، وإنما تركوا اتباع أمره لأنهم خدعوا، وزين لهم الباطل باسم الحق، ومثلهم في ذلك مثل رجل حمل هدية إلى ملك، فعرض له في الطريق قوم شأهم الخداع والمكر والاستلال، فنصبوا له رجلا، وسموه باسم الملك الذي قصده، فسلم الهدية إليهم، فالملك الذي

قصده عبد الرحمن إن كان كريما فإنه يعذره ويرحمه ويزيد في كرامته وبره حين يقف على قصته، وهذا أولى به من أن يغضب عليه ويعاقبه»¹.

ففي هذا المثل تبدو خطورة بعض التمثيلات، وهذا من خلال تخطيطها الوقائع الموضوعية للظاهرة، بحيث يبتعد عن تلك الوقائع بمسافات تطول أو تقصر تبعا لمقدرتها الأدبية في تقرير الوقائع وإخراجها مخرجا تمثيلا مؤثرا، ويزداد هذا التأثير عندما تسند هذه الوقائع لأفراد يملكون خطابا منهجيا ذا صبغة أدبية تمثيلية ذات جمالية عالية لإحداث الأثر الموضوعي، كما في إحدى المحاورات التي كان أحد أطرافها "رجل من المتحيزين": «ف قيل له: فلم تدين بدينك هذا الذي أنت على شعاره وحليته، وهديه وهديته، فقال: لأن له حرمة ليست لغيره، وذلك أي ولدت فيه، ونشأت عليه، وتشربت حلاوته، وألفت عادة أهله، فكان مثلي كمثلي رجل دخل خانا يستظل فيه ساعة من نهار والسماء مصحية، فأدخله صاحب الخان بيتا من البيوت من غير تخير ولا معرفة بصلاحه، بينما هو كذلك إذ نشأت سحابة فمطرت جودا، ووكف البيت، فنظر في البيوت التي في الفندق فرآها أيضا تكف، ورأى في صحن الدار ردغة، ففكر أن يقيم مكانه ولا ينتقل إلى بيت آخر ويربح الراحة، ولا يلطخ رجله بالردغة والوحل اللذين في الصحن، ومال إلى الصبر في بيته، والمقام على ما هو عليه، وكان هذا مثلي، ولدت ولا عقل لي ثم أدخلني أبوي في هذا الدين من غير خبرة مني، فلما فتشت عنه رأيت سبيله سبيل غيره ورأيتني في صبري عليه أعز منه في تركه، إذ كنت لا أدعه ولا أميل إلى غيره إلا باختيار مني لذلك، وأثره له عليه، ولست أجد حجة إلا وأجد لغيره عليه مثلها»².

فالتمثيل القائم على القياس البلاغي في طبيعته قام مقام القياس المنطقي والحجة في المفهوم المعيش، دون تأييد من الواقع النظري، ولكن من الممكن أن يحظى بالتأييد بسبب غلبته على عواطف العامة³.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 118.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 411، 412.

³ - ينظر: ودیعة طه نجم: القصص والقصص في الأدب الإسلامي، ص 44.

وعليه فمما يمكن الخروج به من خلال هذه التقنية "الصورة، المثل" هو أنه يحقق صيغا متعددة، تتحول جميعها لجهة تمثيل الوقائع الحوارية "الذهنيات" تمثيلا حسيا وجماليا تبعا للأداء الأسلوبي، وخيارات التقريب الحسي، وضوابط النوع الأدبي "المحاورة". فالعجيب في الصورة الأدبية عند التوحيدي يكمن في شعريتها المتمثلة في طاقاتها الإيحائية، وفي انتظام الشفرات والعلامات، خاصة في الطاقة اللغوية التي يحشدها التوحيدي، حيث يأتي للمعنى الواحد بأكثر من جملة تفيده، وعبارة تدل عليه، وهي طريقة أستاذه الجاحظ.

إضافة إلى ذلك نجد التوحيدي قد عمد إلى التنوع في فنون الكتابة، ويتضح ذلك أكثر في كتاب "أخلاق الوزيرين"، وهذا لما يحويه من الأحاديث الممتعة، والنوادر والطرائف؛ لذا يمكن وسم السرد في هذا الكتاب بالسرد الحجاجي، الذي يمكن أن يحقق وظيفتين مجتمعيتين: الإمتاع بالسرد (تغذية الحس)، والإمتاع بالفكر (إثارة العقول)، والقصة المسرودة في سياق الخطاب حجة تؤكد الفكرة في مسار الاستدلال.

ومنه يمكن القول أن التوحيدي استطاع من خلال صوره السردية أن يرسم العديد من الصور الجميلة والفاتنة، وخاصة اللغوية منها، حيث وظف العديد من الصور المجازية والكنائية والتشبيهية التي من شأنها أن تخفي المعنى الظاهري للصورة؛ لتجعل المتلقي يفتتن بالنص ويتأثر به وجدانيا، بحيث تجعله يعيش المتعة الفنية التي تحققها كلمات وأصوات النص.

6 - الصورة الانزياحية:

لقد اتخذت بعض الصور الفنية عند التوحيدي بعدا انزياحيا، هذا الأخير الذي اتخذ شكل الفجوة أو مسافة التوتر، الذي «يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر»¹.

¹ - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 130.

فكمال أبو ديب يرى أن معنى الشعرية لا يتحقق باستخدام المصطلحات الجامدة التي لا تفتح على معاني ودلالات جديدة، وإنما ينبغي استخدام الكلمات التي تخرج عن المؤلف، محققة ما يعرف بمفهوم الفجوة: مسافة التوتر: «إن الخروج بالكلمات عن طبيعتها، وانزياحها عن هذه الطبيعة الأليفة، الأمر الذي يؤدي إلى (كسر بنية التوقعات) أو كما يسميه جاكبسون: التوقع الخائب والانتظار المحبط»¹.

والشعرية عنده لا تتحقق إلا بخلخلة النظام اللغوي، وخروجها عن المؤلف، محققة بذلك الفجوة، محدثة مسحة جمالية رائعة، كاشفة عن القدرات الهائلة للفظة الواحدة من خلال ضمها إلى ألفاظ أخرى ضمن نظام معين يجعل الألفاظ سافرة، مبدية عن المعاني الداخلية الكامنة فيها. فالانزياح أو التحوّل الدلالي يعد أحد العوامل المحركة للشعرية على أساس نقطة التحول بين وظيفتين: مرجعية وإنشائية، فالمرجعية: هي وسيلة للإبداع والإفهام، والإنشائية تتجاوز الأولى كونها تنتج الدلالات الخفية، أو بالأحرى تعريتها من الدلالات القاموسية الجامدة؛ لتجعل من القارئ رهين قدراته، ومدى استعابه لأدبية الإبلاغ.

لذا كان الأثر يقدم نفسه بغية الاكتشاف: «إنه يغدو أمام كاتبه أو قارئه سؤالاً موضوعاً على القول: نشعر بأسسه ونلمح حدوده»².

وعليه فمهمة الناقد أو القارئ محاورة الأثر الأدبي، ومبادلة علاماته، فالناقد من شأنه أن يستثمر المعاني الكامنة في الألفاظ لمضاعفتها، وتوليد لغة ثانية تتجاوز الأولى. فالقارئ المعياري يحاور النص ويسائله ويستفزه بغرض الوصول إلى سره، في حين أن القارئ المستهلك مهمته تنحصر في الاستماع إلى النص والانقياد لإشارات ملفوظه، دون أن يخرج حدوده أو يتجاوز إشارات الحرفية

¹ - المرجع السابق، ص 83.

² - رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين، الرباط، المغرب، ط1، 1985، ص 59.

من هنا كانت قراءة الصورة الأدبية انزياحية، وهذا لكونها تمثل بؤرة تقاطع بين الوظيفة الإفهامية والوظيفة الإنشائية إذ: «اللسان لا يبلغ من القلوب حيث يريد إلاّ بالبلاغة»¹.

الجاحظ من خلال هذه المقولة يتحدث عن فاعلية الإبلاغ من خلال الشحنة البلاغية، وهو مفهوم تقليدي لمفهوم الأدبية، إلا أن التبليغ لمفهومه الحدائي يتجاوز الجملة البلاغية إلى الألفاظ، من خلال انتظامها في سياق النص، فالصورة الأدبية السالفة الذكر لا تظهر أدبيتها في شكلها التعبيري بقدر ما تظهر في شكلها الانزياحي، وهذا في قوله: «إذا سمع منها هذا: ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ في التراب وهاج وأزيد وتعفر شعره»².

فالأفعال الماضية (ضرب، تمرغ، هاج، أزيد، تعفر) من خلال انزياحها فإنها توحى بجنون المتعة، وعفوية الحركة، مما يجعل من هذه الأفعال تأخذ بعدا تحويليا، وهذا بصرف القارئ عن طبيعة الكلمات المعجمية، مما يعني أن كل فعل يعد طاقة إبلاغية بذاته، بالإضافة إلى طاقته النسقية، من هنا فبلاغة النص لا تتحقق إلا على أسس بلاغية، فالمعنى «إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ومنحه المتكلم دالا متعشقا صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا»³.

فالمخرج الحسن والسهل لهذه الألفاظ طبيعة انتظامها في زمن واحد وهو الماضي، ثم تمييزها المعجمي حيث قال: (ضرب بنفسه الأرض) ولم يقل: على الأرض، لكون ضرب النفس فيه نوع من الغرابة والاندهاش، لكن لم نعلم مدلوله انزياحيا وهو كونه " مجنون " ، بحيث يجعلنا نرتاح لهذا اللفظ، وأحقيقته على لفظ " سقط " ، وكذا قوله " تمرغ في التراب " ، فالتمرغ ليس الجلوس وليس النوم، إنما هو حالة تبعث على الغرابة والطرافة في نفس القارئ.

هذه التصرفات " وهو التمرغ في التراب " وما يلحق صاحبه من أذى توحى بأن صاحبها رجل غير عادي، فأبو حيان التوحيدي حين يزيد من جمالية الصورة أخفى أمر الجنون أو المرض لفظا،

¹ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 408.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 166.

³ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 254.

مشيرا إلى ذلك إشارة خفية من خلال طبيعة الألفاظ الموظفة كقوله: "وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه، ومن يجسر على الدنو منه".

فهذه المواهمة تفيض بالشعرية، وهذا من خلال الفجوة أو مسافة التوتر، بحيث ترمي الأفعال المضارعة (يمسكه، يجسر...) إلى إحداث الدهشة، وتعميق واقعية الجنون، كاشفة في الوقت نفسه عن اللذة التي يجدها القارئ في النص، فالطرب إذا تمكن من نفس صاحبه، فإنه يجعله يطرب ويلهو بعواطفه، فمن «شأن العقل السكون ومن شأن الحس التهيج»¹.

وعليه فكلما توغلنا انزياحيا في فك شفرات الصورة وعلاماتها انكشف لنا عمق هذه الصورة ومعانيها اللانهائية، أما إذا التفتنا إلى خارج الصورة فإن أدبيتها تكمن في مدى إدراك التوحيدي لفن الغناء، وإلمامه بأصوله، ومدى تأثيره في المستمعين له. لقد قال يوما حينما سمع صبيا يغني: «لو كان لهذا الصبي من يخرجه ويعنى به ويأخذه بالطريقة المؤلفة والألحان المختلفة لكان يظهر أنه آية ويصير فتنة، فإنه عجيب الطبع، بديع الفن غالب الدين والشرف»².

فأبو حيان يكشف هنا عن عناصر التأثير في فن الغناء، وهذا من خلال قوله: "يخرجه، يعنى به، تدريبه على الطريقة السليمة" يضاف إلى هذه العناصر المكتسبة عناصر أخرى طبيعية منها: "عجيب الطبع، بديع الفن، غالب الدين والشرف".

هكذا يؤكد التوحيدي على ضرورة استعمال العقل والدراية؛ كون الموهبة وحدها لا تكفي، لذا ركز على عنصر اللذة الذي توفره الشفرات وباقي علامات النص (الصورة)، وقد تفنن التوحيدي في رسم سلسلة العلامات بين المؤلف والقارئ وتحديدها.

فالقراءة الانزياحية تكشف أيضا عن تأثر الناص لحظة سرده للخبر، مبديا الانفعال الحاصل جراء ذلك، من هنا يمكننا تحديد جسدية الكاتب والتي تنصهر بجسدية النص لحظة تخلق النص الذي

¹ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 163.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 83.

غالباً ما ينقل البلاغ زيادة على محتواه اللغوي الصرف علامات تخبر السامع نفسه عن المتكلم نفسه دون أن يكون في نيته إبلاغها.

فلحظة تخلق النص يصاحبه حال إسقاط أو تضمين، تحرر الكاتب أثناء إنشائه للأثر، على أساس أن الكتابة تمثل لحظة الحرية للذات المبدعة، فلحظة الإنشاء الإبداعي تكشف لنا قدرات الناص العلامة التي تدل على قدراته المعرفية الخفية بشتى أنواعها الفنية والاجتماعية والثقافية دون قصدية التصريح بها، وهذا لا يتحقق إلا إذا قرأنا الصور انزياحياً، فسلسلة العلامات أو الشفرات المنتظمة ضمن نسيج لغوي معين كشفت لنا أن التوحيدي ذواق للغناء، فاقه لضروبه، يحسن تمييز الأصوات ومدى تأثيرها في النفس، فالغناء عنده «معروف الشرف، عجيب الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع في معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتبنيه النفس واجتلاب الطرب، وتفريغ الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وأذكار العهد، وإظهار النجدة، واكتساب السلوى، وما يحصى عدده»¹.

فالتوحيدي نعت الغناء بنعوت متعددة، دلت عليها شفرات الصورة، فإذا قرأنا قراءة سيميولوجية للعلامات (الدموع، نزا إلى اللهاة، أسف ثقب القلب، أوهن الروح، أذاب الحديد، جاب الصخر...)، فإننا نجد كل هذه العبارات توحى بمدى شجو ذلك الغناء المتضمن لذكرى خاصة وجدت لها صدى واسعاً في نفس الشيخ، فأثارت مكنن الهوى في قلبه، وذكرته بأيام الطفولة والشباب، وأنه متحسر على ما فاته، وقد يكون هذا الفأث ما لا أو جاها أو امرأة أو منصباً، إلى ما لا ينتهي من الدلالات السيميولوجية التي أفرزتها خاصية التحول الدلالي.

من هنا يتضح مدى فاعلية القراءة الانزياحية للسرد، وكذا الصور الفنية، فلما نقرأ الصورة الفنية عند التوحيدي نجد أنها تتسع، وتفتح القراءة أطرافها وحدودها على لا نهائية المعنى فيها، متجاوزين بذلك مقصدية أبي حيان التوحيدي، بل مقصدية النص نفسه، منتجين في الآن نفسه صورة فنية أكبر وأشمل وأجمل مما أنتجه أبو حيان التوحيدي نفسه، فالصورة الجميلة هي التي تظل

¹ - المصدر السابق، ص 136.

حييسة مخيلتنا، تأبى الظهور ويصعب تجسيدها على الورق، شأنها في ذلك شأن النص الجميل الذي لن يكتب أبداً، كونه يعيش في خفايا العقل وفي عالم الخيال، بعيداً عن النص المكتوب.

فالقراءة المنتجة تصنع نصوصها الخاصة بمحاذاة النصوص المقروءة، وهي تشتغل في ظل الأسطر، تستنطق النص وتملاً فراغاته الدلالية، مجسدة فكرة: كل نص يخفي في ظله نصاً أجمل منه وأكبر، فهو البحث عن الخفي في ظلال النص، وهذا بغرض تفجير الطاقات الكامنة للألفاظ والجمل... فتلك القراءة الانزياحية من شأنها أن تتخذ من الكلمات ممرات لها خارج النص، وتلك شعرية وأدبية النص، وهذا يعني أننا قد ساعدنا الخطاب المسرود - نصاً كان أم صورة - على استعادة ذاته، فما تنتجه القراءة هو الخطاب نفسه.

يقول بول ريكور عن النص والتأويل: «إن النص - باعتباره كتابة - ينتظر قراءة ما ويستوجبها، وإذا كانت القراءة ممكنة فلأن النص ليس مغلقاً على ذاته، بل مفتوح على شيء آخر. أن نقرأ يعني - بافتراض أكثر عمومية - أن ننتج خطاباً جديداً وأن نربطه بالنص المقروء. هذا الارتباط بين خطاب القارئ وبين الخطاب المقروء يكشف - داخل التكوين الداخلي للنص ذاته - قدرة أصيلة على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد. وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام، والتأويل هو النهاية الفعلية لهذا الارتباط»¹.

وعليه فارتباط النص المنتج بالنص المقروء تدل عليه تلك التفاعلات المتمثلة في علامات خاصة تمثل أدق تمفصلات الخطاب المسرود، فبعد سرد التوحيدي لسلسلة من العلامات وهو يؤسس للصورة في قوله: «فالدموع المنحدرة، والأحداق الباهتة، والشهيق المتعالي إشفاقاً من الحضور لحال الشيخ ورحمة له أو مساعدة لحاله، فإنها من دواعي أذكار العهد، وإظهار النجدة واكتساب السلوى...»².

1- بول ريكور: نحو مفهوم جديد للتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، لبنان، ع3، 1988، ص47.

2- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص135.

فالبات يسارع إلى قطع سلسلة العلامات لتبرير الموقف المشحون بالكآبة، فصوت السارد يتدخل لتوسيع حدود خطاب الخبر المسرود، وقد يكون صوته هنا صوت الراوي العليم بكل شيء، فأبو حيان باعتباره راويا فقط اتخذ لنفسه موقع الناقد الذي يلم بطبائع السرود، المكتوبة منها والمروية، المثبتة كتابة والمسرودة شفويا «وهذه أحوال معروفة والناس منها على جدلية معهودة»¹.

كما أن استقراء الصورة يقودنا إلى كشف نظامها العلامي الخاص المبني على ثنائية التشكيل اللغوي، إذ نجد تشكيلا لفظيا إبلاغيا ممثلا في الألفاظ الشفوية: "هاج، تمرغ، يعض، يخمش، يركل." وفي الصورة الثانية - النموذج الثالث - (دموع، نزا، ثقب، أرهن...).

فالتشكيل البلاغي يتمثل في الجمل البلاغية الآتية:

النموذج الأول:

(كالغرر، كالددر، كالشممامات والدستوييات...).

النموذج الثاني:

(كأنه عبد الرزاق المجنون...).

النموذج الثالث:

الكناية في قوله: (مع أسف قد ثقب القلب...).

فمن خلال المنظور الشكلي لشفرات الصورة يتضح لنا أن إدراك العمل الفني لا يكون إلا من خلال عملية استمرار دلالي على نسق تتابع أثناءه مكونات الأنساق النصية كلمة بكلمة، وجملة بجملة، ومن خلال تلاحق الكلمات أو الجمل تترتب الكلمات والجمل بدءا بالمستوى الصوتي، وصولا إلى المستوى المعجمي.

¹ - المصدر السابق، ص 136.

في هذا التشكل النصي تغدو العلاقة بين اللفظ والمعنى واحدة، أين تتحد متعة الغناء - وهي الموضوع - بمتعة الشكل النصي، بحيث نلمس أن هناك لذة تتضمنها علامات وشفرات الصورة (النص)، بحيث تصبح العناصر الشكلية للنص حاملة للمعنى، وتصبح عناصر المضمون أو الموضوع شكلا آخر للإشارة، الفجوة: مسافة التوتر، وانطلاقا من هذا المفهوم الانزياحي السيميولوجي لطبيعة النص فإن المكونات الشكلية للنص تجسد الروابط الدلالية مجتمعة في نسيج النص وعلاماته. كما أن الوظائف التي توفرها أنسجة العلامات مادته اللغوية، على أساس أن النص هو محل الاكتشافات، فالنص الأدبي مجموعة من العلاقات العلامية تتجاوزها طاقتان أساسيتان: طاقة لفظية معجمية، تعد بمثابة حوامل دالة لمضامين كامنة في النص، وطاقة ثانية، تعد طاقة الحقل النفسية والثقافية المتمثلة في الفكرة الأساسية للنص أو المضمون العام له، فكل مضمون نفسي يجاوز حدود الوعي الفردي يعد علامة بحكم طبيعته التواصلية.

والعمل الفني بشتى نواحيه يظل علامة مادام يصل بين الفنان والقارئ، وبين هذا المضمون والجلي تنشأ الفجوة التي تعمل على إبراز السمة التكاملية بين القراءة والشعرية، أي أنها تحد من فرديته، وانطلاقا من هذا الفهم فإن «الرمز لا يكون سوى إلماع، والأدب لا يكون سوى تنكر، ولا يكون النقد سوى فقه للغة»¹.

فبارت في هذه المقولة يؤكد أن النص لا يقدم معارف ومعلومات جاهزة، وإنما متكرة في شفرات، وحتى نفهم تلك النصوص لا بد من فك الشفرات والوقوف على مدلولاتها الخفية، فالشعرية متضمنة في النص وخارجه، وهذا من خلال ما يضيفه القارئ من اعتبارات فنية وجمالية على الأثر الأدبي، فالإقبال على النص والافتتان به دليل على شعريته.

والوقوف على شعرية نص من النصوص لا يتحقق بالطفرة، وإنما يحصل من خلال القراءة الواعية والجمالية للأثر، ولاستجلاء الشعرية ينبغي فقه العلاقات الرابطة لمكونات النص وتفكيك

¹ - رولان بارت: النقد والحقيقة، ص 78.

شفراته¹، التي تمثل بؤرة الانزياح الدلالي، على أساس أن الكتابة مجال للتخفي، والقراءة مجال للتجلي، فكل كتابة هي احتجاب لما يقصده الناص.

ومن تلك الشفرات: الشفرة التأويلية التي «تتخلق من خلال طرح الأسئلة أثناء القراءة المنتجة (الجادة)، أسئلة القراءة والشفرة الثقافية التي يشير فيها النص إلى أشياء معروفة بالعقل خارجة عنه من ناحية، والتي يخلق خلالها النص معارفه من ناحية أخرى»²، فالشفرة التضمينية التي تشير إلى الشفرات التي تتحول فيها جزئيات النص إلى تيمات تتجمع حول مجموعة من البؤر، وتساهم بتفاعلها مع الشفرات الأخرى في خلق المجال الرمزي الذي تتحرك فيه عملية الحدث الكلامي عبر مجموعة من الأنساق البنائية الحاملة للمعنى النهائي للنص.

وعليه فالنص يمثل سياقاً تركيبياً تبدو شبكاته المتسعة اللانهائية في صورة مختلفة الدلالات، باعتبار السلسلة الدلالية انتظاماً معجمياً داخل نظام علامي، لذا كان النص العلامي كلاماً مضبوطاً في حيز نصي، وبعد زماني وأشكال تركيبية.

فهذه الشكلائية تتحول في النص إلى إنتاجية تتجلى في العلاقة التلازمية بين الإبداع والتحول (الانزياح)، وفي ضوء ربط سببي بين النص الدال واللغة، ليكون النص بهذا المنظور انفتاحياً لا نهائياً ضمن حيز الإضمار.

فنظرية التلقي ترى أن الجمالية لا تخص النص وحده مها كانت بلاغته وجودته التعبيرية كون ذلك لصيق بنصية النص، وإنما في الشق الثاني المكمل للنص خارج نصيته وهي القراءة بمعناها الإيجابي المنتج، فالعمل الأدبي يتضمن قطبين هامين يمثلان شخصية النص وهويته الفنية، هما: «القطب الفني والقطب الجمالي. ويتمثل الأول في النص الذي وضعه المؤلف. بينما يتمثل الثاني في عملية التعيين، التي يقوم بها القارئ وعبر هذا الاستقطاب نتبين أن العمل الأدبي لا يتحقق جمالياً في النص ولا في

¹ ينظر: حاتم الصكر: مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 20.

² عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألفية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2011، ص 63.

فعل القراءة ، وإنما على وجه التحديد في هذه المنطقة التي ينصب فيها النص والقراءة معا¹، هذا ما أثبتته الظاهرية التي تؤكد على ضرورة التعويل على العمل الأدبي، لا من حيث نصه فحسب، بل من حيث عمليات الفهم التي تمتد إليه لتمارس عليه عملية الفهم والتأويلي.

هكذا هو التوحيدي الفنان المبدع، تمكن من خلال صوره الجميلة والراقية أن يحقق البعد الجمالي والمعرفي للقارئ، فقد مكنته مكانته الأدبية، واطلاعه بمختلف أنواع العلوم والمعارف أن يرسم صورا جميلة وراقية، ففي تصويره للشخصيات تغلغل إلى خفايا النفس البشرية، وفي صوره الساخرة للوزيرين ابن العميد وابن عباد يجعلنا ندرك أن التوحيدي عليم بأوصاف وسلوكات وهيئات البشر، كما تنم صوره السردية والانزياحية عن اطلاع واسع باللغة العربية وعلومها وتمكنه من التلاعب بالألفاظ، وتوظيفها التوظيف الذي يحقق الشعرية والمتعة الفنية.

¹ - صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ص 142.

الفصل الرابع: خصائص الخطاب السردي عند التوحيدي:

أولاً: شعرية اللغة:

- 1- الاستطراد.
- 2- الازدواج.
- 2- 1- الازدواج التقابلي.
- 2- 2- الازدواج الترادفي.
- 2- 3- الازدواج التقسيمي.
- 3- الاستفهام.
- 4- الإيقاع في لغة التوحيدي:
- 4- 1- الجناس (الدقة اللفظية).
- 4- 2- التكرار (تقنية الإصااة والمخارفة، تكرار العنصر المعجمي نفسه).

ثانياً: التناص عند التوحيدي:

- 1- التناص الخارجي.
- 1- 1- التناص الديني.
- 1- 2- التناص الأدبي (التناص مع الشعر، التناص مع النثر).
- 1- 3- التناص الفكري والفلسفي.
- 1- 4- التناص العلمي.
- 2- التناص الداخلي:
- 2- 1- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع " الصداقة والصديق".
- 2- 2- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع: " الهوامل والشوامل".
- 2- 3- تناص "البصائر والذخائر" مع "المقابسات" و "مثالب الوزيرين".
- 2- 4- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع رسائل التوحيدي الأخرى (ثمرات العلوم، رسالة

السقيفة)

الفصل الرابع: خصائص الخطاب السردى عند أبي حيان التوحيدى:

اتصف الخطاب السردى عند التوحيدى بالعديد من الخصائص الأسلوبية، جعلته يحقق بعدا فنيا راقيا يمكن وصفه "بالشعرية"، فكانت اللغة بتمظهراتها المختلفة، والتضمين بأقسامه المختلفة، والتناسل بأبعاده المتعددة من أبرز ما يميز الخطاب السردى عند التوحيدى.

أولا: شعرية اللغة عند التوحيدى:

لقد استطاع التوحيدى ذلك العالم الموسوعى المتعدد المعارف، بقدرته الأسلوبية أن يعبر عن كل تلك المعرفة بلغة عربية راقية، اتسمت بالدقة وحسن البيان، ودقة الإيجاز؛ وهذا بفضل ذكائه المتقد فى تناوله لمادته المعروضة، وتوليداته واستخلاصاته. فقد بدا عليما باللغة العربية؛ صرفها ونحوها، غريبها ونادرها، معرفة جعلته يستحوذ على شؤونها، ويتجلى ذلك فى تصرفه فى استخدام المفردات، ورفض التراكيب، واشتقاق الألفاظ، فمن مظاهر معرفته باللغة كلامه فى المقابسات، لما انزاح من جو النحو إلى جو الفلسفة «...وأما قول النحويين: إن الاسم قبل الفعل فمعقول أن ترتيبه مقدم عليه، وإلا فمتى وجد الاسم، وجد الفعل، ومتى وجد الفعل وجد الحرف، فمرتبة الوجود واحدة فى الجميع، ومراتب الأعيان مختلفة فى الجميع»¹.

فالتوحيدى هنا قد خالف النحاة، من خلال مخالفة قواعدهم التى تفرق بين الاسم والفعل والحرف، بحيث جعل الثلاثة بمعان مختلفة من جهة، ومؤتلفة من جهة أخرى فى محيط الزمان، وعلى الخصوص الحرف الذى لم يجعل له النحاة معنى مستقلا، وبالتالي فهو تابع للفعل والاسم.

كما أنه يرى أن اختلاف المعاني فى السمع، ينفي التكرار والرتابة، فهو يقول فى المقابسات: «الألفاظ تقع فى السمع، فكلمة اختلفت كان أحلى، والمعاني تقع فى النفس، فكلمة اتفقت كان أجلى»².

¹ - أبو حيان التوحيدى: المقابسات، ص 15.

² - المصدر نفسه، ص 45.

فهذا الموقف جمالي بقدر ما هو لغوي، خاصة لما ربط بين الجرس الذي يمنحه اللفظ كصوت، وبين الموسيقى التي يطرب فيها تنوع الأنغام طربا يؤدي إلى جلال المسموع، وأن المعاني التي تتوحد في موضوع مقصود إنما تحيط به، وتنفذ إلى أغواره، لذا فالنظر إلى اللفظ بتنوع مسموعه، والمعنى بتوحد فروعها إنما هو نظر الجهبذ العليم.

وإذا تناولنا كتاب "الإمتاع والمؤانسة" نجده يخرج من مناخ اللغة العربية إلى مناخ المقارنة، وفي هذا يقول: «وقد سمعنا لغات كثيرة - وإن لم نستوعبها- من جميع الأمم، كلغة أصحابنا العجم والروم والهند والترك وخوارزم وصقلاب وأندلس والزنج، فما وجدنا لشيء من هذه اللغات نصوصاً العربية، أعني الفُرج التي في كلماتها، والفضاء الذي نجده بين حروفها، والمسافة التي بين مخارجها، والمعادلة التي ندوقها في أمثلتها، والمساواة التي لا تُجحد في أبنيتها؛ وإذا شئت أن تعرف حقيقة هذا القول، وصحة هذا الحكم، فالحظ عرض اللغات الذي هو بين أشدها تلابسا وتداخلا، وترادفا وتداخلا، وترادفا وتعاضلاً* وتعسراً وتعوضاً، وإلى ما بعدها مما هو أسلس حروفاً، وأرق لفظاً، وأخف أسماً؛ وألطف أوزاناً، وأحضر عيانياً؛ وأحلى مخرجاً، وأجلى منهجاً، وأعلى مدرجاً، وأعدل عدلاً، وأوضح فضلاً، وأصح وصلاً إلى أن تنزل إلى لغة بعد لغة، ثم تنتهي إلى العربية، فإنك تحكم بأن المبدأ الذي أشرنا إليه في العوائص والأغماض، سرى قليلاً قليلاً حتى وقف على العربية في الإفصاح والإبماض»¹.

فمن خلال هذا الكلام المطول يظهر جلياً أن أبا حيان كان بصيراً بلغات عصره، وإن لم يستوعبها كلها، فاللغات التي ذكرها للأمم الهندية والفارسية والرومية وغيرها، وجدها تقل عن العربية فصاحة لما بين كلماتها من الرحابة، والفضاء الذي بين حروفها، كأنه عضو في مجتمع، ولمخارجها الواضحة الطلقة، ولصدق التعبير بها عن التجارب بالأمثال ولتناغم التركيب.

* تعاضل الكلام: تراكمه وتوالي بعضه فوق بعض. وتعاضل بالكلام: كرهه وأعاده.

♦ الإبماض: الإشارة الخفية سواء بالرمز أو بالغمز.

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 75، 76.

كما أنه تناول الحروف، وبين تعددها وتمييزها في العربية عن اللغات الأخرى، فهي تشتمل على حروف لم تحصل عليها أية لغة أخرى، هي لغة ذات إعراب وموسيقية وترادف، كما أنها أسلس حروفاً، وأرق لفظاً، وأكثر بياناً، وأنظر اثتلافاً، وأحلى مخارجاً.

وفي الكتاب نفسه نجد أن صاحب المجلس/ العارض قد وضع لمثاقفة أبي حيان التوحيدى شروط لغة السرد وأسلوبه في الليلة الأولى بشكل عام «فأجبتني عن ذلك كله باسترسال وسكون بال؛ بملء فيك، وجمّ خاطرك، وحاضر علمك؛ ودع عنك تفنّن البغداديين... مع عفو لفظك، وزائد رأيك، ورنح ذهنك؛ ولا تجبن جبن الضعفاء، ولا تتأطر* تأطر الأغبياء؛ واجزم إذا قلت، وبالغ إذا وصفت؛ واصدق إذا أسندت، وافصل إذا حكمت، إلا إذا عرض لك ما يوجب توقفاً أو تهادياً... وكن على بصيرة أيّ سأستبدل ممّا أسمع منك في جوابك عمّا أسألك عنه على صدقك وخلافه، وعلى تحريفك وقرافه»¹.

فالشروط التي وضعها العارض صعبة، لكنها تجعل لغة السرد راقية، وتعلي من شأن هذه المثاقفة سارداً ومسروداً له، والتوحيدى يقبل بهذه الشروط مضيفاً إليها شرطاً آخر، بحيث جعل شروط العارض أكثر قبولاً، وأفضل تطبيقاً، فيستأذن بإسقاط الكلفة بقوله: «قلت: يؤذّن لي في كاف المخاطبة وتاء المواجهة، حتّى أتخلص من مزاحمة الكناية ومضايقه التعريض، وأركب جدّد♦ القول من غير تقيه ولا تحاشٍ ولا محاباةٍ ولا انجياش»².

وهكذا يستجيب العارض لشروط مثاقفة التوحيدى، وهذا بعد أن وضع المثاقفان أطر اللغة السردية، فهي لغة تحمل من الشاعرية ما يجعلها لغة مسترسلة، هادئة، فصيحة، تنطلق من جم

* تتأطر: التأطر: التجسس والتثني، شبه به وقوف الغبي وتردده في جواب ما يسأل عنه.

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 27، 28.

♦ جدّد: الجدد بالتحريك: ما استوى من الأرض لا وعث فيه ولا جبل ولا أكمة. شبه به القول الذي لا عوج فيه ولا التواء.

* انجياش: الانجياش الانقباض.

² - المصدر نفسه، ص 28.

خاطر، وعلم حاضر، بعيدا عن جبن الضعفاء، وتأطر الأغبياء، فلا تكلف ولا مجاملة، ولا وجود للحواجز بين الوزير ومثاقفه، لذا كانت لغة الخطاب مباشرة، عفوية دون تكلف.

إذا كان المتثاقفان: العارض والتوحيدى، قد رسما الإطار العام لما ستكون عليه لغة السرد /المثاقفة في المرحلة الشفاهية فإن أبا الوفاء المهندس قد أكمل ذلك الإطار، وأضاف إليه ملاحظاته؛ لتظهر تلك المثاقفة في مرحلتها الكتابية قريبة مما كانت عليه في المرحلة الشفاهية، عندما يتحول السرد المسموع إلى سرد مقروء، وعندما يتحول السرد الشفاهي إلى كتابي، حيث يقول المهندس: «وليكن الحديث على تباعد أطرافه، واختلاف فنونه مشروحا، والإسناد عاليا متصلا، والمثن تامًا بيّنا، واللفظ خفيفا لطيفا، والتصريح غالبا متصدرا، والتعريض قليلا يسيرا، وتوَحَّ الحَقُّ في تضاعيفه وأثناءه، والصدق في إيضاحه وإثباته، واتق الحذف المِخِلَ بالمعنى، والإلحاق المتَّصِلَ بالهذَر*، واحذَر تزيينه بما يشينه، وتكثيره بما يقلله، وتقليله عما لا يُستغنى عنه؛ واعمِدْ إلى الحَسَنِ فزد في حُسْنِه، وإلى القبيح فانقُص من قبحه؛ واقصد إمتاعى بجمعة نظمِه ونثره، وإفادتي من أوله إلى آخره؛ فاعل هذه المثاقفة تبقى وتُروى، ويكون في ذلك حُسْنُ الذكرى؛ ولا تُومىء إلى ما يكون الإفصاح عنه أحلى في السمع، وأعذب في النفس، وأعلق بالأدب؛ ولا تُفصح عما تكون الكناية عنه أستر للعيب، وأنفى للريب»¹.

فاللغة يجب أن تكون خفيفة، لطيفة، صريحة، صادقة، بعيدة عن التكلف اللفظي، تؤدي معانيها لإحداث المتعة السردية. فالتوحيدى كان متأثرا بعض الشيء بمعاصريه، ولا سيما ابن النفيس وذلك في رؤيته للغة على أنها الصورة اللفظية للمعنى بواسطة الصوت من السارد إلى أذن السامع/ المسرود له، لذا كانت «الغاية عند التوحيدى هي تحسين الإفهام»².

* الهذر: التكلم بما لا ينبغي.

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 17، 18.

² - وداد القاضي: اللغة والعجز عن التعبير في أدب أبي حيان التوحيدى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

ع 4، مج 14، ج 2، ص 57.

وهكذا استطاع السارد/التوحيدى أن يحول المعلومة إلى مسرود بواسطة اللغة السردية كما فعل عندما نقل آراء الفلاسفة والمناطق والنحاة إلى سرد ممتع، وهذا من خلال المناظرة التي جرت بين أبي سعيد السيرافى وأبي بشر متى بن يونس في المفاضلة بين النحو والمنطق.

فقد تأثر التوحيدى بأسلوب الجاحظ، ويتضح ذلك خاصة في نهاية الليلة الرابعة، عند حديثه عن ابن العميد، الذي أفسد الكلام بعد أن ظن أنه اتبع الجاحظ، يقول: «مذهب الجاحظ مدبر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد: بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ؛ وهذه مفاتيح قلما ينفك منها واحد»¹.

ويتضح تأثر التوحيدى بالجاحظ وانبهاره به أيضا في قوله: «أنا ألهج أيدك الله بكلام أبي عثمان، ولي فيه شركاء من أفاضل الناس، فلا تنكر روايتي لكلامه، فإن فيه شفاء، وبه تأدبا ومعرفة»².

بل وأبعد من ذلك ما يرويه عن شيخ من شيوخه عن ثابت بن قرة من أن الأمة المحمدية قد فضلت على جميع الأمم بثلاثة رجال: عمر بن الخطاب، والحسن البصري، وأبي عثمان الجاحظ: «فإنك لا تجد مثله، وإن رأيت ما رأيت رجلا أسبق في ميدان البيان منه، ولا أبعده شوطا، ولا أمدّ نفسا، ولا أقوى منه، إذا جاء بيانه خجل وجه البليغ المشهور...، وانتفخ سحر العارم الجسور، ومتى رأيت ديباجة كلامه رأيت حوكا كثير الوشي، قليل الصنعة، بعيد التكلف، حلو المجنى، مليح العطل، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقة كرقعة الهواء، وحلاوة كحلاوة الناطل، وعزّة كعزّة كليب وائل، فسبحان من سخر له البيان، وعلمه، وسلم في يده قصب الرهان، وقدمه، مع الاتساع العجيب، والاستعارة الصائبة، والكتابة الثابتة»³.

ففي هذا دليل على أن التوحيدى قد عدّ نفسه الوريث الشرعي الأوّل للجاحظ، وهذا من

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 66.

² - أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر، ج2، ص 279.

³ - المصدر نفسه، ج1، ص 231، 232.

خلال تأليفه لكتاب "تقريظ الجاحظ"، وهو من المؤلفات التي لم تصلنا، كما صرح محمد الشيخ.

وعليه فالملامح المتنوعة التي وسمت شخصية أبي حيان، كانت من روافد عدة ساعدته في بناء منهجيته في التفكير، حيث تشكل لديه مخزوناً ثقافياً، كان كفيلاً بتشكيل مكونه المعرفي «ولقد أكسبه إعراضه عن حتمية النسق التاريخي في توالي الظواهر الفكرية حرية لم يصادر عليها الآخرون من أقرانه الذين صنعوا ريادة القرن الرابع»¹.

لقد جعلت الموسوعية المطلقة، وثقافة المحاوره أبا حيان يتجه صوب المساءلة، ومنه تكونت لديه هم اللغة، التي شكلت لديه الهاجس التواصلى في كنف المناقضة، وهذا بحكم الشك في المسلمات، من هنا بدأت مهمة التدوين في أصفى دلالات اللفظ، أين يتحول الأدب من الرواية ونقل الماضي لصيانتته في الحاضر، إلى مهمة التدوين، التي هي تسجيل الحاضر لصيانتته في المستقبل، وهكذا تتحول الكتابة عند التوحيدى إلى مؤسسة توثيقية من الطراز النادر الرفيع².

فأبو حيان يعد حقاً صورة متميزة من صور القرن الرابع الهجري، الذي بلغ فيه الخط البياني الذروة من حيث التراكم المعرفي، والمجالات الفكرية، بما في ذلك المعرفة اللغوية التي أدركت قمة نضجها باكمال العلم الذي هو فلسفتها- وهو علم أصول النحو- وذلك مع أبي القاسم الزجاجي (ت 337هـ) في "الإيضاح في علل النحو"، وأحمد بن فارس (ت 395هـ) صاحب مؤلف: "الصاحبي في فقه اللغة"، وكذا ابن جني (ت 392هـ)، صاحب كتاب "الخصائص"، وكلهم أعمدة التراكم العلمى والمعرفى الذى شيده القرن الرابع الهجرى. فكان أبو حيان إزاء هذه المعارف أعمدة الأذن المصغية لكل شيء على الدوام، وكان العين الفاحصة لذلك.

لقد تمكنت الكتابة على يد أبي حيان من حمل أمانات عدة، جعلته يواكب ثقافة بيئته الفكرية التي تتجاذبه أمواج متلاطمة عكسها الطابع السياسى والعقدى، فدخل حلبة الجدل شاهداً

¹ - عبد السلام المسدى: بين النص وصاحبه: أبو حيان التوحيدى، نزار قباني، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ص 38.

² - ينظر المرجع نفسه، ص ن.

أو فارسا في الوقت نفسه. «فهذه المجالس التي أفرزها التهذيب الحضاري، فجود صيغها حتى ارتقت إلى منزلة المؤسسات المعرفية الطليقة التي لا تعرف دستورا تآتم به غير دستور الغلبة الفكرية، وكان لزاما أن تتطور صناعة الأسلحة في ساحة النزال الفكري بكل أنواعها: الأسلحة الجدلية والمنطقية والبيانية، وما الإمتاع والمؤانسة إلا ثمرة مجلس من هذه المجالس»¹.

ومما يمكن الإشارة إليه هنا أن الثقافة الفلسفية للتوحيدى جعلته يأتينا بهذه الصيغ الراقية من الكتابة الحضارية، فقد كانت محاوراته مع مسكويه في النفس والأخلاق والروح والفلسفة والتاريخ سببا في تطويع الكتابة إلى لغة سائلة ولغة مجيبة.

لقد جاء أبو حيان في عصر استصفى فيه العلماء أريج اللغة، وعلومها، لذا أمعن العلماء من لغويين ومناطق في مباحث الألفاظ، وفي نسبة بعضها إلى بعض، الأمر الذي جعل التوحيدى يقر بضرورة توفر أدوات عدة للكاتب، وأنه لا يكون كاملا «إلا بعد أن ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولا من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى سمعته فيها، وأخبارا كثيرة مختلفة في فنون شتى، لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة، والأبيات النادرة، والفقر البديعة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، مع خط كبير مسبوك، ولفظ كوشي محوك، ولهذا عز الكامل في هذه الصناعة...»².

فالتوحيدى يحافظ على اللفظ ويختاره اختيارا؛ ليوصل المعنى المراد، فلا يطغى أحدهما على الآخر، كما يعني بألفاظه وأساليبه سواء بسواء أيضا، فاستطاع بقدراته السردية العالية أن ينتقل من موضوع إلى آخر في الليلة الواحدة دون ملل، فهو بذلك يسير على نهج الجاحظ، الذي بدا أثره واضحا في أسلوب التوحيدى من نواحي عدة.

إضافة لذلك فإننا نجد التوحيدى واقعا في أسلوبه السردى، مما يجعله يتصف بالشاعرية، فقد

¹ - المرجع السابق، ص 42.

² - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 99، 100.

نقل الواقع الذي يعيشه كما هو دون زيادة أو حذف، ويتجلى ذلك خاصة في كتابه " الإمتاع والمؤانسة "، فالتوحيدي يسرد أخبار المجانين والمنحرفين، كما فعل في الليلة الثامنة عشر، حيث نجد جادا في مواقع الجد، وهازلا في مواقع الهزل لدرجة أنه كان نحويا عند السرد في النحو، وفيلسوفاً عند السرد في الفلسفة، ومنطقياً عند السرد في المنطق، وماجنا عند السرد في المجون، كما نراه في أسلوبه الواقعي بارعا في وصف الأشخاص، ووصف حركاتهم الجسمانية وصفا دقيقا، كما فعل في الليلة الثامنة عندما سرد المناظرة/المثاقفة بين السيرافي ومتى بن يونس مصورا حركاتهم.

«فأحجم القوم وأطرقوا، قال ابن الفرات: ...فما هذا الترامز والتغامز اللذان تجلون عنهما؟ فرفع أبو سعيد رأسه فقال: أعذر أيها الوزير، فإن العلم المصون في الصدر غير العلم المعروض في هذا المجلس على الأسماع المصيخة، والعيون المحدقة، والعقول الحادة، والألباب الناقدة...»¹.

وعليه فالتوحيدي كان فعلا بارعا في اختيار الألفاظ التي تعبر عن معانيه، بحيث نوع في طريقة عرضه لأفكاره، جادا عند الجد هازلا عند السخرية والاستهزاء، كل ذلك كان بفضل موهبته الفذة وذوقه الأدبي الراقي، وفطرته اللغوية.

وستتوقف في هذه الدراسة عند أهم الظواهر اللغوية البارزة في كتابات التوحيدي:

1- الاستطراد:

يعد الاستطراد من أبرز ما يميز أسلوب التوحيدي، ويتضح ذلك أكثر في حديثه عن المثاقفة العربية التي لجأ من خلالها إلى الاستطراد، والانتقال من ليلة إلى أخرى، ومن موضوع إلى موضوع، وهذا يتناسب مع طبيعة السمر في الليالي حتى لا يشعر المتسامرون أو المثاقفون بالملل، فيوضح التوحيدي في المقدمة على لسان أبي الوفاء المهندس أسلوبه في الاستطراد: «إلا أن تُطلعني طَلَعٌ* جميع ما تحاورتما وتجادبتما هُذِبَ الحديث عليه، وتصرفتما في هزله وجده، وخيره وشره، وطيبه

¹ - أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة، ص 108، 109.

* طَلَعٌ: يقال: "أطلعت طلع امرئ" بكسر الطاء؛ أي أبشته سري.

وخبِيثه، وباديه ومكتومه»¹.

وهكذا استجاب التوحيدي لطلب المهندس، وأضاف مؤكداً نُهجه في الاستطراد. «هذا وأنا أفعل ما طالبتني به من سرد جميع ذلك، إلا أن الخوض فيه على البديهية في هذه الساعة يشقُّ ويصعب بعقب ما جرى من التفاوض، فإن أذنتَ جمعته كله في رسالة تشتمل على الدقيق والجليل، والحلو والمرّ، والطريّ والعاسي، والمحبوب والمكروه»².

ففي الليلة التاسعة من ليالي الإمتاع يظهر أسلوب التوحيدي في الاستطراد واضحاً، من ذلك قوله: «... أن أخلاق أصناف الحيوان الكثيرة مؤتلفة في نوع الإنسان، وذلك أن الإنسان صفو الجنس الذي هو الحيوان، والحيوان كدر النوع الذي هو الإنسان والإنسان صفو الشخص الذي هو واحد من النوع ... ومراتب الإنسان في العلم ثلاث تظهر في ثلاثة أنفس، فأحدهم مُلهم فيتعلّم ويعمل، ويصير مبدأً للمقتبسين منه، المقتدين به، الآخذين عنه، الحاذين على مثاله، المارين على غراره القافين على آثاره... وأما الخير والشر فهما في العموم والشُمول ليسا بدون الصواب، والخطأ لهما مناط بكل شيء، ويغلبان على الأفعال، وإن كان أحدهما عدماً للآخر... وأما الرجاء والخوف فهما عرضان للقلب بأسباب بادية وخافية، ولا يدخلان في باب الخلق من كل وجه... وأما العدل والجور فقد يكونان خُلُقَيْن بالفطرة، ويكونان فعلين بالفكرة... وأما الشجاعة والجبين فهما خُلُقَان متصلان بالخلق، ولهذا يعزّ على الشجاع أن يتحوّل جباناً، ويتعذر على الجبان أن يصير شجاعاً... وأما الجهل والعلم فليسا من الأخلاق ولا من الخلق وإنما يُرزان من صاحب الأخلاق والخلق للمزاج أثرين قويين... وأما الصحة والمرض فليسا أيضاً من الأخلاق، ولكنهما يوجدان في الإنسان بواسطة النفس...»³.

لقد بدأت الليلة بالسرد عن أخلاق أصناف الحيوان؛ ليتحول السرد بعدها إلى مراتب

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 15.

² - المصدر نفسه، ص 17.

³ - المصدر نفسه، ص 127 - 136.

الإنسان، ثم إلى السرد عن الخير والشر، فالرجاء والعدل، ثم السخاء والشجاعة، ثم الحلم والطيش، ثم العلم والجهل، ثم المعرفة والنكرة، ثم الصحة والمرض، ثم الاعتدال والانحراف، ثم التنبه والغفلة، ثم الذكر والنسيان، ثم الذكاء والبلادة، ثم الغبطة والحسد، ثم الدماثة والكراسة، ثم الحق والباطل، ثم الغنى والرشد، ثم البيان والحصر ثم الثقة والارتياب، ثم الحركة والسكون، ثم الشك واليقين، ثم الخلاعة والوقار، ثم التوقى والتهور، ثم الإلف والملل، ثم الصدق والكذب، ثم الإخلاص والنفاق، ثم الإحسان والإساءة، ثم النصح والغش، ثم ينتقل إلى الهزل، حيث ملحة الوداع.

تأثر التوحيدى كثيرا بأساتذته في المنطق على وجه الخصوص، وخاصة أستاذه أبي سليمان السجستاني المنطقي، وأستاذه يحيى بن عدي، إضافة إلى الجاحظ، وقد بدا ذلك واضحا في "الإمتاع والمؤانسة"، لا سيما في مسائل المفاضلة بين متناقضين أو ضدين، من ذلك الجدل العقلي- في الليلة السادسة¹ - في مسألة أيهما أفضل، العرب أم العجم؟ وما جاء في الليلة السابعة² في أيهما أفضل وأنفع: كتابة الحساب أم كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير؟، وكذا المناظرة التي جرت بين أبي سعيد السيرافي وبشر بن متى حول أمور المنطق والنحو، يقول التوحيدى: «قال أبو سعيد: فهل وصلته بجواب قاطع وبيان ناصع؟ ودع هذا؛ أسالك عن حرف واحد، وهو دائر في كلام العرب، ومعانيه متميزة عن أهل العقل؛ فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطو طاليس الذي تُدَلُّ به وتُبَاهِي بتفخيمه وهو (الواو) ما أحكامه؟ وكيف مواقعه؟ وهل هو على وجه أو وجوده؟ فُبْهت متى وقال: هذا نحو والنحو لم أنظر فيه، لأنه لا حاجة بالمنطقي إليه، وبالنحوي حاجة شديدة إلى المنطق، لأن المنطق يبحث عن المعنى، والنحو يبحث عن اللفظ»³.

فالمناظرة والجدل العقلي المنطقي بين أبي سعيد السيرافي، الذي انتصر للنحو مع مجادلة أبي بشر متى بن يونس، الذي انتصر للمنطق في الليلة الثامنة، مثال واضح لاعتماد التوحيدى على

¹ - ينظر: أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 72.

² - ينظر: المصدر نفسه، ص 91.

³ - المصدر نفسه، ص 104.

أسلوب الجدل العقلي في كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، ويتضح في سرد التوحيدي لتلك المناظرة النحوية والمنطقية قدرته العظيمة على تحويل مناظرة جدل عقلي إلى سرد ممتع جميل.

إن تمكن التوحيدي من اللغة جعله ينجح في اختيار ألفاظه دون تكلف؛ للدلالة على المعاني التي يريدها، وهذا باستخدام "الازدواج"، وليس السجع أو الصور البلاغية إلا في حدود ضيقة جدا، كأن تأتي عفوية في سياق السرد، خادمة للمعنى.

لقد امتلك التوحيدي ناصية اللغة، فقد كان بصيرا «بصرفها، ونحوها، وفقه لغة، ومعرفة الغريب والنادر، معرفة المتمكن المستحوذ على شؤونها، وقد ظهر ذلك جليا في تصرف أبي حيان باستخدام المفردات، ووصف التراكيب، واشتقاق الألفاظ»¹.

وهكذا غدا الأدب عند التوحيدي فنا يحتاج إلى جهد وأدب وصناعة تتطلب درية وممارسة، فالكلمة وعاء الفكر، والعبارة ترجمان العقل، فليست الكتابة مجرد حشد للألفاظ، أو رصف للجمل، وفي هذا يقول التوحيدي، مدركا طبيعة هذا الفن النثري «إن الكلام صَلفٌ تِيَاهُ*، لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحَب كلَّ لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أَرْنٌ♦ كأَرْن المُوهر، وإباء كإباء الحُرُون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق، وهو يتسهَّل مرة ويتسعَّر مرارا، ويذِلُّ طورا ويعزُّ أطوارا»².

فالتوحيدي عاش في بيئة عقلية يغلب عليها الجدل، كما أنه - تبعاً لميوله العقلية - ابتعد عن اللغويين والنحاة ونحا منحى المناطقة والفلاسفة، متتبعا في ذلك خطى الجاحظ. كل ذلك جعل من كتابة التوحيدي يغلب عليها الطابع العقلي، حيث اجتمع فيه الفكر والأداء، بحيث جعل من الأدب يتجه وجهة فلسفية فكرية، راصدا من خلاله آراء الفلاسفة والمفكرين في قالب أدبي بديع،

¹ - علي شلق: أبو حيان التوحيدي والقرن الرابع الهجري، دار الاجتهاد، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص523.

* تِيَاه: تكبر. و صلف: تكبر وتفاجر.

♦ أَرْن: الأرن بالتحريك، هو النشاط.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 18.

الأمر الذي دفع بياقوت الحموي بأن ينعته بـ: «فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة»¹.

إن المتمعن في أسلوب التوحيدي يلحظ أن أسلوبه يتسم بخاصية فريدة، تكشف عن شخصية صاحبه "الأديب الفيلسوف"، فإذا كان الفنان يعبر عن المعاني بالصور المحسوسة، والفيلسوف يعبر عنها بالتصورات الذهنية، فإننا نجد التوحيدي أديبا فيلسوفا، يدرك أشد الإدراك أن في كل محسوس ظلاً من المعقول، وأن الحسيات معابر إلى العقليات.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن أسلوب فلاسفة الإسلام كان أسلوباً حافلاً بالمصطلحات والألفاظ المترجمة، فليس بدعاً أن نرى بعض المفكرين الذين جمعوا بين الثقافة العربية والفلسفة اليونانية، يحاولون تطويع المعاني - المستمدة من علوم الأوائل - للأسلوب العربي الجزل، والعبارة العربية المرضية².

2- الازدواج:

يعد الازدواج الذي يعني تساوي الفقرتين في الطول مع السجع من أهم مظاهر الجودة في صناعة الكلام، فقد جعله النقاد القدامى من شروط حسن المنثور، وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري: «لا يحسن منثور الكلام ولا يخلو حتى يكون مزدوجاً، ولا تكاد تجد لبلغ كلاماً يخلو من الازدواج»³.

فالتوحيدي اختار "الازدواج" متأثراً بالجاحظ وببلاغة عصره؛ وهذا لإحداث نوع من الإيقاعات الصوتية الموسيقية دون سجع أو تكلف، فهذا الأسلوب يتناسب أكثر مع طبيعة السرد/ الثقافة، فمما لا يدعو للشك أن ثقافة التوحيدي الموسوعية، وتأدبه بأدب أهل الزمان وامتلاكه ناصية اللغة، جعلته يحسن اختيار اللفظ الرشيق؛ ليعبر به عن المعنى الرفيع، بإيقاع موسيقي هادئ مومسق، عذب، دونما جرس موسيقي جاد، لا يتناسب مع أهواء الليالي ومجالس السمر/ الثقافة. ويتضح إيقاع

¹ - ياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ج 15، ص 5.

² - ينظر: عمر الدقاق: أعلام النثر الفني في العصر العباسي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 252.

³ - أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 260.

التوحيدي الصوتي من أول كتاب " الإمتاع والمؤانسة" إلى آخره، ونأخذ على سبيل المثال الليلة الثانية: «وأما ابن زرعة فهو حسن الترجمة، صحيح النقل، كثير الرجوع إلى الكتب، محمود النقل إلى العربية، جيد الوفاء بكل ما جلّ من الفلسفة؛ ليس له في دقيقتها منفذ، ولا له من لغزها مأخذ، ولولا توزّع فكره في التجارة، ومحبّته في الربح، وحرصه على الجمع؛ وشدّته على المنع؛ لكانت قريحته تستجيب له، وغائمه تدرّ عليه؛ ولكنه مبدّد مندّد، وحبّ الدنيا يُعمي ويصم»¹.

وقد ربط العسكري بين الازدواج والسجع، وذكر له وجوها عدة «... والذي ينبغي أن يستعمل في هذا الباب ولا بد منه هو الازدواج، فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين على حرف واحد أو ثلاث أو أربع لا يتجاوز ذلك كان أحسن، فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف. وإن أمكن أيضا أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل... وينبغي أيضا أن تكون الفواصل على زنة واحدة، وإن لم يكن أن تكون على حرف واحد فيقع التعادل والتوازن»².

كما وافقه ابن سنان الخفاجي الرأي في معرض حديثه عن السجع والازدواج، فيقول: «... ومن المناسبة بين الألفاظ في الصيغ السجع والازدواج...»³.

مما سبق يتضح أن الازدواج كلما كان تاما في عدد وحداته وهيئتها وزنة فواصله كان ذلك أكثر جودة وبهاء، فالازدواج أحد أبرز مظاهر جودة الكلام؛ لما يتصف به من تأثير في المتلقي، وما يتصف به من تفاعل الصوت والتركيب والدلالة، مما يشكل تأثيرا سمعيا إيجابيا في تزيين الكلام ورونقه، وهذه المحسنات البديعية خاضعة للقيود السياقية أو المقامية، محققة في الآن نفسه الوظيفة الجمالية، ففي كل لحظة «قد يجد الخطيب نفسه أمام مستمع خامل أو متعب، أو منحاز إلى خصم، وفي مثل هذه الأحوال يغدو الحضور الجمالي ضرورة ملحة لأجل القضاء على سلبية المستمع»⁴.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 39 .

² - أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 263، 264.

³ - ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، دار قباء للنشر، القاهرة، 2003، ص 171.

⁴ - محمد الولي: مدخل إلى دراسة المحسنات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 127.

أما الجاحظ فيرى أن استثمار الجوانب الصوتية والإيقاعية في الكلمات قد يكون في ذاته هو القصد والغاية: «فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ...»¹.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن التوحيدى قد اتبع الجاحظ في أسلوب الازدواج، وإن كان له لمسته الخاصة في ذلك، وفي هذا يقول إحسان عباس: «أخذ التوحيدى نفسه ببناء التعبير على الازدواج تقليدا للجاحظ، غير أن هذا الازدواج عند أبي حيان كان أغنى وأحفل في الموسيقى وأوفر سجعاً من الازدواج عند الجاحظ، لأن طبيعة القرن الرابع كانت تفرض على التوحيدى الاهتمام بالجرس والنغمة... ولذلك تستطيع أن تجد في نثر التوحيدى قوة لا نلمسها في نثر أستاذه، مستمرة في حدة الانفعال، والاندفاع عنده»².

فالتوحيدى لم يكثر من الازدواج تقليداً لأحد، وإنما لطبيعة شخصيته المتناقضة التي تحمل في طياتها أشكالاً عدة من التناقضات والصراعات حتى مع اللغة ذاتها، فأسلوبه كان حافلاً بالموسيقى والسجع الذي نشط في القرن الرابع الهجري، ومع هذا فهو لم يكن مقلداً، بل أثبت شخصيته الانفعالية في تلك الجمل القصيرة المعتمدة على الازدواج.

وعند تتبع ازدواج البنية في كتابات التوحيدى نجد حافلة بهذه الظاهرة، سواء في تقاطعها مع بني بديعية أخرى أم في تعايشها مع بني بيانية في كلمة واحدة، هذا التعايش كفيلاً بأن يجعل من نصوص التوحيدى تصبغ بصبغة شعرية، بفضل ما امتلكته من مقومات تخيلية وإيقاعية كثيفة ومتنوعة، مستمدة كل ذلك من تلونها بلون ما يقتضيه سياقها، فهي أحياناً متداخلة مع بنية المقابلة، وتارة مع بنية التكرار الترادفي المعنوي واللفظي وكذا مع بنية التقسيم تارة أخرى.

إن تمكن التوحيدى من اللغة جعله، ينجح نجاحاً كبيراً في اختيار ألفاظه، دون تكلف للمعاني

¹ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج3، ص 131.

² - إحسان عباس: أبو حيان التوحيدى، ص 138.

التي يريدتها، كل ذلك كان بفضل استخدامه «للازدواج وليس السجع متأثراً بالجاحظ، ولم يحرص على السجع أو الصورة البلاغية إلا في حدود ضيقة جداً»¹.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن الازدواج يشتمل على العديد من الأقسام والتي تمثل تلك التقاطعات والتداخلات التي تعزز هذه القضية:

2-1- الازدواج التقابلي:

وهو الذي تضام فيه بنية الازدواج مع بنية المقابلة، فبنية التقابل بما تحويه من ضدية ومطابقة، تعد من البنى المميزة، حيث تضع المتناقضين أمام بعضهما بعضاً، فتزيد المعنى جلاء ووضوحاً وتغدو الفكرة أكثر إقناعاً وتأثيراً، حيث يشكل الإيضاح أحد المقومات الرئيسية في الإقناع والتأثير.

فقد لاحظ زكريا إبراهيم شيوع هذه الظاهرة في لغة التوحيدي، محاولاً في الوقت نفسه تفسير كثافتها تفسيراً نفسياً، فلم يكن هدف التوحيدي اللهث وراء الزخارف اللفظية كما كان شائعاً في عصره، وإنما لكون الرجل قد عاش «متأرجحاً بين النشاط والتكاسل، بين القوة والضعف، بين القدرة والعجز، وهو حين يكثر في أسلوبه من ألفاظ الازدواج والمقابلة، إنما يكشف عن شخصية تحيا على التناقض والمفارقة، وتحاول دائماً أن تجمع بين الأقطاب المتعارضة»².

كما جاء أسلوب المقابلة متعانقاً مع الازدواج، الأمر الذي جعل من هذه البنية تحمل العديد من الإيحاءات، من ذلك قول التوحيدي مخاطباً الوزير: «وهذا بابٌ يرجع إلى معرفة الأحوال إذا وردت مشتبهةً مستبهِمةً، وعواقبُ الأمور إذا صدرت مستنيرةً متوضّحةً»³.

فالملاحظ هنا هو تساوي عدد التراكيب، بالإضافة إلى تكرار بعض الصوامت، مثل: (حرف العين) بين الدالين: (معرفة - عواقب)، و(حروف الدال والراء والتاء بين الدالين: (وردت - صدرت)

¹ - عبد الله محمد الغزالي: المنجز السردى العربى القديم، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2011، ص 200.

² - زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ص 137.

³ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 30.

وحروف الميم والتاء المربوطة في: (مشتبهة - مستنيرة)، وفي: (مستبهمة - متوضحة)، مع تكرار الذال في (إذا)، أما على المستوى الدلالي، فنجد المقابلة قد وردت بين حالتي الورد والصدور: (وردت - صدرت)، وحالتي الإبهام والوضوح: (مستبهمة - متوضحة).

وتظهر تقنية الازدواج التقابلي أيضا فيما نسبه التوحيدي إلى ابن العميد، حيث كان في مجلس له، وأحد الشعراء يعاتبه على تقصيره في العطاء بعد الثناء، فرد ابن العميد على عتابه قائلا: «ولست ممن يطيش لأدنى سانح، ويتطير لأول بارح»¹.

فالازدواج في هذا القول قد تحقق على مستويي: الصوت والتركيب، وذلك بتزديد بعض الصوامت والصوائت بين الدوال، نجد ذلك بين الدالين: (يطيش - يتطير)، فقد تردد حرفا: الياء والطاء، كما تكرر حرفا اللام والألف بين الدالين: (لأدنى - لأول)، أما الدالين: (سانح - بارح)، فقد أدى التجانس بينهما إلى تكرار حرفي: الحاء والألف، فضلا عن تساويهما من الناحية الصرفية، فكلاهما على وزن (فاعل)، أما من الناحية الدلالية فإن رصف الألفاظ على هذه الشاكلة، بحيث ينبئ أولها عن آخرها، كما هو الشأن في الدالين: (أدنى، سانح)، و (أول، بارح)، هذا الاختيار الموفق من شأنه أن يوثق عرى المدلولات مع مقاماتها ليصل في النهاية إلى التآخي في الكلام، كما أشاد بذلك القرطاجني: «فمن حسن الوضع اللفظي، أن يؤاخي في الكلام، بين كلم تتماثل في مواد لفظها، أو في صيغها، أو في مقاطعها، فتحسن بذلك ديباجة الكلام، وربما دل بذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره»².

ولم يكتف التوحيدي بالازدواج التقابلي فحسب، بل راح يجمع بين كل متضادين في جملة واحدة، ثم يوازن بين ذلك وبين جمل أخرى تتضمن دالين متضادين آخرين، وهذا بغرض تثبيت الفكرة في ذهن المتلقي، من ذلك خطابه لابن سعدان الذي كان قد كلفه بنسخ أشياء من حديث ابن عباد وابن العميد وغيرهما، يقول: «... وهذا الباب جماع المنافع والمضارّ، وبه يقع التفاوت بين

¹ - المصدر السابق، ص 338.

² - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 224.

الأخيار والأشرار، وبين السُّفلة وذوي الأقدار، وهو باب ينتظم الصدق والكذب في القول، والخير والشر في الفعل، والحق والباطل في الاعتقاد، والعدل والجور فيما عمم، والإخلاص واليقين فيما خص، والراحة والسكون فيما بان ووضح، والقناعة والصبر فيما نأى ونزح¹.

الأمر نفسه فعله التوحيدى في ختام "الرسالة البغدادية"، واصفاً أبا القاسم البغدادى بأنه كان «عرة الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المحاسن والمقابح، متجاوزاً للغاية والحد، متكاملًا في الهزل و الجد، موفوراً في الإخلاص والنفاق»².

فالتوحيدى قد استخدم في النصين السابقين تقنية الأزواج التقابلي، بحيث زوج بين كل ضدين في جملة واحدة: (المنافع/المضار)، (الأخيار/الأشرار)، (الصدق/الكذب)، (الخير/الشر)، (الحق/الباطل)، (المحاسن/المقابح)، (الهزل/الجد)...، وفي هذا دليل على براعته اللغوية ومقدرته على التلاعب بالألفاظ.

إضافة إلى ذلك فقد استخدم التوحيدى الأزواج التقابلي ليعبر من خلاله عن مدى الغربة والاعتراب الذي يعيشه التوحيدى، فهو في اغتراب نفسي داخلي قاتل، فلا هو منتم إلى عالمه الداخلي ولا هو منتم لعالمه الخارجي، لدرجة أن صار شخصاً مضطرباً روحياً، مما جعله يفشل في تحقيق علاقة ناجحة مع الآخرين؛ لذا كانت اللغة وسيلة تعبير عن هذه الحياة المضطربة والمتناقضة، من ذلك قوله في الإشارات الإلهية: «الغريب من إن حضر كان غائباً، وإن غاب كان حاضراً»³.

وهو الشعور المتناقض نفسه الذي نبده في قوله: «أما ترى ضيعتي في تحفظي، أما ترى رقدتي في تيقظي، أما ترى تفرقي في تجمعي، أما ترى غصتي في إساعتي...، أما ترى ظلالى في اهتدائي، أما ترى رشدي في غيبي، أما ترى عيبي في بلاغتي، أما ترى ضعفي في قوتي، أما ترى عجزى في

¹ - أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين، ص 31.

² - أبو حيان التوحيدى: الرسالة البغدادية، ص 391.

³ - أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية، ص 81.

قدرتي، أما ترى غيبيتي في حضوري؟»¹.

وقوله أيضا عن إخفاق سعيه في الدنيا والآخرة: «لأن الدنيا لم تواتيني لأكون من الخائضين فيها، والآخرة لم تغلب علي فأكون من العاملين لها»².

واضح من هذه الأقوال السالفة الذكر أن التوحيدي يعيش العديد من التناقضات، ففشله في التواصل مع الآخر الدنيوي، وفي تحقيق مبتغاه من المال والجاه جعله يشعر بالاغتراب، بالإضافة إلى الصخب الذي «تعانيه الذات إزاء ذاتها الدنيوية، القابعة داخلها، والتي ليست سوى مرآة صدئة عاكسة لقبح العالم وخوائه حتى باتت هذه الذات المغتربة تائهة في دوائر الكرب والشكوى والبلاء والوساوس والاعتیاد الكئيب المدمر لكل إمكانات الإبداع الخلاق والمتجدد»³.

فقبح العالم الخارجي هو الذي أدى بالتوحيدي إلى الاغتراب، وبالتالي التمرد على التكرار والاعتیاد الكئيب الذي من شأنه أن يقتل الإبداع؛ لذا نجده حريصا على مزاجية الازدواج مع صيغة التكرار؛ بغرض إقناع القارئ بفكرته، يقول التوحيدي: «إن نطق نطق حزنانا منقطعاً، وإن سكت سكت حيرانا مرتدعاً، وإن قرب قرب خاضعاً، وإن بعد بعد خاشعاً... إن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى منتهب السر من هواتك الستر»⁴.

الازدواج التقابلي هنا بيّن الحالة النفسية للغريب، فالتوحيدي عمد إلى استثمار ما في التكرار من مقومات صوتية وإيقاعية لدحض الرتابة التي يعانيتها الغريب، فالدوال المكررة: (نطق، نطق-سكت، سكت-قرب، قرب-بعد، بعد-أصبح، أصبح-أمسى، أمسى) تؤكد شعور الغريب بما حوله، وبمن حوله، وكذا التوتر والقلق الذي ينتابه.

ويعمضي التوحيدي في السياق ذاته، فيقول: «وبلك، إلى متى تنخدع وعندك أنك خادع؟ وإلى

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 104.

² - المصدر نفسه، ص 17.

³ - هالة أحمد فؤاد: (الألم-العزلة-التطهير) نموذج التوحيدي، مجلة نزوى، عمان، الأردن، ع 61، جانفي، 2010، ص 57.

⁴ - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 79.

متى تظن أنك رابح وأنت خاسر؟... وإلى متى تحتاج وأنت مكفي؟... وإلى متى تهبط وأنت علي؟¹.
 فبنية الازدواج كما هو وارد عمل على تعميق الشعور بالاغتراب، فهو في صراع حقيقي بين ذاتين: ذات دنيوية زائلة، وأخرى حقيقية خالدة، فخطاب التوحيدى هنا يشير إلى مدى الاضطراب والتخبط القائم بين ذاتين مختلفين.

وهكذا أصبح الازدواج التقابلي أحد مظاهر شعرية اللغة عند التوحيدى، الذي استطاع من خلاله أن ينقل لمتلقيه مدى شعوره بالاغتراب، داعيا إياه في الوقت نفسه أن يشاركه وجدانيا، بأن يجد ما يجد، ويشعر بما يشعر.

2-2- الازدواج الترادفي:

يعد الازدواج الترادفي مظهرا من مظاهر شعرية اللغة عند التوحيدى، والذي تتقاطع فيه بنية الازدواج مع بنية التكرار الترادفي، أين تكون الجملة الثانية فيه مؤكدة للجملة الأولى من حيث الدلالة، فتتكون بذلك جملا متوازية من حيث البنية والدلالة، من ذلك قوله على لسان الصاحب بن عباد لأحد المجالسين: «أضعت العهد وأخلفت الوعد، وحققت النّحس، وأبطلت السّعد»².

فكما هو واضح، نحن أمام أربع جمل متوازية في عدد وحداتها وهيئتها وترتيبها، كل جملتين منها مثلت نموذجا لتقاطع بنية الازدواج مع بنية التكرار الترادفي، فالجملة الثانية "حققت النحس، وأبطلت السعد"، جاءت مؤكدة للدلالة للجملة الأولى "أضعت العهد وأخلفت الوعد".

هذا وقد يعتمد التوحيدى أحيانا على كلمة محورية، تتمحور حولها العديد من الجمل المتوازية، كاستخدامه لكلمة "غناء"، في قوله: «ما أرى - والله - في مجالسكم، مطربًا، معربًا، مطبوعًا، مغربًا، يقول الشعر، ويكسوه اللحن الصحيح، ويغنيّ به على الوتر الفصيح، غناء يرتفع له حجاب الأذن، ويأخذ بمجامع القلب، ويمتزج بأجزاء النفس، غناء يحركّ النفوس، ويرقص الرؤوس، ويحرّض

¹ - المصدر السابق، ص 79.

² - أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين، ص 100.

الكؤوس»¹.

فكلمة غناء كما هو واضح في هذا القول كانت سببا في ظهور العديد من الجمل المتوازية وهي: ارتفاع حجاب الأذن، الأخذ بمجامع القلب، امتزاج أجزاء النفس، هذه الجمل بدورها تتسبب في حدوث بنى أخرى تتقاطع مع البنى الأولى: فعندما يستحوذ الغناء واللحن على النفس، فإن الآذان تصغي، والقلوب تنقاد، وتكون أجزاء النفس ممزوجة به، عندما يحدث كل هذا، فإن النفوس تحرك والرؤوس ترقص، والكؤوس تحرض.

هذه التقاطعات المتواجدة بين مختلف البنى البديعية، تعد من أهم المنبهات التعبيرية التي تجذب انتباه المتلقي، بفضل ما تحدته من تنوع في الأسلوب، من ذلك قول التوحيدي الذي استعان برأي المسيب في ابن عباد: «... له في الحسد عرق ضارب، وفي الكذب عار لازب، لا ينزع عن المساوي إلا مللا ولا يأتي الخير إلا كسلا، ظاهره ضلالة وباطنه جهالة»². فهذه الثنائيات المتتالية المتوازية المقتبسة شكلت لنا ثلاث ثنائيات مزدوجة:

الثنائية الأولى: (في الحسد عرق ضارب، وفي الكذب عار لازب) فالازدواج بينهما كان من النوع الناقص، كما تعايش هذا الازدواج مع مكون بديعي آخر (الكناية)، ففي قوله "الحسد عرق ضارب" كناية عن تأصل صفة الحسد في أسرته.

أما الثنائية الثانية: (لا ينزع عن المساوي إلا مللا، ولا يأتي الخير إلا كسلا) فالجامع بين الداليتين هو دلالة المخالفة، وهي إحدى درجات التباين، تدخل تحت لواء المقابلة، فالتوحيدي اختار دواله التي تخدم مقاصده وغاياته، فالصاحب بن عباد لا "يترك" الشر إلا كونه قد مل منه، بل هو لا "ينزع" عنه، فالفرق بين الدالين: "يترك، وينزع"، يتمثل في كون الدال الأخير يوحى بملازمة ابن عباد للسوء، لدرجة عزوفه عنه بعد أن مل منه، فكأنه يحاول التملص منه بالقوة، أما إذا جئنا إلى

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 187.

² - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 107.

حاله مع الخير فإننا نجد الدالين: (يأتي، كسلا) توحى بالتراخي وعدم الإقبال، وكأن ابن عباد مقبل على الشر مدبر عن الخير.

الثنائية الثالثة في قوله: (ظاهرة ضلالة، وباطنه جهالة) الازدواج فيها بخلاف الثنائيتين السابقتين جاء تاماً، حيث تم الاتفاق في عدد الوحدات، والوزن، وهيئة الترتيب، والفواصل، وهذا ما يبين الاختلاف بين سر وعلانية ابن عباد، فظاهرة خلاف باطنه.

هكذا يكون قد حقق حشد هذه الثنائيات المتوازية بعداً جديداً وجميلاً لبنية الازدواج، بحيث ساهم مساهمة فعالة في تعميق دلالة واحدة، فكانت النعمة الموسيقية المنبعثة من البنية المزدوجة لتزيد هذه البنية رونقاً وجمالاً.

2-3- الازدواج التقسيمي:

والذي يمثل البنى التي اعتمدت فيها الجمل المتوازية على فكرة تقسيم المعنى وتصنيفه، بحيث تحمل في النهاية دلالات متنوعة، فالتوحيدي لما عقد مقارنة بين مدينتي: بغداد وأصفهان، ووجد هذه الأخيرة تتصف بالعديد من المزايا من أنعام وديار، وطعام وشراب، ومعازف وقيان، على خلاف بغداد التي لا تتصف بكل هذا، شرع في عقد الموازنات بين المدينتين: (بغداد وأصفهان)، مقراً سلفاً أن الغلبة ستؤول لمدينة بغداد، لذا عمل على تشويه صورة أصفهان، وطمس معالم جمالها.

لذا نجده شديد التأثير في المتلقي، وهذا بفضل قناعة التوحيدي الأسلوبية، فهو لما يطرح قضاياها لا يقتنع برصف ملفوظاته على نهج واحد، بل ينوع من مساراته بما يتوافق معها، ففي قضية المفاضلة بين بغداد وأصفهان، نجده يسوق العديد من الأدلة لتأكيد صورة الفرس الأصفهاني، هذا الأخير الذي لم تتضح كينونته بعد، فهو. «مدبر حرون، جموح عثور، قميء نفور، شمس كبوس، عضوض رفوس»¹.

فهذه الأوصاف التي أطلقها التوحيدي على الفرس والتي تؤكد سوء خلق الفرس وطباعه، فهو

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 127.

لا يرقى إلى مستوى صورة الفرس البغدادي الذي قدم وصفه لهذا الفرس لتتضح الصورة المرجوة، فهو فرس لا يليق به أن «يقف بالنترة*، ويعثر بالبعرة، وتقيده الشعرة»¹.

وإذا كان هذا شعور التوحيدى تجاه الحيوانات (الفرس)، فلا نعجب أن نجد شعوره تجاه الإنسان الأصبهاني قريبا من ذلك، فالرجل الأصفهاني ليس ظريفا ينادم الملوك «بطبع كالذهب المسبوك، إن سولم أضحكت نوادره، وإن خوشن عقرت بوادره ... وإنما أرى طفسا زهما، غثا مغثا باردا وخما»².

من خلال هذا القول، يتضح أن صياغة الجمل القائمة على الازدواج التصنيفي أمارت اللثام عن صفات النديم البغدادي والنديم الأصفهاني، مفضلا مسبقا أهل بغداد، وهذا من خلال توظيف اللغة على مستوى الدال والمدلول والتأليف، فاستحضار البنية العطفية بين الجمل المتوازية المفضلة لبغداد، وغياها في المدلول الأصفهاني، فالتوحيدى قد أدرك بحسه اللغوي أن تواجد البنية العطفية في المدلول البغدادي، كفيلا بإحداث سبك جيد للنص، والتأثير في المتلقي هذا من جهة، ومن جهة ثانية: فالجمع بين حالتين متقابلتين للنديم البغدادي، يؤكد على أنه نديم في حالة مضطربة، يتغير بتغير الظروف والأحوال، أما شخصية الأصفهاني قارة ثابتة، مؤكدا على ذلك من خلال البنية الصرفية للصفة المشبهة، في الدوال: (طفس-زهم- غث- وخم).

هكذا يكون التوحيدى قد خالف بين البنية اللغوية التي استخدمها لوصف أهل بغداد وندمائها، والبنية اللغوية التي تعكس طبيعة ندماء أهل أصفهان، فهذا الاختيار اللغوي الدقيق قد عكسته اللغة برحابتها وقدرتها على التغيير من مقام إلى آخر.

ولم يقتصر توظيف التوحيدى لهذه التقنية اللغوية على الحد فحسب، فهاهو في "مثالب

* النترة: الجذبة.

¹ - أبو حيان التوحيدى، الرسالة البغدادية، ص 128.

² - المصدر نفسه، ص ن.

الوزيرين" يصف حديث ابن عباد بقوله: «أنتن من الصنّان، وأثقل من الصّدام، وأبغض من القَضَض* في الطّعام، وأوحش من أضغات الأحلام»¹.

النص يحوي العديد من الثنائيات المتوازية للبنية المزدوجة، حيث نوع التوحيدي بين الازدواج التام والازدواج الناقص، فالتام ورد في (أنتن من الصنّان، وأثقل من الصّدام)، وورد ناقصا بين (أبغض من القَضَض في الطّعام، وأوحش من أضغات الأحلام)، فكل جملة من هذه الجمل حوت تشبيها، وجه الشبه فيه معتمدا على صيغة التفضيل "أفعل"، للتأكيد على أن ابن عباد لا يشابه المشبه به فحسب، بل يفوقه في بعض الصفات التي هي من أهم خصائصه، فحتى ينجح التشبيه في تحقيق الائتلاف بين المختلفات، فإنه «لابد أن يستند إلى أكبر قدر من الاشتراك في الصفة... فإن أحسن التشبيهات هو ما أوقع بين الشئيين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنو بهما إلى حال من الائتلاف»².

فحديث ابن عباد ليس نتنا كالصنّان فحسب، بل هو أنتن، وليس ثقيلًا كالصداع بل هو أثقل، وذلك باعتماد الكاتب على صيغة المبالغة (أفعل)، كما أن بقايا الطّعام بما وقع فيه من قاذورات أبغض من حديث ابن عباد، ومهما رأى النائم في أحلامه من أضغات، فإنها لن تصل في وحشتها وبشاعتها إلى ما يتصف به حديثه.

فهذا الازدواج البديعي صاحب ازدواجا آخر مجازيا، فكانت العلاقة السببية هي الجامعة بين الصورتين، فالثنائية الأولى: (أنتن من الصنّان وأثقل من الصّدام)، فنتن الرائحة من شأنها أن تتسبب في الصداع وثقل الرأس، هذا في الازدواج التام، أما في الازدواج الناقص: (أبغض من القَضَض في الطّعام، وأوحش من أضغات أحلام)، فهي ثنائية تنعدم فيها علاقة منطقية تربط بين الجملتين، فليس هناك مناسبة بين بغض الطّعام المحصى والمترب، وبين أضغات أحلام.

* القَضَض: صغار الحصى.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 260.

² - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 167.

التوحيدى أدرك أن تلك الأوصاف المتوازية، لا تكفي لإقناع المتلقي بحماقة ابن عباد وفحش حديثه، لذا عمد إلى حشد كلام الرجل وحديثه ما يجعل المتلقي على قناعة تامة بسخافة الرجل وخبث حديثه، فقد نقل لنا التوحيدى كلامه شاتما: «لعن الله هذا الأهوج الأعوج، الأفلج الأفحج الخفّالج*، الذي إذا قام لجلج، وإذا مشى تفحّج، وإن تكلم تلجلج♦، وإن تنعم تمجمج•، وإن مشى ترحرج، وإن عدا تفجفج*!»¹.

كما نجده يمضي في مثل هذا التنوع في استعمال حروف الجر المختلفة بمهارة واقتدار، وفي هذا الصدد يقول التوحيدى، في كتابه "الإشارات الإلهية":

«إليك سافرنا فكن غنيمتنا، وعليك توكلنا فكن عصمتنا، ولك ذلنا فعززنا، وبك وجدنا فجد علينا، وإليك اشتقنا فأوصلنا، وعنك حدثنا فصدقنا، وفيك تولهنا فارحمنا»².

ومما يزيد من محاسن لغة التوحيدى أن جعل أسلوبه يتسم بالنغمة الموسيقية التي تتعاقب مع التلوين العقلي، فيسعى إلى التضاد ليزيد المعنى جلاءً والفكرة ضياءً، من ذلك ما فعله التوحيدى حين كتب إلى مولاه ابن العميد: «لما رأيت شبابي هرما بالفقر، وفقري غني بالقناعة، وقناعتي عجزا عند التحصيل، عدلت إلى الزمان أطلب إليه مكاني فيه، وموضعي منه، فرأيت طرفه عني نابيا، وعناني عنه مثنيا»³.

ومما يمكن التنبه إليه هنا أن أبا حيان لم يكن يطلب من وراء هذا التضاد تصيد ألوان الزينة اللفظية والزخرفية، وذلك من خلال حشد العديد من الطباقات في تضاعيف عباراته، فهو رجل

* الخفّالج: يقال رجل خفّالج إذا كان أحفجا، والأفحج: هو معوج الرجلين.

♦ تلجلج: تردد في الكلام فلم يبيّنه.

• تمجمج: استرخى وترهل.

* تفجفج: باعد بين رجليه عند المشي.

1- أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين، ص 260.

2- أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية، ص 124.

3- المصدر نفسه، ص 327.

فكر، فليس من المعقول أن يتعمد تنميق الكلام وزخرفته كما فعل معاصروه.

لقد كانت اللغة المبنية على العقل عند التوحيدي تهدف من خلال بنيتها إلى التأثير في المتلقي أو السامع، وهذا بفضل توسيع أفق الظاهرة اللسانية كون: «المعاني حاصلة بالعقل والفحص والفكر، فلم يبق إلا أحكام اللغة»¹، ويقول أيضا: «المعاني صوغ العقل، واللفظ صوغ اللسان»².

وعليه فخصوصية التجربة الأدبية تتجلى في قدرة المبدع على التصرف في معاني الألفاظ بالقدر الذي تجعله يحقق جمالية اللغة، وفي هذا يقول التوحيدي: «من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النحو، كان بالكلام أمهر، وعلى تصريف المعاني أقدر»³.

فالمتمرن والمقتدر على اللغة وبخاصة معرفة علم النحو بإمكانه أن يخلق بالكلام في فضاء أرحب، وتصريف المعاني كيفما شاء.

اللغة – كما يفهمها التوحيدي-: «ليست مجرد وسيلة أو أداة تعبيرية تخدم غاية مضمونية ما وتصبو إليها، بل هي عالم في حد ذاته شديد الالتحام بعالم النفس والإدراك، إنها فضاء الكلمات التي تأتي معها الأشياء إلى الوجود، وحتى المقولات المنطقية والذهنية الخالصة»⁴.

فالتوحيدي قد عمد هنا إلى الربط بين جمال اللغة والفكر ربطا عضويا، صورته النحو وعلاقته التناسب والتوافق والانسجام، لينتقل بنا من سياق البحث عن الدلالة إلى سياق الشعرية المتمثلة في الطاقة الإبداعية، والقدرة الأدبية في التركيب، والملكة الأدبية؛ لينخلص في النهاية أن ثمة تعاون بين وظيفة اللغة الإبداعية ووظيفتها الشعرية أو البلاغية، موردا تحت ما سماه الصورة اللفظية مراتب ثلاثا «موقوفة على خاص مالها في بروزها من نفس القائل ووصولها إلى نفس السامع»⁵.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 124.

² - المصدر نفسه، ص 135.

³ - أبو حيان التوحيدي: رسائل أبي حيان التوحيدي، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار طلاس، دمشق، سوريا، 1985 ص 335.

⁴ - سالم حميش: تجربة الوجود والكتابة عند التوحيدي، مجلة فصول، القاهرة، مج 14، ع3، 1995، ص 138.

⁵ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 145.

هذه المراتب الثلاث تكمن في تحقيق عنصر الإفهام "الإبلاغية"، وتحسين الإفهام (البلاغية) التي «تفرش المعنى وتبسط المراد فيتجلى اللفظ فيها بالروادف الموضحة، والأشباه المقربة، والاستعارات الممتعة، والمعاني المبينة»¹.

فمهما كانت مراتب الإفهام فإنها غير مستقلة عن المتلقي أو السامع، الذي قد يسوء فهمه ويقصر، ويتعالى تبعا لسياقات عدة: منزلة المتلقي، مزاجه وثقافته، البعد التاريخي للغة في عصر المرسل وطبيعة الاستقبال الأدبي، وطبيعة الصناعة الأدبية.

وهذه التوطئات حين تتجلى شيئا فشيئا فإنها حتما ستوصل شمول نسق التوحيدي، أي اكتمال مشروع شعرية اللغة بركنيتها الدلالي والبلاغي: «حد الإفهام والتفهم معروف لذوي الفضل بتقديم البيان»²، فالكل محكوم بطبيعة الجزء، وهذا ما أثبتته التوحيدي في نسقيته، فشعرية الكلمة تتحقق من طبيعة حروفها وارتصاف الأصوات المشتملة عليها.

وكذلك الخطاب الذي يحقق شعرية نسقه، وخصوصية كلماته المؤتلفة فيه، يقول في رسالة الحياة: «لأننا كما رسمنا كل واحدة منها باللفظ الوجيز، والعبارة الخاصة، دللنا في هذا المكان على صورة أخرى تحدث لها بالتناظم والتلازم والاجتماع والتأليف، لم تكن من قبل، لأن الأشياء المفردة صورها مخالفة للأشياء المتضامة، وكذلك الأشياء المتباينة ليست كالأشياء المتلائمة»³.

ليخلص في النهاية أن مضان البيان عموما والمستوى اللغوي ضمنه «على صحة التقسيم وتخير اللفظ وترتيب النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي الزمان والمكان، ومجانبة العسف والاستكراه وطلب العفو كيف كان»⁴.

¹ - المصدر السابق، ص 132.

² - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 170.

³ - أبو حيان التوحيدي: رسائل أبي حيان التوحيدي، ص 285.

⁴ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 145.

3- الاستفهام عند التوحيدى:

يعد الاستفهام من أهم خصائص الأسلوب عند التوحيدى، فهو دائم الحضور في نصوصه المتنوعة، فتساؤلاته تحمل العديد من المعاني تتعدى أن تكون مجرد أسئلة تحتاج أجوبة إلى تساؤلات تقلق المتلقي وتربك القارئ، فالتوحيدى يتساءل عن أبسط الأمور وعن أعقدها، بغية معرفة الأشياء من زوايا مختلفة، فهو دائم الشك لدرجة أن يتساءل عن الشك واليقين في الوقت نفسه: «لم صار اليقين إذا حدث وطراً لا يثبت ولا يستقر، والشك إذا عرض أرسى وأريض»¹.

إن من أبرز جماليات اللغة صيغ الاستفهام في الخطاب الأدبي التوحيدى، والتي حققت الإقناع والبلاغة، حيث تعرض عارية من متطلباتها اللغوية والأسلوبية، فهي تقوم بترتيب الأوضاع اللسانية، وكذا وحدات الدلالة، أين تبدأ مضامين اللغة المتداولة في الاستعمال، وهذا بالاعتماد على الوصف والتمثيل والتشبيه والاستعارة، فقد كان الهدف من صيغ الاستفهام: الاستعلام عن أمر غير معلوم، لكن الأمر عند التوحيدى مختلف، إذ يحقق الاستفهام عنده أبعاداً متعددة بحسب التركيب النحوي للجملة الاستفهامية، فجميع أسئلة التوحيدى تحاول التعرف على علة الشيء أو حكمه، ما من شأنه أن تجعل من القارئ متشوقاً لمعرفة هذه العلة والسبب، لذا كانت الأداة المسيطرة هي "ما" التي تلحق مباشرة بكلمة "علة" أو "حكمة".

ولعل أبرز ما يلفت انتباهنا في سؤالات التوحيدى هو تنامي السؤال إلى عدد من الأسئلة، إذ تطرح سلسلة من الأسئلة كل منها يستدعي الآخر، وفق بناء متدرج من الأعم إلى الأخص بغرض إيضاح ما هو غامض، إلا أنه في حقيقة الأمر يهدف إلى تفتيت منهج التفكير عند المسؤول عن طريق التعاقب، والمسؤول عن الضغط المتدفق للأسئلة يدخل في المشاركة في بناء المنهج التساؤلي:

¹ - أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، تحقيق: سيد كروي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص287.

«ما الفرق بين العجلة والسرعة؟... ما الفرق بين الغرض والمعنى والمراد، وما هو ذا، وقد تقدم أنفا؟ وما الذي أوضح الفرق بين نطق وسكت، وألبس الفرق بين نطق وتكلم، وبين سكت وصمت؟»¹.

فصيغ الاستفهام هنا تتنوع من حيث الأداة ومن حيث الدلالات المتضمنة؛ لتحيط بالقضية من جوانبها المتعددة، دون أن تترك للمسؤول حرية طرح أي منهجية مخالفة، فالبدء بـ "ما" الذي يقتضي السؤال عمّا هو مجهول الماهية أو الحقيقة من شأنه أن يجعل من القضية محددة ومضبوطة؛ وهذا لينزع من المسؤول هامش الحرية، ويبقي على السائل فقط.

إضافة إلى ذلك فإن تضمن الصيغة الاستفهامية أساليب لغوية أخرى في مقدمتها الشرط يعزز التوجه السابق، وخاصة قيام جملة الجواب ذاتها على صيغة استفهامية أخرى: «كيف لا يكون الفرق بين المتضادين اللذين هما في الطرفين والحاشيتين، وأحدهما في غاية البعد من الآخر، وأوضح من الشيعين المتقاربين اللذين ليس بينهما إلا بعد يسير، وأمد قريب يخفى على الناظر، إلا بعد حدّة النظر واستقصاء التأمل؟»².

فصيغة الشرط لا تعدو إلا أن تكون شكلا ذكيا لتفكيك منهج التفكير عند المسؤول، فهي عندما تسلم بما يمكن أن تكون عليه مقولاته، سرعان ما تدحضها بسؤال آخر ضمن الجملة المنطقية ذاتها "الأداة، الشرط، الجواب".

أما النتيجة التي يخلص إليها السؤال فسؤال آخر: "وعلى هذا فما الفرق بين"، لكن من الواضح أن صيغة "ما" هذه دلاليا تختلف اختلافا بينا عن الصيغة الأولى: ما الفرق بين العجلة والسرعة؟ كون الإجابة ستكون بمنطق السائل ومنهجه لا بمنطق المسؤول الذي أصبح أسير السرعة التساؤلية التي رسمها السائل.

ومما لا شك فيه أن التنوع في الصيغ الاستفهامية الأصلية يظهر البناء الحوارية الذي يقوم

¹ - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 32.

² - المصدر نفسه، ص 40، 41.

عليه السؤال ذاته، انطلاقاً من تقسيمه إلى مقاطع، وعدم وجود انقطاعات بين هذه المقاطع، و غالباً ما ينتهي هذا السؤال بإثارة القضايا المتعلقة بالمسألة كافة، وحصراً في واحد أو اثنين أو ثلاثة...

«وما حد الظلم أولاً؟... فما هو هذا؟ ومن أين منشؤه؟ أعني الظلم. أ هو من فعل الإنسان؟ أم هو من آثار الطبيعة؟»¹.

«لم صار بعض الناس يولع بالتبذير مع علمه بسوء عاقبته؟ وآخر يولع بالتقتير مع علمه بقبح الإقالة فيه؟ وما الفرق بين الرزق والملك؟»².

فصيغ الاستفهام كثيراً ما تتخذ أهدافاً مختلفة تتنوع بحسب التركيب النحوي للجملة الاستفهامية بشكل يتجاوز مبدأ الاستعلام الذي تتأسس عليه الصيغ في مستواها البسيط، وعلى اعتبار أن هذه الصيغ تهدف إلى إثارة الاختلاف وليس الاتفاق، فالسؤال الواحد يتضمن جزئيات واحتمالات عدة.

ومما يمكن الإشارة إليه هنا أن أبا حيان التوحيدي قد وظف غالبية صيغ الاستفهام التي تؤدي الغرض في دلالتها الاستفهامية والتقريبية والاستنكارية والإخبارية، ومن تلكم الأسئلة: «لم ذمَّ الإنسان ما لم يَنْلُهُ، وهَجَّنَ ما لم يَحْزُهُ؟»³,

«هل يجوز لإنسان أن يعي العلوم كلها على افتنائها وطرقها، واختلاف اللغات بها والعبارات عنها»⁴.

فمن خلال هذه التساؤلات يظهر أن المسؤول يشعر بنوع من الارتياح والأمان، ويظهر

¹ - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 114، 115.

² - المصدر نفسه، ص 150.

³ - المصدر نفسه، ص 225.

⁴ - المصدر نفسه، ص 303.

المسؤول بمظهر الموضوعي، لكن سرعان ما تتلاشى هذه الموضوعية في النوع التقريري مفسحة المجال لتوصيفات تقود إلى استنتاجات مقررة مسبقاً، وإلى تقرير فرضيات لا تقبل الردود.

«لم صار الإنسان في حفظ الصواب أنفذ منه في حفظ الخطأ؟ شاهد هذا أنك لو سُمِّتَ العُقْلُ أن يتعلم الأدب ويعتاد الصواب في اللفظ كان أحرى بذلك وأجرأ عليه من قاض أو عدل أو أديب عالم تَسُومُ واحداً منهم أن يتخلق بخلق بعض العامة، أو يقتدي بلفظه في خطابه وفساده»¹.

«لم صار اليقين إذا حدث وطراً لا يثبت ولا يستقر؟ والشك إذا عرض أرسى وربض؟ يدلك على هذا أن الموقن بالشيء متى شككته نزا فؤاده، وقلق به. والشاك متى وقفت به وأرشدته، وأهديت الحكمة إليه لا يزداد إلا جُمُوحاً، ولا ترى منه إلا عتواً ونفوراً»².

«لم صار العروض رديء الشعر، قليل الماء، والمطبوع على خلافه؟ ألم تَبَنَ العروض على الطَّبَعِ؟ أليست هي ميزان الطبع؟ فما بالها تخون؟»³.

وعندما يتوقف هذان النوعان، تبدأ الصيغة الاستنكارية للاستفهام في الاشتغال، فهذه الصيغة تهدف إلى إدانة الفكرة التي يتضمنها السؤال، وبالتالي إدانة المسؤول في حد ذاته، لذا فجمالية الصيغة تتجلى في كون طرح الفكرة في إطار الشك، وإثارة التساؤل حولها-بعد التقديم لها- في صيغة سؤال يفاجئ المسؤول، ويمنع قدرته على الإجابة، لذا فالإجابات عن الاستفهامات من هذه الشاكلة غالباً ما تنحو إلى التجريد، وهذا بغرض إرباك المسؤول واندھاشه: «إذا كان الإنسان على مذهب من المذاهب ثم ينتقل عنه لخطأ يتبينه، فما تنكر أن ينتقل عن المذهب الثاني مثل انتقاله عن الأول ويستمر ذلك به في جميع المذاهب حتى لا يصح له مذهب، ولا يصح له حق»⁴.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 315.

² - المصدر نفسه، ص 323.

³ - المصدر نفسه، ص 317.

⁴ - المصدر نفسه، ص 406.

فالقيمة الجمالية للسؤال الاستنكاري قيمة ضمنية مادامت تقنية السؤال منقطعة (سؤال، جواب)، لذلك فهي تتطلب إحاطة بمنهج تفكير المسؤول ونسقه المعرفي، وموقفه من مجمل القضايا التي يثيرها السؤال، غير أن السؤال في مستواه الاختباري يظهر قيمة بشكل أوضح ومقصدية، علما أن هناك بعض الأسئلة ليس لها أي قيمة استفهامية، من ذلك: «ما الدليل على وجود الملائكة؟»¹، وقوله: «ما علة حضور المذكور عند منقطع ذكره وهو لا يتوقع فيه؟ هذا كثير معهود، وإن لم يكن من باب المعتاد المؤلف، وإن كان من ذلك لسقط التعجب وزال الإكبار، ووقع الاشتراك. ومن هذا الضرب رؤية الإنسان بالالتفات ما لم يكن يظن أنه يراه وكذلك تشبيهك بعض من يلحقه طرفك بمعهود ذلك حتى إذا حدّقت نحوه لم يكن ذاك ثم إنك لا تلبث حتى تصادف المشبه به. وهل هذا كله بالاتفاق؟ وإن كان الاتفاق: فما الاتفاق؟ وهل الاتفاق هو الوفاق؟ وما الوفاق؟ حتى يكون البيان عنه بيانا عن الأول، أو مطلعا عليه، أو مقربا إليه»².

فهذه الأسئلة ليس لها أي قيمة استفهامية، وإنما تتضمن إشارة إلى جهل المسؤول، وتكريسا لذهنية تقريرية السائل، في صورة تساؤل يحاول فيه فرض بعض أفكاره المتضمنة في السؤال ذاته، وعلى أساس هذه المقاصد اشتغلت الصياغات النحوية لأسلوب الاستفهام، فتساوق بداية البناء الحوارية مع بناء الشكل اللغوي في تقسيم السؤال "النص" إلى مقاطع، كل منها يبدأ بأداة استفهام، يتخللها بعض التدخلات والإيضاحات والتفصيلات النظرية للقضية المسؤول عنها.

من هذه الأسئلة: «هل يجب أن يكون بين كل لفظتين إذا تواقعتا على معنى، وتعاورتا غرضا فرق؟ لأنك تقول: سر فلان، وفرح، وأشر فلان ومرح، وبعد فلان ونزح، وهزل فلان ومزح، وحجب فلان وصد، ومنع فلان ورد، وأعطى فلان وناول، ورام فلان وحاول...»³.

فنص السؤال هذا، قد غلف بمسحة أدبية جمالية متولدة من تطابق العناصر المتماثلة صياغيا،

1- المصدر نفسه، ص 402.

2- المصدر نفسه، ص 124.

3- أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 32.

ومن الترجيع والتكرار، والمقابلة للبنى الإيقاعية والدلالية، فتتقابل البنى الفكرية والموضوعية، ويقول: «وآخر يؤثر الخلوة ولكن يحن إلى بستان حال وروض مزهر، ونهر جار، ثم تختلف الحال بين هؤلاء حتى إنك لتجد واحدا عند غاشية ذلك الفكر أصغى طبعاً، وأذكى قلباً وأحضر ذهنًا، وحتى يقول القافية النادرة، ويصنف الرسالة الفاخرة، وحتى يحفظ علما جما، ويستقبل أيامه نصحا، وآخر يذهل ويعله*، ويزول عنه الرأي ويتحير حتى لو هدى ما اهتدى، ولو أمر لما فقه ولو نُهي لما وبه»¹.

فهنا الصيغ المتوزعة عبر أجزاء النص عملت على تقوية انسجام النص بفضل الجناس، الذي عمل على تحقيق التماثلات المقطعية في أجزاء النص؛ أين يتضاءل أثر الكلمة المفردة في إنتاج الدلالة وفي إنتاج الإيقاع، وهذا ما يتجلى في الكلمات: (النادرة، الفاخرة)، (فقه، به)، فهذه الكلمات لولا اندماجها في البنية السابقة لعدت تكرارا ترادفيا لا يؤدي أي وظيفة بلاغية أو إبلاغية.

كما نجد يقول في سؤاله عن طلب الدنيا: «وأشرفهم عقلا أعظمهم خبالا. وأشدهم فيها

إزهادا أشدهم بها انعقادا، وأكثرهم في بغضها دعوى أكثرهم في حبها بلوى»².

الأمر الثاني الذي يحدو حدو جمالية النظام الجملي هو: الترادف، بمعنى ترديد الفكرة نفسها باستخدام كلمات مختلفة أو عبارات متماثلة أو مختلفة، كقوله: «ألا ترى أن الفتق أسهل من الخياطة، والهدم أيسر من البناء، والقتل أخف من التربية والإحياء؟»³، وقوله: «وهل أطبق العقلاء على كراهة هذه الأمور إلا لسر خاف، وخبيثة موجودة؟ فما ذلك السر؟ وما تلك الخبيثة؟»⁴. فهذه التقنية عمدت إلى تثبيت المعنى في ذهن المتلقي، وهذا عندما تدور حوله دلالة واحدة في صياغات

* يعله: أي يحيره ويوهنه الخبر أو الأمر.

♦ وبه: أي فطن.

¹ - المصدر نفسه، ص 310.

² - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 51.

³ - المصدر نفسه، ص 226.

⁴ - المصدر نفسه، ص 215.

متعددة، وبتنظيم وجود المتكلم "السائل"، وتشويش ذهن السامع؛ وهذا لإرباكه.

مما لا شك فيه أن تعضيد التقنية ببنية السجع، لاسيما في المستوى التخالفي، أمر حتمي؛ وهذا لإحداث الأثر في المتلقي من خلال التوافق الإيقاعي، والتخالف المعنوي، يقول: «وأما الإلف والمثلل فخلُقان محضان، يُدَمَّان ويُحَمَّدان على قدر المألوف والمملول، وإن كان جَرِيان العادة قد وقَّر الحمد على الإلف، والذم على المثلل. وقد مُدِّح زيد فقيل: هو ألوف. ودُئِمَّ عَمْرُو فقيل: هو مُلُول»¹، ويقول: «فما هذا التفاوت والتباين، وليس في الحق اختلاف، ولا في الباطل ائتلاف؟»².

وعليه فجمالية اللغة وأثرها الفاعل في إنتاج أدبية السؤال، ناتجة عن سلسلة من التقنيات المتداخلة والمتضافرة، فرغم سيطرة البنيتين السابقتين، فهما ليستا قادرتين تماما على إحداث الأثر الجمالي دون الانزياح عن المعايير الثابتة في البنى الداخلية للغة وخرقها، واختيار جملة من الأساليب اللغوية الممكنة: كالتقديم والتأخير الذي يقوم على تغيير النظام الثابت للجملة العربية (فاعل، مفعول به)، (مبتدأ، خبر)، وما يلحقه من إضافات وارتباطات، كما يعد تقديم شبه الجملة الاتجاه الأكثر تداولاً في اللغة العربية؛ وهذا لتحقيق غايات معينة: كالتحديد، والتوضيح، والشرح والتأكيد، وإثارة المتلقي.

فالتوحيدي كما هو معلوم كان شغوفاً بالبيان والتعبير، حيث دأب على «فحص المصطلحات وصياغات القول، وتعمق علل أرهف الفروق بين اللفظ والمعنى والمقصود، ورصد ما قد تفضي إليه من مضائق أو منزلقات، وهكذا ميز بجدسه وبحثه بين حرفية الملفوظ وبين استخدام الملفوظ استخداماً أدبياً يؤثر في الإنسان تأثيراً بلاغياً»³.

وتتنامي أدبية السؤال بتخصيص الخطاب اللغوي، واعتماده مظاهر لغوية خاصة مطردة تتجه

¹ - المصدر نفسه، ص 138.

² - المصدر نفسه، ص 83.

³ - أنور لوقا: أبو حيان التوحيدي وشهر زاد، ص 67.

نحو تشكيل حروف الجر تشكيلا جماليا يؤدي القيم الجمالية والمقاصد التداولية، وهذا في قوله: «وحتى لو تصفحت الناس لم تجد إلا متحسرا عليها، أو متحيرا فيها، أو مُسكراً منها»¹، «وبقي مع الخلق علم مختلف فيه، وجهل مصطلح عليه، وأمر قد تبرم به، ونهي قد ضجر منه»². وإلى العطف بفنية متجاوزة إلى الانتقاء اللغوي: «... وهات السبب في ذلك والعلة»³. وإلى النعت المقطوع عن منعوته مرة: «حتى إنك لا تجد على أديمها إلا ملتفتا إلى فانيها حزينا، أو هائما على حاضرها مفتونا، أو متمنيا لها في المستقبل معنى...»⁴. والمحدد للموصوف في نسق متواز متتابع متجانس مرة أخرى: «وحاجة فاضحة، وحجة داحضة، وقول مزوق، ولفظ منمق، وعاجل معشق، وأجل معوق، وظاهر مفلق، وباطن ممزق»⁵. وإلى الحذف: «ما الذي سوغ للفقهاء أن يقول بعضهم في فرج واحد هو حرام، ويقول الآخر بعينه هو حلال، والفرج فرج، هذا وهم يزعمون أن الله تعالى قد بين الأحكام، وأفرد الخاص من العام، ولم يترك ربنا ولا يابسا، إلا أودع كتابه، وضمن خطابه»⁶. وعليه فاعتماد بنية التوازي وتكرار الصيغ المقطعية والنحوية، قد يقلل من هذه التقنية، وبالتالي ليس حضورها لتصور المتلقي لما هو مقصود، بل لاقتصاد الكلام وسرعة الإيقاع.

4- الإيقاع في لغة التوحيدى:

إن المتأمل في نصوص التوحيدى، يلحظ أنها تقوم على الدهشة التي تولدت من الاستطراف في النظر إلى المكان النصي، الذي يقدم شاعريته انطلاقا من تشكله اللغوي قبل اللجوء إلى الدلالات

¹ - أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، ص 50.

² - المصدر نفسه، ص 84.

³ - المصدر نفسه، ص 51.

⁴ - المصدر نفسه، ص 50.

⁵ - أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، ص 98.

⁶ - المصدر نفسه، ص 329.

التي يحملها، بحيث تجعل من حاسة البصر تتلذذ بالخارج أكثر من البصيرة، وفي الكثير من المرات تشغلك الألفاظ بسحرها المكاني وإيقاعها النصي عن الولوج إلى عمق الخطاب السردى، كما نجد الأسلوب عند التوحيدى يمتاز بكونه مولداً، كقوله: «اللهم كما هديتنا لهذا البيان الذي قد فقد من جمهور عبادك، فاهدنا للإخلاص فيه ووقفنا للعمل به، واجعلنا إذا ذكرناك وجدناك، وإذا عرفناك، وإذا عرفناك أظعنناك، وإذا أظعنناك رعينناك، وإذا رعينناك حفظناك، وإذا حفظناك اشتقنا لك، وإذا اشتقنا لك رأيناك، وإذا رأيناك ارتضيناك، وإذا ارتضيناك أرضيناك»¹.

كما يشير التوحيدى إلى ذلك في قوله: «الدهشة أن تغض عن الفهم بالوهم»². فهو في هذه المقولة يريد أن يدفع القارئ إلى اكتشاف سحر الكلمات داخل إطار النص، وكأنه يحاول تأسيس منظور جمالي لفقه اللغة (الشاعرة)، وهذا بتجميل الملامح الخارجية للكلمة، وقد يعود اهتمام التوحيدى، بجسد الكلمة إلى مشايخه الصوفيين، حيث كانوا يرون أن الحروف أمم، لها ما للإنسان من نظم وعلاقات، فالإنسان ناسخ محترف، وحرقة النساخة - كما يراها التوحيدى - تكسب صاحبها عمق إدراك ماهية الحرف فيسحر القارئ الشكل الخارجي للنص أكثر من أن يسحره الخطاب المنسوخ، «فشكل النص الناسخ والخطاب المنسوخ لصاحبه، يضاف إلى ذلك كله أن فعل النسخ هو تحرير للخطاب من قيد صاحبه، وتسليمه في أيدي الكلمات»³.

وعليه فالتوحيدى وقف عند ظاهر النص، كاسيا إياه حلة جمالية راقية، فانصب اهتمامه على أشكال الحروف متناثرة، وإلى التفاف الكلمات حول نفسها، متخذاً من الشكل والتشكل منطلقاً معرفياً وجمالياً.

لقد ابتعد التوحيدى عن التشكيل النمطي للنص ورتابة الحرف العربي إلى غرابة الشكل،

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإشارات الالهية، ص 283.

² - أبو حيان التوحيدى: المقابسات، ص 27.

³ - عبد القادر عميش: الأدبية بين تراثية الفهم وحدائث التأويل، مقارنة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدى، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2006، ص 87.

فانتقل شكل النص من دال إلى دال ومدلول في الوقت نفسه، فبعض النصوص لا تحيلنا إلى محمولها أو ترمي إلى محتواها، بل تشير إلى ذاتها، وكأنها تعرض علينا قراءة بصرية لشكلها قبل التمعن في مدلولها، فهو من هذا المنطلق يراعي جماليات شكل الحرف أو الكلمة، فاهتمامه كان منصبا على على الكلمة لا الكلام أي بالمفرد لا المركب، داعيا إلى إعطاء ميزة خاصة للكلمة.

وللوقوف على معطيات انتظام النص إيقاعيا نعمد إلى تحديد مصادر الوحدات الصوتية، وذلك بفصلها عن رتابتها؛ وهذا بغرض فحص أصواتها اللافتة معتمدين التشكيل النصي التالي:

« إذا ذكرناك وجدناك

وإذا وجدناك عرفناك

وإذا عرفناك أطعناك

وإذا أطعناك رعيناك»¹.

فالوحدات الإيقاعية الأساسية (إذا) بالإضافة إلى (ن ا ك) لها خاصية التكرار والاستغراق، بحيث شملت النص كله من أوله إلى آخره، متخذة أسلوبا دائريا متماشيا مع السياق، (فإذا) الشرطية تمثل تقليعا للأصوات كلها، وابتداءات التصويت، في حين تعمل نون الجمع مع كاف الخطاب (.../نا/ك) على تشكيل إيقاع صوتي موحد بين أواخر الجمل، لذا فهي تشغل مكانا بارزا من النص تشبيها بمكانة حرف الروي في القصيدة العمودية، فالكاف تعمل على تقفية الجمل، وإعادة التنغيمات السابقة لها، فتشكل استمرارية الصوت واستغراقه.

كما يمكن إيجاد نوعين من الأطر الصوتية الفاعلة، والتي تتفاوت من حيث الكثافة والحضور وهي كالتالي: 1- صوت إيقاع الجناس الناقص: (عرفناك، أطعناك).

2- صوت إيقاع الازدواج: (أي تكرار الوحدات والجمل).

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية، ص 283.

وعندما تنتقل إلى البؤرة العجائية للنص، والتي من شأنها أن تمنحه الكثافة الشعرية (الإيقاعية) تتضح لنا تقنياته التعبيرية اللازمة لتشكيل الأسلوب الذي سيمر بما بعد هذا التشكيل اللغوي شعرته الالفة، وحيوته الجمالية. فالتوحيدي يريد من المتلقي أن يستجيب بلا وعي للمعنى، مشيراً إلى خاصية التشكل اللغوي وانتظامه، أي بنية النص وما تقدمه من دلالات، فقد أثبتت الدراسات التجريبية أن تكوين الأبنية جوهرياً لكل فهم «فما لا بنية له لا يمكن إدراكه بوضوح وقوة، أي أنه لا يحقق وظيفته الإيصالية»¹.

ومثل هذه النصوص التوحيدية تمتلك خاصية حركية لافتة، كالتقديم والتأخير بين أجزائها دون الإحلال بدلالاتها العميقة (المناجاة والدعاء)، فالنص فيها يتخذ أوضاعاً مكانية يغلب عليها الاستقلالية والتقطيع.

كما تسعى المنظومة المكررة للقافية (...نا/ك) للحمل إلى تبديد صوتها المتعدد، وذلك لتحرير حركتها وانطلاق دلالتها، التي تركزت في كاف المخاطب، الذي يمثل محور الدلالات، فكاف المخاطب الذي يعود على الله عز وجلّ يشكل بؤرة انصباب باقي الدلالات، كما أنه تعد نقطة ارتكاز مكوناتها الجمالية والتعبيرية، فالتوحيدي وهو يخاطب خالقه عز وجل كان مأخوذاً بكاف الخطاب متعلقاً روحياً به، فتضافر عناصر النظام الأسلوبي واللغوي وباقي كيفيات التعبير عملت جميعاً على تجسيد العشق الصوفي للذات الإلهية، وقد جسده التوحيدي في لغة شاعرية راقية.

وعليه، فالإيقاع يعد جزءاً من الشعرية، فهي في بعدها المعرفي لا تحدد في عنصر معين من العناصر المكونة للنص، وإنما تعد مزية فيه، وهذا ما أشار إليه ابن رشيق لما تحدث عن جودة الشعر:

«... إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز كالفرد في السيف والملاح في الوجه»².

فالملاح قد تعني الجمال أو الوسامة، ومن ثم فإن مصدر الإطراب يعد جزءاً رئيسياً في الشعرية

¹ - صلاح فضل: أشكال التخيل من فئات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص 110.

² - ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 99.

لاكلها، بالإضافة إلى نفسية المتلقي وكفايته المعرفية والثقافية التي تمثل الطرف الثاني لعملية الإيقاع.

ونبقى مع شعرية الألفاظ عند التوحيدي لنقف وقفة طريفة مع أسلوبه في " ازدواج الطباق"،

ففي هذا الصدد يقول التوحيدي في كتابه: "الإشارات الإلهية":

«...قد بُلينا فجددنا، وبُلينا فسددنا، ونُكِبنا فأنعشنا، وأنجردنا فرُشنا، وتعسّرنا فسهّلنا، وتعقّدنا فحللنا، ونكرنا فعرفنا، وجهلنا فعلمنا، وقلقنا فسكّنا، واستوحشنا فأنسنا، وبعُدنا فقربنا، وتبنا فاقبلنا، وبدنا فكونا، وضعفنا فقونا، وزهدنا فرغبنا، ورغبنا فزهّدنا، وسلوْنَا فشوّقنا، وأصبنا فعزنا، وضللنا فاهدنا، وعطلنا فحلنا، وأغفلنا فسمّنا، وخذِلنا فانصُرنا وهبِطنا فرقنا، ووقّعنا فخلّصنا، وعطِبنا فارحمنا، وبدلنا فصننا، وزغنا فقوّمنا، واعوججنا فسوّنا، ورقدنا فأيقظنا، وسألنا فأعطينا، وقصّرنا فاحتملنا»¹.

فإذا جئنا نقارن حركة الألفاظ في إطار سياق النص، نجد أن الدال يتمتع بنوع من الهيكلية المنتظمة، مما جعل من الجمل متشابهة المستويات من حيث هندستها المعمارية، كما نسعى إلى تحديد عدد من الدوال المكررة والتي تتمتع بنسبة عالية من الترجيع، حيث يعتمد التوحيدي إلى تقوية الإيقاع النثري بإشباعه بالأوزان المألوفة، كبعض تفعيلات بحر الرمل، ولتحديد المنظومة الإيقاعية نعمد إلى التوزيع الآتي:

1- الوزن المتمثل في تفعيلات بحر الرمل: (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن...).

2- الازدواج كظاهرة إيقاعية مكررة مشهّدا.

3- الحروف الصائتة المضاعفة: (د، ك، س، ل، ر، ط، ق، ص... الخ).

4- ضمير جمع المتكلمين (نا).

5- إيقاع السجع المزدوج: (قد بلي...نا فجدد...نا).

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 146.

6- الطباق نفسه إيقاع؛ لأنه يبني على التكرار والتتابع .

7- إيقاع السواد والبياض، له دلالة الإيقاعية الصامتة، فهو إيقاع بصري لكونه طرف فاعل في تشكيل المكان النصي وصلا وفصلا، فإذا كان السواد وصلا من حيث الدلالة، فإن البياض فصل من حيث المكان، وإذا كانت دلالة السواد التلفظ، فإن دلالة البياض الصمت، وقد تكون دلالة الصمت أبلغ من دلالة الملفوظ كما يقول الجاحظ¹.

فالتوحيدى هنا يعمد إلى تشغيل التفعيلة داخل الأسلوب النثري، بحيث وسم اللغة النثرية بسم الشاعرية، وهذا باعتماده وزن بحر الرمل: (فاعلاتن، مفاعيلن)، إما تفعيلات منتظمة وإما تفعيلات مبددة، فعند تقطيع السطر الثاني يتضح ما يلي:

قد بلينا / فجددنا / وبلينا فسدنا / ونكبنا فأنعشنا.

فاعلاتن / مفاعيلن / فعاتن مفاعيلن / مفاعيلن مفاعيلن.

هذا التشكيل الإيقاعي يجعلنا نقر بأن النص النثري لا يخلو من إيقاع صوتي منظم، ومن وتقسيمات ترتفع به عن الكلام العادي، بحيث تعتمد على أعلى الأصوات وأطغها على الإطلاق، إلا أنها سرعان ما يتكسر إيقاعها الأكثر انتظاما، حينما تنزاح عن تفعيلات بحر الرمل إلى تفعيلات أخرى، كما هو الشأن فيما يلي:

فاعلاتن / فع / مفاعيلن / فعاتن / فع / مفاعيلن مفاعيلن / مفاعيلن.

وعليه فكلما انتظم الوزن دلّ على الإنشادية الشعرية، وكلما تبددت تفعيلات الوزن دلت على الإيقاع النثري، أي الانتقال من إيقاع التفعيلة إلى إيقاع النثر، أما من حيث الصيغة المشهدية للنص، فهي تهدف إلى تحقيق بنيتين هما:

1- التتابع الصوتي باختلاف: (فاعلاتن مفاعيلن)، وهو انتظام وزني عروضي.

¹ - ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 59.

2- التتابع الصوتى بالتماثل المكرور: (مفاعيلن مفاعيلن، أو فاعلاتن فاعلاتن).

أما من حيث الانتظام السطرى، فهو يخضع لمقتضيات الازدواج، وخاصيته التبديلية، التى تتخذ من الوصل والفصل نسيجها التعبيري، فتوزع الكلمات على السطور فى النص ليس مجرد أداة للتوقف الإيقاعى الوزنى كما هو الحال فى القصيدة، بل يعود إلى تشعير اللغة، إذ لا تكف عن نثريتها، بل تسعى دائما إلى اقتناص كم دلالي هائل؛ لتشتيت وحدات النص بشتى الطرق، وإزالة الأوضاع النمطية، لإضافة تميظ جديد، ومبتدع يكمن فى إعطاء النص قلبا شعريا، أى شكل القصيدة العمودية، أو على الأقل نظام البيت، وما يلحق هذا التشكل من كسور عروضية:

قد بلينا فجددنا وبلينا فسددنا ونكبنا فأنعشنا

وجهلنا فعلمنا وقلقنا فسكنا واستوحشنا فأنسنا

فمثل هذه النصوص عند أبى حيان التوحيدى والمنبئية على "الازدواج" تمتلك خاصية الشعر من حيث الكثافة الإيقاعية والاقتصاد اللفظي. فإذا كان الشعر جامعا للمكان وممدا للدلالة، الأمر نفسه بالنسبة للازدواج، فهو تعبير بالألفاظ القليلة عن المعانى الكثيرة.

وكما أن الشعر ترديد وترجيع للأصوات فكذلك الازدواج، فهو ترديد يهدف إلى التأثير فى المتلقى فالترديد لا يخبر ولكنه يعبر، لذلك كان الكلام الذى يخضع للترديد كلاما تأثيريا، فالشاعر يقول الشعر ويعيد ما يقوله ليحقق هدفه الأسمى ألا وهو السمو بالكلام وجعله يحقق المتعة الفنية. فهدف التردد الطاقة التأثيرية لا الطاقة المفهوماتية، فالعنصر المردد أقوى من المفرد، فترديد الحروف الصائتة بشكل كثيف جعلها تضاهي تفعيلات بحر الرمل إيقاعيا: (د، ك، س، ل، ر، ط، ق، ص).

فهذه الحروف تشترك جميعها فى مخارج صوتية متقاربة؛ مما يجعلها تشكل ترجيعا موسيقيا لافتا، فقد أكد التوحيدى أن مصطلح الترجيع له علاقة مباشرة باللحن وهذا فى قوله: «يقال ما اللحن؟ الجواب صوت خارج من غلظ إلى حدة ومن حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة

للطبع»¹.

التوحيدي يشير هنا إلى خاصية الاختلاف والائتلاف بين مصادر الأصوات؛ كون التنوع ما بينهما من شأنه أن يبرز طاقة كل نبر على حده، وذلك من خلال تخير اللفظ وترتيب النظم ومعرفة الوصل والفصل.

لقد كان التعبير باللفظ الواحد من أهم خصائص شاعرية اللغة عند التوحيدي، من ذلك قوله في كتابه الإمتاع والمؤانسة: «ها هنا طبيعة تألف طبيعة أخرى، وطبيعة تلتق بطبيعة أخرى، وطبيعة تأنس بطبيعة، وطبيعة تتشبه بطبيعة، وطبيعة تقهر طبيعة، وطبيعة تحب مع طبيعة، وطبيعة تطيب مع طبيعة، وطبيعة تُفسد طبيعة، وطبيعة تُحمر طبيعة، وطبيعة تُبيض طبيعة، وطبيعة تحرب من طبيعة، وطبيعة تبغض طبيعة، وطبيعة تمازج طبيعة»².

فالتوحيدي يريد من اللغة هنا أن تصبح هي نفسها هدفاً فنياً محمداً، فهي تمنح فضاءها الخطي إطاراً مشهدياً؛ ليصبح النص الأدبي المتعدد الأبعاد يلتقي في لغة واحدة، كما تصبح بالمقابل القراءة فيه مغايرة، بحيث تصبح استكشافاً وقياساً للمسافات، وإدراكاً جمالياً للمنظورات، وكل ما يمنا هنا هو الاشتغال الفضائي الحسي؛ لأنه «بموضع مشروعه خارج سيميوطيقا الخطاب وذلك عن طريق البحث في تحليل تموضعات للذوات والأشياء في فضاء ما من منظور يستثمر الفضاء لغايات دلالية»³.

فمن الغايات الدلالية التي يسعى النص إلى استثمارها فضاءياً جمالية الحرف في حد ذاته، وهذا بإضفاء الصفة المشهدية على هيئته، مما يدفع بالنص إلى توقيف مقولاته الظاهرية بدل دلالاته المقولية، أي الاشتغال بالدال بدل المدلول، فهو فضاء يعطي الحديد على مستوى العرض، فمن أشكاله

¹ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 310.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 119، 120.

³ - محمد الماكري: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهري: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991،

الفضائية اللافتة، لفظ: "طبيعة"، الذي تكرر ستا وعشرين مرة، مما جعلها تشكل قراءة بصرية وشكلا مشهديا يصرف القارئ عن باقي الألفاظ الأخرى، كما تشكل إيقاعا بصريا مكتف بذاته. وعليه، فعلم الكتابة يهدف إلى تجاوز المرحلة التاريخية في تأمل الكتابة كموضوع، وهذا من خلال البحث عن القوانين المتعلقة بمظهر الخط وهيئاته الظاهرية ضمن النص الخطابي، فالكتابة مجموعة علامات ورموز تراعي الفعاليات السيميوطيقية، فالتوحيدى وهو يكتب مثل هذه النصوص البصرية كان مأخوذا بتبرج الكلمة وهي في أبهى حلة، بحيث تتعامل مع الحرف في تجلياته الخطية وجماليات أشكاله¹، بحيث يشكل مصدر إلهام للقارئ، الذي لا يمكنه الابتعاد عن غواية الكلمة في صورة شاعريتها.

لفظ "طبيعة" المكرور والذي يتمتع بنسبة ترجيع عالية يشكل فضاء مغايرا لواقعية النص، ف"طبيعة" التي تمثل تراتبية السواد الموزع بانتظام عبر أنحاء النص، والذي يكاد يخفي بعض السوادات الأصغر منه حجما، والمتمثلة في سلسلة الفواعل (تألق...تزلق...تأنس...تشبه...تقهر...تخبث...تخبث...تطيب...تفسد...تحمز...تبيض...تهرب...تبغض).

كما أن لفظ "الطبيعة" يمثل دائما أهم مكونات المكان وجمال الشكل البصري، أما من حيث المشاهدة فتكرر لفظ "طبيعة" بنفس حروفه يساعد تحرك العين القارئة مع الشكل بالانسياب والتلذذ. بالمقابل نجد سلسلة الأفعال تبطئ حركة العين، وتثقل القراءة بدرجة أقل؛ لأن شكل الألفاظ (الأفعال) يتغير باستمرار من حيث طبيعة الفعل، وكذا مكوناته، ذلك لأن كل تكرار انتظام، وكل انتظام فن.

ومن مصادر الإيقاع السمعي أيضا حركات الإعراب المنونة إما ضما أو فتحا أو كسرا، مع التزام حرف واحد هو التاء، الذي يمثل حرف الروي (... وطبيعة تأنس طبيعة ...)، كما يعد التنوين في حد ذاته مدا للصوت وتنغيمًا له، يضاف إلى طبيعة الحروف المكونة للفظ "طبيعة" فمعظمها

¹ - ينظر: عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردى، سردية الخبر، ص 120.

صائت، أما من حيث الإيقاع البصري فمنظر المكرر أبرز وأظهر، سواء في توزيعاته المكانية، أو في حرفه الظاهر(ط)، الذي يعد من أبرز الحروف. كما اتخذ الإيقاع عنده شكلين هما: الجناس والتكرار.

4-1- الجناس (الدقة اللفظية):

تميز التوحيدي بذوق فني رفيع، وحس لغوي دقيق جعله يتبوأ هذه المنزلة السامية في النثر العربي، وجعله في عداد أبرز أعلامه، فهو على دراية واسعة بأنواع اللفظ، وبمواقع جرسه، بارع في التصرف بحروف عباراته.

فقد استخدم الجناس بكثرة، الذي يعد المنبهات التعبيرية التي تجذب أذن المتلقي، بوصفه بنية قائمة على التشاكل أو التجانس بين لفظتين، بمعنى «أن تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه، ويختلف معناهما»¹. فهو نوع من التلاعب اللغوي الذي من شأنه أن «يعمل على توليد المفردات اللا محدود، ويتطلب قلب الكلمات مهارة خاصة تخضع لقواعد اللغة»².

والجناس له فضل التأثير الشديد في النفس، يستشعر المخاطب اللذة والنشوة التي تعتريه عند سماعه فونيمات متماثلة بين الدوال، وهذا ما تمثله أغلب الخطابات الصوفية، فتشابه الدال مع اختلاف الدلالة يجعل من القارئ يقع في حالة من الارتباك، وذلك حين يصطدم بمعنى يقتضيه النسق، ومعنى مغاير يقتضيه السياق؛ ليكون ملزماً بتجاوز البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة، محاولاً من خلالها إعادة تنظيم الدلالة، والبحث عن مسوغ يربط بين الدوال المتشابهة المتباينة.

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد عالج في أسراره بنية الجناس، فقد تعدى في معالجته إلى البحث في فعل الجناس وآلية عمله، منتهياً إلى مزية التأثير التي لن تتحقق إلا ويصبح المعنى هو الفاعل للجناس وليس العكس، مؤكداً على ذلك بقوله: «... المتكلم لم يقدر المعنى نحو التجنيس والسجع،

¹ - بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط2، 1982 ص 166.

² - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 63.

بل قاده المعنى إليهما، وعثر به عليهما، حتى إنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه ولا سجع، لدخل في عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه في شبيهه مما ينسب إليه المتكلف للتجنيس»¹.

فالتوحيدي كان عليما بوجوب تحقق شرط: أن يكون المعنى هو القائد للجناس، إذ نراه حين أراد وصف أحد الجالسين في مجلس شرب بأصفهان، وإظهار مدى حماقته وإقناع المخاطب بذلك، نجده يتوسل بالتجانس في قوله: «لا إله إلا الله ينضاف الشوم إلى الشوم، كما ينضاف البصل إلى الثوم، اطلع القرد في الكنيف، قال: ما تصلح هذه المرأة إلا لهذا الوجه اللطيف»².

لقد تحدث في بعض كتبه عن موقف العبد من المولى بقوله: «إن قال فعنه، وإن سكت ففيه، وإن تحرك فله، وإن سكن فبه، وإن اشتاق فإليه، وإن تهالك فعليه، له مع نفسه شأن، ومع الحق شأن، ومع الناس شأن»³.

فالجناس التام جاء بين الدالين: (الشوم - الشوم)، وغير التام بين الدالين: (الشوم-الثوم)، والدالين: (الكنيف - اللطيف).

كما تأتي في الكثير من الأحيان بنية الجناس متحدة مع بنية السجع، وهذا ما يزيد من قوة تأثير العبارة، من ذلك قوله: «والله ما أنسى بلدي وتربتي، ولا أرضى ببغداد جنة الخلد،... طعامها هنيّ، وشراؤها مريّ، وجوها مضيّ، لا والله، تراها عنبر، وحصاها عقيق، وهواؤها نسيم، وماؤها رحيق، واسعة الرقعة، طيبة البقعة، كأنّ محاسن الدنيا فيها مفروشة، وصورة الجنة بها منقوشة.»⁴.

فاللفظتان: (هنيّ، مري) تنتميان إلى الحقل اللغوي نفسه، بحيث ينتقل ذهن المتلقي من الدال إلى الدال المجاور انتقالاً ترابطياً عن طريق الجناس الناقص، وهذا لكونهما ينتميان إلى حقل الطعام والشراب، كما أن التوحيدي أربك القارئ باستخدامه لفظة "هنيّ" التي توحى بالحصول على الطعام

¹ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 14.

² - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 145.

³ - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 225.

⁴ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 90.

دون عناء أو مشقة، وهو ما يخالف العادة، بحيث يكد الإنسان ليحصل على قوت يومه، وفعل الأمر نفسه مع لفظي: "مفروشة، منقوشة" بحيث أعاد إنتاج دلالتها من جديد، فهو لما أراد أن يبرر انتصاره لجمال بغداد استخدم الأدوات اللغوية والحجاجية التي تثبت ذلك، وهو ما يبرره المقتضى السياقي، فبغداد جمعت في حسنها بين الدنيا والآخرة، فلفظة "مفروشة" تنبئ بزوال النعمة (الدنيا) ولفظة "منقوشة" تدل على دوام النعيم (الجنة)، وبهذا يكون التوحيدي قد جمع بين نعيمي الدنيا والآخرة مجسدا إياهما في بغداد.

إن تلاعب التوحيدي بالألفاظ جعله يقاطع بين الجناس والسجع، من ذلك وصفه لمدينة أصفهان: «ما أرى في مدينتكم والله - حلة مثلها، إنما أرى مدينة في خاصرة من الأرض، يابسة الهواء، قشفة المرعى، جوها غبار، وأرضها خبار*، وماؤها طين، وتراجمها سرجين♦، وتموزها تشرين، وتشرينها كوانين، وأهلها ذياب، عليهم ثياب، كلامهم سباب، ومزحهم ضراب»¹.

ففي هذا القول نلاحظ تقاطع بنية السجع مع بنية الجناس، وهذا بين الدوال: (غبار، خبار)، (طين، سرجين)، (ذياب، ثياب)، (سباب، ضراب) هذه الدوال تبرز أوصاف بغداد، بحيث تكشف سياقاتها الدلالية عن قبح أصفهان مما تجعل القارئ ينفر من هذه البلدة وأهلها.

وقد يعمد التوحيدي إلى توظيف الصوت على أساس أنه يمثل جزءاً من مدلول الدوال المتجانسة، وهذا بغية الإيماء إلى المعنى، وهذا في إطار نسيجها التركيبي، الذي يتركب من «كلمات ذات صفات صوتية معينة، ومرتبة على صورة موسيقية خاصة، بحيث تنقل المتلقي إلى الصورة المراد أن يعيشها، أو تنقل الصورة إليه وأمام عينيه»².

فالصوت كما هو وارد في هذه المقولة يشكل صورة موسيقية خاصة، تجعل القارئ يتفاعل

* الخبار من الأرض: مالان واسترخى.

♦ السرجين: زبل الدواب.

¹ - المصدر السابق، ص 90، 91.

² - ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د ط)، 1987، ص 91.

وجدانيا معها، كما تنقله من المعنى الحقيقي إلى معنى آخر يريد أن يعيشه هو، بفضل الإيحاء بالمعنى المراد. وهو ما نلاحظه في قول التوحيدي: «ولي معك- إن شاء الله - نهار له ذيل، وليل يتبعه ليل، وثبور يتصل به ويل، وقطر يدوم معه سيل»¹.

الدوال المتجانسة: (نهار، ، ليل، ويل، سيل) تدل على تصدر الألفاظ لكل أمر، فالنهار أول الوقت، والليل إذا كان متبوعا بليل آخر فهو على كل حال أولها ، والثبور بداية الويل، كما أن القطر الهين منتهاه السيل.

وبهذه الطريقة تم انزياح دلالة التجانس، فتمخض عن ذلك ثنائية ضدية بين طرفي العلاقة (البداية- النهاية) و (اللين - الشدة) ، وعليه فإن «بنية التجانس بما فيها من توافق صوتي وتجانس لفظي تسهم في بناء الدلالة، وتشير إلى أن تشابه الصوت يوحى بطريقة ما إلى تشابه المعاني»².

وعليه فتوافق الدوال وتجانسها مع المعنى العام لدلالة السياق من شأنه أن يعزز من جمالية الخطاب ويجعله أكثر قوة ومتانة، بحيث يجعل المتكلم في اللحظة التي يتكلم فيها يوجه قوله وجهات متعددة، تلاقي أذواق جميع القراء.

ففي خطاب ابن العميد الموجه لأبي إسحاق الصابي، والذي يقول فيه: «ذاك رجل له في كل طراز نسج، وفي كل فضاء رهج، وفي كل فلاة ركب، وفي كل غمامة سكب»³.

التوحيدي هنا قد زواج بين البنى البديعية المتجانسة: (نسج، رهج)، و(ركب، سكب)، ويتضح هذا التجانس في المستويين التركيبي والدلالي، فالطراز يوافق النسج والإحكام، والفضاء إذا كان ميدانا للحرب، وإظهار الشجاعة كان الرهج من تبعاته، والفلاة لا بد لها من ركب، والغمامة إذا

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 98.

² - إبراهيم عبد المنعم: بلاغة الحجاج في الشعر العربي: شعر ابن الرومي نموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص 108.

³ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 41.

أتت بالخير يجانسها السكب والهطول.

فهو قد أضفى قدرا جماليا على تلك الدوال، وهذا بمزاوجته ببنية " الائتلاف"، فبفضل هذه البنية «يغيب عنصر المفاجأة عن المتلقي، إذ ينتقل ذهنه من الدال إلى الدال المجاور بطريقة ترابطية»¹، وبالتالي يصبح لدى المتلقي الحرية في إنتاج دلالة الخطاب، فيكون مشاركا في إحداث الإشباع الدلالي.

4-2- التكرار:

يعد التكرار أبرز مفاتيح الكتابة عند التوحيدي، إذ يعتمد إليه في صياغة العبارة وبناء الأسلوب الذي اتخذ أكثر من شكل وأكثر من صورة، حيث وظف منه التوحيدي أنواعا متعددة منها: تكرار المفردة، وتكرار الصيغة، وتكرار الأسلوب.

وقد أولى الجاحظ التكرار عناية كبيرة، ونقل فيه العديد من الأقوال منها: «جعل ابن السماك يوما يتكلم وجارية له حيث تستمع كلامه، فلما انصرف إليها قال لها: كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه؛ لولا أنك تكثر ترداده. قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه. قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد مله من فهمه»². فهو من قبل كان مملا مذموما، يستحسن في «الأمر المهمة التي قد تعظم العناية بها ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها»³.

كما وقف القدماء على أهمية بنية التكرار، ووظيفتها في الإقناع والاتصال، وتوكيد الكلام، وتثبيت المعنى، من ذلك قول العسكري الذي حاول الربط بينه وبين بلوغ القول مرحلة الإقناع، كما جعله شرطا واجبا في مكاتبات الكاتب إلى عمّاله، يتضح ذلك من قوله: «واعلم أن المعاني التي تنشأ الكتب فيها من الأمر والنهي سبيلها أن تؤكد غاية التوكيد... وسبيل الكلام فيها أن يحمل على

¹ - أميمة صبحي: حجاجية الخطاب في إبداعات التوحيدي، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 85.

² - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 104.

³ - أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1976، ص 52.

الإطالة والتكرير دون الحذف والإيجاز...، ولا يقتصر على ذلك حتى يؤكد ويكرر لتأكيد الحجة على المأمور به»¹.

فالعسكري من خلال هذه المقولة يؤكد كثافة حضور بنية التكرار في النصوص الحجاجية العربية عامة وفي نصوص أبي حيان التوحيدي خاصة، وهذا إذا ما قورنت بسائر البنى اللغوية، فوضوحها وجلالها كان بمثابة المنبهات التعبيرية والمحفزات الذهنية التي تغري برصدها وتحليلها، والبحث عن دورها الإقناعي داخل السياق، فتماسك النص وانسجامه يعد أهم سمة من سمات الخطاب السردية، فكلما كانت أجزاء الخطاب متلاحمة فيما بينها، كان وصول القارئ إلى غاية المتكلم أسرع، فالبات في «الخطاب ينتقي بدقة كل أجزائه ومفاصله، ويصل بينهما على نحو يوجه المتلقي إلى غاية ما، هي غاية البات من خطابه»².

والمتتبع لكتب النقد القديم يجد أن عنصر الترابط يعد شرطاً أساسياً في جودة النص الأدبي، شعراً كان أم نثراً، وفي ذلك يقول الجاحظ: «أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً جيداً، وسبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان»³.

فمما لاشك فيه أن وحدة السبك، وذلك الإخراج الجيد له وقعه الشديد في النفوس وتأثيره القوي في القلوب، وهذا ما أشار إليه ابن أبي الإصبع (ت654هـ) في باب الانسجام: «وهو أن يأتي الكلام متحدراً كتحد الماء المنسجم، بسهولة سبك، وعذوبة ألفاظ، وسلامة تأليف، حتى يكون للجملة من المنثور، وللبيت من الموزون، وقع في النفوس، وتأثير في القلوب ما ليس لغيره»⁴.

¹ - أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 156.

² - سامية الدريدي: دراسات في الحجاج، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص 41.

³ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص67.

⁴ - ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، تحقيق: حفي محمد شرف، نهضة مصر، القاهرة، ص 166.

ظاهر من هذا القول أن السبك أو الترابط هو معيار جودة الكلام منظومه ومنتوره، وإذا كان الكلام مسبوکا، فهذا يعني أن الخطاب وسم بسمه التواصل والتتابع، فبقدر تتابعه وترابطه تكون نجاعته في التأثير على المتلقي، وتغيير أفكاره وسلوكه.

فبنية التكرار إذا تعد أحد أشهر الوسائل اللغوية التي تساهم في تلاحم أجزاء النص، وهذا لما تشتمل عليه من الإحالة إلى معنى سابق، ما من شأنه أن يحدث «السبك بينهما» وبالتالي بين الجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الأول من طرفي التكرار، والجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الثاني من طرفي التكرار»¹.

وعلى الرغم من قيمة التكرار في سبك النص، إلا أننا سنركز عليه على أساس أن وظيفته ترصد لنا بعض النماذج التي اشتملت على تيمة التكرار شكلا ومضمونا والتي يمكن أن تصنف أكثر من تصنيف، وهذا ببيان تقنيتين هما: تقنية المحارفة، وتكرار العنصر المعجمي.

4-2-1- تقنية المحارفة (الإصاثة):

وهي من التقنيات النقدية الحديثة، وتعني تكرار الحروف في الدوال والتلاعب بالحروف المتماثلة وتكرارها بغرض إنشاء إيقاعات موسيقية من صوتيات اللغة²، فالتكرار على هذه الشاكلة، يكون انعكاسا للذات المتكلمة، وصولا إلى ذات المخاطب بأثره وتأثيره، إذ «يدق اللفظ بعدد ما يتكرر أبواب القلب موحيا بالاهتمام الخاص بمدلوله، فيشعل شعور المخاطب إن كان خافتا ويوقظ عاطفته إن كانت غافية»³.

فالقارئ يتأثر وتشتعل عاطفته، وهو يرى نفسه مشدودا إلى تأييد أبي حيان التوحيدي، وتدعيم موقفه من الصاحب بن عباد، هذا الأخير الذي تلا على سامعيه منظومة تكرارية خاطب بها

¹ جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 79.

² ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص88.

³ عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 198.

القاضي أبا الحسن الهمداني بقوله: «كيف الحال والنفس، وكيف الإمتاع والأنس، وكيف المجلس والدرس، وكيف القرص والجرس، وكيف الدس والدعس، وكيف الفرس والمرس»¹.

والملاحظ على هذه المنظومة أنها قد بدأت بأسلوب الاستفهام "كيف"، والذي جاء بنية متكررة مع المحارفة، والتي تمثلت في تكرار أصوات: السين، الدال، الراء، الجيم، النون، الفاء، العين، الميم، وهذا بين الدوال: (النفس - الأنس - القرص - الإمتاع - الدعس - المجلس - الجرس - الدرس - الدس - الفرس - المرس)، فالمخاطب وصل لدرجة القناعة والافتناع بمدى وضاعة هذا الرجل، الذي لا يراعي حرمة للقاضي ومكانته بين الناس، فيلح في تكرار سؤال عن أمور لا تعنيه ولا تعني من اتصف بالحكمة والتعقل.

وعليه فقد جاءت تقنية المحارفة في هذا المقطع لتبين غرض التوحيدي، فهو يتوسل بكل الوسائل المنطقية واللغوية لكسب تأييد المتلقي للفكرة التي تبناها وأعلن عنها في كتاب "مثالب الوزيرين" يقول التوحيدي: «كما أن المنع في موضع الإعطاء جرمان، وكذلك الإعطاء في موضع المنع خذلان، كما أن الكلام في موضع الصمت فضلٌ وهذر، كذلك السكوت في موضع الكلام لكُنةٌ وحصر، وكما أن القلوب جُبلت على حبٍّ من أحسن إليها، كذلك النفوس طُبت على بغض من أساء إليها. والجبلُ والطَّبُّعُ وإن افرقا في اللفظ فإنهما يجتمعان في المعنى، وكما أن الحب نتيجة الإحسان، كذلك البغض نتيجة الإساءة، وكما أن المنعم عليه لا يهنأ بنعمته الواصلة إليه إلا بالشكر لوأهبها، كذلك المساء إليه لا يجد برِّدَ غلته ولذة حياته إلا بأن يشكو صاحب الإساءة، وإلا بأن يهجو المانع ويذم المقصر ويثلب الحارم، وينادي على الخسيس الساقط، والنذل الهابط، في كلِّ سوق، وفي كلِّ مجلس، وعند كل هزل وجدٍّ، ومع كلِّ شكل وضيد»².

فالتوحيدي أظهر نيته المبيّنة بأسلوب رائع، استطاع من خلاله أن يفني بغرضه وهو إبراز مدى جهالة الصاحب بن عبّاد ودناءته، كل ذلك تم باستخدامه لكلمات تشتمل على أصوات

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 97.

² - المصدر نفسه، ص 37.

مكررة تطرب لها آذان السامعين، من ذلك تكرار أصوات: العين: (إعطاء، منع)، الضاء: (موضع، فضل)، الحاء (حبّ، أحسن)، السّينّ (الخسيس، الساقط)، الدال (جدّ، ضدّ).

كما نجد حضور هذه الظاهرة بقوة في قوله واصفا ندماء من أصفهان: «ولا أرى ندماء ظراف نظاف، يتناشدون الأشعار، ويروون الأخبار، ويتجادبون أهذاب الآداب، إنما أرى مجلسا فيه أرذال أنذال، أخلاف أجلاف، ليام من القوم، يتغشاهم من فتور الأنس سكرة النوم، يتلاحظون تلاحظ الغنم، في الأزبان*، ويتجادلون في المذاهب والأديان»¹.

من خلال تأملنا لهذا المقطع المفعم بظاهرة التكرار الصوتي ينبغي أن ندرك أشد الإدراك أن الصوت في حد ذاته لا يحدد «طريقة تأثيره بقدر ما تحدده الظروف التي يدخل فيها هذا الصوت. هذه التوقعات جميعا مرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطا وثيقا. والكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعا في الوقت نفسه»².

وحتى نحكم على مدى نجاعة الدوال ذات الأصوات المتماثلة في إشباع توقعات المتلقي وتحقيق كفايته اللغوية الذهنية، وجب علينا أن نكون على دراية واسعة بثقافته وبيئته اللتين تمهدان له الطريق لقبول أسلوب التوحيدي، فالخطيب إذا أراد أن يكون منسجما وواضحا عند مخاطبيه، ينبغي أن يفهم أولا المقام، وبعدها أحوال السامعين ومعرفتهم اللغوية والإدراكية.

فكان تأثير المتلقي بالسجع كبيرا، بحيث ذهب بلبه وجعله يتفاعل وجدانيا معه، محققا اللذة الجمالية التي يصبو إليها، وهذا من خلال الإيقاع الجميل الذي يتصف به، فهو قد كلف بالسجع، والذي يعني ذلك الإيقاع الصوتي المتجانس، «فالمعنى يعظم شأنه ويرقى إذا ما صاحبتة المؤثرات الصوتية التوقيعية الخالصة»³.

* الأزبان: الزين: هو الموضع الضيق الذي لا يستطيع الإنسان أن يستقر فيه لضيقه وزلقه.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، ص 176.

² - عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ص 82.

³ - ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1987، ص 87.

4-2-2- تكرار العنصر المعجمي نفسه:

وهو الذي تكون فيه العلاقة بين الدالين المكررين علاقة غير ملتبسة، أي تكرار الدال نفسه أكثر من مرة، وهذا من شأنه أن يعطي النص قيمة جمالية تلائم ذوق القارئ، وتجعله يتفاعل وجدانيا معها، من ذلك ما لعبه الدالين المكررين "نفس"، "دق" في قوله: «من جعل نفسه شاةً دقَّ عُـنُقَهُ الذئب، ومن صيّر نفسه نُخَالَةً أَكَلَهُ الدَّجَاجُ، ومن نام على قارعة الطريقِ دَقَّتْهُ الحوافِرُ دَقًّا»¹.

فالتوحيدي في هذا القول أراد أن يحمل لنا دعوى مفادها "احفظ كرامتك ولا تقبل الذل والهوان"، كما أنه استقى من كلام العامة ما يؤيد كلامه، فهو قد تعمد استخدام هذين الدالين المكررين، وذلك بوعي منه بدورهما في استخدام غرضه، فقد صاحب التكرار بعدول دلالي مجازي تمثل في تصويره من يتهاون في حقه بأنه شاة يلتهمها الذئب، أو نخالة تأكلها الدجاج أو حصى تمشمه حوافر المارة.

إضافة إلى ذلك فقد عزف التوحيدي على وتر المخادعة الذي اتصف به ابن عباد، وهذا بتعويله على الطاقة الكامنة في التكرار، والذي يسمح بـ «توليد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد ميكانزمات عملية إنتاج الكلام»²، فأصبح المتلقي على قناعة بأن ذلك الرجل يتصف بصفة "المخادعة"، فهو يعد ولا يفِي، ويؤمّن ثم يخون، وقصته التي أوردها أبو حيان مع ذلك الشاب الذي قدم عليه من أهل العلم، تؤكد أنه يدّعي الحلم والتواضع، وهو أبعد ما يكون عنهما، فيقول ابن عباد: «تقدّم يا أخي وتكلم واستأنس، ... ولا ترع، واحسبني في جوف مرقعة، ولا يهولك هذا الحشم والخدم، وهذه المجالس والطنافس، فإن سلطان العلم فوق سلطان الولاية، وشرف العلم أعلى من شرف المال، فليفرخ روعك ولينعم بالك، وقل ما شئت»³.

¹ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 37.

² - أبو بكر العزاوي: الخطاب والحجاج، الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 48.

³ - أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، ص 111.

فالدوال المكررة: (سلطان، شرف، العلم) تشير إلى فحوى القضية المطروحة، والتي يدّعي المخاطب أنها حجج مشروعة، إلا أنّها في حقيقتها نوع من الخطاب المخادع، حيث يعتمد فيه على نوع من الإغراء الذي ينجح من خلاله في خداع ضحيته، فهو يحاول أن يظهر بمظهر مقبول أمام الحاضرين، إلا أنه يبطن خلاف ما يظهر، فهو يود أن يوهم مخاطبه بصحة دعواه؛ ولهذا يلبس الكذب ثوب الصدق، والباطل ثوب الحق، لتكون المغالطة اللغوية تحمل قيمة لغوية ومهابة، فذلك الشاب-طالب العلم- تعلقو مكانته وتسمو على مكانة ابن عباد الوزير.

وعليه يمكننا القول أن الخطاب السردى عند التوحيدى اتصف بلغة شعرية راقية، وهذا بفضل قدرته العجيبة على توظيف اللغة والتنوع في أساليبها، بدءا بالاستطراد، الذي ينم عن سعنه العلمية والمعرفية، مروراً بالازدواج بمختلف أنواعه التقابلي والترادفي والتنقيمي، وكذا الاستفهام، الذي كان له حضور قوي في خطابات التوحيدى، وانتهاء بالإيقاع، الذي أكسب النص التوحيدى نغما موسيقيا رائعا تؤثر في المتلقي وتذهب بلبه.

ثانيا: التناص عند التوحيدى:

لقد شكلت العديد من النصوص لدى التوحيدى ما يعرف بـ "التضمين"، والذي يتداخل فيه العديد من النصوص المتباينة شعرية كانت أم نثرية، هذه الظاهرة التي وجدت من قبل لدى الجاحظ تحت مسمى "الاستطراد"، الذي حاول من خلاله أن يخلق جوا جديدا للسرد العربى القديم، بعيدا عن الرتابة وانغلاق النص عن ذاته.

فإذا كان الاستطراد يعني ترك الموضوع الرئيسى والتحول إلى موضوع آخر مع المحافظة على الجنس الأدبي (النثر)، فإنه عند التوحيدى يأخذ أبعادا أخرى، حيث يلبس ثوب الحداثة تحت غطاء التناص، بحيث يخرج كليا عن فن النثر متجها صوب الشعر، كما قد يحدث تنوعا واختلافا حتى داخل النثر نفسه، فقد ينتقل من المثل إلى الحكمة، أو من الحكمة إلى قول مأثور وهكذا، محددًا

غرضه من ذلك في قوله: «وإنما أقلبك من فن إلى فن لئلا تمل الأدب فإنه ثقيل على من لم تكن داعيته من نفسه»¹.

وإذا جئنا إلى مصطلح "التناس" نجد أنه قد نشأ في أحضان الدراسات اللسانية، فكان فكتور شلوفسكي أول من أشار إلى التناس من خلال قوله: «العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو»².

أما ميخائيل باختين فكان أول من أولاه عناية خاصة، محاولاً الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في حال استعادتها لنصوص أخرى سابقة لها، فهو «لا يعد اللسانيات ظاهرة لسانية، ولا يعد اللسانيات مجال دراستها، وإنما لديه هي ظاهرة عبر لسانية أي خاصة بالخطاب»³.

كما جاءت جوليا كريستيفا ببعض الإجراءات التطبيقية للتناس، فكانت ترى أن «كل نص يتشكل من تركيبة سيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»⁴، فهي ترى أن ثمة تقاطع بين كل من النص والتناس، فالنص يشكل وحدة منفتحة على العديد من العناصر المتمازجة، كما تعرف التناس على أنه: «النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو "اقتطاع" أو "تحويل" ... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه»⁵.

فالنص يتشكل من تحويل العديد من النصوص، ليكون التناس قراءة نص لآخر من خلال تحويل النص وإعادة كتابته من جديد، فيكون بذلك قابل للتجاوز بين جميع النصوص والتفاعل

1- أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج2، ص 112.

2- ترفيتان تودوروف: الشعرية، ص 41.

3- عبد الرحيم أبو الصفا: حداثة التراث: شعرية التناس وجمالية التلقي من انزياح النص إلى انزياح القراءة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط9، 2013، ص16.

4- أحمد الزعي: التناس نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص 122.

5- أحمد المدني: في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط2، 1989، ص 102.

معها، الأمر الذي جعل من جينات تعتبر التناص «قسما في النص ثاويا ينبغي كشفه وتعيينه؛ لأنه خصيصة فيه وسمة تجعل منه انسيابا وتولدا، ليس مكونا يهتدي إليه بالبحث في بنية النص ومكوناته وإنما هو سمة دينامية وخاصية تفاعلية تحكم أركانه»¹.

كما يستخلص محمد مفتاح مفهوم التناص من خلال دراسته لآراء النقاد الغربيين بقوله: «التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»².

أما أحمد الزعيبي فيعرف التناص بقوله: «التناص في أبسط صورته أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نصا جديدا واحدا متكاملا»³.

وقد أعلن التوحيدي منذ البداية أن غرضه من التناص هو دفع الملل عن القارئ؛ وهذا بالانتقال به من فن إلى فن آخر، حتى يكشف العديد من النصوص السردية، وحتى يتذوق جمالية النص الأدبي القديم.

فهذه النصوص الجديدة التي عملت على حرق النصوص الحاضرة وتجاوزها، تعد امتدادات فنية، بحيث تبقى على المعنى الأصلي وتقويه، فتداخل هذه النصوص يدل على «مدى استفادة بعضها من البعض الآخر دون السقوط فيما يمكن أن يؤدي بنا إلى اعتبار هذا التداخل يفقد العمل استقلالته وحرته، وإنما في التداخل يتم الحفاظ على تفرد الخطاب كيف ما كان نوعه»⁴.

كما أن الناص يسعى إلى إعادة بناء نصه، انطلاقا من كثرة تجاربه، فاسحا المجال لنصه

¹ - بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية: قراءة مشروع لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 96.

² - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 121.

³ - أحمد الزعيبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص 11.

⁴ - نور الدين صدوق: حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص 26.

الحاضر للتجاوب مع نصوص أخرى، وما على القارئ إلا اكتشاف "نص التناص" وفهمه والتجاوب معه، لذا وجب عليه التسلح بكم هائل من الرصيد المعرفى والثقافى حتى يتمكن من مقارنة نص أدبى شاسع الأرجاء ومتشعب.

لذا نجد النص اللاحق يسعى دائما إلى البحث عن نصيته، وهو يتخلق في النصوص الأخرى المتعلقة به (المتعلق والمتعلق به)، وهذا بتقليدها، أو محاولة مماثلتها في كليتها أو على الأقل في أحد الجوانب منها. سواء محاورة، أو نسخا، أو استيعابا.

فالنص المتعلق يسعى أيضا «قصدا وعن سبق إصرار في علاقته التي يقيمها مع النص اللاحق إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله، ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصية نموذجية وذات سلطة عليا، تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد وما شابه هذا وما ينضوي تحت مفهوم التناص أو تحويله، وفي هذه الحالة نقل سلطة النص المتعلق به إذا سلبت منه نمطيته التي يتشربها النص ويستوعبها مدجا إياها في بنيته الخاصة»¹.

فيقطين يرى أن القدامى قد حددوا قصديا هذا التفاعل بين النصوص بإصدارهم العديد من المصطلحات مثل: الاجتذاب، العكس، المخترع" والعلاقة الأخيرة هي المعارضة كالمسخرية أو النقد أو التعليق، وفي هذه الحال يكون القصد هو معارضة النص المتعلق به وسلبه مختلف قيمه التي تميزه².

وبما أن النص السردى عند التوحيدى كثر فيه الاقتباس والاستشهاد والتضمين ارتأيت استخدام مصطلح "التناص" بدلا عن تلك المسميات، إلا أن التناص هنا يندرج ضمن ما يسمى "التناص المباشر"، إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والأشعار والقصص³، مع بعض الإشارات إلى التناص غير المباشر، الذي يعتمد الأفكار والإشارات الخفية.

¹ - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 52.

² - المرجع نفسه، ص 52.

³ - ينظر: أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص 9.

1- التناص الخارجي:

لقد جاءت نصوص التوحيدي زاخرة بالنصوص المتناصّة مع نصوصه، استحضرتها في قالب سردي جميل ليدلّل على ما يذهب إليه من مفاهيم وأفكار وعلوم ومعارف، فتنوعت بذلك صور التناص عنده، من تناص ديني، وآخر أدبي، وثالث: فكري وفلسفي، ورابع علمي.

1-1 التناص الديني:

لمقاربة نص التناص عند التوحيدي ندرج قوله في الليلة الرابعة والعشرين من كتاب: "الإمتاع والمؤانسة"، أين تداخلت فيه النصوص بشكل غريب: «جرى حديث الفيل ليلة فأكثر من حضر وصفه بما لم يمن فيه فائدة تُعاد، ولا غريبة تُستفاد؛... وأنشد أبو عمرو الشيباني قول الأسدي: إن كنت أبصرتني قُلاً* ومُصطَلماً فرما قتل المُكأئُ نُعبانا

فقال: حرس - الله نفسه - من أين للحيوان غير الإنسان هذه الفطنة، وهذه الفضيلة وهذه الجرأة وهذه الحيلة؟... يقال: أصولٌ من جمل، وأغدر من ذئب، وأروغ من ثعلب.... قال: وكما أنّ بين آحاد نوع الإنسان تفاوتاً في الأخلاق، كذلك بين آحاد نوع الحيوان تفاوتٌ. وقال أبو هريرة: تهادوا عباد الله يتجدد في قلوبكم الودّ، وتذهب السخيمة. وقال الله عزّ وجلّ - لموسى - عليه السلام: حبّني إلى عبادي. قال: وكيف أحبّيك؟ قال: ذكّرتهم آلائي ونعمائي.

وقال بعض السلف: عليكم بالصبر فإن الله تعالى قال: ﴿وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾ [البقرة: 155]. وقال: ﴿إِنَّمَا يُؤْتِي الصَّابِرُونَ أَجْرَهُمْ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾ [الزمر: 10]. وقال: ﴿اصبروا وصابروا﴾ [الرعد: 24]. وقال النبي صلى الله عليه وسلم: "سيكون في أمتي علماء فساق، وقراء جهال"¹.

* قلا: القل من الناس، بضم القاف: الفرد الذي لا أحد له.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 277 - 293.

فالتوحيدى استحضرت العديد من النصوص الدينية خاصة القرآنية منها لتوضيح المعنى الذى يريد إيصاله وهو الحث على الصبر والتحلى به، لما لهذا الأخير من فائدة عظيمة على الإنسان فى الدارين الدنيا والآخرة.

وهكذا يستمر التوحيدى فى الاستشهاد بالنصوص القرآنية، فقد أراد التفريق بين المحسن والمسيء من خلال استحضار بعض الآيات القرآنية فى كتابه: مثالب الوزيرين: من ذلك قوله تعالى: ﴿نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾ [ص:30]، وقوله تعالى أيضا: ﴿إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ﴾ [مرم:54]، وقوله جلّ شأنه: ﴿هَمَّازٍ مَشَاءٍ بِنَمِيمٍ، مَنَاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ، عُتُلٌّ بَعْدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ﴾ [القلم: 11-13].

من خلال استحضار التوحيدى لهذه النصوص القرآنية حاول أن يبرز الفرق بين الإنسان المحسن والمسيء، فقد وصف الله تعالى بعض عباده عن رضاه عنهم بأنهم صادقي الوعد وأنهم كثيري الرجوع إلى الله، بالمقابل وصف آخر عند سخطه عليه وكرهته له بأنه عيَّاب، ينقل الكلام القبيح، بخيل، ظلوم ذميم. وفي هذا تبيان لصفيتين متفشتيتين فى المجتمع حاول التوحيدى إبرازهما وتوضيحهما للمتلقى الذى يكون دائما فى أمس الحاجة إلى التوضيح والتأكيد.

لذا يبقى الاستشهاد بالقرآن من أرقى الدرجات فى حضوره النصي، أين «يعلن النص الغائب عن نفسه فى النص الحاضر ويقابل الدرجة العليا لحضور نص فى نص آخر، حضورا واضحا حرفيا، سواء استخدم فى ذلك علامات التنصيص أم لا، فيصبح هذا الحضور بين النصين مندجما، حتى يغدوان كتلة واحدة غير متشظية»¹.

ومما ينبغى الإشارة إليه كذلك أن التناص القرآنى عند التوحيدى يرد دون تنصيص، مع إبقاء المعنى قائما، من ذلك قوله: «... فهذا لعمرى هو الخسران المبين، الذى يتعوذ بالله منه دائما، ولقد أعجبني قول امرئ القيس مع لوثة أعرابيته، وعجمية ملكه، وشبابه وذهابه فى طرق الشعر، التى كان

¹ - عصام حفظ الله واصل: التناص التراثى فى الشعر العربى المعاصر: أحمد العواضى أمودججا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 78،79.

متصنعا به وهائما في واديه منغمسا في معانيه»¹.

فالعبرة الأخيرة (وذهابه في طرق الشعر الذي كان متصنعا به وهائما في واديه منغمسا في معانيه) مقتبسة من قوله تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (226) ﴿ [الشعراء: 224-226]، ليكون الخطاب الديني منسجما مع خطاب التوحيدى الذي ضم صوته لصوت الدين مبرزا غواية بعض الشعراء واتباعهم الهوى. فكان حديثه بمثابة دليل قرآني على ما يذهب إليه، وهذا إيمانا منه بـ «أهمية المرجعية الدينية النابعة من احتوائها على القرآن الكريم، ذلك الخطاب المتنزه من الخطأ والجامع لألوان الكلم ذو الفصاحة والبيان»².

وإذا كان للقرآن الكريم حضور قوي في نصوص التوحيدى، فإن الأحاديث النبوية الشريفة هي الأخرى ساهمت بشكل كبير في تشكل النص التوحيدى والتي جاءت مبثوثة في مختلف مؤلفاته: من ذلك ما أورده التوحيدى في كتابه الإمتاع والمؤانسة: «وقال النبي صلى الله عليه وسلم: «لَأَنَا مِنْ غَيْرِ الدَّجَالِ أَحَوْفُ عَلَيْكُمْ». قيل: ومن هم؟ قال: «الْأئِمَّةُ الْمُضِلُّونَ»...»

وقال النبي صلى الله عليه وسلم: «سيكون في أمتي علماء فُسَّاق، وُقُرَاءٌ جُهَّالٌ»...

وقال النبي صلى الله عليه وسلم: «أشدُّ الناسِ حَسْرَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَالِمٌ عَلَّمَ النَّاسَ وَجَحَّوْا بِهِ، وَارْتُهِنَ هُوَ بِسُوءِ عَمَلِهِ»³.

فالتوحيدى أراد أن يبرز مدى خطورة العالم الجاهل والفاسق وتأثيره على المجتمع، وكيف أن فتنته تفوق فتنة المسيح الدجال، فكيف ينفع غيره وهو غارق في الأحوال، مثله في ذلك مثل الطبيب الذي يجلب الداء لنفسه، فأبى له أن يشافي المريض.

¹ - أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، ص 254.

² - بدران عبد الحسين محمود: التناس في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص 274.

³ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 292، 293.

هكذا استخدم التوحيدى العديد من أشكال التناص الدينى على سبيل الاستشهاد، والتي تتداخل فيها نصوصه الأصلية مع نصوص أخرى من الآيات القرآنية والحديث النبوى الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية وكذا أقوال الصحابة والخلفاء.

1-2-1- التناص الأدبى:

لقد عمد التوحيدى فى مؤلفاته إلى توظيف العديد من النصوص الأدبية، فقد استحضر جملة من الشواهد الشعرية والنثرية ليعضد بها أقواله وتكون حجة على ما يذهب إليه من آراء..

1-2-1- التناص مع الشعر:

لقد وظف التوحيدى الكثير من الشواهد الشعرية ليدلّل من خلالها إلى ما يذهب إليه، والتي وردت فى أشكال مختلفة: فى شكل أبيات، وأنصاف أبيات ومقطوعات شعرية، كما مزج بين المجهول قائلها والمعالم، وبين الجاهلي والإسلامي والعباسي.

من الأبيات الشعرية المجهولة القائل ما أورده التوحيدى:

«إلى المرء لا تنظر، بل انظر خليله فكل امرئ يصبو إلى من يجانس»¹.

فالتوحيدى استحضر هذا البيت ليؤكد على ضرورة اختيار الصاحب، فكل امرئ يسعى لمصاحبة من يجانسه فى أخلاقه وطباعه. فكان هذا الشاهد الشعري يحمل العديد من الحكم، التي يستلهم من خلالها الشاعر والناثر أفكارهما وحججهما، ويدلّل بها على جودة أقوالهما؛ لذا لقي ترحيبا واسعا من قبل الشعراء والأدباء والنقاد؛ معلنين بذلك عن «ضرورة العودة إليه بوصفه مادة غنية، وأرضية خصبة مليئة بالإيحاءات والدلالات التي تكسب وتمنح التجربة الإبداعية تمايزا ملحوظا فريدا، وزيادة عظيمة نحو الإبداع والتميز والإنجاز»².

¹ - أبو حيان التوحيدى: الرسالة البغدادية، ص 81.

² - إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص فى شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 34.

إضافة إلى ذلك فقد استحضر التوحيدي بيت جرير في بعض نصوصه من ذلك قوله:

« وقال جرير: رأيتُ بني تَبْهَانَ أذْنَابَ طَيْئِ
وللنَّاسِ أذْنَابٌ تُرَى وصدورُ
تَرَى شَرْطَ المِعْزَى مُهورَ نساءهم
وفي شَرْطِ المِعْزَى هُنَّ مُهورٌ»¹.

فالشاعر في هذين البيتين يهجو بني نبهان، واصفا إياهم بحقارة الشأن وخسته، لدرجة أن يقبلوا صغار الماعز مهورا لنساءهم، والأدهى من ذلك أن يجعلوا من الماعز مهورا لهن دون غيرها وفي هذا خستهم ووضاعتهم.

كما عمد التوحيدي إلى استحضار الشعر لاعتقاده بمزيتته على النثر، فهو يفضل النثر في كثير من الوجوه، من ذلك قول التوحيدي: «ويقال: ما أحسن الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر، ولا يقال: ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة، وصورة المنثور ضائعة... من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني [أن] العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: قال الشاعر؛ وهذا كثير في الشعر، والشعر قد أتى به، فعلى هذا الشاعر صاحب الحجة، والشعر هو الحجة»².

فالتوحيدي استحضر الكثير من الأبيات الشعرية لأهمية هذا الأخير، مقارنة بصنوه النثر، فالشعر يعتمد عليه في شتى صنوف العلوم والمعارف خاصة اللغوية منها، فمنه يستقي اللغويون والنحاة والحكماء وحتى الفقهاء شواهدهم، لذا عد بحق ديوان العرب، جامع أخبارها ومستودع معارفها ومفاخرها وأمجادها.

1-2-2- التناسل مع النثر:

أما إذا جئنا إلى التناسل مع النثر فالأمر مختلف، بحيث تتداعى لنا ذكريات المناظرات التي شهدتها القرنان الثالث والرابع الهجريين عن بلاغة النثر وبلاغة الشعر، وكذا المكانة الراقية للكاتب

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 219.

² - المصدر نفسه، ص 302، 303.

(النائر)، الذي غدا وزيرا يقصده الشعراء والمفكرون منذ بداية العصر العباسي الأول.

فإذا كان الشعر-على أهميته- بقي لغة العاطفة والخيال، فإن النثر قد أصبح لغة العقل والتفلسف، ولغة العواطف المتضاربة المتأملمة ولغة الاختلافات متعددة المستويات، ولغة النقد التي تلتقط رهافة الشعر وتصوغها في دفاع عن الشعر.

وإذا كان الكتاب العرب من مفكرين وفلاسفة ونقاد قد مارسوا النثر الفني دون وعي واضح ودقيق، فإن أبا حيان التوحيدى يعد أول من اهتدى إلى حقيقة النثر الفني ونظر لمقوماته التي تتصف بالعمق والإيجاز، لذا سنحاول تسليط الضوء على أبرز النصوص النثرية التي استحضرها التوحيدى، مدعما من خلالها موقفه، مبرزاً براعته الفنية والأدبية في هذا المجال.

لقد كان للتوحيدى إعجاب خاص بأساليب بعض شيوخه خاصة الجاحظ، الذي تأثر في فن الكتابة كثيراً، فقد اعترف بذلك في قوله: «أنا ألهج- أيدك الله- بكلام أبي عثمان، ولي فيه شركاء من أفاضل الناس، تنكر روايتي لكلامه فإن فيه شفاء وبه تأدبا ومعرفة»¹.

فمن النصوص التي نقلها ما رواه التوحيدى عن شيوخه عن ثابت بن قرّة من أن الأمة الحمديّة تفضل جميع الأمم بثلاثة رجال: بعمر بن الخطاب وبالحسن البصري وبأبي عثمان الجاحظ: «فإنك لا تجد مثله. وإن رأيت رجلاً أسبق في ميدان البيان منه، إذا جاء بيانه خجل وجهه البليغ المشهور، وكل لسان المتحفز الصبور، وانتفخ سحر العارم الحسود، ومتى رأيت ديباجة كلامه رأيت حوكاً كثير الوشى، قليل الصنعة، بعيد التكلف، حلو المخنى، مليح العطل، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقة كورقة الهواء، وحلاوة كحلاوة الناطل، وعزّة كعزّة كليب وائل، فسبحان من سخّر له البيان وعلمه، وسلم في يده قصب الرهان وقدمه، مع الاتّساع العجيب، والاستعارة الصائبة والكتابة الثابتة»².

¹ - أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر، ج 2، ص 279.

² - المصدر نفسه، ص 279.

فالتوحيدى استحضر نص شيخه الذى يمدح فيه أستاذه الجاحظ، واصفا إياه بالتفوق فى ميدان البيان، وجمال دياجة كلامه، كما أنه قليل الصنعة، صائب الاستعارة، بعيد التكلف، يتصف أسلوبه بالسلاسة والعدوبة والحلاوة والرقّة.

كما استحضر التوحيدى كذلك العديد من فن الرسائل، خاصة تلك التى كان يرسلها الوزيران: الصحاب ابن عباد وابن العميد، من ذلك الرسالة التى بعث بها هذا الأخير إلى قاضى أصفهان يتبرأ فيها من ابنه، وفى هذا يقول: «...وأنا-جعلني الله فداء القاضى- ذلك الملائن المغتاط الذى قد عيل صبره، وضاع حلمه، وضقت نفسه، وفرح قلبه، ونضجت كبده. وقلت حيلته وعظمت بليته، وهذا الجاهل ابني، وما هو بابني، من انتهى بي إلى هذه الشكوى، وقصدي بهذه البلوى، وعقني وخالفني، وبغى عليّ، وباغضني، وارتكب معي ما لا يحل، بعد أن ربيته صغيرا، وأعززته كبيرا، وأوليته جميلا، وأبليته جسيما، وضنته شديدا...»¹.

فالتوحيدى من خلال استحضاره لهذا النص، حاول أن يبرز شدة تأثر ابن العميد لما آل إليه ابنه من عقوق، واصفا إياه بالجهل والحمق، فرغم ما فعله من أجله فى صغره من الصون والإعزاز، هاهو الآن يعقه ويخالف أمره، ويغضه، ويرتكب معه ما لا يحل. فهو أراد أن يظهر للقارئ الحالة التى يكون عليها الأب لما يعقه ابنه من جهة، ومن جهة أخرى كان هذا الكلام بمثابة البلمس الشافى للتوحيدى وتشفيه من ابن العميد لكرهه إياه.

كما نجد فى كتاب "الإمتاع والمؤانسة" طائفة من الأمثال والحكم التى استحضرها التوحيدى فى بعض لياليه للتدليل على ما يذهب إليه من إصلاحات سياسية واجتماعية وفكرية متنوعة، فكانت هذه الأمثال والحكم كالدُرر التى أضاءت طريقه، وأنبأت عن وعي كبير، بغرض تمكين المتلقي «اختراق الآني، والشرح السطحي، ومحاولة البحث عن محتويات النص العميقة، أو الاتساعية النصية، على اعتبار أن قدرة الحقل النصي فائقة، حيث تصبح اللغة قادرة على الإنتاج اللانهائي

¹ - أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين، ص 238.

للمعنى»¹.

فما استحضره التوحيدى من الحكمة قوله: «حاتم كان يقول: "العجلة من الشيطان إلا في خمسة أشياء، فإنها من السنة: إطعام الضيف إذا حل، وتجهيز الميت، وتزويج البكر، وقضاء الدين، والتوبة من الذنب".

وقال: "من أطعم الضيف لحماً وخُبز حنطة وماءً بارداً فقد تمّ الضيافة...".

وقال بعض السلف الصالح: "لأن أجمع إخواني على صاعٍ من طعامٍ أحبُّ إليَّ من عتق رقبة...".

وقال أنس بن مالك: "كل بيت لا يدخله الضيف لا تدخله الملائكة".²

هذه بعض الحكم التي استحضرها التوحيدى لبيان من خلالها أهمية التعجيل بإكرام الضيف، الذي يعد من تمام الإيمان، فأكرامه مقدم على عتق رقبة، كما أن البيت الذي خلا من الضيوف لا تدخله الملائكة. وفي هذا بيان لأحوال المجتمع العباسي في القرن الرابع الهجري الذي انحرف عن تعاليم الإسلام الذي يدعو لقرى الضيف. الأمر الذي حدا به إلى استحضار أدعية بعض الصالحين كأبي هريرة الذي يقول: «اللهم إني أسألك قلباً قاراً، ورزقاً داراً، وعملاً ساراً. وقال بعض السلف: اللهم إني أسألك قلباً شاكراً، ولساناً ذاكراً، وبدناً صابراً»³.

فالتوحيدى استحضر هذه الأدعية التي تنم عن مقدرة عجيبة في سبك النصوص التي وردت مسجوعة، لتنال إعجاب المتلقي الذي ألفناه يستأنس دوماً بالكلام الجميل المونق الذي يحدث أثراً موسيقياً يهز النفوس ويأخذ بالعقول.

ومما يرويه التوحيدى من أقوال أحد الحكماء عن العامة: «لاترفهوا السفلة، فيعتادوا الكسل والراحة، ولا تجربوهم فيطلبوا السرف والشغب، ولا تأذنوا لأولادهم في تعلم الأدب فيكونوا لرداءة

¹ - إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 101.

² - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 250، 251.

³ - المصدر نفسه، ص 289.

أصولهم أذهن وأغوص، وعلى التعلم أصبر، ولا جرم فإنهم إذا سادوا في آخر الأمر خربوا بيوت العلية أهل الفضائل»¹.

فالتوحيدي استحضر هذا النص ليعين مدى ظلم وإقصاء الطبقة العليا لمن دونها، والتي تصل أحيانا إلى درجة استعداد الخاصة على العامة، وإثارة حفيظتهم، فالحكماء وحرصا منهم على مكانة الخاصة وكبريائهم ونقاء أصولهم واستمرارية سطوتهم، ينصحونهم بالحرص في كيفية معاملتهم للسفلة.

1-3- التناص الفكري والفلسفي:

لقد ترك التوحيدي العديد من الآثار الفكرية في شتى أصناف العلوم والمعارف والآداب، مستخدما في ذلك طريق التناظر والتحاور، وأسلوب المحاضرة والمسامرة في قالب فلسفي عقلي، تتجلى من خلالها مقدرته اللغوية الكبيرة في تحويل نصوصه الفلسفية والفكرية إلى قالب حكائي جميل يجعل المتلقي أكثر تفاعلا.

فهذه النصوص الفلسفية التي تحمل الطابع الجدلي، والتي ميّزت كتابات التوحيدي نجد الوجه البارز فيها «نمط التفكير الذي أنتجه التوحيدي في معظم مؤلفاته، والخواص الأسلوبية التي امتاز بها عن غيره، وتقنية الحوار والمحااجة والتساؤل والمكونات النفسية والثقافية التي وسمت النصوص عامة، إضافة إلى ما يعتري كل مؤلف من مؤلفاته من تمازج بين موضوعات الأدب وموضوعات الفلسفة وغيرها، مرد هذا التمازج هو الثراء الفكري، وضابطه هو العقل الممنهج بفكر واع ممنهج»².

التوحيدي يصرح منذ البداية أنه ضليع بالمؤثرات الفلسفية والفكرية، معتمدا في ذلك على تقنيات المحاجة والحوار والتساؤل، فقد نقل لنا آراء الفلاسفة والمتكلمين في صلة الفلسفة بالشريعة، كما تحدث عن العلاقة القائمة بين الحس والعقل، وعن تفاوت البشر في العادات والأخلاق، وقصور العقل البشري وغيرها من الموضوعات الفلسفية.

¹ - المصدر السابق، ص 86.

² - ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة: ص 293.

بالإضافة إلى هذه الأحاديث الفلسفية نجد الكثير من «المسامرات والحوارات المتنوعة في فنون شتى، مثل المفاضلة بين العلوم والفنون، كالمفاضلة بين الحساب والبلاغة، وبين النظم والنثر، إلى جانب الأحاديث الطويلة في الحيوان وطبائعه وغرائبه، والنوادر عن البخلاء والطفيليين، والفكاهات والكلام في النبات والمعادن، والحكم، والغناء والطرب.. إلى غير ذلك من أفانين الفكر والمعرفة التي تعبر عن عقلية التوحيدى الموسوعية»¹.

فالتوحيدى يملك قدرة إبداعية كبيرة على توظيف عناصر الذاكرة ومحتوياتها توظيفاً يحقق لها أهدافها المعرفية والوجدانية، ومن أمثلة ذلك حديثه في الليلة الأولى مع الوزير (ابن سعدان) عن فوائد الحديث وأهميته وشدة الحاجة إليه، حيث يستدعي أقوال الخليفة الأموي (عمر بن عبد العزيز) وابن عمه الخليفة (سليمان بن عبد الملك) ليحملها رسالة مضمنة لتبليغها الوزير، فيقول: «ولفوائد الحديث ما صنّف (أبو زيد) رسالة لطيفة الحجم في المنظر، شريفة الفوائد في المنبر، تجمع أصناف ما يُقتبس من العلم والحكمة والتجربة في الأخبار والأحاديث، وقد أحصاها واستقصاها وأفاد بها، وهي حاضرة. فقال: احملها واكتبها، ولا تل إلى البخل بها على عادة أصحابنا الغثا. قلت: السمع والطاعة»².

«ثم رويت أن عبد الملك بن مروان قال لبعض جلسائه: قد قضيت الوطر من كل شيء إلا من محادثة الإخوان في الليالي الزهر، على التلال العفر. وأحسن من هذا ما قال عمر بن عبد العزيز: والله إني لأشتري [ليلة من ليالي] عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود بألف دينار من بيت مال المسلمين. فقيل: يا أمير المؤمنين، أتقول هذا مع تحريك وشدة تحفظك وتنزهك؟ فقال: أين يُذهب بكم؟ والله إني لأعود برأيه ونصحه وهدايته على بيت مال المسلمين بألوف وألوف دنانير، إن في

¹ - لطفى فكري محمد الجودي: فعل الكتابة الثرية عند أبي حيان التوحيدى: قراءة في إشكالية النوع ومكونات البنية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص145.

² - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص33.

المحادثة تلقيحاً للعقول، وترويحاً للقلب، وتسريحاً للهَمِّ، وتنقيحاً للأدب. قال: صدق هذا الإمام في هذا الوصف، إن فيه هذا كله»¹.

«وقال سليمان بن عبد الملك: قد ركبنا الفارة، وتبطّنا الحسنا، ولبسنا اللين، وأكلنا الطيب حتى أجمنا*، وما أنا اليوم [إلى شيء] أحوج مني إلى جليس يضع عني مئونة التحفظ ويحدثني بما لا يمجّه السمع، ويظرب إليه القلب. وهذا أيضاً حقٌّ وصواب، لأن النفس تملُّ، كما أن البدن يكِلُّ، وكما أن البدن إذا كلَّ طلب الراحة، كذلك النفس إذا ملّت طلبت الروح، وكما لا بدّ للبدن أن يستمدّ ويستفيد بالجمام♦ الذهاب بالحركة الجالبة للنصب والضرر، كذلك لا بدّ للنفس من أن تطلب الروح عند تكاثف الملل الداعي إلى الحرج»². فالتأمل لهذه الأقوال يجدها تحمل في طياتها خطاباً نقدياً موجهها إلى الوزير، تتضح معانيه في مدى حاجة الحكام إلى محادثة أهل الفكر، وكذا الاستماع إلى مشورتهم وإرشادهم، بل الأكثر من ذلك اتخاذهم سندا قويا في تسيير شؤون حكمهم، وهنا تتجلى علاقة السلطة بالمتكف في صورتها المثلى القائمة على الصدق.

ومن اللافت للانتباه أن يستخدم التوحيدى أقوال الخلفاء في هذا السياق خاصة، كأنه يقول للوزير: هذه رسالة الأعلى إلى الأدنى، وإذا كان الخلفاء قد فهموا ووعوا أهمية الدور المنوط بعلماء الأمة ومفكريها، وضرورة فتح آفاق المحادثة الحرة معهم³، فالدور على حكام العصر وساسته.

إن براعة التوحيدى وتفوقه لا تكمن في استحضار بعض نصوص المتكلمين والفلاسفة فحسب، فهاهو يتحدث عن أبرز القضايا الجدلية في عصره المتعلقة بالتوحيد، في الوقت الذي

¹ - أبو حيان التوحيدى، الإمتاع والمؤانسة، ص 33.

* أجمناه: أي كرهناه ومللناه من المداومة عليه.

♦ الجمام: بفتح الجيم: الراحة.

² - المصدر نفسه، ص 34.

³ - ينظر: هالة أحمد فؤاد: تحولات حديث الوعي - قراءة في التوحيدى، ص 95.

انتشرت فيه الفرق الكلامية باحثة عن أمور الشريعة، موازاة مع أمور الفلسفة، أو لنقل بحثوا في علاقة الفلسفة بالشريعة، من ذلك ما نقله التوحيدى: «فقلت: إنَّ أبا سُلَيْمَانَ يقول: إنَّ الفلسفةَ حَقٌّ لَكِنَّهَا لَيْسَتْ مِنَ الشَّرِيعَةِ فِي شَيْءٍ، وَصَاحِبُ الشَّرِيعَةِ مَبْعُوثٌ، وَصَاحِبُ الفِلسَفَةِ مَبْعُوثٌ إِلَيْهِ، وَأَحَدُهُمَا مَخْصُوصٌ بِالوَحْيِ، وَالآخَرَ مَخْصُوصٌ بِبَحْثِهِ، وَالأَوَّلَ مَكْفِيٍّ، وَالثَّانِي كَادِحٌ، وَهَذَا يَقُولُ: أَمْرٌ وَعُلْمٌ، وَقِيلَ لِي: وَمَا أَقُولُ شَيْئًا مِنْ تَلْقَاءِ نَفْسِي. وَهَذَا يَقُولُ: رَأَيْتُ وَنَظَرْتُ وَاسْتَحْسَنْتُ وَاسْتَقْبَحْتُ؛ وَهَذَا يَقُولُ: نَوْرُ العَقْلِ أَهْتَدِي بِهِ؛ وَهَذَا يَقُولُ: رَأَيْتُ وَنَظَرْتُ وَاسْتَحْسَنْتُ : مَعِي نَوْرٌ خَالِقِ الخَلْقِ أَمْشِي بِضِيَاءِهِ»¹.

فالتوحيدى استحضر هذا النص ليعين الفرق بين الفلسفة والشريعة، وأنهما متباينتان تماما، فإذا كان صاحب الشريعة يستمد علمه من الوحي الإلهي، فإن الفيلسوف يستمد علمه من العقل وأقوال غيره من الفلاسفة. فهو قد أدرج هذا النص ليدود به عن الشريعة الإسلامية في وقت كثر فيه الجدل العقلي، وكثرت معه الفرق الكلامية الضالة التي أرادت أن تفلسف لهذا الدين، من خلال تقديمهم للعقل على النقل.

إضافة إلى ذلك فإننا نجد الكثير من النصوص التي أدرجها التوحيدى تحمل طابعا فكريا وفلسفيا، بحيث تمكّن من جمعها واستحضارها ليدلل بها عن موقفه في بعض القضايا الفكرية من ذلك نقله لبعض نصوص الفيلسوف أفلاطون: «قال أفلاطون: من ملك منطقته سمى حليما، ومن ملك غضبه سمى شجاعا، ومن ملك شهوته سمى عفيفا. قال: وقيل لأفلاطون: أي الأمرين أعلى درجة، أن يقول ما يعلم أو يعلم ما يقول؟ فقال: أن يقول ما يعلم، لأن مرتبة العلم فوق مرتبة القول. قال: وهذا كما قال؟ فالقول تابع للعلم، وهذا هو الحق ليكون العلم أولا وأصلا، وإذا علم ما يقول. فكأن العلم مقصور على قوله من غير أن يكون قائما بنفسه»².

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 211، 212.

² - أبو حيان التوحيدى: المقابسات، ص 160.

فالتوحيدى استحضّر هذه النصوص الفلسفية ليعين مدى أهمية الفكر وتحكم الإنسان في نفسه وعدم الانسياق وراء رغبات النفس التي قد توقعه في الكثير من المهالك، لذا وجب تحكيم العقل من خلال الدعوة للعلم والعمل به.

فمعرفة التوحيدى بهذه النصوص الفلسفية واستحضارها في الكثير من نصوصه، لدليل على حب الإطلاع التي تنم عن معرفة واسعة، وتحكم كبير في النصوص المستحضرة التي أعاد التوحيدى بنائها من جديد بما يخدم نصه الأصلي في قالب جميل يوحي بمدى مقدرة التوحيدى على استنطاق النصوص وإعادة توظيفها في أبعادها الفكرية لسرد الخبر.

1-4- التناص العلمي:

لم يكن التوحيدى بمعزل عن الزخم العلمي والمعرفى الذي شهده القرن الرابع الهجرى، بحيث تأثر بنوابع الفكر في جميع المجالات، فقد شارك فيها مستخرجا مكنون دررها، متلمذا على أيدي أشهر عظماء عصره، معترفا من جميع الفنون العلمية السائدة في عصره.

فلو نظرنا إلى التوحيدى كطالب علم، لوجدنا أن حب الإطلاع والتنوع الذين اتسم بهما جعلاه يغترف من شتى أصناف العلوم والمعارف، فقد انكب على دراسة الفقه والحديث، وانشغل بالكلام والتوحيد، معتنيا بمسائل المنطق والفلسفة، منصرفا إلى البحث في اللغة والنحو والتصوف. فلم يكن اهتمامه بكل هذه المعارف سوى نتيجة لميله إلى الدهشة ونزوعه نحو التساؤل، وتلك خاصية شاركه فيها كثير من أعلام عصره، وما التفاوت إلا في الاستعداد الفطري والقدرات الذاتية.

ومن النصوص العلمية التي استحضرها التوحيدى ما ورد في كتاب: "الهوامل والشوامل"،

أشرف من اللفظ، واللفظ أوضع من المعنى»¹.

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 104.

فمتى ينتصر للمنطق على حساب النحو، فالنحوي بحاجة شديدة للمنطقي، والعكس غير صحيح، كون المنطق يبحث في المعاني، في حين النحو يبحث في الألفاظ، متناسيا أن النحو كذلك يهتم بنظم الكلام وتأليفه. فيأتيه الرد القاطع من شيخه أبو سعيد بقوله: «أخطأت، لأن الكلام والنطق واللغة واللفظ والإفصاح والإعراب والإبانة والحديث والإخبار والاستخبار والعرض والتمني والنهي والحض والدعاء والنداء والطلب كلها من واد واحد بالمشاكله والمماثلة... والنحو منطوق ولكنه مسلوخ من العربية، والمنطق نحو ولكنه مفهوم بالعربية، وإنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعي والمعنى عقلي»¹.

فهذه المناظرة التي جرت بين متى وأبي سعيد حول العديد من المسائل المتعلقة بالنحو والمنطق، كانت كفيلا ببعث الأفكار المتناصبة، وإعادة بعث النص من جديد الذي يبين بجلاء موقف التوحيدي من هذه المناظرة الجدلية، فهو لا يرفض المنطق إطلاقا، بل إن العديد من العلوم العقلية والنقلية تعتمد عليه، كما وضع اللبس بين المنطق والنحو، فالنحو العربي منطوق، والمنطق اليوناني نحو، وفي هذا بيان لحاجة العلوم والمعارف ببعضها البعض، دون اعتبارات دينية أو مذهبية طالما الهدف واحد وهو المعرفة العلمية.

كما نجد سمة الموسوعية وتنوع الوعي المعرفي لدى التوحيدي في نمط المقابسات، حيث نجده يتناول ما كانت تعج به بغداد في ذلك العصر من «بحوث فلسفية وطبيعية ولغوية طغت عليها النزعة الفلسفية النفسية»²، فالتوحيدي آمن بهذه الأفكار مصنفا إياها في بعض الموضوعات والقضايا الفلسفية، كقضايا النفس والمادة والجوهر وعلاقة النحو العربي بالمنطق اليوناني وغيرها من القضايا الخلقية: كالخير والشر، والفضيلة والرذيلة، والصدقة والصديق وغيرها، فهذا التعدد الموضوعي الضخم الذي شمله نمط المقابسات يجعل من الكتاب نمطا فكريا رائعا يجعل من القارئ مقتنعا بما طرحه الكتاب، فكان التوحيدي واحد من الأدباء والفلاسفة الذين حولوا الفلسفة من ثقافة خاصة إلى

¹ - المصدر نفسه، ص ن.

² - لظفي فكري محمد الجودي: فعل الكتابة الثرية عند أبي حيان التوحيدي، ص 140.

ثقافة شعبية يفيد منها عامة الناس في القرن الرابع الهجري، فكان هذا النمط التعبيري الذي ساقه لنا التوحيدى في كتابه (المقاسبات) «مصدرا مهما حفظ لنا أسماء عديد من فلاسفة بغداد ومفكريها، وروى طرفا من آرائهم وعقائدهم»¹.

فإذا عرجنا إلى الاستشهاد بالنصوص التي تدل على صدق قوله، فإننا نجد الكثير من نصوص المقاسبات التي تبرهن على موسوعية التوحيدى وتعدد وعيه المعرفي، فلننظر إليه وهو يعرض لآراء أساتذته وشيوخه الذين يرفضون وصف الباري بـ"الوجود" و"الشيئية"، وهو في ذلك ينزع من منطلق تنزيه الذات الإلهية عن جميع صور الإنسان، وفي هذا يقول التوحيدى:

«وقال أبو سليمان في هذا المجلس، زائدا في هذه الفائدة: لا ينبغي أن يطلق على الباري موجود. قلنا ولم؟ قال: لأن الموجود مقتض للواجد لا محالة، والواجد في صيغته مقتض للموجود لا محالة، فالرباط قائم، والتعلق بين، والله تعالى يجلي عن هذه الرتبة لأنه لا واجد له، ولو كان له واجد لكانت مرتبة الواجد فوق مرتبة الموجود بدلالة سائر الأسماء والصفات. قلنا له قد قيل معبود ومحمود وموجود، وما ضارع ذلك؟ فقال: أما إذا تجاوزت في الكم، وتفسحت في العبارة، فكل هذا على باب واحد. وإنما الخصوصية للذين دققوا في التوحيد من هذه الجهات الغامضة والإشارات اللطيفة، على أن الذين أباحوا هذه الأسماء أعاروه إياها لأنهم نقلوها من غيرها ونعتوه بها؛ وذلك غاية طاقتهم، ومبلغ علمهم ونهاية جهدهم»².

فالتوحيدى باستحضاره لنص أبي سعيد قد خاض في مسألة اعتقادية، وهي تنزيه المولى تعالى عن صفات البشر، فالله تعالى لا يمكن أن يوصف بصور التشبيه أو الشركة، فقد نفى عنه صفة "الموجود" لأن الموجود يقتضي وجود الواجد، فالواجد هو الله تعالى الذي أوجد الموجود، فالتوحيدى

¹ - إبراهيم الكيلاني: أبو حيان التوحيدى، دار المعارف، سلسلة نوابع الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط4، (د ت)، ص 45.

² - أبو حيان التوحيدى: المقاسبات، ص 188.

نقل هذه المسألة في التوحيد بأسلوب سردي جميل، تنبئ عن قدرة التوحيدى وسعة أفقه المعرفى في شتى صنوف العلوم والمعارف.

2- التناص الداخلي:

التناص الداخلي هو الذي يتم على مستوى نصوص التوحيدى، بحيث يعيد خطابه خاصة في كتابه: الإمتاع والمؤانسة، الذي اشتمل على العديد من التناصات الداخلية مع نصوصه، والتي جسدت بحق براعة التوحيدى في إعادة استحضار نصوصه اقتباساً أو تضميناً أو استشهاداً.

2-1- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع "الصدقة والصديق":

يعد كتاب "الصدقة والصديق" موسوعة أدبية هامة، جمع من خلاله التوحيدى العديد من فنون النظم والشعر بما يتعلق بمادة الصداقة وأحوالها وتعارفها وآدابها وفلسفتها وشروط الصديق وكل ما يتعلق به. فهو أراد أن يترك لنا تراثاً فريداً يكون نبراساً فكرياً ونفسياً للأجيال القادمة، خاصة وأن الكتاب جاء في فترة كان التوحيدى فيها مشحوناً بطاقة الأسى والحزن التي غلبت حياته، فترك لنا رسالة نبيلة المقصد زاخرة بما جاءنا في هذا الموضوع من كتب التراث الأدبي.

لذا كان هذا الكتاب أحد الكتب الجامعة «لأقوال الأدباء وأرباب اللغة في الصداقة وأحوال الصديق، مما لم يكن أبداً ممكناً جمعه في غير هذا الكتاب، فنجد أرقى الألوان الأدبية من طبقة النثر الفني الذي كان قد وصل إلى رتبة عالية في عصر أبي حيان»¹.

فالتوحيدى ألف رسالته الأدبية هذه في زمن اشتهر بندرة الصديق، فما كان منه إلا أن يسرد العديد من النصوص التي تبين موقفه من الصداقة والصديق، من ذلك قوله: «وقبل كل شيء ينبغي أن نثق بأنه لا صديق، ولا من يتشبه بالصديق... لقد صحبت الناس أربعين سنة فما رأيتهم غفروا لي ذنباً، ولا ستروا لي عيباً، ولا حفظوا لي غيباً، ولا أقالوا لي عثرة، ولا رحموا لي عبرة»².

¹ - أبو حيان التوحيدى: الصداقة والصديق، مقدمة المحقق، ص 18.

² - المصدر نفسه، ص 35.

فهو يقر منذ البداية أنه لا وجود للصدى، فقد صحب الناس زمنا طويلا، فما غفروا له زلة، وما قبلوا منه عذرا، لذا راح التوحيدى ينقل الكثير من الأقوال والآراء لأدباء وفقهاء وعلماء عن الصداقة والصدى فى قالب سردى لا يعرف الثبات، عكسته حياته النفسية التى لا تعرف الاستقرار، خاصة لما نجد فى رسالته هذه التى تمثل «شذرات وأقوال وأشعار، وأخبار متفرقة، وقصص قصيرة، وكلام نبوة، وحكمة إنسانية خالدة، بمعنى أن التوحيدى استمد نصوصه وسردياته من الثقافات الأخرى، الفارسية والرومية والماجوسية واليونانية»¹.

كما أنه أورد نصوصا لشعراء وبلغاء وخطباء وفلاسفة ومتكلمين وزنادقة وأطباء وخلفاء ونحاة. وهذا يؤكد أن التوحيدى قد قصد الكشف عن ملامح الإنسان من خلال تجربة الصداقة².

فالتوحيدى وهو بصدد حديثه عن الصداقة يدعو لتجنب صداقة الجاهل، بل جعل عداوة العاقل أفضل منه وفى هذا يقول التوحيدى: «والله إنَّ عداوةَ العاقلِ لألدُّ وأحلى من صَدَاقَةِ الجَاهِلِ، لأنَّ الصَّدِيقَ الجَاهِلَ يتحَامَاكَ بَعْدَاوَتِهِ، ويهدى إليك فضل عقله ورأيه، ومن فضلِ عداوةِ الجاهلِ أنَّكَ لا تستطيعُ مكاشفَتَهُ حياءً منه، وإِثَارَا للإرعَاءِ عليه، ومن فضلِ عداوةِ العَاقِلِ أنَّكَ تقدر على مُغَالَبَتِهِ بكلِّ ما يكونُ مِنْكَ إِلَيْكَ»³.

لقد أقام التوحيدى مقارنة بين عداوة العاقل وصداقة الجاهل، فيقر أن مساوى صداقة هذا الأخير أكبر من عداوة العاقل، فالعاقل تستطيع مغالبتة، فى حين الصديق الجاهل قد يعتمد على جهله فىحول الجهل عداوة فلا تستطيع مكاشفته، ويهدى إليك فضل عقله ورأيه؛ لذا دعا التوحيدى إلى مصاحبة أهل التقوى والورع، والنهي عن مصاحبة خلاف ذلك، وفى هذا يقول: «وأما أصحاب الدين والورع فعلى قلتهم ربما خلصت لهم الصداقة لبنائهم إياها على التقوى

¹ - هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، دراسة فى السرد العربى القديم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2008، ص 280.

² - ينظر: سناء قطان: الصداقة والاعتراب فى فكر التوحيدى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم: الفلسفة، الجامعة الأردنية، 1987، ص 10-16.

³ - أبو حيان التوحيدى: الصداقة والصدى، ص 80.

وتأسيسها على أحكام الحرج وطلب سلامة العقبي، وأما الكتاب وأهل العلم فإنهم إذا خلوا من التنافس والتحاسد والتماهي والتماحك فرمما صحت لهم الصداقة وظهر منهم الوفاء وذلك قليل وهذا القليل من الأصل القليل، وأما أصحاب المذاب والتطيف فإنهم رجرة بين الناس لا محاسن لهم فتذكر ولا مساعي فتتشر ولذلك قيل لهم همج ورعاع وأوباش»¹.

فالتوحيدى ميز بين صنفين من الناس، صنف يتصف بالورع والتقوى من العلماء والكتاب إن خلت صدورهم من الحسد والبغضاء فهؤلاء تصح صداقتهم، وصنف آخر ممن تنعدم فيهم الصفات الحسنة فهؤلاء لا تصح صداقتهم.

وهي الفكرة نفسها التي أوردها التوحيدى في كتاب: "الإمتاع والمؤانسة"، لما تحدث عن أصناف الناس، الذين منهم «الهمج الرعاع الذين إن قلت: لا عقول لهم كنت صادقاً، وإن قلت: لهم أشياء شبيهة بالعقول كنت صادقاً؛ إلا أنهم في العدد، من جهة النسبة العنصرية والجبلة الطينية والفطرة الإنسية، وفي كونهم في هذه الدار عمارة لها ومصالح لأهلها؛ ولذلك قال بعض الحكماء: لا تسبوا الغوغاء فإنهم يخرجون الفريق ويطفئون الحريق ويؤنسون الطريق ويشهدون السوق»².

كما نجد نصاً آخر للتوحيدى متداخلاً متداخلاً نصياً، يدعو فيه إلى الحذر من الصداقة، بأن يكون حذراً من صداقة السلطان، كحذرك من اصطحاب الحيوانات المفترسة وفي هذا يقول: «اصحَب السُّلْطَانَ بِشِدَّةِ التَّوَقُّفِ، كَمَا تَصْحَبُ السَّبُعَ الضَّارِيَّ وَالْفِيلَ الْمُغْتَلِمَ وَالْأَفْعَى الْقَاتِلَةَ؛ وَاصْحَبِ الصَّدِيقَ بِلِينِ الْجَانِبِ وَالتَّوَاضُّعِ؛ وَاصْحَبِ الْعَدُوَّ بِالْإِعْذَارِ إِلَيْهِ وَالحِجَّةِ فِيمَا بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ؛ وَاصْحَبِ الْعَامَّةَ بِالْبِرِّ وَالْبِشْرِ وَاللِّطْفِ بِاللِّسَانِ»³.

فمن خلال النصين يتبين تخوف التوحيدى من الصداقة، لذا حاول وضع شروط لها، فقد دعا لعدم مصاحبة الجهال الرعاع الذين لا يؤتمنون، فقد يجلبون لك البلية من حيث لا تدري، الأمر

¹ - أبو حيان التوحيدى: رسالتان: رسالة الصداقة والصدى ورسالة العلوم، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1310، ص5.

² - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 214.

³ - المصدر نفسه، ص 245.

نفسه في مصاحبة السلطان فوجب توقيه وأن يكون المصاحب له على حذر، كحذره من اصطحاب الحيوانات المفترسة. هذه النظرة التشاؤمية لدى التوحيدى يفسرها ما آلت إليه العلاقات الاجتماعية في وقته، والتي كانت تسودها المصلحة الشخصية، ويشارك الرأي كثير من أعلام عصره كالملاحظ.

كما تحدث التوحيدى عن حقيقة الصداقة، واضعاً لها شروطاً لا تكتمل إلا من خلالها؛ من ذلك ما قاله في كتابه "الصداقة والصديق"، مورداً قول أبي عامر النجدي: «الصدّيقُ من صدّقك عن نفسه لتكوّن على نُور من أمرِك، ويصنّفك أيضاً عنك لتكوّن على مثله؛ لأنكُمَا تقتسِمَان أحوالِكُمَا بالأخذِ والعطاءِ في السّرِّاءِ والضّرِّاءِ، والشّدّةِ والرّخاءِ، فليس لكُمَا فرحَةٌ، ولا ترخَةٌ، إلاّ وأنتمَا تحتاجان فيهما إلى الصّدقِ والانكماشِ، والمساعدة على اجتلاب الحظّ في طلب المعاش»¹.

من خلال هذا القول يبدو أن الصديق الحقيقي هو الذي يكون مرآة لأخيه، بحيث يصبح الصديقان شخصاً واحداً، وهذا لن يتم إلا إذا كان بينهما تشابه كبير في كل شيء، بل أن يكونا كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى، فيفرح الصديق لفرح صديقه، ويحزن لحزنه، ويقدم له المساعدة إذا احتاج إليها وهكذا...

وهي الفكرة نفسها التي أقرها التوحيدى في موضع آخر من كتابه "الصداقة والصديق"، حيث سأل أبو بكر محمد بن العباس الشاعر السجستاني عن سر الصداقة بينه وبين ابن سيار القاضي، فقال: «يابني! اختلطت ثقتي به بثقتي بي، فاستفدنا طمأنينةً وسكوناً، لا يرتان على الدهر، ولا يحولان بالقهر، ومع ذلك فبيننا بالطالع، ومواقع الكواكب مُشاكلةٌ عجيبةٌ، ومظاهرةٌ غريبةٌ، حتّى أنّا نلتقي كثيراً في الإرادات، والاختيارات، والشّهوات، والطلّبات، وربما تزاورنا فيحدّثني بأشياء جرت له بعد افتراقنا من قبل، فأجدّها شبيهةً بأمورٍ حدثت لي في ذلك الأوان، حتّى كأنّها قسائمُ بيني وبينه، أو كأني هو فيها، أو هو أنا، وربما حدثته برؤية فيحدّثني بأختها فراها في ذلك الوقت أو قبله بقليل»².

¹ - أبو حيان التوحيدى: الصداقة والصديق، ص 195، 196.

² - المصدر نفسه، ص 26، 27.

الأمر نفسه أورده التوحيدي في كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، بحيث تطرق لأهم الخصال التي ينبغي أن تجمع الصديقين، حتى تكمل صداقتهما بالنجاح، ودون ذلك لن يدوم حبل الصداقة كما هو الحال في صداقة ابن موسى مع ابن سعدان، حيث بتر حبل الصداقة بينهما للاختلافات الكثيرة الموجودة بين الرجلين «قال: حدثني لم امتنعت من النفوذ مع ابن موسى إلى الجبل فيما رسمنا له أن يتوجه فيه؟ ولقد أطلت التعجب من هذا وكررت على أبي الوفاء. فقلت: منعني من ذلك ثلاثة أشياء: أحدهما أن ابن موسى لم يكن من شكلي ولا أشد للصد هونا من مصاحبة الضد، لأنه سوداوي وجعد. والآخر أنه قيل: ينبغي أن تكون عينا عليه، وأنا لو قررت لك الحديث لما رأيته لائقا بحالي، فكيف إذا قرنت برجل باطلاي لو مر بوجهه أمري لدههني من أعلى جبل في الطريق»¹.

مما سبق يمكن القول أن التوحيدي قد عانى كثيرا من المقربين إليه من الأصدقاء والوزراء، فتوصل إلى نتيجة تفر بندرة الصديق الصادق الصدوق، فأغلب الصداقة قائمة على مصالح شخصية، ومطامع دنيوية دنيئة، فهذه الصداقة لن تدوم، أما الصداقة الحقيقية التي تدوم فهي التي يتصافى فيها الصديقان ويتشابهان لدرجة أن يكون الصديق مرآة لصديقه، فيشاركه أفراحه وأتراحه، شدته ورخاءه.

2-2- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع: "الهوامل والشوامل":

يقوم كتاب "الهوامل والشوامل" على ركيزتين أساسيتين: أسئلة أبي حيان التوحيدي، وأجوبة مسكويه على شاكلة كتاب المقابسات، القائم على أسئلة أبي حيان وأجوبة أبي سليمان السجستاني المنطقي، أو كتاب الإمتاع والمؤانسة بين ابن سعدان الوزير سائلا، وأبي حيان التوحيدي مجيبا. فالتوحيدي اختار لمؤلفاته طريقة الحوار هذه لأنها «أكثر حيوية وأبلغ في الإيصال والوصول، وأضمن لحرارة الذهن في التوهج، والبعد عن الإملال، وأكد في نفاذ إنسان إلى نفس إنسان آخر على نسق من الألفة، وحب المناغمة، وجليل الفائدة، والحوار وجه من وجوه الجدلية وسر التعدد»².

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 78، 79.

² - علي شلق: أبو حيان التوحيدي والقرن الرابع الهجري، ص 112.

فالكاتب كما هو معلوم لمؤلفين اثنين وليس لمؤلف واحد، لذا يمكن أن نسميه مسائل أبي حيان لمسكويه، والذي يدور حول العديد من الموضوعات «والكتاب وإن كان مدونا ضمن كتب الأدب إلا أنه يدور في فلك الأدب والفلسفة، فقد حازت فيه نصيبا وافرا خصوصا من خلال إجابات مسكويه على أسئلة أبي حيان. والكتاب يتناول أيضا عديدا من الفنون الأخرى، فهو يتناول مع الأدب والفلسفة، اللغة والنفس والاقتصاد، وأثر الأكوان والزمان في المكونات والكيمياء والطب»¹.

التوحيدي كما يبدو من مقدمة المحقق قد غاص في مختلف الموضوعات والعلوم والمعارف، لدرجة أن يطرح أسئلة حول النفس والاقتصاد، بحيث ولج الحداثة من بابها الواسع، فقد نهل من مختلف علوم عصره وكذا علوم الثقافات القديمة التي سبقت زمنه، فتشكلت لديه معرفة موسوعية مثلت روح العصر، الذي مثل "عصر ازدهار الحضارة الإسلامية وأوج عظمتها، فمن المتوقع أن نعثر عنده على نفائس لم يبلها الدهر ولا أتى عليها تعاقب الأيام"².

أما إذا جئنا إلى "الهوامل والشوامل" فإننا نجد نصا يقترب فيه التوحيدي من نص "الإمتاع والمؤانسة"، فكلاهما جاء على صيغة مساءلة معتمدين على أسلوب مباشر في صوغ الأسئلة من قبل التوحيدي، الذي ينتظر الإجابة في زمن اتصف بالثراء العلمي والمعرفي، فالتوحيدي «عاش معظم سني القرن الهجري الرابع، وهو القرن الذي جمع، فوعى شؤون القرون السابقة في حضارة العرب والمسلمين واستوى قمة فريدة في مشارفها بعد حضارة الشرق القديم واليونان، وبذا كان أبو حيان علما على هذا القرن، وتوطئة لما بعده من عصور، ولذا يكون أسلوبه جماع شؤونه النفسية والفكرية، وشخصه الذي أطل به على العالم بمراحل تطوره وتمايز أشكاله»³.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، مقدمة المحقق، ص 7.

² - عبد المجيد الشربني: حداثة أبي حيان، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 14، ع 4، جانفي 1996، ص 11.

³ - علي شلق: أبو حيان التوحيدي والقرن الرابع الهجري، ص 577.

فالتوحيدي نهل من مختلف العلوم والمعارف في عصره، فكان الطابع الفكري غالباً على مختلف مواضيعه التي جسدها مختلف تساؤلاته، لدرجة أننا نجد أسئلته تجمع بين نصين أو أكثر، فالقارئ لأسلوبه سوف يعجب كثيراً «لهذه السلاسة في أسلوبه، الذي يحتوي أفانين التعبير من سجع في موضعه، وازدواج، وإطناب، وإطالة، وتوليد للمعاني، وتنغيم موسيقي للجمل»¹.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن التوحيدي نزع منزع التساؤل في كتابيه "الإمتاع والمؤانسة" وكذا "الهوامل والشوامل"، وهذا للتعبير عن نزعتيه الفلسفية والفكرية والأخلاقية كطريق لاكتساب المعرفة، فلم نجد مفكراً عربياً وصلتنا مؤلفاته زاخرة بالتساؤلات مثل أبي حيان، الذي امتاز بفن كتابي أو نسق فني متكامل يمكن أن نطلق عليه: (فن السؤال والتساؤل) الذي يكتسي أهمية كبرى في إتاحة الفرصة للمؤلف بصورة أكثر حرية في شتى قضايا المعرفة والثقافة في عصره، إلى جانب أخلاقيات المجتمع وسلوكياته آنذاك.

فقد كانت رغبة التوحيدي جامحة في بث روح المعرفة وإشاعة التعلم بين الآخرين، والأخذ بأيديهم من حالة الجهل وعدم المبالاة، إلى حاجة المعرفة والاهتمام، فهو قد بذل جهداً كبيراً لأجل «إثارة الدهشة في أذهان الناس، وتحويل الفلسفة إلى عملية تساؤلية تقوم على طرح المشكلات وإثارة الشبهات»².

فالتوحيدي استطاع في كتابه "الهوامل والشوامل" أن يكشف عن عقلية موسوعية، ملمة بكل شيء، فهو «يثير الكثير من الإشكالات الفلسفية العميقة حول صفات الله، والنفس البشرية، وأسرار الوجود والعدم، وخفايا اللغة، والمشكلات الخلقية، ومناهج التفكير، وعلاقة الفلسفة بالدين، والموت والمعاد، والعقل والشريعة، وصلة الأصيل بالوافد، أو المحلي بالعالي...»³.

¹ - عبد الواحد حسن الشيخ: أبو حيان التوحيدي وجهوده الأدبية والفنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1980 ص 319، 320.

² - لطفي فكري محمد الجودي: فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي، ص 84.

³ - زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، ص 122، 123.

والتأمل في هذه التساؤلات التي يطرحها التوحيدى يجد أنه قلما يلتقي بأسئلة لها أجوبة شافية، أو حلول جاهزة وهذا لكون الإجابات تختلف في قوتها وضعفها، وتتفاوت في صحتها واستمراريتها، فغالبا ما تعبر عن وجهات نظر أصحابها، ولكن الأسئلة تظل محتفظة بقيمتها، خاصة لما تدور حول القضايا الرئيسية المتصلة بالإنسان والكون والمصير.

وإذا جئنا إلى النماذج المعبرة عن هذا النمط الكتابي عند التوحيدى من خلال كتاب "الهوامل والشوامل" الذي استوعب هذا النسق من أوله إلى آخره، فإننا نجد أنفسنا أمام أمواج متلاطمة من النصوص، من ذلك تساؤل التوحيدى عن تلك الحالة التي تعترى كل إنسان منا في رحلة عمره وهي مرحلة الشباب والشيخوخة، فإذا ما وصل الإنسان إلى الثانية تشوق للأولى، فقد تساءل عن الشيء الذي يدفعه للشوق والحنين: «ما السبب في اشتياق الإنسان إلى ما مضى من عمره حتى إنه ليحن حنين الإبل، ويكي بكاء المتململ، ويطول فكره بتخيله ما سلف؟ وبهذا المعنى هتف الشاعر فقال: لَمْ أَبْكُ مِنْ زَمَنٍ دَمَمْتُ صُرُوفَهُ إِلَّا بِكَيْتٍ عَلَيْهِ حِينَ يَزُولُ
وقال الآخر: رُبَّ يَوْمٍ بَكَيْتُ مِنْهُ فَلَمَّا صرْتُ فِي غَيْرِهِ بَكَيْتُ عَلَيْهِ
وقال الآخر: وَأَرْجُو غَدًا فَإِذَا مَا أَتَى بِكَيْتٍ عَلَى أَمْسِهِ الدَّاهِبِ.

هذا العارض يعترى وإن كان الماضي من الزمن في ضيق وحاجة، وكرب وشدة، وما ذلك كذلك إلا لسر النفس، الإنسان غير شاعر به، ولا واجد له، إلا إذا طال فحصه، وزال نقصه، واشتد في طلب العلم تشميره، واتصل في اقتباس الحكمة راحة وبكورا، وكانت الكلمة الحسنة أشرف عنده من الجارية العذراء، والمعنى المقوم أحب إليه من المال المقوم، وعلى قدر عنايته يحظى بشرف الدارين، ويتحلى بزينة المحلين»¹.

ومن الموضوعات المهمة كذلك التي طرحها التوحيدى من خلال هذا النمط التعبيري موضوع الإدراك الجمالي، ذلك الإدراك الذي يتولد مع الإنسان من خلال المتعة واللذة الكبرى،

¹ - أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، ص 64.

لكن الناس قلما يتساءلون عن مصدر هذه المتعة الجمالية، أو السر في هذا التذوق الفني، فالتوحيدي يبادر بإثارة هذه القضية على أحسن وجه حينما يكتب إلى صديقه مسكويه متسائلاً: «ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر، والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيمة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال المائل للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل، أم هي من سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل جارية على الهَدَر؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة، على وجه العبث وطريق البطل؟»¹.

يتضح من خلال النص أن التوحيدي مهتم بالتعرف عن الأصل في "الإدراك الجمالي"، وهل هو مجرد ظاهرة طبيعية، أم هو ظاهرة نفسية، أم هو ظاهرة عقلية، أم غير ذلك، كما أنه في الآن نفسه قد وقف على مختلف الأعراض النفسية والجسمية التي تلحق عاشق الجمال لدرجة أن تجعل منه مخلوقاً غير عادي يلاحقه طيف الجمال، وصورة المحبوبة، ويؤرقه العشق الواقع في القلب.

لكن إذا جئنا إلى الأقوال المتداخلة بين النصين، فإننا نجد سؤال التوحيدي لمسكويه " في الهوامل والشوامل": «لم إذا اشتد الأُنس واستحكمت، والتحمت الزلفة وطال العهد-سقط التقرب، وسمح الثناء؟ وهذا عيانه مشهود، وخيره موجود»².

وقد أشار التوحيدي إلى الفكرة نفسها في كتابه: "الإمتاع والمؤانسة" في قوله: «قبل كل شيء أريد أن أجاب إليه يكون ناصري على ما يراد مني فأبني إن منعتك نكلت، وإن نكلت قل إفصاحي عما أطلب به وخفت الكساد، وقد طمعت بالنفاق وانقلبت بالخيبة، وقد عقدت خنصري على المسألة. فقال: -حرس الله روحه- قل: عفاك الله ما بدا لك، فأنت مجاب إليه مادمت ضامناً لبلوغ إرادتنا منك، وإصابة عرضنا بك»³.

¹ - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 176.

² - المصدر نفسه، ص 60.

³ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 52.

فكلا النصين يميلان معنى واحدا وهو تجنب النفاق والتحلي بصفاء السريرة في المجلس الواحد بين المتكلم والسامع حتى يعود بالفائدة على المتحدث، كما نجد كذلك من الأسئلة التي تكررت في كلا النصين لفظا ومعنى حديثه عن النفس، فقد ورد في "الهوامل والشوامل": «ما ملتصق النفس في هذا العالم»¹، وفي "إمتاعه ومؤانسته": «قد كنت قلت: إنه يجري كلام في النفس منذ ليال، فهل لك في ذلك؟»².

وإذا تتبعنا نصوص التوحيدي في مؤلفيه: "الإمتاع والمؤانسة"، و "الهوامل والشوامل" لوجدنا الكثير من مواطن التناسل فيما بينها.

2-3- تناسل "البصائر والذخائر" مع "المقابسات" و "مثالب الوزيرين":

يعد كتاب: "البصائر والذخائر" من أنفس الكتب التي ألفها التوحيدي، بحيث بدأه على طريقة الجاحظ، فقد فتح كل مستغلق على القارئ، جاريا فيه على نسق جميل، راسما أعلى طريقة كتابية للجزالة والإيقاع في مختلف عصور الأدب العربي التي تلت القرن الرابع الهجري، اشتمل الكتاب على مختلف العلوم والمعارف، وروعة التعبير من «لفظ مصون، وكلام شريف، ونثر مقبول، ونظم لطيف، ومثل سائر، وبلاغة مختارة، وخطبة محبرة، وأدب حلو ومسألة دقيقة، وجواب حاضر، ومعارضة واقعة، ودليل صائب، وموعظة حسنة، وحجة بليغة وفقرة مكنونة»³.

فالكاتب كما هو واضح وعلى لسان صاحبه كان جامعا لمختلف العلوم وفنون التعبير، بحيث اشتمل على العديد من الأمثال والحكم، والنوادر وبعض المقتطفات دون منهج ظاهر محدد، متناولا مسائل لغوية وأدبية، وتراجم وأخبار⁴. فالتوحيدي واحد من جهابذة الفكر ممن مزج الشعر

¹ - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 179.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 32.

³ - أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج4، ص 7.

⁴ - ينظر: جمال الغيطاني: خلاصة التوحيدي، مختارات من نثر أبي حيان التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)،

1995، ص 9.

بالنثر، والأدب بالعلم، والدين بالتصوف، والحكمة بالمثل، والتاريخ بالفلسفة، كما هو الشأن لدى الجاحظ.

فهذا التنوع في العلوم والمعارف لدى التوحيدي ينم عن عقل واع، ودراية واسعة بمواضع الكلام، فعد بحق موسوعية كبيرة أحاطت بجميع أصناف الكلام، وهذا عن طريق "الانتقاء"، «فاختيار أبي حيان للنصوص مثلاً في المنتقى، مستملحا، هادفا، وجاريا على نسق فكريّ، وأفكار فلسفية، مما يشكل متعة عقلية للقارئ، وطرفة أدبية للمتذوق»¹.

ما يجمع نصوص التوحيدي في مؤلفاته الثلاثة: "الإمتاع والمؤانسة"، و"البصائر والذخائر"، و"المقابسات"، هو فكرة الانتقاء، ففي كتابه: "المقابسات" نجده يعرض لآراء السجستاني، الذي كان لظهوره أمر له شأنه في الثقافة الفلسفية، حيث أسهم في تطوير اتجاه مباحث الألفاظ، ويرجع هذا إلى الأساس الذي أرساه الفارابي وموقفه من الألفاظ وفق المعايير المنطقية وابتكار صدور منطقي جديد عن العربية².

فلما قطع السجستاني الصلة بين الفلسفة والدين لجأ التوحيدي إلى انتقاء أشخاص ينقل عنهم «لينشر فكره في صورة فنية مبدعة لأنه اعتنق هذا التوجه وأراد استجلاءه في المقابلة الثالثة والعشرين»³، وفي هذا يقول التوحيدي: «لم صار الظرف المخصوص بالزمان أكثر من الظرف المخصوص بالمكان؟»⁴ فيدور هذا التساؤل في حوار مسرحي دال وكاشف للغاية، الأندلسي يوجه السؤال إلى أبي علي القومسي، فيسكت القومسي ثم يقول: لا أدري وليس هذا من النحو... فالسائل فيلسوف، وجه سؤاله لنحوي لغوي. وهنا يتجلى إبداع التوحيدي في انتقائه للأشخاص

¹ - علي شلق: أبو حيان التوحيدي والقرن الرابع الهجري، ص 135.

² - ينظر: عبد الأمير الأعسم: أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط3، 1986، ص255-260.

³ - المرجع نفسه، ص 271.

⁴ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 271.

ليبين التراتبية العلمية، والتي يقر من خلالها ارتفاع قامة الفلاسفة على غيرهم ممن يعتمدون العقل والمنطق، فالقومسي لغوي فيلسوف، لكن يعلوه السجستاني أستاذ التوحيدى والقومسي وكأنها أول فصول المسرحية.

لكن بانتقالنا إلى الفصل الثاني من فصول المسرحية، نجد التوحيدى يحمل السؤال إلى السجستاني فيستمر الانتقاء: انتقاء فكر، وتعزيده بأسلوب العرض والبيان التوحيدى، يقول أبو سليمان: «صدق أبو علي، فلقد ظلمه الأندلسي! من أين يعلم ذلك وليس عليه في صناعته أن يبحث عنه؟ لأن مبادئ كل صناعة مأخوذة من ناس آخرين قوامين عالمين؟ قلت: فلو أفدتنا فيه شيئاً؟ فقال: الظرف الزماني ألطف من ظرف المكان، والمكانيُّ أكتف من ظرف الزمان، وكأن المكان من قبيل الحس، والزمان من قبيل النفس، وكأن الزمان من حد المحيط، والمكان من حد المركز، فوجب لهذا أن يكون تصرف الألفظ أكثر من تصرف الأكتف»¹.

فالتوحيدى حسم القضية كما عرضها بانتقاءاته، فهو ينتقي الشخصية التي تعضد توجهه هو، فمعظم نصوص المقابسات «تمثل أبا حيان في التعبير والاختيار والتنصيب ولكنها تمثل السجستاني بالقدر الذي استوعبه التوحيدى منه في الناحية الفلسفية، في حياته ومجاله أستاذاً، وإنساناً ومؤلفاً»². من هنا يمكن القول أن الانتقاء في المقابسات علمي مركز، فهو كتاب فلسفي متخصص، يختلف عن باقي المؤلفات، فكان التوحيدى من خلاله أكثر منطقاً وعدلاً، فأفكاره صارت أكثر نضجاً من ذي قبل، بعيداً عن التعصب، فهذا هو في المقابسة الثانية والعشرين يقول على لسان السجستاني: «النحو منطق عربي، والمنطق نحو عقلي، وجل نظر المنطقي في المعاني، وإن كان لا يجوز له الإخلال بالألفاظ التي هي لها كالحلل والمعارض»³.

¹ - المصدر السابق، ص 65.

² - عبد الأمير الأعسم: التوحيدى في المقابسات، ص 270.

³ - أبو حيان التوحيدى: المقابسات، ص 61.

الأمر نفسه ذكره التوحيدى في كتاب: "مثالب الوزيرين"، لما أشار إلى مسألة لغوية، فقد أورد سؤال ابن عباد لابن فارس عن كلمة الغنى أيقصر أم يمدّ؟ فقال ابن فارس: «الغنى مقصور وهو اليسار والترفة. والغناء بالمد ما يُسمَع على الطريق المعروفة، إلا أن الفراء قد حكى أن المدّ في هذا المقصور، هو حجّة ولا سبيل إلى ردّ قوله. فقال أبو الفتح: هكذا هو، وما أصحّ حكايتك، ولكنّ قلبي لا يطمئن إلى مدّ هذا الاسم، لأنه لم يأت في كلامهم ممدودًا، فقال ابن فارس: قد أنشد الفراء قول الشاعر: سيُغنيى الذي أغناك عيى فلا فقرٌ يدومٌ ولا غناء»¹.

فالتوحيدى تطرق لهذه الكلمة الصرفية "الغنى" هل هي ممدودة أم مقصورة، فقد انتقى آراء شيوخ النحو كالفراء وابن فارس، ليعضد موقفه منها، مما ينبىء أن التوحيدى ضليع بمختلف العلوم والمعارف خاصة العقلية منها وما النحو والصرف إلا جزء من هذه العلوم.

كما قد يأخذ الانتقاء صورة جديدة مغايرة ليست فيها خصومة أو تحيز، مختلفة عما ألفناه في "البصائر والذخائر" و"الإمتاع والمؤانسة"، فالفكرة نفسها أوردتها التوحيدى في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" على لسان السيرافى، مخاطبا متى «وأنت لو فرغت بالك وصرفت غايتك إلى معرفة هذه اللغة التي تحاورنا بها، وتجارينا فيها، وتدارس أصحابك بمفهوم أهلها؛ لعلمت أنك غني عن معاني يونان كما أنك غني عن لغة اليونان»².

ففي نص الإمتاع كانت النبرة حادة على لسان السيرافى النحوي، فكان التوحيدى دائما إزاء كل شخصية يعقب بعد اسمها بصفة توجهها، وكأنه يعلن عن مذهبها، وعمّا ينتظر من النص المسند إليها.

أما إذا جئنا إلى كتاب "البصائر والذخائر" فإننا نجد فيه الكثير من الهزل الذي يعد وسيلة توظف من خلالها لمناقشة العديد من الأفكار الخطيرة، من هذه الوسائل: "الأحلام"، التي انتقدت بها

¹ - أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين، ص 326.

² - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 120.

سلطة بني أمية كيزيد بن معاوية وبعض ولائهم، كما ضيعت رغبته في الحصول على منصب في السلطة أو العلم، ولعل ما يمثل دور الأحلام في التعبير عن أفكار خطيرة ما دار في مراسلة حلمية بين الحجاج وعبد الله بن مروان، فقد اتخذ الحجاج الحلم ذريعة لتبليغ أفكاره، فأجابه عبد الله بحكم، ففطن الحجاج لخطئه فقال: «إن عاقبة التكلف مذمومة»¹.

ومن ضمن الوسائل كذلك: كلام المجانين والحمقى ممن انتقد الدولة الأموية: «قيل لبعض المغفلين: ما تقول في معاوية؟ قال: أقول رحمه الله ورضي عنه، قيل فما تقول في ابنه يزيد قال: أقول: لعنه الله ولعن أبويه... أولوا آياتٍ مشابهاً وتفكَّهوا بالقضاة»²، ومن ضمنها أيضاً تسمية الأسماء وتصحيفها، يقول التوحيدى: «دخلت أم أفعى العبدية على عائشة رضي الله عنها قالت: يا أم المؤمنين، ما تقولين في امرأة قتلت ابناً لها صغيراً؟ قالت: وجبت عليها النار، قالت: فما تقولين في امرأة قتلت من أولادها الأكابر عشرين ألفاً؟ قالت: خذوا بيد عدوة الله»³.

فهذه الوسائل التعبيرية ينتقيها التوحيدى لتعبر عن مغاز عميقة، ومعان بعيدة هي أبعد وأعمق من دورها الهزلي الفكاهي. فهو يعرض لحكمة من نوع خاص، حكمة المهمشين والغوغاء والمنحرفين، هذه الشرائح الاجتماعية كان لها حضور بارز في عصر التوحيدى، فليس من الممكن أن يغفل عن هذه الشريحة، ليؤكد أن المجتمع متنوع ويشمل كل الأصناف.

وهذه النظرة إلى المجتمع هي نفسها التي أوردها التوحيدى في كتاب "المقابسات: العقل بأسره لا يوجد في شخص إنسي، وإنما يوجد منه قسط بالأكثر والأقل، والأشد والأضعف. والموجود في العامة وأشبه العامة إنما هو قوة متصاعدة عن الطبيعة قليلاً بعد التباسها بها... ثم إن هذه القوة

¹ - أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر، ج4، ص 144.

² - المصدر نفسه، ج5، ص 9.

³ - المصدر نفسه، ص 193.

قد ترقى ترقياً بعد ترق حتى تلتبس بالنفس الناطقة التباساً ما، إلا أنه يكون معهما ظل من الطبيعة على قلة وكثرة وزيادة ونقص، فيكون الصواب أغلب، والعرفان أقرب»¹.

فهذا النص يتداخل نصياً مع نص "الإمتاع والمؤانسة" الذي يقول فيه: «العقل يحكم في الأشياء الروحانية البسيطة الشريفة من جهة الصُّورِ الرفيعة، والعلائقُ التي بين المعقولات والمحسوسات مانعت العقل، والعقل من خلَّص الباقيات الخالدات الدائمات القائمات الثابتات من حومة الكائنات الفاسدات البائتات الذاهبات الحائلات الزائلات المائلات البائتات»².

وهكذا تجلّى تداخل نصوص التوحيدي فيما بينها "المقابسات"، "مثالب الوزيرين"، "الإمتاع والمؤانسة" و "الهوامل والشوامل"، والقائم على فكرة "الانتقاء"، فالتوحيدي كان ينتقي من هذه النصوص ما يبين موقفه، ويعضد حجته، بحيث طرق العديد من المسائل اللغوية والفلسفية والنفسية وحتى الاجتماعية، مما يؤكد على سعة اطلاعه، وأنه حقاً يستحق أن يلقب بفيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة.

2-4- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع رسائل التوحيدي الأخرى: (ثمرات العلوم، رسالة

السقيفة، الرسالة البغدادية):

يعد كتاب "ثمرات العلوم" من مؤلفاته المهمة، فمن خلال العنوان يبدو أن التوحيدي ضليع بمختلف العلوم، فقد استطاع أن يحصد أغلبها، عقلية كانت أم نقلية: من فلسفة، ومنطق، وعلم الكلام، ونحو، وفقه، وغيرها... من هذه العلوم نجد علم النحو الذي يقول عنه في "ثمرات العلوم": «وأما النحو فمقصود على تتبع كلام العرب في إعرابها ومعرفه أخطائها وصوابها، واعتياد ما تواطت عليه وألفت استعماله، ولولا انفتاح أبواب المعاني به لم يكن في النحو أكثر من مخالفة الحركة باللفظ، لكن قد صح بالتجربة والاستعراض أن في مخالفة حركات الألفاظ فساد المعاني

¹ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 127، 128.

² - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 192.

والأغراض. ولا بد لنا ما دمنا تبعا لهذه الأمة - أعني العرب - من الاقتداء بهم، والاقتفاء لأثرهم، من غير تحريف ولا تجزيف»¹.

هذا النص جاء متداخلا مع نص: "الإمتاع والمؤانسة"، فقد أورد التوحيدي قول أبي سعيد في معاني النحو: «معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخي الصواب في ذلك وتجنب الخطأ من ذلك، وإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون سائغا بالاستعمال النادر والتأويل البعيد، أو مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم»².

وهكذا نجد نصي التوحيدي متداخلين فيما بينهما فكلاهما تطرق لمسألة لغوية، وهي مفهوم النحو العربي، وكيفية ضم الكلمات مع بعضها البعض مراعاة للجانب النحوي، وهو ما أقره بعده الجرجاني لما قعد لنظرية النظم.

فمن الرسائل التي جاءت متناصدة مع كتاب: "الإمتاع والمؤانسة" نجد: "رسالة السقيفة"، (سقيفة بني ساعدة) حول من يخلف الرسول صلى الله عليه وسلم بعد موته، حيث وقع خلاف بين المهاجرين بقيادة أبي بكر الصديق، والأنصار بقيادة سعد بن عبادة، لينتهي هذا الخلاف بمبايعة الصديق رضي الله عنه بالخلافة، حيث «اتخذ الطالبيون والشيعة من تلك السقيفة منطلقا للكلام في الخلافة والإمامة، إذ كان الإمام علي رضي الله عنه منهمكا في تشييع جثمان الرسول المكرم، ولم يحضر اجتماع السقيفة»³.

لقد كان موضوع الرسالة يلتقي مع موضوع: "الإمتاع والمؤانسة" في بعض الجوانب، فهذه الرسالة لها مؤدى تاريخي ومؤدى مذهبي ينحو منحى أهل السنة، ويجري عقلا نيا في تيارات المعتزلة

1- أبو حيان التوحيدي: ثمرات العلوم، تحقيق: أنور محمود زناطي، محمد غالب علي بركات، دار سحر، تونس، 2010، ص 26.

2- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 109.

3- علي شلق: أبو حيان التوحيدي والقرن الرابع الهجري، ص 184.

وهو ما لم يرم إليه التوحيدى، بل كان كلامه موجهًا لخصميه: أبو الفضل بن العميد، والصاحب بن عباد، وهما من الأدباء الكبار، والمتشيعين النافذين، ومن رجال الدولة البويهية في أرجان وشيراز، فجاءت هذه الرسالة لتهدم منحاهما المذهبي بصدد الإمامة.

بدأها التوحيدى بقوله: «سمرنا ليلة عند القاضي أبي حامد أحمد بن بشر المروروذى العامري ببغداد في دار ابن حشان في شارع الماذبان، فتصرف الحديث به كل متصرف، وكان معنا، مقنا، مخلطا، مزبلا، غزير الرواية، له في كل جو متنفس، ومن كل نار مقتبس، فجرى حديث السقيفة وشأن الخلافة، فركب كل منا متنا، وقال قولاً، وعرض بشيء، ونزع إلى فن، فقال: هل فيكم من يحفظ رسالة أبي بكر الصديق لعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما وجواب علي له ومبايعته إياه عقب تلك المناظرة؟ فقالت الجماعة التي بين يديه: لا والله! قال: هي من نبات الحقائق، ومخبات الخزان في الصناديق، ومد حفظتها ما رويتها إلا للمهلي في وزارته، وكتبها عني في خلوة»¹.

فالتوحيدى عرض لمسألة الإمامة، وكيف بايع علي بن أبي طالب أبا بكر الصديق رضي الله عنه، وفي هذا تجسيد لمذهب المتكلمين الذين خاضوا في مسألة الإمامة، وأنها لا تجوز إلا للأفضل، وأن أبا بكر أفضل الصحابة، لذا تم الإجماع على توليه الخلافة.

كما نجد في "الإمتاع والمؤانسة" إشارة للفتن المشتعلة بين العرب والعجم، هؤلاء الذين اتصفوا بالعديد من المثالب التي تتنافى والمبادئ الإسلامية، كل هذا حتى يعطي الشرعية الدينية لخلافة الصديق رضي الله عنه، فيطرح «مسألة الإمامة، التي تجادل حولها المعتزلة والسنة والشيعة، ويدعو إلى ما كانت عليه النبوة الصافية»²، فالرسالة المحمدية حثت على الشورى، وعدم الاستبداد بالرأي، وهذا ما لمسناه في حادثة السقيفة، حيث تم إجماع الصحابة على تولي الصديق خليفة الرسول صلى الله عليه وسلم للمسلمين كافة، وهذا النهج ضلت عنه الدولة البويهية، فاشتعلت نيران الفتنة بين

¹ - أبو حيان التوحيدى: ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدى (رسالة السقيفة، رسالة في علم الكتابة، رسالة الحياة)، ص 5، 6.

² - خولة ميسي: الأربعون ليلة لأبي حيان التوحيدى: مقارنة سوسيو نصية، أطروحة دكتوراه علوم (مخطوطة)، كلية الآداب

واللغات، قسم: اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي، الجزائر، 2017، ص 411.

مختلف المذاهب من شيعة وسنة حول مسألة "الإمامة" فانبرى التوحيدى موضحاً رأيه بقوله: «ولكن لما ضعف الدين وتحلحل ركنه وتداوله الناس بالغلبة والقهر، فتناول له ناس من آل رسول الله صلى الله عليه وسلم بالعجم وبقوتهم ونهضتهم وعادتهم في مساورة الملوك وإزالة الدول، وتناول العز كيف كان، وما وصل إلى هذه العدالة والطهارة والزهد والعبادة والورع والأمانة، ألا ترى أن الحال استحالت عجماً: كسروية وقيصرية، فأين هذا من حديث النبوة الناطقة، والإمامة الصادقة»¹.

فالتوحيدى أبرز خطورة حكم الأعاجم، مبرزاً النتائج المترتبة عن ذلك، فقال: «كان من نتائجها هذه الفتن والمذاهب، والتعصب والإفراط، وما تفاقم منها وزاد ونما وعلا وتراقى، وضاعت الحيل عن تداركه وإصلاحه، وصارت العامة مع جهلها تجد قوة من خاصتها مع علمها، فسفكت الدماء واستبيح الحرم، وشتت الغارات، وخربت الديارات، وكثر الجدال، وطال القيل والقييل، وفشا الكذب والمحال، وأصبح طالب الحق حيران، ومحب السلامة مقصوداً بكل لسان وسنان، وصار الناس أحزاباً في النحل والأديان»².

هذا الانحراف عن العدل، والظلم الذي قام به هؤلاء العجم انعكس سلباً على حياة المجتمع، فانتشرت الموبقات بشتى أنواعها من سفك للدماء، واستباح للمحرمات، وكثرة الجدل والنفاق، وسوء الأخلاق. كل هذا أدى بالتوحيدى لإيراد حديث الرسول صلى الله عليه وسلم في كتابه "الإمتاع والمؤانسة": «وقال أبو هريرة: عن النبي صلى الله عليه وسلم: ستحرصون على الإمارة، وستكون حسرة وندامة يوم القيامة، فنعمت المرضعة وبئست الفاطمة»³.

كما نجد كتاب "الرسالة البغدادية" من أهم مؤلفات التوحيدى التي تناصت مع مؤلفاته الأخرى، خاصة "الإمتاع والمؤانسة"، فالرسالة تكشف عن عادات وأخلاق البغداديين على اختلاف طبقاتهم، فهي تدور حول رجل بغدادى دخل داراً في أصبهان، حيث مكث بها يوماً، فاتخذها وسيلة

¹ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 274.

² - المصدر نفسه، ص 274.

³ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 276.

للمقارنة بينها وبين بغداد «فامتدح طيب هوائها، وأثنى على تأنق البغداديين، في لباسهم ومساكنهم، وعطورهم وموائدهم، وفي مجالس شراهم وغنائهم»¹.

لقد امتدح التوحيدى بغداد التي عاش بها في صباه، بحيث قدم لها العديد من الأوصاف الجميلة: كوصف الرياحين، والملابس، والعطور وغيرها، بالإضافة إلى وصف النساء المغنيات الراقصات والعازفات و الجوارى، وهذا في قوله في "الرسالة البغدادية": «وتبرز معصما كأنه نجم يلوح، وكفًا كالجمار، أو سبيكة الفضة، وتناول عودًا من عودٍ أو ساج، منقوشًا بالعاج، في خريطة دياج، وتجس أوتاره بأنامل كأنها مساويك إسحل، مطرّفة بالعناب، أو قوادم حمامة، أو أنابيب لؤلؤ، أو مدارى فضة، أو أقلام لجين، مقمّعة بالعقيق... وتفتتح غناءً أعذب من تيار الفرات في أيام الزيادات، غناء تستنزه من الرأس، وتستقبله بضمفو الصدر، وتفيته في مجاري الحلق، وتكسره في مجاري النّفس»².

فهذا النص جاء متناصا مع نص "الإمتاع والمؤانسة" لما عرّج التوحيدى في إحدى لياليه إلى وصف غناء الجوارى. فقال: «ولا طرب ابن الأزرق الجرجرائي على غناء سُنْدَسَ جارية ابن يوسف صاحب ديوان السّواد إذا تشاجت وتدلّكت، وتفتلت* وتفتلت* وتكسرت وتيسرت، وقالت: أنا والله كسلانة مشغولة القلب بين أحلام أراها رديئةً، ونجّت إذا استوى التوى، وأمل إذا ظهر عشر، ثم اندفعت وغتت: مجلس صبيّين عميدَيْن • ليسا من الحُبِّ بخلوَيْن
قد صيّرًا رُوحيهما واحداً واقتمّاه بين جسمَيْن»³.

¹ - أبو حيان التوحيدى: الرسالة البغدادية، مقدمة المحقق، ص 5.

² - المصدر نفسه، ص 202-204.

* تفتلت: تلوّنت.

• العميد: المريض الذي لا يستطيع القعود إلا إذا عمد بوسادة، ويكون من هم أو عشق.

³ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ص 331.

وفي الأخير يمكن القول أن ثمة العديد من نصوص التوحيدى متعاقبة فيما بينها تناصيا، فقد استطاع وضع نص "الإمتاع والمؤانسة" في دائرة من النصوص المختلفة والمتشابهة، والتي تشكل رافدا أساسيا في تكوين نظامه الداخلي، فتلقى الإمتاع والمؤانسة في ضوء نصوص أخرى متناصة معه تجعل القارئ يمارس كل نشاطه التأويلي لفهمه وتلمس وظائفه، فالتوحيدى لا يهدف إلى توصيل معنى وحيد ومحدد إلى القارئ، بل ينسج نصا متعدد الدلالات والوظائف، ويفترض هذا التصور امتلاك نص "الإمتاع والمؤانسة" قدرا من الحوارية مع نصوص أخرى، أثرت فيه وأسهمت في تحديد مرجعيته.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الدراسة لسرد أبي حيان التوحيدي توصلنا إلى مجموعة من النتائج نحملها في

النقاط الآتية:

- استطاع التوحيدي أن يحقق الشعرية والجمالية في خطابه السردى، ففي أخباره كان فنانا في رصد مختلف مواضيعه، أين مزج بين الواقع والمتخيل، عامدا إلى تغيير صيغته المباشرة إلى صيغة غير مباشرة، ليكون الخبر عنده ذا طبيعة تمثيلية، بحيث يعيد تأسيس الواقع والأحداث والشخصيات.

- حققت أخبار التوحيدي الارتواء المعرفي للمتلقى، فالاستمتاع، وهذا بفضل حسن انتقائه لأصحاب الأخبار من الخلفاء، محاولا في ذلك الجمع بين الوظيفة السردية التخيلية، والوظيفة التداولية، بغرض الإسهام في جمالية الخطاب السردى عنده، وهي مقاصد لا تخرج في الغالب عن المقاصد الدينية والفكرية والهزلية، كما أنها أخبار منها ما يتسم بالغرابة والهزل، ومنها الأخبار التاريخية.

- شكلت النادرة عند التوحيدي، أحد الأشكال السردية التي حققت الشعرية للخطاب السردى التوحيدي، وهذا بنوعيتها الموجزة والممتدة التي تخوض في التفاصيل والجزئيات، والتي تهدف إلى الإمتاع بواسطة السرد، والإقناع بواسطة الحجة، فكانت أغلب نوادر التوحيدي متعلقة بالتبعية للسلطان التي شغلت جميع المثقفين في ذلك الوقت، بالإضافة إلى المحورين الديني والاجتماعي، وهذا في قالب هزلي فكاهي، خصيب الدلالة حتى تحقق بعدها الجمالي والإمتاعى.

- شغلت الحكاية عند التوحيدي مساحة أدبية واسعة، بحيث انفتحت على شخصيات متنوعة: رجال السلطة، العوام، الظرفاء، السفهاء؛ وهذا بغرض التأثير في المتلقى الذي يحتفي بالحكاية احتفاءه بالأنواع الأدبية الأخرى.

- تهدف الحكاية عنده إلى شرح القيم الثقافية والشخصية لبعض رجال العصر، وممارساته السلبية، وهذا من خلال إبراز التوتر والتناقض الاجتماعى، وتحدي السلطة السياسية، الدينية والأدبية،

وتغليظ كل ذلك بوظيفة أدبية مطردة لإحداث الأثر الجمالي لدى المتلقي وتقبل وجهة نظر الراوي، ولعل حكاية أبي القاسم البغدادي أو الرسالة البغدادية تعد نموذجا مكتملا للحكاية عند التوحيدي، وهذا بفضل توفرها على المكونات الأساسية للحكاية: من شخصية، وفضاء، وزمن، وأحداث، فالشيء المهم في البنية السردية لهذه الحكاية هو تغير الراوي "الأزدي"، الذي تكفل بتقديم شخصية البغدادي، ليصبح البغدادي نفسه، فيتحول الراوي الخارجي إلى راو داخلي، يبدأ برواية حكايات فرعية، ليصبح بذلك راو داخليا وخارجيا في الوقت نفسه، وهنا مكمن المتعة الفنية في هذه الحكاية.

- شكلت الصورة الفنية عند التوحيدي أحد أبرز مظاهر شعرية الخطاب السردية عنده، والتي بنيت على خصوصية الحكيم في الخطاب، وهذا من خلال إعادة بناء الحدث الكلامي في قالب جديد في المكان والزمان الغائبين، فهو يعمد إلى رسم الشخصيات والأحداث والمواقف ويقربها لدرجة إحساس القارئ أنه أمام شريط حي نابض بالحياة والموضوعية.

- إن شعرية الصورة عند التوحيدي لا تقتصر على الذم فحسب، بل أورد العديد من الأوصاف يتقاطع فيها أسلوب المدح والذم ليزيد من الصورة جمالية وشاعرية.

- ارتقى التوحيدي بالوصف المشهدي إلى صيغة ذات خصائص نوعية توحى بمنظومة أدبية مميزة، وكفاية جمالية ترقى إلى مستوى شعرية الخبر أو النادرة أو الحكاية، فالأوصاف المشهدية عنده عمدت إلى تمثيل الواقع تمثيلا جماليا، يحمل طابعا إبداعيا عامدا فيه إلى تشخيص الوقائع والأحداث بمستوى ينحو منحى ساخرا تهكميا هزليا، يعالج من خلاله الازدواجية الأخلاقية في المجتمع، في قالب فني رصين، أين تتداخل الثوابت الموضوعية والشخصية في الوصف المشهدي ليتأرجح بين التصوير المجازي والتنغيم السجعي والجناس؛ لتحقيق الواقع الجمالي.

- إن جمالية الوصف تكمن في عملية القلب التي يمارسها التصوير، من خلال استحضار القيم السلبية في مواجهة القيم المرجعية للشخصية، وفي التعدد في الإيحاءات التصويرية للشخصية والأنساق الكلامية، والمواقف وتفصيلات الحركة، الذي يعد العمق الأدبي للمشهد.

- اتخذت بعض الصور عند التوحيدي بعدا انزياحيا، متخذة شكل الفجوة: مسافة التوتر، ففاعلية القراءة الانزياحية للسرد عند التوحيدي تكمن في عمق الصورة الفنية عنده، بحيث تفتح القراءة أطرافها وحدودها على معان كثيرة، بتجاوز مقصدية التوحيدي، إلى مقصدية النص نفسه؛ وهذا من خلال إنتاج صورة فنية أكبر وأشمل وأجمل.

- كان لصور الهجاء الساخر عند التوحيدي الجوانب الإبداعية اللافتة للنظر في خطاب التوحيدي السردى، بحيث أهله مزاجه الحاد وقدرته البارعة على التدقيق في العيوب الجسمانية لتحقيق الهجاء الساخر خاصة الوزيرين ابن عباد وابن العميد، فقد حرص على وصفهما في صورة مزج من خلالها ملامح الوجه وحركات الجسم لكي تتوافر له عناصر الإضحك، وتزداد الصورة رونقا وجمالا، وهذا بفضل توظيفه للألفاظ الغريبة التي تحوي عناصر الإضحك.

- للتوحيدي قدرة فائقة في اختيار الألفاظ التي تعبر عن معانيه، فهو جاد عند الجد، هازل عند الهزل؛ وكان الاستطراد من أبرز ما يميز أسلوبه خاصة في حديثه عن الثقافة العربية، منتقلا من ليلة إلى أخرى، ومن موضوع إلى آخر، مستخدما في ذلك أسلوبا فلسفيا أدبيا، بحيث كان يدرك أن كل محسوس ظل من المعقول، وأن الحسيات معابر العقلية.

- كما كان "الازدواج" من أهم مظاهر الجودة في صناعة الكلام عنده، فقد اختاره التوحيدي متأثرا بأستاذه الجاحظ؛ وهذا لإحداث نوع من الإيقاع الموسيقي، الذي يتصف بتفاعل الصوت والتركيب والدلالة، مما يشكل تأثيرا سمعيا إيجابيا في تزيين الكلام ورونقه بكل تنويعاته، فكان الازدواج التقابلي، والازدواج الترادفي، والازدواج التقسيمي.

- اعتمد التوحيدي أسلوب الاستفهام الذي يحمل العديد من المعاني، فهو ينأى عن كونه مجرد سؤال بحاجة إلى إجابة، إذ يثير تساؤلات تقلق المتلقي وتربك القارئ، فصيغ الاستفهام التي حققت الإقناع والبلاغة، قامت بترتيب الأوضاع اللسانية وكذا وحدات الدلالة، وهذا بالاعتماد على الوصف والتمثيل والتشبيه والاستعارة.

- يعد الإيقاع جزءاً من شعرية اللغة عند التوحيدي، ليس في بعده المعرفي، وإنما كمزية فيها، فالإطراب يعد جزءاً رئيسياً في الشعرية بالإضافة إلى نفسية المتلقي وكفايته المعرفية والثقافية التي تمثل الطرف الثاني لعملية الإيقاع، فالتوحيدي يعمد إلى تشغيل التفعيللة داخل الأسلوب النثري، بحيث جعل من اللغة النثرية تتسم بالشاعرية، مورداً الإيقاع في شكلين: الجناس: الذي استخدمه بكثرة وهذا لجلب المتلقي حتى يشعره باللذة والنشوة التي تعتربه عند سماعه فونيمات متماثلة بين الدوال، وكذا التكرار: الذي يعمد فيه إلى صياغة العبارة وبناء الأسلوب الذي اتخذ أكثر من شكل وأكثر من صورة، بحيث وظف أنواعاً متعددة: تكرار المفردة، تكرار الصيغة، تكرار الأسلوب.

- لقد كان للتناص حضور قوي عند التوحيدي، خاصة التناص المباشر، متمثلاً في الاستشهاد والاقتراب والتضمين، فالعديد من نصوصه متناصّة مع بعضها داخلياً، أم مع نصوص أخرى خارجية، وهذا في قالب سردي جميل؛ ليدل على ما يذهب إليه من مفاهيم وأفكار وعلوم ومعارف؛ لذا تنوعت صور التناص عنده، فكان التناص الديني، والتناص الأدبي، والتناص الفكري والفلسفي، والتناص العلمي.

وعليه فالتوحيدي يمتلك قدرة معرفية وعلمية واسعة أهلتة أن يغوص في مختلف أشكال الخطاب السردى العربى القديم، بحيث أحاط بالنص السردى من جميع جوانبه: الفنية واللغوية والأسلوبية والمعرفية، لينطلق من خلاله محققاً ما يعرف بشعرية الخطاب السردى، بحيث استطاع أن يتجاوز المؤلف إلى غيره، في قالب سردي جميل، أربك القارئ وحقق له المتعة الفنية والأدبية، وجعله يقف بإجلال لهذا الأديب الذي طور النثر العربى في القرن الرابع الهجرى شكلاً ومضموناً، وجعله يتجه وجهة جديدة لم يألفها الأدباء من قبل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية حفص.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- 1- إبراهيم الحصري القيرواني: جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق: محمد علي البحوي، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
- 2- أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2003.
- 3- ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، تحقيق: حفي محمد شرف، نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت).
- 4- أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر، محمد عبدة عزام، مكتبة التجاري للطباعة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
- 5- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
- 6- أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
- 7- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
- 8- أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 1999.
- 9- أبو حيان التوحيدي: ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، سوريا، (د ط)، 1951.

- 10- أبو حيان التوحيدي: ثمرات العلوم، تحقيق: أنور محمود الزناقي، محمد غالب علي بركات، دار سحر للنشر، تونس، (د ط)، 2010.
- 11- أبو حيان التوحيدي: رسائل أبي حيان التوحيدي، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار طلاس، دمشق، سوريا، (د ط)، 1985.
- 12- أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية، تحقيق: عبود الشالجي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط2، 2010.
- 13- أبو حيان التوحيدي: الصداقة والصديق، تحقيق: الشرييني شريدة، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د ط)، 2007.
- 14- أبو حيان التوحيدي: مثالب الوزيرين، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1998.
- 15- أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 1999.
- 16- أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، تحقيق: سيد كروي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 17- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد محي الدين، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ط1، 1984.
- 18- أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976.
- 19- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 2003.
- 20- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البخلاء، تحقيق: طه الحاجزي، دار المعارف، مصر، 1958.

- 21- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998.
- 22- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969.
- 23- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- 24- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: أحمد زكي العدوي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1371 هـ .
- 25- أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي: أخبار الطراف والمتماجنين، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجابي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 1997.
- 26- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تحقيق: أحمد صقر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (د ت).
- 27- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3، 1992.
- 28- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992.
- 29- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: أبو إسحاق الحويني، مج5، مؤسسة الريان، دار ابن الجوزي، السعودية، ط1، 1431 هـ.
- 30- عبد الله بن مسلم بن قتيبة: عيون الأخبار، تحقيق: أحمد زكي العدوي، ج2، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د ط)، 1925.
- 31- محمد بن يزيد المبرد: الكامل، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ج3، دار الفكر العربي، القاهرة،

32- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

33- أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. (د ط)، (د ت).

ثانيا: المراجع العربية:

1- إبراهيم عبد القادر زيد: السرد في التراث العربي: كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجاً، عين

للدراستات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2009.

2- إبراهيم عبد المنعم: بلاغة الحجاج في الشعر العربي: شعر ابن الرومي نموذجاً، مكتبة الآداب،

القاهرة، ط1، 2007.

3- إبراهيم الكيلاني: أبو حيان التوحيدي، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر العربي، القاهرة، مصر،

ط4، (د ت).

4- إبراهيم الكيلاني: رسائل أبي حيان التوحيدي، دار طلاس للدراسات والترجمة، 1995.

5- إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد،

الأردن، ط1، 2011.

6- إحسان عباس: أبو حيان التوحيدي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د ط)، 1956.

7- إحسان عباس: الخطابة العربية في عصرها الذهبي، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1969.

8- أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.

9- أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات

وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 2002.

10- أحمد المدني: في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1989.

11- أميمة صبحي: حجاجية الخطاب في إبداعات التوحيدي، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن،

ط1، 2015.

- 12- أنور لوقا: أبو حيان التوحيدي وشهر زاد، دار الجنوب للنشر، تونس، (د ط)، 1999.
- 13- بسام قطوس: استراتيجية القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الإربد، الأردن، ط1، 1998.
- 14- بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية: قراءة مشروع لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- 15- بشير تاويرت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2008.
- 16- أبو بكر العزاوي: الخطاب والحجاج، الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
- 17- تمام حسام: الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د ط)، 1988.
- 18- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983.
- 19- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تحقيق: مبارك حنون ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1996.
- 20- جمال الغيطاني: خلاصة التوحيدي: مختارات من نشر أبي حيان التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)، 1995.
- 21- جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1998.
- 22- حاتم الصكر: مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان (د ط)، 1999.
- 23- حافظ صبري: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

- 24- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
- 25- الحسن بوتيا: أخلاق الوزيرين لأبي حيان التوحيدي بين الواقع والفن، المطبعة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1، 2007.
- 26- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- 27- حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
- 28- زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، (د ط)، (د ت).
- 29- زكرياء إبراهيم: سيكولوجيا الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت).
- 30- زكرياء إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت).
- 31- ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- 32- سامية الدريدي: دراسات في الحجاج، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.
- 33- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- 34- سعيد جبار: التوالد السردي: قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2006.
- 35- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
- 36- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

37- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

38- سعيد يقطين: السرد و التحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

المغرب، ط1، 2012.

39- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

40- سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت،

ط1، 1997.

41- سليمان الطالي: بلاغة النادرة في الأدب العربي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2010.

42- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، 2002.

43- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط14، (د ت).

44- صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، كلية: الآداب، جامعة

منوبة، تونس، (د ط)، 2001.

45- صلاح فضل: أشكال التخييل: من فئات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر،

لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

46- صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

47- صلاح فضل: شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصص والقصيد، عين للدراسات

الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط2، 1995.

48- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية: قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

سوريا، (د ط)، 2004.

49- طه عثمان عمران وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات، القاهرة، (د ط)، 1996.

50- طه عثمان عمران وادي: القصة بين التراث والمعاصرة، نادي القصيم الأدبي، الرياض،

السعودية، (د ط)، 2000.

51- عاصي مشبال: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

52- عبد الأمير الأعسم: أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط3، 1986.

53- عبد الرحيم أبو الصفا: حداثة التراث، شعرية التناص وجمالية التلقي من انزياح النص إلى انزياح القراءة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط9، 2013.

54- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.

55- عبد السلام المسدي: عبد السلام، بين النص وصاحبه: أبو حيان التوحيدي، نزار قباني، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، (د ط)، (د ت).

56- عبد العالي بشير، تحليل الخطاب السردى والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د ط)، (د ت).

57- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1988.

58- عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1986.

59- عبد القادر عميش: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل: مقارنة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2006.

60- عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردى: سردية الخبر، دار الأملية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011.

61- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة

- العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
- 62- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د ط)، 2008.
- 63- عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم، بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1925.
- 64- عبد الله الغدّامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشریحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1990.
- 65- عبد الله الغدّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.
- 66- عبد الله محمد الغزالي: المنجز السردى العربي القديم، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2011.
- 67- عبد المجيد الشرفي: لبنات في قراءة النصوص (حادثة أبي حيان)، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2011.
- 68- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1997.
- 69- عبد الواحد حسن الشيخ، أبو حيان التوحيدى وجهوده الأدبية والفنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1980.
- 70- عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد العيد العريان ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 1978.
- 71- عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص: المفهوم، العلاقة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 72- عثمان الميلود: شعرية تودوروف، دار عيون المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- 73- عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثر، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

- 74- علي أحمد سعيد (أدونيس): في الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985.
- 75- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، الأندلس، بيروت، 1980.
- 76- علي شلق: أبو حيان التوحيدي والقرن الرابع الهجري، دار الاجتهاد للأبحاث والنشر والترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 77- عمر الدقاق: أعلام النثر الفني في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 2004.
- 78- فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، (د ط)، 2000.
- 79- فاطمة عبد الله الوهبي: نقد النقد في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 2011.
- 80- فرج بن رمضان: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، دار محمد علي الحامي، صفاقص، تونس، ط1، 2010.
- 81- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- 82- لطفي فكري محمد الجودي: فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي: قراءة في إشكالية النوع ومكونات البنية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011.
- 83- محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
- 84- محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي: دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
- 85- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط3، 1990.
- 86- محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

- 87- محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، 2001.
- 88- محمد عزيز الحبابي: مفاهيم مبهممة في الفكر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر (د ط)، (د ت).
- 89- محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988.
- 90- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- 91- محمد الولي: مدخل إلى بلاغة المحسنات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
- 92- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، كلية الآداب، منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- 93- محمد الماكري: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- 94- محمد مشبال: البلاغة والخطاب، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014.
- 95- محمد مشبال: البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، المغرب، ط1، 2010.
- 96- محمد مشبال: بلاغة النادرة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2006.
- 97- محمد مشبال: بلاغة النص التراثي: مقارنة بلاغية حجاجية، دار العين، القاهرة، ط1، 2013.
- 98- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.
- 99- محمود عبد الحسين: بدران، التناس في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2012.

- 100- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- 101- مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
- 102- مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1997.
- 103- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب: "الإمتاع والمؤانسة"، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
- 104- ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
- 105- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1994.
- 106- نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، منوبة، تونس، ط1، 2007.
- 107- نور الدين صدوق: حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984.
- 108- هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية: دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 109- واصل عصام حفظ الله: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر - أحمد العواضي أنموذجا - دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
- 110- وديعة طه نجم: القصص والقصص في الأدب الإسلامي، مطبعة حكومة الكويت، 1972.
- 111- يحيى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1990.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- 1- أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1980.
- 2- إميل بنفنيست: مسائل في اللسانيات العامة، ترجمة: بوفولة بوخميس، ج1، منشورات سيراس، تونس، (د ط)، 1995،
- 3- بورس توماشفسكي: نظرية الأغراض في نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، شبكة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1986.
- 4- بول ريكور: الزمان والسرد، الحكمة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناني، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، (د ط)، 2006.
- 5- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1980.
- 6 - تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بوعلام، دار شقيقات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
- 7- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزبان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- 8- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد برادة ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- 9- جان كوهين: النظرية الشعرية، بنية اللغة الشعرية واللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
- 10- جوليا كرسيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د ت).
- 11- جوناثان كلر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003.

- 12- جيار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
- 13- جيار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شيبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999.
- 14- ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
- 15- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
- 16- روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا العبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1984.
- 17- روجر فاوولر: اللسانيات والرواية، ترجمة: أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009.
- 18- رولان بارت: الدرجة الصفر في الكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1980.
- 19- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
- 20- رولان بارت: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: عبد القادر عفار وآخرون، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- 21- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسين البحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عفار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
- 22- رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الرباط، المغرب،

ط1، 1985.

23- رومان ياكسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

24- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، (دط)، 1987.

25- فرانسو راستي: فنون النص وعلومه، ترجمة: إدريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء،

المغرب، ط1، 1989.

26- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الأمان، الرباط،

ط1، 1990.

27- ليون سميل: التناسية: المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

28- مونرو جيمز: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: فضل العماري، دار الآصال، الرياض،

السعودية، (د ط)، 1987.

29- ميشال بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،

بيروت، لبنان، ط1، 1971.

رابعا: المعاجم العربية:

1- أحمد رضا: معجم متن اللغة، مج3، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1958.

2- بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط2، 1982.

3- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

4- مجدي وهبة، المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،

ط2، 1984.

5- محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: رفيق العجم وعلي دحروج،

مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.

6- محمد القاضي، محمد الخبو، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

7- محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج3 مادة: "خطب"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 1997.

8- ياقوت الحموي: معجم الأدياء: تحقيق: إحسان عباد، ج15، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

خامسا: الرسائل والأطاريح الجامعية:

1- خولة ميسي: الأربعون ليلة لأبي حيان التوحيدي: مقارنة سوسيو نصية، أطروحة دكتوراه علوم (مخطوطة)، كلية: الآداب واللغات، قسم: اللغة والأدب العربي، جامعة: العربي بن مهدي، أم البواقي، الجزائر، 2017.

2- سناء قطان: الصداقة والاعتراب في فكر التوحيدي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم: الفلسفة، الجامعة الأردنية، 1987.

3- فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1999.

4- نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه: قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر: 1994.

سادسا: الدوريات:

1- بشير المجذوب: ، "مجلة الدراسات"، تونس، العدد 2، نوفمبر: 1977.

2- لوتمان يوري: "مجلة عيون المقالات"، المغرب، ع 8، 1987.

3- بول ريكور: "مجلة العرب والفكر العالمي"، ع3، 1988.

4- محمد خير البقاعي: "مجلة عالم الفكر"، الكويت، مج27، ع1، سبتمبر، 1988.

5- حميش سالم: "مجلة فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 14، ع3، جانفي 1995.

6- هالة أحمد فؤاد: "مجلة فصول"، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

7- عبد المجيد الشريفي، "مجلة فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج14، ع 4، جانفي 1996.

8- وداد القاضي: "مجلة فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع4، مج14، جانفي 1996.

9- بشرى موسى صالح: "مجلة علامات في النقد"، جدة، السعودية، مج1، ج4، جوان 2001.

10- هالة أحمد فؤاد: "مجلة نزوى"، عمان، الأردن، ع61، جانفي 2010.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

- مقدمة:.....أ-ح
- الفصل الأول: مفاهيم الشعرية والخطاب:.....10-76
- أولا: مفاهيم الشعرية:.....10-57
- 1- الشعرية في الموروث العربي:.....10-36
- 1-1- الشفاهية والكتابية.....11-17
- 1-2- الشعرية العربية في الموروث النقدي والبلاغي(النص الشاهد وعمود الشعر).....17-26
- 1-3- الشعرية عند الجرجاني والقرطاجني(النظم والتخييل).....27-36
- 2- الشعرية عند النقاد الغربيين:.....36-48
- 2-1- الشعرية عند تودوروف.....36-40
- 2-2- الشعرية عند رومان جاكسون.....40-43
- 2-3- الشعرية عند جان كوهين.....43-48
- 3- شعرية السرد:.....48-57
- ثانيا: مفاهيم الخطاب:.....57-76
- 1- الخطاب لغة:.....57-59
- 2- الخطاب والنص:.....59-69
- 3- الخطاب والقصة والنص:.....69-76

الفصل الثاني: شعرية البنية السردية عند التوحيدي:141-78	
1- شعرية الخبر:96-80	
1-1- الغرابة.....91-88	
1-2- الخبر التاريخي.....95-92	
2- شعرية النادرة:.....105-95	
2-1- النادرة الموجزة.....99-97	
2-2- النادرة الممتدة.....104-99	
3- شعرية الحكاية:.....141-104	
3-1- الشخصية الحكائية.....121-115	
3-2- الراوي:.....128-121	
3-2-1- الراوي الخارجي العليم بكل شيء.....123-122	
3-2-2- الراوي الشاهد.....125-123	
3-2-3- الراوي المشارك.....128-125	
3-3- الفضاء الحكائي:.....141-128	
3-3-1- الفضاء كمعادل للمكان.....130-129	
3-3-2- الفضاء النصي.....131-131	
3-3-3- الفضاء الدلالي.....132-131	
3-3-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية.....133-132	
3-4- الزمن الحكائي:.....141-133	

الفصل الثالث: شعرية الصورة عند التوحيدي: 143-210.

1- صورة الشخصية: 144-158.

2- مسح الصورة عند التوحيدي: 158-174.

3- التشخيص في صور التوحيدي: 174-179.

4- شعرية الوصف المشهدي: 179-189.

5- الصورة السردية: 189-201.

6- الصورة الانزياحية: 201-210.

الفصل الرابع: خصائص الخطاب السردى عند التوحيدي: 212-302.

أولاً: شعرية اللغة: 212-264.

1- الاستطراد: 219-223.

2- الازدواج: 223-238.

1-2- الازدواج التقابلي: 226-228.

2-2- الازدواج الترادفي: 230-230.

3-2- الازدواج التقسيمي: 232-238.

3- الاستفهام: 238-245.

4- الإيقاع في لغة التوحيدي: 245-264.

1-4- الجناس (الدقة اللفظية): 254-258.

2-4- التكرار: 258-260.

1-2-4- تقنية الإصااة والمخارفة: 260-262.

2-2-4- تكرار العنصر المعجمى نفسه: 263-264.

ثانيا: التناص عند التوحيدي:.....:302-264

1- التناص الخارجي:.....:283-268

1-1- التناص الديني:.....:271-268

1-2- التناص الأدبي:.....:274-271

1-2-1- التناص مع الشعر.....:272-271

1-2-2- التناص مع النثر.....:276-272

1-3- التناص الفكري والفلسفي:.....:280-276

1-4- التناص العلمي:.....:283-280

2- التناص الداخلي:.....:302-283

2-1- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع "الصدافة والصديق":287-283

2-2- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع: "الهوامل والشوامل".....:292-287

2-3- تناص "البصائر والذخائر" مع "المقابسات" و "مثالب الوزيرين".....:297-292

2-4- تناص "الإمتاع والمؤانسة" مع رسائل التوحيدي الأخرى:

(ثمرات العلوم، رسالة السقيفة، الرسالة البغدادية):.....:302-297

خاتمة:.....:307-304

قائمة المصادر والمراجع:.....:325-309

ملخص البحث:

يعد أبو حيان التوحيدي (312هـ - 414هـ) من أبرز كتاب النثر العربي القديم، ومن الذين نالوا حظوة ومكانة عند الباحثين، فله في الأدب واللغة العربية، وفي الدين والفلسفة والمنطق والتصوف. وعلم الكلام.

لقد استطاع التوحيدي من خلال كشفنا عن البنية السردية عنده أنه قد حقق الشعرية والجمالية في خطابه السردية، ففي أخباره كان فنانا في رصد مختلف مواضعه، أين مزج بين الواقع والتمثيل، عامدا إلى تغيير صيغته المباشرة إلى صيغة غير مباشرة، ليكون الخبر عنده ذو طبيعة تمثيلية.

كما شكلت النادرة عند التوحيدي، أحد الأشكال السردية التي حققت الشعرية للخطاب السردية التوحيدي، وهذا بنوعها الموجزة والممتدة التي تحوز في التفاصيل والجزئيات، والتي تهدف إلى الإمتاع بواسطة السرد، والإقناع بواسطة الحجة.

أما الحكاية عند التوحيدي فقد شغلت مساحة أدبية واسعة، بحيث انفتحت على شخصيات متنوعة: رجال السلطة، عوام، ظرفاء، سفهاء؛ وهذا بغرض التأثير في المتلقي الذي يحتفي بالحكاية احتفاؤه بالأنواع الأدبية الأخرى، فقد كانت تهدف لنقد القيم الثقافية والشخصية لبعض رجالات العصر، وهذا من خلال إبراز التوتر والتناقض الاجتماعي، وتحدي السلطة السياسية، الدينية والأدبية.

كما شكلت الصورة الفنية عند التوحيدي أحد أبرز مظاهر شعرية الخطاب السردية عند التوحيدي، والتي بنيت على خصوصية الحكاية في الخطاب، وهذا من خلال إعادة بناء الحدث الكلامي في قالب جديد في المكان والزمان الغائبين، فهو يعمد إلى رسم الشخصيات والأحداث والمواقف ويقربها لدرجة إحساس القارئ أنه أمام شريط حي نابض بالحياة والموضوعية.

كما ارتقي التوحيدي بالوصف المشهدي إلى صيغة ذات خصائص نوعية توحية بمنظومة أدبية مميزة وكفاية جمالية ترقى إلى مستوى شعرية الخبر أو النادرة أو الحكاية، فالأوصاف المشهدية

عنده عمدت إلى تمثيل الواقع تمثيلاً جمالياً، يحمل طابعاً إبداعياً عاماً فيه إلى تشخيص الوقائع والأحداث.

لقد اتخذت بعض الصور عند التوحيدي بعداً انزياحياً، الذي اتخذ شكل الفجوة: مسافة التوتر، ففاعلية القراءة الانزياحية للسرد عند التوحيدي تكمن في عمق الصورة الفنية عند التوحيدي، بحيث تفتح القراءة أطرافها وحدودها على معانٍ كثيرة، تتجاوز مقصدية التوحيدي، إلى مقصدية النص.

كما كان لصور الهجاء الساخر عند التوحيدي أحد الجوانب الإبداعية اللافتة للنظر في خطاب التوحيدي السردية، بحيث أهله مزاجه الحاد وقدرته البارعة على التدقيق في العيوب الجسمانية لتحقيق الهجاء الساخر خاصة الوزيرين ابن عباد وابن العميد.

أما إذا جئنا إلى شعرية اللغة عند التوحيدي، فإننا نجد بارعاً في اختيار الألفاظ التي تعبر عن معانيه، بحيث نوع في طريقة عرضه للأفكار جادا عند الجد، هازلاً عند الهزل. فكان الاستطراد من أبرز ما يميز أسلوبه خاصة في حديثه عن الثقافة العربية التي لجأ إليها من خلال الاستطراد، إضافة لذلك فقد كان "الازدواج" من أهم مظاهر الجودة في صناعة الكلام، فقد اختاره التوحيدي متأثراً بأستاذه الجاحظ؛ وهذا لإحداث نوع من الإيقاعات الموسيقية.

نبقى مع خصائص الأسلوب عند التوحيدي، ليصادفنا الاستفهام، و الإيقاع اللذان يمثلان أهم جوانب شعرية اللغة عند التوحيدي، أما إذا جئنا إلى التناسل عند التوحيدي، فإننا نجد العديد من نصوصه متناصلاً مع العديد من النصوص الخارجية، وهذا في قالب سردي جميل يدل على ما يذهب إليه من مفاهيم وأفكار وعلوم ومعارف.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الخطاب، السرد القديم، التوحيدي.

Research Summary:

Abu Hayyan al-Tawhidi (312 AH-414 AH) is one of the most prominent writers of ancient Arabic prose, and one of those who received a reputation and status among scholars. He has literature and Arabic language, religion, philosophy, logic and mysticism.

In his news, he was an artist in the monitoring of his various positions, where he combines reality and imagination, deliberately changing his direct formula to an indirect formula, so that the news has a representative nature

It also formed the rare at al- tawhidi, one of the narrative forms that have achieved the poetic narrative al- tawhidi discourse, and these brief and extended types that are engaged in the details and particles, which aims to enjoy by narrative, and persuasion by argument.

The story at Tawhidi has occupied a vast literary space, opening up to a variety of personalities: the men of power, the people, the clowns, the idiots, and the purpose of influencing the recipient who celebrates the story of his celebration of other literary genres. It was aimed at criticizing the cultural and personal values of some of the men of the age. By highlighting social tension and contradiction, and challenging political, religious and moral authority.

The artistic image of tawhidi is one of the most prominent manifestations of the poetic discourse of monotheism, which is based on the specificity of the narrative in the discourse. This is done by reconstructing the verbal event in a new mold in the absent place and time. It draws the characters, events and attitudes, In front of the lively bar is lively and objective.

The al-tawhidi ascendance is described as a description of a qualitative formula that suggests a distinctive literary system and an aesthetic adequacy that rises to the level of poetry of the news or the rare or the story. The descriptive descriptions have represented the reality aesthetically, with a creative character in which to diagnose the facts and events.

Some of the images taken by al-tawhidi have taken an alternate

dimension, which took the form of the gap: the distance of tension. The effectiveness of the comparative reading of the narration at the al- tawhidi lies in the depth of the artistic picture at the monochrome, so that the reading opens its edges and boundaries to many meanings.

The monotonous images of satire were one of the most striking aspects of the monotheistic monologue. His temperament and his ability to scrutinize the physical defects of satirical satire, especially the two sons Ibn Abad and the son of the dean.

But if we come to the poetry of the language at the al- tawhidi, we find him proficient in the selection of words that express the meaning, so kind in the presentation of ideas seriously serious grandfather, Hzla when humor. In addition to this, "duplication" was one of the most important aspects of quality in the speech industry. It was chosen by the tawhidi influenced by his teacher Aljahiz; this is to create a kind of musical rhythms.

We stay with the characteristics of the method of al- tawhidi, to meet the question that we find constantly present in its various texts that carry many meanings, they are far from being mere questions that need answers to questions that concern the recipient, and confuse the reader, and form the question that has achieved persuasion and eloquence, Of the poetry of the language at the al- tawhidi, not in the cognitive dimension, but as a feature.

But if we come to harmony in the al-tawhidi, we find many of its texts are consistent with many foreign texts, and this in a beautiful narrative form to demonstrate the concepts, ideas, science and knowledge, so varied images of harmony with him, was the religious harmony: Many of the Quranic texts and even the Hadith, especially in his book "Imitation and Compassion", and this for the purpose of citing the words and opinions. Literary dependence was also heavily involved in tawhidi creations.

Keywords: poetry, discourse, old narrative, al -Tawhidi.

Résumé de la recherche:

Le Abu Hayyan (312 e 414 e) des écrivains les plus éminents de la prose arabe ancien, et ceux qui ont obtenu le statut de la mode et quand les chercheurs, il peut dans la littérature et la langue arabe, dans la religion, la philosophie, la logique et le mysticisme.

Nous pourrions al- tawhidi à travers la structure narrative découvert avec lui qu'il avait réalisé une poétique et esthétique dans son récit, dans ses nouvelles était un artiste dans divers moniteur Moadah, où le mélange entre réalité et imaginaire, et délibérément de changer la formule directe à une formule indirecte, comme les nouvelles ont une représentativité .

Rare a également formé lorsque al- tawhidi, une des formes narratives qui ont atteint poétique al- tawhidi narrative du discours, et les deux types de condensé et étendu, verrouillé dans les détails et les détails, qui vise à interestingness par le récit et la persuasion par argument.

L'histoire à l'unification qu'il occupe un espace littéraire et large, de sorte que ouvert sur une variété de personnages: les hommes au pouvoir, ordinaire, Zervae, fous, ce qui est dans le but d'influencer le destinataire qui célèbre le conte Ahtvaah autres types littéraires, il avait pour but de critiquer les valeurs culturelles et personnelles de certains des hommes des temps, et cela En soulignant la tension sociale et la contradiction, et en défiant l'autorité politique, religieuse et morale.

L'image technique est formé lorsque l'unification l'un des principaux aspects du discours poétique narrative al- tawhidi, qui a été construit sur la narration dans l'intimité du discours, ce qui est en re-verbal événement de construction dans un nouveau modèle en place et absentéiste de temps, il va dessiner les personnages et les événements, les attitudes, et plus proche du point de se sentir au lecteur que Devant le bar animé est animé et objectif.

Comme il est passé à la description unificatrice des caractéristiques de qualité spectaculaires suggèrent un système de Mmazhn littéraire et la pertinence d'une quantité esthétique à une histoire poétique ou une formule rare ou le niveau de l'histoire, Valoossav a procédé à une représentation spectaculaire d'une représentation esthétique de la réalité, il porte un caractère innovant et nous nous efforçons délibérément de diagnostiquer les faits et les événements.

Quelques photos que j'ai pris quand la dimension unificatrice Anziahia, qui a pris la forme de l'écart: la distance de tension, Vvaalah lecture narrative Alandziahih quand l'unification se trouve dans la profondeur de l'image artistique lorsque al- tawhidi, bords de lecture si ouvert et les

frontières sur de nombreuses significations, pour aller au-delà al- tawhidi Mqsidih, à Mqsidih texte.

Comme images ORTHOGRAPHE sarcasme lorsqu'un aspect créatif unification du discours marquant dans l'unification du récit, de sorte que son tempérament aigu de la famille et sa capacité à examiner les défauts physiques consommé pour le sarcasme d'orthographe en particulier les deux ministres Ibn Abbad et le fils de Brigue.

Si nous arrivons à la langue poétique où l'unification, nous trouvons brillant dans le choix des mots qui expriment ses significations, tapez donc dans la présentation des idées est grave quand au sérieux, en plaisantant quand plaisantant. Digression était la caractéristique la plus importante de son style, en particulier dans son discours sur l'acculturation arabe qui a eu recours par digression, en plus qu'il était « double imposition » des aspects de qualité les plus importants de l'industrie de la parole, a choisi

monothéiste influencé par le patudo Professeur, ce qui est d'apporter une sorte de morceaux musicaux.

Nous restons avec les propriétés de la méthode lorsque l'unification, à Issadvina la question que nous trouvons une présence permanente dans les différents textes qui portent beaucoup de significations, ils se déplacent loin d'être seulement des questions ont besoin de réponses d'ébullition aux questions vous inquiétez récepteur et embrouiller le lecteur, le format de la question qui a atteint la persuasion et de la rhétorique, comme le rythme fait partie De la poésie de la langue au al-tawhidi, pas dans la dimension cognitive, mais comme une caractéristique.

Si nous sommes arrivés à intertextualité quand al-tawhidi, on trouve de nombreux textes Mtnash avec de nombreux textes étrangers, et cela dans un beau modèle narratif de démontrer ce qui se passe aux concepts et idées de la science et de la connaissance, des images aussi variées lui intertextualité, ce fut une intertextualité religieuse: dans laquelle évoqué al-tawhidi de nombreux textes coraniques et même modernes, en particulier dans son livre « interestingness et sociabilités, » ceci est le but du martyr, car il va des mots et des opinions. La dépendance littéraire était aussi fortement impliquée dans les créations al- tawhidi

Mots-clés: poésie, discours, vieux récit, al-Tawhidi.