

جامعة الأزهر

كلية اللغة العربية بأسسيوط

المجلة العلمية

حكم المجانين ومواعظ الجهوليين

دراسة تحليلية في ضوء البنية السردية

*Wisdom Of The Mad And Sermons Of The
Unknown An Analytical Study In Light On
Narrative Structure*

إعداد

د. أسماء عبد الحكيم راتب عبد الحفيظ

مدرس الأدب والنقد بكلية البنات الإسلامية بأسسيوط

(العدد الثالث والأربعون)

(الإصدار الرابع - نوفمبر)

(الجزء الخامس) (١٤٤٦ هـ / ٢٠٢٤ م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536-9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٤/٦٢٧١ م

حكم المجانين ومواعظ المجهولين

دراسة تحليلية في ضوء البنية السردية

أسماء عبد الحكيم راتب عبد الحفيظ

قسم الأدب والنقد، كلية البنات الإسلامية، جامعة الأزهر، أسيوط، مصر.

البريد الإلكتروني: Asmaarateb249@gmail.com

المخلص

يعد السرد حكيا لا حدود له؛ فهو يتسع ليشمل كل أنواع الخطابات، أدبية كانت أم غير أدبية، كما أنه قد يكون شفهيًا أو كتابيًا، ونجده حاضرا في القصص والروايات والأساطير والخرافات؛ فهو عالم متسع متنوع متطور بتطور الحياة.

"وحكم المجانين ومواعظ المجهولين" نوع من الأدب المبعوث بين طيات كتب التراث العربي، غير أن البحث عن جواهره ودراسة جمالياته لم يحظ باهتمام الباحثين والدارسين، رغم براعة لغته وتنوع أساليبه وحسن حبه، فضلا عن أنه كان الوعاء الذي حمل هموم أصحابه، والمتنفس الذي اتخذ منه الأدباء -المجانين والمجهولين- فضاء رحبا لنقل أفكارهم وتجاربهم، وعبروا عن مشاعرهم وخلجات أحاسيسهم من خلاله؛ من أجل ذلك؛ كان هدف البحث إبراز جمالياته عبر دراسة وتحليل عناصر السرد وآلياته فيه، باعتباره نوعا من القصص وإن اختلفت فيه طرق التعبير أو ازدوجت لغة الخطاب.

الكلمات المفتاحية : المجانين، السرد، المجهولين، حكم، مواعظ

The Rule Of The Insane And The Sermons Of The Unknown A Study In Narrative Structure

Dr. Asmaa Abdel Hakim Rateb Abdel Hafeez

Lecturer of Literature and Criticism at the Islamic Girls College in Assiut

Email: Asmaarateb249@gmail.com

Abstract.

The narrative is a story without limits; It expands to include all types of discourses, whether literary or non-literary. It may also be oral or written, and we find it present in stories, novels, legends, and fables. It is an expansive, diverse, evolving world with the evolution of life. "The rule of the insane and the sermons of the unknown" is a type of literature scattered among the folds of the books of Arab heritage, but the search for its essences and the study of its aesthetics did not receive the attention of researchers and scholars Despite the brilliance of its language, the diversity of its methods, and the good plot, in addition to the fact that it was the vessel that carried the concerns of its companions, and the outlet from which the writers - the crazy and the unknown - took a spacious space to convey their ideas and experiences, and through it they expressed their feelings and emotions; For this reason; The aim of the research was to highlight its aesthetics through studying and analyzing the elements and mechanisms of narrative, as it is a type of story, even if the methods of expression differ or the language of discourse is dual.

Keywords: Crazy People, Narration, Unknown People, Wisdom, Sermons

مقدمة

الحمد لله الذي علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على نبيه الأعظم، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم...

أما بعد،،،

يعد السرد حكيا لا حدود له؛ فهو يتسع ليشمل كل أنواع الخطابات، أدبية كانت أم غير أدبية، كما أنه قد يكون شفهيًا أو كتابيًا، ونجده حاضرا في القصص والروايات والأساطير والخرافات؛ فهو عالم متنوع منطور بتطور الحياة.

"وحكم المجانين ومواعظ المجهولين" نوع من الأدب المبتوث بين طيات كتب التراث العربي، غير أن البحث عن جواهره ودراسة جمالياته لم يحظ باهتمام الباحثين والدارسين، رغم براعة لغته وتنوع أساليبه وحسن حبه، فضلا عن أنه كان الوعاء الذي حمل هموم أصحابه، والمتنفس الذي اتخذ منه الأدباء -المجانين والمجهولين- فضاء رحبا لنقل أفكارهم وتجاربهم، وعبروا عن مشاعرهم وخلجات أحاسيسهم من خلاله؛ من أجل ذلك؛ كان هدف البحث إبراز جمالياته عبر دراسة وتحليل عناصر السرد وآلياته فيه، باعتباره نوعا من القصص وإن اختلفت فيه طرق التعبير أو ازدوجت لغة الخطاب.

وقد دفعني إلى اختيار هذا الموضوع عدة أسباب كان من أهمها:

ثراء قصص المجانين والمجهولين، وتنوع موضوعاتها وتعدد مشاربها ورواتها؛ مما جعل منها مادة جيدة تستحق الدراسة والبحث.

الرغبة في ولوج هذا العالم الإبداعي - غير المقصود - للمجانين والمجهولين، ومحاولة تحليل عناصر نصوصه الوعظية؛ من أجل الكشف عن أبرز آلياته وتقنياته السردية.

على الرغم من كثرة هذه النصوص التراثية الخاصة بحكايات المجانين والمجهولين،

لم يسبق لأحد من الباحثين والدارسين -فيما اطلعت عليه من الدراسات- أن تناوله بالدراسة الأكاديمية على هذا النحو، اللهم إلا ما قام به بعض الباحثين من تقديم دراسات حول النصوص الشعرية لبعض الأفراد منهم مثل سعدون المجنون.

وأما عن **صعوبات هذا البحث** فتتمثل في عدة محاور منها:

قصر حكايات حكم المجانين ومواعظ المجهولين وشدة تركيزها وتكثيفها؛ مما أدى إلى غياب بعض آليات السرد وصعوبة العثور على تقنياته في كثير من الأحيان.

فوضى المصطلحات وتعددتها وتداخلها وتشعبها في مجال علم السرد.

ومحاولة مني لخوض هذا العالم الإبداعي، فقد اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي للبحث عن طبيعة هذه النصوص الحكائية الوعظية، وعن أسرار خطابها السردية، واستكناه العناصر الأكثر تأثيراً في تحريك السيرة الفنية .

وعليه؛ فقد جعلت الدراسة في مبحثين، سبقتهما بمقدمة وتمهيد، وأردفتها بخاتمة وفهرس للمصادر، وفيما يلي تفصيل هذا الإجمال:

خطة البحث

المقدمة: وفيها عرضت أسباب اختيار الموضوع، وأهداف الدراسة وصعوباتها، ومنهج الدراسة وخطة البحث.

التمهيد: وقد اشتمل على عرض موجز لمفهوم الجنون في اللغة والاصطلاح، وكذلك المقصود بمعنى المجهولين في هذه الدراسة، كما ضم ضبطاً لمصطلح السرد لغة واصطلاحاً.

المبحث الأول: آليات السرد في حكم المجانين ومواعظ المجهولين، وقد بينت فيه العناصر والآليات التي تكوّن في مجملها معالم الحكاية السردية في حكم المجانين

ومواعظ المجهولين من خلال خمسة مطالب، هي: الشخصيات، والزمن، والمكان والحوار، والحبكة.

المبحث الثاني: مستويات السرد في حكم المجانين ومواعظ المجهولين: وفيه عرض للمستويات اللغوية والإيقاعية في حكاياتهم، وقد ضم مطلبين، أحدهما: يتعلق بالمستوى اللغوي تناولت فيه اللغة السردية والتصويرية في حكايات المجانين والمجهولين، والآخر: يتناول المستوى الإيقاعي وقد أقيمت من خلاله الضوء على الإيقاع السرد في حكم المجانين ومواعظ المجهولين من حيث إبطاء السرد أو تسريعه.

الخاتمة: وفيها أهم ما توصلت إليه من نتائج في هذا البحث.

ومما تجدر الإشارة إليه أننا عمدنا إلى تكرار بعض النصوص نظرا لوضوح موضع الشاهد فيها أكثر من غيرها، ورغبة في تأكيد استيفاء النص السرد في حكم المجانين ومواعظ المجهولين لتقنيات السرد وآلياته من فضاء زمكاني وأحداث وشخصيات، مع ملاحظة أن بعض هذه الآليات قد يغيب عن النص، فقد يختفي المكان مثلا وتطغى الأحداث عليه، ولا يغض ذلك من هذه النصوص ولا يؤخذ على الرواة؛ لأن هذه النصوص لم يقصد أصحابها إلى إبداعها قصدا، كما أن الهدف منها إصدار الحكم والمواعظ؛ ومن ثم جاءت - في الأعم الأغلب - قصيرة ومكتنفة غاية التكثيف؛ الأمر الذي جعلها لا تتناول القصة من جميع أطرافها بل تلمح إليها تلميحا وتومئ إليها إيماء.

وأخيرا:

فأنا لا أدعي لنفسي الفضل في هذه الدراسة، ولا أنزه شخصي عن الخطأ والميل عن الصواب، فما كان من ذلك، فحسبي أنني اجتهدت والكمال لله، والعصمة لأنبيائه.

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل،،،

تمهيد

الجنون، المفهوم والمصطلح:

الجنون في اللغة: يدور حول معنى الاستتار، فقد جاء في لسان العرب: "جن الشيء يجن جنوناً إذا استتر، وكل شيء ستر عنك فقد جُنَّ عنك، وأجنه غيره إجناناً إذا ستره، وجن الليل يجن جنوناً وجناتاً إذا دخل. ومنه قوله سبحانه: " فلما جن عليه الليل رأى كوكباً " وأجن الليل الشيء إجناناً إذا غطاه بظلامه، والجَنَن بالفتح: القبر لستره الميت، وكذلك الكفن" ^(١) ويقال: لكل ما ستر قد جن، وقد أجن، واستجن فلان إذا استتر بشيء ^(٢)

وفي تاج العروس: " أصل الجن، الستر عن الحاسة، والجَنَان: جوف ما لم تر لأنه ستر عن العين، والجَنَان القلب لاستتاره في الصدر" ^(٣)، "وَجُنَّ الرجل جنونا وأجنه الله فهو مجنون، وتجانن أرى من نفسه أنه مجنون" ^(٤).

قال العتبي: "وأجنه الليل أي جعله في ظلامه في جنة، وسميت الجن لاجتنانهم عن أعين الناس. وقيل في قوله تعالى: " إلا إبليس كان من الجن " أي: من

(١) لسان العرب لابن منظور، مادة جنن، نشر أدب الحوزة، قم، إيران، ج ١٣، ص ٩٢ وما بعدها بتصريف.

(٢) تهذيب اللغة، محمد بن أحمد بن الأزهرى الهروي، تحقيق/ محمد عوض، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م، ج ١٠، ص ٢٦٨.

(٣) تاج العروس، للسيد محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق/ علي هاللي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م، ط ١، ج ٣٤، ص ٣٦٤-٦٥، بتصريف.

(٤) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر الرازي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط ٣، ١٩٩٧م، ص ٦٢.

الملائكة، سمو جنًا لاجتنائهم عن الأبصار".^(١)

والجنة: الجنون، ومنه قوله تعالى: "أم به جنة" (والاسم والمصدر على صورة واحدة، والجن بالفتح: القبر، والجن بالضم: الجنون، محذوف منه الواو، وتجنن عليه وتجانن وتجان: أرى من نفسه أنه مجنون. والمجنة أيضا: الموضع الذي يستتر فيه)^(٢).

قال الراغب: أصل الجن الستر عن الحاسة، وقيل: جنه: ستره؛ أو جنه: جعل له ما يجنه كقولك: قبرته وأقبرته وسقيته وأسقيته، وكل ما ستر عنك: فقد جن عنك، والجنن، محركة: القبر سمي بذلك لستره الميت، و (أيضا): الميت (لكونه مستورا فيه، فهو فعل بمعنى مفعول كالنفض بمعنى المنفوض، وكذلك الكفن؛ لأنه يجن الميت أي: يستتره، وأجنه: كفنه، والجنان: جوف ما لم تر؛ لأنه ستر عن العين، و (الجنان): الحريم للدار لأنه يوارئها.^(٣)

"والجنة البستان لانتفاف الشجر. والجنة الدرع والترس لأنهما يستران، والجنة بالكسر الجنون، والجنين: الولد في بطن الأم، لأنه مستور، وتقول العرب للنبت إذا طال وكثر تكاوس والتف واستجلس واعلنكس: تجان، وتجان الرجل إذا تكلف الجنون وليس بمجنون، وكذلك تحامق وتناوم وتكاسل، وكل هذا يؤول إلى معنى الاستتار،

(١) عقلاء المجانين، أبو القاسم الحسن النيسابوري، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد بسيوني، دار

الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص١٦-١٨ بتصرف.

(٢) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق

أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٧م، ج٥، ص٩٤.

(٣) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق جماعة من

المحققين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، ط١، ٢٠٠١م، ج٣٤،

فالمجنون المستور العقل، والفعل منه جن يجن جنوناً وهو مجنون، وأجنه الله فهو مجنون".^(١)

الجنون اصطلاحاً:

أما معنى الجنون في الاصطلاح فلا يبعد عن معناه اللغوي، فهو استتار العقل أو فساده أو زواله، وهو عند الأصوليين: "اختلال القوة المميزة بين الأمور الحسنة والقيحة المدركة للعواقب، بأن لا يظهر آثارها وتتعتل أفعالها"^(٢)، "وهو اختلال العقل بحيث يمنع من صدور الأفعال والأقوال على نهج العقل إلا نادراً"^(٣).

والمجنون: بسكون الجيم وضم النون هو: "الفاقد العقل، ومن لا يطابق كلامه وأفعاله كلام وأفعال العقلاء"^(٤)، والجمع مجانين، وحد الجنون المطبق عند بعضهم، هو الذي يمتد شهراً، وعند آخرين: الذي يمتد جنونه يوماً وليلاً"^(٥).

وقد فرق الأصوليون بين نوعين من الجنون، أحدهما: جنون أصلي، والآخر: جنون عارض، "أما الجنون الأصلي فهو: أن يولد الإنسان فاقد العقل، ويستمر على ذلك أما الجنون العارض فهو: أن يبلغ الإنسان سليم العقل، كامل الفهم، ثم يطرأ له الجنون"^(٦).

(١) ينظر: عقلاء المجانين، أبو القاسم الحسن النيسابوري، ص ١٦-١٨ بتصرف.

(٢) المهذب في علم أصول الفقه المقارن، عبد الكريم بن علي النملة، مكتبة الرشد، الرياض، ط ١، ١٩٩٩م، ج ١، ص ٣٣٢.

(٣) جامع المسائل والقواعد في علم الأصول والمقاصد، عبد الفتاح بن محمد مصيلحي، دار اللؤلؤة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط ١، ٢٠٢٢م، ج ١، ص ٣٧٠.

(٤) معجم لغة الفقهاء، محمد رواس قلعجي، حامد صادق قنبي، دار النفائس للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٨٨م، ص ٤٠٧.

(٥) المصدر السابق، ص ٤٠٧.

(٦) المهذب في علم أصول الفقه المقارن، عبد الكريم بن علي النملة، مكتبة الرشد، الرياض، ط ١، ١٩٩٩م، ج ١، ص ٣٣٢.

إذن فالجنون هو: " اختلال القوة المميزة بين الأمور الحسنة، والقبیحة المدركة للعواقب بأن لا يظهر آثارها، ويتعطل أفعالها إما لنقصان جبل عليه دماغه في أصل الخلقة، وإما لخروج مزاج الدماغ عن الاعتدال بسبب خلط أو آفة، وإما لاستيلاء الشيطان عليه، وإلقاء الخيالات الفاسدة إليه بحيث يفرح، ويفزع من غير ما يصلح سبباً".^(١)

ولا يقتصر البحث على المجانين الذين فقدوا عقولهم فقد يمتد ليتناول غيرهم مما يدخل في وصفهم، كالعاشق والأحمق، والأرعن، والممسوس، وقد ذكر النيسابوري للجنون أسماء عدة، منها: الأحمق والجمع حمقى، والمعتوه وهو الذي لا يحسن التقدير والتدبير، والمائق، والرقيع والمرقعان وهو الأحمق الذي يتمزق عليه رأيه وعقله والفعل منه رقع رقاعة، والممسوس وهو الذي يتخبطه الجن أو الشيطان، والمخبل والمخبول، والأنوك، والبوهة، والذولة، والموتة ضرب من الجنون، والنطاة، والعراهة، والأولق، والمهوس، والهلباجة وهو الأحمق الكثير الأكل، والل kec وهو الأحمق اللئيم، والجنين والهجابة، والرشاع، والزهدن، والملغ، والجعبس، والأهوج، والهائم، والمدله، والمألوس، ومنه المتيم الذي تيمه الحب، أي: عبده واستعبده، والأبله والمستهتر، والواله وهو الذي فقد ولده؛ ففقد صبره، والهبنقع وهو الأحمق المبالغ في حمقه.^(٢)

المجهول:

المجهول: اسم مفعول من جهل، وهو " الخامل الخفي غير المعروف أي: ما لا يعرف عنه شيء، يقال: رجل مجهول وحياء مجهولة، ومجهول النسب: من لا يعرف

(١) التلويح على التوضيح لمتن التنقيح، سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده بالأزهر، مصر، ط ١٩٧٥م، ج ٢، ص ٣٣١.

(٢) راجع: عقلاء المجانين، أبو القاسم الحسن النيسابوري، ص ١٨-٢٠، بتصرف.

أبوه ولا قومه، ومجهول الاسم : غير معروف الاسم، ويقال: مؤلف مجهول الاسم، لم يذكر اسمه، وصيغة المجهول: هو صيغة الفعل الذي لم يسم فاعله وأقيم مفعوله مقامه".^(١)

وفي تاج العروس المجهول: " هو الذي لا علامة فيه ولا سمة عليه، وهو الغفل من الشعراء والأدباء، أي: مجهول الاسم والغفل من الشعر المجهول قائله والشاعر المجهول الذي لم يسم ولم يعرف ".^(٢)

والمجهول من النصوص: " الذي لم يعرف ناقله، أو الذي لم يصرح فيه باسم الناقل، كأن يقول حدثني رجل "^(٣)، أو حدثني فلان، أو هتف به هاتف.

السرد، المفهوم والمصطلح:

يُعد مفهوم السرد من المفاهيم التي انتشرت انتشارا كبيرا في الدراسات النقدية في الآونة الأخيرة، وعلى الرغم من أنه مصطلح قديم؛ إلا أن تنوع دلالاته وأهميته حولت له الشبوع وكثرة الاستعمال، وترجع أهمية هذا المفهوم إلى أنه جنس

(١) ينظر: معجم لغة الفقهاء، محمد رواس قلنجي، حامد صادق قنبي، دار النفائس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٨م، ص٤٠٧، وينظر: تكملة المعاجم العربية، رينهارت بيتر آن دوزي، ترجمة محمد سليم النعيمي، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط١، ١٩٧٩-٢٠٠٠م، ج٢، ص٣٢٥.

(٢) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، ج٣٠، ص١١١، ومعجم اللغة العربية المعاصرة، د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م، ج٢، ص١٦٣٠ بتصرف، وراجع: كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، محمد بن علي بن القاضي الفاروقي التهانوي، تحقيق د/ علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦م/ ج٢، ص١٤٧٧.

(٣) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تحقيق/ فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ج١، ص١١٠.

"يستدعي أن تكون له أنواع، كما يستدعي أن يكون له تاريخ، وهو بتعريف رولان بارت: مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة، كما أن سعة انتشار هذا المصطلح تجعله لا يقتصر على فن واحد؛ وإنما يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية".^(١)

* السرد لغة:

للسرد في معناه الأولي البسيط عدة مداليل تنطلق جميعها من أصله المعجمي، وتدور معظمها حول معاني التتابع والانسجام والاتساق والإحكام.

وقد جاء في لسان العرب: السرد: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه يسرّده سرّداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرّداً إذا كان جيد السياق له، والسرد المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ويقال: "تسرّد دمه كما تسرّد اللؤلؤ أي تتابع في نظام، والنجوم سرّدت أي: متتابعة بانتظام، ومنه قولهم في الأشهر الحرم: ثلاثة سرد: أي متتابعة، وهي ذو القعدة وذو الحجة، والمحرم، وواحد فرد، وهو رجب، والسرد: اللسان، ويقال: سرد الكتاب: إذا قرأه بسرعة".^(٢)

والسرد معناه: "ضمك الشيء بعضه إلى بعض، نحو النظم وما أشبهه، ومنه قولهم سرد الدرع: أي: ضم حديد بعضها إلى بعض، ودرع مسرودة ومسرّدة بالتشديد، وقيل سرّدها نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، والسرد: الثقب، والمسرودة:

(١) مدخل لدراسة السرد في شعر الحداثة، مقال منشور في موقع ميدل إيست أونلاين، بتاريخ

الثلاثاء ٨/٩/٢٠١٥م، <https://middle-east-online.com>.

(٢) لسان العرب، للإمام أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ج ٣، ص ٢١١، مادة سرد، وراجع: المنجد في اللغة، لويس معلوف، ط ١٩٥٠، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، مادة سرد، ص ٣٣٠.

المتقوية، وهو اسم جامع للدروع وسائر الخلق، وفي التنزيل: ﴿ أَنْ أَعْمَلَ سَبِيغَاتٍ وَقَدَّرَ فِي السَّرْدِ وَأَعْمَلُوا صَلِيحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ (١)، قال صاحب اللسان في معناه: " هو أن لا يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا؛ فيفصم الخلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجعله على القصد وقدر الحاجة". (٢)

يتضح من خلال الاستخدام اللغوي لكلمة السرد، أنها لا تقتصر على السرد المكتوب فقط، بل تتعداه إلى المسرود مشافهة؛ فهي ترتبط بالقول ارتباطا وثيقا لتدل على إتقان الحديث، وجودة سبكه، وحسن نظمه، كما جاء في الحديث الشريف الذي أورده ابن منظور في صفة كلامه صلى الله عليه وسلم " لم يكن يسرد الحديث سردا"، قال: أي: يتابعه ويستعجل فيه". (٣)

إن؛ فالنص السردى مهما كان حجمه طويلا أم قصيرا، ومهما كان نوعه شفهيًا أم

(١) الاشتقاق، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، تحقيق عبد السلام هارون، ط ١، ج ١، دار الجيل، بيروت ١٩٩١م، ص ١٤٣، وانظر: القاموس المحيط، العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، ط ٨، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م، ص ٢٨٨، فصل السين، مادة سرد، وانظر: مختار الصحاح، للإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، طبعة جديدة محققة، ط ٣، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، مادة (س ر د)، ص ١٤٥، سورة سبأ، آية ١١.

(٢) لسان العرب، مادة سرد، المجلد الثالث، ص ٢١١.

(٣) لسان العرب، مادة سرد، المجلد الثالث، ص ٢١١، وينظر: صحيح مسلم، للإمام الحافظ أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، كتاب فضائل الصحابة، باب من فضائل أبي هريرة الدوسي، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط ١، الرياض، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م، مجلد ١، ص ١١٦٥.

مكتوبا، يقوم على تتابع الأحداث السردية؛ بحيث تأتي في بناء فني مترابط، يحمل أبعادا جمالية تجذب انتباه المتلقي، بل وتدفعه دفعا نحو معايشة العالم السردى المتخيل؛ فالسرد " يروي أحداثا وأفعالا في تعاقب مظهر زمني".^(١)

*السرد اصطلاحا:

أما في الاصطلاح، فقد أثار هذا المفهوم جدلا واسعا بين النقاد حول إمكانية تحديده بدقة؛ إذ تنبئ كلمة السرد عن ازدواجية في المفهوم وتطرح علينا سؤالا مؤداه: هل المقصود منها فعل السرد أم المسرود نفسه؟ هل تعني القول أم المقول؟ هل المراد منها النص أم طريقة عرضه وتقديمه؟

يرى د/حميد لحداني أن السرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق مكونات السرد (الراوي - المروي - المروي له)، وما تخضع له من مؤثرات بعضها يتعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"^(٢).

والسرد عند الدكتور عز الدين إسماعيل هو: " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"^(٣)، وذهب جيرار جينت إلى أنه " عرض لحدث أو متواليه من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة"^(٤).

(١) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دليلة مرسلتي، دار الحداثة، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٥م، ص٦٦.

(٢) بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، د/حميد لحداني، ط١، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م، ص٤٥.

(٣) الأدب وفنونه دراسة ونقد، د/ عز الدين إسماعيل، ط٩، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، ص١٠٤.

(٤) حدود السرد، جيرار جينت، ترجمة بنعيسى بوحماله، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢م، ص٧١.

بينما يرى الدكتور محمد زيدان أن السرد معناه: " وجود أساسين في النص هما الراوي أو السارد، والفعل أو الحدث" ^(١)، ويقصد بالسرد عند الدكتور طه وادي: " الطريقة التي يصف بها أو يصور الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات" ^(٢).

ويعرفه د/ إبراهيم صحراوي بأنه: " رواية القصص والحوادث وغيرها من الوقائع والأخبار، رواية أدبية ذات تقنيات وجماليات خاصة، تؤمن إعجاب المستمع بها وانشداده إليها" ^(٣).

يتبين من التعريفات السابقة أن السرد تم توظيفه عند معظم الأدباء والنقاد باعتباره مقابلا للحكي والقص لا للحكاية والنص؛ إذن فهو يعني الكيفية والطريقة التي تُحكى بها القصة؛ ذلك " أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة؛ ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي" ^(٤).

(١) البنية السردية في النص الشعري، د/محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،

كتابات نقدية شهرية، ١٤٩، ٢٠٠٤م، ص ١٦

(٢) البناء السردى والدرامى فى شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، إعداد صدام علاوي، جامعة

مؤتة، ص ٩، عن كتاب المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، د/طه وادي، ط ١، دار الثقافة

للطباعة والنشر والتوزيع، قطر، الدوحة، ١٩٨٧م، ص ٧٥.

(٣) السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنىات، د/إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف،

الجزائر، ص ٣٢.

(٤) بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، د/حميد لحداني، ط ١، المركز الثقافى العربى

للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م، ص ٤٥.

وتوظيف السرد بهذا المفهوم يؤيده الدكتور/ عبد الناصر هلال مستدلا على ذلك برأي تزفيتان تودروف في تعريفه للسرد؛ حيث يقول: "السرد خطاب السارد، أو حوارهِ إلى من يسرد له داخل النص؛ فالسرد هو الطريقة، هذا المعنى الذي نذهب إليه يطرحه تودروف؛ حيث يقول: إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي في إطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف، بل تصبح كل منها وجبة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أي طريقة نقل القصة".^(١)

(١) أليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربي، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٢٥.

المبحث الأول

آليات السرد

الشخصيات:

تعد الشخصية ركن أساسي من أركان العمل الأدبي الذي يحوي بين طياته حكاية؛ إذ هي العنصر الفاعل في إنجاز الأحداث وبنائها؛ ومن ثم أصبح كل من الحدث والشخصية مكملين لبعضهما البعض، فلا معنى لوجود الشخصية دون أن يكون هناك حدث تقوم به، كما أنه لا يمكننا تصور وجود الحدث دون وجود من ينجزه ويقوم به؛ " ولذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث؛ لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل، فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل؛ لكانت قصة أقرب إلى الخبر المجرد منه إلى القصة ".^(١)

مفهوم الشخصية:

لغة: مادة (ش خ ص) عند الرازي تعني: "الشخص سوادا الإنسان وغيره تراه من بعيد، وجمعه في القلة أشخص، وفي الكثرة شخوص وأشخاص، وشخص بصره من باب خضع، فهو شاخص إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف".^(٢)

وجاء في لسان العرب "الشَّخْصُ: جماعة شَخْص، الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشَّخْصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد تقول

(١) راجع: فن القصة القصيرة، د/ رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٦٤م، ص ٣٠-٥٤.

(٢) مختار الصحاح، للإمام محمد ابن أبي بكر الرازي، طبعة إخراج دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٦م.

ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وشَخَصَ الرجل بالضم فهو شَخِص، أي: جسيم، وشَخَصَ بالفتح شخوصا، أي: ارتفع، والشخيص العظيم الشخص، والأثنى شخيصة^(١).

وفي المعجم الوسيط، " الشخصية صفات تميز الشخص من غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية، أي: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"^(٢).

إذن فالمعنى اللغوي لمادة (شخص) يدور حول الإنسان وجسمانه وهيبته، بينما تعني الشخصية: الصفات التي يتصف بها ويتميز بها عن غيره.

اصطلاحا:

أما في الاصطلاح فقد عرفها د/ عبد الملك مرتاض بأنها " هذا العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول؛ فالشخصية هي مصدر إفراس الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث وهي التي في الوقت ذاته تتعرض لإفراس هذا الشر أو ذلك الخير، وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع وهي بهذا المفهوم أداة وصف أي أداة للسرد والعرض"^(٣). ويعرفها رولان بارت بأنها " نتاج عمل تأليفي، ويقصد بذلك أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم يتكرر ظهوره في الحكى، وهي من الكائنات الورقية، وبها يقوم الحدث القصصي ولها صفاتها وأفكارها ومواقفها

(١) لسان العرب، مج ٧، طبعة دار صادر، بيروت، مادة (شخص)، ص ٤٥.

(٢) المعجم الوسيط، مادة (شخص)، ص ٤٧٥.

(٣) القصة الجزائرية المعاصرة، د/ عبد الملك مرتاض، طبعة المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،

١٩٩٠م، ص ٦٧.

وآثارها ودوافعها".^(١)

وقد ذهب البعض إلى أن الشخصية الحكائية مجرد علامة أو دور داخل الحكيم ولا يهم من يقوم به؛ فهذا غريماس يرى أنها " مجرد دور ما يؤدي في الحكيم بغض النظر عن من يؤديه"^(٢)، وعليه؛ فكل من يقوم بدور داخل الحكيم يطلق عليه شخصية إنسانا كان أو حيوانا أو جمادا.

وتتكون الشخصية داخل العمل الأدبي من خلال الجمل والأوصاف التي يصفها بها الكاتب، فهي "كمدلول كائن خيالي تبني من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها؛ ومن ثم فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها".^(٣)

وعند السيميائيين هناك فرق بين الشخص والشخصية - وهو الصواب - فالشخص عند السيميائيين كائن حي واقعي له حالة ودلالة في الواقع أما الشخصية فهي ما يحمله الشخص من تخيل وتصور عن طبيعة الشخصية التي يناط بها دور من الأدوار في القصة".^(٤)

(١) بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، د/ حميد لحمداني، ص ٥٠، وانظر: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، د/ ركان الصفدي، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١١م، ص ٣٣١.

(٢) بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص ٥٢.

(٣) تحليل النص السردية وتقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، بيروت - لبنان، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ص ٤٠، وانظر: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص ٥١.

(٤) الشخصية في أعمال أحمد رفيق الروائية دراسة في ضوء المناهج النقدية، رسالة ماجستير إعداد/ سعد عودة، الجامعة الإسلامية - غزة، ١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م، ص ٧.

وبناء على ما سبق؛ فقد "تعددت مفاهيم الشخصية في النص الروائي تبعاً لتعدد المدارس والاتجاهات التي تعاملت معها والتي يمكن حصرها في محاور ثلاثة:

١- هناك من يرى أن الشخصية كائن بشري يعيش في مكان وزمان معينين.

٢- ويرى آخرون أن الشخصية هيكل أجوف ووعاء مفرغ تملؤه المساند المختلفة ويكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمدّه بهويته.

٣- ويرى فريق ثالث أن الشخصية متكونة من عناصر ألسنية وهي علامة من العلامات الواردة في النص أي أنها ليست رمزا لهيكل بشري له ذات متميزة^(١).

ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات؛ فقد يعيد رسم الشخصيات بإضافة صفات جديدة خيالية، أو يكتفٍ سلوكه ليظهره على حقيقة معينة، كما أن بعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية أو الداخلية أو هما معا، وبعضهم يدع الحوادث ترسمها وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك، وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته، وهو إذ يقدم شخصية يجب أن يكون حريصاً على أن يعرضها واضحة الأبعاد وتتمثل هذه الأبعاد في:

- البعد الجسمي: ويتمثل في صفات الجسم المختلفة، من طول وقصر وبدانة ونحافة، ويرسم عيوبه وهيئته وسنه وجنسه.

- البعد الاجتماعي: ويتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع وثقافته ونشاطه وكل ظروفه ودينه وجنسيته وهواياته.

(١) العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، د/ فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر، ط١، عمان- الأردن، ٢٠١٠م، ص ١٦٥.

- البعد النفسي: ويكون نتيجة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويشمل أيضا مزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء أو انبساط.^(١)

أنواع الشخصيات:

لما كانت الشخصية أحد الأعمدة الرئيسة التي يقوم عليها البناء السردى؛ فقد نظر النقاد إلى أدوارها بشيء من التفصيل؛ ومن ثم وضعت تصنيفات شكلية لها ترتبط بكيفية تقديمها داخل الحكى، ومدى أهمية الدور والوظيفة التي تقوم بها؛ فنتج عن ذلك عدة أنواع للشخصيات، فقد تكون رئيسة أو ثانوية تبعا لأهمية دورها وحجمه، وقد تكون إيجابية أو سلبية طبقا لانطباع المتلقي عن طبائعها وصفاتها داخل الحكى من حيث الخير أو الشر أو الشرف أو الدناءة، كما أنها قد تكون شخصية حقيقية مستمدة من الواقع وقد تكون متخيلة من إنتاج عقل الكاتب وخياله، وفيما يلي تفصيل هذا الإجمال.

أ- الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية:

من الطبيعي أن تكون الشخصيات رئيسة أو ثانوية، أو مركزية، أو هامشية، أو معقدة، أو مسطحة، بحسب آثارها في القصة؛ فالشخصية الرئيسة هي التي تنهض بالدور الأكبر والأهم في الأحداث، وهي التي يعتمد عليها الراوي لتمثل ما أراد تصويره، وهي التي تعين المتلقي على فهم المراد من الخطاب الأدبي، وربما تأتي

(١) راجع: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص ١٣٣، راجع: بناء الشخصية في روايات مهدي عيسى صقر، د/ عبد الرحمن مرضي علاوي، مجلة الآداب-جامعة بغداد، العدد ١٢٤، آذار، ٢٠١٨م، ص ٦٩، وانظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، د/ سيد قطب، دار الشروق، ط ٨، القاهرة، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، ص ٨٨.

أهميتها من أن حذفها يسقط العمل كله، ومما يميزها حضورها السردى الطويل؛ ومن ثم فهي تتميز زمنيا عن بقية الشخصيات، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية هي البطل لكنها هي الشخصية المحورية في العمل الأدبي، بينما تظهر الشخصية الثانوية مهمشة تؤدي أدوارا محدودة، ولا تعتمد استمرارية القصة على وجودها، وليست عامل جذب للمتلقى؛ فحذفها لا يؤثر غالبا على حيوية الحكاية.

" يسمى فورستر الشخصيات المعقدة بالمدورة التي تمثل كل أنواع التنوع والتعقيد في الطبيعة الإنسانية، في مقابل ما يسميه بالشخصيات المسطحة التي تعكس فكرة ثابتة للمؤلف، إن الشخصيات الرئيسية ونظرا للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة، في المقابل تنهض الشخصية الثانوية بأدوار محدودة؛ فقد تكون صديق البطل أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وهي أقل عمقا وتعقيدا من الشخصيات الرئيسية ولا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردى؛ فالشخصية المسطحة لا تزيد في العمل الأدبي عن كونها اسما أو سمة معينة لا أهمية لها، ولا تتطور في آرائها، ولا يكون لها دور مهم أو مثير للقارئ أو المشاهد، وهي عكس الشخصية التامة ذات العمق الواضح والأبعاد المركبة والتطور المكتمل".^(١)

وبالجملة؛ فإن " الشخصية الرئيسية كانت أو ثانوية يتحدد موقعها في السرد من خلال الفعل الذي تقوم به لمصلحة البطل أو للإضرار به، وهو ما يدعى الوظائف السردية".^(٢)

(١) راجع: تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، ص ٥٧، وانظر: المعجم المفصل في الأدب، د/ محمد التونجي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ج٢/٥٤٧.

(٢) الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص ٣٣٧.

وفي الجدول التالي تتضح أهم الفروق بين الشخصيات الرئيسة والثانوية: (١)

الشخصيات الثانوية	الشخصيات الرئيسة
مسطحة	معقدة
أحادية	مركبة
ثابتة	متغيرة
ساكنة	دينامية
واضحة	غامضة
ليست لها جاذبية	لها قدرة على الإدهاش والإقناع
تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكى	تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكى
لا أهمية لها	تستأثر بالاهتمام
لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي	يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها

ويمكننا أن نمثل للشخصية الرئيسة في حكم المجانين بشخصية (بهلول المجنون) في مروية الفضل بن الربيع الحاجب، يقول: "حَجَبْتُ مَعَ الرَّشِيدِ فَمَرَرْنَا بِالْكُوفَةِ، فَإِذَا بِهِلُولُ الْمَجْنُونِ يَهْدِي، فَقُلْتُ: اسْكُتْ، فَقَدْ أَقْبَلَ أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ. فَسَكَتَ، فَلَمَّا حَادَاهُ الْهُودَجُ قَالَ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، حَدَّثَنِي أَيْمَنُ بْنُ نَابِلٍ، ثَنَا قُدَامَةُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الْعَامِرِيُّ قَالَ: «رَأَيْتُ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِمِنَى عَلَى جَمَلٍ وَتَحْتَهُ رَحْلٌ

(١) انظر: : تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، ص ٥٨.

رثٌ، وَلَمْ يَكُنْ تَمَّ طَرْدٌ وَلَا ضَرْبٌ وَلَا إِلَيْكَ إِلَيْكَ». . فَقُلْتُ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، إِنَّهُ بُهْلُولٌ
الْمَجْنُونُ. فَقَالَ: قَدْ عَرَفْتُهُ، قُلْ يَا بُهْلُولُ. فَقَالَ:

فَهَبْ أَنْ قَدْ مَلَكَتِ الْأَرْضَ طَرًّا وَدَانَ لَكَ الْعِبَادُ فَكَانَ مَاذَا
أَلَيْسَ غَدًا مُصِيرُكَ جَوْفَ قَبْرِ وَيَحْتُو عَلَيْكَ التُّرْبَ هَذَا ثُمَّ هَذَا

قَالَ: أَجَدْتُ يَا بُهْلُولُ، أَفَعَيْزُهُ؟ قَالَ: نَعَمْ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، مَنْ رَزَقَهُ اللَّهُ جَمَالًا
وَمَالًا؛ فَعَفَّ فِي جَمَالِهِ، وَوَأَسَى فِي مَالِهِ، كُتِبَ فِي دِيْوَانِ الْأَبْرَارِ. قَالَ: فَظَنَّ أَنَّهُ يُرِيدُ
شَيْئًا، فَقَالَ: إِنَّا قَدْ أَمَرْنَا بِقَضَاءِ دَيْنِكَ. قَالَ: لَا تَفْعَلْ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، لَا تَقْضِ دَيْنًا
بِدَيْنٍ، ازْدُدِ الْحَقَّ إِلَى أَهْلِهِ، وَاقْضِ دَيْنَ نَفْسِكَ مِنْ نَفْسِكَ. قَالَ: إِنَّا أَمَرْنَا أَنْ يَجْرِيَ
عَلَيْكَ رِزْقٌ. قَالَ: لَا تَفْعَلْ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، فَإِنَّهُ لَا يُعْطِيكَ وَيَنْسَانِي، وَلَا حَاجَةَ لِي
فِي جِرَائِكَ". (١)

يموج النص بطائفة من الحكَم والدروس والعظات يعلمها المجنون للعقلاء
ولأميرهم ليس فقط في عصره بل على مر العصور والأزمان، فانظر إلى سرعة بديهته
عندما ساءه فعل الفضل بن الربيع معه؛ حيث أمره بالتنحي والصمت عند مرور
موكب أمير المؤمنين أثناء أداء مناسك الحج؛ فاستحضر ذهنه موقفاً مشابهاً للنبي
صلى الله عليه وسلم في نفس الحالة في حجة الوداع، فلم يكن صلى الله عليه وسلم
_ وهو رسول الله _ يضرب أحداً أمامه ولا يبعد أحداً من عنده، بل كان على سجيته
المتواضعة، فلا فعل يصدر بالضرب والطرْد، ولا قول يُسمع للتنحية والإبعاد؛ ليضرب

(١) البداية والنهاية، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، (ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد
الله بن عبد المحسن التركي، طبعة: القاهرة/ دار هجر، الطبعة: الأولى/ عام: ١٤١٨ هـ -
١٩٩٧م، ١٣/ ٦٦٥.

بذلك المثل الأعلى في التواضع وحسن الخلق والتعامل مع الناس حتى في أشد الأوقات وأكثر الأماكن ازدحاما.

ثم يتصاعد المشهد عندما يطلب أمير المؤمنين من بهلول أن يكمل حديثه، فيثني عليه النصح ببيتين أحسبهما من أروع ما قيل في الحكم والمواعظ، إذ يعمل على إضاءة المشهد بإحداث مفارقة في ذهن السامع والقارئ _على السواء_ بمآل الناس جميعا بعد الموت إلى حفرة في الأرض يهال عليهم التراب من كل أحد، بعدما كانوا فوقها يملكون الدور والقصور والجاه والسلطان؛ فإذا كان الأمر كذلك فأولى به التواضع في حياته، ثم أولى به حسن الخلق في معاملة الناس فكل ابن آدم على آلة حدباء محمول.

ولم يتوقف سير الأحداث عند هذا الحد؛ فقد طلب هارون الرشيد مزيدا من النصح؛ فعاجله بهلول بحكمة أخرى فيها من الهدى الديني ما فيها، إذ يحض فيها على اتقاء الله في عطاياه، جمالا كانت أو مالا، ففي الأولى يجب صيانتها بالعفة، وفي الثانية التصديق على الفقراء والمحتاجين.

ولما وصل الأمر عند هذا الحد وذكر بهلول مواساة الفقراء بالمال؛ ظن هارون الرشيد -حسب تعبير الراوي_ أنه محتاج؛ فأمر له بقضاء دينه؛ فأردف بهلول بحكمة جديدة تعضد كل ما مر من حكم وتدعم توجهه في نصح الرشيد وتوجيهه إلى الطريقة المثلى في التعامل مع الله والناس؛ ليؤكد له وجوب مراقبة الله في كل قول وفعل، ومعرفة أن كل ما عنده من مال وجاه وسلطان هي عطايا من الله، وهو ليس إلا موكل من الله بحسن التصرف فيها، فما عليه سوى أن يرد الحق إلى أهله؛ ليقضي دين نفسه أولا.

ووصولاً إلى نهاية الأحداث، عرض هارون الرشيد على بهلول أن يقرر له رزقا وجراية؛ فضرب له بهلول مثلا آخر في فن الرد وإرجاع كل إنسان إلى حجمه أمام عظمة الخالق وتصرفه في العباد، وكيف لا؛ وهو الواحد الأحد الرزاق المعطي المانع،

وكما أنه أعطى الرشيد، فإنه لن ينساه، فالرزق بيده وحده، وكل الناس أميرهم وفقيرهم عباد له جل شأنه.

فالشخصية الرئيسة والمركزية في هذه المروية هي شخصية بهلول المجنون؛ إذ يستحوذ على اهتمام الراوي، ويمثل محور الأحداث، كما أنه يشغل السواد الأعظم من المروية، فضلا عن أنه يجذب المتلقي ويثير انتباهه ويقظته؛ ليعرف ويتابع بشغف ما سيتعرض له من أحداث، وما سينطق به من كلمات تجري مجرى الحكم، وعليه تكون شخصية "أمير المؤمنين هارون الرشيد" هي الشخصية الثانوية في القصة، وإن كان له دور فاعل في سيرورة الأحداث -فقط- عبر فاعلية الحوار واستنطاق البطل بالحكم، غير أنه هنا لا يتمتع بالمحورية ولا دور حقيقي له في تنامي المشهد، وتتحصر فاعليته في كونه طرف آخر في الحوار، بيد أنه طرف ثابت، ساكن، واضح، دوره عرضي، كما أنه يفتقر إلى الجاذبية.

وإن ولينا وجهنا نحو شخصية السارد "الفضل بن الربيع الحاجب"، نجده شخصية هامشية داخل المشهد؛ إذ يقوم بدور محدود في تطور الأحداث وتنميتها، ثم إنه سارد مشارك عليم لوجوده داخل المشهد وتصوير الأحداث ونقلها ومعرفته بالشخصيات ووصفها شكلا وموضوعا، حتى أنه يستبطنها ويعرف دواخلها ويطلع على أفكارها وظنونها، ويتمثل ذلك في نقله للشعور الداخلي لهارون الرشيد حيث قال: "فَظَنَّ أَنَّهُ يُرِيدُ شَيْئًا"، وهذا الفعل نقله من مجرد ناقل للأحداث أو مشاهد لها إلى سارد مشارك فيها بالقول والنقل، فلم يتوقف عند حدود النقل المجرد، بل سعى إلى حالة من الإبداع في تصويرها؛ فوضع المتلقي داخل حدود المشهد وجعله يعايش أجواء الترقب لسرعة البديهة وفنون الرد وللحكم التي سينطق بها "المجنون" وغير ذلك من الأجواء التي يحققها سرد الأحداث ونقلها بهذه الدقة.

ب- الشخصية السلبية والشخصية الإيجابية:

أما تصنيف الشخصية من حيث الإيجابية والسلبية فإن ذلك خاضع لسلوكها وصفاتها الخُلقية داخل العمل الأدبي، بالإضافة إلى نوع الدور الذي تؤديه من حيث الشرف والوضاعة؛ ومن ثم فإن الحكم عليها راجع لوجهة نظر القارئ ومرجعياته الأخلاقية والدينية، وعليه؛ "تكون الشخصيات القصصية سلبية وإيجابية، بحسب الوظيفة التي تقوم بها في القصة، ومن وجهة نظر المسرود له، أو المتلقي، وإن كان هذا الحكم يخضع لموقف المتلقي الخلقى أو الفكري، فيجعل من الحكم عليها حكماً نسبياً، ولكن يتضافر القارئ الضمني والمؤلف الضمني للحكم على الشخصية من خلال سلوكها".^(١)

وبناء عليه؛ تكون شخصية بهلول المجنون في مروية الحسن بن سهل شخصية إيجابية، بما تركه ذلك المجنون بحكمته في نفوس الصبيان الذين يرمونه بالحصى من الحب والعطف والتحنان والسكينة والأمان والعطف، وما خلفه وراءه من إرث -لا بد- قائم في أخلاقهم من العطف على الغير والتسامح، والورع وحب الله واللجوء إليه؛ فكان حقيقاً على أن يربح حبهم وتعاطف الراوي والقارئ من بعده، يقول الحسن بن سهل: "رأيت الصبيان يرمون بهلولاً بالحصى، فأدمته حصاة فقال:

حسبي الله توكلت عليه من نواصي الخلق طراً بيديه
ليس للهارب في مهربه أبداً من راحة إلا إليه
ربّ رام لبي بأحجار الأذى لم أجد بدأً من العطف عليه.
فقلت له: تعطف عليهم وهم يرمونك؟ فقال: اسكت لعل الله يطلع على غمي ووجعي

(١) الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص ٣٣٦.

وشدة فرح هؤلاء فيهب بعضنا لبعض".^(١)

بينما تمثل شخصية الصبيان الشخصية سلبية؛ بما كسبته أيديهم من ذنوب وآثام جراء ضربهم واستهزائهم برجل فقير أصابه الجنون، ظنا منهم أنه لا يستطيع الرد ولا يمكنه حماية نفسه من أذيتهم، ولا يعلم أحد أنه في كنف الله وفي حمايته، وأنه لا يلجأ -طوعاً- إلى قوته بل إلى القوي المعين، يحسن المهرب إليه، ولا يبتغي الراحة إلا في جواره.

وفي مروية لعبد الله بن عبد الكريم يظهر بهلول المجنون بشخصية إيجابية أخرى، بما يمثله من أنموذج رائع للصديق الوفي المتسامح العطوف، الذي لن يقدم أبداً على الغدر بصديقه مهما تنكر له أو آذاه، مؤكداً أن اقتراب صديقه منه لن يكون إلا سبباً في ستر سوءات أخلاقه وإشاعة الجميل منها، بينما تعد شخصية صديقه شخصية سلبية بما خلفته وراءها في النفوس والأذهان من مشاعر الاستنكار والاستهجان والازدراء؛ إثر تنكره لصديقه بعدما أدركه الغرق في ظلمات الجنون والعتة، يقول: "كان لبهلول صديق قبل أن يجن، فلما أصيب بعقله فارقه صديقه، فبينما بهلول يمشي في بعض طرقات البصرة إذ رأى صديقه، فلما رآه صديقه عدل عنه، فقال بهلول:

ادن منّي ولا تخافنّ غدري
ليس يخشى الخليل غدر الخليل
إنّ أدنى الذي ينالك مني
ستر ما يتقى وبثّ الجميل.^(٢)

(١) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، تحقيق أحمد الأرنؤوط، تركي مصطفى، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠م، ١٠ / ١٩٤، وفوات الوفيات، محمد بن شاكر، تحقيق إحسان عباس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٧٣م، ١ / ٢٣٠.

(٢) الوافي بالوفيات، ١٠ / ١٩٥، وفوات الوفيات، ١ / ٢٣٠.

ج- الشخصية الحقيقية والشخصية الخيالية:

كما تتنوع الشخصيات الحكائية بين الخيالية ولحقيقية اتكاء على وجودها في الواقع أو عدمه، وهذا راجع أيضا إلى الحكاية التي يسوقها الراوي في نصه الأدبي، هل هي حكاية حقيقية حدثت بالفعل وأعاد الكاتب إنتاجها؟ أم أنها من صنع خيال الكاتب واختلاق أفكاره؟، ومعنى الشخصية الحقيقية " أن يكون لها وجود تاريخي حقيقي خارج القصة، وهذا الأمر يعود بنا إلى قصصية الخبر نفسه، فإن الخبر قد يكون حقيقيا بأحداثه وشخصياته ولكنه عندما يعاد إنتاجه أدبيا ولغويا، يصبح سردا فنيا، ولذلك نرى ارتباك الباحثين حين يتعرضون لهذا النوع من السرود، فالشخصية الحقيقية، ولاسيما التاريخية منها، تتعرض في السرد الشفوي والكتابي لإعادة إنتاج وصياغة، هذا طبعا إذا كنا صرفنا النظر عن كون الأحداث والشخصيات "تاريخية" حقًا لا أسطورية أو معادًا تركيبها، فالنتيجة إذاً واحدة في النهاية، وهي الشخصية المتخلقة في السرد بغض النظر عن وجودها خارجه.

والشخصية الخيالية هي التي يخلقها السارد ولا وجود لها خارج السرد، وهي نوعان: إنسانية متخيلة، يقدمها السارد على أنها حقيقية، بشروط وظروف إنسانية كاملة، وقد تكون الشخصية المتخيلة غير إنسانية، حيوانية مثلا، وهي شخصية رمزية تتصرف في السرد كأنها شخصية إنسانية، وقد تكون الشخصية المتخيلة من عالم الجن والملائكة والغيبات"^(١)

والنصوص الأدبية التي بين أيدينا من (حكم المجانين ومواعظ المجهولين) زاخرة بالعديد من الشخصيات الحقيقية والتي لها وجود حقيقي وملموس في الواقع، سواء أكانت شخصيات تاريخية أو اجتماعية أو دينية أو سياسية، فليس الرواة لهذه الحكم

(١) الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص ٣٣٧.

والمجانين الذين جرت على لسانهم الحكم وأهليهم ومحاورهم داخل حدود المشاهد القصصية، سوى شخصيات حقيقية، وحكاياتهم وأخبارهم حقيقية حدثت بالفعل، فهذا خلف بن سالم يروي محاورة دارت بينه وبين أبي علي المعتوه، -وكلاهما شخصيات حقيقية- تعج بالحكم وتموج بالمواعظ، والتي من شأنها أن توقظ الغافل في الدنيا التائه عن طريق الحق الغارق في الم لذات، حكم تجري على لسان المعتوه تعكس وجدانه المليء بحب الله والقرب منه الطامع في مغفرته الطامح إلى نعيم جنته، ولا غرو؛ فهو قد باع دور الدنيا واطمأن إلى سكن المقابر؛ حيث يستوي فيها الحقير والعظيم، فلا يستوحش ظلمة الليل؛ لأنه يتذكر ظلمة القبر، ولا يخشى ما في المقابر من أهوال؛ لأنه أيقن أن في الآخرة ما هو أشد، وما عليه سوى أن يلجأ إلى كنف الله في الدنيا، ليكون إلى جواره في الآخرة.

قال خلف بن سالم: "قلت لأبي علي المعتوه: ألك دار؟ قال: نعم. قلت: وأين؟ قال: في دارٍ يستوي فيها العزيز والذليل. قلت: وأين هذه الدار؟ قال: المقابر. قلت: أما تستوحش في ظلمة الليل؟ قال: إني أكثر ذكر وحشة البلى وظلمته، فيهون علي ظلمه الليل ووحشته. قلت: فربما رأيت في المقابر ما تنكره؟ قال: ربما، ولكن في هول الآخرة ما يشغل عن هول المقابر".^(١)

ولما كان مناط البحث في حدود نصوص أدبية وردت في كتب التراث لأشخاص حقيقيين جرت الحكمة والموعظة على ألسنتهم في مواقف وقصص حقيقية؛ كان وجود الشخصيات الخيالية أمر مستبعد، اللهم إلا ما وجدته من ذكر لبعض

(١) عقلاء المجانين والموسوسين، الحسن بن إسماعيل بن محمد، أبو محمد الضراب المصري (ت: ٣٩٢هـ)، تحقيق: إبراهيم صالح، طبعة: الأردن/ دار البشائر، الطبعة: الأولى/عام: ١٤٢٤هـ = ٢٠٠٣م، ص ٢٤.

الشخصيات المجهولة في مرويات مواعظ الجهوليين، ولم تحدد هويتهم من قبل الراوي ولا غيره، كأن يقول الراوي: "فهتف هاتف" أو "سمعت هاتفا".

ومن ذلك ما روي عن ثابت البناني أنه قال: "بينما أنا أمشي في المقابر إذا هاتف يهتف من ورائي وهو يقول يا ثابت لا يغرنك سكونها فكم من مغموم فيها قال: فالتفت فلم أر أحدا".^(١)

وفيها دعوة إلى التفكير في أحوال الموتى في مقابرهم؛ حتى يعتبر المعتبر ليعد نفسه ليوم كهذا؛ فسكونها لا يعني حتمية اطمئنان وراحة من فيها!، أما صاحب الموعظة هنا فمجهول الهوية ولا يمكنني التحديد على وجه اليقين، إن كان ذلك الهاتف شخصية من صنع خيال الراوي قصدا ليجري على لسانه الموعظة أم أنه هُيئ له ذلك في الواقع فعلا من قبل عوالم غيبية فنقل المشهد كما حدث له.

وهكذا استطاع الرواة وصف الملامح الدقيقة لمختلف أنواع الشخصيات داخل هذه النصوص التراثية؛ مما أكسبها أبعادا درامية تتكئ في المقام الأول على ما تقوم به هذه الشخصيات من أفعال وحوار داخل الإطار الحكائي.

الحوار:

مفهوم الحوار:

يعد الحوار من التقنيات الأساسية التي تقوم عليها الفنون النثرية، ويمكن تعريفه لغة بأنه: "الرجوع عن الشيء أو إلى الشيء، يُقال: حاورته أي راجعته الكلام، وهو المجاوية ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة، وفي المعجم الوسيط:

(١) القبور، أبو بكر عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس المعروف بابن أبي الدنيا، تحقيق: طارق محمد سكلوع العمود، دار مكتبة الغرياء الأثرية، ط١، ال ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص ١٠٥.

حاورة وحوار: جاوبه وجادلته" (١)، وفي التنزيل ﴿وَكَانَ لَهُ تَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾ (٢)

وفي الاصطلاح: يعرف الحوار بأنه "عرض درامي الطابع أو تمثيل للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر، أو أنه نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي ويمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات، وهذا التمثيل للتبادل الشفاهي يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع، ويمثل الحوار عنصر إضاءة في النص القصصي إذ يكشف عن تكوين الشخصيات وبنائها، وتقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص. وأحسب أن في هذا التعريف قصورا؛ إذ يفهم منه إغفال نوع مهم من أنواع الحوار وهو المنولوج الداخلي أو الحوار مع النفس.

أما د/ عبد الملك مرتاض فيعرف الحوار بأنه "اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات داخل العمل الروائي، والحوار المتألق يجب أن يكون مقتضبا مكثفا حتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل وعلى حساب جمالية اللغة". (٣)

(١) أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، حازم فاضل البارز، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٣، العدد ٤، ٢٠١٥م، ص ١٨٠٦، راجع: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط ٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، باب الحاء، ص ٢٠٥.

(٢) سورة الكهف، آية ٣٤.

(٣) في نظرية الرواية، د/ عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٤٠، ص ١١٦.

وعلى الرغم من أن الحوار يبدو في ظاهر الأمر أنه يقع بين شخصين على الأقل، إلا أنه غير محصور في هذا المدى، إذ يمر عبر أثير القراءة إلى شخص ثالث يقوم بالقراءة وهو المتلقي؛ وهذا الذي دفع د/ محمد غنيمي هلال إلى القول بأنه "صيغ ليقرأ لا ليقال".^(١)

أنواع الحوار:

لما كانت القصة أحد المكونات الرئيسية في بناء القصيدة السردية؛ فإن الحوار قد أخذ حيزاً معتبراً فيها، فهو الذي يولد الحيوية والحركة في النص، ولن تتأزم المواقف إلا بتأزم الحوار داخل المشاهد التعبيرية، وقد جاء الحوار في السرد القصصي على عدة أنواع؛ تلبية لرغبة الكاتب في الكشف عن عمق شخصياتها، والأحداث، والأمكنة المتعلقة بهم؛ لذا استلزم منهم الخوض في مستويات وعي الشخصية للوصول إلى الحوارات المختلفة، وبناء عليه ينقسم الحوار الأدبي إلى نوعين فهو إما يكون خارجياً أو داخلياً، وهما على التفصيل الآتي:

أ - الحوار الخارجي:

يعد الحوار الخارجي أحد التقنيات القصصية التي يعتمد عليها رغبة في تفعيل طاقات النص الإيحائية، ويطلق على الحوار الخارجي الحوار التناوبي "أي: الذي تتناوب فيه شخصيتين أو أكثر بطريقة مباشرة إذ إن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف، ولا تطرأ على كلام الشخصيات أية تعديلات أو تغييرات، وإنما ينقل الكلام نقلاً مباشراً وحرفياً ويتبادل

(١) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م،

الأشخاص على الإرسال والتلقي بحيث يترك السارد الشخصيات تظهر وتحرك بنفسها دون تدخل".^(١)

ب - الحوار الداخلي:

يعرف الحوار الداخلي أو المنولوج الداخلي بأنه "الحوار مع الذات أو الذي يدور بين الشخصية ونفسها أو ما يكون معادلاً للنفس نحو الأصحاب الوهميين والأشياء غير الناطقة وسواها وفيه يتم عرض أفكار الشخصيات وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الراوي عرضاً ممتداً للفكر المباشر الحر".^(٢)

ونظراً إلى أن الحوار الداخلي يعتمل داخل الشخصية ليكشف عن انفعالاتها الذاتية؛ فإن "الشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لا يفترض هناك وجود سامع وأن الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي بل إن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارئ وباختصار فإن المنولوج الداخلي يقدم على نحو عشوائي تماماً كما لم يكن هناك قارئ".^(٣)

وفي "حكم المجانين ومواعظ المجهولين" كان للحوار بنوعيه الخارجي والداخلي أثر لا يمكن إنكاره في بنية النص السردي، وكمثال على ذلك يمكننا أن نتبع دور الحوار وفاعليته في مروية المسيب بن شريك قال: "بلغني أن ميمون الواسطي المجنون أدخل على الحجاج بن يوسف وكان ميمون بليغاً عابداً فقال له الحجاج: أتجنن أهل مثل هذا الكلام وتسمى مجنوناً؟ فقال يا حجاج! إن أهل البطالة إذا نظروا

(١) فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، ص ١٦٣.

(٢) الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امريء القيس أنموذجاً، ص ٦١، راجع: قاموس السرديات، ص ٩٥.

(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة د/ محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط ١، ٢٠١٥م، ص ٦٠-٦١.

لأهل المحبة سموهم مجانين وقد سبق القول منهم، لو رأيتموهم لقلتم مجانين، ولو رأوكم لقالوا: لا تؤمنون بيوم الحساب، وأنت يا حجاج! لو كنت تؤمن بالله واليوم الآخر بكلية قلبك، لشغلك عن أكل الطيب، ولبس اللين، ولكنه استغذرك، فطردك، ولو أردك لاستعملك. إن لله عبادًا مطهرين مطيعين، بالعبادة مشتغلين، وهم ثلاثة أصناف: فقومًا عبدوه شوقًا إليه، فقلوبهم لا تشتغل بغيره، لأن قلوبهم قد ألفت، وسقاهاهم ربهم بكأس الوداد شربةً فقاموا شوقًا، فلا تحط رحالهم إلا في قرب الله. فهم خاصته في أرضه. وقومًا عبدوه خوفًا من النار، لما سمعوا قوله تعالى: "قوا أنفسكم وأهليكم نارًا" فحذروا وبادروا واجتهدوا خوفًا من النار من تحتهم ومن فوقهم وعن أيمنهم، وعن شمائلهم، فالأفاعي تلسعهم، والعقارب تلذعهم، كلما استغاثوا جدد لهم العذاب، وهو عدل من الرحمن وقومًا عبدوه طمعًا في الجنة دار أوليائه، محل أصفيائه لما سمعوا قوله تعالى "سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار" فصبروا على الألم، حتى استوجبوا الرضى، والعفو عما مضى، فقلوبهم تحن إلى جوار الله سبحانه، ليسكنهم في قصور من فضة، وخيام مزينة، ومجالس متخذة، والخور أزواجهم، والطيير يظلمهم، والملائكة تخدمهم، فقال الحجاج يا ميمون! وصفت الجنة ولم تصف أزواجها، فهل لك أن أريك شيئًا يذهل عقلك، ويلجج لسانك؟ ثم نادى الحجاج يا أملكس! فخرجت جارية معتدلة القامة، في حسن تام، عليها قباء رقيق وهي تمشي وتخطر، ولها ذوائب قد جللت أكتافها. فلما نظر إليها ميمون قال: ويحك يا حجاج! ما تصنع بهذه الجارية ولها أجل مسمى، وأيام محصاة؟ ثم أخرج من كفه رغيًا يابسًا فقال يا حجاج! انظر إلى هذا الرغيف ويبوسته، إن أطعمته جائعًا ملهوفًا رجوت الله أن يزوجني جارية كأن الشمس تطلع من بين عينيها، وكأن الغنج يجري في حركاتها فأطرب، وتكلمني فأنعم، وأرجو أن أكون قد استوجبته في هذا الوقت لقولي الحق، وتركي الهوى. قال الحجاج يا ميمون: امدحني فأحسن جائزتك. قال يا حجاج! والله ما أعرف فيك خيرًا فأقوله. وإن قلت ما أعرف فيك ذممتك، ولكن ما أذم

الناس، لأن في نفسي ما شغلني عن عيب غيري. قال الحجاج: قد أمرت لك بأربعة آلاف درهم، قال: المال فرده إلى الموضع الذي سرق منه، ولا تكن لصًا جوادًا تجود به على من إن ذمك لا يضرك، وإن مدحك لا ينفحك. خلي سبيلي أسأل الله بقوت يغني عن نوالك ونوال أضرابك فخلي سبيله".^(١)

ينهض الحوار ليؤدي دوره المنوط به في هذه المروية، فيسهم في بناء الشخصيات، ويكشف بوضوح عن الخلفية الاجتماعية والثقافية بل الوازع الديني لها، فيظهر ميمون المجنون رغم ما يرمونه به من الجنون والعتة_حكيما عابدا زاهدا، لا تغريه الدنيا ولا ملذاتها عن حب الله والتمسك بالأخلاق والقيم والأمل في جنته ونعيمها، كما يظهر كمثل حي على الصدق مع النفس والله مهما كلفه هذا الصدق وعدم الخوف من العاقبة طالما أنه لم يخالف ضميره، وذلك عندما رفض مدح الحجاج لأنه لم ير فيه ما يستحق المدح دون أن يتوجس خيفة من بطش الحجاج وعدوانه، بينما يظهر الحجاج من خلال الحوار حاكما مستبدا متسلطا متعاليا، ضعيف أمام الدنيا وشهواتها، يظن في نفسه الحكمة والغنى والجاه والسلطان بينما هو في نظر المجنون مجرد مخلوق محدود الأجل أمره بيد خالقه ولا حول له ولا قوة، ولن يغنيه ماله وسلطانه وقوته عن عذاب الله من شيء.

ولما كان موقع السارد خارج إطار أحداث القصة؛ فقد حوّل له ذلك نقل الأحداث بحيادية مستخدما ضمير الهو، فيحكم السرد، ويعضد بنيانه بنقل الحوار بين ميمون والحجاج؛ معتمدا على الحوار الخارجي متمثلا في أحد نوعيه وهو النقل غير المباشر لكلام الشخصيات، فيما يعرف بأسلوب المراجعة، فينقل الأحداث بدقة متناهية حتى وصف الجارية التي حاول الحجاج إغراء المجنون بها.

(١) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ١٠٩

كما أضفى الحوار على القصة واقعية الأحداث وحيويتها؛ وذلك من خلال تصور الحوار القائم بين الشخصيات، ولتقرأ معي إن شأت هذا الجزء من حوار ميمون والحجاج:

-قال الحجاج يا ميمون: امدحني فأحسن جائزتك.

=قال يا حجاج! والله ما أعرف فيك خيراً فأقوله، وإن قلت ما أعرف فيك ذممتك، ولكن ما أذم الناس، لأن في نفسي ما شغلني عن عيب غيري.

=قال الحجاج: قد أمرت لك بأربعة آلاف درهم.

-قال: المال فرده إلى الموضع الذي سرق منه، ولا تكن لصاً جواداً تجود به على من إن ذمك لا يضرك، وإن مدحك لا ينفعك.

ألا تشعر معي أيها القارئ الكريم أنك تكاد ترى الشخصيات المتحاورة وتسمع حديثها وتبصر تصرفاتها وحركتها ونظراتها من فرط ما أحدثه الحوار من حيوية وما بثه من حركة بين أوصال الحكاية!

الزمن:

يشكل الزمن في العمل الأدبي جزءاً من الحياة، بل هو نسيج الحياة؛ إذ يرتبط الفعل الزمني بالفاعل (الشخصية) داخل النص؛ ومن ثم فهو ينساب عبر المخيلة ويتغير ويتلون بتغير الشخصية واختلاف أحوالها، وتعدد أطوارها.

ولما كان الزمن من المفاهيم الزنبيقية فكرياً ونظرياً، كان من الصعوبة بمكان إيجاد مفهوم واضح وإلزامي لتحديد الزمن؛ ف"الزمن مظهر وهمي يُزْمَن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له، وإنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسداً، في

شيب الإنسان وتجايد وجهه وفي سقوط شعره وتقوس ظهره واتباس جلده، كما نرى أثر مرور الزمن وثقله وفعله ونشاطه في الإنسان حين يهرم، وفي البناء حين يبلى وفي الحديد حين يصدأ وفيما لا يحصى من الأحوال والأطوار والهيئات وهي تحول من حال إلى حال ومن طور إلى طور".^(١)

وعليه؛ فكلمة الزمن لا ترمي إلى معنى دقيق، وليست لها دلالة محددة، رغم محاولة كثير من النقاد واللغويين والأدباء والفلاسفة وضع تعريف يحدد ماهيتها، وما هو الإمام أبي بكر الرازي يحاول ضبطها بقوله: "الزمن والزمان، اسم لقليل الوقت وكثيره، وجمعه أزمان وأزمنة، وأزمن، وعامله مزمنة من الزمن، كما يقال مشاهرة من الشهر، والزمان: آفة في الحيوانات، ورجل زمن أي مبتلى بين الزمانه"^(٢)، وقد تضاربت بشأن تحديد مفهومه الآراء، ومن الأدباء من وصفه بأنه محير بسبب تعدد مجالاته وتغير ماهيته، وهذا ما عبر عنه سعيد يقطين بقوله: "إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري".^(٣)

ولكل رواية ترتيبها الزمني الخاص بها، ولكل كاتب الحرية في تنظيم توالي الأحداث، فإن اختلف الترتيب في السرد عن النمط الأصلي من حيث الترتيب الزمني الموجود في أحداث القصة نفسها؛ فقدم الراوي بعض الأحداث على بعض؛ نشأ ما يعرف بالمفارقات الزمنية، والتي سنتناولها فيما يلي بشيء من التفصيل.

(١) في نظرية الرواية، ص ١٧٢، ١٧٣.

(٢) مختار الصحاح، للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، ١٩٨٦م، ص ١١٦.

(٣) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط ٣، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، ص ٦١.

* المفارقات الزمنية:

إن الأصل في أي بناء سردي " أن ينهض على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل، غير أن الزمن يشمل أيضا تقلب الأحداث وتشويش بنائها، وذلك بتقديم ما يجب أن يؤخر وتأخير ما يجب أن يقدم"^(١)، وهذا التقديم والتأخير الحاصل في النظام المفترض للأحداث، كابتداء السرد من الوسط ثم العودة من جديد إلى أحداث مضت في القصة الأصلية، يمثل مفارقة زمنية.

وقد عرف جيرار جينت المفارقة الزمنية بأنها: " دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة".^(٢)

والإخلال بالترتيب الزمني في الرواية ووجود التباين بين زمن الحدث وزمن الحكى، يكون على صورتين، فهو إما أن يكون استرجاعا وإما استباقا، وهما على التفصيل الآتي:

أ- الاسترجاع:

وهو التذكر أو الاستذكار أو اللاحقة عند بعضهم، وهو مصطلح روائي حديث، ويعرف بأنه " العودة إلى ما قبل نقطة الحكى، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن".^(٣)

(١) في نظرية الرواية، ص ١٩٠، بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ١٩٢.

(٢) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ٣، ٢٠٠٣م، ص ٤٧.

(٣) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د-ط)، ١٩٧٧م، ص ٢٥٠.

ويعرفه جيران جينت على أنه " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد".^(١)

وفي هذا النوع من المفارقات الزمنية، يأتي الاسترجاع مرتبطاً بالفعل الماضي؛ حيث الذكريات التي يستدعيها الراوي من أعماق الماضي، ومما يمثل ذلك مروية عبد الواحد بن الخطاب، حيث بدأ استرجاعاً يتمثل في استدعاء ذكرياته حينما كان خارجاً من بلاد الروم متوجهاً إلى البصرة، فلما توقف بين الرصافة وحمص هتف به هاتف ينصحه ويرشده إلى ما فيه الخير له إن كان يعقل وعمل به والتزمه، وحذره من الدنيا وكيف أنها كالجمر يجب على العاقل اتقاء شرها، وأن يحذر في التنقل فيها فهي كالشرك إن لم تنتبه وتحذر منه كنت صيدا ثميناً، يقول عبد الواحد بن الخطاب: «أَقْبَلْنَا قَافِلِينَ مِنْ بِلَادِ الرُّومِ نُرِيدُ البَصْرَةَ حَتَّى إِذَا كُنَّا بَيْنَ الرِّصَافَةِ وَحِمَصَ سَمِعْنَا صَائِحًا يَصِيحُ مِنْ تِلْكَ الرَّمَالِ سَمِعْتُهُ الأَدَانُ وَلَمْ تَرَهُ الأَعْيُنُ يَقُولُ: يَا مَسْتَوْرُ يَا مَحْفُوظُ اعْقِلْ فِي سِتْرٍ مَنْ أَنْتَ، فَإِذَا كُنْتَ لَا تَعْمَلُ فِي سِتْرٍ مَنْ أَنْتَ فَاتَّقِ الدُّنْيَا فَإِنَّهَا جَمْرُ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ فَإِنْ كُنْتَ لَا تَتَّقِيهَا فَاجْعَلْهَا شَرْكَاً ثُمَّ انظُرْ أَيْنَ تَضَعُ قَدَمَيْكَ مِنْهَا». ^(٢)

وفي مروية أخرى يسترجع الفضيل بن عياض ذكريات له وقت الحج، ويتذكر موقفاً له مع سعدون المجنون من خلال آلية الاسترجاع الزمني؛ لينقل لنا حكمه ونظرتيه إلى الدنيا وحببه لله ولقائه، وانشغاله بزاد رحلة الآخرة عن زاد رحلات الدنيا، فما هي إلا دار مرور ووقت عابر والآخرة خير وأبقى، قال الفضيل بن عياض: "خرجت حاجاً، فبينما أنا أسير، إذا أنا بسعدون المجنون ماراً بالبادية وحده، فقلت

(١) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيران جينت، ص ٥١.

(٢) هواتف الجنان، أبو بكر عبد الله بن محمد بن عبيد البغدادي المعروف بابن أبي الدنيا، تحقيق

محمد الزغلي، المكتب الإسلامي للنشر، ط ١، ١٩٩٥م، ص ٣٧.

له: سعدون؟ إلى أين؟ فقال: إلى الله، أطلب قربه، وأشكو إليه بعده، قال: فقلت له: سعدون، ما أرى معك زادًا؟ فقال: قال لي: يا فضيل، إذا والله لو سكنت الأحزان قلبك، وسكنت الهموم لبك، وأنحل الشوق جسمك، ما سألت عن زادٍ، ولا ذكرت إلا المعاد.^(١)

ب- الاستباق:

ويسمى الاستشراف، وهو حكي الحدث قبل وقوعه، فهو تقديم وانتظار لما سيقع مستقبلا، ويقصد به "تقديم الحوادث اللاحقة لا مجرد التوقع أو التنبؤ بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات في المستقبل"^(٢) وتعرفه ميساء سليمان على أنه "التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا، يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية"^(٣).

ومن أمثلة هذا النوع في حكم المجانين ومواعظ الجهوليين، ما رواه سوار بن مصعب الهمداني عن أبيه عن أخوين جارين له وكان كل واحد منهما يجد بصاحبه وجدا لا يرى مثله فخرج الأكبر إلى أصبهان فقدم وقد مات الأصغر فاختلف إلى قبره تسعة أشهر فلما حضره أجله إذا هاتف يهتف من خلفه يقول:

يا أيها الباكي على غيره نفسك أصلحها ولا تبكها
إن الذي تبكي على إثره يوشك أن تسلك في سلكه

(١) عقلاء المجانين والموسوسين، الضراب المصري، ص ٢٦.

(٢) جماليات التشكل الزمني والمكاني لرواية الحواف، بقلم/ إبراهيم نمر موسى، مجلة فصول، العدد ٢، ١ إبريل ١٩٩٣م، ص ٣١٢.

(٣) البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط ١، ٢٠١١م، ص ٢٣٠.

قال: فالتفت فلم يرى خلفه أحدا فاقشعر وحم فرجع إلى أهله فلم يلبث إلا ثلاثا حتى مات فدفن إلى جنبه فكانت كل واحدة من قوله يوشك يوما. (١)

تأتي هذه القصة لتتقل لنا الحكمة والعظة من ضرورة الاعتاظ بموت الأصدقاء والمحيطين، وعدم إهدار العمر في البكاء على من رحل والانشغال بإصلاح النفس وتقويمها؛ فالموت كأس وجميع الناس لا بد شاربه، وقوله (يوشك أن تسلك في سلكه) نوع من الاستباق جاء كتمهيد للأحداث الآتية، وهو إشارة وإيحاء أولي يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا، وهذه الإشارة الأولية هي بمثابة استباق للحدث الآتي في السرد، حيث مات الصديق فعلا بعد ثلاثة أيام من وقوع الاستباق.

ومن الاستباق أيضا ما تنبأ به أبو جعفر المنصور من انقضاء أجله واقترب رحيله بعدما سمع هاتفا يهتف به، يذكره بكثرة المنايا وتعدد شراكها، وأن عليه بالإحسان فمن أحسن فلنفسه ومن أساء فعليها، ويؤكد أن زوال الملك والجاه من سلطان بسبب الموت وانتقاله إلى سلطان آخر، إنما هو كثير وسائر في الخلق سيرورة الليل والنهار ودائر دوران النجوم في الفلك، وما يزال ذلك كذلك حتى يؤول ملك كل ملوك الأرض إلى المليك المقتدر بديع السماوات والأرض؛ فتنبأ المنصور بدينو أجله قائلا: " هذا أوان أجلي"، وقد كان!

ورد في الكامل: **فِي السَّنَةِ الَّتِي تُؤْفَى فِيهَا أَبُو جَعْفَرِ الْمَنْصُورِ لَسِتَّ خَلَوْنَ مِنْ ذِي الْحِجَّةِ بِبَيْتِ مَيْمُونٍ، وَكَانَ عَلَى مَا قَبِلَ قَدْ هَتَفَ بِهِ هَاتِفٌ مِنْ قَصْرِهِ، فَسَمِعَهُ يَقُولُ:**
أَمَّا وَرَبِّ السُّكُونِ وَالْحَرَكَ **إِنَّ الْمَنَائِيَا كَثِيرَةَ الشَّرِّكَ**
عَلَيْكَ، يَا نَفْسُ إِنَّ أَسَاتٍ، وَإِنْ **أَحْسَنْتِ بِالْقَصْدِ، كُلُّ ذَاكَ لَكَ**

(١) القبور، لابن أبي الدنيا، ص ٥٥.

مَا اخْتَلَفَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ، وَلَا
إِلَّا تَنْقَلَبَ السُّلْطَانُ عَنْ مَلِكِهِ
حَتَّى يَصِيرَ بِهِ إِلَى مَلِكِهِ
ذَاكَ بَدِيعُ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ وَالْ
دَارَتْ نُجُومُ السَّمَاءِ فِي الْفَلَكِ
إِذَا انْتَهَى مُلْكُهُ إِلَى مَلِكِهِ
مَا عَزَّ سُلْطَانُهُ بِمُشْتَرِكِ
مُرْسِي الْجِبَالِ الْمُسَخَّرِ الْفَلَكِ
فَقَالَ الْمُنْصُورُ: هَذَا أَوْأَنْ أَجْلِي. (١)

المكان:

لما كانت سيرورة الحكى لا يمكن أن تحدث في الفراغ، ولا بد للأحداث من مجال وحيز تتم فيه، كان المكان هو الإطار الذي يحد أبعاد الأحداث ويسوغ فكرة وقوعها في ذهن المتلقي، هذا فضلا عما يضيفه المكان على الحدث من صبغة اجتماعية ودلالة نفسية تمثل في حقيقتها البعد الفكري والرباط العاطفي بين المكان وبين الكاتب.

تعريف المكان:

لغة:

جاء في لسان العرب المكان: "الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن: جمع الجمع، وأصل تقدير الفعل مفعول، لأنه موضع لكيونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجره في التصريف مجرى فعال، فقالوا مكننا وقد تمكن، قال ثعلب: يبطل أن

(١) الكامل في التاريخ، عز الدين ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد الجزري (ت: ٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، طبعة: دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط١، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م، ٥ / ١٩٤.

يكون مكان فعّالاً، لأنّ العرب تقول: كُن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل على أنه مصدر من كان أو موضع منه".^(١)

أما في تاج العروس فقد فسّر الزبيدي المكان بأنه "الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض وهو اجتماع جسمين، حاو ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطاً بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين"^(٢)

ومن ثم؛ فإن لفظة مكان، انحصرت معناها في المعاجم اللغوية في معنى الموضع والمنزلة، ولم يزد الزبيدي في معناها شيئاً، غير أنه أضفى عليه مسحة فلسفية؛ رغبة في التخصيص والدقة في تحديد المراد.

اصطلاحاً:

أما المكان في الاصطلاح فقد ذهب الأدباء والنقاد في تعريفه مذاهب شتى، تدور في مجملها حول توصيف المكان بأنه الرقعة أو الحيز الذي يتم فيه عرض المشهد السردي، " ويمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية؛ فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان".^(٣)

وقد اختلف النقاد حول تسميته داخل العمل السردي؛ فبينما ذهب د/ حميد لحداني إلى تسميته الفضاء، محددًا الفرق بين الفضاء والمكان بقوله: " فالمفهي أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكاناً محددًا، فإذا كانت الرواية

(١) لسان العرب لابن منظور، طبعة دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد ١٣، مادة (مَكَن)، ص ٤١٤.

(٢) انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق/ عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١م، ج ٣٦، ص ١٩٠، مادة (مَكَن).

(٣) تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، ص ٩٩.

تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية".^(١)

نجد د/ عبد الملك مرتاض يستعيز عن مصطلح المكان ومصطلح الفضاء

بلفظة " الحيز" ويرى أن مصطلح الفضاء يعد قاصرا بالقياس إلى الحيز.^(٢)

والمكان عند الفلاسفة يعرف بأنه الحيز الذي يحيط بالجسم أو يستقر عليه؛ فقد

عرفه مراد وهبة بقوله: " المكان الخاص lieu هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره،

أو هو السطح الباطن من الجسم الحاوي للسطح الظاهر من الجسم المحوي، أو حاو

للممكن مفارق له عند الحركة ومساو له، والمكان المشترك هو الحيز الذي يشغله

جسمان أو أكثر على حد قول أرسطو".^(٣)

والمكان place عند مصطفى حسيبة يطلق بمعنيين " يقال مكان لشيء يكون فيه

الجسم فيكون محيطا به، أو يقال مكان لشيء يعتمد عليه الجسم فيستقر عليه".^(٤)

أنواع المكان:

لما كان المكان محور العمل السردى والمرآة التي ينعكس عليها وجود بقية

عناصر البنية السردية، الأمر الذي يستحيل معه وقوع الأحداث خارج مكان محدد

وزمان معين، لذا كان من الطبيعي أن تتعدد الأماكن وتتنوع داخل العمل السردى

حسبما يتطلب السياق، ووفق ما يريد الكاتب أن يضفيه على النص من دلالات

وإيحاءات.

(١) انظر: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٦٣.

(٢) في نظرية الرواية، ص ١٢١.

(٣) المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط ٥، ٢٠٠٧م، ص ٦١٨.

(٤) المعجم الفلسفي، مصطفى حسيبة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط ١، ٢٠٠٩م،

مع الأخذ بعين الاعتبار أن المكان الخاص بالنص السردي في حكايات المجانين والمجهولين يختلف تمام الاختلاف عن نظيره في الروايات والقصص؛ فبينما يأتي الأخير مفصلاً تفصيلاً دقيقاً يتفق وطبيعة النص الذي أراده الكاتب وتوجهاته وما يريد إيصاله إلى المتلقي، يأتي الأول مجملاً في سياق الحكاية الوعظية؛ ومن ثم فإن الراوي لا يلجأ غالباً إلى الوصف الدقيق للأمكنة داخل النص السردي للحكاية، ولا يشغله تحديدها تحديداً تاماً بقدر ما يشغله ما تضيفه تلك الأماكن من مسحة واقعية على النص، وما تعكسه من حالات نفسية مختلفة تعتري الشخصيات أو ربما تعتري الراوي نفسه بوصفه شاهداً في كثير من هذه الحكايات.

وقد تعددت مستويات المكان وتباينت أنواعه وذهب الأدباء والنقاد في تقسيمه مذاهب شتى حتى بلغت الثلاثين نوعاً عند شاعر النابلسي^(١)، فمنها المكان الرحمي والحيني والصوتي والمقارن والرمزي والقاصر والعالمة والحولي والشامل والفتوغرافي والتكميلي والموحي والأنسي... إلخ

ولا شك أن للمكان داخل النصوص الأدبية دلالات شتى وأبعاد متعددة نفسية، أو اجتماعية، أو دينية أو تاريخية، أو سياسية، أو وطنية، كما يؤدي وظائف مختلفة يستنبطها القارئ من استقرائه للنص، وسنتبين الوارد منها في حكم المجانين ومواعظ المجهولين من خلال عرض لثنائية الانفتاح والانغلاق، باعتبارها أهم الثنائيات المكانية على الإطلاق، بل تعد هي حجر الزاوية لكافة مستويات المكان الأخرى.

أ. الأماكن المفتوحة:

وهي الأماكن العامة أو أماكن الانتقال التي يمر بها الناس عند مغادرتهم

(١) راجع: جماليات المكان في الرواية العربية، شاعر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٩٤م، ص ١٥-٢٣.

لأماكن إقامتهم، ويمكن تعريف المكان المفتوح بأنه: "حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق"^(١).

ويرتبط المكان المفتوح في ذهن المتلقي بالرحب والشاسع واللامحدود، ويمثل له الحرية والانطلاق، كالأرض والسماء، والصحراء والمدن، والأحياء والشوارع مثلا، غير أن هذا المكان المفتوح قد تكون له دلالة أخرى يضيفها عليه الأديب من خلال توظيفه داخل النص الأدبي، وترتبط تلك الدلالة بحالة الكاتب الشعورية والنفسية عند الإبداع؛ فقد يصير الشاسع الرحب ضيقا حرجا، دالا على الضغط النفسي والقهر المعنوي الذي يعانيه أبطال العمل الأدبي كأرض المعركة وأماكن الحصار والحروب، كما أن البحر بامتداده الشاسع وانفتاحه المجهول يصبح كضيق سَم الخياط في نظر من يحاول النجاة من الغرق، وعليه؛ فإن الدلالة الحقيقية للمكان في الواقع تختلف تمام الاختلاف عنها داخل النص، والمرد في ذلك كله إلى الحالة النفسية للكاتب ولأبطال عمله الأدبي.

ويمكن تصنيف الأماكن المفتوحة باعتبار إمكانية معرفة حدودها وعدمها إلى نوعين، أماكن مفتوحة بحدود وأماكن مفتوحة بلا حدود، وهي في حكم المجانين ومواعظ المجهولين - تمثيلا لا حصرا - على النحو الآتي تفصيله.

* أماكن مفتوحة بحدود:

وردت العديد من الأماكن المفتوحة بحدود في حكايات حكم المجانين ومواعظ المجهولين، واختلفت دلالاتها حسبما يقتضيه السياق، كما تنوعت بين المدن والبلدان والشوارع وغيرها، فليست مكة والمدينة والكوفة وبغداد والشام والفسطاط والبصرة،

(١) جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، جيهان عوض أبو العمرين، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم جامعة قطر، ٢٠١٣م، ص ٥٩.

والطرقا والاسواق والبوادي والوديان، سوى أماكن مفتوحة بحدود، ومن ذلك رواية عطاء عن سعدون المجنون يقول: "رأيت سعدون المجنون ذات يوم يتفلى في الشمس، فأنكشفت عورته، فقلت له: استرها يا أبا الجهل، فقال: من لك مثلها فاستر، ثم مر بي يوماً وأنا آكل رماناً في السوق، فعرك أذني وقال:

أرى كل إنسان يرى عيب غيره ويعمى عن العيب الذي هو فيه
وما خير من تخفى عليه عيوبه ويببدو له العيب الذي لأخيه
وكيف أرى عيباً وعيبي ظاهر وما يعرف السوعات غير سفيه".^(١)

لقد جاءت حكمة سعدون المجنون ترفل في ثوب شعري قشيب، ليقيم بها مفارقة حتمية بين حال من ينشغل بعيوب الناس فلا يمكنه رؤية عيب نفسه، فما هو إلا سفيه، يرى سوءات أخيه ويغض الطرف عما به من عيوب ونقائص؛ فهذا لا خير فيه ولا رجاء في حكمته وفهمه فما هو إلا متربص سفيه، وقد قالوا قديماً: "الجمل لا يرى اعوجاج رقبته" ومن نظر في عيوب الناس عمى عن عيوب نفسه.

أما المكان المذكور هنا فهو السوق، وهو لا شك مفتوح لكن بحدود، ولانفتاح السوق دلالة أدبية، نستشفها من إنكار سعدون على عطاء الأكل في السوق؛ فهو يعد دناعة، بل من خوارم المروعة، وقد ورد في الأثر أن الأكل في السوق مكروه، وترد شهادة من يفعله، إذن؛ فقد ظهر السوق هنا كساحة لإقامة العدل والأخذ بالثأر عند سعدون المجنون الذي سنحت له الفرصة ليرد على عطاء انتقاصه منه والتقليل من شأنه.

(١) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ١١٩ / ١٥، وفوات الوفيات، محمد بن شاعر، ٢ /

كما تظهر "الكوفة ومنى" في مروية الفضل بن الربيع الحاجب عن بهلول المجنون، كمكانين مفتوحين بحدود، يقول: "حَجَّجْتُ مَعَ الرَّشِيدِ فَمَرَرْنَا بِالْكُوفَةِ، فَإِذَا بُهْلُولُ الْمَجْنُونِ يَهْدِي، فَقُلْتُ: اسْكُتْ، فَقَدْ أَقْبَلَ أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ. فَسَكَتَ، فَلَمَّا حَادَاهُ الْهُودُجُ قَالَ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، حَدَّثَنِي أَيْمَنُ بْنُ نَابِلٍ، ثَنَّا قُدَامَةَ بْنَ عَبْدِ اللَّهِ الْعَامِرِيُّ قَالَ: «رَأَيْتُ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِمَنَى عَلَى جَمَلٍ وَتَحْتَهُ رَحْلٌ رَثٌّ، وَلَمْ يَكُنْ ثَمَّ طَرْدٌ وَلَا ضَرْبٌ وَلَا إِلَيْكَ إِلَيْكَ». فَقُلْتُ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، إِنَّهُ بُهْلُولُ الْمَجْنُونِ. فَقَالَ: قَدْ عَرَفْتُهُ" (١).

لكن الفرق في دلالتهما شاسع، والبون واسع، ففي ذكر الكوفة دلالة على بعدها عن موطن الزحام فما كان هناك داع لأن يطرد المجنون أو يتم إقصائه وإبعاده عن موكب أمير المؤمنين، وفي هذا دلالة على غرور بالدنيا وكبر بالمنصب والخلافة وإساءة في معاملة الناس، في الوقت الذي ضرب فيه مثلا بوجود النبي _صلى الله عليه وسلم_ بمنى وهو لا شك وقت زحام لآداء المناسك، وعلى الرغم من ذلك لم يكن هناك طرد لأحد ولا ضرب ولا إبعاد، للدلالة على التواضع وحسن الخلق واللطف في معاملة الناس حتى في أشد الأوقات والأماكن ازدحاما، ولنا في رسول الله _صلى الله عليه وسلم_ أسوة حسنة.

* أماكن مفتوحة بلا حدود:

كما تلعب الأماكن المفتوحة بلا حدود أيضا دورا مهما في تشكيل الأبعاد الرؤيوية في حكايات حكم المجانين والمجهوليين: فمثلا نجد مفارقة قوية بين كل من السماء والأرض_ وكلاهما مفتوح بلا حدود_ في رواية عطاء السلمي عن سعدون

(١) البداية والنهاية، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، (ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد

الله بن عبد المحسن التركي، طبعة: القاهرة/ دار هجر، الطبعة: الأولى/ عام: ١٤١٨ هـ -

١٩٩٧م، ١٣/ ٦٦٥.

المجنون، قال: "احتبس علينا القطر بالبصرة فخرجنا نستسقي، وإذا بسعدون المجنون، فلما أبصرني قال: يا عطاء إلى أين؟ قلت: خرجنا نستسقي، قال: بقلوب سماوية أم بقلوب أرضية؟ قلت: بقلوب سماوية، قال: لا تبهرج فإن الناقد بصير، قلت: ما هو إلا ما حكيت لك، فاستسق لنا، فرفع رأسه إلى السماء وقال: أقسمت عليك إلا سقيتنا الغيث، ثم أنشأ يقول:

أيا من كلما نودي أجابا
ويا من كلم الصديق موسى
ويا من رد يوسف بعد ضرٍ
ويا من خص أحمد واصطفاه
ومن جلاله ينشي السحابا
كلامًا ثم ألهمه الصوابا
على من كان ينتحب انتحابا
وأعطاه الرسالة والكتابا

اسقنا؛ فأرسلت السماء شآبيب كأفواه القرب.^(١)

فالسماوات باتساعها اللامحدود تمثل عند سعدون المجنون دلالة على تعلق القلب بالله الواحد الأحد وذلك في قوله: "بقلوب سماوية"، أما الأرض برحابتها فهي تشكل الضيق والحرَج وخطأ المنقلب والملجأ لأنها تدل على تعلق القلوب بالبشر والانشغال بالناس عن رب الناس، لكنهم لما صدقوا في نيتهم وتعلقهم بالله وإيمانهم به أنه سيفرج عنهم وكانت قلوبهم سماوية؛ صدقهم الله فأرسلت السماء الغيث كأفواه القرب!

ب - الأماكن المغلقة:

وهي أماكن الإقامة، أو الأماكن الخاصة التي يعيش فيها الناس، ويمكن تعريف المكان المغلق بأنه "المكان الذي يعيش فيه الإنسان ويبقى فيه فترات

(١) الوافي بالوفيات، ١٥ / ١١٩، فوات الوفيات، ٢ / ٤٨.

طويلة، سواء كان ذلك بإرادته أم بإرادة الآخرين، ولكن في هذا العيش تبرز الصراعات الدائمة بين الإنسان ومكانه حتى يتحول هذا الصراع إلى ألفة، وقد يبقى الصراع قائما لتزداد العزلة النفسية أكثر^(١).

وللأماكن المغلقة دلالات شتى تختلف داخل النص؛ فقد تكون إيجابية تبعث على الألفة والأمان والراحة والاطمئنان، وقد تكون سلبية تثير القلق والخوف والوحدة والسأم.

وبناء على قدرة الإنسان وإرادته في تحويل المغلق إلى مفتوح تتفرع الأماكن المغلقة إلى نوعين؛ فإن كانت مغلقة بإرادته فهي مغلقة اختياريا، كالقصور والدور ودور العبادة والغرف وغيرها، وإن كانت مغلقة بإرادة غيره؛ فهي مغلقة جبريا كالمقابر واللحود والسجون والملاجيء وغيرها، ويمكننا رصد هذين النوعين في حكم ومواعظ المجانين والجهوليين - على سبيل التمثيل لا الحصر - على النحو الآتي:

* أماكن مغلقة اختياريا:

من أشكال الأماكن المغلقة التي وردت في حكم المجانين ومواعظ الجهوليين، المكان المغلق اختياريا، وهو ما يخضع لإرادة الإنسان في فتحه أو إغلاقه، ومن ذلك المسجد في رواية ابن إدريس، قال: "كان ابن أبي مالك بالكوفة، وكان معتوهاً ذاهباً، لا يعرف ما الناس فيه، فإذا تكلم تكلم بالصواب. فبينما أنا يوماً في مسجد الكوفة أتنفل، إذ مر بي، فسبحت به ليعطف إلي، فالتفت إلي فقال لي: أقبل على من أنت بين يديه، فإنه مقبلٌ عليك، ولا تقبل على غيره فتخطئ حظك منه.

(١) جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، جيهان عوض أبو العمرين، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم جامعة قطر، ٢٠١٣م، ص ٦١.

قال ابن إدريس: فأفزعني والله، فأقبلت على القبلة بعد هذه الكلمة سنةً، فلم ألتفت يميناً ولا شمالاً^(١).

لقد فطن المعتوه إلى ما في المسجد من قدسية تفرض على من فيه احترامها، وأدرك أن الوجود في المسجد لا يقتضي سوى الانشغال بالله عن كل أحد، وأن يتوجه الإنسان بجميعة إلى الله، وأنك ما دمت بين يديه فمن سوء الأدب الانصراف عنه إلى غيره، وأن من يفعل ذلك فلن يجني سوى ثمار الحسرة والندم على ما فرط في جنب الله!، ولعل العاقل اعتبر واتعظ ورجع عن ما هو فيه؛ ففزع من كلام المعتوه، وأقبل على الله بكله ونفسه؛ طمعا في رضاه وأملا في جنته.

ويرسم بهلول المجنون بحكمته صورتين في لوحة واحدة، يقيم بهما مفارقة بين حال الملوك وهم على قيد الحياة، وبين حالهم بعد الموت، وهما على طرفي نقيض، أما الصورة الأولى فصورة قصورهم، فتشيع فيها روح البهجة والإيناس والسرور، وأما الثانية فصورة قبورهم فلا نرى من شدة ظلمتها سوى الوحشة والوحدة والخوف!، يقول سفيان بن عيينة: "قلت لبهلول المجنون: يا بهلول عظمي، فقال: الملوك، هذه قصورهم، وهذه قبورهم"^(٢).

ولا يخفى ما في ذكر القصور من دلالة القدرة على الاختيار بين الفتح والإغلاق؛ فيضفي على معنى البهجة والإيناس راحة واطمئنانا، وما في ذكر القبور من دلالة الإجبار على الإغلاق فيزيد المعنى وحشة ورعبا وكآبة.

(١) عقلاء المجانين والموسوسين، الضراب المصري، ص ٢٦.

(٢) عقلاء المجانين والموسوسين، الضراب المصري، ص ٢٤.

* أماكن مغلقة إجبارياً:

احتلت الأماكن المغلقة إجبارياً مساحة ليست بالقليلة في حكايات المجانين والجهوليين، وقد تنوعت دلالاتها كما تنوعت صورها؛ فورد منها القبر أو اللحد والسجن.

ويأتي القبر في حكم المجانين ومواعظ الجهوليين كمكان يثير الخوف والوحشة، وكلمة تحمل بين طياتها الفراق والموت، وتحملنا معها إلى النهاية الأبدية؛ حيث العبرة والعظة من أحوال السابقين، فوجود سعدون المجنون في المقابر وقيامه على تسويتها وترميمها، جعله يتفكر ويتدبر في ما آل إليه هؤلاء الموتى، كيف بلت أجسادهم ونخرت عظامهم؛ حتى استحقوا البكاء عليهم والأسى من أجلهم، لكنه سرعان ما يرتد عن فكرته، إنهم الآن في جوار الله حيث الاطمئنان والسكون والراحة، ورغم أنه في مكان لا يشتم منه إلا رائحة الموت التي تزكم الأنوف، إلا أنه يقرر أن من يستحق البكاء فعلاً هم الأحياء الذين لا زالوا في غيهم يعمهون، قال يحيى بن أيوب المقابري: "رأيت سعدون المجنون في المقابر يدور، كلما مر بقبرٍ قد تهدم منه سواه، ووضع فيه لبنَةً، فقلت: سعدون؟ قال: سعدون. قلت ما تعمل؟ قال: إنما يسأل عما أعمل من لا يدري ما أعمل، فأما من يدري ما أعمل، فما سؤاله عما أعمل؟ ثم قال: يا يحيى، اقعدي بنا نبك على هذه الأجساد البالية والعظام النخرة، ثم قال: لا بل بكانا على أنفسنا أحق من بكائنا عليهم".^(١)

وفي صورة أخرى تظهر المقابر كمكان يبعث على الأمان والاطمئنان والراحة؛ لا لشيء سوى أن من فيه ليس فيهم من نواقص البشر شيئاً، فلا يتوقع منهم أذى عند الحضور ولا غيبة عند الرحيل؛ الأمر الذي جعل بهلول المجنون يأنس بهم

(١) عقلاء المجانين والموسوسين، ص ٢٧.

ويركن إليهم ويفضل مجالستهم على مجالسة البشر، قال محمد بن أبي إسماعيل ابن أبي فديك: رأيت بهلولاً في بعض المقابر وقد أدلى رجله في قبر وهو يلعب بالتراب، فقلت: ما تصنع ها هنا؟ قال: أجالس أقواماً لا يؤذوني وإن غبت لا يغتابوني".^(١)

ثم يأتي السجن ليكمل صورة المكان المغلق إجبارياً في حكم المجانين والمجهولين، ورغم أنه في الواقع باعث على القهر والتشاؤم والحزن والخوف، إلا أنه باعث للبهجة والسرور عند مجنون ليلي؛ فهو يرى فيه الفراديس والجنات، بل أحب الإقامة فيه وفضله على الخروج والحرية، وما ذلك إلا لأن محبوبته مسجونة معه فيه، إنه يستشعر نار الفراق في قلبه أشد مما يتأثر به من فقدان الحرية، فالسجن مع المحبوب جنة، والنار معه أنوار تنير ظلمات القلب والروح، ولم لا، ووجود الحبيب يمحي كل ألم، ويطيب كل جرح، ويونس حتى وإن كان المكان سجناً، قيل:

"حبس المجنون مع ليلي في السجن فليل له اخرج فقال لا اخرج لأن أكون مع الحبيب في السجن خير من الفراق، فأخرج فجاء الناس يعزونه فقال ارتجالاً:
وسجني مع المحبوب فردوس جنتي وناري مع المحبوب في النار أنوار".^(٢)

الحبكة: * مفهوم الحبكة:

لغة: جاء في لسان العرب: "الحَبْكُ: الشد، والحُبْكة: الحبل يشد به على الوسط، والتحْبِيكُ: التوثيق، وقد حَبَكَتِ العقدة: أي وثقتها، وحُبْكُ: السماء وطرائقها، يعني طرائق النجوم، وحَبْكُ الثوب يحْبِكُهُ، ويحْبِكُهُ حَبْكا، أجاد نسجه وحسَّن أثر الصنعة فيه".^(٣)

(١) الوافي بالوفيات، ١٠ / ١٩٤، فوات الوفيات، ١ / ٢٢٩.

(٢) ينظر: عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ٤٩.

(٣) لسان العرب لابن منظور، طبعة دار صادر، بيروت، فصل الحاء المهملة، مادة حبك،

إذن فإن المعنى اللغوي للحبكة يدور في فلك واحد، ليضم معاني التنسيق، والشد والإحكام، وحسن البناء وإتقان الصنع، وإجادة النسج.

اصطلاحاً:

أما في الاصطلاح فيمكن تعريف الحبكة بأنها: "نسيج محكم، متماسك الأطراف كبنيان مرصوص، وهي تعاقب متوال للأحداث تتجه قدماً نحو النهاية بتأمل منطقي للقصة المتخيلة"^(١).

وقد عرفها د/محمد يوسف نجم بأنها "سلسلة الحوادث التي تجري في القصة مرتبطة عادة برابطة السببية"^(٢).

وبناء عليه فهناك اتفاق بين المعنى اللغوي والاصطلاح للحبكة "فهي تتفق على أنها تنسيق أو خطة أو بناء محكم، أو تنظيم عام يجعل للمسرحية كياناً موحداً، أو أنها عبارة عن نظام تتابع للوقائع والأحداث، أو أنها عملية هندسية لأجزاء المسرحية"^(٣).

وللحبكة أهمية خاصة تتمثل في تنظيم أجزاء النص وربط آليات الخيط السردية من شخصيات وزمان ومكان وأحداث ببعضها البعض، والتي تعد بدورها وسائل تحقيق الحبكة، وهي من العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها في النص الدرامي؛ إذ إن ترابط الأحداث وتطورها واتجاهها نحو التآزم ثم انحدارها نحو الحل هو ما يشد انتباه القارئ؛ ومن ثم فقد اتجه البعض إلى تسميتها بالعقدة، فالحبكة هي العقدة عند

(١) البنية الداخلية للمسرحية، ص ٢٤.

(٢) فن القصة، د/ محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥م، ص ٥٩.

(٣) البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربياً وعالمياً، د/ مجيد حميد الجبوري، منشورات ضفاف، ط ١، بيروت-لبنان، ٢٠١٣م، ١٤٣٤هـ، ص ٢٤.

حسين القباني"^(١)، وذهب سعيد علوش إلى تسميتها بالعقدة أيضا؛ فقال في تعريفها: "تطلق الحكبة أو العقدة على تتابع حوادث تفضي إلى نتيجة قصصية تخضع لصراع ما وتعمل على شد القارئ المتوهم إليها، ويطلق أوج الحكبة على أقصى درجات التأزم في عمل قصصي، ويعد إعلانا عن نهاية غير معلنة"^(٢).

وللحكمة في القصص الأدبي عدة أنماط؛ فقد تكون الحكبة بسيطة؛ فتبدأ من نقطة بداية محددة، وتتطور الأحداث حتى تصل إلى خاتمة يسهل التنبؤ بها؛ ومن ثم فهي ذات مسار واحد ونهايتها متوقعة^(٣)، وقد تكون معقدة، وهي التي يحدث فيها خلا مفتعلا أو تحولا في سيرورة الأحداث مما يؤدي إلى اختلال بناء الحكبة نفسها؛ ومن ثم تكون نهايتها غير متوقعة.^(٤)

ولما كانت الحكبة عبارة عن مسار يتكون من ترابط الأحداث وتفاعل الشخصيات؛ كان لابد من توضيح أجزائها (العرض، الصراع، الذروة، الهبوط، الحل)؛ ففيها تبدأ القصة بالعرض، ثم تتساعد الأحداث لتصل إلى درجة الأوج أو الذروة أو النقطة الوسطى - كما يسميها أرسطو- ثم تبدأ أحداث القصة بالنزول والانحدار نحو النهاية.

(١) انظر: فن كتابة القصة، حسين القباني، مكتبة المحتسب للنشر، عمان، ط٢، ١٩٧٤م، ص٥٧.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م-١٤٠٥هـ، ص٦٤.

(٣) ينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط١، ١٩٩٩م، ص١٢٠.

(٤) السابق، ص٢٣-٢٤.

ومما تجدر الإشارة إليه أن قصص المجانين والجهوليين، لم ترد فيها الحكمة على وتيرة واحدة، فمنها ما كانت فيه الحكمة معقدة وتسير في الخط السردى المعروف من العرض والصراع والتأزم ثم العقدة والهبوط وصولاً إلى الحل، ومنها ما كانت أحداث حبكة بسيطة؛ فلا يتأزم فيها الصراع، ولا نلمح أثراً للعقدة، بل لا نجد فاصلاً بين العرض والنهاية، وتكون في مجموعها أحداثاً بسيطة تؤدي حتماً إلى نهاية متوقعة.

ويمكننا أن نمثل للحكمة وتحولاتها ومساراتها في حكم المجانين ومواعظ الجهوليين بهذه المروية عن ابن عباس رضي الله عنهما، جاء فيها: روي عن ابن عباس، أنه قال: بينما أنا عند عمر بن الخطاب وهو خليفة، وهو يعرض الناس على ديوانهم، إذ مرَّ به شيخ كبير أعمى يجبذه قائدهً جبداً شديداً فقال عمر حين رآه: " ما رأيت كاليوم منظرًا أسوأ، فقال رجلٌ من القوم جالسٌ عنده: وما تعرفُ هذا يا أمير المؤمنين؟ قال: لا، قال: " هذا ابنُ ضبعا السلمي، ثم البهزي، الذي بهله بريق، فقال عمر: قد عرفتُ أن بريقاً لقب، فما اسمُ الرجل؟ قالوا: عياض، قال: فدعى له، فقال: أخبرني خبرك وخبر بني ضبعا قال: " يا أمير المؤمنين، أمر من أمر الجاهلية قد انقضى شأنه، وقد جاء الله عز وجل بالإسلام، فقال عمر: اللهم غفرًا، ما كنا أحق بأن نتحدث بأمر الجاهلية منذ أكرمنا الله بالإسلام، حدثنا حديثك وحديثهم " قال: " يا أمير المؤمنين، كانوا بني ضبعا عشرة، فكننت ابن عم لهم لم يبق من بني أبي غيري، وكننت لهم جارا، وكانوا أقرب قومي لي نسبا، وكانوا يضطهدونني ويظلمونني، ويأخذون مالي بغير حقه، فدكرتهم الله والرحم والجوار إلا ما كفوا عني، فلم يمنعتي ذلك منهم، فأمهلتهم حتى إذا دخل الشهر الحرام رفعت يدي إلى السماء، ثم قلت: [البحر المنسرح]

لَا هُمْ أَدْعُوكَ دَعَاءَ جَاهِدًا اقْتُلْ بَنِي الضَّبْعَاءِ إِلَّا وَاحِدًا
ثُمَّ اضْرِبِ الرَّجُلَ فَذَرَهُ قَاعِدًا أَعْمَى إِذَا مَا قِيدَ عَنَى الْقَائِدَا

فَتَتَابَعَ مِنْهُمْ تِسْعَةً فِي عَامِهِمْ مَوْتًا، وَيَقِي هَذَا مَعِيَ، وَرَمَاهُ اللَّهُ فِي رِجْلَيْهِ بِمَا تَرَى، فَقَائِدُهُ يَلْقَى مِنْهُ مَا رَأَيْتَ، فَقَالَ عُمَرُ: سُبْحَانَ اللَّهِ، إِنَّ هَذَا لِلْعَجَبِ. فَقَالَ رَجُلٌ مِنَ الْقَوْمِ: " يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، فَشَأْنُ أَبِي تَقَاصِفِ الْهُذَلِيِّ ثُمَّ الْخُنَاعِيِّ، أَعْجَبَ مِنْ هَذَا، قَالَ: «وَكَيْفَ كَانَ شَأْنُهُ؟» قَالَ: " كَانَ لِأَبِي تَقَاصِفٍ تِسْعَةٌ هُوَ عَاشِرُهُمْ، وَكَانَ لَهُمْ ابْنُ عَمٍّ هُوَ مِنْهُمْ بِمَنْزِلَةِ عِيَاضٍ مِنْ بَنِي ضُبْعَا، فَكَانُوا يَظْلِمُونَهُ وَيَضْطَهُدُونَهُ، وَيَأْخُذُونَ مَالَهُ بِغَيْرِ حَقٍّ، فَذَكَرَهُمُ اللَّهُ وَالرَّحِمَ إِلَّا مَا كَفُّوا عَنْهُ، فَلَمْ يَمْنَعَهُ ذَلِكَ مِنْهُمْ، فَأَمْهَلَهُمْ حَتَّى إِذَا دَخَلَ الشَّهْرَ الْحَرَامَ رَفَعَ يَدَيْهِ إِلَى اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ، ثُمَّ قَالَ: [البحر الكامل]

لَا هُمْ رَبُّ كُلِّ امْرِيٍّ آمِنٍ وَخَائِفٍ وَسَامِعِ هِتَافَ كُلِّ هَاتِفٍ
 إِنَّ الْخُنَاعِيَّ أَبَا تَقَاصِفٍ لَمْ يُعْطِنِي الْحَقُّ وَلَمْ يُنَاصِفِ
 فَاجْمَعْ لَهُ الْأَحْبَةَ الْأَلَاطِفَ بَيْنَ كَرَانَ ثُمَّ وَالنَّوَاصِفِ

قَالَ: " فَتَدَلُّوا حَيْثُ وَصَفَ فِي قَلْبِ لِهْمٍ يُصْلِحُونَهُ، فَتَهَوَّرَ عَلَيْهِمْ جَمِيعًا، فَإِنَّهُ لَقَبِرٌ لَهُمْ جَمِيعًا إِلَى يَوْمِهِمْ هَذَا، فَقَالَ عُمَرُ: سُبْحَانَ اللَّهِ، إِنَّ هَذَا لِلْعَجَبِ، فَقَالَ رَجُلٌ مِنَ الْقَوْمِ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، فَشَأْنُ بَنِي الْمُؤَمِّلِ مِنْ بَنِي نَصْرِ أَعْجَبَ مِنْ هَذَا كُلِّهِ، قَالَ: " وَكَيْفَ كَانَ شَأْنُ بَنِي مُؤَمِّلٍ؟ قَالَ: كَانَ لَهُمْ ابْنُ عَمٍّ، وَكَانَ بَنُو أَبِيهِ قَدْ هَلَكُوا، فَالْجَاءَ مَالَهُ إِلَيْهِمْ وَنَفْسُهُ لِيَمْنَعُوهُ، فَكَانُوا يَظْلِمُونَهُ وَيَضْطَهُدُونَهُ، وَيَأْخُذُونَ مَالَهُ بِغَيْرِ حَقٍّ، فَكَلَّمَهُمْ، فَقَالَ: يَا بَنِي مُؤَمِّلِ، إِنِّي قَدْ اخْتَرْتُكُمْ عَلَى مَنْ سِوَاكُمْ، وَأَضَفْتُ إِلَيْكُمْ مَالِي وَنَفْسِي لِيَمْنَعُونِي، فَظَلَمْتُمُونِي وَقَطَعْتُمْ رَحِمِي، وَأَكَلْتُمْ مَالِي وَأَسَأْتُمْ جَوَارِي، فَأَذَكَّرْكُمْ اللَّهُ وَالرَّحِمَ وَالْجَوَارِ إِلَّا مَا كَفَفْتُمْ عَنِّي فَقَامَ رَجُلٌ يَقَالُ لَهُ رِبَاحٌ، فَقَالَ: يَا بَنِي مُؤَمِّلِ، قَدْ صَدَقَ وَاللَّهِ ابْنُ عَمِّكُمْ، فَاتَّقُوا اللَّهَ فِيهِ، فَإِنَّ لَهُ رَحِمًا وَجَوَارًا، وَإِنَّهُ قَدْ اخْتَارَكُمْ عَلَى غَيْرِكُمْ مِنْ قَوْمِكُمْ، فَلَمْ يَمْنَعَهُ ذَلِكَ مِنْكُمْ فَأَمْهَلَهُمْ حَتَّى إِذَا دَخَلَ الشَّهْرَ الْحَرَامَ خَرَجُوا أَعْمَارًا، فَرَفَعَ يَدَيْهِ إِلَى اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ فِي أَدْبَارِهِمْ، وَقَالَ: [البحر الرجز]

لَاهُمْ زَلُهُمْ عَنِ بَنِي مُؤَمَّلٍ وَارِمَ عَلَيَّ أَفْقَائِهِمْ بِمِنْكَـلٍ
بِصَخْرَةٍ أَوْ عَرْضِ جَيْشٍ جَحْفَلٍ إِلَّا رِيحًا إِنَّهُ لَمْ يَفْعَلِ

فَبَيْنَمَا هُمْ نَزُولٌ إِلَى جَبَلٍ فِي بَعْضِ طَرِيقِهِمْ أَرْسَلَ اللَّهُ صَخْرَةً مِنَ الْجَبَلِ تَجْرُ مَا
مَرَّتْ بِهِ مِنْ حَجَرٍ أَوْ صَخْرٍ، حَتَّى دَكَّتْهُمْ دَكَّةً وَاحِدَةً، إِلَّا رِيحًا وَأَهْلَ جَنَابِهِ إِنَّهُ لَمْ
يَفْعَلْ فَقَالَ عَمْرُ: سُبْحَانَ اللَّهِ، إِنَّ هَذَا لِلْعَجَبِ، لَمْ يَرُونَ أَنَّ هَذَا كَانَ يَكُونُ؟ قَالُوا: أَنْتَ
يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ أَعْلَمَ قَالَ: أَمَا إِنِّي قَدْ عَلِمْتُ لِمَ كَانَ ذَلِكَ؟ كَانَ النَّاسُ أَهْلَ جَاهِلِيَّةٍ،
لَا يَرْجُونَ جَنَّةً وَلَا يَخَافُونَ نَارًا، وَلَا يَعْرِفُونَ بَعَثًا وَلَا قِيَامَةً، فَكَانَ اللَّهُ تَعَالَى يَسْتَجِيبُ
لِلْمَظْلُومِ مِنْهُمْ عَلَى الظَّالِمِ لِيُدْفَعَ بِذَلِكَ بَعْضَهُمْ عَنْ بَعْضٍ، فَلَمَّا أَعْلَمَ اللَّهُ تَعَالَى الْعِبَادَ
مَعَادَهُمْ، وَعَرَفُوا الْجَنَّةَ وَالنَّارَ وَالْبَعْثَ وَالْقِيَامَةَ قَالَ: (بِئْسَ السَّاعَةَ مَوْعِدُهُمْ وَالسَّاعَةَ
أَدَهَى وَأَمْرٌ) [القمر: ٤٦] ، فَكَانَتِ النَّظْرَةُ وَالْمُدَّةُ وَالتَّأْخِيرُ إِلَى ذَلِكَ الْيَوْمِ " (١).

يروى ابن عباس في هذه المروية حدثا بسيطا يبدأ بعرض الحدث الأولي حيث
رجل أعمى يقوده رجل يجبذه جبدا، فاستاء سيدنا عمر رضي الله عنه من هذا
المنظر وذكر أن هذا أسوأ منظر رآه اليوم، ومن هذه النقطة تتفرع أحداث أخرى
لقصص مشابهة لقصة هذا الرجل، فهي ثلاث قصص لثلاثة رجال تعرضوا للظلم
والعدوان من أهلهم وعشيرتهم وبنى عموماتهم، فجاروا عليهم ونهبوا أموالهم
واستضعفوه، ولما حاولوا رد مظلمتهم باللين والتذكير بحق الدم وحرمة الأخوة
والجوار لم يستجب لهم أحد، فما كان منهم إلا أن دعوا الله بقلب مظلوم وروح
مكلومة؛ فاستجاب الله لهم ووقعت دعواتهم محل إجابة من الله بحذافيرها وكما
تمنوها وطلبوها، وهذه الحكايات الثلاثة قصها رجال مجهولون ممن كانوا يجلسون

(١) مجابو الدعوة ، أبو بكر عبد الله بن محمد ابن أبي الدنيا، تحقيق: المهندس الشيخ زياد
حمدان، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م، ص٢٢.

في مجلس عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

ولكل حكاية منهم أحداث وشخصيات وصراع وعقدة وحل منفصل وإن كان الجامع فيهم تشابه سيرورة وسائل الحكمة والانتهاة لنفس النتيجة وهي إجابة الدعوة.

وإن كنا نلمح حبكة أخرى موازية في الحكاية الأصلية التي تضم الحكايات الثلاثة، تبدأ بعرض أحداث أولى الحكايات الثلاثة، ثم تتصاعد الأحداث كلما تطوع رجل من الجالسين بحكاية أخرى تزيد من حدة العجب عند عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ثم تنتهي بالحل الذي يتمثل في تفسير هذه الأحوال وكيف تمت إجابة الدعوات، وقد وضع رضي الله عنه حدا لهذه التعجب الذي سيطر على الجميع من حرفة تنفيذ دعوات المظلومين، وما كان ذلك كذلك إلا أن الله عجل للناس حقوقهم في الدنيا لأنهم لما يؤمنوا بيوم الحساب والثواب والعقاب بعد.

وفي هذا النوع من الحكمة يبدأ الحدث في التصاعد والنمو نحو الأوج أو الذروة؛ وذلك بفعل تتالي الأحداث الفرعية التي تكوّن عقدا منفردة، فيكون تراتبها وتوالي بعضها في إثر بعض سببا في دفع الحدث الأساس باتجاه الصعود، وتلك المنطقية في تتالي الأحداث والأفعال، هي ما تمنح لكل حدث دوره الخاص في دفع النص نحو الأمام؛ الأمر الذي من شأنه أن يضيف على الأحداث طابعا مميزا من التفاني والمنطقية ويبتعد بها عن الاصطناع والتكلف.

المبحث الثاني

مستويات السرد في حكم الجانين ومواعظ الجهوليين

أولاً:- المستوى اللغوي:

أ- اللغة السردية:

للسرد في معناه البسيط عدة مفاهيم تنطلق من أصله المعجمي، تدور معظمها حول معاني التتابع والاتساق والانسجام والإحكام.

أما السردية فتعرف بأنها " المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردى أسلوبيا وبناء ودلالة".^(١)

وتعد السردية مرادفاً لعلم السرد عند تودروف، وهي تعنى " باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، وتوجه أبنيتها، وتحديد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنها نظام نظري، غدي وخصب بالبحث التجريبي، وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له".^(٢)

وقد برز في السردية تياران رئيسان هما: السردية الدلالية والسردية اللسانية، وتعنى الأولى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، وإنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال وتواليها، وتعنى ثانيهما بالمظاهر اللغوية للخطاب وما يحتويه من رواة وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط بين الراوي والمروي^(٣)؛ وبناء عليه؛ فإن اللغة السردية تعرف بأنها " تشكيل لغوي قبل كل شيء،

(١) راجع: في مفهوم السردية ومكوناتها، عثمان مشاورة، مقال منشور بموقع ملحق الخليج

الثقافي الإلكتروني، بتاريخ ٢١/٥/٢٠١٢م.

(٢) المرجع السابق.

(٣) نفس المرجع:.

والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي لبنات اللغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات ضمن أحداث بيضاء".^(١)

* صيغ اللغة السردية:

لقد تنوعت الصيغ السردية في حكايات المجانين والمجهولين وتداخلت فيما بينها لمعالجة الفكرة وبناء الأحداث، والتعبير عن الشخصيات وما يجول بأعماقها من مشاعر متباينة، ويمكننا أن نميز بين ثلاثة أنماط من الصيغ السردية في حكم المجانين ومواعظ المجهولين، ترتبط جميعها ارتباطا وثيقا بموقع السارد من الأحداث ووظيفته داخل النص، وهي كما يلي:

١- السرد بضمير الغائب:

يعد السرد بضمير الغائب أحد الأساليب والصيغ السردية التي يبني عليها الراوي نسيج قصته، واستخدام هذا الضمير في الحكى ينبئ على أن السارد عليم بشخصياته ظاهرا وباطنا، محيط بشكلها الخارجي وانفعالاتها الداخلية؛ ومن ثم فإن هذا الضمير يعد " سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السارد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها للفهم لدى القراء، فهو الأشيع إذن استعمالا، وقد يكون استعماله شاع بين السارد الشفويين أولا ثم بين السارد الكتاب آخرا".^(٢)

ولحضور ضمير الغائب أهمية كبرى في السرد خاصة في النصوص ذات الطابع التاريخي؛ إذ يدفع المتلقي دفعا نحو معايشة الأحداث وتحفيز مخيلته لتصديق

(١) إشكالية اللغة السردية في كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، قراءة نقدية، أ/

مصطفى بوجملين، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس،

العدد الثالث، فيفري ٢٠١٦م، ص ١٠٩.

(٢) في نظرية الرواية، ص ١٥٣.

ما يقرأ وكأنه يراه رأي العين، وقد رد الدكتور عبد الملك مرتاض أهمية ضمير الغائب في السرد وكثرة شيوعه فيه إلى عدة أسباب حيث يقول: "إنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد؛ فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا، كما أن اصطناع ضمير الغائب يجنب الكاتب السقوط في فخ الأنا الذي قد يجر المتلقي إلى سوء فهم العمل السردى فيختلط عليه الأمر بين السيرة الذاتية والرواية الخالصة، ووجود ضمير الغائب في السرد يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكى من الوجهة الظاهرة على الأقل، وفي ذلك ما فيه من حمل المتلقي على التصديق بحدوث ما يجري، ويتيح ضمير الغائب للكاتب أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردى كل شيء، وهذا على أساس أنه تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس، هذا فضلا عن أن ضمير الغائب يحمي السارد من إثم الكذب؛ فيجعله حاك يحكى لا مؤلف يؤلف، كما يفصل ضمير الغائب النص السردى فصلا تاما عن ناصه الذي نصه، فيعتقد المتلقي أن ما يحكىه السارد هو حقا كان بالفعل، وأن السارد هو مجرد وسيط بينه وبين الأحداث المحكية".^(١)

ومن نماذج الحكاية بضمير الغائب في حكم المجانين والجهوليين مروية أبي نعيم عن أبي الديك المعتوه، قال: "مر أبو الديك -وكان معتوهاً- على معلم كتاب في جبانة كندة، وهو ينشد:

إن الصنيعة لا تكون صنيعةً حتى يصاب بها طريق المصنع

فقال أبو الديك: كذب، لا يكون المعروف معروفاً حتى يصرف في أهله وفي غير أهله؛ ولو كان لا يصرف إلا في أهله، فكيف كان ينالني منه شيء؟"^(٢)

(١) راجع: في نظرية الرواية، ص ١٥٣-١٥٥ بتصرف.

(٢) عقلاء المجانين والموسوسين، ص ٣١.

لقد كان ضمير الغائب بطلا لهذه المروية، وتظهر هيمنة الراوي العليم على حركة الشخصيات وتنقلاتها من خلال موقعه الخارجي عن الأحداث؛ حيث وصف مرور أبي الديك بمعلم الكتاب في الجبانة، ونقل الحوار بينهما، مسجلا بدقة وجهة نظر كل منهما، فالمعلم يرى أن المعروف لا يعتقد به ولا يسمى معروفا إلا إذا صادف أهله، بينما يرى أبو الديك أن المعروف لا يكون معروفا إلا إذا صرف في أهله وفي غير أهله؛ معللا ذلك بأنه ليس أهلا لأن يناله أي معروف، وما دام كذلك فكيف يناله معروف أهل الفضل إذا هم قصرُوا فضلهم على أمثالهم من أهل الفضل والمعروف؟؛ فالراوي هنا اعتمد على ضمير الغائب متخذًا من خارج الأحداث موقعا للسرد؛ فهو إذن راوي موضوعي عليم كلي الوجود، وهو الغائب الذي لا يظهر إلا متماهيا بالمؤلف الضمني؛ حتى أننا لا يمكننا التفريق بينهما.

٢ - السرد بضمير المتكلم:

يأتي السرد بضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب، وهو أكثر حضورا في أدب السيرة الذاتية منه في السرد، وقد بدأ اهتمام الروائيين به وتفضيله على غيره من الضمائر حيث إنه " ذو قابلية لأن تتجاذبه جميع الأزمنة؛ مما يجعل السرد يتحرك بواسطته في كل الاتجاهات الحيزية والزمنية والحداثيّة جميعا، وهي خصائص تجعل من هذا الضمير شديد التعقيد، متراكبا متوقعا، ولا شك أن رؤية الإنسان لنفسه تختلف عن رؤية الآخرين، وسمي أيضا سرد الشخص الأول أو سرد الضمير الأول".^(١)

وللسرد بضمير المتكلم جمالية خاصة في النص السردى تكمن في القدرة

(١) راجع: البنى السردية في روايات أحمد رفيق عوض، رسالة ماجستير، إعداد/ معالي سعدو العبد شاهين، الجامعة الإسلامية بغزة، ١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م، ص ١٣٢.

على دمج الزمن السردى بزمن الحكاية الأصلية، ومحو الفروق بين السارد والكاتب والشخصية الرئيسية في العمل الأدبي، ومن ثم فهو "يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل بين زمن السرد وزمن السارد ظاهريا على الأقل، كما يعمل ضمير المتكلم على جعل المتلقي يلتصق بالعمل السردى ويتعلق به أكثر، متوهما أن المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليه الرواية فعلا، هذا فضلا عن قدرته على التحكم في مجاهل النفس وغيابات الروح، فهو ضمير للسرد المناجياتي، ومن ثم فهو يتوغل في أعماق النفس البشرية فيعربها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها للمتلقي كما هي لا كما يجب أن تكون".^(١)

وعليه؛ فإن حضور ضمير المتكلم في السرد يعني أن السارد ممسرحا غير أنه يقتصر على الراوي المشارك في الأحداث؛ فيستبعد بذلك احتمال الالتباس بالراوي المشاهد الذي يروي الأحداث من الخارج.

ومن السرد باستخدام ضمير المتكلم في حكم المجانين، مروية أبي الهذيل العلاف في رحلته من البصرة إلى سر من رأى؛ حيث يتحول الراوي من مجرد سارد للأحداث لسارد مشارك فيها، فيظهر بشخصه وصفته كأحد شخصيات القصة؛ ومن ثم فقد أسقط المسافة بينه وبين الأحداث التي يسردها، يقول: "رحلت من البصرة أريد العسكر فمررت بدير هرقل فقلت: لأدخلن هذا الدير لأرى ما فيه، فإذا شيخ حسن اللحية في السلسلة فأدمت النظر إليه، فلما رأني لا أرد بصري عنه قال لي معتزلي أنت؟ قلت: نعم، قال: إمامي؟ قلت: نعم، قال: تقول: القرآن مخلوق؟ قلت: نعم، قال: كن أبا الهذيل العلاف قلت: أنا أبو الهذيل، قال: أسألك؟ قلت: سل، قال: أخبرني عن الرسول صلى الله عليه وسلم أليس هو أمين في السماء وفي الأرض؟ قلت: بلى،

(١) راجع: في نظرية الرواية، د/ عبد الملك مرتاض، ص ١٥٨-١٦٠ بتصرف.

قال: أخبرني عنه هل به خلة ميل أو حيف أو هوى؟ قلت: لا، قال فأخبرني عن رأيه ليس هو الذي لا يدخله زلل وشبهة، وهو المعصوم من الشبهة والريبة قلت: بلى، قال: فأخبرني عمن هو دونه من الخلق، أليس يدخلهم في رأيهم الفساد والغفلة والهوى وأنهم أضداد في كل شيء وإن كانوا أحياناً، قلت: بلى، قال: فلأي علة لم يقرهم علماً ينصبه بقوله هذا خليفتمكم بعدي فلا تقتتلوا، لمن يفعل هذا إلا لا يكون الاختلاف والفساد في أمته؟ قلت: معاذ الله أن يكون ذلك، قال: فلم تركهم وألجأهم إلى رأي من دونه في الصفة، إذ لم يجب الاختلاف والتشتت؟ فسكت لم أدر ما أقول له، فقال مالك لا تجيب ألا تحسن؟ ثم تركته وخرجت! فلما رأي مولياً ناداني الشيخ ارجع إلينا، فرجعت إليه، فقال أحسبك تريد الخليفة قلت نعم، قال: ألا أن تصير إلى الخليفة إقضي لي حاجتي، فقلت: وما هي؟ قال: تكلم هذه الفاعلة امرأة صاحب الدير تطلقني، فكلمتها فقالت: عليه في هذا ضرر، فلما رأها غير مجيبة قال فسلها أن تستوطنني، فسألته فأجابت، فانصرفت عنه متعجباً، فلما صرت إلى سر من رأى ودخلت على الواثق قال لي: ما كان حالك في سفرك؟ قلت أعجوبة يا أمير المؤمنين! لم أسمع بمثلها، فقال: وما هي؟ فقضت عليه حديث المجنون، فقال: يحضر المجنون، فأحضر وأصلح من شأنه وأدخل عليه، فلما رأيته قال حاجتنا، قلت: نعم، قال الواثق لمحمد بن مكحول: كلمه، فقال المجنون: يا أمير المؤمنين! هذا ليس يحسن شيئاً، فإن كان عندك من يحسن. قال الواثق فاسأل فإن المجلس مشترك، فمن كان يحسن أجابك، فسأل عن المسألة المذكورة فأحجم القوم عن الجواب، فالتفت إليه الواثق فقال ليس ههنا من يجب فأجب، فقال سخين العين: أكون سائلاً، ومجيباً في وقت! فقال الواثق: وما عليك أن تعلمنا، قال: أما إذا كان كذا، فنعم إن الله سبحانه حكم فحكم في خلقه ولم يكن بد من تعبدكم وكان الاختلاف بينهم حكمة في خلقه، إذ قد كان حكم عليهم بذاك الاختلاف قبل خلقهم فأحجم، ثم قام الواثق ليدخل الدار، فقال المجنون: يا ابن الفاعلة أخذت منقوعنا وفررت! فأمر بالاحسان

إليه" (١).

لقد كان الراوي جزءا من أحداث هذه القصة؛ ومن ثم فقد اعتمد في روايته على ضمير المتكلم؛ لينقل للقارئ جميع مراحل الرحلة منذ رحيله عن البصرة ومروره بدير هرقل والتقاءه بالمجنون ثم نقل حوارهم مع المجنون وما كان بينهما من حجاج ثم حوارهم مع الوثائق ثم نقل الحوار الذي دار بين الوثائق والمجنون، كما لم يغفل وصف الأماكن والأشخاص بل ونقل مشاعر الشخصيات واستبطن ذواتهم، وما كان ليستطيع كل ذلك إلا لأنه كان مشاركا وشاهدا على الأحداث.

٣ - السرد بضمير المخاطب:

أما السرد بضمير المخاطب فهو الأقل استخداما وشيوعا بين الصيغ السردية، واستخدام ضمير المخاطب في السرد يأتي غالبا كحيلة يصطنعها الراوي لإيهام المتلقي بوجود شخص ثان يتوجه إليه بالخطاب بدلا من السرد بضمير المتكلم، وما هو إلا الراوي نفسه، رغبة في التنوع ودفع الملل عن المتلقي، " وكأن هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذا لا هو يحيل على خارج قطعا، ولا هو يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين بين، يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاوزه الحضور الشهودي في ضمير المتكلم". (٢)

ولاستخدام ضمير المخاطب بعض الميزات تكمن في أنه " يجعل السارد مرتبطا أشد الارتباط بالشخصية الروائية، ملازما لها ملتصقا بها، مزجعا إياها، فلا يذر لها أي حيز من حرية الحركة وحرية التصرف". (٣)

(١) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ١٤١-١٤٢.

(٢) راجع: في نظرية الرواية، د/ عبد الملك مرتاض، ص ١٦٣.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص ١٦٧.

ومن نماذج السرد بضمير المخاطب في حكم المجانين والمجهولين مروية نعيم الخشاب عن كتاب بهلول المجنون إلى الواثق، حيث يقوم بهلول بدور الراوي داخل المروية، فيسرد على الواثق أفعاله مقيماً عليه الحجة، ممتطياً صهوة ضمير المخاطب، متوجهاً بخطابه إلى الواثق الذي أحاطت به الأهواء ولعب بدينه المرء واتبع مقالات أهل البدع والفجور؛ ففارق عقله وقال بخلق القرآن، يقول: "كتب بهلول إلى الواثق: أما بعد فإن المرء قد لعب بدينك والأهواء قد أحاطت بك ومقالات أهل البدع قد سلخت عنك عقلك وابن أبي داود المشنوم قد بدل عليك كلام ربك، اقرأ فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى، إلى قوله فاعبدي أيكون هذا الكلام مخلوقاً، فرماك الله بحجارة من سجيل مسومة عند ربك وما هو من الظالمين ببيعد ثم كتب عنوانه (من الخائف الذليل إلى المخالف لكلام ربه تعالى) ^(١).

ومثل ذلك أيضاً كتاب بهلول المجنون إلى ابن أبي داود الذي قال بخلق القرآن أيضاً، فوقف له بهلول المجنون بالمرصاد وسرد عليه ما فعل وأقام عليه الحجة مصنفاً له من الكاذبين المفتريين على الله المستحقين عقابه وعذابه، جاء ذلك في مروية سالم بن عطية والتي هيمن فيها ضمير المخاطب على النص السرد في كلام بهلول قال: "كتب بهلول إلى ابن أبي داود: أما بعد فإنك قد ميزت كلام الله من الله وزعمت أنه مخلوق فإن يك ما ذكرت باطلاً فرماك الله بقارعة من عنده، ويحك أكنت معه حين كلم موسى، فإن كنت راداً عليه فاقراً: عليها غيرة ترهقها فترة أولئك هم الكفرة الفجرة ثم كتب عنوانه من الصادق المتواضع إلى الكاذب المتجبر". ^(٢)

ومن دون شك؛ فإن هذا التنوع المحكم لاستخدام الضمائر في مرويات حكم المجانين والمجهولين، من شأنه أن يضفي جمالية مقننة على النص السرد، الأمر

(١) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ٧٢.

(٢) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ٧٢.

الذي يحول النص السردى إلى نهر جار لا يعرف الكلل أو الملل، وفي ذلك إرواء لخيال المتلقي، وإثراء للنص السردى وإضفاء للحبوية والحركة بين جنباته.

ب- اللغة التصويرية:

تعد الصورة وسيلة من وسائل الأدباء للتعبير عن المشاعر والأفكار، ولا يرتبط الأديب في تكوين صورته بنسق الأشياء كما هي في الواقع بل يلجأ إلى الخيال واللاداعي يستمد منه الرموز المتباعدة ليعبر عن رؤيته وتجربته، وهي في أصل استعمالها تدل على كل ما له صلة بالتعبير الحسى، كما تطلق مرادفة للاستعمال الاستعارى للكلمات، فالصورة الشعرية، هي: " تلك الظلال والألوان التي يخلعها الشاعر على الصياغة والأفكار والمشاعر، وهي الطريق الذي يسلكه الأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضاً أدبياً مؤثراً فيه طرافة وتمعنة وإثارة".^(١)

ويعرفها د/ منصور عبد الرحمن بأنها: " ثمرة عاطفة الأديب الخاصة وما يشعر به في نفسه إزاء الأشياء بعد أن تمتزج بمشاعره، وما يضيفه عليها من حالاته النفسية والوجدانية".^(٢)

وقد برزت الصورة الشعرية في حكم المجانين ومواعظ المجهولين لتؤدي وظيفتها داخل النص السردى من خلال عدة أشكال نتناول منها التشبيه والاستعارة والكناية.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن حكم المجانين والمجهولين قد ازدوجت فيها لغة الخطاب فجمعت بين النثر والشعر؛ ومن ثم فقد جاءت تلك الحكم والمواعظ

(١) الصورة الأدبية في القرآن الكريم، د/ صلاح الدين عبد التواب، طبعة الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، مصر، ط١، ١٩٩٥م، ص ٩-١٠.

(٢) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د/ منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٧م، ص ٣٦٨.

في صورة أبيات شعرية أحيانا ولم تقتصر على السرد النثري فقط، الأمر الذي يجعل اللغة التصويرية أكثر ثراء وعمقا وفاعلية.

١ - التشبيه:

يعد التشبيه من الصور البيانية الجزئية الأكثر شيوعا واستخداما، وهو باب واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء، وهو جار في كلام العرب بكثرة بالغة، والتشبيه يدل على أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، والتركيب اللغوي للتشبيه يقوم "على جزأين يذكران صراحة أو تأويلا، ولئن حذف أسلوبيا أحدهما، فلقد يعد موجودا من جهة المعنى" ^(١)، إن قدرة التشبيه على الجمع بين الأشياء المتعددة المتباينة في الواقع؛ جعلت منه أداة تضيف للأشياء جمالية فنية ويجعلها أكثر متعة ودلالة.

إن حضور الصور التشبيهية في النص السردي يهدف في المقام الأول إلى الاستغراق في العالم الخارجي ودواخل النفس، وهذا الاستغراق يؤدي حتما إلى معان متعددة كوصف الشخصية أو التعبير عن وجهة نظر خاصة بالسارد بصورة أكثر دقة ووضوحا؛ إذ إن وظيفة التشبيه الأساسية جلاء المعنى ووضوحه وتقريبه إلى الأذهان وتمكينه في النفس بأسلوب أدبي رائع .

يحتفي السرد في قصص حكم المجانين ومواعظ المجهولين بالصور التشبيهية بالأداة أو بدونها؛ من أجل نقل وجهات نظر الشخصيات أو السارد نفسه بروية منفتحة دلالية، فنجد السارد يلجأ كثيرا إلى التشبيه كأداة فاعلة في تقريب المعنى الذي يريد، ومن أجل إمتاع القارئ وإثراء النص بالعناصر الفنية المختلفة.

(١) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دمشق، وبيروت، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٧٢.

وقد اکتزت قصص حكم المجانين والمجهولين بمجموعة رائعة من التشبيهات البديعة، ومن ذلك تشبيه الموت بالكأس الدائر على الخلق، وجميعهم لابد شاربه، وإذا كان الأمر كذلك؛ فلا بد من الحذر من الركون إلى الدنيا والغرق في ملذاتها؛ فلا شيء فيها دائم والرحيل عنها حتمي؛ ولا غرو، فإن الموت مقدار، ولتقرأ معي مروية يعقوب بن عبيد جاء فيها: "حَدَّثَنِي يَعْقُوبُ بْنُ عُيَيْدٍ، قَالَ: مَرَّ رَجُلٌ عَلَى بَابِ دَارٍ حَرَبٍ فَنَظَرَ قَالَ: فَهَتَفَ بِهِ هَاتِفٌ: [البحر البسيط]

الْمَوْتُ كَأْسٌ وَكُلُّ النَّاسِ شَارِبُهُ شُرْبًا حَثِيثًا لَهُ وَرْدٌ وَإِصْدَارٌ لَا تَرْكَنَنَّ إِلَى الدُّنْيَا وَزِينَتِهَا كُلُّ يَزُولُ فَإِنَّ الْمَوْتَ مِقْدَارٌ".^(١)

إن تلك الصورة التي أبدع الشاعر في رسمها متكئا فيها على تقنية التشبيه، أوضحت للمتلقى الحالة التي يصفها الشاعر بكل دقة، كما أنه أضاع أركان الصورة مستعينا بالحيوية التي ضحها في جوانبها عبر الصورة الحركية (حثيثا، وردا وإصدار، تركن، يزول)، والصورة الذوقية في (شاربه- شربا) والصورة البصرية في (زينتها)؛ مما دفع بالمتلقي لتخيل المشهد ومعاشته كأنه يراه رأي العين!

ومثل ذلك أيضا تشبيه الدنيا والناس فيها، كمكان يستظل فيه المسافر وقت القيلولة ويستريح فيه ويقضي منها ما يريد ثم إنه لابد مهاجر منها لا على رغبته وإنما على سبيل الإجمار بتركها والنزوح عنها، ليس ذلك وحسب، وإنما هو مار بها ولا يدري لماذا نزل فيها ومحاسب أيضا على كل أعماله فيها، إن خيرا؛ فخير وإن شرا؛ فشر، وذلك في مروية وهب بن مئب قال: "بَيْنَمَا رَكْبٌ يَسِيرُونَ إِذْ هَتَفَ بِهِمْ هَاتِفٌ:

أَلَا إِنَّمَا الدُّنْيَا مَقِيلٌ لِرَائِحٍ قَضَى وَطَرًا مِنْ حَاجَةٍ ثُمَّ هَجَّرَا

(١) هواتف الجنان لابن أبي الدنيا، ص ٧٩.

أَلَا لَا وَلَا يَدْرِي عَالَمَ نُزُولِهِ أَلَا كُلَّمَا قَدَّمْتَ تُلَقَى مُؤَخَّرًا". (١)

وأما جعيفران الموسوس فيبرز من خلال تقنية التشبيه حال الناس وما هم عليه من النفاق والمحاباة، ونفوسهم غير السوية وطبائعهم الملتوية، والتي تدفعهم إلى تقبل عيوب الأغنياء ونقائصهم؛ لا لشيء إلا هيبة المال والرغبة في التقرب من ذوي الجاه والسلطان، في الوقت الذي تبرز فيه كل عيوب الفقراء في عيون الناس حتى - ولو لم تكن عيوباً-، لا لذنب اقترفوه ولا لحد اعتدوا عليه، وإنما لفرهم وعوزهم؛ وهكذا كان حاله مع الناس، الذين رموه بالجنون واجترأوا على ضربه بالحجارة ولم يرحموا ضعفه وقلة حيلته، ولو كان مثل قارون وفرعون جاها وسلطانا ومالا؛ لما تجرأ عليه أحد ولرأوه جميلاً راجح العقل حسن الخلقة والخلق، ولا ذنب له في كل ذلك، ولكنها هيبة النقد، قال عبد الله بن عثمان أبطأ علينا جعيفران يوماً. ثم عاد إلينا وهو عريان يشدد والصبيان يرمونه بالحجارة فسلم علي وقال يا عبد الله:

رَأَيْتِ النَّاسَ يَدْعُونِي	مَجْنُونًا عَلَيَّ حَالًا
وَلَوْ كُنْتُ كَقَارُونَ	وَفِرْعَوْنَ بِأَقْبَالِ
وَمَا إِذَا عَلَيَّ حَقٌّ	وَلَكِنْ هَيْبَةُ الْمَالِ
قَلْتُ أَيُحْضِرُكَ شَيْءٌ عَلَيَّ غَيْرَ هَذِهِ الْقَافِيَةِ فِي	هَذَا الْمَعْنَى حَتَّى نَعْلَمَ أَنَّكَ شَاعِرٌ فَقَالَ:
رَأَيْتِ النَّاسَ يَدْعُونِي	بِمَجْنُونٍ عَلَيَّ عَمْدٌ
وَمَا بِي الْيَوْمَ مِنْ حَسَنٍ	وَلَا لِي بَسٌ وَلَا عَقْدٌ
وَلَوْ كُنْتُ كَقَارُونَ	وَوَالِي رَجْبَةَ الْجَنْدِ

١- الزهد لابن الدنيا، طبعة: دار ابن كثير، دمشق، الطبعة: الأولى، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ص ٧٧.

وأونى راجح العقل جمياً حسن القـد
ومما ذاك على حقٍ ولكن هيبنة النقد.^(١)

لقد عالج جعيفران الموسوس فكرته التي جرت مجرى الحكم خلال عدة مقاطع مختلفة القافية ولكنها تحمل نفس المعنى ونفس أطراف التشبيه، وهو التشبيه بقارون في الغنى وفرعون في الجبروت والطغيان، ولا يخفى على القارئ الكريم مدى تقليدية هذه التشبيهات وكثرة جريانها على الألسنة وشيوع استخدامها في النصوص الأدبية عند القدامى والمحدثين، غير أن ذلك لا ينفي دورها في توضيح المعاني وإبراز الأفكار ووصف المشاهد وتقريب المشاعر.

٢- الاستعارة:

تأتي الاستعارة في حكم المجانين ومواعظ الجهوليين كنمط آخر من أنماط اللغة التصويرية، وهي وإن كان أصلها التشبيه، إلا أنها أبلغ منه؛ حيث يلعب فيها الخيال دوراً مهماً من خلال التشخيص والتجسيد والتجريد، "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية".^(٢) وتعرف الاستعارة بأنها: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"^(٣)، أو هي: "اللفظ المستعمل في غير ماوضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي".^(٤)

(١) عقلاء المجانين للنيسابوري ص ٨٤.

(٢) علم البيان، دراسة تحليلية لعلم البيان، د/ بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط ٢، ١٩٩٨م، ص ١٦٩.

(٣) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تعليق/ السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج ١، ١٩٨٨، ص ١٠٢.

(٤) الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق د/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤م، ص ٢٩٥.

إن حضور الصورة الاستعارية في النصوص الأدبية يعمل على كسر رتابة السرد من خلال المباغنة التصويرية، وفي ذلك إحياء للمشهد السردى؛ إذ تعمل المفاجأة التصويرية على تعميق مثيرات السرد، وتبئير الرؤية السردية، ولفت انتباه القارئ وتوسيع دائرة رؤيته للمشهد السردى.

وحكم المجانين ومواعظ المجهولين حافلة بعدد لا يمكن حصره من الصور الاستعارية، ترتكز في مجملها على التشخيص والتجسيد والتجريد بكل ما فيها من طاقات إيحائية ودلالية، وتظهر براعة الشاعر التصويرية عندما يلجأ إلى التشخيص فيحيي عناصر الطبيعة والكون والجمادات، ويثبت لها صفات بشرية؛ فيجعلها تنطق وتشعر وتتحرك أمام أعين المتلقي وخياله، ومن ذلك ما نجده في أبيات لسعدون المجنون جرت مجرى الحكم، وذلك في مروية لعبد الله بن سويد، قال: "رأيت سعدون المجنون وببده فحمة وهو يكتب بها على قصر خراب:

يا خاطب الدنيا إلى نفسه	إن لها في كل يوم خليل
ما أقبح الدنيا بخطابها	تقتلهم عمداً قتيلاً قتيلاً
تستنكح البعل وقد ومنت	في موضعٍ آخر منه البديل
إنى لمغتـر وإن البلى	يعمل في نفسي قليلاً قليلاً
تـزود للموت زاداً فقد	نادى مناديه الرحيل الرحيل". ^(١)

لقد أنسن الدنيا وصورها في صورة امرأة قبيحة كثر خطابها رغم ما يعلمون من قبحها، ثم جعلها تقتلهم واحداً تلو الآخر؛ ومع ذلك لا يتعظ اللاحق من السابق ولا يعتبر مما جرى له، لقد أثبت دورها في الأبيات كامرأة عاقلة تتزوج من شخص ثم

(١) فوات الوفيات، ٢ / ٥٠.

تقتله وهي ذات الوقت تغوي غيره ليكون بديلا له، كما اعتمد سعدون المجنون على أسلوب التجسيد؛ فجعل الموت شيئا محسوسا كأنه مكانا يسافر إليه الناس، وأثبت له مناد ينادي ويلح عليه بالرحيل إليه، والتجسيد هو التعبير عن المعاني المجردة بأنساق لغوية تجعلها محسوسة، وتخرجها من معناها الاصطلاحي إلى معنى جديد غير مألوف، ولا شك أن التجسيد الذي يضيفه الشاعر على المعاني المجردة يعطي الصورة الشعرية نوعا من العمق والحيوية؛ حيث إن الصورة التجسيدية تجعل غير المرئي في المرئي، وهي لا تكثف المحسوس بل تصعده، فالعلاقات المرئية تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعان وقيم^(١).

وعلى غرار ذلك يبرز جمال التصوير بالتجسيد والتجريد في ذلك الحوار الذي دار بين عليان المعتوه وعلي بن ظبيان؛ حيث جعل للصفاء عسل، وللوفاء سكر، وأثبت للرضا سمن، ولليقين نشا، وصور التقى في صورة طنجير، وجعل الخوف ماء يمكن صبه، وتصور المحبة نارا يمكن إيقادها، وأبرز كثرة الصوم المؤدي للعصمة في صورة شيء يمكن تحريك القدر به، وصور الذكر بصورة إناء يمكنه أن يحوي كل ما فات، وجعل الحمد مروحة تبرد حرارة فالوذج، كما جعل الاستغفار ملعقة يمكن أن يؤكل بها، قال علي بن ظبيان: "أتاني عليان ذات يوم وأنا في داري فقلت له: ما تشتهي؟ قال: فالوذج فأمرت أهل الدار فاتخذوا له فالوذجًا وقدم إليه فأكله. ثم قال: يا علي! هذا فالوذج العام. فهل لك في فالوذج العارفين؟ قلت نعم. قال: خذ عسل الصفا، وسكر الوفا، وسمن الرضا، ونشا اليقين. ثم القها في طنجير التقى، ثم صب عليه ماء الخوف، وأوقد تحتها نار المحبة، ثم حركها باصطام العصمة، ثم اجعلها في جام الذكر، ثم روحها في مروحة الحمد حتى تبرد، ثم كلها بملعقة الاستغفار.

(١) دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م، ص١٦٨.

فإنك إن فعلت ذلك ضمنت لك أن لا تعصي ربك أبداً".^(١)

لقد أبرز الحكيم المجنون تلك المعاني المجردة وجعلها في صورة المرئي والمحسوس، وعمل على كسر حدود الواقع ليرسم لنا مشاعره وينقل لنا فكرته ورؤيته في أكمل صورة.

٣- الكناية:

والكناية في مجملها تعتمد على الإيماء أو الإشارة؛ إذ إن معناها ينحصر في استخدام لفظ في غير معناه الذي وضع له في الأصل؛ مما يتطلب من المتلقي مزيداً من التركيز وإعمال الفكر للوصول إلى مقصد الكاتب من وراء توظيفها، وحتى لا يقع تحت طائلة الفهم الحرفي للتركيب الكنائي؛ فيخطئ التأويل؛ ومن ثم تعمل الكناية على تنشيط الذهن؛ حيث تخرجه من حيز المباشرة والصراحة إلى المعنى العميق الذي لا يمنع في بعض الأحيان من بروز المعنى الحرفي الظاهر من اللفظ.

وقد عرفها الإمام عبد القاهر بقوله: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه".^(٢)

وتعد الكناية أحد أركان اللغة التصويرية في حكم المجانين والمجهولين، فقد شاعت فيها بكثرة؛ مما أضفى على الصورة نوعاً من الإيحاء والجمال، فضلاً عن ما تحمله في طياتها من إيجاز وتركيز، إن توظيف الكناية يعطي للنص شحنة دلالية مكثفة، وتجعله مفخخاً بالإيحاءات والمعاني البعيدة التي تحتاج إلى توضيح؛ الأمر

(١) عقلاء المجانين، للنيسابوري ص ٧٨.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة، القاهرة، (د_ت) ص ١٥٠.

الذي يعلي من قيمة النص السردى ويرتقى به عن الشكل المعهود الباهت الذي قد يصيب القارئ بالسامة والملل.

وقد ارتكز بعض المجانين والجهوليين في الإبانة عن مشاعرهم وتوضيح أفكارهم على أسلوب الكناية، ومن ذلك ما نجده في مروية الأصمعي التالية عن لقائه مع عفان الموسوس، قال الأصمعي: "قيل لعفان الموسوس لم لا تتعالج لما بك؟ فقال قصر الرشا، وطالت البئر، وأين الملتقى؟"^(١).

فقوله: " قصر الرشا " كناية عن قصر ذات يده وقلة حيلته وفقره مع بعد تحقيق المراد، وقوله: " طالت البئر " كناية عن غلاء التكاليف وعدم مقدرته على جمع ثمن علاجه، وقوله: " وأين الملتقى " كناية عن استحالة تحقيق ذلك في وجود ضدين متنافرين، قصر اليد مع غلاء التكاليف، ألا ترى أنه اختصر كثير من المعاني والكلمات وكنى عنها بجمل قصيرة مكثفة غاية في الإيحاء والتركيز؟

ولأحد المجانين كناية بديعة عن شعوره العميق بالاعتراب الذاتي وغربة النفس وإدراكه لمعنى الغربة الحقيقية وأنها هي التي تكون بمفارقة العقل والنفس لا مفارقة البلدان والأماكن، يقول النيسابوري رواية عن أحد المجانين الجهوليين: " قيل لآخر: أغربت أنت؟ فقال أما عن عقلي فنع. وأما عن البلاد فلا".^(٢)

وفي مروية سفيان بن عيينة عن بهلول المجنون كناية رائعة تصور تغير حال الناس -سيما الملوك منهم- من السعة والجاه والسلطان والأنس في القصور إلى الضيق والوحدة والوحشة في القبور، وشتان ما بين الحالين، وكفى بالموت واعظاً!، قال سفيان بن عيينة: " قلت لبهلول المجنون: يا بهلول عظني، فقال:

(١) عقلاء المجانين للنيسابوري ص ١٠٧.

(٢) عقلاء المجانين للنيسابوري ص ١٤٧.

الملوك، هذه قصورهم، وهذه قبورهم".^(١)

إن ترصيع النص السردي يمثل هذه الصور الكنائية يفتح المجال أمام القارئ للتأويل والاستنتاج؛ إذ إن بعض الألفاظ تتجاوز دلالتها المعنى الظاهر من السياق، وفي ذلك ما فيه من جذب انتباه القارئ وإعمال ذهنه وشحذ قريحته.

ثانياً:- المستوى الإيقاعي:

والمقصود به الإيقاع السردي، وهو الذي يتعلق بحركة الأحداث داخل النصوص الروائية من حيث السرعة والبطء؛ إذ تختلف طبيعة النص من حيث العلاقة بين الزمن الحكائي، والمقاطع النصية التي تغطي هذه الفترة، فإذا رجع الراوي إلى الوراء في الزمن ليوضح لنا الموقف فيتوجب عليه أن يكون سريعاً حتى لا يبرد الحدث، أما عندما يشكل الشخصيات مثلاً؛ فإنه يحتاج إلى وقت أطول حتى يمكنه استيعاب وصف هذه الشخصيات.

وبناء عليه، يمكننا رصد مظهرين من مظاهر حركة الإيقاع السردي، في حكايات المجانين والمجهولين، هما على التفصيل الآتي:

أ- تسريع السرد:

وفيه يستطيع الراوي التحكم في سرعة الحركة السردية، من خلال تقنيتين من شأنهما إشعار المتلقي بسرعة الحكى، وتتابع الأحداث ونموها بشكل أكبر مما هي عليه في الزمن الحكائي، هاتان التقنيتان هما التلخيص والحذف.

١- تقنية التلخيص:

وتسمى أيضاً الخلاصة، ومعناها أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الواقعة في عدة

(١) عقلاء المجانين والموسوسين ص ٢٤.

أيام أو شهور أو سنوات، في كلمات معدودة دون الخوض في تفاصيل تلك الأحداث، ويمكن أن يطلق عليها الإيجاز، والتلخيص يجعل زمن السرد أقصر من زمن الحكاية، ويلجأ إليها الراوي ليتخطى الفترة الزمنية غير المؤثرة في حياة الشخصية، أو التي لا تقع فيها أحداث مهمة بالنسبة للقصة، من أجل الوصول إلى الفقرات الأشد تأثيراً في الشخصية والأحداث، وقد يلجأ إليها الراوي حينما يعرض موجزاً تعريفياً لحياة شخصية ما تظهر في القصة، أو عندما يعرض ما يؤول إليه أمر شخصية ما في المستقبل.

فمن التلخيص ما رواه كَثِيرُ بْنُ سَعْدِ بْنِ هَاشِمِ السُّلَمِيِّ، عَنْ أَبِيهِ، قَالَ: أَعْرَسَ رَجُلٌ مِنَ الْحَيِّ عَلَى ابْنِهِ قَالَ: فَاتَّخَذُوا لِذَلِكَ لَهْوًا، قَالَ: وَكَانَتْ مَنَازِلُهُمْ إِلَى جَانِبِ الْمَقَابِرِ، فَوَاللَّهِ إِنَّهُمْ لَفِي لَهْوِهِمْ ذَلِكَ لَيْلًا إِذْ سَمِعُوا صَوْتًا مُنْكَرًا أَفْرَعَهُمْ، فَأَصْعَقُوا مُطْرَقِينَ، فَإِذَا هَاتِفٌ يَهْتِفُ مِنْ بَيْنِ الْقُبُورِ: [البحر البسيط]

يَا أَهْلَ لَذَّةِ دُنْيَا لَا تَدُومُ لَهُمْ
إِنَّ الْمَنَائِمَا تُبِيدُ اللَّهُوَ وَاللَّعِبَا
كَمْ قَدْ رَأَيْنَاهُ مَسْرُورًا بِلَذَّتِهِ
أَمْسَى فَرِيدًا مِنَ الْأَهْلِينَ مُغْتَرِبَا

قَالَ: فَوَاللَّهِ مَا لَبِثُوا بَعْدَ ذَلِكَ أَيَّامًا حَتَّى مَاتَ الْفَتَى الْمُرْجُوحُ".^(١)

إن سرد هذه الأحداث ورصد حركة الشخصيات داخل المشهد، ووصف انفعالاتهم في الفرح والحزن، وعرض الأبعاد الزمنية والمكانية؛ تجعل القارئ يعيش أجواء الحكاية داخل النص؛ بيد أن تلك الأحداث المتلاحقة دون وصف كاف لأبعادها تعد من قبيل التلخيص، كما أن الراوي قد اختصر مدة زمنية بين حدوث مظاهر الفرح واللهم في حفل زفاف الابن، وبين موته وذلك بقوله: "أياماً"، دون أن نخبرنا عن

(١) الاعتبار وأعقاب السرور والأحزان، أبو بكر عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس، المعروف بابن أبي الدنيا (المتوفى: ٢٨١هـ)، تحقيق: د. نجم عبد الرحمن خلف، طبعة: دار البشير - عمان، ط ١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص ٦٢.

تفاصيل موته وكيف حدث له ذلك وكيف استقبل أهله نبأ وفاته وكيف كانت ردة فعلهم على هذا الخبر المشؤوم.

ومن أمثلة التلخيص أيضا في حكم المجانين ومواعظ المجهولين، ما رواه سوار بن مصعب الهمداني عن أبيه عن أخوين جارين له وكان كل واحد منهما يجد بصاحبه وجدا لا يرى مثله فخرج الأكبر إلى أصبهان فقدم وقد مات الأصغر فاختلف إلى قبره تسعة أشهر فلما حضره أجله إذا هاتف يهتف من خلفه يقول:

يا أيها الباكي على غيره نفسك أصلحها ولا تبكها
إن الذي تبكي على إثره يوشك أن تسلك في سلكه

قال: فالتفت فلم يرى خلفه أحدا فاقشعر وحم فرجع إلى أهله فلم يلبث إلا ثلاثا حتى مات فدفن إلى جنبه فكانت كل واحدة من قوله يوشك يوما". (١)

فقد اختزل الراوي تسعة أشهر كاملة من حياة الصديق وهي مدة بينية بين وفاته ووفاة صديقه، دون أن يفصل ما حدث له طيلة هذه الشهور، ثم أخبرنا بالنتيجة النهائية وهي أنه مات عندما حضر أجله؛ فأجمل مالا حاجة للسرد فيه تفصيلا.

كما يعد من التلخيص الانتقال السريع بين المشاهد والربط بينها بشكل عام، وعرض الشخصيات الثانوية بكلام مجمل؛ حيث لا يتسع النص لمعالجتها بشكل مفصل، ومن ذلك مروية مالك بن دينار قال: مررت ببعض سكك البصرة، فإذا الصبيان يرمون رجلاً بالحجارة ويقولون: هو يزعم أنه يرى ربه على الدوام. قال فزجرت عنه الصبيان، وقلت له: ما الذي يزعم هؤلاء؟ قال وما يزعمون؟ قلت يزعمون أنك ترى ربك على الدوام، فبكي، وقال والله! ما فقدته لما أطعته. ثم أنشأ يقول:

(١) القبور، لابن أبي الدنيا، ص ٥٥.

على بعدك لا يصبر من عادته القرب
ولا يقوى على هجرك من تيممه الحسب
لئن لم ترك العين فقد أبصرك القلب". (١)

لقد انتقل الراوي بشكل سريع بين الأحداث وطوى الحوار مع الصبيان طياً، كما ألقى الضوء على هؤلاء الصبيان وتصرفهم السلبي، لكن ولأنهم شخصيات ثانوية داخل النص؛ فقد وصف حالهم في كلمات سريعة وبشكل مجمل؛ ليصل بالقارئ إلى المعلومة الأهم وهي إجابة الحكيم المجهول، بأن يوضح للراوي كيف يرى ربه كل يوم؛ وكيف لا يراه وهو لا يفقده أبداً طالما أنه لا يفارق أوامره، ولا يتجرأ على ارتكاب نواهيته.

٢- تقنية الحذف:

وهناك تقنية أخرى تساعد على تسريع الحركة السردية، وهي تقنية الحذف، ويطلق عليه أحياناً "الفقرز"، ويقصد بها الحركة الزمنية التي يكتفي فيها الراوي بإخبارنا أن سنوات قد مرت أو شهوراً من عمر الشخصيات، دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، بمعنى أن الراوي يقوم بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية، دون أن يتطرق إلى الحديث عما جرى فيها من أحداث، بل يكتفي بتحديد العبارات والجمل الزمنية الدالة على مكان الفراغ الحكائي.

فالزمن على مستوى الوقائع طويل أما الزمن على مستوى القول فهو صفر، ويميز "جينيت" بين نوعين من الحذف، (حذف صريح) أو ما يسمى بالحذف المعلن والمحدد، وفيه يذكر الراوي أن قدراً من السنين قد مر دون تفصيل، ويقوم بتحديد

(١) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ١٣٥.

المدة الزمنية المحذوفة، و(حذف ضمني) أو الحذف غير المحدد، وهذا لا يصرح به في النص، ولا يعلن فيه الراوي عن حجم المدة الزمنية المحذوفة، وإنما يستدل عليه المروري له ويستنتجه استنتاجاً من خلال ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال في استمرارية السرد.^(١)

فمن الحذف قول بعضهم: "دخلت دار المجانين بالبصرة، فرأيت شاباً أحسن الناس وجهاً، وقد قيد وغل، وكنت رأيته في البزازين قبل ذلك صاحب نعمة. فقلت ما الذي دهاك؟ فأنشأ يقول:

تمطى عليّ الدهر في متن قوسه ففرقتنا منه بسهم شتات
فيا زماً ولّى على رغم أهله ألا عد كما قد كنت مذ سنوات".^(٢)

فالدهر والزمن والسنوات أزمنة سردية مبهة توحى ضمناً بمرور فترات قد تكون طويلة أو قصيرة حتى تغير حال هذا الشاب من العيش الرغيد والنعمة الظاهرة إلى القيود والأغلال وضيق ذات اليد، وهنا نفهم ضمناً أن هناك مدة زمنية مرت بين هذا الحوار الذي ينقله الراوي، وبين النهاية التي وصل إليها حال الشاب، فالزمن على مستوى المروية يساوي صفر، بينما الزمن في واقع الأحداث قد يكون شهراً أو سنة أو أكثر.

ب- إبطاء السرد:

أما إبطاء السرد فهناك تقنيتان زمنيتان تعملان على تهدئة الحركة السردية، وتطويل زمن الحكى؛ إلى الحد الذي قد يوهم القارئ بتوقف الأحداث تماماً عن النمو، أو

(١) راجع: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص ٧١، وراجع: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ١٢٦-١٢٧.

(٢) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ١٤٣.

يشعره بتطابق الزمنين: زمن الحكاية وزمن السرد، هما تقنية المشهد وتقنية الوصف.

١- تقنية المشهد:

وفيه يتوقف الراوي عن متابعة السرد، ويتحول حديثه إلى عرض المواقف المهمة عرضاً مسرحياً تفصيلياً مباشراً كأن المتلقي يشاهده رأي العين، وبالتالي يكون المشهد ذا مساحة نصية معادلة للزمن الداخلي وهذا عكس تقنية التلخيص؛ ومن ثم تتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول، ويتمثل ذلك في الحوار بين الشخصيات.

وفي حكم المجانين ومواعظ الجهوليين العديد من الحكايات التي يتخلل السرد فيها مشاهد حوارية بين الشخصيات، ومن الأمثلة على ذلك مروية ابن عباس رضي الله عنهما، والتي جاء فيها: روي عن ابن عباس، أنه قال: بينما أنا عند عمر بن الخطاب وهو خليفة، وهو يعرض الناس على ديوانهم، إذ مرَّ به شيخ كبير أعمى يجبذه قائده جبداً شديداً فقال عمر حين رآه: " ما رأيت كاليوم منظرًا أسوأ، فقال رجل من القوم جالس عنده: وما تعرف هذا يا أمير المؤمنين؟ قال: لا، قال: " هذا ابن ضبعا السلمي، ثم البهزي، الذي بهله بريق، فقال عمر: قد عرفت أن بريقاً لقب، فما اسم الرجل؟ قالوا: عياض، قال: فدعى له، فقال: أخبرني خبرك وخبر بني ضبعا قال: " يا أمير المؤمنين، أمر من أمر الجاهلية قد انقضت شأنه، وقد جاء الله عز وجل بالإسلام، فقال عمر: اللهم غفراً، ما كنا أحق بأن نتحدث بأمر الجاهلية منذ أكرمنا الله بالإسلام، حدثنا حديثك وحديثهم " قال: " يا أمير المؤمنين، كانوا بني ضبعا عشرة، فكنيت ابن عم لهم لم يبق من بني أبي غيري، وكنيت لهم جارا، وكانوا أقرب قومي لي نسبا، وكانوا يضطهدونني ويظلمونني، ويأخذون مالي بغير حقه، فذكرتهم الله والرحم والجوار إلا ما كفوا عني، فلم يمنعني ذلك منهم، فأمهلتهم حتى إذا دخل الشهر الحرام رفعت يدي إلى السماء، ثم قلت: [البحر المنسرح]

لَا هُمْ أَذْعُوكَ دُعَاءَ جَاهِدَا أَقْتُلْ بَنِي الضَّبْعَاءِ إِلَّا وَاحِدًا
ثُمَّ اضْرِبِ الرَّجُلَ فَذَرَهُ قَاعِدًا أَعْمَى إِذَا مَا قِيدَ عَنَى الْقَائِدَا

فَتَتَابَعَ مِنْهُمْ تِسْعَةً فِي عَامِهِمْ مَوْتًا، وَبَقِيَ هَذَا مَعِي، وَرَمَاهُ اللَّهُ فِي رِجْلَيْهِ بِمَا تَرَى، فَقَائِدُهُ يَلْقَى مِنْهُ مَا رَأَيْتَ، فَقَالَ عُمَرُ: سُبْحَانَ اللَّهِ، إِنَّ هَذَا لِلْعَجَبِ. فَقَالَ رَجُلٌ مِنَ الْقَوْمِ: " يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، فَشَأْنُ أَبِي تَقَاصِفِ الْهُذَلِيِّ ثُمَّ الْخُنَاعِيِّ، أَعْجَبَ مِنْ هَذَا، قَالَ: «وَكَيْفَ كَانَ شَأْنُهُ؟» قَالَ: " كَانَ لِأَبِي تَقَاصِفِ تِسْعَةٌ هُوَ عَاشِرُهُمْ، وَكَانَ لَهُمْ ابْنُ عَمٍّ هُوَ مِنْهُمْ بِمَنْزِلَةِ عِيَاضٍ مِنْ بَنِي ضَبْعَا، فَكَانُوا يَظْلِمُونَهُ وَيَضْطَهُدُونَهُ، وَيَأْخُذُونَ مَالَهُ بِغَيْرِ حَقٍّ، فَذَكَرَهُمُ اللَّهُ وَالرَّحِمَ إِلَّا مَا كَفُّوا عَنْهُ، فَلَمْ يَمْنَعَهُ ذَلِكَ مِنْهُمْ، فَأَمْهَلَهُمْ حَتَّى إِذَا دَخَلَ الشَّهْرَ الْحَرَامَ رَفَعَ يَدَيْهِ إِلَى اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ، ثُمَّ قَالَ: [البحر الكامل]

لَاهُمَّ رَبِّ كُلِّ امْرِئٍ آمِنٍ وَخَائِفٍ وَسَامِعَ هِتَافَ كُلِّ هَاتِفٍ
إِنَّ الْخُنَاعِيَّ أَبَا تَقَاصِفٍ لَمْ يُعْطِنِي الْحَقَّ وَلَمْ يَنَاصِفِ
فَاجْمَعْ لَهُ الْأَجْبَةَ الْأَلَاطِفَ بَيْنَ كَرَانَ ثُمَّ وَالنَّوَاصِفِ

قَالَ: " فَتَدَلُّوا حَيْثُ وَصَفَ فِي قَلْبِ لِهْمٍ يُصْلِحُونَهُ، فَتَهَوَّرَ عَلَيْهِمْ جَمِيعًا، فَإِنَّهُ لَقَبِرٌ لَهُمْ جَمِيعًا إِلَى يَوْمِهِمْ هَذَا، فَقَالَ عُمَرُ: سُبْحَانَ اللَّهِ، إِنَّ هَذَا لِلْعَجَبِ، فَقَالَ رَجُلٌ مِنَ الْقَوْمِ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، فَشَأْنُ بَنِي الْمُؤَمِّلِ مِنْ بَنِي نَصْرِ أَعْجَبُ مِنْ هَذَا كُلِّهِ، قَالَ: " وَكَيْفَ كَانَ شَأْنُ بَنِي مُؤَمِّلٍ؟ قَالَ: كَانَ لَهُمْ ابْنُ عَمٍّ، وَكَانَ بَنُو أَبِيهِ قَدْ هَلَكُوا، فَأَلْجَأَ مَالَهُ إِلَيْهِمْ وَنَفْسَهُ لِيَمْنَعُوهُ، فَكَانُوا يَظْلِمُونَهُ وَيَضْطَهُدُونَهُ، وَيَأْخُذُونَ مَالَهُ بِغَيْرِ حَقٍّ، فَكَلَّمَهُمْ، فَقَالَ: يَا بَنِي مُؤَمِّلِ، إِنِّي قَدْ اخْتَرْتُكُمْ عَلَى مَنْ سِوَاكُمْ، وَأَضَفْتُ إِلَيْكُمْ مَالِي وَنَفْسِي لِيَمْنَعُونِي، فَظَلَمْتُمُونِي وَقَطَعْتُمْ رَحِمِي، وَأَكَلْتُمْ مَالِي وَأَسَأْتُمْ جَوَارِي، فَأَذْكَرْكُمْ اللَّهُ وَالرَّحِمَ وَالْجِوَارَ إِلَّا مَا كَفَفْتُمْ عَنِّي فَقَامَ رَجُلٌ يُقَالُ لَهُ رِبَاحٌ، فَقَالَ: يَا بَنِي مُؤَمِّلِ، قَدْ صَدَقَ وَاللَّهِ ابْنُ عَمِّكُمْ، فَاتَّقُوا اللَّهَ فِيهِ، فَإِنَّ لَهُ رَحِمًا وَجِوَارًا، وَإِنَّهُ قَدْ

اخْتَارَكُمْ عَلَىٰ غَيْرِكُمْ مِنْ قَوْمِكُمْ، فَلَمْ يَمْنَعُهُ ذَلِكَ مِنْكُمْ فَأَمَّهُلَهُمْ حَتَّىٰ إِذَا دَخَلَ الشَّهْرُ
الْحَرَامَ خَرَجُوا أَعْمَارًا، فَرَفَعَ يَدَيْهِ إِلَى اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ فِي أَدْبَارِهِمْ، وَقَالَ: [البحر الرجز]
لَاهُمَّ زِلْهُمَّ عَنْ بَنِي مُؤَمِّلٍ وَارِمْ عَلَيَّ أَفْفَائِهِمْ بِمِنْكَلٍ
بِصَخْرَةٍ أَوْ عَرْضِ جَيْشٍ جَحْفَلٍ إِلَّا رِبَاحًا إِنَّهُ لَمْ يَفْعَلِ

فَبَيْنَمَا هُمْ نُزُولٌ إِلَى جَبَلٍ فِي بَعْضِ طَرِيقِهِمْ أَرْسَلَ اللَّهُ صَخْرَةً مِنَ الْجَبَلِ تَجْرُ مَا
مَرَّتْ بِهِ مِنْ حَجَرٍ أَوْ صَخْرٍ، حَتَّى دَكَّتْهُمْ دَكَّةً وَاحِدَةً، إِلَّا رِبَاحًا وَأَهْلَ جَنَابِهِ إِنَّهُ لَمْ
يَفْعَلْ فَقَالَ عُمَرُ: سُبْحَانَ اللَّهِ، إِنَّ هَذَا لِلْعَجَبِ، لَمْ يَرَوْنَ أَنَّ هَذَا كَانَ يَكُونُ؟ قَالُوا: أَنْتَ
يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ أَعْلَمَ قَالَ: أَمَا إِنِّي قَدْ عَلِمْتُ لِمَ كَانَ ذَلِكَ؟ كَانَ النَّاسُ أَهْلَ جَاهِلِيَّةٍ،
لَا يَرْجُونَ جَنَّةً وَلَا يَخَافُونَ نَارًا، وَلَا يَعْرِفُونَ بَعْنًا وَلَا قِيَامَةً، فَكَانَ اللَّهُ تَعَالَى يَسْتَجِيبُ
لِلْمَظْلُومِ مِنْهُمْ عَلَى الظَّالِمِ لِيُدْفَعَ بِذَلِكَ بَعْضَهُمْ عَنْ بَعْضٍ، فَلَمَّا أَعْلَمَ اللَّهُ تَعَالَى الْعِبَادَ
مَعَادَهُمْ، وَعَرَفُوا الْجَنَّةَ وَالنَّارَ وَالْبَعْثَ وَالْقِيَامَةَ قَالَ: (بِئْسَ السَّاعَةُ مَوْعِدُهُمْ وَالسَّاعَةُ
أَدْهَى وَأَمْرٌ) [القمر: ٤٦] ، فَكَانَتْ النَّظْرَةُ وَالْمُدَّةُ وَالتَّأْخِيرُ إِلَى ذَلِكَ الْيَوْمِ " (١).

لقد انتقل الراوي من السرد إلى الحوار عدة مرات لينقل لنا مشاهد متفرقة من
حوار سيدنا عمر مع الرواة الثلاثة الذين كانوا ينقلون له حكايات سمعوها أو رأوها
تدليلاً على إجابة دعوة المظلومين؛ الأمر الذي يؤدي إلى توقف زمن السرد ويتجسد
المشهد الذي يقوم على الحوار المنقول بين الشخصيات.

لقد عمل الحوار على تعطيل وإبطاء زمن السرد، وحول نظر القارئ إلى المشهد
المكون من سيدنا عمر رضي الله عنه وبقية الرواة للقصص الفرعية، ليجعله يتابع
عن قرب بقية الحكاية وكأنه يشاهدها أمامه على المسرح، ثم يعود بعد ذلك لمتابعة

(١) مجابو الدعوة ، أبو بكر عبد الله بن محمد ابن أبي الدنيا، تحقيق: المهندس الشيخ زياد
حمدان، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م، ص٢٢.

السرد، ليكمل مما يضيف حيوية وحركة على مشاهد الحكاية.

٢- تقنية الوصف:

وتسمى الاستراحة أو الوقفة، وقد لا تخلو منها رواية، وتبدأ الوقفة أو الاستراحة على هيئة قص الراوي وصفا متعلقا بشخصية أو مكان أو حالة ما؛ ومن ثم تكون مساحة النص غير محددة، فيما سرعة الحدث تكون مساوية للصفر، أي أن زمن السرد يكون أطول من زمن الحكاية.

ولا شك أن للوصف دور كبير في فنية الحكاية، فهو التقنية الأخرى إلى جانب المشهد والتي تعمل على إبطاء الحركة السردية، وقد يصبح الوصف مستقلا بذاته وليس له علاقة بزمن النص؛ الأمر الذي يؤدي إلى توقف زمن السرد مؤقتا.

ففي مروية أبي هاشم إسرائيل بن محمد القاضي، يحتل الوصف جانبا ليس بالقليل من مقدمة الرواية؛ حيث بدأ الراوي بوصف سابق المعتوه، ثم وصف الحالة التي كان عليها عندما ذهب إليه في المقابر، ثم وصف مشاعره هو تجاه هذا المعتوه؛ ليضع القارئ داخل حدود المشهد وكأنه معهم يشاهد الأشخاص ويرى الأحداث رأي العين، ولا شك أن الاستغراق في الوصف من شأنه أن يطيل زمن الحكاية عن زمن الأحداث في الواقع، مما يؤدي إلى إبطاء حركة السرد، يقول: "كان بالمهرجان معتوه يقال له: سابق، وكان متوحشا مأواه الخرابات والمقابر والغياض، وكنت أحب أن أراه وأكلمه، فأتيته يوما بالمقابر وقد وضع رأسه على قبر، فلم يشعر بي حتى سلمت عليه، فقال: وعليكم السلام، ثم هبته، فرفع رأسه إلي وقال لي: يا إسرائيل! خف الله خوفا لا يشغلك عن الرجاء، فإنك إن ألزمت قلبك الرجاء يشغلك عن الخوف، وفر إلى الله، ولا تفر منه، فإنه يدركك ولن تعجزه، ولا تطع المخلوق في معصية الخالق، واعلم أن الله يوما تشخص فيه الأبصار مهطعين مقتعي رؤوسهم لا يرتد إليهم طرفهم وأفئدتهم هواء، ثم قام فدخل الخرابات، فعدت إليه بعد شهر، فلما

أبصرني هرب، فقلت له يا سابق لا أعود إليك بعدها، فوقف فقلت: علمني كلمات أدعو بهن. فقال: أفضل الأعمال ما أكرهت عليه النفوس، ثم قال: قل اللهم اجعل نظري عبرة، وسكوني فكرة، وكلامي ذكراً. ثم تخطى حائطاً من الخراب ومضى^(١).

وعلى نفس النهج سار الأصمعي في مرويته عن جعفر بن سليمان أمير البصرة؛ حيث بدأ مرويته بوصف دقيق لركب الأمير وملابسه ومن يحيط به من الحاشية والغلمان، ووصف حال الرجل المعتوه؛ مما أدى إلى تطويل زمن السرد ومن ثم إبطاء الحركة السردية، يقول: "ركب جعفر بن سليمان أمير البصرة في زي عجيب من اللباس والغلمان والدواب والصقور والفهود، وكان عندنا رجل بالبصرة يتفقه، وكان في حداثة سنه يجالس العباد، فغلب على عقله، فخرج في طريق جعفر فلما أبصره وقف وقال: يا جعفر بن سليمان! أنظر أي رجل تكون إذا خرجت من قبرك وحدك، وحملت على الصراط وحدك، وقدم إليك كتابك وحدك، ولم يغن عنك من الله شيئاً. يا جعفر إنك تموت وحدك. وتقف بين يدي الله وحدك، وتدخل قبرك وحدك، ويحاسبك الله وحدك، فانظر لنفسك، قد نصحت لك. فرجع جعفر من نزهة تلك، وسأل عن الرجل فقبل له مغلوب على أمره".^(٢)

(١) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ٩٦.

(٢) عقلاء المجانين للنيسابوري، ص ١٤٣.

الخاتمة

وبعد هذا التطواف في ظلال حدائق البنية السردية في حكم المجانين ومواعظ

المجهولين، يمكننا أن نستخلص بعض النتائج منها:

- ليس شرطاً أن يقتصر معنى الجنون على من فقد عقله أو اختلت عنده قوى الإدراك، وإنما قد يطلق على العاشق أو الأحمق، كما أنه قد يكون نتاجاً لشدة العبقرية وسعة الأفق وبعد النظر، وما رأيناه في حكم المجانين خير دليل على ذلك.
- يقوم النص السردى على عدة عناصر وآليات تكوّن في مجملها معالم حكاية، وهي الشخصيات، والزمان، والمكان، والحوار، والحبكة وقد يتغلب عنصر منها على بقية العناصر حسب توجه الراوي ورؤيته الفنية.
- اتسمت قصص حكم المجانين ومواعظ المجهولين بسمتين بارزتين هما التكتيف وسعة الدلالة، كما أنها اشتملت على جميع آليات السرد وعناصر الحكاية؛ الأمر الذي يدفعنا إلى القول أنها تنتمي إلى الجنس الأدبي المعروف حديثاً باسم، القصة القصيرة جداً (ق ق ج)؛ وهذا بدوره ينبئنا أن تراثنا العربى قد عرف هذا النوع الأدبى قبل بزوغه في أواخر القرن العشرين.
- اتسمت اللغة السردية في حكايات المجانين والمجهولين بالسلاسة والوضوح؛ فلم يرد فيها ألفاظ غريبة إلا فيما ندر، حيث إن الراوي لا يسعى من أجل إثبات براعة لغوية، وإنما يحاول الوصول إلى الفكرة ورصد المواقف واستحداث السياقات السردية بأقل جهد ممكن.
- ازدوجت لغة الخطاب في حكم المجانين ومواعظ المجهولين، فجاء بعضها نثراً

وبعضها الآخر شعرا، وفي كل لم تفارق الواقعية تلك النصوص الوعظية؛ حيث إن جميعها وليدة لموقف محدد معبرة عن واقع أصحابها ونفوسهم ومشاعرهم وبيئاتهم.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، جل من أنزله.
- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د/ منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٧م.
- الأدب وفنونه دراسة ونقد، د/ عز الدين إسماعيل، ط٩، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تعليق/ السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج١، ١٩٨٨م.
- أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، حازم فاضل البارز، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٣، العدد ٤، ٢٠١٥م.
- الاشتقاق، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، تحقيق عبد السلام هارون، ط١، ج١، دار الجيل، بيروت ١٩٩١م.
- إشكالية اللغة السردية في كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، قراءة نقدية، أ/ مصطفى بوجملين، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، العدد الثالث، فيفري ٢٠١٦م.
- الاعتبار وأعقاب السرور والأحزان، أبو بكر عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس، المعروف بابن أبي الدنيا (المتوفى: ٢٨١هـ)، تحقيق: د. نجم عبد الرحمن خلف، طبعة: دار البشير - عمان، ط١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد الناصر هلال، مركز

- الحضارة العربي، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- البداية والنهاية، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، (ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، طبعة: القاهرة/ دار هجر، الطبعة: الأولى/ عام: ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م.
 - البناء السردى والدرامى فى شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير إعداد صدام علاوي، جامعة مؤتة، ٢٠٠٧م.
 - بناء الشخصية فى روايات مهدي عيسى صقر، د/ عبد الرحمن مرضى علاوي، مجلة الآداب-جامعة بغداد، العدد ١٢٤، آذار، ٢٠١٨م
 - البنى السردية فى روايات أحمد رفيق عوض، رسالة ماجستير، إعداد/ معالي سعدو العبد شاهين، الجامعة الإسلامية بغزة، ١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م.
 - البنية الداخلية للمسرحية، دراسات فى الحكمة المسرحية عربيا وعالميا، د/ مجيد حميد الجبوري، منشورات ضفاف، ط ١، بيروت-لبنان، ٢٠١٣م، ١٤٣٤هـ.
 - البنية السردية فى النص الشعري، د/محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية شهرية، ١٤٩، ٢٠٠٤م.
 - البنية السردية فى شعر الصعاليك رسالة دكتوراه، إعداد ضياء غنى العبودي، جامعة البصرة، ١٤٢٦هـ.
 - البنية السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط ١، ٢٠١١م.

- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د/حميد لحداني، ط١، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م.
- تاج العروس، للسيد محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق/ علي هلاي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م، ط١.
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط٣، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.
- تحليل النص السردي وتقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت- لبنان، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د/ آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت- لبنان، ٢٠١٥م.
- تكملة المعاجم العربية، رينهارت بيتر آن دوزي، ترجمة محمد سليم النعيمي، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط١، ١٩٧٩-٢٠٠٠م.
- التلويح على التوضيح لمتن التنقيح، سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده بالأزهر، مصر، ط١٩٧٥م.
- تهذيب اللغة، محمد بن أحمد بن الأزهر الهروي، تحقيق/ محمد عوض، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة د/ محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.

- جامع المسائل والقواعد في علم الأصول والمقاصد، عبد الفتاح بن محمد مصيلحي، دار اللؤلؤة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط ١، ٢٠٢٢م.
- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الدايدة، دمشق، وبيروت، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، ط ٢، ١٩٩٠م.
- جماليات التشكل الزمني والمكاني لرواية الحواف، بقلم/ إبراهيم نمر موسى، مجلة فصول، العدد ٢، ١ إبريل ١٩٩٣م.
- جماليات المكان في الرواية العربية، شاعر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت-لبنان، ١٩٩٤م.
- جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، جيهان عوض أبو العمرين، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم جامعة قطر، ٢٠١٣م.
- حدود السرد، جيرار جينت، ترجمة بنعيسى بوحالة، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢م.
- الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجاً، د/ محمد سعيد حسين مرعي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد ١٤، العدد ٣، نيسان ٢٠٠٧م.
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ٣، ٢٠٠٣م.
- دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٩٨٣م.

- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة، القاهرة، (د_ت).
- الزهد لابن أبي الدنيا، طبعة: دار ابن كثير، دمشق، الطبعة: الأولى، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنىات، د/إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- الشخصية في أعمال أحمد رفيق الروائية دراسة في ضوء المناهج النقدية، رسالة ماجستير إعداد/ سعد عودة، الجامعة الإسلامية - غزة، ١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٧م..
- صحيح مسلم، للإمام الحافظ أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، كتاب فضائل الصحابة، باب من فضائل أبي هريرة الدوسي، دار طبعة للنشر والتوزيع، ط١، الرياض، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.
- الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق د/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم، د/ صلاح الدين عبد التواب، طبعة الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥م.
- عقلاء المجانين والموسوسين، الحسن بن إسماعيل بن محمد، أبو محمد

- الضراب المصري (ت: ٣٩٢هـ) ، تحقيق: إبراهيم صالح، طبعة: الأردن/ دار البشائر، الطبعة: الأولى/عام: ١٤٢٤هـ = ٢٠٠٣م.
- عقلاء المجانين، أبو القاسم الحسن النيسابوري، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد بسيوني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
 - العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، د/ فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر، ط١، عمان - الأردن، ٢٠١٠م.
 - علم البيان، دراسة تحليلية لعلم البيان، د/ بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط٢، ١٩٩٨م.
 - فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، ندى حسن محمد، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد ٥١، ٢٠١٨م.
 - فن الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط١، ١٩٩٩م.
 - فن القصة القصيرة، د/ رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٦٤م.
 - فن القصة، د/ محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥م.

- الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، د/ ركان الصفدي، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١١م.
- فن كتابة القصة، حسين القباني، مكتبة المحتسب للنشر، عمان، ط٢، ١٩٧٤م.
- في مفهوم السردية ومكوناتها، عثمان مشاورة، مقال منشور بموقع ملحق الخليج الثقافي الإلكتروني، بتاريخ ٢١/٥/٢٠١٢م.
- في نظرية الرواية، د/ عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٤٠.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ط١، ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- القاموس المحيط، العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، ط٨، ١٤٢٦هـ_٢٠٠٥م.
- القبور، أبو بكر عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس المعروف بابن أبي الدنيا، تحقيق: طارق محمد سكلوع العمود، دار مكتبة الغرباء الأثرية، ط١، ال ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.
- القصة الجزائرية المعاصرة، د/ عبد الملك مرتاض، طبعة المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د-ط)، ١٩٧٧م.
- الكامل في التاريخ، عز الدين ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم

- محمد بن محمد الجزري (ت: ٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، طبعة: دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط١، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
- كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، محمد بن علي بن القاضي الفاروقي التهانوي، تحقيق د/ علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
 - لسان العرب، للإمام أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت.
 - مجابو الدعوة ، أبو بكر عبد الله بن محمد ابن أبي الدنيا، تحقيق: المهندس الشيخ زياد حمدان، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
 - مختار الصحاح، للإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، طبعة جديدة محققة، ط٣، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، طبعة مكتبة لبنان ١٩٨٦.
 - مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دليلة مرسلتي، دار الحداثة، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٥م.
 - مدخل إلى تحليل النص الأدبي، د/عبد القادر أبو شريف، حسين لافي قزق، ط٤، دار الفكر، عمان - الأردن، ٢٠٠٨م.
 - مدخل لدراسة السرد في شعر الحداثة، مقال منشور في موقع ميدل إيست أونلاين، بتاريخ الثلاثاء ٨/٩/٢٠١٥م، <https://middle-east-online.com>.

- المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، د/طه وادي، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر، الدوحة، ١٩٨٧م.
- المزهري في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تحقيق/ فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م.
- المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٧م.
- المعجم الفلسفي، مصطفى حسبية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.
- معجم اللغة العربية المعاصرة، د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م-١٤٠٥هـ.
- المعجم المفصل في الأدب، د/ محمد التونجي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- معجم لغة الفقهاء، محمد رواس قلججي، حامد صادق قنبيبي، دار النفائس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٨م.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، د/ لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢م.
- المنجد في اللغة، لويس معلوف، ط١٩، المطبعة الكاثوليكية، بيروت..

- المذهب في علم أصول الفقه المقارن، عبد الكريم بن علي النملة، مكتبة الرشد، الرياض، ط ١، ١٩٩٩م.
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، د/ سيد قطب، دار الشروق، ط ٨، القاهرة، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٧م.
- هواتف الجنان، أبو بكر عبد الله بن محمد بن عبيد البغدادي المعروف بابن أبي الدنيا، تحقيق محمد الزغلي، المكتب الإسلامي للنشر، ط ١، ١٩٩٥م.
- الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، تحقيق أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠م. فوات الوفيات، محمد بن شاكر، تحقيق إحسان عباس، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٧٣م.