الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب و العلوم الانسانية

قسم اللغة العربية و آدابها

موضوع النثر في الشعرية العربية

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الشعرية العربية

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1- عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
2- علي خذري	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا و مقررا
3- شريف بوروبة	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا
4- عبد العزيز شويط	أستاذ محاضر	جيجل	عضوا

اعداد الطالبة :

بوطارن كريمة

اشراف الأستاذ:

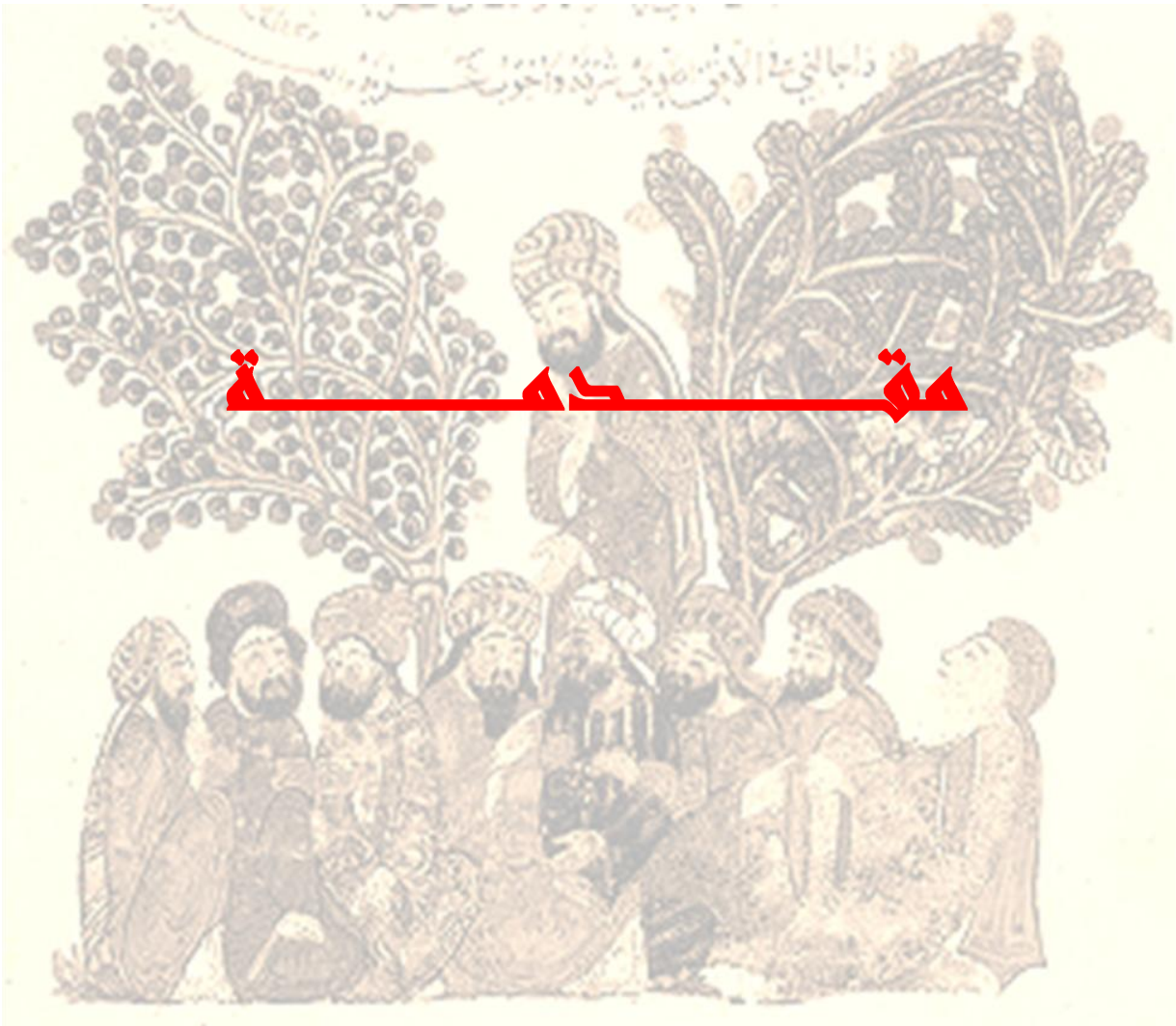
د. خذري علي

السنة الجامعية :2009-2010م

1430-1431هـ

بسم الله

الرحمن الرحيم



مقـــــــدمـــــــة

عرف الدرس الأدبي – قديما – اهتماما كبيرا من طرف بعض الدارسين و النقاد ، و حاولوا الوصول إلى أسس جماليته و شعريته ، لكن الملاحظ أن جل دراساتهم و بحوثهم كانت حول الشعر و فنيته ، فتناولوه نقدا و دراسة و موازنة فتنوع الحديث فيه عن خطابه و طابعه و ألوانه و آلياته ، و لا شك أن مبعث هذا الاهتمام هو ما يثيره الشعر في نفس المتلقي من إحساس جمالي ، و تناغم روحي و ما يبعثه من صحوة في الفكر و الخيال ، أما النثر فقد عرف اهتماما أقل إذا ما قورن بالشعر ، و الأكثر من ذلك هو أنهم لم يتناولوا هذا المصطلح بمعزل عن الشعر ، بل تجدهم في هذه الدراسات يضعونه في مقابل الشعر و يحددون أوجه الاختلاف بينهما ، و لهذا كانت إشكالية هذا البحث – المتواضع - هو دراسة النثر الفني و الكشف عن شعريته و منظومته الخطابية ، و لإثارة هذه الإشكالية يتعين الإجابة عن الأسئلة التالية : هل كل نثر يتوفر على شعرية ؟ و إذا كان النثر الفني يتوفر على الخاصية الشعرية فما هي طبيعتها الفنية ؟ و كيف نتذوقها ؟ و ما هي آلياتها ؟ و تمظهراتها ؟

و انطلاقا من هذه الأسئلة ، تناولت في هذا البحث إشكالا محددا يتمثل في موضوع النثر في الشعرية العربية ، و قد استقيته من المرجعية العربية القديمة الغنية بالموضوعات المختلفة ، مما يستوجب البحث الدائم في ضوء مكتسبات المعرفة الإنسانية الحديثة.

و لتحقيق ذلك اعتمدت الكتب الحديثة التي تناولت شعرية النثر الفني مثل كتاب **النثر الفني في القرن الرابع الهجري** لزكي مبارك الذي بحث عن جمالية النثر الفني و شعريته ، و كذلك كتاب **الفن و مذاهبه في النثر العربي** لشوقي ضيف الذي وقف على معظم الأنواع النثرية و دراستها و الكشف عن أسرار الخطاب الأدبي المتعدد ، الظاهر منه و الخفي .غير أن هذه الدراسات استهدفت النثر الفني بصفة

عامة دون أن تقف عند الأشكال النثرية ذات الطابع السردي كالمقامات و السير و الخبر إلى غير ذلك من الخطابات التي تتخذ من السرد عناصر مكونة لها ، مما جعل هذه الدراسة تحاول أن تستدرك هذا الفراغ في حدود المتاح.

و من المصادر و المراجع المعتمدة في هذه الدراسة الكتب العربية الأصيلة و الغربية المترجمة ، القديمة منها و الحديثة مما له صلة بالبحث ، و من أهمها **لسان العرب** لابن منظور ، و **نقد النثر** لقدامة بن جعفر ...

و من الكتب الحديثة **تحليل الخطاب الروائي** لسعيد يقطين ، و **الشعرية العربية** لأدونيس باعتبارهما من الكتب التي اهتمت بوجه خاص بالشعرية العربية .

أما المترجمة فنخص بالذكر كتاب **نصوص الشكلانيين الروس** ترجمة : إبراهيم الخطيب ، و **بناء لغة الشعر و اللغة العليا** لجون كوهين ترجمة : محمود درويش. إلى غير ذلك من الدراسات ذات الصلة بالموضوع.

و نظرا للدراسات القليلة – مقارنة بالشعر - التي عرفها النثر الفني عند العرب تم إهمال بعض الأنواع النثرية كالسيرة الشعبية و الحوار و الأحدوثة، و هي كلها أشكال خطابية سردية مهمة ، و من الطبيعي أن يتساءل المرء ، كيف لم تثر هذه الأشكال الأدبية و النقدية سجالا نقديا جادا. و لذلك أردت أن أسهم بهذه الدراسة – المتواضعة - عساني أن أضيف شيئا في هذا المجال .

و بما أن الشعرية منهج يعتمد على تطبيق عدة إجراءات ذات انطلاقة بنيوية – في غالب الأحيان - فـإن المنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة هو المنهج البنيوي من المنظور السردي (السرديات) ، كما استعنت في أثناء الدراسة ببعض المناهج

الأخرى التي تخدم الدراسة من حين لآخر كالمنهج التاريخي و نظرية القراءة و التلقي.

و بخصوص أنواع النثر فإن الحديث عنها متشعب و يطول ، و من ثم فإنني اخترت مدونة نموذجية للتحليل و هي المقامات باعتبارها خطابا فنيا إبداعيا تتجلى فيه شعرية عالية تجمع بين كثير من المزايا الفنية التي نجدها في الشعر كما نجدها في النثر الفني كالإيقاع و الفواصل و التعبيرية العالية و السردية و الخطاب النقدي الذي يطرح نفسه ضمنيا خلال التلقي ، مما يجعل الذائقة الفنية في هذا النص تتسم بالجاذبية و تشجع على المقروئية.

كما عمدت إلى المنهج السردي في تعقب نص المقامة التي تتميز بالإخبار عن الأحداث و تفاعلها و تعالقها و نموها خاصة العناصر المكونة لهذه السردية من راو و مروي و مروي له . بالإضافة إلى توظيف مختلف أشكال المجاز ، وهذا المجاز هو ما يحقق الجانب الأدبي في خطابها ، علاوة على ذلك أنه يمارس سلطة الإغواء على القارئ مما يجعله يتلقى المقامة بشيء من الاستجابة الايجابية.

أما الصعوبات التي واجهتني فهي بالأساس تتعلق بمحدودية الإمكانيات الذاتية و الموضوعية ، التي لم تتح لي اكتشاف كل ما كتب في التحليل السردي للمقامات و الصعوبة الثانية تتمثل في ترجمة بعض المصطلحات الغربية التي لم تتوحد في اللغة العربية و المتعلقة بالسرديات ، مثل : السردية ، القصة ، الخطاب ، السرد و غيرها مما أوقعني في الاضطراب عند تعاملي مع هذه المصطلحات .

و بالرغم من ذلك فقد حاولت جهد الإمكان أن أعالج شعرية النثر الفني مستفيدة من النظريات و المناهج الحديثة و بالنتائج التي توصلت إليها .

و قد جعلت الدراسة تحت عنوان : **" موضوع النثر في الشعرية العربية "** و ارتأيت أن أرسم للبحث خطة على النحو التالي : **مقدمة** و قد حددت فيها الإشكالية و أسباب اختيار الموضوع ، و المصادر و المراجع المعتمدة الأساسية و المنهج المتبع في الدراسة ، ثم الصعوبات التي واجهتني أثناء القيام بالعمل .

بعد ذلك وضعت **مدخلا** تناولت فيه مستويات اللغة ، مستوى يعرف بالعادي المتواضع عليه في لغة التخاطب ، و مستوى يقابله يعرف بالفني الفردي المنحرف الأدبي ، و حاولت التمييز بينهما بالعودة إلى آراء العرب و الغرب القدامى و المحدثين .

أما الفصل الأول فعنوانه **" مفهوم النثر في الشعرية العربية "** و جعلته يضم عنصرين الأول : يتعلق بنظرة العرب للنثر الفني ، و الثاني : يتعلق بعلاقة النثر الفني بالقرآن الكريم و كيف أثر على الكتاب و كتاباتهم .

أما الفصل الثاني فخصصته **لأنواع النثر الفني : الإبداعي و الواصف** و يشمل عنصرين ، الأول يتعلق بالنثر الإبداعي من رسائل ، خطب ، ... الخ و الثاني يتعلق بالنثر الواصف من نقد و تاريخ ، و كيف تجلت فيهما القيم الجمالية مع التركيز على نظرة العرب المحدثين لهذه الأنماط ، بالإضافة إلى جديد النظريات الغربية من "سرديات" و "سردية" و " نظرية القراءة و التلقي " ، و كيف تعامل معها الدارسون العرب في النظر إلى موروثهم السردي .

و بما أنني اخترت المقامات كمدونة للتحليل أردفت هذا بنظرة القدماء و المحدثين لهذا الجنس الأدبي و طريقة تلقيهم له ، و لكن قبل ذلك كله ، حاولت الاستعانة بنظرة الغرب للنثر مشيرة إلى بعض المعايير التي استخدموها في التفريق بين النثر و الشعر ، و مقارنتها بنظرة العرب في هذا المجال .

أما الفصل الثالث فحددته بعنوان : **" تحليل الخطاب السردي المقاماتي "** و يضم جزأين أولهما نظري تناولت فيه مقولات التحليل السردي كما قررتها السرديات (زمن ، صيغة ، رؤية و صوت) ، و جزء تطبيقي اخترت فيه متنا سرديا للتحليل هو **" المقامة المضيرية "** للهمذاني ، و حاولت اكتشاف الطرق التي تم التعامل معها في ضوء الدراسات السابقة و اللاحقة و ذلك قصد الوصول إلى سردية النص و ثم شعريته .

ثم أتبعت هذه الفصول الثلاث بملحق يضم مختلف الأنماط النثرية القديمة و الحديثة مثل : القصة ، الرواية ، الأمثال ، التوقيعات ... مع معالجة الخصائص الفنية لكل نمط من هذه الأنماط .

و ختمت البحث بخاتمة أودعتها النتائج التي تم التوصل إليها.

و لابد من التنويه بدور الأستاذ المشرف الدكتور : **" علي خذري"** الذي ساعدني كثيرا بتوجيهه و تشجيعه على البحث العلمي ، فله شكري و تقديري دون أن أنسى من ساعدني من قريب أو بعيد من الأهل و الأصدقاء ، فلهم مني كل الامتنان و التقدير .

أحمد **الله** و أشكره أولا و آخرا ، فبدونه لا ينفع شيء ... ، أحمده على عونه و توفيقه و أستغفره على زللي و قلة تقديري .

و الله الموفق.

المـــدخل :

مســـتويات اللـــغة

مستويات اللغة :

حاولت في هذا المدخل تقديم تصور عن اللغة الواصفة في الشعرية العربية قصد وضع القارئ في صورة واضحة عن مستويات هذه اللغة التي سنعتمدها في هذه الدراسة ، مع الإشارة إلى اللغة الأخرى التي تعتمد الكلام العادي ، أو في الدراسات ذات الطابع العلمي ، البعيدة عن المجاز اللغوي ، ذلك لأن مستوى اللغة يلعب دورا فعالا في تمييز الخطاب بعضه عن بعض ، كما أنه يعمل على الكشف عن شعرية هذا الخطاب من عدمه ، و عليه نقول بأن اللغة توصف بالصفات التالية : عادية , فنية , وضعية ، فردية , مثالية ، منحرفة , أدبية ... . و لو دققنا النظر لوجدنا أن هذه الصفات يمكن تقسيمها قسمين أو مجموعتين ، تنضوي تحت المجموعة الأولى المصطلحات التالية : عادية ، وضعية , اصطلاحية ، مثالية و تنضوي تحت المجموعة الثانية المصطلحات التالية : فنية , فردية , منحرفة أدبية ... ، يطلق على المجموعة الأولى مصطلح "اللغة العادية ", و على المجموعة الثانية "اللغة الفنية ".

و هما مستويا اللغة ، مستوى عادي متعارف عليه , و مستوى فني فردي ، هذا التمييز بين مستويي اللغة عرفه العرب القدامى و أحسوا به عند تعريفهم للبلاغة و الكلام البليغ الذي ينطلق **« من مدى إحساسهم بتميزه عن المستوى العادي من الاستخدام اللغوي »** (1) "فالرماني" يذهب إلى أن **« ليس كل بيان يفهم به المراد فهو حسن , من قبل أنه قد يكون على عي وفساد ، ... و ليس بحسن أن يطلق اسم بيان على ما قبح من الكلام ... و حسن البيان على مراتب , فلأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع و يسهل على اللسان »** (2) فالبلاغة ليست الإفهام , لأن هذا الأخير يتحقق بالكلام الجيد و الكلام الرديء معا , و إنما تكمن في **« إيصال المعنى إلى القلب في أحسن**

---

1 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي , مكتبة الخانجي، مصر ،د.ط. 1980،م. ، ص 25

2 - الرماني : النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق : د.محمد خلف الله د. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1968 م ، ص 106،107.

صورة من اللفظ » (1) فتجمع بين جمال اللفظ و رونقه و إيصال المعنى بأحسن الصور , و يضيف "العتابي" - على ما أشار إليه الرماني - إن أردت **« اللسان الذي يروق الألسـنة و يفوق كل خطـيب , فإظـهار ما غمض من الحق و تصوير الباطل في صورة الحق »** (2) فالقدرة على التصوير مما يحقق تأثيرا في المتلقي و جعله يقتنع و يتفاعل مع الكلام هو ما يجعل الكلام بليغا.

و انطلاقا من هذه التعريفات ندرك أن العرب قديما ميزوا بين مستوى غرضه الإفهام فقط , و مستوى تجاوز الإفهام إلى التأنق في استخدام العبارة , فيصبح ذو مواصفات جمالية , يسمى المستوى الأول : المستوى العادي و غرضه التوصيل و يسمى المستوى الثاني : المستوى الفني.

المستوى العادي شائع متعارف عليه , و لغته متعارف عليها من الجميع , لا يتفاضلون في العلم بها أو استخدامها ، فيستوي فيها كل أفراد المجتمع لأنها **« ما يتواضع القوم عليه من الكلام »** (3). و لهذا فهي قابلة للفهم من الجميع , بما أنهم قد حصلوها بطريق النقل , و المقصود منها واحد , لأن واضعها لم يترك للمتكلم - في استخدامه العادي للغة - حرية التغيير , كما لم يمنح السامع فرصة للتصرف في فهم ما يسمع بأن يزيد أو ينقص من دلالة الكلام أو إفادته ، بل مقيد بما شاع و اشتهر بينهم ، هذا الاشتراك بين الجميع في معرفة المستوى العادي للغة هو ما دفع النقد إلى رفض أن يسبغ عليه أدنى قدر من الفنية (4).

أما المستوى الفني فهو خاص فريد , و لغته **« من نتاج الفرد المبدع , و هي لذلك شخصية تصدر عن عبقرية البليغ و تتعدى ما هو نمطي اصطلاحي »**(5) متجاوزة عامة الناس إلى خاصتهم , و ذلك لما فيها من خصائص تميزها عن

1- الرمانـــي : النكت في إعجاز القرآن ، ص75.

2- الجاحـــــظ : البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية بيروت , لبنان.ج 1،2 ، ص 113

3 - ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، شرح و تصحيح : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة و مطبعة محمد علي صبيح ، القاهرة ، د.ط. ، 1969 م ، ص39.

4 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص97-98.

5 - المرجع نفسه : ص 85.

المستوى العادي .

و في هذا يرى "الجرجاني" أن للفظ جانبين : جانب يعود على اللفظ في ذاته متعارف و متواضع عليه ، و جانب ما يكسبه المتكلم له , و رفض كون **« الفصاحة تقويم للإعراب و التحفظ من اللحن »** (1) فالكلام البليغ ليس بليغا لكونه عالما باللغة و أوضاعها و ما أراده الواضع فيها , كما أن استعمال الغريب ليس دليلا على البلاغة , لأنه يمكن تحصيله بالتعلم , و هذا ما ذهب إليه "أرسطو" حين استبعد الكلمات الغريبة و الألفاظ الوحشية التي لا تفهم معانيها من اللغة النبيلة (2) و إنما ما يجعل اللغة أدبية – حسب "الجرجاني"- **« مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة »** (3) فالمتكلم هو الذي يستطيع تناول المعنى الكبير و جعله خسيسا أو تناول المعنى الخسيس و جعله كبيرا عن طريق براعته في استخدام اللغة و هذه البراعة لا نجدها إلا عند الأديب الحاذق ، و هذه القدرة على التفـرد يطلق عليــها "ابن أبي الإصــبع" لفظ "الاقتدار" حين يبرز المتكلم المعنى الواحد في عدة صور ، فذلك اقتدار منه على نظم الكلام و ترتيبه , و على صياغة قوالب المعاني و الأغراض (4) و هذا إن دل على شيء إنما يدل على البعد الشخصي في اللغة الأدبية خلافا للبعد العام للغة العادية.

من بين القضايا التي اهتم بها النقاد العرب هي الأصالة و الابتكار , و هذا ما يقابل الاستخدام العادي و اصطلاحيته و خصوصية المستوى الفردي و فنيته و النقاد العرب اتفقوا على تقسيم المعاني إلى ما يتعلق بالمشترك العام , و المعاني المبتكرة الخاصة , و من بينهم "الجرجاني " الذي قسم المعاني إلى مشترك و مبتذل و مختص , أما "القرطاجني " فقدم هذه الوجوه الثلاثة لكن على نحو مختلف

---

1 - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، موفم للنشر الجزائر، د.ط ، 1991م ص 365 .

2 - أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، مفاهيم و اتجاهات ، مطبعة السفير الفني ،تونس د.ط2004م،ص105.

3 - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص367.

4 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص103-108.

فالقسم الأول عنده هو المعاني التي يقال إنها كثرت و شاعت , و القسم الثاني ما يقال فيه أنه قلَّ أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير ، أما القسم الثالث فهو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر و عدم نظيره (1) و يتضح من هذه التقسيمات أن النقاد العرب اتفقوا أن المعاني قسمان : قسم يختص بقائله لأنه سبق إليه دون غيره و الآخر متداول شائع بين الجميع , لكن لابد من الإشارة إلى كون النوع المبتدع الفني من اللغة إذا شاع استعماله لحق بالنوع الأول المتواضع عليه من طرف الجماعة ، إلا أن هذا الأخير يمكنه دخول باب الابتداع من جديد **« إذا ركب عليه معنى ، و وصل به لطيفه ، و دخل إليه من باب الكناية و التعريض و الرمز و التلويح ، فيصير داخلا في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة و التعمل ، و يتوصل إليه بالتدبر و التأمل »** (2) محققا بذلك تفرده الذي لا يشاركه فيه غيره.

و حاول العرب تحديد السمات التي تحقق أدبية اللغة و فنيتها ، فليس العلم باللغة و دلالاتها الوضعية يخلق لنا لغة أدبية , و ليست المعاني الشائعة المتداولة الأغراض و التي لا تفاضل فيها هو سبب خلق اللغة الأدبية ، بل لابد من تجاوز هذا الاصطلاح الشائع إلى الخاص المتفرد ، و لعل أهم ما يحقق هذا التفرد في المستوى الفني هو " المجاز ".

و لقد عرف العلماء الحقيقة و المجاز باعتبار الأول ى دليل عرفية اللغة و الثاني دليل فنيتها , "فابن جني" يرى الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة , هذه الحقيقة التي تستوجب التعارف على مدلولات الكلمات بين المتخاطبين ، لكنها ستعامل معاملة المجاز إن هي برحت دلالتها في البيئة الجديدة (3) و من خصائص الحقيقة أن تفهم دون قرينة ، لأن **« واضع اللفظ للمعنى إنما يضعه له ليكتفي به في الدلالة عليه ليستعمل فيه , فكأنه قال : إذا سمعتموني**

1 - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، د.ط.، 1966م ، ص192.

2 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، مراجعة: عرفان مطرجي , مؤسسة الكتب الثقافية, ط 1 2006م بيروت لبنان ص296.

3 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي, ص116.

أتكلم بهذا الكلام فاعلموا أنني أعني هذا المعنى » (1) و لا يتعلق هذا بفرد فقط بل بكل من استعمل هذا الكلام فهو يعني نفس ما عنى به الأول.

أما المجاز فهو عند" الجرجاني " **« كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في و ضع واضعها »** (2) فلا تقوم على التعارف الدلالي بين مستعمليها بل يفتح المجال الواسع للأسئلة اللانهائية , لأن الكلام المجازي لا يقدم جوابا نهائيا أو يقوم على قاعدة ثابتة بل تتعدد المعاني بتعدد الأفراد , لأن العلاقات التي تربط الكلمة بالواق ع علاقات احتمالية.(3) و ليست نهائية ، و بالتالي فالمجاز ليس مطرد و إنما مبتكر متعلق بالمتكلم الفرد , فهو غير اصطلاحي **« لأنه يتأبى على الوضع و على القياس و على الاطراد »** (4) و هو دليل على حاجة النفس لتجاوز الحقيقة و تجاوز المعطى المباشر , عندما **« تضيق بالواقعي و تتطلع إلى ما وراءه »**(5) بحثا عن عالم جديد لم تطأه قبله كلمات مبدع و لهذا - فالمجاز- مبتكر و ليس مطرد , و حاول الأدباء التوسع فيه , إلا أن هذا التوسع في الاستخدام أخرجه من دائرته إلى دائرة الحقيقة باعتباره أصبح متداولا و متعارفا عليه ، و هذا ما أطلق عليه النقاد مصطلح **" مجازات ميتة "** ، و في هذا يقول "ابن جني" **« أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة »** (6) و هذا ما دفعهم إلى تجاوز بعض المجازات التي شاعت إلى مجازات جديدة فأطلق عليها مصطلح **" مجاز المجاز "** عند "ابن المعتز" , الذي يقول **« أن يجعل المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة الحقيقة بالنسبة إلى مجاز آخر , فتتجوز بالمجاز الأول عن الثاني لعلاقة بينه و بين الثاني »** (7) و لهذا نجد أن المجاز يخضع لنظام التطور و انتقاله من سمة فنية إلى سمة المصطلح عليه ، مما يفقده فنيته لتعود إليه من جديد.

1 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص118.(نقلا عن المحصول : ص 257،256).
2 - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص325.
3 - أدونيس : الشعرية العربية ،دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2،1989 م ، ص75.
4 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي،ص 120.
5 - المرجع السابق : ص74.
6 - ابن جني : الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، ج2 ، المكتبة العلمية ، د.ط.،د.س ، ص 447.
7 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص122.

- هناك بعد آخر لمستويي اللغة – المستوى العادي و المستوى الفني - و هما : "المثالي و المنحرف " . أما المثالي فيتعلق بالمستوى العادي للغة , أما المنحرف فيتعلق بالمستوى الفني لها ، حيث تقف البلاغة عند الصورة الفعلية للكلام و لا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف , بل تحاول استغلاله من زاوية فنية , أما النحو فلا يرضى دائما بالصورة الفعلية للكلام , و إنما يحاول تقديم صورة مثالية كاملة للغة , فإذا لم تسعفه العبارة الظاهرة لجأ إلى تقدير هذه العبارة محافظة على مثالية القاعدة (1) فظاهر العبارة ليس كل شيء , و إنما هناك **« مستوى مثاليا قد لا يتحقق في واقع العبارة المحسوسة و إنما يتكون عن طريق التقدير الصوري الذي لا يعدو في الحقيقة أكثر من كونه إجراء أو وسيلة تجبر النقص الذي يشوب ظاهر العبارة , حرصا على مثالية اللغة في النهاية »** (2) , فمحافظة على مثالية اللغة و اطرادها يلجؤون إلى باطن العبارة لتصويرها وفق النمط المثالي الخاص للقواعد , و من ذلك قولهم " **إني لأمر بالرجل مثلك** " ، و القاعدة النحوية توجب تطابق الصفة مع الموصوف في التعريف و التنكير ، و حفاظا على مثالية هذه القاعدة لجأ "أبو الحسن الأخفش" إلى إسقاط " أل " التعريف من **الرجل** فأصبحت العبارة " **إني لأمر برجل مثلك** " . أما" الخليل " فعمل على إضافة "أل " إلى **مثلك** فأصبحت العبارة " **إني لأمر بالرجل المثل لك** "(3) فرغم اختلاف الوسيلتين إلا أنهما حافظا على مثالية القاعدة و اطرادها ، و لنا من هذا المثال أن ندرك مدى اهتمام النحاة باللغة و مثاليتها.

و لم يقتصروا على التقدير فقط كوسيلة للحفاظ و إثبات مثالية اللغة العادية , بل يلجؤون إلى وسائل أخرى منها التشكيك في بعض الشواهد و عدلوا في روايتها و في موضع الشاهد منها , و كل ذلك لإزالة التعارض بين القاعدة و الشاهد

---

1 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص191.
2 - المرجع نفسه : ص 193.
3 - ابن جني : الخصائص ، ج3 ، ص99.

و كثيرا ما يضعون شواهد من الأساس تأييدا لقاعدة ليس لها سند , سوى نص مفرد أو عبارة مشكوك فيها ، و هذا إن دل على شيء فهو يدل على أن ما أسموه بالمثال **« كان في غالب الأحوال تصورا مجردا لا يتحقق في واقع اللغة ، اللهم إلا في الأمثلة الصناعية التي ألفوها بغية الشرح و التعليم »(1).**

في الوقت الذي اهتم النحاة بالقاعدة و الحفاظ عليها ، و إتباع مختلف الطرق لتحقيق مثاليتها ، انتقل هذا الاهتمام بمثالية اللغة في مستوى استخدامها العادي إلى اللغويين و أثار اهتمامهم , إذ حرصوا على مثالية اللغة في جانبها الدلالي ، فحاولت قوانينهم تنظيم العلاقة بين اللفظ و مدلوله , و ذلك في معاجمهم التي وضعت مثل : **"العين "** للفراهيدي و **" الجمهرة "** لابن دريد" , **و تهذيب اللغة "** للأزهري " و غيرها.

و الصورة المثالية في هذه المسألة هي **« أن يكون كل لفظ بإزاء مدلول معين » (2).**

و أطلقوا على هذا القسم من الألفاظ مصطلح المتباين أو المفرد , و لكن هناك مجموعات أخرى لا توافق هذا القانون – لكل لفظ مدلول - فسميت بالمشترك و المتضاد و المترادف ; حيث المشترك هو إمكان إطلاق اللفظ على أكثر من مدلول , و المتضاد هو اللفظ الذي يطلق على مدلولين متضادين , أما الترادف فألفاظ عديدة يسمى بها مسمى واحد **(3).** هذا يتمثل في عمل اللغويين حفاظا على مثالية اللغة .

هذا الجانب اللغوي عرف انحرافا عن الأصل – المتمثل في وضع مدلول لكل لفظ – " فالجرجاني" يرى أنه **« إذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز , على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي , أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا » (4)** و هذا يدل على أن للفظ أصلا وضع له و مقصودا فيه , ثم تجاوز

1- عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص507.
2- المرجع نفسه : ص231.
3- المرجع نفسه : ص232.
4 - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص365-366.

هذا الوضع إلى وضع جديد ، و عبر " ابن جني " عن ذلك بالتعديل عن الحقيقة (1) و هو عند "الجاحظ "(نقيض الحقيقة) , و عند " قدامة بن جعفر " (التمثيل) و هو **« أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر , و ذلك المعنى الآخر و الكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه »**(2) فالمجاز هو انحراف بدلالة العبارة إلى غرض آخر جديد خلاف ما يعطيه ظاهرها أو معاني كلماتها الوضعية , فهو تخط للأصل المثالي المتعارف عليه , و المتمثل في ربط اللفظ بمدلول معين .

و لم يقتصر هذا الانحراف على المجاز المرسل و الكناية و الاستعارة , بل هناك التعريض و التلويح و الرمز و التورية , و كل الفنون التي يطلق فيه اللفظ و يراد غير ظاهر معناه الذي تمسك به اللغويون.(3) .

و لم يقتصر الانحراف على هذه الجوانب فقط بل هناك الكثير منها , مثل الانحراف في الحروف و الأفعال و غيرها ، و بهذا فظاهرة الانحراف عن المثال تشكل صلب النظرية العربية في اللغة الأدبية , و كثيرا ما حرص البلاغيون على تأكيد صفة الانحراف في هذه الأخيرة .

هذا هو الجانب الذي اهتم به النحاة و علماء اللغة , و المتعلق بالمستوى العادي للغة و الذي غرضه التوصيل , أما البلاغيون المعنيون باللغة الفنية حرصوا على **« تأكيد صفة مخالفة لابد من تحققها في الاستخدام الفني للغة , هذه الصفة هي المغايرة و الانحراف على نحو معين عن القواعد و المعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية »** (4) فلم يلتفتوا إلى المثالية التي يجب أن تكون عليها اللغة – حسب النحاة و اللغويين- و إنما انطلقوا من ظاهر التركيب مسجلين أثر التأخير و التقديم و الحذف و غيرها من الانحرافات عن المثالية , و في هذا يقول "ابن هشام " انه

---

1 - ابن جني : الخصائص ، ج2 ، 442.
2- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، مطبعة الجوائب القسطنطينية ، ط1 ، 1302هـ ، ص 58 ، 59.
3- عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص240.
4- المرجع نفسه : ص206.

إذا قال النحاة في حذف **« الفاعل لعظمته و حقارة المفعول أو بالعكس , أو للجهل به أو للخوف عليه أو منه أو نحو ذلك ... تطفل منهم – النحاة – على صناعة البيان »** (1) الذي يقوم على هذه الإيحاءات و المعاني ، و هذا لا يعني أن البلاغيين يجهلون المستوى العادي في مثاليته , و إنما يجعلونه **« مرآة ينعكس عليها انحراف المستوى الفني و معيارا يقيسون إليه مقدار هذا الانحراف ، و من هنا كان وعيهم به و حرصهم على تبينه و التنبيه إليه »** (2) و هذا ما ذهب إليه "الشكلانيون الروس" حين وجدوا أنه لا يمكن **« أن نقدر العبارة الفردية دون ربطها إلى مركب القواعد الموجود »** (3) مسبقا ، فندرك مقدار فرديتها و خروجها على هذا المركب المسبق ، فالبلاغيون على وعي تام بالمستوى المثالي للغة و يطلقون عليه اسم "أصل الكلام " أو "أصل المعنى" و من ذلك قول "الزمخشري " في الآية الكريمة **« قل بفضل الله و برحمته فبذلك فليفرحوا »** (يونس ، الآية 56.). و يقول أصل الكلام هو **« بفضل الله و رحمته فليفرحوا , فبذلك فليفرحوا »** و التكرير للتأكيد و التقرير , و إيجاب اختصاص الفضل و الرحمة بالفرح دون ماعداهما (4) لكنهم لا يعتـــدون - البلاغيين- من حيث القيمة البلاغية إلا بما يمثل انحرافا عن الأصل و خروجا عليه و من هنا كانت تفرقتهم بين ما يختص به النحوي و ما يختص به البلاغي من موضوعات البحث اللغوي , فالبلاغي **« يتناول ما بعد استفاء هذا الأصل , لأن شرط الانحراف عنه يتضمن استفاءه أولا »**(5) و من ذلك " الحذف" مثلا الذي يقول عنه "الجرجاني " **« ترك الذكر أفصح من الذكر »** (6) خلافا للنحاة الذين يعملون على إيجاد ما يدل على المحذوف من قرائن , فالأصل خطوة لازمة

1- عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص206.
2- المرجع نفسه : ص 207.
3- جاكبسون ، تينيانوف : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر .: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين ،ط1 ، 1982م ، ص103.
4- ابن عمر الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، مطبعة الاستقامة القاهرة ، ط2 ، 1953م ، ص277،276.
5- عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص208.
6- الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص170.

لتحديد الانحراف , و بالتالي اللغة الأدبية هي المنحرفة عن هذا الأصل ، هذا الأخير المتمثل في المقولات الدلالية و النحوية و الصرفية.

و من هذه المقولات لدينا " التقديم و التأخير" الذي يخضع لخصوصية اللغة فيما يتعلق بتوتيب الأجزاء داخل الجملة , و "قندريس" يرى أن البحث القائم على استخلاص القيمة الفنية من هذا التغيير في مواقع الكلمات في غاية الدقة ، و يتطلب حسا لغويا مدربا , و ذوقا رفيعا مع المعرفة النادرة بالظروف الف يلولوجية للغة المدروسة ، و اللغة العربية لها إمكانية الحركة و تعدد الأماكن التي يمكن أن يحتلها كل جزء من أجزاء الجملة , دون أن تتأثر العلاقة المنطقية بين الكلمات , فنقول : **" يضرب زيد عمرا , و يضرب عمرا زيد ..."** , دون أن نجهل الفاعل و المفعول و الفعل , لكن لكل وضع من هذه الأوضاع الثلاثة درجة من الجودة تعود إلى الحس أكثر من القاعدة النحوية ، حيث هناك ترتيب مبتذل معتاد يمكن مخالفته لغرض ما ذلك الغرض هو إبراز الكلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها. **(1)**

لم يغفل البلاغيون- و ابن جني معهم - مسألة الانحراف عن الأصل المثالي و المتمثل في مسألة الرتبة " مرتبة العمدة قبل الفضلة " ، و بين الغايات الناتجة عن هذا الانحراف و منها : الاهتمام بالمقدم أو التأكيد أ و التقوية أو الاختصاص ... و غيرها **(2)**.

بالإضافة إلى التقديم و التأخير هناك " الحذف و الزيادة " , فجعلوا الحذف هو "الإشارة" و الزيادة " التذييل أو الإطناب" , و المساواة ، و اعتبرت المساواة هي الأصل أو المثال ، و كل من الزيادة و النقصان يقاس إلى هذا الأصل , و كثيرا ما كان الإيجاز " النقصان "و ا لإطناب " الزيادة " من علامات تقدير الشعراء باعتبارهما انحراف عن الأصل " المساواة " التي لم يعطوا أي قيمة فنية لها ، لأن

---

1 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي، ص211-213.
2 - المرجع نفسه : ص220.221.

الوسط – المساواة- لا يذم و لا يحمد ، و يقع بين طرفين مرغوبين من الوجهة الفنية واعتبرا من المجاز لانحرافهما عن الأصل (1).

التقديم و التأخير و الحذف و الزيادة تمثل جزء من القضايا التي أثارت اهتمام البلاغيين و حاولوا تحديد جماليتها , و انحرافها عن الأصل المثال.

هناك بعد آخر اتصفت به اللغة العادية و اللغة الفنية , و هو لحوق المستوى الفني للمستوى العادي من استخدام اللغة ، ففي الوقت الذي ترى فيه الدراسات اللغوية الحديثة – من علماء النفس – ب أن **« اللغة الانفعالية تسبق اللغة العقلية و أن الفكرة تخرج من العناصر الانفعالية دون أن تقصيها إقصاء تاما , و أنه يتكون داخل اللغة الفجائية التي هي انفعالية محضة نواة صلبة تنمو شيئا فشيئا كلما ازدادت الأجزاء المحيطة بها صلابة , و هذه اللغة هي المصطلح عليها أو النحوية و تبقى هذه متداخلة في الأخرى تستمد منها غذاءها باستمرار دون أن تصل إلى إنضابها بأية حال »**(2) فالانفعالية سابقة عن اللغة النحوية أو المصطلح عليها فهي – الانفعالية- التي تمر عليها يد التقعيد فتحولها إلى نحوية - هذا من وجهة نظر المحدثين – لكن نقادنا العرب فقد درسوا المستويين على أن العكس هو الذي يحدث من لحوق المستوى الفني للمستوى العادي , لأن هذا الاصطلاحي شائع بين الناس , أما الفردي فهو خروج عن الاصطلاح و العرف ، و من ذلك ما أورده " ابن جني " حين تكلم عن اصطلاح اللفظ , و يأخذ مثالا عن ذلك كقولهم " كأن زيدا عمرو " فيقول **« اعلم أن أصل هذا الكلام "زيد كعمرو" ثم أرادوا توكيد الخبر فزادوا فيه "إنَّ" فقالوا " إنَّ زيدا كعمرو " , ثم بالغوا في توكيد التشبيه فقدموا حرفه إلى أول الكلام عناية به و إعلاما أن عقد الكلام عليه ، فلما تقدمت الكاف و هي جارة لم يجز أن تباشر "إن " لأنها ينقطع عنها ما قبلها من العوامل , فوجب لذلك فتحها فقالوا« كأن زيدا عمرو»** (3) هذا التغيير الذي لحق

---

1 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي، ص 226-228.
2 - المرجع نفسه : ص149.
3 - ابن جني : الخصائص ، ج1 ، ص150.

أصل الكلام – المستوى العادي – دليل على لحوق المستوى الفني للمستوى العادي الاصطلاحي و هذا ما ذهب إليه " السكاكي "* حين درس نماذج القر آن الكريم فوجد أن الجانب الاصطلاحي سابق للمستوى الفني (1) و لابد للكلام أن يمر بمراحل للوصول إلى المستوى البليغ ، و المذهب نفسه عند "التوحيدي " في **"مقابساته"** حيث حدد نوعان للإفهام , أحدهما رديء لسفلة الناس يوافق أغراضهم و رتبتهم ، و الثاني جيد لسائر الناس لأنه جامع لمصالحهم و منافعهم ، أما البلاغة **« زائدة عن الإفهام الجيد بالوزن و البناء , لأن القصد فيه الإضراب بعد الإفهام ... و حد الإفهام و التفهم معروف , و حد البلاغة و الخطابة موصوف و الحاجة إلى الإفهام و التفهم على عادة أهل اللغة أشد من الحاجة إلى الخطابة و البلاغة لأنها متقدمة بالطبع »**(2) فهو يقر بتقدم المستوى العادي على المستوى الفني انطلاقا من الحاجة إلى الإفهام.

و "الجرجاني" حين تكلم عن الألفاظ وجد أن لا مزية للفظ في ذاته و إنما المزية للتركيب ، فلا أحد يصف اللفظة فصيحة **« إلا و هو يعتبر مكانها من النظم و حسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها , و فضل مؤانستها لأخواتها »** (3). فالفنية في التركيب اللاحق للألفاظ و ليس في الألفاظ في ذاتها .

أما على مستوى الدلالة فيرى "الجرجاني" أن التصور البلاغي يعود إلى وجود وضعين للغة أحدهما يتبع الآخر ، و هذا ما عبر عنه بالحقيقة و المجاز , فكل **« كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع ... وقوعا لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة... أما المجاز : فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها »**(4) فهو خلاف الأصل ، و لكل مجاز حقيقة انطلق منها و انحرف عنها ، و لذلك

1- عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي، ص 151، 152.
2- التوحيدي : المقابسات ، تحقيق : حسن السندوسي ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط1 ، 1347هـ ، ص 170
3- الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص92 .
4- الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص324-325.
***السكاكي : أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي ، توفي سنة626هـ .**

فالعدول عن الحقيقة إلى المجاز دليل على أسبقية الحقيقة و تأخر المجاز.

هذا بالإضافة إلى التركيب الذي ميز فيه النقاد نوعين , أحدهما متداول بين الناس مستخدم في شؤونهم , و الآخر خاص لا يضطلع به إلا البلغاء , كما أن الأول يقوم على رعايته النحو و الثاني ترعاه البلاغة و يمثل مستوى راق من استخدام اللغة , و يكون تاليا للمستوى الأول (1) و جعل " ابن الأثير " لجمالية التأليف ثلاثة أشياء : **« الأول منها : اختيار الألفاظ المفردة... و الثاني : نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها لئلا يجئ الكلام قلقا نافرا عن مواضعه.... و الثالث : الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه »(2)**

و يرى النقاد العرب أن لإنشاء الكلام الفني لابد من صياغة المعنى في عبارة عادية نثرية قبل صياغته بعبارة فنية , إذ **« ينبغي أن يحصل المعنى عند الشروع في تحبير الشعر و تحرير النثر قبل اللفظ »** (3) فهو تصريح واضح بـأن اللغة الفنية لاحقة للغة العادية , و لا تمثل سوى طارئا على مستوى هذه الأخيرة ، و لم يتوقفوا عند ذلك بل تعدوه إلى أن متلقي العمل الأدبي **« إنما يتلقى المعنى الحقيقي أولا ثم يتطرق منه إلى تقبل المفهوم المجازي »** (4).

و يرى " موكاروفسكي " أن السمة المميزة للغة الأدبية هي الريادة أو الطليعية التي تحقق حدا أقصى من القوة إلى حد تزيح معه مهمة التوصيل إلى الوراء , لأن التعبير مستخدم لذاته لا لمهمة التوصيل المنوط باللغة العادية (5) هذه الريادة أو الطليعية تلتقي مع ما وصل إليه النقاد العرب من لحوق المستوى الفني للمستوى العادي ; حيث تجيء اللغة الأدبية دائما حاملة لسمات طليعية رائدة ما تلبث أن تكسب صفة التواتر لتتحول بعد فترة إلى محيط الاصطلاح ، لتحل محلها سمات

---

1 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي، ص160

2 - ابن الأثير : المثل السائر ، في أدب الكاتب و الشاعر ،تحقيق : د.أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، ج 1 مطبعة نهضة ، مصر ، ط1 ، 1960م ص 142.

3 - المرجع السابق : ص 181.

4 - المرجع نفسه ، ص 516.

5 - المرجع نفسه : ص485.

طليعية أخرى , و هكذا . و لهذا فاللغة الأدبية سابقة و لاحقة , فهي **« لاحقة على أساس الاعتقاد بتقدم النمط الاصطلاحي و هي سابقة بحكم خواصها الرائدة التي ما تلبث أن تتحول إلى قواعد أو أعراف نمطية »** (1) و هذا ما نجده في النقد العربي ما يصطلح عليه (موت المجازات) جراء كثرة تداولها حتى تصبح شائعة و كذلك المعاني التي تكون في بداياتها نادرة يانعة تفقد لمع انها لكثرة استعمالها و لهذا يكون مطالب من الأديب أن يأتي بما يخالف هذا الشائع , و بالتالي فالمستوى العادي منبثق من المستوى الفني بعد أن أصابه الشيوع .

لابد من الإشارة إلى أن الانحراف الذي يحقق فنية اللغة و تميزها عن النمط العادي لها لا يشمل كل مكونات النصوص الشعرية , بل كثيرا منها لا ينحرف عن القاعدة الاصطلاحية لأن هذه المكونات تشكل الخلفية التي ينعكس عليها انحراف بقية المكونات ، كما أن ليس كل انحراف ذو تأثير شعري و إنما الانحرافات ذات التأثير الشعري ينبغي أن تقبل الشرح في مصطلحات قواعد الانحراف التي تحدد بنفسها صور الانحرافات و شروطها (2).

هناك ملاحظة لابد من تسجيلها تتعلق بالنقاد و البلاغيين من جهة , و بالنحاة و علماء اللغة من جهة ثانية ; حيث يتفقون و يختلفون في آن واحد , يتفقون على نفس الظواهر – " الضرورات الشعرية " - لكنها تعتبر "مجازات "عند البلاغيين و من " باب الاستثناء" عند اللغويين في الشعر فقط دون غيره ; حيث تعتبر خطأ فيما عداه ، و هذا يعود إلى كون البلاغيين يعتدون بصفة الانحراف في العبارة في الوقت الذي يصر فيه النحاة و اللغويون على القاعدة و اطرادها ، لهذا اعتبرت نفس الظواهر ضرورات عند اللغويين و مجازات عند البلاغيين (3) . و هذا ما نجده عند "موكاروفسكي" إذ يقول **« إن نظرية اللغة الشعرية معنية في المقام**

1- عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص499.
2- المرجع نفسه : ص498/484.
3- المرجع نفسه : ص334.

الأول بالفوارق بين اللغة المعيارية و لغة الشعر , على حين تعنى نظرية اللغة المعيارية أساسا بالتشابهات بين اللغتين »(1) فللنحاة و اللغويون يحرصون على القاعدة أو المثال و كل مخالفة لهذا المثال فهو شاذ أو ضرورة يقع فيها الشاعر اضطرارا و لا ينبغي الاعتداد بها ، أما أصحاب نظرية اللغة الشعرية يؤكدون مخالفة هذه اللغة للقواعد المعيارية المثالية .

هكذا نصل إلى أن اللغة الأدبية هي التي قامت على الانحراف عن النمط و المثال الذي قامت على رعايته علوم اللغة و النحو و الصرف ، فاللغة الأدبية منحرفة فردية فنية , تقع في مقابل اللغة العادية الوضعية الاصطلاحية المثالية و كل منهما يمثل مستوى من مستويي اللغة.

و قد عمدت إلى تقديم مستويات اللغة في هذه الدراسة حتى أضع القارئ في صورة واضحة بأني قصدت النثر الذي تكون لغته من المستوى اللغوي العالي ، أي ما هي اللغة التي تميز النص الشعري ؟ لتميزه عن باقي النثر العادي الذي لغته متداولة متواضع عليها ، و هو ما سنراه في باقي الفصول الموالية للمدخل.

---

1 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص334.

الفصل الأول :

مفهوم النثر في الشعرية العربية

مفهوم النثر في الشعرية العربية :

مصطلح النثر من المصطلحات القديمة التي تم ًالتواضع عليها في مجال الدرس الأدبي و النقدي ، و خاصة بعد استفاضة الحديث عن الشعر في الدراسات النقدية القديمة على مستوى الإبداع ، و قد أصبح النثر أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم و الجديد على السواء.

و الحق أن الدلالة المرجعية للمصطلح قد شغلت القدماء كما شغلت المحدثين ، و إن كانت العودة إلى المصادر اللغوية لا تفيد إلا بقدر محدود في تحديد المصطلح .

فعلى الرغم من قدم المادة و تداولها بين الدارسين إلا أنها ما تزال تحتاج إلى توضيح و تحديد أكثر حتى تصبح في متناول كل قارئ .

و هذه المادة تعود أصلا إلى " **نثر** " ، و يتولد عنها عدة دوال لها رموزها الواقعية التي نلحظ بينها قدرا من التقارب ، حتى يمكن القول بانتمائها إلى حقل دلالي واحد ربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية هو دلالتها على الانتشار بمعنى التفرق و التوزع ، و هنا يلحظ بعض أصحاب المعاجم احتواء مادة النثر على المفاعلة و هي لا يمكن تحققها الفعلي إلا إذا توفر التمايز و التعدد على نحو من الأنحاء .

و مادة النثر بصورتها اللفظية ذكرتها المعاجم في مادة "النثر" التي تعني **« نثرُك الشيء بيدك ترمي به متفرقا ، مثل : نثر الجوز و اللوز و السكر ، و كذلك نثر الحب إذا بذر و هو النثار ، و قد نثره ينثِره و ينثُره نثرا و نِثارًا و نثره فانتثر و تناثر ، و النِّثارة ما تناثر منه.....الجوهري : النُّثار بالضم ما تناثر من الشيء و در مُنتَّر شدد للكثرة ، و قيل نثارة الحنطة و الشعير و نحوهما ما انتثر منه »** (1) .

و يضيف " الزمخشري" في مادة"نثر" إضافات أخرى تزيد في وضوح هذا المعنى

1- ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الخامس ، حرف الراء مادة نثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 2003م ، ص 191 .

و نمائه و ثرائه ، بقوله : **« نثرَ اللؤلؤ و غيره ، و قد انتثر و تناثر ، و در منثور و نثِير »** (1). و في مقاييس اللغة نجد **« نثرت الشاة طرحت من أنفها الأذى وسمي الأنف النثرة من هذا لأنه ينثر ما فيه من الأذى ، و جاء في الحديث " إذا توضأت فانتثر" معناه اجعل الماء في نثرتك »** (2).

نلاحظ من هذه المعاجم و تحديداتها لكلمة النثر ، أنها اتفقت جميعا على أن أصل النثر مادي حسي و يقوم على التفرقة و التوزع ; أي أن الشيء كان مجتمعا ثم تفرق و تبعثر دون نظام يحكمه ، إلا أن عدم وجود نظام ليس دائما موافقة للحال فإحدى استعمالات كلمة النثر تدل على وقوعها ضمن نظام معين و ذلك في قولهم **« كوكبان بينهما قدر شبر و فيهما لطخ بياض كأنها قطعة من سحاب ،تسميه العرب نثرة الأسد و هي من منازل القمر »** (3) ، و هو المعنى ذاته أشار إليه الفيروزبادي في محيطه ، فالكواكب و إن كانت تبدو منتثرة في الكون و الفضاء فنحن ندرك أيضا أنها تمثّل لنظام معين ، فليس وجودها عبثا بل وفق قوانين تنظم سيرها و ربما هذا يدل على أن النثر ليس دائما تفرق و تبعثر و إنما تفرق وفق نظام معين. إلا أن ما اتفق عليه القدماء عامة هو التفرق في الغالب ; حيث يقول صاحب مقاييس اللغة **« أصل صحيح يدل على إلقاء شيء متفرق »** (4).

و من المعاني المستوحاة من المعنى اللغوي لكلمة نثر - بالإضافة إلى التفريق و الأصل المادي الحسي - نجد الكثرة ، فيقول صاحب العين : **« و امرأة نثور كثيرة الولد »** (5) ، و في لسان العرب **« و رجل نثِر بيّن النثر و منثّر كلاهما :**

---

1 - ابن عمر الزمخشري : أساس البلاغة ، دار صادر ، بيروت ، د.ط. ، د.س. ، ص 618.
2 - أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا : مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، المجلد الخامس ، دار الجيل ، د.ط. ، ص389 .
3 - أحمد رضا : معجم متن اللغة "موسوعة لغوية حديثة " ، المجلد الخامس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت 1960م ، ص 397 .
4 - المصدر السابق : ص 389 .
5 - الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين ، تحقيق و ترتيب : الدكتور عبد الحميد هنداوي ، المجلد الرابع ، باب النون ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،د.ط.،د.س. ص188.

كثير الكلام ، و الأنثى نثِرة فقط » (1).

هذه الإحالات المختلفة لكلمة "نثر" في معناها اللغوي تجتمع في أصل التفرقة و التوزع و الكثرة و الحسية ، و إذا كان هذا المعنى اللغوي فما هو المعنى الاصطلاحي للنثر ؟

انطلاقا من المعاجم ذاتها نجد النثر يتحول من معناه الحسي إلى المعنى المعنوي المتعلق بنوع من الكلام ، فنجد "الزمخشري" يقول: **« و رأيته يناثره الدر إذا حاوره بكلام حسن » (2).**

و يهمّنا من هذه النظرة المعجمية أن المادة لها صلاحية التعامل كمصطلح له جذوره اللغوية ، تجتمع في أصل التفرقة و التوزع و الكثرة و الحسية . و يبدو أنّ الإحساس بهذه الظاهرة الفنية كان له وجود عند النقاد ، حيث ترد بعض المقولات التي تشي بعملية التداخل الدلالي على نحو من الأنحاء.

و قد انعكس هذا الإحساس على الدارسين القدامى ، حيث دارت ملاحظاتهم حول تقابل الشعر مع النثر ، و تمايز كل منهما بمميزات خاصة ، و من ثم كانت هذه الملاحظات مفتاحا لتعريف كل واحد منهما على حدة ، فكانوا كلما تكلموا عن النثر إلا وضعوه مقابل الشعر ، فيقول صاحب متن اللغة : **« النثر : الكلام المقفى بالأسجاع ضد النظم » (3)** ، يحيلنا هذا التعريف إلى أن الوجه المميز للنثر يتمثل في الأسجاع المشابهة للقافية في الشعر ، معرفا النثر انطلاقا من أوجه اشتراكه أو مخالفته للنثر و هذا يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا من كون الشعر أخذ المكانة الكبيرة من الدراسات و الدارسين.

و يذكر" قدامة بن جعفر " و هو بصدد الحديث عن كلام العرب مصنفا إياه بقوله : **« و اعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون منظوما و إما أن يكون**

---

1 - ابن منظور : لسان العرب ، مادة نثر ، ص 191.
2 - ابن عمر الزمخشري : أساس البلاغة ، ص 618.
3 - أحمد رضا : معجم متن اللغة ، ص 397 .

منثورا ، و المنظوم هو الشعر و المنثور هو الكلام » (1) ، جاعلا النثر كل كلام غير الشعر سواء كان فنيا أو عاديا ، و اتفقوا جميعا على مبد إ واحد في النثر و هو عدم تقييده بالوزن و القافية،جاعلين الموسيقى الخارجية هي الفارق بينهما ، ويتجلى هذا الإحساس بشكل أكثر وضوحا عند" ابن خلدون " عندما يعرض لنفس المقولة فيقول: **« اعلم أن لسان العرب و كلامهم على فنين : في الشعر المنظوم و هو الكلام الموزون المقفى ، و معناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد و هو القافية ، و في النثر و هو الكلام غير الموزون ... و أما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعا و يلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعا ، و منه المرسل و هو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقا و لا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالا من غير تقييد بقافية و لا غيرها ، و يستعمل في الخطب و الدعاء و ترغيب الجمهور و ترهيبهم... »** (2) ، فحصر الفرق بين نوعي الكلام في الوزن و القافية ، فجعل النثر هو الكلام غير الموزون مثله مثل " قدامة بن جعفر " فكلاهما توقف عند الجانب الشكلي و لم يتجاوزه إلى الجانب التخييلي ، لأن التحرك في مثل هذه الدائرة لا يكفي لتحقيق معرفة حقيقية لهذا الفن القولي ، و من وجهة نظر مشابهة تحدث "التوحيدي" في "الإمتاع و المؤانسة " عن هذه القضية ف ي الليلة الخامسة و العشرين بقوله **« النثر أصل الكلام و النظم فرعه و الأصل أشرف من الفرع و الفرع أنقص من الأصل ، لكن لكل واحد منهما زائنات و شائنات ، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر ، و إنما يعترضون للنظم في الثاني بداعية عارضة و سبب باعث و أمر معين ، قال و من شرفه أيضا أن الكتب القديمة و الحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات كلها منثورة مبسوطة**

---

1 - أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ط.1982م ، ص 74.
2 - محمد الاسكندراني : مقدمة ابن خلدون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د.ط. ،2006 م ، ص 519.

متباينة الأوزان متباعدة الأبنية مختلفة التصاريف لا تنقاد للوزن و لا تدخل في الأعاريض » (1) . لم نورد هذا القول لمعرفة أيهما أفضل النثر أم الشعر ، و لكن لغرض آخر و هو أن التوحيدي أشار إلى أن الفرق بين النثر و الشعر هو الوزن و القافية ، كما أشار إلى قضية أخرى و هي أن النثر نوعان نوع يقصده الناس جميعا في بداية كلامهم ، و نوع آخر يختلف عن النوع الأول لكونه يتعلق بالكتب السماوية ، و لهذا فالنثر الذي يتكلم عنه النقاد ينقسم قسمين: قسم شائع و قسم خاص و الشائع هو ما يتكلم به عامة الناس ، أما الخاص : فهو الذي يتكلم به خاصة الناس أي الأدباء و هو ما يطلق عليه النثر الفني ، و هذا ما أشار إليه " أبو هلال العسكري "في قوله: **« و أن يسلك في تأليف الكلام الطريق الذي يخرجه عن حكم الكلام المنثور العاطل الذي تستعمله العامة في المخاطبات و المكاتبات إلى حكم المؤلف الحالي بحلي البلاغة و البديع ، كالاستعارات و التشبيهات و الأسجاع و المقابلات و غيرها من أنواع البديع »** (2) فقسم الكلام إلى متعارف متواضع عليه و فني خاص ليس للعامة فيه قدرة . و نحن كثيرا ما نجد القدامى حين حديثهم في وصف النثر يقولون : **« نثر كنثر الورد ... نثر كالسحر أو أدق ... نثر سحره كالبيان ...نثر كالحديقة تفتحت أحداق وردها »** (3)

فهذه الأوصاف كلها تحمل معنى الجمال الطبيعي الساحر الذي يسحر العقول و القلوب ، فجعل المنثور كمنثور الورد و ما أجمل و بيانه كالسحر و ما أروع لكن ما هي القيم الفنية التي تجعل النثر بهذه الأوصاف؟

يقول " ابن الرشيق " : **« كلام العرب نوعان : منظوم و منثور ، و لكل**

---

1 - أبو حيان التوحيدي : الإمتاع و المؤانسة ، صححه و ضبطه و شرحه أحمد أمين و أحمد الزين ، ج 1.2 .3 ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ص 133 .

2 - أبو العباس أحمد علي القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، ج 10 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر ، د.ط، د.س.، ص323 .

3 - أبو إسحاق إبراهيم الحصري القيرواني : زهر الآداب و ثمر الألباب ، شرحه : الدكتور زكي مبارك المجلد الأول ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1999م ،ص 164.

منهما ثلاث طبقات : جيدة ، متوسطة و رديئة » (1) هذا التقسيم لطبقات النثر يدل على أن هناك خصائص تتوفر في الطبقة الجيدة و لا توجد في الرديئة ، و قد حاول العرب القدامى الوصول إلى هذه الخصائص و الإلمام بكل عناصر الجمالية في النثر مفصلين لما يجب أن يكون فيه حتى يكتسب صفة الفنية ، هناك من ركز على المعنى و هناك من ركز على اللفظ ، و هناك من جمع بينهما جاعلا من اللفظ و المعنى عنصرين لا ينفصلان في تحقيق شعرية النثر .

للحديث عن جماليات النثر نشير إلى أن القدامى حددوا عناصر جمالية الكلام الفني أي المشتركة بين النثر و الشعر حيث يتفقان فيها معا ، و من ذلك قول " ابن وهب " في البرهان : « و **قلنا إن الشعر كلام مؤلف ، فما حسن فيه فهو في الكلام حسن و ما قبح فيه فهو في الكلام قبيح ، فكل ما ذكرناه هناك من أوصاف للشعر فاستعمله في الخطابة و الترسل و كل ما قلناه من معايبه فتجنبه ها هنا »** (2) . هذه التوجهات الفنية انعكست كلها في دراسات القدامى ، حيث دارت حول تداخل المعنى أحيانا و تداخل اللفظ أحيانا أخرى ، و شكل فيما بعد قضايا نقدية هامة دارت حولها الدراسات .

و قد كان للقلقشندي وقفات متعددة من هذه الظاهرة الفنية ، و هو في ذلك لا ينفصل عن سابقيه ، و إنما يؤسس مواقفه على ضوء من خيوطها التي تنتظم في مستوى الفصيح من الألفاظ دون غيره ، بقوله : **« اعلم أن الذي ينبغي أن يستعمل في النظم و النثر من الألفاظ هو الرائ ق البهج الذي تقبله النفس و يميل إليه الطبع و هو الفصيح من الألفاظ دون غيره ، و الفصيح في أصل اللغة هو الظاهر البين يقال : أفصح الصبح إذا ظهر و بان ضوءه ، و أفصح الرجل عما في نفسه إذا**

---

1 - أبو الحسن بن الرشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر و نقده ، حققه : عبد الواحد شعلان ، ج 1 مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000م ، ص 10.

2 - أبو الحسن إسحاق بن سليمان ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب ، خديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ،ط1 ، 1967م ، ص151.

أظهره » (1) فالنفس بطبعها ميالة للجمال ، تبحث عنه فتجده في الألفاظ التي سمتُها الوضوح و الفصاحة التي تحقق فنية الكلام شعرا كان أو نثرا ، فلابد أن تكون معبرة عما تحمله من المعاني دون تعمية و تشويه لها ، لأن **« المقصود من الكلام إنما هو الإيضاح و الإبانة و إفهام المعنى ، فإذا ذهب هذا الوصف المقصود من الكلام ذهب المراد به »** (2) . فالتبليغ هو الهدف الأول لكل متكلم لا بد من تحقيقه ، و كل صعوبة تبليغ تحسب على المتكلم لا له ، و كل تكلف و تصنع و التواء يبعد الكلام عن قصده و يفقده قيمته ، و اللفظ الفصيح هو **« الحسن ... و المرجع في تحسين الألفاظ و قبحها هو إلى حاسة السمع ، فما يستلذه السمع منها و يميل إليه هو الحسن ، و ما يكرهه و ينفر عنه هو القبيح »** (3) مثل كلمات المزنة و الديمة و البعاق كلها تدل على المطر ، و لكن الإنسان الفصيح يستعمل المزنة و الديمة و لا يستعمل البعاق لنفر الأذن عنها (4) ، فيرجع " ابن الأثير" فصاحة الألفاظ إلى حسنها الذي يحدده السمع ، فما استحسنه كان فصيحا و ما استهجنه كان غير ذلك ، بالإضافة إلى نبذ التعقيد لأنه يفقد الكلام فصاحته و يمنعك الوصول إلى غايتك من الكلام . و في هذا يقول "بشر بن المعتمر **" : « إياك و التوعر ، فإنه يسلمك إلى التعقيد و التقييد ، و هو الذي يستهلك معانيك و يمنعك مراميك »** (5).

و تجميل الألفاظ ليس لغاية في ذاتها ، بل خدمة للمعاني و ما تحدثه من أثر في السامع أو القارئ **« إن المعاني من الألفاظ بمنزلة الأبدان من الثياب ، فالألفاظ تابعة و المعاني متبوعة ، و طلب تحسين الألفاظ إنما هو لتحسين المعاني ، بل المعاني أرواح الألفاظ و غايتها التي لأجلها وضعت ، و عليها بُنيت أحسن الصور**

---

1 - أبو العباس أحمد علي القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، ج10 ، ص 212 .
2 - المصدر نفسه : ص 200 .
3 - المصدر نفسه : ص 213 .
4 - المصدر نفسه : ص 213 .
5 - المصدر نفسه : ص 240 .

و أجملها » (1) و لعل ذلك ما أراده" القلقشندي " من تغليبه المعاني عن الألفاظ إذ

يرى أن المعاني هي السيدة و الألفاظ خادمة لها ، حتى أنه جعل الألفاظ جسدا و المعاني أرواحا لها و لا قيمة للجسد دون روح ، كما يرى أن بلاغة الرجل تكمن في حاجته إلى إصابة المعنى أشد من احتياجه لتحسين اللفظ ، لأن المعنى إذا كان **« خطأ كان الكلام بمنزلة الإنسان الميت الذي لا روح فيه و لو كان على أحس ن الصور و أجملها »**(2). و الأجدر بالبليغ إصابة المعنى أكثر من الاهتمام باللفظ و تنميقه لأن العرب و إن **« اعتنت بالألفاظ فتصلحها و تهذبها فإن المعاني أقوى عندها و أكرم عليها و أشرف قدرا في نفوسها »** (3). و بما أن الألفاظ هي السبيل إلى إظهار المعاني و أغراضها **« زينوها و بالغوا في تحسينها ليكون ذلك أوقع لها في النفس و أذهب بها في الدلالة على القصد »** (4) فإن كان اللفظ سيئا أساء للمعنى ، و إن كان جيدا حسنا أضاف للمعنى جودة و حسنا. و لسنا هنا لإثبات الريادة لمن - اللفظ أو المعنى – و لكن للتأكيد أن البلاغة في الكلام إنما تكون في الاعتناء باللفظ و تجميله مع قوة المعنى و إصابته ، أي أن تجتمع شعرية اللفظ مع شعرية المعنى ، فالعرب قديما عملوا على هذا ليكون كلامهم شاملا على أرفع المعاني بأحسن الأساليب و الألفاظ **« و الدليل على أن مدار البلاغة تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة و الأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط ، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام ، و إنما يدل حسن الكلام و إحكام صنعته و رونق ألفاظه و جودة مقاطعه و بديع مبادئه و غريب مبانيه على فضل قائله و فهم منشئه و أكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني »** (5).

فالاهتمام بالألفاظ وتحسينها من عناصر بلاغة الكلام التي لابد من تحققها ، لأن

1-القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، ج10 ، ص 292 ، 293 .
2- المصدر نفسه : ص 193 .
3- المصدر نفسه : ص 193 .
4 - المصدر نفسه : ص 193 .
5- المصدر نفسه : ص 210 ، 211 .

الإفهام قد يتم بأبسط الألفاظ و أركها ، لكن الفرق بين الكلام الجيد و الرديء هو كيف يستطيع المتكلم نقل كلامه فصيحا بألفاظ فصيحة جيدة ، و هذا ما تكلم عنه "الجاحظ "حين قال أن الكلام الجيد هو الذي يكون فيه الإفهام **« على مجرى كلام الفصحاء »** (1) من العرب ; أي بلفظ فصيح ، و لهذا فجمالية الكلام عنده متعلقة باللفظ لأنه خاص و ليس بالمعنى لأنه عام .

أما " الجرجاني " و في نظريته " النظم " أكد على عدم الفصل بين اللفظ و المعنى كما أكد أن اللفظة ليست قبيحة في ذاتها و لا جميلة في ذاتها ، و إنما القبح و الجمال مرتبطان بسياقهما و كيفية اقترانها بغيرها من الألفاظ ، فبلاغة الكلام ليست في المفردات بل تعود إلى خصائص نسجها و إلى العلاقات الفنية و المعنوية التي يقيمها هذا النسيج ، و يعرف " الجرجاني " النظم بقوله **« تعليق الكلم بعضه ببعض و جعل بعضها بسبب من بعض »** (2) فالكلام ليس جمع الألفاظ كما شئنا ، و إنما يحكم هذا الترتيب ترتيبها في النفس ، حيث تتلاقى دلالات الألفاظ بحسب تلاقي المعاني في العقل .

و بهذا يجعل " الجرجاني " أن أساس الكشف عن شعرية الكتابة أو النص هو النظم (3) لكونه العنصر الأساسي الذي يسمح بعملية توليد الجمل و التراكيب المجردة فيخالف " الجاحظ " الذي قصر الشعرية على اللفظ باعتباره خاصا دون المعنى لأن " الجرجاني " يرى الألفاظ **« لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة و لا من حيث هي كلم مفردة ، و إنما تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، فنحن كثيرا ما نرى كلمة تروقنا و تؤنسنا في موضع ثم نراها بعينها تثقل علينا و توحشنا في موضع آخر »** (4) . و مثلما لا مزية للفظ بذاته

---

1 - أدونيس : الشعرية العربية ، ص 34.
2 - الجرجاني : دلائل الإعجاز ،مقدمة الكتاب ، الصفحة الأولى .
3 - المرجع السابق : ص 44 .
4 - الجرجاني : دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص38 .

كذلك لا مزية للمعنى في ذاته ، فسبيل المعاني **« هو سبيل الأصباغ التي تعمل منها النقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة و النقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير و التدبر في أنفس الأصباغ و في مواقعها و مقاديرها و كيفية مزجه لها و ترتيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب و صورته أغرب »** (1). فالمعنى يوجب التدبر و إعمال الفكر و الاختيار لأجود المعاني و أسماها ، و كيف يحقق انسجاما بينها و كيف يتناولها ليصل إلى ما لم يصل إليه غيره ، ليكون كلامه مخالفا لكلام غيره ، و أكثر تفردا و جمالا و إحداثا لإعجاب القارئ .

و لا شك أن "عبد القاهر الجرجاني" ، قد ربط بين الصورة التجريدية و النواحي الدلالية على مستوى المفردات و الجمل ، و تجاوز ذلك إلى ما يصيب الدلالة من انتهاك في المجاز العقلي و اللغوي ، فالكلام عنده لا يتصور معناه من أجل ألفاظه فحسب ، و لا يمكن تحقق المعنى الفني حيث يكون الكلام على ظاهره ، و إنما يتم ذلك إذا كان هناك اتساع و مجاز.

و قريب من هذا إدراك "قدامة بن جعفر" للبلاغة بوصفها المستوى الكامل للقول فهي : **« القول المحيط بالمعنى المقصود م ع اختيار الكلام و حسن النظام و فصاحة اللسان »** (2) فهو قد لخص العناصر التي تقوم عليها البلاغة من الإفهام الذي لا يكون بأي لفظ كا ن و إنما باللفظ المختار الفصيح ، الذي يحتكم لنظام جيد يربط بينها محققا انسجاما و اتساقا لها .

في حين أن التوحيدي جعلها شرطا أساسيا يحقق فنية العمل الأدبي ، و يميزه عن الفن الزائف الذي يهدف إلى إفهام جميع الناس مهما كانت مستوياتهم المعرفية دون اهتمام بجماليته .

---

1 - الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 45 ، 46 .
2 - قدامة بن جعفر : نقد النثر ، ص76 .

و هذه الإجراءات الكشفية كانت وسيلة أساسية في عملية التقييم النقدي عنده ، فلا **« ينبغي أن يكتفي بالإفهام كيف كان و على أي وجه وقع ، ف إن الدينار قد يكون رديء ذهب ، و قد يكون رديء طبع ، و قد يكون فاسد السكة ، و ق د يكون جيد الذهب عجيب الطبع حسن السكة ، فالناقد الذي عليه المدار و إليه العيار يهجره مرة برداءة هذا و مرة برداءة هذا ، و يقبله مرة بحسن هذا و مرة بحسن هذا »** (1) . فالإفهام لوحده ليس دليلا على بلاغة الكلام كما أن الكلام البليغ لا يفهمه كل الناس ، بل يحقق الإفهام عند بعضهم دون بعض و ذلك لقصور فهمهم و قلة اطلاعهم ، كما أن العمل الأدبي ليس الهدف منه الإفهام فقط ، بل يجب أن يعرض هذا المعنى بشكل جيد ذي شروط فنية ، و قد قسم الفهم بحسب طبقات الناس فوجد

أن هناك الفهم الرديء لسفلة الناس ، و فهم جيد لسائر الناس ، و فهم بليغ يزيد عن الفهم الجيد **« بالوزن و البناء و السجع و التقفية و الحلية الرائعة و تخير اللفظ و إحضار الزينة بالدقة و الجزالة و الحلاوة و المتانة و هذا الفن لخاصة الناس لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام و التوصل إلى غاية مما في قلوب ذوي الفضل بتقويم البيان »** (2).

و هكذا حددت صفات العمل الأدبي بأنه من يطرب السامع بعد إفهامه ، و الوصول إلى الفهم مع بلاغة و بيان في الأسلوب ، فالبلاغة هي المعنى الجيد الموافق للعقل حيث لا يكتفي بنقل المعنى على أكمل وجه ، بل يحقق الإطراب بما يقدمه من صور و إيقاع و موسيقى تثير العواطف النبيلة مما يؤدي إلى التطهير الذي يتكلم عنه أرسطو (3).

بالإضافة إلى العناصر السابقة من بلاغة و فصاحة و ما يتعلق بهما ، هناك

---

1 - التوحيدي : المقابسات ، ص 121.
2 - المصدر نفسه : ص 121.
3 - حسين الصديق : فلسفة الجمال و مسائل الفن ، دار الرفاعي ، دار القلم العربي ، ط1، 2003م ، ص 270 .

شرط اتفق العرب على ضرورته حتى يكون الكلام حسنا فنيا و هو عدم التكلف و التصنع ، فالاسترسال **« أدل على الطبع و الطبع أعفا ، و التكلف مكروه و المتكلف معنى ، و الناس بين عاشق للمعاني و تابع لها ، فالألفاظ تواتيه عفوا و كلف بالألفاظ و المعاني تعصيه أبدا »** (1) . فليس هناك شيء يفقد العمل الأدبي جماليته مثل التكلف الخارج و البعيد عن الاسترسال لأن **« شر آفات البلاغة الاستكراه و أنصح نصائحها الرضا بالعفو »** (2).

و هذا الإحساس بالعفوية وجد طريقه إلى المصطلح النقدي عند "الجرجاني" حين حديثه عن نظرية النظم ، فوجد أن شعرية النص الأدبي لا تتعلق باللفظ فقط و لا بالمعنى فقط ، بل بكلاهما مجتمعين مضيفا لهما العلم باللغة ، حيث لا يجب الارتباط التام بالقدماء و ما تعارفوا حوله من العبارات و الألفاظ و المجازات لأنه **« لو كانت المزية تجب من أجل اللغة و العلم بأوضاعها و ما أراده الواضع فيها لكان ينبغي أن لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر في كلامه من استعارة اللفظ للشيء لم يستعر له ، و أن لا تكون الفضيلة إلا في استعارة قد تعورفت في كلام العرب و كفى بذلك جهلا ، و إنما المزية في حسن التخير و معرفة موضع الكلم »** (3) فعدم الأخذ عن القدماء و التعلق بهم في كل شيء هو ما يوجب و يحدد تفرد العمل الأدبي و خروجه عن دائرة التقليد و المألوف ، هذا الخروج عن المتعارف عليه يضمنه و يحققه المجاز ، الذي يمثل سر النظم عند الجرجاني ، حيث يقول **« إن محاسن الكلام في معظمها و إن لم نقل كلها متفرعة عن صناعة المجاز و أدواته و راجعة إليها »** (4) .

---

1 - أبو حيان التوحيدي : البصائر و الذخائر ، تحقيق : وداد القاضي ، المجلد الأول ، الجزء الثاني ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، د.س ، ص 68.
2 - أبو حيان التوحيدي : الإمتاع و المؤانسة ، ص64 .
3 - الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص192 .
4 - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 26
.

فالمجاز يجعلك تجدد في الكلام لأنه يمثل خروجا عن الحقيقة ، فإذا كانت هذه الأخيرة هي **« ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة ، - ف إن - المجاز ما كان بضد ذلك »** (1) هذا الخروج عن المألوف يحقق جمالية للعمل الأدبي فيجعله متجددا في أفكاره و ألفاظه ، فالمجاز **« أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيري إنه في بنيتها ذاتها ، و هو يشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة أي لتجاوز المعطى المباشر و هو إذن وليد حساسية تضيق بالواقعي و تتطلع إلى ما وراءه »**(2) فهو –المجاز- ليس مجرد أسلوب تعبيري فحسب ، و إنما يشير إلى حاجة النفس الشديدة لتجاوز الحقيقة و المصطلح عليه إلى عالم جديد ، فتسعى جاهدة لأجل إنشاء هذا الواقع الجديد الملائم لتطلعاتها و رؤاها ، فهو في جوهره حركة نفي و تمرد على الموجود الراهن بحثا عن موجود آخر.

و مثلما يكون المجاز مخرجا للواقع من سياقه المألوف يخرج كذلك اللغة من سياقها المصطلح عليه ، فيتغير معنى الواقع كما يتغير معنى اللغة ، فيجدد المعاني و ينقلها من العالم المادي إلى العالم الروحي و من الروحي إلى المادي المجسد ، و يجمع بين المتفرقات و يفرق المجتمعات ، فيترك في الكلام غرابة محببة لدى القارئ و وقعه يكون أكثر عمقا. (3). و ذلك لأنه **« تأليف ما يختلف كأنه يختصر البعد بين المشرق و المغرب ، و يرينا الأضداد ملتئمة و يأتينا بالحياة و الموت مجموعين و الماء و النار مجتمعين »** (4).

هذه الغرابة المتولدة عن المجاز تحتاج إلى جهد لكشف أسرارها و معانيها ، مما تدفع للتأويل الذي يفتح المجال لتعدد المعاني و الإيحاءات فنستنبط ما خفي منها و هذا لا يتم إلا بإعمال الفكر و الخيال لكشف أسرار الصور الشعرية ، إلا أن ليست كل أنواع المجاز جيدة بل هناك الرديء و هو ما أشار إليه "الجرجاني "بقوله

---

1 - ابن جني : الخصائص ، ج2 ، ص442 .
2 - أدونيس : الشعرية العربية ، ص74 .
3 - المرجع نفسه : ص 75 .
4 - الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص116 ، 117 .

كل **« شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى و تبصر أبدا فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل ، و ما كان بالضد من هذا و في الغاية القصوى من مخالفته فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع »** (1). فالتشبيه الجامع بين أشياء تجتمع عادة هو مبتذل و ساقط لا شعرية يحققها ، أما ما جمع بين المتفرق و الذي لا يجتمع عادة هو الجيد البديع لما يحققه من عدم اتفاق مع المتواضع عليه محدثا كسرا لأفق انتظار القارئ أو السامع فيجعله أكثر تعلقا به لأنه يطرق أبواب لم تطرق من قبل .

كما أن وجه الشبه له دور في جمالية التشبيه ، فإذا كان **« إلى الطرف الأول أقرب فهو أدنى و أنزل ، و ما كان إلى الطرف الثاني أذهب فهو أعلى و أفضل و بوصف الغريب أجدر »** (2) فمما يحقق شعرية التشبيه ما يشترك فيه طرفا التشبيه و هو وجه الشبه ، الذي لابد أن يكون للمشبه به أقرب و فيه أقوى من المشبه فإذا حدث العكس فقد غرابته و جماليته.

و جمالية الكلام الناتجة عن المجاز مردها إلى أن **« الشيء إذا ظهر من مكان لم يتعهد ظهوره منه ، و خرج من موضع ليس بمعدن له كانت النفس إليه أكثر إعجابا به و أكثر شغفا »** (3) لأن الكلام المتعارف عليه - كما أشرنا سابقا - لا مزية فيه و إنما الفنية في ترك المألوف و البحث عن منابع جديدة ينطلق منها الكلام الفني ، هذا المنبع الجديد يجعلنا نعقل من ظاهر اللفظ معنى آخر ، و هذا ما أشار إليه " الجرجاني "بمعنى المعنى .

فالمجاز هو أساس شعرية الكلام لما فيه من خروج عن السياق المألوف ، و دفع للبحث عن عوالم جديدة لم يطرقها الأدب من قبل .

هذه العناصر المذكورة تتعلق بجمالية الكلام ، أي يشترك فيها النثر مع الشعر فكل

---

1 - الجرجاني : أسرار البلاغة ، 135.
2 - المصدر نفسه : ص 136 .
3 - المصدر نفسه : ص 188 .

عنصر يتكامل مع العنصر الآخر و يخدمه ، فاللفظ و المعنى و التركيب و المجاز و ما يحققه من جمالية كلها تتكامل لتحقق شعرية النثر و جماليته .

صحيح أن العرب القدامى كثيرا ما أشاروا إلى أن الشعر مثل النثر من حيث القيم الفنية ، إلا أن الصراع الدائم حول أيهما أفضل دليل على **« إحساسهم بأن هناك تباينا ما بين هذين الفنين »** (1) .

فما هي الخصائص التي تميز النثر و تحقق جماليته و تفرده ؟ .

إن الخصائص التي تميز النثر عن الشعر تنعكس في الأسلوب ، باعتباره بصمة لصاحبه و هو يتكون من عنصرين **: « المعنى و الروح فإذا وجد المعنى وحده كانت الكتابة علمية ، و إذا أضيف إليه الروح كانت الكتابة أدبية و ذلك ما نعنيه بالنثر الفني »** (2) فكما أشرنا سابقا النثر نوعان : العاطل و هو المألوف المتعارف عليه ، و الفني و هو المشتمل على العناصر الجمالية و الفنية و المتعلق بخاصة الناس لا بعامتهم .

من أول العناصر التي تخص النثر الفني فقط عدم جواز الضرورات المجازة في الشعر التي يضطر إليها الشعراء حفاظا على الوزن و الإيقاع ، فالكتابة الفنية **« لا يجوز أن يستعمل فيها ما يختص بالشعر من صرف ما لاينصرف ، و حذف ما لا يحذف ، و قصر الممدود ، و مد المقصور ، و الإخفاء في موضع الإظهار و تصغير الاسم في موضع تكبيره ، إلا أن يريد تصغير التعظيم »** (3).هذه خصوصيات تتعلق بفن الشعر ، أما النثر فينبغي أن يتنزه عنها لأنها لا تلائم طبيعته.

---

1 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع هجري ، ج 1 ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ج 1 ، د.ط، د.س. ، ص17.
2 - المرجع نفسه : ص152 .
3 - القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، ج10 ، ص 328 .

و من العناصر الخاصة بالنثر الفني و تحقق جماليته نجد " الإيقاع " ، فمنذ القدم و البلاغيون العرب يؤكدون وجود الإيقاع و أهميته و دوره في النثر ، فالعسكري يقول : **« أجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل و الخطب و الشعر »** (1) فهو يعترف بأن النثر المتمثل في الرسائل و الخطب مثله مثل الشعر في النظم ; أي الإيقاع الذي يحكمهما ، و لهذا فالإيقاع و الموسيقى **« ليست عنصرا ثانويا ، بل هي من عناصره الجوهرية التي لا تكتمل أدبيته من دونها »** (2) لكنها موسيقى و إيقاع تختلف عن موسيقى الشعر و إيقاعه ، فهي لا تتعلق بالأوزان و القوافي و إنما بإيقاع من نوع آخر.

و هذا الإحساس بضرورة وجود إيقاع و موسيقى للنثر ترجع للنقاد القدامى ، و من بينهم " ابن الأثير " الذي يرى أن من **« له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار ... و أن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ، و مرارة كمرارة الحنظل ، و هي على ذلك تجري مجرى النغمات و الطعوم »** (3) فالألفاظ عند دخولها التركيب تتصل مع ما قبلها و ما بعدها في خلق إيقاع داخلي للنص و لا بد من تجنب التنافر الصوتي بين الكلمات و حروف الكلمة الواحدة ، لأن ذلك أبعد ما يكون عن الانسياب الإيقاعي للنص ، لأن **« تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام »** (4) الذي يجعلك تحس تكسرا و لا استرسالا في تركيب الجمل و العبارات.

و الإيقاع ليس مجرد علامة جمالية خارجية فقط ، بل هو وسيلة من الوسائل التبليغية التي يستخدمها الناثر في نثره ليتوصل إلى إثارة اهتمام القارئ و **« كسب مودة المتلقي و يحمله على متابعته حتى نهاية العمل بما يساعد عليه الإيقاع من تحطيم الفاصل بين شعور المبدع و شعور المخاطب ، فيتيح له الدخول معه في**

---

1 - القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، ج10 ، ص260 .
2 - عبد القادر هني : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر د.ط. 1999م ، ص220 .
3 - ابن الأثير : المثل السائر ، ج1 ، ص221.
4 - أبو هلال العسكري : الصناعتين الكتابة و الشعر ، حققه :د.مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط1، 1981م ص 160.

عالم شعوري واحد » (1) هذا الكسب لاهتمام القارئ الناتج عن الإيقاع له دوره التبليغي ، و هو يتوافق مع المعنى الذي تحمله المفردات مؤتلفة و مفردة ، فهو لا يحقق الانفعال الصوتي فقط بل يوضح المعنى و يفهمه ، فالعرب **« خصوا المعنى القوي باللفظ القوي ، و أنهم كانوا كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها** » (2) فتوافق الأحداث القوية ألفاظا قوية مثلها ، و توافق الألفاظ اللينة المواقف و الأحداث اللينة ، فالألفاظ **« الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة و وقار ، و الألفاظ الرقيقة كأشخاص ذوي دماثة و لين أخلاق و لطافة مزاج** » (3) فلا إيقاع دون معنى ، و المعنى الذي يحدد الإيقاع و يضبطه ، فالتوافق موجود بين الإيقاع و المعنى الذي يؤديه النثر ، و بهذا يصبح للإيقاع وظيفة دلالية تضاف للجمالية ، و الأساس الصحيح للإيقاع هو استدعاء المعنى لعناصر الإيقاع و ليس العكس.فهو أساس الوظيفة التبليغية للنثر الفني .

هذا الإيقاع و ما يحققه من جمالية و دلالية للنثر الفني له عناصره التي تجسده و قد اتفق البلاغيون العرب قديما عليها و جعلوها متعارفة بينهم ، و يكمن مبعثها في **« المناسبة و الموازنة بين الألفاظ في الجمل و العبارات أو بين الجمل و العبارات أنفسها ، و هذا التناسب قد يكون لفظيا و قد يكون معنويا** » (4) فالإيقاع في النثر يتعلق بالألفاظ و الجمل و العبارات ، و هذا عن طريق تناسبها و توازنها إما لفظيا و إما معنويا ، و يتمثل التناسب اللفظي في السجع و الازدواج أما السجع فقد عرف منذ العصر الجاهلي ، و هو **« تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد** » (5) أي أن يتكلم الناثر بكلام له فواصل مشابهة للقافية في الشعر.و قد حددوا أنواعا للسجع ، فهناك ما يكون بين فقر متساوية الطول مع

1- عبد القادر هني : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ص224. .
2- ابن جني : الخصائص ، ج1 ، ص64 ،65 .
3- ابن الأثير : المثل السائر ، ج1 ، ص252.
4- عثمان موافي : في نظرية الأدب ، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، ج 1، دار المعرفة الجامعية ، د.ط.،2002م.، ص 97 .
5- المصدر السابق : ص 30.

اتفاق الفواصل على حرف واحد مثل قولهم : **« سنة جردت ، و حال جهدت و أيد جمدت... »** أو قد تكون الألفاظ و العبارات مسجوعة فيكون سجعا في سجع مثل قولهم : **« حتى عاد تعريضك تصريحا و تمريضك تصحيحا... »** ، أو أن تكون أجزاء الكلام متعادلة و تكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج مثل قولهم : **« إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم ، و كنت لا أوتى من ضعف سبب ، فكيف أخاف منك خيبة أمل ، أو عدولا عن زلل ...»** (1).

هذا التقسيم قدمه " العسكري " ، أما " ابن الأثير " فقدم تقسيما آخر يقوم على طول الجمل و العبارات حيث يجد أن النوعين الثاني و الثالث يقومان على الفصول المسجوعة طولا و قصرا ، فجعل أقربهما إلى الاعتدال يكون في المرتبة الثانية و أما النوع الثالث فهو الذي تكون فيه ألفاظ الفصل الثاني أقل من الفصل الأول و هذا يعتبر من العيوب الفاحشة في السجع ، لما يوقع فيه من عدم انسجام بين الفصلين حيث يستوفي السجع أمده في الفصل الأول ثم يأتي الفصل الثاني و كأنه شيء مبتور ، فيحدث عند السامع شعورا بالتعثر و عدم انسجام الكلام. (2).
و مراعاة لما يوفره السجع من إيقاع داخلي للنثر قدم "العسكري " النوع الثاني الذي يكون سجعا في سجع ، عن بقية أنواع السجع الأخرى ، و للغاية نفسها و محافظة على هذا الكم الإيقاعي ينصح إذا تعذر أن تكون أحرف الفواصل من جنس واحد أن تأتي الفواصل نفسها على رنة واحدة ليحصل التعادل و التوازن (3) و قد أضافوا إلى التوافق في الفواصل شروطا للألفاظ المسجوعة للزيادة من جمال موسيقى السجع ، فليس مجرد رصف للألفاظ المسجوعة **« بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حارة ، طنانة رنانة ، لاغثة و لا باردة ، و أعني بقولي غثة باردة أن صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه من غير نظر إلى المفردات**

---

1 - أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص 254 ، 255 .
2 - ابن الأثير : المثل السائر ، ج1 ، ص 330.
3 - المصدر السابق : ص 289.

و الألفاظ المسجوعة و ما يشترط لها من الحسن ، و لا إلى تركيبها ما يشترط له من الحسن ، و هو في الذي من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثوابا من الكرسف "القطن" أو ينظم عقدا من الخزف الملون » (1) فقبل التركيز على السجع لابد من التركيز على موافقة الألفاظ للمعاني الحاملة لها ، مع حسن التركيب ، فالسجع الفني ليس أن تحقق التوافق بين الفواصل فحسب ، بل عليك مراعاة المعنى و ما يقتضيه.

- بالإضافة إلى هذا الشرط هناك شرط آخر لا يقل أهمية عن الأول في تحقيق جمال السجع و هو عدم التكلف ، فيجب أن يكون **« محمولا على ما يأتي به الطبع و تبديه الغريزة ، و يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى بأن يقتصر من اللفظ على ما يحتاج إليه المعنى دون الإتيان بزيادة أو نقص تدعو إليه ضرورة السجع ، حتى لو حصلت زيادة أو نقص بسبب السجع دون المعنى خرج السجع عن حيز المدح إلى حيز الذم. »** (2) فالتكلف قاتل للبديهة و الموهبة ، مُبين للضعف و التصنع الخالي من روح الإبداع الذي يستلزم إتباع اللفظ للمعنى موافقا له في الزيادة و النقصان .

و من شروط جودة السجع أيضا عدم تكرار المعنى ذاته بين الفقرتين المسجوعتين أي **« أن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذي دلت عليه أختها »** (3).

و من أسباب تراجع السجع و سوئه أيضا هناك التجميع **« و هو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني »** (4) من الكلام ، مثل قولهم : **« وصل كتابك فوصل به ما يستعبد الحر و إن كان قديم العبودية ، و يستغرق**

1- ابن الأثير : المثل السائر ، ج1 ، ص 275 ، 276 .
2- القلقشندي : صبح الأعشى ، ج10 ، ص 290 .
3- المصدر نفسه : ص 290 .
4- المصدر نفسه : ص291 .

الشكر و إن كان سالف فضلك لم يبق شيئا منه » (1) فالكلمتين - العبودية و شيئا منه - متباعدتان في الفاصلة مما أحدث استكراها في السمع و عدم توافق بين الجملتين المسجوعتين .

و هناك أيضا التطويل ، و هو أن **« يجيء الجزء الأول طويلا فيحتاج إلى إطالة الثاني بالضرورة ، كما حكى قدامة * أن كاتبا كتب في تعزية : إذا كان للمحزون في لقاء مثله كبير الراحة في العاجل ، و كان طويل الحزن راتبا إذا رجع إلى الحقائق و غير زائل »** (2) و هذا يؤدي للتكلف حيث يعمد الكاتب إلى تطويل الجزء الثاني حتى يطول الأول فيوقع في الاستكراه .

هذه هي محاسن السجع التي يجب إتباعها ، و مساوئه التي لابد من تجنبها في الكتابة الفنية .

أما ثاني المحسنات اللفظية المحققة للإيقاع في النثر الفني هي الازدواج ، و هو **« عبارة عن تقسيم الكلام إلى فقر متساوية و متوازنة في الطول و القصر و قد تكون متناسبة في الوزن كذلك »** (3) و له ضربان : ضرب تتماثل فيه حروف المقاطع فيكون سجعا ، و ضرب لا تتماثل فيه حروف المقاطع.

و البلاغيون العرب يفضلون النوع الأول من الازدواج على ضروب السجع المختلفة ، و يعد غياب الازدواج غياب لأهم عناصر جما ل النثر الفني ، فهو عنصر ملازم له ، حيث **« لا يحسن منثور الكلام و لا يحلو حتى يكون مزدوجا و لا تكاد تجد لبليغ كلاما خاليا من الازدواج ، و لو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن ، لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق ، و قد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عن تزاوج في الفواصل منه »** (4) فهو محقق

1 - القلقشندي : صبح الأعشى ، ج10 ، ص 291.
2 - المصدر نفسه : ص292 .
3 - عثمان موافي : في نظرية الأدب ، ص99.
4 - العسكري : الصناعتين ، ص 252 .
*: قدامة بن جعفر.

لتعادل و توازن أقسام الكلام و فقره ، إلا أن للازدواج عيوبا تشابه عيوب السجع و لابد من تجاوزها حتى لا تُخل بجمال النثر و شعريته ، و من هذه العيوب نجد التجميع ، و ترك المناسبة بين مقاطع الفصول ، و التكلف فهي تفقد الازدواج جماله و إيقاعه ، و قد وظف كثيرا في كتابات أدباء القرون الثلاثة الهجرية الأولى ، و من ذلك قول "عبد الحميد الكاتب" في رسالته للكتاب : **« فإن الكاتب يحتاج من نفسه و يحتاج منه صاحبه الذي يثق به في مهمات أموره أن يكون حليما في موضع الحلم ، فهيما في موضع الحكم ، مقداما في موضع الإقدام ، محجاما في موضع الإحجام ...»** (1). و هذا يدل على ميل كتاب النثر الفني إلى الصنعة الفنية المحكمة التي تحدث في الكلام نوعا من الموسيقى و الإيقاع المحبب للنفس .

إذا كان السجع و الازدواج يمثل التجانس اللفظي و ما يحققاه من الإيقاع الداخلي للنثر الفني ، فـإن الجانب الثاني له يتمثل في التناسب المعنوي ، و هو أن يكون **« معنى كل لفظة من اللفظتين المتناسبتين مقاربا أو مطابقا لمعنى الأخرى أو أن يكون مضادا لها ، أو قريبا من ذلك ، و قد اتفق أكثر النقاد على تسمية هذا النوع بالطباق أو التضاد ، أما النوع الأول فقد أسموه جناسا »** (2) فهو متعلق بمعاني الكلمات لا بشكلها ، و قد يكون هذا التناسب بين الكلمة و ضدها ، و هذا ما يسمى طباقا ، أو بين الكلمة و ما يشابهها شكلا و يخالفها معنى و يسمى جناسا و هذا ما يحقق تناسبا بين معاني الألفاظ و العبارات . و يقول " العسكري " عن الطباق : **« قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء و ضده ... مثل الجمع بين البياض و السواد و الليل و النهار و الحر و البرد »** (3) فهو يحقق نوعا من التوازي بين المعاني ، الذي يقوم على التقابل بين المعنيين ; حيث

---

1 - عثمان موافي : في نظرية الأدب ، ص 101 .
2 - المرجع نفسه : ص106 .
3 - العسكري : الصناعتين ، ص297.

يتم الانتقال من المعنى إلى ضده ، و هذا يشابه الانتقال من إيقاع إلى آخر يضاده تماما ، غير أن هذا التضاد في الطباق له وظائف دلالية في النص لما يحققه من إيضاح للمعنى حيث تعرف الأشياء بأضدادها ، بالإضافة إلى إثارة لانتباه القارئ .

هذا الإيقاع الذي يحققه التوازي بين المعاني يكون أكثر ظهورا في المقابلة التي تقوم على أكثر من طباق،و لهذا فالإيقاع الناتج عنها أقوى من الإيقاع الناتج عن الطباق .(1)

و المقابلة في **« أصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا و آخره ما يليق به آخرا ، و يأتي في الموافق بما يوافقه و في المخالف بما يخالفه »** (2) و إذا عمل المبدع على توظيف الطباق أو المقابلة ، فيورد معنى يقابله بمعنى آخر لا يخالفه تمام المخالفة يكون قد أحدث اضطرابا يفسد جمالية الطباق و المقابلة ، لأنهما يقومان في الأصل على التضاد التام ، فلا يصل المتلقي إلى المعنى المقصود تماما و يبقى أسير هذه المعاني المختلفة و المتقاربة في آن واحد .

أما الجناس فهو **« الجناس بين لفظين : و هو تشابههما في اللفظ ، و التام منه : أن يتفقا في أنواع الحروف و عددها و هيئتها و ترتيبها ،... و إن اختلفا في أعداد الحروف فقط سمي ناقصا ... »** (3) فهو نوعان جناس تام و جناس ناقص و من أمثلة الجناس التام قوله تعالى : **« و يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة »** (سورة الروم : الآية 55.) ، و من الجناس الناقص قوله تعالى : **« فروح و ريحان و جنة نعيم »** (سورة الواقعة : الآية 89.) .

فالجناس من العناصر التي تمكن المبدع من الحصول على نغم موحد بفضل تكرار

1 - عبد القادر هني : نظرية الإبداع ، ص 254 .
2 - ابن الرشيق القيرواني : العمدة ، ج2 ، ص 15 .
3 - الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، المجلد الثاني ، الجزء السادس ، دار الجيل ، بيروت ط 3 ، د.س.، ص 90-96.

الألفاظ أو ما يقاربها .

فكل من السجع و الازدواج و الطباق و المقابلة و الجناس عند اتحادها تشكل وزنا و إيقاعا جماليا فنيا للنثر ، يحدث تأثيره في النفس و العقل ، و يكسبه ثوب الفنـــية

و يجعله مخالفا للنثر العادي و النثر العلمي ، فهذه هي سمات جمالية النثر الفني و حافظة فنيته ، و من النماذج التي جمعت هذه الفنون اللفظية قول " الجاحظ " في رسالته "الجد و الهزل " مخاطبا حاسده : **« و لم أعجب من دوام ظلمك ، و ثباتك على غضبك و غلظ قلبك ، و دورنا بالعكس متجاورة ، و منازلنا بمدينة السلام متقابلة ، و نحن ننظر في علم واحد ، و نرجع في النحلة إلى مذهب واحد ، و لكن اشتد عجبي منك اليوم و أنا بفرغانة و أنت بالأندلس ، و أنا صاحب كلام و أنت صاحب نتاج ، و صناعتك جودة الخط و صناعتي جودة المحو...» (1).**

فعند ملاحظتنا للنص نجده قد وظف الجمل المتوازنة في الطول و القصر و السجع و الازدواج ، و عند قراءتك للنص تنساب النفس لهذا التوافق الموسيقي الناتج عن التناسب اللفظي و المعنوي محدثا انسجاما و استرسالا عذبا لمعانيه و أفكاره و تبقى دائما القاعدة في الإيقاع هي موافقته للمعنى قوة و لينا ، مع عدم الإفراط المؤدي للتصنع **« و على الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا و لا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه و استدعاه و ساق نحوه ، و حتى تجده لا تبتغي به بدلا و لا تجد عنه حولا » (2).**

هذه هي العناصر المحققة للإيقاع الداخلي للنثر الفني ، و هي من عناصر جماليته و شعريته لما يحققه من بعد نفسي و بعد دلالي لدى المتلقي ، هذا الإيقاع الذي يتحد مع الفصاحة و البلاغة و المجاز مشكلا شعرية النثر الفني .

---

1 - الجاحظ : رسائل الجاحظ ، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون ، رسالة في الجد و الهزل المجلد الأول ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991م ، ص265.
2 - الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص21.

و قد حاول كتاب القرن الرابع الهجري تجسيد هذه العناصر الجمالية في كتاباتهم ، فهو العصر الذي بلغ فيه النثر الفني قمته ، حيث جمع رقة الأسلوب برفعة المعاني حتى أصبح يرى **« القارئ في جمال الصنعة و دقة الأسلوب ما يغنيه عن التفكير في قصائد الشعراء الذين سبقهم هؤلاء الكتاب إلى تصيد ما يقضي به العقل ، أو ما يوحي به القلب أو يشير إليه الخيال »** (1) فعملوا على تزيين كتاباتهم بالمحسنات اللفظية و المعنوية و الصور البيانية ، بالإضافة إلى الكتابة في بعض الموضوعات التي كانت خاصة بالشعر كالغزل و المديح و غيرها من الموضوعات التي كان يكتب فيها الشعراء ، اعتقادا منهم أن النثر لا يصلح لمثل هذه المواضيع ، كما خالفوا من سبقوهم من القرون الأولى في عدم التقيد بصيغة خاصة في بداية كتبهم ; حيث كان الأوائل يفتتحون كتبهم بالحمد و الصلاة على الرسول - صلى الله عليه و سلم - ، أما في القرن الرابع هجري أصبحت البدايات تختار حسب فطرة الكاتب (2).

و انقسم الكتاب في القرن الرابع هجري إلى ثلاث طوائف ، طائفة التزمت السجع التزاما تاما في كتاباتها ، إلا في النادر من الأحيان تتخلى عن هذا الالتزام ، و من كتابها " بديع الزمان الهمذاني ، الثعالبي ، الصابي ، الميكالي و ابن عباد..."(أ) أما الطائفة الثانية تستعمل السجع أحيانا و تتركه أحيانا أخرى و تفضل الازدواج و من كتابها " ابن العميد ، التوحيدي ، الآمدي ، و العسكري..."(ب) ، أما

---

1 - زكي مبارك : النثر الفني ، ج1 ، ص 130 .
2 - المرجع نفسه : ص 130 .
(أ) : الهمذاني : أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد الهمذاني ، شاعر و لغوي ، خلف رسائل كثيرة ، ديوان شعر ، المقامات ، توفي سنة 398هـ .
الثعالبي : أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي ، توفي469ه ، له كتاب يتيمة الدهر ، فقه اللغة.
الصابي : إبراهيم بن هلال بن زهرون ، أبو إسحاق الصابي ، ولد 313هـ – 925م ، و توفي 384هـ – 994م برع في فن الرسائل .
الميكالي : أبو الفضل عبيد الله بن أحمد الميكالي ، أديبا و شاعرا ، لغويا و فقيها ، توفي 436هـ، كتب في فن الاخوانيات.
ابن عباد : أبو القاسم اسماعيل بن عباد بن العباس ، أديبا منشئا و عالما باللغة ، توفي سنة385هـ
(ب) : ابن العميد : علي بن محمد بن الحسين بن محمد بن أبي الفتح ، أبو الفضل بن العميد ، ولد337ه ، إمام الكتابة في عصره حتى قيل بدئت الكتابة بعبد الحميد و ختمت بابن العميد ، توفي 369ه ، بعد أن تولى الكثير من المناصب .=

الطائفة الثالثة تؤثر الحرية في الصناعة الفنية لا تسجع و لا تزاوج إلا قليلا ، و من كتابها " المرزباني ، الجرجاني ، الاصبهاني ..." (ج) (1)

ومن النماذج عن هذه الطوائف رسالة " بديع الزمان الهمذاني " للطائفة الأولى « **عافاك الله مثل الإنسان في الإحسان ، و مثل الأشجار في الأثمار ، سبيل من أتى بالحسنة أن يرفه إلى السنة ، و إنا كما ذكرت لا أملك عضوين من جسدي و هما فؤادي و يدي ، أما فؤادي فيعلق بالوفود ، و أما اليد فتولع بالجود ...** » (2)

فاستعمل السجع في فواصل الجمل مثل : الإنسان ، الإحسان ، و في الأشجار الأثمار ، و في فؤادي ، يدي .

ومن الطائفة الثانية نجد " التوحيدي " و ما كتبه في سبب القبض على " أبي الفتح بن العميد " « **لما مات ركن الدولة سنة 366ه اجتمع ذو الكفايتين أبو الفتح و علي بن كامة أحد أمراء الديلم الأعيان ، و تعاهدا و تواثق ا و تحالفا و بذل كل واحد منهما الإخلاص لصاحبه في المودة في السر و العلانية ، في الذب و التوقير عند الصغير و الكبير...** » (3) .

و أهم من يمثل الطائفة الثالثة إخوان الصفاء ، حيث ينطلقون لإيصال أفكارهم دون تكلف و تصنع في الأسلوب لأن الاشتغال بالفكر يفرض الابتعاد عن التكلف و يجنح للوضوح و البساطة ، و من أمثال ذلك قول أحدهم يصف الرسول - صلى الله عليه

= التوحيدي : علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي ، توفي سنة 414هـ ، من مؤلفاته : الإمتاع و المؤانسة ، المقابسة

الآمدي : الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي النحوي الكاتب ، له كتاب الموازنة بين الطائيين ، توفي371هـ..

العسكري : الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى ، أبو هلال العسكري ، له كتاب الصناعتين التلخيص ...

(ج) : المرزباني : محمد بن عمران بن موسى المرزباني ، ولد سنة 297هـ – 909م ، و توفي سنة 378ه – 988م ، له كتب أخبار الشعراء المكثرين ، و مستحسن النظم و النثر ...

الجرجاني : أبو الحسن علي بن عبد العزيز ، القاضي الجرجاني ، له كتاب الوساطة ، دلائل الإعجاز. الأصبهاني : يكنى أبا مسلم ، ولد سنة 254ه – 868م ، و توفي سنة 322ه – 933م ، كان كاتبا مترسلا بليغا متكلما ، له كتاب جامع التأويل لمحكم التنزيل ، ...

1 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج1 ، ص137.
2 - المرجع نفسه : ص 138.
3 - المرجع نفسه : ص 141.

و سلم - **« قال النمر للأسد : ما تلك الخصال التي ذكرت أيها الملك ، إنها يجب أن تكون في الرسول ؟ بَيّنْها لنا . قال الملك : نعم ، أولها يحتاج أن يكون رجلا عاقلا حسن الأخلاق ، بليغ الكلام ، فصيح اللسان ، جيد البيان ، حافظا لما يسمع محترزا فيما يجيب و يقول...»** (1).

كان كتاب القرن الرابع الهجري يعمدون نظرية (الفن لأجل الفن) ، و ذلك لاهتمامهم بالأسلوب و تنميقه بكل وسائل الفنية من بديع و خيال إلى درجة أنهم **« عودوا القراء تذوق الكتابة البليغة ، و حببوا إليهم النثر المصنوع ، فأصبح المتأدبون يتأملون مواقع الألفاظ ، و قرار التراكيب ، و صارت فنون البديع من تورية و جناس و طباق أصولا فنية ، يجد القارئ لذة و متعة حين يراها وقعت موقعا حسنا ، و أصابت الغرض الذي و ضعت له و لو كان غرضا لفظيا لا يتوقف عليه تمام المعنى المراد . »** (2) لهذا كانوا يترفعون في أساليبهم عن أساليب العامة من الناس و تعابيرهم،و سبيلهم إلى ذلك التزود بالثقافة الواسعة التي جعلتهم يكثرون من الإشارات إلى الحوادث السياسية و الاجتماعية ، و تضمين كتاباتهم الأمثال و الأحاديث و الآيات و الأسجاع ، و كل ذلك **« لينقلوا قراءهم إلى أجواء بعيدة لا يتنفس فيها إلا المثقفون »** (3). و قد أبدعوا في جميع المواضيع ، فنجد المقامات و الرسائل و الخطب و القصص الفلسفي و النوادر و الحكايات ... و هذا راجع لما فتحه لهم التوسع و الاحتكاك بالثقافات الأجنبية الجديدة ، و من ذلك " رسالة الغفران " و " رسالة الملائكة " للمعري الذي يكون قد **« رسم النموذج النادر لفن السخرية بالقصص ، و فن اللهو باللغة ، و أبعد في الخيال متصورا ما سيجري في الجنة و مناعمها و جهنم و عذابها »** (4). هذه الخصائص الجديدة في الكتابة وصل إليها

---

1 - رسائل إخوان الصفاء،ج2،ص206.(نقلا عن زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج 1 ص 151).
2 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ج1 ، ص 214 ، 215 .
3 - المرجع نفسه : ص 237 .
4 - علي شلق : أبو حيان التوحيدي و القرن الرابع هجري ، الدار العربية للعلوم ، دار الاجتهاد بيروت لبنان ، د.ط. ، د.س. ، ص 434 .

المعري بذكائه و فطنته و قدرته على النسج من الخيال ، كتابات راقية تضاهي التطور الذي وصل إليه العصر .

أما ابن العميد فأساليبه **« كأنها ثروة زخرفيه هائلة ... تحولت الكتابة ... إلى تطريز خالص »** (1) و كانت له طريقته في الكتابة حتى لا يحس القارئ بالملل فهو يوازن بين الكلمة و قرينتها في الجملتين المتجاورتين ، لأنه كلما زاد الزمن الذي تنتظره الأذن في سماع العبارات المسجوعة نقص التلاؤم الموسيقي ، و هذا تجاوزا للملل المصاحب لطول الجمل كما جعل يهتم بالبديع و كأنه أحس **« بأن هذه الألوان جميعا من تصوير و غير تصوير تقوم من نثره مقام الألوان الحسية من لوحة الرسام »** (2). و" ابن العميد " هو صورة من صور العصر و ما وظفه الكتاب من جانب التصوير لنقل كل جوانب فكرهم و مجتمعهم .

هذه هي نظرة العرب القدامى للنثر الفني و مكمن شعريته .

---

1 - شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، مصر ، ط11 ، د.س. ، ص 210 .
2 - المرجع نفسه : ص 209 .

علاقة النثر الفني بالقرآن الكريم :

أعجز القرآن الكريم العرب و تحداهم فلم يستطيعوه ، فهو كلام الله – عز و جل – الذي اجتمعت فيه مجموعة من الخصائص حققت له إعجازه.

و اختلف البلاغيون العرب في وجه إعجازه ، فهناك من أرجعه لجانبه اللفظي و آخر لجانبه المعنوي ، و آخر لتأثيره في النفس و آخر لبيانه ... ، لكنهم اتفقوا جميعا على إعجازه و علوه عن أساليب العرب البلغاء مهما بلغت بلاغتهم ، فهو أبلغ و أعجز .

من بين العناصر التي حققت إعجازه نجد الألفاظ التي تجمع بين السهولة و الجزالة و العذوبة و جمال المعنى و تمامه ، فأنت « **إذا نظرت إلى كتاب الله العزيز الذي هو أفصح الكلام و جدته سهلا سلسا ، و ألفاظه كلها من أسهل الألفاظ و أقربها استعمالا ، و كفى بالقرآن قدوة** » (1) ، فلا مكان للفظ الغريب مع أنه نزل في عهد العرب الأقحاح إلا في القليل منها ، فلا تجد لفظة إلا و كانت خير ما وضع في ذلك المكان في مناسبة المعاني لبعضها ، و قد تجد كلمتين تدلان على معنى واحد إلا أنه لا يحسن استعمال الواحدة مكان الأخرى ، « **بل يفرق بينهما في مواضع السبك و هذا مما يدركه إلا من دق فهمه و جل نظره** » (2) فلكل لفظة معناها الذي يوافق التركيب الموجودة فيه و لا يصح فيها غيرها ، و هذا ما يندرج ضمن التركيب لأن ألفاظ القرآن كانت مستعملة من قبل ، و مع ذلك فهي « **تفوق جميع كلامهم و تعلو عليه ، و ليس ذلك إلا لفضلة التركيب** » (3) الذي يحدد جمال اللفظة و وظيفتها الدلالية ، فهو الذي يرفعها أو يحط منها ، لأننا كثيرا ما نجد اللفظة ذاتها « **تروقك في كلام ثم تراها في كلام آخر فتكرهها ، و قد جاءت لفظة في آي**

---

1 - القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا ، ج10 ، ص 215 .
2 - المصدر نفسه : ص262 .
3 - المصدر نفسه : ص 261 .

القرآن الكريم بهجة رائقة ثم جاءت تلك اللفظة بعينها في كلام آخر فجاءت ركيكة نابية عن الذوق بعيدة من الاستحسان » (1) لأنها لم تنسجم و تتوافق مع التركيب الموجودة فيه ، و قد عبر " الرافعي " عن هذه الظاهرة بلفظ " **روح التركيب** "الذي لم يعرفه كلام عربي قط غير القرآن الكريم و به تميز و تفرد عن غيره ، و به أصبح القرآن الكريم **« كأنما وضع جملة واحدة ليس بين أجزائها تفاوت أو تباين ... فمن هنا تعلق بعضه ببعض و خرج في معنى تلك الروح صفة واحدة هي صفة إعجازه ، في جملة التركيب »** (2) فلا ترى انقطاعا و لا اضطرابا في القرآن الكريم ، بل كل متكامل ، متلائم و منسجم من ألفاظ و جمل مع التآلف بينها و قد وجد " الخطابي "* أن النظم يعود إلى اجتماع ثلاث عناصر : لفظ يحمل المعنى ، و معنى يحمل اللفظ ، و رباط ناظم بينهما ، و بمقدار ما يتأتى للمتكلم من التهدي إلى المعنى ثم التوفيق في اختيار اللفظ المناسب له ، ثم المعرفة بجميع وجوه الربط و التأليف بين أجزاء الكلام بعضها مع بعض تكون درجة الكلام الفنية ، **« و إذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف و الفضيلة حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح و لا أجزل و لا أعذب من ألفاظه ، و لا ترى نظما أحسن تأليفا و أشد تلاؤما من نظمه ، فأما المعاني فلا خفاء على ذي عقل و إنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدم في أبوابها و الترقي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها و صفاتها »** (3) فأسلوبه مخالف لما تعارفوا عليه ، فلا يشبه نثرهم و لا شعرهم و لا سجعهم فهو مرتفع عن كلامهم العادي بينهم من حيث معانيه و حسن تركيبه و نظمه .

---

1 - القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا ، ج10 ، ص 262 .
2 - الرافعي : إعجاز القرآن ، و البلاغة النبوية ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د.ط.، 2003م ص 169 .
3 - عبد الرؤوف مخلوف : الباقلاني و كتابه إعجاز القرآن ، دراسة تحليلية نقدية ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، د.ط.، 1978م ، ص 48 .
* الخطابي : أبو سليمان محمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي ، له كتاب بيان إعجاز القرآن

هناك وجه آخر لإعجاز القرآن الكريم يتمثل في تغلغله في النفس و تأثيره فيها و من وسائل هذا التأثير الإيقاع ، و قد اختلف البلاغيون العرب حول السجع القرآني و انقسموا فريقين : فريق يؤكد أن التوافق في فواصل القرآن الكريم سجع و فريق يرى أن حاشى لله أن يسجع في كلامه.

و من أنصار الفريق الأول : " **العسكري**" و" **الخفاجي** *" و " **ابن الأثير** " *الذين رأوا أن معظم سور القرآن الكريم مسجوعة .

أما الفريق الثاني فيمثله " **ابن خلدون** "و" **الباقلاني** "، و يرى كلاهما أن السجع محسن لفظي مقتضاه أن يأتي المعنى تابعا للفظ ، و حاشى للقرآن أن يهتم بالألفاظ و يقهر المعاني ، و يفسرون وجود السجع بأنه ليس سجعا و إنما هو شيء شبيه بالسجع استلزمه المعنى فجاء هكذا قوافي متشابهة .

إلا أن السجع نوعان : لفظي ، و هو الذي يتبع فيه المعنى اللفظ و هذا ساقط ، أما السجع المعنوي فهو الذي يتبع اللفظ المعنى و هو البليغ ، و القرآن الكريم فيه سجع و هو سجع معنوي لا لفظي لأن المعنى يتطلبه كثيرا « **هذا المعنى هو الرغبة في التأثير في السامعين بعد أن يتضمن الكلام حقا لا باطل فيه ، و صدقا لا زيف فيه حتى يفترق بذلك سجع القرآن عن سجع الكهان** » (1) فالإنسان قلب و عقل و في الوقت الذي يحتاج فيه إلى الأدلة و المنطق يحتاج كذلك لإقناعه الجانبَ النفسيَ العاطفي ، و لهذا ففي القرآن الكري م سجع يحمل وظيفة التأثير في القارئ و هكذا يكون الإيقاع الناتج عن السجع خاصية من خصائص القرآن الكريم حيث يجمع بين العقل و القلب ، و هي الصورة التي أرادها الله عز و جل ، و لذلك سيخاطب القرآن الكريم عقولهم و نفوسهم معا .

---

*الخفاجي : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي ، توفي466ه ، له كتاب سر الفصاحة.

*ابن الاثير : أبو الفتح نصر الله ضياء الدين ، له كتاب المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ...

*الباقلاني : أبو بكر محمد بن الطيب ، له كتاب إعجاز القرآن .

1 - محمود سليم رزق : عصر سلاطين المماليك و نتاجه العلمي و الأدبي ، المجلد الخامس في النثر الفني ، القاهرة ، مطابع دار الكتاب العربي ، د.ط، 1955 م ، مصر ، ص 32 .

هذه هي الأوجه العامة التي دارت حولها دراسات البلاغيين العرب القدامى و المحدثين و المتعلقة بإعجاز القرآن الكريم ، هذا الكلام المعجز في معناه و لفظه و تركيبه و نظمه و إيقاعه كان لابد أن يؤثر في الكتابات اللاحقة له لترتفع بذلك شعرية النثر و الشعر معا ، و تأخذ أبعادا جديدة توافق الحال الجديد.

كان العرب في العصر الجاهلي أهل بلاغة و فصاحة و لطالما ذكر القرآن الكريم ذلك ، و هذا يدل على أن اللغة الأدبية السابقة للإسلام لا تختلف كثيرا عن لغة القرآن لأن تغير اللغة من أسلوب لآخر يحتاج قرونا لذلك ، بالإضافة إلى أن العرب كانوا محافظين قليلي الاختراع (1).

و ينبغي **« أن نعتقد أنه كان لهم أدب متين يقرب في روحه و أسلوبه من روح القرآن و أسلوبه ، فإن البيئة واحدة و العصر واحد ... لا سيما إذا تذكرنا أن القرآن وصف العرب في عدة مواطن بأنهم أهل فصاحة و جدل و خصومة و عناد »** (2).

إلا أنهم لم يكونوا عارفين بالكتابة فغلبت عليهم الشفوية ، و الأدب الشائع عندهم بقي متعلق بالمشافهة دون الكتابة إلى أن جاء القرآن الكريم ، فهو لا يمثل قطيعة مع الجاهلية في المستوى المعرفي فقط ، بل يمثل كذلك قطيعة على مستوى الشكل التعبيري ; حيث **« تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة و من ثقافة البديهة و الارتجال إلى ثقافة التروي و التأمل ، و من النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهره ... إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيقي و في شموله نشأة و مصيرا و معادا »** (3) .و لعل هذا أولى الآثار التي حققها القرآن الكريم في الجانب الأدبي ، حيث دفع إلى التأمل و التفكير للوصول إلى الحقائق الروحية و الدنيوية ، هذا التأمل و التفكير يحتاج إلى الكتابة لا

---

1 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج1 ، ص 54 .
2 - المرجع نفسه : ص 58 ، 59 .
3 - أدونيس : الشعرية العربية ، ص 35 ، 36 .

للارتجال و المشافهة .

و لما تقبل العرب الإسلام دينا و القرآن كتابا إلهيا ، و وحيا من عند الله أقبلوا على دراسته و حفظه و التدقيق في معانيه ، فأصبح القرآن الكريم **« يؤثر في الأسلوب لمجرد كونه يحفظ عن ظهر قلب ، تأثيرا لا شعوريا »** (1) لأن الكاتب ابن بيئته و كلام الله غرس في روحه و نقش على لسانه ، فحري به أن يظهر في إبداعه.

و من العناصر المتأثرة بالقرآن الكريم نجد اللغة العربية **« فالقرآن هو الذي نفخ في روحها ، و هو الذي أتاح لها الحياة على توالي القرون ، و هو الذي نقلها من لغة بداوة إلى لغة مدنية حتى أصبحت لغة عالمية لأمم كثيرة ، اتخذها لسان ثقافتها و آدابها »** (2) و تجسد هذا التغيير في تغير مدلولات بعض الألفاظ و ظهور مصطلحات أخرى لم تعرف من قبل مثل : "القرآن و الفرقان و الكافر و المشرك و الصوم و الصلاة و الزكاة... " و غيرها **« و الحق أنه جميعه بألفاظه و معانيه المختلفة يعد ابتداء بما علّم العرب من أسس الإسلام و مبادئه.. ».(3).**

كما أثر على الأسلوب ، فللقران أسلوب خاص لا أثر للتكلف و التصنع فيه ، بل **« هو كلام منسكب انسكابا و جار جريا ، يزيد لطفه على الطبع بقدر ما يزيد الطبع على التصنع ».(4)** فهو أبعد ما يكون من التكلف الذي تقع فيه النفس الإنسانية ، أما كلام الله فقد تنزه عن هذه السمات التي عرفت رفضا عند النقاد العرب ، كما أنه كان غزير المعنى قويم اللفظ **« و وزنه أعدل من نظمه و نظمه أحلى من نثره »** (5) هذه السمات الفنية العالية جعلته شيئا **« يستوي فيه تعجب الجاهل و تخير العالم و يستعلي الذهن و يستغرق الفهم ، و يحجب الروية عن**

---

1 - شارل بلا : تاريخ اللغة و الآداب العربية ، تعريب : رفيق بن وناس و آخرون ، دار الغرب الإسلامي ط 1 ، 1997م ، ص76 .
2 - شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص47 .
3 - المرجع نفسه : ص 46 .
4 - أبو حيان التوحيدي : مثالب الوزيرين ، ص97. .(نقلا عن فلسفة الجمال و مسائل الفن ، ص279.)
5 - المصدر نفسه : ص 97.

الإدراك و يردها إلى البديهة في التسليم » (1) .

هذه العناصر الفنية كلها التي جمعها القرآ ن الكريم دون غيره أسرت الكتاب و جعلتهم يتعلقون به محاولين محاكاته في كتاباتهم ، فوجهتهم منذ نزول القرآن إلى يومنا هذا ، فخطباؤهم و كتابهم و شعراءهم و جدوا ضالتهم في القرآن الكريم من بديع الألفاظ و جليل المعاني ، فكان أسلوبه **« إمامهم و مثلهم الأعلى الذي به يحتذى ، لقد انتفعوا به أيما انتفاع ، طورا بطريق الاقتباس أو التضمين ، و طورا بحل الآيات أو نظم الكلام على نمط من فواصله و أسجاعه أو ترسله أو ازدواجه أو تصويره الفني أو خياله الشعري و تشبيهاته و تجوزاته و كناياته إلى غير ذلك »** (2). فحاولوا الأخذ من كل جوانبه إما اقتباسا من آياته و إما إتباع تركيبه و نظمه و ما فيه من سجع و ازدواج ... ، أو جانبه الخيالي من صور بيانية ، تشبيهات و كنايات و مجاز بصفة عامة لدرجة أنهم أصبحوا يحددون مرتبة الكلام قياسا بالقرآن الكريم ، **« فكلما اقترب الكلام منه كان مقبولا ، و كلما ابتعد كان مرذولا »** (3) فاعتبر أساس الإبداع الذي مكن من تطور النثر في العصور الأولى الإسلامية ، **« و لكنه كان تطورا بطيئا ، لم تظهر آثاره إلا في طرائق التعبير عن شؤون الخاصة بتدبير الملك و مخاطبة الخلفاء »** (4). و يذهب كثير من البلغاء إلى كون الزخرف الفني في النثر العربي مرجعه للفرس عند اتصال العرب بهم أثناء الفتوحات الإسلامية ، و دخول الفرس و غير الفرس في الدين الإسلام ي ، إلا أنه **« لا يصح الحكم بأن الزخرف الفني في النثر العربي جاء عن طريق الفرس و إنما هو طابع أصيل في اللغة العربية تطور مع الزمن و أخذ لونا بعد لون**

---

1 - التوحيدي : مثالب الوزيرين ، ص 97 .(نقلا عن فلسفة الجمال و مسائل الفن ، ص279.)
2 - محمود سليم رزق : عصر سلاطين المماليك ، ص 35 .
3 - سعيد يقطين : الكلام و الخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 1997م ، ص143 .
4 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج1 ، ص 70 .

و انتقل من حال إلى حال » (1) و الأجدر أن نستنبط كل الصور الفنية و العناصر الجمالية من القرآن الكريم باعتباره المث ل الأعلى في كل الجوانب ، و هذه القيم الفنية وجدت كذلك في أحاديث الرسول - صلى الله عليه و سلم - و الخلفاء و الولاة و غيرهم ممن شهد عصر النبوة **« ففي خطبة الوداع للنبي عليه السلام و كتب عمر بن الخطاب و خطب علي و زياد و الحجاج روح أدبية تقارب الروح السائد في القرآن »** (2) . كما كان له فضل في ظهور علوم جديدة منها **«اللغة و النحو و الصرف و الاشتقاق و المعاني و البديع و البيان و الأدب و الرسم و القراءات و التفسير و الأصول و التوحيد و الفقه »** (3) و إن كان هناك من يرى أن العرب في جاهليتهم عرفوا هذه العلوم لأنهم كانوا يصححون أخطاءهم .

و انطلاقا مما تقدم ندرك أن القرآن الكريم كان أساس الحركة الثقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي و ينبوعها و مدارها ، فقد فتح النص القرآني آفاق شعرية الكتابة بالإضافة إلى ما وضعته الدراسات القرآنية من أسس نقدية جديدة لدراسة النص بل ابتكرت علما للجمال ممهدة لنشوء شعرية عربية حديثة.(4)

و عرف العرب أن النثر له قواعده التي يقوم عليها حتى يأخذ صفة الفنية و لعل أكثر الفنون تأثرا بالقرآن هي : الخطابة و الرسائل الديوانية ، فالخطب أصبحت مبنية على **«حمد الله و تمجيده و تقديسه و توحيده و الثناء عليه و الصلاة على رسوله صلى الله عليه و سلم .. »** (5) . فالافتتاح بالحمد و الصلاة على الرسول - صلى الله عليه و سلم - أصبحت خاصية ملازمة للخطب لدرجة أنهم كانوا يسمون الخطبة التي لا تفتتح بالتحميد **"بتراء"** ، و التي لا تتضمن آيات القرآن الكريم و لم يصلّ فيها على الرسول – صلى الله عليه و سلم - " الشوهاء ".

---

1 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج1 ، ص 54 ، 53.
2 - المرجع نفسه : ص 54 .
3 - أحمد الهاشمي : جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب ، ج (1 ،2)، دار الجيل ، بيروت ، لبنان د.ط، د.س.، ص 477 ، 478 .
4 - أدونيس : الشعرية العربية ، ص 50 ، 51 .
5 - القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا ، ج10 ، ص60 .

و بالإضافة إلى ذلك كان القرآن الكريم لا يلتزم السجع دائما ، بل يسجع أحيانا و يتركه أحيانا ، و هذه إحدى السمات التي اتسم بها النثر الفني فلا نكاد نجد في القرون الأولى كاتبا يلتزم السجع في نثره خصوصا الكتاب المشاهير الذين كتبوا الرسائل و تفننوا فيها مثل : "ابن المقفع" و "عبد الحميد بن يحيى" ، لأن السجع زينة تكون مقبولة **« ما دامت تجري في حدود الاعتدال و القصد كما وقع في القرآن فإن القرآن يسجع أحيانا و لكنه لا يلتزم السجع لذلك نجا من التكلف و الابتذال »** (1). و من ذلك قول "عبد الحميد بن يحي " في رسالته : **« أما بعد فإن الله تعالى جعل الدنيا محفوفة بالكره و السرور ، و جعل فيها أقساما مختلفة بين أهلها فمن درت له بحلاوتها و ساعده الحظ فيها سكن إليها و رضي بها و أقام عليها ، و من قرصته بأظفارها و عظته بأنيابها قلاها نافرا عنها ... »** (2). و من صفات القرآن موافقة المقال للمقام ، فهو يطيل في المواقف المحتاجة للإسهاب و الشرح ، و يوجز في المواقف الملائمة للاختصار و الإيجاز ، كذلك النثر الفني في العصر الإسلامي ، فمسألة **« الإيجاز و الإطناب كانت تجري في الغالب على مقتضى الحال »** (3) ، فالكتاب و الخطباء يوجزون و يطنبون موافقين في ذلك الحال ، و ذلك مرده **« المناسبات التي توجب الكلام ، فتقضي مرة بالإطناب و تقضي حينا بالإيجاز »** (4). كما أنهم راعوا حالة المتلقي مثلما فعل القرآن الكريم فقد **« استعمل الله عز و جل في مواضع من كتابه تكرير القصص و تصريف القول ليفهم من بعد فهمه و يعلم من قصر علمه »** (5) ، و للغرض نفسه اهتم الكتاب و الخطباء ببسط المعاني و تأكيدها بتكرير الجمل المتقاربة في

---

1 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج1 ، ص71 .
2 - إيليا الحاوي : في النقد و الأدب ، مقدمات جمالية عامة ، مقطوعات من العصر الإسلامي و الأموي ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1986م ، ص 319 .
3 - المرجع السابق : ص 68 .
4 - المرجع نفسه : ص 68 .
5 - قدامة بن جعفر : نقد النثر ، ص 97 .

معناها ، و هذا يدل على مراعاتهم لنفسية من يراسلونهم و يخاطبونهم ، و من ذلك ما ورد في رسالة "الحسن البصري " إلى "عمر بن عبد العزيز" : **« و اذكر يا أمير المؤمنين الموت و ما بعده ، و قلة أشياعك عنده و أنصارك عليه ، فتزود له و لما بعده من الفزع الأكبر ، و اعلم يا أمير المؤمنين أن لك منزلا غير منزلك الذي أنت فيه ، يطول فيه ثواؤك و يفارقك أحباؤك...» (1).**

كما استعملوا الخيال بشكل واضح في كتاباتهم و هو الذي نجد ه ظاهرا في خطب علي بن أبي طالب و زياد ، و رسائل عبد الحميد ، و حكم الواعظين و النساك في تلك الأيام ، و منشورات الخوارج التي هاجموا بها الخلفاء ، و هذا الاستعمال للخيال في أساليبهم يعد مظهرا من مظاهر الفن التي لا ينبغي تجاهلها عند تقرير الخواص التي امتاز بها النثر الفني في ذلك الحين (2) ، إلا أنه في العصور اللاحقة لم يتوقفوا عند هذا الحد من الخواص الفنية بل بالغوا في استعمال الزخرفة حتى أصبح الكلام متكلفا و متصنعا بكل أنواع البديع خصوصا السجع و الازدواج .

فالقرآن الكريم و ما اجتمع فيه من عناصر الكمال اللغوي الفني نظما و لفظا و معنا و أثرا و بيانا و بديعا حري أن يكون **«النص النموذج الجامع لكل الاجتهادات و التصورات ... ، فهو النص المتعالي على كل النصوص التي أبدعها العرب في كل الأجناس و الأنواع ، بل و في مختلف المعارف و العلوم » (3)**

فكان بحق مثلهم و قدوتهم الفنية العليا التي يجب الاقتداء بها في كتاباتهم لعلهم يستمدون قدرا و لو يسيرا من فنيته و كماله اللغوي و المعنوي ، فكان مصدر شعرية كتاباتهم اللاحقة له .

1- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج6 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر ، القاهرة ، د.ط، د.س.، ص38.

2 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج1 ، ص 74 .

3 - سعيد يقطين : الكلام و الخبر ، ص138.

الفصل الثاني :

أنـــواع النثـــر الفنـــي:

أ- الإبداعي

ب- الواصف

نظرة القدامى للنثر الفني :

قسم العرب القدامى النثر الفني إلى أقسام أو فنون و جعلوا لكل فن منها تعريفه الخاص و خصائصه المميزة له عن غيره ، و ما يلاحظ من كلامهم عن أنماط النثر الفني أنها لم تخرج عن ثلاثة أو أربعة أنماط و هي :

الخطابة و الرسائل (الكتابة) و الاحتجاج و الحديث ، و هذا ما ذهب إليه أكثر من واحد منهم ، فابن وهب في كتابة " **البرهان** " صنف العبارة إلى قسمين هما : " المنظوم و المنثور "، أما المنظوم فهو الشعر و ما يتعلق به من الوزن و القافية ، أما المنثور فهو إما « **خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا** » (1) ، فجعل النثر ينقسم إلى الخطابة و الرسائل بأنواعها و الحجاج و الحديث .

و الكلام ذاته بلفظه و معناه نجده عند "قدامة بن جعفر" في كتابه " **نقد النثر**" حين قال أن النثر لا يخلو **« أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا ، و لكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه »**(2). وغير بعيد عن هذا الكلام وهذا التقسيم للكلام نجد العسكري: في" **الصناعيتين** "حول النثر الذي يرى أن «**أجناس النثر وفنونه التي كانت في بداية نشأته لا تخرج عن الخطابة والكتابة** »(3) و لكن الفرق بين" العسكري" من جهة و "ابن وهب "و" قدامة بن جعفر" من جهة ثانية هو أن "العسكري " قصر كلامه على النثر الفني فقط ، لكن العالمين الآخرين فخلطا في كلامهما بين النثر الفني و غير الفني في نفس الوقت ، فتكلما عن النثر بصفة عامة و ذلك لأن "الحديث" الذي ذكره كلاهما لا يرقى أن يكون فنيا ، لتداوله و كثرة استعماله في طرف العامة في حياتهم العادية اليومية ، و لهذا لن يكون فنيا إلا إذا« **سمت لغته و ألفاظه عن لغة العوام و ألفاظهم و حظي بلذة فنية خاصة في نفوس سامعيه** »(4) مثل الأمثال و الحكم التي كثيرا ما تدور في كلامهم و تصور

---

1 - ابن وهب : البرهان ، ص 191.
2 - قدامة بن جعفر : نقد النثر ، ص 93
3 - أبو هلال العسكري : الصناعيتين ، ص 154
4 - عثمان موافي : في نظرية الأدب ، ص 66.

أحوال حياتهم و التي يعمدونها في حديثهم اليومي ، و غيرها من الأحاديث التي كسبت بعض السمات الفنية مخالفة الكلام المبتذل العادي . أما الحجاج فهو لون من ألوان الخطابة الاستدلالية التي تقوم بين طرفين أو أكثر ، و تستدعي وجود مشاهدين ليسمعوا و يحكموا بين المتنازعين - كما سنجد ذلك في الكلام عن الخطابة - و بهذا يبقى الفنان النثريان الأساسيان هما الخطابة و الرسائل ، و هذا يؤكده كذلك " الرماني" حين تحدث عن إعجاز القرآن الكريم و أراد إثبات تميزه و تفرده فقارنه بالأنماط التعبيرية التي كانت متعارفة لدى العرب القدامى. فوجد أن القرآن الكريم في أسلوبه التعبيري قد خالف العادة (نقض العادة) التي **« كانت جارية بضروب من أنواع الكلام المعروفة منها الشعر و منها السجع و منها الخطب و منها الرسائل ، و منها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث »** (1). فجعل الكلام شعرا و نثرا ، و جعل النثر سجعا و خطبا و رسائل ، و الكلام الجاري بين الناس- الذي فصلنا فيه القول سابقا- . و لقد أضاف" الرّماني" نوعا جديدا و هو السجع – و ليس الوحيد - بل هناك من يقسم النثر باعتبار وجوده في النثر من عدمه و من هؤلاء "ابن خلدون" في مقدمته فيقول : **« أما النثر فمنه السجع الذي يؤتي به قطعا ، و يلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعا ، و منه المرسل الذي يطلق فيه الكلام إطلاقا ... من غير تقيد بقافية و لا غيرها و يستعمل في الخطب و الدعاء »** (2). و الكلام المسجوع - كما وضحنا ذلك في الفصل الأول - هو سجع الكهان ، كما نجده في الأمثال و الحكم.

أما النثر المرسل فنجده في الخطب و الرسائل و غيرها و لقد وضع العرب تعريفات لهذه الفنون النثرية و حاولوا تحديد المشترك بينها و المميز لكل منها.

و يعرف "قدامة بن جعفر" كلا الفنين لغة ، فالخطابة **« مأخوذة من خطبت**

1- الباقلاني : إعجاز القرآن الكريم ، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، 1954م ،د.ط.، ص 44.

2- محمد الاسكندراني : مقدمة ابن خلدون ، ص 519.

أخطب،خطابة (...) و اشتق ذلك من الخطب و هو الأمر الجليل ، لأنه إنما يقام بالخطب في الأمور التي تجل و تعظم ، و الاسم منها خاطب (...) و إذا جعل وصفا لازما قيل خَطيب ، و كذلك لا يسمى خطيب إلا من غلب ذلك عليه و على وصفه ...و الخطبة الواحدة من المصدر كالقومة من القيام و الضرب من الضرب ، و إذا جمعتها قلت خُطب مثل جمعة و جُمع ، و الخطبة اسم المخطوب مثل كسرة و كسر فأما المخاطبة فيقال منها : خاطبت أخاطب مخاطبة ، و الاسم الخِطاب ، مثل : قاتلته أقاتله مُقاتلة و الاسم قِتال » (1). فارتبطت بالأمور العظيمة التي تهم الإنسان من دين و سلطان و عِرض و ديار و لا تتعلق بالأمور العادية منها ، كما أن الخطبة و لتكون مقبولة محبوبة مؤثرة في نفوس متلقيها لا بد لها أن تخضع لمقولة **" موافقة المقال للمقام "** فلا زيادة و لا نقصان ، لا إسهاب و لا إقلال إلا بالنظر للسامع ، فإذا رأى الخطيب **« من القوم إقبالا عليه و إنصاتا لقوله ، فأحبوا أن يزيدهم زادهم على مقدار احتمالهم و نشاطهم ».(2).** و إذا لاحظ العكس منهم قلّل و خفّف من كلامه حتى لا يزيدهم مللا و سأما ، و هذا هو أهم شرط لا بد من توفره في الخطيب و الذي يعود إلى حدسه و طول مرانه ، مما يجعله يدرك حالة مستمعيه من خلال نظراتهم .

و الخطبة تقوم على ثلاثة عناصر و هي : المرسل (الخطيب) ، المرسل إليه (الجمهور) ، و الرسالة (الخطبة) و لكل خصائصه و ميزاته التي تكفل له التكامل مع غيره من العناصر .

و الخطبة هي النوع النثري الوحيد الذي يعتمد على الخطيب و حركاته و ملامح وجهه و صوته و عمامته ، فكلها تعمل متكاملة في التأثير في الجمهور و اشترطوا فيه – الخطيب - جهارة الصوت و رباطة الجأش و كان **« أعيب عندهم**

1- قدامة بن جعفر : نقد النثر ، ص 95.
2- المصدر نفسه : ص 96 .

من دقة الصوت و ضيق مخرجه و ضعف قوته أن يعترض الخطيب البهر و الارتعاش و الرعد و العرق »(1). و حاول "أبو داوود "أن يجمع جوانب الخطابة فقال : **« رأس الخطابة الطبع ، و عمودها الدربة ، و جناحاها رواية الكلام و حليها الإعراب ، و بهاؤها تخير الألفاظ و المحبة مقرونة بقلة الاستكراه »(2).** و أوجز "التوحيدي" بلاغة الخطابة في كون اللفظ قريب و الإشارة غالبة فيها و استيلاء السجع عليها ، و الخيال سابحا في ثناياها ، و تكون فقراتها قصيرة **(3).**

أما الفن النثري الثاني الذي اتفقت جماعة العلماء العرب القدامى على فنيته هو الرسائل و يراها " ابن منظور" لغة هي من **«الإرسال ، التوجيه ، و قد أرسل إليه و الاسم الرسالة ، و الرِّسالة و الرسول و الرسِيل ... و الرسول بمعنى الرسالة يؤنث و يذكر ، و الرسول : معناه في اللغة من يتابع أخبار الذي بعثه »(4).** فهي من الإرسال أي التوجيه ، كأن يرسل خبرا أو سلاما أو غيرها إلى غيره و الرسول هو من يتابع أخبار مرسله.

و الفرق بين المترسل و المرسل ، في كون الأول من تكرر فعله في الرسائل و أما من فعل مرة واحدة فهو مرسل من الفعل أرسل يرسل إرسالا ، فهو مرسل و أصل الاشتقاق في الرسالة من أنه كلام يراسل به من بعد و غاب **(5).** فهي وسيلة تواصل بين الأشخاص قد فرق بينهم الزمن و المكان- و هذا التواصل يحققه الرسول الحامل للرسالة ، أما اصطلاحا فهي ما يكتبه الكاتب من حكاية حال عدو أو صديق مدح أو تقريض أو مفاخرة بين شيئين... و سميت رسائل من حيث أن كاتبها و منشئها كتب بها إلى غيره مخبرا فيها بصورة الحال ، مفتتحة بما تفتتح به

1- الجاحظ : البيان و التبيين ، ج1 ، ص 102.
2- القلقشندي : صبح الأعشى ، ج10 ، ص 331.
3- التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، ص141.
4- ابن منظور : لسان العرب ، ص 283.284.
5- قدامة بن جعفر : نقد النثر ، ص95.

المكاتبات ، ثم توسع فيها فافتتحت بالخطب و غيرها (1).

و قد جمع" أبو هلال العسكري " خصائص اشتركت فيها الخطبة مع الرسالة فتشابهتا و ذلك في كونهما لا يلحقهما لا وزن و لا قافية ، و قد يتشاكلان من جهة الفواصل و الألفاظ ، فألفاظ الخطباء و الكتاب متشابهة أيضا في السهولة و العذوبة و عدم التكلف ، و الفرق الوحيد بينهما هو طريقة عرضهما ، فالخطبة لا تقدم إلا مشافها بها و الرسالة يكتب بها ، كما أن الخطبة بإمكانها أن تتحول إلى رسالة و العكس صحيح ، و هذا للتوافق الكبير بينهما (2).

و الخطب و الرسائل هي الفنون النثرية التي عرفت ذيوعا و انتشارا واسعا لدى العرب ، و اهتموا بها اهتماما كبيرا و ذلك لما يؤديانه من وظائف هامة في حياتهم. أما غيرها من الفنون فلم تحظ بهذا الاهتمام و التطور بل بقيت متخفية و أخرى منبوذة ، و لم تظهر جمالياتها إلا في العصر الحديث مثل : السير و المقامات.

1- القلقشندي : صبح الأعشى ، ج14 ، ص 138.
2- العسكري : الصناعتين ، ص 130.

نظرة المحدثين للنثر الفنـــــــي :

1-النثر الإبداعي "الإنشـــــــائي" :

حاول العرب المحدثون تحديد تعريف للنثر الفني فجاءت تعريفاتهم مقاربة لتعريفات القدامى ، و لم تخرج عن المقاييس التي وضعوا في تحديدهم لمفهوم النثر ، فهو عند "شوقي ضيف " الكلام الذي لا يحكمه وزن و لا قافية ، و حدد ضربين منه : « **الضرب الأول فهو النثر العادي الذي يقال في لغة التخاطب و ليس لهذا الضرب قيمة أدبية ، إلا ما يجري فيه أحيانا من أمثال و حكم ، و أما الضرب الثاني هو النثر الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن و مهارة و بلاغة** »(1); أي النثر الذي تحكمه عناصر جمالية قد فقدت في الضرب الأول مستثنيا الأمثال و الحكم باعتبارها ذات قيمة فنية معتبرة ، لكن نظرا لتداولها بين الناس جعلها من الضرب الأول ، إلا أننا لا نوافقه تماما في هذا الموقف فباعتبار الأمثال و الحكم قد شملت عناصر فنية فالأجدر أن تضم للضرب الثاني الفني .

و قد قسم "شوقي ضيف " النثر الفني (الإبداعي) إلى ضربين "جدولين" و هما : الخطابة و الكتابة الفنية و التي يطلق عليها بعض الباحثين "النثر الفني" و هي تشمل القصص المكتوب و الرسائل الأدبية المحبرة ، و قد تشمل الكتابة التاريخية المنمقة(2).

و يظهر من هذا الكلام أن النثر الإبداعي يضم قسمين : الخطابة و النثر الفني المتمثل في القصص و الرسائل و التاريخ...مخرجا الخطابة كقسم خاص ، و هذه النظرة نجدها عند "طه حسين" في كتابه **"من حديث الشعر و النثر"** ، حيث يرى أن النثر الجمالي هو الذي يتجاوز الكلام العادي إلى « **التفكير من جهة و الجمال من**

1- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص15 .
2- المرجع نفسه : ص15 .

جهة أخرى »(1) ، فالكلام العادي و لغة التخاطب اليومية لا قيمة لها من الناحية الفنية **« إلا حينما يكون لها حظ خاص من جمال أو لذة فنية خاصة »(2)** ، و لعل هذا ما أشار إليه "شوقي ضيف" في كلامه عن الأمثال و الحكم باعتبارها ذات قيمة فنية خاصة.

و يواصل "طه حسين" حديثه عن الكلام ليصل إلى أن الكلام ثلاثة أقسام : الشعر المقرون بالوزن و القافية **« و كلام آخر تتحقق فيه اللذة الفنية عندما نسمعه من صاحبه، و عندما نشهد هذه الحركات و الصور التي يأتيها المتكلم عندما يخطب خطيب الجمهور و هو الخطابة »(3)** ، فالخطابة تلذ السامع لما لصوت الخطيب من قوة و ما يقوم به من حركات للوجه و اليد و سائر الجسم ، حيث تحقق اللذة الفنية عند سماعها لا عند قراءتها .

و النوع الثالث هو الذي **« نجد اللذة فيه لأننا نقرؤه ، لا لأننا نجد فيه وزنا و لا قافية ، و لا لأننا نسمعه من صاحبه ، و نرى الحركات التي يشكل بها جسمه و لا لأننا نكون لأنفسنا فكرة عن صاحبه ، و هو النثر الفني أو الكتابة »(4).**

فهو يرفض تقسيم الكلام إلى شعر و نثر بل الأحرى أن نقسمه : شعر و خطابة و كتابة فنية المتمثلة في الكتب و الرسائل ، فحصر النثر الفني في هذه الرسائل و الكتب ، و هكذا يكون قد اتفق مع "شوقي ضيف" في كون الخطابة قسما خارجا عن النثر الفني (الكتابة الفنية).

إلا أن إخراج الخطابة كقسم ثالث من أقسام الكلام الفني مع الشعر و الكتابة الفنية ربما يعود إلى ارتباط الخطبة بحركات الخطيب و إيماءات وجهه و غيرها ، و لكن هذا لا يبدو كافيا لإخراجها كقسم خاص فهي قبل كل شيء نثر و لها مميزات شعرية

1- طه حسين : من حديث الشعر و النثر ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، د.ط.،د.س.، ص576.
2- المرجع نفسه : ص 576.
3- المرجع نفسه : ص 593.
4- المرجع نفسه : ص 523.

تتعلق بها في ذاتها ، و لو كانت طريقة الإلقاء كافية لإخراجها من النثر الفني لقلنا أن القصص مثلا قد تقرأ بطرق مختلفة و السامع يكون منتبها لحركات القارئ و نبرات صوته التي ترتفع حينا و تنخفض حينا آخر ، يهمس و يزمجر حسب الموقف الذي ينقله في قصته ، لقلنا هنا أيضا أن القصص تخرج من دائرة النثر الفني التي لم تقرأ بشكل مناسب ، و لهذا نظن أن الخطابة قسم من أقسام النثر الفني و أن الإلقاء فرع في شعريتا لا أصل فيه ، فلو كان الإلقاء هو الأصل في شعريتها لكانت كل الخطب متساوية في القيمة الفنية و لكننا كثيرا ما نجد خطبا قد حظيت باهتمام أكبر من غيرها ، و أخرى همشت و ذلك لما تحويه من معنى و أسلوب ، لا للطريقة التي ألقيت بها أول مرة ، فنحن لم نر ملقيها و لم نشاهد حركاته لكنها بقيت خطبا قيمة و شعرية مهما مرت عليها الأزمان .

و في حديث "زكي مبارك" عن القرآن الكريم باعتباره صورة من صور النثر الجاهلي مؤسسا لوجود نثر فني في العصر الجاهلي ، ذكر أن هناك من يرفض وجود نثر فني في هذا العصر لأن « **النثر الفني لغة العقل ، و أولئك قوم كانوا يحيون حياة أولية لا تبيح لأمثالهم غير التغني بعواطف الأطفال** » (1) و لا نريد هنا إثبات هل العصر الجاهلي له نثر فني أم لا؟ لكن نريد تحديد مفهوم "زكي مبارك " للنثر- بأنه لغة العقل والمنطق أكثر من كونه لغة العاطفة و الوجدان .

و هناك من يعتبر لغة النثر تفتقر للمجاز ، و يعود ذلك إلى «**اعتماد الكاتب في عرض أفكاره و معانيه على الوضوح التام ، و التحليل و البسط و الإفاضة و الالتزام في كثير من الأحيان بالدقة اللغوية و الاعتماد أحيانا على الأقيسة و البراهين العقلية والمنطقية ، و لذا كان النثر أدق من الشعر في عرض المعاني و تحليلها ، و كان الشعر أقدر من النثر على الوصف و التصوير** »(2). إلا أن هذه

1- زكي مبارك : النثر الفني في ق4هـ ، ج1 ، ص 45.
2- عثمان موافي : في نظرية الأدب ، ج1 ، ص 133.

النظرة تتغير في القرن الرابع الهجري و الخامس الهجري ، حين يصطبغ النثر بصبغة الشعر ، فيأخذ منه الكثير من السمات و الخصائص ، فأصبح النثر كأنه نظم فقد كان في بدايته يعود إلى الخطابة و الكتابة الفنية مستقلين عن الشعر « **و لكن التطور الذي جد عليهما بعد ذلك جعلهما يلتقيان مع الشعر في موضوعه** » **(1)**. فأجاد كتاب النثر الفني لهذين القرنين **"4**هجري- 5هجري**"** أساليب الشعر ، فأصبح نثرهم شعرا منثورا لما فيه من حرية التعبير ، مستعملين ما يروقهم من معاني الشعراء و ألفاظهم ، و تعابيرهم ، فلم يعد الفرق بينهما إلا الـــــوزن و القافية ، و لم يقفوا أمام عائق عجز النثر عن التصوير ، بل طوّعوه حتى صار قالبا صالحا لمواضيع النثر و الشعر معا من مدح و غزل و وصف ، و مرد ذلك إلى أن الكتاب « **نقلوا إلى النثر محاسن الشعر من الإستعارة و التشبيه و الخيال ، و النثر إذا أخذ خصائص الشعر أصبح أقدر منه على الوصف لخلوه من قيد الوزن و القافية** »**(2)**.

و من أهم صفات النثر الفني الاهتمام بالبديع ، من سجع و جناس و تورية و طباق و مقابلة و غيرها. حتى غدت كتاباتهم فنا لأجل الفن ، فرفعوا ذوق القراء و حببوا إليهم النثر الغني بمظاهر الصنعة ، و صارت فنون البديع أصولا فنية يجد القارئ لذة و متعة حين يراها وقعت موقعا حسنا ، و أصابت الغرض الذي وضعت له حتى و إن كان غرضا لفظيا لا يتوقف عليه تمام المعنى **(3)**. و قد أطلق **"**شوقي ضيف**"** مصطلح **"التصنيع"** على هذا النثر الفني في العصر العباسي ، لما لحقه من تنميق و زخرفة ، و يعتبر القرن (**4هـ)** ذروة التصنيع الذي مهدت له العصور السابقة و جعل "زكي مبارك" لهذا التطور في النثر الفني وجهين « **وجه يدل على حذقهم و براعتهم ، و وجه آخر يدل على بعدهم من غاية البيان و هي الوضوح**

1- عثمان موافي : في نظرية الأدب ، ج1 ، ص 77.
2- زكي مبارك : النثر الفني في ق4ه-ج1 ، ص 130.
3- المرجع نفسه : ص 215.

فإن الإغراق في الصنعة باب من الغموض »(1). الذي نتج عن إيغالهم الكبير في الصنعة اللفظية و المعنوية و خاصة قي القرن (**5هـ**.) أين أصبحوا يجمعون و يضيفون وسائل أخرى لأساليبهم كالتزام مالا يلزم و المفردات الغامضة إلى غير ذلك.

و يرجع" شوقي ضيف" هذا الاهتمام بالبديع إلى انعكاس حياتهم الخاصة المترفة على أدبهم ، فحياتهم كانت تقوم على التصنيع و الزخرفة و التنميق **(2).**

هذه الخصائص و غيرها سنجدها مجسدة في أعمالهم النثرية ، من خطابة و رسائل و مقامات و غيرها ، و أظهر ما يكون التنميق في الرسائل و المقامات .

لكن قبل البدء في الحديث عن نظرة المحدثين لهذه الأنماط النثرية الإبداعية لابد من الإشارة إلى أن "شوقي ضيف" يعد الأمثال و الحكم من النثر العادي بين الناس قد تحققت فيه بعض الخصائص مما جعلته فنيا – كما أشرنا إلى ذلك سابقا - عرفت من العصر الجاهلي واستمر استعمالها إلى وقتنا الحاضر .

و **الأمثـال و الحكم** هي عبارة بليغة قصيرة « **لكنها غاية في تأدية المعنى المقصود ، و كل منهما يكون شعرا و يكون نثرا لكنها في النثر أكثر دورانا » (3).** أما من حيث الأسلوب فكل منهما يقوم على « **نوع من التغنيم الموسيقي للفظة فإذا هو يسجع فيه ، أو إذا هو ينظمه شطرا من بيت ، و قد يعمد إلى ضرب من الأخيلة ليجسم المعنى و يزيده حدة و قوة »(4)** و يقسمها نوعين : نوع خاص يصدر من الخطباء و الشعراء ، و عام يصدر من عامة الناس التي لا تراعي فيها القيم الفنية و القواعد لهذا نجد الحذف و الضرورات مالا يجوز في سائر الكلام **(5).**

1- زكي مبارك : النثر الفني في ق4ه-ج1 ، ص 220.
2- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص203.
3- علي الجندي : في تاريخ الأدب الجاهلي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، 1998 م ، د.ط.، ص260.
4- شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط.، د.س.، ص 409.
5- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص 25 .

و بما أننا بصدد الحديث عن النثر الفني فإن ما يدخل النثر الفني هو المعروف لدى الخطباء و الشعراء ، أما الأمثال التي لا تتمتع بالخصائص الفنية فهي خارجة عن النثر الفني ، و لو ركزنا في هذه التعاريف لوجدنا أن الأمثال و الحكم تتوفر على مقومات شعرية فهي بليغة المعنى حيث تؤديه في أقل الألفاظ ، مع وجود الخيال و السجع و غيرها و هذا ما يضمن فنيتها و لا يجوز إخراجها من النثر الفني بسبب كثرة تداولها بين الناس لأن هذا التداول لا يفقدها قيمتها الجمالية و المعنوية ، فلو كانت كلاما عاديا لقتلتها كثرة ترددها بين الناس ، لكن محافظتها على قيمتها المعنوية و الجمالية كاف لاعتبارها نثرا فنيا .

الرسائـــــــــــــل:

عرفت الرسائل تطورا ملحوظا في القرن الرابع الهجري ، و الدليل على ذلك كثرة الكتاب و تنويعهم مواضيع رسائلهم حيث جمعت جميل اللفظ بنفيس المعنى و بلغ هذا الفن النثري ذروته في هذا القرن على يد الكتاب الفنانين أمثال : ابن العميد و الصابي و ابن عباد* و غيرهم .

إلا أن " ابن العميد " يعتبر المثل الأعلى في البلاغة و الفصاحة ، مع حسن الترسل و جزالة اللفظ و سلاسته ، إلى براعة المعاني و نفاستها فدارت في جوانب رسائله ما يجعلها إلى قمة الإبداع أقرب ، و من الابتذال أبعد ، فصنع مكانته التي لا ينافسه فيها غيره ، فأبدع و تصنع آخذا من السجع و غير السجع حتى غدت كتابته ثروة زخرفية (1)

و لعل وجه الاختلاف بين سجعه و سجع من قبله هو اعتماده على الجمل القصيرة

1- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص 208،209،210.

* : ابن العميد ، الصابي ، ابن عباد : عد للفصل الأول .

و إذا اضطر إلى الجمل الطويلة جعل يوازن بين كل لفظة و قرينتها في العبارتين المتجاورتين ، رافعا ما يحسه القارئ أو السامع من بعد الزمن في موسيقى الجملتين**(1)**.

هذه هي خصائص التصنيع في الرسائل الديوانية لابن العميد ، و من حاول محاكاته من زخرف البديع في ألفاظه و سجع يقوم على مراعاة السامع أو القارئ و غيرها لهذا يعتبر زعيم مذهب التصنيع في عصره ، كما أنه مع "الصاحب بن عباد" و "الصابي" رفعوا الحواجز بين الشعر و النثر ، فأحالوا نثرهم إلى موسيقى خالصة فكله ألحان و أنغام ، و تجلى الفرق الوحيد بينهما في أن النثر ليس على أوزان الخليل ، و يعبر "شوقي ضيف" عن هذا النثر « **شيء بين الشعر و النثر** » و ليس نثرا خالصا **(2)**.

أما الرسائل الإخوانية ، فقد عرفت موجة التصنيع مثلما عرفتها الرسائل الديوانية حيث ذهبوا للسجع و البديع المذهب نفسه ، فغدت رسائلهم «**كأنها الرياض المنمقة و الحلل المنثرة** »**(3)** ، بالإضافة إلى استعمال الشعر في أواسط الرسائل مثلما فعل الهمذاني في رسائله ، إلا أن استعمال هذه الأشعار في الرسائل شيء متعب لأنه يضطر الكاتب إلى الإكثار من البحث عن الشطرات المناسبة ، خصوصا إذا راعى القوافي **(4)**.

و من الموضوعات التي كتب فيها الكتاب رسائلهم الشخصية الغزل ، فظهر في نثرهم ظهورا رائعا بحيث يمكن مقارنة الرسائل الغرامية بأقوى قصائد التشبيب و لم يقتصر الغزل على المؤنث ، بل تعداه إلى المذكر حيث خف خطابه على ألسنتهم بالإضافة إلى العتاب و الإخوانيات التي عرفت منذ القديم ، إلا أن اهتمام

1- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص211.
2- المرجع نفسه : ص 221.
3- المرجع نفسه : ص 228.
4- زكي مبارك : النثر الفني في ق4ه-ج1 ، ص 129.

كتاب القرن الرابع الهجري جعله يبدو جديدا ، و ذلك لما وظفوه فيه من الصور و التعابير ، و لعل أظهر صفة لهذا العصر هو الوصف ، و لم يقتصر على الوصف الطارئ بل تعمد استقصاء الموضوعات الوصفية من الملموسات و المعاني الروحية متكلفين فيه حد الإسراف **(1)**. و قد بالغ كتاب الرسائل الشخصية في رسائلهم حتى خرجوا بها من مذهب التصنيع إلى مذهب التصنع فأصبحوا يعمدون إلى تعقيد أساليبهم الزخرفية ، و إلى اتخاذ فنون جديدة في نثرهم لا تمت إلى التجميل و التصنيع بصلة ، إنما تمت إلى التحذلق و التكلف الظاهرين فيها ، فلم يعد القصد من الرسائل الشخصية التعبير عن المعنى بقدر ما يقصد به إلى التعبير عن غايات تعليمية لما فيها من مبالغات و تهويلات و إطالات مقصودة و المعنى محدود **(2)**.

و من السمات الجديدة التي دخلت نثر الكتاب استعمال الجناس و الغريب بالإضافة إلى كثرة الأمثال و الاقتباس من القرآن الكريم ، و الإكثار من تضمين الشعر في رسائلهم ، هذه المظاهر التي بدأت في القرن الرابع الهجري مهدت لظهور مذهب **التصنع** في القرن الخامس الهجري ، هذا التصنع لم يقتصر على الرسائل الشخصية بل تعداه إلى المقامات و كذا كتابات "أبي العلاء المعري" حيث نجده يطلب الغريب و كأن الإغراب زينة ينبغي أن يتحلى بها جيد أعماله ، و لم يقتصر على ذلك بل استعمل الأمثال و الإشارات التاريخية و التزام مالا يلزم في السجع ، لا على حرف واحد بل على حرفين و أكثر ، هذا الإغراب مقصود و لا يهمه إذا كانت هذه الكلمات قد وردت في معاجم اللغة أم لا ، بل العكس ، إن عدم تسجيلها يدفعه إلى أن يسجلها هو في أعماله ، و كأنما ضاقت جميع صور التعبير عن أن تؤدي المعاني التي تجول في نفسه ، فيبحث عنها في طوايا علوم اللغة و النحو و العروض

1- زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع هجري ، ج 1، ص 197،200،211.
2- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص 229 .

و غيرها ليحقق تفوقه على معاصريه ، و هذا ما نجده في رسائله و خصوصا رسالة الغفران (1).

ما يمكن ملاحظته هو أن الرسائل الديوانية أو الاخوانية كلاهما عرف التصنيع و بلغا حد التصنع و التعقيد ، فلم يقتصروا على القيم التي وضعها القدامى من سجع و بلاغة و حسب ، بل تعدوا ذلك إلى الغموض الذي كان في العصور السابقة منبوذا فأصبح علامة التفوق في القرن الخامس الهجري ، و يرى الدارسون العرب المحدثون أن هذا الغموض غايته تعليمية و ليست شعرية .

المقامـــــــــــات:

أما النوع الثاني من الفنون النثرية التي شاعت في هذا العصر ، هي المقامات و ما شهدته من تطور و ازدهار ، و يعود هذا الفن النثري إلى" ابن دريد" ، ثم تأصل على يد" بديع الزمان الهمذاني" ، و تلميذه " أبي القاسم محمد الحريري "(2). و يذهب "زكي مبارك" إلى الرأي نفسه.

و المقامة هي « **إيراد الحكاية لغرض من الأغراض ، يرويها الراوية على لسان بطل في قالب نثري يحفل بالصنعة اللفظية و العناية بالأسجاع** »(3) ، فهي حكاية لها غرض ما يعود لصاحبها ، لكن أهم ما فيها أنها تقوم على الراوي و البطل يرويها الراوي نثرا فلا تأتي شعرا ، و تزخر بالمحسنات البديعية و خصوصا السجع و يؤكد "شوقي ضيف" هذا الاتجاه مبرزا « **أنها حديث أدبي بليغ و هي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة ، فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط ، أما هي في حقيقتها**

1- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص 269-279.
2- محمد مسعود جبران : فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب ، المجلد 1 ، المدار الإسلامي ط1 ، 2004 م ، ص 453.
3- المرجع نفسه : ص 453.

فحيلة يطرفنا بها بديع الزمان و غيره لنطلع من جهة على حادثة معينة و من جهة

ثانية على أساليب أنيقة ممتازة »(1) نافيا أن تكون المقامة قصة بل طابع القصصية فيها شيء خارجي فقط و لا يتعداها إلى باطنها الذي هو الحيلة ، فليس الحدث القصصي هو المهم فيها و لا العقدة و لا الحل و إنما غايتها تعليم الأسلوب ، لهذا جاءت غلبة اللفظ على المعنى ، فغايتها بلاغة الألفاظ و جمال الأسلوب ، و اهتماما باللغة العربية قبل كل شيء مما دفع كتاب المقامات إلى ابتكار صور جديدة لكنها في حدود سطحية ، كأنما ألجموا عقولهم و أطلقوا ألسنتهم **(2)**.

و هناك من يرى أن هذا الفن النثري يعود إلى العصر الجاهلي فيما عرفه من«**الحكايات والنوادر التي كان يرويها بعض الرواة من الأعراب ، و نشأ عنها بعد ذلك فن المقامة** »**(3)** ، و لعل هذا يشير إلى أن المقامات أصلها قصة كان الأعراب يروونها و ليست كما قال "شوقي ضيف " من أنها حيلة لا قصصية فيها . إلا أنها لم تحك بشكل واضح إلا على يد " بديع الزمان الهمذاني " الذي عرف كيف ينقل على لسان الراوي "عيسى بن هشام" و البطل "أبو الفتح الإسكندري" أحوال عصره في « **معرض قصصي يملأه الكاتب بالبراعة الأسلوبية التي تبين عن ملكته اللسانية من جهة و تستدر عطف الناس على بطله المغترب بالرغم من فصاحة لسانه و روعة بيانه من جهة أخرى** » **(4)**.

و كل من كتب في المقامات بعد ذلك احتذى بالهمذاني ، فالصورة واحدة من حيث السجع و الازدواج و طريقة القص واحدة ، و الاهتمام بالموضوعات و التفنن فيها أيضا ، كلها مستقاة من الهمذاني باعتباره أول من أصل لهذا الفن النثري و أشهر من اتبع طريقه و أبدع فيه هو "الحريري" ، و لعل الفرق بينهما هو نزوع

1- شوقي ضيف : المقامة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، د.س. ، ص 9.
2- المرجع نفسه : ص 9.
3- عثمان موافي : في نظرية الأدب ،ج1، ص 66.
4- محمد مسعود جبران : فنون النثر الأدبي ، ص455.

الأول للفطرة و نزوع الثاني للصنعة حيث غدت مقاماته من أغرب نماذج النثر المصنوع (1) أو بتعبير "شوقي ضيف" الأول نزع إلى التصنيع و الثاني إلى التصنع

و التعقيد . أما "زكي مبارك" فيعتبر مقامات الهمذاني - بعضها - تمثل شروط القصة القصيرة ، و بالتحديد المقامة "المضيرية" أما باقي المقامات فيكون غرضها الوعظ و إيضاح الفكرة دون استعمال شروط القصة (2) .

و على العموم فـإن المقامات عموما و الهمذانية بالخصوص كانت حافلة بالسجع و الازدواج و غيرها من المحسنات البديعية التي رفعت الأسلوب إلى درجة عالية و جعلت المقامة فنا نثريا له قيمته الأدبية

الخطابـــــــــــــة

الخطابة من أشهر الفنون النثرية التي عرفت ملازمة للعربي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا ، و ذلك لارتباطها الوثيق بالجانب الديني و بالتطورات التي تواجه الإنسان العربي فهي أشهر **«الأنواع الأدبية التزاما ، لأنها تهدف أبدا إلى التأثير و الإقناع معبرة عن عقيدة الخطيب و رأيه في مشكلات الوجود »** (3) و تزيد قوتها و شدتها باشتداد الأزمات المتعلقة بمصير الأمة ، فتحاول توجيههم لما فيه صلاحهم محققة أمانهم و كرامتهم ، تُغير رأي السامعين و نظرتهم من حالة لأخرى و من موقف لآخر و ربما نقيضه ، فالغاية الكبرى للخطابة هي : **« أن تحول الأفكار الذهنية الجامدة إلى عواطف ينفعل بها السامع و يتصرف بتأثيرها تصرفا لا قبل له به ، فيما يكون في حالة اليقين العادي »** (4). و لهذا فهي تزدهر في المواقف

1- زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع هجري ، ج1 ، ص249،247.
2- المرجع نفسه : ص 252.
3- إيليا الحاوي : فن الخطابة و تطوره عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، د ط ،د.س.، ص 8.
4- المرجع نفسه : ص 8 .

الانفعالية الحادة ، و تتضاءل قيمتها في حالة التأمل الفكري الهادئ و هذا ما حدث للخطابة في العصر العباسي حين استقر الأمر لبني العباس حيث كساها الهدوء و تسرب إليها الابتذال على عكس ما كانت عليه في بداية حكمهم **(1)** فلم يهتم الكتاب بالخطابة و تنميقها ، و لعل هذا ما جعل فن الرسائل يتوسع و ينتشر و يكثر الكتاب فيه ، لأن مجال الخطابة لم يكن حافلا بأسباب الكتابة ، فالاستقرار السياسي و الديني جعل فن الرسائل يتطور على حساب الخطابة.

و الخطابة تقوم على ثلاث عناصر : **العاطفة** و هو ما تثيره في نفس المتلقي من اندفاع وطاعة لأمر الخطيب ، و **الخيال** الذي يترجم الشعور و يصوره ، و هو المسؤول عن إثارة السامع و التأثير فيه ، و **المنطق** حيث لا يجب أن تظن أن الخطابة بعاطفتها و خيالها خارجة عن المنطق بل تعتبر المنطق أحد وسائلها التي تتكامل مع العاطفة و الخيال ، لأن الخطيب الذي لا يصدر خطبته من التفكير العميق و التوغل الفكري قد يشتد تأثير خطبته في السامعين لكن ذلك التأثير سرعان ما يزول بعد أن يجتاز سطح النفس **(2)** و لا يصل إلى العقل و الفكر ، و الخطب الباقية عبر الأزمان هي التي تنطلق من الفكر ثم يعرض هذه الأفكار في إطار خيالي عاطفي ، فهذه العناصر الثلاثة "منطق و خيال و عاطفة " تمثل الركائز التي لابد للخطبة أن تقوم عليها لتكون خطبا فنية لا تزول شعريتها بزوال مُلقيها أو بمرور الوقت عليها .

و الخطابة تقترب **« في طبيعتها من الشعر ، و إن كانت في شكلها تقترب من النثر ، لأن الأول يعبر عما تعانيه النفس و تنفعل به ، بينما يعبر الثاني عما تفهمه أو تعيه »(3)**. و لعل هذا ما جعل "طه حسين" و "شوقي ضيف" يجعلانها خارجة عن الشعر و النثر الفني مستقلة بنفسها كنوع خاص ، لأنها جمعت بين العقل

1- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص 126.
2- إيليا الحاوي : فن الخطابة و تطوره عند العرب ، ص 13.
3- المرجع نفسه : ص 9.

و الوجدان ، إلا أن النثر الفني في القرن الرابع الهجري وجدناه قد أصبح شيئا بين النثر و الشعر و ليس نثرا خالصا ، فلماذا لم يخرج الدارسون ما كُتب في هذا العصر كنوع خاص بل أبقوا على كونه نثرا فنيا و لهذا فـإن الخطابة تعتبر نثرا فنيا رغم الخصائص المميزة لها .

و الخطابة فن قديم قدم الحضارة الإنسانية ، "فأرسطو" قسمها إلى ثلاثة أنواع : الخطابة المشورية (الاستشارية) ، المشاجرية (القضائية) ، و التثبيتية (الاستدلالية) و هذا التقسيم يعود للعلاقة التي تربط (القائل و المقول فيه و من الذي إليه القول) فالخطيب قد يكون من الناس العاديين أو من ذوي المراتب العليا مثل القضاة و موضوع الخطبة قد يكون موضوعا سبق حصوله و تمثله الخطبة القضائية ، أو أمورا قد تحدث في المستقبل و تسمى الخطبة المشورية ، أما الخطبة التي تقتصر على المواضيع الحاضرة فهي الخطبة الاستدلالية .**(1)**

الخطبة الاستشارية تنبغي النصح و الإرشاد ، و الخطبة القضائية غايتها الاتهام و الدفاع ، أما الخطبة الاستدلالية فتهدف للمدح و الذم المتعلقين بالحسن و القبح و هما غايتان جماليتان ، و هذه الخطبة الاستدلالية منصرفة للغاية الجمالية لأنها لا تعتمد البراهين و الأدلة كباقي الأنواع الأخرى للخطب ، بل تعتمد **« على اكتشاف الأفكار و إبداع الصور و تثقيف العبارة ، فهي أقرب الأنواع الأدبية إلى الفن » (2)**

و هذا هو النوع الأدبي من الخطب لما يحويه من عناصر جمالية .

و الخطابة هي فن مشافهة الجمهور و إقناعه و استمالته **(3)** ، فتحقق تواصلا بين الخطيب و الجماعة السامعة له لكن مع التدوين هناك من يرى أنها تفقد بعض شعريتها لأن صوت الخطيب و حركاته و إيماءات وجهه و جسمه تصير مفقودة في

1- أرسطو : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، حققه و علق عليه : عبد الرحمن بدوي ، دار القلم بيروت ، لبنان ، د.ط. ، 1979م ، ص 17 ، 16.

2- إيليا الحاوي : فن الخطابة و تطوره عند العرب ، ص 25 .

3- أحمد الحوفي : فن الخطابة ، دار النهضة للطباعة و النشر ، مصر ، د.ط.، 2002، ص5.

النص المدون ، لكن أثبتنا قبل الآن أن الإلقاء فرع و ليس أصلا في شعرية الخطابة.

2- النثر الواصـــــــــــــــف :

لم يقتصر النثر الفني على الخطابة و الرسائل و المقامات فقط ، بل تعداها إلى التاريخ و النقد ; حيث عرف هذان الفنان من خصائص النثر الفني الكثير.

و يعود اهتمام العرب المسلمين بالتاريخ إلى الاهتمام بشخصية الرسول (صلى الله عليه و سلم) فقد دخلوا التاريخ و شعروا أنهم مطالبين بالتعبير عن أنفسهم تاريخيا لمضاهاة العالم المتحضر (1). هذا الدخول جعلهم مهتمين بكل ما سبقهم من أحداث ، و قد اشترك التاريخ مع الحديث في قاعدته الأساسية **"السند"**(2) التي تحقق صدق الأخبار المتناقلة. و أهم من كتب في التاريخ "أبو عبيدة"، "المدني" و غيرهم كثير و كانت كتبهم مجموعة من الأخبار و الأحاديث قدمت بطريقة تعطي الخبر نكهة غير منتظرة، أنه و هو يعيد في أمانة رواية شفوية ، يحتفظ بالأسلوب السهل و بساطة اللهجة و تلقائية الحديث ، و إن الخطب و الأحاديث تروى أو على الأقل – يزعم لها ذلك- في عبارتها ذاتها ، في أسلوب مباشر، و في لغة قرون الإسلام الأولى ، الحية المجازية القوية، و مع هذا كانت تزخر بدفء الحياة و سحر الحكايات و إن منها ما هو نماذج للأسلوب القصصي (3). فلم تعتمد الطريقة العلمية في عرض هذه الأخبار بل حافظت على الرواية الأولى التي أخذت منها ، فالكتابة التاريخية أقرب للقصص من التاريخ ، حيث طغت موجة التصنيع عليها ، فكتاب التاريخ أصبحوا يختارون لأنفسهم الأسلوب الجديد المتصنع ، فاستعملوا السجع و باقي عناصر الزخرفة و من هؤلاء"الصابي "في كتابه **"التاجي في إخبار بني بويه"** و"العتبي "في كتابه **"اليميني"** حيث « **كانا سببا في شيوع السجع و التصنيع في الكتابة التاريخية** »(4).

1- جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج3 ، موفم للنشر ، الجزائر ، د.ط.،د.س.، ص 178.
2- المرجع نفسه : ج2 ، ص 19 ، 20 .
3- المرجع نفسه : ج3 ، ص180.
4- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، ص229.

و كذلك "المسعودي" الذي **« اعتبر التاريخ إمتاعا و أدخل الأدب في هذا الفن... و قد كتب في لغة جميلة غير أنه خلو من الروح النقدية ، لأن المؤلف يقبل دون نقد الأساطير و الخرافات التي تحصل له و يبدو غير مكترث بالدقة التاريخية »(1).** فاهتمامه الأول هو جمع هذه الأخبار و الحكايات التي تصور التاريخ ، و لم يكن يسعى للدقة و الصواب فيما ينقله من أخبار ، لهذا اهتم بالأسلوب الأدبي الراقي الذي يجمع بين الخيال و الألفاظ المنتقاة و الأساليب الراقية دون أن يكون التاريخ و صوابه عائقا أمام هذه المقدرة الكتابية الفنية و من ذلك ما نجده في قوله :

«..و توِّج " الافشين " بتاج من الذهب مرصع بالجوهر ، و إكليل ليس فيه من الجوهر إلا الياقوت الأحمر و الزمرد الأخضر ... »(2) فالحقيقة التاريخية لا تحتاج ذكر شكل التاج و لا جواهره و لا ألوانه ، بل تحتاج الخبر و إثباته ، أما "المسعودي" فاهتم بالأسلوب محققا السجع و اختيار الألفاظ أكثر من صحة الخبر.

أما **"النقد"** هو الذي يقوم بدراسة الأثر الأدبي معتمدا على **« التذوق و التأثر و القدرة على التمييز »(3)** بين الجيد و الرديء و تكون المحطة النهائية التي يصل إليها هي معرفة عناصر الجمال و الإبداع و مظاهر الضعف التي سقط فيها الأديب . كان النقد في بداياته – أي العصر الجاهلي- انفعاليا ، يعتمد على الفطرة و الذوق دون مناهج أو أصول موضوعية ، ثم بدأ في الرقي إلى أن وصل إلى مرحلة متقدمة من الوعي أصبح فيها العقل **« لا يقتنع بأن ترسل الأحكام إرسالا دون أن توضح تلك الأحكام توضيحا »(4)** حيث يكون الحكم قائما على علة و سبب يوضح الأحكام و يعللها .

هذا النقد عرف تطورا كبيرا في العصر العباسي و بالخصوص في القرنين

1- جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية، ج 3 ، ص 185،186.
2- أبو الحسن المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ج 3 ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1981م ،ص 171 .
3- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ص 14.
4- آدم ثويني : منهج النقد الأدبي عند العرب ، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1، 2004م ، ص 17.

الرابع و الخامس الهجري ، حيث صنفت الكثير من المؤلفات في هذا المجال و تناولت القضايا التي شغلت اهتمام الشعراء و الكتاب ، فأصبح « **متسع الآفاق متنوع النظرات ، معتمدا على الذوق الأدبي السليم ، مؤتنسا بمناحي العلم في الصورة و الشكل لا في الجوهر والروح ، إن حلّل فبذوق سليم و إن علّل فبمنطق شديد** »(1). فهو –النقد- لا يقنع بالأحكام الانفعالية المتسرعة المعتمدة على الذوق فقط ، و إنما طعم هذا الذوق بالعلة و السبب للوصول إلى جودة العمل الأدبي أو رداءته ، فجمع بين الذوق السليم الناتج عن الدربة و الإحساس الشديد بجمالية الأعمال و شعريتها ، و بين المنطق و العلم المقيد للانفعالات و المعلل للأحكام.

الملاحظ أن نقاد القرنين الرابع و الخامس الهجري ، اشتغلوا على الشعر أكثر من النثر ، فوازنوا بين الشعراء محاولين الوصول إلى مكمن شعريتهم ، فالحكم « **بجانبه السبب و العلة ، و النقد يحمل معه طابع التوجيه و التعليل للوصول إلى أحكام موضوعية و منطقية** » (2) تبين الدرجة الشعرية التي بلغتها الأعمال الشعرية.

و من أهم النقاد في هذا العصر – أو كانت لهم مواقف نقدية – " المرزباني ابن جني* ، العسكري ، الحاتمي *، الآمدي ...." و غيرهم كثير ، لكن ما يلاحظ هو أنهم كانوا علماء لغة و نحو بالإضافة إلى كتاباتهم النقدية ، و هؤلاء النقاد نظروا للشعر من خلال ثلاث نظرات : النظرة المتعلقة بالمحافظة على النمط القديم ، أو النظرة الحضرية المتحررة ، و النظرة إلى الشكل ، حيث درسوا الشعر و استنبطوا الأحكام من عيوب القافية و الزحافات إلى الأسلوب الأدبي ، و التركيب النحوي و اللغوي و المجاز و الإستعارات ... و النظرة إلى المضمون : من أغراض

1- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 136.
2- آدم ثويني : منهج النقد الأدبي عند العرب ، ص 17.
*** الحاتمي : أبو علي ، محمد بن الحسين بن المظفر الحاتمي ، توفي 388ه – 998م ، له كتاب صناعة الشعر سر الصناعة ...**
***ابن جني : أبو الفتح عثمان بن جني ، ولد قبل 330ه ، بالموصل ، توفي سنة 392ه ، عالم لغة واسع الرواية .ومن مؤلفاته : الخصائص ، سر الصناعة ...**

الشعر ، و الشاعر المجيد من يستطيع الكتابة في أغراض الشعر عامة ، بالإضافة إلى قدرته على الخيال ، و نقل ما في خاطره **(1)**، هذه هي القضايا التي أثارت اهتمامهم و جرى نقدها و تحديد خصائصها.

و من أشهر الكتب النقدية : " **نقد الشعر** " " لقدامة بن جعفر " الذي حدد فيه القواعد العامة لفن الشعر ، و كيف يتميز الشعر عن النثر ، و كتاب **"الصناعيتين"** للعسكري الذي أراد صاحبه أن يتمم عمل" الجاحظ" مع تقديم عرض متكامل عن البلاغة العربية ، بالإضافة إلى **"العمدة"** " لابن الرشيق " أين تكلم عن قضية اللفظ و المعنى **(2)**. إلا أن "زكي مبارك" يعتبر كتاب **"الصناعيتين"** كتاب " أدب لا كتاب نقد"، و ذلك لاحتوائه على عيون من النثر و الشعر العربي ، فلا يكتفي "العسكري" بشاهد واحد حول القضية ، بل يندفع متنقلا من رسالة أنيقة إلى حكمة بليغة ، و من بيت إلى مقطع ، و هكذا فهو يعرض نماذج نثرية بليغة و كان بإمكانه الاكتفاء بنموذج واحد **(3)**.

و هناك كتاب " **الموازنة** " للآمدي ، فنجده قد اعتمد على الذوق الذي يعده أصلا لا يمكن الاستغناء عنه عند الحديث في النقد و مسائله و ذلك حين رأى أن بعد ترتيب الأشعار جيدها و رديئها ، و بعد ذكر علل ذلك من عبارة و بيان و غيرها يبقى **« مالا يمكن إخراجه إلى البيان و طول الملابسة ، و بهذا يفضل أهل الحذاقة لكل علم و صناعة من سواهم ممن نقصت قريحته ، و قلت دربته »(4)** فتظهر مقدرة أهل الحذاقة النقدية التي كونتها الدُربة فيصدرون أحكاما منبعها ذوقهم السليم و إحساسهم المرهف ، فمكمن الفرق بين الناقد الحاذق و الناقد العلمي هو الذوق الذي يحدد جودة العمل أو رداءته ، فالناقد الحاذق يجمع بين العلم و الفطرة السليمة

1- آدم ثويني : منهج النقد الأدبي عند العرب ، ص57.
2- شارل بلا : تاريخ اللغة و الآداب العربية ، ص 173.
3- زكي مبارك : النثر الفني في ق 4هـ ، ج2 ، ص 126.
4- نجوى صابر : الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب حتى نهاية ق5هـ ، دار الوفاء ،مصر ، ط1 2006م ص145.

و لهذا يكون تقديره للأعمال أكثر دقة من الناقد العلمي الذي يفتقر للذوق و الفطرة .

أما "عبد القاهر الجرجاني " فهو المؤسس الحق للمنهج اللغوي في تاريخ النقد الأدبي و البلاغة عند العرب ، و هو منهج شكلي جمالي يقوم على ذوق مرهف يهدي إلى مواطن الجمال في الأثر الأدبي ، و يؤسس حكمه على خصائص ذاتية في العمل الفني ذاته ، و من ثم كان حكمه موضوعيا معللا و هو من أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب **(1)**. فلا يتجاوز العمل الأدبي إلى خارجه بل ينطلق منه في ذاته باحثا عن أسباب شعرية النص أو أسباب رداءته، فيكون العمل الأدبي في ذاته هو المكان الوحيد الذي ننطلق منه لتحديد درجة شعريته ، و هو في هذا يوافق ما ذهب إليه الغربيون في دراساتهم الحديثة للنص .

هذا فيما يتعلق بالقضايا التي اهتم بها نقاد القرنين الرابع و الخامس الهجري أما أسلوب هؤلاء النقاد في كتاباتهم النقدية فقد كان فنيا مطعما بالخيال و البديع في الكثير من الأحيان ، فلم يتبعوا الكتابة العلمية الدقيقة التي لا توظف العناصر الجمالية إلا نادرا ، فيكون مشغولا بسرد الحقائق لا بتنميق الأسلوب بل كان كتاب النقد لهذين القرنين الرابع و الخامس الهجري يعتمدون الأسلوب الأدبي الذي عني فيه أصحابه بالزخارف اللفظية و الخيال ومن هؤلاء نجد "العسكري"الذي كان أسلوبه راقيا يجمع الكثير من العناصر الفنية فهو « **يسجع و لكنه لا يلتزم السجع ، و التعبير المشرق الفصيح من أظهر مميزاته ، و لا يكاد القارئ يرى في نثره عبارة غامضة أو فكرة يحوطها اللبس ، و إنما يمضي في الشرح و الإيضاح بلغة سهلة مقبولة لا يعتريها ضعف و لا التواء** » **(2)**. و من ذلك أسلوبه المتبع في كتابه **" الصناعتين"** فنجده يسجع أحيانا ، مع وضوح أفكاره و سهولة عباراته ، و أحيانا يتخلى عن السجع مثل قوله: «**أجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل و الخطب و الشعر ، و جميعها تحتاج**

1- نجوى صابر : الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب حتى نهاية ق5هـ ، ص 245.
2- زكي مبارك : النثر الفني في ق 4هـ. ج2 ، ص 122.

إلى حسن التأليف و جودة التركيب ... فإذا كان المعنى سبيا، و رصف الكلام رديا لم يوجد له قبول... » (1).

أما "الآمدي" في كتابه **"الموازنة"** فنجده قد اتبع أسلوبا يجمع بين السهولة و العذوبة **« فجاء أبو تمام على أثره، و استحسن مذهبه و أحب أن يجعل كل بيت من شعره خال من هذه الأصناف ، فسلك طريقا وعرا ، و استكره الألفاظ و المعاني استكراها ففسد شعره، و ذهبت طلاوته ، و نشف ماؤه... »(2).** فهو يحقق السجع و الازدواج أحيانا، و يزاوج بين الجمل القصيرة و الطويلة أيضا.

انطلاقا مما تقدم نجد أسلوبهم في التاريخ و النقد أخذ من العناصر الجمالية قدرا معينا ، فلم يكن أسلوبهم علمي محض ، بل تراوح بين العلمي و الأدبي ، فهو مصبوغ بصبغة أدبية فنية ، حققت له جماليته.

انطلاقا مما تقدم نجد أن أسلوب كتاب " النثر الواصف" لم يلتزموا الدقة العلمية و لم يتبعوا الأسلوب العلمي المحض ، بل طغت على كتاباتهم اللمسة الفنية الأدبية فتراهم يحملون أساليبهم بالمحسنات البديعية و الخيال و يميلون إلى السهولة في عرض أفكارهم بدل الصرامة العلمية ، فجاءت كتاباتهم النثرية جمالية يجد القارئ متعة في قراءتها يتجاذبه الإيقاع و المجاز و الألفاظ الرقيقة و الأساليب اللينة العذبة.

أما نقادنا المحدثون فنجدهم قد تلقوا أدبنا العربي القديم على نحو ما تلقاه الأقدمون ، فدرسوه و تذوقوه وفق المفاهيم و الأصول العربية في النقد دارسين النصوص في إطارها التاريخي محتكمين إلى دلالات الألفاظ و علوم البلاغة و النحو و يفسرون ما فيها من جمال و قبح و عمق و سطحية ، إجادة و إسفافا و غيرها تفسيرا مستمدا من الثقافة العربية الخالصة.**(3)**

1- أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص 120.
2- زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج2 ، ص 110.
3- أحمد مرغم : إشكالية التلقي للنصوص القديمة وفق المصطلحات النقدية ، مجلة النص و الناص ، العدد الرابع و الخامس ، جامعة جيجل ، قسم اللغة و الأدب العربي ، 2005م ، ص 157.

فلم يخرج النثر عن ذلك النوع المخالف للشعر في الوزن و القافية ، و يضم نوعين :

نوع أدبي اشتمل على سمات حققت شعريته من بديع و خيال و مجاز و عمق ...

و نوع ثان لا أدبية فيه لأنه خلو من الخيال و البديع و العمق ...، و هو التقسيم نفسه الذي وجداه من قبل عند العسكري ، فلم يخالفوا القدماء في نظرتهم للنثر و الكلام عموما ، تاركين الفواصل بين النثر و الشعر في الوزن و القافية ، و حينما درسوا الخطابة وجدوا أنها تحمل من سمات الشعر و من سمات النثر فجعلوها قسما خاصا قائما بذاته و هو التقسيم نفسه عند القدامى .

كما ربطوا تطور النثر في القرنين الرابع و الخامس الهجريين بتطور الحياة و أساليبها ، فلم يستطيعوا فصل النثر عن سياقه الخارجي و عن صاحبه ، مركزين على قضية الصنعة و الطبع ، فكل ما يوظفه الأديب في عمله من بديع و خيال يعود لحياته المترفة ، فانعكست حياتهم على أدبهم ، فلم يستطيعوا دراسة الأعمال النثرية بمعزل عن أصحابها .

النظرة الغربية للنثر : "شعرية النثر".

استعمل" أرسطو" كلمة شعرية بمفهوم «**دراسة الفن الأدبي، بوصفه إبداعا لفظيا**»(1). دون تحديد جنس هذا الفن الأدبي ، و ذهب" تودوروف "المذهب نفسه حين حديثه عن الشعرية و موضوعها ، فقال : « **ليس الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشعرية ، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي** »(2) و لا يهمنا شعرا كان أو نثرا ، ما دامت خصائص الخطاب هي موضوع الشعرية لا جنسه.

و كثيرا ما دار النقاش حول الفرق بين الشعر و النثر ، عند العرب و الغرب ، و إن كان عند العرب شبه اتفاق على الفصل بينهما و خاصة بالعودة إلى النقد العربي القديم ، أما في العصر الحديث فإن التمييز بينهما يبقى أمرا مطروحا فكلما قدم فصل أو تمييز أو وضعت حدود بينهما – الشعر و النثر- إلا و نقضت في حينها مؤكدة صعوبة الفصل و التفريق بينهما.

أرجع" أرسطو" الفرق بينهما – الشعر و النثر- إلى الوزن و المجازات فلغة النثر « **ليست موزونة، و ينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة ، لأن الوزن يقضي –بمظهره المصطنع- على ثقة السامعين في الخطيب ، و يصرف أنظارهم إلى شيء آخر في نفس الوزن** »(3) و هو الشعر باعتباره يقوم أساسا على الوزن و القافية ، فهو أولى من الخطابة بالوزن ، و لكن هذا لا يعني أن تكون الخطبة خالية من الايقاع « **لأنه يساعد على الإقناع ، فالنثر إذن ينبغي أن يكون إيقاعيا و غير موزون** »(4) لأن الوزن خصيصة الشعر ، أما الإيقاع فهو للشعر و النثر معا

1- ducrot ; schaeffer et autres : nouveau dictionnaire encyclopique des sciences du langage) ; edition du seuil ; paris;1972 et 1995.p.162. نقلا عن يوسف وغليسي : السرديات والشعريات منشورات مخبر السرد ، قسنطينة ، 2007م، ص16.)

2- todorov:poetique;seuil;1968;p 19. (نقلا عن المرجع نفسه : ص 17 ، 18).

3- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، الأنجلو المصرية ، ط1 ، 1971.م ، ص 120.

4- المرجع نفسه : ص 120.

و لا بد من توفره في النثر ليكون نثرا فنيا ، لما فيه من مساعدة على الإقناع فالعمل الأدبي الفني **« قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى...ففي العديد من الأعمال الفنية...تلفت طبقة الصوت الانتباه و تؤلف بذلك جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي »(1).**

إلا أن الوزن أيضا ليس فاصلا مقنعا ، فالكثير من الأعمال الشعرية لا علاقة لها بالشعر إلا العنوان ، و الكثير من الأعمال النثرية ترقى إلى منزلة شعرية عالية (الشعرية هنا من الشعر و معاييره) ، و هذا يتعلق بالشعر المنثور و ما في حكمه من النثر الفني الذي يحق له حمل هذه الدلالة بكل جدارة**(2).**

كما يرى "أرسطو" أن المجاز هي خصيصة تحقق شعرية الكلام ، **« و الكتاب أحوج إليه من الشعراء ، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء »(3).** و أرقى أنواع المجاز " الاستعارة " ، التي يجعلها من الشروط الأساسية و الضرورية لشعرية العبارة و بلاغتها، فهي ضرب من تعديل وجوه الكلام و العبارة فتغادر مألوفه إلى مستعاره ، لأنها « **ليست مما نتلقاه عن الغير ، بل هي آية المواهب الطبيعية ، لأن الإجادة في الاستعارات معناه الإجادة في إدراك الأشباه »(4).** فمنبعها الذات الإنسانية للفنان المبدع ، الذي لا يرتكز على غيره فيها و إلا كان مقلدا ، بل ينطلق من ذاته مدركا الأشياء من حوله ، معتمدا على مقدرته التخيلية الموجدة لها.

و بما أن أرسطو صرح بأن الكتاب أحوج إليه من الشعراء فهذا معناه أنه يوجد في النثر كما يوجد في الشعر و ليس مقتصرا على أحدهما فقط ، و لهذا فالمجاز ليس فاصلا صارما بين النثر و الشعر.

1- رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، د.ط.، 1987م.، ص 165.

2- عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983م.، ص27.

3- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 125.

4- أرسطو : فن الشعر ، ترجمة : بدوي ، ص 64.(نقلا عن أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص112)

و يعتبر "الشكلانيون الروس" « **أول من أوحى بالتناقض بين الشعر و النثر في نطاق الشعريات الحديثة** »(1) ، فشلوفسكي يرى أن الصورة و الرمز ليسا هما ما يفرق اللغة الشعرية عن اللغة النثرية ، إذ تختلف الأولى عن الثانية بالخاصية المدركة لبنائها ، فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصفة السمعية أو الصفة اللفظية ، أو الصفة الدلالية لها ، و في بعض الأحيان فإن ما يدل ليس هو البناء و إنما تمازج الكلمات و ترتيبها (2)، مخالفا بذلك وجه الاختلاف القديم الذي يقوم على الصور أي الشعر تفكير بالصور ، لكن مع الشكلانيين الروس أصبحت الخصلة المميزة للرؤية الفنية هي مبدأ الإحساس بالشكل(3) و يذهبون مذهب" أرسطو " في كلامه عن الإيقاع في النثر ، إلا أنه يعتبر ظاهرة ثانوية فيه ، أما في الشعر فهو خاصية أولية مكتفية بذاتها ، أما المجاز – فالشكلانيون - لم يهتموا به في بداياتهم ، لكنهم استدركوا ذلك فيما بعد ; حيث وضع " جاكبسون" ثنائية محسنات المشابهة و محسنات المجاورة أن الشعر ينجذب نحو الاستعارة (محسنات المشابهة) في حين يميل النثر إلى الكناية (محسنات المجاورة) ، إن الشعر يقوم على الربط بين المتشابهات فالتماثل لكل سطر هو ضروري ، لكي ندرك الشعر أي النظم و قد يؤدي التوازي الإيقاعي حينما يكون مصحوبا بإدراك المشابهة على مستوى التصوير ، و ليس الأمر كذلك بالنسبة للنثر السردي ، فالقوة الدافعة هنا ليست هي المشابهة ، و لكنها الربط بالتجاور الذي يوجد في صميم الكتابة.(4)

و يعود مبدأ التناقض- بين الشعر والنثر- في شعرية " كوهين" إلى ثنائية "جاكسبون" (شعر، نثر). لكن "كوهين" « **لم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر**

1- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصل و المنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي د.ط.،د.س.، ص 83.
2- ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ص 42 ،.43 .
3- إبراهيم الخطيب : نظرية المنهج الشكلي ، المقدمة ، ص 11.
4. فيكتور ايرليخ : الشكلانية الروسية ، تر : الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000م ،ص 72،98.

و النثر ، و أنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا »(5). و أول ما نصادفه في كتابه **"بناء لغة الشعر"** أن موضوع الشعرية هو الشعر **« الشعرية علم موضوعه الشعر »(1).** مشيرا إلى أن الشعر يقصد به "القصيدة".

و يمكن قياس الظاهرة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر – حسب كوهين - فهي **« متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر »(2)** معتبرا النثر هو المستوى العادي للغة ، و اللغة الشعرية مجاوزة لهذا الاستعمال العادي ، و المجاوزة- حسب" ليوسبتزر" - هي **« تحول فردي بالقياس إلى المستوى العادي »(3)** ، فهي السمات التي يتميز و يتفرد بها شاعر ما ، و يقصد بالنثر الذي يقاس إليه هو النثر العلمي ، لأن العلماء يكتبون بأقل قدر من الاهتمام الجمالي ، و هذا لا يعني انعدام وجود المجاوزة فيه و لكننا نقول بأنها تمثل الحد الأدنى و التي تبلغ أقصاها في الشعر (العدول) أين تظهر **« مخالفة لقانون اللغة انزياح لساني و هو الشيء الذي كانت البلاغة القديمة تسميه الصورة الشعرية و هو الشيء الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي »(4)** هذه الشحنة الشعرية تكمن في العلائق التي يقوم عليها العمل ، كما تكمن في الكلمة نفسها ; حيث تكسب شحنات جديدة هذه الشحنات تتحول بفعل التكرار إلى حقيقة و من ذلك مثلا كلمة الغزال التي لم يعد لها نفس شعري لكثرة الاستعمال في وصف المرأة ، فهذه الانزياحات و العدول عن اللغة العادية فقدت صفات الانزياح أصلا ، فلم تعد انزياحات بل من باب الحقيقة **(5)** فجعل الأسلوب كالخط المستقيم ، أقصى طرفيه يوجد قطبان ، قطب نثري تنعدم فيه كل مظاهر المجاوزة ، و قطب شعري بالمقابل

1- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 83.
2- جون كوهين : بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ، تر : أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4 1999م ص 29 .
3- المرجع نفسه : ص 37.
4- المرجع نفسه : ص 36.
5- المرجع نفسه : ص 45.
6- فيصل الأحمر : الدليل السميولوجي ، منشورات المنتدى ، 25 حي النخيل ، قسنطينة ، 2005م د.ط. ص 68.

يتحقق فيه الحد الأقصى منها ، و بين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعورية بالقرب من القطب الشعري نجد القصيدة ، و في القطب المقابل نجد اللغة العلمية ، مع العلم أن المجاوزة (العدول) في هذه الأخيرة ليست منعدمة لكنها تقترب إلى الصفر(1)، لأن اللغة العلمية تنصرف إلى نقل المعنى و تثبيته كما ورد في العبارة التي تحتويه ، ذلك لأن العالم يتحرى الصدق و الدقة و هاجسه هو توصيل المعنى المحدد ، لكن الأديب عموما ما يهدف إلى خلق دلالات جديدة من خلال تركيب الكلمات ، و هذا ما توضحه المعادلتين التاليتين :

الأديب : كلمة علاقة كلمة = دلالة جديدة

العـــالم : كلمة علاقة كلمة = دلالتان معا.(2)

كما ذهب- كوهين - إلى أن لغة النثر مفهومية ، و لغة الشعر إيحائية وجدانية و من ثم « **مبدأ السلب عند كوهين متحكم في لغة النثر ، لأن مقصدها الأساسي هو الإفهام و التوضيح** »(3). أي الإقناع على عكس الشعر الذي يحدث تغييرا في حالة المتلقي و يجعله يتفاعل معه ، و لم يقتصر على ذلك بل جعل الغموض سمة خاصة بالشعر دون غيره ، و أن على مقدار غموض الشعر تكون شعريته ، إلا أنه حين أراد تقديم أمثلة على الغموض لجأ إلى النثر "الرواية البوليسية" أكثر من اعتماده على الشعر ، مؤكدا – من حيث لا يشعر - أن شعرية النثر أقوى من شعرية الشعر باعتبار الغموض يولد الشعرية في النصوص ، عبر لعبة فنية مشتركة بين المؤلف و القارئ (4) ، فهي لا تقتصر على الشعر دون النثر.

كما جعل الفرق بين الشعر و النثر في الموسيقى كعنصر جمالي ، فالبحر و القافية يمثلان غطاءا خارجيا يؤثر فقط في الجوهر الصوتي دون أن يؤثر على المعنى و اللغة الموزونة (النظم) تتمثل في أنها نثر + موسيقى ، و الموسيقى تضاف للنثر

1- جون كوهين : بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ، ص 45.
2- فيصل الأحمر : الدليل السميولوجي ، ص 66 ، 67.
3- أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص 298.
4- المرجع نفسه : ص 246 ، 374.

دون أن تغير من بنائه ، فالمقال المنظوم من وجهة نظر علم اللغة مثل وحدات غير منظومة ، و الفرق بينهما جميعا يتمثل في الموسيقى الخارجية التي تحدث تأثيرا جماليا خالصا دون أن يؤثر في المعنى ، فموسيقى الشعر تثير الإعجاب في نفسها حتى أن الإنسان له أن يستمتع بموسيقى أشعار يجهل لغتها**(1)** فهو في هذا يوافق ما ذهب إليه أرسطو من أن الفرق بين النثر و الشعر يتمثل في الوزن ، إلا أننا أثبتنا عكس ذلك فيما سبق ، كما أن الموسيقى فقدت هيمنتها على الخطاب الشعري حينما تحول من خطاب ملقى إلى خطاب مكتوب/مقروء.**(2)**

و قد وضع "عبد الله صولة" ترسيمة للتفريق بين الشعر و النثر انطلاقا من مقولات كوهين**(3)** :

النثـــــر ≠ الشـــــــــعـر

القاعــدة ≠ العـــــــــدول

التجزئــة ≠ الكلية و الشمــول ⟵ الترسيمة.

الإبـــــلاغ ≠ الشجو ، الوجدان .

إلا إن اعتبار البنية الوجدانية ملازمة للشعر ، فلا تنفك منه إلى النثر ، و كذلك ليست البنية المفهومية بنية يتحدد بها النثر ضرورة ، فنحن كثيرا ما نجد في نصوص النثر عيونا من الكلام تتفجر وجدانا و عواطف تضاهي الشعر أحيانا ، و من ذلك الأدب الصوفي الحافل بالمواجد و التلويحات البعيدة التي تصير بها العبارة إشارة و كلاما غامضا موحيا**(4)**.

و لهذا فإن الفصل بين الشعر و النثر بحدود و فواصل لا يمكن الطعن فيها يعتبر أمرا شبه مستحيل – إن لم نقل مستحيلا - فهما يشتركان في المواضيع و الانفعال

1- جون كوهين : بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ، ص 52
2- فيصل الأحمر : الدليل السميولوجي ، ص65.
3- أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص 302.
4- المرجع نفسه : ص 284.

و العاطفة و المجاز و الغموض و غيرها من السمات التي تحقق شعريتهما و فنيتهما **« فكل ما يوجد من ألوان الإبداع من قوة و عاطفة ، و بيان و حلم و قريحة و لون و موسيقى من فيض الخاطر ، و عواطف... و بكلمة واحدة فكل ما يعبر عن الفكر منذ هوميروس كان يصاغ شعرا ، و لكن هذه الألوان من التعبير أصبحت اليوم لدينا كلها تصاغ نثرا ، أو على الأقل لا يعجز النثر أن يعبر عنها في رشاقة و كفاءة »(1).**

فالحدود مائعة بين الشعر و النثر ، و محاولة الفصل بينهما ينطوي على مصادرات كثيرة لا سيما و نحن نشهد ظهور تيارات شعرية كرست ميوعة الحدود بينهما مخففة من القيود الوزنية و القوافي ، أو بإلغائها تماما، و قصد بذلك الشعر الحر و قصيدة النثر**(2)**. بالإضافة إلى أن معظم النظريات الحديثة تطمس التمييز بينهما و تقسم الأدب الخيالي إلى فنون التخييل (الرواية ، القصة القصيرة ، الملحمة) و المسرح (نثرا أو شعرا) ، و الشعر (الشعر الغنائي)**(3)**.

و "علم النص" لا يهتم إلا بالنصوص التي أنتجها الخيال أي النص الجميل النبيل الذي أثمره عطاء الخيال المحض ، و هو المنتمي إلى الأجناس الأدبية المتفق عليها بشكل أو بآخر ، مثل النص الشعري ، أو النص الروائي و القصصي...و يضاف إليها نصوص الحكايات الشعبية و المقامات و الأساطير و غيرها ، هذه الأجناس من النصوص يمكن جمعها تحت جنسين أدبيين كبيرين هما : الجنس السردي و الجنس الشعري ، و النص الأدبي لا يكاد يخرج عن هذين الجنسين و ما عدا ذلك فهي نصوص من إنتاج العقل لا الخيال **(4)**.

1- عبد مالك مرتاض : النص الأدبي ، من أين ؟ ص26.

2- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 84.

3- رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص 238-239.

4- عبد الملك مرتاض : الكتابة من موقع العدم ، مساءلات حول نظرية الكتابة ، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ، د.ط، د.س.، ص 228.

وجدنا أن الشعرية – مما تتقدم - تتعلق بالنثر كما بالشعر ، و ليست حكرا على أحدهما ، بل هي استنباط الخصائص المميزة من الخطاب الأدبي على حد تعبيرهم و كل الفوارق و الفواصل التي وضعت بينهما يبدو أنها لم تكن مجدية في تحديد ما يختص بالشعر فقط أو ما يختص بالنثر فقط ، بل أكدت أن الشعر و النثر متقاطعان آخذان من بعضهما البعض ، و أصبح هم الدراسات الحديثة ليس التمييز بينهما بقدر ما يهتمون بجمالية النص الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا.

و الغربيون تحدثوا كثيرا عن شعرية النثر ، مثل : شعرية السيرة الذاتية ، و شعرية الأشكال النثرية القصيرة و غيرها ، كما اهتموا بشعرية السرد الذي يشكل جزءا من النثر ، و تعود شعرية السرد إلى "تودوروف"**(1)**، الذي أطلق مصطلح **"السرديات"** على علم الحكي - و السرديات علم له علاقة قربى بالشعرية و هناك من يعتبرها فرعا من فروعها - **« و يقوم الحكي عامة على دعامتين : أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة ، و ثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بطرق متعددة و لهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي »(2).**

و يعود الاهتمام بالسرد إلى الشكلانيين الروس ، و خصوصا عند "ايخنباوم" في **"نظرية النثر"** حين تكلم عن شكلين للسرد ، انطلاقا من الشاعر الألماني" أوتولودفيج" و هما : السرد بالمعنى الحرفي للكلمة ; حيث يتم قص الحدث و الإخبار عنه ، و فيه **« يتوجه الكاتب أو المتخيل إلى المستمعين ، فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي ، و في بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي »(3)** فهو عملية قص الحدث و الإخبار عنه ، حيث يتوجه الراوي إلى المستمعين

1- يوسف غليسي : السرديات والشعريات ، ص 111.

2- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 2000م ص45.

3- ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، ص 107.

و يقوم بعملية الحكي ، فيكون الحكي أحد العناصر المحددة للأثر الأدبي ، أما الشكل الثاني فهو السرد المشهدي ، و انطلاقا من لفظ مشهدي يمكننا تصور أنه يتعلق بالمشاهد ; حيث يكون الحوار بين الشخصيات هو الغالب ، و « **يكتفي من القسم الحكائي بتعليق يحيط بالحوار و يشرحه ، بمعنى أنه يقتصر عمليا على الإشارات المتعلقة بالمشهد** »(1) هذا النوع من السرد فيه من الاهتمام بالوقائع أكثر من الحكي فيكون حوار الشخصيات في الصدارة ، فالسرد يكون انطلاقا من أفواه الشخصيات و حركاتها ، و ليس للراوي دخل إلا في القليل من الأحيان .

أما "توماشوفسكي" و في "**نظرية الأغراض**" يميز بين نمطين من السرد حسب علاقة الكاتب بالشخصيات و الأفعال ، ففي « **السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال** »(2) فيكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد لا يتدخل في تفسير الأحداث ، و إنما يقتصر على وصفها وصفا محايدا كما يراها من أذهان الأبطال ، فهو يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له و يؤوله و هذا ما نجده في الروايات الواقعية (3).

أما السرد الذاتي « **فإننا نتبع الحكي من خلال عين الراوي أو طرف المستمع متوفرين على تفسير لكل خبر، متى، وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه**»(4) حيث تقدم الأحداث من زاوية نظر الراوي، فهو يخبرنا و يؤولها لنا فارضا تأويلا معينا على القارئ ، و بالتالي ليس للقارئ حرية التأويل كما في السرد الموضوعي و هذا الأسلوب نجده في الروايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الإشكالي(5).

و لم يقتصر "توماشفسكي " على هذين النمطين فقط ، بل أشار إلى إمكانية

1- ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، ص 107.
2- المرجع نفسه : ص 189.
3- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 47.
4- المرجع السابق : ص 189.
5- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 47.

اختلاطهما في الرواية الواحدة « **ففي السرد الموضوعي يتبع الراوي – عادة - مصير شخصية معينة ، فتعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرضته هذه الشخصية فيما بعد يتنقل انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى ، و من جديد نطلع بطريقة متتابعة على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية و هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد بمعنى أنه يكون أيضا راوية ، أما الكاتب متكلما باسم الراوي فيحرص في نفس الوقت ألا يخبرنا بالأشياء التي لا يستطيع الراوي الإخبار بها** »(1).

هذا السرد الذاتي هو ما عبر عنه "تودوروف" حين حديثه عن زاوية الرؤية السردية للراوي ، فيكون الراوي = الشخصية الحكائية ، فلا يقدم لنا الراوي أي تفسير إلا بعد أن تكون الشخصية الحكائية نفسها قد توصلت إليها.(الرؤية مع) ، أما السرد الموضوعي فيعبر عنه "تودوروف " بأن الراوي > الشخصية الحكائية ; حيث يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ، فهو يستطيع الوصول إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل ، و في نفس الأبطال فيستطيع أن يدرك حتى رغباتهم و التي ليس لهم وعي بها هم في ذاتهم (الرؤية من الخلف) (2).

و بالإضافة إلى السرديات التي عرفها تودورف "بعلم الحكي" ظهر مصطلح جديد و هو " **السردية** " و هي الخاصية التي من خلالها يمكن تمييز السردية من الخطابات غير السردية - على حسب تعريف غريماس – و كلا المصطلحين أصبح يحيل على اتجاه تحليلي مخالف للاتجاه الآخر ، فالسرديات اتجاهها "موضوعاتي" بالمعنى الواسع ، و يقوم بتحليل القصة أو المضامين السردية ، أما السردية فاتجاهها التحليلي "شكلي" بل تنميطي ، أي تحليل الحكاية بصفتها نمطا لتمثيل القصص(3) ، يطلق على الاتجاه الأول السرديات أو الشعرية السردية ، أو سميائيات الخطاب السردي

1- تومـاشفسكي : نظرية المنهج الشكلي ، ص 190.
2- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 47.
3- يوسف وغليسي : السرديات و الشعريات ، ص 30 ، 31.

أو السميائية الخطابية أو السرديات البنيوية ، و هي «**تحليل مكونات الحكي و آلياته و هذا الحكي الذي يمثل للحكاية منقولة بفعل سردي : و هي تعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية إنها تجيب عن هذا السؤال : من ؟ و ماذا يحكى؟ و كيف؟** »(1) فهي تهتم بالمظاهر اللغوية للخطاب فتسلط الضوء على الراوي "من يحكي" ، و المروي "ماذا يحكي"، و الأسلوب الذي يقدم به حكايته ، فهي تتعلق بالراوي و المروي و أساليب السرد و وجهات نظره و يمثل هذا الاتجاه "تودوروف و جيرار جينيت ". و يطلق على الاتجاه الثاني السميائية السردية ، « **و يدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية ; أي مجموعة من المضامين السردية الشاملة** »(2). فهي تهتم بمضمون الأفعال و لا تهتم بالمظاهر اللغوية للخطاب .

و هناك اتجاه ثالث حاول الجمع بين التيارين في دراسته السردية أمثال : "جاتمان و برنس" (3).

دارت أعمال الدارسين الغرب في هذه الاتجاهات في تعاملها مع النصوص السردية:

* السردية "السميائية السردية":

أهم منظري هذا الاتجاه هو" فلادمير بروب " الذي درس الحكايات الخرافية **"مورفولوجيا الخرافة"** ، و حاول الكشف عن الخصائص المميزة للخطاب السردي و الحكاية الخرافية تحديدا ، و أراد الكشف عن العناصر الدائمة و الثابتة المشتركة للمتن المختار ، و عزله عن التمظهرات المختلفة التي لا تشكل سوى تنويعات لبنية واحدة ، لهذا « **يجب البحث عن هذا العنصر في مستوى آخر ، هو مستوى الوظائف و ليس مستوى الشخصيات** »(4). و الوظيفة هي « **فعل تقوم به شخصية**

1- عن .G.gengember : les grants corants de la critique seuil;paris;1996.p37 litteraires;memo (نقلا عن يوسف وغليسي : السرديات و الشعريات ، ص 31)
2- المرجع نفسه : ص 32.
3- عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، المركز الثقافي ، ط1 ، 1992م ، ص 10.
4- سعيد بن كراد : مدخل إلى السميائية السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2، 2003م، ص 11.

ما من زاوية دلالية داخل سير الحبكة »(1). و هكذا تعين أن العناصر الثابتة في الحكايات هي وظائف الشخصيات ، فكيفما كانت طبيعة الشخصيات و كيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة ، و بهذا فالوظيفة هي التي تخلق الشخصيات و ليس العكس ، فهي – الوظيفة- **« لا تكترث بالشخصية المنفذة لها ، و يجب الاكتفاء بتعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل »(2)**، و حدد "بروب" عدد هذه الوظائف في واحد و ثلاثين وظيفة ، و هذه الوظائف يختلف عددها من حكاية لأخرى فقد يصل عشرين وظيفة أو أقل أو أكثر ، و الأهم هو النظام الذي يحكم هذه الوظائف **« فتتابع الأحداث له قوانينه الخاصة ، و الحكي الأدبي يملك قوانين مشابهة ، أن السرقة لا يمكن أن تحدث قبل خلع الباب »(3)** هذا النظام له نمط معين في كل الحكايات حتى و إن غابت بعض الوظائف،- حسب بروب - فهذا لا يغير من قانون تتابعها لأن غياب أي وظيفة لا يغير من وضعية الوظائف الأخرى .

انطلاقا من منهج "بروب" طور "شتراوس" تحليله لبناء الأسطورة ، فإذا كان "بروب"قد حدد ثبات الوظائف في كل الحكايات الخرافية ، فإن" شتراوس" يصرح بأن الأساطير كلها يمكن اختزالها في قانون أساسي واحد ، لكن شتراوس لم يوضح هذا القانون التوضيح الكافي ، مما جعل نظريته في التركيب السردي للأسطورة غامضة حيث عمل على استكشاف العناصر الأولية التي تتركب منها الأسطورة أي الوحدات الصغرى التي لا يمكن تحليلها إلى وحدات أصغر منها، و التي تشبه الفونيمات في التحليل الصوتي ، و أطلق على هذه الوحدات اسم "mytheme" و من خلال الطرق المتشابهة التي تتكون منها الأساطير من هذه الوحدات توصل إلى ما ادعاه من اشتراك كل الأساطير في قانون واحد أو نموذج واحد **(4).**

أما "غريماس" فقد قسم السرد إلى مستويين : سطحي و عميق ، السرد في مستواه

1- سعيد بن كراد : مدخل إلى السميائية السردية ، ص 11.
2- المرجع نفسه : ص 12.
3- المرجع نفسه : ص 12.
4- الكردي عبد الرحيم : السرد و مناهج النقد ، مصر القاهرة د.ط، 2004م ، ص 107 ، 108.

السطحي يتخذ نظاما رياضيا و أطق عليه اسم " النظام العاملي" حيث تتراكب العوامل في هذا المستوى في ثلاث أزواج (المؤتى، المؤتى إليه) ، (الفاعل الموضوع) ، (المساعد، المعارض) ، و هذه الأزواج ثابتة ثبات وظائف "بروب" لكنها تتخذ أشكالا مختلفة عند تمثلها في الآداء الفعلي في المسرودات.

أما المستوى العميق للسرد فهو مستوى البناء الدلالي ، حيث يحلل " غريماس" الدلالة السردية إلى عناصرها الأولية التي تشبه الفونيمات في النظام الصوتي و الذي يحدد معنى أي عنصر من هذه العناصر هو العلاقة التي تربطه بسائر العناصر المجاورة له ، إذ يقسم هذه العناصر إلى حقول دلالية و مجموعات ، و يقف كل حقل بل كل مجموعة في مواجهة شكل معين من أشكال الترتيب السردي ، و لقد عمل " غريماس" مثلما فعل كل من "بروب" و "شتراوس" على اختزال القوانين العامة التي تحكم العوامل السابقة في رموز و معادلات مثل المعادلات الرياضية(1).

مثل: الملفوظ السردي = الوظيفة x (ع1 ع2 ع3... ع ن)(2).

هذه أهم أعمال الاتجاه التحليلي الأول للأعمال السردية.

* السرديات "الشعرية السردية":

انطلاقا من أعمال "توماشفسكي" في السرد، وتحديده لمفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث يمثل المتن الحكائي **«مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها»**. أما المبنى الحكائي **«يتألف من نفس الأحداث،بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»(3).** فالمتن هو الأحداث في واقعها الحقيقي ، أما المبنى فهو الطريقة أو النظام الذي عرضت به نفس الأحداث في العمل السردي .و - انطلاقا من هذين المفهومين- قسم

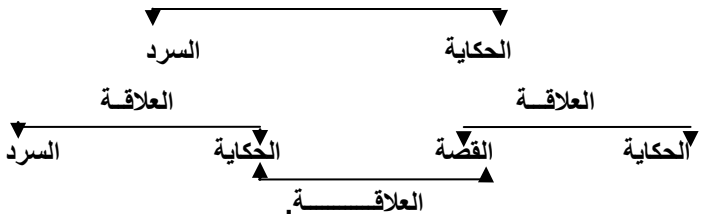
1- الكردي عبد الرحيم : السرد و مناهج النقد ، ص 108.
2- سعيد بن كراد : مدخل إلى السميائية السردية ، ص 22.
3- توماشفسكي : نظرية المنهج الشكلي ، ص 18.

"تودوروف" السرد إلى قسمين و هما: قصة وخطاب، حيث تتمثل القصة في المتن أي الأحداث في تسلسلها و ترابطها و شخصياتها في فعلها و تفاعلها ، و هذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية ، أما الخطاب «**فيظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة** »(1). ثم حدد " تودوروف " مكونات كل منهما- القصة و الخطاب- و ما ينبغي الاهتمام به في التحليل الأدبي ، « **فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: الأحداث من جهة، والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية، أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاث جوانب: زمن الحكي وجهاته وصيغته** »(2).

أما القطب الثاني في هذا الاتجاه هو "جيرار جينيت" حيث ميز في السرد بين القصة والحكي و التسريد ، محددا لكل منهما مفهومه ، فالحكي "récit" «**الترتيب الفعلي للأحداث في النص** »، و ما فيه من استباق و استرجاع أما القصة "histoire" « **التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث فعليا** » أي كما وقعت في الواقع الحقيقي أما التسريد **"narration" « الذي يعنى بفعل السرد ذاته »(3).**

و الخطاب السردي عند "جينيت" يقوم على العلاقة القائمة بين الحكاية و القصة و بين الحكاية و السرد ، و ين القصة و السرد ، - و الشكل التالي يوضح نمط العلاقة - فهو يهتم بالسرد لكن من خلال علاقته بالحكاية **(4).**

الخطاب السردي عند جيرار جينات



1- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،1997م ، ص 30.
2- المرجع نفسه : ص 30.
3- تيري ايغلتون : نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، د.ط، د.س. ص 183.
4- مراد عبد الرحمن مبروك : آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة ، التحفيز نموذجا تطبيقيا ، د.ط. د.س. ، ص 23.

من خلال ما تقدم نجد أن **«السرد يعني بالطريقة التي تحكى بها القصة ، بداية من الراوي وصولا إلى المروي له ، مرورا بالقصة المحكية »(1).** و بالتالي فبنية الخطاب السردي يتشكل من تظافر ثلاث مكونات : الراوي ، المروي ، المروي له. و "الراوي" هو ذلك الشخص الذي يقوم برواية الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة ، و لا يشترط أن يكون الراوي متعينا ، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بواسطته المروي ، فهو المنتج للمروي. أما" المروي "فهو كل ما يصدر عن الراوي ، و ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث ، تقترن بأشخاص و يؤطرها فضاء من الزمان و المكان ، و تعد الحكاية جوهر المروي و المركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله ، بوصفها مكونات له ، و للمروي وجهان : الأول هو متتالية الأحداث المروية و ما يحكمها من استباق و استرجاع و حذف ، و تقديم... (المبنى عند الشكلانيين). و الثاني : هو الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث أو ما يطلق عليه الشكلانيون المتن. أما "المروي له "سواء كان اسما متعينا ضمن البنية السردية أو كائنا مجهولا فهو الذي يتلقى المروي **(2)** ، و يرى "برنس" أن السرود شفاهية كانت أو كتابية و أحداثها حقيقية أم أسطورية فإنها لا تستدعي راويا فحسب ، بل **«مرويا له أيضا و المروي له شخص يوجه إليه الراوي خطابه و في السرود الخيالية – كالحكاية و الملحمة و الرواية - يكون الراوي كائنا متخيلا شأن المروي له »(3).**

هذه هي العناصر الأساسية للبنية السردية للخطاب ، و يعود الاهتمام بالمروي له إلى نظرية التلقي ، هذا ما **« جعل البحث في البنية السردية أكثر موضوعية من ذي قبل ذلك أن أركان الإرسال الأساسية من راوي و مروي له قد استكملت مما يسهل**

1- مراد عبد الرحمن مبروك : آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة ، ص 32.
2- عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، ص 12.
3- المرجع نفسه : ص 13.

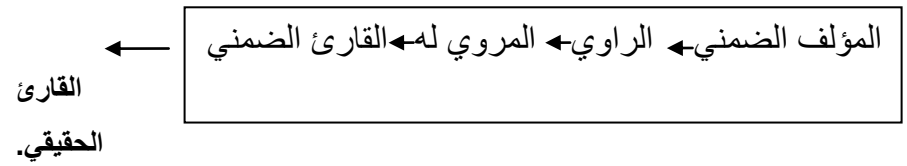
فعالية الإبلاغ السردي الذي هو الحافز الكامن خلف الأثر السردي »(1). و ميز "جاتمان" بين مستويات عدة للإرسال و التلقي ، تبعا لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي ، و توصل إلى المستويات التالية :

« <u>المستوى الأول :</u> يحيل على مؤلف حقيقي يقابله قارئ حقيقي يتوجه إليه الأثر الأدبي.

<u>المستوى الثاني :</u> يحيل على مؤلف ضمني يجرده المؤلف من نفسه ، يقابله قارئ ضمني يتجه إليه الخطاب.

<u>المستوى الثالث :</u> يحيل على راو و ينتج المروي يقابله مروي له ، يتجه إليه المروي .

المستويين الثاني و الثالث للتلقي هما اللذان ينتجان النص السردي ، أما الأثر السردي الذي لم تغذه القراءة يعزى للمستوى الأول ، و يؤكد "جاتمان" أن تقديم نموذج لراوي يفضي إلى استدعاء نموذج من المروي له يكون موازيا للراوي»(2).



النص السردي

حيث كل من الراوي و المروي له يسهمان في خلق العالم الفني في الخطاب السردي و المروي له له وظائف في البنية السردية ، فيتوسط بين الراوي و القارئ و يسهم في تأسيس هيكل السرد ، و يساهم في تحديد سمات الراوي ، و يجلي المغزى و يعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي ، كما أنه يؤشر المقصد الذي ينطوي البعض و غياب أيا منها يقوض البنية السردية للخطاب ، فتضافر هذه المكونات

1- عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، ص 13.

2- المرجع نفسه : ص 13.

ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي **(1)**.

يرى "ياوس" و زملاؤه أن وجه مستقبل العمل و كذا تلقيه موجود إلى حد كبير في العمل نفسه ، و في علاقته بالأعمال السابقة له ، لأن النص ليس منعزلا تماما ، بل يستعيد أشياء و أعمال قد قرئت سابقا ، و لهذا فقراء العمل الأدبي تم إعدادهم مسبقا لتلق هذا النص ، حيث يكون للقارئ أفق انتظار قبل فعل القراءة و أثناء القراءة إما يتغير أو يصحح أو يعاد إنتاجه من جديد ، فجمالية التلقي مرتبطة بأفق الانتظار لأن تلقي كل ما هو امتلاك يغير معناه عبر الأجيال ، إلى أن نتلقاه كقراء من منطلق أفقنا و اهتمامنا و ثقافتنا **(2)** فالتلقي يفتح أفق التفاعل بين النص و قارئه و ذلك انطلاقا من تبادل الأسئلة و الأجوبة ، أسئلة يطرحها النص و أجوبة يقدمها القارئ ، و بين أسئلة يطرحها القارئ و أجوبة لا يقدمها النص**(3)** ، هذا التفاعل مع النص يؤمن تلقيا جيدا له ، و بما أن لكل جيل قيمه و أفقه فتتغير القراءة تبعا لتغير أفق الانتظار المرتبط بكل جيل و مميز له ، و لهذا فكم من نص همش و قتلت قيمته الفنية في عصر ما لأنه لم يوافق أفق انتظاره ، لكن استطاع تحصيل قيمة فنية في عصر آخر فيُبعث من جديد وفق أفق انتظار ذلك العصر و توقعه . و لهذا فما كان مقبولا في زمن ما قد يرفض في زمن آخر ، كما أن ما كان مرفوضا عند القدامى قد يصبح جديرا بالاهتمام في الأزمنة اللاحقة ، فتغير **« نظام القيم الفنية يحدث تغيرات في تقييم الظواهر الملموسة للفن»(4)**. و هذا ما حدث للسيرة الشعبية و غيرها من الأنواع

السردية الشفاهية العربية ، و التي همشت في عصرها من طرف الخاصة ، لأنها لم

1- عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، ص 14.

2- غسان لطفي : القراءة و التلقي بين النقاد الأكاديميين ...، مجلة النص و الناص ، العدد الثامن ، جامعة جيجل ، مارس 2008م ،.ص56.

3- عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة د.ط.، 2005 م ، ص103.

4- جاكوبسون : نظرية المنهج الشكلي ، ص 86.

توافق القيم الفنية لذلك العصر و اعتبرت لا قيمة لها ، إلا أن ما اعتبر « **بدعة منحطا أو لا قيمة له يمكن أن يظهر أو يتبنى في أفق انتظار جديد كقيمة إيجابية** »(1) حيث تعتبر السيرة الشعبية قمة الإبداع الفني في عصرنا الحالي لتغير القيم الفنية لهذا العصر.

---

1 - - جاكوبسون : نظرية المنهج الشكلي ، ص 86.

السـرد العربـي :

يرى الدكتور "سعيد يقطين" أن العرب عرفوا السرد إلى جانب الشعر ، و نقض المقولة التي ترى أن الشعر ديوان العرب ، و الأصح أن العرب عرفوا ديوانا آخر كان مهمشا لهيمنة الشعر و هو السرد(1). و يذهب الدكتور "عبد الله إبراهيم" إلى أن السرد هو المصطلح الجامع لكل النتاجات المعرفية و الشعرية للثقافة العربية فالمظهر السردي « **يشكل الهيكل الكلي للثقافة العربية بتجلياتها الفكرية و الإبداعية** »(2).

و السرد العربي كمظهر تعبيري تكون و تشكل في محضن الثقافة العربية الإسلامية و تكيف معها بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته من شفاهية و إسناد و يعتبر "فراي" أن السرود الشفاهية عرضية لأنها تتغير بتغير الرواة و العصور أما التدوين فما هو إلا تثبيت لآخر صورة بلغها المروي (3) بعد أن تناقلته المشافهة أطوارا عديدة .

و يرى "غادامير" أن النص الشفوي « **يتخذ له وسائل تقنية ذاتية تظاهره على تفسير و بلورة ذاته ، و ذلك بما يتخذه المتحدث من هيئة خالصة له في الكلام كطبيعة التهجية و النبر و كطريقة الحديث (الصوت ، التسرع ، التراخي... »(4).**

فالناص الشفوي يكون في مقابل جمهوره وسامعيه، وبالتالي سيغير ويتحكم في صوته ونبرته وحركاته لما يوافق حالتهم و يتماشى معها .

أما الإسناد فقد ظهر مع أحاديث الرسول- صلى الله عليه و سلم- ، حين تنبأ بأن أحاديثه ستتعرض للتغيير فأوصى بعدم جواز تحريفها ، و هذا ما أدى إلى ظهور

1- سعيد يقطين : الكلام و الخبر ، ص 131،133.
2- عبد الله ابراهيم : السردية العربية ، ص 6.
3- المرجع نفسه : ص 7،16،17.
4- عبد المالك مرتاض : الكتابة من موقع العدم ، ص 246.

الإسناد كدليل على صحة الحديث ، إلا أنه لم يبق مقتصرا على أحاديث الرسول - صلى الله عليه و سلم - بل تجاوزه إلى التراجم و التواريخ و المرويات الإخبارية و اللغوية ، و أصبحت ثنائية "السند و المتن" تطبع النتاج الثقافي العربي لزمن طويل ، إلا أن هذا الإسناد الذي طبع المأثورات الشفاهية السردية بثنائية "الراوي و المروي" كان في بدايته مؤكدا على صحة المروي "المتن" ، إلا أنه في العصور اللاحقة و بالتحديد في القرن الرابع الهجري خالف مبدأه ; حيث نسبت القصص المطعمة بالخيال الواسع إلى أشخاص لم يقوموا بروايتها أصلا ، فخرجت بذلك عن الإسناد الصحيح و الصدق ، هذا ما ميز قصص العامة أما قصص الخاصة فهي محافظة على مبادئ القصص القرآني من صدق و دقة و موعظة و إسناد صحيح لأن الهدف منها اعتباري ، و كل خروج عن هذه القيم يجعل القصص منبوذة من طرف الخاصة**(1)**.

و يرى "ويليام مرسي" أن صورة النثر العربي الأولى تكمن في الأمثال و القصص و نصوص الفلكلور ، كان المخبرون يحفظونها و لهم القدرة على إملائها و إعادة إلقائها**(2)**. و الأنواع القصصية الكبرى التي قامت على هذا الموروث الإخباري هي الحكاية الخرافية و السيرة و المقامة ، و إذا كانت الخرافة قد اعتمدت على أخبار القدامى أصحاب مراحل أولى من الوعي الإنساني فإن السيرة تشكلت أول الأمر من الأخبار الخاصة بالرسول "صلى الله عليه و سلم" و حياته ، أما المقامة فإنها استلهمت أخبار الشطار و العيارين و الظرفاء**(3)**.

العرب حينما أرادوا دراسة هذه النصوص السردية طبقوا عليها النظريات و المناهج الغربية ، إلا أنهم خلطوا بين اتجاهي السردية (السرديات ، و السمايائية

1- عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، ص 43،50،59 .
2- شارل بلا : تاريخ اللغة و الآداب العربية ص 109.
3- المرجع السابق : ص 17.

السردية) ، كما أن شعرية السرد عندهم أخذت ثلاثة مجار ، الأول : و هو الذي عني بالسرديات كفرع من الشعرية ، و الثاني يحاول وصف تسلل لغة الشعر إلى الكتابة السردية (النثرية) عموما ، فبقي مقتصرا على المستوى اللغوي ، أما الثالث فتجاوز مستوى اللغة الشعرية إلى باطن الخطاب السردي الذي يهتز بفعل الحضور الصارخ للشعر ، مما يخلخل البنية الداخلية السردية و يجعلها موطنا موحدا لجنسين مختلفين : الشعر و السرد **(1)**.

ففي الوقت الذي ذهب فيه النقاد و الدارسون العرب إلى أن النثر يقف في مقابل الشعر و لم يستطيعوا دراسة النثر بمعزل عن الشعر أو عن سياقه الخارجي و علاقته بكاتبه ، نجد النقاد الغربيين قد تجاوزوا هذه الدائرة الضيقة إلى دائرة أوسع و هي أن يدرسوا النص الأدبي و البحث عن مقومات شعريته بغض النظر عن جنسه شعرا كان أو نثرا ، فما يهمهم و يبذلون الجهد في الكشف عنه هو جمالية النص الأدبي بما يحويه من عناصر جمالية.

و الشعرية تهتم بالخصائص المميزة للخطاب الأدبي ، و بما أن السرد يمثل قمة النثر الفني فقد شهدت الدراسات الغربية نظريات تحاول ملامسة شعرية السرد فظهرت نظريات متعددة إلا أن أكثرها ارتباطا بالشعرية هي السرديات ، التي تبحث في الخطاب السردي من تلاعبات بالزمن إلى صيغة الخطاب وصولا إلى الرؤى السردية ، و انطلاقا من هذه العناصر الثلاثة يمكننا الوصول إلى شعرية النص السردي.

1- يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات ، ص 114.

مسار تلقي المقامات الهمذانية :

قوبلت مقامات الهمذاني بتلق قليل في عصرها ، فمعظم نقاد القرن الرابع الهجري لم يتكلموا عن فنية المقامات و قيمتها الأدبية ، و من التلقي القليل الذي عرفته تلقي "الخوارزمي و أبي المظفر" اللذان وجها طعنا لها ، فراح "الهمذاني" يدافع عن مقاماته و يبين قيمتها متحديا أن يأتوا و لو بعشرة من أمثالها – و هو الذي كتب حوالي أربع مئة مقامة – و هذا ما نجده في رسائله ، وجه إحداها للخوارزمي و الأخرى لأبي المظفر ، و هذا يدل على أن أول تلقي للمقامات كان سلبيا **(1)**.

أما في نهاية القرن الرابع الهجري و بداية القرن الخامس الهجري عرفت مقامات الهمذاني تلقيا جديدا ، أين بدأ الاعتراف بالهمذاني و تتويج مقاماته مكانة عالية لدى "الثعالبي "(350-429هـ)في يتيمته و" الحصري "(- 413هـ) في زهر آدابه ، فيقول الثعالبي عن مقامات الهمذاني **« ضمنها ما تشتهي الأنفس و تلذ الأعين من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام ، و هزل يشوق فيسحر العقول »(2)** معترفا أن المقامات لها أدبيتها و فنيتها ، فتغير التلقي من السلب إلى الإيجاب .

أما في عصر الإحياء و النهضة (ق19) و ضمن القيم السائدة آنذاك ، و حين شعر العرب بضرورة إثبات ذاتهم و تحصينها ضد الغربي الذي استعمر معظم بلادهم عسكريا ، و بوادر الاستعمار الفكري و العلمي بدأت تلوح في الأفق ، أحس العرب بضرورة الرجوع إلى تراثهم العربي القديم و إعادة إحيائه ، و في هذا السياق بدأ الاهتمام بالمقامات و عرف التلقي لها ثلاث اتجاهات و هي : الاتجاه الأدبي و الذي تتمثل في محاولات المحاكاة و التقليد مجاراة لمقامات الهمذاني و الحريري و من هؤلاء "اليازجي ، المويلحي" و غيرهم ، و الاتجاه الفيليلوجي الذي تجلى في

---

1 - نادر كاظم : المقامات و التلقي ، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 1 ، 2003م ، ص74-76.

2 - الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، ج4 ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1979م ، ص 257.

محاولات تصحيح متن المقامات و تفسير غريبه و تحقيقه و طبعه ثم نشره ، و من الذين قاموا بهذه المهمة " محمد عبده" و الاتجاه النقدي الذي تناول التعريف بالمقامات و تصنيفها و تحليلها و تقويمها و تأويلها ، و هذا ما عمل عليه "الطهطاوي" و "جرجي زيدان"(1)

أما العصر الثاني الذي عرف شكلا آخر للتلقي وفق القيم السائدة فيه ، و هي الفترة الممتدة في النصف الأول من القرن العشرين ، و أخذت القراءة لمقامات "الهمذاني" منحى آخر فلم تعد قيم عصر الإحياء صالحة ، و إنما الأدب الحق الفني هو الذي يجمع بين التصوير و التعبير فهو – الأدب **-« لا يكون أدبا إلا بمدى اقتداره على التعبير عن الداخل ، المشاعر و الأحاسيس الذاتية ، و على تصوير الخارج روح العصر و خصوصية المجتمع ، فبقدر ما يكون الأدب تعبيريا تصويريا بقدر ما يكون حظه من الأدبية أوفر و العكس بالعكس »(2).**

و هذه هي مبادئ المدرسة الرومانسية التي تطمح للتعبير عن الروح و الأحاسيس و تصوير معاناتهم ، فمن اتبع هذه المبادئ و عمل بها و سار عمله عليها كان أدبا و فنا راقيا ، أما لو خالف هذه المبادئ و السمات كان منحطا لا فنية فيه ، و هذا ما عانت منه المقامات في هذا العصر ، فأخذت الرؤية تجاهها مظهرا سلبيا يحكم بعدم جدوى المقامة الفنية ، بل هي مجرد زخرفة لفظية جوفاء ، هذا الجيل لا يرى أية قصصية في المقامة ، هذا الشكل العتيق المتحجر المنبوذ لم يكن ليشير إلى الظاهرة القصصية مطلقا ، لأنها مجرد فتات فني تنقصه الوحدة و من هؤلاء "حسين هيكل " أما" زكي مبارك" و "شوقي ضيف " فذهبا إلى أن المقامة وضعت لغاية تعليمية أي تعليم الأسلوب البليغ الرائع ، و هذا اعتراف منهم برفض المقامة كشكل

1- نادر كاظم : المقامات و التلقي ، ص96.97.
2- المرجع نفسه : ص159.

أدبي و نفي القصصية عليه .(1)

فالدكتور "ضيف " يرى المقامة بأنها **« ليست ...قصة ، و إنما هي حديث أدبي بليغ و هي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة »**- كما أشرنا الى ذلك سابقا - فهي لا تعبر عن النفس و حركاتها ، و لا تفسح المجال للعقل ليعبر عن العواطف و يحللها و إنما اتجهوا للجانب اللفظي الصرف .

و هذه المبادئ مستمدة من مبادئ الرومانسية و رؤيتها للأدب و الفن ، و ما يخالفها فلا أدبية فيه ، و بما أن المقامات لا تزال ترزح تحت وطأة الأسلوب المنمق المثقل بالمحسنات فهي بعيدة عن هذا الفن و الأدب ، و هذا التلقي هو تلق استبعادي للمقامات - كما أطلق على ذلك نادر كاظم – و متنكر لها و للتراث العربي القديم .

هذا التلقي الاستبعادي الذي ساد النصف الأول من القرن العشرين ، تبعه تلق آخر جديد رافض لمبادئ التلقي الأول ناظرا إليه نظرة الاحتقار لاحتقاره تراثه و ثقافته القديمة ، و مساندته للمستشرقين الذين نفوا وجود القصة في المقامة مقللين من قيمتها و من قيمة التراث العربي القديم ، و من المستشرقين الذين نفوا وجود القصة في المقامة "توماس تشنري"الذي علل ما يوجد من محاورة بين الراوي و البطل إنما لإكساب المقامة نوعا من الحركة و الحياة ، إلا أن عنصر الأسلوب يبقى هو كل شيء في المقامة دون شيء آخر سواه ، و هو بهذا ينفي و جود القصة في المقامة. أما المستشرق الثاني "نيكلسون" فشبه أسلوب مقامات الهمذاني – في أول الأمر - بأسلوب التمثيل المسرحي ، الذي لم يستعمله العرب مطلقا ، و مجموع مقامات الهمذاني يمكن اعتبارها كقصة تحوي قصصا مرتبطة بحياة البطل ، ثم في آخر الأمر و بعد كل هذا الإثبات يقول بأن القصة في المقامة لا شيء و الأسلوب كل شيء(2)

1- نادر كاظم : المقامات و التلقي ، ص 187.

2- مصطفى الشكعة : بديع الزمان الهمذاني ، رائد القصة العربية و المقالة الصحفية ، الدار المصرية اللبنانية ط 4 ، 2001 م ، ص374 .

و كيف يعقل هذا ؟ فبعد أن يقول أن المقامات قصة و تحوي قصصا داخلها مرتبطة بالبطل و حياته ، ثم يقول ببساطة أن القصة غير موجودة و إنما الأسلوب كل شيء فيها.

أما المستشرق الثالث هو "ايوار"الذي يعترف صراحة بوجود القصة في المقامة الهمذانية فقال : **« و مقاماته – الهمذاني – في الحقيقة أقاصيص نعرف فيها الأصل الآري ، و هي قصيرة بعض الشيء و لكنها مكتوبة بأسلوب بارع و صعب »(1).** فان أنكرها الأول إنكارا تاما ، و الثاني تذبذب بين الاعتراف و النكران ، فإن الأخير اعترف صراحة بقصصية المقامات.

في وجه إنكار التراث و العرب عادت نزعة إثبات الذات و تحصينها في وجه هذه الهجمات ، و هنا ظهر التلقي التأصيلي فعادوا للتراث و استرجعوه ، و بدؤوا يثبتون تفوقه و بالتالي تفوقهم ، و إثباتا بـأن الأنواع الجديدة من رواية و قصة و مسرحية ليست مستحدثة في الأدب العربي ، بل هي أصيلة في أدبنا القديم ، و بهذا تحولت الرؤية لهذا الموروث من السلب و النقص و اللافن و اللاإيجاب إلى الإيجاب و الكمال و الفن و الأدبية ، و بدأ الدارسون العرب يبحثون عن أصول للقصة و الرواية و المسرح في تراثنا القديم ، و كانت المقامة هي النوع الذي وجدوا فيه ضالتهم ، و هذا يعود إلى**« شعور قوي بضرورة التأصيل و الارتباط بشكل أو بآخر بالتراث العربي القديم » (2)** ، و تحت سيطرة دوي التأصيل قُرأت المقامات على أنها **« نوع أدبي أصيل و خالص ، بحيث لا تجد له وجود في الآداب الأخرى بل على العكس تماما فقد انتشر هذا النوع في الآداب العالمية الأخرى بتأثير من الأدب العربي » (3)** و بهذا اعتبرت المقامات نوعا أدبيا خالصا يمكن من خلاله التصدي لكل تلك الاتهامات و الاستنقاصات للعربي و أدبه ، فأصبح الهمذاني

1- مصطفى الشكعة : بديع الزمان الهمذاني ، ص 374.
2- نادر كاظم : المقامات و التلقي ، ص 288.
3- المرجع نفسه : ص 300.

و مقاماته رائدا للمسرح العربي و القصة القصيرة و المقال و غيرها من الأنواع النثرية ، و "مصطفى الشكعة " يرى أن المقامات قصص قصيرة إذا توفرت فيها الخصائص الفنية للقصة الناجحة ، و التي جعلها تتمثل في« **العقدة و الغرض و عنصر الحركة و المفاجأة و الوقائع المثيرة و التفاصيل الدقيقة ، و تسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية ، فإذا ما تحققت هذه الأصول في المقامة أدخلتها في عالم القصة من أوسع الأبواب** »(1) و هذه العناصر القصصية لم تتوفر في كل المقامات بل في بعضها فقط ، و حددها" الشكعة " في المقامة الأسدية و المضيرية و البشرية، الحلوانية و البغدادية و الموصلية و الخمرية و الصيمرية ، أما" مالك مرتاض " فراح يطبق عناصر القصة القصيرة على المقامات دون تمييز ، فجعل يبحث فيها عن الحبكة و الشخصيات و العقدة و الزمان و المكان و الخيال.(2)

و هناك من التأصيليين من رأى المقامات مسرحيات أو أقرب للمسرحيات من القصة القصيرة ، و لعل هذه هي الوجهة ذاتها التي تناولها المستشرق "نيكلسون "حين رأى أن المقامات لها أسلوب مشابه لأسلوب التمثيل المسرحي ، و من التأصيليين الذين رأوا هذه الرؤية هو "ياغي عبد الرحمن " الذي صرح في كتابه "**رأي في المقامات** "أن المقامة لها عنصر درامي مسرحي ، و ذلك لوجود الاهتمام بوجود مشاهدين يشهدون هذا النوع من الخصام ، فالمقامة أقرب للمسرحية من القصة و ذلك لتوفرها على حدث معين ، و مع قليل من التحوير للحديث نصل إلى الحوار ، و بطل واضح القسمات يتقاسم معه مجموعة من الأشخاص الأدوار ، و غيرها من العناصر المسرحية أكثر من عناصر القصة فهي صالحة لأن تكون مسرحيات قصيرة (3). إلا أن قراءة التأصيليين وقعت في مأزق و مكان مسدود حين راحوا يتنافسون في تصنيف المقامات و تبيان نوعها ، فهي مسرحية ، و قصة قصيرة و مقالات صحفية

1 - مصطفى الشكعة : بديع الزمان الهمذاني ، ص375
2 - عبد المالك مرتاض : فن المقامات في الأدب العربي ، الدار التونسية للنشر ، ط2 ،1988م ، ص479 .
3 - عبد الرحمن ياغي : رأي في المقامات ، دار الفكر للنشر و التوزيع ، الأردن ، د.ط.، 1985م ، ص50.51.

بالإضافة إلى تهميش بعض المقامات التي لا توافق هذا و ذاك من الأنواع ، فما وافق العناصر الفنية للقصة أو المسرحية فهو أدبي فني رائع و ناجح ، أما المقامات التي تخلو من هذه العناصر القصصية أو المسرحية فهل نعتبرها أدبا أم لا؟هذا هو المأزق الذي و قعوا فيه ، مما أدى ببعضهم إلى تغيير رؤيته للمقامات و أعاد قراءتها من منطلق جديد ، فمرتاض يعترف بأن المقامة هي مقامة فقط ، لا قصة قصيرة كما سبق أن دلل على ذلك ، معتبرا المقامة **« جنسا أدبيا يتخذ من الشكل السردي نسجا له ، و من الشخصيات المكررة الوجوه و المختلفة الأدوار و الظريفة الطباع أساسا له ».(1)** معترفا بخصوصية المقامة و تميزها عن غيرها من الأنماط النثرية "القصة و المسرحية"، فهي نوع قائم بذاته و لا يجوز لأي كان أن يقصر أهمية و جمالية هذا النوع لأنه يشترك مع نوع آخر في الخصائص ، فهي كيان متكامل بذاته و في ذاته و تحتل مكانة في تراثنا العربي القديم.

و في السبعينات من القرن العشرين ظهرت دراسة جديدة تزيل المأزق الذي وقع فيه التأصيليون و هي دراسة "عبد الفتاح كيليطو" الذي رأى أن المظاهر التي تحقق مقامية المقامة هي أربعة عناصر ، ثلاثة عرفت منذ القديم و هي: الأسلوب الأنيق و موضوع الكدية ، و نسبة الخطاب إلى شخصيات متخيلة ، و أضاف مظهرا رابعا يتمثل في ثبات البنية السردية ، فالأفعال السردية فيها تتبع تسلسلا ثابتا.**(2)**.و بهذا كان المظهر الرابع هو ما يميز المقامات عن غيرها من النصوص القريبة منها.

لم يتوقف "كيليطو" عند هذا الحد ، بل ذهب يبحث عن خصوصية تكون أكثر وضوحا و صرامة في الكشف عن مقامية المقامة ، لأن هناك نصوص شبيهة بالمقامات إلا أنها ليست مقامة ، و إنما تحتاج إلى تتميم لتكون مقامة ، و بعد

---

1 - عبد المالك مرتاض : مقامات السيوطي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1996 م.، ص13.
2 - عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، السرد و الأنساق الثقافية (نقلا عن نادر كاظم : المقامات و التلقي ، ص 395).

دراسة نصوص قريبة من مقامات البديع وصل إلى الخصيصة المميزة للمقامة و هي الراوي الخيالي و هيئة المستمعين و سبب حضورهم ، و أهم ما يميز مقامات الهمذاني هي فعل "**التعرف**" لأن **«الشكل السردي الذي يتكرر بوتيرة كبيرة في المقامات مرتبط بعودة الشخصيتين الرئيسيتين ، مهما يكن تنكر أبي الفتح ينتهي الراوي دائما إلى التعرف عليه»(1)***.و نظرا لغياب فعل التعرف في بعض المقامات وسع " كيليطو "نظرته للمقامات ، و وجد أن إسناد الخطاب إلى شخصيات متخيلة هو الذي يوجد المقامة **(2)** ، فلا يتكلم المؤلف و لكن يفوض الكلام لشخصيات متخيلة و بهذا أصبحت كلمة "مقامة" تدل على نصوص تقلد مقامات الهمذاني ، كما تشير إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد فعل القول فيه إلى الشخصيات المتخيلة و ليس إلى المؤلف.

أما عن الأسلوب المسجوع المنمق فأطلق عليه " كيليطو" " **شعرية الستار**" أو شعرية الكتابة المرموزة ، حيث كان "الهمذاني " يدعو إلى نثر صادر عن **« روح مخالفة و يجعل في المقدمة بدل بلاغة الإقناع شعرية الكتابة المرموزة » (3)** فلا نصل إلى المعنى بالطريق السهل البسيط و إنما بعد فك رموزه و مجازاته.

و يرى" صلاح فضل" أن العمل الإبداعي بما يملكه من عناصر شعرية هو الذي يستثير عند قراءته اهتماما غير نفعي و لا موقوت ، و لهذا يتجاوز الوعي الجمالي معطيات النص المباشرة ، لأن النص لا يثير الشعور بالجمال و المتعة لكونه يملك نفعا و إنما لما يملكه من تلك العناصر الشعرية ، و القراءة الجمالية هي التي تستنفذ العمل الفني السياسي من دائرته المباشرة العجلى استكشافا لمكوناته الحميمية التي

---

1 - عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، السرد و الأنساق الثقافية (نقلا عن نادر كاظم : المقامات و التلقي ص396).

2 - عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، السرد و الأنساق الثقافية (نقلا عن المرجع نفسه : ص399).

3 - عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، السرد و الأنساق الثقافية (نقلا عن المرجع نفسه : ص 401).

(*)وصل كيليطو إلى هذا الفعل بعد أن قرأ نصا للحصري في زهر الآداب ، نص لأعرابية تتوسل الناس الصدقات ، و من خلال مقارنته بين هذا النص و مقامة الهمذاني وجد نص الأعرابية ينقصه الكثير من السمات المقامية مثل : الراوي مكان و زمان اللقاء ، و المستمعين و أهمها فعل التعرف...لمزيد من المعلومات أنظر في كتاب المقامات لكيليطو.

تضمن له فعالية عالية و كفاءة أدبية مستمرة.(1) و هذا ما تعمل لأجله القراءة السردية باعتبارها قراءة جمالية تنقب عن المكونات الشعرية للنص السردي.

و نحن عند دراستنا للمقامة لا ننطلق من كونها قصة قصيرة كما نادى بذلك" الشكعة و مرتاض " ، و لا لأنها مسرحية كما ذهب إلى ذلك " ياغي "، و إنما لكونها خطابا سرديا عربيا أصيلا قديما.فيه من الأصالة الكثير و من التفرد و التميز أكثر و سنحاول دراسة سردية هذا الخطاب وفق المقولات الثلاث : الزمن ، الصيغة الرؤية و الصوت. و من هذا المتن الحكائي السردي الضخم للمقامات اخترنا المقامة " المضيرية " كخطاب سردي للتحليل بغض النظر عن قصصيتها أو مسرحيتها ، و هذه المقامة بالذات عرفت وجهات نظر متعددة و متغيرة من دارس لآخر ، فكل من "الشكعة و إكرام فاعور" (2) ، يرونها قصة قصيرة ، و" فكتور الكك" بعد أن أثبت أن المقامات ليست قصصا و إنما وضعت لغاية تعليمية من صرف و نحو و بلاغة و أن أسلوبها المتعثر بسبب كثرة الزخارف اللفظية جعل المقامات منعدمة الحركة و الحياة ثم يتراجع نسبيا عن هذا الرأي فيرى أن بين **« ركام الغيوم اللفظية بعض فسحات تتنفس منها النفس فتنشق عبير الحياة »** (3) و من النماذج التي وجد فيها فسحات للحياة المقامة المضيرية.

مع شبه الإجماع هذا على قصصية المقامات - أو عدم قصصيتها - اتفقوا جميعا على فنية المقامة المضيرية و شعريتها .

و سيحاول الفصل الثالث تحليل الخطاب السردي في المقامة المضيرية كنموذج تطبيقي للخطاب الإبداعي واقفين عند العناصر السردية التي تتكون منها هذه المقامة.

1- صلاح فضل : أساليب السرد ، ص17.

2- إكرام فاعور : على أحاديث بن دريد ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار اقرأ ، بيروت ، ط1 ، 1983م ص29 .

3- فكتور الكك : بديعيات الزمان ، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت د.ط. 1961.م ، ص100.

الفصل الثالث :

تحليل الخطاب السردي المقاماتي

تحليل الخطاب السردي المقاماتي :

يعود الفضل في دراسة النصوص السردية إلى الشكلانيين الروس و خصوصا بعد تمييز "توماشفسكي" بين المتن الحكائي الذي يمثل مجموع الأحداث في ترابطها و تسلسلها و علاقاتها بالشخصيات و تفاعلاتها كما يقع إخبارنا بها و بين المبنى الحكائي الذي يمثل الطريقة التي قدمت بها نفس تلك الأحداث ، و هذا ما يطلق عليه " تودوروف " مصطلحي " **القصة**" التي تقابل المتن الحكائي و "**الخطاب**" الذي يقابل المبنى الحكائي.

انطلاقا من هذا التمييز ظهر علم يهتم بالنصوص السردية و تفرع فرعان : فرع **"السردية أو السميائية السردية "** تكفل بدراسة المتن الحكائي (القصة) من أحداث و شخصيات ، و فرع ثان هو **"السرديات أو السرديات البنيوية"** الذي تكفل بدراسة المبنى الحكائي (الخطاب) ، لأن ما يتغير هو الخطاب أما المادة الحكائية الخام فهي واحدة . ووجدنا في ا لفصل الثاني أن **"السرديات "** هي المتفرعة عن الشعرية ، أما **" السردية "** فلا علاقة لها بها.

من رواد السرديات "تودوروف و جيرار جينيت" و اتفقا كلاهما على أن الخطاب هو موضوع الدراسة – و ليس المتن - الذي يظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة ، و بحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الخطاب ، و في إطار العلاقة بينهما يكون الخطاب أو الطريقة التي قدمت بها المادة الحكائية هي موضوع الدراسة الهام ، و هذا ما وصل إليه "جينيت "، حيث وجد أن دراسة الخطاب السردي تقوم على دراسة العلاقة بين القصة و الخطاب و بين الخطاب و السرد، و بين السرد و القصة.

يرى " سعيد يقطين" أن هذا التقسيم الثلاثي (قصة ، خطاب ، سرد) يمكن اختزاله إلى قسمين فقط و هما القصة من جهة و الخطاب و السرد من جهة ثانية ، و ذلك لاتصالهما العميق ، لأن الحكي هو تجل خطابي سواء وظف اللغة أو الصورة أو

الحركة أو غيرها من الوسائط حسب نوعية الخطاب . فالرواية و المسرحية كلاهما يمثل خطابا حكائيا لكن الحكي في الرواية يقدم من خلال السرد ، و الحكي في المسرحية يقدم من خلال العرض و التمثيل ، حيث السرد يقوم به الراوي و العرض تقوم به الشخصيات ، و هذا ليس معناه انعدام العرض في الرواية أو انعدام السرد في المسرحية و لكن الصيغة المهيمنة على المسرحية هي العرض و على الرواية هي السرد ، و هكذا يصبح الحكي عاما و السرد خاصا و العلم الذي يهتم بسردية الخطاب السردي هو السرديات [1].

و ينطلق "تودوروف و جينيت" في تحليل الخطاب السردي من ثلاث مقولات و هي : مقولة الزمن ، مقولة الصيغة ، و مقولة الجهة (عند تودوروف) و الصوت عند (جينيت) و هذه هي المقولات الأساسية التي يقوم عليها الخطاب السردي . و قبل البدء في تحليل "المقامة" كخطاب سردي عربي ، نحاول التعرض لهذه المقولات الثلاثة بنوع من الشرح و التفصيل.

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، الزمن ، التبئير ، السرد ، ص40/46/47.

1- مقولة الزمن : زمن الخطاب السردي.

لقد كان للشكلانيين الروس الدور الرائد في توجيه النظر إلى الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب السردي حين ميز توماشفسكي بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي – كما أشرنا إلى ذلك سابقا-.

من حيث الزمن يظهر لنا المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب و النتيجة ، حيث أن كل حدث هو نتيجة للحدث الذي يسبقه أو سببا في ما يتلوه من أحداث ، و المبني الحكائي هو أيضا مجموعة من الحوافز لكنها مرتبة حسب التتابع الذي يفرضه العمل ، و انطلاقا من نوعية هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالا متعددة للتجلي الزمني كما يظهر لنا ذلك من خلال المبنى الحكائي . فمثلا عند تعريف الكاتب بالشخصيات نكون في العرض المباشر ، و لكن عندما يبدأ عمله السردي بالأحداث في تطورها المتنا مي و لا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال تطور الأحداث عندها نكون في العرض المؤجل ، و هناك شكل ثالث و هو أن يسرد ما سيحدث لاحقا ، أي قبل وقوعه كحدث . من خلال هذه الأشكال الثلاثة للتجلي الزمني في المبنى الحكائي يكون قد قدم لنا نوعية العلاقات بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي . كما ميز بين زمن المتن الحكائي الذي يمثل افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي ، و بين زمن الحكي الذي يمثل عنده الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه ، أو ما يمثل الزمن الخطي للخطاب كما هو معروف عند غيره من الباحثين . (1).

خطية زمن الخطاب السردي هو ما ذهب إليه "تودوروف" ، الذي يرى أن زمن القصة متعدد الأبعاد ، حيث يمكن أن يقع في القصة العديد من الأحداث في زمن

---

1 - - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص70.

واحد ، لكن الخطاب لا يمكنه أن يقدم لنا الأحداث مرتبة الواحدة تلوى الأخرى و ذلك راجع للانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني ، و بهذا سنجد أشكالا متعددة لهذه الخطابات بحسب علاقة زمن القصة بزمن الخطاب من خلال : التضمين ، التسلسل و التناوب ، حيث في التضمين نجد قصة أصل تتضمن عددا من القصص الفرعية أو أحداث فرعية تنضوي تحتها أو ما يطلق عليه القصص الإطارية مثل ألف ليلة و ليلة ، أما التسلسل فيكون في حكي قصص متعددة تبدأ الواحدة بانتهاء الأولى و هكذا ، أما التناوب فهو حكي قصتين معا في آن واحد حيث تترك القصة الأولى في حد معين لتستأنف الثانية ثم يعود للأولى و هكذا. (1) .

أما "جيرار جينيت" فقد تناول ضمن مقولة الزمن ثلاث عناصر : و هي ترتيب الأحداث و المدة و معدل التردد ، حيث يدخل الزمن في العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب و هو المذهب نفسه عند "تودوروف " الذي يرى مقولة الزمن هي **«العلاقة بين الزمن في القصة و الزمن في الخطاب الروائي أو النص ».(2)**

و يقصد "جينيت" بترتيب الأحداث نظام ظهورها في النص (الخطاب السردي) أي هناك زمنيين ، زمن القصة (المدلول) و زمن الخطاب (الدال) ، و مقارنة هذين الزمنين يجعلنا ندرك ترتيب الأحداث و نظامها ، هل توافق الترتيب كما هو في القصة أم تطرأ عليه تغييرات تخلخل هذا الترتيب الواقعي و تعوضه بترتيب آخر ؟. هذا الترتيب الجديد لأحداث القصة تحكمه بعض التلاعبات الزمنية التي تعتبر سمة من سمات القص الأدبي ، و لذلك كانت « **مسألة وجود الدرجة صفر في التحريفات الزمنية وهي الدرجة التي يتطابق فيها زمن الرواية (الخطاب) وزمن القصة تطابقا**

---

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص73-74.

2 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية (دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء ، عبد غريب د.ط ، 1998.م ، ص105.

تاما أمرا افتراضيا ليس غير، لكن لا وجود لذلك في الواقع » (1). و ذلك لخصوصية الخطاب السردي الفني ، و تتمثل هذه التلاعبات الزمنية أو المفارقات السردية في مخالفة قانون ظهور الأحداث في القصة (المتن الحكائي) و بالعودة إلى الوراء والتقدم إلى الأمام أو ما يطلق عليها "جينيت" مصطلح الاسترجاع والاستباق.

أما الاسترجاع فهو« **استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى »** (2) ، أو كما يعرفه "تودوروف" بأنه « **ذلك الزمن الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيل »** (3) عن طريق الغور في الماضي ، و استرجاع بعض أحداثه و مكوناته إلى الحاضر (حاضر الخطاب) كأن تفسح الشخصية المجال لذاكرتها للغوص في طياتها و الوقوف على أحداث مرتبطة بما تعايشه أو تعانيه في الحاضر . فالذاكرة يمكن أن نسميها « **الحيز النفسي الذي يتم فيه استحضار عالم الطفولة ، و هو حيز متخيل لا يحمل صفات المكان المادي لكنه يمثل بديلا عنه ، و يتصف بالاتساع اللامتناهي »** (4) فهي مساحة زمنية يمكننا الامتداد فيها إلى حدود واسعة جدا تراود الشخصية من حين إلى آخر لتكشف له خبايا الماضي من الطفولة إلى ما بعدها هذا الاستحضار لما مضى وانقضى يشكل « **مجموعة من المقاطع الصغيرة تعتبر ثانوية بالنسبة للمقطع الكبير الذي تتكون منه القصة إجمالا »** (5) ، فهي لا تمثل الحدث الرئيسي في القصة ، لكنها من حيثياتها و مدعمات حدثها الأساسي بما تمنحه من تبريرات و تفسيرات و معاني أخرى للحدث.

أما الاستباق فهو مفارقة سردية أخرى ، تسير في اتجاه عكسي مع الاسترجاع

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص108.
2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص77.
3 - محمد الأمين بحري : حداثة الخطاب في الإبداع الروائي الجامعي ، أحلام مستغانمي نموذجا ، مجلة النص و الناص ، العدد 7 ، مارس 2007م ، ص113.
4 - عبد الحميد بورايو : منطق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994، د.ط. ، ص90.
5 - موريس أبو ناضر : الألسنية و النقد الأدبي : في النظرية و الممارسة ، دار النهار للنشر ، بيروت ، د.ط. 1979م ، ص 93.

فإذا كان الاسترجاع هو عود إلى الوراء مستحضرا ما فيه ، فإن الاستباق هو تقدم إلى الأمام تنبؤا بما سيحصل فيه قبل وقوعه كحدث ، فهو –الاستباق-. « **زمن التنبؤات و صيغ التحذير و التهديد ، حيث يتم الحديث عن ما سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه** » (1) فهو استشراف لآفاق مستقبلية لم تصل إليها أحداث الحكاية بعد يستقدمها الكاتب لغاية ما ، إما تحذيرا و تهديدا، و إما أملا و تشجيعا ، و ذلك في علاقته بالمتلقي لخطابه السردي . و إذا كان الاسترجاع يمثل مقاطع ثانوية بالنسبة للمقطع الأساسي للقصة ، فان الاستباق أيضا سيمثل مقاطع ثانوية بالنسبة للمقطع الأساسي للقصة ، لأن الاسترجاع هو ما انقضى و الاستباق ما سيأتي (ولم يأت بعد) بالنسبة لحاضر الخطاب.

أما التوازي فهو « **تتالي سلسلة الجمل التي تروي الأحداث في الترتيب ذاته الذي تتخذه الأحداث المشار إليها** » (2) ، أي أن يتوافق ترتيب الأحداث في الخطاب السردي مع ترتيبه نفسه في القصة (المتن الحكائي) كما وقعت في الأصل ، و هذه الحالة شبه مستحيلة و ذلك لخصوصية الزمن ، حيث قد يقع أكثر من حدث في زمن واحد ، و ه ذا لا يوافق متطلبات القصة الفنية التي تقوم أساسا على الزمن في تغيراته لهذا لا بد من قطع التوازي عن طريق " **عمليات قلب في الترتيب الكرونولوجي** » (3) ، و غالبا ما يكون الغرض من قطع التواز ي إنتاج قلق لدى المتلقي (4) الموصل للتشويق و الارتباط أكثر بالعمل السردي.

هذا التكسير لخطية مسار السرد، و الارتداد إلى الوراء و الأمام استرجاعا و استباقا ، تذكرا و تنبؤا ، استحضارا و استشرافا تنبع من فنية و مقدرة كبيرة على السرد ، لا تتاح إلا للسارد الذي يفترض فيه أنه عليم بكل شيء حول هذه الأحداث .

---

1 - عبد الحميد بورايو : منظق السرود ، ص134.
2 - دليلة مرسي ، كريستيان عاشور و آخرون : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة ، لبنان ، ط1 1985م ، ص 208 .
3 - المرجع نفسه : ص208.
4 - المرجع نفسه : ص208.

هذا ما يسمح له بالتحرك في حرية مطلقة نحو الأمام ، و إلى الخلف وفق ما يراه مناسبا لجمالية نصه القصصي ، فلا « **تقيده شروط الحتمية الواقعية ، فهو يتحرك شمالا و جنوبا ، يظهر تارة و يختفي تارة أخرى** » (1) مخالفا الزمن الواقعي الذي يقع خارج الخطاب المحكوم بالتسلسل المنطقي.

لا تكمن جمالية الزمن و فنيته في العمل السردي في هذه المفارقات السردية من استرجاع و استباق فحسب ، بل هناك تقنيات أخرى تتاح للسارد في التعامل مع الأحداث مغيرا بذلك ما يحدث و يقع في الواقع ، و من ذلك التسريع و التبطيء في سير الأحداث ما يضمن إيقاع الخطاب السردي ، و هذا ما أطلق عليه "جيرار جينت" مصطلح **"المدة"** و هو العنصر الثاني من عناصر مقولة الزمن في الخطاب السردي.

إذا كان الاسترجاع و الاستباق يحددان انطلاقا من حاضر الخطاب السردي فإن قياس المدة أمر صعب و ذلك يعود إلى استحالة قياس المدة في الخطاب ، هل هي مدة القراءة التي تختلف باختلاف القراء و ظروف القراءة ؟ ، كما أن وجود النقطة الصفر التي يتطابق فيها المدة الزمنية في كل من الخطاب السردي و القصة هو أمر مستحيل إلا ما يمكن اعتباره في الحوار ، حيث لا يتدخل الراوي لا بالزيادة و لا بالنقصان ، و لكن في الحوار كذلك لا يمكن قياس سرعة نطق الكلمات و الوقفات التي تتخلل الحوار ، و لهذا سنلجأ في قياس المدة إلى قياس السرعة في الخطاب الروائي « **بالعلاقة بين المدة الزمنية في القصة مقيسة بالثواني و الدقائق و الساعات والأيام و الشهور والأعوام ، و بين طول النص في الرواية مقيسا بالأسطر و الصفحات ، و عندئذ ستكون رواية الدرجة الصفر هي الرواية التي**

---

1 - مختار ملاس : النسيج الزمني في رواية "رجال في الشمس"لغسان كنفاني، مجلة النص و الناص جامعة جيجل ، قسم اللغة و الأدب العربي ، العدد الرابع و الخامس ، أبريل– جويلية ، الجزائر 2005م ، ص 258.

تقوم على سرعة ثابتة لا تتغير، لا إبطاء للإيقاع فيها و لا إسراع ، فعلاقة المدة في القصة بالطول في الرواية (الخطاب) حينئذ ثابتة تماما » (1).و كيف تكون رواية – خطابا روائيا - تسير من بدايتها إلى نهايتها على خط واحد ثابت السرعة لا إيقاع فيها ؟ هذا أمر مستحيل و ذلك راجع لكون القصة من بين ما تقوم عليه العقدة أين تتأزم الأمور و يرتفع إيقاع الأحداث ، و هناك انفراجها الذي له أيضا إيقاعه المختلف عن إيقاع العقدة ، و لهذا كون الخطاب السردي يسير على درجة واحدة من الإيقاع أمر مستحيل ، لأن التغير في الإيقاع هو تغير في الانفعالات المصاحبة للأحداث.

ولهذا فإن الطرق التي تنتظم وفقها سرعة الأحداث متنوعة ، حيث قد تصل السرعة درجة كبيرة لا متناهية ، و قد تصل درجة متناهية في الصغر ، و هذا حسب الدرجات التي تنظم الإيقاع مقارنة بلحظة المشهد الحواري باعتبارها نموذجا لتطابق الزمنين و حالة قصوى (و ليست نهائية) من تعادل القول مع الفعل ، ثم يقاس على نمطها التباين بين هذه الأطراف كثافة و رهافة، سرعة و بطء (2) و هذه الدرجات هي : الحذف و الوقفة و المشهد (الحوار) و التلخيص.

تصل سرعة الرواية (الخطاب) درجة لا نهائية مع الحذف ، حيث تحذف وقائع كانت قد وقعت فعلا في القصة ، فيعمد الراوي إلى حذفها و عدم ذكرها ، فيكون زمن الخطاب مساويا للصفر و زمن القصة له قيمة معينة (زمن الرواية = 0 و زمن القصة = س.) ، و قد تصل سرعة الخطاب درجة لا نهائية في الإبطاء مع الوقفة ، أين يتوقف النص من أجل وصف شيء فيسترسل الراوي في و صف شيء مادي أو معنوي مدة طويلة دون أن يقابل ه ذا على مستوى القصة مدة زمنية و بهذا يكون (زمن الرواية = س، و زمن القصة = 0) ، إذاً زمن الرواية لا نهاية

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص114

2 - صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ،1992م ، ص20.

له في الكبر بالنسبة لزمن القصة .

و بين السرعة اللامتناهية و التباطؤ اللامتناهي أي بين الحذف و الوقفة ، هناك درجات تتوسط بين السرعتين و هي : المشهد (الحوار) و التلخيص ، حيث المشهد أو الحوار يتحقق فيه نوع من التطابق بين زمن القصة و زمن الخطاب السردي أي (زمن الخطاب = زمن القصة) ، أما التلخيص فيقع في المنطقة الممتدة بين المشهد و الحذف ، أي زمن الخطاب يكون أقل من زمن القصة و لكنه ليس متناهيا في الصغر (زمن الرواية < زمن القصة) .(1)

و يضيف صلاح فضل درجة خامسة إلى تنظيم إيقاع الخطاب السردي و هي درجة تتوسط المشهد و الوقفة ، أي تقابل التلخيص فيكون زمن الخطاب أكبر من زمن المشهد و لكنه ليس متناهيا في الكبر ، و يطلق عليه لفظ التباطؤ (2) فيكون (زمن الخطاب السردي > زمن القصة).

هذه العناصر الخمسة (الدرجات) كفيلة بتحقيق إيقاع الخطاب السردي ، و تعكس الانفعالات المتولدة عن الأحداث.

ذكرنا - قبل قليل - أن الوصف هو وسيلة من وسائل إيقاف سرعة الأحداث حيث يستعمل في الوقفة التي يتباطؤ فيها الخطاب ، حيث يكون زمن الخطاب أكبر من زمن القصة بل و متناهية في الكبر ، إلا أن هذه النظرة للوصف لم تبق سائدة و صالحة دائما ، فبعد أن كان الوصف شكلا من أشكال فرملة السيرورة الحكائية أي يقلل من سرعة الخطاب أصبح تشكيل إضافي للمعني و إضاءة للفعل الحكائي،فالوصف يبقى على مسافة معينة عند الاتصال لكي لا يحدث أي انقطاع أو توقف أو فراغ حكائي فهو موزع على امتداد النص السردي كله ، و صور الخطاب الروائي تكاد تكون كلها أوصافا متكررة فالمجاز و الاستعارة ما هما إلا وصف موجز. (3).

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص117-118.

2 - صلاح فضل : أساليب السرد في الروايةِ العربية ، ص22.

3- حسين نجمي : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2000م ، الدار البيضاء ، ص78/70.

لا تتوقف جمالية الزمن في الخطاب السردي عند حد كسر خطية مسار الأحداث و الإيقاع فحسب ، بل هناك عنصر ثالث من عناصر الزمن السردي و هو التردد أو التكرار و هو أن **« يتكرر التعبير في النص مرتين أو مرات عديدة »** (1) فيعبر عن حادثة واحدة عدة مرات ، أي يتكرر على مستوى الخطاب ما وقع مرة واحدة على مستوى القصة ، و لهذا فالتعبير يتكرر و الحادثة لا تتكرر ، و منطق التكرار أو التردد هو أن « **كل حدث ليس له إمكانية أن ينتج فقط ، بل أن يعاد إنتاجه ، أي يتكرر مرة أو عدة مرات** » (2) . و للتواتر أنماط ، فقد يخبرنا في الخطاب ما وقع مرة واحدة مرة واحدة ، و قد يخبرنا بما وقع عدة مرات مرة واحدة ، و قد يخبرنا ما وقع مرة واحدة عدة مرات ، و قد يخبرنا ما وقع عدة مرات عدة مرات . و هذه الأنماط التكرارية حددها " جيرار جينيت " بتسميات توافق كل نمط ، حيث يسمي التكرار " **بالنمط الأحادي**" ما وقع مرة واحدة و أخبر عنه مرة واحدة ، حيث واحدية التعبير تلتقي بواحدية الحدث الحكائي (3) ، أما النمط الثاني أن يتكرر التعبير عدة مرات عما حدث عدة مرات ، فعدد مرات وقوع الحدث في القصة توافق عد د مرات ذكره في الخطاب ، فكلا النمطين الأول والثاني يسمى "**بالترديد المتساوي**" و هناك نمط ثالث يتمثل في ما يذكر مرة واحدة في الخطاب و تعدد وقوعه عدة مرات في القصة ويسمى " **بالترديد الأحادي** " و في هذا النمط سيعتمد على الحدث و استعمال بعض الألفاظ مثل : كل يوم ، طوال السنة ، دائما...، و النمط الأخير هو أن يتكرر عدة مرات ما حدث مرة واحدة ويسمى" **بالترديد المكرر**". (4).

و لابد من الإشارة إلى أن الظواهر الثلاثة المتعلقة بالزمن في الخطاب السردي من ترتيب الأحداث و نظام ظهورها ، إلى المدة و السرعة و الإيقاع ، إلى التواتر

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص121 .

2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص78.

3 - المرجع السابق : ص122..

4 - عبد الحميد بورايو : منطق السرود ، ص 116-117.

ليست منفصلة عن بعضها البعض بل متصلة تماما (1) فالاسترجاع و إن كان يتعلق بترتيب الأحداث فكثيرا ما نجده تلخيصا متعلقا بالمدة و السرعة و الإيقاع ، هذا التلخيص كثيرا ما يقترن بالتكرار ، و لهذا السبب و لدراسة الزمن لابد من الإلمام بكل هذه الظواهر و العلاقات الزمنية التي تنشأ بين زمن القصة و زمن الخطاب دون الاقتصا ر على أحدها فقط ، و الخطاب المقاماتي أكيد قد تعامل مع هذه العناصر الزمنية و عرف كيف يستفيد منها في التأثير في المتلقي و نقل معانيه.

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 128 .

2- مقولة الصيغة: صيغة الخطاب السردي:

يعود الاهتمام بالصيغة إلى" أفلاطون " حين ميز في الحكي (السرد) بين القص الخالص و المحاكاة ، و هذا التقابل بين الصيغتين يعود أساسا إلى الشاعر ، فإذا كان هو نفسه الذي يتحدث دون أن يحاول الإيحاء إلينا بأن شخصا آخر سواه هو الذي يتحدث نكون في القص الخالص ، أما لو كان الشاعر يسوق كلاما كأن شخصا آخر هو الذي يتحدث - كما لو كان الشاعر هو الشخصية نفسه – نكون إزاء المحاكاة . لو قارنا بين الصيغتين لوجدنا أن السرد الخالص يقع على مسافة أبعد مما تقع المحاكاة ، فهو يقول أقل و بطريقة أقل مباشرة (1) .

و العلاقة بين القص الخالص و المحاكاة هي علاقة تناسب عكسي ، حيث **« إذا كثرت المعلومات قل وجود الراوي و العكس صحيح ، فالمحاكاة تتسم بتقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات ، وأقل وجود ممكن للراوي و الحكي (السرد) على عكس ذلك تماما »**(2) ، حيث يقوم على قدر قليل من المعلومات مع وجود كبير للراوي الذي يقوم بالسرد ، ففي المحاكاة يكون الحظ الأوفر لكلام الشخصيات و في السرد يكون الحظ الأوفر لكلام الراوي في سرده للأحداث.

انطلق علماء السرديات من هذا التمييز بين الصيغتين ، و انطلاقا منهما- السرد والمحاكاة - نجد أن الصيغة هي الطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها لنا ، و لكل طريقته في تقديم المادة الحكائية ، فهي **« تعبر عن نمط الخطاب الذي يستعمله الراوي »** (3) في عرض قصته و التي توجه إلى متلق لهذه القصة . و يـرى "جينيت" أن الروايـة هي فعل مكبر أي أن هناك توسيع ا و تضخيما لهذا الفعل ، و هذا التوسيع يعود للراوي في تعامله مع القصة و في علاقته

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص133-134.
2 - المرجع نفسه : ص 136.
3 - المرجع نفسه : ص 105.

بالمتلقي (1) ، و هذا هو المعنى المعجمي لكلمة صيغة التي انطلق منها ، فهي « **اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدده تأكيدا أكثر أو تأكيدا أقل ، و للتعبير عن ...وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث** » (2) ، فالمرء له أن يحكي الشيء نفسه بأكثر تفصيل أو يحكيه بأقل التفاصيل ، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظر بعينها أو من وجهة نظر أخرى .

هذا التقديم الأكثر أو الأقل للتفاصيل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة يعود للمسافة التي تفصل الرواية عن الشيء المحكي ، أي تفصل الخطاب عن القصة أو تؤثر تقديم المعلومات على أساس ما تبلغه شخصيات القصة من معرفة بأن تتبنى وجهة نظر إحدى الشخصيات ، و هكذا نجد الخطاب يتخذ هذا المنظور أو ذلك إذا ما قيس بالقصة (3) . و ذلك راجع لحسب الطريقة التي يريدها السارد في نقل معرفته بالشخصيات و الأحداث فينظم الإخبار الذي ينقله إلى المتلقي .

وبهذا تكون المسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان لضبط أو تنظيم الإخبار السردي (الصيغة) حيث ضمن المسافة نتحدث عن حكي الأقوال و حكي الأحداث و ضمن المنظور نتحدث عن التبئيرات و تبدلاتها (4).

انطلاق من المسافة بين الخطاب و القصة يحدد "جينيت" ثلاثة أنواع للخطاب و هي الخطاب المسرود « **و هو الأبعد مسافة فعندما يقول بطل القصة (و أخبرت أمي عن الزواج من ألبرتين) ، فإن الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره لا بأقواله فإن الملفوظ يمكنه أن يكون أكثر اختصارا و أكثر قربا من الحدث العام (قررت الزواج من ألبرتين) و يمكن اعتباره حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا** » (5) . حيث

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص106.
2 - المرجع نفسه : ص132.
3 - المرجع نفسه : ص132.
4 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص77.
5 - المرجع نفسه : ص179.

أصبح قول الشخصية مرتدا من هيئة الحوار إلى موضع الحادثة التي تروى ، و لو كان الكلام حديث النفس (داخلي) لجاء أكثر إيجازا و أقرب إلى وضع الحادثة المحضة (قررت الزواج من ألبرتين). (1)

و الخطاب الثاني هو الأسلوب غير مباشر **« عندما يقول البطل (أقول لأمي بأنني حقا سأتزوج من ألبرتين) فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من المسرود ، لكنه لا يمكن أن يعطي أي ضمانة أو أي إحساس بالأمانة اللفظية لأقو ال الحقيقة المفوه بها »** (2)

و الخطاب الثالث هو الخطاب المنقول **« و هو الشكل الأكثر محاكاة ، رفضه أفلاطون لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات (قلت لأمي : يجب مطلقا أن أتزوج ألبرتين) و هذا الأسلوب اعتبره أرسطو الشكل السردي المختلط الذي نجده في الملحمة و بعد ذلك في الرواية »** (3).

من خلال هذه الخطابات الثلاثة نجد أننا كلما زادت درجة المحاكاة قلت المسافة بين الخطاب و القصة ، فالمسافة أبعد ما تكون في الخطاب المسرود و أقرب ما تكون في الخطاب المنقول المباشر ، و بدرجة متوسطة في الأسلوب غير مباشر.

أما من حيث المنظور تحدث "جينت" عن الخلط بين الصوت و الصيغة أي من يتكلم ؟ و من يرى ؟ و حدد ثلاث أنواع للتبئير : و هي التبئير الصفر و التبئير الداخلي و التبئير الخارجي ،. و ربط بين الصيغة و التبئير و أكد أن هذا الربط بينهما تراوح بين الصيغ الثلاثة للتبئير: من إرادة الوعي عند البطل ، إلى إرادة الوعي عند الشخصيات، إلى إرادة الوعي عند الراوي. (4)

ففي البؤرة صفر يكون الراوي عالما بكل شيء ، و في البؤرة الداخلية تكون وجهة

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص.138.
2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي: ص179.
3 - المرجع نفسه : ص 179.
4 - المرجع نفسه : ص 179.

نظر الشخصيات هي التي تحيط بالأحداث ، و في البؤرة الخارجية يكون البطل أمامنا دون أن تتاح لنا معرفة أفكاره و عواطفه (1) .

يخالف الدكتور "سعيد يقطين " "جيرار جينيت " في كون المنظور متصلا بالصيغة ، و يعتبر أن المسافة هي الأكثر صلة بمفهوم الصيغة التي ترتبط بالطريقة التي قدمت بها القصة من طرف الراوي ، أما المنظور فهو متصل بالرؤية أو وجهة النظر و متصل بالصوت ، لأننا في الرؤية نجيب على السؤال : من أين يتكلم المتكلم ؟ و في الصوت : من يتكلم هنا ؟ فهما متضافران متكاملان ، أما الصيغة فنبحث في خطابات المتكلم. (2)

ينطلق "سعيد يقطين" في دراسة الصيغة من معاينة اشتغال صيغتي السرد و العرض داخل الخطاب السردي ، و من خلالهما كيف تقدم القصة – دون تمييز بين الراوي أو الشخصيات - بل حتى دون تعيين من هو المتكلم ؟ و بهذا سنميز بين الخطابات المستعملة في الخطاب الحكائي ككل ، سواء من خلال حكي الأقوال (عرض) أو حكي الأحداث (السرد) مهما كان مرسلهما ، مع دراسة العلاقة بين هذه الخطابات و نوعيتها ، و هذا لأن علاقات السرد و العرض بين الراوي و الشخصيات تخضع للعديد من التبدلات حيث قد نجد الراوي شخصية تتحدث مع باقي الشخصيات و قد نجد الشخصيات يمارسون السرد (الشخصيات رواة) و من هنا هل نعتبر الراوي و هو يتحدث مع الشخصيات شخصية و بالتالي ندخل خطابه ضمن حكي الأقوال ؟ أم حكي الأحداث ؟ و نفس الشيء يمكن طرحه بصدد الشخصيات (3) ، و بهذا تجنب استعمال مصطلحي حكي الشخصيات و حكي الأحداث مكتفيا بالسرد و العرض .

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 179.

2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص194-180.

3 - المرجع نفسه : ص195.

وبهذا سنجد أن الصيغة هي « **أنماط خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة و هذه الأنماط هي الصيغ في مختلف تجلياتها** » (1)

وجدنا أن الصيغ التي تقوم عليها القصة هي السرد و العرض مع هيمنة صيغة السرد ، و هما الصيغتان الكبريان ، تتضمن كل واحدة منهما صيغ صغرى بسيطة و مركبة و التي يمكن الوصول إليها من خلال التحليل الجزئي للخطاب ، و هاتان الصيغتان الكبريان يقوم بهما الراوي أو الشخصيات ، و توجهان إلى متلقي مباشر أو غير مباشر ، و انطلاقا من العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه و نوعية المتلقي يمكننا الحديث عن نوعية الصيغة التي ترتب على النحو التالي :

صيغة الخطاب المسرود : الخطاب الذي يرسله المتكلم و هو على مسافة مما يقوله و يكون موجها إلى مروي له إما مباشرا أي شخصية من شخصيات القصة و إما إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله.

صيغة الخطاب المسرود الذاتي : و فيه يتحدث المتكلم عن ذاته و إليها عن أشياء تمت في الماضي ، أي أن هناك مسافة بينه و بين ما يتحدث عنه ، و ذلك عن طريق التذكر و الاسترجاعات الماضية.

صيغة الخطاب المعروض المباشر : وفيها يكون الخطاب من متكلم إلى متلق مباشر و يتبادلان الكلام فيها دون تدخل الراوي ، أي يفسح المجال لكلام الشخصيات.

صيغة الخطاب المعروض غير مباشر : و هو أقل مباشرة من المعروض المباشر و ذلك راجع لتدخلات الراوي بين الحين و الآخر في هذا الخطاب ، قبل العرض أو خلاله أو بعده ، و فيه يكون المتكلم يوجه خطابه إلى آخر ، و الراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير مباشر.

1 ـ **صيغة الخطاب المعروض الذاتي :** و هو نظير المسرود الذاتي و الفرق بينهما

---

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 196.

على صعيد الزمن ، فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته و يوجه إليها الخطاب متحدثا عن أشياء تمت في الماضي ، فإننا في المعروض الذاتي نجد المتكلم يتكلم إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام (حاضر الخطاب) و ليس ماضيا عنه (1)

هناك صيغة متوسطة بين الخطاب المسرود و الخطاب المعروض و هي التي أخلت بشروط السرد الخالص كما هي عند "أفلاطون " فتوسطت بين الصيغتين و أطلق عليها "جينيت" مصطلح الكلام المغير عن وضعه (.المنقول بتعبير يقطين.) حيث الراوي « **لا يكتفي في نقله للألفاظ بأن يجعلها في وضع التابع ، بل يكثفها و يدمجها في كلامه ، و من ثم فهي تعبر عن أسلوبه هو** » (2) ، أي أن المتكلم لا يقوم بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض فقط ، لكنه ينقل كلام غيره سردا أو عرضا ، و لهذا نكون أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أول ، وفي هذا نجد نمطين من صيغة المنقول و هما :

صيغة المنقول المباشر : حيث يقوم متكلم غير المتكلم الأصل بنقل خطاب معروض مباشر كما هو ، و يوجهه إلى متلق مباشر (شخصية) أو غير مباشر.

صيغة المنقول غير المباشر : شأنه شأن المنقول المباشر مع اختلاف واحد و هو أن المتكلم الثاني لا ينقل الكلام عن أصله ، بل يقدمه في شكل الخطاب المسرود ، أي على مسافة مما يقوله (3) .

لو عدنا للمتلقي لهذه الصيغ الخطابية المسرودة و المعروضة أو المنقولة لوجدنا ه أحيانا يكون مباشرا أي شخصية من شخصيات القصة وجه إليها الخطاب ، و أحيانا يكون غير مباشر و ذلك حسب كل صيغة.

ففي الخطاب المسرود يكون المتلقي غير مباشر أو مباشر ا ، أما الخطاب المعروض

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص196-197.
2 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص139.
3 - - المرجع السابق : ص 197-198.

فيكون المتلقي مباشر.

أما في الخطاب المسرود الذاتي يكون المتلقي هو ذات المرسل للخطاب ، و الشيء نفسه بالنسبة للمعروض الذاتي (الذات) ، و في الخطاب المعروض غير المباشر و المنقول غير المباشر والمباشر فإن المتلقي إما مباشرا أو غير مباشر ، حيث يكون مباشرا عندما يكون المتلقي حاضرا في المعروض غير المباشر و المنقول المباشر كشخص يتلقى الخطاب من خلال متكلم أو ناقل ، و الشيء نفسه للمنقول غير المباشر ، وفي نفس الوقت نجد متلقيا ثانيا – غير مباشر- يتمثل في وجود الراوي من خلال تدخلاته في المعروض غير المباشر أو الناقل في صيغتي الخطاب المنقول. و انطلاقا من هذا يمكننا الحصول على الصيغ التالية حسب نوعية المتلقي :

1- المسرود ← غير مباشر

المعروض ← مباشر

2- مسرود ذاتي
معروض ذاتي
} الذات

3- معروض غير مباشر
منقول غير مباشر
منقول مباشر
} مباشر + غير مباشر (1)

و هذه الصيغ السبعة يمكننا تقسيمها قسمين : صيغ مركبة و صيغ بسيطة حيث تمثل الصيغ البسيطة النوعين الأول و الثاني ، و الصيغ المركبة النوع الثالث. هذا التقسيم للصيغ (صغرى و كبرى) يمكننا من انجاز تحليل متكامل للخطاب من خلال تقسيمه إلى وحدات ، و من خلال هذه الوحدات يمكننا معاينة نوع الصيغة المهيمنة (عرض ، سرد ، منقول) و انطلاقا من هذه الصيغة المهيمنة يمكننا النزول

---

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص199.

عموديا في مراقي التبدلات الصيغية الصغرى التي تضم الأنواع السبعة و القسمين (مركبة ، بسيطة) ، و انطلاقا من بحثنا في هذه التبدلات الصيغية الصغرى فإننا سنضبطها بواسطة المعينات الصيغية و التي تتجلى لنا في علامات العرض و تأطيرات الراوي أو تعليقاته في البياضات ، النقط... و غيرها .(1)

و انطلاقا من هذا نكون قد وصلنا إلى الطريقة التي قد تم بواسطتها تقديم القصة في الخطاب المقاماتي المختار للتحليل للوصول إلى صيغته المهيمنة على باقي الصيغ الأخرى.

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص199.

3- مقـــولة الرؤية والصوت :

المقولة الثالثة من مقولات "تودوروف" في تحليل الخطاب السردي هي مقولة الرؤية أو الجهة ، و هي « **طريقة الراوي في إدراك القصة** » (1) ، فإذا كانت الصيغة تتعلق بالطريقة التي قدم بها الراوي القصة لنا ، فإن الرؤية هي طريقة إدراكه لها و كيف كان إدراكه و معرفته بالشخصيات و الأحداث و غيرها التي تناولها في قصته سردا أو عرضا ، إذا كان "تودوروف " قد أطلق على هذا المكون السردي مصطلح الجهة (جهات الحكي) فهي عند غيره تحمل تسميات متعددة منها « **وجهة النظر ، الرؤية ، البؤرة ، حصر المجال ، المنظور ، التبئير ، و لعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا** »(2) .و ترتكز وجهة النظر بالدرجة الأولى على الراوي باعتباره هو الذي يرسل الخطاب السردي ، و بهذا فوجهة النظر تتحدد من خلال « **رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه و أحداثه** » (3) ، و هذا العالم الذي يرويه موجه إلى متلق يسمعه أو يقرأه و بهذا فوجهة النظر ترتكز كذلك على « **الكيفية التي ... تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها** »(4) ، فهي لا تقتصر على الراوي في علاقته بالقصة فحسب بل في علاقته بمن يوجه إليهم الخطاب لأننا حين نقرأ عملا سرديا لا ندرك أحداثه و أشخاصه مباشرة بل وسيلتنا في ذلك هو الراوي الذي أخذ مسؤولية إرسال هذا الخطاب.

يقسم "تودوروف " جهات الحكي إلى ثلاثة أقسام و ذلك انطلاقا من مدى إدراك الراوي لما يرويه ، و في علاقته بالشخصيات – بالاعتماد على أعمال "بويون" -

في القسم الأول : يكون الراوي > الشخصية ، (الرؤية من الخلف) حيث يكون الراوي في هذه الحالة أكثر من الشخصيات معرفة بها ، حتى أنه قد يعرف ما يدور

---

1 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص105.
2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص284.
3 - المرجع نفسه : ص 284 .
4 - المرجع نفسه : ص 293 .

في فكرها و عواطفها.

القسم الثاني : يكون الراوي = الشخصية (الرؤية مع) فيكون الراوي له نفس المعرفة التي تملكها الشخصية .

القسم الثالث : الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) حيث معرفة الراوي تتضاءل ، و هو يقدم الشخصية كما يراها و يسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي ، أي الشخصية تعرف عن نفسها أكثر مما يعرفه الراوي.(1) .

أما "جيرار جينيت" فيضع مصطلح التئبير ويعتبره أكثر تجريدا و إيحاء من مصطلح الرؤية و وجهة النظر ، و يقسم التئبير إلى : التئبير الصفر **« حيث الرواية الخالية من البؤرة أو الرواية ذات البؤرة الصفر ، و هذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عموما التي تقوم على الراوي المحيط بكل شيء »** (2) ، أي نجد هذا النوع من البؤرة في الحكي التقليدي أين يقوم على الراوي المحيط بكل شيء ، يسرد أحداث قصته و مطلع على كل شيء . و البؤرة الداخلية و تنقسم إلى **« البؤرة الثابتة : حيث يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة.**

البؤرة المتغيرة : أي التي تمر عبر عدة شخصيات

البؤرة المتعددة : كما في القصة المبنية على رسائل ، حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات ، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات » (3) . أما البؤرة الخارجية و **« فيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا أبدا معرفة أفكاره و مشاعره »** (4) فنبقى مقتصرين على المظهر الخارجي فقط .

إلا أن" جينيت" يضم البؤرة إلى الصيغة و هذا ما يخالفه" يقطين" كما أشرنا إلى ذلك سابقا .

إذا كنا في الصيغة لم نول الاهتمام لمرسل الخطاب سواء كان راويا أو شخصية

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص293.
2 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص145.
3 - المرجع نفسه : ص 145-146.
4 - المرجع نفسه : ص164.

فإننا في الرؤية السردية نتكلم عن المتكلم أو مرسل الخطاب سواء كان راويا أو شخصية فنحدده كصوت سردي (من يتكلم ؟) ، و كموقع يتم من خلاله الكلام أو الرؤية أو هما معا ، مع ضرورة التمييز بين المتكلم كصوت سردي و بين المتكلم كموقع يتم من خلاله الكلام و الرؤية ، و لهذا فالرؤية السردية عند "يقطين" كمقولة مركزية من مقولات الخطاب الروائي السردي تتعلق بوضع الراوي و موقعه في إرسال القصة ، ربطها بما يتعلق بالضمير السردي و المستوى السردي كما حدد ا عند "جينيت" بالإضافة إلى التئبير (1) .

ف"يقطين" في دراسته للرؤية السردية يربط بين الصوت و الرؤية كما ينطلق من ترابط السرد و التبئير ، حيث يذهب إلى ما ذهب إليه "جينيت" من كون كل ما يقدم في الحكي أو من خلال السرد هو مبأر ، لأن « **المبأر لا يمكن أن يطبق إلا على الحكي ذاته** » (2) ، و يتجنب التبئير الصفر أو اللاتبئير و يعتبره درجة حضور التبئير و ليس انعدامه . و لدراسة الرؤية السردية ينطلق من التمي ز بين شكلين سرديين هما : براني الحكي و جواني الحكي ، حيث في براني الحكي يكون الراوي غير مشارك في القصة ، و جواني الحكي يكون الراوي مشاركا في القصة التي يحكيها (3) . و يميز "جينيت" داخل النمط الثاني (جواني الحكي) بين نمطين : كون الراوي هو بطل الرواية أم مجرد شخصية ثانوية تقوم على المراقبة و التفرج على الأحداث دون مشاركة فيها ، و يسمى "جينيت " النمط الأول بـ "autodiegetic " (4) .

و انطلاقا من هذين الشكلين السرديين نرصد العلاقة بين الراوي و القصة و يطلق – يقطين- على التجليات المتحققة من خلال التحولات أو التغيرات السردية

1- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص308.
2- المرجع نفسه : ص 304.
3- المرجع نفسه : ص 310.
4- السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص161

داخل القصة بالصوت السردي أي ما يقابل عند "جينيت" (المستوى السردي) ، حيث يختلف حكي عن آخر من مستوى العلاقة بينهما . و فيما أسميناه بالصوت السردي نسجل مختلف الرواة في علاقاتهم بالقصة من حيث المستوى و التي قسمها "جينيت" إلى داخل الحكي و خارجه (1) ، حيث الفرق بين قصتين تروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات القص ، و الراوي في القصة الثانية هو في الأصل شخصية من شخصيات القصة الأولى ، و عملية القص التي تتولد عنها القصة الثانية هي في حد ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى ، فهنا مستويان : مستوى أول ترجع إليه القصة الأولى و يسمي "جينيت" عملية القص في هذا المستوى ب (خارج الحكي) ، و المستوى الثاني الخاص بالقصة الثانية يسمي "جينيت" عملية القص فيها ب (داخل الحكي) ، و العلاقة بين هذين المستويين للقص لها ثلاث أنماط إما علاقة سببية أو علاقة موضوع (تضاد أو تشابه) و إما لا علاقة واضحة بينهما مثل حكايات شهرزاد كانت ترويها حفاظا على حياتها (2).

و لما كان "يقطين" يريد تحديد وضع الراوي في آن واحد بواسطة المستوى السردي (داخل الحكي ، خارج الحكي) و بالقصة (براني الحكي ، جواني الحكي) يذهب إلى تحديد الممكنات السردية المتجلية من خلاله ما على صعيد الرواة من خلال تعيين أربعة أصوات في علاقتها بالشكلين السرديين (براني ، جواني الحكي) و هي:

الشكل السردي الأول : براني الحكي يضم صوتين :

أ - خارج الحكي : و هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها ، و من الخارج نسميه " الناظم الخارجي" .

ب - داخلي الحكي : و هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها ، و لكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة ، و سنسميه بالناظم الداخلي .

---

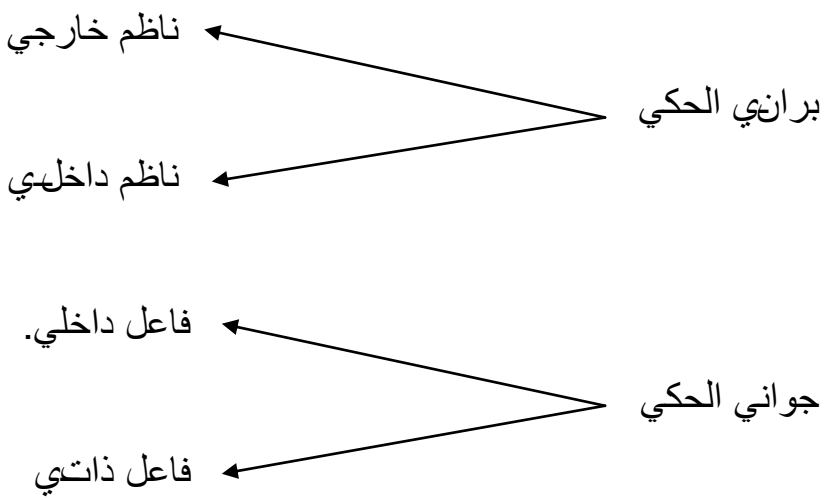
1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 310.
2 - السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ص 156 ، 157.

الشكل السردي الثاني : جواني الحكي و يضم صوتين :

أ - **داخل الحكي** : و فيه يمارس الحكي الشخصيات و نسميه الفاعل الداخلي.

ب **الحكي الذاتي** : و فيه يمارس الحكي شخصية مركزية و هو الفاعل الذاتي.

و نلخص هذه الأصوات في علاقتها بالشكلين السرديين على النحو التالي :



(1).

و في الرؤية السردية نأخذ مفهوما التبئير بمعنى "حصر المجال" من خلال اشتغال الصوت السردي كراو و مبئر في آن واحد أي كذات للتبئير ، هذه الذات "المبئر" داخلية أو خارجية ، و موضوع التبئير (المبأر) سواء كان شخصية أو حدثأو مكانا.... داخلي أو خارجي . و انطلاقا من العلاقة بين المبئر و المبأر (ذات التبئير و موضوع التبئير) نتحدث عن " **المنظور السردي** " ، و **"عمق المنظور"** نطلقه على نوعية الصوت ، أما **التبئير** فهو نوعية الشكل السردي ، و بهذا ففي : **الناظم الخارجي** : يكون المبئر برانيا ، و يقدم المبأر من الخارج ، لذلك يكون المنظور برانيا و عمقه خارجيا.

الناظم الداخلي : يكون المبئر برانيا و يقدم المبأر من الداخل ، بذلك يكون المنظور برانيا و عمقه داخليا .

---

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص310.

الفاعل الداخلي ، الذاتي : يكون المبئر جوانيا و يقدم المبأر من الذات ، لذلك يكون المنظور جوانيا و عمقه داخليا (1) .

و من خلال العلاقة بين المنظور السردي و العمق (عمقه) يمكننا تحديد الرؤية السردية و نحصل على الرؤيات التالية :

رؤية برانية خارجية : تقابل عند "جينيت" التبئير الصفر .

رؤية برانية داخلية : تقابل عند" جينيت "التبئير الخارجي

رؤية جوانية داخلية : و **رؤية جوانية ذاتية** : تقابلان التبئير الداخلي (2)

و بهذا نكون قد حددنا الرؤيات السردية للخطاب السردي.

الخطاب السردي هو أكثر الخطابات الأدبية خضوعا للزمان ، فإذا كانت الأجناس الأدبية الأخرى لا تشعر القارئ بوجود قيد الزمان فإن الخطاب السردي (رواية . قصة قصيرة ، ...) بحكم اعتمادها فنيا على حوادث واقعية أو متخيلة و القارئ الناظر فيها يحس بوجود الزمان . هذا الأخير الذي ليس زمنا واقعيا عاديا بل فنيا جماليا ، و ما أكسبه هذه الجمالية هي التلاعبات و المفارقات الزمنية في كسر خطيته و خلق فجوات زمنية تعود إلى الماضي استرجاعا و إلى المستقبل استباقا مع إيقاع و سرعة في سير الأحداث التي تتباطأ و تتسارع وفق تأزمات الأحداث و انفراجها ، و وفق انفعالات شخصياتها و تقلباتها ، إلى التكرار و التردد الذي يعيد سرد أحداث وقعت أثناء القصة .

و الراوي السارد لهذه القصة له طريقته الخاصة في نقلها إلينا (المتلقي) هذه الطريقة هي "الصيغة" ، ارتآها الراوي صالحة لنقل قصت ه إلى متلقي الخطاب فيتخذ مسافة مما يحكي ، قد يبتعد و قد يقترب حسب ما يراه مناسبا .

---

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص311.
2 - المرجع نفسه : ص311.

و هذا الراوي في أثناء سرده لقصته يتخذ منظورا أو وجهة نظر أدرك بها قصته و يحاول جعل المتلقي يدرك بها القصة كذلك ، هذه الوجهة تقوم على المنظور و الصوت السردي و منها ندرك كيف كان إدراك الراوي لشخصياته و أحداثه التي يقدمها للمتلقي

هذه المقولات الثلاث في تحليل الخطاب السردي هو ما نحاول الكشف عنه في خطاب سردي عربي قديم هو " المقامة " ، تميز عن باقي الأساليب العربية القديمة و عرف كيف يرسم طريقه ليحافظ على خصوصيته و تميزه .

أ- زمن الخطاب السردي:

المقامة خطاب أدبي سردي عربي أصيل ، يتمتع بالكثير من السمات و الخصائص الفنية التي كفلت و حققت له تميزه و تفرده و جماليته التي تجاوزت فترة ظهوره إلى الآن ، و قد عرفت موجة تلق تراوحت بين القمة و الأسفل ، لكن استقرت أخيرا في عصرنا الحديث كخطاب له حضوره و جماليته كخطاب سردي بغض النظر عن قصصيتها أو مسرحيتها أو مقاليتها ، أو غير ذلك من الأنواع الأدبية التي ضمت إليها ، و هذا التنوع في التصنيف إن دل على شيء فهو يدل على أنها كامنة على الكثير من الخصائص السردية الفنية التي حققت لها ذلك . فهي كما يقول الدكتور" عبد الله العشي " **« شكل أدبي سردي ، يستعرض مادته عبر آليات السرد المختلفة »(1).**

أول ما نقوم به لدراسة الخصائص السردية الفنية لهذا الخطاب السردي هو تحليل البنية الزمنية وذلك من خلال دراسة العلاقة بين القصة و الخطاب ، و بين القصة و السرد،و بين الخطاب و السرد.- كما حددنا ذلك سابقا-

الزمن الفني لا يخضع للتتابع الكرونولوجي الواقعي التاريخي بل يخالفه ، و ذلك انطلاقا من دور الراوي الذي **« باستطاعته أن يتصرف في الأحداث كما أراد سواء بتمديدها أو ضغطها أو تكثيفها و هذا لاعتبارات فنية أو تنفيسية أو تعليمية »(2).**تتعلق بالراوي في علاقته بالمروي و المروي له المستقبل لهذا الخطاب و لهذا فللخطاب الأدبي خصوصيته الزمنية تخالف الزمن الواقعي في تتابعه ، فنحن في الخطاب الأدبي الفني نجد الأحداث تسير في مسار متكسر غير خطي تتابعي

---

1 - عبد الله العشي : زحام الخطابات ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو، د.ط. ، 2005م ص121.
2 - مختار ملاس : النسيج الزمني في رواية "رجال في الشمس" ، ص 257 .

الذي تحققه التقنيات السردية التي تتاح للسارد في تعامله مع المادة القصصية و هذا ما سنحاول الكشف عنه في المقامة المضيرية و نرى كيف تعامل الهمذاني مع الزمن ، و ذلك وفق العناصر الثلاث : الترتيب و المدة و التواتر .

*نظام ترتيب الأحداث:

المقامة المضيرية هي مقامة من مقامات الهمذاني تتعلق بقصة يحكيها البطل " أبو الفتح الاسكندري " للراوي " عيسى بن هشام " ، فيرويها لراو آخر لتصل إلينا عبر هذه السلسلة من الرواة ، و لدراسة البنية الزمنية للمقامة ننطلق من مستويين هما المستوى الأول لرواية "عيسى بن هشام " و الثانية لرواية "أبي الفتح الاسكندري" فندرس المقولات الثلاث المتعلقة بالزمن على مستوى الروايتين باعتبارهما قصتين وردت إحداهما ضمن الأولى ، فقصة "أبي الفتح" رويت ضمن القصة التي يرويها "عيسى بن هشام".

فرواية "عيسى بن هشام" في شكلها العام تسير وفق النمط التقليدي لسير الأحداث خاضعة للتتابع الزمني في سرد أحداثها ، فبدأ بتعريف من معه و المكان الذي تجري فيه الأحداث"البصرة" ، و كيف حضروا دعوة أحد التجار إلى مضيرة*.

و بعد أن وضعت المضيرة على المائدة ، حدث شيء مفاجئ لم يتوقعه "ابن هشام" و تمثل في مقت و سب و شتم "أبي الفتح الاسكندري " للمضيرة و طابخها و آكلها و تبينوا أنه لا يمزح و إنما جاد في كلامه ، فرفعوا المضيرة و هم في حالة أسف عليها ، ثم سألوه عن سبب هذا الموقف تجاه المضيرة ، فأجابهم بأن له قصة طويلة و مؤسفة معها ، ثم قام بسرد القصة على الحاضرين بطلب منهم فذهبوا إلى ما ذهب إليه "أبو الفتح الاسكندري" من عدم أكل للمضيرة مدى حياتهم لأنها كانت سببا في إهانة "أبي الفتح الاسكندري" يوما .

---

* المضيرة : أكلة شعبية تطبخ من لحم و لبن حامض...

هذا السير العادي للأحداث هو الذي هيمن على رواية "عيسى بن هشام " ، لكن لا نعدم وجود مفارقات سردية وظفها الراوي حين تعامل مع مادته الحكائية ، فقصة "أبي الفتح الاسكندري "حدثت في الماضي و إنما استرجعها ليعلل سبب غضبه و ثورته ، و لهذا فهي استرجاع لشيء ماض و الدليل على أنها وقعت في الماضي قوله : **« دعاني بعض التجار إلى مضيرة و أنا ببغداد »** (1) ، و قول "عيسى بن هشام" **« قديما جنت المضيرة على الأحرار و قدمت الأراذل على الأخيار »** (2). و"أبو الفتح " في حاضر خطاب الراوي "عيسى بن هشام" هو في البصرة معه مما يدل على وقوع قصته قبل هذا الوقت بأكثر من عامين على الأقل باعتبار أن "أبا الفتح" مكث في السجن عامين كاملين ، و لو أردنا وضع مخطط لتوضيح هذه المفارقة الزمنية لوجدنا الشكل التالي :

المخطط الزمني للتتابع الواقعي للأحداث :

1- حادثة أبي الفتح مع التاجر + 2- لقاء أبي الفتح بعيسى بن هشام + 3 - دعوة التاجر الثاني لهم + 4- تقديم المضيرة + 5 - غضب أبي الفتح الاسكندري + 6 - سرد القصة + 7 - الاتفاق على عدم أكل المضيرة.

المخطط الزمني لسير الأحداث في رواية عيسى بن هشام:

2- لقاء عيسى بن هشام بأبي الفتح +3 - حضور دعوة التاجر الثاني + 4 - تقديم المضيرة + 5 - غضب أبي الفتح + 1 - سرد القصة + 6- اتفاق على عدم أكل المضيرة.

لو نقارن بين المخططين ندرك أن هناك استرجاع تمثله قصة أبي الفتح الاسكندري وبهذا يكون الراوي "عيسى بن هشام" قد كسر خطية الترتيب الواقعي للأحداث.

---

1 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار المشرق ، ط10 ، بيروت ، لبنان2002.م ، ص106.
2 - االمرجع نفسه : ص117.

هذا الاسترجاع – المفارقة السردية - لها مدى و اتساع ، إلا أنهما صعبا القياس باعتبار المقامة تفتقر إلى المحددات الزمنية إلا قليلا ، مما يدل على فترة غير محددة بشكل دقيق ، و من هذه المحددات الزمنية نجد لفظ : **« الظهيرة ، عام المجاعة ، زمن المصادرات »** ، و لعل أظهر هذه المحددات هي لفظ **« عامان في السجن »**.و لذلك يصعب تحديد المدى و الاتساع بشكل دقيق ، و إذا كان المدى هو **« البعد الزمني – طال أم قصر - الذي يفصل الزمن الداخل في اللازمنية – استباق أو استرجاع - بالنسبة للزمن الحاضر »** (1) ، أي حاضر الرواية ، فإنه في هذه المفارقة الاسترجاعية نجده- المدى - يتجاوز العامين ، لكن لا ندري المدة التي تفصل بين خروجه من السجن إلى لقائه بابن هشام ، و لذلك نقول تقديرا فقط أن المدى أكثر من عامين .

أما الاتساع فهو **« الاستمرار الذي يكون للقصة »** (2) المسترجعة ، و التي تدوم عامين تقريبا ، مع العلم أيضا لا ندري المدة الزمنية التي تفصل بين رمي "أبي الفتح الاسكندري " الحجر و إصابته الرجل و بين دخوله السجن ، لكن تقديرا دائما نقول أن الاتساع أقل من المدى و هو حوالي عامين كاملين من الزمن.

و لو عدنا للقصة الثانية التي يتكفل بروايتها البطل "أبو الفتح الاسكندري" لوجدنا فيها من المفارقات السردية التي تكسر خطية السير العادي للأحداث و كأول مرحلة نحدد أهم الأحداث في قصته و هي : دعوة التاجر لأبي الفتح ، ثناء التاجر على زوجته ، وصف المحلة ، دخول المنزل و وصفه ، قصة حصوله على المنزل ، قصة حصوله على العقد ، قصة شراء الحصير ، وصف الغلام و طريقة الحصول عليه ، وصف الطست ، وصف المنديل و حصوله عليه ، وضع المائدة

1- خوسي ماريا بوثويلو ايفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، تر.: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، د.ط د.س. ص287.

2- المرجع نفسه : ص287.

و وصفها ، طلب أبو الفتح الأكل ، مواصلة التاجر في وصف المائدة ، قيام "أبو الفتح" ، وصف الكنيف ، خروج البطل ، صياح التاجر و الصبيان ، رمي الحجر و إصابة الرجل،ضرب أبي الفتح و شتمه ، دخوله السجن ، نذره ألا يأكل مضيرة مجددا.

هذا هو ترتيب الأحداث في رواية البطل ، و لكن لو دققنا النظر لوجدنا أن هذا الترتيب ليس الترتيب الواقعي للأحداث ، بل تعرض لعملية إعادة الترتيب التي تحققها المفارقات السردية من استرجاعات و استباقات.

أما الاسترجاعات فهي تتعلق باستحضار التاجر لقصص وقع ت له في الماضي حدد زمن بعضها و بقي الآخر مجهول الزمن ، لكن ما لا يخفى هو وقوعها قبل زمن الحاضر للقصة المروية ، و من هذه الاسترجاعات نجد استرجاع قصة استيلائ على منزل جاره ، بعد أن تغيرت حاله من الرخاء إلى الضيق ، في قوله **« كان لي جار يكنى أبا سليمان،يسكن هذه المحلة ،... »** (1) ، و قصة شراء العقد من المرأة بثمن بخس في قوله : **« أني كنت منذ ليال نائما في البيت مع من فيه إذ قرع علينا الباب فقلت من الطارق المنتاب ،...و اشتريته بثمن بخس »** (2) و قصة شراء الحصير و غيرها من القصص التي استرجعها التاجر في وصفه.

أما الاستباقات التي نجدها في هذا الخطاب فتتمثل في تنبئ البطل "أبي الفتح" و استشرافه لما سيقوم التاجر بوصفه من أشياء و أشخاص و أكل و متاع قبل حدوثه في قوله : **« و قلت : قد بقي الخبز و آلاته ، و الخبز و صفاته ، و الحنطة من أين اشتريت أصلا و كيف اكترى لها حملا ،...و هذا خطب يطم ، و أمر لا يتم »**(3) ، و هناك استباق آخر في قوله **« فنذرت ألا آكل مضيرة ما عشت »** (4) ، فهو

1- محمد عبده : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ص109.
2- المرجع نفسه : ص111.
3- المرجع نفسه : ص116.
4: المرجع نفسه : ص117.

يتنبأ بعدم أكل مضيرة إذا صادفها يوما ما ، و هذا ما حدث فيما بعد مع " عيسى بن هشام .

المدى و الاتساع في هذه المفارقات السردية صعبة القياس هنا أيضا لعدم وجود محددات زمنية واضحة ، إلا في قصة شراء العقد ، فإن مداها يبلغ ليال معدودة فقط وذلك في قول التاجر **« أني كنت منذ ليال نائما...فإذا امرأة معها عقد لآل ... »** أما اتساعها لا يتجاوز دقائق معدودات لأن التاجر حرص على شرائه خلسة في قوله **« فأخذته منها أخذة خلس »** (1).

نرى من خلال تحديدنا لهذه المفارقات السردية المتمثلة في العودة إلى الوراء و التقدم إلى الأمام ، أن المقامة المضيرية لم تخضع للترتيب المنطقي دائما بل تغذت بهذه الحركات اللازمنية التي استخدمها الراوي ليؤثر على المروي لهم فيلعب بحالتهم النفسية و يدفعهم لتبني ما ذهب إليه من كره و رفض للمضيرة فراح يسترجع العديد من القصص الماضية ، كما استشرف ما سيحدث مستقبلا ليضع هالة وصفية طويلة إلى حد السأم تسيطر على المروي له ، فتبعث في نفسه الملل فيتخذ موقفا موافقا لموقف الراوي البطل.

لا تتوقف جمالية الزمن و فنيته عند هذا الحد ، بل هناك وسيلة أخرى يستعملها الراوي ليزيد من تأثيره على المروي له ، باعتماد عناصر زمنية تسرع الأحداث حينا و تبطئها حد التوقف حينا آخر ، متنقلا بين الحذف و الوقفة و التلخيص و غيرها من التقنيات السردية الزمنية .

و هذا ما سندرسه في المقولة الثانية من مقولات الزمن السردي.و هي المدة.

*المـــــــــــــــدة:

يرى الباحث الاسباني "خوسي ماريا بوثويلو " أن الحكاية الأدبية الفنية لا نجد فيها

---

1 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ص111.

« إلا عدم توافق في الأزمنة » (1) ، و العناصر التي تحقق عدم التوافق هذا هي. الحذف و الوقفة و التلخيص و المشهد(الحوار).و التي تمثل درجات الإيقاع .

يتمثل الحذف أو القفز أو التجاوز في حذف حدث أو مرحلة معينة من مراحل القصة سواء أشير إلى ذلك الحذف بعلامات زمنية أو أن يكون حذف غير محدد .

هذا الحذف عرفته المقامة المضيرية حيث ساهم في تسريع الأحداث و سيرورتها فيكون زمن القصة (المتن) كبير ، و يقابله زمن الرواية قصير فتزداد سرعة السرد للأحداث ، وهذا حين حذف الراوي مشهد دعوة التاجر لهما وكيف وصلا إلى مكان الدعوة ، وإنما تكلم مباشرة عن تقديم المضيرة بعد الدعوة فقال: **« حضرنا معه دعوة بعض التجار ،فقدمت إلينا مضيرة »** (2).و هو حذف غير محدد بعلامات زمنية .

أما الحذف الثاني الذي استعمله الراوي فهو من النوع المحدد زمنيا بقوله : **« فأقمت عامين في ذلك النحس »** (3) ، فاختزل ما حدث له في عامين كاملين في هذه العبارة دون أن يذكر شيئا عما حدث له فيها متجاوزا إياها ، كما استعمل الحذف في موقف آخر يتمثل في الانتقال من موقف ضرب الناس له إلى موقف سجنه ، متجنبا ذكر ما تعرض له من محاكمة القاضي له و إصدار الحكم عليه بالسجن مدة عامين في قوله: **« فأخذت من النعال ما قدم منها و ما حدث ، و من الصفع بما طاب و خبث ، و حشرت إلى الحبس »**(4) دون إشارة زمنية إلى هذا الحذف ، و لو عدنا للمقامة لوجدنا أن هذا الحذف قد وجد في نهاية القصة التي يرويها البطل "أبو الفتح الاسكندري " مسرعا من سير الأحداث و إيقاعها مما يوافق تأزم الموقف و العقدة التي انتهت بسجن البطل ، فصاحبَ الحذف سرعة في الأحداث و زيادة في الانفعال و بالمقابل لو عدنا إلى بداية القصة التي يرويها البطل ، لوجدنا عكس الإيقاع الذي

1- خوسي ماريا بوثويلو ايفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص288.
2 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ص104.
3 - المرجع نفسه : ص117.
4 - المرجع نفسه : ص117.

حققه في نهاية القصة ، فنلمس تباطؤا كبيرا في سير الأحداث إلى درجة التوقف في زمن القصة و امتداد في زمن الرواية ، و ما يحقق هذا التباطؤ هو الوقفة التي تؤمن تفصيلات واسعة لجانب ما من جوانب قصته ، و عادة ما تكون الوقفة فاسحة **« المجال لأوصاف المساكن أو الشخصيات أو الأمكنة »(1)**. فوصف لنا التاجر.زوجته وصفا مطولا لا يقدم شيئا في سير الأحداث تجاوز الصفحة ، أي حوالي تسعة أسطر كلها وصف خالص لجمالها و نشاطها و علاقتها به في قوله: **« يا مولاي لو رأيتها و الخرقة في وسطها و هي تدور في الدور ، من التنور إلى القدور و من القدور إلى التنور ،...لكنها أوسع مني خلقا و أحسن خلقا » (2)**

و لا يتوقف الوصف عند الزوجة بل نجده يصف لنا المحلة التي يسكن فيها و موقع منزله منها ، مفتخرا بنفسه ايماءا فقال " **« يا مولاي ،ترى هذه المحلة هي أشرف محال بغداد يتنافس الأخيار في نزولها ، و يتغاير الكبار في حلولها... و قال سبحان من يعلم الأشياء » (3)**.

و واصل التاجر وصف أشيائه و أشخاصه و أماكنه مستغرقا زمنا طويلا في الوصف و لا يقابله شيء على مستوى القصة و الأحداث ، مما أبطأ إيقاع السرد أو كما يعبر عنها "عبد الحميد بورايو" بقوله: **« أنها اللحظة الميتة بالنسبة لجريان الوقائع » (4)**.هذا التسارع و التباطؤ قياسا إلى المشهد أو الحوار ، باعتباره نوع من التساوي بين زمن القصة و زمن الخطاب و ليس تساويا حقيقيا ، فهو **« إلا تساوي اتفاقي ،لكنه غير واقعي » (5)**. و قد ظهر الحوار متخللا المقامة كثيرا على لسان التاجر و" أبي الفتح الاسكندري" ، و فيه يكون هناك شبه توافق بين القصة و الخطاب ، حيث كلام الشخصيات يجعل المتلقي و كأنه يرى تمثيل الواقع

---

1 خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص288.
2-محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص107.
3- المرجع نفسه : ص107.
4- عبد الحميد بورايو : منطق السرد ، ص157.
5- خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص287.

بشكل مباشر ، و من ذلك قول التاجر: **« كم تقدر يا مولاي أنفق على كل دار منها قله تخمينا إن لم تعرفه يقينا ، قلت : الكثير ، فقال : يا سبحان الله ، ما أكبر هذا الغلط تقول الكثير فقط »** (1).و كذلك في قوله **: « فقال : أين تريد ، فقلت حاجة اقضيها ، فقال : يا مولاي تريد كنيفا يزري بربيعي الأمير و خريفي الوزير... فقلت : كل أنت في هذا الجراب ، لم يكن الكنيف في الحساب »** (2) .

فهذه المقاطع الحوارية تصور حالة كل منهما ، فهي تصور إلحاح التاجر و ثرثرته التي لا تنقطع ، كما تصور سوء حال البطل و ضجره و نفاذ صبره ، و من المقاطع الحوارية المنتشرة في هذه المقامة مقاطع يوجه فيها التاجر السؤال للبطل لكن لا ينتظر إجابته و إنما يبادر للإجابة على نفسه و كأنه يريد أن يبين للبطل أنه لا يرقى إلى مستوى رفاه معيشته ، مقللا من علم البطل و ثقافته في مثل قوله : **« سلني:متى اشتريته ، اشتريته و الله عام المجاعة »**(3) و في قوله أيضا و هو يتكلم عن نافذة بيته و إتقان صنعتها و زخرفتها و باب داره فيقول: **« و انظر إلى حذق النجار في صنعة هذا الباب اتخذه من كم ، قل : و من أين أعلم »** (4).

و الأمثلة على هذا النوع من الحوار كثيرة في هذه المقامة و هذا يدل أيضا على ثرثرته اللامعقولة فلا يترك مجالا للبطل للكلام .

أما التلخيص فلا نجده إلا في المقطع الأخير من رواية البطل ، حيث لخص معظم الأحداث التي وقعت له في خمسة أسطر دون توسع في شرحها ، بل متنقلا من حدث لآخر في قوله : **« و خرجت نحو الباب ، و أسرعت في الذهاب ، و جعلت أعدو و هو يتبعني و يصيح يا أبا الفتح المضيرة ،...فأقمت عامين في ذلك النحس »**(5) و هو يسير إلى جانب الحذف دليلا على تأزم الأمور و زيادة لانفعال المروي

1- محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص 107
2- المرجع نفسه : ص117.
3- المرجع نفسه : ص113.
4- المرجع نفسه : ص108.
5- المرجع نفسه : ص117.

له ، فلا نجد المقامة المضيرية قد سارت على نمط واحد و إيقاع واحد بل تراوحت بين السرعة في أقصى حدها مع الحذف ، و التباطؤ في أقصى درجاته مع الوقفة و أحيانا تؤثر التعادل و التوافق بين الزمنين ، هذا التمديد في سرد الاحداث و تقليصها ، ينجر عنه تباطؤ في السرد و تسارع يتوافقان و حالة الراوي في علاقته بالمروي له ، ففي الوقت الذي أراد البطل إظهار غلظة التاجر و ثرثرته لجأ إلى الوصف المطول للشخصيات (زوجة ، خادم ،...) ، و الأشياء (الحصير الطست ،...) ، و الأماكن (المحلة ، البيت ،...) ممددا في ذلك مما أدى بالسرد إلى التباطؤ و التوقف .

و لما أراد إثارة الانفعال لدى المتلقين (المروي لهم) لما آل إليه حاله من الضجر و الملل ثم تأزم الموقف لجأ إلى الحذف و التلخيص مسرعا في سرد الأحداث فيزيد من اضطراب المروي لهم ، فينقادوا إلى جهة البطل ضد التاجر ، و هذا ما اشرنا إليه سابقا من حرية الراوي في التعامل مع الزمن ، و لو عدنا للمقامة ككل وجدنا أن التبطيء في سير الأحداث هو المهيمن عليها لهيمنة الوقفات الوصفية و من ذلك وصف الراوي " عيسى بن هشام " لأبي الفتح و المضيرة التي قدمت إليهم وصفا مطولا نوعا ما ، فكانت الوقفة مهيمنة على باقي الدرجات الضابطة للإيقاع.

و فنية الزمن لا تتوقف عند هذا فقط ، و إنما هناك المقولة الثالثة من مقولات الزمن السردي الفني ، و هي التكرار.و هذا ما سنتناوله ضمن التردد.

*التـــــــــــــردد:

وجدنا أن ظاهرة التردد يقصد بها أن يتكرر الحدث ذكرا بعدد وقوعه أو أقل أو أكثر ، و وجدنا أن الترديد له أربعة أقسام و هي : الترديد المتساوي و هو أن يذكر الحدث بعدد وقوعه إما مرة واحدة(النمط الأحادي) ، أو أكثر، و الترديد الأحادي

ما ذكر مرة واحدة ما وقع عدة مرات ، و الترديد المكرر ما تكرر وقوعه و ذكره واحد.

لو عدنا للمقامة المضيرية لوجدنا أن الترديد المتساوي و بالتحديد النمط الأحادي هوالمهيمن عليها ، فلا نصادف تكرارا في الإخبار على الأحداث ، و لا تكرارا في وقوعها على مستوى متن القصة إلا نادرا ، و من ذلك ما نجده في بداية رواية "عيسى بن هشام" و في رواية البطل" الاسكندري " ، قد تشابها في الحادثة التي وقعت لهما و المتمثلة في دعوة التاجر لأكل مضيرة ، فنجد **« و حضرنا معه دعوة بعض التجار فقدمت إلينا مضيرة ... »**(1) و الرواية الأخرى مشابهة لها فيقول الاسكندري **« دعاني بعض التجار إلى مضيرة... »"**(2) فتكرر ذكر فعل الدعوة بعدد وقوعه ، إلا أن هذا الحدث لم يقع لنفس الشخصية و لا في نفس المكان و لا نفس الزمان.و ربما يكون اختيار الاسكندري لنفس الحدث و نفس الأكلة ليكسب اهتمام المروي له فيقبلوا على متابعة قصته .

و من الأفعال التي تكرر ذكرها بتكرر وقوعها هو فعل الوصف ، فوصف الزوجة ثم المحلة ثم البيت ثم باقي الأشياء الأخرى ، و كان بإمكان "أبي الفتح " أن يقول في وصف المحلة أو الغلام أو أي شيء آخر عبارة (**و وصف الغلام بالطريقة التي وصف بها الزوجة من تعداد صفاته ، أو أن يقول : و كالعادة راح يصف الطست و الماء و...**). لكنه لم يفعل ذلك ، بل كان في كل مرة يمعن في الوصف ، و هذا كله لعلاقته بالمروي له ، و لهذا لم يكن التكرار في الوصف اعتباطيا لا غاية منه و إنما تأثيرا في المروي لهم ، فكلما وصف موصوفا يكون غرضه تحسيسهم بالملل و إقناعا بصواب رأيه ، فهو – الوصف - يساعد على تطور المواقف في المقامة

1- محمد عبده : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ص104.

2- المرجع نفسه : ص106.

و يمثل خيطا معنويا يربط أجزاء المقامة فسارت عليه و وصلت إلى نهايتها مساعدا على تماسكها ، فالوصف عند "الهمذاني" لا يفارق خاصية **« التنوع الذي يترسل بتعدد الدوال لتأكيد وحدة المدلول »** (1) ، فليس التكرار لهدف التكرار و إنما وسيلة في يد الراوي لبلوغ غرضه و هدفه . هذا الترديد المتساوي هيمن على المقامة.غير أن هذه النمطية المهيمنة تتعرض أحيانا لعملية قطع عن طريق الترديد الأحادي حيث يذكر مرة واحدة في المقامة ما وقع كثيرا على مستوى القصة ، و من ذلك ما قاله عن صنع الباب ، في قوله **« بحياتي لا استعنت إلا به على مثله »** (2).مشيرا إلى أنه صنع كل نوافذه عند" أبي إسحاق بن محمد البصري" ، فالاستعانة به وقعت كثيرا و التعبير عنها وقع مرة واحدة ، و كذلك في قوله **« لزمني ملازمة الغريم و الكلب لأصحاب الرقيم »**(3) فهذه العبارة تدل على و قوع فعل الدعوة أكثر من مرة ، فصور إلحاحه الشديد على حضوره بعبارة واحدة ، فيكون الذكر واحد و الفعل متعدد.

نخلص مما تقدم إلى أن الزمن في المقامة المضيرية بمقولاته الثلاث جاء في لحمة واحدة يخدم بعضه بعضا ، جاعلا للزمن فنية و جمالية ملموسة ، فيتلاعب بانفعالات المروي له و منه المتلقي بتلاعبه بالزمن تقديما و تأخيرا ، و سرعة و بطء ، و تكرارا.و كل هذا مما يتاح للراوي في تعامله مع الزمن.

1- جابر عصفور : مجلة العربي ، العدد 507 ، فبراير2001 م ، الكويت ، ص189.
2 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص108.
3 - المرجع نفسه : ص106.

ب- مقـــــولة الصيغة :

وجدنا أن الصيغة هي الطريقة القصصية التي تقدم لنا بها القصة (الأحداث) ، فهي تتعلق بنوع الخطاب المستخدم من طرف السارد ، فله أن يفصل في ذكر الأحداث و تطوراتها ، كما له أن يقتصر على المهم دون غيره ، و نحن ذهبنا إلى ما ذهب إليه – سعيد يقطين - من فصل المنظور عن الصيغة و ضمها للصوت ، مع العلم أن – جيرار جينيت و خوسي ماريا بوثويلو - يريان أن **« المنظور أو التمحور (البؤرة) هو أيضا طريقة تنظيم للإخبار القصصي »(1)**. و بما أن الصيغة تتعلق بالبحث في خطابات المتكلم ، لأن الخطاب هو سرد للأحداث ، كما أنها **« تمثيل لظواهر لفظية و علاقة بين الكلمات ، و طريقة في القول ، و يمكن أن تدخل مسألتان في هذا التصنيف هما : أ- أنماط الخطاب اللفظي (المباشر ، غير المباشر غير المباشر الحر) التي من خلالها ينقل ما هو حادث. ب - الحد القائم بين السرد و الوصف أو تمثيل الوقائع و الأشياء أو الأمكنة »(2).**

لهذا سندرس الصيغة الخطابية المهيمنة على المقامة المضيرية ، ثم ندرس إلى جانب ذلك الوصف و ما يؤديه من وظائف.

في المقامة المضيرية – بغض النظر عن المتكلم - نجد أن الراوي **« يعيد إنتاج كلام الشخصية بين قوسين صغيرتين أو بأي سمة أخرى كتابية » (3)** فاسحا المجال لكلام الشخصيات ، أين تقوم بفعل السرد للأحداث بنفسها ، و أول من فسح له المجال للكلام هو "عيسى بن هشام " بعد الراوي المجهول.في قوله : **« حدثنا "عيسى بن هشام " قال : كنت بالبصرة و معي أبو الفتح الاسكندري... » (4)** .

و بمجرد استلام مهمة الرواية يبدأ في سرد أحداثه بنفسه دون تدخل من الراوي

1- خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص274.
2- المرجع نفسه : ص274.
3- المرجع نفسه: ص279.
4- محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص104.

الأول المجهول ، ثم ينتقل فعل الكلام للبطل " أبي الفتح الاسكندري" بعد أن سئل عن سبب غضبه فقال : **« قصتي معها أطول من مصيبتي فيها ، و لو حدثتكم بها لم آمن المقت و إضاعة الوقت ، قلنا : هات ، قال : دعاني بعض التجار إلى مضيرة و أنا ببغداد...قلت : الكثير ،...فقلت : حاجة أقضيها ،...فقلت : كل أنت في هذا الجراب ،..."** .» كما أن كلام التاجر جاء على نفس الصورة ، حيث قام بفعل الكلام بنفسه دون تدخل من الراوي في إعادة تشكيله ، و هذا ما نجده في **« و يقول : يا مولاي لو رأيتها و الخرقة في وسطها ، و هي تدور في الدور ،...ثم قال : يا مولاي ترى هذه المحلة ،...فقال : يا سبحان الله ،...فقال : هذه داري كم تقدر يا مولاي أنفقت على هذه الطاقة ،...فقلت : من الطارق المنتاب ،...فقال ترى هذا الغلام ،...»** فهذه الأفعال تحيل إلى أن الشخصية تسلمت فعل الكلام بنفسها كما استعملت النقطتان دليلا على مباشرة الكلام ، كما أن القصة التي رواها "أبو الفتح الاسكندري" جاءت على شكل حوار بين الاسكندري و التاجر ، إلا أن كلام التاجر هيمن على القصة بشكل شبه تام واصفا و مادحا لما يحيط به ، فلم يفسح المجال لكلام الاسكندري إلا نادرا و بطلب من التاجر أيضا ، كأن يجيب على سؤال طرحه التاجر ، أو تعبيرا عن رغبة باختصار شديد مثل قوله بعد أن سئل على المال الذي انفق على الديار في المحلة فقال: **«قلت : الكثير. »** (1) ، و تعبيرا عن رغبته في الأكل لأن الزمن طال به و هو لم يأكل شيئا بعد ، و إعلانا للتاجر بأنه أكثر من الكلام ، فقال **« هذا الشكل فمتى الأكل. »** (2) . بالإضافة إلى سؤال التاجر و الإجابة على نفسه دون انتظار أبي الفتح للإجابة - كما أشرنا إلى ذلك سابقا في المدة – و بهذا نصل إلى أن صيغة الخطاب التي هيمنت على المقامة المضيرية هي **" الأسلوب المباشر "** كما حدده " جيرار جينيت ".في أن يفسح الكلام للشخصيات - أو صيغة الخطاب المعروض المباشر كما حدده "يقطين" - .

1- محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص107..
2- المرجع نفسه : ص115.

إلا أن هذه الهيمنة للأسلوب المباشر لم تكن مطلقة ، بل تخللتها بعض الصيغ الخطابية الأخرى و إن بدرجة قليلة ; حيث نجد الكلام الداخلي للاسكندري يخاطب نفسه ، متحسرا و متضمرا لما آل إليه ، و من ذلك قوله **« فقلت : الله أكبر ربما قرب الفرج و سهل المخرج »** (1). فجعل حضور الطعام بمخرج و فرج بعد شدة الثرثرة و طول الانتظار . و هناك كلام داخلي آخر للاسكندري ناجى به نفسه المتضجرة اليائسة بقوله : **« و قلت : قد بقي الخبز و آلاته ، و الخبز و صفاته و الحنطة من أين اشتريت أصلا ، و كيف اكترى لها حملا... و هذا خطب يطم و أمر لا يتم »** (2) فاستعمل ضمير المتكلم و الفعل المضارع الدال على الحاضر و هذا الكلام الداخلي مع النفس لم يظهر في بداية القصة و إنما ظهر في نهايتها و ذلك دليل على أنه في البداية كان هادئ النفس مطمئنا ، ثم اكتساها الانفعال و الملل و الضجر ، فلجأ إلى خطابات نفسه الداخلية معبرا عما يشعر به . و هذه الخطابات النفسية الداخلية و المتحدثة عن حدث يعيشه "الاسكندري" لحظة الكلام و ليس استرجاعا لشيء مضى يندرج ضمن صيغة **"الخطاب المعروض الذاتي."** .

لو عدنا للقصة التي يرويها "الاسكندري" لوجدناه يتدخل بين الحين و الآخر مشيرا إلى المروي له ، و من ذلك قوله **« فصدعني بصفات زوجته »**(3) فأراد نقل ما يحسه للمستمع لحديثه ، و كذلك في المقاطع التي يصور فيها انتقال التاجر من وصف لآخر أو من مكان لآخر ، في قوله : **" ثم قرع الباب و دخلنا الدهليز" "فوضعه الغلام – الطست – و أخذها التاجر و قلبه و أدار فيه النظر ثم نقره " "فأتى الغلام بالخوان ، و قلبه التاجر على المكان و نقره بالبنان و عجمه بالأسنان"**. و غيرها كثير مما جعله يحاول وضع المروي له في الفضاء الذي دارت فيه الأحداث . و الصيغة الخطابية لهذه القصة التي يتدخل فيها الراوي هي

1- محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص112.
2- المرجع نفسه : ص116.
3- المرجع نفسه : 107 .

"المعروض غير المباشر."

و بعد أن انتهى الحوار بين "الاسكندري " و التاجر ، انتقل إلى **"الخطاب المسرود"** في تصوير ما جرى له بعد أن خرج من بيت التاجر ، و جريه و ضربه و دخوله السجن ، في قوله **« و خرجت نحو الباب و أسرعت في الذهاب ، و جعلت أعدو و هو يتبعني و يصيح يا أبا الفتح المضيرة ، و ظن الصبيان أن المضيرة لقب لي فصاحوا صياحه ... فنذرت أن لا آكل مضيرة ما عشت »**(1). إلا أن كل هذه الصيغ تقع ضمن الصيغة المهيمنة عليها و هي صيغة" **الخطاب المباشر**."

*الـــــــــــوصف:

إذا كان السرد يتعرض للأحداث و علاقاتها الزمنية الفنية ، فان الوصف يتعلق بالأشياء و الأشخاص و الأماكن ، فهو **« ملازم للنشاط القصصي ، فمهما كانت الحكاية خالصة أو قصصية بحتة فإنها لا بد أن تشتمل على ملاحظات بشأن الأشياء و الأشخاص »** (2) محاولة تحديد بعض سماتها و خصائصها .

و يذهب "رولان بارت" في تحديد أهمية الوصف في أنه **« المكان الذي يكشف فيه الأدب عن نفسه »**.(3) فيخلق عالما جديدا جماليا يخالف الواقع الحقيقي ، و بهذا تكون للوصف وظائف أخرى و ليس إيقاف مسار السرد فقط – كما أشرنا إلى ذلك سابقا – فهو –يقوم بوظيفة تحديدية ، رمزية شارحة ، تمديدية تأخيرية ، بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية .

لو عدنا للمقامة" المضيرية " لوجدنا الوظيفة التحديدية التي تقوم بتحديد **« أقسام التلفظ و كيف أنه يعمل بصفته حدا أوليا أو نهائيا لحدث ما . و يتنبأ**

---

1 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص117.
2 - خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص282.
3 - المرجع نفسه : ص282.

بما سوف يرد من نمو في الحدث » (1) . هذا التنبؤ و جدناه في المقامة أثناء وصف"ابن هشام للاسكندري" بأنه فصيح بليغ دون ذكر غيرها من الصفات بقوله : **« رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه ، و البلاغة يأمرها فتطيعه »(2)**. فهذا تنبؤ واضح بما سيقوم به "أبو الفتح الاسكندري" من استغلال لهذه الملكة البلاغية التي يمتلكها في حَبْك قصته مع التاجر ، و هذا ما وقع فعلا .

كما نجد الوظيفة الرمزية الشارحة و التي تدل **« على معنى معين في إطار سياق الحكي » (3)**. فعكس وصف البيت و جماله و متانته ، و المحلة و شرف السكن فيها و الغلام و كفاءته و الأثاث و قيمته... كلها ترمز للرفاه الذي يعيش فيه التاجر و بالمقابل احتياله على الفقراء من الناس - قصة العقد و البيت – و هذا يرمز للعصر الذي عاش فيه الكاتب الذي عرف بتقدمه و غناه كما عرف بانحلاله الأخلاقي.

و لعل الوظيفة الأساسية للوصف في المقامة هي الوظيفة " التمديدية التأخيرية " التي تؤخر الأحداث - كما أشرنا إلى ذلك سابقا – و تعود لعلاقة الراوي بالمروي لهم ، فمدد في وصفه إلى درجة شعور المروي له بالضجر الذي أحسه هو - الراوي - قبلا ليجعلهم يحذون حذوه و ينذرون نذره فيما يتعلق بالمضيرة .

---

1 - خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص284.

2 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص104.

3 - حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص79.

ج- مقولة الرؤية و الصوت :

نقع في مستهل المقامة "المضيرية " على عبارة **« حدثنا عيسى بن هشام »** التي يدل شكلها على وجود متكلم لهذه العبارة ، لكنه تستر على اسمه و صفاته و أشار إلى نفسه بالضمير **"نا"** الدال على الجمع المتكلم ، مضافة إلى فعل ماضي يدل على وقوع فعل الكلام (حدث) ، هذا المتكلم المتستر على نفسه هو الراوي المجهول الذي يتكفل بنقل المروي إلى مروي له من نفس مستواه . هذا الراوي المجهول كان مرويا له في يوم ما ، سمع القصة من راو آخر صرح باسمه و هو الراوي المعلوم " عيسى بن هشام".و هكذا يكون الراوي المجهول قد تخفى **« خلف ضمائر غائبة أو متكلمة ، و يختفون تماما – الرواة المجهولين - حالما تنتهي جملة الاستهلال في المقامة »** (1) هذه الجملة القصيرة لا تعطينا أي تصور عن الراوي المجهول لا عن رؤيته للعالم الذي يدشن ظهوره ، كما يتجنب أي تعليق أو ملاحظة بشأن الراوي الذي سيتكفل بمهمة الرواية بعده (عيسى بن هشام) ، و لا عن البطل الذي سيظهر لاحقا (أبي الفتح الاسكندري) ، فرؤيته غائبة عن المقامة و تكمن مهمته في فتح **« البوابة التي من خلالها تمر المقامة إلى المتلقي ، و هكذا أصبح جزء أساسيا من بنية المقامة »**(2) ، و هذا الراوي المجهول يوجه خطابه إلى مروي له مجهول أيضا من نفس مستواه .(3) .

كما أن هذه الجملة الاستهلالية تشير إلى أن فعل السرد و الرواية قد وقع بعد حدوث القصة ، أي أن القصة تسبق السرد ، و بهذا تكون المقامة المضيرية من السرد اللاحق .

---

1 - عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، ص193.
2 - المرجع نفسه : ص194.
3 - المرجع نفسه : ص196.

و فعل الرواية لا يتوقف عند هذين الراويين فقط – الراوي المجهول و الراوي المعلوم – بل يمنح فعل الرواية ثانية لراو آخر هو بطل القصة الأساسي في المقامة المضيرية و هو "أبو الفتح الاسكندري" ، الذي يبدأ بسرد قصته بعد طلب من الحاضرين في قوله **« قلنا : هات ، قال : دعاني بعض التجار ... »** (1) . هذه العبارة التي نطق بها "أبو الفتح الاسكندري **" " دعاني بعض التجار**..." تكون إيذانا بتوقف فعل الرواية الذي كان للراوي المعلوم لينتقل إلى المشارك الحقيقي في القصة ليقوم بروايتها ، فيحكي ما جرى له فيها فيكون بطلا و راويا في آن واحد . و هكذا تكون لدينا ثلاث مستويات للسرد ، بحيث تندرج كل رواية في سياق رواية أخرى و هي : الراوي المجهول يمثل المستوى الأول للسرد ، و الراوي المعلوم يمثل المستوى الثاني للسرد ، و الراوي البطل يمثل المستوى الثالث للسرد . حيث فعل الرواية يتم وفق هذا الشكل :

الراوي البطل (**أبو الفتح الاسكندري**) يروي الراوي المعلوم (**عيسى بن هشام**) الذي يروي للراوي المجهول الذي يروي لمروي له مجهول من مستواه.

في الجانب النظري وجدنا أن للسرد شكلين هما : براني الحكي و جواني الحكي ، و لو طبقنا هذا على المقامة المضيرية لوجدنا كلا الشكلين السرديين ، لكن الشكل السردي " جواني الحكي " هو الأكثر هيمنة باعتبار أن قصة الراوي البطل "أبي الفتح الاسكندري" يروي قصة يمثل بطلها ، و الراوي المعلوم "عيسى بن هشام " يروي القصة العامة - التي تحوي قصة البطل ضمنها – كشخصية حاضرة فيها ، ليس بطلها لكنه شاهد على الأحداث التي جرت فيها في قوله : **« كنت بالبصرة و معي ابو الفتح الاسكندري ... »** (2) فهو مشارك فيها كشخصية ثانوية تقوم بفعل التفرج و المراقبة للأحداث التي تقع كإطار للقصة المتضمنة التي يرويها

---

1 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص104.
2 - .المرجع نفسه : ص 105 ،106.

" الاسكندري " ، و التي تمثل البؤرة التي تقوم عليها المقامة ، فكلاهما – الراوي المعلوم و الراوي البطل – يقع داخل القصة التي يرويها ، و بهذا يكون الشكل السردي لروايتهما هو **" جواني الحكي "** ، فكلاهما يتحدث عن نفسه **(أنا)** .

أما الراوي المجهول الذي فتح بوابة المقامة فهو غير مشارك في القصة التي يرويها و إنما انتقلت إليه عن طريق الرواية ، أي يقع خارج القصة فهو **" براني الحكي."**

وجدنا قبل قليل أن هناك ثلاث مستويات للسرد يتكفل بها ثلاث رواة على الترتيب : " البطل " ثم " عيسى بن هشام " ثم " الراوي المجهول " ، و مستويات السرد كما حددها "جينيت"هي داخل الحكي و خارجه ، حيث خارج الحكي يتكفل به **« قاصا أوليا غير متضمن في أي سرد ، انه هو الذي يؤسس السرد الأولي »** (1) .و هذا الكلام ينطبق على الراوي المجهول في المقامة ، لأنه هو من يتكفل بتأسيس السرد الأولي ، أما الراويين الآخرين فهما داخل الحكي لأنهما لا يؤسسان الحكي الأولي و إنما الحكي الثاني و الثالث . و نلخص الأشكال السردية و المستويات السردية في المقامة المضيرية بالشكل التالي :

الراوي المجهول ...	**عيسى بن هشام ...**	**أبو الفتح الاسكندري.**
الشكل السردي : براني الحكي...	**جواني الحكي ...**	**جواني الحكي**
مستوى السرد : خارج الحكي ...	**داخل الحكي ...**	**داخل الحكي.**

و بهذا يكون المستوى الأول للحكي يعود للراوي المجهول الذي يقع خارج الحكي ثم يليه مستوى ثاني للحكي يتكفل به الراوي المعلوم الذي يروي قصة مشاركا فيها فهو داخل الحكي ، ثم يليه مستوى ثالث للحكي يتكفل به الراوي البطل فهو داخل الحكي أيضا لأنهما ليسا مسؤولين عن الحكي الأول ، لكن "عيسى بن هشام" باعتباره ليس شخصية من شخصيات القصة التي يرويها البطل فهو براني الحكي

1- خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص274.

بالنسبة للقصة التي يرويها "أبو الفتح " ، و العلاقة بين المستويين الثاني و الثالث هي علاقة سببية ، لأن "أبا الفتح " قام برواية قصته تفسيرا و تعليلا لغضبه و ثورته على المضيرة . و بهذا يكون لدينا شكلين سرديين و ثلاث مستويات للسرد و انطلاقا من ربط الراوي بالشكلين و المستويات السردية نحصل على الأصوات السردية التالية :

1-الناظم الخارجي : و يمثله الراوي المجهول لأنه يحكي قصة غير مشارك فيها و من الخارج دون تدخل منه ، لأنه أطر لرواية "عيسى بن هشام " ثم انسحب تاركا فعل الرواية له.

2- الفاعل الداخلي : و يمثله "عيسى بن هشام " الذي يمثل شخصية ثانوية في قصته التي يرويها.

3- **الفاعل الذاتي** : و يمثله "أبو الفتح الاسكندري" الذي تكفل برواية قصته الذاتية التي يمثل بطلها.

و لابد من الإشارة إلى أن الفاعل الداخلي يتحول إلى ناظم خارجي بالنسبة لحكاية البطل ، لأنه يؤطر الفضاء الذي تظهر فيه حكاية البطل ، ثم يتوقف دوره كراو ليفسح مجال الرواية لأبي الفتح.و هكذا نلخص ما تقدم في الشكل التالي :

براني الحكي .....← .ناظم خارجي (الراوي المجهـــول).

جواني الحكي ..... ← فاعل داخلـــي (عيسى بن هشـــــام).

← فاعل ذاتـــي (أبو الفتح الاسكندري).

في "الناظم الخارجي "يكون المبئر هو" الراوي المجهول ، و يقدم لنا القصة من الخارج (المبأر) ، و بهذا يكون منظوره برانيا و عمقه خارجيا ، حيث لم يبين لنا وجهة نظره ، و لم يعلق على ما يجري من أحداث ، و اكتفى بروايتها بحياد تام .

أما" الفاعل الداخلي" فيكون المبئر فيه هو الراوي المعلوم "عيسى بن هشام " و هو مبئر جواني لقصته ، ويقدم القصة و أحداثها من الداخل ، لذلك كان منظوره جوانيا و عمقه داخليا ، لكنه يتحول إلى مجرد ناظم خارجي حين ينتقل فعل الرواية إلى البطل ، فيقتصر دوره على تصوير الفضاء الذي دارت فيه رواية البطل فيكون منظوره برانيا و عمقه خارجيا.

أما الفاعل الذاتي ، فالمبئر فيه هو البطل "أبو الفتح " و هو جواني ، يقدم القصة من الذات ، لذلك كان منظوره جوانيا و عمقه داخليا ، فتكون رؤيته هي المهيمنة على المقامة المضيرية باعتبار قصته هي بؤرة السرد ، و باعتبارها تحتل القسم الأكبر من المقامة ، حيث تمثل اثنتا عشر صفحة ، بالمقارنة بالمقامة كلها التي تضم أربعة عشر صفحة ، أي صفحتين فقط لرواية الراوي المجهول و الراوي المعلوم.

و انطلاقا من العلاقة بين المنظور و عمقه ، نحصل على الرؤيات السردية التالية :

1 -**رؤية برانية خارجية** : يمثلها الراوي المجهول ، و تقابل التبئير الصفر عند جينيت.

2 - **رؤية جوانـــية داخلية** : و تمثلها رواية الراوي المعلوم (عيسى بن هشام)

3 - **رؤية جوانـــية ذاتـــية** : و تمثلها رواية الراوي البطل المتماهي بمرويه.

الرؤيتين السرديتين الثانية و الثالثة تمثل "التبئير الداخلي" عند جينيت ، و رؤية الراوي المعلوم تتحول إلى رؤية برانية خارجية في علاقته بقصة البطل ، و هكذا نصل إلى أن الرؤية السردية المهيمنة على المقامة هي الرؤية الجوانية الذاتية أي **"التبئير الداخلي"** ، لأن قصة البطل هي الأساس في هذه المقامة.

نفتتح المقامة على الشكل السردي براني الحكي ، حيث الراوي المجهول ينقل إلينا ما روي له ، ثم يتنازل عن فعل السرد للراوي المعلوم "عيسى بن هشام" الذي يمثل الشكل السردي جواني الحكي ، لأنه مشارك في القصة التي يحكيها ، فيبدأ

فعل السرد بقوله : **« كنت بالبصرة و معي أبو الفتح الاسكندري ... »** فهو فاعل داخلي ينقل للمروي له (الراوي المجهول) ما شهده في القصة التي يروي .

يبدأ الفاعل الداخلي بتسجيل حال المبأر (أبو الفتح) واصفا إياه ، إلا أنه لم يتناول كل جوانب المبأر ، بل اقتصر على جوانب محددة تمثلت في فصاحته و بلاغته ، فكان منظوره جوانيا و عمقه محدودا لأنه لم يتوسع في ذكر باقي صفات أبي الفتح .

هذا التركيز على جوانب دون أخرى في مستهل رواية الراوي المعلوم تساعد على فتح أفق التوقع لدى المروي له و من ثم إلى متلقي ، في أن ما سيأتي ذكره من أحداث يتعلق بالجانب البلاغي للبطل فكانت قصته تقوم بالأساس على المقدرة التعبيرية للبطل.

هذه النظرة الذاتية تجاه البطل المعجبة به ، تتلوها رؤية أخرى لمبأر مادي أثار إعجابه و هي "المضيرة" من منظور جواني ، فأطال في وصفها معددا مزاياها و لم يكتف بالجانب الخارجي لها بل وصف انعكاسها على نفسه و نفس من معه بقوله " **و تؤذن بالسلامة** " ; أي أن من أكل منها لن يصيبه ألم بل سلامة و صحة.

و كانت رؤية الفاعل الداخلي للموقف الذي قام به البطل تجاه المضيرة نظرة متفاجئة مستغربة ، ظنه يمزح لكن سرعان ما زال الشك و تيقن من أن فعل "الاسكندري " ليس مزاحا بل عين اليقين حين ابتعد عن المائدة ، كما صور لنا الفاعل الداخلي انعكاس رفع المائدة على نفسه و نفس من معه فكان منظوره جوانيا و عمقه داخليا ، فعدد مظاهر أسف الحاضرين على فقدان المضيرة- التي كان قد عدد صفاتها و وصف أثرها على نفوسهم – محاولا وضع المروي له في حالة من الإشفاق على حالهم ، موسعا منظوره فقال : **« و رفعناها فارتفعت معها القلوب و سافرت خلفها العيون ، و تحلبت لها الأفواه، و تلمظت لها الشفاه ، و اتقدت لها الأكباد و مضى في إثرها الفؤاد... »** (1).

---

1 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص 105.

و مع هذا يبقى الفاعل الداخلي جاهلا بما يدور في نفس البطل من سبب هذه الثورة و السخط ، و بعد سؤال البطل ينتقل فعل السرد إلى الراوي البطل ، و يتحول الفاعل الداخلي إلى ناظم خارجي بالنسبة للقصة الجديدة التي يرويها البطل.

استعمل الراوي المعلوم ضمير المتكلم سواء المفرد أو الجمع ، و الغاية من استعمال هذا الضمير **« وضع بعد بين زمن الحكي و الزمن الحقيقي للسارد ، و ببعض ذلك يتبين أن السرد بهذا الضمير ينطلق من الحاضر نحو الوراء »** (1) باسترجاع أحداث وقعت في الماضي ، فاتصل هذا الضمير بالفعل الماضي مثل **" كنت "** التي تعود على الراوي المعلوم لوحده ، و هو الآن على مسافة مما يحكي ، كما استعمل ضمير الجمع المتكلم للدلالة على أن هناك من يشترك معه في الفعل مثل : **"حضرنا ظنناه ، رفعناها ، سألناه ،..."**، كما اتصل بالحروف مثل **" معي ، إلينا ،..."** ، ثم انتقل من الضمير المتكلم إلى الضمير الغائب (هو) دليلا على تحول مجرى السرد من شخص الراوي إلى شخصية أخرى و هي "أبو الفتح الاسكندري" في قوله :**"قام قال ، يثلب ، يمقت ، ..."**.

نفتتح رواية الراوي البطل على الشكل السردي الجواني الحكي ، لينقل لنا ما حدث مع التاجر ، و أول ما يوجه إليه الفاعل الذاتي منظوره هو طريقة التاجر في دعوته ، فصور التاجرَ بين الإلحاح و الخساسة في قوله : **« لزمني ملازمة الغريم و الكلب لأصحاب الرقيم »** (2) مما أثار عدم رضا الراوي البطل من الوهلة الأولى لدعوته ، فهو لم يصفه من الخارج بل وصف انعكاس تصرفاته على نفسه ، ثم لفت انتباهنا إلى شيء سيكون عماد القصة المحكية و هي الوصف ، فقال **« فجعل طول الطريق يثني على زوجته ، و يفديها بمهجته ، و يصف حذقها في صنعتها**

1- عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط.، 1995م ، ص 196 .

2- محمد عبده : مقامات بديع الزمان ، ص 106

و تأنقها في طبخها »(1) . ثم تمر كل عناصر القصة الموصوفة من خلال منظور التاجر لوحده دون أن يفسح المجال للبطل لإبداء رأيه في الأشياء الموصوفة إلا نادرا حين يريد مشاركته في نظرته ، فيطرح عليه بعض الأسئلة لكنه يجيب عليها دون أن ينتظر البطل للإجابة – كما أشرنا إلى ذلك سابقا – و كان هناك هيمنة مطلقة لمنظور التاجر في كل الأحداث و الأشياء التي ذكرها ، و من العلامات الدالة على ذلك هيمنة أفعال الرؤية و النظر على كلام التاجر ، مثل " **رأيت ، أنظر أبصر ، تأمل ، ترى ،..."** و أثناء هذه الرؤية المهيمنة من التاجر ، نلحظ أحيانا تعليقات الراوي البطل لكن باحتشام ، هذه التعليقات تشير إلى وجهة نظر الراوي البطل السائمة لما يسمع في قوله : **« صدعني بصفات زوجته ...، جاشت نفسي ...»**، و قد استعمل الراوي ضمير المتكلم المتصل بالفعل الماضي الذي يعود على الراوي البطل ، مع العلم أن الراوي و البطل رغم أنهما نفس الشخصية إلا أنهما مختلفان ، لأن البطل وقعت له هذه الحادثة قبل أكثر من عامين على الأقل ، لكن الراوي هو الذي يرويها بعد عامين أو أكثر ، فهناك فرق بينهما رغم أنهما شخص واحد ، كما أشار إلى ذلك جينيت.

كل ما حدث في القصة التي يرويها البطل تمر من خلال منظوره الخاص ، و ما فيها من تذمر و سخط على التاجر و ما آل إليه ، فأخذ عهدا ألا يأكل مضيرة مدى حياته **« فنذرت أن لا آكل مضيرة ما عشت » (2).**

كما نجد الرؤية الداخلية بوضوح في المونولوج الداخلي – كما يرى ذلك جينيت - و هذا نجده في كلام البطل مع نفسه مخاطبا إياها بقوله : **« قد بقي الخبز و آلاته و الخبز و صفاته ، ... و أمر لا يتم » (3)** فهذا تأكيد على نظرته للتاجر و سأمه

1- محمد عبده : مقامات ... ، ص106.
2- المرجع نفسه : ص117.
3- المرجع نفسه : ص116 .

منه و من كلامه الذي أصبح خطبا.

هذه البؤرة الداخلية للفاعل الذاتي ثابتة ، لأنها لم تتغير مع البطل كما أن المروي لهم ذهبوا إلى ما ذهب إليه البطل تجاه المضيرة ، فبقيت نفس الرؤية تجاه المبأر – المضيرة – في قول الراوي المعلوم في نهاية المقامة **« فقبلنا عذره و نذرنا نذره »** (1). و هذه الرؤية الداخلية الثابتة هي التي هيمنت على المقامة ، أما الراوي المجهول فلا تظهر لنا وجهة نظره تجاه المضيرة ، بل اكتفى بالرواية و التكتم على نظرته .

*وظائف الراوي:

الراوي هو الأداة النائبة عن المؤلف في عملية السرد ، فيقوم مقامه في سرد الأحداث ، و لتشكيل البنية السردية للمقامة يقوم بالوظائف التالية :

1- وظيفة وصفية : لعل أهم وظيفة استعان بها الراوي في المقامة المضيرية هي الوظيفة الوصفية ، فوصف الأشخاص و الأشياء و التصرفات ، إما من الخارج أو من الداخل ، و ذلك لتحقيق هدفه في التأثير على المروي له - و قد أشرنا سابقا للوصف و كيف وُظف في المقامة –

لاكتساب ثقته و إيهامه بحقيقة القصة المروية ، مشيرا إلى مصدر معلوماته و دقة ذاكرته ، و من ذلك إشارته لأسماء أصحاب المهن و الصناعات التي استشهد بها من مثل : **« اتخذه أبو إسحاق البصري ،... اشتريتها من سوق الطرائف من عمران الطرائفي ،... »** و ما يدل على دقة معلوماته إشارته إلى ذاكرته بقوله **« الله أكبر ، لا ينبئك أصدق من نفسك و لا أقرب من أمسك »**(2) ; أي أن ما يحكيه

1 - محمد عبده : مقامات ...، ص117.
2 - المرجع نفسه : ص111.

لا زال محفوظا لأنه قريب العهد.

3- وظيفة تأصيلية : أين يؤصل الراوي قصته ، فلجأ إلى بعض الإشارات الدالة على أحداث معروفة لدى المروي لهم لإكساب قصته واقعية ، فيذكر بعض التواريخ التي هي معروفة لدى المروي لهم مثل : **« عام المجاعة ، دور الفرات وقت المصادرات و زمن الغارات...** » التي تعود على أزمنة و أحوال يعرفها المروي لهم.

هذه الوظائف قام بها الراوي البطل المتماهي بمرويه . أما الراوي المفارق لمرويه "عيسى بن هشام " فلعل أهم وظيفة قام بها هي وظيفة الإبلاغ و فيها **« يقوم الراوي المفارق لمرويه بنقل حديث الراوي المتماهي بمرويه ، بوصفه شاهدا على الوقائع »**(1) و الصيغة الابلاغية تأتي في صورة الأسلوب المباشر في قوله **« و سألناه عن أمرها ، قال : قصتي معها أطول من مصيبتي فيها ... قلنا : هات قال : دعاني ... »** (2) .

هذه هي أهم الوظائف التي قام بها الراوي المفارق لمرويه أو المتماهي بمرويه أما الراوي المجهول فحددنا وظيفته سابقا في كونها تفتح البوابة للراوي المعلوم لمواصلة فعل السرد.

و في النهاية آثرنا أن نلحق بهذه الدراسة بعضا من أنماط النثر ذات المواصفات الأدبية التي لم تتناولها هذه الدراسة ، و إنما يمكن لمن يهتم بهذه الأجناس الأدبية أن يستهدفها في المستقبل بالدراسة للوصول إلى شعريتها.

---

1 - عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، ص147.
2 - محمد عبده : مقامات بديع الزمان ...، ص105.106.

الملحـــــق :

أنمـــــاط النثر الفنـــــي

أنماط النثر الفني :

ارتأينا أن نجعل هذا الملحق بعدد من الأنماط النثرية التي لم نذكرها في فصول الدراسة السابقة ، و إن اقتصرنا في تحليلنا على الخطاب المقاماتي فهذا لا يعني أن الأشكال النثرية الأخرى لا شعرية فيها ، بل لكل نوع خصائصه الفنية التي تكفل له حق القيام كنوع فني كامل مستقل بذاته ، و هذه الأنماط التي سنلحقها تتراوح بين الطول و القصر ، فمنها ما هو طويل و منها ما هو قصير مختصر ، و هذه الأنماط النثرية هي :

***الخبـــــــر:** لو عدنا لمعناه اللغوي لوجدناه يحمل معاني كثيرة و متقاربة في الآن ذاته ، فخبرت الأمر : عرفته على حقيقته ، و الاستخبار و التخبر : السؤال عن الخبر ليعرفه **(1)** . و لو انطلقنا من المعنى الثاني و عدنا للأول لوجدنا أن الخبر يبدأ عن طريق السؤال فيحدث الإخبار عن الشخص أو الحدث أو غيرها من الأشياء و الموضوعات التي يسأل الناس فيها ، و هذا للتحقق من الخبر المسموع هل هو صحيح أم خاطئ (المعنى الأول) ، و على هذا الأساس ظهرت الأخبار و انتشرت بصورة كبيرة عند العرب ، فهو **« معلومة تاريخية أو أدبية أو شخصية أو غيرها ، قصيرة لا تتعدى في أغلبها بضعة أسطر ... و الخبر نص واحد يرويه راو واحد أو راويان أو أكثر ، يكون الأول حاضرا وقت وقوعه ، أما الثاني و من بعده فيروونه من غير مشاهدة »(2)** . أي نقل إليهم الخبر عن طريق الرواية ، و هذا ما يشكل القاعدة الأساسية للخبر و هو قيامه على فعل الرواية ، و المخبر (ناقل الخبر) يقوم بإحالة الخبر إلى مرجعه و قائله الأول و بهذا ارتبطت الأخبار بعبارة (حدثني ، روى،...) هذه الصيغة التي تعني إعادة إنتاج الخبر ، و بالتالي القائل لهذه الصيغة عبارة عن

---

1 - سعيد يقطين : الكلام و الخبر مقدمة في السرد العربي ، ص 169.
2 - عبد الله العشي : زحام الخطابات ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو، د.ط. ، 2005م،ص 112.

« واسطة تم من خلالها تسجيل الخبر » (1) ، و هذا ما يسمح بتداول الخبر ذاته من طرف عدة مخبرين و يلجأ عادة هؤلاء المخبرين لهذه الصيغ تأكيدا على صحة ما ينقلونه.

بدأ الخبر في بدايته ببنية قصيرة مثل أخبار أبي تمام و البحتري ، ثم تطورت بنيته و أصبحت طويلة مع "الأصفهاني" أين أصبح الخبر **« خبرا قصصيا مركبا »** (2).

و هذه النظرة تطورت في عصرنا أين اهتم الباحثون بفن الخبر و عدوه مقاربة لفن القصة القصيرة في معمارها الغربي ، و تعاملوا مع **« فن الخبر على أنه فن قصصي »** (3) أو على الأقل هو الأساس لمعظم الأنواع النثرية الأخرى ، مثل : المقامة و السيرة و التراجم و غيرها ، فهذه الأنواع قامت على موروث إخباري ، فالحكاية الخرافية **« استندت إلى الأخبار القديمة ... السيرة تشكلت أول الأمر من الأخبار الخاصة بالرسول (صلى الله عليه و سلم) و حياته أما المقامة فإنها استلهمت أخبار العيارين و الظرفاء »**(4) .

فالخبر أساس هذه الأنواع القصصية ، و لكل نوع الأخبار التي توافق مبدأه ، فإن كانت الحكاية الخرافية تكون أخبارها مرتبطة بالوعي البدائي للإنسان ، و السيرة بأخبار الرسول - صلى الله عليه و سلم - فهي أخبار منطقية تستند للحقيقة ، و المقامة التي تكون أخبارها خيالية تتعلق بالكدية و الاحتيال ، فإن القص القرآني قام على الأخبار أيضا لكنها أخبار تمتاز **« بالدقة و الصواب و الحق و اليقين و الاعتبار و التدبر... »**(5). غايته اعتبارية من زيادة الإيمان و توطيد العلاقة بين العبد و ربه ، و نلاحظ من هذه الأنواع القصصية أن الخبر يصطبغ بصبغة تختلف من نوع لآخر ، و هذا كما أشرنا سابقا تعود لعلاقة المخبر

1- عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص 114.
2- المرجع نفسه : ص 114.
3 - عبد الله أبو هيف : النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، د.ط، 2000م ، ص 68.
4 - عبد الله إبراهيم : السردية العربية، ص 17.
5 - المرجع نفسه : ص 49.

بالمخبَر و ثقافته و حالته النفسية و غيرها ، فالخبر قاعدة أساسية في تشكل الأنواع القصصية المختلفة.

*التوقيعـــــات:

التوقيعات من الأشكال النثرية القصيرة جدا ، تتعلق بتعليقات **« الوزراء و الرؤساء على ما يرفع إليهم من الرسائل و القصص ، و كانوا يتوخون فيها الإيجاز في اللفظ و البلاغة في المعنى »(1)** ، فتكون توقيعاتهم مقتضبة جدا و في الوقت ذاته تحمل معنى كبيرا تضمه بين كلماتها القلال .

و التوقيعات هي نوع متحدر عن الرسائل و هي أقصرها على الإطلاق ، يكتبها كاتبها ردا على شكوى رفعت إليه أو تهديدا أو غيرها من السياقات التي تكتب فيها ، و من ذلك ما كتبه المأمون ردا على شكاية رفعت إليه فقال : **« قد كثر شاكوك ، فإما عدلت و إلا اعتزلت »(2)** فالتهديد واضح دون اللجوء إلى التكرار و التعليل و الشرح الطويل ، بل اقتصر كلامه على بضع كلمات إلا أنها استطاعت حمل معنى التحذير و التهديد ، فعدل عن التطويل إلى الاختصار .

المقامـــــة:

تعرضنا لها سابقا نريد إضافة تعريف " القلقشندي " لها ، فيراها هي الأحدوثة من الكلام لأنها تذكر في مجلس واحد ، يجتمع فيه جماعة من الناس لسماعها **(3)** . و يجعلها من باب الجديات من النثر ، و عكسه باب الهزليات مما يدل على أن المقامة كانت من النثر الجدي و ليس الهزلي ، فجعلها مثل : الرسائل و الصدقات **(** خطبة الصداق **)**،و العمرات **(**لعمرة**)** .

---

1 - قدامة بن جعفر : نقد النثر (الهامش) ، ص 102.
2 - المصدر نفسه : ص 102.
3 - القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج 14 ، ص 125.

و لوعدنا لكلمة (أحدوثة) وجدنا أنها تدل على (ما حدث به ، بمعنى الأعجوبة) (1) ; أي كلام فيه من العجب الكثير ، إلا أن بعض الدارسين وجدوا في المقامة هزلا و مرحا فقالوا هي من الاحتيال و الكدية- كما وجدنا ذلك سابقا – و هذا يدل على أن المقامات عرفت موجة تلق كبيرة تتغير من عصر لآخر حسب أفق توقعه و قيمه الجمالية .

*السيـــــــــــرة:

السيرة من الفنون الأدبية النثرية العربية ، تعتمد على ثقافة واسعة من بلاغة و فصاحة و فلسفة و تاريخ... ، و لهذا شكلت مدونة أدبية ذات أهمية كبيرة في حفظ حياة الأفراد و الجماعات ، و السيرة لغة هي **« الطريقة ، و يقال سار بهم سيرة حسنة »** (2) أي على طريقة حسنة فهي المذهب الخاص الذي لا يشترك فيه الناس جميعا ، و هذا ما يجعل صاحب السيرة متميزا يستأهل أن تكتب عليه .

أما اصطلاحا فهي الترجمة الأدبية التي تتناول حياة أحد المشاهير **« فيسرد في صفحات مراحل حياة صاحب السيرة أو الترجمة ، و يفصل المنجزات التي حققها و أدت إلى ذيوع شهرته ، و أهلته لأن يكون موضوع الدراسة »**(3) فهي سرد لحياة شخصية ذات اعتبار بتناول مختلف جوانب حياتها ، و السيرة مصطلح جامع لأنواع مختلفة من السيرة و هي :

1- التراجم : و هي ذلك السرد المقتضب الذي يقتصر فيه المترجم على ذكر المحطات الكبرى البارزة في حياة المترجم له ، و تتأسس التراجم على **« التعريف الموجز بالمترجم له اسما و كنية و لقبا ، تعقبها وقفة وجيزة على أخباره و نتاجه الأدبي أو العلمي و أهمية الشخص »** (4).

1- سعيد يقطين : الكلام و الخبر ، ص 168.
2- محمد عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، 1981م ، ص 325.
3- عبد اللطيف السيد الحريري : فن السيرة بين الذاتية و الغيرية في ضوء النقد الأدبي ، دار السعادة للطباعة ، مصر ط1 ، 1996 م ، ص 11.
4 - عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، ص 145.

2- السيرة الغيرية : هي تقديم سرد تاريخي مقصود **« لحياة إنسان ، أو على الأقل تركز على الجزء الأكبر من حياته أو الجزء الذي جعل منه شخصية مبرزة ، و هذه المواصفات هي التي تمنح السيرة شكلها الأدبي »** (1) . فهي صياغة مفصلة للشخصية المعنية بالسيرة و أهم ما يميزها هو أنها أداة للتعبير الموضوعي الناتج عن المرويات الإخبارية ذات الحقيقة التاريخية .

3- السيرة الذاتية : هي وقفة و قراءة استرجاعية ، تقوم بها الذات التي تنظر إلى نفسها بعد مرور فترة من حياتها استرجاعا لما مضى ، أي **« أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه »** (2) ساردا أعماله ، تاريخه ، طفولته ، شبابه ، ... ،مفصلا ما جرى فيها له ، لهذا تحكمها عاطفة ذاتية ، كما يمكنها أن تكون موضوعية إذا تحرى الكاتب الصدق فيها .

و السيرة الذاتية تمثل وعيا بالذات و بموقعها في السياق الثقافي التاريخي العام ، فهي - كما يرى عبد الله العشي - **« تعني أن الذات قد تحولت إلى موضوع عام له ثقله و مركزه في التاريخ ... ، و ربما لجأ إليها الكتاب لدعم أعمالهم الإبداعية أو تفسيرها ... يمكن اعتبار السيرة نوعا من النصوص الموازية أو النصوص المحاذية حسب جيرار جينيت »** (3) .فتزيل الإبهام و الغموض الذي – ربما – اكتنف بعض أعمالهم الفنية ، و لو عدنا للعصور الماضية لوجدنا أن السير و التراجم عرفت ذيوعا كبيرا فما ندخل مكتبة إلا و تصادفنا كتب تعود للعصر العباسي و ما بعده ، تترجم للشعراء و الكتاب منذ العصر الجاهلي ، مثل : **" وفيات الأعيان "**لابن خلكان ، و **"معجم الشعراء"** للمرزباني و غيرها كثير...

---

1 - نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د ط ، 1998 م ، ص 141.

2 - عبد الغني حسن : التراجم و السير ، دار المعارف ، مصر ، ط3، د.س ، ص 23.

3 - عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص 106.104.

*الوصيـــــــــــة :

الوصية فن من القول **« قديم عرفه أهل الجاهلية و هو وصايا الآباء للأبناء ، ... يلتزم فيه السجع على نمط كلام الأعراب »** (1) لها مكانتها في الثقافة العربية ، و تشغل الوصية **« امتدادا أفقيا و عموديا ، فمن وصايا القرآن الكريم إلى وصايا الأنبياء ، إلى وصايا الخلفاء إلى وصايا العلماء و الفقهاء ... ، إلى وصايا الكتاب و الشعراء »** (2).

و من لفظ وصية نستطيع إدراك أنها تقوم على الحث على سلوك نافع حبا فيمن توجه إليه الوصية ، و لهذا تكون من الأعلى قدرا و خبرة إلى الأقل منها ، فهي **« نتيجة الخبرة الطويلة و الملاحظة الدقيقة و العقل الواعي و التفكير السليم ، و يدفع إليها المودة الصادقة و الحب العميق »** (3).

و تشترك الوصية مع الرسالة في كونهما يقومان على توجيه الخطاب من المرسل أو الموصي إلى المرسل إليه أو الموصى عليه ، و الفرق بينهما يكمن في أنه إذا كانت الرسالة تنتظر **« رد فعل لغوي ، فان الوصية تتطلب رد فعل عملي »** (4) يقوم به الموصى أي الذي وجهت إليه الوصية تحقيقا لطلب الوصي ، و من بين الوصايا وصايا الكتاب و الشعراء و التي توجه طريق الكاتب المبتدئ لسلك الطريق المتين للكتابة و الفن ، و تأتي غالبا **« في صيغ الأمر و النهي و الحث و التحريض، و تركز غالبا على جانبين : الجانب المتعلق بالعالم النفسي للكاتب أو بما قبل الكتابة ، و الجانب البنيوي الخاص بتشكيل النص شكلا و دلالة »** (5) ; أي بتكوين نفسية الكاتب و ما يجب أن تقدم عليه من معارف

---

1 - زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع هجري ،ج1 ، ص87.
2 - عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص148.
3 - علي الجندي : في تاريخ الأدب الجاهلي ، ص268
4 - المرجع السابق : ص150.
5 - المرجع نفسه : زحام الخطابات ، ص148.

و ما يجب أن تتحلى به من خصال ، و ما يتعلق بطريقة التحرير و الكتابة التي لها تقنياتها و مبادئها أيضا .

*القصـــــــــة:

يعود مصطلح القصة إلى الجذر اللغوي القص ، و القص هو فعل القاص إذا قص القصص و القصة هي : الخبر و هو القصص ، و قصّ عليّ خبره يقصه قصا و قصصا : أورده (1) فهي تحيل على إعادة إنتاج خبر ما من طرف القاص الذي يتكفل بمهمة القص و السرد.

أما اصطلاحا فالقصة تحيل على الشكل النثري الذي يلتزم العناصر التالية ، و هي: الوسائط أو البيئة ، و الحبكة و الحدث و الشخصيات و الحوار ، ثم الأسلوب ، و هذه العناصر لا تنفصل عن بعضها البعض و تتفاوت أهميتها باختلاف طبيعة القصة و لونها الفني (2)، فهي عند تشارلتن « **حكاية تروي نثرا من وجوه النشاط و الحركة في حياة الإنسان** » (3). أما الوسط أو البيئة فهي مجموعة القوى و العوامل الثابتة و الطارئة التي تحيط بالفرد و تؤثر في تصرفاته في الحياة ، و توجهها توجها معنيا ، و يدخل ضمنه المكان و القيم المعنوية للمجتمع ، أما الحدث فهو اقتران الفعل بالزمن ، و للقاص حرية عرض الحدث إما عرضه دون مقدماته أو نتائجه ، و هذا ما يحدث في "القصة القصيرة" ، كما قد يعرض متطورا مفصلا مثلا في القصة الطويلة أو الرواية ، و قد يلجأ القاص إلى عناصر أخرى غير طبيعية لزيادة الإغراب و التأثير في المتلقي ، مثل عناصر الجن و المردة في قصص ألف ليلة و ليلة ، و القضاء و القدر و المصادفات في كثير من قصصنا الحديث . أما الحبكة فهو عملية اختيار و تقديم و تأخير للحوادث ، و لو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية

---

1 - سعيد يقطين : الكلام و الخبر. ص 169- 170 .
2 - محمد زغلول سلام : دراسات في القصة العربية الحديثة ، أصولها و اتجاهاتها ، أعلامها ، منشأة المعارف الاسكندرية ، د.ط. ، 1987م ، ص 6.
3 - المرجع نفسه : ص 3.

أما الزمن فهو ضابط الفعل و به يتم ، و هذا الزمن يكون أكثر فعالية في الروايات ، مثله مثل المكان فكلاهما مثل النغم يسري في أنحاء القصة .

هذه الأحداث و تأثير الزمن يتعلق بالشخصيات ، فالشخصية هي التي تؤدي الأفعال ، فإذا كانت الواقعية اهتمت بالبيئة فإن الرومانسية اهتمت بالشخصية التي تصور صراع البطل مع مجتمعه .

أما "الأسلوب" فهو الصورة التعبيرية التي يصوغ بها الكاتب قصته متضمنة اللغة و العبارات و الصور البيانية و الحوار ، أحيانا يكون أكثر حيوية من الوصف و السرد لأنه يشكل أداة اتصال صريحة و مباشرة ، كما يرفع الحجب عن نفسيه الشخصيات و عواطفها ، و لهذا لا بد أن يكون الحوار سلسا مناسبا للشخصيات و للمواقف التي يقال فيها و ألا يظهر كعنصر دخيل على القصة ، هذه هي العناصر الأساسية التي تقوم عليها القصة **(1)**

.و لو دققنا النظر في هذا الكلام للدكتور "محمد سلام زغلول" لوجدنا أنه يطلق مصطلح القصة على القصة القصيرة و القصة الطويلة (الرواية) كلاهما دون أن يقتصر على أحدهما.

و إذا كان القص في عصر صدر الإسلام و ما يليه يعرف نوعا من الصرامة في التعامل معه ، ففي الوقت الذي كان القرآن الكريم قد عني بقصص الأنبياء و الرسل و غايته تقوية الإيمان دائما بالله عز وجل و تثبيت دعائم الدين الإسلامي ، و عمل الفقهاء على طريقة القص القرآني من تحقق الخبر و صدقه و ثباته و غايته الاعتبار ، فإنه عرف قيما أخرى لدى العامة من المسلمين ، توافق ثقافتهم و وضعهم الاجتماعي ، فحكمت "الخاصة" على قصص العامة بأنها لا نص – كما أشرنا إلى ذلك سابقا – ، فإن القصة أصبحت في عصرنا الحديث هي: **« شعر الدنيا الحديثة و سبب آخر لا يقل عن هذا في**

1 - محمد زغلول سلام : دراسات في القصة العربية الحديثة ، ص 6 - 36.

خطره هو مرونة القصة و اتساعها لجميع الأغراض ، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها » (1). و هذا الإعلان الصريح من طرف "نجيب محفوظ" على مكانة القصة الكبير يعود للقرن العشرين في أربعينياته ، فالقصة صالحة لعلاج كل المواضيع : سياسية ، اجتماعية ، عاطفية ،... باختصار صالحة لعكس كل جوانب الإنسانية بعمومها.

***الروايـــــــة:**

لو انطلقنا من الأصل اللغوي لكلمة رواية لوجدناه يعود للفعل (روى) بمعنى نقل حكاية عن طريق الرواية ، أي أعاد إنتاجها من جديدة بواسطة فعل الرواية . روى الحديث و الشعر : يرويه رواية ، و روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه **(2)** فالفعل (روى) يحيل على رواية الشعر و النثر ، بمعنى إعادة رواية ما تسمعه منهما .

أما اصطلاحا فهي نوع متطور عن القصة أي هي مجموعة أحداث تقوم بها شخصيات لكنها تشمل أحداث كثيرة و شخصيات كثيرة أيضا ، و انطلاقا من التفاعل بين هذه الأطراف يتشكل جسد الرواية.

يرى أصحاب كتاب" **نظرية الأجناس الأدبية** "أن الرواية كانت في بدايتها شعرا ، أي حكاية شعرية باللغة الفرنسية ، مقتبسة من الخرافات اللاتينية القديمة ، و تسيطر عليها المغامرات الباهرة العجيبة و الغزلية الرقيقة ، ثم تغير مدلولها فيما بعد أين أصبحت عبارة عن حكاية شعرية أو قصيد وسيطي ، يروي مغامرات عجيبة و عشق أبطال وهميين وصلوا درجة المثالية ، لكنها في القرن السادس عشر تخلت عن طابع الشعر و أصبحت نثرا ، فصار

---

1 - عبد الله أبو هيف : النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد ، ص 508.
2 - سعيد يقطين : الكلام و الخبر ، ص170.

مصطلح رواية **« يدل على أدبي خيالي نثري طويل ، يعرض في وسط معين و يصور شخصيات حية على أنها حقيقية ، كما يعرفنا بنفسياتهم و مصائرهم و مغامراتهم »(1).** و من خلال هذا التعريف نجد أن أهم سمة للرواية من حيث الشكل هي الطول ، و ذلك لتناولها عدة شخصيات من جوانبها المتعددة و عدة أحداث ، و بالتالي عدة عقد و عدة تأزمات و انفراجات ، و من حيث المضمون هو تناولها لجوانب نفسية ، عاطفية ، و حياتية للشخصيات ، مع تصوير المصير الذي ينتظرها دون تجاوز الفضاء و ماله من علاقة بكل ما يدور في الرواية ، و قولهم بأن تصوير الشخصيات على أنها حقيقية يعود إلى كل هذه الجوانب مما يجعل القارئ يحس بكل ما يدور بين الشخصيات سواء من الجانب الخارجي الظاهر أو الباطني المستتر ، و هذا هو وجه الاختلاف بين الرواية و القصة القصيرة و القصة ، و هو أن النوعين الأخيرين - قصة و قصة قصيرة- لا تتعمق في هذه العناصر بل يكون عدد شخصياتها محدود و أحداثها محدودة ، و لا تتطرق للجانب الباطني لشخصياتها إلا نادرا .

و لوعدنا إلى الثقافة العربية لوجدنا أن الرواية أصبحت ديوان العرب في العصر الحديث ، و أصبحت تسعى إلى تنمية متنها الحكائي ، فلا تكتفي بخصالها النثرية بل تقترض بعض خصائص الشعر التي تجعلها أكثر تأثيرا و ثراء ، و لهذا عرفت الرواية على أنها قصيدة القصائد ، فهي فن غير خالص تماما **(2)** ، فيها من النثر كما فيها من الشعر ، و هذا ما جعلها تتصدر باقي الأنواع القصصية الأخرى.

---

1 - كارل فيبتور و آخرون : نظرية الأجناس الأدبية ، تر : عبد العزيز شبيل ، مراجعة : حمادي صمود ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ط 1، 1994 ، ص 246.

2 - تبرماسين عبد الرحمان ، لكحل فهيمة : اللغة الشعرية في ذاكرة الجسد ، مجلة النص و الناص ، جامعة جيجل ، قسم اللغة العربية و آدابها ، العدد الثامن ، 2008م ، ص88.

الخـــــــاتمـــــــة

إن النثر العربي غني خصب بالأشكال النثرية المتنوعة التي تدعو القارئ إلى دراستها و الإمعان فيها ، و قد حاولنا أن نقف عند بعضها للبحث عن شعريتها و من خلال ذلك توصلنا إلى جملة من النتائج هي :

1- أن العرب القدامى ميزوا في النثر بين الفني و غير الفني ، و تكلموا عن المجاز الذي جعلوه ميزة تخص الفني دون غيره.

2- جعل العرب القدامى النثر يشتمل على أنواع اتفقوا على جماليتها و شعريتها و هي الخطابة و الرسائل – معظم النقاد العرب القدامى – أما باقي الأنواع النثرية فهي لم تحظ بالاعتراف ذاته الذي عرفته الخطابة و الرسائل ، و هناك ما أُخرج من دائرة الفنية مثل : السيرة الشعبية و المقامات ، التي اعتقدوا أنها لا تدخل ضمن صنوف النثر المستقلة بذاتها ، كما اعتبروها تخص العامة فقط ، و بالتالي أخرجت من دائرة الأدبية .

3- تغيرت النظرة لهذه الأنواع النثرية المهمشة في عصرها ، و أصبحت تمثل النموذج الفني باعتراف العرب و الغرب في العصور اللاحقة (عصر النهضة و عصرنا الحديث) ، و بدأ التعامل مع هذه المتون النثرية بجدية أكبر.

4- يكمن الفرق بين اللغة الشعرية و اللغة النثرية عند الغرب ، و بالتحديد عند كوهين في الطبيعة الانزياحية " **l'ecart** " ، التي تخرج و تزيح اللغة عن الاستعمال العادي إلى الاستعمال الشعري ، و رأى أنّ الشعرية موضوع الشعر فقط لا النثر .

5- اتفق الدارسون أخيرا – تودوروف و غيره – أن موضوع الشعرية النثر

و الشعر معا (الأدب عموما) ، و ليست حكرا على أحدهما دون الآخر ، و ذلك بالبحث عن خصيصاته النوعية.

6- وجد الشكلانيون الروس أن الأشكال النثرية تقوم على مبدأ أو خاصية السرد فغدا السرد لديهم أهم نقطة للانطلاق لتحليل كل أنماط النثر الأدبي في مقابل الإيقاع الذي تقوم عليه الأنواع الشعرية .

7- انطلاقا من تحليل المقامة كخطاب سردي وجدنا أنها تعاملت أو وظفت المقولات السردية بطريقة تتماشى مع خصوصية المقامة ، باعتبارها نثرا شفهيا تم تدوينه لاحقا ، هذا النثر الشفوي يقوم على علاقة مباشرة بين الراوي و المروي له و انطلاقا من هذه العلاقة وجدنا أن المقولات السردية تساير هذه العلاقات ، فأخذت في منطلقاتها العلاقة بين هذين الطرفين و كيف يؤثر الراوي في المروي له و بالتالي في المتلقي ، باعتبار المروي له واسطة بين المؤلف و المتلقي

لهذا :

* كان الزمن مشبعا بالمفارقات السردية التي تحمل زيادة الانفعال و تحضير المروي له لاتخاذ موقف موافق للراوي ، و التردد و الإيقاع كلها عملت لهذا الغرض .

* أما الصيغة فهيمن عليها أسلوب السرد المباشر الذي تجسد في الحوار بين طرفين هما الراوي البطل و التاجر ، الذي جعل الموقف ينقل إلينا ما جرى له و كأنه مجسد أمامنا ، إلا أن هذا الأسلوب كان مهيمنا و ليس دائما ; بل تخللته صيغ المونولوج الداخلي و الأسلوب غير المباشر و الذي حمل على عاتقه دائما علاقة الراوي

بالمروي له ، و لاحظنا أن المناجاة الذاتية كثرت في نهاية المقامة المروية دليلا على زيادة انفعال الراوي و نيته في زيادة انفعال المروي له.

* أما الرؤية فأول ما يمكن ملاحظته هو أن هذه المقامة تستعمل مستويات السرد المختلفة " جواني الحكي و براني الحكي " ، و أشكال السرد داخلي و خارجي و القصة الأساسية في المقامة هي من "جواني الحكي" .

و وجدنا أن الرؤية داخلية ثابتة حيث لم تتغير ، بل بقيت ثابتة حيث نُبذت المضيرة قبل بداية سرد القصة و الثبات على الرأي من طرف المروي لهم بعد نهايتها.

أما الراوي المجهول فلا تظهر لنا وجهة نظره بل تكلم بحياد تام (التبئير الصفر).

أما الضمير المستعمل فهو ضمير المتكلم (أنا) المتصل بالماضي ، هذا الضمير الذي يدل على أن الراوي هو البطل نفسه لكنهما يختلفان ، فهما مختلفان رغم أنهما نفس الشخص ، فالبطل هو من حدثت له القصة قبل عامين ، أما الراوي فهو من يروي القصة بعد عامين على الأقل ، و هذا ما أشار إليه "جينيت".

* وظائف الراوي متنوعة و موافقة للعلاقة نفسها دائما (الراوي بالمروي له) و هي : **الوصفية** التي تزداد حدة في بداية القصة ليهيأ "المروي له " لما ينتظره من قلق و سأم.

كما لجأ للوظيفة **التوثيقية** ليوهم " المروي له " بصدق ما يروي ، و **التأصيلية** التي تؤصل للأحداث المروية ، و هذا للغرض نفسه .

أما الراوي المعلوم فوظيفته **ابلاغية** حيث كان الناقل لكلام الراوي المتماهي بمرويه مستعملا الأسلوب المباشر .

هذا التعامل مع الزمن و الصيغة و الرؤية يدل على إمكانيات " **الهمذاني**" الإبداعية الكبيرة ، و التي جعلته – و من خلال خياله فقط – ينسج لنا هذا المتن الحكائي السردي في وقت مضى ، فيصور حالة بطل له بلاغة باهرة أبهرت المروي لهم في ذلك الزمان ، و تواصل تأثيره عبر الزمن إلى عصرنا الحالي.

هذه أهم النتائج التي توصلت إليها بصفة عامة ، و قد لمست من خلال تحليل هذه المقامة و محاولة الوقوف على مكمن شعريتها أنها راعت بشكل جيد علاقة الراوي بالمروي له و سيرت كل عناصرها في هذا الإطار النفسي ، الذي يكفل لها استمرار متابعة "المروي له" لأحداث المقامة المروية ، و الأخذ برؤية الراوي و عدم الخروج عنها ، فتلاعب بالزمن و الصيغة لهذا الغرض.

و نتمنى في الأخير أن يتابع غيرنا دراسة الجوانب السردية للمقامات لوضع اليد على خصائصها الشعرية ، كما أشير إلى أن النثر العربي القديم فيه الكثير من الجوانب التي تحتاج للدراسة ، فتراثنا العربي يحتاج للنظر و إعادة النظر في الكثير من جوانبه ، و لا يجب أن نقتصر على الدراسات السردية البنيوية ، بل أن نتجاوزها إلى المناهج الجديدة التي تتضافر كلها لتكشف النقاب عن الجمالية في أعمالنا النثرية القديمة من أخبار و مناظرات و مقامات...

* و آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين *

قائمـــــــــة المصـــــادر و المراجع

قائمة المصـــــادر و المراجـــــــع :

4 -**القرآن الكريم :** رواية ورش ، مكتبة و مطبعة الشربتجي للطباعة و التجليد ط1،1416هـ .

5 -**أحمد الجوة** : بحوث في الشعريات ، مفاهيم و اتجاهات ، مطبعة التفسير الفني د.ط.، 2004 م.

6 **أحمد الحوفي** : فن الخطابة ، دار النهضة للطباعة و النشر ، مصر ، د.ط. 2002م.

7 -**أحمد الهاشمي** : جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب ، ج 1،2 دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، د.ط. ، د. س. .

8 -**آدم ثويني** : منهج النقد الأدبي عند العرب ، دار صفاء للنشر و التوزيع عمان ط1 ، 2004م.

9 -**أدونيس** : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1989م.

10 - **أرسطو** : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، حققه و علق عليه : عبد الرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، د.ط. ، 1979م.

11 -**ابن الأثير** : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تحقيق : د.أحمد الحوفي بدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر ، ط1 ، 1960م

12 - **ابن جني** : الخصائص ، تحقيق ، محمد علي النجار ، ج 2 ، المكتبة العلمية د.ط. ، د. س.

13 - **ابن الرشيق القيرواني** : العمدة في صناعة الشعر و نقده ، حققه : عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، مصر ، القاهرة ، ط1 ، 2000م.

14 - **ابن وهب** : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب ، خديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ،ط1 ، 1967م.

15 - **إحسان عباس** : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت لبنان، د.ط.،د.س.

16 - **إكرام فاعور** : على أحاديث بن دريد ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار اقرأ ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983م .

17 - **إيليا الحاوي** : في النقد و الأدب ، مقدمات جمالية عامة ، مقطوعات من العصر الإسلامي و الأموي ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 5 1986م

18 - **إيليا الحاوي** : فن الخطابة و تطوره عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، د.ط. ، د.س.

19 - **الباقلاني** : إعجاز القرآن ، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر 1954م ،د.ط.

20 - **التوحيدي** : الإمتاع و المؤانسة ، صححه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، ج 1 منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، د.ط. ، د.س.

21 - **التوحيدي** : البصائر و الذخائر ، تحقيق : وداد القاضي ، المجلد الأول الجزء الثاني ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، د.س.

22 - **التوحيدي** : المقابسات ، تحقيق : حسن السندوسي ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط1 ، 1347هـ.

23 - **تيري ايغلتون** : نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ، سوريا ، د.ط.، د.س.

24 - **الثعالبي** : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، 1979م.

25 - **الجاحظ** : رسائل الجاحظ ، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون رسالة في الجد و الهزل المجلد الأول ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ط 1 1991م

26 - **الجاحظ** : البيان و التبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان د.ط. ، د. س.

27 - **جاكبسون و آخرون** : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ط1 1982م.

28 - **الجرجاني** : دلائل الإعجاز ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر ، موفم للنشر ، د.ط ، 1991م .

29 - **الجرجاني** : أسرار البلاغة ، راجعه : عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ، ط1 ، 2006م.

30 - **جرجي زيدان** : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج 3،2 ، موفم للنشر ، الجزائر د.ط.،د.س.

31 - **جون كوهين** : بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ، تر : أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط 4، 1999م.

32 -**حسن ناظم** : مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصل و المنهج و المفاهيم المركز الثقافي العربي ، د.ط.،د.س.

33 - حسين الصديق : فلسفة الجمال و مسائل الفن ، دار الرفاعي ، دار القلم العربي ، ط1 ، 2003م

34 - **حسين نجمي** : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية ، دراسة نقدية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000م .

35 - **الحموي** : معجم الأدباء ، إرشاد الأريب في معرفة الأديب حققه : عمر فاروق الطباع ، دار المعارف ، لبنان ، ط1 ، 1992م.

36 - حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 2000 م

37 - **خوسي ماريا بوثويلو ايفانكوس** : نظرية اللغة الأدبية ، تر.: حامد أبو أحمد مكتبة غريب ، د.ط ، د.س.

38 - **دليلة مرسي ، كريستيان عاشور و آخرون** : مدخل إلى التحليل ال بنيوي للنصوص، دار الحداثة ، لبنان ، ط1 ، 1985م.

39 -**الرازي** : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان د.ط.1981م

40 - رونيه ويليك و واستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، د.ط.، 1987م.

41 - **زكي مبارك** : النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج 1،2 ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، ج1 ، د.ط ،د.س.

42 -**سعيد بن كراد** : مدخل إلى السميائية السردية ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط2، 2003م.

43 -**سعيد يقطين** : الزمن ، السرد ، التبئير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،1997م .

44 - **سعيد يقطين** : الكلام و الخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي الدار البيضاء ، ط1 ، 1997م.

45 - **السيد إبراهيم** : نظرية الرواية (دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء، عبد غريب د.ط ، 1998م.

46 - **شارل بلا** : تاريخ اللغة و الآداب العربية ، تعريب : رفيق بن وناس ، صالح حيزم ، الطيب العشاش ، دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، 1997م.

47 - **شوقي ضيف** : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، مصر ط11 ، د.س.

48 - **شوقي ضيف** : المقامة ، دار المعارف ، مصر ، ط5 ، القاهرة ، د.س.

49 - **شوقي ضيف** : العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط.، د.س.

50 - **صادق الرافعي** : إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، د.ط. ، 2003م.

51 - **صلاح فضل** : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط1 1992م ، الكويت

52 - **طه حسين** : من حديث الشعر و النثر ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة د.ط ، د.س.

53 - **عبد الحميد بورايو** : منظق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994، د.ط.

54 - **عبد الرؤوف مخلوف** : الباقلاني و كتابه إعجاز القرآن ، دراسة تحليلية نقدية ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان ، د.ط. ، 1978م.

55 - **عبد الرحمن ياغي** : رأي في المقامات ، دار الفكر للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ،1985م.

56 -**عبد الغني بارة** : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة ، د.ط.، 2005 م

57 - **عبد الغني حسن** : التراجم و السير ، دار المعارف ، مصر ، ط3، د.ت .

58 - **عبد القادر هني** : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د. ط. ، 1999م.

59 - **عبد الله أبو هيف** : النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط.، 2000م

60 - **عبد الله إبراهيم** : السردية العربية ، المركز الثقافي ، ط1 ، 1992م.

61 - **عبد الله العشي** : زحام الخطابات ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع تيزي وزو، د.ط. ، 2005م.

62 **-عبد اللطيف السيد الحريري** : فن السيرة بين الذاتية و الغيرية في ضوء النقد الأدبي ، دار السعادة للطباعة ، مصر ط1 ، 1996.

63 **-عبد المالك مرتاض** : النص الأدبي من أين و إلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط. ، 1983م.

64 **-عبد المالك مرتاض** : فن المقامات في الأدب العربي ، الدار التونسية للنشر ط2 ،1988م.

65 **-عبد المالك مرتاض** : مقامات السيوطي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ط 1 1996 م.

66 **- عبد المالك مرتاض** : تحليل الخطاب السردي ، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط. 1995م

67 - **عثمان موافي** : في نظرية الأدب ، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، ج1، دار المعرفة الجامعية ، د.ط.،2002م.

68 - **العسكري** : الصناعتين ، الكتابة و الشعر ، حققه : د.مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1981م .

69 - **علي الجندي** : في تاريخ الأدب الجاهلي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة د.ط. ، 1998م.

70 - **علي شلق** : أبو حيان التوحيدي و القرن الرابع الهجري ، الدار العربية للعلوم ، دار الاجتهاد ، بيروت ، لبنان ، د.ط. ، د.س.

71 - **فكتور الكك** : بديعيات الزمان ، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني المطبعة الكاثوليكية ، بيروت د.ط. 1961.م.

72 - **فيصل الأحمر** : الدليل السميولوجي ، منشورات المنتدى ، 25 حي النخيل قسنطينة ،د.ط.، 2005م .

73 -**فيكتور ايرليخ** : الشكلانية الروسية ، تر : الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000م .

74 - - **قدامة بن جعفر** : نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان د.ط.، 1982م.

75 **القرطاجني** : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، د.ط.، 1966م .

76 - **القزويني** : الإيضاح في علوم البلاغة ، المجلد الثاني ، الجزء السادس ، دار الجيل ، بيروت ، ط3 ، د.س.

77 - **القلقشندي** : صبح الأعشى في صناعة الانشا ، ج 10 ج14 وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة ، د.ط. د.س.

78 - **القيرواني** : زهر الآداب و ثمر الألباب ، شرحه : زكي مبارك ، المجلد 1 الجزء الأول ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1999م.

79 -**كارل فييتور و آخرون** : نظرية الأجناس الأدبية ، تر : عبد العزيز شبيل مراجعة : حمادي صمود ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ط 1، 1994

80 -**الكردي عبد الرحيم** : السرد و مناهج النقد ، مصر القاهرة د.ط.، 2004م.

81 - **محمد الاسكندراني** : مقدمة ابن خلدون ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان ، د.ط. ، 2006م.

82 - **محمد زغلول سلام** : دراسات في القصة العربية الحديثة ، أصولها و اتجاهاتها ، أعلامها ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د.ط. ، 1987م

83 - **محمد عبده** : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار المشرق ، ط10 ، بيروت لبنان2002.م.

84 - **محمد غنيمي هلال** : النقد الأدبي الحديث ، الأنجلو المصرية ، ط1 1971.م.

85 - **محمد مسعودان جبران** : فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب المجلد الأول ، المدار الإسلامي ، ط1 ، 2004م.

86 - **محمد يونس عبد العال** : في النثر العربي ، قضايا و فنون و نصوص الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، 1996م.

87 - **محمود سليم رزق** : عصر سلاطين المماليك و نتاجه العلمي و الأدبي المجلد الخامس ، في النثر الفني ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،مطابع دار الكتاب العربي ، مصر ، د.ط. ، 1955م.

88 -**مراد عبد الرحمن مبروك** : آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة ، التحفيز نموذجا تطبيقيا ، د.ط.، د.س.

89 - **مصطفى الشكعة** : بديع الزمان الهمذاني ، رائد القصة العربية و المقالة الصحافية ...، الدار المصرية اللبنانية ، ط 4 ، 2001 م .

90 -**موريس أبو ناضر** : الألسنية و النقد الأدبي : في النظرية و الممارسة ، دار النهار للنشر ، بيروت ، د.ط.، 1979م.

91 - **نادر كاظم** : المقامات و التلقي ، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 1 ، 2003م.

92 -**نبيل راغب** : دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة ، د ط 1998

93 -**نجوى صابر** : الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب حتى نهاية ق5هـ دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط1 2006م .

94 - **النويري** : نهاية الأرب في فنون الأدب ، الجزء السادس ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، مطابع كوستاتسوماس و شركاؤه ، القاهرة ، د.ط. ، د.س.

95 -**يوسف وغليسي** : السرديات و الشعريات ، منشورات مخبر السرد قسنطينة ، 2007 م .

المعاجـــــــــم:

96 - **أحمد رضا** : معجم متن اللغة (موسوعة علمية حديثة) ، المجلد الخامس دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، د.ط.، 1960م.

97 **ابن فارس بن زكريا** : مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون المجلد الخامس ، دار الجيل ، د.ط.، د.س.

98 **ابن منظور** : لسان العرب ، المجلد الخامس ، حرف الراء ، مادة نثر ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت ، ط1 ، 2003م.

96- الزمخشري : أساس البلاغة ، دار صادر ، بيروت ، لبنان د.ط.،د.س.

97- الفراهيدي : معجم العين ، تحقيق و ترتيب الدكتور : عبد الحميد هنداوي المجلد الرابع ، باب النون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ط.، د.س.

المجـــــلات :

1- مجلة العربي : جابر عصفور ، العدد 507 ، الكويت ، فبراير2001 م.

2- مجلة النص و الناص : العدد الرابع و الخامس ، قسم اللغة و الأدب العربي جامعة جيجل ، الجزائر ،" أفريل ، جويلية" 2005م .

3- مجلة النص و الناص : العدد الثامن ، قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة جيجل ، مارس 2008م.

4- **مجلة النص و الناص** : العدد السابع ، قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة جيجل ، مارس 2007م.

فـــــــــهرس

المـــــــحتـــويـــــات

فـــــهرس المحتـــــويات

مقدمة : ص أ.

المدخل : مستويات اللغة ص2.

الفصل الأول :مفهوم النثر في الشعرية العربية

1- مفهوم النثر في الشعرية العربية ص18

2- علاقة النثر الفني بالقرآن الكريم ص45.

الفصل الثاني: أنواع النثـــــــر الفنـــــــي

أ- نظرة القدامى للنثر الفـني ص55.

ب- نظرة المحدثين للنثر الفني ص60.

1- النثر الإبـــــداعي: ص60.

*الأمـــــــثال: ص64.

*الرســـــائل: ص65

*المـــــقامات: ص68.

*الخطابـــــة: ص70.

2- النثر الواصـــــف: ص73.

النظرة الغربية للنـثر: ص80.

*السردية السميائية: ص90

*السرديات الشعرية: ص92.

- الســـــرد العربي: ص98

- مسار تلقي المقامات الهمذانية: ص 101

الفصل الثالث : تحليل الخطاب السردي المقامـــــاتي

تحليل الخطاب السردي المقاماتـي ص110.

1- مقولة الزمـــــــــن ص112.

2- مقولة الصيـــــــــغة ص121.

3- مقولة الرؤية و الصوت ص129.

أ- زمن الخـــــطاب السردي: ص136.

*نظام ترتيب الأحداث

*المـــــــــــــدة

*التـــــــــــــردد

ب- مقولة الصـــــــــيغة: ص148.

* الوصف

ج- مقولة الرؤية و الصوت: ص153.

* وظائف الراوي:

الملـــــــــــــحق : أنماط النثر الفني

أنماط النثر الفني : ص164.

* الخبـــــــر :

*التوقيـــعات :

*المقامـــــــة :

*السيـــــــرة :

*الوصيـــــة :

*القـــــــصة :

*الروايـــــة :

الخاتـــــــــــــــمة: ص175.

قائمة المصادر و المراجع: ص180.

فهرس المحتـــــــــويات: ص191.