أنماط تلقي السرد

في التراث النقدي

دراسة في أدب الجاحظ

الدكتور

عبد الواحد التهامي العلمي

أستاذ باحث ومترجم / المغرب

عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
2015

أنماط تلقي السرد

في التراث النقدي

دراسة في أدب الجاحظ

الدكتور

عبد الواحد التهامي العلمي

أستاذ باحث ومترجم من المغرب

دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

العنوان: اربد ـ شارع الجامعة ـ بجانب البنك الاسلامي

تلفون 7272272-009622

الفاكس 7269909-009622

المملكة الأردن

المقدمة

يصدر هذا الكتاب عن مبدإ يرى أن تَعَرُّفَ الأعمال الأدبية والتأريخ لها، يمكن أن يعتمد النظر في تتبع الآثار التي خلفتها في تاريخ تواصلها مع قرائها. وانطلاقا من هذا المبدإ المنهجي، ارتكزت قراءتنا لأدب الجاحظ على النظر في مختلف الآثار التي تواصلت مع نصوصه الأدبية، بحثا عن الأسئلة المثارة التي شغلت القراءات من قبيل: ما هي الآفاق التي تفاعلت تاريخيا مع أدب الجاحظ؟ وما هي السنن الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والثقافية التي تعاقبت على قراءته وتفسيره؟ وما هي الأنساق الثقافية الكبرى التي يكشف عنها أدبه تاريخيا؟ وما هي المعاني والتأويلات التي انجلى عنها أدبه في سياق تطوره التاريخي؟

كل هذه الأسئلة سنحاول معالجتها في هذا الكتاب الذي عنوناه بـ: "أدب الجاحظ والتلقي".

لقد وقع اختيارنا على أدب الجاحظ بوصفه يمثل طورا تأسيسيا في تاريخ النثر العربي، حيث لم يتوقف عن تحريك قراءات متباينة ومتعارضة، منذ القدم حتى اليوم. فالنظر في تاريخ هذا التلقي هو نظر في تاريخ التأويل وغناه، بالقدر نفسه الذي هو نظر في أدب الجاحظ الذي لا نستطيع فهمه وتقديره إلا تاريخيا؛ أي في ضوء علاقته بمتلقيه وقرائه التاريخيين.

لقد أبرز نثر الجاحظ منذ فترة مبكرة قراءات متباينة، وتفسيرات متعارضة، وأحكاما مختلفة. فبينما ارتاب فيه بعضهم ونعتوه بأسوأ النعوت، احتفى به بعضهم الآخر وأحاطوه بهالة من التقدير. وقد استمر هذا النثر في العصر الحديث حتَّى اليوم؛ فلا يزال يثير في القراء حوافز القراءة ويستفز أدواتهم المبتكرة والمتجددة وفق ما يمليه عليهم سياقهم التاريخي المتجدد. فمنذ الثلاثينات من القرن العشرين لم يتوقف المتلقي العربي عن قراءة هذا النثر مستجيبا في قراءته لما يتيحه له زمنه والشروط التاريخية والمعرفية التي تحدد وعيه. على هذا النحو كشف نثر الجاحظ عن وجوه عدَّة في سياق القراءات المتعددة التي تعاقبت عليه. فقد قُرِئَ بوصفه رائدا للقصة الواقعية في النثر العربي، كما قرئ بوصفه أديبا يغوص في خبايا

النفس البشرية، وقرئ بعد ذلك في ضوء الأدوات المنهجية المستجدة في الحقل النقدي العربي الحديث من بنيوية وأسلوبية وبلاغية وحجاجية.

يروم هذا الكتاب دراسة أدب الجاحظ من زاوية التلقي؛ أي دراسة أنماط التلقي التي تصدت لقراءة هذا النثر، وبذلك لم يكن هدفنا دراسة أدب الجاحظ في المقام الأول، بقدر ما كان يتمثَّل في الكشف عن الدور الذي تضطلع به القراءة ويضطلع به التلقي في إعادة خلق الأعمال الأدبية وتحديد معناها وقيمتها عبر التاريخ. وقد أردنا من هذا البحث أن نثبت ذلك التصور الذي يرى أن قراءة أي نص محكومة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي.

إننا نصدر في بناء هذا البحث عن منظور جمالية التلقي، حيث لا ينفصل النص المقروء عن تاريخ تلقيه. فتاريخ التلقيات المتصل بعمل ما، هو الذي يمكِّننا من فهمه وإدراك ما ينطوي عليه من أسرار ودلالات وأسئلة. من هنا لم يكن تلقي أي نص سوى مشروع قراءة ناقصة يرتبط هو الآخر بوجود نص يوصف بأنه وجود غير تام . إن السمة التي يتميز بها العمل الأدبي والمتمثلة في وجوده الناقص، والسمة التي تميِّز القراءة باعتبارها لا تنفصل عن وجودها التاريخي هو ما يجعل الأعمال الأدبية مشرعة دوما على قراءات متباينة ومتعددة. وتعدد هذه القراءات يمثل في حد ذاته خاصية الأعمال الأدبية.

إن دراسة أدب الجاحظ من زاوية تلقِّيه، ليس دراسة للقراءة فقط، ولكنها دراسة لأحد أبعاد هذا الأدب؛ فنحن نتحاور مع هذا الأدب من خلال القُرَّاءِ الذين تعاقبوا على دراسته؛ إن قراءاتهم جزء من بنية أدب الجاحظ. على هذا النحو، نتمثل دراسة أنماط تلقي نثر الجاحظ، بدءا من صيغ التلقي الأولية في زمن الجاحظ وما بعده، وصولا إلى صيغ التلقي الحديثة؛ وهو ما أتاح لنا فرصة ثمينة لمعاينة آفاق التلقي المتحولة التي كانت تستجيب في حوارها مع نثر الجاحظ للآفاق التاريخية المتحولة. والحق أن هذا النثر لم يكن يستطيع أن يكشف عن كنوزه ومعانيه وأسراره لولا تغير آفاق القراءة؛ حيث يملي كل أفق على قارئه أدوات واستراتيجيات تعمل على إضاءة ما كان مطويا وخفيا عن أنظار القراء السابقين.

إن دراسة أدب الجاحظ من زاوية نظرية التلقي هي بمثابة قصة يرويها مؤرخ الأدب عن المعاني التي راكمها القراء عبر تاريخ القراءة؛ وهي معان تمثل حصيلة تفاعل هذا الأدب

مع القراء. أي إن حقيقة أدب الجاحظ لن تكون متمثلة في بنيته الداخلية الثابتة، ولكن في بنيته المتحركة والمتفاعلة تاريخيا.

إن معاينة تاريخ التلقيات لنثر الجاحظ يسمح لنا -كما قلنا سابقا- بدراسة هذا النثر من زاوية كان يعتقد أنها غير مجدية، لأنَّ ما تحقق من نتائج مرتبط بأصحابها ولا علاقة له بالنص المقروء. وواضح أنَّ هذا الرأي يتناسى أنَّ أي قراءة مهما تكن خاضعة لصاحبها ولسياقه التاريخي، فإنها جزء من كيان النص. من هنا، فإنَّ أي قارئ معاصر لا يمكن أن ينطلق في فهمه للنص، سوى من اعتبار يرى أن هذا النص أصبح جزءا لا يتجزَّأُ من نسيج القراءات التي أنجزت حوله.

وقد عملنا على فحص ومعاينة أنماط من القراءات التي أنجزت حول أدب الجاحظ، بدءا من التلقيات المبكرة في تراثنا، مرورا بالتلقيات التي أنجزت في الثلث الأول من القرن العشرين، ووصولا إلى التلقيات التي نشطت في الفترة المتأخرة مع ظهور قراءات توسلت بأدوات منهجية حديثة؛ فصور الأدباء في أذهاننا، هي في واقع الأمر صور صنعتها مختلف التلقيات التي تفاعلنا معها.

وهكذا عملنا على تجسيد هذا المنهج في صياغتنا لمادة هذا البحث، حيث اقتضى منا ذلك تقسيمه إلى ثمانية فصول تناولت القراءات التي واكبت أدب الجاحظ منذ عصره حتى الآن، إذ تبيَّن لنا أن هذه القراءات يمكن تصنيفها وفق المعايير والضوابط المنهجية التي خضعت لها؛ وهو الأمر الذي ترتب عليه الكشف عن "أنماط من القراءات" تكفل البحث برصدها وتحليلها.

***

لقد صدرنا في صياغة فصول البحث عن رؤية منهجية تقر بأن كل قراءة هي حصيلة تفاعل الأسئلة والأجوبة؛ فأدب الجاحظ هو ثمرة الأسئلة التي طرحت عليه في تاريخه. وهكذا عمدنا إلى النظر في هذه القراءات أو تصنيفها وفق الأسئلة المركزية التي

صدرت عنها؛ حيث تبين لنا أنها تمحورت حول: البعد الأخلاقي والبعد الاجتماعي وحول أبعاد نصية من قبيل السرد والأسلوب والحجاج والتصوير والتصنيف والتجنيس، كما تمحورت حول إظهار انفتاح نصوص الجاحظ على التأويل.

وإذا كان كل بحث يعتمد على مشرف يوجهه وينير سبله المتشعبة، فإنني قد وجدت في أستاذي وصديقي الدكتور محمد مشبال، أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، جامعة عبد المالك السعدي، خير موجه ومعين، فإليه جزيل الشكر، وصادق الامتنان، وجميل العرفان.

الفصل الأول

القراءة الأخلاقية

الفصل الأول

القراءة الأخلاقية

نسعى في هذا الفصل إلى إبراز تلقي القدماء لنثر الجاحظ وأحكامهم عليه بناء على آفاق انتظاراتهم. وقد تمكنَّا من الوقوف على مجموعة من المواقف والآراء متفرقة في ثنايا مؤلفاتهم، سواء منهم الذين عاصروه أو عاشوا بعده. فقمنا بفحصها لأجل الوقوف على وجهات نظرهم ومواقفهم من أدب الجاحظ، كأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري في كتابه (تأويل مختلف الحديث[1])، و شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي في (معجم الأدباء[2])، وعلي بن محمد بن العباس أبي حيَّان التوحيدي في كتابه (البصائر والذخائر[3])، وأحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلكان في (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان[4])، وأبي إسحق إبراهيم بن يحيى بن علي الكتبي المكنَّى بالوطواط في كتابه (غرر الخصائص الواضحة وغرر النقائص الفاضحة[5])، و القاضي أبي علي المحسن بن أبي القاسم التَّنُوخي في كتابه (الفرج بعد الشدَّة[6])، والإمام الحافظ شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني في كتابه (لسان الميزان[7])، والإمام شهاب الدين أبي الفدء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي في كتابه (البداية والنهاية[8])، وأبي منصور عبد القاهر بن طاهر محمد البغدادي في كتابه (الفرق بين

---

(1) تحقيق محمد النجار، القاهرة، 1966

(2) ج 8، وج16، مراجعة وزارة المعارف العمومية، مصر، دار المأمون مصر، الطبعة الأخيرة، سنة 1936.

(3) تحقيق: إبراهيم الكيلاني، ج1، وج 2، مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، سنة، 1964.

(4) ج3، النهضة المصرية، 1948.

(5) مطبعة بولاق، 1284 هـ

(6) ج1، وج7، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1955.

(7) ج4، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، الطبعة الثانية، بيروت لبنان، 1971.

(8) ج11، تحقيق علي شيري، دارإحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1988.

الفـرق[1])، وأبـي عبـد الله حمـزة بـن الحـسن الأصـفهاني في كتابـه (التنبيـه علـى حـدوث التصحيف[2])، والفقيه المتكلم أبـي المظفـر الإسـفراييني في كتابـه (التبـصير في الـدين وتمييـز الفرقة الناجية عن الفرق الهالكين[3])، وأبي الحسن بن الحسين بـن علـي المـسعودي في كتابـه (مروج الذهب ومعادن الجـوهر[4])، وأبـي الفـضل أحمـد بـن الحـسين بـن يحيـى بـن سـعيد المعروف ببديع الزمان الهمذاني في كتابه (المقامات[5])، ومصطفى بن عبـد الله حـاجي خليفـة في كتابه (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون[6]).

والقاسم المشترك بين هذه المؤلفات التي أشارت إلى أدب الجاحظ، هو صـدورها عـن معيار أخلاقي وديني في الحكم والتقويم.

***

1- الجاحظ في مرآة القدماء:

لقد تباينت مواقف القراء القدماء وتعارضت أحكامهم؛ فبينما سار بعضهم في اتجـاه تقريظ أدب الجاحظ وإبراز محاسـنه ومكانتـه، قـام بعـضهم بهجـاء نثـره والتعـرض لمـساوئه ومثالبه وإبراز عيوبه، واختار آخرون موقفا وسطا بين التقريظ والتعييب.

أشار كثير من القراء القدامى إلى مقدرة الجاحظ البيانية، وثقافتـه الواسـعة، ومعارفـه الغزيرة، وإحاطته بعلوم عصره كلها، وتآليفـه الـتي تتـسم بالموسـوعية. ومـن بيـنهم خـصمه اللدود ابن قتيبة[7]. أما أبوحيان التوحيدي (تـ 414هـ) فقد ألف كتابا يشيد ببلاغته وبراعتـه

---

(1) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية، بيروت، لبنان، سنة 1990.

(2) تحقيق محمد أسعد طلس، دمشق، 1968.

(3) تحقيق محمد زاهد الكوثري، القاهرة، 1960.

(4) شرح وتقديم مفيد قميحة، ج 4، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

(5) تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت.

(6) بإشراف هيئة البحوث والدراسات في دار الفكر، المجلد الثاي، دار الفكر، بيروت لبنان.

(7) ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق محمد النجار، مرجع مذكور.

وبيانه سماه (تقريظ عمرو بن بحر[1]). كما أنه نقل في كتاب (البصائر والذخائر) نصا يدل على إعجاب ثابت بن قرة ببيانه وسعة علمه وثقافته: "فسبحان من سخَّر له البيان وعلَّمه، وسلَّم في يده قَصب الرهان وقدَّمه، مع الاتساع العجيب، والاستعارة الصائبة، والكتابة الثابتة، والتصريح الْمُغني، والتعريض الْمُنْبي، والمعنى الجيد، واللفظ المفخم، والطلاوة الظاهرة، والحلاوة الحاضرة، إن جَدَّ لم يُسْبَق، وإن هَزَلَ لم يُلْحَق، وإن قال لم يُعَارَض، وإن سكت لم يُعْرَض له"[2].

إن نظرة التوحيدي إلى نثر الجاحظ الأدبي كانت نظرة إعجاب حتى إنه لا يكاد يخفي ولعه ببلاغته التي تتميز ببعدها العملي والنفسي والفكري: "أنا ألهج –أيَّدك الله- بكلام أبي عثمان ولي فيه شركاء من أفاضل الناس فلا تنكر روايتي لكلامه فإن لي فيه شفاء، وبه تأدبا ومعرفة"[3]. وفي السياق نفسه يؤكِّد رأي ثابت بن قرَّة الذي أورده في كتابه (البصائر والذخائر): "وأبو عثمان الجاحظ، فإنك لا تجد مِثْلَهُ، وإن رأيت ما رأيت رجلا أسبقَ في ميدان البيان منه، ولا أبعدَ شَوْطاً، ولا أَمَدَّ نَفَساً، ولا أقوى منه، إذا جاء بيانُه خجل وجهُ البليغ المشهور، وكَلَّ لِسَانَ الْمُسْحَنْفِرِ[4] لصَّبُور، وانتفخ سحر العارم[5] الجسور، ومتى رأيت (ديباجة كلامه رأيت) حَوْكاً كثيرَ الوَشْي، قليلَ الصَّنعة، بعيدَ التكلُّف، حلوَ الْمَجنى، مليحَ العَطَل، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقَّة كرقَّة الهواء، وحلاوة كحلاوة النَّاطِل"[6][7].

ومن الأقوال المشيدة بالجاحظ ما أورده ياقوت الحموي (تـ 626هـ) في (معجم الأدباء) من أحاديث، فقد جاءت على لسان أبي هفَّان إشارة فيها تعلق الجاحظ بالكتب وحبه الشديد لها، إلى درجة أنه كان يقرأ كل كتاب يقع بين يديه: "لم أر قط ولا سمعت من

---

(1) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج 8، مرجع مذكور، ص.150.

(2) أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج 1، مرجع مذكور، ص.233.

(3) أبو حيَّان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج 2، مرجع مذكور، ص. 279.

(4) المسحنفر: المستحضر. اسحنفر الخطيب في خطبته: جد فيها واحتشد (الأساس)، وفي القاموس مضى واتسع، ومنه ول الحريري في المقامات: "ثم أخذ واسحنفر، وكتب على الزبد بالمزعفر". ومن معاني "اسحنفر" أيضا: اجتهد وشمَّر للكتابة.

(5) العارم= العالم.

(6) الناطل= الجرعة من الماء واللبن والنبيذ. وقيل هي الخمر عامة.

(7) أبو حيَّان التوحيدي، البصائر والذخائر،ج1، مرجع مذكور، ص. 231-232.

أحب الكتب والعلوم أكثر من الجاحظ، فإنه لم يقع بيده كتاب قط إلا استوفى قراءته كائنا ما كان، حتى إنه كان يكتري دكاكين الورَّاقين ويبيت فيها للنظر"[1].

أما المرزباني (تـ 384هـ) فأشار إلى انتمائه إلى فرقة المعتزلة، وإلى ثقافته الواسعة وتبحره في العلم، وإلى مؤلفاته الكثيرة، ومكانته العلمية والأدبية والكلامية. "قال المرزباني: قال أبو بكر أحمد بن علي: كان أبو عثمان الجاحظ من أصحاب النَّظَّام، وكان واسع العلم بالكلام، كثير التبحر فيه شديد الضبط لحدوده، ومن أعلم الناس به وبغيره من علوم الدين والدنيا، وله كتب كثيرة مشهورة جليلة في نصرة الدين، وفي حكاية مذهب المخالفين، وفي الآداب والأخلاق، وفي ضروب من الجد والهزل، وقد تداولها الناس وقرأوها وعرفوا فضلها. وإذا تدبَّر العاقل المميز أمر كتبه علم أنه ليس في تلقيح العقول وشحذ الأذهان، ومعرفة أصول الكلام وجواهره، وإيصال خلاف الإسلام ومذاهب الاعتزال إلى القلوب- كتب تشبهها، والجاحظ عظيم القدر في المعتزلة وغير المعتزلة من العلماء الذين يعرفون الرجال ويميزون الأمور"[2].

وأمّا ثابت بن قرَّة (تـ 288هـ) فيشيد بالجاحظ إشادة كبيرة ويعلي من قدرته البيانية والحجاجية. "حدثنا أبو سعيدٍ السِّيرَافِي–وهمُّك مِنْ رَجُلٍ، وناهيك- من عالم، وشَرْعُكَ من صَدُوقٍ –قال: حدَّثنا جماعةُ من الصَّابئين الكتَّاب: أن ثابتَ بْنَ قُرَّةَ قال: ما أَحْسُدُ هذه الأمة العربية إلا على ثلاثة أنْفُسٍ فإنه:

عَقِمَ النِّسَاءُ فَلا يَلِدْنَ شَبيهَهُ إنَّ النِّسَاءَ بِمِثْلِهِ عُقْمُ

فقيل له: أَحْصِ لنا هؤلاء الثلاثةَ. قال: أوَّلُهم عمر بن الخطاب... والثاني الحسن البصري... والثالث أبو عثمان الجاحظ، خطيبُ المسلمين، وشيخُ المتكلمين... إن تكلَّم حاكى سَحْبَانَ في البلاغة، وإن ناظر ضَارع النَّظَّام في الجدال، وإن جدَّ خرج في مِسْكِ عامِر

(1) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج 16، مرجع مذكور، ص. 75.

(2) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16، مرجع مذكور، ص 75-76.

بنِ عبدِ قيسٍ، وإن هزل زاد على مَزْيَدٍ حبيبِ القلوب ومِزَاجِ الأرواحِ، وشيخِ الأدبِ ولسانِ العربِ... جمع بين اللسان والقلم، وبين الفطنة والعلم، وبين الرأي والأدب، وبين النثر والنظم، وبين الذكاء والفهم..."[1].

لقد أشار ياقوت الحموي -تعقيبا على قول ثابت بن قُرَّة- إلى أنه كان موضوعيا في حكمه على الرغم من كونه ينتمي إلى الصابئة، و"لا يرى للإسلام حرمة ولا للمسلمين حقًّا". لقد قال قولا حقا بعيدا عن العصبية، وقد أخذه العجب من رجل لا ينتمي إلى ملة الإسلام والعرب، وقد "أبصر الحقَّ بعين لا غشاوة عليها من الهول"، ومع ذلك قدَّم لنا صورة مشرقة عن عمر بن الخطاب، والحسن البصري، والجاحظ، كلها إعجاب بهذه الشخصيات الإسلامية وتقريظ لها، حتى إنَّه من فرط ذلك لم يخف حسده للأمة العربية التي أنجبت مثل هذه الشخصيات[2].

وأما أبو الفضل محمد بن الحسين بن العميد (تـ 360هـ) فأشار إلى بلاغة الجاحظ وفصاحته وبيانه وذلاقة لسانه وقوة بديهته وحجاجه. يقول: "ومن كتاب هلالٍ قال أبو الفضل ابن العميد: ثلاثة علوم الناسُ كلُّهم عِيَالٌ فيها على ثلاثة أنفس: أما الفقه فعلى أبي حنيفة... وأما الكلام فعلى أبي الهُذَيْلِ، وأما البلاغةُ والفصاحةُ واللَّسَنُ والعَارضَةُ[3]، فعلى أبي عثمان الجاحظ"[4].

ومما يثبت أيضا مقدرته البيانية النص الآتي: "قيل لأبي هفَّان لم لا تهجو الجاحظ وقد ندد بك وأخذ بمُخَنَّقِكَ فقال: أمِثلي يُخْدَع عن عقله، والله لو وضع رسالة في أرنبة أنفي لما أمست إلا بالصين شُهْرَةً، ولو قلتُ فيه ألفَ بيتٍ لما طَنَّ منها بيت في ألف سنة"[5].

وفي الاتجاه نفسه يثني ابن خلكان (تـ 681هـ)، في كتابه (وفيات الأعيان) على الجاحظ ويقرِّظ كتبه في قوله: "أبو عثمان بن بحر بن محبوب الكناني، الليثي المعروف بالجاحظ

---

(1) نفسه، من ص.95 إلى 98.

(2) نفسه ، ص. 98-99.

(3) العارضة=البيان واللسن وقوة البديهة.

(4) معجم الأدباء، ج16، مرجع مذكور، ص. 102-103.

(5) نفسه، ص.99.

البصري، العالم المشهور، صاحب التصانيف في كل فن... ومن أحسن تصانيفه وأمتعها كتاب (الحيوان)، فلقد جمع فيه كل غريبة... وكذلك كتاب (البيان والتبيين)، وهي كثيرة جدا"[1].

وإذا كان موقف هؤلاء القراء تقريظيا، فإن مواقف أخرى كثيرة اتسمت بالتحامل على الجاحظ؛ فقد أشارت هذه المواقف إلى شخصية الجاحظ الخِلقية والخُلُقية والعلمية؛ فوُصف بدمامة الصورة، وقبح الوجه ونتوء العينين، كما جاء في هجاء أحمد بن سلامة الكتبي الذي جعله أكثر قبحا من الخنزير:

لَوْ يُمْسَخُ الْخِنْزِيرُ مَسْخاً ثَانِياً ... مَا كَانَ إِلاَّ دُونَ قُبْحِ الْجَاحِظِ
وَإِذَا الْمِرْآةُ جَلَّتْ عَلَيْهِ وَجْهَهُ ... لَمْ تَخْلُ مُقْلَتُهُ بِهَا مِنْ وَاعِظِ [2]

ووصف من الناحية الخُلُقية ببعض الصفات كنكران الجميل، وانعدام الرضى بالواقع والحياة، وانتقاد عيوب الناس والمجتمع وتعدادها، وسوء النوايا وفسادها، وخبث النفس وغموضها، كما يتضح ذلك في قول التَّنُوخي (تـ 384هـ): "وجدت في بعض الكتب أن الجاحظ أنفذ إلى أحمد ابن أبي دُؤَاد بعد نكبة محمد بن عبد الملك الزيَّات مقيَّدا في قميص رثٍّ فأوقف بين يديه ليأمر فيه بأمره فقال له ابن أبي دُؤَاد: والله ياعمرو ما علمتك إلاَّ سبَّابا للنعمة، جاحدا للصنيعة، معدِّدا للمثالب، مخفيا للمناقب، وأنَّ الأيام لا تُصلح مثلك، لفساد طَوِيَّتِك وسوء اختيارك"[3].

ومن الناحية الدينية، ذكرت هذه القراءات انحرافه المشهور عن الدين وعن القيم الأخلاقية كمذهبه في ترك الصلاة ، أو استخفافه بالتعاليم الدينية؛ فقد ورد في قول التَّنُّوخِي: "أخبرنا علي ابن أبي علي. قال: حدثنا محمد بن العباس الخزَّاز قال: حدثنا أبوبكر محمد بن

---

(1) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج3، مرجع مذكور، 140-144.

(2) أبو إسحق إبراهيم بن يحيى بن علي الكتبي: الوطواط، غرر الخصائص الواضحة وغرر النقائص الفاضحة، مرجع مذكور، ص. 184-185.

(3) التنوخي، الفرج بعد الشدة، ج1، مرجع مذكور، ص82-83.

القاسم الأنباري. قال: حدثنا أبو عمر أحمد بن أحمد السَّوْسَنْجَرْدِي العسكري قال: حدثني ابن أبي الدَّيَّال المحدث بِسُرَّ مَنْ رَأَى قال:

حضرتُ وليمة حضرها الجاحظ وحضَرَتْ صلاةُ الظهر فصلينا وما صلَّى الجاحظ. وحضرت صلاة العصر فصلينا وما صلَّى الجاحظ. فلما عزمنا على الانصراف. قال الجاحظ لرب المنزل إني ما صليت لمذهب أو سبب أخبرك به، فقال له، أو فقيل له: ما أظن أن لك مذهبا في الصلاة إلا تركها"[1].

ويتعرض ابن قتيبة (تـ 276هـ) إلى مسألة استخفاف الجاحظ بالدين مبرزا بعض مظاهر هذا الاستخفاف، التي تتمثل في استهزائه بالحديث النبوي، و بالحجر الأسود الذي زعم أنه كان أول الأمر أبيض فسوَّده المشركون، وقد كان من الواجب أن يبيِّضه المسلمون بعد إسلامهم"[2]. ومن المعروف أن ابن قتيبة ينتمي عقديا إلى أهل السنة، ولأجل ذلك يرجح أن يكون ذلك سببا لموقفه هذا من الجاحظ المعتزلي، وهو الموقف الذي ينكر فيه فضائله وآراءه.

يقول ابن قتيبة: "...وهو -مع هذا- من أكذب الأمة، وأوضعهم لحديث، وأنصرهم لباطل"[3].

ووقف عديد من القراء على تصحيفه. ومن بينهؤلاء حمزة بن الحسن الأصفهاني (تـ 360هـ)، الذي يعد من القراء الذين تتبعوا ثغرات الجاحظ، مشيرا إلى التصحيف الموجود في نثره، وكأنه أراد بذلك، التهوين من شأن بلاغته والإشارة إلى قلة فهمه، وقصوره في إدراك المعاني. يقول: "سمعت ابن دريد يقول: وجدت للجاحظ في كتاب البيان تصحيفا شنيعا في الموضع الذي يقول فيه: حدثني محمد بن سلام الجمحي، قال سمعت يونس يقول: ما جاءنا عن أحد من روائع الكلام ما جاءنا عن النبي ﷺ، وإنما هو عن البَتِّيّ أي عن عثمان البَتِّي، فأما النبي ﷺ فلا شك عند المِلِّي والذِّمِّي أنه كان أفصح الخلق،

---

(1) التنوخي، الفرج بعد الشدة، ج7، مرجع مذكور، ص.52.

(2) ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، مرجع مذكور، ص. 59-60.

(3) ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، مرجع مذكور، ص. 59-60.

قال ابن دريد: وأخطأ في هذا الكتاب في تفسير قول مالك بن أسماء بن خارجة حين وصف جارية:

مَنْطِـــقٌ رائـــعٌ وَتَلْحَـــنُ أحْيـــا نـاً وَخَيْـرُ الْحَـدِيثِ مَـا كَـانَ لَحْنـاَ

فقال الجاحظ: يستطرف من الجارية أن تكون غير فصيحة، وأن يعتري منطقها اللحن، قال ابن دريد: وليس معنى اللحن ههنا ما ذكر، وإنما أراد أنها تتكلم بالشيء وتريد غيره من ذكائها وفطنتها. وهذا كما قال الله تعالى: "وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ القَوْلِ"[1].

أما قراءة عبدالقاهر البغدادي (تـ469هـ) فعملت على تجريد الجاحظ من صفة الإنسانية لـ"جهالاته في ضلالاته". يقول: "ذكر الجاحظية: هؤلاء أتباع عمرو بن بحر الجاحظ الذين اغترُّوا بحسن بيان الجاحظ في كتبه التي لها ترجمة تروق بلا معنى واسم يهول، ولو عرفوا جهالاته في ضلالاته لاستغفروا الله تعالى من تسميتهم إياه إنسانا، فضلا عن أن ينسبوا إليه إحسانا"[2].

وإذا كان ابن كثير الدمشقي (تـ774هـ)، في كتابه (البداية والنهاية)، قد تحامل على الجاحظ، إلا أنه مع ذلك أبدى إعجابه بعقله وموسوعيته وذكائه وقيمة مؤلفاته؛ فقد أشار إلى اعتزاله، ولقبه، وبشاعة منظره، ورداءة اعتقاده، وخروجه عن الطريق القويم، كما أشار إلى شخصيته العلمية والأدبية ومكانة كتبه وقيمتها. يقول: "...الجاحظ المتكلم المعتزلي، وإليه تنسب الفرقة الجاحظية لجحوظ عينيه، ويقال له الحدقي، وكان شنيع المنظر، سيئ المخبر، رديء الاعتقاد، ينسب إلى البدع والضلالات، وربما جاز بعضهم إلى الانحلال حتى قيل في المثل: (ياويح من كفره الجاحظ). وكان بارعا فاضلا قد أتقن علوما كثيرة، وصنف كتبا جمَّة تدل على قوة ذهنه وجودة تصرفه. ومن أجلِّ كتبه كتاب (الحيوان) و(البيان والتبيين)"[3].

---

(1) حمزة بن الحسن الأصفهاني، كتاب التنبيه على حدوث التصحيف، مرجع مذكور، ص.91-92.

(2) عبدالقاهر البغدادي، الفرق بين الفرق، مرجع مذكور، ص. 177.

(3) ابن كثير، البداية والنهاية، ج11، مرجع مذكور، ص. 25.

وأورد ابن حجر قولين يكشفان عن موقفين يجمعان بين الثناء والتعييب؛ فيشيران إلى سلاسة لغته، وعذوبة بيانه، واتساع معرفته، إلى جانب ضلاله ، وهزله، وكذبه: "وقال ابن حزم في (الملل والنحل): كان أحد المجَّان الضلاَّل، غلب عليه الهزل، ومع ذلك فأنا ما رأيت له في كتبه تعمد كذبة يوردها، مثبتا لها، وإن كان كثيرا لا يراد لكذب غيره. وقال أبو منصور الأزهري في مقدمة (تهذيب اللغة)، وممن تكلم في اللغات بما حصره لسانه وروى عن الثقات ما ليس من كلامهم الجاحظ، وكان أوتي بسطة في القول، وبيانا عذبا في الخطاب، ومجالا في الفنون، غير أن أهل العلم ذبوه وعن الصدق دفعوه"[1].

2- نثر الجاحظ والنقد الأخلاقي والديني

في هذا السياق سنتطرق إلى النصوص التي تناولت نثر الجاحظ بالنقد على أساس أخلاقي. فنحن نجد قراءات انتقدت الجاحظ من الناحية الأخلاقية، كقراءة ابن قتيبة، وقراءة عبدالقادر البغدادي والإسفراييني.

يقول ابن قتيبة: "ويستهزئ من الحديث استهزاء لا يخفى على أهل العلم، كذكره كبد الحوت وقرن الشيطان وذكر الحجر الأسود وأنه كان أبيض فسوَّده المشركون، وقد كان يجب أن يبيضه المسلمون حين أسلموا. ويذكر الصحيفة التي كان فيها المنزل في الرضاع تحت سرير عائشة فأكلتها الشاة. وأشياء من أحاديث أهل الكتاب في تنادم الديك والغراب ودفن الهدهد أمه في رأسه وتسبيح الضفدع وطوق الحمامة وأشباه هذا مما سنذكره فيما بعد إن شاء الله. وهو مع هذا من أكذب الأمة وأوضعهم لحديث، وأنصرهم لباطل"[2].

يظهر من مضمون هذا النص أن ابن قتيبة ينتقد الجاحظ على أساس المعيار الديني؛ فهو، في رأيه، يستخف بالخطاب الديني ويستهزئ به. كما أنه يعيب عليه توجه كتاباته إلى فئة من المتلقين لا يعتد بهم في نظره:"وتجده يقصد في كتبه للمضاحيك العبَّث يريد بذلك استمالة

---

(1) ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، ج4، مرجع مذكور، ص.357.

(2) ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، مرجع مذكور، ص.57.

الأحداث وشرَّاب النبيذ"[1]. والحق أن هذا المعيار يقيد حرية الكاتب في تناول مثل هذه الموضوعات وفي التعبير عن أفكاره وآرائه. "وهذا المعيار هو الذي يفسر رفضه لنثر الجاحظ الذي اشتمل على الهزل والمجون، لأنه يتوجه إلى صنف من المتلقين لا يقعون في دائرة المسؤولية الدينية كـ"الأحداث وشرَّاب النبيذ الذين يريد استمالتهم في كتبه التي قصد فيها "للمضاحيك العبَّث"[2].

ويرى عبد القاهر البغدادي أن خوض الجاحظ في موضوعات هامشية أو ظواهر منحرفة، هو أمر عديم الفائدة، ومفسد للأخلاق، ومناف للدين. يقول: "وأما كتبه المزخرفة فأصناف: منها كتاب في "حيل اللصوص" وقد علَّم بها الفَسَقة وجوه السرقة، ومنها كتابه في (غش الصناعات) وقد أفسد به على التجار سلعهم، ومنها كتابه في (النواميس) وهو ذريعة للمحتالين يحتلبون بها ودائع الناس وأموالهم، ومنها كتابه في (الفتيا) وهو مشحون بطعن أستاذه النظام على أعلام الصحابة، ومنها كتبه في (القحاب، والكلاب، واللاطة) وفي (حيل المكدين)... ومنها كتاب(طبائع الحيوان) وقد سلخ فيه معاني كتاب (الحيوان) لأرسطو طاليس... ثم إنه شحن الكتاب بمناظرة بين الكلب والديك. والاشتغال بمثل هذه المناظرة يضيع الوقت بالغثِّ، ومن افتخر بالجاحظ فقد سلمناه إليه"[3].

ومن القراء الذين تبنوا أيضا موقفا أخلاقيا من نثر الجاحظ، الإسفراييني (تـ471هـ)؛ فقد أعلن عن موقفه الرافض للمناظرات الخيالية، التي عقدها الجاحظ في كتابه (الحيوان)، كما أظهر أن كل ما كتبه عن الحيوان، لم يكن من ابتكاره، وإنما سرق مواده وأصوله من كتاب أرسطو، ومن كتاب المدائني. يقول: "وأما تصانيفه فمن تعرف ما فيها، وتأمل معانيها، ومقاصده فيها، علم أنه لا يشتغل بتصنيف أمثالها إلا من لا خلاق له ولا مروءة، فإن أعلى تصانيفه كتاب طبائع الحيوان وقد بيَّنا مقصوده فيه، وذلك من نشر المقاصد

---

(1) نفسه، ص57.

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2010، ص. 104.

(3) عبد القاهر البغدادي، الفرق بين الفرق، مرجع مذكور، ص. 177.

وكيف كان، وقد سرق أصوله من كتاب أرسطوطاليس ومن كتاب المدايني الذي صنفه في منافع أصناف الحيوان، ولم يورد فيه شيئا من كيسه ولا من ذات نفسه إلا أبياتا ضمها إليها قالتها العرب في معانيها، زيَّن بها حشو كتابه، وأودعه مناظرة الكلب والديك، والكلب والهرة، والكلب والذئب، وما أشبه ذلك. والعاقل لا يضيع وقته بمثله. فإن شغل الوقت بأمثاله نوع من المقت"[1].

فالإسفراييني يرى أن كتب الجاحظ تعلم الرذيلة وتمرق عن جادة الصواب وتعاليم الدين. يقول: "ومن كتبه كتاب (حيل اللصوص) يعلم اللصوص فيها الحيل التي يتوصلون بها إلى الفساد بمدحهم بالشطارة، ويزعم أنها من مروءتهم ويمدحهم باختيار الغلمان على النسوان وبأنهم يلعبون بالنرد والشطرنج ويحثهم على القمار ويزعم أنه من المروءة ومن الآداب المرضية. ومن عدَّ الدَّعارة والشَّطارة من المروءة وزيَّنها وحثَّ عليها فقد خالف الشريعة والمروءة، لأن المسلمين أطبقوا على أن من كانت هذه طريقته كان مذموما في الشريعة والمروءة"[2].

كما أنه يتهم الجاحظ بالتشجيع على الغش والخيانة في كتابه المصنف في هذا الموضوع. يقول: "ومن كتبه ما صنفه في غش الصناعات أفسد بذلك على المفسدين أموالهم وحث بذلك على الغش والخيانة. ومن كتبه كتاب (الفتيا) طعن فيه على الصحابة كما يليق بديانته"[3].

لقد تحامل الإسفراييني على الجاحظ وعلى مؤلفاته، التي رأى فيها أنه لم يترك فيها موضوعا إلا طرقه وحلله من جميع جوانبه، كيفما كان هذا الموضوع، وكيفما كانت أغراضه وأهدافه؛ فهو يكتب عن الطبقات المهمشة في المجتمع، ويكتب في القضايا التي قد تبدو تافهة كالغش والدعارة واللواط والسرقة والكدية. وهكذا نستنتج أن حكم الإسفراييني على نثر الجاحظ كان حكما دينيا وأخلاقيا. يقول: "ومن كتبه ما صنفه في وصف الكلاب، والقحاب،

---

(1) الإسفراييني، التبصير في الدين وتمييز الفرقة الناجية عن الفرق الهالكين، مرجع مذكور، ص 50-51.

(2) نفسه.

(3) الإسفراييني، التبصير في الدين وتمييز الفرقة الناجية عن الفرق الهالكين، مرجع مذكور، ص.50-51.

والمغنين، وحيل الماكرين، ولا يفتخر بمثل هذه الكتب إلا من كان مثله لا خلاق له في دين ولا مروءة، وكان مع هذه البدع الفاحشة كريه المنظر"[1].

ومن اللافت للنظر أن ابن قتيبة وعبدالقاهر البغدادي ينطلقان من إطار محدد ومحصور أو "قوالب" ينبغي للكاتب أن يتقيد بها، تتسم بمعايير مضبوطة ومحددة لا يجوز له تجاوزها أو الخروج عنها؛ مثل حصر الكتابة في الموضوعات والأشكال الجدية ورفض الموضوعات الهزلية؛ فالجاحظ بحسب منظور هؤلاء كان عليه "ألا يكتب في موضوعات منافية للأخلاق ومبادئ الدين... هذه النظرة التي تطابق بين الكتابة والسلوك، وترى في الأدب امتدادا للخطاب الديني الذي يلقن الناس مبادئ السلوك المثالي، هي التي تفسر رفض ابن قتيبة والبغدادي وغيرهما الموضوعات والأشكال التي استحدثها الجاحظ في النثر العربي. وهي نظرة تقوم على التطابق بين التخييل والواقع، وتغليب الوظيفة العملية للأدب على حساب الوظيفة الجمالية. والنتيجة الطبيعية لهذا التصور هي النظر إلى هذه الموضوعات في نثر الجاحظ (الغش والسرقة والكدية واللواط والدعارة...) بوصفها ظواهر سلوكية موسومة بالانحراف، وليست صورا أدبية أو خطابات تخييلية ينبغي تقييمها بقوانين الأدب والتخييل"[2].

هكذا يتبيَّن أن الإطار العام للكتابة في تصور هؤلاء القراء كان الابتعاد عن تناول الظواهر التي تخدش الحياء العام العلني، ووجوب احترام المقدس، وجعل السلوك مطابقا للكتابة.

3 – سمات نثر الجاحظ

إذا كنا في المحور السابق قد كشفنا عن الخلفية الدينية والأخلاقية التي تحكمت في منظور قراء الجاحظ وأفضت بهم إلى المطابقة بين الأدب والواقع الحقيقي ورفض التعامل مع

---

(1) نفسه، ص. 50-51.

(2) مرجع مذكور، ص.105.، محمد مشبال، البلاغة والسرد .

هذا الأدب على أساس تخييلي، فإننا سنقف هنا على بعض سمات هذا الأدب على نحو ما يمكن استخلاصها من قراءاتهم.

وإذا كنا قد رأينا في سياق المواقف التقريظية إعجاب ابن قتيبة ببيان الجاحظ وقدرته على الحجاج، فإنه مع ذلك في السياق نفسه لا يفتأ يهوِّن من بعض السمات التي كان يراها عيوبا. وهي: المدح والذم، والجمع بين الجد والهزل.

أ-المدح والذم

يقصد ابن قتيبة بالمدح والذم قدرة الجاحظ على الإتيان بالشيء ونقيضه: "الجاحظ...أحسنهم للحجة استثارة، وأشدهم تلطفا لتعظيم الصغير حتى يعظم وتصغير العظيم حتى يصغر، ويبلغ به الاقتدار إلى أن يعمل الشيء ونقيضه، ويحتج لفضل السودان على البيضان، وتجده يحتج مرة للعثمانية على الرافضة ومرة للزيدية على العثمانية وأهل السنة، ومرة يفضل عليا رضي الله عنه، ومرة يؤخره"[1].

لقد كانت للجاحظ قدرة خارقة على الجمع بين شيئين متناقضين فيحتج للشيء ونقيضه في الوقت نفسه، كأن يدافع عن البخل ويعده اقتصادا وتدبيرا، أويحط من شأنه فينتقل به من حسن التدبير إلى صورة أخرى تتسم بالسخرية من البخلاء وتجعل منهم فئة منحطة في المجتمع تسلك سلوكا لا يرضى عنه الناس.

وهكذا يتضح أنَّ الأسلوب سمة من سمات نثر الجاحظ تعكس قدرته البيانية وقوة حججه التي يدلي بها لإقناع المتلقي، وهو الأمر الذي لم ينتبه إليه ابن قتيبة وهو يحكم على نثر الجاحظ. بيد أن هذه السمة ستثير اهتمام قراء آخرين جاؤوا بعده، تلقوا نثر الجاحظ من منظور مخالف للأفق السابق، وبذلك سيسهم هذا الأفق الجديد في إبراز قراءات أخرى تتباين فيما بينها من حيث الفهم والتفسير والتحليل والحكم.

---

(1) ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، مرجع مذكور، ص.56.

ب- سمة الجمع بين الجد والهزل

ويتسم نثر الجاحظ بالجمع بين الجد والهزل أوبين "السامي والوضيع" في سياق واحد، وهو الأمر الذي دفع ابن قتيبة إلى الحكم عليه انطلاقا من الأفكار التي تشبَّع بها من المذهب السُّنِّي الذي يسير على نهجه. ومثال ذلك قول ابن قتيبة: "ويقول: قال رسول الله ﷺ، ويتبعه، قال الجماز، وقال اسماعيل بن غزوان: كذا وكذا، من الفواحش. ويجل رسول الله ﷺ، عن أن يذكر في كتاب ذكرا فيه، فكيف في ورقة أو بعد سطر وسطرين"[1].

لقد نعتت كتب الجاحظ بأنها سوقية ملوكية، وعامية خاصية[2]. وهذا يعني أن تنوعها الأسلوبي جعل دائرة تلقيها متسعة؛ تتلقاها جميع الفئات الاجتماعية بتنوع صفاتها وسلوكها.

وتأتي قراءة المسعودي (تـ 346هـ) لسمة الجمع بين الجد والهزل من المنظور الجمالي مناقضة لقراءة ابن قتيبة، فلقد نوه المسعودي بأسلوب الجاحظ ووظيفة هذا الأسلوب في عرض حديثه عن كتبه. يقول: "تجلو صدأ الأذهان وتكشف واضح البرهان، لأنه نظمها أحسن نظم، ورصفها أحسن رصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ، وكان إذا تخوَّف ملل القارئ وسآمة السامع خرج من جد إلى هزل ومن حكمة بليغة إلى نادرة ظريفة"[3].

ج- المغسول أو سمة العري[4]

ومن القراءات التي سعت إلى التقليل من شأن نثر الجاحظ وانتقاد سماته، قراءة بديع الزمان الهمذاني (تـ 398هـ) في "المقامة الجاحظية" على لسان عيسى بن هشام، حين فاضل بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر، وجعل الشعر أصلا والنثر فرعا تابعا له. لقد هدف

---

(1) ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، مرجع مذكور، ص.57.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج3 تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، ص. 375. وابن حجر العسقلاني، لسان الميزان،ج4 ، مرجع مذكور، ص. 355.

(3) المسعودي، مروج الذهب و معادن الجوهر، ج4 ، مرجع مذكور، ص. 223.

(4) اقتبست هذا المصطلح من محمد مشبال في كتابه بلاغة النادرة، إفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، المغرب، 2006.

الهمذاني في هذه المقامة إلى تأكيد بعض نواقص وعيوب ومثالب الجاحظ التي تتلخص في نفي صفة الشاعرية عنه، وفي بلاغته التي تتسم بالنقص، وفي نثره العاري من المجاز والغريب، وفي كون الرجل البليغ لا يمكن أن تكتمل بلاغته إلا بالشعر؛ فقد جاء على لسان الراوي عيسى بن هشام: "... ونحن في الحديث نجري معه حتى وقف بنا على ذكر الجاحظ وخطابته. ووصف ابن المقفع وذرابته... فأخذنا في وصف الجاحظ ولسنه. وحسن سننه في الفصاحة وسَنَنه. فيما عرفناه. فقال: يا قوم لكل عمل رجال. ولكل مقام مقال. ولكل دار سكان. ولكل زمان جاحظ. ولو انتقدتم. لبطل ما اعتقدتم. فكلٌّ كشر له عن ناب الإنكار. وأشم بأنف الإكبار. وضحكت له لأجلب ما عنده وقلت: أفدنا. وزدنا. فقال: إن الجاحظ في أحد شقَّي البلاغة يقطف. وفي الآخر يقف. والبليغ من لم يقصِّر نظمه عن نثره. ولم يُزر كلامه بشعره. فهل تروون للجاحظ شعرا رائعا؟ قلنا: لا. قال: فهلموا إلى كلامه فهو بعيد الإشارات. قليل الاستعارات. قريب العبارات. منقاد لعريان الكلام يستعمله. نفور من معتاصه يهمله. فهل سمعتم له لفظة مصنوعة. أوكلمة غير مسموعة. فقلنا: لا"[1].

لقد كان نثر الجاحظ خاليا بالفعل من الاستعارات، وكان شعره لا يرقى إلى مستوى الشعر الرفيع كما جاء في مقامة بديع الزمان الهمذاني. غير أن نثره على الرغم من ذلك يتوفر على سماته الخاصة التي تجعله متميزا ب"عريه" عن بلاغة الشعر التي تختلف عن بلاغة النثر؛ لقد حاول الهمذاني أن يقلل من قيمة بلاغة الجاحظ على لسان أبي الفتح الإسكندري حين أشار إلى عري كلامه. والحق أنه يحاكم بلاغة الجاحظ من منظور بلاغة الشعر بعد أن حاكمته قراءات أخرى سابقة من منظور الدين والأخلاق.

إن الهمذاني -من خلال هذه المقامة- يريد أن يثير انتباه المتلقي إلى أن النثر مهما تكن قيمته، لا يمكن أن يرقى إلى مكانة الشعر الذي يتميز عنه ببلاغته الخاصة به. وتبعا لذلك، فإن النثر لا يتوفر على مثل هذه البلاغة ولا يمتلكها. ولكي يرقى النثر إلى مصاف الشعر، يجب أن يقترب من موضوعاته ويوظف أدواته، ويكون قادرا على التكيف مع معاييره. إلا أن نثر الجاحظ لم يكن ليساير هذه المعايير؛ فالشعر على الرغم من بلاغته، ليس

---

[1] شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، مرجع مذكور، ص. 87-88.

بمقدوره التعبير عن مشاكل المجتمع وقضاياه، أما النثر فيتوفَّر على قدرات عالية للتعبير عن القضايا الاجتماعية والأخلاقية والدينية والنفسية والجمالية وتفسيرها وتحليلها.

إن الحكم بمعايير بلاغة الشعر على بلاغة النثر يعد إجحافا في حقها، ولذلك جنى بديع الزمان الهمذاني في المقامة الجاحظية على نثر الجاحظ حين نعته بأنه "بعيد الإشارات. قليل الاستعارات. قريب العبارات. منقاد لعريان الكلام يستعمله"[1]. ومن هنا يمكن أن نلمس ذلك الصراع الذي كان قائما بين الشعر والنثر؛ لقد تجسد في هذه المقامة التي عبرت عن ذلك بواسطة السرد والتخييل. ولعل الهمذاني في إظهاره هذا الصراع بين الشعر والنثر، كان يبحث عن مدى قيمة نثر الجاحظ الذي لم يلتفت إلى بلاغة الشعر، بل ابتدع نثرا عاريا يمتلك بلاغته الخاصة، ومع ذلك فإن بلاغة النثر تميل إلى روح الشعر ولا تكاد تبتعد عنها.

لقد اتسمت بلاغة النثر بسمات مخالفة لبلاغة الشعر؛ إنها بلاغة لها مميزاتها وخصائصها التي رأى فيها النقاد القدماء أنها لا تستجيب لأفق انتظارهم الذي يحدد معايير تلقيهم الأدبي. وهكذا نجد أن كثيرا من القراءات التي تناولت نثر الجاحظ -كما قلنا سابقا- قد بينت سمات نثره وعدَّدتها. وهي في الحقيقة سمات تؤكد خصوصية هذه البلاغة التي تقوم على المدح والذم، والجد والهزل والجمع بينهما، والحجاج، والعري، والموسوعية.

د- سمة المزاوجة بين "العقل" و"الأدب"

يورد ياقوت الحموي حديثا نستخلص منه حكما لابن العميد على كتب الجاحظ، حين بيَّن في قوله قيمتها ومكانتها، لما تنطوي عليه من مادة علمية وأدبية تهدف إلى تعليم العقل والأدب. يقول:"وحدَّث أبو القاسم السِّيرافيُّ قال: حضرنا مجلس الأستاذ الرئيس أبي الفضل فقصَّر رجل بالجاحظ وأزرى عليه وحَلُمَ الأستاذ عنه. فلما خرج قلت له: سكتَّ أيها الأستاذ عن هذا الجاهل في قوله الذي قال مع عادتك بالرد على أمثاله. فقال: لم أجد في

---

(1) شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، مرجع مذكور، ص. 88.

مُقَابَلَتِهِ أبلغَ من تركه على جهله، ولو وافقته وبيَّنت له النظرَ في كتبه، صار إنسانا. ياأبا القاسم كتب الجاحظ تعلم العقل أولا والأدب ثانيا"[1].

هذه الثنائية التي أشار إليها القدماء أصبحت نواة صدرت عنها قراءات معاصرة في أدب الجاحظ، وقد ترجمها بعضهم بثنائية جديدة هي: "الحجاج والتصوير". يقول محمد مشبال: "نستطيع أن نخلص في نهاية هذا التحليل إلى أن بلاغة الجاحظ قامت على مكونين أساسين هما: الحجاج والتصوير. فالجاحظ بياني قوي الحجة قادر على الإقناع والإفحام والتأثير. وهو أيضا مصور بارع قادر على الوصف الدقيق والوصف الممتع؛ تدل على ذلك نوادره وأخباره في (البخلاء) و(كتاب الحيوان) و(البيان والتبيين). فلا عجب أن تجتمع في الرجل هاتان الصفتان اللتان شكلتا عمود البلاغة الإنسانية.

ولعلنا بهذا الكتاب نكون قد فَسَّرْنا وأكَّدنا ذلك الحكم النقدي القديم الذي اختزل أدب الجاحظ في ثنائية العقل والأدب"[2].

هـ- سمة الاستطراد

ويؤكد حاجي خليفة (ت1067هـ) ما قاله الصفدي عن الجاحظ، مبرزا -في نظره- مزالقه وعيوبه في مؤلفاته، ومنها: الاستطرادات، والانتقالات من موضوع إلى آخر من دون مناسبة أو سبب، والجهالات في المعارف والمعلومات. إلا أنه يؤكد -مع ذلك- أن الجاحظ كان من شيوخ "الفصاحة والبلاغة". "قال الصفدي: ومن وقف على كتابه هذا (الحيوان) وغالب تصانيفه ورأى فيها الاستطرادات التي يستطردها والانتقالات التي ينتقل إليها والجهالات التي يعترض بها في غضون كلامه بأدنى ملابسة علمٍ ما يلزم الأديب وما يتعين عليه من مشاركة المعارف. أقول ما ذكره الصفدي من إسناد الجهالة إليه صحيح واقع فيما

(1) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مرجع مذكور، ص.103.

(2) مرجع مذكور، ص.168.، محمد مشبال، البلاغة والسرد.

يرجع إلى الأمور الطبيعية، فإن الجاحظ من شيوخ الفصاحة والبلاغة لا من أهل هذا الفن"[1].

وقد انتقل هذا المعيار إلى القراء المعاصرين؛ فرأى فيه بعضهم عيبا، بينما رآه بعضهم الآخر مزية. فأحمد الشايب يصف كتابات الجاحظ بالتفكك والتشتت وغياب وحدة فكرية أو نسق موضوعي[2]. ورأى شوقي ضيف أن استطرادات الجاحظ خلل في كتاباته، فحاول تفسير ذلك[3]، بينما رأى آخرون في هذا الاستطراد مزية خضعت لتفسيرات نفسية وأدبية وثقافية[4].

***

تناولنا في هذا الفصل مواقف القدماء من الجاحظ وأدبه، وتعرضنا لأحكامهم عليه انطلاقا من أفق انتظارهم. وقد انتهينا إلى أن الموقف العام المتحكم في رؤية هؤلاء لأدب الجاحظ رؤية أخلاقية ودينية ترفض النظر إليه على أساس تخييلي؛ وقد مثّلنا لهذا الموقف أو الرؤية بقراءة ابن قتيبة وعبد القادر البغدادي والإسفراييني. وفي الفصول الآتية، ستتاح لنا مناسبة أخرى للوقوف على قراءة مغايرة، في ظل أفق انتظار مغاير، سعت إلى الكشف عن طبيعة أدب الجاحظ : اجتماعيا، وسرديا، وأسلوبيا،وحجاجيا، وتاويليا، في ضوء وعيها النقدي والنظري.

---

(1) حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مرجع مذكور، ص.535

(2) انظر مقالة أحمد الشايب في كتابه "أبحاث ومقالات" المنشورة ضمن كتاب: حنا الفاخوري، الجديد في البحث الأدبي، منشورات مكتبة المدرسة، بيروت، ط3، سنة 1964، ص.203-204.

(3) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.113.

(4) نفسه، ص.110-119.

الفصل الثاني

القراءة الاجتماعية

الفصل الثاني

القراءة الاجتماعية

يمكن القول إن قراء أدب الجاحظ المعاصرين سيصدرون عن أفق انتظار مغاير بشكل جذري لذلك الأفق الذي صدر عنه القدامى؛ فلا شك أن تجدد أفق التلقي الأدبي في العصر الحديث، والتحول في النظر إلى الأدب بمعايير مختلفة، أسهم في الكشف عن أبعاد جديدة في أدب الجاحظ[1]؛ فقد ذهب قرَّاؤه إلى النظر إليه في علاقته بالسياق الذي أنتجه وبالمضمون الاجتماعي الذي انطوى عليه أو الوظيفة الإيديولوجية التي اضطلع بها؛ لاستشراف حلقة النظرة الاستكشافية التي أحاطت بنصوص الجاحظ وما حولها.

أ- الأدب والمضمون الإيديولوجي

في قراءة محمد الجويلي الاجتماعية لكتاب البخلاء، انتهى إلى أن نصوص الكتاب تصور الصراع الاجتماعي في عصرالجاحظ؛ فكتاب البخلاء ما هو إلا صورة أدبية للصراع بين طبقة تكدس الأموال وطبقة محرومة، وبعبارة أخرى يفهم الجويلي أدب الجاحظ بوصفه أداة من أدوات الصراع الاجتماعي؛ فالجاحظ بتصويره للبخلاء إنما يدينهم ويحتج على تكديسهم للثروات. ومن ثمة تتبين الصبغة الاجتماعية لقراءة محمد الجويلي لنص البخلاء؛ وهي قراءة تتوخى الكشف عن الصراع الاجتماعي والفكري والإيديولوجي في عصر الجاحظ. فعلى الرغم من أن البخل ظاهرة كونية، لكن الباحث تناولها في نص الجاحظ بوصفها ظاهرة اجتماعية مرتبطة بالواقع الاجتماعي والاقتصادي في العصر العباسي؛ فالبخلاء يعبرون في المدينة الإسلامية عن الصراع بين القيم البدوية الموروثة والقيم التي أفرزتها المدينة الإسلامية في سياق التفاعلات الثقافية وتبدل أنماط الإنتاج.

ويصرح الباحث بأنه استفاد من المنهج الخلدوني السوسيولوجي، لأجل ذلك رأى أن "ظاهرة البخل، كما يعرضها الجاحظ في كتاب البخلاء، لا يمكن فهمها إلا باعتبارها نتيجة

---

(1) محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، مرجع مذكور، ص.134.

للعمران الحضري وإفرازا لتطور المدينة العربية الإسلامية التجارية"، كما أنه رأى فيها "علامة مضيئة على التحول من العمران البدوي إلى العمران الحضري"[1]. لكنه استفاد أيضا من المنهج البنيوي التكويني "للوسيان غولدمان" لأجل فهم التماثل البنيوي بين بنية علاقات التبادل في مجتمع الجاحظ، وبين البنية الأدبية وبنية الأفكار والقيم مجسدة في كتاب البخلاء. ومع ذلك، فهولم يتقيد بهذا المنهج كلية لأنه يرى أن غولدمان على الرغم من منهجه السوسيولوجي معني بالبحث في أدبية النص، وهذا ما دفعه إلى البحث عن مبادئ منهجية أخرى تسعفه في التحليل من ذلك "مبدأ الإقصاء" على نحو ما صاغه المفكر الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه "نظام الخطاب"[2].

لقد كان هدف الجويلي في هذا الكتاب فهم العوامل الموضوعية التاريخية التي أفرزت ظاهرة البخل بوصفها نتاجا تاريخيا، وليست تهمة أخلاقية. فمذهب البخل بوصفه إيديولوجية التاجر التبادلي "أفرزت في الواقع التاريخي صراعا اجتماعيا حول المال له خصوصياته ليصل إلى أوجه مع محاولة امتلاك خطاب الماضي. فينخرط الجاحظ بكتابه في الصراع، ويجبر القارئ على الانخراط معه"[3].

ب- مفهوم الصراع الاجتماعي

ينظر الجويلي إلى البخل بوصفه نتاجا مركبا لعدة عوامل اقتصادية وثقافية وتحولات اجتماعية، وليس ظاهرة سلوكية مطلقة في الزمن؛ أي إنه ينظر إلى البخل بوصفه ظاهرة اجتماعية مرتبطة بالعصر الذي عاش فيه الجاحظ. إذ أصبحت العلاقات الاجتماعية قائمة على قواعد جديدة، فضاؤها المدينة وعالمها التجارة الواسعة؛ في هذه المدينة أصبح كل شيء خاضعا للحساب الدقيق؛ فالإنسان تحول إلى حاسب يدَّخر ويخزِّن ولا يهتم سوى بالعالم

---

(1) محمد الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل، الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال "كتاب البخلاء"، الدار العربية للكتاب، 1990، ص.12.

(2) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007.

(3) محمد الجويلي، مرجع مذكور، ص.15.

المادي المحسوس. فالبخل إذن نتاج تاريخي لطبقة التجار الجدد الذين أفرزتهم التحولات الاقتصادية التي بدأت منذ أواخر القرن الأول للهجرة، إلى منتصف القرن الثالث[1]. إنه "مذهب الاقتصاد في النفقة والتثمير للمال" الذي أحدث انقلابا في المعاملات الاجتماعية والأخلاقية وآذن باندلاع الصراع الاجتماعي.

يستخدم الباحث مفهوم الصراع الاجتماعي بوصفه مفهوما سوسيولوجيا إجرائيا يسمح له بـ"تلمُّس الخيوط التي تتحكم في جدلية النتاج الثقافي والأدبي بالمجتمع، كما يبرز لنا كيف أن الأثر الثقافي ليس مجرد انعكاس للواقع وإنما هو جزء مهم منه"[2]. ويدرك الجويلي صعوبة الحديث عن الصراع في الواقع التاريخي القديم. ويحتج لوجود هذا الصراع بالتناقض الاجتماعي الذي انبثق من تضارب المصالح المادية بين الفئات الاجتماعية؛ هذا التناقض الذي يمكنه أن يتحول إلى صراع إذا توفر الوعي بهذا التناقض؛ أي أن يتحول التناقض من حيِّز الواقع الاجتماعي المحسوس إلى الواقع الثقافي الإيديولوجي. لا يمكن الحديث عن صراع اجتماعي، بمجرد وجود تناقض اجتماعي؛ فلا بد أن يتحول هذا التناقض "من الوجود في ذاته إلى الوجود لذاته لينخرط في العملية التاريخية في شموليتها وبمستوياتها الإيديولوجية والمعرفية. فذلك هو التناقض في شكله المكثف؛ أي الصراع؛ صراع انطلق من المال...ليصل إلى المنطق وسنة الأسلاف وسيرة السابقين والموروث الثقافي والديني بغية إعادة تأسيسه على نحو يخدم مصالح أحد طرفي"[3].

على هذا النحو، وجدت ظاهرة البخل مثقفا فنانا قادرا على صياغة ذلك التناقض في نص فني، فنقل هذه الظاهرة من الواقع إلى الكتابة. وبذلك يكون كتاب البخلاء "إفرازا مكثفا للتناقض الاجتماعي عينه، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالصراع"[4]. فالصراع في تصور الجويلي ليس إلا الإيديولوجيا التي تملك القدرة على "تطويره بإدراجه، لا في تاريخ

---

(1) محمد الجويلي، مرجع مذكور ، ص.38.

(2) نفسه، ص.43.

(3) محمد الجويلي، مرجع مذكور ، ص.44.

(4) نفسه، ص.45.

المعرفة فحسب، بل ضمن تاريخ الإنسانية الشامل، ولكنها تقدمه إلى التاريخ من وجهة مقصودة لأنه ليست هناك كتابة فوق التناقضات"[1].

لم يكتب الجاحظ كتاب البخلاء ولم يصُغ نوادر البخل إلا انطلاقا من وعيه بالتناقض الحاد في مجتمعه. وهكذا يربط الباحث بين القيمة الفنية للنص الأدبي وبين نضج الصراعات الاجتماعية التي ظهر في سياقها. ويكون كتاب البخلاء نتاجا طبيعيا لتحول التناقض إلى صراع، وفي الوقت نفسه نتاجا لنضج الجاحظ الفني والفكري. إنه إذن نتاج مركب مما هو اجتماعي وأدبي.

ويقف على تسويغ نسبة الصراع إلى الاجتماعي دون الثقافي والاقتصادي، ويجيب عن ذلك بأن الاجتماعي هو الإطار الذي يستوعب العلاقات الأخرى "فاختيار الاجتماعي مفتاحا نظريا للولوج إلى المسألة المطروحة إنما يفَسَّر لاستحالة الفصل بين مشاغل المجتمع وصعوبة عزل الظواهر بعضها عن بعض"[2].

ج- مفهوم الصراع الإيديولوجي

يرى الباحث أن التناقض بين الفئات الاجتماعية لا يتحول إلى صراع اجتماعي إلا في إطار إيديولوجي أي بواسطة إعادة بناء الثقافة "إن كلا من البخلاء وخصومهم لجؤوا إلى التراث لتبرير رؤيتهم للعالم، فكان أن أعلن البخلاء في عصر الجاحظ إعادة البناء الثقافي العام، وصياغة نظام أخلاقي ومفهومي يتلاءم مع احتياجاتهم الجديدة"[3].

د- وظيفة النص في الصراع الإيديولوجي

تقوم إيديولوجية البخيل على سعيه الدائم إلى الغنى. فهو لم يكتف باعتناق هذه الإيديولوجية، بل نظَّر لها ودافع عنها ومارسها قولا وفعلا، وهي إيديولوجية قائمة على

---

(1) نفسه، ص.45.

(2) نفسه، ص.46-47.

(3) نفسه، ص.116.

الصراع، ما دامت هناك فئة أخرى تؤمن بعقيدة مغايرة. هكذا كان البخل في عصر الجاحظ "توترا اجتماعيا وصراعا حول المال والثروات الاجتماعية"[1].

إن المال في نظر الجويلي هو جوهر الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ كما صوره أدبه؛ فالعلاقة بين البخيل والمال علاقة عشق أحادية الجانب ينعتها الباحث بالعشق الصوفي، ومع ذلك فإنه يشير إلى أن علاقة البخيل بالمال "علاقة مزدوجة: حب متطرف له، وخوف شديد من تقلباته"[2]. فالبخيل يخشى شبح الإفلاس ونذير الفقر مما يدفعه إلى ارتكاب المعاصي والانحراف الخلقي بدافع الضرورة الاقتصادية الاجتماعية، وهو ما يحيد به عن التعاليم الدينية.

إن إيديولوجية البخيل وسيلة للتسلق الاجتماعي وتحقيق مستقبل أفضل. هكذا كان البخل في عصر الجاحظ طريقا إلى الثروة، ولا يهم بعد ذلك الوسائل التي يحقق بها غايته، فهي إيديولوجية يتحكم فيها مبدأ (الغاية تبرر الوسيلة) أي ما يصطلح عليه بالوصولية.

إن علاقة البخيل المزدوجة بالمال هي ذاتها علاقته بالمجتمع "فحياته صراع مع المال ومواجهة مع الآخرين وصدام مستمر مع نفسه"[3]. لقد حول البخيل المال من قيمة تبادلية أو من قيمة عرضية إلى قيمة جوهرية؛ فالمال الذي يعد قيمة تبادلية طغى على وجود البخيل وحول علاقاته الإنسانية والاجتماعية إلى استلاب واغتراب.

إن البخلاء يرفضون المساواة الاجتماعية ويدافعون عن الملكية الفردية. هذه هي فلسفة البخيل الاجتماعية التي نتجت عنها مجموعة من المظاهر يمكن حصرها في:

---

(1) محمد الجويلي ، مرجع مذكور، ص.52.

(2) نفسه، ص.55.

(3) نفسه، ص.63.

1- نمو القيم الكمية وانحسار القيم النوعية.

لقد حول البخيل المال من وسيلة إلى هدف، وبذلك أقصى كل القيم الإنسانية؛ فـ"المال" أفضل من العِلْم، و"الغَنِيُّ" أجل من "العَالِم"، ما دام الثاني في حاجة إلى الأول وليس العكس[1].

لقد حاصرت سلطة المال القيم الإنسانية النوعية، وانحدر البخيل بالإنسان إلى مستوى تدهورت فيه القيم الإنسانية، وأصبح قانون التبادل-في عالم التجارة-معيارا أخلاقيا وسلوكيا يضبط علاقة الأفراد في المجتمع.

2- التصادم مع الآخرين.

تقوم إيديولوجية البخيل-في إضفاء المشروعية على نفسها- على إصلاح الواقع من منظور نزعة فردية؛ فالمجتمع في نظره فاسد، والوسيلة الناجعة لإصلاحه تكمن في عزله، وبذلك تقهقر عنده مفهوم التضامن الاجتماعي.

3- العنف الاجتماعي.

يشكل عنف البخلاء مظهرا من مظاهر الصراع الاجتماعي وهو "عنف فردي غير منظم يمارسه البخيل كلما فقد الحجة الكلامية بتبرير موقفه أو لجمع المال ومنعه على غيره" لأن البخلاء يهدفون إلى "الحفاظ على وضعهم الاجتماعي المتميز في إطار الواقع والممكن. ليس البخلاء الخوارج أو الشيعة حتى يشهروا السيف في وجه السلطة، فلو كانوا كذلك لأطلق عليهم الجاحظ أصحاب السيف والرمح، ولم ينعتهم بأصحاب الجمع والمنع من الذين انتحلوا الاقتصاد في النفقة والتثمير للمال فقط. يمارس البخيل العنف بشكل مقنَّع وسافر مع كل الأفراد حتى أقرب الناس إليه"[2]. إن تحول التناقض الاجتماعي إلى صراع يعني تحوله إلى خطاب إيديولوجي يدعي الحقيقة المطلقة ويقصي الآخر.

---

(1) نفسه، ص.72.

(2) محمد الجويلي، مرجع مذكور ، ص.96.

هـ- وظيفة الكتاب في الصراع الإيديولوجي

نقل الجاحظ التناقض الاجتماعي بين البخلاء ومناوئيهم من الواقع اليومي إلى التعبير الأدبي؛ أي من الواقع المادي إلى الفكر. وبذلك جعل النص أداة من أدوات الصراع الاجتماعي، كما جعل النص الأدبي سلاحا إيديولوجيا؛ "فكتاب البخلاء، لا يمكن أن يكون مجرد ترف فكري خالص ونتاجا لعوامل ذاتية صرفة لا غاية لها إلا غاية أدبية مجردة. فالتركيز على الجاحظ الفرد في أهوائه ورغباته الشخصية هو تحويل له إلى كائن لا تاريخي وإقصاء لأثره من التاريخ"[1].

تقدم هذه القراءة السوسيولوجية تفسيرا جدليا للعلاقة بين الأديب وعمله الأدبي وبينهما والواقع التاريخي. كما تقدم تصورا اجتماعيا لأدبية كتاب البخلاء. إنها "أدبية ذات منحى تاريخي لا لأن البخلاء شخصيات مرجعية تاريخية كما قلنا فقط بل لأنها أدبية، وعاؤها الإنشائي أي الخلق في اللغة والسمو بها إلى كلام أدبي، وعاء مملوء بالتاريخ في تمظهره المادي، وتجسده في حركة المجتمع، وصيرورة التناقضات الاجتماعية، هكذا يتراوح الكتاب بين التاريخ والأدب، بل إن الأدب ذاته هو التاريخ عينه ولكن ممررا عبر قناة الفن الجمالية، وليس عبر القناة الصارمة للمنهج التاريخي"[2].

ولقد عمد محمد الجويلي في تحليله لأدبية النص إلى الكشف عن وظيفة هذه الأدبية في إذكاء الصراع الاجتماعي، من ذلك تفسيره لاستعمال الجاحظ أسلوب القص التاريخي، معتمدا الرواية في نقل الأخبار والنوادر، حيث حوَّل –في نظره– الإسناد إلى غاية أي إلى سلطة معرفية: "فالجاحظ باستعماله شكل القص التاريخي أو الرواية يلتزم بسنة ثقافية موروثة ومهيمنة يستغلها ليمرر من خلالها رؤيته للعالم ويحصنها"[3].

فالباحث يرى أن شكل القص ليس بريئا، وإنما يجند الرواة إلى جانبه في الصراع ضد البخلاء. "إن هؤلاء الرواة لا يضفون على كلام الجاحظ مسحة النزاهة الأخلاقية فحسب،

---

(1) محمد الجويلي، مرجع مذكور ، ص. 170.

(2) نفسه، ص.188.

(3) نفسه، ص.193.

بل يوفرون لكلامه المظلة الإيديولوجية التي تقيه انتقادات المعارضين، فكلامه يستمد قوته وشرعيته من خطاب السلطة: معرفية كانت أو سياسية، أو هما معا، هذه السلطة لها الحق في إدانة البخلاء لأن خطابها لا يمكن أن يكون إلا في خير الصالح العام.

وهكذا يراوح الجاحظ في صراعه مع البخلاء بين سلطة الخطاب وخطاب السلطة أي إنه يعتمد على الرواية بصفتها قيمة معرفية سائدة وشكلا قصصيا يحتضنه خطاب مهيمن يتمتع في ذاته بسلطة يخشى مواجهتها، بل يحبذ استعمالها في مواجهة الخصم. كما يعتمد على الرواة أنفسهم لأن كلامهم يمثل خطاب السلطة الموكول إليها، لا الحفاظ على نظام المعرفة السائد، بما فيه شكل الرواية فقط، بل الدفاع عن كل القيم الموروثة الأصيلة والتشهير بما شذ عنها من القيم"[1]. وعلى نحو ما استغل الجاحظ سلطة الرواة، استغل سلطته بوصفه أهم كتاب عصره للإيهام بالموضوعية. هكذا أوضح الباحث أن الأدبية ليست غاية في حد ذاتها بل وسيلة من وسائل الصراع الاجتماعي.

ومن القراءات التي نظرت إلى نثر الجاحظ من منظور المنهج الواقعي الجديد ، قراءة حسين مروة، التي تستند إلى هذا المنهج الذي ينظر إلى الإنتاج الأدبي باعتباره تصويرا للواقع؛ أي إنه انعكاس للحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في بيئة اجتماعية معينة وفي زمن معين. ولذلك ينظر الباحث إلى النص الفني، عبر علاقات هذا النص بالمجتمع وبالصراع الدائر فيه انطلاقا من منهج الواقعية الجديدة.

يرصد حسين مروة التغيرات التي طرأت على المجتمع العربي العباسي والعراقي بصفة خاصة؛ ففي المحيط الممتد مابين البصرة وبغداد حتى تكريت إلى الشمال من بغداد تشكلت طبقتان جديدتان: طبقة المالكين الإقطاعيين، وطبقة الأجراء الزراعيين المعدمين. أما في المدن مثل البصرة وبغداد والكوفة فظهرت طبقة من الصناع الحرفيين، وبجانبها نمت طبقة أخرى من التجار، راكمت ثروة كبيرة وأصبحت متحكمة في الفئات الضعيفة من المجتمع، مثل شخصية "أبي عبد الرحمن الثوري" و"الكندي" المذكورين في كتاب "البخلاء"[2]. وفوق هذه

---

(1) محمد الجويلي، مرجع مذكور، ص.194.

(2) حسين مروة، تراثنا، كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثانية، 1986، ص. 160-161.

الطبقات جميعها كانت الطبقة "الرسمية"، التي يمثلها الوزراء والقادة والولاة وكتَّاب الدواوين والقضاة، تراكم الثروات وتعيش حياة البذخ والترف. يقول متحدثا عن هذه الطبقة الرسمية: "فتبذخ ما واتاها الجاه والسلطان، وتقتني الجواري والغلمان وأسباب اللهو والترف من كل لون جديد، وكل طريقة فاجرة، بحيث شاع الانحلال الاجتماعي والفسوق"[1]. أما الفئات الأخرى من المجتمع فكانت تعاني الفقر والاستعباد. وتتشكل من الفلاحين وصغار الحرفيين، والأرقاء، والجواري، والغلمان"[2].

وإلى جانب هذه الفئات كانت فئة المثقفين تتأرجح بين الفقر والغنى ولا تعرف حياة مستقرة؛ فهي تعيش وفق هوى ذوي السلطان ورضاهم عليها، فإن وافقت هواهم أغدقوا عليها المال والهبات، وإن عارضتهم كان مصيرها الفقر مثل باقي الطبقات المسحوقة في المجتمع. في هذا المجتمع المتناقض الذي يظهر فيه التفاوت الطبقي بكل وضوح، أخذ سلطان المال يسيطر على تلك الفئة الغنية التي شرعت في اكتنازه خوفا من الفقر والمهانة والمذلة. وفي هذه الأجواء ظهرت فئة البخلاء من التجار وملاك العقار والشعراء والفقهاء التي أصبحت تقدس المال وتخضع لسلطته مما جعل الجاحظ يقدم على التصدي لهذه الفئة من الأغنياء البخلاء بالنقد والتشهير[3].

و- الأدب والبيئة

يمثل المستعرب الفرنسي شارل بلا، وطه الحاجري، وجميل جبر، وفاروق سعد، وشفيق جبري، ما يمكن تسميته بالاتجاه البيئي في قراءة أدب الجاحظ؛ فقد سعت قراءتهم إلى ربط إنتاجه الأدبي بمختلف البيئات التي عايشها الجاحظ؛ البيئة الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية، والعقدية، والدينية. وكأنهم كانوا يتصورون الأدب مرآة عاكسة لكل ما كان يجري في هذه البيئات.

---

(1) نفسه، ص.161.

(2) نفسه، ص. 162. 2

(3) نفسه ص. 162 و163.

اهتم شارل بلا[1] بدراسة الوسط البصري من الناحية الاجتماعية والأدبية والفكرية والاقتصادية، وحرص على إبراز التفاعلات التي أسهمت في تكوين شخصية الجاحظ وتطوير أفكاره. وقد أوضح في البداية أنه سيقوم بالبحث في "الحالة الفكرية والدينية والسياسية" في عصرالجاحظ ، ومن جهة ثانية سيعمل على "التنقيب في ظروف حياته الخاصة"[2] في البصرة التي نشأ فيها وتعلم ثم في بغداد التي مكنته من توسيع ثقافته. وقد حدد عمله بالوقوف عند الدور البصري من حياة الجاحظ وأثر الوسط السياسي والديني والفكري والاجتماعي في تكوين شخصيته؛ فعرض لتأسيس مدينة البصرة وموقعها، وبين أسباب توسعها، واهتم بمشكلات المياه، والمواصلات الخارجية، وبسكانها الذين يتشكلون من العناصر الوطنية والعناصر الدخيلة ، ومن الإيرانيين ومن أصبحوا إيرانيين، ومن السنديين، والهنود، والزنج. كما تعرض لحياة الجاحظ وتكوينه الديني المعتزلي، ولوسطه الأدبي والسياسي والاجتماعي.

وإذا كانت قراءة شارل بلا قد قدمت لنا صورة شاملة عن حياة الجاحظ وبيئته، فإن قراءة طه الحاجري تنطلق من تصور يرى أن الأدب ليس شكلا مستقلا متميزا في ذاته، بقدر ما ينظر إلى هذا الأدب بوصفه مضامين اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ودينية. وبهذا المنظور يصبح الأدب مرادفا لمفهوم الوثيقة التي يرجع إليها القارئ ليعرف مختلف وجوه البيئة الاجتماعية والسياسية التي عاش فيها الجاحظ.

---

(1) Charles Pellat, Le milieu Basrien et la formation de Jahiz, librairie d'Amérique et d'orient, Adrien-maisonneuve, Paris, 1953.

(2) شارل بلا، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، 1961. (العنوان الأصلي لهذا الكتاب هو: "البيئة البصرية وتكوين الجاحظ"، غير أن المترجم أشار إلى أنه ألحق بحثا عثر عليه في مجلة (الدراسات الإسلامية) التي تصدر في روما، كتبه شارل بلا، عن الجاحظ في بغداد وسامراء، فنقله إلى العربية، وألحقه بالكتاب إتماما للفائدة. وهذا ما يفسر الاختلاف الموجود بين العنوان الأصلي للكتاب والعنوان الذي وضعه المترجم).

توخى طه الحاجري في كتابه (الجاحظ، حياته وآثاره[1]) تحقيق أمرين؛ دراسة سيرة الجاحظ انطلاقا من آثاره ومن العصر الذي عاش فيه، ودراسة آثاره في ضوء العصر والملابسات السياسية والعقدية والاجتماعية في حياة الجاحظ.

يحصر الباحث موضوع دراسته في ترجمة حياة الجاحظ وتتبع مسيرته، مرحلة مرحلة، متوخيا تعرف تطوراتها وخصائص كل منها "ووجوه نشاطه العقلي والأدبي فيها وما عسى أن يكون من تجاوب بينها وبين الظروف الخارجية وملابسات الحياة"[2]؛ فصورة حياة الجاحظ التي يقصدها الباحث في كتابه هي صورة متكاملة يتفاعل فيها ما هو عام بما هو خاص، وما هو عقلي وثقافي بما هو اجتماعي وسياسي؛ فالدراسة مناسبة لتعرُّف شخصية الجاحظ النفسية والأخلاقية والاجتماعية والعقلية، وفي الآن نفسه هي مناسبة لتعرُّف ملابسات إنتاجه العقلي وتفسير آثاره تفسيرا تاريخيا، أو وضع هذه الآثار في سياق حياة الجاحظ النفسية والتاريخية والسياسية.

وتنحو قراءة جميل جبر نفس المنحى الذي سارت عليه قراءة طه الحاجري، وتشيد بميزة رئيسة في كتابات الجاحظ، تتجلى في "اتخاذه المجتمع مادة لقلمه" وفي تناوله "بيئة عصره بالنقد والوصف والتحليل في أكثر ما كتب"، فعرضت لحياة الجاحظ في البصرة وبغداد؛ ففي مدينة البصرة التي نشأ فيها، خالط الجاحظ طائفة من العلماء وأرباب النحو واللغة كانت تجتمع في مسجد البصرة، ثم انتقل إلى بغداد التي كانت "عاصمة العلم والأدب والجمال"، إذ مكنته إقامته فيها من توسيع ثقافته وإغنائها[3]. لقد كتب في مختلف القضايا، وتناول ثقافة عصره، ودرس "الأحزاب"، و"الشيع"، و"الطبقات"، والخلفاء والبلاط، وتعرض للمشعوذين، والأطباء، والمنجمين، والمفسرين، والمعلمين، والكُتَّاب، والتجار، والمتصوفين، والزهاد، والمتكلمين، والعامة الجاهلة. ومع ذلك لم يهتم الدارسون بالجانب الاجتماعي في إنتاجه، بل

---

(1) دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، بدون تاريخ.

(2) ثاره، مرجع مذكور، ص. 13. طه الحاجري، الجاحظ، حياته وآ

(3) جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1958، ص. 6-11.

عنوا فقط بالجانب الأدبي في كتاباته، وبـ"أسلوبه العلمي" وآرائه الدينية"، و"نهجه الساخر" و"توجيهه الفلسفي". فـ"الجاحظ أول أديب عربي أدى شهادة جامعة عن مجتمع عصره"[1].

ومن القراءات الأخرى التي تربط بين الأدب والواقع، وتتبنى المنهج الواقعي بالمفهوم التقليدي؛ أي النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة ، كما رأينا في قراءة جميل جبر، نظر فاروق سعد[2] إلى كتاب البخلاء بوصفه مرآة للمجتمع. وانطلاقا من هذا المنظور، ركزت قراءته على التحول الذي عرفه المجتمع العربي في عصر الجاحظ، من المجتمع العربي القبلي، إلى المجتمع الحضري الجديد، الذي تمركز في أشهر الحواضر كالبصرة وبغداد وسامراء؛ هذا التحول الذي أفرز الفروق الطبقية الاجتماعية حيث تكونت طبقة غنية من التجار والملاكين شرعت في توطيد نفوذها حفاظا على مصالحها، ويشير فاروق سعد إلى ظاهرة جمع المال وتكديسه من قبل فئة غنية في عصر الجاحظ، وعلى هذا النحو أسهم "تركز رأس المال" في تشكيل قوة اقتصادية كبيرة أخذت تسيطر على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وأصبح لها نفوذ وتأثير واضح في الدولة والمجتمع[3]. هذه الأجواء أفرزت صراعا بين قيم المال وبين القيم العربية والإسلامية "وجاء كتاب "البخلاء" للجاحظ ليمثل مرحلة المقاومة...مرحلة التعبير الشعوري الناقد"[4].

هكذا يمكن تناول ظاهرة البخل –حسب الباحث- باعتبارها ظاهرة اجتماعية ظهرت نتيجة لتكديس الأموال والثروات من قبل فئات غنية في المجتمع عملت على تغيير الحياة الاجتماعية بالسيطرة التامة على جميع المجالات، نظرا لامتلاكها المال والسلطة، وهو مما أدى إلى ظهور شعور عدائي في نفوس العرب تجاه البخل والبخلاء نما في ظل هذا النسيج الاجتماعي المتباين. كما أن البخل في عصر الجاحظ أصبح مذهبا يعتنقه البخلاء، ويسيرون على نهجه كما يظهر ذلك جليا في كتاب البخلاء. "ولا ريب أن مرد ذلك تراكم عنصر خطير

---

(1) جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، مرجع مذكور، ص.6.

(2) مع البخلاء، عرض دراسي لكتاب البخلاء للجاحظ، الشركة اللبنانية للكتاب، الطبعة الأولى، بيروت، 1971.

(3) مع البخلاء، عرض دراسي لكتاب البخلاء للجاحظ، مرجع مذكور ، ص. 16-17.

(4) نفسه، ص.17.

من عناصر الثروة في حاضرات العباسيين زمن الجاحظ ونعني به الـذهب والمعـادن الثمينـة"[1] فهل كان البخل فطريا عند البخلاء أم كان مكتسبا غذته الأوضـاع الاجتماعيـة والاقتـصادية والنفسية؟. يقول الباحث "ولكن الجاحظ كان يرجح كون البخل في الأصل طبع في الإنـسان، إنما ينمو ويتطور بتأثير البيئة والمحيط"[2].

في قراءة شفيق جبري (الجاحظ معلم العقل والأدب[3])، ركز الباحـث علـى دراسـة خصائص العصر؛ فرأى أنه كان يتسم بمجموعـة مـن الـصفات والخـصائص كحريـة الفكـر، واتساع سلطان البيان والعلم، وكساد العي والجهل"، وقيـام "سـوق الأدب"، وانتـشار الزندقـة؛ فحريـة الفكـر تتجلـى في الجانـب الـديني؛ إذ ظهـر الاخـتلاف بـين النـاس في أمـور الـدين، كاختلافهم في أمر العبـادات أو اخـتلافهم في تأويـل الآيـات والأحاديـث. والاخـتلاف بـين المعتزلة وأهل الحديث في بعض القضايا التي كانت مطروحة للنقاش كمسألة القضاء والقـدر، وخلق القرآن، وصفات الله تعالى، وأصول الفقه والتوحيد، وغيرها مـن المـسائل الـتي كانـت موضع اختلاف بين الطوائف والمذاهب.

هكذا قرأ الباحث أدب الجاحظ بوصفه يقدم لنا صورة شاملة عن خصائص العـصر الذي عاش فيه، "فأدب الجاحظ مرآة مصقولة عكست لنا كل ناحية من نواحي عصره"[4].

---

(1) نفسه، ص.38.

(2) نفسه، ص.43.

(3) دار المعارف بمصر، 1948.

(4) نفسه، ص.110.

الفصل الثالث

القراءة وسؤال التصوير

الفصل الثالث

القراءة وسؤال التصوير

إذا كان القراء العرب القدامى قد ساءلوا أدب الجاحظ بمعيار البيان، والقدرة على الإقناع، وربطوا بين نصوصه النثرية وبين المعايير الدينية وبين تأثيراتها في المتلقين، فإن تحول أفق التلقي في العصر الحديث سيثير أسئلة جديدة حول أدب الجاحظ، وستكشف نصوصه النثرية عن أبعاد جمالية جديدة ظلَّت متوارية في التلقي القديم مثل البعد التصويري، الذي وقفت عليه قراءات حديثة مبكرة، كقراءة طه حسين في كتابه (من حديث الشعر والنثر[1]) حيث أشار في هذا الكتاب إلى سمة بارزة في كتاب البخلاء، هي سمة التصوير التي يتميز بها، والتي تجعل منه كتابا ذا قيمة أدبية رفيعة. يقول طه حسين بصدد تصوير الجاحظ، إنه :"التصوير الدقيق الذي لا يقاس إليه تصوير، تصوير حياة البصرة وبغداد...وأحب أن تسمعوا من هذا الكتاب قصة الكندي الذي يتحدث فيها في وصف الخصومة بين الملاَّك والمستأجرين"[2]. وكقراءة أخرى لمحمد المبارك في كتابه (فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة[3])، بَيَّنَ فيه مدى اعتناء الجاحظ بتصوير الحياة الدينية كالخلاف بين المعتزلة وأهل السنة، واهتمامه بالحياة الفكرية الناتجة عن التطور الاقتصادي واختلاط الشعوب والأمم وما ينتج عن ذلك من تزعزع في القيم، وإحاطته بالحياة الاجتماعية المتمثلة في "طبقة التجار"، و"أصحاب العقارات"، و"الموظفين"، و"القيان"، و"اللصوص"، و"الكتاب" وغيرهم من طبقات الناس في المجتمع[4].

---

(1) مرجع مذكور.

(2) نفسه، ص.66.

(3) مرجع مذكور.

(4) نفسه، ص. 12-13.

وأشارت قراءة محمد كرد علي في كتابه (أمراء البيان[1]) إلى حسن تصوير الجاحظ وإبداعه في هذا الفن، إذ كان يصور بالعبارة والإشارة والشاهد والواقع[2]. ثم توالت القراءات التي نظرت إلى نثر الجاحظ وسرده من منظور التصوير، مستفيدة من الخبرة الجمالية التي تراكمت لدى القراء المعاصرين بحكم تفاعلهم مع الأنواع والأشكال الأدبية المستحدثة، والتصوُّرات الجمالية النقدية الوافدة من المذاهب والمناهج النقدية الغربية؛ فهذه التصوُّرات أقامت نظرتها للأدب على أسس لم تكن سائدة في الوعي الجمالي للقرَّاء القدامى، فبينما نظر هؤلاء إلى هذا الأدب من زاوية فعاليته منطلقين من سؤال: ما تأثير أدب الجاحظ في المتلقي؟ نظر القراء المحدثون إلى هذا الأدب من منظور علاقته بالواقع المرجعي منطلقين من سؤال: كيف أقام أدب الجاحظ علاقته مع العالم الخارجي؟

فبينما انشغل القراء القدامى بالنظر إلى أدب الجاحظ من زاوية تأثيره في المتلقي ووظيفته التداولية، انشغل القراء المحدثون في بداية العصر الحديث بالنظر إلى هذا الأدب من زاوية تمثيله للعالم الخارجي وإعادة تشكيله لمفرداته الواقعية المحسوسة. إنَّه التحوُّل من أفق بلاغي تداولي إلى أفق بلاغي تصويري[3].

شكل التصوير موضوعا أثارته القراءات الحديثة بحيث دمجت في أدب الجاحظ بين محور البيان والقدرة على الإقناع والخطابة، وبين محور التصوير والقدرة على الوصف والصياغة الأسلوبية الجميلة؛ أي إن الجاحظ لم يعد خطيبا أو كاتبا بليغا فقط، بل أصبح أديبا قادرا على التصوير وإثارة الخيال. وتظهر أهمية هذه القراءات الحديثة في كونها اهتمت بالتصوير عند الجاحظ، وتمكنت من اكتشاف الوجه الآخر لبلاغته بعد أن غيب لقرون طويلة.

---

(1) محمد كرد علي، أمراء البيان، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، القاهرة، 1948.

(2) نفسه، ص. 379.

(3) مرجع مذكور، ص.101-165. محمد مشبال، البلاغة والسرد.

ويظهر أن هذه القراءات انطلقت من طرح مجموعة من الأسئلة التي وجهت إلى أدب الجاحظ كالتساؤل عن وظيفة الأدب، هل هي في القدرة البيانية الإقناعية أم في الصنعة الأسلوبية والبلاغة التخييلية؟

لقد أدرك هؤلاء الدارسون الذين نهلوا من فنون الأدب الغربي الحديث أنه وقع تحول في طبيعة الأدب ووظيفته؛ هذا الأدب الذي أصبح وسيلة من وسائل التعبير عن الواقع بقيمه النفسية والاجتماعية والإنسانية. ومن ثم غدا شكلا من أشكال تجسيد خبرة الأديب في التغلغل في الحياة الإنسانية لوصفها وفهمها وتحليلها.

وهكذا تبيَّن أن قيمة أدب الجاحظ لا تكمن في حجاجيته فقط، ولكنها تكمن أيضا في قدرته على التصوير، الذي وصف تارة بأنه واقعي، وتارة بأنه هزلي، بحيث اقترن بأنواع أدبية مختلفة، فتحدث قراء الجاحظ عن التصوير في النوادر والأخبار ذات الصيغة القصصية، كما تحدثوا عن التصوير في الترسل.

لقد شكل إذن مفهوم التصوير وبلاغته وعلاقته بصيغ القول وأنماطه، أسئلة برزت في القراءات الحديثة لأدب الجاحظ. ولا شك أن جذور سؤال التصوير كانت قائمة في تصورات القدامى أمثال الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني اللذين أدركا أن بلاغة الأدب مرتبطة بالقدرة على التصوير[1]، غير أن الامتدادات التي آل إليها في العصر الحديث جعلت منه سؤالا منهجيا ونظريا، وأداة أساسا لاستيعاب الظاهرة الأدبية وتأويل بلاغة الأعمال الأدبية.

---

(1) انظرقول عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثانية، 1989، ص.422-423. و ص. 508: "سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يغرب في الصنعة...ويبدع في الصياغة" وقوله: "..وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهورفي كلام العلماء"، وقول الجاحظ: "وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"، وانظر أيضا (محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993 ، ص 42-43)

لقد كشفت لنا مدونة قرَّاء الجاحظ منذ نهاية الربع الأول من القرن العشرين، أن مفهوم التصوير شكَّل مدخلا لقراءة أدبه ومساءلته؛ فالتصوير نقل محور الاهتمام[1] بهذا الأدب من علاقته بالمتلقي، في ما يمكن تسميته بالوظيفة البيانية أو البلاغية الحجاجية، إلى علاقته بالواقع أو المرجع الذي يتولى تمثيله أو تصويره، في ما يمكن تسميته بالوظيفة التخييلية أو البلاغة الأدبية.

إن السؤال النقدي الذي شغل هؤلاء القراء يتعلق بطبيعة العلاقة التي يقيمها العمل الأدبي مع الموضوع أو المرجع؛ هل هي علاقة قائمة على النقل الحرفي أم التحريف الجمالي؟ هل نحن مع أدب الجاحظ إزاء مرآة ترصد موضوعها بأمانة، أم نحن إزاء صورة أدبية تعيد صياغة الموضوع الخارجي وفقا لأدواتها الخاصة ورؤيتها الجمالية؟!

لقد انشغلت معظم هذه القراءات بإظهار بلاغة التصوير في أدب الجاحظ سواء في السرد أو في النثر الترسلي، مثيرة أسئلة تتعلق بصيغ التصوير وأنماطه؛ أي علاقة التصوير بالأجناس الأدبية وبأغراض الأقوال وطبيعة علاقتها بالواقع، ولأجل ذلك عمدنا تناول هذه الأسئلة في ثلاثة مباحث:

- مفهوم التصوير
- صيغ التصوير
- أنماط التصوير

***

(1) يرجع إلى كتاب محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.119-133.

مفهوم التصوير

إن أول سؤال يمكننا إثارته في القراءات المنشغلة بالتصوير هو: ماذا يعني التصوير في هذه القراءات؟ وما مفهومه عند الدارسين الذين تناولوا نثر الجاحظ؟ وهل أفلحوا في تحديد مفهوم دقيق للتصوير؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، سنقوم بعرض بعض الآراء حول مفهوم التصوير في بعض هذه القراءات؛ فطه حسين خصص فصلا كاملا في كتابه (من حديث الشعر والنثر) أشار فيه إلى تصوير الجاحظ لشخصية أحمد بن عبد الوهاب في رسالة (التربيع والتدوير)، وتصوير شخصيات البخلاء وحياتهم ونمط عيشهم، وتصوير حياة البصرة وبغداد في عصره تصويرا دقيقا لا نجد له مثيلا[1]. وعلى الرغم من ورود مصطلح التصوير في كتاب طه حسين عن طريق التلميح السريع، إلا أن لإشارته إلى هذا المفهوم أهمية كبيرة تتجلى في كونه مهد لتداول مفهوم التصوير في القراءات اللاحقة حول أدب الجاحظ. ويترادف مفهوم التصوير عند طه حسين بالوصف وهو ما نجده عند أحمد الشايب الذي جعل التصوير مرادفا لأسلوب الوصف، سواء أكان حسيا أو نفسيا، مطابقا للواقع أو غير مطابق له[2]. بيد أنه لاحظ أن تصوير الجاحظ هزلي فقط، كما أنه لاحظ أن كثيرا من صوره تحمل عددا من الإشارات العلمية والتاريخية والفلسفية والكلامية، وخاصة في (رسالة التربيع والتدوير) التي لا يمكن أن يفهمها أو يستوعبها قارئ مثقف، فأحرى أن يستوعبها ويفهمها قارئ عادي من عموم القراء"[3].

ويستخدم شفيق جبري في كتابه (الجاحظ معلم العقل والأدب[4]) مفهوم الصورة، فيجعلها مرادفة للتصوير الفوتوغرافي أو الرسم الحقيقي؛ أي التصوير في معناه الحسي المرئي والحقيقي. أما سيد حامد النساج فيرى أن التصوير عند الجاحظ مرتبط بخبرته "المعمَّقة بالنفس

---

(1) طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مرجع مذكور، ص.56 و 66.

(2) مقالة أحمد الشايب في كتابه "أبحاث ومقالات" المنشورة ضمن كتاب: حنا الفاخوري، مرجع مذكور، ص. 210.

(3) مقالة أحمد الشايب، مرجع مذكور، ص. 211.

(4) شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، مرجع مذكور.

البشرية، وبما يعتمل فيها من صراعات"[1]. وفي السياق نفسه، تسير قراءة سامي الكيلاني الذي يجعل التصوير عند الجاحظ مرآة للنفس الإنسانية، وصورة للإنسان بعواطفه ومشاعره وأحاسيسه ونزوعه نحو الخير أو الشر[2]. ويربط جميل جبر تصوير الجاحظ بالمجتمع؛ فالجاحظ -في نظر الباحث- مصور اجتماعي بارع، صوَّر جل طبقات مجتمع عصره، كما صوَّر أهم وجوه الحياة الاجتماعية[3].

وإذا تأملنا بعض القراءات التي جعلت التصوير عند الجاحظ مرادفا للوصف أو مساويا له، استخلصنا منها أنها ضيقت مفهوم التصوير فجعلته مقتصرا على الوصف الجسدي أو النفسي، ولا يكاد يخرج عن هذا المفهوم الضيق. وعلى هذا النحو يظهر -من خلال قراءة صالح بن رمضان[4]- أن التصوير في حقيقته أوسع من الوصف؛ فللتصوير إمكانات كثيرة لا تتاح للوصف. إنه ينفتح على كل الأجناس الأدبية، ويستوعب خصائص التعبير الأدبي وأشكاله المتنوعة التي تبدعها الآثار الأدبية الإبداعية في كل زمان ومكان.

1- أدب الجاحظ وصيغ التصوير

أ- التصويرالقصصي

يعد القص صيغة أساسا في أدب الجاحظ؛ فقد صوَّر هذا الأدب العالم (المجتمع، والنماذج البشرية، والحيوان) سردا، حيث أشارت عديد من القراءات إلى بلاغة الجاحظ السردية وقدرته على التصوير بواسطة القص أو السرد. وإذا كنا في الفصل الثاني من الباب الأول قد أشرنا إلى وقوف القراء المحدثين على البعد القصصي في أدب الجاحظ، فإننا هنا نتوخى الكشف عن سؤال التصوير الذي وجهه هؤلاء القراء إلى نصوص الجاحظ السردية. فقد وقف ضياء الصديقي في قراءته[5] على قدرة الجاحظ على الوصف والتصوير الخارجي

---

(1) سيد حامد النسّاج، رحلة التراث العربي، مرجع مذكور، ص. 113.

(2) سامي الكيلاني، النفس الإنسانية في أدب الجاحظ، سلسلة إقرأ، دار المعارف المصرية، سنة 1961، ص.13و40.

(3) جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، مرجع مذكور، ص. 60-61 و84.

(4) 6 صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور، وانظر أيضا كتابه: الرسائل الأدبية ، مرجع مذكور، ودراسته "الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ"، حوليات الجامعة التونسية، العدد 29، 1988.

(5) ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، مرجع مذكور.

أو الداخلي للحدث والشخصية، ومهارته في إجراء الحوار بين الشخصيات. وقدم الباحث أمثلة ونماذج من تصوير الجاحظ لشخصياته، كشخصية قاسم التمار: "وكان قاسم شديد الأكل شديد الخبط، قذر المؤاكلة. وكان أسخى الناس على طعام غيره، وأبخل الناس على طعام نفسه"[1].

ويشير إلى صورة علي الأسواري على الطعام كما قدمها الجاحظ "وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربَّد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر... ولم يفجأني قط وأنا آكل تمرا إلا استفه سفا، وحساه حسوا، وزدا به زدوا. ولا وجده كنيزا إلا تناول القطعة كجمجمة الثور، ثم يأخذ بحضنيها ويقلها من الأرض. ثم لا يزال ينهشها طولا وعرضا، ورفعا وخفضا، حتى يأتي عليها جميعا"[2].

1- الشخصيات

تناول ضياء الصديقي الشخصيات مبينا أن الجاحظ كان يعتني عناية كبيرة بوصفها في كتاب البخلاء؛ هذه الشخصيات تتباين في مكانتها الاجتماعية والثقافية، وفي قدراتها العقلية، وفي أخلاقها وسلوكها، وفي اهتماماتها وتوجهاتها.

كيف كان الجاحظ يصف ويصور شخصياته البخيلة؟ وما هي الأساليب المختلفة التي استعملها في هذا الوصف والتصوير؟

يمكن إيجاز هذه الأساليب –كما استخلصناها من هذه القراءة– على النحو الآتي:

- تقديم البخيل اعتمادا على الوصف قبل سرد قصصه وطرائفه.
- التعريف بالشخصية قبل رواية الحدث الرئيس في القصة.
- إغفال تعريف الشخصية وإدخالها في الحدث من غير تمهيد[3].

---

(1) نفسه، ص.170. وانظر البخلاء، ص.198.

(2) وانظر البخلاء، ص.79. نفسه، ص. 170-171.

(3) ضياء الصديقي، مرجع مذكور ، ص171-172.

وأشارت هذه القراءة إلى أن الجاحظ كان يولي اهتماما كبيرا بالشخصيات الرئيسية لتوجيه الأنظار إليها، حتى احتلت مساحة أكبر في قصص البخلاء، وغطت على الشخصيات الثانوية، التي كان الجاحظ يوظفها في خدمة الشخصيات المحورية والفكرة الرئيسية للقصة. وغالبا ما تختفي الشخصيات الثانوية بعد أداء دورها لتترك المجال للشخصيات الرئيسية. وكان الجاحظ يتدخل أحيانا في توجيه الشخصيات، وأحيانا أخرى لا يتدخل في توجيهها، بل كان يتركها تتحرك بكل حرية، خاصة في القصص التي يتخذ فيها دور الراوي[1].

وقد وقف الباحث على نماذج من تصوير الجاحظ للشخصية في مواقف نفسية، وخاصة في تلك المواقف التي تبرز هيمنة الخوف عليهم؛ وهو خوف دائم، وقلق مستمر يسيطران عليهم. وتتجلَّى هذه السمة في "الخوف من الناس وسوء الظن بهم، والخوف من الفقر وضياع الأموال، والخوف من المستقبل وما يخبئه لهم، والخوف من الموت جوعا"[2]. ومن أمثلة ذلك: خوف الخراساني من الأكل مع زميله ورفيق سفره في قصعة واحدة. قال له: "يا عبد الله معك رغيف ومعي رغيف، ولولا أنك تريد الشر ما كان حرصك على مؤاكلتي. تريد الحديث والمؤانسة؟ اجعل الطبق واحدا، ويكون رغيف كل منا قُدَّامَ صاحبه. وما أشك أنك إذا أكلت رغيفك ونصف رغيفي ستجده مباركا. إنما كان ينبغي أن أكون أَجِدُهُ أنا لا أنت"[3]. كما وقف على تصوير الجاحظ للشخصيات البخيلة وهي تتصرف تصرفا شرها مسيئا للمؤاكلة، مثل رد علي الأسواري حين عيب عليه استلاب اللقمة من يد الأمير، فقال: "لم يكن الأمر كذلك، وكذب من قال ذلك. ولكنَّا أهوَيْنا أيدِيَنَا معا، فوقعت يدي في مقدَّم الشَّحمة، ووقعت يده في مؤخَّر الشحمة، معا، والشحمُ ملتبس بالأمعاء، فلمَّا

---

(1) نفسه، ص.172.

(2) نفسه، ص. 173.

(3) نفسه، ص.176، ونظر أيضا كتاب البخلاء، ص. 19.

رَفَعنا أيدينا معا، كنتُ أنا أسرعَ حركة، وكانت الأمعاء متَّصلة غير متباينة، فتحوَّل كلُّ شيء كان في لقمته بتلك الجذبة إلى لقمتي، لاتصال الجنس بالجنس والجوهر بالجوهر"[1].

2- الحوار:

ويعد الحوار مقوما قصصيا آخر وقف عليه الباحث في نصوص الجاحظ، حيث أبرز أهميته ووظيفته، التي تتجلَّى في الكشف عن نفسية شخصيات البخلاء، وتوجهاتهم، وأخلاقهم، وأحاسيسهم، وطريقة تفكيرهم. وتجدر الإشارة إلى أنَّ بعض القصص في كتاب البخلاء جاءت حوارا كلها كما في قصة الأصمعي مع جلسائه[2]. "شهدت الأصمعيَّ يوما، وأقبل على جلسائه يسألهم عن عيشهم، وعما يأكلون ويشربون. فأقبل على الذي عن يمينه، قال: "أبا فلان ما إدامك؟" قال: "اللحم"، قال: "أكلَّ يوم لحم؟" قال: "نعم". قال: "وفيه الصفراء والبيضاء والحمراء والكدراء والحامضة والحلوة والمرة؟" قال نعم. قال: "بئس العيش هذا، ليس هذا عيش آل الخطاب. كان عمر بن الخطاب رحمة الله عليه ورضوانه يضرب على هذا، وكان يقول: مدمن اللحم كمدمن الخمر"[3].

3- الزمان والمكان:

ويقوم النص القصصي عند الجاحظ، في تصور الباحث أيضا، على مكوني الزمان والمكان؛ إذ يرى أن الزمان في نصوص الجاحظ قسمان: عام وخاص؛ والمقصود بالزمان العام هو العصر الذي عاش فيه الجاحظ. أما الزمان الخاص فيظهر في تحديد الجاحظ للزمن الذي تقع فيه الحادثة في القصة المحددة. كأن تكون هذه الحادثة في الليل، أوعند الظهر، أو في الغروب، أو في غيرها من الأوقات. ومن أمثلة ذلك قصة الخراسِنة الذين اشتركوا في شراء مصباح غير أن واحدا منهم امتنع عن إعانتهم "وزعم أصحابنا أن خُراسانية ترافقوا في منزل،

---

(1) ضياء الصديقي، مرجع مذكور، ص.172. وانظر أيضا كتاب البخلاء ص.69.

(2) نفسه، ص174.

(3) البخلاء، مرجع مذكور، ص.202. انظر القصة كاملة، ص. (202-212).

وصَبَروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم إنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم، وأن يدخل في الغُرم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدُّوا عينه بمنديل، ولا يزال، ولايزالون كذلك إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفؤوه أطلقوا عينيه"[1]. أو قصة جبل العمِّيِّ وأبي مازن "وكان جبل خرج ليلا من موضع كان فيه، فخاف الطائف، ولم يأمن المستقفى. فقال: لو دققت الباب على أبي مازن، فبت عنده في أدنى بيت أو في دهليزه، ولم ألزمه من مؤنتي شيئا، حتى إذا انصدع عمود الصبح خرجت في أوائل المدلجين"[2]. أو قصة "مأدبة بلال بن بردة وقت الإفطار""قالوا: كان بلال بن أبي بردة قد خاف الجذام، وهو والي البصرة. فوصفوا له الاستنقاع في السمن. فكان إذا فرغ من الجلوس فيه أمر ببيعه. فاجتنب الناس في تلك السنة أكل السمن. وكان يفطر الناسَ في شهر رمضان، فكانوا يجلسون حِلقا، وتوضع لهم الموائد، فإذا أقام المؤذن نهض بلال إلى الصلاة، ويستحي الآخرون. فإذا قاموا إلى الصلاة جاء الخبازون فرفعوا الطعام"[3].

أما الإطار المكاني العام فالمقصود به الأماكن أو المدن التي تدور فيها الأحداث كالبصرة أو بغداد، أو خراسان، أو واسط، أو مرو... كقصة عبد الله بن سوار وإلحاح الذباب: "كان لنا بالبصرة قاض يقال له عبد الله بن سَوَّار، لم ير الناس حاكما قط ولا زمِّيتا ولا ركينا، ولا وقورا حليما، ضبط من نفسه وملك من حركته مثل الذي ضبط وملك. كان يصلي الغداة في منزله، وهو قريب الدار من مسجده، فيأتي مجلسه فيحتبي ولا يتكئ، فلا يزال منتصبا لا يتحرك له عضو، ولا يلتفت، ولا يحلُّ حبوته ولا يحول رجلا على رجل، ولا يعتمد على أحد شقيه، حتى كأنه بناء مبني، أو صخرة منصوبة"[4]. أما الخاص فالمقصود به بعض الأماكن مثل (مسجد البصرة) أو (السفينة) إلى غير ذلك من الأماكن المذكورة في بعض قصص الجاحظ[5].كقصة اجتماع المسجديين في مسجد البصرة "قال أصحابنا من

---

(1) البخلاء، مرجع مذكور، ص.18.

(2) نفسه، ص.39.

(3) نفسه، ص.150-151.

(4) الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الثالث، مرجع مذكور، ص.343.

(5) ضياء الصديقي، مرجع مذكور، ص.181-182.

المسجديين: اجتمع ناس في المسجد، ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتثمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الذي يجمع على التَّحاب، وكالحِلف الذي يجمع على التناصر. وكانوا إذا التقوا في حِلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه، التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره"[1]. أو قصة رجل من أهل خراسان: "وقال أبو نواس: كان معنا في السفينة –ونحن نريد بغداد- رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفقهائهم. فكان يأكل وحده. فقلت له: لم تأكل وحدك؟ قال: ليس عليَّ في هذا الموضع مسألة، إنما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف. وأكلي وحدي هو الأصل وأكلي مع غيري زيادة في الأصل"[2].

ب- التصوير في الرسائل

لم تقتصر قراءات نثر الجاحظ على التصوير المرتبط بالسرد القصصي بل قاربت أيضا التصوير المرتبط بالنثر غير السردي في الرسائل؛ وسنقف على نماذج هذه القراءات عند محمد كرد علي، وطه الحاجري، وشارل بلا، وصالح بن رمضان.

وقف محمد كرد علي في قراءته على إظهار براعة الجاحظ التصويرية في رسالته (القيان)، عندما وصف وجه المغنية وحالها وصفا دقيقا يجعل من يقرأ هذا الوصف يكاد يبصره بعينيه[3]. كما نقل إلينا صورة دقيقة في رسالة (التربيع والتدوير) لشخصية أحمد بن عبد الوهاب. غير أن هذه القراءة لم تتوسل بالتحليل وإنما اكتفت بإيراد الشواهد النصية التي تبرز دقة التصوير عند الجاحظ في الرسائل.

وفي قراءة أخرى بعنوان (الجاحظ والمرأة) [4]، تناول شارل بلاَّ جمال المرأة في عصر الجاحظ من خلال رسائله: (النساء)، و(مفاخرة الجواري والغلمان)، و(القيان)، بوصفه

---

(1) البخلاء، ص.29.

(2) نفسه، ص.24.

(3) محمد كرد علي، أمراء البيان، الجزء الثاني، مرجع مذكور، ص381.

(4) حوليات الجامعة التونسية، ، العدد 32، السنة 1991 ، ص 16.

مفهوما وتصورا وليس بوصفه صورة أدبية، حيث وقف على قانون الجمال ومقاييسه عند الجاحظ وعلى المعايير التي وضعها للجمال الأنثوي، خاصة في رسالة (النساء)؛ فرأى أن أكثر الناس يفضلون المرأة المجدولة من النساء، فضلا عن شروط أخرى. "ورأيت أكثر الناس من البصراء بجواهر النساء، الذين هم من جهابذة هذا الأمر، يقدمون المجدولة، والمجدولة من النساء تكون في منزلة بين السمينة والممشوقة. ولا بد من جودة القد، وحسن الخرط، واعتدال المنكبين، واستواء الظهر، ولا بد أن تكون كاسية العظام، بين الممتلئة والقضيفة؛ وإنما يريدون بقولهم: مجدولة، جودة العصب وقلة الاسترخاء، وأن تكون سليمة من الزوائد والفضول. وكذلك قالوا: خُمصانة وسَيفانة، وكأنها جان، وكأنها جدل عنان، وكأنها قضيب خيزران. والتثني في مشيها أحسن ما فيها، ولا يمكن ذلك الضخمة والسمينة، وذات الفضول والزوائد. على أن النحافة في المجدولة أعم، وهي بهذا المعنى أعرف، ولم تحبَّب على السِّمان والضِّخام، وعلى الممشوقات والقِضاف، كما يحبَّب هذه الأصناف إلى أصحاب المجدولات. ووصفوا المجدولة بالكلام المنثور فقالوا: (أعلاها قضيب، وأسفلها كثيب"[1]).

في الجهة المقابلة اتجه صالح بن رمضان في دراسته : (أدبية النص النثري عند الجاحظ[2]) إلى الاهتمام بالتصوير بمفهومه الأدبي؛ أي إنه عني بخصائص نثر الجاحظ الفنية أو باستقصاء خصوصية التصوير النثري واختلافه عن التصوير الشعري.

إن صالح بن رمضان الذي وضع قراءته في نثر الجاحظ في سياق أسئلة أدبية وبلاغية، وهي أسئلة لاشك أنها تسهم في إغناء بلاغة هذا النثر والكشف عن سمات جديدة لم تهتد إليها القراءات السابقة. ولأجل ذلك أسهمت هذه القراءة في تجنيس نصوص الجاحظ النثرية، كما أسهمت في تأصيل مفهوم التصوير الأدبي النثري[3]؛ فقد أقر صالح بن رمضان

---

(1) شارل بلا، الجاحظ والمرأة، حوليات الجامعة التونسية، مرجع مذكور، ص.16. و انظر(رسالة النساء) ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المجلد الثاني، الجزء الثالث، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص.158-159.

(2) مرجع مذكور.

(3) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور.

في قراءته "تجاوز دراسة النص النثري بمقاييس تطبق على الشعر"[1]. أي إن مقاربته لن تحفل بالمجازات والصور البلاغية الجزئية التي احتفت بها بلاغة الشعر.

وتتحدد أهمية قراءة صالح بن رمضان في أنها عالجت التصوير في النثر غير السردي؛ فالتصوير كما تثبت هذه القراءة يرتبط بالنثر كما يرتبط بالشعر أو بالسرد. وإذا كانت قصص البخلاء حافلة بالتصوير، فإن رسائل الجاحظ ونصوصه النثرية لا تخلو من تصوير كذلك. وقد عمد الباحث إلى الكشف عن سمات التصوير النثري في رسالتين: (التربيع والتدوير)، و(القيان).

يقف الباحث في قراءته لـ(رسالة التربيع والتدوير) على سمات بلاغية موسعة مثل: سمة تداخل النصوص أو أنواع الخطاب، كالحديث النبوي، والقول المأثور، والدعاء، والوصية، والحكمة، والمثل[2]. وثمة شواهد عديدة يظهر فيها سعي الجاحظ إلى استخدام مواد أدبية مستقاة من أشكال تعبيرية متنوعة في تصويره للمهجو تصويرا دقيقا[3]. فصورة أحمد بن عبد الوهاب في (رسالة التربيع والتدوير)، قامت على الحوار بين النصوص الذي اصطلح عليه الباحث تارة ب"الكناية" وتارة أخرى ب "تحويل النص الشاهد" أو"قلب الغرض الأدبي"[4].

ومن أهم السمات البلاغية الموسعة التي أشارت إليها هذه القراءة، المحاكاة الساخرة أو كتابة المناظرة بأسلوب ساخر حين اعتبرها الباحث بعدا من أبعاد الرسالة الفنية[5].

ولم تخرج قراءته لـ(رسالة القيان) عن دائرة الأسئلة الأدبية التي حددت قراءته للرسالة السابقة؛ فموضوع قراءته ليس القينة بوصفها نموذجا اجتماعيا أو حضاريا أو

---

(1) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 19.

(2) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 73.

(3) نفسه، ص. 70.

(4) نفسه، ص. 14-15. وللاطلاع على تسمية أخرى مقترحة يمكن الرجوع إلى مقال محمد مشبال المنشور بمجلة فصول القاهرية، العدد: 3، سنة 1994، بعنوان: "سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير".

(5) صالح بن رمضان، مرجع مذكور، ص. 13. يقصد المناظرة بين أحمد بن عبد الوهاب وخصومه حول المفاضلة بين الطول والقصر.

واقعيا، ولكن بوصفها "نموذجا فنيا صنعه الكاتب وأنشأه إنشاء. فنحن لا نجدها في الواقع، ولم يوهمنا الجاحظ باسم من الأسماء سماها به، أو بدار من دور التقيين وضعها فيها، وإنما أراد أن يصور قينة تكتمل في شخصها صناعة القيان كلهن"[1]. فالكاتب لم يصور تجربة غزلية ذاتية؛ "لأن القينة التي يصفها الجاحظ ليست شخصا معينا"، بل "ظاهرة حضارية عامة" و"نموذجا إنسانيا" لم يكشف عنه الشعراء في تصويرهم للمرأة المغنية"[2].

إن القينة في نثر الجاحظ نموذج فني أكثر مما هي نموذج واقعي يشير إلى حقيقة خارجية؛ إنها نموذج من صنعه وخلقه وإنشائه؛ ذلك أنه لم يلمح إلى اسم من الأسماء سمَّى به القينة، أو إلى مكان معروف، أو إلى دار معينة من دور التقيين توجد به قينة معروفة باسمها. لقد كان الجاحظ يتوخَّى أن يقدم صورة مثالية للقينة تكون جامعة لمواصفات القيان جميعهن[3].

صورة القينة

وتشير هذه القراءة إلى أن الجاحظ خصص جزءا هاما من رسالة القيان لتصوير المرأة المغنية، متحدثا عن تكوينها النفسي، وواصفا سلوكها، ومحللا عناصر شخصيتها الثقافية والاجتماعية، وأصول صناعتها موضحا القوانين التي تحكمها[4]. وقد تميزت مقاربته لصورة القينة بوعيه بالاختلاف بين التصوير النثري والتصوير الشعري؛ حيث بيَّن أن تصوير الجاحظ للمرأة في النثر يختلف عن صورها المتعارف عليها في الشعر العربي. فالتصوير النثري -كما أبرزه صالح بن رمضان في قراءته لـ(رسالة القيان)- يتوخَّى تقديم صورة فعل المرأة وهي تغني وأثره في مجلس الغناء. ولم يكن يهتم بتصوير محاسن المرأة الخلقية، وجمال صوتها مثلما نجده في شعر الغزل واللهو، وهو الأمر الذي يدل على أن الجاحظ كان يعمد

---

(1) نفسه، ص. 33.

(2) صالح بن رمضان ، ص. 23.

(3) نفسه، ص 33.

(4) نفسه، ص 27.

إلى تصوير تأثير الجمال في المحيط الإنساني الذي يعيش فيه؛ وهـو يهـتم أساسـا بالنتـائج الـتي تنتج عن الجمال الأنثوي للقينة، المتمثل في الجسد والصوت. وهكذا يكون فعـل الغنـاء فعـلا محوريا تجلّى بواسطة استعمال الجمـل الفعليـة في الـنص، وهـي في حقيقـة الأمـر تمثـل كلـها عناصر اللوحة التي تتشكل منها[1].

كما وقف أيضا على مظاهر تصوير الفتنة بين الشعر والنثر؛ حيـث أبـرز أن تـصوير معنى الفتنة شيء معروف ومألوف عند الشعراء الذين عبروا عنه بأسـاليب مختلفـة وأخرجـوا هذا المعنى في صور كثيرة. ولكن الجاحظ استطاع نقل هذا المعنـى مـن مجـال الـشعر إلى مجـال النثر، مبتكرا طريقة جديدة من طرق التعبير، استطاع بواسطتها تصوير أثر الجمال في النفوس بواسطة اللغة النثرية. لقد تمكن الجاحظ من الإحاطة الشاملة بوصـف عـالم القينـة الـشعوري والنفاذ إلى حركاتها وتجسيمها والتوسع في وصفها، وذلك بفضل استعماله الجملة النثرية الـتي مكنته من الإبداع في التصوير وتوظيف أساليب السرد القائم على توليد الأفعال[2].

ويمكننا إيجاز بلاغة تصوير المرأة كما استخلصها الباحث في هذه الرسالة في الـسمات الآتية:

- سمة السرد؛ المتمثلة في اسـتخدام الجملـة الفعليـة في وصـف القينـة وعالمهـا، وجعـل الجملة الفعلية أداة أساسا في بناء هذا النص، هدفـه مـن ذلـك توظيـف الفعـل في كـل الوجوه والمعاني التي يفيدها وقد تمكن بهذه الطريقة من وصف الحدث وحركـة القينـة وحالتها وشعورها[3].

هكذا نلاحظ أنه أدرج السرد مكونا من مكونات صورة المـرأة النثريـة؛ فـصورة القينـة الفاتنة تشكلت في لغة نثريـة سـردية قائمـة علـى تجـسيم "الحركـة" و"النفـاذ إلى دقائقهـا ومنعرجاتها" والإحاطة بوصف عالم القينة الشعوري"[4].

---

(1) نفسه، ص. 30.

(2) صالح بن رمضان، ص.31-32. 2

(3) نفسه، ص. 30.

(4) نفسه، ص.31-32.

- سمة المراوحة بين رسم الأحداث وتصوير ملامح الشخصية؛ إن القينة -كما يصوّرها الجاحظ- شخصية نامية متحركة، عمد في تصويرها إلى المراوحة بين رسم الأحداث، وتصوير ملامح الشخصية، والتدرج في التصوير، وذلك من خلال عرض قصة مراودة القينة لمجالسيها وتفننها في إغرائهم ولفت أنظارهم إليها بواسطة مختلف الوسائل التي تتقنها[1].
- سمة المراوحة بين الوصف الخارجي والوصف الداخلي؛ تعتمد الصورة عند الجاحظ على الوصفين الخارجي والداخلي للشخصية؛ فالوصف الخارجي يتناول تصوير الحركات الخارجية وأقوال القينة وأفعالها. أمَّا الوصف الداخلي فهو تصوير لدواخل الشخصية العميقة والباطنية، وما يختلج فيها من نزعات نفسية. إنها صورة مركبة لشخصية القينة التي تنطوي على تناقض بين ظاهر الشخصية وباطنها لأنها تتقن فن التمويه والإيهام وتحذقه حتى تتمكن من الإيقاع بعشاقها وربطهم بحبال شراكها[2].
- سمة التقابل في ترتيب الجمل الفعلية؛ وهو ما يجسد التناقض في التركيب النفسي والسلوكي للشخصية[3].
- صورة المرأة في النثر لا تقوم على سمة الحسية كما تقوم عليه صورتها الشعرية، بل تتجاوزها إلى إبراز سمات معنوية كتأثير القينة النفسي في المستمعين.
- سمة الحوار بين النثر والشعر؛ إن صورة المرأة في النثر نتاج للذخيرة الشعرية؛ ونعني بها التفاعل مع شعر الغزل[4]. وهذا ما بيَّنه الباحث حين كشف أن الجاحظ كان يلجأ إلى إدراج النص الشعري في الرسالة مرات عديدة على لسان القينة؛ فهو حين يصوِّرها في قطعة نثرية، لا يلبث أن ينطقها ببعض الأشعار المناسبة للمشهد الغزلي؛

---

(1) صالح بن رمضان، مرجع مذكور، ص. 34.

(2) نفسه، ص. 34-35.

(3) نفسه، ص. 35.

(4) نفسه، ص. 64-65.

ومـن هنـا يتَّـضح أن وظيفـة الـشعر في الرسـالة تكمـن في التـضمين الـذي يـستدعيه موضوعها أو النموذج المصور قبل أي داع[1].

وأشار الباحث إلى أن الجاحظ أخذ من شعر الغزل صورة المرأة الساحرة التي تناولهـا الشعراء في هذا الغرض الشعري. كما أشار إلى ذلك التشابه الكبير في المادة الأدبية والـصياغة الفنية، بين ما جاء في رسالة القيان، وبين ما قاله الشعراء. وهو تشابه يدل على ذلك التفاعـل الهام بين الشعر والنثر، الذي برز جليا في صلب نثر الجاحظ الأدبي[2].

***

أثبتت القراءات التي وقفنا عليها، أن معيار التـصوير الـذي صـدرت عنـه في مقاربـة أدب الجاحظ اتجه إلى إبراز خصائصه وسماته المرتبطة بصيغة القـول والـتلفظ، سـواء أكانـت سردا أم ترسلا. وقد تـبين لنـا أن هـذه القـراءات كـشفت عـن سمـات جديـدة في التـصوير القصصي عند الجاحظ، على نحو ما كشفت عن سمات جديدة في التـصوير النثـري الـسردي الترسلي.

2- التصوير وأنماط الخطاب

إذا كـان للتـصوير عنـد الجـاحظ صـيغتان حـددناهما –كمـا رأينـا- في الـصيغتين : القصصية والترسلية، فإن له أنماطا أيضا، نحددهما في النمطين: الواقعي والهزلي[3].

---

(1) نفسه، ص 65-66.

(2) صالح بن رمضان، مرجع مذكور ، ص. 63.

(3) نقصد بالصيغة طريقة تمثيل الأحداث التي يمكن أن تتم بواسـطة الـسرد أو الأقـوال، ونقـصد بـالنمط خـصائص هـذا التمثيل التي تحددها طبيعة علاقته بالواقع أو بالمتلقي؛ فقد تكون علاقة التمثيل بـالواقع خياليـة أو واقعيـة، وقـد تكـون علاقته بالمتلقي هزلية أو حجاجية. (انظر بصدد الصيغة والنمط، سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمـة للـسرد العربـي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997، ص.188-206.

أ- أدب الجاحظ والتصوير الواقعي

لعلَّ جل القراءات الحديثة التي تناولت أدب الجاحظ، وقفت على النمط الواقعي في تصويره الأدبي. ويظهر ذلك جليا، بصفة خاصة، في كتاب (البخلاء)، الذي يعد نموذجا واضحا في تحليل الشخصيات وتصويرها تصويرا واقعيا، وعنايته بتصوير مجتمعه بمختلف شرائحه الاجتماعية. وقد اعتمدنا في صياغة مادة هذا المحور على قراءات محمد المبارك، وطه حسين، وشوقي ضيف، ومحمد كرد علي، وشفيق جبري، وجميل جبر، وسامي الكيلاني، وطه الحاجري، وأحمد الشايب، وفاروق سعد، وسيد حامد النسَّاج، وأحمد الطويلي، وضياء الصديقي، وإبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، ومحمد مشبال.

1- التصوير والبعدان الحسي والنفسي

من القراءات المبكرة التي عالجت سمة الواقعية في التصوير النثري عند الجاحظ كتاب (فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة) لمحمد المبارك[1]، حيث أظهر أن قصص الجاحظ مأخوذة من الحياة الواقعية، سواء أكانت واقعة بالفعل أم لم تكن كذلك، بل يكفي أن يكون لها في الحياة نظائر وأشباه وأمثال؛ فالجاحظ لا يبتدع شخصياته من الخيال وإنما يأخذها من الواقع الحي. ومن الشخصيات الواقعية في (البخلاء)، نجد القاضي، والعالم، والتاجر، والغزَّال، والصانع، والصيرفي، والمغني، والأعرابي، أو من سكان البصرة، أو بغداد، أو خرسان، أو من سكان البادية[2].

ومن خصائص الواقعية في قصص الجاحظ، وفق قراءة الباحث التصوير الدقيق والمفصل للأشياء المادية؛ وتصوير الهيئات والحركات، كتصويره لحركات الطفيلي وابنه أثناء الأكل، وتصوير النهم الأكول إلى غير ذلك من الصور التي نجدها في نوادر البخلاء[3].

وإلى جانب التصوير الدقيق نجد خاصية أخرى وهي: تصوير الأحاسيس الذي يستند إلى التحليل النفسي والاجتماعي، كما يتجلَّى ذلك في كثير من قصص كتاب

---

(1) مرجع مذكور.

(2) نفسه، ص24 .

(3) نفسه، ص 26.

(البخلاء) الحافلة بتحليل بعض النفسيات الخاصة أو بعض العواطف أو الطبائع الإنسانية، كالبخل، والكرم، أو بعض الإحساسات أو العواطف العارضة، كالغضب، والغيظ، والسرور[1].

وبالإضافة إلى سمتي التصوير الحسي الدقيق والتصوير النفسي اللتين جسدتا واقعية التصوير عند الجاحظ، وقفت هذه القراءة على سمة أخرى تجلت في واقعية الأسلوب والألفاظ والتراكيب وصيغ الكلام وروحه العامة؛ فالألفاظ مستمدة من الحياة، وهي ألفاظ شائعة معروفة في عهد الجاحظ مثل (قوَّر الرغيف إذا أخذ أوساطه وترك حروفه، والكباب للحم المشوي، والوجبة للأكلة الواحدة، والترويح بمعنى التعجيل، والبسط بمعنى السرور والانشراح... [2]).

أما التراكيب اللغوية فهي صورة للشخصيات المتكلمة: "فإذا كان المتكلم من طبقة العلماء والبلغاء أجرى على لسانه الألفاظ البليغة والتراكيب الجزلة المتينة، وإن كان خادما أو سوقيا أجرى على لسانه من الكلام ما هو به أشبه وأليق، وإن كان الحديث في بيع أو شراء أو ما يشبههما من الأمور البسيطة والمعاملات اليومية جعل الكلام بسيطا سهلا وراعى كذلك في ترتيب أجزاء الجملة وفي صيغ الكلام وتقطيع الجمل ما يراعيه الإنسان في كلامه في مثل تلك الأحوال. فإذا كان المتكلم من طبقات القضاة أو المتكلمين أو أشباههم وجدت في كلامه أثرا من أسلوب الفقهاء كما يواجهك منطقهم وقياسهم"[3].

وخلاصة هذه القراءة إن الجاحظ استقى قصصه من الحياة الواقعية، واختار أبطالها من طبقات معينة من مدينة بغداد، ولجأ إلى التصوير الدقيق للهيئات والأوضاع والأشكال، وتحليل دخائل النفوس وتصوير مختلف العواطف، فصاغ تلك الصور والمشاهد في أسلوب فني واقعي[4].

---

(1) نفسه، ص.27.

(2) محمد المبارك، مرجع مذكور، ، ص. 34.

(3) نفسه، ص. 35.

(4) نفسه، ص. 42.

وأشار محمد كرد علي إلى التصوير الحسي عند الجاحظ؛ فقد كان يصوِّر بالعبارة، ويصوِّر بالإشارة، وبالشاهد، وبالواقع. وهو - في نظر الباحث- ليس من أرباب الخيال الواسع ولا الضيق، بل هو خليق أن يعد من أصحاب التصوير الحسي؛ ففي نثره فصول كثيرة تبرز قدرته الكبيرة على هذا التصوير[1].

ومن الصور التي برع فيها واستأثرت باهتمام الباحث صورة وصف الذباب وهو ينال من قاضي البصرة. "صوَّر قاضي البصرة صورة لا يصل إليها المصوِّر المبدع؛ صوَّر لنا معنوياته ساعة سطا عليه الذباب، وصوَّر ما بدر منه، وما انطوى عليه من وقار في جميع حالاته، ثم أثنى على حسن سيرته وقلة فضوله، في جد كان الهزل في معانيه وإشاراته، لا في ألفاظه ورصفها"[2].

يشير طه حسين إشارة عابرة إلى دقة التصوير في حديثه عن كتاب "البخلاء" عندما تساءل عن قيمة هذا الكتاب الأدبية "وقيمة هذا الكتاب لا أدري أهي في الجمال اللفظي واستقامة المعنى؟ أم في خصب المعاني؟ أم في هذا التصوير الدقيق الذي لا يقاس إليه تصوير، تصوير حياة البصرة وبغداد في عصر الجاحظ"[3]؟.

ويتناول أحمد الشايب التصوير الحسي في نثر الجاحظ، وهو المقصود عنده بأسلوب الوصف، الذي لا يخرج عن الوصف الحسي أو النفسي، وأنَّه قد يكون مطابقا للواقع أو غير مطابق له. ويبين أن الجاحظ كان يعمد إلى وصف الشخصيات، أو المناظر، أو الأشياء، أو الحالات النفسيَّة التي يعرضها في صورة الجد أو الهزل[4].

ومن اللافت للنظر أن أغلب القراءات ستهتم بالتصوير الحسي في نثر الجاحظ؛ فهذا شفيق جبري في كتابه (الجاحظ معلم العقل والأدب) [5] يبرز عناية الجاحظ بتصوير جلائل الأمور وصغائرها، حيث يتسع التصوير عنده ليشمل الأشياء الصغيرة والدقيقة في الحياة،

---

(1) محمد كرد علي، أمراء البيان، ج2 ، مرجع مذكور، ص. 379-380.

(2) محمد كرد علي، أمراء البيان، ج2 ، مرجع مذكور ، من ص 387 إلى ص. 390.

(3) طه حسين، مرجع مذكور، ص 66.

(4) أحمد الشايب، مرجع مذكور، ص. 210.

(5) مرجع مذكور.

وليشمل شخصيات كثيرة وصفها وصفا دقيقا ينم عن مدى براعته في التصوير وقدرته الخلاقة في نحت الصور. فإذا أخذنا صورة قاضي البصرة عبد الله بن سوَّار، وجدنا المؤلف يشير إلى أن الجاحظ أهمل الكلام عن هيأة القاضي، لم يتناول بالوصف مظهره الخارجي كالقامة، أو اللون، أو العينين، أو الشعر، أو غير ذلك من ظواهره، ولكنه ركز في وصفه على جلسته؛ أي جلسة القاضي الوقور عبد الله بن سوَّار.

ويشير الباحث إلى أن الجاحظ يعتمد في وصفه على التشبيهات المحسوسة؛ فشبه القاضي ببناء مبني، وبصخرة منصوبة، وهو يصف جلسته. كما تكلم على محاسن صفاته في قوله: "لم ير الناس حاكما قط ولا زمِّيتا ولا ركينا، ولا وقورا حليما ضبط من نفسه، وملك من حركته، مثل الذي ضبط وملك"[1]، ثم تكلم عن بعض صفاته الداخلية كالشعور الديني البارز في صلاة الظهر، وصلاة العصر، وصلاة المغرب، وصلاة العشاء في أوقاتها[2]. وينتهي الباحث إلى أن هذا النص يعد مثالا بديعا في التصوير حيث اعتبره رسما حقيقيا، وصورة واقعية قوية واضحة من صور الحياة، ووصفا لشيء تراه العين، وتتناول تصوير وضع من الأوضاع في مختلف حالاته[3].

وفي قراءة سيد حامد النساج يبيِّن أنه استفاد من الفنون النثرية الحديثة ومن الدراسات النفسية، وفيها يشير إلى أن تصوير الجاحظ لشخصيات البخلاء يعد صورة من أمتع صور التحليل النفسي الدقيق، ففيه دقة الملاحظة، ونفاذ البصيرة، وعمق التجربة، وسعة المعرفة. وهذا النوع من التصوير هو لون من ألوان التصوير النفسي الذي يعتمد على وصف دخائل النفس الإنسانية، وتتبع ما فيها من أمور خفية باطنة، وطبائع مستورة متوارية. لقد صوَّر الجاحظ شخصيات البخلاء الطريفة تصويرا دقيقا ليبرز مدى سذاجتها البالغة وطيبتها الشديدة التي تكاد تبلغ درجة الغفلة[4].

---

(1) شفيق جبري، مرجع مذكور ، ص.255-256.

(2) نفسه، ص. 256.

(3) نفسه، ص 257.

(4) سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، مرجع مذكور، ص. 89.

إن قراءة سيد حامد النساج تعد من تلك القراءات التي انطلقت من السؤال الجديد الذي طرح في سياق القراءات المعاصرة، وهو ربط مفهوم الأدب بالنفاذ إلى أعماق الشخصية الإنسانية.

وتسير قراءة سامي الكيلاني (النفس الإنسانية في أدب الجاحظ) [1] في الاتجاه نفسه الذي سارفيه سيد حامد النساج وغيره من الباحثين الذين تناولوا التصوير النفسي في أدب الجاحظ؛ فقد أشار إلى أن الإنسان هو مادة أدب الجاحظ؛ فصورة الإنسان في نثره الأدبي ونماذجه البشرية هي صور ونماذج حقيقية، حيث يتجلى لنا تصوير الإنسان على حقيقته؛ بطباعه، وخلقه، ونزواته، ومباذله، وأهوائه، وشهواته، ونزوعه نحو الخير والشر، أونحو الحب والبغض؛ هي إذن صور إنسانية تمتزج فيها السخرية بالفضيلة؛ صور تعكس مدى معرفة الجاحظ بحقيقة النفس الإنسانية وما جبلت عليه من اعوجاج لايملك أحد تقويمه[2].

وإذا كانت هذه القراءات قد تناولت التصوير في نثر الجاحظ، وأبرزت مدى اهتمامه بتحليل النفس الإنسانية والغور في أعماقها، فإن قراءات أخرى ستنحو نحوا آخر يبين مدى ارتباط التصوير عند الجاحظ بالمجتمع، كما يتجلَّى ذلك من خلال قراءة جميل جبر في كتابه: (الجاحظ ومجتمع عصره) التي تفيد أنه "اتخذ المجتمع مادة لقلمه، وكان ذا فراسة نافذة، وذوق سليم، وقدرة فائقة على تصوير مجتمعه. كل هذه الصفات مكنته من أن يسرح أنظاره الفاحصة في كل وسط وفي كل مضمار"[3].

إن تصويره للناس في عصره تصوير واقعي، يتجلى في وصفهم كما رآهم أو كما توضحوا له. لقد عمد إلى تصوير البخلاء تصويرا حسيا واقعيا، فأظهر حركاتهم، وحلل انفعالاتهم، وكشف نفسياتهم، وفضح تصنعهم، وكشف مواطنهم، واستطاع بفضل هذا التصويرأن يقدم للمتلقي صورة حسية عنهم، تكاد تلمس[4]. يقول جميل جبر:"ومن خلال

---

(1) مرجع مذكور.

(2) سامي الكيلاني، النفس الإنسانية في أدب الجاحظ، ص 13 و40.

(3) جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، ص. 27.

(4) نفسه، ص. 32-33.

بخلاء مجتمعه في البصرة أو في خراسان، نفذ الجاحظ إلى نفسية بخيل كل عصر ومصر، ورسم عنه صورة تتحدى في طراوتها الزمان"[1].

و هو مراقب بارع لأحوال مجتمعه، أحاط إحاطة شاملة بكل ما كان يلاحظه في معاصريه الذين صوَّرهم تصويرا دقيقا، فإذا هي صورة لأهم وجوه الحياة الاجتماعية كما تبينت له، كسيطرة الخرافات والأساطير الشعبية، واختلاط الشعوب، وازدهار الحركة الأدبية[2]. كما أنه كان منفتحا على مجتمع المدينة المعاصرة وما يروج فيها؛ فانتقد ما كان يعد من الأحاديث الصحيحة التي غالبا ما يكون سندها ضعيفا ولا يعتد بصحتها؛ تلك الأحاديث الملفقة التي تنسب إلى الرسول (ص)، لكن سخافة مضمونها والشك في سندها يكشفان بوضوح عن عدم صحتها وكذبها. لقد عمل بفكره التنويري المتحرر على انتقاد الخرافات والأساطير التي كان يعرف أنها من صنع خيال بسطاء الناس والسذج، وذوي العقول الضعيفة الذين عملوا على نشرها وترويجها والإيمان بها وكأنها –في نظرهم- من صميم الدين الإسلامي ومرتبطة به.

إن نظرته إلى المجتمع كانت نظرة فاحصة؛ فقد تأمل في خصائص وعادات مجتمعه الذي كان يضم شعوبا مختلفة، ووقف بصفة خاصة على العناصر الدخيلة على المجتمع الإسلامي كالفرس والترك والزنوج والأحباش والهنود والنوبيين[3].

ومن اللافت للنظر أن مفهوم التصوير في بعض القراءات التي تناولت أدبه ينحصر في الوصفين: النفسي والحسي؛ فالوصف النفسي يبيِّن قدرته على سبر أعماق شخصياته البخيلة واستبطان دخائلها النفسية، واكتشاف ما يخفيه المتكلفون الذين يتسترون وراء مظاهر كاذبة ويظهرون طبعا مغايرا لطبعهم الحقيقي، فيفضح الجاحظ أمرهم بطريقة هزلية تنم عن روحه المتسمة بالمرح والفكاهة كما هو الحال في قصة محمد بن أبي المؤمل[4] الذي أبدى تبرمه

---

(1) نفسه، ص.34.

(2) نفسه، ص. 61.

(3) نفسه، ص. 67.

(4) انظر البخلاء، ص.94-101.

وغيظه من هجوم السِّدري على شبوطته. يقول الجاحظ: "وصَحَّتْ توبتُه وتَمَّ عزمُه، في أن لا يؤاكل رغيبا أبدا ولا زهيدا، ولا يشتري سمكة أبدا رخيصة ولا غالية، وإن أهدوها إليه لا يقبلها، وإن وجدها مطروحة لا يمسُّها"[1].

وفي الوصف الحسي تظهر مهارته في وصف الأمور المحسوسة وقدرته الفائقة على تصويرها، كصورة أبي جعفر الطرطوسي الذي "زار قوما فأكرموه، وطيَّبُوه، وجعلوا في شاربه وسَبَلته غالية، فحكَّته شفته العليا، فأدخل إصبعه فحكَّها من باطن الشفة، مخافة أن تأخذ إصبعه من العطر شيئا إذا حكَّها من فوق"[2].

ولم يكن شوقي ضيف بعيدا عن معيار التصوير الحسي في حكمه على أدب الجاحظ، إذ يقول: "كان مصورا عظيما، إذ كان يعرف كيف ينقل المشاهد بجميع تفاصيلها ودقائقها تسعفه في ذلك قدرة غريبة على الملاحظة، وهي قدرة جعلته يحسن التصوير من جهة كما يحسن القصص من جهة أخرى. ويتضح ذلك في كتاب (البخلاء) حين يرسم جشع النهمين وحركات أيديهم وقسمات وجوههم، كما يتضح في كتاب (الحيوان) وما أودعه من قصص. ومن قصصه البارعة فيه التي تصوِّر دقة تصويره ما حكاه عن عبدالله بن سوَّار القاضي ووقاره..."[3].

وفي السياق نفسه يعرض طه الحاجري الوصفين الحسي و النفسي، حيث أشار إلى أن خياله كان من أخصب الأخيلة وأقدرها على تزويده بالتفصيلات الدقيقة والملاحظات الصغيرة والافتتان بتصوير مختلف أوضاع البخلاء ووصف سلوكهم وتصرفاتهم وحركاتهم الجسدية، وكان في وصفه قوي التصوير، دقيق الملاحظة، معتنيا بالتفصيلات التي تجلي الصورة، كتلك التي صوَّر بها هيئة علي الأسواري وهو يأكل[4]. وهي صورة تمتاز بالتعبير

---

(1) نفسه، ص.101.

(2) محمد مشبال، بلاغة النادرة، مرجع مذكور، ص. 31. وانظر أيضا كتاب البخلاء، ص.58.

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة 1977، (الطبعة الأولى 1946)، ص.164.

(4) الجاحظ، البخلاء، (مقدمة المحقق)، ص.48-49.

عن الحركة، وتبرز أسلوبه في الوصف الذي نعته الباحث بأنه وجه من وجوه "الواقعية" الغالبة عليه[1].

أما الوصف النفسي فيعمد فيه إلى إبراز الحركات النفسية المختلفة المتعلقة بالشخصيات البخيلة، وكشف أحاسيسها الداخلية، والتغلغل في خفايا النفس الإنسانية، وإظهار التصرفات والسلوكات التي يلجأ إليها البخلاء إمَّا لإخفاء بخلهم وستره تارة، أو لتبريره والدفاع عنه تارة أخرى. ويبين الباحث أن الجاحظ "مولع بهذا النوع من البحث والتتبع للحالات النفسية الخفية، وتبيُّن الحركات الشعورية المختلفة، وملاحظة الصلة بينها وبين الحركات والسمات الظاهرة، من كلمة عابرة، أو إشارة طائرة، أو لفتة سريعة معجلة"[2]. من ذلك عنايته بفلتات اللسان التي تصدر عن المتكلم على غير إرادته، وتصدر عن اللاوعي أو اللاشعور الذي يكشف عن العلل الباطنة الكامنة داخل الإنسان، بعد ما جهد في كبتها وقمع نوازعها. لقد اعتنى عناية ظاهرة "بالهنات التي نمت على المتكلفين ودلت على حقائق المتموهين، وهتكت عزَّ أستار الأدعياء، وفرَّقت بين الحقيقة والرياء"[3]. ومن ذلك قصة "محمد بن أبي المؤمل"، وهو رجل بخيل بطبعه، ولكنه يدرك أن صفة البخل مذمومة، لذلك سعى إلى محاولة إخفاء هذه الصفة وقمعها داخل نفسه، مع التظاهر أمام الناس بمظهر الرجل الكريم المعطاء السخي، بكثير من الاصطناع والتكلف. ويكون هدفه من كل ذلك، أن ينفي عن نفسه صفة البخل، التي اشتهر بها بين الناس. يقول الباحث: "ولكنه لا يكاد يبلغ من ذلك هذا المبلغ، حتى تنتقض عليه طبيعته، وتذهب المذاهب المختلفة في الإعلان عن نفسها، والاحتيال في فرض إرادتها على وجه من الوجوه. وهنا نرى كيف يفتن الجاحظ في تصوير هذه الحالة، والتعبير عما يختلف على نفسه من الحركات المختلفة، ومن مظاهر المغالبة بين الطبع والتطبع"[4].

---

(1) نفسه، (مقدمة المحقق)، ص.49-50.

(2) نفسه، ص 50.

(3) نفسه، (مقدمة المحقق)، ص.50. وانظر أيضا كتاب البخلاء، ص.3.

(4) البخلاء، (مقدمة المحقق)، ص.52.

ولعل أبرز الهنات التي صدرت عن محمد بن أبي المؤمل، قوله: "إن الخبز إذا كثر على الخوان، فالفاضل مما يأكلون لا يسلم من التلطيخ والتغمير"، وحين يتنبه إلى فلتة لسانه، ويعلم أنه قد عثر فوقع في الاعتراف بالبخل يستدرك قائلا: "والجرذقة الغمرة والرقاقة المتلطخة لا أقدر أن أنظر إليها، وأستحي أيضا من إعادتها، فيذهب ذلك الفضل باطلا، والله لا يحب الباطل"[1]. وهكذا بيَّن الباحث قدرة الجاحظ على الكشف عن تناقض سلوك البخيل المتجلي في أقواله، وأبرز قدرته على التغلغل في بواطن النفس الإنسانية، وتتبع حركاتها، وملاحظة الحالات المختلفة، وتعرف الدقائق التي تلابس مشاعر البخيل.

2- التصوير والقصص النفساني

ويشير البشير المجدوب إلى أن مؤلفات الجاحظ، كـ(الحيوان)، و(البيان والتبيين)، و(البخلاء)، مليئة بالقصص والأخبار التي كاد أن يستوعب بها جميع نواحي الحياة، ويجلي جميع قطاعاتها، ويصور محيطه تصويرا دقيقا رائعا.

لقد قسم الباحث قصص الجاحظ إلى: قصص نفساني، وقصص اجتماعي، وقصص أخباري، وقصص يتعلق بالحياة الفكرية والسياسية، وقصص الحيوان، وإلى النوادر والملح. ولكنه وقف بصفة خاصة في دراسته : (القصص النفساني عند الجاحظ) [2] على أخباره التي يصنفها في إطار "القصص النفساني"؛ وهي نصوص سردية توفرت فيها سمات القصة من تشويق، وحوار، ودقة وصف وتصوير، وعمق في التحليل النفساني.

يرى الباحث أن "القصص النفساني" أبرز أنواع القصص عند الجاحظ؛ فقد اهتم فيها اهتماما كبيرا بالجوانب النفسية كالبخل، والتكلف بأنواعه المختلفة، مثل: الوقار المتكلف، والتفصُّح، وتصنُّع الشجاعة، والتشبه بالغير، والنهم بالأكل والشراب، أو إبراز طائفة من الأحوال والأذواق والنفسيات الشاذة التي تبلغ درجة الحالة المرضية، مما جعله يهتم اهتماما بالغا بالنفس البشرية فيسبر أغوارها ويكشف غوامض أسرارها ويستطلع دقائق أحوالها.

---

(1) نفسه، ص. 52-53.

(2) مرجع مذكور.

فعنده أن الجاحظ يبحث في سلوك الإنسان وبخاصة ما يصدر منه من تصرفات غريبة وشاذة خارقة، وهو الأمر الذي حذا بالباحث إلى نعت هذا النوع من التحليل بكونه يشكل مادة من موادِّ علم النفس التحليلي لاتصاله بمنطقة اللاوعي واللاشعور. ويتميز التصوير النفسي في قصصه بالتقصِّي في النظر، والغوص والتحليل، إلى درجة أنه قدَّم لنا لوحات وصفية رائعة وتحاليل نفسية لشخصياته يندر وجودها[1].

ويشير إلى أن الجاحظ وجه نقده الذي يتسم باللطف واللذع، في الوقت نفسه، إلى أنواع كثيرة من النفسيات التي اتسمت بالغرابة والطرافة والطيبة والسخف، أو تلك التي بدا عليها التكلف والتصنع؛ فكشف بمهارة فائقة عن أولئك الذين يتظاهرون بغير مظهرهم الحقيقي أو يحاولون الانسلاخ عن طبعهم ومزاجهم. وقد وجد في مثل هذه النماذج مادة غنية جعلته يؤلف منها القصص، ويقدم من خلالها لوحات تزخر بالنقد والدعابة والتفكه. كما أنه قدم في تصويره القصصي نماذج من الشخصيات الشاذة الغريبة في سلوكها وتصرفاتها وأقوالها وحركاتها، كقصة قاضي البصرة والذباب؛ ذلك القاضي الذي أفرط في تكلف المهابة والوقار. وكأنه من خلال تقديم صورة هذا القاضي المتزمت، يريد أن ينبهنا إلى ذينك الغموض والتعقيد اللذين يكتنفان النفس البشرية وما تنطوي عليه نفس الإنسان من تضارب وتناقض يجعلها لغزا محيرا يصعب حله[2].

إن اهتمام الجاحظ بتحليل نفسيات شخصياته يهدف من خلاله إلى الكشف عمَّا تتصف به من غرابة مفرطة وشذوذ خارق، يكاد يصل إلى درجة الحالة المرضية. وهذا ما لاحظه الباحث بوقوفه على أمثلة متعددة من هذه النماذج الغريبة الشاذة: كالنفسيات البسيطة، والشخصيات الغريبة، والشخصيات المريضة نفسيا.

فالشخصيات البسيطة هي التي تتسم بالبدائية والغموض والعجز عن تحليل سلوكها وتبرير اختيارها؛ مثل ذلك الشيخ الإباضي الذي يكره الشيعة ولا يدري لماذا يكرههم. ويحتج لكراهيته لهم بحجة طريفة ولكنها غير منطقية حيث ذكر للجاحظ أنه أنكر مكان

---

(1) نفسه ، ص.99-101.

(2) البشير المجدوب، مرجع مذكور ، ص.101-103.

الشين في كلمتي "التشيع" و"الشيعة" لأنه لم يجد الشين في أول كلمة قط إلاوهي تدل على ما هو مشين وقبيح مثل: شؤم، وشر، وشيطان، وشغب، وشح، وشجن، وشيب[1].

ومن القصص التي تصور بعض النماذج الغريبة، قصة الصديقين المشغوفين برائحة التيوس على الرغم من نتنها، فيقفان مليا بالطريق ليتمتعا باستنشاق رائحة التيوس، أو ذلك الرجل الذي كانت هوايته تنسم رائحة الكرياس أي (رائحة المراحيض)، أو تلك القصص الطريفة التي تتصل بقوة الشم؛ أي ذلك الصنف من القصص الذي أطلق عليه الباحث "القصص النفساني البيولوجي"[2].

ولقد أشار الباحث إلى أن الجاحظ يعد رائدا للقصة "النفسانية" العربية. يقول: "إن ما في قصص الجاحظ من ملاحظة لدقائق السلوك وغرائبه، وقدرة فائقة على التغلغل في أعماق النفس البشرية يؤهله لأن يعتبر رائدا للقصة النفسانية العربية... رائدا لا يتمثل فضله في مجرد السبق والابتكار. وإنما يصح القول إنه قفز بالقصة رأسا إلى مستوى إنساني وفني ممتاز في الأدب العربي القديم، لا يدانيه في ذلك إلا أبو حيان التوحيدي تلميذه المتشبع بأدبه، وخاصة في (الإمتاع والمؤانسة) وفي (أخلاق الوزيرين")[3].

3- الواقعية والبعد الاجتماعي

وظَّف كثير من الباحثين سمة "الواقعية" في تحليلهم للصور في كتاب (البخلاء). فقد تبادر إلى ذهن هؤلاء الدارسين أن نثر الجاحظ الأدبي بسماته وخصائصه الواقعية يكاد يقترب من المذهب الواقعي في الآداب الغربية الحديثة؛ فشوقي ضيف يصنف الجاحظ ضمن "أصحاب منهج الواقعية"[4] حيث يشير إلى أن "الواقعية" هي إحدى الصفات الفنية الأساس في كتاباته. وتتجلى في سرده للأحداث وروايته للوقائع كما هي دون تمويه؛ فالجاحظ شغوف

---

(1) نفسه ، ص. 103.

(2) نفسه، ص.103-106.

(3) البشير المجدوب، مرجع مذكور ، ص.108.

(4) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، مرجع مذكور، ص. 162.

بحكاية الواقع "لا يتستر، ولا يتخفى، حتى إنه ليذكر السوءات والعورات في غير مواربة ولا مداجاة، وكأنه كان يرى أن يذكر الحقائق عارية دون أن يسدل عليها أي ستر أوحجاب، ودافع مرارا عن هذا المنهج، وقال إن من يعدل عنه لا بدَّ أن يكون صاحب رياء ونفاق، وهو ليس من أهل الرياء والنفاق، بل هو من أهل الصراحة الذين لا يداجون ولا ينافقون بل يصفون الأشياء كما هي في غير تحرج ولا تأثم"[1].

ويرى شوقي ضيف أن الجاحظ جعل من الأدب صورة من الواقع الاجتماعي، فعرف كيف ينقله إلينا بجميع طبقاته وملامح أفراده وخصائصهم النفسية، وجعل صورة اللغة مطابقة للفئات الاجتماعية التي تستعملها حتى إنه يتعمد الإتيان باللحن والخطأ على لسان المولَّدين والعوام لينقل الواقع بما فيه[2].

ويشير محمد المبارك في دراسته التي تناولناها سابقا إلى أن أدب الجاحظ -على الرغم من قدمه- يمكن أن يعدَّ من نوع الأدب الواقعي، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا فيقول إن الجاحظ وضع في كتاب (البخلاء) قواعد وأسسا تشبه قواعد المذهب الواقعي الذي ينبني على الاستمداد من الحياة الواقعية، وعلى دقة التصوير وعلى التجرد من آراء الكاتب الصريحة وتعليقاته الشخصية[3].

أما حسين مروة فيرى أن أدب الجاحظ في كتاب (البخلاء) قد يكون نمطا وحده ويكشف عن جذور المذهب الواقعي. وتتسم واقعية الجاحظ بدقة الملاحظة، والاهتمام بالتفاصيل الجزئية في حركات الناس، وبطاقة فائقة في التتبع والاستقصاء، وقدرة كبيرة على استخلاص القواعد السلوكية والاجتماعية يبني عليها أحكامه وآراءه في كل فئة من فئات المجتمع[4]. يقول الباحث: "فالواقعية في أدب الجاحظ تبرز نظرته الفاحصة المدققة في أحوال الناس والمجتمع، ليستخلص الحجة، أو الحيلة، أو النادرة... ومن خلال هذه "الواقعية" نلاحظ

---

(1) نفسه، ص. 162.

(2) نفسه، ص. 163.

(3) محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، مرجع مذكور، ص. 32.

(4) حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، مرجع مذكور، ص168-169.

أنه يأبى الوقوف عند الحوادث أو الشخصيات التي تشذ كثيرا عن مستوى الانحراف العادي المألوف، لأن أمثال هذه الحوادث أو الشخصيات لا تصلح أن تتخذ نماذج معبرة عن وضع شائع، ليخرج منها الكاتب بنقد اجتماعي ينال عددا أو فئة من الناس"[1].

وتتجلى مظاهر الواقعية في كتاب (البخلاء) في اهتمام الجاحظ بتفاصيل الصورة للشخصية الواحدة أو للصورة الواحدة. كما يتضح ذلك في قصة الحزامي أو في قصة الكندي وذلك من خلال ثلاثة أنواع من الوصف: النفسي، والحسي، والاجتماعي. فالوصف الاجتماعي يتوخى منه إبراز الجوانب السلبية في مجتمعه، وانتقاد أوضاع اجتماعية شائعة، والإشارة إلى ظاهرة التفاوت الطبقي بين الناس، وترفع فئة منهم عن فئة. لقد وصف ذوي المهن والحرفيين، وأهل الفقه والشريعة، وفئة المكدين، وفئات التجار والملاكين[2].

ومن الباحثين الذين قاربوا سمة الواقعية في بعدها الاجتماعي في صور البخل عند الجاحظ، فاروق سعد في كتابه: (مع البخلاء، عرض دراسي لكتاب البخلاء للجاحظ[3]). يقول: "إن أول ما يلفت النظر في كتاب"البخلاء" هو الواقعية. فالواقعية سمة تعم صور البخل عند الجاحظ. لكل صورة تقريبا إطارها الزمني والمكاني. ولكل صورة ألوانها المميزة لنماذجها وشخصياتها. ولكل صورة دقائقها وتفصيلاتها"[4].

ويرى أن الإطار الزمني يأتي على بعدين: عام وخاص؛ فالبعد الزمني العام يرتبط بملتقطات الجاحظ لأحاديث أصحابه وأحاديثه وما رآه بعينيه ؛ فهو يتشكَّل من جميع الصور التي كونها انطلاقا من العصر الذي عاش فيه. أما البعد الزمني الخاص فيتعلق بزمن كل حادثة موضوع صورة من الصور؛ فالحادثة قد تحدث في الليل أو النهار أو في الغروب أو تقع عند الظهر.

---

(1) نفسه، ص 170-171.

(2) نفسه، ص. 173-187.

(3) مرجع مذكور.

(4) نفسه، ص. 40.

ويأتي الإطار المكاني بدوره على بعدين: عام وخاص. ويشير البعد المكاني العام إلى مجموعة من الأماكن المختلفة التي تدور فيها الأحداث كالمدينة أو القرية أو المحلة (البصرة، خراسان، بغداد، مرو...)، وهوبعد جغرافي يشمل مجموعة من الصور. أما البعد المكاني الخاص فيعني به الباحث مسرح أحداث الصورة، كأن يكون هذا المكان غرفة في منزل، أو حمّاما، أو مسجدا، أو سفينة نهرية[1].

إن التصوير الواقعي الاجتماعي في نثره يقوم على جانبين: وصفي وتعبيري. فالجانب الوصفي يظهر في إسهابه في التفاصيل، ومن بينها تصوير العادات والتقاليد في عصره، ووصف الآلات المادية، وتسميات الأطعمة وأوصافها في عصره أو وصف الحركة أو الهيئة أو الشكل الإنساني أو المادي، كمشهد علي الأسواري أو مشهد قاضي البصرة عبد الله بن سوَّار[2].

أما الجانب التعبيري فيقوم على الكلمات أو الألفاظ، كما يقوم على الحوار وإعطاء الشخصية المتكلمة صورتها المطابقة لها في الواقع؛ فلكل شخصية من الشخصيات البخيلة لغتها الخاصة بها والمميزة لها، حيث تتعدد مستويات الكلام وتتنوع حسب مستواها الاجتماعي والثقافي؛ فنجد لغة المتكلم الذي يتحدث ويناقش بكلام علماء الكلام، ونجد لغة القاضي الذي ترد على لسانه التعابير الفقهية، كما نجد لغة التاجر والصانع واللص التي تعكس صورتهم الحقيقية كما هي في الواقع.

والتصوير في كتاب (البخلاء) يهتم بالتفاصيل والجزئيات. "فالجاحظ يتابع بخلاءه في حلهم وترحالهم، ولا يتردد في أن يدخل مساكنهم لنقف على أكلهم ومؤاكلتهم وممتلكاتهم وعلى همومهم ومشاكلهم وهواجسهم"[3]. ومن الصور الواقعية التي تبرز صورا من الحياة الاجتماعية، وتقدم نماذج حية لبعض جوانب الحياة في عصر الجاحظ قصة الكندي التي

---

(1) نفسه، ص. 41.

(2) نفسه، ص. 41-42.

(3) فاروق سعد، مع البخلاء، مرجع مذكور، ص. 43.

تعالج قضية ما زلنا نعيشها في عصرنا هذا، وهي قضية السكن والمشاكل الأزلية التي لاتنتهي بين المؤجر والمستأجر.

وتشير قراءة إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ إلى أن الجاحظ لم يكن هدفه من الوصف في نوادر بخلائه الزخرفة والتزيين في قصِّه وإنما كان هدفه نقل صورة المجتمع لغرض آخر؛ هو التفسير وتأويل الرموز التي تقوم عليها الصور الوصفية[1]؛ فالصورة في نوادر البخلاء نسخة من الواقع، أوضرب من المحاكاة لهذا الواقع المعيش، أو ضرب من التصوير اللغوي، بحشد قائمة من المفردات الوصفية التي يلجأ الجاحظ إلى توظيفها في التصوير حتى يجعل الصورة أكثر دقة وشمولا[2].

ويعلق الباحثان على صورة الأكول علي الأسواري حين يذهب عقله، وتجحظ عيناه أثناء التهامه الطعام، فيقولان: "إن قوَّة هذه الصورة تكمن في إعادة بناء الموضوع الوصفي بناء قائما على الرؤية باللغة ليقع التعرُّف إليه من جديد في أدق تفاصيله. هذا هو الجاحظ الرسام بالكلام وقد منح الصورة مؤثرة في القارئ وصار لها عليه سلطان...قوة التصوير عند الجاحظ تكمن في الآثار التي يتركها في نفس القارئ بواسطة المؤشرات اللغوية الدالة على الصفات الاستثنائية التي يستحيل إليها الأكول الرّغيب"[3].

لقد ركَّز الجاحظ تصويره في هذه النادرة على الطعام، وعلى الأكول الرَّغيب، وعلى المستأكل، وطرائق المؤاكلة وفنون الاحتياط فيها؛ "ففي تصوير الجاحظ لموائد الطعام والدعوة إليها، والمؤاكلة فيها، نلمس نزوع الجاحظ إلى النقل الواقعي الذي يتحاشى فيه المجاز، وإن عدل عن الواقع ببعض المبالغة أو التشويه، فلكي يبلغ رسالة إلى القارئ أو يوحي له بموقف يحمل على التفكُّه مثلما يدعو إلى التفكير أو النقد"[4].

---

(1) إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، صفاقس دار محمد علي الحامي، سنة 2004 ، ص. 113.

(2) نفسه، ص. 113-114.

(3) نفسه، ص. 114-115.

(4) إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، مرجع مذكور، ص. 117.

ويشير أحمد الطويلي إلى أن الجاحظ وصف المحيط الاجتماعي وصفا موضوعيا واقعيا. لقد صوركتاب (البخلاء) تلك الشخصيات البخيلة في جدالها، وفي تقديم المبررات المختلفة للدفاع عن سلوكها ، والإدلاء بالحجج القوية في الدفاع عن مذهب البخل الذي تسميه إصلاحا واقتصادا، لكنها لا تلبث أن تكشف عن خفايا نفوسها حين تخونها حركاتها وأحاديثها فتظهر على حقيقتها. وهكذا يتغلغل الجاحظ في نفسية البخلاء ليقدم لنا صورة ملموسة واقعية عن تصوراتهم ومشاعرهم وتخوفاتهم وخيالاتهم وتحايلاتهم[1].

***

إن واقعية التصوير -في نثر الجاحظ- التي وقف عليها جميع الباحثين والقراء الذين أشرنا إليهم، تجلت في الوصف الحسي والنفسي للظواهر المادية والنماذج البشرية، كما تجلت في إظهار أبعادها الاجتماعية. والحق أن فصلنا بين هذه السمات والأبعاد التي تجلت بها الواقعية في تصويره ليس إلا فصلا منهجيا. وإذا كانت هذه الواقعية التي أجمع على ذكرها قراؤه قد كشفت عن طبيعة العلاقة التي أقامها أدبه مع الواقع الذي عايشه وانطلق منه، فإننا في المحور القادم سننظر في العلاقة التي أقامها المتلقي له.

ب- التصوير الهزلي

عرف عن الجاحظ أنه أديب ساخر وظف سخريته لنقد عيوب المجتمع واكتشاف ثغراته وازدراء نقائصه. ولقد تنبه القدامى والمحدثون إلى هذه السمة، ولذلك تصدت مجموعة من القراءات الحديثة في أدبه إلى سمة الهزل وتناولت آلياته ووظائفه والرؤية التي تتحكم فيه. وتتجلى أهمية هذه القراءات في كونها لم تحصر نفسها في التعليق على أسلوب الهزل ووصفه بشكل عام، بل وقفت على هذا الأسلوب وفحصت آلياته ومؤشراته ووسائله، كما أبرزت خلفياته الفكرية والإيديولوجية والاجتماعية والثقافية والسياسية.

---

(1) أحمد الطويلي، أبو عثمان الجاحظ، دراسة ومنتخبات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1992، ص. 27.

والهزل عند الجاحظ كما ساءلته هذه القراءات لم يقتصر على جنس النادرة، بل تجلى في أجناس أدبية أخرى كالرسالة والمناظرة. فقد تناول الباحثون بالتحليل نصوص نوادر (البخلاء)، ونوادر (الحيوان)، و(رسالة التربيع والتدوير).

وإذا كنا قد وقفنا في الباب الأول على المؤلفات القديمة التي أشارت إلى سمة الهزل في أدب الجاحظ، فإننا سنقف هنا على المؤلفات الحديثة التي توسعت في صياغة السؤال وأفاضت في الإجابة عنه.

عن مفهوم الهزل

وظف قراء الجاحظ مفهوم الهزل ومصطلحات أخرى مجاورة له، إذ جمعوا بين أكثر من مصطلح؛ كالهزل، والمفارقة، والتقابل، والسخرية، والسُّخْر، والفكاهة، والظرف، والتفكه، والضحك، والإضحاك، والدعابة، والمزاح، والتندر، والاستهزاء، والهزء، والعبث، والتهكم، و"فن الكاريكاتور". لقد تعددت –إذن– التسميات والألفاظ. فهل يعني ذلك أننا إزاء مفهوم واحد ذي دلالة واحدة أم أننا إزاء مفاهيم متباينة في الدلالة على الرغم من تجاورها؟

لقد أورد حسن السندوبي، في معرض حديثه عن الهزل في أدب الجاحظ، في صفحة واحدة من كتابه (أدب الجاحظ[1]) مجموعة من المفاهيم المرتبطة بالهزل أو الخطاب الهزلي، كالأخبار الشائقة، والطرف الفائقة، والنوادر الطريفة، والأحاديث اللطيفة، والملح واللطائف، والنكت والطرائف، والتندر والعبث، والسخرية والطنز، والنكتة الحارة، والطرفة الشهية[2].

(1) المكتبة التجارية، القاهرة، سنة 1931.

(2) حسن السندوبي، مرجع مذكور، ص.159.

أما طه الحاجري فيستخدم مصطلح السخرية حيث يميز بين سخرية العامة الصريحة، والصارخة، والسخرية المهذبة التي تتوجه إلى ذوي الذوق الرفيع والذهن الدقيق من قراء الفن[1].

واستخدم أحمد الشايب مجموعة من الألفاظ كالفكاهة الساخرة أو السخرية الفكهة، والإضحاك والسخرية، والعبث الطليق. إلا أن الباحث يفرق بين مفهومي: "الفكاهة" و"السخرية"؛ فالفكاهة مألوفة عند الناس، يقبلون عليها ويحبونها، أما السخرية فتعرضهم للأذى فيمقتونها. وعلى هذا النحو تكون الفكاهة سمة محمودة ومحبوبة، وتكون السخرية سمة ممقوتة ومذمومة. كما أنه يشير إلى مفهوم آخر مجاور للفكاهة هو مفهوم "العبث" الذي تجلى في (رسالة التربيع والتدوير)، وهو أشبه بفن الهجاء الذي بلغ في هذا النص درجات منحطة[2].

أما شفيق جبري الذي استخدم مجموعة من المصطلحات المرتبطة بالهزل، مثل: الاستهزاء، والتهكم، والسخرية، والإضحاك، فيميز بين الإضحاك من جهة، وبين التهكم والاستهزاء والسخرية من جهة أخرى، يقول:" إلى جانب هذا المذهب الذي ذهبه الجاحظ في الضحك والإضحاك مذهب آخر، وهوالتهكم، ولعل بين المذهبين بعض الصلة، وإن كان كل منهما يختلف عن الآخر، فصاحبهما يحتاج إلى شيء من خفة الروح، ولكن هذه الخفة في الإضحاك بريئة من الهمز واللمز، وإنما غايتها التنشيط والاستجمام، أما في التهكم فقد يمازجها الخبث، سواء أكان هذا الخبث ظاهرا أم كان باطنا"[3].

يلاحظ المؤلف –إذن– أن هناك صلة بين الضحك والتهكم، أي إنهما مفهومان متجاوران اصطلح عليهما بالمذهبين، غير أنه يشير بعد ذلك إلى وجود اختلاف بينهما. وعلى هذا النحو، ينحو الضحك نحو المتعة، بينما ينحو التهكم نحو النقد والتجريح. وحيث إن التهكم يحمل في طياته عكس مدلول القول، فإنه يبدو مدحا في الظاهر، لكنه في حقيقة

---

(1) البخلاء، (مقدمة المحقق)، مرجع مذكور، ص.53-57.

(2) أحمد الشايب،مرجع مذكور، ص 216-217.

(3) شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، مرجع مذكور، ص199.

الأمر ذم وهجاء وسخرية: "أصل الأمر في التهكم أن تقول قولا وأنت تريد ضده، فلما قال النظام لإبراهيم ابن هاني: ما بعد هذا الكلام كلام، لم يقصد في هذه العبارة إلا ضدها، ظاهر كلامه الاعتراف بعلم إبراهيم، ولكن باطنه تعريض بجهله"[1].

ويرى الباحث في رسالة "التربيع والتدوير" مثلا أعلى في التهكم[2] حين بيَّن كيف تفنن الجاحظ في الاستهزاء بتوظيف تهكمه وسخريته لأجل النقد وليس للإضحاك الذي يتوخى منه مجرد المتعة.

ومن الألفاظ المجاورة للهزل عند محمد كرد علي؛ الضحك، والإضحاك، والدعابة، والإحماض، والمزاح، والملاحاة، والمهاجاة، والتهكم الظريف، والعبث، واللهو، والاستهزاء؛ فكل هذه الألفاظ تتقارب فيما بينها حتى يكاد القارئ ألاَّ يشعر باختلاف بين دلالاتها[3].

ويوظف مصطفى ناصف في مقاربته لنثر الجاحظ مصطلح الهزل ومصطلحات أخرى من قبيل "الفكاهة"، و"التسلية"، و"الظرف"، و"النزهة"، و"المزاح"، دون تمييز؛ ويقصد بها كل ما يمكن أن يولد في المتلقي الشعور بالبهجة والسرور[4].

وتتعدد هذه الألفاظ في استخدام حافظ الرقيق للمصطلحات الدائرة في فلك الهزل: كالإضحاك، والضحك، والمضاحكة، والضحكة، والهزل، والفكاهة، والهجاء، والسخرية، والاستهزاء، والاستخفاف، واللعب، والعبث، والمزاح، والمزح، والدعابة، والكاريكاتور. غير أنه يشير إلى أن الهزل والضحك مفهومان جزئيان يندرجان في مفهوم أشمل وأوسع هو مفهوم "الفكاهة" الذي يعده من أكثر المصطلحات استعمالا في مجالات النقد الأدبي[5].

ويعرِّف الباحث الفكاهة لغة واصطلاحا؛ فهي تعني في اللغة اللذة والعذوبة والنعومة وطيب النفس والمزاح والإمتاع والمؤانسة والعجب. أما في الاصطلاح فهو ذلك الاستعداد أو التهيؤ الخاص بالعقل، استعدادا للبحث عن المتعة العقلية والنفسية. وفي هذا

---

(1) شفيق جبري، مرجع مذكور، ص .199.

(2) نفسه، ص.208.

(3) محمد كرد علي، أمراء البيان، الجزء الثاني، مرجع مذكور، ص 456-457.

(4) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مجلة عالم المعرفة، العدد 218، فبراير1997، ص 69-78.

(5) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص82-85-109.

السياق يشير الباحث إلى أن عددا من الدراسات الحديثة تعتبر الفكاهة مفهوما شاملا لكل مفاهيم الضحك السلبية والإيجابية؛ فالمفهوم الإيجابي يعني ذلك الضحك الصافي الخالص الذي يتضمن المتعة البريئة كالدعابة، والمزح، والمزاح، والهزل. وأما المفهوم السلبي فيعني ذلك الضحك الذي ينطوي على نوايا النقد والتقويم كالتهكم أو السخرية اللذين يتسمان بالتهويل والتضخيم والمبالغة لتحقيق غايات وأهداف نقدية تقويمية[1].

وأورد عبدالله البهلول ألفاظا كثيرة مجاورة للفكاهة أو الهزل،كالضحك، والإضحاك، والمزاح، والظرف، والدعابة، والعبث، والملحة، والطرفة، والنكتة، والمجنة. كما فعل السابقون، غير أنه اقترح معايير جديدة للتمييز بين هذه الألفاظ؛ فالضحك مرتبط بالمتلقي وموصول به، والظرف بالنادرة، والملحة بالحجم باعتبارها أقصر من النادرة، والمجنة بالأسلوب إذ إنها تتضمن مفردات فاحشة وتعمد إلى الإضحاك بأسلوب تغيير الغرائز وإثارتها[2].

ويفرق الباحث بين مفهومي: "الهزل" و"المزاح" ؛ فالهزل ضد الجد ومختلف عن المزاح لأن الهزل مذموم والمزاح غير مذموم، ثم يربط الباحث هذا الاختلاف اللغوي بقضايا دينية أثارها علماء الكلام والمحدثون والمفسرون ليشرعوا المزاح أويبطلوه؛ فمسكويه يستند إلى سيرة الرسول (ص) ليشرع المزاح ويبطل الهزل "الرسول كان يمزح ولا يقول إلا حقا ولم يكن يهزل" أما الماوردي فيذم المزاح ذما شديدا لأنه -في نظره- ما سمي مزاحا إلا لكونه يزيح عن الحق. كما استدل الباحث ببعض الأقوال من قبيل "المزاح يذهب ببهاء العز" و"من كثر ضحكه قلت هيبته". وعلى هذا النحو يقترن الهزل والضحك بالباطل والابتعاد عن الصلاح، بينما يقترن الجد بالحق والسعادة والسلامة من الأذى[3].

أما محمد العمري الذي استخدم لفظ السخرية فيرى أنه ينطوي على الألفاظ العربية الآتية: الهزل، والاستهزاء، والتهكم، والهجاء في معرض المدح، والتعريف، والتوجيه،

---

(1) نفسه، ص 109-110.

(2) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص. 117-119.

(3) عبدالله البهلول، مرجع مذكور، ص 120-121.

والاستخدام، ونفي الشيء بإيجابه، والإبهام، والسخرية نفسها. ويرى أيضا أن التراث العربي كان يضع بدل السخرية مصطلحي: الاستهزاء والهزل؛ فالاستهزاء يعني السخرية في جانبها النقدي القدحي. أما الهزل فإنه يحيل إلى الإضحاك وربما الاستخفاف العابث؛ أي يحيل إلى القطب المقابل للنقد: "إنه يمثل الأساس المعرفي للسخرية باعتبارها آلية حجاجية وبيداغوجيا تعليمية متصلة بطبيعة النفس الإنسانية حيث تتجاذبها طاقتان: الجد والهزل. واعتبارا لذلك، فالهزل بعيد عن العبث واللامسؤولية. بل هو على العكس من ذلك وسيلة لشحن النفس بالطاقة وتجديد نشاطها لتعيد سعيها الجاد"[1].

وتقوم السخرية على مكونين: مكون تأثيري أو مقصدي هو إثارة الضحك والاشمئزاز، ومكون بنائي يتمثل في المفارقة الدلالية[2].

إن السخرية مستويان: مستوى الطرفة والهزل، ومستوى المرارة والنقد شبه الصريح. وقد حاول هنري برجسون وجان كوهن تفسير آليات اشتغال السخرية الضاحكة أو الهزل. فوقف برجسون على آلية قريبة من الذهول؛ فالشخصية تجهل نفسها تماما ولا تشعر بذاتها[3]. أما جان كوهن فيرجع السخرية أوالهزل المضحك إلى اللامبالاة والاستخفاف أو عدم الاهتمام الذي يبديه الهازل إزاء موضوعه[4]. "هناك ثلاثة مستويات كبيرة يمكن التمييز بينها في مجال السخرية انطلاقا من مستوى النقد وطبيعته ومدى قربه وبعده.

- المستوى الأول: مستوى الإضحاك اعتمادا على المفارقات وتعارض القيم الوجدانية. يكاد عنصر النقد لا يظهر في هذا المستوى إلا بالنظر إلى الوجود الإنساني بصفة عامة. وهنا تندرج كلمة "نادرة".
- المستوى الثاني أقوى من الناحية النقدية، غير أن النقد هنا يكون مقبولا، وفي هذه الحالة تستعمل كلمات مثل"المزاح".

---

(1) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، 2005، ص 110.

(2) نفسه، ص.87.

(3) نفسه، ص 102.

(4) نفسه، ص. 103.

- المستوى الثالث، وفيه يتجه النقد نحو الهدف "التهكم والسخرية"[1].

ويستخدم محمد مشبال السخرية، والفكاهة، والضحك، والهزل، والمفارقة، والتهكم، بشكل ينم على الترادف. فالتهكم في نظره مكون تصويري تقوم بنيته على التناقض بين سياقين، وهو المكون الذي يمثل في كثير من الأحيان مبدأ تشكيل الهزل والفكاهة أو الضحك؛ فالضحك يتولد عن صدام بين "مبدأين متعارضين"، ومن ثم يصبح أسلوب التهكم أوسع من مجرد تناقض دلالتين. "التهكم الذي أشار إليه البلاغيون هو لون من المجاز أو- باصطلاحنا- مكون تصويري تقوم بنيته على التناقض بين سياقين؛ هذا هو المبدأ العام الذي يجب أن يراعى في تعيين هذا المجاز وإن كانت له صور متعددة يتشكل بها في النصوص الأدبية"[2].

ويضيف قائلا: "وما ينبغي التنبيه إليه بدءا هو أن ليس كل تهكم يراد به الضحك؛ فالتناقض بين سياقين لا يلزم عنه إثارة الضحك بالضرورة وإن كان يمثل في كثير من الأحيان مبدأ أسلوبيا في تشكيل الهزل والفكاهة، أو الضحك، على نحو ما هو الشأن في (رسالة التربيع والتدوير[3])".

مهما يكن هناك من اختلاف دقيق بين الألفاظ والمصطلحات التي استخدمها قراء الجاحظ للإشارة إلى الهزل؛ فإنها جميعا تقوم على المفارقة التي تنتج عنها جملة من الصور الهزلية التي تفنن هؤلاء الدارسون في استخلاصها من نصوص الجاحظ.

---

(1) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ، مرجع مذكور، ، ص.108.

(2) محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، مرجع مذكور، ص.65.

(3) نفسه.

المفارقة وصور الهزل

المقصود بصور الهزل؛ الوسائل، والوجوه، والآليات، والتقنيات، والمظاهر[1]، التي تتجلى من خلالها المفارقة أو السخرية. إن صور الهزل تنبني جميعها على المفارقة والتناقض على الرغم من التباين القائم في طبيعة هذا التناقض، وهو مما يولد صورا متعددة. وسنعتمد في قراءتنا لنصوص الجاحظ على جملة من الصور استقينا بعضها من هنري برجسون[2]، وبعضها الآخر من اجتهادات باحثين آخرين في الهزل، كـ"الإضحاك بالشكل"، و"بالحركة"، و"بالكلمات"، و"بالموقف"، و"بالنكتة"، و"بالحيلة"، و"بالمشهد"، و"بالحبكة القصصية"، و"بالمجاز والبلاغة" و"بقلب المفاهيم"، و"بتوظيف الدين"، و"بالمبالغة"، و"بالحجاج المضحك"، و"بالتقابل بين النوايا"، و"التقابل بين الأقوال"، و"التقابل بين الأفعال"، و"التقابل بين الطباع"، و"التقابل بين الطباع والحركات"، و"التضمين التهكمي".

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصور متداخلة، ولا يجوز الفصل بينها إلا على سبيل الإفراط في توليد التسميات والألفاظ، أو تغير المنظور الذي نرى منه هذه الصور، فـ"الإضحاك بتوظيف الدين"، و"الإضحاك بقلب المفاهيم"، على سبيل المثال، صورتان هزليتان يمكن إدراجهما بيسر فيما أسماه الجاحظ، "الحجة الطريفة"، كما يمكن وصفهما بألفاظ اصطلاحية مختلفة.

وسنحاول فيما يأتي النظر في هذه الصور محتفظين بالتعابير التي استخدمها أصحابها في استنطاقهم للأشكال التي تحقق بواسطتها الهزل أو الإضحاك.

في تحليل فدوى مالطي دوجلاس لصور الهزل والضحك والفكاهة سعت الباحثة إلى استخلاص التكامل الذي تحقق في النص بين الأساليب الفكاهية التي تتصل بالسرد أو بناء الحكاية وتلك التي تتصل بالنواحي البلاغية والدلالية؛ ومن التقنيات السردية الفكاهية التي وقفت عليها: "التفكه السادي"، و"الحيلة"، و"الإثارة"، و"التحول في الأدوار"، وغيرها، وإن كانت الباحثة تقر بأن عبقرية الجاحظ في توليد الهزل تظهر في المستوى البلاغي والأسلوبي

---

(1) ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، مرجع مذكور، ص. 178.

(2) الضحك، بحث في دلالة المضحك، تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار الكاتب المصري، القاهرة، 1948.

للنص السردي، كما ركزت في تحليلها لصور الهزل على التناقض أو الترابط الثنائي بين مستوى الحديث وتفاهة الموضوع أو أبهة الحديث ودناءة غرضه[1]. وقد تمكنَّا من الوقوف على تسميات مختلفة لصور الهزل عند قراء نثر الجاحظ -كما ذكرنا آنفا- سنعمل على عرضها في الآتي:

1- الإضحاك بالشكل

لقد وقف عديد من الباحثين على هذه الصورة الهزلية ، ويقصدون بها الضحك الذي يصدر عن الهيئة الخارجية للشخصية المضحكة والتي تتعارض مع طبيعة الموقف الذي توجد فيه. ويشترك جميع هؤلاء الباحثون في إشارتهم إلى نصوص الجاحظ التي تضمنت هذه الصورة، كوقوفهم على هيئة علي الأسواري حين جحظت عيناه وغاب وعيه متلذذا بالأكل، وعلى وجه البخيل وعينيه حين يحل ضيف على مائدته وما يصيبه من ذهول وحيرة. "وليس أصناف الأكولين الذين صنفهم أبو فاتك كاللكام والمصاص وغيرهما إلا من طائفة مضحكي الأشكال..."[2].

2- الإضحاك بالحركة

ليست هذه الصورة من صور الهزل سوى مظهر متفرع من الصورة السابقة أو هي أحد تحققاتها. إذ لا يمكن فصل الحركة عن الشكل؛ فالمقصود بهذه الصورة ما يصدر عن الشخصية من حركات تتناقض مع طبيعة الموقف، كانقضاض علي الأسواري فجأة وبسرعة على عيسى بن سليمان مستلبا من يده اللقمة[3]. وكصورة الشيخ الخراساني الذي لم يَدْعُ رفيقه للأكل وهما على ظهر السفينة فتعرض للضرب. وصورة اسماعيل بن غزوان الذي

---

(1) فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1985 ص.44 و55.

(2) ضياء الصديقي، مرجع مذكور، ص. 178.

(3) فاروق سعد، مع البخلاء، مرجع مذكور، ص79.

سهر معه المكي، ولما غلبه النوم رمى لـه اسماعيـل بمخـدة لينـام عليهـا ثـم سـلها مـن تحـت رأسه"[1].

ويورد إبراهيم بن صالح وهند بن صالح نماذج من هذه الـصورة الهزليـة، مـستدلَّيْن بمشاهد تظهر الحركة المضحكة التي يصف الجاحظ من خلالها طريقة الأكل عند من لهـم شـره إلى الطعام، ورغبة كبيرة في التهامه، تجعل منهم أشخاصا عـاجزين عـن مقاومـة هـذه الرغبـة وردها. ومن هذه الأمثلة والمشاهد: هجوم"السدري"على شـبوطة"ابـن المؤمـل"بطريقـة عنيفـة حيث اختطف"السدري"السمكة منه بالقوة، ولم يدع لـه أي فرصـة ليردهـا، ففـاز بهـا وحـده واستأثر بها، ثم شرع في التهامها بكل شره وعنف. وطريقة"علي الأسواري"في الأكـل، حيـث يتبين من خلال تصرفاته أنه رجل أكول، وله طريقته الخاصة به في الأكـل، غـير مألوفـة عنـد الناس. وهذه الـصفة الـتي يتـصف بهـا، جعلـت المـضيف يبعـده عـن المجلـس ولا يـأذن لـه بـالاقتراب مـن الأكـل إلا بعـد فـراغ القـوم منـه... وتـضاف إلى هـاتين الـصورتين مـن صورالإضحاك بالحركة، صورة أخـرى سـبق أن قاربهـا فـاروق سـعد وضـياء الـصديقي في وصف حركة"اسماعيل بن غزوان"الذي استل الوسادة من تحت رأس ضيفه بخفة لأنه اعتقـد، وهو صاحب البيت، أنه أولى بها من ضيفه. وبعد أن ظن"إسماعيل بن غـزوان"أن ضـيفه قـد استغرق في النوم، قام باختطاف الوسادة من تحت رأسه، فضحك"المكي"مـن تـصرف مـضيفه. ولما أحس"إسماعيل بن غزوان"أنه وقـع في موقـف حـرج إزاء ضـيفه، شـرع في الـدفاع عـن نفسه، مدعيا أنه جاء لتسوية رأس الضيف، وأنه نسي ما جاء لـه؛ فالنـسيان آفـة تـصيب كـل إنسان وهي صفة طبيعية من صفاته التي يتميز بها"[2].

---

(1) ضياء الصديقي، مرجع مذكور، ص. 178.

(2) النادرة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور، ص 132-133. وانظر أيضا: فنية القصة في كتاب البخلاء للجـاحظ، مرجـع مذكور، ص 178.

3- الإضحاك بالكلمات

وتضاف إلى الصورتين السابقتين، صورة أخرى من صور الإضحاك هي: "الإضحاك بالكلمات". وإذا رجعنا إلى هذا النموذج من الصور، تبين لنا أن لها علاقة وطيدة بالحجج التي تدلي بها الشخصيات البخيلة لتبرير سلوكها وتصرفاتها. وهذه الحجج تنطوي على ما يضمره الجاحظ من مواقف للدفاع عن البخلاء محاولا في كل ذلك جعل القارئ أوالمتلقي يقتنع بهذه الحجج. فهل استطاع الجاحظ أن يؤثر في المتلقي لجعله يتعاطف مع البخلاء؟ يقول فاروق سعد في هذا السياق: "وكثيرا ما يحمل الجاحظ البخلاء ويحملنا على الاعتقاد بمعقولية دفاع الأشحاء، ومنطقية تفسيرات المقترين، فيقدم الحجة تلو الحجة، والتبرير تلو التبرير، ثم يستفرد كل حجة وينبري لكل تبرير على حدة يفنده حتى يذهب به ويلاشيه، فإذا نحن أمام دفاع غير مجد للبخيل في قضية خاسرة"[1].

4- الإضحاك بالموقف

وتعد هذه الصورة عند كل من إبراهيم بن صالح الشويخ وضياء الصديقي وحافظ الرقيق تعبيرا آخر عن صورة "الإضحاك بالشكل"، يحددها حافظ الرقيق في قوله: "ونعني بذلك النوادر التي تبدأ بموقف مفاجئ غير منتظر ومضاد للأول كقصة الجاحظ مع محفوظ النقاش"[2]. التي تبدأ بداية واعدة وتنتهي بخاتمة مخيبة للآمال؛ وعد بالطعام في البداية، وإخلاف به في النهاية. وعلى هذا النحو تظهر صورة الإضحاك بالموقف في تقديم موقف ذاتي جديد بديلا عن الموقف الأول.

وفي نوادر الجاحظ عديد من هذه المواقف تبرز كيف كان البخلاء يتصرفون بعفوية، وأحيانا بسذاجة، دون وعي ولا إدراك لمواقفهم التي تخرج عن المألوف، مما يجعلهم يتعرضون

---

(1) مع البخلاء، مرجع مذكور، ص80.

(2) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص. 95.

للتندر والتفكه والسخرية، في الوقت الذي يكون فيه شركاؤهم واعين بما يصدر عنهم من تصرف غريب غير مألوف، يبعث على الضحك والسخرية[1].

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصور قد ترد مفردة أو مجتمعة. ولكن يبدو أن ورودها مجتمعة يحقق الضحك في أعلى مستوياته. يقول ضياء الصديقي :"وتبلغ السخرية قمتها حين تجتمع الوجوه الثلاثة للإضحاك كما في قصة (أبومازن وجبل العمِّيِّ)، حيث يتجلى فيها مضحك الشكل في رعب جبل العمِّيِّ، ومضحك الحركات في تصرفات أبي مازن ومضحك الكلمات في الحوار الدائر بينهما. وهذه الصورة نجدها في كل القصص التي تتضمن شخصيات تتصارع وأحداثا تنمو فتتعقد ثم تنحل ...."[2].

ومن اللافت للانتباه أن هؤلاء الباحثين يتفقون حول صور الإضحاك التي وظفوها في تحليل نوادر الجاحظ. وفي السياق نفسه يقترح حافظ الرقيق سبلا أخرى للإضحاك المندرج ضمن المفارقة، وهي:

5- الإضحاك بالحيلة

تعني صورة الإضحاك بالحيلة لجوء بعض الشخصيات في نوادر الجاحظ إلى المكر والخداع والكذب لأجل تحقيق أغراضها. ويمكن تقسيم صورة الإضحاك بالحيلة إلى نوعين: الحيلة على الشخص، والحيلة على الشيء قصد الاحتفاظ به. ففي النوع الأول يلجأ المحتال إلى تضليل ضحيته وسد أبواب التفكير والأمل في وجهه مثل نادرة (زبيدة بن حميد والنديم) "الذي أهدى قميصا إلى صديقه بفعل السكر، فلمَّا أصبح طلب منه إرجاعه إليه، فرفض الصديق وادَّعى أنَّه صنع منه لباسا لزوجته"[3].

أما النوع الثاني وهو"الحيلة على الشيء" فيتجلى في تدبر الشخص لحيلة تسعفه في الاحتفاظ بمكسب حصل عليه، مثل نادرة أبي جعفر الطرطوسي الذي زار قوما فأكرموه

---

(1) النادرة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 130.

(2) فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، مرجع مذكور، ص. 179.

(3) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 93.

ورشوا عليه أنواعا من الطيب وجعلوا في شاربه وسبلته "غالية" وهي نوع من العطر، فحكته شفته العليا فحكها من باطن الشفة حتى لا تأخذ أصبعه من هذا العطر شيئا إذا حكها من فوق[1].

6- الإضحاك بالنكتة

يعرف الباحث النكتة بأنها حكاية قصيرة تنتهي بمفاجأة قولا أو فعلا، ولكن فيها كشف عن سمة متميِّزة لشخص أو مجموعة من الأشخاص، كالنادرة التي تحكي عن أعرابي أكل مع أبي الأسود الدؤلي، وكان يأكل بلقم كبيرة، فتعجب الدؤلي من طريقة الأعرابي في الأكل، ثم سأله عن اسمه، فقال إن اسمه "لقمان" . حينذاك قال أبو الأسود الدؤلي: "صدق أهلك. أنت لقمان". وتتجلى هذه النكتة في استعمال الكلمة في معنيين مختلفين أي استعمال التورية؛ فكلمة "لقمان" الأولى اسم، والثانية صفة للأكول الشره إلى الطعام[2].

7- الإضحاك بالمشهد

وتعني صورة الإضحاك بالمشهد تلك الصورة التي تبرز غرابة الحركة التي تقوم بها الشخصية من خلال وصف ملامحها وحركاتها وأفعالها. وتتسم هذه الصورة بالمبالغة والتحريف كما يتجلى ذلك في نادرة علي الأسواري ؛ ذلك الرجل الأكول الذي صوره الجاحظ يأكل بطريقة متوحشة[3].

8- الإضحاك بالحبكة القصصية

تعتمد هذه الصورة على عنصر التشويق الذي يجعل القارئ يتطلع شوقا إلى معرفة خاتمة النادرة التي تأتي على شكل مفاجأة أو أمر طريف، كما هو الشأن في نادرة "العراقي

---

(1) حافظ الرقيق، مرجع مذكور، ص. 93.

(2) نفسه، ص. 94 -95.

(3) نفسه، ص.95-96.

والمروزي" التي ختمها الجاحظ بقول المروزي البخيل لضيفه الذي بذل كل ما في وسعه لتذكيره بشخصه "لو خرجتَ من جلدك لم أعرفْك"[1].

9- الإضحاك بالمجاز والبلاغة

وتظهر هذه الصوة من خلال أسلوب الجاحظ الذي يستخدم فيه المجازات والتشبيهات؛ كتشبيه الدجاجات المقتطعة بالجرحى والسليمة من القطع بالأصحاء في قوله: "أجهز على الجرحى ولا تعرض للأصحاء"، وكتشبيه طبق الأرز الخالي من اللحم والخضر بالأرض القاحلة المجدبة[2].

10- الإضحاك بقلب المفاهيم

ويعني بذلك لجوء البخيل إلى تصوير الباطل في صورة الحق وتحويل الخصال المحمودة إلى خصال مذمومة، كتحول الكرم والإنفاق عند سهل بن هارون إلى فساد ينبغي إصلاحه ومعصية يجب تجنبها[3].

11- الإضحاك بتوظيف الدين

والمقصود بذلك إيراد الحجج والشواهد من القرآن والسنة والأقوال والحكم والمفاهيم الدينية، وإجراؤها في سياق بسيط تافه. ومن ذلك لوم "المروزي" لأحد شيوخ خراسان حين وجده يستضيء بمسرجة من خزف، فلاحظ أنها تضيع الكثير من الزيت، ولذلك وصفه بالفساد وجعله ضمن المفسدين في الأرض الذين ينتظرهم العذاب يوم القيامة، فيحرقون بنار جهنم؛ كل هذا التهويل جعل "الشيخ" يرتعش خوفا بعد أن أدخل "المروزي" الرعب إلى نفسه من أهوال عذاب يوم القيامة بالنار المحرقة. لقد تمكن البخيل من

---

(1) نفسه، ص. 101-102.

(2) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور ، ص. 104.

(3) نفسه، ص.88.

إخراج النار من سياقها الأصلي إلى سياق آخر هو السياق الديني . إن هذا الانتقال من المعنى الدنيوي البسيط للنار إلى المعنى الديني المقدس هو الذي ولد الضحك."فما أبعد نار المسرجة عن نار يوم القيامة. ولكن البخيل نسف المسافة الفاصلة بينهما وجمعهما في سياق واحد"[1].

12- الإضحاك بالمبالغة

تعتمد صورة الإضحاك بالمبالغة، مثل الصورة السابقة، على "التضخيم" و"التهويل"، وذلك بتحويل صغائر الأمور إلى أمور عظيمة. وتكمن الفكاهة في هذا النوع من الصور في كون المتلقي يرى صورتين لشيء واحد في اللحظة نفسها: صورة حقيقية، وأخرى متخيلة، على الرغم من تباعدهما في الأصل، أو تضادهما. كما يتجلى ذلك من خلال النماذج التي أوردها الباحث للدلالة على ذلك، كتحسر "معاذة العنبرية" على ضياع دم الأضحية وعدم استثماره، فصار ذلك -على حد قولها- كيَّة في قلبها وقذى في عينيها وهمًّا لا زال يعودها. "والضياع في الحقيقة ليس ضياع الدم بل ضياع "معاذة" نفسها وضياع مبدئها في الحياة. فالمضحك هو المفارقة بين الوقع النفسي الشديد الموجع من جهة وتفاهة الشيء أو السبب من جهة ثانية"[2].

المفارقة وصور التقابل

لقد أشار كثير من الباحثين إلى صورة التقابل التي تزخر بها نوادر الجاحظ معتمدين في ذلك على مقاربتها واستخراجها من النصوص للاستدلال بها . ومن بين القراء الذين وقفوا على هذه الصورة، محمد الجويلي، وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد مشبال، وحافظ الرقيق، ومحمود المصفار، وعبد الله البهلول.

يقسم محمد الجويلي المفارقة إلى "مفارقة جزئية" و"مفارقة كبرى"؛ فالمفارقة الجزئية محدودة بحدود النادرة وشخصياتها ويتولد عنها ضحك جزئي، مثال ذلك نادرة البخيل الذي

---

(1) نفسه، ص. 88-89.

(2) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور ، ص. 89-90.

جلد غلمانه جلدا مؤلما لسبب تافه هوأكلهم كل الجوارشن" الذي كان عنده، ونادرة البخيل الذي ترك أولاده يعانون شدة ألم الحمى مؤثرا عليهم حفنة من الدقيق بحجة أن مريض الحمى لا يأكله.

أما المفارقة الكبرى فتشمل الضحك الكامل أو الضحكة الكبرى، التي تتفرق على مساحة كتاب البخلاء وسائر النوادر الأخرى المبثوثة في كتاب (الحيوان). وتتجلى هذه "المفارقة بين التطور الاقتصادي المادي وتدهور القيم العربية الأصيلة". وبتعبير آخر، "هي مفارقة بين العقل التبادلي" الذي يجنح إلى عقلنة كل شيء، و"بين انعكاسات هذه العقلنة على الصعيد الاجتماعي، وردود فعله نحوها"[1].

وقد أشار عبد الفتاح كيليطو إلى مفارقة أخرى تتمثل عنده في صورة التناقض بين فخامة الأسلوب وتفاهة الموضوع، وهو غالبا ما يكون خاصا بالموضوعات والمسائل الجادة وخصوصا في المناظرات الكلامية التي تبرز فيها الأدلة المتعارضة. أو كما تظهر في المساجلة الخطابية بين المدافع عن الكلب والمدافع عن الديك[2].

أما محمد مشبال الذي قارب مجموعة من نوادر الجاحظ متقصيا صورها الهزلية؛ فقد وقف على أشكال التقابل في هذه النصوص. ويمكننا أن نبرز هذه الأشكال كما قاربها الباحث في نادرة "محفوظ النقاش" ونادرة "موسى بن جناح" على سبيل المثال؛ ففي النادرة الأولى نجد تقابلا بين فخامة الأسلوب وبين تفاهة الموضوع وضآلة قيمته، وتقابلا يتمثل في تجاور محاسن الشيء ومساوئه؛ يقول محفوظ النقاش الذي دعا الجاحظ للعشاء معه: "عندي لبأ لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به من جودة". ثم يقول في مقابل ذلك: "إنه لبأ وغلظه، وهو الليل وركوده". كما نجد تقابلا يتشكل دلاليا مثل التقابل بين الأكل المؤدي إلى الموت:"فإن شئت فأكلة وموتة"، والامتناع عن الأكل المؤدي إلى السلامة:"وإن شئت فبعض الاحتمال، ونوم على سلامة". أو ذلك التقابل الذي نجده بين صيغ النفي والإثبات: "لم تبالغ/ بالغت" و"لم أجئك به/ جئت به"، أو التقابل بين موقفين أو مشهدين تصويريين؛ ففي المشهد الأول، يستأثر

---

(1) محمد الجويلي، مرجع مذكور، ص.205.

(2) عبدالفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1995، ص.109.

المضيف بالحديث ويسهب فيه ويطيل ويتكلم بالنيابة عن ضيفه الذي لم يترك له الفرصة لإبداء أي حديث أو كلام، وفي المشهد الثاني ينفجرالضيف ضاحكا بينما انقلب المضيف صامتا[1].

وفي سياق مقاربة الباحث للنادرة الثانية ، استخدم مصطلح التناقض في إشارته إلى الصورة نفسها التي وصفها سابقا بالتقابل. وهنا يصبح التناقض-في اصطلاحات الباحث- رديفا للتقابل. "فموسى بن جناح اعتمد في إنشاء موعظته أسلوبا فخما لجأ فيه إلى مأثور الكلام وآي القرآن والأساليب البلاغية المتمثلة في صيغ الأمر والنهي والتكرار والإطناب"، وهو ما يتناقض مع طبيعة الموضوع التي لا تستحق هذا الخطاب الفخم. كما أشار الباحث إلى أمثلة أخرى من التناقض أو التقابل، كاقتران اللقمة بالموت في قوله "فلعله أن يتسرع إلى لقمة حارة فيموت"، وإلى التعارض بين دلالات الألفاظ الأصلية المتواضع عليها والسياق المستخدمة فيه، "كما أن عبارة الختام التي فجرت ضحك هذه النادرة: "كيف أَجْرُشُ جُزْأً لا يتجَزَّأُ؟" تضمنت ألفاظا متداولة في خطاب علماء الكلام. فالتناقض بين سياقها الأصلي وسياقها الجديد، يمثل إحدى السمات البلاغية التي راهنت عليها نادرة موسى بن جناح في تشكيل طرافتها"[2].

ولقد وقف حافظ الرقيق على جملة من صور التقابل؛ كالتقابل بين الظاهر والباطن في (نادرة محفوظ النقاش) أو القول والفعل في (نادرة المروزي والعراقي) أو السبب والنتيجة في (نادرة الكندي) أو هوية البخيل وسلوكه في نادرة (الأمير والشاعر) أو المقام والمقال في نادرة (الشيخ المروزي والمسرجة[3]).

وقد أشار، بالإضافة إلى ذلك، إلى ضرب من التقابل الكلي الذي ينطوي عليه كتاب البخلاء بوصفه يشكل بمحتواه صورة مقابلة لعصر الجاحظ بأفكاره وقيمه التي تمجد المثل العليا؛ إنه التقابل بين الانفتاح على الآخر والتفكير في القضايا المهمة الكبرى التي عاشها

---

(1) محمد مشبال، بلاغة النادرة، مرجع مذكور، ص. 70- 73.

(2) نفسه، ص.85-87. وانظر أيضا كتاب البخلاء، ص.127-128.

(3) حافظ الرقيق، مرجع مذكور، ص106.

الجاحظ، وبين سياق البخلاء المتسم بالانغلاق والانكفاء على الذات خوفا من الآخر. وعلى هذا النحو يعد الجاحظ شريكا في هذه المفارقة، بوصفه أحد أقطاب المعتزلة، وعلما من أعلام الثقافة والعلم والأدب في العصر العباسي ، "يفاجئ جمهوره بكتاب مضاد لمشاغل عصره وبعيد عن قضاياه الجادَّة"[1].

ويرى عبدالله البهلول كيف أن الضحك يتولد من المفارقة بين موضوع تافه مبتذل وبين أسلوب فخم يتضمن الحجج العقلية في خطاب جاد متماسك. وتنتج عن المفارقة مفاجآت وحالات من التشويق. وعلى هذا النحو يصبح الموضوع التافه المبتذل مبحثا جادا يتجادل فيه المتكلمون، وما يتطلب ذلك من اعتماد على العقل لدعم العقيدة ونصرة الدين[2].

كما تتجلى المفارقة من خلال شذوذ السلوك وغرابة الموقف، كالمناظرة الكلامية بين صاحب الكلب وصاحب الديك، والمفارقة بين المقام والمقال، كما هو الشأن في نادرة القاضي والممرورحيث يبدأ الخطاب جادا ثم ينقلب هزلا، ويعود مرة ثانية لينقلب جدا بعد هزل، بتحويل الموضوع إلى مسألة كلامية تتطلب الاستناد إلى الحجج والبراهين العقلية لإفحام الخصم، أوالجمع بين المدنس والمقدس، كما في نادرة "الجارية والعاشق المغتلم"، والمفاجأة بسؤال مثير غير منتظر، وغرابة القول والفعل والتفكير، وتكرار القول والفعل، أو المفارقة بين المصطلح ومعانيه الفلسفية والكلامية ذات الصلة بالعقيدة والتوحيد[3].

ومن صور التقابل التي أوردها محمود المصفار، التقابل بين النوايا، والتقابل بين الأقوال، والتقابل بين الأفعال، والتقابل بين الطباع والحركات. والواقع أن الباحث لم يكن مجبرا على إجراء هذا التقسيم الذي أثبتت النماذج التي استشهد بها، في سياق تحليله لأشكال التقابل أنها متواشجة ومتشابكة، حيث يتبين أنه لا يمكن الفصل بين الحركات والأقوال والأفعال والطباع في المواقف التي صورها الجاحظ. وسنعمل عل تسليط الضوء على هذه

---

(1) حافظ الرقيق، مرجع مذكور ، ص87.

(2) عبد الله البهلول، مرجع مذكور، ص.136.

(3) نفسه، ص.136-139.

الصور التي استخلصها الباحث من نوادر الجاحظ التي يبرز فيها ما سماه: "المفارقة" أو "التقابل" و"التضاد".

1- التقابل بين النوايا

في هذا الشكل يحدث التقابل بين نوايا وأهداف الشخصيات المتحاورة؛ حيث ينشأ عن هذا التقابل موقف هزلي باعث على الضحك. ففي نادرة محفوظ النقاش حدث تقابل بين نية المضيف في حرمان ضيفه من وجبة العشاء، بينما وقع في نية الضيف الاستيلاء على هذه الوجبة[1].

2- التقابل بين الأقوال

ويقصد بهذا الشكل التقابل الذي يحصل بين أقوال الشخصيتين المتحاورتين في موقف معين؛ وقد قام الباحث بتحليل هذا الشكل في عديد من النصوص، منها نص نادرة "زبيدة بن حُمَيْد والنديم" التي سبق لحافظ الرقيق أن تناولها في سياق إشارته إلى صورة "الإضحاك بالحيلة"، حيث يرى محمود المصفارأن هذه النادرة تنطوي على تقابل بين الأقوال؛ أي التقابل بين أقوال المضيف زبيدة بن حميد الذي يريد استرجاع هديته الضائعة منه ليلة السكر، وأقوال النديم الذي يحرص على الاحتفاظ بالهدية[2].

3- التقابل بين الأفعال

أما التقابل بين الأفعال فقد وقف عليه الباحث في النوادر التي سبق له أن حللها في ضوء الشكلين السابقين؛ ففي نادرة محفوظ النقاش على سبيل المثال يتجلى التقابل بين فعلين؛ تباطؤ المضيف في تقديم الطعام، وتسارع الضيف في طلب الأكل للإتيان عليه. ومحور هذا التقابل بين الأفعال هو اللذة؛ فمحفوظ النقاش يستأثر بادعاء الكرم، في حين يستأثر

---

(1) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور، ص.99-100.

(2) نفسه، ص. 93-94.

الجاحظ بلذة الاستماع في انتظار ازدراد الطعام. وعلى هذا الأساس بيَّن الباحث أن الضحك يتولد عن هذا التقابل[1].

وهذا الشكل من التقابل لاحظه الباحث أيضا في نادرتي "زبيدة بن حميد" و"الأعرابي وقسمة الدجاج" اللتين سبق له أن قاربهما في وقوفه على التقابل بين الأقوال. وهو الأمر الذي يؤكد أن الفصل بين هذه الأشكال غير وارد. وكما تناول في مقاربته صورة "التقابل بين الأقوال" "وصورة التقابل بين الأفعال" سيعمل بعد ذلك على مقاربة صورة ثالثة هي صورة "التقابل بين الطباع".

4- التقابل بين الطباع

والمقصود بالتقابل بين الطباع ما تتصف به شخصية البخيل من ازدواج وتناقض؛ فزبيدة بن حميد يظهر كرمه حين يمنح صاحبه قميصه ليلة سكره ثم يتراجع عن هديته في اليوم الموالي. أما النديم فيعرف نفسية صاحبه المتقلبة لذلك يلجأ إلى الكذب والمكر للاحتفاظ بالقميص[2].

وفي نادرة "العراقي والمروزي" يظهر العراقي عفوي الطبع متمسكا بالقيم الأصيلة كالكرم والوفاء بالعهد والإيثاربينما يبدو المروزي متصنع الطبع، ناكرا للجميل، وذلك حين عمد إلى تجاهل العراقي وإنكار معرفته به[3].

5- التقابل بين الطباع والحركات

في نادرة "قاضي البصرة والذباب" يتظاهر القاضي الوقور بالاحتمال والصبر على مضايقة الذباب له بعد أن نزل على أنفه، في حين تتضاعف ردود فعل الذباب كلما شعر بالمقاومة؛ فلا يكاد يبتعد عنه إلا قليلا حتى يعود إليه مرة ثانية لمضايقته وإيلامه. وتظهر

---

(1) محمود المصفار، مرجع مذكور ، ص.92-93.

(2) نفسه، ص92.

(3) نفسه، ص. 127-128.

صورة هذا التقابل في قوة هجوم الذباب وضعف دفاع القاضي ومقاومته إلى حد الاستسلام والاعتراف بضعفه تجاه إلحاح الذباب في إذايته ومضايقته[1].

ومن صور المفارقة وتحققاتها في نصوص الجاحظ، كما تناولها الدارسون؛ التناقض.

المفارقة والتناقض

رصد الدارسون مظاهر التناقض المضحك في أدب الجاحظ من خلال مجموعة من الأمثلة؛ فقد ظهر في ازدواج سلوك محفوظ النقاش عندما دعا الجاحظ إلى العشاء عنده، وألحَّ في دعوته بعد أن فتح شهية صاحبه، ثم لا يلبث يحذره من أخطار الأكل وعواقبه، معللا ذلك بكبر سنه، وكون التوقيت غير مناسب لالتهام الطعام في مثل هذا الوقت المتأخر من الليل.

ويظهر التناقض أيضا في نادرة (موسى بن جناح) الذي استدعى ضيوفه ليفطروا عنده في شهر رمضان، وكان الجاحظ من بين المدعوين، فعمد موسى بن جناح إلى تقديم طبق يحتوي عل حبات قليلة من الأرز يستطيع المرء أن يعدها لقلتها، وعمد إلى إرغام ضيوفه على الإنصات إلى مواعظه "هذا التناقض خلق موقفا طريفا حول فيه البخيل المأدبة إلى موعظة في السلوك الحسن القويم. وبدل أن ينعم الضيوف بالأكل الطيب الوافر، كان عليهم أن ينصتوا إلى موعظة كللها المضيف بتقديم وجبة ناقصة لم تخل من تدخلاته في توجيههم وعد لقمهم"[2].

1- التناقض والتضمين

ومن مظاهر المفارقة التناقض بين النص المضمن والمقام؛ وقد وقف محمد مشبال على ثلاثة أشكال من هذا اللون من التناقض.

---

(1) نفسه، ص. 83-84.

(2) بلاغة النادرة، مرجع مذكور، ص.82-84.

التضمين التهكمي وأشكاله :

يرى الباحث أن ما اصطلح عليه بـ"التضمين التهكمي" هو صورة من صور الإضحاك التي تندرج في سياق المفارقة، وهو سمة أسلوبية يتضافر مقومان بلاغيان في تكوينها. يتمثل المقوم الأول في "التضمين" والثاني في "التهكم".

يقول المؤلف: "إن للتهكم صيغا وصورا متعددة، ولعل الصيغة التي استخدمها الجاحظ في سخريته من خصمه أن تمثل تنويعا جديدا لهذا الأسلوب، فقد عمد الجاحظ في تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى استعارة الدلالات الثقافية التي يمتلكها المتلقي، في سياق يسهم بنصيب وافر في تعيين طبيعتها التضمينية، ذلك أن الحسم بوجود التضمين في الكلام لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل: "يقول الله تعالى" أو يقول الشاعر"، وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقي فقط، بل لابد أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد التضمين"[1].

وجلي أن سمة "التضمين التهكمي" تعد مؤشرا من المؤشرات الأسلوبية المعتمدة في بناء ضحك نوادر البخل، وأن شخصية البخيل التي تجمع بين البخل واليسر تمثل موضوعا من موضوعات الفكاهة. ولا يقتصر التضمين التهكمي على النوادر فحسب، بل يتعداه إلى نثره الترسلي.

وعمد الباحث بعد ذلك إلى تقسيم التضمين التهكمي إلى ثلاثة أنواع هي:

أ- التضمين التهكمي الصريح

كتضمين آيات قرآنية أو أبيات شعرية محتفظا بنصوصها التي صيغت بها في الأصل. والمثال على ذلك قول الجاحظ:

"وقلت: ولولا فضيلة العرض على الطول لما وصف الله تعالى وعز الجنة بالعرض دون الطول، حيث يقول: (وجنة عرضها كعرض السماء والأرض).

---

(1) بلاغة النادرة، مرجع مذكور ، ص. 56.

ب- التضمين التهكمي شبه الصريح :

في هذا النوع يتم التداخل بين مكوني التضمين والتهكم دون أن يظهر أحدهما أكثر أهمية من الآخر؛ فهما عنصران متداخلان منسجمان. وهذا التضمين لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل "يقول الله تعالى" أو "يقول الشاعر" وإنما يعتمد على السياق الذي يتولى وظيفة تأكيده فنرى مثلا سخرية أبي نواس من المقدمة الطللية تبرز التناقض بين أسلوب الطلل وموضوع الخمر في شعره، وبذلك يكون التضمين عند أبي نواس هدفا، بينما يصبح عند الجاحظ وسيلة. وقد لاحظ محمد مشبال أن الشعر يقوم على التكثيف والتعقيد، بينما يعتمد النثر الوضوح والتأثير المباشر[1]. والمثال على هذا النوع قول الجاحظ: "...وما علي أن يراني الناس عريضا وأكون في حكمهم غليظا وأنا عند الله تعالى طويل جميل، وفي الحقيقة مقدود رشيق. وقد علموا- حفظك الله – أن لك مع طول الباد راكبا طول الظهر جالسا، ولكن بينهم فيك إذا قمت اختلاف. وعليك لهم إذا اضطجعت مسائل...بل ما يهمك من أقاويلهم... والراسخون في العلم والناطقون بالفهم يعلمون أن استفاضة عرضك قد أدخلت الضيم على ارتفاع سمكك...ولعمري إن العيون لتخطئ، وإن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للذهن"[2].

ج- التضمين التهكمي الخفي[3]

في هذاالنوع من التضمين لانجد ألفاظا أو مفاهيم أو دلالات صريحة ومع ذلك يشعر المتلقي بوجود تضمين خفي يدركه من خلال تلك اللغة المشبعة بمفاهيم ثقافية ولكن السياق الذي وردت فيه هو الذي يبرز الخفاء والغموض الذي يكتنفه"[4]. يقول الجاحظ: "وقد سمعنا من يذم الطوال كما سمعنا من يزري على القصار، ولم نسمع أحدا ذم مربوعا

---

(1) محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، مرجع مذكور، ص. 68.

(2) نفسه، ص68.

(3) نفسه، ص. 69.

(4) نفسه.

ولا أزرى عليه، ولا وقف عنده ولا شك فيه، ومن يذمه إلا من ذم الاعتدال، ومن يزري عليه إلا من أزرى على الاقتصاد، ومن ينصب للصواب الظاهر إلا المعاند...وبعد فأي قدٍّ أردأ، وأي نظام أفسد من عرض مجاوز للقدر، أو طول مجاوز للقصد..."[1].

وإذا كان محمد مشبال قد صاغ تسمية خاصة لوصف ظاهرة نصية هزلية فريدة في أدب الجاحظ، فإن محمداً العمري الذي استخدم مفهوم السخرية لوصف المفارقة في أسلوب الجاحظ، عمد إلى صياغة ثلاث تسميات يراها ممثلة لطبيعة السخرية عند الجاحظ، وهي:

أولا: الالتباس، ويتجلى في صورة البخيل الذي يجمع بين القدرة العقلية وبين سيطرة الهوى على العقل، وهو ممَّا يجعل بعض القراء حائرين في فهم موقف الجاحظ من هذه الفئة.

ثانيا: "الذهول هو أحد المبادئ الكبرى في تفسير السخرية، وأحد أهم التقنيات في جلب الضحك، وقد عُبِّرَ عنه أحيانا بالغفلة"[2]. فالتناقض عند البخيل هو الذي يجعله ضحية ذهوله عن الحجة، التي يراها العمري شكلا آخر من أشكال السخرية الأدبية؛ فالرغبات النفسية للبخيل ترغمه على الذهول عن موضع الحجة على الرغم من سعة معرفته ودقتها، "إن الأمر يتعلق بحجج وحيل وفوائد تتصف بالطرافة واللطف والندرة، منطلقها المفارقة التي يبديها البخيل الذي يرى البعيد الغابر ويعمى عن القريب الظاهر مندفعا وراء شهواته: [3]. هذه المفارقة التي عبر عنها الجاحظ بالغباء الشديد إلى جانبه فطنة عجيبة.

ثالثا: التوريط، ويقصد به تلك الاستراتيجية التي لجأ إليها الجاحظ في مد المسخور منه بكل الوسائل الحجاجية التي تقوده إلى أن يكشف نفسه بنفسه. "إن الجاحظ يدفع البخيل إلى الوعي بالمفارقة التي يعيشها. الوعي بأن إنفاق العمر في جمع المال مخافة الفقر هو الفقر بعينه"[4].

---

(1) محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، مرجع مذكور.

(2) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مرجع مذكور، ص.123.

(3) نفسه، ص. 126.

(4) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مرجع مذكور، ص. 130.

إن هؤلاء الباحثين الـذين سـاءلوا نـصوص الجـاحظ مـن منظـور الـصور والوجـوه المولدة للضحك، لم يفتهم أن يسائلوها أيضا من منظور المقاصد التي تنطوي عليها.

مقاصد الهزل

بعد أن وقفنا على مفهوم الهـزل وأشـكال المفارقـة والتقابـل والتنـاقض، عمـدنا إلى البحث عن مقاصد الهزل ووظائفه، فتبين لنا من خلال استقصاء القراءات الـتي وقفنـا عليهـا أن هزل الجاحظ لم يكن اعتباطيا بل قـصد بـه المتعـة النفـسية والروحيـة، وقـصد بـه مناقـشة الأفكار السائدة في عصره الذي كان حافلا بالصراعات الفكرية والمذهبية. ولمـا كـان الجـاحظ ينتمي إلى فرقة المعتزلة التي كانت ترجح العقل على النقل، فإنه تصدى إلى نقد كـل تفكـير لا يمت إلى العقل بصلة؛ فدافع عن نمط التفكير العقلاني، وانتقد خصومه نقدا لاذعا. كما قـصد بهزله إبراز عدد من الظواهر الاجتماعية، فتصدى لها بالتحليـل والنقـد. وارتباطـا بمـا سـبق، يمكننا تقسيم وظائف الهزل إلى ثلاث وظائف: الوظيفة الأدبية، والوظيفة الفكريـة، والوظيفـة الاجتماعية.

1- الهزل والوظيفة الأدبية:

يمكن توضيح هذه الوظيفة اعتمادا على الجاحظ نفسه عندما أشـار طـه الحـاجري في مقدمة كتاب (البخلاء) إلى أن الجاحظ أولى أهمية كبيرة للضحك عند الإنسان حيث بـيَّن أنـه يضفي عليه البهجة والسرور، وأنه مرتبط بالحياة، والبكاء مرتبط بالموت، وأن الـضحك طبـع متأصل فيه لا ينفصل عنه منذ حداثة سنه إلى آخر عمره. يقول الجاحظ: "...وقد قال الله جـلَّ ذكره:"وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيى" فوضـع الـضحك بجِـذاء الحيـاة ووضـع البكاء بجِذاء الموت، وإنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيح ولا يمن على خلقـه بـالنقص. وكيـف لايكون موقعه من سرور النفس عظيما ومـن مـصلحة الطبـاع كـبيرا، وهـو شـيء في أصـل الطباع وفي أساس التركيب؛ لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي، وبه تطيب نفـسه وعليـه

ينبت شحمه ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته"[1]. وأضاف أن العرب كانوا يسمون أبناءهم بأسماء مأخوذة من "الضحك" لتفاؤلهم بمثل هذه التسميات وتعلقهم بها: كضحَّاك، وبسَّام، وطلْق، وطليق. كما أشار إلى أن النبي (ص) كان يضحك ويمزح، كما كان الصالحون يمزحون، وإذا مدح العرب قالوا: هو "ضحوك السن، وبسَّام العشيَّات، وهشٌّ إلى الضيف، وذو أريحية واهتزاز"[2]. فالضحك ليس مجرد وظيفة شكلية أو متعة فارغة، بل هو قيمة نفسية وذهنية ووجدانية.

ومن بين القراء الذين وقفوا على هذه الوظيفة الأدبية، توفيق الحكيم الذي أطلق على تصوير الجاحظ مصطلح "التصوير الكاريكاتوري" مفرقا بين الكاريكاتور والهجاء، ذلك أن الجاحظ في تصويره الهزلي لم يقصد إلى الزراية والطعن، بقدر ما قصد إلى التصوير الأدبي، باحثا عن "الغلطة المحسوسة" في التكوين الجسمي لشخص ما، وعن "السقطة الملحوظة" في تركيبه النفسي، و"الخلة الممقوتة" في طبعه الخلقي، مبرزا عيبه ومصححا له"[3]. ورأى حافظ الرقيق أن أدب الجاحظ يهدف إلى الإمتاع وتحقيق اللذة، وإشراك المتلقي في لحظات النشاط والبهجة والسرور والفكاهة؛ فالجاحظ محدث ممتع، وراو مؤنس، يتفكه لإرضاء سامعيه وقرائه[4]، وأن كتاب (البخلاء) صورة للأدب الخالص، يبرز احتجاجات البخلاء وحيلهم ونوادرهم، ويتوخَّى تحقيق الغرض الأدبي الذي يتجلى في الحجة الطريفة، والحيلة اللطيفة، والنادرة العجيبة. ويشير الباحث إلى أن الجاحظ يعتبر البخلاء قوما مبدعين لأنهم ابتكروا لهم مذهبا في الحياة واخترعوا لهم مفاهيمهم الخاصة ورؤيتهم إلى الحياة. والغاية من هذا الإبداع هي "الضحك" و"اللهو". فلقارئ الكتاب إذن لذتان: لذة المعرفة ولذة الضحك والسرور"[5]. وهكذا يتبين أن لذة الضحك حاجة نفسية وجسدية للإنسان لأن الضحك يحقق له التوازن الجسدي والروحي والانسجام والكمال في حياته.

---

(1) الجاحظ، البخلاء، مرجع مذكور، ص. 6.

(2) نفسه.

(3) توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، 1973.

(4) حافظ الرقيق، مرجع مذكور، ص. 111-112.

(5) حافظ الرقيق، مرجع مذكور ، ص. 126.

ويرى عبدالله البهلول أن الضحك عند الجاحظ يستمد من الأسلوب والصياغة الفنية، كإيراده العبارة البديعة بجانب القول الملحون، أو جمعه بين اللفظ الفصيح الجزل واللفظ المتهتك السخيف، واهتمامه بالأمر العظيم مثل اهتمامه بالأمر الحقير، وجمعه بين مختلف الأجناس الأدبية. ويشير إلى أن الجاحظ أسس نهجا في الكتابة الأدبية يقوم على المزاوجة بين الجد والهزل. يقول موضحا: "فالهزل ليس مجرد زينة وبلاغة تعين على إدراك الجد بالترويح عن النفس، وإنما في المزاوجة بينهما تأسيس للأدب؛ فالجد والهزل هما السندان القويان لبناء الأدب وإنتاج نصوص تحقق من المنفعة بقدر ما تحقق من الإمتاع"[1]. والجدير بالذكر، أن المزاوجة بين إمتاع القارئ وإفادته، سمة موجودة في الأدب العربي القديم، لكن الجاحظ لا يمتع قارئه استجابة لما هو سائد في مجتمعه فحسب، وإنما ينحو من – جهة ثانية– نحو إمتاعه "بالمحظور"؛ أي ذلك النوع من الكتابة المخالف للنموذج الذي كان سائدا في عصره؛ والظاهر أن الجاحظ كان يقاوم ثقافة الجد بثقافة الهزل من خلال النوادر الجنسية الصريحة التي تعبر عن الذات المقموعة في المجتمع .كان الجاحظ "يستجيب في الحقيقة لذائقة مقموعة حاصرتها ثقافة الجد، وتعاليم الحلال والحرام، وسياسة إكراه النفس وترويضها على الصالح من الأعمال. وقد يكون مقصد الجاحظ بهذه النوادر ذاتيا محضا: الرغبة في أن ينفق كتابه ويتجه إلى أغلب القراء، فمن كان هاجسه الجد استفاد، ومن كان ينشد المتعة لقي منها ضروبا، فكتب الجاحظ لا تختص بضرب واحد من القراء"[2]. وينبغي ألا يتجاوز حدود الهزل النقدي الذي لا يصل إلى الهجاء والتجريح. يقول الجاحظ: "وللضحك موضع وله مقدار، وللمَزْح موضع وله مقدار، متى جازهما أحد وقصَّر عنهما أحد، صار الفاضل خَطَلاً والتقصير نقصا. فالناس لم يعيبوا الضحك إلا بقدر، ولم يعيبوا المزح إلا بقدر، ومتى أريد بالمزح النفعُ، وبالضحك الشيءُ الذي له جُعل الضحك، صار المزحُ جدًّا والضحك وقارا"[3].

---

(1) عبدالله البهلول، مرجع مذكور، ص152-153.

(2) عبدالله البهلول، مرجع مذكور ، ص141.

(3) الجاحظ، البخلا، مرجع مذكور، ص.7.

أما في كتاب "التربيع والتدوير" فيشير إلى "أن الكلام قد يكون في لفظ الجد وهو مزاح"[1]، وأنه مرة يكون حسنا ومرة قبيحا؛ ففيه ما يحمد وفيه ما يذم؛ فالمزاح ذو صلة وطيدة جدا بالجد ولا يكاد ينفصل عنه. ويتساءل الجاحظ أيهما أحسن وأفضل؟ الجد أم الهزل؟ وفي هذا الأمر يقول: "وقد ذهب الناس في المزاح مذاهب متضادة، وسلكوا منه في طرق مختلفة، فزعم بعضهم أنَّ جميع المزاح خير من جميع الجد، وزعم آخرون أن الخير والشرَّ عليهما مقسومان، وأنَّ الحمد والذم بينهما نصفان"[2]. ثم عرض رأيه في المزاح مقارنة بالجد مستشهدا ببعض الأمثلة من مزاح الرسول (ص) والأئمة والصحابة. كما استدل بمزاح الحجَّاج: "وكان الحجَّاج مع عتوه وطغيانه، وتمرده وشدة سلطانه، يمازح أزواجه ويرقِّصُ صِبيانه. وقال له قائل: أيمازح الأميرُ أهلَه؟ قال: (والله إن تروني إلا شيطانا؟ والله لرُبَّما رأيتُني وإنِّي لأُقَبِّلُ رِجْلَ إحداهُنَّ)"[3]!.

وينهي الجاحظ حديثه عن المزاح بقوله: "وبعد فمن حرَّمَ المِزاحَ وهو شُعبةٌ من شعب السُّهولة، وفرع من فروع الطلاقة. وقد أتانا رسول الله ﷺ بالحنيفية السَّمحة، ولم يَأْتنا بالانقباض والقسوة، وأمرنا بإفشاء السلام، والبشر عند الملاقاة، وأمرنا بالتوادد والتصافح والتهادي"[4].

أما محمد الجويلي فيشير إلى أن الإضحاك ما هو إلا وسيلة لتحقيق المتعة؛ المتعة الشخصية التي يجود بها الكاتب على نفسه، والمتعة التي يحصل عليها القارئ أو السامع. فالضحك حسب المؤلف "سلوك إنساني أصيل جوهري يتجاوز التاريخ، ويتخطى حدود الطبقات والفئات الاجتماعية، فهو قيمة لا زمنية لأن الإنسان في فجر التاريخ قد ضحك لا محالة، والإنسان المعاصر يضحك، بل مازال مصرا على الضحك؛ فهو قيمة متعالية على الاجتماعي لأن كل الناس يضحكون بغنيهم وفقيرهم وحاكمهم ومحكومهم"[5].

---

(1) رسالة التربيع والتدوير، ضمن رسائل الجاحظ، المجلد الثاني، الجزء الثالث، مرجع مذكور، ص. 79.

(2) نفسه، ص 93.

(3) نفسه، ص.97.

(4) رسالة التربيع والتدوير، ضمن رسائل الجاحظ، المجلد الثاني، الجزء الثالث، مرجع مذكور، ص.97.

(5) محمد الجويلي، مرجع مذكور، ص. 201-202.

تلك كانت أهم اللمحات التي أشار إليها هـؤلاء البـاحثون لإبـراز الوظيفـة الأدبيـة للهزل حيث بينوا أهمية الضحك، وفي مقدمتهم الجـاحظ. وأشـاروا إلى أن الهـزل يهـدف إلى تحقيق المتعة النفسية والروحيـة، والـسمو بالـذوق الـسليم إلى آفـاق جماليـة رفيعـة. وإذا كـان هؤلاء الباحثون قد وقفوا على هذه الوظيفة، فـإن بـاحثين آخـرين بينـوا وظيفـة أخـرى هـي وظيفة الهزل الفكرية، التي كانت تجليا لعلاقة العرب بالأمم الأخرى كالفرس، وكانـت نتاجـا للصراع الفكري والعقدي في عصر الجاحظ بين الفرق الكلامية المتعددة.

2- الهزل والوظيفة الفكرية

سنقف هنا على مجموعة مـن القـراءات الـتي نظـرت إلى الـضحك أو الهـزل في أدب الجاحظ في ضوء دلالاته الفكرية. نقصد هنا بشكل خـاص، قـراءات جميـل جـبر، وعبـد الله البهلول، ومحمد العمري.

يشير جميل جبر إلى أن الجاحظ: "شاء أن يظهر ، بشكل تهكمي بارع، حقـارة الـبخلاء ليعظم سخاء العرب عن طريـق مقارنـة النقيـضين"[1]؛ أي الـدفاع عـن العـرب ضـد هجـوم الأعاجم الذين روجوا للنزعة الشعوبية في العصر العباسي.

كما أنه يرى أن الجاحظ كان ينظر إلى علمـاء الكـلام نظـرة إكبـار وإعجـاب، و مـع ذلك كـان يـسخر مـنهم عـن طريـق اخـتلاق تلـك المنـاظرات، مـن مثـل: منـاظرة (الـديك والكلب). يقول الباحث: "كان مثلا، يأبى أن يضيع هؤلاء وقتهم الثمين في مناقشات عقيمـة، كالمناظرة الحادة التي دارت بين رأسـين مـن رؤوس المـتكلمين: النظـام، ومعبـد حـول مزايـا الديك والكلب. فحمل علـى الـرجلين معـا، آخـذا عليهمـا المهـاترات الـتي صـرفتهما عـن واجباتهما في الدفاع عن الإسلام وتنوير أذهان الـشعب. وبعـد أن أفـرغ جعبتـه في نقـدهما، أعلن أنه إذا كانا ينظران إلى هذه المناظرة كضرب من التسلية، فالتسلية إن جازت للأحـداث، فهي لا تجوز للناضجين من الناس"[2].

---

(1) جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، مرجع مذكور، ص17 .

(2) نفسه، ص 58-59.

وفي هذا السياق، يشير الباحث إلى تحامل ابن قتيبة على الجاحظ بسبب تناقضه في دفاعه عن أمر ثم دفاعه عن ضده. وهذا التناقض يبرره الباحث في قوله: "وهكذا نرى الجاحظ يستعرض بريشته جل طبقات مجتمع عصره. فالطابع الكاركاتوري الذي يغلب على أكثر صوره لايخفف كثيرا من قيمتها، لأن شيئا من المنطق المستأصل في صميمه يظهر حتى في أبعد شطحاته العاطفية فيحمله على العودة إلى موضوعه من جديد مدفوعا برغبة الإنصاف قدر المستطاع[1].

ويبرز الباحث أن الجاحظ صوَّر أهم وجوه الحياة الاجتماعية في عصره، كسيطرة الخرافات والأساطير الشعبية واختلاط الشعوب وازدهار الحركة الأدبية، ونقد السخافات المنسوبة إلى الأحاديث النبوية ، وأسهم في تخليص الإسلام من عبء الأفكار الخرافية، ومن عبء الأساطير التي يلحقها السذَّجُ من الناس بالدين الإسلامي وبكل دين[2].

وكم لجأ الجاحظ إلى السخرية والتحليل، ودفع معاصريه إلى استعمال العقل واعتماد طرق جديدة في التفكير، غرضه من ذلك محاربة الأساطير والخرافات والمساهمة في تنوير مجتمعه ليسير في ركب التقدم العلمي والحضاري. ومن الخرافات التي كانت سائدة في عصره: خرافة الجن والجِن التي عني بمحاربتها ومحاولة القضاء عليها بشكل تهكمي ساخر[3].

ويرى عبد الله البهلول أن عصر الجاحظ اتسم بالصراع بين العقل والنقل، أو بين البرهان والعرفان؛ أي بين فرقة المعتزلة وخصومها، وأهمها فرقة الشيعة؛ في هذا المنخ الفكري لجأ الجاحظ إلى الكتابة الهازلة هادفا إلى التقليل من شأن الخصم وتصغيره وتحقيره ومحاربته والرغبة في التغلب عليه، بإخراجه في صورة عابثة محرفة. إن الهزل يصبح وسيلة تسلط وقهر، وأداة ناجعة مجدية قادرة على دس السم في العسل[4].

---

(1) جميل جبر، مرجع مذكور ، ص.60.

(2) جميل جبر، مرجع مذكور ، ص 61.

(3) نفسه، ص 61-62 .

(4) عبدالله البهلول، مرجع مذكور، ص 144.

والجاحظ في نظر الباحث يخترق المحظور وينتهك المقدس، أو يجمع بين المدنس والمقدس؛ فبالهزل والإضحاك ينتقد ما خرج عن المألوف من سلوك غير سوي وتفكير غير سليم في المجتمع الذي عاصره، ويخوض في المحرم والمحظور. والهزل عنده وسيلة من وسائل التهكم والسخرية من خصومه بطريقة خفية لا تخلو من قسوة، يتوخى منها قهرهم ونسف آرائهم، بإخراجهم في صور عابثة متهكمة. "وبالهزل اقتدر على التنفيس عن المكبوت والتخلص من إكراهات الثقافة الجادة وتمرير اقتناعاته الفكرية والكلامية. كان يفعل ذلك والقراء يضحكون"[1].

أما محمد العمري فيشير إلى أن الجاحظ كان يسخر من الشعوبية، ويسخر من روح البداوة السائدة في المجتمع، ويسخر من السياسة. لقد سخر الجاحظ المعتزلي، المؤمن بالعقل وحسن البيان، من الفقهاء والكتاب والمتفلسفة والشعراء الذين انحرفوا عن النمط السليم في عصره. وبصفة عامة: "يمكن القول بأن سخرية الجاحظ ثورة على التحجر وضيق الأفق والنظر إلى الكون من ثقب"[2]. وهذا يدل على الطابع الحجاجي لكلام الجاحظ، ويشير إلى أنه كان ضد التزمت والتكلف والتظاهر بالوقار. ويضيف الباحث قائلا: "لقد حاول الجاحظ في إطار فلسفة وسطية، التنبيه إلى تشعب الحقيقة وإمكانية النظر إليها من زوايا مختلفة ردا على اتجاهات كانت متصادمة يدعي كل طرف منها احتكار الحقيقة.كانت هذه المسألة سياسية في أساسها ثم أخذت أبعادا فكرية. ومارسها الجاحظ كرياضة فكرية وفنية هادفة من خلال مصادمة القيم والأفكار في صور عدة"[3].

3- الهزل والوظيفة الاجتماعية

ومن اللافت للنظر أن كتابات الجاحظ الهزلية كانت تهدف- إضافة إلى تحقيق المتعة النفسية والروحية- إلى تحقيق غاية أخرى تتمثل في تصوير المجتمع تصويرا دقيقا بصورة

---

(1) نفسه، ص. 159.

(2) محمد العمري، البلاغة العربية بين التخييل والتداول، مرجع مذكور، ص. 135.

(3) نفسه، ص.137-138.

هزلية. ومن الباحثين الذين تناولوا وظيفة الهزل الاجتماعية: محمد الجويلي، وجميل جبر، وحافظ الرقيق، ومحمد كرد علي، ومحمد مشبال، وعبد الفتاح كيليطو، وحسين مروة.

يشير محمد الجويلي إلى أن الجاحظ عمد إلى الهزل والضحك والمزاح ليصور مجتمعه في نشاطاته المدنسة تصويرا هزليا ساخرا. كما دافع عن نظام قيمي وثقافي موروث عن العنصر العربي يتشكل من قيم البذل والعطاء والكرم، والقيم المستوحاة من الشعر، والحث على الضحك بوصفه إحدى القيم التي يجب أن يتمسك بها الناس في المجتمع، وبما هو قيمة إنسانية واجتماعية؛ فالجاحظ يتمسك بقيمة الضحك ويدافع عنها ويريد إحياءها بعد أن لاحظ أن البخلاء قد وطدوا عزمهم على تهميشها وقبرها وأنهم يحرِّمون الضحك على أنفسهم. ويرى الباحث أن الجاحظ "أكسب الضحك طابعا اجتماعيا وقوميا، وهو الذي لا يعترف في الأصل بحدود المجتمعات والقوميات فأصبح الضحك موقفا اجتماعيا تاريخيا، وصار الهزل عين الجد بعد أن خلنا الجد والهزل نقيضين لا يلتقيان"[1].

والجاحظ يشهر سلاح الضحك ضد هؤلاء البخلاء الذين تنكروا لفضائله ولجؤوا إلى العبوس والتجهم وتقطيب الجبين. ومن هذا المنطلق، كانت للضحك وظيفة في الصراع الاجتماعي حيث تحول إلى أداة من الأدوات الإيديولوجية التي وظفها الجاحظ للسخرية من البخلاء، والتشهير بهم، وفضحهم، وتأكيد تلك المعايير الأخلاقية والثقافية والقيم السائدة النبيلة الموروثة عن العرب بهدف ترسيخها وإثباتها، "لقد أعلن الجاحظ ضاحكا ومضحكا عن التفوق التاريخي والأزلي لقيم الثقافة الأصيلة على ثقافة القيم التبادلية وانتصار ثقافة الأدب على ثقافة الذهب"[2].

وللضحك وظيفة إصلاحية تقويمية تتمثل في إصلاح انحراف البخيل عن الذوق العام، ودفعه لكي يتَنَبَّهَ لعيوبه ويعالج سلوكه وطبعه المنحرف عن المعايير السائدة في مجتمعه،

(1) محمد الجويلي، مرجع مذكور، ص. 202-203.

(2) نفسه، ص.214.

ومن ثم يتبين أن "الوظيفة الاجتماعية للضحك تكمن في محاولة إرجاع البخيل إلى اجتماعيته التي فقدها نتيجة لإخلاله بالذوق العام"[1].

ويرى جميل جبر أن نظرة الجاحظ إلى مجتمعه كانت نظرة ثائر على وضعه الإنساني بوصفه ينتمي إلى الطبقة الشعبية الكادحة، ونظرة مفكر وأديب ينتمي إلى فرقة المعتزلة التي رجحت العقل على النقل، ونظرة ناقد حاذق ذي فراسة نافذة وذوق سليم، يلجأ إلى السخرية من معاصريه، مبرزا مثالبهم وعيوبهم لأجل إثارة الضحك. كما أن ظروف حياة الجاحظ أتاحت له أن يتصل بمعظم طبقات المجتمع على اختلاف أصنافها ومشاربها وتنوع مراتبها الاجتماعية، وهو ما أتاح له أن يدرسها دراسة عميقة مستوفية، لأنه عايشها عن قرب. ومن هذه الطبقات: الخليفة والبلاط، والمشعوذون، والأطباء، والمنجمون، والمفسرون، والمعلمون، والكتاب، والتجار، والمترجمون، والبحريون، والمتصوفون والزهاد، والمتكلمون، والعامة الجاهلة[2].

أما حافظ الرقيق فيشير إلى آراء بعض الباحثين، فيما يخص موقف الجاحظ من البخلاء مبينا كيف كان هذا الموقف نقديا يتسم باحتقارهم والتشنيع بهم وفضحهم لأن البخل بدعة اجتماعية وأخلاقية تصدى لها الجاحظ بالتهكم؛ فمزج الجد بالهزل، والهزل بالجد، في سخرية لاذعة وفكاهة مستملحة. وكانت الغاية من الفكاهة، العبث بالبخلاء وإيلامهم نفسيا وأخلاقيا حتى يبتعدوا عن البخل ويعودوا إلى الصواب.

إن للهزل أبعادا اجتماعية وأخلاقية صورت تعارض القيم وتصادمها بسبب تراجع بعض القيم البدوية، وظهور قيم جديدة تخلت عن الروح الجماعية، ودعت إلى قيم أخرى بعيدة عن روح التضامن والإيثار، نازعة إلى الأنانية وتقديس القيم الفردية والذاتية.

إن لجوء الجاحظ إلى الهزل أسهم في "تصوير الصراع بين المجتمع الصغير "البخلاء" والمجتمع الكبير "الشَّعب"، وما يجري بين هذين المجتمعين من نقض ونقد، واتهام بالفساد

---

(1) نفسه، ص. 209.

(2) جميل جبر، مرجع مذكور، ص.45-53 و 55-59.

والضلالة، والخروج عن منطق العقل، والدفاع عن نظام القيم الثقافية الموروثة بطريقة فنية غير مباشرة"[1].

ولقد ربط محمد كرد علي بين فكاهة الجاحظ وبين حبه للحياة وتذوقه لها بالمعنى الذي رسخ في ذهنه؛ فالحياة في نظره مزج بين الجد والهزل. يقول الكاتب:"جَدَّ جِدًّا لم يبلغه غير أفراد في الآباد، وهزل هزلا قوي به على معاودة الجد، فَرَوَّحَ عن نفسه وعمن حف به وعاشره وقرأ كتبه. أدرك أن مرارة الدنيا لا تحلو بعض الحلاوة بغير الدعابة والإمحاض، ووقف على أسرار نفس الإنسان فحاول أن يلطف من شر الدنيا وشقائها. تعمد، وهو العليم بأن الضحك والإضحاك خلقا مع البشر كالبكاء والإبكاء، أن يهذب الناس في هذه الناحية. والمرء يتعلم بالضحك أكثر ما يتعلم بالعبوس. وهو لا يريد أن يكون جامدا ولا سائلا بل في حالة بين بين"[2].

وعن عبث الجاحظ بمعاصريه من الشعراء والكتاب والمؤلفين والقصاصين يقول: "وكان الجمَّاز البصري شاعرا ماجنا خبيث اللسان، وكان له مع الجاحظ ملاحاة ومهاجاة قد يكون فيها إقذاع وإفحاش. وكان الجاحظ يعبث بأبي هفَّان الشاعر وغيرهما من الشعراء والمؤلفين والقصاصين وكل ذلك من غير تبذل وإسفاف. وكان يقول: إن تهيأ لك في الشاعر أن تبره وترضيه وإلا فاقتله"[3].

ويرى محمد مشبال أن الجاحظ قد "سخر من المدعين والمبالغين؛ على هذا النحو سخر من أحمد بن عبدالوهاب الذي كان قصيرا عريضا ويدعي أنه طويل رشيق، وسخر من عبدالله بن سوَّار الذي بالغ في الوقار والرصانة، ومن علي الأسواري الذي أفرط في الشره، وسخر من البخلاء الذين نقضوا الاعتدال وعاندوا الحق وخالفوا الأمم"[4].

---

(1) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص 122.

(2) محمد كرد علي، أمراء البيان، الجزء الثاني، مرجع مذكور، ص 456.

(3) نفسه، ص472.

(4) بلاغة النادرة، مرجع مذكور، ص.61.

وفي نفس السياق، يبين عبدالفتاح كيليطو أن الجاحظ تصدى لنقد المظاهر الكاذبة والتكلف لإسكات الأدعياء والمنتحلين شخصيات أخرى تخفي حقيقتهم، كما هو الحال عند البخلاء الذين يعدون العدة للإيحاء بكرمهم. وإذا كان البخلاء يتظاهرون بالكرم ليوهموا الناس أنهم قوم أسخياء، فإن سجيتهم الحقيقية لا تلبث أن تظهر للعيان، وحينئذ يدركون أن نقائصهم وعيوبهم قد انكشفت، فيجتهدون في تصحيح تلك الصورة البشعة الكريهة، إلا أنهم بسلوكهم وتصرفاتهم يقعون في أحبولتها[1].

وإذا كان الجاحظ قد انتقد الأشحاء والبخلاء، فإنه في الوقت نفسه يسلط نقده اللاذع على الكرماء والأسخياء حيث انتقد التبذير ، وانتقد السلوك والأفعال التي تؤدي إلى إتلاف المال، كالعطاءات الخارقة، والميسر، ومجالس الشراب. وانتقد نموذج الشعر الجاهلي الذي روَّج لثقافة المبالغة في الكرم وتبذير الأموال. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه. كما روى لنا الجاحظ عدة حكايات يهاجم فيها البخلاء، ويهجو سلوكهم، كالسخرية من ظاهرة الأكل المنفرد التي تعكس بعدا اجتماعيا يتجلَّى في ترسيخ النزعة الفردية في مقابل النزعة الاجتماعية التي ترسخ قيم الإيثار والتعاون والتعاضد. وعلى الجملة، فإن حكايات الجاحظ تهدف إلى إثارة الضحك وتلقين السخاء بصفة ضمنية[2].

ويرى حسين مروة أن الجاحظ قد اتخذ من السخرية والفكاهة سبيلا إلى نقد عيوب مجتمعه إما بالسخرية المباشرة، وإما بالسخرية الخفية التي يكون ظاهرها جد وباطنها هزل. ويضيف أنه لجأ عن طريق الهزل والسخرية إلى نقد فئة من الأغنياء البخلاء والتشهير بهم ونقد الملازمات الاجتماعية المقترنة بالبخل. إنه يرثي حالهم وأوضاعهم، وفي الوقت نفسه يتوجه بالنقد إلى الأغنياء الموسرين المقترين على أنفسهم؛ فهؤلاء يحاولون بواسطة الحجج المضللة المموهة قلب مفاهيم الأمور لستر عيوبهم وجعلها مادة للتفاخر[3].

---

(1) عبدالفتاح كيليطو، لسان آدم، مرجع مذكور، ص. 104-105.

(2) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص: 26-27.

(3) حسين مروة، تراثنا، كيف نعرفه، مرجع مذكور، ص 164-165.

لقد رسم الجاحظ ملامح تلك الشخصيات صورا ساخرة يتوخى من خلالها نقد مجتمعه، ونقد الأوضاع التي ولدت فيه أمثال تلك الشخصيات[1] من خلال التشهير بها كسهل بن هارون، والكندي، وزبيدة بن حميد، وبالفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها، وبفئات أخرى من الناس يقاربونها في المنزلة والشأن الاجتماعي[2].

***

لقد تمكنَّا من الوقوف في هذه القراءات على جملة من الأبعاد التي اتسم بها أدب الجاحظ، من قبيل البعد التصويري، حيث اتجهت بعض القراءات إلى الاهتمام بخصائصه وسماته المرتبطة بصيغ الخطاب، سواء أكان سردا أم ترسلا، وتبين لنا أن هذه القراءات قد تمكنت من الكشف عن سمات جديدة في صيغة التصوير القصصي عند الجاحظ، على نحو ما كشفت عن سمات جديدة في صيغة التصوير النثري الترسلي. ولم تكتف بالوقوف على صيغ التصوير وحدها، بل انصب اهتمامها على نمطين تصويريين في النثر هما : النمط الواقعي والنمط الهزلي.

إن النمط الواقعي في نثر الجاحظ يظهر في إبراز هؤلاء القراء لـ"واقعية التصوير" التي تتجلى في الوصف الحسي، والوصف النفسي للظواهر المادية والنماذج البشرية. والحق أن الفصل بين هذه السمات والأبعاد التي تجلت بها الواقعية في تصوير الجاحظ ليس إلا فصلا منهجيا. وهكذا يتبين أن هذه الواقعية التي أجمع على ذكرها قراء الجاحظ قد كشفت عن طبيعة العلاقة التي أقامها أدبه مع الواقع الذي عايشه وانطلق منه.

أما النمط الهزلي في تصوير الجاحظ فركز عليه قراء الجاحظ برصد آلياته ووظائفه. وهكذا أثبتوا أن نثره يتوجه إلى المتلقي ويتواصل معه محققا متعة الضحك التي تتجاوز المتعة الشكلية إلى غايات اجتماعية وفكرية.

---

(1) نفسه، ص. 167.

(2) نفسه، ص.169.

لقد تبين مما سبق أن النمط الهزلي في تصوير الجاحظ أخذ حيزا مهما لدى قراء الجاحظ فرصدوا آلياته ووظائفه. وبذلك أثبتوا أن نثر الجاحظ يتوجه إلى المتلقي ويتواصل معه، محققا متعة الضحك التي تتجاوز المتعة الشكلية إلى غايات اجتماعية وفكرية. وبذلك أكد هؤلاء أن أدب الجاحظ واقعي مرتبط بالمجتمع الذي صدر عنه وآل إليه من جهة، ومن جهة ثانية، فهو هزلي يخاطب المتلقي بشكل بليغ.

الفصل الرابع

القراءة السردية

الفصل الرابع

القراءة السردية

لقد نهلت القراءات الحديثة من الأشكال المستحدثة، وبشكل خاص من القصة القصيرة. وحاورت نصوص الجاحظ من هذا المنظور؛ أي منظور أفق بلاغة القصة، وكشفت عن البعد السردي والقصصي في أخبار الجاحظ ونوادره. "وكان من نتائج هذا التحول في معايير أفق انتظار القراء العرب المعاصرين، تحول في الأفق البلاغي لنثر الجاحظ نفسه، الذي انتقل من محور الوظيفة البيانية بمفهومها الأسلوبي الحجاجي إلى محور الوظيفة التخييلية بمفهومها التصويري السردي"[1]؛ أي إن أفق انتظار القراء المعاصرين أصبح يحيط بمحور الوظيفة التخييلية في أدب الجاحظ بمفهومها السردي بدل الوظيفة الأخلاقية أو الدينية.

ومن القراءات التي تناولت القص الأدبي عند الجاحظ في نوادره من هذا المنظور المغاير المشار إليه نذكر قراءات محمد المبارك والبشير المجدوب وسيد حامد النساج وضياء الصديقي، الذين صدروا عن معايير جماليات القصة القصيرة الحديثة.

في قراءة مبكرة بعنوان: (فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ)، يرى محمد المبارك[2] أن كتاب البخلاء هو أول كتاب يشتمل على مجموعة من النصوص التي يمكن إدراجها ضمن الفن القصصي بمفهومه الحديث. لقد توخى الباحث من قراءته الوقوف على قصص الجاحظ، واستخراج ما فيها من خصائص من حيث الموضوع ومن حيث التعبير والأسلوب؛ فقرأ نوادر البخلاء بوصفها تتوفر على عناصر القصة كالشخصيات، والحوار، والأحداث، والمكان، والزمان، والتصوير النفسي للشخصيات، والحبكة القصصية.

وستجد أفكار محمد المبارك صداها في قراءات لاحقة؛ فقد عمد سيد حامد النساج إلى الاستفادة من فن القصة في قراءته لنوادر البخلاء؛ مشيرا إلى الشخصية المحورية،

---

(1) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.134.

(2) مرجع مذكور.

والشخصيات الثانوية، والحادثة، والموقف، والحوار. وهكذا يتضح أن الباحث يقرأ النوادر من منظور الفن القصصي؛ فيجعل للنادرة بداية ووسطاً ونهاية، أو لحظة تنوير[1].

في تحليله لنادرة بطلاها "أبو مازن" و "جبل العمِّيِّ" يشير إلى أنها تتوفر على شخصيتين، وحوار، ووجهتي نظر، وبداية، ونهاية. وتتضمن تصوير الإحساس الداخلي لشخصية "جبل العمِّيِّ"، وتصوير رد فعل "أبي مازن" بشكل كاريكاتوري. كما أن لهذه القصة إطارا زمانيا ومكانيا[2].

ووقف البشير المجدوب على أخبار الجاحظ التي وصفها ب "القصص النفساني"[3] التي تتوفر –حسب رأيه– على عناصر القصة الحديثة كالحوار، ودقة الوصف، والتشويق، وعمق التحليل النفسي للشخصيات. "وعلى الرغم من أنه أشار إلى مجموعة من أصناف القصص عند الجاحظ من قبيل القصص الجنسي والقصص الاجتماعي والقصص الأخباري وقصص الحيوان والنوادر والملح، إلا أن قراءته اتجهت إلى إبراز قدرة الجاحظ على التصوير القصصي النفسي، واصفا إياه برائد القصة النفسانية العربية"[4].

وتعد قراءة ضياء الصديقي لنوادر البخلاء أوضح القراءات الحديثة التي تمادت في استخدام معيار المماثلة؛ "فقد صدر عن معايير فن القصة القصيرة الحديثة في تفسيره للسمات الفنية التي تشكلت منها نوادر البخلاء؛ إذ لا يكتفي الباحث باستثمار خبرته الجمالية القصصية الحديثة في تحليله للنوادر، بل يتخذ من القص الحديث معيارا يقيس به بلاغة النوادر ويحدد قيمتها الجمالية؛ فالتشابه بين النادرة والقصة القصيرة الحديثة وليس الاختلاف بينهما، هو ما يوجه هذه القراءة التي استطاعت أن تضع اليد على بلاغة مختلفة، لم يكن اكتشافها أمرا متاحا قبل أن يتشكل هذا الأفق البلاغي الجديد"[5]. فهذا الباحث يرى أن للقصة الحديثة جذورا في التراث السردي العربي مثل: الأخبار، والنوادر، والأمثال،

---

(1) سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، دار المعارف بمصر، ط1، 1984، ص. 98.

(2) نفسه، ص.99 و100 و101.

(3) البشير المجدوب، القصص النفساني عند الجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، العدد12، السنة 1975.

(4) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.134.

(5) نفسه، ص. 135.

والمقامات، وقصص الحيوان. بل يـذهب إلى أبعـد مـن ذلـك حـين يـذكر أن القـصة الغربيـة تأثرت في نشأتها بحكايات وقصص وسـير الـتراث العربـي عـن طريـق الترجمـة إلى الإسـبانية واللاتينية، ككتاب (كليلة ودمنة)، الذي ترجم إلى الإسبانية في القرن الثالث الهجري[1].

كما أشار إلى القصة في القرآن الكريم، الـتي لا تعـد مـن قـصص الـتراث إلا ضـمن سياقها التاريخي، ويرى أنها نموذج متفـرد يتميَّـز عـن بـاقي النـصوص القصـصية الأخـرى؛ فالقصة القرآنية تتسم ببنائها الفني المتميز الذي يخدم هدفها الأول، هو: العبرة أوالعظة[2].

ويشير الباحث إلى أن التراث العربي عرف أنواعـا مـن الأشـكال الفنيـة يقـسمها إلى ستة أنواع:

- القصة- الخبر: وهي التي تجمع بين التاريخ والفن.
- القصة- النادرة: وتتسم بقصر حجمها، وتهدف إلى النقـد أو إبـراز الـسخرية أوتلقـين موعظة إنـسانية، وعـادة مـا يكـون أبطالهـا مـن الظرفـاء أو الـسكارى أو الـبخلاء أو المغفلين.
- قصص الحيوان: ويكون أبطالها من الحيوانات التي تتحدث لغة الناس، ولكنهـا تحـتفظ بسماتها الحيوانية، وكل هذه القصص تهدف إلى مغزى أخلاقي.
- المجموعات القصصية المندرجة تحت موضوع واحد مثـل كتـاب (الـبخلاء) للجـاحظ، و(الفرج بعد الشدة) للتنوخي، و(مصارع العشاق) لابن السراج.
- السير الشعبية كالسيرة الهلالية وسيرة عنترة.
- المقامات التي يرى الباحث أنها تقترب في بعض قصصها من القصة القصيرة.

وقد صدر الباحث في قراءته لتراث الجاحظ القصصي في كتاب (البخلاء) عن معيـار القصة القصيرة الحديثة. يقول: "أما كتاب (البخلاء) فهو نموذج متقدم للقصة التراثية سـواء في

---

(1) ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة عالم الفكر، المجلد 20، العدد 4، سنة 1990، ص. 151-152.

(2) نفسه، ص. 153.

شكله الفني الذي يضم مجموعة من القصص ترتبط بموضوع واحد وهو البخل، أو في بناء القصص نفسها ومميزاتها الفنية التي تقترب في بعض جوانبها من فنية القصة الحديثة"[1].

قام الباحث بتحليل مجموعة من نوادر البخلاء التي رأى أنها تتوفر على مواصفات كثيرة من فن القصة: كالتصوير الدقيق، والشخصيات، والحوار، وعنصر التشويق، والمفاجأة، وغيرها من العناصر الفنية. وهكذا لاحظنا أنه يدرج النوادر ضمن جنس القصة القصيرة. وفي ضوء ذلك قام بتحليل مجموعة من النوادر ليستدل على أنها تتوفر على عناصر القصة القصيرة كقصة "زبيدة بن حميد"، وقصة "أبو مازن وجبل العمِّيِّ"، وقصة "المروزي والعراقي"، وقصة "محمد ابن أبي المؤمل"، وقصة "الداردريشي".

ومن اللافت للنظر أن الباحث يرى في النادرة قصة توفرت فيها عناصر القصة الحديثة؛ فيذكر الصراع بين الشخصيتين الرئيستين، ويذكر الشخصيات الثانوية التي أضفت على الشخصية الرئيسة أبعادا تخدم الموضوع الرئيس. كما يشير إلى دور الحوار، الذي يعكس أفكار كل شخصية ونوازعها وطموحها ومشاعرها في هذه القصة، وإلى حياد الكاتب وعدم تدخله في الصراع، بل يكتفي –عن بعد–بدور المراقب والمصور، لأنه وعد بعدم التدخل كيفما كان نوعه، سواء بالتعليق أو بالرفض أو بالانحيازلجهة معينة"[2].

وفي تحليله لنادرة (زبيدة بن حُمَيْد)، الصيرفي الكبير وأحد أثرياء البصرة وأشهر بخلائها، يرى أنها تقترب بخصائصها الفنية من القصة، كالحادثة، والموقف، والحوار. ولها بداية، ووسط، ونهاية أو لحظة "التنوير" كما يطلق على ذلك في فن القصة.

وفي تحليله لقصة (أبو مازن وجبل العمِّيِّ)، يقول إنها تنقلنا إلى الموقف مباشرة، ومن دون تمهيد، وتتوفر على عناصر القصة: كالشخصيات، والزمان، والمكان، والحوار، ووجهة النظر، والبداية، والنهاية، والتصوير النفسي لمشاعر شخصية (جبل العمِّيِّ) الذي يخشى قطَّاع الطرق واللصوص والعسس ويبحث مأوى آمن يبيت فيه، وتصوير شخصية (أبومازن)

---

(1) ضياء الصديقي، مرجع مذكور، ص 153.

(2) نفسه، ص.165- 167.

الذي كان بارعا في اصطناع البلاهة والسذاجة والتظاهر بالسكر المفرط للتخلص من الموقف المحرج الذي وقع فيه[1].

في تحليله لقصة (المروزي والعراقي) التي تقدم لنا صورة واضحة عن بخلاء أهل مرو. يقول: "في هذه القصة مقدمة سردية توضِّح علاقة الرجلين، وإكرام العراقي لزميله المروزي، وادعاء الثاني برد جميل الأول لو رآه بمرو. ويقع الحدث، ويتقابل الرجلان في مرو، ويسقط في يد المروزي فيلجأ إلى الإنكار، وهي حيلة من حيل البخلاء الكثيرة التي أوردها الجاحظ في الكتاب. يستغني الكاتب عن الحوار مستخدما أداة أخرى للكشف عن الشخصيتين المتناقضتين: الكريم والبخيل من خلال الدخول إلى مخيلة العراقي وإصراره على تعريف نفسه. ويستخدم الجاحظ هنا عنصر التشويق، إذ إن القارئ يريد أن يعرف بعد كل حركة يقوم بها العراقي من خلع قناعه ثم عمامته وقلنسوته وانعكاس ذلك على المروزي... وتقع المفاجأة في النهاية بعد ما أدرك المروزي إصرار زميله العراقي في عبارة واحدة تبيِّن كذب ادعاء المروزي الذي كان يدَّعيه في بداية القصة: (لو خرجت من جلدك لم أعرفك")[2].

ويحلل الباحث قصتين من قصص (محمد ابن أبي المؤمل)؛ القصة الأولى تقوم على الحوار بينه وبين الجاحظ حيث تظهر في هذه القصة أهمية الحوارالذي يكشف عن شخصية البخيل. وعن طريق الحوار، يغوص الجاحظ في أعماق هذه الشخصية محللا دوافعها وسلوكها ومشاعرها، ويعطي صورة عن محاولات (محمد ابن أبي المؤمل) في ستر ادعائه الكرم بالحيلة التي يلجأ إليها[3].

أما القصة الثانية من قصص (محمد ابن أبي المؤمل) فتحكي تلك المفاجأة العظيمة بدخول الجاحظ والسدري عليه. وكان ابن أبي المؤمل قد اشترى شبُّوطة وجهزها لنفسه واستعد لالتهامها، فنزل عليها السدري تمزيقا وتقطيعا والتهمها كاملة، والبخيل ينظر إليه، فلم يتحمَّل الموقف، وأصيب بعد هذه الواقعة بمرض كما روى الجاحظ.

---

(1) ضياء الصديقي، مرجع مذكور ، ص.165-166.

(2) وانظر كتاب البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، 1958، ص.22. نفسه، ص. 167.

(3) ضياء الصديقي، مرجع مذكور ، ص 167-168.

إنَّ هذه النادرة بالنسبة إلى الباحث قصَّة فنية مستقلة لتوفرها على وحدة الموضوع، ووحدة الهدف، والإبداع في التصوير النَّفسي للبخيل وسلوكه، والتشويق والتكثيف، وتركيز الضَّوء على تصوير الشخصية من الداخل[1].

يقول بصدد تحليل قصة (الداردريشي): "هذه قصة يتجلَّى فيها بوضوح الكثير من عناصر القصة القصيرة؛ ففيها حدث، وشخصيات تتصارع، وفيها تحديد للزمان والمكان، وفيها عنصر التشويق الذي يشدُّ القارئ من بداية القصة إلى نهايتها، وفيها يسلط الجاحظ الضوء على الحدث الذي ينمو حتى يصل إلى الذروة حين يطلب الأخ فسخ شركته مع أخيه، مدَّعيا أسبابا ليست هى السبب الرئيسي، ثم تتعقد الأمور في حيرة الأخ الذي راح يتأكد من دعاوى أخيه. وأخيرا نصل إلى نهاية القصة أولحظة التنوير حين يكشف الأخ عن السبب الحقيقي الذي حمله على فسخ الشركة. بمعنى آخر، كان في القصة بداية ووسط ونهاية، والحدث فيها مرتبط بحبكة فنية متقنة. إن قصة الداردريشي تغدو-مع شيء بسيط من التعديل- قصة قصيرة تشتمل على وحدة الهدف، ووحدة الانطباع أو الأثر، والتركيز والتكثيف في السرد والحوار دون حشو أو إطالة، حتى إننا لا نجد فيها جملة واحدة لا تخدم الموضوع الأساس"[2].

وخلاصة القول إن قراءة الباحث للنوادر كشفت عن تصور يقيم تطابقا بين القصة القصيرة الحديثة وبين النادرة، على الرغم من الاختلاف الشاسع بين هذين الجنسين؛ فالقصة في مفهوم الجاحظ ليست هي القصة في مفهومها الحديث. وهذا التماثل بين الجنسين -الذي انطلق منه الباحث- كان مسؤولا عن إسقاطه لمعايير القصة الحديثة والقصة القصيرة على نوادر الجاحظ، وقد صرفه هذا التماثل عن التماس وجوه الاختلاف بين الجنسين أو عن أي فحص للسمات المميزة للنادرة.

لقد اتجهت هذه القراءة إلى إبراز المميزات الفنية في كتاب البخلاء، فوزعتها إلى مجموعة من العناصر نذكر أهمها: الوصف والتصوير، والشخصيات، والحوار، والزمان

---

(1) ضياء الصديقي، مرجع مذكور ، ص 168.

(2) نفسه، ص. 168-169.

والمكان. وهكذا يتبيَّن أن النص السردي موضوع القراءة اشتمل على جميع مكونات القصة القصيرة وسماتها كوحدة الانطباع، والصراع، والتشويق، والتكثيف، ولحظة التنوير، وغيرها من خصائص بلاغة القصة القصيرة.

ومن هذا المنطلق، نلاحظ أن قراءة ضياء الصديقي للنصوص السردية في كتاب البخلاء، صدرت عن معيار "الجنس القصصي الحديث"؛ أي فن القصة القصيرة؛ وإذا كان من حقه أن يقرأ النص السردي القديم في ضوء الخبرة القصصية الحديثة، وفي ضوء الوعي القصصي الحديث، وأسئلة النقد القصصي الماثلة في سياقه المعاصر، فإنه ليس من حقه أن يغيِّب الأفق الجمالي القديم وأسئلته الجمالية؛ فدمج الأفق الحديث في الأفق القديم لا يعني إلغاء أحد الطرفين لصالح الآخر. لكن من منظور آخر، لولا هذا الأفق الجمالي الحديث، لظلت عديد من السمات القصصية في سرد الجاحظ محجوبة عن النظر. ولا شك أن هذه السمات تكشف عن وجه آخر من وجوه بلاغة الجاحظ المتعددة التي ما فتئت تنجلي عنها مع كل قراءة جديدة"[1].

(1) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.136.

الفصل الخامس

القراءة وسؤال التصنيف والتجنيس

الفصل الخامس

القراءة وسؤال التصنيف والتجنيس

لا تكمن بلاغة نثر الجاحظ في بعده التصويري فقط، بل تتجسد أيضا في تعدد أنواعه وصيغه وأنماطه[1]؛ إن استخدام معياري التصنيف والتجنيس في مقاربة أدب الجاحظ يمكن تفسيره بأمرين:

أولهما: أن نثر الجاحظ يثير إشكالية وصفه وقراءته، ولا شك أن المدخل المناسب لذلك هو تحديد الطبيعة النوعية التي يتشكل بها هذا النثر. من هنا تولدت الحاجة النقدية إلى تجنيسه.

ثانيهما: أن الحاجة إلى تصنيف نثر الجاحظ كانت جزءا من اتجاه القراءات النقدية الحديثة إلى التعامل مع الأدب، ليس بوصفه نصوصا مفردة ومتغيرة، ولكن بوصفه أنساقا كلية؛ أي إن القبض على الموضوع يقتضي اكتشاف الأنساق والمبادئ الكلية المتحكمة فيه. وكان هذا الاتجاه هو أحد آثار هيمنة الفكر البنيوي على المقاربات الأدبية في النقد العربي الحديث.

والواقع أن قراءات عديدة نزعت في مقاربتها نثر الجاحظ إلى اكتشاف ما ينطوي عليه من أنواع؛ هكذا نظر إلى كتاب الحيوان بوصفه "نصا موسوعيا" أو "نصا جامعا" لأنواع كثيرة: كالمناظرة، والمفاخرة، والنادرة، والخبر، والخطبة، والرسالة، على نحو ما نظر إلى كتاب البخلاء بوصفه ينطوي على نوعين نثريين؛ أحدهما سردي وهو النوادر، والثاني حجاجي وهو الرسائل[2]. وقد شكَّل هذا التمييز مدخلا نحو فهم أدق للإمكانات البلاغية التي

---

(1) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص. 147.

(2) نفسه.

سخرها الجاحظ في نثره؛ فهو تارة يعبِّر بتصوير الأفعال وسرد الوقائع، وتارة بالبيان والأقوال والحجج[1].

وإذا كان تصنيف نثر الجاحظ قد خضع هنا إلى معيار النوع، فإنه أيضا خضع إلى معايير أخرى كمعياري الموضوع أو المضمون أو معيار الأنساق والبنيات. هكذا يتبين أن أدب الجاحظ قد خضع إلى قراءات اعتنت بتصنيفه وتجنيسه؛ حيث عملت على تصنيفه إلى أنواع، وأشكال، وأنماط، وأصناف، وتجنيس أنواعه بتحديد مكوناتها وسماتها التي تشكل بلاغتها المخصوصة.

***

أولا: التصنيف

يقول عبد الفتاح كيليطو متحدثا عن ضرورة التصنيف في النقد: "مسألة الأنواع تذكر بمسألة الصور البلاغية. هل يمكنك أن تتكلم عن الأنواع دون أن تلجأ إلى التقسيم"[2]؟. يحيل لفظ التقسيم في النص السابق إلى ما نقصده هنا بالتصنيف، وهو عملية عامة تجري في مجالات مختلفة لا يقتصر على مجال الأنواع الأدبية أو الصور البلاغية، وإجراؤها في مجال الأدب قديم، وذلك وفق معايير مختلفة ومتعددة: كالحجم، والشكل، والمضمون والموضوع، بحيث يمكننا تقسيم العمل الأدبي إلى أصناف حسب المعيار المحدِّد لعملية التصنيف، وقد يصير التصنيف إجراء بلاغيا ونقديا عندما يقوم على معيار المكونات الثابتة والسمات المتغيرة لفئة من النصوص. في هذه الحال، يتداخل التصنيف بما يمكن تسميته بالتجنيس.

---

(1) نفسه، ص. 148.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1997، ص.23.

يقول سعيد جبار: "إن مقولة الصنف وظفها المناطقة والفقهاء على حد سواء، أشاروا فيها إلى التفريعات التي تحصل في الشيء. والمعاجم اللغوية جعلت الصنف أصغر من النوع وتابعا له، وبالتالي يمكن أن يقسم "النوع" إلى مجموعة من الأصناف"[1].

أما فرج بن رمضان فيرى أن التصنيف "ليس سوى جزء من فعل القراءة" وهو، كما اقترح الدارسون الذين اعتمد عليهم الباحث كبلاشير وعبد السلام المسدي ومحمد الهادي الطرابلسي، يظهر في ثلاثة أنواع هي: التصنيف المضموني، والتصنيف البنيوي، والتصنيف الوظيفي[2].

1- معايير التصنيف.

لقد وقفنا على مجموعة من الدراسات التي وظفت معايير مختلفة في التصنيف يمكن تقسيمها كما يأتي:

- معيار النوع.
- معيار الصيغة.
- معيارا الوظيفة والنسق البنيويين.
- معيار علاقة الكاتب بشخصيات نوادره
- معيار علاقة النوادر بشخصياتها.
- معيار تداخل النادرة مع أجناس غير سردية.
- معيار موقعها في سياق الكتاب
- معيارعلاقتها بتوقع القراء.
- معيار الموضوعات والمضامين.

---

(1) سعيد جبّار، الخبر في الأدب العربي، الثوابت والمتغيرات، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ص.223.

(2) فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، القصص، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس ، 2001، ص.177-180.

استخدم مفهوم النوع أو الجنس معيارا عند قراء الجاحظ في تصنيفهم لكتابيه (البخلاء) و(الحيوان).

أ- معيار النوع:

يعد كتاب (البخلاء) في نظر صالح بن رمضان مصنفا أدبيا يجمع أجناسا متنوعة من الكلام منها: "الملحة الخاطفة التي لا ترقى إلى النادرة القصصية، والنادرة المكتملة الأركان التي تستخدم التراسل عنصرا قصصيا، والنادرة التي لا تتضمن رسالة، والرسالة المستقلة كرسائل سهل بن هارون التي أدرجها الجاحظ وثيقة من أقوال البخلاء، والمقاطع الوصفية التي تصوِّر بعض النماذج الهامشية كأصناف المتسولين، وفقرات في الحديث عن صنوف الأطعمة"[1].

إن "المصنف الأدبي" أو "النص الجامع" كما ينعت أحيانا هو "جمَّاع" من الأنواع الأدبية وأنواع الخطاب وأنماطه؛ هكذا نجد في كتاب البخلاء "الملحة الخاطفة"، و"المقطع الوصفي"، و"الأحاديث"، بجوار أنواع معروفة مثل: النادرة، والرسالة. كما نجد في كتاب (الحيوان): الأمثال، والنوادر، والمناظرات الساخرة، والمفاخرات، والأخبار، وغيرها.

أما محمد المبارك فقد عدَّ كتاب (البخلاء) [2] حدثا هاما في عصر الجاحظ إذ جعله من المؤلفات الأولى في الأدب العربي التي يمكن إدراجها ضمن "أدب الطبائع" لأن كتاب (البخلاء) اقتصر موضوعه على تصوير صفة البخل التي يتصف بها الإنسان في بعدها "النفسي الداخلي" وفي "مظاهرها المادية"[3]. وهكذا يتبين أن الجاحظ قد اعتنى في هذا الكتاب بالنواحي النفسية لشخصياته البخيلة، وبذلك كان له –حسب الباحث- "فضل كبير في السبق إلى الكتابة في هذا النوع من الأدب النفسي أو أدب السجايا"[4].

هذا النوع من الأدب الذي يطلق عليه أدب الطبائع أو السجايا "جنس أدبي" تطور في القرن السابع عشر الميلادي بفرنسا بفضل كتابات روشفوكول (Rochfoucauld)، ثم

---

(1) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية) ، ط2، منشورات دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2007، ص.177.

(2) محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، مرجع مذكور.

(3) نفسه، ص.43.

(4) نفسه، ص. 45.

أصبح جنسا مستقلا بذاته على يد ثِيُوفْراسْطْ (Théophraste) ولا بْرُوير (La Bruyère) .

هناك عدة تعاريف لأدب الطبائع مبثوثة في المعاجم الفرنسية؛ فالمعجم الأكاديمي(1694) يعرِّف الطبائع بأنها: "كل ما يميز شخصا من بين آخرين من وجهة الأخلاق والفكر"[1]، أو أنها "علامة تميز بين الأشخاص أو الأشياء" كما ورد في قاموس ريشلي (Richelet[2]1679-1680).

إن "النصوص التي تتناول الطبائع توجد فقط في هذا العلم الذي يصف الأخلاق، ويفحص الناس، وينمي طبائعهم"[3]. فـ"الطبائع" كما جاء في قاموس (فوروطيير Furetière) سنة (1680)، كلمة قديمة تدل على "العلامة" أو "الإشارة". هكذا كان يطلق على "الطبائع" "العلامات أو البصمات التي كان القدماء يطبعون بها جبين عبيدهم أو يسمون بها المجرمين ليتسنى لهم التعرُّف عليهم وملاحظتهم"[4].

ومعلوم أن أدب الطبائع ازدهر في القرن السابع عشر الميلادي، وأن كاتب هذا الفن الأدبي كانت له مهمة في هذا القرن، تتمثَّل في ملاحظة الناس، وتسجيل الفروق الموجودة بينهم، والعمل على فرزهم إلى فئات، وتوزيعهم إلى طبقات. بيد أن كل هذه العمليات التي يقوم بها "كاتب الطبائع" لا تحقق مبتغاها إلا عندما يمنح لمختلف الأفراد الذين عاينهم "علامة مميزة" تحددهم، عندما "ينحت" في كل فرد من هؤلاء الأفراد علامة تطبعه بوصفها ذات طبيعة طِبَاعِيَّة. وعلى هذا الأساس، يمكن تشبيه مشروعه بعمل "الطِّباعي" (Le typographe)، وتكون الغاية المتوخاة من الكتابة في الطبائع محددة في "تفسير وتحليل النفس الإنسانية" كما يشير إلى ذلك سان إيفرومون (Saint-Everemon)[5].

---

(1) Le statut de la littérature, Mélanges offerts à Paul Bénichou, Edités par Marc Fumaroli, Librairie Droz,Genève, 1982,p.97.
(2) Idem, p.97.
(3) Idem, p.98.
(4) Idem, p.102.
(5) Idem, p.102.

وتتحدد وظائف كاتب هذا النوع من الأدب في قراءة الطبائع وتصحيحها مثلما تصحح التجارب المطبعية، وفي إحصاء الطبائع غير المعروفة منها أو التي تفتقر إلى الدقة[1].

إن كاتب الطبائع أو واصفها يعتز بكونه أصبح خبيرا في "الأخلاق" و"الحياة" و"الوجود"، معتقدا أنه يوجد ضمن فئة نادرة من الكتاب الذين يصفون طبائع الناس، ويعرفون أحوالهم وتوجهاتهم معرفة عميقة ، ويلمون إلماما شاملا بأسرار الحياة وعقباتها ومشاكلها. ويعتقد في قرارة نفسه أنه أصبح "عالما" يعرف أشياء كثيرة، ويمتلك "حكمة" الحكماء[2].

ب- معيار الصيغة

اعتمدت بعض القراءات في تصنيف نصوص كتاب البخلاء معيار الصيغة الخطابية الذي اعتمده الجاحظ في تصنيفه لنصوص كتابه، يقول "فأما ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم -إن شاء الله- مفرقا وفي احتجاجاتهم مجملا"[3]؛ ويقصد بالقصص جميع النصوص السردية التي تقوم على أحداث وأفعال، وأما الاحتجاجات فيقصد بها تلك النصوص التي تقوم على أقوال وأحاديث الشخصيات البخيلة لتبرير سلوكها أو الدفاع عن مواقفها.

يشتمل كتاب (البخلاء) على نصوص تهيمن عليها الصيغة السردية، مثل النوادر والطرف والملح والأعاجيب، كما يشتمل على نصوص تهيمن عليها الصيغة الحجاجية كالرسائل والوصايا والأقوال والأحاديث.

ومن بين القراءات التي اعتمدت مفهوم الصيغة معيارا لتصنيف نصوص كتاب (البخلاء)، قراءة أحمد بن محمد بن امبيريك[4] وقراءة حافظ الرقيق[5]. يصنف أحمد بن محمد بن امبيريك نصوص كتاب البخلاء صنفين: الاحتجاجات والقصص ويبين أن هذين

---

(1) Idem, p.112.

(2) Idem, p.112.

(3) الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، مرجع مذكور، ص.5.

(4) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، مرجع مذكور.

(5) أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور.

الصنفين يتداخل فيهما الحجاج والسرد؛ فلا وجود لنصوص حجاجية خالصة ولا لأخرى سردية خالصة.

1- الاحتجاجات:

يشير الباحث إلى أن صنف الاحتجاجات يزيد على نصف كتاب (البخلاء)، وقد اتخذ شكل الرسائل والوصايا والردود المطولة التي كان أبطالها من البخلاء المعروفين كسهل بن هارون[1] والكندي[2] والثوري[3] وابن التوأم[4] وغيرهم. واتسمت هذه الاحتجاجات بالإطناب، والإكثار من استعمال الأساليب الإنشائية، والاعتماد على الوسائل التي من شأنها أن تؤثر في المتلقي، كالتضخيم والتهويل، واللجوء إلى المنطق والعقل والبرهان، أو إلى المغالطة وتوليد الاحتمالات[5].

2- القصص:

يقصد الباحث بالقصص الأصناف الثلاثة الآتية:

1- المجموعات القصصية الطويلة أو القصيرة كقصص المسجدين[6].

2- الطرف: طرف أهل خراسان[7] وطرف شتى[8].

---

(1) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، مرجع مذكور، ص.9-16.

(2) نفسه، ص. 81-93.

(3) نفسه، ص.103-112.

(4) نفسه، ص.169-194.

(5) أحمد بن محمد بن امبيريك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، مرجع مذكور، ص.123.

(6) البخلاء، مرجع مذكور، ص.29.

(7) نفسه، ص. 17-28.

(8) نفسه، ص.113-115.

3- القصص المستقلة المنسوبة إلى أصحابها في العنوان مثل قصة ليلى الناعطية[1]، وقصة أبي جعفر[2]، وقصة الأصمعي[3].

وإذا كان أحمد بن محمد بن امبيريك قد اقترح تصنيفا ثنائيا -كما ذكرنا سابقا- فإن حافظ الرقيق اقترح تصنيفا ثلاثيا ميز فيه بين:

1- النصوص التي يهيمن عليها الحجاج، وهي "أحاديث" أو "أقوال" تصدر عن البخيل وتهدف إلى "إقناع المخاطب أو نقده أو نقض أقواله واتهاماته أو نصحه وإرشاده"[4].

2- النصوص التي يهيمن عليها السرد، وهي "حكايات وقصص تختلف طولا وقصرا تصوِّر حادثة أو واقعة جرت لشخص بخيل، أو بخيل مع شخص أو مجموعة من الأشخاص فيها حكمة من حكم الاقتصاد والتدبير"[5].

3- النصوص التي يتداخل فيها الحجاج والسرد، وتحتوي على "مقاطع تشمل أقوال البخيل واستطراداته واحتجاجاته من جهة، والأحداث والأفعال من جهة ثانية، كقصة الكندي مع سكان داره"[6].

ومن اللافت للنظر أن الصنف الثالث الذي أشار إليه الباحث لا يكاد يضيف شيئا حيث يتبين أن التداخل بين الحجاج والسرد موجود في الصنفين الأول والثاني، لأن كل "قصص" البخلاء تقوم في حقيقة الأمر على أقوال حجاجية، وكل "احتجاجاتهم" تقوم على أفعال سردية.

---

(1) نفسه، ص.37.

(2) نفسه، ص.58.

(3) نفسه، ص.144 .

(4) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ مرجع مذكور، ص.9.

(5) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ مرجع مذكور، ص. 9.

(6) نفسه، ص. 10.

إن تصنيف حافظ الرقيق لنصوص كتاب البخلاء ركز على الصيغة المعتمدة فيها حيث ميز -كما رأينا- بين صيغتي السرد والحجاج، بينما انصرف أغلب الباحثين إلى حصر تصنيفهم في نوع خطابي واحد هو النادرة، حيث عملوا على تصنيفها وفق معايير مختلفة.

ج- معيار الوظيفة أو النسق البنيوي.

اعتمدت فدوى مالطي دوجلاس[1] في تصنيفها لنوادر البخلاء، مفهوم الوظائف المستعار من المنهج الوظيفي البنيوي لفلاديمير بروب، الذي حلل وظائف الشخصيات وحددها في إحدى وثلاثين وظيفة. ويعرف بروب الوظيفة بأنها "فعل الشخصية وفق ما تتحدد دلالته في مجرى الحبكة"[2]. ويقصد بـ"وظائف" الشخصيات: العناصر الثابتة في الحكاية العجيبة. يقول في كتاب: (مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية[3]): "وكان هدف هذه الدراسة هو تعيين الوظائف التي تَرِدُ في الحكاية العجيبة وتعيين عددها أمحدود هو أم غير محدود وتعيين الترتيب الذي تتتابع عليه. ويتعلق الأمر، في كتابي، بنتائج هذا التحليل بالضبط. فقد بدت الوظائف قليلة العدد وبدا شكلها متعددا، وتتابعها متماثلا على الدوام: هكذا حصلنا على جدول مدهش الاطِّراد"[4].

إن تحديد مفهوم "الوظيفة" ليس أمرا سهلا كما يبدو لأن هذا المفهوم يستعمل في حقول كثيرة كالرياضيات، والطب، والفلسفة، وغيرها. والمقصود بالوظيفة فعل الشخصية من وجهة نظر دلالته بواسطة سياق المحكيِّ. "هكذا، إذا وثب البطل على جواده حتى نافذة الأميرة، لا تكون لدينا الوظيفة "وثب على الجواد" (فهذا التحديد قد يصح بمعزل عن سياق المحكي ككل)، وإنما الوظيفة "تنفيذ مهمة صعبة"، في علاقتها بطلب الزواج بالأميرة. وكذلك ، إذا كان البطل يحلِّق على ظهر عُقاب إلى البلاد التي توجد بها الأميرة، فإننا لا نتحدث عن

---

(1) بنائيات البخل في نوادر البخلاء، ترجمة ماري تيريز عبدالمسيح، مجلة فصول، المجلد12، العدد الثالث، 1993.

(2) نقلا عن محمد مشبال، مرجع مذكور، ص.22.

(3) كلود لفي ستروس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ترجمة : محمد معتصم، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، 1988.

(4) كلود لفي ستروس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، مرجع مذكور ، ص.73-74.

الوظيفة "تحليق على ظهر الطَّائر"، وإنما سنتحدث عن الوظيفة "انتقال إلى الموضع الذي يوجد فيه موضع الأبحاث". وبناء عليه، فإن كلمة "وظيفة" مصطلح يجب فهمه، في عملنا، بهذا المعنى فقط، وليس بأي معنى آخر"[1].

واعتمادا على مفهوم الوظائف المستعار من المنهج الوظيفي البنيوي لفلاديمير بروب، أظهر تصنيف فدوى مالطي دوجلاس وجود أنساق مورفولوجية متكررة. وقد شكَّلت هذه الأنساق أصناف النوادر التي قامت بتصنيفها الباحثة، وهي:

1- نادرة الشيء

يشكل هذا النوع –حسب الباحثة- العدد الأكبر من النوادر، إذ يصل إلى تسع وسبعين نادرة "تتضمَّن تلك النوادر استخدام -أو سوء استخدام- شيء بأسلوب غير عادي، أو بعناية فائقة حرصا عليه"[2]. ومن الأمثلة التي استدلت بها الباحثة على سوء استخدام الشيء، نادرة "ليلى الناعطية" التي بالغت في ترقيع قميصها إلى أن صار رقاعا[3].

2- نادرة الكرم

تشتمل هذه المجموعة على أربع وخمسين نادرة تركز على الاهتمام بالطعام، وتدور حول "حيلة" يلجأ إليها المضيف ليتخلص من ضيفه ويتنصَّل منه كما هو الشأن في نادرة "العراقي والمروزي"[4].

3- نادرة الأداة - الضحية

تتكون هذه الفئة من النوادر من إحدى وستين نادرة، ويقوم هذا الصنف على إظهار أن الشخص البخيل يحقق مكاسب ذاتية على حساب الضحية[5].

---

(1) نفسه، ص.74.

(2) فدوى مالطي دوجلاس، بنائيات البخل في نوادر البخلاء، مرجع مذكور، ص. 65-66.

(3) نفسه، ص. 68.

(4) فدوى مالطي دوجلاس، بنائيات البخل في نوادر البخلاء، مرجع مذكور ، ص. 69-70-71.

(5) نفسه، ص. 72.

4- نادرة البخيل - الضحية

تشتمل هذه الفئة من النوادر على عشرين نادرة تبين أن بخلاء هذا الصنف من النوادر هم مجموعة من الضحايا الذين لا يلجأون إلى الحيلة للتخلص من ضيوفهم وإنما "تملي عليهم واجبات الضيافة تجنب الرفض المباشر"[1].

5- نادرة الجماعة

يصل مجموع هذه الفئة من النوادر إلى خمس نوادر "حيث تتوزع وظيفة البخل على المجموعة كاملة، فالكل أداة وضحية في آن"[2].

6- نادرة الوعظ

تقوم نادرة الوعظ على "تزكية صفة البخل والدفاع عنها بوصفها خاصية مطلقة. فالوظيفة هنا، يولدها الفعل الذي يوصي بالبخل، مثل نادرة إسماعيل بن غزوان[3].

أمَّا توفيق بكَّار فقد اعتمد في تصنيفه نسقا يقوم على أربعة مبادئ: الجمع، والمنع، والتفويت، والاستدراك. وهذا النسق قد يتكرر كليا أو جزئيا؛ فهناك نوادر تحتوي على المبادئ الأربعة، بينما لا تحتوي أخرى سوى على مبدأي الجمع والمنع. وتختلف النوادر وتتنوع حسب الأمور الآتية:

- طبيعة الشيء المجموع والممنوع والمفوَّت والمستدرك (مال أو دقيق، دم أضحية...)
- أسلوب الجمع والمنع والتفويت والاستدراك (الادخار أو الحيلة أو الحجة...)
- الطرف الذي تم الجمع منه أو المنع عنه أو التفويت له أوالاستدراك منه[4].

---

(1) نفسه، ص. 73.

(2) نفسه، ص. 73-74.

(3) نفسه، ص. 75.

(4) نقلا عن إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 50.

ونجد في كتاب (النادرة في بخلاء الجاحظ) لإبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ نقدا لتصنيفي فدوى مالطي دوجلاس وتوفيق بكَّار؛ فتصنيف فدوى مالطي دوجلاس مبالغ في الاهتمام بالتفاصيل بحيث "أضحت النادرة الواحدة قابلة للتصنيف في صنفين أو ثلاثة مما سطرته"[1]. أما تصنيف توفيق بكَّار فلم يكن شاملا لكل النوادر بل أغفل بعض الأنواع مثل نوادر الاقتصاد التي تفتقر إلى المبادئ الأربعة المذكورة"[2].

لقد اقترح الباحثان تصنيفا بديلا يكون -في نظرهما-"أكثر تأليفا وأقل تفصيلا"[3] يرتكز على ثلاثة أصناف كبرى: نادرة الاقتصاد في النفقة، ونادرة الضيافة، ونادرة البخيل المريض[4].

7- نادرة الاقتصاد في النفقة

يتناول هذا الصنف من النوادر الطعام واللباس وأشياء أخرى[5]. ويقوم بناؤها على نواة سردية واحدة تتمثل في استخدام البخيل لشيء من الأشياء بطريقة تخرج عن المألوف، أو بشكل مبالغ فيه لأجل الحرص عليه وحفظه أو توفيره[6].

8- نادرة الضيافة

يقوم هذا الصنف من النوادر على نواتين سرديتين؛ "الدعوة إلى الضيافة أو طلبها طلبا صريحا أو ضمنيا" وإبطالها باللجوء إلى حيلة أو حجة تمكِّنان البخيل من التخلص من

(1) إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور ، ص. 52.
(2) نفسه، ص.52.
(3) نفسه، ص.52.
(4) نفسه، ص61.
(5) نفسه، ص.52.
(6) نفسه، ص. 52-53.

"الورطة التي وقع فيها"، ومن النجاح في انتحال صفة الكرم مثل نادرة "جبل العمِّيِّ" ونادرة "العراقي والمروزي" ونادرة "الخبَّاز"[1].

9- نادرة البخيل المريض

يقوم هذا الصنف من النوادر على نواتين سرديتين، ويرتكز على موضوع الطعام وعلى الحجج التي يلجأ إليها المضيف لتلهيته وصرفه عن الأكل، غير أن الضيف ينجح في إبطال حيلة المضيَّف وحججه ويتسبب في التأثير النفسي فيه[2].

وإذا كان الباحثان قد لاحظا على تصنيف توفيق بكَّار وفدوى مالطي دوجلاس عدم إحاطة تصنيفهما بجميع النوادرإحاطة شاملة، فإن التصنيف الذي اقترحاه -هو نفسه- لا يخلو من قصور ونقص بسبب عدم إدراجهما نوادر كثيرة لا يشملها هذا التصنيف، على الرغم مما تتوفر عليه من مميزات سردية وأدبية ذات أهمية كبيرة، كنادرة علي الأسواري، ونادرة أبي مازن، وغيرها من النوادر.

د- معيار العلاقة بين الكاتب وشخصياته:

اقترح محمود المصفار تصنيفا آخر للنوادر[3]، اعتمد فيه معيار طبيعة العلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته، وهي عنده أربعة أصناف:

1- صنف يتضمن شخصيات فقيرة ذات سلوك مقبول لأنها تجمع المال خوفا من الفاقة وتجنبا للهلاك، والجاحظ يقف منها موقف تعاطف. ويشير الباحث إلى بعض النوادر التي تمثل هذا الصنف كنادرة مريم الصنَّاع، ونادرة ليلى الناعطية، ونادرة معاذة العنبرية بصفة خاصة[4].

---

(1) إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور ، ص. 54-55.

(2) نفسه، ص. 57.

(3) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور، ص 39-40.

(4) نفسه.

2- صنف يتضمن شخصيات تكون مصدر تفكه وتندر الجاحظ، يلهو بها وبتصرفاتها، و لكنه يقبل مع ذلك سلوكها ويبرر ما يصدر عنها من أقوال وأفعال وأعمال ويسعى إلى تهذيب سلوكها وإصلاحه. ومن النوادر التي يمكن إدراجها في هذه الصنف – حسب الباحث–، نادرة محفوظ النقاش، ونادرة أبي الهذيل العلاف، ونادرة قاضي البصرة والذباب[1].

3- صنف يتضمن شخصيات ذات سلوك غير مقبول ولكنه قابل للتهذيب، والجاحظ غاضب ساخط عليها وإن توخى إصلاحها. ومن نوادر هذا الصنف نادرة زبيدة بن حميد، ونادرة الأعرابي وقسمة الدجاج، ونادرة السمكة العظيمة بصفة خاصة[2].

4- صنف يتضمن شخصيات ذات سلوك ممقوت لا نفع في إصلاحه، يكون مصدر سخط الجاحظ عليها إلى حد اليأس التام. ومن النوادر التي تمثل هذا الصنف نادرة "العراقي والمروزي"، ونادرة "الشيخ والكلب"، ونادرة "المدين والنَّبَّاح"[3].

ومن اللافت للنظر أن مثل هذا التصنيف الذي يعترف فيه الباحث بكونه يتسم بالتداخل، كان جزئيا وغير دقيق لأنه قام على الاكتفاء بإبراز طبيعة العلاقة التي تربط بين الجاحظ وشخصياته البخيلة وسلوكها وطبائعها وخصائصها الخلقية والنفسية.

هـ- معيار علاقة النوادر بشخصياتها.

اعتمد عبدالفتاح كيليطو تصنيفا استقاه من الجاحظ فميز بين ثلاثة أصناف من النوادر على أساس "العلاقة التي توجد بين النادرة وبين هوية الشخصية التي تحركها"[4].

---

(1) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور ص.40.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) عبدالفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، دار لتنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، سنة 1985، ص.70.

1- النادرة "المعتمة"

وهي التي لا تشير إلى "أربابها" أو إلى هوية الشخصية التي تحركها؛ فلا يعرف المرء عنها وعن أصحابها أي شيء، لأنها "منغلقة على نفسها وعلى العلاقة التي تربط عناصرها، وهي لا تحاول الخروج عن انغلاقها"، ومن المستحيل أن "تضبط الشخصية التي حركتها" أو الظروف التي ظهرت فيها. وعلى هذا يكون هذا الصنف موجها إلى قارئ أو متلق "يجهل الشخصيات التي يتعلق بها الأمر؛ فيقتصر على النص وعليه وحده"[1].

2- النادرة "الشفافة"

وهي التي تحيل إلى شخصية معروفة عند القارئ وعند المؤلف[2]. "إن هذه النادرة لا بد وأن تكشف عن هوية الشخصية حتى ولم تُسَمَّ أو حتى لو أخفيت وراء اسم زائف"[3]. وتظهر هذه المسألة في قول الجاحظ: "... ههنا أحاديث كثيرة متى أطلعنا منها حرفا عُرف أصحابها، وإن لم نسمهم ولم نُرد ذلك بهم، وسواء سميناهم أو ذكرنا ما يدل على أسمائهم، منهم الصديق والولي والمستور والمتجمِّل، وليس يفي حسنُ الفائدة لكم بقبح الجناية عليهم. فهذا باب يسقط ألبتة ويختلُّ به الكتاب لا محالة، وهو أكثرُها بابا وأعجبُها منك مَوقعا"[4].

3- النادرة "النموذجية"

وهي التي تحيل إلى شخصية اشتهرت بخصلة أخلاقية أو بصفة من الصفات: كالبخل والكرم والغباوة والجمال[5]؛ هذه الشخصيات تكون معروفة، وتنسب إليها أقوال وأفعال ولا تتطلب تفصيلات في ذكر أوصافها. والاسم الذي تتمثل فيه إشارة واضحة إلى خلفية

---

(1) عبدالفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، مرجع مذكور، ص.70-71.

(2) نفسه، ص.71.

(3) نفسه.

(4) الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، مرجع مذكور، ص.7.

(5) عبدالفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مرجع مذكور، ، ص.71-72.

يسهل التعرف عليها. فالنادرةالنموذجية...تنفتح على سلسلة من الحكايات التي تظهر فيها نفس الشخصية؛ وهي مكسوة بغطاء لين بعيد الامتدادات"[1].

و- معيار تداخل الأجناس.

اعتمد صالح بن رمضان معيار تداخل النادرة مع الرسائل لتصنيف النوادر، فأظهر أن هذا التداخل أو التوظيف للتراسل قد أسفرا عن وجود ثلاثة أصناف من النوادر:

- في الصنف الأول نجد مراسلة تامة بين شخصين قصصيين، تسمَّى الرسالة الأولى رسالة ابتداء أما الرسالة الثانية فتكون جوابا عليها." لكن الجاحظ يقتصر على إيراد الرسالة الجوابية ويكتفي بتلخيص فحوى رسالة الابتداء في أسلوب السرد، وهو يخضع في هذا الاختيار لمقتضيات فن النادرة"[2]. مثل ما نجده في الشاهد الآتي: "وضاق الفيض بن يزيد ضيقا شديدا، فقال: "والله ما عندنا من شيء نعول عليه، وقد بلغ السكين العظم. والبيع لا يكون إلا مع طول المدة. والرأي أن ننزل هذه النائبة بمحمد بن عبَّاد، فإنه يعرف الحال وصحة المعاملة وحسن القضاء وما لنا من السبب المنتظر. فلو كتبت إليه كتابا لسرَّه ذلك ولسد منا هذه الخلة القائمة الساعة. فتناول القلم والقرطاس، ليكتب إليه كتاب الواثق المدل، لا يشك أنه سيتلقَّى حاجته بمثل ما كان هو المتلقِّي لها منه. ومضى بعضُ من كان في المجلس إلى محمد بن عباد ليبشره بسرعة ورود حاجة الفيض إليه. فأتاه أمر لا يقوم له إلا بأن يتقدم لكتابته، ليشغله بحاجته إليه عن حاجته إليه، فكتب إليه:

مالي يضعف، والدخل قليل، والعيال كثير، والسعر غال، وأرزاقنا من الديوان قد احتُبِسَت، وقد تفتَّحت علينا من أبواب النوائب في هذه الأيام ما لم يكن لنا في حساب. فإن رأيت أن تبعث إليَّ بما أمكنك فعجِّل به، فإن بنا إليه أعظم الحاجة.

---

(1) نفسه، ص.71-72.

(2) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور، ص.170. وانظر كتاب البخلاء، ص.210-211 .

فورد الكتاب على الفيض قبل نفوذ كتابه إليه، فلما قرأه استرجع وكتب إليه: "ياأخي تضاعفت عليَّ المصيبة، حتى جُمعَت خَلَّة عيالك إلى خلة عيالي. وقد كنتُ على الاحتيال لهم، وسأضطرب في وجوه الحيل غير هذا الاضطراب، وسأتحرَّك في بيع ما عندي، ولو ببعض الطرح"[1].

- الصنف الثاني ويصطلح عليه بالنادرة الرسائلية: "وهي نادرة تصاغ جميع أحداثها باعتماد التراسل الحواري...وفي هذا النموذج تختم النادرة برسالة جوابية يكتبها أحد الأشخاص. وتمثل عنصر الطرافة والإمتاع في النادرة"[2]. والملاحظ أن الأقوال في الرسالة تصبح مادة أدبية للسرد، ويتحول المتلقي في هذا السياق من سياق الرسالة إلى سياق القصة؛ وعلى هذا النحو تصبح الرسالة أقوالا صيغت في خطاب قصصي. كما يتجلى ذلك من خلال النص الآتي: "وكتب إبراهيم بن سيَّابة إلى صديق له، يساويه في الأدب، ويرتفع عليه في الحال –وكان كثير المال، كثير الصامت- يسْتسلف منه بعضَ ما يرتفق به، إلى أن يأتيه بعضُ ما يؤمِّل. فكتب إليه صديقُه هذا يعتذر، ويقول: "إن المال مكذوبٌ له وعليه، والناس يضيفون إلى الناس في هذا الباب ما ليس عندهم. وأنا اليومَ مُضيق. وليست الحال كما نحب. وأحقُّ من عذر الصديقُ العاقل "فلما ورد كتابُه على ابن سيَّابة كتب إليه: "إن كنتَ كاذبا فجعلك الله صادقا، وإن كنت ملوما فجعلك الله معذورا"[3].

- الصنف الثالث من النوادر"يمثل فيه التراسل مقطعا انتقاليا يتخلص به الرَّاوية من القسم القصصي إلى القسم الخطابي، فتصبح النادرة تركيبا مزدوج الشكل يجمع بين الشكل القصصي والشكل الرسائلي. وتمثل هذا الصنف النادرة الموسومة بقصة الكندي"[4].

---

(1) البخلاء، ص. 210-211.

(2) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور، ص.171-172.

(3) البخلاء، ص.212.

(4) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور، ص. 174. وانظر قصة الكندي نموذجا لهذا الصنف الثالث في كتاب البخلاء من ص.81 إلى ص.93.

ز- معيار ارتباط النادرة بسياق الكتاب

اهتمت خولة شخاترة[1] بالأخبار المبثوثة في ثنايا كتاب (الحيوان)، وصنفت نصوصه الحكائية بالاعتماد على معيار طبيعة ارتباطها بسياق المتن المعرفي للكتاب. وهكذا وجدت الباحثة أن حكايات كتاب (الحيوان) تتوزع إلى ثلاثة أصناف من النصوص السردية تبعا لتنوع وظائفها في متن كتاب الحيوان: الملح، والحكايات التعليلية، ونصوص حكائية أخرى[2].

1- الملح:

تنتشر الملح بكثرة في ثنايا كتاب (الحيوان) حيث يصل عددها إلى اثنتين وستين ملحة -وكما لاحظت الباحثة- فإن الملح تنتشر في الكتاب "بصورة لافتة للنظر، سواء أكان ذلك من حيث الكم أو من حيث مواقع الظهور"[3]. وتعرف الباحثة الملحة قائلة: "يمكن تعريف الملحة على أنها وحدة سردية مستقلة بذاتها، تجسم فعلا أو حدثا ما، يبيِّن أن شخصا أو مجموعة من الأشخاص سواء أكان لهم وجود تاريخي أم لا ، يتصفون بصفة ما غريبة -في بعض الأحيان- وسلبية. إن الملحة تهتم فقط بصفة واحدة أو جانب واحد من جوانب الشخصية فتكشفه وتعريه، كبخل سهل بن هارون وشراهة العلاف ونهمه"[4].

2- الحكايات التعليلية

تعرف الباحثة هذه الحكاية بأنها "حكاية تروى لتعليل ظاهرة تتعلق بعالم الحيوان، أو تفسيرها. وتأتي غالبا إجابة عن تساؤل يطرح حول الحيوان: تسميته، وشكله، وصفاته..."[5] وهذا الصنف من الحكايات ليس له وظيفة مباشرة مرتبطة بسياق الكتاب العام"[6].

---

(1) بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، الطبعة الثانية، 2006.

(2) نفسه، ص. 69.

(3) بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، مرجع مذكور، ص.69.

(4) نفسه، ص.70.

(5) نفسه، ص.32.

(6) نفسه، ص.82.

3- نصوص حكائية أخرى

هي حكايات لا تنقطع عن السياق الذي وردت فيه، وتتعدد غاياتها كالاستدلال بالخلق على الخالق[1].

ن- معيار علاقة النادرة بتوقع القراء:

أما عبدالله البهلول[2] فقد عمد إلى تصنيف نوادر كتاب (الحيوان) معتمدا معيارين أو ثلاثة؛ فقد صنف الباحث نوادر الجاحظ إلى نوادر متوقعة أو منتظرة وإلى نوادر مفاجئة كما أضاف معيارا ثالثا هو المعجم اللغوي؛ وصنف النوادر المتوقعة من حيث موضوعها إلى ثلاثة أصناف: النادرة الجنسية، والنادرة الدينية، والنادرة السياسية. وسنعمل على توضيح هذه الأصناف كما عرضها الباحث في دراسته:

1- النوادر المتوقعة أو المنتظرة

وهي التي تتجمع في باب خاص بأكمله يكون للهزل والإضحاك، "وهو باب يقع التنبيه إليه ويخلق أفق انتظار لدى القارئ، يعلن الجاحظ عن ابتدائه وانتهائه؛ فالابتداء يظهر في مخاطبة الجاحظ قارئه بقوله: "وإن كنا قد أمللناك بالجد والاحتجاجات الصحيحة والمروجة لتكثر الخواطر وتشحذ العقول فإناً سننشِّطك ببعض البطالات وبذكر العلل الظريفة والاحتجاجات الغريبة... وسنذكر من هذا الشكل علا، ونورد عليك من احتجاجات الأغبياء حججا، فإن كنت ممن يستعمل الملالة وتعجل إليه السآمة كان هذا الباب تنشيطا لقلبك وجماما لقوتك"[3].

---

(1) نفسه، ص. 86.

(2) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص. 132-134.

(3) عبدالله البهلول، مرجع مذكور، ص. 132. وانظر أيضا: الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق وشرح عبد السلام محمد ارون، دار الجيل، بيروت، 1996، ص.5-6.

أما الانتهاء فيعلن عنه الجاحظ بقوله: "وقد تسخَّفنا في هذه الأحاديث واستجزنا ذلك بما تقدم من العذر لنعطي لقارئ الكتاب من كل نوع تذهب إليه النفوس نصيبا إن شاء الله"[1].

2- النوادر المفاجئة:

يشير الباحث إلى أن النوادر المفاجئة لا توجد في باب خاص بل هي مبثوثة في سائر كتاب (الحيوان). وهذا الضرب من النوادر "يأتي القارئ من حيث لا ينتظره ولا يعلم موضعه على وجه الدقة"[2]. أي إنها نوادر لا يعلن الجاحظ عن مجيئها صراحة ولا تأتي بشكل متتابع متلاحق كما هو الشأن في النوادرالمتوقعة أو المنتظرة[3].

ج- معيار الموضوع أو المضمون:

يميز عبد الله البهلول بين ثلاثة أصناف من النوادر على أساس الموضوعات المحظورة التي لا يبيح المجتمع الخوض فيها كالنادرة الجنسية، والنادرة الدينية، والنادرة السياسية. و"هي أنماط يعسر الفصل بينها لأن النادرة الجنسية كثيرا ما توظف لغايات سياسية، وما ينطبق على النادرة السياسية، ينطبق أيضا على النادرة الدينية في مجتمع عربي إسلامي يحكم باسم الدين"[4]. وهذا يدل على أن صاحب هذا التصنيف يعترف بتداخل هذه الأصناف، وهو ما اضطره إلى إضافة معيار المعجم ذي الطابع الأسلوبي إلى معيار الموضوع، حيث انتهى به الأمر إلى تصنيف ثنائي:

- النادرة الجنسية ذات المعجم الماجن.
- النادرة الدينية والسياسية ذات المعجم المقبول.

---

(1) نفسه، ص.132. وانظر أيضا : الجاحظ، الحيوان، ص.37.

(2) نفسه، ص.132.

(3) نفسه، ص. 149-150.

(4) عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ، ص.133

1- النادرة الجنسية

تُستخدم في هذا الصنف من النوادر ألفاظ تتنافى مع القيم الأخلاقية والدينية فتفضح المستور وتكشف عنه[1]. كنادرة (سؤال ممرور لأبي يوسف القاضي)[2]. التي يتجلى فيها "اختراق المحظور وانتهاك المقدس" حين فاجأ الممرور القاضي بسؤال غريب: "أخبرني عن الحِرِ كافر هو أم مؤمن؟" فتحول هذا السؤال إلى مسألة كلامية بين الطرفين؛ فكل واحد منهما حاول الاحتجاج لأطروحته، عندما تناول الرجلان بعض القضايا الكلامية التي وقع فيها الاختلاف، كالكفر، والإيمان، والطاعة، والمعصية[3]. ووردت في نوادر أخرى ألفاظ "جنسية فاحشة" يحرمها المجتمع. غير أن "الفحش –في نظر الجاحظ- ليس في تسمية الأشياء بأسمائها، وإنما هو في القذف والشتم وانتهاك الأعراض. ولذلك نراه يَرُدُّ على الخصوم الذين يتكلفون الوقار ويظهرون البراءة والنَّقاء وهم في الحقيقة يتستَّرون على نفاقهم ولؤمهم ونذالتهم"[4]. وتتجلى صراحة الجاحظ من خلال الألفاظ الجنسية التي وردت في قوله: "وزعم أبو الحسن المدائني أن رجلا تبع جارية لقوم، فراوغته فلم ينقطع عنها، فحثَّت في المشي فلم ينقطع عنها، فلمَّا جازت بمجلس قوم قالت: ياهؤلاء، لي طريق ولهذا طريق، ومولاي ينيكني، فسلوا هذا ما يريد مني؟

وزعم أيضا أن سيارا البرقي قال: مرَّت بنا جارية، فرأينا فيها الكبر والتجبر، فقال بعضنا: ينبغي أن يكون مولى هذه الجارية ينيكها! قالت: كما يكون!"[5].

2- النادرة الدينية السياسية

وتتميز باستخدام معجم مسموح به ومشروع في المجتمع، و"توهم بالالتزام والاستقامة"، "وتدس في ثنايا الهزل مواقف خطيرة، وتتوسل من الأساليب ما يجعل العقول

---

(1) نفسه، ص. 134.

(2) الجاحظ، الحيوان، مرجع مذكور، ص.11-12.

(3) عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص.134-137.

(4) عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص. 134.

(5) 261. الجاحظ، الحيوان، ج6، مرجع مذكور، ص.

تذعن لما يقترح عليها"[1]. ويكون أبطالها-غالبا- من الشخصيات المستهدفة سياسيا لتبنيها المذهب الشيعي؛ ولهذا يسخر الجاحظ منها وينتقدها لأنه كاتب مفكر "يستند إلى العقل في معالجة الظواهر الطبيعية ويخوض في القضايا السياسية والاجتماعية"[2]. ومن الملاحظ – حسب الباحث- أن الجاحظ، في نادرة (حجة الشيخ الإباضي في كراهية الشِّيعة) [3]؛ وظف معجما ينتمي إلى حقل (التشيُّع)، ويظهر ذلك في "تشجع الراوي –وهو طرف فاعل في النص- لمساءلة الإباضي عن سبب استنكاره الحديث في الشيعة والتشيع"[4]. هكذا تنفتح النادرة على معجم لغوي يتكرر حرف (الشين) في ألفاظه التي تصبح دالة على كل الصفات القبيحة كالرذيلة، والخراب، والقذارة، والخسة، والرداءة المستفحلة، ولؤم الطباع. وعلى هذا النحو يصبح لفظ (التشيع) و(الشيعة) مقترنين بكل الصفات الدنيئة القبيحة[5]. ويمكن الاستشهاد بنموذج آخر من هذا النوع من النوادر، بالنادرة التي وردت في الجزء الثالث من كتاب (الحيوان). تحكي هذه النادرة ما حصل لأبي كعب القاص في المسجد[6]. كان أبو كعب قد تعشَّى بوجبة من القطاني فانتفخ بطنه، ثم قصد بعض المساجد ليقصَّ على الناس قصصه التي أعتاد قصَّها عليهم كل يوم أربعاء. فلما انتهى الإمام من الصلاة، أدار ظهره للمحراب وجلس يُسَبِّحُ، واختار أبو كعب القاص مجلسه ووجهه إلى وجوه الناس الموجودين في المسجد، وظهره إلى الإمام، ثم شرع يقص قصصه. وإذا به يشعر أن بطنه تتحرك، "فأراد أن يتفرَّج بِفَسْوَةٍ وخاف أن تصير ضراطا، فقال في قصصه: قولوا جميعا: لا إله إلا الله! وارفعوا بها أصواتكم." ووصلت الرائحة الكريهة إلى أنف الإمام فتحملها في المرة الأولى. بيد أن أبا كعب القاص استرسل في الفَسْوِ وتكرر منه هذا الفعل حتى شعر الإمام

---

(1) عبد الله البهلول، مرجع مذكور، ص.142.

(2) نفسه، ص.142.

(3) الجاحظ، الحيوان، ج3، مرجع مذكور، ص.22- 23.

(4) عبد الله البهلول، مرجع مذكور ، ص.143.

(5) نفسه، ص.143-144. 5

(6) الجاحظ، مرجع مذكور، ص.24-25. وانظر أيضا عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص. 148.

بالاختناق، وأنه لم يعد قادرا على التنفس. "فقال الشيخ من المحراب – [وأطلع رأسه وقال]-: لا تقولوا! لا تقولوا! قد قتلني! إنما يريد أن يَفْسُوَ! ثم جذب إليه ثوب أبي كعب وقال: جئتَ إلى ههنا لتفسُوَ أو تقصَّ؟ فقال: جئنا لنقصَّ، فإذا نزلت بليَّة فلا بد لنا ولكم من الصبر! فضحك الناس، واختلط المجلس"[1].

ومن الواضح، كما ذكرنا سابقا، فإن اعتراف الباحث بصعوبة الفصل بين الأصناف الثلاثة من النوادر التي قام بتحليلها جعله ينطلق من منظور يرى "أن اعتماد المضامين معيارا لتصنيف أنماط النصوص عمل لا يجدي في كل الحالات لابتعاده عن جوهر الأدب"[2]. ومن هذا المنطلق اهتم الباحث بالمزاوجة بين "الصياغة الفنية" وبين موضوعات النادرة[3].

تطرقنا في هذا المحور الخاص بالتصنيف إلى المعايير التي اعتمدها قراء أدب الجاحظ في تصنيف نصوصه ونوادره ورسائله. وإذا كان التصنيف عملية عامة ترتبط ببلاغة النوع أو الجنس الأدبيين؛ فإن التجنيس يعد عملية نقدية وبلاغية في الأساس لأنها تقوم على استصفاء المكونات والسمات والثوابت والمتغيرات التي تحدد طبيعة أي نوع أو جنس.

ثانيا: التجنيس

ذكرنا آنفا أن التجنيس هو شكل من أشكال التصنيف الذي يعتمد رصد وتحديد العناصر الثابتة والمتغيرة في فئات من النصوص؛ إنها عملية نقدية وبلاغية تعتمد الوصف والتقسيم والمقارنة.

إن إشكال الأجناس الأدبية إشكال قديم يمتد إلى عصرنا الحالي، ويعود إلى الاختلاف في تحديد مفهومها ومعرفة عددها وعلاقاتها المتشابكة. ويعتقد حاليا، أن هذا الإشكال يعود بصفة عامة إلى الأنماط البنائية للخطاب. إن صعوبة تحديد مفهوم دقيق للأجناس الأدبية يكمن في أن بعضا منها ليس له اسم محدد، وبعضها الآخر قد يطلق عليها

---

(1) الجاحظ، الحيوان، الجزء الثالث، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، ص. 24-25.

(2) عبد الله البهلول، مرجع مذكور، ص.133.

(3) نفسه.

اسم مشترك على الرغم من الاختلاف الموجود في الخصائص والمقومات. ولحسم هذا الإشكال يجب أن تتم دراستها انطلاقا من خصائصها البنيوية وليس انطلاقا من التسميات التي تطلق عليها. وهكذا يمكن ملاحظة مقاربتين مختلفتين في تاريخ تجنيس الأعمال الأدبية؛ المقاربة الأولى تعتمد تعريف الأجناس الأدبية انطلاقا من ملاحظة مرحلة زمنية معينة. أما الثانية فتعتمد تعريفها انطلاقا من نظرية الخطاب الأدبي. والملاحظ أن كلتا المقاربتين تمتلك مناهجها وتقنياتها ومفاهيمها المخصوصة[1].

يحدد عبد الفتَّاح كيليطو في كتابه "الأدب والغرابة" مفهوم النوع في قوله: "النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر"[2]. وأن النصوص تتكون من عناصر أساسية وثابتة وأخرى ثانوية: "هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يحترم النص العناصر الأساسية "المسيطرة" فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر أو، في الحالات القصوى، يخلق نوعا جديدا. والجدير بالذكر أن الإخلال بالنوع يعتبر، حسب الثقافات والعصور، تقصيرا مذموما أوفضيلة يرحب بها"[3].

وإذا كانت نصوص الجاحظ ورسائله ونوادره قد خضعت للتصنيف فإنها خضعت أيضا للتجنيس؛ فقد جنست النادرة، والنص الجامع، والمفاخرة.

***

1- تجنيس النادرة

سنعمل فيما يأتي على الإحاطة بالقراءات التي جنست النادرة، والنص الجامع، والمفاخرة. وسنقف فيها على الحدود الفاصلة بين الخبر والنادرة، ونبين تضارب آراء

---

(1) Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique du langage, Editions du Seuil, 1972, p.193.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، مرجع مذكور ،ص.21

(3) نفسه، ص.21-22 .

الدارسين في تجنيسهما، كما سنقف من خلال هذه القراءات على مكونين أساسين في النادرة هما: القصصية والهزلية.

أشارت قراءات معاصرة عديدة[1] إلى أن النادرة نوع سردي هزلي يندرج تارة ضمن جنس الخبر أو يكون مستقلا بذاته تارة أخرى؛ في حين تشير قراءات أخرى إلى أن ما وصف بالنادرة عند أصحاب هذه القراءات يصنف في إطار الخبر، كما نجد ذلك عند شكري عياد ومحمد القاضي[2]. وكلا الباحثين يرى أن نصوص الجاحظ الهزلية تندرج ضمن فن الخبر. ومن الملاحظ أنهما لا يضعان حدودا فاصلة بين جنسي الخبر والنادرة؛ إلا أن فرج بن رمضان يجعل نصوص الجاحظ السردية الهزلية على الرغم من انتمائها إلى مجال الأخبار، تتميز بمكونات تضفي عليها صفة الاستقلالية عن جنس الخبرإذ إنها -في نظر الباحث- تعدُّ "جنسا قائما بذاته صالحا للدراسة على حدة"[3].

يرى فرج بن رمضان "أنه إذا كانت نادريَّة النادرة تكمن في هزليتها وقدرتها على إثارة ضحك المتقبِّل، فإنها إذا ما اقتصرت على شرط الهزلية فقدت أهم مقوماتها إذا أضيفت إلى أجناس أخرى من قبيل: الأحاديث، والأخلاط، والأشتات، والملتقطات الشبيهة بها من قبل هزليتها لا أكثر"[4]. في رأيه، لا تقوم النادرة باعتبارها نوعا أدبيا مخصوصا إلا بحضور مكونين أساسين: القصصية والهزلية[5]؛ ومعنى ذلك أن فرج بن رمضان لا يقبل تصنيف مجموعة من نصوص البخلاء الهزلية في إطار النادرة لأن "النادرية" أو "الهزلية" "تتحققان في البخلاء فعليا من غير طريق القص والقصصية، وإنما من طرق كثيرة عارية تماما من القصصية، وهي أحاديث شتى وطرائف وبدائع وملتقطات أحاديث"[6].

---

(1) يمكن الرجوع إلى كتاب محمد مشبال: بلاغة النادرة، مرجع مذكور.

(2) محمد القاضي، الخبرفي الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988.

(3) فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، مرجع مذكور، ص.94 .

(4) نفسه، ص. 122.

(5) فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، مرجع مذكور ، ص. 97-98.

(6) نفسه، ص.98.

لقد أشار إلى وجود ثلاثة روابط واضحة على الأقل تَشُدُّ كتاب البخلاء إلى المدونة الخبرية: رابطة التسمية، ورابطة السند، ورابطة القصصية.

أ- رابطة التسمية

فيما يخص هذا العنصر من مدونة الجاحظ الخبرية، تبين له أن الجاحظ لا يميز بين مصطلحي: النادرة والخبر؛ فهما في نظره مفهومان متقاربان من حيث المعنى، وخاصة حين تردان عنده في صيغة الجمع: "النوادر"، و"الأخبار"[1].

ب- رابطة السند

ولاحظ المؤلف أن السند "شائع" في كتاب البخلاء؛ إذ إن الجاحظ يسلك فيه طرقا مختلفة. فقد يحيل السند إلى أشخاص وأعلام مشهورين ومعروفين بأسمائهم، وقد يحيل إلى راو غير معروف، أو أن الجاحظ تعمَّد التستر عليه، و قد يلجأ الجاحظ إلى "التصرف في فنون الإسناد"[2].

ج- رابطة القصصية:

وبخصوص الرابط الثالث أي:"القصصية"، بين أنها صفة ثابتة في الخبر ومتغيرة في النادرة بحيث تصبح مقوما ثانويا فيها[3]، وأن النادرة والخبر يشتركان في مكونين هما: قصر الحجم وبساطة التركيب، كما أنهما معا يعتمدان على السند والقصصية مكونين نوعيين، إلا أن النادرة قد تستغني عن السند. أمَّا ما يميز النادرة عن الخبر فهو "الهزلية" التي يفتقر إليها الخبر وتتوفر عليها النادرة.

---

(1) نفسه، ص. 95.

(2) نفسه، ص.97.

(3) نفسه، ص.98.

ولاحظ عبد الله البهلول في قراءته، أن باحثا آخر هو محمد الخبو ينظر إلى النادرة بوصفها نمطا خطابيا وليس نوعا أدبيا، إذ يرى أنها تشمل كل النصوص الهزلية في كتاب (البخلاء) كالقصص، والأقوال المطولة، في شكل رسالة أو رد أو وصية، والأقوال المتبادلة من نوع ما جرى بين أبي عثمان والحزامي، ومن نوع ما دار بين الجاحظ ومحمد ابن أبي المؤمل. ومن هذا المنطلق، يظهر-في نظر محمد الخبو- أن كل نصوص كتاب "البخلاء" تندرج ضمن النوادر لتوفرها على عنصر الهزلية[1].

واستخلصت قراءة عبد الله البهلول من مدونة الجاحظ، مصطلحات عديدة موصولة بالنادرة، سواء من حيث الترادف أو التميز النوعي، كالملحة، والخبر، والحديث، والأعجوبة[2] إلا أن الباحث في هذه القراءة لم يكن مقنعا في تجنيسه للنادرة إذ انطلق من تصور يتسم بالالتباس كما بين ذلك محمد مشبال في قراءته[3].

إن هذه القراءات التي كانت واعية بما يتميز به هذا الجنس الأدبي القديم الذي-وإن كان يعرض على المتلقي شكلا من أشكال القصص- إلا أنه يختلف تماما عن أشكال القصة الحديثة. وهكذا تكون هذه القراءات قد لامست مكونات النادرة والخبر على الرغم مما نجد فيها من أفكار متعارضة.

واستند تجنيس إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ للنادرة إلى مجموعة من المكونات والسمات؛ وهي: "البناء القصصي الذي يشتمل على نواة أو نواتين سرديتين، والرواية التي تقوم على السند والمتن، وبناء الشخصية الذي يقوم على التصوير الفكاهي والإحالة على الواقع، والقصدية التي تتمثل في الإضحاك والنقد لأجل الإصلاح"[4].

والحق أن تحديد الباحثين للنادرة لم يخل من مشكلات[5]؛ فالنادرة في تصورهما: "تعني الخبر الطريف أو القصة المستملحة التي تثير في السامع أو القارئ عجبا أو دهشة أو

---

(1) عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص.123.

(2) نفسه، ص.121.

(3) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مذكور، ص.157.

(4) نفسه، ص. 158.

(5) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مذكور، ص.158.

ابتسامة أو ضحكا، وغايتها التسلية والاستمتاع بما يحكى، أو النقد والسخرية والوعظ والإصلاح"[1]. فَجَعْلُ النادرة رديفة للخبر يلحقها بمجال السرد، إذ إنه يمكن أن يحتوي عدة أنواع وأشكال سردية. فالنادرة في أصلها خبر هزلي، تتحدد هويتها الجنسية بالهزل الذي يتجسد في السرد. لقد أثارالباحثان الغموض حول مفهوم النادرة بوصفها جنسا أدبيا عندما أسندا إليها سمتي التعجيب والدهشة لأن سمة التعجيب مخالفة لمقام الهزل.

والجدير بالذكر أن الباحثين اعتمدا في دراستهما لنصوص كتاب (البخلاء) على النصوص الهزلية وإن كانا في تحديدهما للنادرة قد سلكا موقفا مخالفا؛ فالنادرة في جوهرها لا تستوعب إلا النصوص الهزلية التي لا تخرج عن كل ما هو غريب أو مخالف للواقع الطبيعي الذي كان الجاحظ لا يستسيغه في حكاية نوادره[2].

2- تجنيس النص الجامع

النص الجامع مصطلح أطلقه بعض الباحثين المعاصرين على النصوص الموسوعية؛ فقد عد صالح بن رمضان كتاب (الحيوان) نصا جامعا؛ فهو "نوع أدبي جامع لأنواع كثيرة"[3]. فقد جمع كتاب (الحيوان) بين الشعر والأمثال والأقوال المأثورة وحياة الحيوان والنوادر والحكايات والأخبار والمناظرات الكلامية؛ فكل هذه الفنون والأشكال تعكس تصور الجاحظ لمفهوم الأدب. وكما يرى الباحث، يمكن –في ضوء هذا التصور– إعادة قراءة كتاب الحيوان في مفهومه الموسوعي[4].

كما أشار الباحث إلى أن "الجاحظ يضع لكتابته حدودا تطابق حدود النص الجامع. بل ولعل للجاحظ الرَّاوية دورا حاسما في توجيه هذه الحدود وصناعة بنية النص الجامع...وربما تقوم ظاهرة الاستطراد شاهدة على ذلك"[5]. ويعد مفهوم "النص الجامع" أو

---

(1) إبراهيم بن صالح، وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 48.

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص. 158-159.

(3) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 95.

(4) نفسه، ص. 95.

(5) صالح بن رمضان، صناعة الكتابة عند الجاحظ (الشاهد الأدبي في المفاخرة)، مرجع مذكور، ص.281.

"جامع النص" من المفاهيم الأساسية في نظرية الأجناس بوصفه أحد المداخل الكبرى في تصنيف الأجناس الأدبية ووضع نظرية تتناول التداخل بين الخطابات الأدبية، كما نجده مبلورا عند جيرار جينيت وميشيل أريفي وغيرهما من واضعي نظريات النص. "إن تداعي الشواهد وتنوع مصادرها يمحوان في النص الجاحظي جميع الحواجز التي يمكن أن تقوم بين الأجناس الأدبية. وإذا كانت بنية المفاخرة نموذجا دالا على هذا التداخل الراجع إلى مفهوم الكتابة عند الجاحظ، فإن (الحيوان) وهو النص المعلم في نظرنا، يتوج تجربة الكاتب في التعبير عن هذا التصور"[1].

لا شك أن مفهوم النص الجامع يعد أيضا بمثابة تمهيد لقراءة بلاغة الرسالة الأدبية عند الجاحظ وتجنيسها؛ فالأجناس الأدبية تجتمع من خلال التداخل بين النصوص كالرسالة –مثلا– التي تحتوي على قطع نصيَّة تبرز هذا التداخل بين مواد أدبية متنوعة؛ وهكذا يتبيَّن أنه يشكل سمة في تكوين بلاغة الرسالة الأدبية عند الجاحظ.

وعلى الرغم من تنوع المصطلحات التي تشير إلى أنواع التداخل بين النصوص في النثر الفني بصفة عامة، فإن هذه التسمية كانت موجودة بصيغ أخرى عند بعض النقاد القدماء –كما يؤكد الباحث ذلك–؛ فهؤلاء استنبطوا مصطلحا جامعا لمختلف الأنواع، ومن بينهم محمد عبدالغفور الكلاعي الذي وضع بابا سمّاه "المرصَّع" جمع فيه جميع أنواع التداخل[2]. والمقصود بالمرصَّع –في نظر الكلاعي– النص المرصَّع بالأخبار، والأمثال، والأشعار، وروايات القرآن، وأحاديث النبي عليه السلام، والنحو، والعروض، وحل أبيات القريض[3].

---

(1) نفسه.

(2) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور، ص.413 .

(3) نفسه، ص.413-414 .

أمّا ابن رشيق القيرواني فيرى أن ظاهرة التفاعل بين النصوص متشعبة متعددة المستويات. يقول: "وهذا باب متسع جدا... وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة"[1].

ولقد أشار الباحث إلى أن النقاد صنفوا التداخل بين النصوص تصنيفين كبيرين: تداخل صريح، وتداخل ضمني أو خفي؛ هذا التداخل الذي ينقسم بدوره إلى نوعين: "نوع يحدث بين نصوص يؤلفها نفس الكاتب، ونوع يضم جميع العلاقات النصيّة التي تستخلص من نصوص يؤلفها كتاب مختلفون"[2].

أ- التداخل الصريح

يعد التداخل الصريح بين النصوص –في نظر الباحث- مقوما أساسا من مقومات بنية الخطاب، ومولدا لعدة أجناس فرعية، وممثّلا لظاهرة إنشائية عامَّة في تاريخ الرسائل، كالاقتباس، والتمثيل، والتضمين، والشعر، والخبر، والحكمة، والقول المأثور، والوصية، والدعاء[3].

ب- التداخل الضمني أو الخفي

ويطلق على هذا النوع من التداخل تسمية: "الأخذ اللطيف"؛ وهو طريقة في الكتابة عمادها: المواراة، والاشتراك، والتأليف، والتعريض، وتوليد المعاني[4].

لقد توصلت هذه القراءات إلى أن أحد وجوه بلاغة النثر يكمن في تعدد أنواعه كما أشار إلى ذلك شكري عياد في قوله: "وطبيعي بعد أن غصب الشعر من النثر ما أحب أن يضمه إليه، وتركه بلا ميزة تميزه، أن تهمل بلاغته التي ظهرت في تعدد أنواعه (حسب المفهوم

---

(1) 1 صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور ، ص. 414.

(2) نفسه، ص. 415.

(3) نفسه، ص.414.

(4) نفسه. 4

الدقيق لهذا الاصطلاح) أكثر مما ظهرت في صياغته اللغوية"[1]. وهكذا تَنَبَّهَ بعض النقاد إلى أن بلاغة الشعر تختلف عن بلاغة النثر التي لم يلتفت إليها دارسو الأدب والبلاغة القدامى، وحاكموا النثر بمعيار بلاغة الشعر، فجنوا بهذا الحكم على بلاغته، إلى أن ظهرت دراسات جديدة ردت الاعتبار للنثر، وعملت على تصنيفه، وتجنيس أنواعه، وإبراز سماته ومكوناته الخاصة به.

3- تجنيس المفاخرة

ومن أنواع الخطاب في نثر الجاحظ التي خضعت للتجنيس ما أطلق عليه صالح بن رمضان "المفاخرة" التي تعد نوعا تتفاعل فيه الأجناس الأدبية؛ فالمفاخرة نوع أدبي قديم موجود في النثر الشفوي والشعر، سبق أعلامُ النثر الشفوي والشعراء الجاحظَ إلى القول فيه . ولعل فضل الجاحظ يكمن في نقل هذا النوع الأدبي من صيغته البسيطة إلى صيغته المركبة[2]. فالمفاخرة –كما ذكرنا سابقا- نوع أدبي نثري على الرغم من تعدد أجناس الأدب فيها، وتنطوي على شواهد ومختارات أدبية، "ولكنها تنزع منزعا إبداعيا لأن النصوص المحفوظة تفرغ في غرض أدبي. وتصاغ حججا نقلية، في سياق البنية السجالية التي تتخلل المفاخرة. ولا يقتصر الكاتب في هذا الجنس الأدبي على انتخاب الشواهد وجمعها وتدوينها بل يحدث بينها علاقات سياقية يبتدعها وفق مقتضيات الغرض الأدبي"[3].

ويرى الباحث أن "المفاخرة عند الجاحظ صنفان: صنف ذو صوت واحد، أي إن الكاتب يقتصر فيه على ذكر فضائل طرف من الأطراف المتفاخرة (فخر السودان على البيضان)؛ وصنف "حواري" فيه ذكر لفضائل الطرفين، في صيغة نقيضية. والصنفان يرجعان

---

(1) شكري محمد عياد، مشكلة التصنيف في دراسة الأدب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد: 34، سنة 1993، ص. 107.

(2) صالح بن رمضان، صناعة الكتابة عند الجاحظ (الشاهد الأدبي في المفاخرة)، مرجع مذكور، ص.277.

(3) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور ، ص.510.

إلى بنية واحدة، وهي حوارية. لكن الصنف الأول يتضمن نصا منجزا وآخر ممكنا، في حين يتضمن الصنف الثاني نصين منجزين"[1].

إن المفاخرة -في نظره- فن سجالي "يطلب الحجة، ولا ضالة له سواها؛ فإن اعتمادها الشاهد الأدبي يفتح لها باب الاحتجاج على مصراعيه"[2]، ويرى أن المفاخرة تقوم بين الجد والهزل في (رسالة الجد والهزل)، وبين الطول والعرض في (رسالة التربيع والتدوير)، وبين الديك والكلب في (الحيوان)، وبين البلدان في (رسالة الأوطان[3]). كما أنها تقوم على إيقاع السجع حين كانت شكلا من الأشكال الوسطى بين الشعر والنثر ثم ارتقت على يد الجاحظ الذي كان له الفضل في تخليصها من بنية السجع[4]. وحسب الباحث فإن المفاخرة في رسائل الجاحظ تلم شتات المعارف الأدبية، ويتداخل فيها الصوت القديم الموروث من المفاخرات الشفوية والصوت الجديد الذي يمثل ثقافة المكتوب[5].

ويشير الباحث إلى أن الجاحظ يعد رائدا من رواد "المفاخرة الساخرة"، ويعود الفضل إليه في إنشاء نماذجه الأولى بمحاكاة المفاخرة، وجعلها جنسا يقوم على السخرية، كما هو واضح في رسائل العتاب والهجاء، معتمدا في ذلك على "أسلوب القلب"، وذلك بقلب موضع المتكلم والمخاطب، ووضع كل منهما في موضع الآخر؛ المتكلم في موضع المفضَّل عليه، والمخاطب موضع المفضل، "وهذان الوضعان يعاكسان وضعي المتخاطبين في المفاخرة الجادة"[6]. كقول الجاحظ وهو يتعجب من جفوة محمد بن عبد الملك الزيات: "ولكن اشتدَّ عجبي منك اليومَ وأنا بفَرْغانة وأنت بالأندلس، وأنا صاحب كلام وأنت صاحب نتاج، وصناعتك جودة الخط وصناعتي جودة المحو، وأنت كاتب وأنا أمي (...) أنت أبقاك الله شاعر وأنا راوية، وأنت طويل وأنا قصير، وأنت أصلع وأنا أنزع، (...) وأنت ركين وأنا

---

(1) صالح بن رمضان، صناعة الكتابة عند الجاحظ (الشاهد الأدبي في المفاخرة)، مرجع مذكور، ص. 278.

(2) نفسه، ص.281.

(3) نفسه.

(4) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور، ص.299.

(5) نفسه، ص.299 .

(6) نفسه، ص.471.

عجول، (...) وأنت منعم وأنا شاكر، وأنت ملك وأنا سوقة، وأنت مصطنِع وأنا صنيعة، وأنت تفعل وأنا أصف، وأنت مقدَّمٌ وأنا تابع، وأنت إذا نازعتَ الرجالَ وناهضتَ الأكْفاء لم تقل بعد فراغك وانقطاع كلامك: لو كنت قلتُ كذا كان أجود، ولو تركت كذا لكان أحسن (...) فلم تندم بعد قول، ولم تأسف بعد سكوت. وأنا إن تكلمتُ ندمتُ"[1].

***

وتمثل البعد الآخر من أبعاد أدب الجاحظ كما أفصحت عنه هذه القراءات، في تعدد أنواعه وأصنافه. فقد نظر القُرَّاء إلى هذا النثر بوصفه ينطوي على أنواع كثيرة؛ فكتاب (الحيوان) "نص جامع" أو "نص موسوعي" يضم أنواعا كثيرة مثل: المناظرة، والمفاخرة، والنادرة، والخبر، والخطبة، والرسالة، كما نظروا إلى كتاب (البخلاء) بوصفه يضم نوعين نثريين: النوع الأول سردي وهو النوادر، والنوع الثاني حجاجي وهو الرسائل.

إن تصنيف هؤلاء القراء لنثر الجاحظ اعتمد معايير مختلفة كمعيار النوع، ومعيار الموضوع أو المضمون، ومعيار الأنساق والبنيات. على هذا النحو، اعتنت هذه القراءات بتصنيف نثر الجاحظ وتجنيسه؛ فقامت بتصنيفه إلى أنواع وأشكال وأنماط وأصناف، كما قامت بتجنيس أنواعه محددة مكوناتها وسماتها.

(1) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مرجع مذكور، وانظر النص في رسالة الجد والهزل، ضمن رسائل الجاحظ ، ج1، مرجع مذكور، ص. 265-266.

الفصل السادس

القراءة الأسلوبية

الفصل السادس

القراءة الأسلوبية

لم يعدم نثر الجاحظ الأدبي قراءات رامت استنطاق خصائصه الأسلوبية، أو مقاربات نظرت فيه من منظور أسلوبي حديث، مثل قراءة أحمد بن محمد بن امبيريك المعنونة بـ(صورة بخيل الجاحظ الفنية، من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء[1])، وهي دراسة تناولت مادة الكتاب اللغوية وخصائصه الأسلوبية.

وعلى الرغم من أن الدراسات الأسلوبية انصبت على الشعر، نظرا إلى ما يتسم به هذا الجنس الأدبي من خصوصية تجعله ملائما للمناهج الأسلوبية، إلا أن ذلك لم يمنع توجه هذه الدراسات إلى مقاربة نصوص تنتمي إلى أجناس أدبية أخرى حديثة كالرواية والمسرحية، والقصة القصيرة، وقديمة كالمقامة، وفنون الترسل، والأخبار.

ولا شك أن تراجع المنظورات الإيديولوجية والاجتماعية والنفسية في النقد العربي الحديث، وفي الدراسات الأدبية التي سادت في الثقافة النقدية العربية الحديثة، قد فسح المجال لصعود منظورات تؤثر النظر إلى الأدب من الداخل؛ وفي هذا الإطار كان ظهور الأسلوبية في النقد العربي الحديث منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي، وهو ظهور تزامن مع نزوع المزاج النقدي العربي نحو التركيز على دراسة الأعمال الأدبية من زاوية أشكالها بدل مضامينها. وقد مثلت الأسلوبية بشتى مناهجها حقلا ملائما لهذا النمط من الدراسة الذي لم يعد منشغلا بسؤال: ماذا يقول النص؟ بل انشغل بسؤال "الكيف" وبالخصائص المميزة للنص، أو لصاحبه، أو للنوع الذي ينتمي إليه ، أو للمدرسة التي ينتسب إليها، أو للعصر الذي أنتج فيه.

---

(1) الدار التونسية للنشر، 1988.

إذا كانت اتجاهات المقاربة الأسلوبية تجتمع حول هدف محدد هو البحث في الطبيعة المتميزة للتعبير اللغوي أو الخصوصية الفردية في استعمال اللغة، فإنها تختلف بعد ذلك في طرق اكتشاف هذا التميز وهذه الخصوصية.

وتتوزع الأسلوبية إلى ثلاثة اتجاهات: الأسلوبية التعبيرية، وأسلوبية النوع، وأسلوبية الانزياح.

1- الأسلوبية التعبيرية

تسعى الأسلوبية التعبيرية إلى تحديد الخصوصية التعبيرية اللغوية من زاوية المتكلم؛ أي إنها تبحث في العلاقة بين المتكلم والرسالة؛ وفي ما أسبغ المتكلم من سماته الفردية النفسية، والجسدية، والاجتماعية، على طبيعة التعبير اللغوي الذي استخدمه. هذا المنظور يرى في الأسلوب تحققا ذاتيا وتلوينا فرديا؛ فالأسلوب هنا مرآة لشخصية صاحبه بحيث يمكننا أن نتحدث عن عدد من الأساليب بعدد الكتَّاب. ويرجع هذا التصور أو الأسلوب إلى المذهب الرومانسي الذي ثار على البلاغة التي كانت تنظر إلى الأسلوب في علاقته بالمتلقي وبالمقاصد، أي نظرة خارجية لا تأخذ في حسبانها العلاقة المحتملة بين الخطاب والذات المتكلمة. لقد كانت الأسلوبية التعبيرية دعوة مناقضة للنظرية البلاغية عندما ركزت على التعبير بدل التأثير. فما يبحث عنه الأسلوبي، هو تجلي الخصوصية الفردية في استخدام اللغة. هكذا يمكن الحديث عن أسلوب الجاحظ؛ والمقصود بذلك ما يميز أسلوب الجاحظ أو طريقته الخاصة في استعمال اللغة. وقد تحدث هنريش بليث عن هذا الاتجاه قائلا: "الأسلوب كتعبير عن شخصية الكاتب/ المرسل وعقليته وتوجهه الفكري. وهذا هو المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب. وكثيرا ما ربط هذا المفهوم بعبارة بوفون المشهورة (الأسلوب هو الرجل). وقد نافح، بوجه خاص، فقه اللغات الحديث، ذو النزوع المثالي، عن هذا المفهوم. فهو يعتبر الأسلوب تعبيرا عن شخصية شعرية"[1].

---

(1) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، منشورات دراسات. سال، الطبعة الأولى، 1989،البيضاء، ص.33-34.

وإذا كان مجموعة من القراء قد قرؤوا أسلوب الجاحظ في ضوء علاقته بصاحبه، فليس المقصود بهذا النمط من القراءة البحث في علاقة الأسلوب بروح الكاتب، كما كان يدعو إلى ذلك ليو سبيتزر. وإنما المقصود بذلك، تحديد البصمات الشخصية التي يطبعها المبدع على نصه. وهكذا نلاحظ أن قولة بوفون (الأسلوب هو الرجل) يمكن ترجمتها بأكثر من وجه. فالوجه الغالب على قراءات أسلوب الجاحظ من زاوية أسلوبية تعبيرية، هو البحث عن خصائص أسلوبه؛ أي ما تواتر لديه من سمات تعبيرية كحديثهم عن الاستطراد والتناقض والمفارقة والسخرية الخ...أما ما كان يراه سبيتزر ويطبقه في دراساته الأسلوبية، النفسية، فلم نجد أثرا له عند قراء الجاحظ، ذلك أن سبيتزر "ينطلق من قولة بوفون الشهيرة (الأسلوب هو الرجل) ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، والتركيبة النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك؛ فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها. لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة؛ فهي روح النص نفسه. إن سبيتزر يفضل طريقة البحث عن روح كاتب معين من خلال الظاهرة اللغوية على الطريقة التبويبية في الأسلوبية، تلك التي تحاول أن تبوب تبويبا نهائيا مضمون عبارة ما. وقد أدى هذا الموقف بسبيتزر إلى اعتبار أدوات التعبير مختلفة لاختلاف أرواح الكتاب الذين يستخدمونها... إن غاية من غايات أسلوبية سبيتزر الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة، أفرزت إنتاجا لغويا خاصا. وهذا معنى قولنا "أسلوبية الفرد" وهي ذات أبعاد إنسانية، تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط"[1].

وفي هذا السياق تدخل قراءة طه الحاجري لأسلوب الجاحظ بوصفه مرآة لشخصيته وكأنه يطبق مقولة بوفون؛ فالباحث يرى أن الجاحظ نشأ منذ طفولته دقيق الملاحظة "تشهد له بهذه الموهبة التي وهبها منذ كان صغيرا، وظل متمتعا بها حياته كلها، وكان خياله من أخصب الأخيلة وأقدرها على إمداده بالتفصيلات الدقيقة والملاحظات الصغيرة، مما تكمل

(1) عبد الله صولة، الأسلوبية الذاتية أوالنشوئية، مجلة فصول، المجلد5، العدد 1، 1984، ص.85.

به الصورة، وتستتم به وسائلها إلى الحياة الفنية النابضة التي تستثير الإعجاب والافتتان من قرارة النفس الإنسانية"[1].

يرى الحاجري أن الاستعداد الطبيعي عند الجاحظ ليس وحده الذي أثر في التكوين الأسلوبي لنثره بل أيضا "حياته الطويلة الحافلة، من صلة بالمجتمع وثيقة، ومداخلة للناس دائمة"[2]. ولم يقتصر تأثير طبيعة الجاحظ ومزاجه في خلق القدرة على الوصف الواقعي الدقيق لديه، بل تعداه إلى خلق السخرية؛ فروح السخرية سارية في معظم نثر الجاحظ السردي "والأصل في هذه الروح يرجع –فيما نحسب- إلى طبيعة الجاحظ ومزاجه، فقد كان رجلا مرح النفس، متهلل الخاطر، متطلق الوجه، نزاعا إلى الضحك... فأكبر الظن عندنا أن ميل الجاحظ إلى السخرية وما إليها إنما جاء –أول شيء- عن هذه الطبيعة المرحة المتبسطة الضاحكة... وهذه النزعة الساخرة العابثة"[3].

هكذا سعى الحاجري إلى تفسير الأسباب والملابسات التي جعلت أدب الجاحظ يتميز بالسخرية، وهي ملابسات لا يرجعها الباحث إلى المزاج النفسي فقط، ولكنه يفسرها أيضا بحياته ثم دراسته؛ فقد خبر الدنيا وعاشر صنوفا من الناس ومارس ألوان الحياة مما جعله على معرفة دقيقة بالمجتمع والحياة والناس، كما أن دراسته لمختلف المعارف والآراء والمذاهب أتاحتها له "مدينة البصرة الزاخرة بصنوف الأجناس وألوان العقول وأنواع الثقافات"[4].

2- أسلوبية النوع

على الرغم من أن الاتجاه الغالب على المقاربة الأسلوبية يتمثَّل في البحث عمَّا يميز الأسلوب الأدبي عن الأسلوب العادي؛ أي البحث في السمات الأسلوبية العامة التي تميز

---

(1) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، (مقدمة المحقق)، دار المعارف بمصر، 1958، ص.48.

(2) نفسه ، ص.50.

(3) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، (مقدمة المحقق)، دار المعارف بمصر، ص. 54 .

(4) نفسه، ص.55.

انتقال التعبير اللغوي من وظيفته الإخبارية إلى وظيفته الجمالية، إلا أن ذلك لم يمنع بروز اتجاهات أسلوبية يمكن الاصطلاح عليها بأسلوبية النوع، "ومن بين هؤلاء ستيفن أولمان الذي أسهم بنصيب وافر في إنجاز دراسات حول أسلوب النثر الروائي، ليصبح أحد علماء أسلوبية الرواية"[1]. يقول محمد مشبال: "والحق أن الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي يمثل مجالا من مجالات الدرس الأسلوبي المعاصر، حيث تتجاوز الأسلوبية الأدبية دراسة كاتب أو عمل مفرد أو الخصائص المميزة لمجموعة من الكتاب ولحقبة معينة، إلى دراسة أسلوب جنس ما، أي ما اصطلح عليه ستيفن أولمان بـ"أسلوبية الجنس"، ذلك أنه في دراسته للأسلوب في الرواية الفنية الحديثة، سعى لتوجيه العناية إلى ما أسماه بثوابطت اللغة الروائية، أي تلك المشكلات الأسلوبية والطاقات المحتملة الكامنة في الجنس نفسه"[2]. فميخائيل باختين انتقد الأسلوبية البنيوية والأسلوبية النفسية على أساس تجاهل العلاقات الممكنة بين الجنس والأسلوب "وبذلك قدم مفهوما جديدا للأسلوب نابعا من تمحيص دقيق ومعاينة كاشفة لجنس الرواية. إنه يؤكد "أسلوبية الجنس الأدبي"، ويرى أن "فصل الأسلوب واللغة عن الجنس الأدبي أدى، إلى حد كبير، إلى تمحور الدراسة على الفروق الأسلوبية وحدها في المقام الأول، سواء ما اتصل منها بأفراد معينين أو باتجاهات معينة، بينما تم تجاهل الطابع الأساس الاجتماعي للأسلوب، فحجبت المصائر الصغيرة للتغيرات الأسلوبية المتصلة بفنانين معنيين وباتجاهات معينة، المصائر التاريخية الكبرى للكلمة الفنية المتصلة بمصائر الجنس الأدبي"[3].

هكذا، استثمر قراء الجاحظ منظور هذه الأسلوبية في فحص الخصائص الأسلوبية للنادرة والخبر والرسالة. حاول محمد مشبال في قراءة تحمل عنوان (بلاغة النادرة) [4]، أن يضع يده على خصائص النادرة بوصفها جنسا أدبيا. لقد عمد أولا إلى ضبط هذه الخصائص معتمدا على ما أنتجه الوعي النقدي الموروث من إشارات وملاحظات واكب بها أصحابها

---

(1) ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة محمد مشبال ورضوان العيادي، (مقدمة المترجمين)، ص. 11.

(2) محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، المجلد 30، 2001، ص.57.

(3) محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مرجع مذكور، ص.57.

(4) محمد مشبال، بلاغة النادرة.

نصوص هذا الجنس، وخاصة ما أنتجه الجاحظ من نصوص نظرية. وسعى ثانيا إلى ضبط سمات النادرة معتمدا تحليل نصوصها تحليلا دقيقا.

هكذا كانت السمات التي وقف عليها الباحث في نصوص هذا الجنس عند الجاحظ تمثل أصوله وثوابته. فقد وقف على سمات العري والتصوير والهزل في النادرة؛ فهي تعتمد أسلوبا يمكن نعته بدرجة الصفر حيث يندر أن تعتمد النوادر على الصياغة البديعية التي تحول النص إلى لون من الكتابة المتخفية والمحجوبة؛ فاللغة في النادرة تشف عن معانيها بيسر ووضوح لأن غرضها الهزلي وسرعة تلقيها يقتضيان الابتعاد عن أدوات البديع من استعارة وتشبيه وسجع وازدواج. فالإشارة التي أدلى بها طه الحاجري عن أسلوب الجاحظ بأنه وجه من وجوه الواقعية، يفسره محمد مشبال[1] بأنه من مقتضيات جنس النادرة بناء على دعوة الجاحظ إلى التمييز بين الأساليب وفق تباين السياقات والوظائف: "ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء: فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال. وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك وملهه، وداخل في باب المزاح والطِّيب، فاستعْمَلْتَ فيه الإعراب، انقلب على جهته. وإن كان في لفظه سُخْفٌ، وأبدلتَ السخافة بالجزالة، صار الحديثُ الذي وضع على أن يَسُرَّ النفوسَ يُكْرِبُها ويأخذ بأكظامها"[2].

إن المكون الهزلي يملي خصائصه الأسلوبية؛ فالفصاحة والجزالة والمحسنات البديعية التي تعد علامات أو أسسا في بلاغة أنواع خِطابية معينة تتعطل وظيفتها الجمالية في أنواع خِطابية تتوخى الفكاهة والتسلية. إن ابتعاد لغة النادرة عن أساليب البديع لا ينفي عنها طاقتها التصويرية، لكنه تصوير مغاير يستمد خصائصه من النادرة بوصفها جنسا سرديا يقوم على الفعل والحركة والصراع والوصف والملاحظة؛ فللغة إمكانات تؤهلها لتجسيد الفعل وتصويره كما لو أنه يراه مرأى العين . هكذا يصبح استغلال طاقة اللغة في تصوير الفعل

---

(1) نفسه، ص.29.

(2) نفسه، وانظر أيضا كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الجيل ، بيروت، ص.39.

والحدث إحدى السمات التي تراهن عليها بلاغة النادرة؛ فالجاحظ يأبى الإذعان لفكرة عجز اللغة عن تمثيل الأشياء بحيث مضى بعيدا في مغالبة هذا العجز، عندما استقطر ما تختزنه اللغة من طاقة تصويرية كفيلة بمضاهاة الرؤية العيانية. يمكن ملاحظة ذلك في النصوص التي صور فيها الأكلة الشرهين على سبيل المثال؛ فبالنسبة إلى محمد مشبال، مثَّل التصوير لونا من البلاغة الواقعية التي اتسمت بها النوادر التي تظل مع ذلك نوعا من الخطاب السردي التخييلي على الرغم من عزوفها عن أساليب المجاز وصيغ التشبيه والاستعارة.

وتظل الطرافة أو المفارقة أو الهزل هي السمات الحاسمة المكونة لجنس النادرة بحيث لا يمكن تصور هذا الجنس عاريا عن الطبيعة الهزلية. وقد كان الجاحظ مدركا لهذا الأمر بحيث حدد تلقي نصوص كتابه (البخلاء) في الهزل مهما تختلف الوسائل التي يتحقق بها، يقول: "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء، تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجد"[1].

يرى محمد مشبال أن الاحتجاج الطريف والحيلة اللطيفة والتعجيب سمات تجسد المواقف الطريفة والهزلية والفكاهية. وقد وقف، كما أشرنا سابقا، على بعض النصوص النقدية القديمة التي تحدد مكونات جنس النادرة، ومن بينها نص أبي حيان التوحيدي الذي أشار فيه إلى أن: "ملح النادرة في لحنها، وحرارتها في حسن مقطعها، وحلاوتها في قصر متنها، فإن صادف من الرواية لسانا ذليقا، ووجها طليقا، وحركة حلوة، مع توخي وقتها، وإصابة موضعها، وقدر الحاجة إليها، فقد قضي الوطر، وأدركت البغية"[2].

فاللحن والنهاية والقصر وحسن الرواية، مكونات تحدد بنية جنس النادرة وقيمته. وواضح أن نص التوحيدي ونصوص الجاحظ التي يشير فيها إلى اقتران اللحن بالنادرة تكشف عن خصوصية هذا النوع الذي يقوم على الهزل والسخف وتصوير الكلام. يقول الجاحظ في هذا الصدد: "ومتى سمعت –حفظك الله- بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها؛ فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها

---

(1) محمد مشبال، بلاغة النادرة، مرجع مذكور، ص.39. وانظر أيضا كتاب البخلاء، ص.5.

(2) نقلا عن محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص.46.

مخارج المولدين والبلديين؛ خرجتَ من تلك الحكاية وعليك فضل كبير. وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحُشْوَة والطَّغَام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، وأن تتخير لها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سَرِيًّا؛ فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويُذهب استطابَتهم إياها واستملاحَهم لها"[1].

يستنتج من هذا النص أن تلقي النادرة "يخضع لمقتضيات اللغة المصورة؛ أي الكلمة على نحو ما تنطق بها الشخصية المتكلمة؛ فمتلقي نوادر المولدين والعوام يستطيبها لصورتها اللغوية الخارجة عن صرامة الإعراب وفصاحة الألفاظ؛ أي إن اللغة المصورة تصبح جزءا من بلاغة النادرة، وستفقد تأثيرها الفني لو عمد السارد إلى إدخال صوته في أصوات شخصياته، إذ يعني ذلك عدم اقتران اللغة بالشخصية المتكلمة وتحويل الألفاظ إلى مجرد أداة للتصوير في يد الكاتب بدل أن تصبح هي موضوع تصوير وغاية مقصودة"[2]. وهكذا تبين أن اقتران الكلام بصاحبه ومستواه الاجتماعي والثقافي سمة مكونة لجنس النادرة.

إن قراءة محمد مشبال لنصوص نوادر الجاحظ في كتاب (البخلاء) انطلقت من مقولة النوع بوصفه معيارا ضابطا وموجها للقراءة. يقول: "لا شك، إذن، أن الوعي بالفروق النوعية بين الأجناس الأدبية هو –في جوهره– وعي بالوسائل التعبيرية المتباينة للإنسان، وأن إنشاء بلاغة خاصة لقراءة النادرة مختلفة عن بلاغة قراءة الشعر هو وعي عميق بروح الحضارة الإنسانية المبدعة"[3].

ومن القراءات التي يمكن تصنيفها في إطار المقاربات الأسلوبية القائمة على تشغيل معيار النوع ، قراءة حافظ الرقيق (أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ[4]). إذ حدد الباحث الأسلوب بشكل رحب يقوم في النادرة على سمات نوعية موسعة؛ من ذلك إشارته

---

(1) محمد مشبال، بلاغة النادرة، مرجع مذكور ، ص.48-49. وانظر أيضا كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد ارون، ج1، دار الجيل، بيروت، ص.145-146.

(2) محمد مشبال، بلاغة النادرة، مرجع مذكور ، ، ص. 49.

(3) نفسه، ص.15.

(4) ط1، دار صامد، تونس، 2004.

إلى "طريقة بناء النص من البداية إلى النهاية (آليات التدرج والنمو والتوسع")[1]، ثم "طريقة توزيع الأساليب القصصية (وصف وحوار وسرد)، وتوظيف الأساليب البلاغية واللغوية، وثالثا، صور الأشخاص والعلاقات بينها وحركاتها وأفعالها وأقوالها وملامحها"[2].

ومن القراءات التي يفترض أنها انطلقت من أسلوبية النوع، قراءة عبد الله البهلول[3]، الذي وجه اهتمامه بالبحث في أساليب التندر والضحك واستجلاء الوظائف، التي اضطلعت بها النوادر بالنظر إلى أن جوهر النادرة يقوم على الهزل، وما يشترطه من بلاغة مخصوصة تتمثل في إضحاك المتلقي. ولأجل ذلك، كانت مقاربته لنوادر الجاحظ قراءة في تقنيات الإضحاك وأساليب الفكاهة؛ وهي قراءة أثبتت أن الجنس الأدبي كان عاملا ضابطا في إطارها. يقول: "لقد تفنن الجاحظ في توزيع الوصف والسرد والحوار في النادرة بمقادير مناسبة، تحافظ على خصوصية الجنس الأدبي، وبطريقة تولد الطرافة والإمتاع"[4]. ويلاحظ محمد مشبال[5] أن كلام عبد الله البهلول عن جنس النادرة يشوبه التباس وأن رأيه اتسم بالتلفيق حين أراد التوفيق بين رأيين متباينين؛ الرأي الأول لفرج بن رمضان والثاني لمحمد الخبو. فبينما يرى الأول أن مفهوم النادرة يقوم على مكونين أساسين: هما القصصية والهزلية، يرى الثاني أن مفهومها يتسع ليشمل كل نصوص البخلاء. "وعلى الرغم من التباين الواضح بين رأيين، ينظر أحدهما إلى النادرة بوصفها نوعا أدبيا مخصوصا، وينظر إليها الآخر بوصفها نمطا أسلوبيا أو خطابيا يتحقق في جميع الأنواع، فإن عبد الله البهلول الذي لا يرى هذا الاختلاف بين الرأيين، بدا حريصا على التوفيق بينهما"[6].

---

(1) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور، ص.23.

(2) نفسه.

(3) في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، 2007.

(4) في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، مرجع مذكور، ص.147.

(5) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور.

(6) نفسه، 155-157.

ومن الدراسات التي استلهمت الخطاب النقدي القديم في تحديدها لجنس النادرة دراسة عادل خضر (صناعة النادرة، بحث في بلاغة الهزل[1])، إذ صدر في تحديده لخصائص النادرة ومكوناتها النوعية عن الآراء النقدية المبثوثة في كتب الجاحظ وغيره من القدماء الذين تطرقوا للنادرة. في هذا السياق وقف على مكونين نوعيين هما: مكون اسم صاحب النادرة أو شخصية من شخصياتها. والمكون الثاني هو المكون اللغوي. بالنسبة إلى المكون الأول، أوضح الجاحظ أن لاسم العلم تأثيرا في متلقي النادرة، وأن له طاقة على تهيئته للضحك بما "يضفيه على النادرة من حرارة وبرودة بمقتضى ما يفتحه الاسم المضاف إلى النادرة في ذهن المتقبل من آفاق"[2]. فالاسم في النادرة لا يحيل على شخصية حقيقية أو تاريخية بقدر ما يحيل على صورة نمطية وسمت بالشذوذ والغرابة في السلوك. ويقضي المكون الثاني بأن النادرة تقوم بلاغتها على الاحتفاظ باللغة الشفاهية دون تحوير، أي إن النادرة جنس يقوم على صهر اللغات والأساليب الجارية في الكلام اليومي وما يمكن الوقوف عليه في النصوص التي أشار إليها الباحث:

1- تجنب التكنية في مواضع الرفث: لأن الكناية تذهب بحلاوة النادرة وحرارتها: "فما مر به [أي الكتاب] من هذه النوادر، فلا تنظر إليها نظر المنكر فتعرض عنها صفحا وتطوي دونها كشحا إذا وقعت فيها كلمة قذف أو لفظة سخف (...) وليس في كل موضع –أعزك الله– تحسن الكنايات عن لفظ فَحُش، ولا بكل مكان يجمل الإعراض عن معنى وَحُش (...) ولو كنت هنا إنما آتي بما فيه ركانة وأصالة دون ما فيه سخافة ورذالة لزال عن المُلَح اسمها وارتفع عنها وسمُها وخرجت عن حدودها وأفلتت من قيودها"[3].

---

(1) منشور ضمن ندوة "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي"، منشورات كلية الآداب منوبة، 1994 .

(2) عادل خضر، صناعة النادرة، بحث في بلاغة الهزل، مرجع مذكور، ص.246.

(3) نفسه، ص.251. (هذا النص اقتطفه عادل خضر من كتاب الحصري "جمع الجواهر في الملح والنوادر"، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، 1987، ط 2، ص.63-66.

2- تجنب الإعراب في مواضع اللحن: لأن الإعراب يسلبها حرارتها ويذهب بطرافتها: "وكذلك اللحن إذا مر بك في حديث من النوادر فلا يذهبن عليك أنا تعمدناه وأردنا منك أن تتعمده، لأن الإعراب ربما سلب بعض الحديث حسنه وشاطر النادرة حلاوتها (...) ألا ترى أن هذه الألفاظ لو وفيت بالإعراب والهمز حقوقها لذهبت طلاوتها ولاستبشعها سامعها. وكان أحسن أحوالها أن يكافئ لُطْف معناها ثقلُ ألفاظها"[1].

3- تجنب اللحن في مواضع الإعراب، وهذه الشريطة مرادفة في حكمها لسابقتها: "ومتى سمعت، حفظك الله، بنادرة من كلام الأعراب فإياك وأنت تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها. فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها مخرج كلام المولدين والبلديين خرجْت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير..."[2].

وصدر صالح بن رمضان في قراءته لكتاب (الحيوان) في مؤلَّفه (أدبية النص النثري عند الجاحظ[3])، عن معيار الجنس الأدبي، حيث عدَّ هذا الكتاب نصا موسوعيا له خصائصه؛ فهو "نوع أدبي جامع لأنواع كثيرة"[4]. في هذا السياق قرأ بنية الخطاب في هذا الكتاب بما هي قائمة على التداخل بين الفنون والأشكال وقائمة على الاستطراد الذي يراه ركنا ملائما لبنية الخطاب في النص الموسوعي[5]. إن قراءته لكتاب الحيوان تندرج في إطار البحث عن أسلوبية ما يسميه "النص الموسوعي" بوصفه أحد الأجناس الأدبية القديمة.

يصرح الباحث أن قراءته للنص النثري عند الجاحظ تصدر ضمنيا عن مقولة الجنس الأدبي حتى وإن اعترف بأن نصوص الجاحظ "لم تحدد بعد أنواعها الأدبية، ولم توصف

---

(1) عادل خضر، ص.251-252. (اقتطف الباحث هذا النص من مقدمة كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص.13-14.)

(2) نفسه، ص.252. (اقتطف الباحث هذا النص من كتاب الجاحظ "البيان والتبيين"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1982، ج1، ص.81.)

(3) مؤسسة سعيدان، تونس، الطبعة الأولى، 1990.

(4) نفسه، ص.95.

(5) نفسه.

أجناس الخطاب فيها. فالشائع أن بعضها ينتمي إلى فن النوادر، وأن جانبا منها في الأخبار الأدبية، وأن طائفة ثالثة في الرسائل، ورابعة تقوم على الخطاب الجدالي الحجاجي ضمن ما نسميه مؤقتا فن المفاخرة، وهلم جرا"[1].

وقد تجسد معيار الجنس الأدبي في قراءته لـ(رسالة التربيع والتدوير) و(رسالة القيان). يقول كاشفا عن مبدإ منهجي في قراءته للرسالة الأولى: "يجدر بنا بادئ ذي بدء أن نحقق في العلاقة بين الرسالة والآثار الشبيهة بها"[2]. على هذا النحو قرأ نص الرسالة في علاقتها بكتاب (الحيوان) وبـ(رسالة الجد والهزل) وكتاب (البخلاء) حيث سمحت له هذه المقارنة بالبحث عن السمات المشتركة بينها؛ فبين رسالة التربيع والتدوير ورسالة الجد والهزل تقارب في الأغراض وتماثل في الأساليب. فقد رصد الباحث مجموعة من الخصائص الفنية لما أسماه بالنص الهجائي النثري كـ"المحاكاة الساخرة"، و"استخدام الكناية"، و"قلب الغرض الأدبي"، و"أسلوب المقابلة"، و"تقاطع الفقرات". وهي محاولة قصد من ورائها كما يقول بنفسه: "تجاوز دراسة النص النثري بمقاييس تطبق على الشعر. كما أردنا إبراز مميزات المنطق الداخلي في هذا النص، وهو منطق لا تحكمه الصورة الفنية ولا يخضع لضروب المجازات"[3].

لقد كان واعيا بأن قراءة نثر الجاحظ لن تحقق أهدافها المنشودة؛ أي اكتشاف الخصوصية الإبداعية لنصوص النثر إلا بضرورة الوعي بالفروق الأساسية التي تتمايز بها الأنواع الأدبية، وهذا ما سمح له في تحليله للتصوير النثري في (رسالة التربيع والتدوير)، أن يلاحظ أن الجاحظ لم يكن بصدد تصوير المهجو "بقدر ما كان يولد من النصوص شحنة هجائية يسمه بها. لذلك يجوز أن نقول إن للمنطلقات الثقافية دورا حاسما في توجيه بنية الخطاب الأدبي في هجاء الجاحظ للأشخاص والجماعات"[4].

---

(1) نفسه، ص. 3.

(2) نفسه، ص. 8.

(3) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور ، ص.19.

(4) نفسه، ص. 20.

وقد طبق معيار الجنس الأدبي في تناوله لخصوصية الوصف النثري في (رسالة القيان)، وهو تصوير مخالف للتصوير الشعري حيث استطاع أن يضع يده على ما يميز صورة المرأة في النثر عن صورتها في الشعر. يقول: "إن تصوير معنى الفتنة مألوف في الشعر، فقد أخرج الشعراء هذا المعنى في صور كثيرة، وعبروا عنه بأساليب مختلفة. وقد نقل الجاحظ هذا المعنى إلى الكتابة النثرية، واستطاع في هذه القطعة من الرسالة أن يبتكر طريقة من طرق التعبير الأدبي، تصور أثر الجمال في النفوس بلغة النثر. ونفذ إلى الحركة الخاطفة فتمثل دقائقها ومنعرجاتها، ومكّنته الجملة النثرية، وأساليب السرد القائم على توليد الأفعال، من تجسيم هذه الحركة والتوسع في وصفها. ومكنته كذلك من الوصول إلى الغاية المنشودة، وهي الإحاطة بوصف عالم القينة الشعوري"[1].

وانتهى إلى أنه على الرغم من أن الوصف والتصوير كانا قائمين في الشعر إلا أن الجاحظ جعل منهما وسيلتي تعبير في النثر ومكونين من مكونات الرسالة "غير أنه لم يعتمد في لغته التصويرية العبارة الفنية الشعرية بل استخدم أساليب جديدة تناسب بناء النص النثري"[2].

لقد قاده هذا الوعي القائم على اختلاف أساليب الأنواع إلى قراءة الرسائل الأدبية في التراث العربي. يقول محددا صلة الرسائل بالأجناس النثرية بنيويا ووظيفيا: "إذا اعتبرنا النثر كله خطابا أدبيا واحدا أو جنسا جامعا لأنواع مختلفة فإنه ينبغي أن نحدد منزلة الرسائل من بنية هذا الخطاب أو من أنواعه وأن نبرز وظائفها داخل هذا الخطاب. ولكننا إذا اعتبرنا كل جنس من أجناس النثر خطابا مستقلا في مظاهره اللفظية والتركيبية والدلالية فإنه ينبغي أن نحدد مميزات خطاب الرسائل وصلته بسائر خطابات النثر العربي"[3].

---

(1) نفسه، ص.31-32 .

(2) نفسه، ص.39.

(3) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، مشروع قراءة شعرية، دار الفارابي بيروت، الطبعة الثانية، 2007، ص.11.

وفي إطار أسلوبية الأجناس، قرأ جنسا أدبيا من أجناس الأدب العربي هو المفاخرة في نثر الجاحظ، حيث يرى أنها صنفان: "صنف ذو صوت واحد، أي إن الكاتب يقتصر فيه على ذكر فضائل طرف من الأطراف المتفاخرة (فخر السودان على البيضان)، وصنف "حواري" فيه ذكر لفضائل الطرفين، في صيغة نقيضية. والصنفان يرجعان إلى بنية واحدة، وهي بنية حوارية. لكن الصنف الأول يتضمن نصا منجزا وآخر ممكنا، في حين يتضمن الصنف الثاني نصين منجزين"[1].

ويعتقد الباحث "أن الشاهد الأدبي عنصر تكويني" في المفاخرة، ويعد مدخلا لقراءتها بوصفها جنسا أدبيا مركبا، وأن توظيفه فيها هو الذي يحدد "طبيعة الكتابة في هذا الجنس الأدبي". كما أن "الكتابة بالشاهد الأدبي، وخاصة في الرسائل الحوارية تحدد صفة النص التكوينية وخصائصه البنيوية. فهو نص ينمو ويغزر بهذا التكافؤ المتواصل بين الشواهد"[2].

وعلى الرغم من أن هذه القراءة تسترشد بمفهوم أسلوبية الجنس إلا أنها في النهاية تؤمن بأنه ليس "للجنس الأدبي سلطة مطلقة على نصوص الجاحظ. ولئن ورث المفاخرة عن خلفه، فإنه طبعها بطابعه المتميز وسخَّر هيكلها العام لإجراء عملية الكتابة كما تصور. بل وإن القوانين التي تتحكم في فن المفاخرة هي التي ساعدته على ذلك، وخاصة قانون القول في مدح الشيء وضده. فقد قام التكافؤ بين الشواهد أو الحجج مدخلا إلى الكتابة في حدود النص الجامع.

كما أن الرسائل، وهي جنس متميز في الأدب العربي لا تمثل في الخطاب الجاحظي سوى فروع متفرعة عن كتاب الأدب. فالبغال رسالة من كتاب الأدب، والتربيع والتدوير صورة لبنية النص الموسوعي الواضحة خصائصه في الحيوان. أفلا يجوز لنا بعد هذا أن نقول إن الجنس الحقيقي عند الجاحظ هو الأدب"[3]؟

---

(1) صالح بن رمضان، صناعة الكتابة عند الجاحظ، الشاهد الأدبي في المفاخرة، أعمال الندوة عن "صناعة المعنى وتأويل النص"، سلسلة الندوات، مجلد 8، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، 1992. ص.278.

(2) صالح بن رمضان، صناعة الكتابة عند الجاحظ، الشاهد الأدبي في المفاخرة، مرجع مذكور، ص.279.

(3) نفسه، ص.281-282.

3- أسلوبية الانزياح

يوضح أحمد بن محمد بن امبيريك منهجه في مقدمة كتابه[1] قائلا: "وإنما نقصد إلى دراسة مادة الكتاب اللغوية وخصائصه الأسلوبية، ثم استنطاق نتائج هذه الدراسة لاستنباط صورة البخيل الفنية. والعملية الأولى من اختصاص الأسلوبي، وعندها يتوقف دوره، والعملية الثانية من اختصاص ناقد الأدب، وبها يبدأ عمله"[2]. هكذا يصرح الباحث بأن منهجه يجمع بين الأسلوبية والنقد الأدبي جاعلا من تحليل الأسلوب مدخلا للتحليل النقدي؛ فصورة البخيل التي تعني الناقد تفيد من أحد الوجوه الكيفية الأسلوبية التي نسج بها النص الأدبي النموذج البشري؛ أي إن الأمر يتعلق بالصورة الفنية وليس بالصورة المرجعية، أو بمعنى آخر، يتعلق الأمر بالمقاربة الجمالية للشخصية السردية وليس بالمقاربة "الخارجية". يقول محمد مشبال: "تدل "صورة البخيل الفنية" في نهاية التحليل، على مجموع أفكار البخيل ومبادئه واعتقاداته؛ إنها: مفهوم عام غير مرتبط بالتكوين الفني للنص. لم يتخلص الباحث من سيطرة موضوع البخل على منهج تحليله، بدل "الصورة" بمفهومها الجمالي والبلاغي"[3]. فمحمد امبيريك يبني مقاربته على "اللفظ وناحيته المعجمية". وإن لم تقتصر هذه المقاربة على النظر إلى الأسلوب بل نظرت إلى بنيته المشكلة من نوعين خطابيين: السرد والحجاج، وإن أدرك تداخلهما. وقد وضح محمد مشبال ذلك قائلا: "لا تنتمي النصوص المعتمدة في التحليل إلى نوع أدبي واحد؛ فمادة التحليل مستقاة تارة من رسائل البخلاء وأقوالهم وتارة أخرى – وإن كانت قليلة– من نوادر الأفعال أو النوادر السردية؛ وهو ما يفيد أن امبيريك غير معني ببلاغة السرد أو بلاغة النادرة، بل غايته البلاغة العامة أو بلاغة الخطاب، لأجل ذلك كانت الرسائل والأقوال المادة الأقرب إلى طبيعة منهج الدراسة"[4]. غير أن تحليل امبيريك الأسلوبي لم يراع هذا الاختلاف النوعي في خطاب البخلاء. لقد تعامل مع أسلوب النص

---

(1) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دارالشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد والدار التونسية للنشر، سنة 1986.

(2) 3أحمد بن محمد بن امبيريك، مرجع مذكور، ص. 9-10.

(3) محمد مشبال، بلاغة النادرة، مرجع مذكور، ص.20.

(4) محمد مشبال، بلاغة النادرة، مرجع مذكور، ص.20.

بصرف النظر عن طبيعته النوعية، مقدما لنا مقاربة بلاغية تعنى بوصف الوجوه والأبواب، منطلقا من مبادئ أسلوبية كمبدأي الاختيار والانزياح. بناء على ذلك كانت دراسته للتشبيه والاستعارة والمقابلة والاختيار اللفظي ولأسماء الأعلام. ومن مزايا هذه الدراسة الأسلوبية أن صاحبها لم يحصر نفسه في الصور المنزاحة بل استوعب جميع الاختيارات الأسلوبية التي وقع عليها الجاحظ بحيث صار التعبير الحقيقي، أو ما يمكن تسميته بالمباشرة، سمة أسلوبية.

ومن الخصائص الأسلوبية التي وقف عليها في نص البخلاء ما أسماه "نزعة اللفظ إلى الحقيقة" ويقصد بها مناسبة الدال للمدلول، بحيث يكون مقصورا عليه "لا مقصرا عنه ولا فاضلا" فيأتي التعبير دقيقا وواضحا وأمينا وشاملا حتى إن المتلقي يتبين المشهد بدقائقه وجزئياته. يقول الباحث عن هذه النزعة إلى الحقيقة بأنها "كادت تختص بتصوير محيط البخيل الخارجي بدقائقه وجزئياته"[1]. ومن السمات الأخرى التي وقف عليها امبيريك "نزعة اللفظ إلى المجاز"، وهي نزعة اختصت بتصوير النواحي النفسية والفكرية للبخيل الذي يعيش في عذاب وهو يراقب ضياع رزقه. إن هذه النزعة المجازية في نص الكتاب أو العدول عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي بواسطة الاستعارات لم تكن نزعة مسرفة ولم يكن عدولا قويا، فقد ظلت صور الجاحظ قريبة إلى الحقيقة[2].

ومن الخصائص الأسلوبية الأخرى التي عني بها الباحث صور التقابل، حيث يرى أن السياق النصي لكتاب البخلاء الذي يقوم على التناظر والتقابل بين البخل والكرم، استدعى استخدام إمكانات التقابل. كما أن الجاحظ "بنى فلسفته في الحياة على التقابل والتضاد. فالشيء لا يتحدد إلاَّ بضده. والله خلق الكون على المزاوجة بين الخير والشر"[3].

إن أسلوب المقابلة كما هو واضح في كتاب البخلاء يقوم على "التعارض" و"التوتر" و"التعايش" و"التآلف" بين شيئين متغايرين وأحيانا "متنافرين"، كما يتجلى ذلك في شخصية البخيل الذي تنطوي شخصيته على صفات تتسم بالتقابل والتضاد والتنافر كالقبح والحسن،

---

(1) أحمد بن محمد بن امبيريك، مرجع مذكور، ص.52.

(2) .51.أحمد بن محمد بن امبيريك، مرجع مذكور، ص .

(3) نفسه، ص. 193.

والخير والشر، والفضيلة والرذيلة. ومع ذلك، فإن التعايش الموجود بين هذه المقابلات يجعل المرء لا يحس بالتعارض أو التناقض أوالتوتر في شخصية البخيل التي تجمع بين المتناقضات[1].

وقد أشار الباحث إلى أغراض التقابل. ويمكن حصر أهمها في: التأكيد أو التهويل أو التحذير.

1. التأكيد: تعبر المقابلة عن تأكيد المعنى أو تكراره أو ترسيخه في ذهن المتلقي وعن رغبة البخيل في تبليغ كلامه بصورة واضحة بليغة.
2. التهويل: يظهر ذلك حينما ينزع البخيل إلى الاستيلاء على عقل المتلقي والتأثير فيه عن طريق التضخيم والتهويل وقدرته على استخدام الطاقة اللغوية للكلمة.
3. التحذير: منشأ هذا التحذير ما يعانيه البخيل من خوف على زوال ماله وتغير أحواله المادية مما يدفعه إلى تحذير من يعرف من شبح الفقر بالمقابلة بين الغنى والفقر[2].

وقد عمد الباحث إلى وصف أشكال التقابل ووظائفها في النص متوخيا من ذلك إظهار فعالية هذا الأسلوب في رسم صورة البخيل.

---

(1) نفسه، ص.94.

(2) نفسه ، ص.93 .

الفصل السابع

القراءة الحجاجية

الفصل السابع

القراءة الحجاجية

لقد صدرت القراءات الحجاجية لنثر الجاحظ عن أفق انتظار شهد انحسار المنهج اللساني البنيوي من الدراسات الأدبية في النقدين الغربي والعربي، وانفتاح نظريات النص الحديثة على النموذج التداولي وتجديد البلاغة القديمة، ومحاولة إخراجها من النفق الذي أدخلت فيه طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، عندما تحوَّلت إلى بلاغة الأسلوب الجميل بدل أن تكون بلاغة للخطاب؛ أي إن هذه القراءات استفادت من صعود المكونين الحجاجي والتداولي في نظريات النص الحديثة، بعد أن أقصيا من المنهج البنيوي في اللسانيات والبلاغة والنقد الأدبي. فلا شك أن ظهور نظريات الحجاج في الدراسات اللغوية الحديثة بالاستناد إلى الاجتهادات المهمة التي دشنها أعلام كبار أمثال شايم بيرلمان وميشيل ماير وديكرو، وشيوعها في الدراسات البلاغية عند أوليفيي ريبول وكبيدي فاركا وميشيل آدم، خلقت معيارا جديدا في أفق توقع القراء العرب المعاصرين الذين ينظرون إلى مطلق النصوص، ومنها النصوص الأدبية من منظور وظيفي؛ وهكذا تم استعادة البعد البياني الذي ركز عليه القراء القدامى في نظرتهم لأدب الجاحظ، ولكن بعد أن طوروه وصقلوه في إطار نظري جديد اتسم بانتعاش نظريات الحجاج.

إن البلاغة الحجاجية كما حددها أرسطو تنقسم إلى ثلاثة أنواع من الحجج بالمعنى العام الذي يعني وسائل الإقناع والتأثير؛ فالإيطوس L'ethos والباطوس Pathos يعنيان الحقل الانفعالي أما اللوغوس Le logos فيعني الحجج المرتبطة بالنص.

فالإيطوس هو مجموعة من الصفات التي يتحلى بها الخطيب لأجل كسب ثقة المستمع أو المتلقي أو المخاطب، لأنه مهما تكن حجج الخطيب منطقية، فإنها تبقى عديمة

الفائدة إذا لم تتحقق هذه الثقة[1]. إن الإيطوس-هنا- ليس ذلك الطابع الأخلاقي الذي يجب أن يتسم به الخطيب، وإنما هو الطابع النفسي للجماهير المتنوعة التي يجب على الخطيب أن يتكيف معها[2]. أما الباطوس فهو مجموعة من العواطف والأهواء والانفعالات التي يجب أن يبثها الخطيب في مستمعيه بواسطة خطابه. إنه إذن بحاجة إلى علم النفس الذي خصص له أرسطو جزءا مهما من كتابه الثاني تناول الدراسة النفسية لمختلف الانفعالات كالغضب والخوف والشفقة والرحمة الخ... ولمختلف طبائع وخصال المستمعين حسب سنهم ووضعهم الاجتماعي[3]. وإذا كان الإيطوس يتعلق بالخطيب، والباطوس يتعلق بالمستمع، فإن اللوغوس يتعلق بالحجاج -في حد ذاته- الموجود في الخطاب[4].

وفي السياق نفسه يبين بيرلمان أن الحجاج يفضي إلى التركيز على جمهور المتلقين. وعلى هذا النحو، فإن أي حجة يلزم أن ترتبط بالسامع أو المتلقي لأجل التأثير فيه؛ ويتكون الجمهور من أعضاء وأفراد لا يتوفرون بالضرورة على نفس طرق النظر أو القول؛ فهم لا يتقاسمون نفس الأفكار والقيم، ولهم وجهات نظر مختلفة ومتعارضة. إن بيرلمان يعطي أهمية كبيرة للتمييز بين الخطاب الذي يهدف إلى التأثير في الجمهور الخاص (Auditoire particulier)، والخطاب الذي يسعى إلى إقناع الجمهور الكوني (Auditoire universel)[5].

يعرف بيرلمان جمهور المتلقين بكونه مجموعة من الناس الذين يستطيع الخطيب أن يؤثر فيهم بواسطة حججه، ثم يقسمه قسمين: جمهور خاص، وجمهور كوني؛ فالجمهور الخاص هو تلك المجموعة التي تخضع لتأثير الخطيب بصفة خاصة، سواء أتحقق لها الحضور المادي الجسدي أولم يتحقق؛ أي إنها قد تكون حاضرة أو غائبة لحظة إنجاز الكلام. أما

---

(1) Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique,Théorie et pratique , Puf, 1°édition,1991 , p .59.

(2) Idem , p.60.

(3) Idem , p.60.

(4) Idem, p.60.

(5) Après Perelman , Quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques ? L'argumentation dans les sciences du langage , textes réunis et présentés par Roseline Koren et Ruth Amossy, l'Harmattan France, 2002. p.163.

الجمهور الكوني فهو أيُّ مجموعة إنسانية تتسم بالذكاء والكفاءة والتفكير العقلي السليم، وتكون قادرة على تحليل المعلومات لأجل الوصول إلى نتيجة حول موضوع معين[1].

وبناء على ذلك، ينبغي خلق حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، ومن أجل التسليم برأي آخر بعيدا عن الاعتباطية واللامعقول اللذين يطبعان الجدل. ومعنى ذلك كله أن الحجاج ينبغي أن يكون مخالفا للعنف في كل مظاهره"[2]. ويؤكد محمد الولي هذه الفكرة قائلا: "إن الحجاج لا يكون فعَّالا إلا بالمعرفة العميقة لطبائع المخاطب القارة والثابتة، أي ما ينزع إليه هذا المخاطب نزوعا طبيعيا.... [3]. ولهذا تجدنا في التواصل اليومي، نسعى إلى التأثير على الأشخاص بالاستناد إلى أهوائهم وطبائعهم. وإن الجهل بهذه الطبائع يمكن أن يؤدي إلى نتائج وخيمة من الناحية الحجاجية"[4].

ويرى أوليفيي ريبول أن الحجج تقدم لجمهور معين مخصوص؛ فقد يكون فردا أو مجموعة من الأفراد أو جمهورا شاسعا يطلق عليه المستمع أو المتلقي، وقد يكون جمهورا كونيا، وهو المصطلح نفسه الذي يمكن إطلاقه على عموم القراء. وتجدر الإشارة –كما يوضح ذلك أوليفيي روبول- إلى أنه يجب الأخذ بعين الاعتبار كفاءة المستمع، ومعتقداته، وأفكاره، ثم عواطفه وانفعالاته. وبعبارة أخرى، يجب أن ننظر إلى وجهة نظر المستمع أو المتلقي[5].

وقد لاحظ الباحث أن الحديث عن الجمهور الكوني ليس في واقع الأمر إلا حيلة بلاغية. بيد أنه يرى أن لهذا الجمهور وظيفة أكثر نبلا تتمثل في "المثالية في الحجة"؛ فالخطيب يدرك أنه يتوجه إلى جمهور خاص، ولكنه يحمل إليه خطابا يسعى إلى تجاوزه، بل يتوجه أبعد

---

(1) Idem, p. 163-164.

(2) أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، ج2، تونس، كلية الآداب منوبة، ص.298.

(3) محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية، 2005، ص.35.

(4) نفسه، ص.55.

(5) Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique,Théorie et pratique ,référence citée, p.101.

مـن ذلـك إلى كـل المـستمعين أو المـتلقين المحـتملين، آخـذا بعـين الاعتبـار كـل انتظـاراتهم واعتراضاتهم. لكن الجمهور الكوني لا يمكن أن يعد فخا، بل يمكـن اعتبـاره مبـدأ للتجـاوز، ويمكن من خلاله أن نحكم على جودة الحجة[1].

أما ميشيل ماير فيقول: "يعرف الحجاج عـادة بكونـه جهـدا إقناعيـا إفحاميـا. ويعتـبر البعد الحجاجي بعدا جوهريا في اللغة لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه"[2].

وتعد المقاربة الحجاجية إحدى المقاربات التي تناولت أدب الجـاحظ وخطابـه النثـري بأنواعه المختلفة: النادرة، والخبر، والرسالة، والمناظرة. وهي تقوم علـى الإجابـة عـن سـؤال: كيف يؤثر الخطاب في المتلقي؟ وما هي الوسائل التي سخرها المتكلم لإحداث الأثر فيه؟

تُعنى المقاربة الحجاجية بوظيفية النص وبتواصله وارتباطه بالسياق. إنهـا غـير معنيـة بالنص من حيث هو تركيب أو بناء له اسـتقلاله الـذاتي ووجـوده الـداخلي. إن الـنص مـن منظور المقاربة الحجاجيـة هـو أثـر وفعـل؛ مـن هنـا يـسعى التحليـل البلاغـي الحجـاجي إلى استخراج وضبط الحجج والـصور الـتي تحمـل المتلقـي علـى الاقتنـاع، والإذعـان لأطروحـة النص، والانفعال، وإظهار المشاعر والعواطف، التي يتوخى إثارتها فيه قصد اتخـاذ موقـف أو سلوك عمليين.

وفي هذا السياق يقول محمد مشبال: "إن ما يطلق عليه اليوم البلاغـة الحجاجيـة لـيس مجالا يقترح علينا أدوات لتحليل النص الأدبي، ولكنه مجال لتحليل الوظيفة البلاغيـة والآثـار الفعلية لأي نص. ويعد تحليل النص الأدبي من هذا المنظور كشفا لتجذر البنيات البلاغيـة في الأدب... أي إنه تحليل يروم وضع النصوص الأدبية في نسق الخطاب التواصلي العملي"[3].

ويقدم الباحث بعض الفوائد التي يمكن جنيها من تطبيق التحليل البلاغي الحجـاجي على النص الأدبي:

---

(1) Idem , p.101-102.

(2) نقلا عن حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي:"عناصر استقصاء نظري"، مجلة عالم الفكـر، المجلـد30، العـدد 1، سبتمبر2001. ص.99.

(3) محمد مشبال، عن مفهوم "البلاغية"، "دراسة في العلاقة الإشكالية بين البلاغة والأدب"، مجلـة ثقافـات، العـدد: 19-20، 2007، ص.13.

1. التعامل مع النص الأدبي بوصفه ملتقى لتعدد الأنماط، فلا شك أن النص الأدبي لا يتحدد بالأنماط المهيمنة فقط، كالسردية في أنواع القص، والشعرية في أنواع الشعر، بل يتحدد بالأنماط الثانوية كالحجاج الذي لا يخلو منه نص أدبي.
2. إظهار أن النص الأدبي نص تواصلي لا يجوز تنزيهه عن الوظيفة الإيديولوجية.
3. إظهار أن النص الأدبي لا يتحدد في بنيته الداخلية فقط ولكنه يتحدد بعلاقاته بالمتلقي وبالسياق. وعلى الرغم من هذه المزايا التي كشف عنها الباحث في التحليل البلاغي الحجاجي إلا أنه لم يخف تحفظه من إجراء هذا النوع من التحليل على النصوص الأدبية، فهو يرى أن البلاغة الحجاجية "تتوخى إثبات تشابه النص الأدبي بغيره من أنماط النصوص ومن أنساق التواصل، ولا تتوخى إثبات الخصوصية الجمالية؛ أي إن ما يهمها هو إثبات أهمية السياق في تفسير النصوص وتحديد بناء النص من زاوية تأثيره الفعَّال في المتلقي. ومن الواضح أن هذا النوع من التواصل الوظيفي التواصلي لا ينطوي على أي غاية جمالية لأنه ينظر إلى النص في سياق مقصدية عملية وفي ارتباطه بسياق محسوس"[1]. لكن الباحث على الرغم من تحفظه في دعوته إلى استخدام البلاغة الحجاجية في تحليل النص الأدبي إلا أنه في مواضع مختلفة من كتاباته كان يلح على ضرورة الاستفادة من مبادئ وتقنيات البلاغة الحجاجية في مقاربة النصوص الأدبية القديمة على نحو خاص بالنظر على ما يقوم عليه الأدب الكلاسي من مقومات خطابية؛ فهو أدب مقامي بامتياز.

ونجد أن عديدا من البلاغيين منذ أرسطو حتى العصر الحديث لا يخرجون عن خطوات تحليل الخطاب البلاغي الحجاجي الآتية :

1. الإيجاد؛ أي بحث الخطيب عن جميع الحجج ووسائل الإقناع الأخرى المتعلقة بموضوع خطابه، والتمهيد له بالمدخل أو الافتتاح، والسرد أو العرض.

---

(1) محمد مشبال، عن مفهوم "البلاغية، "دراسة في العلاقة الإشكالية بين البلاغة والأدب"، مرجع مذكور، ص.14.

2. الترتيب؛ أي ترتيب الحجج الذي ينتج عنه التنظيم الداخلي للخطاب ؛ أي ما يصطلح عليه ب: "التصميم".
3. الأسلوب؛ أي التحرير الكتابي لموضوع الخطاب.
4. الفعل، أي النطق الفعلي للخطاب مع ما يصاحبه من تغيير للنبرات الصوتية، ومن حركات، وأفعال.كما يمكن إضافة "الذّاكرة" لهذه العناصر حسب أوليفيي روبول[1].

أما محمد الولي فيعرف الإيجاد بكونه: "إعداد كل الوسائل الحجاجية التي يمكن التوسل بها لأجل حصول الإقناع... وهذه الوسائل منها ما هو عقلي ومنها ما هو عاطفي، تصب كلها في اتجاه التمكن من إقناع القاضي أو من يحل محله"[2].

ويرى الباحث أنه يمكن "تمييز أربع مراحل في الخطابة: الافتتاح، والسرد، والحجاج، والاختتام"[3]. والأمر نفسه نجده عند أوليفيي روبول الذي يؤكد إلزامية هذه المراحل في الخطاب الحجاجي؛ فالمحامي الذي يعد مرافعته، والطالب الذي يهيئ عرضا، ورجل الإشهار الذي يستعد لحملته الإشهارية، يلزمهم جميعا اتباع المراحل الأربع وهي:

1. فهم الموضوع وجمع كل الحجج التي يمكن الاستناد إليها.
2. ترتيب عناصر الموضوع (الترتيب).
3. ترتيب الخطاب في حدود الممكن مع مراعاة أن يكون مكتوبا وليس شفويا؛ أي الأسلوب.
4. الانتقال إلى ملفوظ الخطاب؛ أي الفعل الإجرائي[4].

---

(1) Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique,Théorie et pratique , référence citée. P.55-56.

(2) محمد الولي، مرجع مذكور، ص.31.

(3) نفسه، ص.57.

(4) Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique,Théorie et pratique , référence citée, p.56.

1- المكون الحجاجي: مظاهره وآلياته في نثر الجاحظ

في قراءة مبكرة أشار حسن السندوبي إلى أن أدب الجاحظ يتسم بالطاقة الحجاجية: "إن ما أوتيه من قوة الحجة، وما اختص به من براعة البيان، وعزة البرهان، وشدة اللَّسَن، كفيل برد عادية العادي وسطوة المتهجم[1]. وكل هذه الصفات التي يتحلَّى بها الجاحظ كانت كافية لإفحام الخصوم بفضل ما أوتي من قدرة على الإقناع والرَّدِّ على الأفكار المخالفة لأفكاره وتفنيدها بفطنته وبراعته في البيان[2]. وقد تفطَّن السندوبي إلى أن الجاحظ "أقام سوق الجدل بين الأشياء والحالات المتعارضة، وابتدع من المعاني ما لا يُظن أن يَحتمل إلا المعنى الواحد، فقد قالوا إنه صنع رسالة في "مفاخرة المسك والرَّماد"، وأنت تسائل نفسك: ماذا يكون في الرَّمَاد من معاني الافتخار، حتى يدلَّ بها على المسك، وينافره ببيناتها وشواهدها"[3].

ووقف شوقي ضيف على هذا المكون عندما أشار إلى أن الجاحظ كان يعنى بآرائه وأدلته وبراهينه ومقدماته متأثرا بمخزونه المعرفي في المنطق والفلسفة والمعرفة بالجدل والحوار اللذين كانا شائعين في بيئة المعتزلة؛ فقد بيَّن أن من بين السمات التي يقوم عليها أدب الجاحظ، سمة أطلق عليها لفظ "التلوين العقلي"، ويعني به المكون الحجاجي الذي يرتكز على استعمال أساليب الجدل والاستدلال والقياس وكل ما يدل على النزعة العقلية في أسلوبه[4].

أما إلياس فرح فيرى أن عوامل عديدة أسهمت في تكوين فكر الجاحظ وساعدت على نماء الحجاج في عصره، منها حركة الترجمة للآثار الفكرية للحضارة الإغريقية والفارسية والهندية، والتفاعل الحضاري والفكري مع كل هذه الحضارات. والجدير بالذكر أن الجاحظ كان صاحب منهج وطريقة علمية إضافة إلى معرفته الشاملة العميقة بعلوم عصره وإلمامه الواسع بفنِّ المناظرة، ودعوته الى الحوار بين الأفكار والثقافات والعقول، وسعيه إلى نبذ

---

(1) حسن السندوبي، أدب الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 200.

(2) نفسه.

(3) حسن السندوبي، أدب الجاحظ، مرجع مذكور .

(4) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، مرجع مذكور، ص.161-177.

الانغلاق والتعصب بوصفهما من عوامل تعطيل الحوار وتجميد المعرفة. وكانت دعوته إلى خلق حوار بناء يرتكز على الموضوعية التي تقوم على حرية التفكير؛ هذه الحرية هي التي تفسح المجال أمام الرأي الآخر لكي يعبر عن نفسه دون خوف أو تردد.

ويشير الباحث إلى أن تجربة الجاحظ اعتمدت على القراءة والملاحظة والاتصال المباشر بمختلف الطبقات الاجتماعية والمستويات الفكرية، وهو مما أسهم في بلورة منهجه الفكري وجعله متسما بالحيوية، وأسهم في اندماجه بصفة شاملة في قلب الصراعات الفكرية لمجتمعه الذي كان في طور الانتقال من مرحلة التمركز حول الذات إلى طور الحوار الحضاري مع العالم، وإرساء دعائم الشخصية الحضارية العربية وبنائها من جديد[1].

ووصل سيد حامد النساج إلى اكتشاف القوة الحجاجية في أدب الجاحظ، مستشهدا بكتاب (البخلاء) الذي بيَّن فيه دفاع الأشحاء عن بخلهم بالحجة التي يحاولون بها إقناع الآخرين لتبرير سلوكهم الذي يناقض السلوك الطبيعي في المجتمع، كما يظهر ذلك في قصة أبي سعيد المدائني الذي كان يعد إماما للبخل في البصرة، وكان ممَّن يتعاملون بالربا. لقد رد على أحمد المكِّي بالحجج الدامغة التي حاول بواسطتها الدفاع عن بخله، بعد أن سأله المكِّي، حين عاين اتساخ قميصه عن سبب عدم اهتمامه بمظهره، والعناية بنظافة ثيابه التي يبدو من مظهرها الخارجي أنه لم يغسلها منذ مدة طويلة؛ فجاء على لسان المدائني ما يؤكد قدرة الجاحظ على التوليد والتخريج وتقديم الأسباب والعلل واستخلاص النتائج. لقد قدم أبو سعيد المدائني الحجة تلو الحجة، والتبرير تلو التبرير، محتجا لمذهبه في البخل أو في الاقتصاد والنفقة[2].

---

(1) إلياس فرح، الصراع الفكري عند الجاحظ، الموسوعة الصغيرة،101، منشورات دار الجاحظ، بغداد،1981، من ص 5 إلى ص 31.

(2) سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، مرجع مذكور، ص.111-114.

2- النثر السردي والحجاج

نظر قراء الجاحظ إلى نصوصه السردية بوصفها في ذاتها حجة، كما نظروا إليها بوصفها نسيجا من الحجج. ويمكن التعبير عن وصف النص السردي بأنه حجة بمصطلح "التمثيل الحكائي".

أ- تقاطع التخييل والتداول

من القراءات التي تناولت النص السردي عند الجاحظ باعتباره خطابا حجاجيا لا يخلو من الوظيفة الأدبية، قراءة محمد النويري (البلاغة وثقافة الفحولة، دراسة في كتاب العصا للجاحظ[1])، وقراءة محمد مشبال (البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ[2])، وقراءات أخرى.

أورد محمد النويري حكاية اعتمدها الجاحظ في إبراز مناقب العصا وهي حكاية رحلة "الشرقي" مع "فتى تغلبي" من مدينة الموصل إلى الرقة، وكان هذا الفتى التغلبي يحمل عصا لا يفارقها أبدا ويلازمها مدة طويلة، وهو ممَّا جعل رفيقه "الشرقي" يبدي تبرُّمه منها حتى كاد من شدة الغيظ أن يرمي بها في بعض الأودية، وبلغ منه الغيظ من العصا مبلغا شديدا، فلم يجد بدا من مصارحة صاحبه. فعمل الفتى التغلبي على إقناعه بفائدتها مستندا في ذلك إلى الثقافة الدينية التي تجمعهما، غير أن كلَّ ذلك لم يزد "الشرقي" إلا استخفافا بأمر العصا واحتقاره لها. بيد أنه بدأ تدريجيا، وعلى امتداد الرحلة، يكتشف مزايا العصا وما خفي له من مناقبها. وهكذا انتقل "الشرقي" من الاستخفاف إلى الغبط، فأخذ يعدد خصالها من الواحدة إلى الثانية حتى السابعة[3].

ويذكر الباحث أنَّ "الشرقي" اقتنع بفضل العصا ومنافعها بعد أن اكتشف خصالها حين لاحظ أن الفتى يستعين بها في حث حماره على السير عندما لا ينقاد إلى ذلك، فخفَّت الرحلة على الفتى، وثقلت عليه. كما أن الفتى التغلبي كان يتوكأ عليها في مشيه أو يدافع بها

---

(1) منشورات كلية الآداب منوبة، 2003

(2) مرجع مذكور، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان.

(3) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور، ص. 51.

عن نفسه و يحتمي بها من المخاطر التي تحدق به، كما وقع لهما في اليوم الثالث من الرحلة حيث اعترضتهما حية ففرَّ الشرقي خاذلا صاحبه، ولم يجد الفتى سوى عصاه نصيرا له، فكانت نعم النَّصير، ونعم الملاذ حين يجد المرء نفسه في وضع لا سبيل للخلاص منه وهو يواجه هجوما طارئا غير منتظر[1]؛ ومن الفوائد المتعددة للعصا وأفضالها الكثيرة أنها تعد وسيلة من وسائل الصيد وتوفير الرزق، ووسيلة من وسائل إيقاد النار وإعداد الصيد للأكل، وهي وسيلة لتنظيف المكان من الأوساخ والنفايات؛ فالعصا تحقق لحاملها الشعور بالأمن، والتَّغلُّب على الخوف، وتحقيق السلامة، وضمان العافية، وهي حصن من لا حصن له، وعدة الخائف الفرد الذي خذله رفقاؤه.

وإضافة إلى مزايا العصا المذكورة، نجد مزية أخرى للعصا ونعمة من نعم الله تعالى وهي: النار؛ فهي أم حاجات الإنسان، لا يمكنه أن يعيش بدونها، لهذا دافع الجاحظ عن العصا لإبراز منافعها والاحتجاج لها في آيتين كريمتين هما قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلشَّجَرِ ٱلْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَآ أَنتُم مِّنْهُ تُوقِدُونَ﴾، وقوله تعالى: ﴿أَفَرَءَيْتُمُ ٱلنَّارَ ٱلَّتِى تُورُونَ ۝٧١ ءَأَنتُمْ أَنشَأْتُمْ شَجَرَتَهَآ أَمْ نَحْنُ ٱلْمُنشِـُٔونَ ۝٧٢ نَحْنُ جَعَلْنَـٰهَا تَذْكِرَةً وَمَتَـٰعًا لِّلْمُقْوِينَ﴾[2].

وإذا كانت الحكاية التي ذكرناها قد كشفت لنا مزايا العصا ومناقبها، فإن الخبر الذي يليها توخَّى منه الجاحظ، عن طريق الملحة، إثبات فضل العصا ومنافعها ومزاياها، وتوظيف هذا الخبر بوصفه سندا إقناعيا يساعده على إظهار ما فيها من وجوه المنافع؛ فالخبرالذي أورده الجاحظ يتعلق بـ"غنية الأعرابية" التي اغتنت وحسنت أحوالها المادية بفضل الديات التي أخذتها عن الأضرار التي أصابت ابنها؛ فحصلت على دية أنفه فأذنه ثم شفته. وكان ابنها سيئ السلوك، ذا خصال قبيحة تتجلَّى في الشراسة والرغبة في الاعتداء على الأطفال

---

(1) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور، ص. 54.

(2) نفسه، ص 57. الآية الأولى يس/ 80. والآية الثانية الواقعة/ 71.

الآخرين، على الرغم من ضعف بنيته الجسدية. لقد انطوى سوء سلوك الابن على خير وفير غنمت منه الأم من خسارة ابنها بعض أعضاء وجهه. "فلما رأت ما صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها حسن رأيها فيه فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها:

أَحْلِفُ بِالْمَرْوَةِ يَوْماً وَالصَّفَا أَنَّكَ خَيْرٌ مِنْ تَفَارِيقِ الْعَصَا

لقد جاء هذا الخبر في سياق تفسير الجاحظ عبارة "تفاريق العصا" التي ذكرتها "غنيَّة الأعرابية" في مدح ابنها لأنه كان طالع سعد ويمن وبركة عليها"[1].

ما المقصود ب "تفاريق العصا"؟ ولماذ أشارت "غنية الأعرابية" إلى جوارح ابنها الذي فقد أطرافا من وجهه وأقسمت أنه خير من تفاريقها؟ إن قولها يتضمن اعترافا بما في تفاريق العصا من وجوه الخير جعلها تفاضل بينها وبين أعضاء ابنها المبتورة، إلا أنها أكَّدت بواسطة القسم أن ما جنته من منافع وخيرات ومال هو خير من منافع العصا عند تفريقها. وهكذا تتضح الوظيفة الحجاجية لهذا الخبر في الإقناع بمنافع العصا، والتذكير بفضلها، والتنويه بمزاياها[2].

لقد قرأ محمد النويري باب العصا في كتاب البيان والتبيين بوصفه نصا حجاجيا أدبيا، أو أدبيا حجاجيا[3]. فعلى الرغم من أن الباحث في مقاربته لهذا النص كان يتوخى إبراز طاقته الحجاجية، إلا أنه واجه خطابا تخييليا دعاه إلى تأويل جملة من الاستعارات والكنايات والرموز التي انطوى عليها النص، وجعلت منه نصا أدبيا. لقد توخى الباحث في المقام الأول إبراز الخطاب الحجاجي في نص الجاحظ، وذلك من خلال كشفه عن أطروحته، أو رسالته المتمثلة في أن العرب نبغوا في البلاغة التي اقترنت عندهم بالشجاعة والفروسية بخلاف ما يدعيه الفرس، لأجل ذلك دافع الجاحظ عن استخدام العصا؛ إذ يمكن النظر إلى

(1) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور، ص 63-64.

(2) نفسه، ص.67.

(3) نفسه، ص.142.

هذا النص بوصفه خطابيا دفاعيا: "ولقد كنا معنيين بالبحث في الكيفية التي سلكها الجاحظ في الدفاع عن العصا باعتبارها المنفذ الذي ولجته الشعوبية للغض من بلاغة العرب وحطتهم عن درجات الفضل التي انتسبوا إليها واحتكموا، ليبرز عمق الوشائج بين البلاغة والعصا في الثقافة العربية باعتبارها رمزا لمحل البلاغة من قيم السيادة التي كانت مقتبسة في مخيالهم من قيم الفحولة"[1]. غير أنه واجه –كما يقول محمد مشبال- في النص أشكالا تعبيرية "لا تنحصر وظيفتها في الاحتجاج لأهمية العصا وارتباطها بالبلاغة بل تتجاوزها إلى الوظيفة الجمالية والتأويلية"[2].

على هذا النحو، لجأت مقاربة النويري إلى التأويل والكشف عن دلالات العصا؛ وهي دلالات تنم على أن نص العصا خطاب جمالي يلتحم بالخطاب الحجاجي الدفاعي؛ أي إن مقاربة النويري زاوجت بين النزوع إلى الكشف عن رسالة النص والآليات الحجاجية، التي توسل بها الجاحظ لدحض أطروحة الخصم وإقناع المتلقي بها، ودفعه إلى التصديق بفحواها، وبين النزوع إلى تأويل النص وتخطي رسالته الصريحة، بإظهار البعد الرمزي للنص وغاياته الجمالية. لم يكتف الباحث إذن باستخراج رسالة النص، أو مقصديته التداولية وبنياته الحجاجية ونقد هذا الخطاب الحجاجي، الذي انزلق إلى المغالطات، بل تصدى كما يقول محمد مشبال إلى وضعيته الخِطابية المتميزة بتداخل الحجاج والتخييل.

لأجل ذلك، اتجهت معظم القراءات الحديثة إلى إعادة النظر في الأدب العربي القديم، شعرا ونثرا، مبرزة ما ينطوي عليه من بعد حجاجي. ولم يشذَّ قراء الجاحظ عن هذا الاتجاه، فلا تكاد تخلو قراءة حديثة في نصوص الجاحظ من توجهها نحو الكشف عن الخطاب الحجاجي في نثر الجاحظ والوقوف على التقنيات الحجاجية والأبعاد الوظيفية أو المقاصد التداولية لنوادره وأخباره ورسائله.

---

(1) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، دراسة في كتاب العصا للجاحظ، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 2003، ص.12.

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص. 142.

في كتاب (البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ) [1] الذي ذكرناه سابقا، يصدر محمد مشبال عن مبدإ يقر بأن هناك صيغتين للقراءة؛ صيغة تداولية حجاجية وصيغة أدبية تأويلية، حيث عمل في كتابه على إثبات أن النص السردي عند الجاحظ يحتمل هاتين الصيغتين؛ أي هناك نصوص تكتفي بالتلقي التداولي، وهناك نصوص يجوز تلقيها تداوليا وأدبيا معا. تمثل النصوص الأولى إجابات عن أسئلة محددة، وهذا النوع من النصوص يكتفي بتقديم المعرفة. إنها "شواهد توضح وتثبت بواسطة الأفكار التي يعرضها الجاحظ، وبذلك يمكن اختزال بلاغتها في كونها مجرد إجابات محددة وقريبة إلى فهم القارئ: كيف يموت الملذوغ بالفزع؟ وكيف يتذكر الكلب صاحبه؟ وكيف يتمكن الإنسان من قتل الذئب في الخلاء؟"[2].

هذا النوع من النصوص يكتفي -كما قلنا- بتقديم المعرفة أو بالتأثير في المتلقي وحمله على الفعل، بينما يتجاوز النوع الآخر هاتين الوظيفتين إلى تحقيق وظيفة تخييلية وتأويلية، عندما تنطوي هذه النصوص على علامات واستراتيجيات أسلوبية تستدعي مشاركة القارئ في إعادة بناء دلالاتها. ولما كان غرضنا هنا بيان القراءة الحجاجية التي فرضتها نصوص الجاحظ، فإننا سنقف على طبيعة القراءة التي قدمها الباحث لمجموعة من الأخبار في كتاب الحيوان حيث عمد إلى تأويل مقاصدها، وتحديد وظائفها وإظهار حججها، وذلك بوضعها في سياق تواصلي ملموس؛ هكذا يرى الباحث أن نصوص الجاحظ يمكن فهمها بوضعها في مقام تواصلي يتسم بقصد "الذم والتحقير والسخرية لإثارة انفعالات النفور والاستهجان عند المتلقي"[3].

فهذه الأخبار التي رواها الجاحظ في كتابه (الحيوان) تمثل خطابا حجاجيا تواصليا يتوخى منه السارد إنجاز فعل، وتوجهه إلى المتلقي للتأثير فيه.كما أن القراءة الحجاجية التي نهجها الباحث اقتضت منه بناء الوظيفة الحجاجية للنصوص على جملة من المسلمات والقيم

---

(1) مرجع مذكور.

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص.27-28.

(3) محمد مشبال، البلاغة والسرد ، ص.42.

أو الحجج المضمرة. يقول: "بنيت الوظيفة الحجاجية في بعض هذه النصوص على الأفكار والآراء والحكم العامة المسلم بها في سياق الثقافة العربية الإسلامية"[1]. لقد بنيت تلك الوظيفة على حجج صريحة من قبيل حجة السلطة المتمثلة في الاستشهاد بالآيات القرآنية. كما أنَّ الخبر، يعد في بنيته العامة، حجة سردية لحكمة ضمنية.

وتخلص القراءة الحجاجية إلى الكشف عن المقاصد التي ينطوي عليها الخطاب البلاغي التواصلي في هذه النصوص، مثل: ترسيخ القيم النبيلة في المجتمع كالوفاء، والشجاعة، والكرم، والعفة، والشرف، والتواضع؛ وهي قيم متفق عليها في عصر الجاحظ. في مقابل هذه القيم النبيلة سعى الجاحظ إلى ذم "الإساءة"، و"الجبن"، و"البخل"، و"التكلف"، و"البغاء".

ولحافظ الرقيق دراسة في نوادر البخلاء بعنوان (أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ[2])، وقد خصص الدارس الفصل الثاني من كتابه لدراسة الخطاب الحجاجي في نصوص هذا الجنس الأدبي، فهو يرى أن النادرة خطاب يقوم على الاستدلال وخلق الأفكار لحمل المخاطب على الاعتقاد في رأي أو مذهب ما[3]؛ أي إنها تحمل رسالة وتنطوي على أطروحة يراد منها التأثير في المخاطب تأثيرا عمليا بحيث يكون مطالبا بـ"القيام بأفعال جديدة أو تغيير أحكامه ومشاعره ومواقفه"[4]. هكذا يبدو أن أول خطوة في التحليل الحجاجي يخطوها حافظ الرقيق، هي تحديد رسالة النص أو أطروحته، ثم الانتقال بعد ذلك إلى تقصي أنواع الحجج وتقنياته؛ أي الوقوف على ما اصطلحت عليه البلاغة القديمة بمرحلة الإيجاد (invention) وهي أولى مراحل بناء الخطاب في التصور البلاغي الحجاجي. وبعد وقوفه على هذه المرحلة، انتقل إلى دراسة الأسلوب بالنظر إلى أن الصياغة الأسلوبية هي المرحلة التي يتشكل بها الخطاب الحجاجي لغويا عبر جملة من الصيغ البلاغية، التي اصطلح

---

(1) نفسه، ص.48.

(2) مرجع مذكور.

(3) نفسه، ص.70.

(4) نفسه، ص. 43.

عليها في البلاغة بالصور أو المحسنات، وقد تنتمي مظاهر الصياغة الأسلوبية حسب التصنيف البلاغي القديم إلى أبواب المعاني والبيان والبديع.

ولم يكن وقوفه على "مقاصد الحجاج" سوى تفصيل للخطوة الأولى التي خطاها في مقاربة الخطاب الحجاجي في نصوص النوادر؛ أي إن المقاصد ليست سوى رسالة النص أو أطروحته[1].

هكذا أظهرت قراءة حافظ الرقيق للخطاب الحجاجي في نوادر البخلاء التزامه بالتصور البلاغي الحجاجي للخطاب، الذي ينظر إليه بوصفه مجموعة من المراحل تنطلق من تحديد الأطروحة المراد تفصيلها، والحجج التي حشدها، والترتيب أو البناء الذي وضع عليه النص، والصياغة اللغوية التي تجسد بها. غير أن قراءة حافظ الرقيق لم تتخذ خطوات هذا المنهج لاستيعاب نوادر البخلاء، بقدر ما كانت تتخذ منها مجرد شواهد على نمط المقاربة المقترحة. ولأجل ذلك لم يسعفنا الباحث في إدراك وجه العلاقة بين عنوان (أدبية النادرة)، ونمط التحليل البلاغي الحجاجي، الذي أخضع له النوادر في الفصل الثاني من كتابه.

وحصر محمود المصفار[2] في دراسته لكتاب البخلاء، المقاربة الحجاجية في ما أسماه بالخطاب الحجاجي. ويقصد الرسائل والمناظرات التي شكلت جزءا مهما من كتاب (البخلاء)، بينما لم يقارب الجزء الآخر من هذا الكتاب، والمتمثل في النوادر، مقاربة حجاجية. يقول محمد مشبال: "لقد قسم الباحث خطاب (البخلاء) إلى صيغتين؛ صيغة الخطاب الحجاجي وصيغة الخطاب السردي. ينتمي إلى الخطاب الأول أقوال البخلاء وأحاديثهم وسجالاتهم ووصاياهم ومناظراتهم، بينما ينتمي إلى الخطاب الثاني أفعالهم وحيلهم وقصصهم ونوادرهم"[3]. والواقع أن هذا النهج الذي سلكه الباحث يعطي الانطباع أن الحجاج مقصور على الجزء الخاص بالرسائل دون الجزء المتعلق بالنوادر؛ وكأن السرد والحجاج لا يجتمعان في نص واحد. بينما تثبت قراءة كتاب (البخلاء) أن هذين الشكلين

---

(1) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، مرجع مذكور، ص.74-75.

(2) بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مقاربة سردية في الهزل، كلية الآداب بصفاقس، 1998.

(3) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.144.

التعبيريين وهذين النوعين من أنواع الخطاب يحضر فيهما الحجاج وإن بدرجات متفاوتة. هذا على الرغم من قوله عن كتاب (البخلاء) بأنه "-قد طوقه الجدل والحجاج في بدايته ونهايته- كأنما يبدو لنا كتاب جدل وحجاج بالأساس رغم اختلاف موضوعاته وتنوع أنماط كتاباته"[1].

يبدو أنه اعتمد مبدأ الهيمنة في مقاربته لنصوص كتاب البخلاء؛ فلما كان السرد مقوما مهيمنا في النوادر، فقد خصه بالدرس والتحليل دون الحجاج الذي كان يراه مقوما ألصق بطبيعة الرسائل والمناظرات والوصايا والخطب التي امتلأ بها كتاب البخلاء. يرى محمد مشبال أن الباحث كان واعيا بالمقاصد التداولية في "النص النثري (الحجاجي أو السردي) عند الجاحظ" على الرغم من اهتمامه بتحليل البنيات الجمالية لنوادر الجاحظ السردية. وقد لاحظ أن المقاصد التداولية في النوادر متعددة؛ منها ما يهدف إلى "نقد الأخلاق وإصلاح النفس وتهذيب السلوك"، ومنها ما يعد "استدلالات تمثيلية على فكرة نظرية أو أطروحة علمية"، ومنها ما هيمن "على مساحتها النصية الحجاج على السرد". غير أنه اهتم بالصيغة السردية، ووصف مكوناتها كالحدث، والزمان، والمكان، والشخصيات، وآليات المكون الهزلي في النوادر، التي يتسم بعضها بالتناص والتعدد الدلالي، مثل التناص الموجود في نادرة (مريم الصناع) مع سورة (مريم) في القرآن الكريم، وتأويل الخطاب اللغوي لاستجلاء الدلالة الخفية في نادرة (ليلى الناعطية)؛ المرأة المخلصة للمذهب الصوفي والمتشبثة به، والمنتمية إلى فرقة غلاة الشيعة[2].

وفي مقاربته الحجاجية لهذا النمط من الخطاب، قام باستخراج آليات الحجاج والوقوف على خصائص التعبير والمعاني الناجمة عن هذا الخطاب، وهو ما سنتبينه لاحقا.

وعلى الرغم من أن فيكتور شلحت لم ينطلق في قراءته (النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ) [3] من البلاغة الحجاجية بوصفها إطارا نظريا مباشرا أو محددا، إلا أنه كان يدرك أن

---

(1) محمود المصفار، مرجع مذكور، ص.21.

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.145.

(3) دار المشرق، بيروت، الطبعة الثانية، 1987.

تناول الأسلوب في نثر الجاحظ لا يمكن إلا في ضوء تصور ينظر إلى هذا النثر في سياق هيمنة خطاب بلاغي حجاجي، يسود في كثير من أنماط الخطاب الثقافي في عصره، مثل علم الكلام والمنطق؛ فقد كان الجاحظ متكلما معتزليا وقارئا للمنطق والفلسفة اليونانية، وهو الأمر الذي صبغ أسلوبه بصبغة حجاجية. فليس عنوان كتاب فيكتور شلحت "النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ" سوى إشارة إلى أن موضوع الكتاب هو البحث في الأسلوب بوصفه آلية حجاجية في نثر الجاحظ. يقول: "وقد استرعت هذه النزعة العقلية انتباهنا واستأثرت بإعجابنا، فجئنا بدورنا نبحثها في هذا المؤلَّف، نحاول أن نحللها ونتحرى أصولها ومصادرها ومقوماتها. إذ اقتصر الكتاب المتقدمون على الإشارة إلى ذلك إشارة إجمالية ولم يحللوا حدسهم ولم يبرروه بالشواهد"[1]. لأجل ذلك، أقام كتابه على تحليل أصول الأسلوب الحجاجي ومقوماته؛ أي إنه سعى إلى البحث عن الروافد الثقافية التي أسهمت في تشكيل النزعة الحجاجية لأسلوب الجاحظ، التي يراها نتيجة من نتائج التقاء الثقافات في حاضرات الدولة الإسلامية، التي تمثلت في انتقال الحضارة اليونانية إلى العرب، وفي حركة ترجمة كتب أرسطو، وانتقال المنطق إلى الأوساط الإسلامية[2]، كما يراها نتيجة من نتائج نشأة علم الكلام وشغف المعتزلة بالفلسفة ومكانة العقل عندهم، وما كان من آثار المتكلمين في الأدب والبلاغة.

وإذا كان البحث عن مصادر طغيان الأسلوب بمفهومه الحجاجي في نثر الجاحظ قد شكل جزءا من منهج البحث في كتاب فيكتور شلحت، فإن الجزء الآخر خصصه لتناول مقومات هذا الأسلوب. لكن النظر في تحليله لنصوص الجاحظ النثرية يؤكد أنه لم يقتصر على صور الأسلوب، بل تعداها إلى كل مقومات الحجاج، كالقياس المضمر، والتمثيل، وإلى النظر في بناء النص من حيث هو أداة حجاجية. بذلك يكون الباحث قد استخدم الحجاج في مراحله التي يقوم عليها الخطاب، حتى وإن كان موضوع هذه القراءة قد انحصر في الأسلوب. لأن استخدام شلحت لهذا المفهوم أوسع دلالة من المعنى الاصطلاحي الذي

---

(1) فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مرجع مذكور، ص.13 .

(2) فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مرجع مذكور، ، ص.20-24.

نفهمه عادة في الدراسات البلاغية والأسلوبية؛ فالأسلوب عنده يشمل كل المقومات التعبيرية التي يقوم عليها النص في المنظور البلاغي الحجاجي؛ أي بوصفه في المرحلة الأولى حججا، وفي المرحلة الثانية ترتيبا، وفي المرحلة الثالثة صياغة أسلوبية. وقد لاحظ محمد مشبال أن قراءة فيكتور شلحت تفتقر إلى الإطار النظري الذي يربط بين الأسلوب وأنواع الخطاب، حين عمد الباحث في تحليله للأسلوب إلى "الفصل بين اللفظ والمعنى أو بين طريقة التعبير وطريقة التفكير"، مما جعل هذا التقسيم لا يسهم في فهم وإبراز السمات البلاغية الموجودة في الخبر أو النادرة، على سبيل المثال، من دون "أن يدرك خصوصيتهما الأسلوبية النوعية"، ولكنه تمكن من إبراز البنيات الحجاجية للمناظرة التي تقوم على "الحجج" وتهدف إلى "التأثير والإقناع وإحراز الغلبة"[1].

لم تكتف هذه القراءات بالنظر إلى سرديات الجاحظ بوصفها تمثيلات حكائية على أطروحة أو مقصدية، بل نظرت إليها بوصفها نصوصا تتضمن حججا متنوعة.

ب-النادرة وأنواع الحجج

هناك قراءات تصدت لدراسة واستخلاص أنواع الحجج من النوادر. سنتوقف هنا على ثلاث دراسات؛ الأولى لحافظ الرقيق بعنوان: (أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ[2])، والثانية لمحمد النويري بعنوان: (البلاغة وثقافة الفحولة[3])، والثالثة لمحمود المصفار بعنوان: (بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مقاربة سردية في الهزل[4]).

يشير حافظ الرقيق إلى أن الاحتجاجات في النوادر تطرح أمرين هامَّين، يتمثل أولهما في استعمال البخلاء للمنطق والبرهان والاستدلال، ويرى أن ذلك يعد انزياحا وابتداعا لأن

---

(1) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.140-141.

(2) مرجع مذكور.

(3) مرجع مذكور.

(4) مرجع مذكور.

الحجاج يكون في الأمور الجادة المتعلقة بالفكر والثقافة والدين والسياسة، غير أن استعمال الحجاج في مقامات الطعام وموائده وأشياء الحياة البسيطة هو خروج به عن موضعه وعن الهدف الذي وجد من أجله.

ويتمثل الأمر الثاني في تساؤل الباحث عن هوية المتكلم في هذه الاحتجاجات والقصص. هل هي الشخصية نفسها أم هو الكاتب؟ كما لا ينفي الباحث البعد الواقعي في الكتاب حيث يظهر ذلك من خلال الشخصيات أو الحكايات أو النوادر، وكلها مأخوذة في الحقيقة من الواقع الذي عاشه الجاحظ عيانا وتلقاه سماعا. وهكذا تكون الاحتجاجات مادة واقعية توسع فيها، وأعاد صياغتها وتأليفها بتحويلها إلى نصوص إبداعية أدبية[1]. والكاتب في تناوله موضوع الحجج في النوادر يعتمد تصنيفا خاصا للحجج؛ الحجة النفسية، والحجة الطبية الصحية، والحجة السببية، والحجة المادية، والحجة الدينية.

1-الحجة النفسية

يشير الباحث إلى اعتماد البخيل على الحجة النفسية لتبرير البخل وتشريعه والإمساك في النفقة، كتحذيره من نزوات النفس وأهوائها ونزعاتها المختلفة لأنها أمَّارة بالإنفاق والتبذير. وحيث إن النفس البشرية ضعيفة أمام الإغراءات المختلفة، فإنه "ينبغي أن يتسلَّط عليها العقل بالكبح والرَّدع حتى لا تجرَّ صاحبها إلى مهالك السرف والتبذير"[2].

2-الحجة الطبية الصحية

وهي الحجة التي يعتمد فيها البخيل على علل صحية وطبية لتبرير بخله، كما يظهر ذلك في نادرة محفوظ النقاش الذي استدعى الجاحظ للعشاء عنده، لكنه سيتلكأ عن تقديم

---

(1) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص77-78.

(2) نفسه، ص 63.

الطعام معللا ذلك بالليل وركوده، وتقدم الجاحظ في السن، وتحذيره من الأكل لأنه قد يؤدي به إلى الموت في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل[1].

3-الحجة السببية

وهي الحجة التي تقوم على بيان علل الأشياء وطبائعها وأسبابها كما نرى ذلك في نادرة "علي الأسواري" الذي أكل مع "عيسى بن سليمان" فقام الأول باختطاف اللقمة من الثاني بمجرد أن رفعها إلى فمه لابتلاعها[2]. وتظهر هذه الحجة حين حاول الأسواري أن يبرر سلوكه المنافي لآداب الأكل، للذين احتجو عليه، معتقدا أنه سيقنعهم عندما شرع في توضيح أن كل ما حصل، تمَّ عن طريق الصدفة[3].

4-الحجة المادية

والمقصود بالمادي كل ما يقابل المعنوي والأخلاقي وآداب المعاملة بصفة عامة. وكمثال على ذلك قصة الشاعر الذي دخل على الوالي ليمدحه، ولما فرغ من الثناء والمدح والتمجيد وذكر محاسن الوالي وخصاله الحميدة، أمر له الوالي بعشرة آلاف درهم، ولما لاحظ شدة سرور الشاعر، أمر له بعشرين ألفا ثم بأربعين ألفا. والحق أن تلك الجائزة الوهمية كانت في مقابل كذب الشاعر. وإذا كان الشاعر قد أدخل السرور على الممدوح عن طريق الكذب، فإن الممدوح بدوره قد أمر له بالجوائز الوهمية عن طريق الكذب أيضا. وعلى هذا الأساس يكون: "كذب بكذب"، و"قول بقول"[4].

---

(1) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص.64-66.

(2) نفسه، ص.66-68.

(3) نفسه، ص.67. وانظر أيضا كتاب البخلاء، ص.69.

(4) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص 68.

5-الحجة الدينية

يصطلح حافظ الرقيق على حجة السلطة بالحجة الدينية، وهي تعد-في نظره- أهم ركيزة للحجاج في كتاب البخلاء، بل هي عمدته الأولى. ويعني الباحث بالحجة الدينية: القرآن، والسنة، وأقوال الصحابة والخلفاء، أو تعاليم العلماء والحكماء[1] مشيرا إلى بعض الأمثلة في كتاب البخلاء. بالإضافة إلى الحجج الأخرى المستندة إلى أقوال الصحابة والخلفاء وتعاليم العلماء والحكماء[2].

ولقد وظف البخلاء حججهم الدينية بطريقتين: إما عن طريق التحويل والتوظيف، وإما عن طريق الانتقاء؛ ففي الطريقة الأولى، يلجأ البخيل إلى اقتطاع الشواهد القرآنية من سياقها الجاد قصد إجرائها لغرضه الشخصي[3].

وفي الطريقة الثانية، أي "الانتقاء"، يعتمد فيها البخيل "على الآيات والأحاديث والأقوال التي تخدم مذهبه"، ويهمل أو يتجاهل الأمثلة التي تذم البخل وتمدح الجود[4].

يرى محمود المصفار أن كتاب البخلاء ينطوي على بنية ثلاثية هي: بنية الحجاج، وبنية السرد، وبنية الدفاع. ومن خلال تتبع أنماط الخطاب وتفكيكها، لاحظ أن الجاحظ كان يحسن الانتقال من المساجلة إلى المعاينة، ومن المعاينة إلى المدافعة؛ فهو حينا مناظر فطن، وهو طورا مصور بارع، وطورا آخر مدافع يقظ. لقد استفاد الجاحظ من جدل السفسطائيين، ومن محاورات أفلاطون في الثقافة اليونانية ثم من مناظرات أهل القرنين الثاني والثالث للهجرة[5].

وتوصل الباحث إلى أن رؤية الجاحظ تكتمل بعناصرها الثلاثة: الحجاج، والسرد، والدفاع[6].

---

(1) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور ، ص 59.

(2) نفسه، ص 60.

(3) نفسه، ص61.

(4) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور ، ص 62.

(5) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور، ص 169.

(6) نفسه، ص 169-173.

وكشفت قراءة محمود المصفار للحجج في النادرة عن منحيين في حجاج الجاحظ: المنحى العقلي والمنحى النقلي؛ ففي النوع الأول يسوق الجاحظ حججا مجردة في قالب تعليمي كالأمر والنهي في قوله: "احذر صولة الكريم إذا جاع، واللئيم إذا شبع"، والحكمة المرسلة في قوله: "إنما يوصف بالجود في الحقيقة ويشكر على النفع في حجة العقل الذي إن جاد عليك فلك جاد ونفعك أراد"[1].

أما النوع الثاني فيقوم على الحجج التي ينقلها الجاحظ على لسان المتناظرين بأسانيد مجهولة مثل قوله: "قد قالوا"، ونحو قوله: "صدق قول القائل"، أو يقتبسها من القرآن والسنة والشعر، أو يرويها عن الفلاسفة بالتعيين، أو عن بعض الخلفاء المسلمين، أو عن الملوك"[2].

وهناك حجج أخرى أطلق عليها الباحث مجموعة من التسميات كالتعريف، والاستقراء، والتوليد، والقياس الصوري، والمفاضلة[3].

ج-التعريف

التعريف شكل بلاغي نجده في جنس الخطاب القضائي، يتيح عرض القضية المطروحة. والتعريف في نظر أرسطو هو الخطاب المعبر عن جوهر الأشياء[4]. وفي نظر فيليب بروطون، فإن التعريف يتضمن غالبا -على مستوى الأسلوب- إجابة عن سؤال[5].

فالتعريف عند الجاحظ يقوم على جرد الألفاظ المنتمية إلى حقل دلالي واحد، كالتعريف الذي يتناول أنواع الآكلين، مثل: النشَّاف، واللكَّام، والنقَّاض، والمصَّاص. أو

---

(1) نفسه، ص.22.

(2) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، ص.23.

(3) نفسه، ص.24-27.

(4) Michel Pougeoise, Dictionnaire de rhétorique, Armand Coun/vuef, Paris,2001, p.92.

(5) Philippe Breton, L'argumentation dans la communication, Edition la Découverte, 2006,p.79.

يقوم على الرجوع إلى استعمالات اللفظ، وما طرأ عليه من تحول في الاستعمال من الاسم إلى الصفة، أو من الصفة إلى الاسم[1].

د-الاستقراء:

ويشير الباحث إلى أن الاستقراء عند الجاحظ يقوم على الجمع بين الأشباه والنظائر في حديثه عن مختلف طرق الآكلين، أو الجمع بين أصناف الحيل كحيل لصوص النهار وحيل سرَّاق الليل، وحيل المستأكلين وحيل المتكسبين في قول الجاحظ "لست تبلغ حيل لصوص النهار وحيل سراق الليل وحيل لصوص الكيمياء وحيل المستأكلين وحيل المتكسبين ولو جمعت السمر والتمائم"[2].

هـ-التوليد:

أما التوليد فهو قدرة الجاحظ على إحداث شيء من غيره، كخلق فكرة من فكرة أخرى أو حدث من حدث آخر. وفي كتاب البخلاء يكون التوليد باستعراض ما ينتج عن إنفاق المال وتبذيره من نتائج وخيمة تظهر على البخيل. ويظهر في قدرة الجاحظ على توليد الأسباب والأحوال، وتهويل النتائج، وتضخيم العواقب -على لسان الكندي- ليقدم لنا صورة حية عن توتر العلاقة بينه وبين المكتري؛ وهي صورة مصغرة للصراع الاجتماعي بين الطبقات والفئات[3].

و-القياس الصوري:

ويشير الباحث إلى أن الجاحظ يستخدم القياس الصوري من خلال تركيب جمله التي غالبا ما تبتدئ بأدوات الشرط مثل "إذا" أو "إن" أو"لو"، فتكون الجمل الشرطية بمثابة

---

(1) نفسه، ص 24-25.

(2) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور ، ص25.

(3) نفسه، ص.25-26.

المقدمات الكبرى والصغرى، وتكون جمل الجواب بمثابة النتائج الحاصلة من تلك المقدمات[1].

ز-أنواع القياس:

ويقسم الباحث القياس إلى قياس عام، وقياس ناقص، وقياس مغالط؛ فالقياس العام يستخرج من كلام الجاحظ: "حياة البهائم رديفة للشهوة والإنفاق"، "وبما أن الإنسان ليس بهيمة"، "إذن، فالإنسان لا يقبل الشهوة والإنفاق". واستنادا إلى هذا التسلسل المنطقي تعد الجملة الأولى "مقدمة كبرى"، والجملة الثانية "مقدمة صغرى"، أما الجملة الثالثة فتعد "نتيجة"[2].

والقياس الناقص هو ما حذفت منه إحدى مقدمتيه، كقول الجاحظ: "صولة الكريم إذا جاع كصولة اللئيم إذا شبع"؛ فتعطي المقدمة الصغرى: " بما أن صولة الكريم إذا جاع كصولة اللئيم إذا شبع"، وتكون النتيجة: "إذن، فالكريم كاللئيم والشبع كالجوع"[3].

أما القياس المغالط فمعناه لجوء الجاحظ إلى صور قياسية صحيحة شكلا، خاطئة مضمونا، معتمدا في ذلك على توزيعات غير مألوفة للجملة، وعلى المخالفة في صيغ التعبير مثل قوله:"الظلم كرم واللؤم إنصاف". وعلى هذا النحو تكون المقدمة الصغرى كالآتي: "بما أنه: ليس الظلم بلؤم ولا الإنصاف بكرم"، فالنتيجة هي:"إذن: الظلم كرم واللؤم إنصاف"[4].

ن-المفاضلة:

يشير الباحث إلى أن الجاحظ يقوم أحيانا ببعض الموازنات ليصل إلى المفاضلة كالموازنة بين "العصبية" و"الأنفة" معتبرا أن هذين المفهومين يدلان على تجاوز الحق وتعدي القصد ثم يفاضل بينهما مبينا أن "الأنفة" تستعمل للدلالة على الذم والمدح، في حين أن

---

(1) نفسه، ص26.

(2) محمود المصفار، بجلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور ، ص.26.

(3) نفسه، ص.26.

(4) نفسه.

"العصبية" تستعمل للدلالة على الذم فقط. ويتضح من هذين المثالين أن المفاضلة لصيقة بالقياس إلا أن هناك فرقا بينهما؛ فإذا كانت العناصر المتقابلة في المفاضلة تبدو واضحة ملموسة، فإنها في القياس المجرد تبدوغير واضحة ومجردة[1].

تبين من هذه الحجج المذكورة أن قراء الجاحظ كشفوا عن وجود خطاب حجاجي في سرد الجاحظ، سواء في الأخبار أو النوادر. فقد وجدوا في مناظراته مجالا خصبا لإبراز قدرته على الاحتجاج واستخلاص التقنيات الحجاجية، ما دامت المناظرة هي فن الإقناع بامتياز[2].

3- النثر والحجاج

نقصد بالنثر غير السردي تلك الأنواع الأدبية التي ألفها الجاحظ في موضوع من الموضوعات متوسلا بأسلوب نثري جامع لأنماط مختلفة وصيغ خطابية متعددة، منها المناظرة والرسالة. وسنتناول هنا تحليل فيكتور شلحت للمناظرة وتحليل عبد الله البهلول لرسالتي (كتمان السر وحفظ اللسان)، و(تفضيل النطق على الصمت)، وتحليل محمد النويري لـ(كتاب العصا)، وعبد الفتاح كيليطو لكتاب (البخلاء).

أ- المناظرة والحجاج

في قراءة فيكتور شلحت للنزعة الخطابية والجدلية، وخاصة في نص المناظرة التي جرت بين صاحب الكلب وصاحب الديك، كما أوردها الجاحظ في كتاب (الحيوان)، قدم الباحث تحليلا بلاغيا حجاجيا واعيا بخصوصية المناظرة باعتبارها مقاما خطابيا، حيث سعى إلى تبيان أنواع الحجاج في حوار المتكلمين وجدالهم. وقد وقفنا على هذه الأنواع كما أوردها الباحث وهي: الحوار، وترداد الألفاظ والمعاني، والبحث والتنقير وجمع الأدلة، والكلام في

---

(1) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور، ص 27.

(2) نفسه، ص.13.

الشيء وضده، والنظر من أوجه مختلفة، والكلام في الشيء وضده بواسطة التمثيل، والكلام في الشيء وضده بواسطة القياس المضمر[1]. وسنعمل على تبيانها بشيء من التفصيل.

-الحوار وترداد الألفاظ والمعاني:

تقوم المناظرة على الحوار الشفوي بين متخاصمين يتناظران في موضوع معين، وتعتمد على السؤال والجواب، وتتميز بكثرة الاعتراضات والشواهد العقلية والنقلية والاستطرادات النثرية والشعرية واللغوية. كما تعتمد المناظرة على "الترداد"؛ من ذلك ترداد الاعتراض على اهتمام شيخين من شيوخ المعتزلة بالكلب والديك، تردد ثلاث مرات في مقدمة المناظرة. وقد يكون الترداد وسيلة لتذكير القارئ وإقناعه ببعض الحقائق وترسيخها في ذهنه[2].

-الجدال والبحث عن الأدلة وحشدها:

ولأجل التغلب على الخصم يلزم المتناظر أن يقدم أكبر عدد من الأدلة والشواهد لإفحام خصمه والرد عليه بالحجج والبراهين. ويتضح ذلك في جواب صاحب الكلب في نفيه التهم عن حيوانه معتمدا على آية قرآنية لتأييد كلامه، وعلى بعض الأمثال في عجائب تصرف المخلوقات بصفة عامة، وما أودعه الله من عجائب التصرف في الكلب بصفة خاصة، فتكلم عن خبرته في الصيد وذكائه في الاحتيال وانتباهه الغريزي ووفائه لصاحبه والدفاع عنه وحمايته[3].

-الكلام في الشيء وضده:

لقد أصبحت المناظرة فنا قائما بذاته يهدف إلى الانتصار على الخصم؛ فالمتناظر يحتج في الوقت نفسه لرأي أو نقيضه بأدلة تبدو قاطعة. وعلى هذا النحو تمثل المناظرة ظاهرة

---

(1) فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مرجع مذكور، ص.117-118.

(2) نفسه، ص 126-127.

(3) نفسه، ص 128-129.

الكلام في الشيء وضده معا كإيراد الانتقادات والاعتراضات ثم العمل على بطلانها بواسطة الاستدلال والقياس المضمر[1].

وقد عمد الباحث إلى تفريع هذه المسألة إلى ثلاثة أقسام: النظر من أوجه مختلفة، والكلام في الشيء وضده بواسطة التمثيل، والكلام في الشيء وضده بواسطة القياس المضمر.

-النظر في أوجه مختلفة:

يبدو أن الاختلاف بين المتناظرين كان نتيجة لنظرهما إلى الأمور من وجهتين مختلفتين، فكلاهما يدافع عن وجهة نظره؛ فصاحب الديك يرى اللؤم والغدر في خصال الكلب، بينما صاحب الكلب يرى فيه الوفاء والإخلاص لصاحبه. ومن خلال هذه المحاججة التي تختلف في وجهة النظر، يتضح امتزاج المغالطة بالتفكير الصحيح عند الجاحظ[2].

- الكلام في الشيء وضده بواسطة التمثيل:

ويحتج الجاحظ في المناظرة نفسها لصياح الديك باللجوء إلى حجة التمثيل مقارنا إياه بالحمار الذي يضرب به المثل في الجهل والغباوة لأنه ينهق في الصباح كما ينهق في ساعات الليل. وعلى هذا يمكن أن نستنتج من قوله: "الحمار ينهق في ساعات معينة، وهو جاهل؛ والديك يصقع في ساعات معينة من الليل، فالديك إذن جاهل"، فهذا النوع من التمثيل يعد تمثيلا مغالطا لأن الصفة المشتركة بينهما أساسية في الديك وعرضية في الحمار. وعلى هذا النحو يعمد الجاحظ إلى تصوير الباطل في صورة الحق مستندا هنا إلى التمثيل الذي جاء في غير محله[3].

---

(1) فيكتورشلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مرجع مذكور، ص 129.

(2) نفسه، ص 130-131.

(3) نفسه، ص 131-132.

-الكلام في الشيء وضده بواسطة القياس المضمر:

ويشير الباحث إلى أن الجاحظ في هذه المناظرة يتكلم في الشيء وضده باستخدام ما يسمى في المنطق بالقياس المضمر، أي حذف إحدى مقدماته. ويتضح ذلك في كلام صاحب الديك عن صفاته المحمودة، وتعداد محاسنه، ومقارنته بالطاووس، وتفضيله عليه مستندا في ذلك إلى تكافؤ خصاله في الجمال. أما صاحب الكلب فيلجأ إلى الاحتجاج على الديك بمقارنته بالغراب وذكر مساوئه، كرداءة الخلق وقلّة الجمال، وذكر أسطورة خداع الغراب للديك، والتقليل من شأن الغراب ومكانته في قلوب الناس. وهكذا يقوم استدلال صاحب الكلب على القياس الذي يتكون من ثلاثة عناصر: مقدمة كبرى، ومقدمة صغرى، ونتيجة. وبالعودة إلى حكاية خداع الغراب للديك التي يظهر الديك فيها مغلوبا والغراب غالبا، تكون المقدمة الكبرى "المغلوب أقل قيمة من الغالب"، وتكون المقدمة الصغرى "الديك مغلوب من الغراب"، وتكون النتيجة "الديك أقل قيمة من الغراب". ولقد لاحظ الباحث "أن صانع القياس لم يذكر في مقايسته المقدمة الكبرى، ولم يبرهن عنها، بل اعتمد عليها في استدلاله، وهي ليست مقررة ولا صحيحة. وهكذا فإن قياسه قياس جدلي سوفسطائي، يصور فيه الباطل في صورة الحق"[1].

ب-الرسالة والحجاج

يشير عبد الله البهلول في قراءته الحجاجية للرسالة الأولى (كتمان السر وحفظ اللسان) إلى أن الجاحظ بيَّن فضائل الصمت وحذرمن فلتات اللسان مستدلا بالحجج الداعية إلى الصمت وكتمان السر. لقد أشار الباحث في هذه الرسالة إلى حجتين اثنتين: حجة التجربة، وحجة طبائع الأشياء.

1-حجة التجربة:

وتقوم هذه الحجة على المعاينة والتجربة، وهي من الحجج التي تحتج لفضائل الصمت وحفظ اللسان وكتمان السر؛ فالشخص إذا أفضى إلى شخص آخر بسر أو خبر فإن

(1) فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مرجع مذكور، ص133.

هذا الأخير سينشره ويذيعه؛ فيتم له الانتشار السريع الواسع بين الناس، على الرغم من أن هذا الشخص لا ينال أجرة عن هذه المهمة، بخلاف الرسول المكلف بنقل رسالة ويتقاضى أجرة على مهمته لا تتوفر له إمكانية نشر الخبر والقدرة على إذاعته لتحفظه وتكتمه"[1]. يقول الجاحظ: "والذي جرَّبناه ووجدناه: أَنَّ من يُفْضَى إليه بالشيء، يَبلغ من إذاعته ونشره ما لا يبلغُه الرسولُ المستحفَظ المعني بتبليغ الرسالة، المحمودُ المجازَى على أدائها"[2].

2-حجة طبائع الأشياء:

وهي حجة **أبرزها** الباحث في نص الرسالة عندما أشار إلى أن من طبائع الأشياء أن النفس تنجذب لكل ما هو ممنوع ومحرم وغير مباح، وتتوق إلى المحظور والمكتوم[3].

في تحليل الباحث لـ"رسالة تفضيل النطق على الصمت" لاحظ أنها بنيت وفق خطة استراتيجية على غاية من الأهمية من حيث عرض أنواع الحجج ومن حيث ترتيبها كالحجج العقلية والحجج النقلية؛ فالحجج العقلية تستند إلى الاستدلال المنطقي القائم على القياس، وبناء النتائج على المقدمات، وتفسير أسباب الصمت تفسيرا عقليا، والاستدلال بحجج مُقْنِعَةٍ قصد إبطال حجج الخصم وإظهار ضعفها، والمقارنة بين منافع الكلام ومنافع الصمت، والنشاط الذهني القائم على الاستقراء والاستنتاج والترتيب والتصنيف. أما الحجج النقلية فقد أوردها الجاحظ تدعيما وتأكيدا لحججه العقلية بالاعتماد على القرآن والسنة والحكم النافذة والأمثال السائرة والأقوال المأثورة"[4].

---

(1) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص. 27.

(2) نفسه، ص.27. وانظرأيضا رسالة كتمان السر وحفظ اللسان، ضمن رسائل الجاحظ، مرجع مذكور، ص. 153.

(3) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص 27-28.

(4) نفسه، ص.55-56.

3-حجج السلطة في كتاب العصا والبخلاء

إذا كان المتكلم يسعى إلى التأثير في المخاطب وإقناعه، فإنه يلجأ إلى مجموعة من الحجج، منها: حجة السلطة لكي تُسْنِدَ أفكاره وآراءه؛ وفي هذه الحالة يقبلها المخاطب أو المتلقي الذي يمتلكها هو أيضا[1]. وتختلف السلطة في هذا الضرب من الحجاج وتتعدد تعددا كبيرا؛ فقد تكون "الإجماع"، أو "الرأي العام"، أو "العلماء"، أو"الفلاسفة"، أو "الكهنوت"، أو "الأنبياء"، وقد تكون هذه السلط غير شخصية impersonnelle مثل: "الفيزياء" أو "الدين" أو "الكتاب المقدس"، وقد يُعمَد في الحجاج بالسلطة إلى ذكر أشخاص معيَّنين بأسمائهم، على أن تكون سلطة هؤلاء جميعا معترفا بها من قبل جمهور السامعين، في المجال الذي ذكرت فيه"[2].

ركزت قراءة محمد النويري في كتاب العصا على توظيف حجة السلطة، حيث بين تحليله أن الجاحظ في دفاعه عن البلاغة العربية ضد هجوم الشعوبية قد وظف جملة من حجج السلطة لإثبات شرف معدن العصا، ودافع عنها مشيرا إلى من اتخذها واتكأ عليها كالنبي سليمان بن داود. فالعصا من "أصل كريم" و "معدن شريف"، لذلك اتخذها النبي سليمان لخطبته وموعظته، ولمقاماته وطول صلاته، ولطول التلاوة والانتصاب، وكأن شروط النبوة لا تكتمل إلا بها؛ فالعصا رمز للسمو وعلو المنزلة وبلوغ الدرجة الرفيعة التي تقرب النبي سليمان إلى الخالق.

غير أن الباحث أظهر أن حجاج الجاحظ في دفاعه عن العصالم يخل من مغالطات حين جعل العصا وسيلة تساعد على البلاغة: "وكأننا بأبي عثمان استشعر انزلاقه هذا فبادر إلى دعم خطابه بحجة قرآنية جاءت مباشرة عقب احتجاجه باتخاذ سليمان للعصا"[3].

وعلى هذا النحو نرى أن الجاحظ يستند إلى القرآن بوصفه حجة دامغة، ويتوسل بها بغية الارتقاء بها إلى مستوى "القول الحق"؛ فالحجة القرآنية ذات أهمِّية كبيرة لأنها تنطوي على سلطة عالية تفحم الخصم، ولذلك توسَّل بها الجاحظ ليثبت بواسطتها أن "قوله حق".

---

(1) Philippe Breton, L'argumentation dans la communication, Edition la Découverte, référence citée, p. 59.

(2) أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، مرجع مذكور،ص. 335.

(3) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، دراسة في كتاب العصا للجاحظ، مرجع مذكور، ص 39.

فالعصا حجة على النبوَّة، وبرهان قاطع على صحتها. ودليل ذلك عصا موسى التي قهرت عتاة السحرة، وكشفت قصورهم، وفضحت عجزهم، وكانت البرهان القاطع على ثبوت نبوته مثلما كان الإعجاز البياني في القرآن معجزة أفحمت فصحاء العرب. لقد استند الجاحظ إلى هاتين الحجتين وهو يدرك ما بينهما من وجوه اللقاء، فاستند إلى إحداهما بهدف نصرة الأخرى كما استند إلى القرآن ليبيِّن قيمة العصا لأن الحجة فيه أقوى. لقد ناب النص القرآني عن صوت الكاتب في إبراز قيمة العصا بوصفه حجة إلهية لا قدرة للبشر في مواجهتها لأنهم يدركون قداستها ويذعنون لقوَّتها، وعليهم أن يعملوا ما في وسعهم لإدراك أسرارها وتفهم حكمتها"[1].

ولم تخل نصوص البخلاء من حجج السلطة؛ فعبدالفتَّاح كيليطو يشبِّه البخيل بالمتكلِّم، وخطاب البخلاء بخطاب علماء الكلام؛ إن البخيل يقدم نوعين من الحجج: الحجة العقلية التي تستند إلى العقل، والحجة المأثورة التي تستند إلى النقل. فهو يحيل إلى النصوص القرآنيّة، والحديث النبوي، والشعر الجاهلي. وهي النصوص نفسها التي يستشهد بها المتكلمون والنحاة ويستحضرونها في المناظرات مع خصومهم. وعلى هذا النحو يلجأ البخيل إلى هذه النصوص للاستشهاد بها قصد دعم مذهبه في البخل، وإلى الاستشهاد بالأحاديث النبوية، وأقوال الخلفاء الراشدين، رافضا كل الانتقادات التي تستهدفه[2].

4-حجة الطبيعة: البديهة والارتجال

يشير محمد النويري إلى أن مفهومي "البديهة" و"الارتجال" يعدَّان عنصرين أساسين انطلق منهما بهدف إبراز أهم السمات المميزة لبلاغة العرب عن بلاغة الفرس. وعلى هذا النحو، يرى أن لفظي"البديهة" و"الارتجال" يحملان كل المعاني التي تميز بلاغة العرب بوصفها طبيعة لا صناعة فيها، وسجية متأصلة في العنصر العربي. ولذلك كان كلام العرب في نظر

---

(1) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، دراسة في كتاب العصا للجاحظ، مرجع مذكور ، من ص 41 إلى 43.

(2) عبدالفتاح كيليطو، لسان آدم، مرجع مذكور، ص 107.

الجاحظ إنشاءاً لا يحاكي النماذج القائمة، وإبداعا لا يسير على منوال القوالب الجاهزة والنماذج السابقة[1].

وإلى جانب البديهة نجد مفهوم الإلهام، وكأنه إعجاز لا يدركه إلا من ألهم الله طريقه. ومن خلال ذلك ندرك أن الجاحظ كان يسعى إلى إعطاء الدليل على أن البلاغة العربيَّة هي بلاغة إلهام وبلاغة الفرس بلاغة صناعة[2].

فالبداهة كما يشير إلى ذلك الباحث تصبح مرادفة "ليسر المباشرة وسهولة المأخذ"، وتدل على خصوصية الخطابة العربية المنغرسة في وجدان العرب لأنهم جبلوا عليها، وعلى النقيض من ذلك، تتسم خطابة الأمم الأخرى بالصعوبة والعنت والمشقة التي يعانيها خطيب هذه الأمم[3].

4- أساليب الصياغة في الحجاج

بعد أن قمنا بعرض أنواع الحجج التي تناولها قراء الجاحظ، سنعمل على النظر في أساليب صياغة الحجج، ونعني بذلك الصياغة البلاغية والبراعة في التعبير. لقد لاحظ حافظ الرقيق أن نظام النص الحجاجي مبني على نظام أسلوبي فني يتفرع إلى مستويات عديدة منها ما يندرج ضمن الصياغة البنيوية، ومنها ما يندرج ضمن الصياغة البلاغية واللغوية[4].

أ-الصياغة البنيوية

وتتمثل الصياغة البنيوية في مبدإ التدرج من القرآن إلى السنة إلى مواعظ الصالحين. كما تعتمد البداية بالتعميم ثم التحول إلى التخصيص كوصايا الرسول (ص) ووعظ الصالحين ثم التفصيل في ذلك عن طريق بيان أقوالهم، وإثقال النص بالشواهد، وهي شواهد تكتسب فعاليتها من كثافتها وسلطتها المعنوية والمرجعية (الرسول والصالحون) [5].

---

(1) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور، ص 119.

(2) نفسه، ص 120.

(3) نفسه، ص 121.

(4) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص 70-71.

(5) نفسه، ص 71.

ب- الصياغة البلاغية واللغوية

ويشير الباحث إلى أن الصياغة البلاغية واللغوية تتجلى في المراوحة بين الإنشاء والخبر[1].

لم يقف قراء الخطاب الحجاجي في سرد الجاحظ ونثره على استخلاص الحجج والأساليب الحجاجية، بل تخطوا ذلك إلى استجلاء أغراض هذا الخطاب.

5- أغراض الحجاج وغاياته

أ-الاحتجاج الاجتماعي:

يرى سيد حامد النساج في قراءته الواقعية الاجتماعية أن كتاب البخلاء للجاحظ جاء في صورته الكلية احتجاجا على التناقض الطبقي الذي كان سائدا في عصره. فقد اختار الجاحظ شخصياته البخيلة من طبقة الأثرياء والموسرين؛ هذه الشخصيات التي تتسم بتكوين مادي وفكري ونفسي خاص، وتنفرد بخصائصها المميزة، كقدرتها على تكديس المال، واحتكار الثروة، وحب الامتلاك. وما لجوء الجاحظ إلى السخرية المرَّة، والفكاهة اللاذعة، إلا تأكيدا رفضه لهذه الطبقة وما تستند إليه من أخلاقيات وقيم، وما يصدر عنها من سلوك"[2].

ب-الدفاع عن العرب:

ويرى محمود المصفار في قراءته لكتاب البخلاء أن الجاحظ خصص بابا بأكمله لمطاعم العرب في كتابه (البخلاء)، تناول فيه شخوصا من الفرس والعرب مؤكدا أن البخل ظاهرة عامة ومشتركة بين العنصر العربي والعنصر الفارسي، ولا يعد البخل بخلا إلا في الامتناع عن العطاء مع القدرة عليه، إلا أن العرب في جاهليتهم، وفي محيطهم الصحراوي المجدب، على الرغم من شظف عيشهم لم يكونوا أهل بخل كما هو معروف. ولقد هدف الجاحظ إلى الدفاع عن العرب وحضارتهم وسلطانهم ردا على تشكيك الشعوبية في أخلاق

---

(1) نفسه، من ص.71 إلى 74.

(2) سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، مرجع مذكور، ص 56.

العرب، ووضعهم الاقتصادي والاجتماعي، ونوع العلاقات التي كانت سائدة في المجتمع العربي[1].

لقد تصدى الجاحظ إلى هجوم الشعوبية موظفا قدرته الحجاجية في صياغة حججه وتدرجه في عرضها وعمله على دحض وإبطال هجومها بالحجة القاطعة، بعد أن نعت الشعوبيون البلاغة العربية بالنقص والقصور، وطعنوا في قيمتها لارتباط هذه البلاغة الوثيق بالبداوة، ومن ثم كان غرضهم أن يبينوا أنَّ شيوع البلاغة بين الأمم ظاهرة كونية ترتبط بالحضارة؛ فارتباط البلاغة بالحضارة حجة قدمها الشعوبيون لسحب البلاغة عن العرب الذين يعدون من أعرق الأمم في البداوة، مما يدل على أنهم أبعد الناس عن الحضارة[2].

والجدير بالذكر أن الجاحظ عمل كل ما في وسعه لأجل إحباط حملة الشعوبية على العرب، ونقض حججها، والحط من بلاغة الفرس والتنويه ببلاغة العرب. واتسم دفاعه عن البلاغة العربية بالتدرج والانتقال من الدفاع عن فروسية العرب إلى الذب عن بلاغتهم وإبراز علو مرتبتهم؛ ففروسية العرب قيمة في ذاتها، يتسابق الناس في التمكن من أسبابها، فيحصل التفاوت بينهم، ومن ثمة يصبح هذا التفاوت مجال فخر واعتزاز وتفوق على الأمم الأخرى، التي ينبغي لها أن تتلقى مبادئ الفروسية عن العرب.

6-مقاصد الحجاج

يرى حافظ الرقيق أن هناك مقصدا شاملا يتعلق بمذهب البخل عامة في الحياة، بحيث يحتج البخلاء لأجل إعطاء شرعية لسلوكهم، وإظهار البخل كحق لا باطل، وفضيلة لا رذيلة، وحسن تدبير يقي الإنسان من التبذير والضياع، وفي ظنهم أن بقاء المال والحفاظ عليه يضمن لهم بقاء الحياة والوجود، وضياعه منهم يفقدهم العزة والكرامة والطمأنينة ويفضي بهم إلى مذلة السؤال والحاجة، والخوف من الفقر[3]. كما بيَّن الباحث أن للحجاج

---

(1) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور، ص 172-173.

(2) نفسه، ص 19.

(3) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص 75.

مقاصد مقامية ترتبط بالموقف والسياق الذي يوجد فيه البخيل، ثم استعرض أهم مقاصد الحجاج وأغراضه كالنصح والإرشاد، والإنكار واللوم، والتبرير والتفسير، والدفاع عن الذات، والتعليم والتعلُّم. وسنعمل على تفصيل كل هذه المقاصد والأغراض في الآتي:

أ-النصح والإرشاد

ويكون عن طريق دعوة البخلاء الناس إلى اعتناق مذهبهم؛ وهو ما عبروا عنه بالإصلاح، كقول سهل بن هارون: "وما أردنا بما قلنا إلا هدايتكم وتقويمكم وإلا إصلاح فسادكم وإبقاء النعمة عليكم"[1].

ب-الإنكار واللوم

وهو اللوم الذي يوجهه البخيل إلى الناس بسبب سفههم الذي يتجلى في تبذيرهم للمال وسوء تدبيرهم كرد الكندي على اللائمين "وزعمتم أننا سمينا البخل إصلاحا والشح اقتصادا...بل أنتم الذين سميتم السرف جودا والنفج أريحية وسوء نظر المرء لنفسه ولعقبه كرما. قال رسول الله ﷺ "ابدأ بمن تعول". وأنت تريد أن تغني عيال غيرك بإفقار عيالك وتسعد الغريب بشقوة القريب"[2].

ج-التبرير والتفسير

ويتجلى في رسالة الكندي التي أرسلها لسكان داره حينما كتب له أحدهم يستفسر عن سبب الرفع من قيمة ثمن الكراء قائلا: "وما يضرُّك من مُقامهما، وثقلُ أبدانهما على الأرض التي تحمِل الجبال، وثقَلُ مَؤنتهما عليَّ دونك؟ فاكتب إليَّ بعذرك لأعرفه"[3]، فرد عليه الكندي في رسالة طويلة يشرح فيها هذه الأسباب[4].

---

(1) نفسه.

(2) نفسه، ص75-76.

(3) البخلاء، مرجع مذكور، ص.82.

(4) انظر قصة الكندي كاملة في كتاب البخلاء مرجع مذكور، من ص.81 إلى 93.

د-الدفاع عن الذات

ويتجلى الدفاع عن الذات في دحض التهم ونقضها وإبطالها ومواجهة الخصم ببيان بطلان كلامه وضعفه. كقصة الجاحظ مع الحزامي حين سأله: "قد رضيت بأن يقال عبدالله بخيل؟ قال: "لا أعدمني الله هذا الاسم...في قولهم بخيل تثبت لإقامة المال في ملكه وفي قولهم سخي إخبار عن خروج المال من ملكه"[1].

هـ-التعلم والتعليم

يشير الباحث إلى أن التَّعلُّم والتعليم يكونان بطريقتين: طريقة نظرية وطريقة قصصية سردية؛ ففي الأولى يكون التعليم بواسطة نصوص الاحتجاجات كقول عبدالرحمان الثوري لابنه:"أي بني إن إنفاق القراريط يفتح عليك أبواب الدَّوانيق"[2].

وفي الطريقة الثانية، وهي الطريقة السردية القصصية التي تظهر من خلال الدروس التي يلقيها المسجديون في المساجد أو من خلال الحلقات التي تقدم فيها، عبر السرد، نماذج من حسن التدبير كحكاية الحمار والماء الأجاج، ومعاذة العنبرية، ومريم الصناع[3].

ومن المقاصد التي يسعى إليها عقلاء البخلاء ، إقامة "علم البخل"، الذي يعني في الحقيقة "علم اقتصاد المال وحكمة استثماره وتدبيره"، كقول ابن التوأم: "والدرهم هو القطب الذي تدور عليه رحى الدنيا"[4].

ويشير الباحث إلى أن نوادر البخلاء وخاصة منها المتعلقة بالنماذج العالمة والمثقفة (كأبي هذيل مثلا...) تبرز مذهبا خاصا له مفاهيمه ومصطلحاته الخاصة به، وتمثل أصوله في التفكير والتقويم وهو ما أشار إليه بـ"علم اقتصاد المال" أو "علم البخل"[5].

---

(1) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور ، ص 76.

(2) نفسه، ص76-77.

(3) نفسه، ص 77.

(4) نفسه.

(5) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع مذكور، ص. 77.

و-تدريب العقول

أما عبد الله البهلول الذي ذكرنا أنه تناول الحجاج في رسالتي الجاحظ: (كتمان السر وحفظ اللسان) و(تفضيل النطق على الصَّمت)، فيبيَّن أن مقاصد الحجاج عند الجاحظ تظهر في أنه أعطى الأولوية للعقل على النقل مستدلا في ذلك إلى أن العقل متفوق على النقل لأنه السبيل الوحيد إلى اكتساب المعرفة وتشذيبها من الشوائب، وأنه دعا إلى الاستناد إليه في تحصيل المعرفة وفهم الإنسان للمجتمع والوجود؛ فالعقل مصدر من مصادر المعرفة لدى المعتزلة، الذين احتكموا إليه في كثير من القضايا الكلامية[1].

***

إن حجاجية أدب الجاحظ كما كشفت عنها هذه القراءات التي استفادت من عودة البلاغة القديمة وانتعاشها في نظريات النص المعاصرة، لا تنفي قول قراءات أخرى بانطواء هذا الأدب على بعد تأويلي، وهو ما يمكن أن يفيد بأن أدب الجاحظ يتعايش فيه الحجاج والتخييل.

(1) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، مرجع مذكور، ص 56.

الفصل الثامن

القراءة التأويلية

الفصل الثامن

القراءة التأويلية

لقد كشفت الفصول السابقة عن أن النص الأدبي عند الجاحظ تتضافر في تكوينه عناصر ومكونات شتى يمكن اختزالها في التخييل والحجاج .فقد أثبت في كتاباته قدرة على التصوير، وعلى الكتابة في أكثر من نوع، كما أثبت قدرته على الإقناع. ومن ثمة فإن قيمة نثره تكمن في براعة تصويره وتمثيله للموجودات أو لدخائل الشخصيات التي تأملها في الحياة من حوله، وفي تعدد أنواعه، كما تكمن في قوة تأثيره في المتلقي. ولا يخفى أن احتفاءه بالتصوير في نثره قد أتاح له إمكانات التخلص من سيطرة المضامين المباشرة، والإيحاء بمعان غير مباشرة، سوف تكون موضوعا انشغل به مجموعة من القراء الذين انخرطوا في تأويل مؤلفاته ونصوصه النثرية والسردية.

تنطلق جملة من القراءات المعاصرة في مقاربة نثر الجاحظ من تأويل نصوصه؛ والتأويل هنا قراءة للنص، وكشف لما يزخر به من ثراء، حيث يخلق القارئ حوارا بينه وبين النص لإضفاء معنى يشارك فيه الطرفان؛ فلا يكون للنص معنى إلا بقارئ نشيط يبحث في خباياه، ويثير الأسئلة لأجل سبر أغواره.

التأويل حوار بين الماضي والحاضر، ولأجل ذلك لا توجد في حقيقة الأمر مسافة بين القديم والحديث، وهو تفاعل بين معنى النص وبين هموم القارئ المعاصر؛ فعلاقة القديم والحديث علاقة متشابكة تتسم بتنازل الطرفين؛ القديم عن قدامته والحديث عن حداثته لأن النص الذي نعتبره قديما من ناحية هو حديث من ناحية أخرى، والقارئ الذي نعتبره محدثا هو قديم بشكل من الأشكال.

تحرر القراءة المعاصرة النص من زمنه وتجعله في خدمة القارئ لأنها استنطاق له. أما التناول الخارجي للنص الذي يعنى بالعلاقة بين النص والبيئة أو بين النص والمؤثرات فإنه لا يحظى بالأهمية التي يحظى بها التأويل على الرغم من أهميته.

يسعى التأويل في مجموعة من القراءات التي انكبت على نثر الجاحظ، إلى الاهتمام به بمعزل عن المؤثرات الخارجية العامة، مثل الأحداث التاريخية، والبيئة الجغرافية، والدينية، والاجتماعية، والسياسية، والبيئة الثقافية التي تترك تأثيراتها في أعمال الكتاب والمؤلفين. فمصطفى ناصف يرى أن التأويل دراسة ذاتية عصرية تعتمد مساءلة النصوص والكشف عن بواطنها وتناولها من الداخل حتى يحصل التجاوب بينها وبين القارئ. يقول ناصف: "إننا نستطيع أن نخوض في المؤثرات التي أثرت في أعمال النثر العربي القديم، غير أن ذلك لا يعني أننا نجعلها تبوح بأسرارها. إننا نقرأ كثيرا مما يقال عنها في إطار التاريخ، ولكننا في أشد الحاجة إلى أن نقرأ وجوه تحديها لنا واستجابتها لبعض مطالبنا نحن الآن"[1].

إن قراءة نصوص النثر العربي بالمنهج التاريخي التقليدي لم تسهم في إحيائها، بقدر ما عملت على تحجيم قيمتها وحصرها. ولأجل ذلك، كانت مهمة الدارسين المحدثين العمل على تأويل هذه النصوص وإخراجها عن صمتها حتى تنطق وتبوح بخفاياها وأسرارها، وتبعث على إثارة أسئلة جديدة، وتولد لدى القراء قلقا إزاءها، وتجعلهم في أشد الحاجة إلى وجوه تحديها لهم واستجابتها لبعض مطالبهم الآنية والحاضرة.

يرى ناصف أن التأويل يتجاوز التاريخ لأنه يجعل أذهاننا في اشتغال دائم من خلال تساؤلنا الذي لا ينتهي؛ فالنصوص تصنع بعقولنا واهتمامنا، في حين تكون المؤثرات الخارجية عاجزة عن تحقيق ذلك، ومن ثم يصبح التأويل سؤالا متجددا ومستمرا[2].

وتبرز أهمية التأويل في قراءة النص النثري القديم في البحث عما يضيف إلى أدبنا المعاصر وثقافتنا المعاصرة؛ فالثقافة المعاصرة محتاجة إلى الحوار أو التأويل، ولن يكون هذا الحوار قائما بمعزل عن مشاركة النص القديم لأنه يثير فينا التساؤل باستمرار، ويدفعنا إلى محاورته، وإدراك حدوده والبحث عن مطالبه وممكناته[3].

***

(1) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مرجع مذكور، ص: 7-8.

(2) نفسه، ص. 8-9.

(3) نفسه، ص.10.

1- مؤلفات الجاحظ: تأويل للأبعاد.

تصدى الدارسون المعاصرون للكشف عن الأبعاد الثاوية خلف تأليف الجاحظ لكتبه، تلك الأبعاد التي ينبغي إدراكها لأجل فهم صحيح للنصوص وتجنب الوقوع في المزالق التي يمكن أن يتورط فيها القراء. من هؤلاء الدارسين نذكر شارل بلاّ ومحمدا العمري ومصطفى ناصف.

في قراءة شارل بلا لمؤلفات: (الحيوان) و(البيان والتبيين) و(البخلاء)، حرص على استخلاص الأبعاد الخفية المتحكمة في بنياتها؛ فالغاية من كتاب (الحيوان): "إحصاء ما في الطبيعة من الأدلة على قدرة الباري سبحانه وتعالى، وعلى إتقان صنعه، وعجيب تدبيره، ولطيف حكمته[1]. أما الغاية التي استخلصها من كتاب (البيان والتبيين)، فهي أن الجاحظ في هذا الكتاب تصدى للدفاع عن البلاغة العربية وعن الوجود العربي، وإبراز قدرة العرب على الخطابة وإتقانهم لها، وتفوقهم في قول الشعر وقرضه، في مواجهة النفوذ الفارسي[2]. وفي تقصيه للغاية من تأليف كتاب (البخلاء)، أقر بأن الجاحظ توخى فيه الدفاع عن القيم النبيلة التي كان يتصف بها العرب كصفات الكرم والجود، في مقابل شح الأعاجم وبخلهم واقتصادهم؛ ذلك أن أكثر البخلاء الذين صورهم في نوادره هم من الموالي وأهل خراسان[3].

أما قراءة محمد العمري[4] وتأويله لكتابي (البيان والتبيين) و(الحيوان)، فقد أفضيا به إلى وصفهما بالمشروع المتكامل؛ سعى من خلاله إلى إبراز مفهوم البيان السياسي والاجتماعي

---

(1) شارل بلا، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، مرجع مذكور، ص. 385.

(2) نفسه، ص. 386.

نفسه، ص. 386-387. 2

البلاغة العربية: أصولها وامتدادتها، إفريقيا الشرق، المغرب ولبنان، ط1، 1991 2

البلاغة العربية: أصولها وامتدادتها ، مرجع مذكور، ص. 205. 2

نفسه، ص. 195. 2

(3) نفسه، ص. 386-387.

(4) البلاغة العربية: أصولها وامتدادتها، إفريقيا الشرق، المغرب ولبنان، ط1، 1991 .

والمعرفي؛ ففي كتاب (البيان والتبيين) يتضح المعنى السياسي والاجتماعي لهذا المفهوم. أما كتاب (الحيوان) فيوضح مفهوم البيان بمعناه المعرفي.

والحق أن الجاحظ في كتابه الأول كان همه الأكبر أن يعمل على تجميع المواد التي تبين مقدرة الخطيب على الحجاج؛ وهي مواد من شأنها أن تساعد الخطيب وتسهم في تكوينه ليتمكن من التأثير في السامعين والمخاطبين والمتلقين من مختلف الطبقات الاجتماعية وإقناعهم بحججه التي يحتج بها موظفا في كل ذلك الأمثال والحكم والخطب وأشعار المذاكرة[1].

وفي كتاب (الحيوان) يظهر البعد السيميائي لمفهوم البيان من خلال دعوة الإنسان إلى تأمل ما في الكون من أسرار وغرائب "هذا المجال الذي دعاه الجاحظ "النصبة والاعتبار"[2]؛ وهكذا يتضح لنا أن "البيان" دعوة إلى اكتشاف الكون والبحث في عجائبه وأسراره.

وعمد مصطفى ناصف في قراءته لمؤلفات الجاحظ إلى إظهار الأبعاد التي توخاها الجاحظ في كتبه ومنها كتابا (البيان والتبيين) و(الحيوان). ففي الكتاب الأول سعى إلى إظهار قوة البلاغة العربية الشفاهية، بينما سعى في كتابه الثاني إلى إظهار تحول البلاغة العربية من الشفاهية إلى الكتابية، أو من قوة الكلمة المسموعة في الخطابة والشعر إلى بلاغة النثر المكتوب. فكتاب (الحيوان) لا يمكن فهمه بمعزل عن كتاب (البيان والتبيين) لأنهما متلازمان مترابطان، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فقد سعى الجاحظ في كتاب(الحيوان) إلى تأصيل بلاغة تتوجه إلى القارئ وتخاطب عينه؛ بلاغة تعتمد النثر المكتوب عوض بلاغة الخطابة والشعر. وهكذا وقفت قراءة ناصف على أهم مكون قامت عليه بلاغة النثر في هذا الكتاب، وهو صراع الشعر والنثر الذي تنبه إليه مجموعة من قراء الجاحظ.

---

(1) البلاغة العربية: أصولها وامتدادتها ، مرجع مذكور، ص. 205.

(2) نفسه، ص. 195.

2- صراع الشعر والنثر

لاشك أن الصراع بين نثر الجاحظ وخصائص الشعر العربي، شكل أهم سؤال تناولته مجموعة من المقاربات لنثر الجاحظ؛ من بينها مقاربات شوقي ضيف، وزكي نجيب محمود، وعبدالفتاح كيليطو[1]، ومصطفى ناصف[2]، وعبد الله الغذّامي[3].

أ- البلاغة بين الأسلوب والحياة

من القراءات المبكرة التي تنبهت إلى الصراع بين نثر الجاحظ والشعر، قراءة شوقي ضيف التي أظهرت أن الجاحظ صاغ أدبا ثريا قوامه موضوعات مختلفة تتصل بالطبيعة والإنسان، وبالحياة والمجتمع ؛ فألف في النبات وفي الشجر وفي الحيوان وفي الإنسان وفي المعاد والمعاش وفي الجد والهزل وفي الترك والسودان وفي المعلمين والقيان وفي الجواري والغلمان وفي العشق والنساء وفي النبيذ وفي الشيعة والعباسية وفي الزيدية والرافضة وفي الرد على النصارى وفي حجج النبوة ونظم القرآن وفي البيان والتبيين وفي حيل لصوص النهار وحيل سرّاق الليل وفي البخلاء واحتجاج الأشحاء"[4].

هكذا يكون الجاحظ –في نظر شوقي ضيف– قد أسهم في خلق نمط جديد من الكتابة الفنية ونقل الأدب من طور بلاغة الأسلوب إلى طور بلاغة الحياة[5]. وإن في هذا ما يدل على أن الجاحظ خطا بالكتابة الفنية عند العرب خطوة جديدة نحو التعبير عن جميع الموضوعات في خلابة وبيان عذب، وكأني به لم يكن يفهم أن الكتابة الأدبية ألفاظ ترصف، وإنما كان يفهمها على أنها معان تنسق في موضوع خاص مما يتصل بالطبيعة أو بالإنسان. وكان لذلك صبغته الخاصة في كتابته، فإنها كتابة ذات موضوع قبل أن تكون ذات أسلوب"[6].

---

(1) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، مرجع مذكور.

(2) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مرجع مذكور.

(3) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000.

(4) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، مرجع مذكور، ص.161-162.

(5) نفسه، ص. 161.

(6) نفسه، ص.161 .

غـير أن الباحـث لم يقـدِّم تفـسيرا لهـذا التحـول في الكتابـة الأدبيـة مـن الاهتمـام بالأسلوب إلى الاهتمام بتصوير الطبيعة والإنـسان والمجتمـع، وإن كـان قـد أشـار إلى أن أدب الجاحظ هو صورة للواقع الاجتماعي. يقول شوقي ضيف: "وهذه النغمة من الواقعية في آثـار الجاحظ أثرت في كتاباته آثارا مختلفة، ولعل أول هـذه الآثـار أننـا نجـده يعـني بحكايـة عـصره وتمثيله تمثيلا دقيقا بحيث تُعدُّ أعماله أهم مراجع تكشف لنا حقائق العصر الـذي عـاش فيـه، إذ نراه يصور هذه الحقائق بكل ما فيها من طُهْرٍ ووِزْرٍ، ودين وزندقة، وجـد ولهـو، وبـالغ في ذلك حتى إنه ليروي كلام المجانين الموسوسين وكلام أهل الغفلة من النَّـوْكَى والحمقـى. وإنـه ليروي أيضا عن الغلمان والصعاليك والزُّطِّ واللـصوص كمـا يـروي عـن الخلفـاء والأمـراء والوزراء وقواد الدولة وكبار كتَّابهـا"[1]. ويوضـح محمـد مـشبال هـذه المـسألة بقولـه: "إننـا لا نستطيع أن نفهم حديث شوقي ضيف –علـى سـبيل المثـال– عـن "آثـار" الواقعيـة في كتابـات الجاحظ، إلا إذا أدركنا أن مدلول الواقعية في مثل هذا السياق، يتجاوز المـدلول الـذي يعـدها مذهبا فنيا تشكل في العصر الحديث، إلى اعتبارها أسلوبا متعاليا وصفة يمكن أن توجـد في أي زمن أو مكان"[2].

إن التحول الذي حصل في أداة التعـبير الأدبـي مـن الـشعر إلى النثـر كـان اسـتجابة طبيعية لما حصل في مجتمع الجاحظ من تغيُّر وتطور وانتقال من بيئة البادية إلى بيئة المدينة الـتي تمثل ازدهار الحضارة؛ وفي هذه البيئة الجديدة سيضطلع كـل مـن الـشعر والنثـر بمهمتيهمـا في التعبير عن الحياة والمحيط الاجتماعي. فما هو الفن الأكثر تعبيرا عن الحيـاة والمجتمـع، الـشعر أم النثر؟ ولمن تكون الغلبـة للـشعر أم للنثـر في تـصوير مختلـف جوانـب الحيـاة الاجتماعيـة وسلوك الإنسان؟

يظهر أن الشعر وإن كان بمقدوره أن يعبر عن حقيقة الحيـاة والوجـود، ويـصور اختلاجـات النفس الإنسانية، ويكون بذلك مرآة للمجتمع، إلا أنه لم يكن قادرا علـى استقـصاء أحـداث المجتمع ومسايرة تطوره؛ فالنثر كانت له إمكانيـات أكـبر مـن الـشعر في التعـبير عـن مـشاكل

---

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، مرجع مذكور، ص.163 .

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.126.

المجتمع وقضاياه بكثير من الدقة والتفصيل ربما لم تكن متاحة للشعر؛ ألا يعبر النثر عن الحياة الاجتماعية ويصوِّرها ويسبر أغوار النفس الإنسانية ويجسد طبائع الناس وينتقد سلوكهم وتصرفاتهم؟

ب-من بلاغة الوجدان إلى بلاغة العقل

يعد زكي نجيب محمود أحد القراء الذين وقفوا على مناقضة نثر الجاحظ للشعر؛ فقد رأى أن هذا النثركان نقطة تحول في الثقافة العربية من ثقافة محورها الشعر إلى ثقافة محورها النثر، أو التحول من الوجدان إلى العقل، ومن البداوة إلى الحضارة المدنية[1].

يقيم الباحث مقارنة بين الشعر والنثر، ويحدد الفروق بينهما. وفي ذلك يقول: "وإذا قلنا ذلك فقد قلنا إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية، فبعد أن كانت الثقافة العربية قبل الجاحظ تخاطب الأذن بالجرس والنغم، أصبحت بعد الجاحظ تخاطب العقل بالفكرة؛ إنه انتقال من حياة البداوة إلى حياة المدينة وما يكتنفها من وعي العقل ويقظته، فيلتفت إلى ما يميز الأشياء والأفكار بعضها من بعض"[2]؛ فالثقافة العربية قبل الجاحظ كانت تتوجه إلى السمع فتخاطب الأذن وتحاول التأثير في السامع بـ"الجرس" و"النغم". أما في عصر الجاحظ فقد أصبحت تتوجه إلى العقل بالأفكار بدل الإنشاد. إن هذا التحول هو في حقيقة الأمر انتقال من "البداوة" وما تتسم به من حياة بسيطة بما فيها من "استرسال في المشاعر"، وبساطة في إرسال القول، وتعبير عن الوجدان، إلى حياة المدينة وما تعرفه من تصادم الأفكار واستخدام العقل، والدعوة إلى التفكير. وعلى هذا الأساس، وانطلاقا من هذه التقابلات سيعمد بعض قراء الجاحظ إلى استثمارها في إطاربحثهم وتقصيهم للفروق بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر[3].

---

(1) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، ط2، سنة 1978، ص. 148.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

ج-السرد وتقويض قيم الشعر

ووقفت قراءة عبد الفتاح كيليطو (صورة البخيل بطلا[1]) على هذا الصراع بين النثر والشعر، عندما تصدت لتأويل السرد في نوادر البخل كاشفة توجه كتاب البخلاء ضد قيم العطاء والكرم؛ تلك القيم التي تغنى بها الشعر الجاهلي ومجدها[2]. فعند هذا الباحث، "بقدر ما يحب البخيل الحكايات التي تحث على البخل، بقدر ما يرتاب من الحكايات التي تحرض على الجود وتشيد بفضائل شخصيات مشهورة بالكرم...ازدراء البخلاء لهذا الصنف من الحكايات لا يعادله إلا احتقارهم للشعر، بدءا بالشعر الجاهلي الذي يمجد الإنفاق المفرط قصد المباهاة. فالنموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السَّيِّد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تحطيم المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشرب. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه"[3].

وإذا كانت ثقافة تبذير المال تعد سلوكا غير قويم، وعملا في غير موضعه –كما يشير إلى ذلك الباحث– فإن لها حيثياتها ومبرراتها في الزمان والبيئة التي انتشرت فيها هذه الثقافة. أمَّا الثقافة الأخرى المتمثلة في الحرص على المال فقد أخذت تنتشر بسبب التحولات الاجتماعية والحضارية؛ تلك التحولات التي عرفها المجتمع العربي في الانتقال من بيئة البادية إلى بيئة المدينة؛ فمدينة البصرة التي كانت تعد من الحواضر الكبرى في عصر الجاحظ، ضمت شرائح اجتماعية مختلفة، تجاور فيها أفراد من مختلف الأصول والديانات والمذاهب والثقافات. إضافة إلى ذلك التحول في نظام العشيرة والنسب الذي أصبح سائدا في المدن والحواضرالكبرى التي لا تعترف بتلك القيم الموروثة، أو ينعدم الإجماع حولها، "لأن العرق والأصل رغم أهميتهما، لم يعد لهما دور أساسي"[4].

---

(1) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، مرجع مذكور.

(2) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، مرجع مذكور ، ص.26.

(3) نفسه، ص.26.

(4) نفسه، ص. 27.

لقد وقع تغيُّر في الزمان والمكان وأصبح الفرد في السياق الحضري الجديد الذي ضعفت أمامه قيم العشيرة والنسب يعتمد على نفسه وعلى مجهوده الذاتي وكفاءته الشخصية في تحقيق الغنى حتى يضمن استمراره[1]. كما أنه على الرغم من هذا التحول في الحياة الاجتماعية، فإن ثقافة الهبة والكرم والدعوة إلى الإنفاق استمرت تؤثر في الأذهان والعقول بواسطة الأمثال والأقوال المأثورة والشعر. فالشعراء –حسب الباحث– هم أشد أعداء البخلاء. "بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يتعاطون النثر والنثر فقط. إن تبخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلاء شأن النثر. وبما أن الشعر مرادف للكذب، فإن النثر مرادف للصدق. أي نثر؟ النثر المؤسس على العقل والاستدلال والمبني على الحجة والبرهان. إن البخلاء أهل جدال، والشكل الذي يفضلونه هو الرسالة، الرسالة التي لم تعد في السياق الجديد مقصورة على الدوائر الرسمية، والتي أخذت شيئا فشيئا تزيح الشعر لتحل محله"[2].

إن نثر الجاحظ نشأ في بيئة حضرية مختلفة عن بيئة البادية التي ازدهر فيها الشعر، وبذلك يكون النثر قد حمل نموذجا ثقافيا مختلفا عن النموذج الثقافي الشعري[3].

د-تنافس الشعر والنثر

لقد سعى الجاحظ إلى تأسيس بلاغة نثرية مغايرة لبلاغة الشعر، وهذا ما يقوله مصطفى ناصف : "هناك .. تنافس حاد بين الشعر والنثر الحديث بوجه خاص. ومن ثم كانت دراسة التفاوت بينهما واجبة"[4]. لقد شكلت هذه الفكرة مدخلا لقراءة الباحث لنثر الجاحظ؛ فهذا النثر مختلف أتم الاختلاف عن الشعر؛ إذ لكل منهما خصائصه المميزة[5].

---

(1) نفسه، ص. 27.

(2) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، مرجع مذكور، ص. 27.

(3) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.162.

(4) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مرجع مذكور، ص. 95.

(5) نفسه، ص.73.

3- مكونات بلاغة النثر

ومن مكونات هذه البلاغة النثرية التي استخلصها الباحث: الجمع بين الجد والهزل، واستقصاء الواقع الاجتماعي، والسرد، وإهمال فكرة النموذج والبطولة، والعطف على النقص.

أ-الجد والهزل

ذكر الجاحظ أهمية الجد والهزل في حياة الإنسان التي تقوم على هذه الثنائية؛ فحياة الإنسان تنطوي على الجد والهزل في نفس الآن، ولا يمكن أن تسير على وتيرة واحدة. وهكذا نجد في الحياة أناسا مطبوعين على الجد، وآخرين مطبوعين على الهزل، وفئة أخرى تزاوج بين الجد والهزل. لقد عرض الجاحظ آراء وأقوالا حول الهزل والجد قائلا: "وقد ذهب الناس في المزاح في مذاهب متضادة، وسلكوا منه في طرق مختلفة، فزعم بعضهم أن جميع المزاح خير من جميع الجد، وزعم آخرون أن الخير والشر عليهما مقسومان، وأن الحمد والذم بينهما نصفان.

وسنأتي على جمل هذه الأقاويل، ثم نذكر جملة ما نقول إن شاء الله.

فأما المحامي عن الهزل والمفضل للمزح فإنه قال: أول ما أذكر من خصال الهزل، ومن فضائل المزح، أنه دليل على حسن الحال وفراغ البال، وأن الجد لا يكون إلا من فضل الحاجة، والمزح لا يكون إلا من فضل الغنى، وأن الجد نَصَب والمزح جَمام، والجد مبغضة والمزح محبة. وصاحب الجد في بلاء ما كان فيه، وصاحب المزح في رخاء إلى أن يخرج منه.

والجد مؤلم وربما عرضك لأشد منه، والمزح مُلذٌّ وربما عرَّضك لألذ منه... وإنما تشاغل الناس ليفرُغوا، وجدوا ليهزِلوا، كما تذللوا ليعزُّوا، وكدُّوا ليستريحوا، وإن كان المزاح إنما صار معيبا، والهزلُ مذموما، لأن صاحبه لا يكون إلا معرَّضاً لمجاوزة الحد، ومخاطرا بمودة الصديق.

فالجد داعية إلى الإفراط، كما أن المزاح داعية إلى مجاوزة القدر والتجاوز للجد قاطع بين الفريقين في جميع النوعين.

فقد ساواه المزح فيما هو له وباينه فيما ليس له. وإن كان المزح إنما صار قبيحا لأن الذي يكون بعده جد، ولم يصر الجد قبيحا لأن الذي يكون بعده مزح، وكان الجد في هذا الوزن أقبح، وكان المزح على هذا التقدير أحسن، لأن ما جعل الشيء قبيحا أقبح من الشيء، كما أن ما جعل الشيء حسنا أحسن من الشيء.

فأما الذي عَدَلَ بينهما فإنه زعم أن المزاح في موضعه، كالجد بين موضعه، كما أن المنع في حقه كالبذل في حقه.

قال: ولكل شيء موضع. وليس شيء يصلح في كل موضع"[1].

وهكذا يتبين أن بلاغة نثر الجاحظ قامت على الجمع بين الجد والهزل، والوعظ واللهو، والزجر والإغراء، والكلام والصمت، والبرودة والحرارة، كما أشار إلى ذلك مصطفى ناصف[2].

ب-الاستقصاء

ويتصور الباحث أن الشعر ليس بمقدوره استقصاء ما يجري في المجتمع من أحداث ووقائع وما يطرأ عليه من تغيير، وهو عاجز عن مسايرة هذا التطوُّر، وليس في وسعه أن يغوص في خبايا الحياة الاجتماعية ويعبر عن قضاياها الهامشية كحيل اللصوص ووصف المعوقين وذوي العاهات الجسدية كالعرجان والبرصان والعميان، ووصف أحوال الخصي والخصاء. لقد كان الجاحظ واعيا بهذا الأمر، فعمد في كتبه إلى معالجة قضايا لم يتطرق إليها الشعر أو عجز عنها. يقول ناصف عن كتاب (الحيوان): "كتاب الحيوان محاولة دؤوب ناضجة للتفتح على شؤون المجتمع وعلاقاته المتنوعة المتعارضة"[3]. هكذا أمكن مصطفى ناصف أن يرصد سمة أخرى من سمات بلاغة نثر الجاحظ.

---

(1) رسالة التربيع والتدوير، ضمن رسائل الجاحظ، ج3، مرجع مذكور، ص.93-95.

(2) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مرجع مذكور، ص: 69.

(3) نفسه، ص: 74.

ج-السرد

تحتفي مؤلفات الجاحظ بأسلوب السرد. هذا الأسلوب الذي سمح له باستقصاء عالم الحيوان المليء بالأعاجيب، التي لا يتوصل إليها إلا في إطار هذا الأسلوب. كما نفذ عبر السرد إلى أعماق النفس الإنسانية فصوَّر خباياها: "إنما الجاحظ يتخذ في أغلب الأحيان أسلوب السرد الذي أتقنه وأحبه وحماه من المزالق. السرد هو أسلوب الانتقام من اللهث وراء الرنين والإقناع والاستحواذ. السرد نمط من أعمال الطبيعة لا تشعر بذاتها... السرد بوصفه قرين الطبيعة لا يقصد إلى الحكم والتلخيص. السرد بمنأى عن قوة اللغة. أشواق الجاحظ إلى السرد كثيرة لأنه بصدد تأليف بيان جديد"[1].

د- إهمال فكرة البطولة

لقد أفضى وقوف ناصف على أسلوب السرد عند الجاحظ إلى استخلاصه لسمة أخرى من السمات التي حملها الانتقال من "ثقافة الشعر" إلى "ثقافة النثر"؛ إنها سمة "إهمال فكرة النموذج والبطولة وقبول المعايب والتوسط، والجمع بين الفضائل والرذائل في سياق واحد"[2]. وهذا يعني أن النثر يطلب الاعتدال ويتوخاه بخلاف الشعر الذي يتسم بالمبالغة وتقديس النموذج والبطولة. يقول الباحث: "الخروج من ثقافة الشعر إلى ثقافة الكتابة هو الخروج إلى الصناعات، والخروج من ميدان التعظيم إلى ميدان الملاحظة، فالتعظيم أكثر ملاءمة لعالم الشعر. وإذا حاولنا أن نجعل الحمار الوحشي، والفرس، والناقة موضوعا للملاحظة فقد آذن ذلك أن نخرجها من عالم التسامي والشعر والغموض"[3].

---

(1) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مرجع مذكور ، ص. 76.

(2) نفسه، ص. 73.

(3) نفسه، ص.73.[3]

هـ-العطف على النقص.

من السمات الأخرى التي حملها ذلك الانتقال الذي أشار إليه ناصف في كتاب (الحيوان)، النظرة إلى الحيوان نظرة مغايرة لنظرة الشعر التي ترى أن حياته مرتبطة بالإنسان حيث جعلته الطبيعة في خدمته وسخرته له وحده لينتفع به. أما نظرة النثر فترى أن عالم الحيوان مستقل بذاته، وأن جميع الحيوانات تعيش لنفسها، ولا ينبغي أن تكون مسخرة لخدمة الإنسان. وهكذا يتضح أن النظرة الأولى "نفعية" "ضيقة" تجعل من الحيوان هدفا للقنص، وهي الغاية الوحيدة التي توخاها الشعراء وحفلت بها أشعارهم التي تصف كثيرا من مشاهد القنص والصيد والقتل[1]. أما النظرة الثانية فقد كانت أكثر واقعية، حيث "ظهر العطف على النقص، وصار الحيوان أو الطير صديقا لأنه نعم بقدر لافت من النقص، واستخفى الأكمل أو علق أو استغني عنه"[2].

4- الخطاب السردي والخطاب الشعري أو تأويل الحكاية.

في كتابه: "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"[3] يقف عبد الله الغذامي على صورة الصراع بين النثر والشعر من خلال تأويله لحكاية وردت في سياق كتاب العصا. يرى الغذامي أن الخطاب السردي عند الجاحظ جعل القيم الثقافية التي مجدها الشعر، كالفحولة، والذكورية، والمبالغة والادعاء، عرضة للكشف والتعرية والسخرية والتقويض. لقد أظهرت الحكاية أن العلاقة بين "المتن" و"الهامش" في تصور الجاحظ علاقة مقاومة ومعارضة"[4]. يروي الجاحظ حكاية عن امرأة أعرابية اسمها (غنية) "كان لها ابن شديد العَرَامة، كثير التفلت إلى الناس، مع ضعف أسر ودقة عظم، فواثب مرة فتى من الأعراب فقطع الفتى أنفه، فأخذت غنية دية أنفه فحسنت حالها بعد فقر مدقع. ثم واثب آخر فقطع

---

(1) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مرجع مذكور، ص 67.

(2) نفسه، ص. 74.

(3) مرجع مذكور.

(4) نفسه، ص.224.

أذنه فأخذت الدية، فزادت دية أذنه في المال وحسن الحال. ثم واثب بعد ذلك آخر فقطع شفته فأخذت دية شفته. فلما رأت ما قد صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها حسن رأيها فيه، فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها:

أَحْلِفُ بِالْمَرْوَةِ يَوْماً وَالصَّفَا أَنَّكَ خَيْرٌ مِنْ ثَفَارِيقِ الْعَصَا[1]

ترد هذه الحكاية في كتاب العصا، وهو واحد من أهم مباحث الجاحظ في البيان والتبيين، وهي حكاية تضمر أشياء كثيرة في علاقاتها مع النسق، وفي التقاطع بين الهامش والمتن[2].

يحلل الغذامي هذه الحكاية ويبين كيف أن ابن غنية يحمل خصائص الشعر والبلاغة التي تدعو الحكاية إلى القضاء عليها وإلغائها، وتفعل ذلك موظفة السخرية من المتن، عن طريق تمزيق وجه الفتى الذكر فتقطعه عضوا عضوا؛ هذا الفتى العرامة، السليط اللسان، يغتر بما يصدر عنه من أقوال وأفعال تكشف عن افتخاره بنفسه و مباهاته بفتوته وإذايته لغيره ؛ كل هذه الصفات يربطها الباحث بصفات النسق الشعري القائم على الادعاء والاعتداد اللفظي. والظاهر عنده أن حكاية ابن غنية، ترسم صورة هزلية للشعر الذي يسخر منه الجاحظ، لأنه في نظره يعتمد على سلطة البلاغة والمبالغة في الادعاء[3].

يتجلى مما سبق أن السرد في هذه الحكاية خطاب يعري عيوب الرمز النسقي التي تتمثل في الذكورية، والادعاء اللفظي، والمفارقة بين القول الفعل، ويبيِّن أن تقطيع وجه الفتى الذكر كان لأجل مصلحة المرأة ولمصلحة التداول اللغوي حتى تكون كلمة "غنية" مطابقة لمدلولها الحقيقي؛ وهذا كلُّه يوضِّح ما تعمَّده الجاحظ في حكاية المرأة "غنية" من عبث بالوجه

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع مذكور، ص.226-227، وانظر أيضا البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج 3، دار الجيل بيروت، بدون تاريخ، ص.49.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص.226-227.

(3) نفسه، ص. 228-229.

المذكر عن طريق التقطيع الذي يشبه تمزيقه للمتن لفائدة الهامش الذي يعلي الجاحظ من شأنه وقيمته على اعتبار أن المتن يتصف بالإملال، بينما يتصف الهامش بالإمتاع.

يرى الغذامي أن الحكاية هي المنفذ الذي نتسلل من خلاله الى عالم الجاحظ: "إن للحكاية وجوها من التأويل تجعلها نافذة مواربة يستطيع الدارس أن يتسلل منها إلى دار الجاحظ فيرى أشياء لن يراها لو دخل من الباب الرسمي"[1].

أ-في تأويل الاستطراد

لقد حاول الغذامي الدفاع عن أسلوب الاستطراد عند الجاحظ وتأويل دلالاته ووظائفه من خلال حكاية المرأة الأعرابية[2]. فهو يرى أن أسلوب الاستطراد الذي ساد في كتاب (البيان والتبيين) ينبغي أن لا يُنظر إليه نظرة سطحية. فينساق المرء مع قول الجاحظ الذي يوهم قراءه أنه يتوخى من خلاله رفع الملل عنهم، بل عليه أن يتبين منه مراوغته وتحايله على الخطاب الرسمي وإيهام المتلقين بأنه يهدف منه إلى إمتاعهم وتسليتهم فقط. والحق أنه في خداعه ومراوغته وحيلته يخفي حقيقة أخرى هي أن الاستطراد كان وسيلة من وسائل الرفض والتعرية النقدية في صيغة ساخرة ومخاتلة[3].

فالغاية من حكاية (ابن غنية)-حسب الباحث- وكما سبق أن أشرنا إلى ذلك، تتمثل في إلغاء المتن وتعويضه بالهامش. بيد أن هذا الهامش لا يلبث أن يتحول بدوره إلى أصل عبر لعبة الاستطراد التي وظفها الجاحظ[4].

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع مذكور ، ص. 240 .

(2) نفسه، ص. 240-241.

(3) نفسه، ص. 225.

(4) نفسه، ص. 234.

ب-في تأويل العصا

يقول الغذامي إن حكاية (ابن غنية) تقدم صورة هزلية للفحل الشعري الذكوري دون أن تقضي على خطابيته قضاء مبرما "إذ إنها أبقت على اللسان دون مساس. فاللسان هو أداة ابن غنية لكي يمارس عرامته، وهي عرامة لولاها لما حصل التقاطع النسقي، ولذا تقطعت أوصال الوجه الأخرى دون اللسان"[1].

إن تقطيع أعضاء الوجه باستثناء اللسان دفع الباحث إلى التساؤل عن العلاقة بين العصا والوجه؟ فوجد أنهما في خطاب الجاحظ شيء واحد؛ فالعصا تعد جوهر الخطابة والبلاغة، وهي علاقة ثقافية رمزية، غير أن الهامش يقطِّع أعضاء الوجه ويهشِّم العصا. وعلى هذا النحو يكون هدف الجاحظ من هذا الفعل هو الحط من "ثقافة النسق" وتحطيمها والإعلاء من شأن ثقافة البسطاء والانتصار لها ولفت الانتباه إلى ما تزخر به من ثراء وصفات قلَّما توجد في ثقافة النسق[2].

من المعلوم أن الجاحظ واجه الشعوبية مدافعا عن القيم العربية وقدرة العرب على البلاغة؛ وقد مثلت العصا إحدى العلامات الدالة على الخطابة والبيان[3]، كما مثلت علامة دالة على الذكورة والفحولة. يتوخى الخطيب من العصا الظهور بمظهر تهويلي يخفي نواقصه ويضفي عليه كمالا ظاهريا؛ فالعصا تساعده على إظهار براعته في الخطابة[4].

يربط المؤلف بين حال تهشم العصا وفوائده وبين تفتت المتن إلى الهوامش. ثم يربط بين العصا ووجه الفتى من جهة، وازدواج الخطاب من جهة ثانية؛ وهو هنا ازدواج ما بين متن واستطراد أو بين متن وهامش. في الحكاية تأتي فكرة التقطيع على أنها شفرة مركزية في حكايتها؛ فالتقطيع يصيب الوجه المذكر الذي تحول إلى قطع وتفاريق،كما تتحول العصا الى

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع مذكور ، ، ص. 238.

(2) نفسه، ص. 238.

(3) نفسه، ص. 231.

(4) نفسه، ص. 232-233.

تفاريق وقطع مبعثرة. إنهما يصبحان مفيدين ونافعين في حال التفاريق، وغير نافعين في صورتهما السليمة.

لقد انتهى الغذامي في تأويله للحكاية على أساس معيار الصراع بين الشعر والنثر، إلى الربط بين تمزيق الوجه وتفاريق العصا لإبراز تلك الصورة الهزلية الساخرة للخطيب أو للشعر وقيمه.

والحق أن استخدام هذا المعيار في تأويل نصوص الجاحظ لم يكن بعيدا عن معيار آخر كان متضمنا فيه وهو معيار التناص أو حوار النصوص.

5- التناص

لقد استخدم معيار التناص في تأويل نصوص الجاحظ سواء تلك التي تنتمي إلى النوادر أو الأخبار أو الرسائل. والجدير بالذكر أن قراءات عديدة وظفت هذا المعيار مثل قراءة محمود المصفار الذي قام بتأويل بعض نوادر الجاحظ مستعينا بالمعجم وسجلاته، ومبينا تقاطع النصوص فيها، وتناصها مع الخطاب الصوفي الشيعي. وتناولت قراءة محمد مشبال "التناصّ" وعلاقته بالخطاب البلاغي في تأويل أخبار الجاحظ من خلال مجموعة من النصوص، كنص (عبد الله بن سَوَّار وإلحاح الذباب)، ونص (علمه حيلة فوقع فيها)، ونص (بين عروة بن مرثد وكلب حسبه لصا). وقامت قراءة صالح بن رمضان على تناول مفهوم التناص في الرسائل، من خلال نوعين من التداخل بين النصوص: التداخل الثنائي، والتداخل المعقد، ومن خلال الكناية بوصفها مظهرا من مظاهر التناص. أما قراءة محمد النويري فقامت على تأويل الأبعاد الرمزية للعصا في كتاب الجاحظ، وتأويل دلالاتها الدينية والسياسية والاجتماعية. وسنقف فيما يأتي على تفصيل هذه القراءات التي عالجت "التناص" في النوادر والأخبار والرسائل، والأبعاد الرمزية لكتاب (العصا):

أ-التناص وتأويل النادرة

في قراءة محمود المصفار: (بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مقاربة سردية في الهزل[1])، وظف الباحث "التناص" لتأويل بعض نوادر البخلاء كنادرة (مريم الصناع) ونادرة (ليلى الناعطية). ويقوم "التناص" على توظيف المعجم وسجلاته كالسجل الاقتصادي، والسجل الاجتماعي، والسجل النفسي. كما يقوم على الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف، أوالاقتباس الجزئي من القرآن، أوالتلميح الخفي إلى بعض الآيات القرآنية، أو الاحتذاء.

ب-المعجم وسجلاته:

قسم الباحث معجم النوادر إلى أربعة سجلات: السجل الاقتصادي، والسجل الاجتماعي، والسجل الديني، والسجل النفسي. والمقصود بهذه السجلات العبارات التي استعارها الجاحظ من هذه الحقول. ومن اللافت للنظر أن هذه السجلات متعددة ومتنوعة ومتداخلة في النادرة، إلا أن السجل الاقتصادي يكاد يهيمن على السجلات الأخرى ؛ فتارة يخترقها كلها، وتارة أخرى يلتبس معها، حتى يبدو المعجم الاقتصادي وكأنه مرادف للمعجم الديني والأخلاقي والفكري والنفسي في آن واحد[2].

ج-النادرة وتقاطع النصوص

يتمثل التناص في نادرة "مريم الصناع" في الاقتباس الجزئي من القرآن الكريم، وفي التلميح الخفي إلى بعض الآيات القرآنية، وفي الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف، وفي الاحتذاء.

- الاقتباس الجزئي من القرآن، و يظهر في بعض العبارات التي وردت في النادرة، كعبارة: "أنى لك هذا يامريم؟" مقتبسة من قوله تعالى: "أنَّى يكون لي غلام". أمَّا عبارة:

---

(1) مرجع مذكور.

(2) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور، ص.55-57.

"ما أنت بخائنة في نفسك ولا في مال بعلك"[1] فمأخوذة من قوله تعالى: "ياأخت هارون، ما كان أبوك امرأ سوء وما كانت أمك بغيا"[2].

- التلميح الخفي إلى القرآن كما جاء في النادرة استنادا إلى قوله تعالى: "وجعلني مباركا أينما كنت وأوصاني بالصّلاة والزكاة ما دمت حيا". ويظهر هذا التلميح في قول الزوج: "ولقد أسعد الله من كنت له سكنا، وبارك لمن جُعِلتِ له إلْفاً"[3].
- الاستشهاد بالحديث الشريف كقول الرسول ﷺ: "من الذود إلى الذود إبل"[4].
- الاحتذاء: ويظهر الاحتذاء من خلال التطابق والتشابه في السلوك والصفات بين مريم الصنَّاع، وبين مريم أم المسيح عليه السلام؛ هذا السلوك الذي يتمثل في طاعة مريم الصنّاع لزوجها وطاعة مريم العذراء لربِّها. كما يظهر التشابه بينهما في الحفاظ على الأسرار الذاتية، والطهارة، والإخلاص، والنهاية المباركة التي باركها الله والناس[5]. فالتناص مع القرآن، استنادا إلى بعض الآيات من سورة مريم، أبرز ملامح التشابه بين مريم الصنَّاع ومريم أم عيسى عليه السلام، غير أنها لم تأخذ من ملامح أم المسيح وحدها بل أخذت من ملامح أمها ومن ملامح ابنها عيسى عليه السلام مع اختلاف بينها وبين الشخصيات المذكورة في التدبير والاقتصاد[6].

د- النادرة والخطاب الصوفي

شكل تناص نادرة ليلى "الناعطية" مع الخطاب الصوفي الشيعي، مدخلا لتأويل الباحث لهذه النادرة. فهو يرى أن لنادرة ليلى الناعطية دلالتين: ظاهرة صريحة، وباطنة خفية.

---

(1) البخلاء، ص. 30.

(2) ص.58. محمود المصفار، مرجع مذكور .

(3) نفسه، ص. 58، وانظر أيضا البخلاء، ص.30.

(4) محمود المصفار، مرجع مذكور ، ص.58. وانظرأيضا البخلاء، مرجع مذكور، ص.30.

(5) نفسه، ص. 58-59.

(6) نفسه، ص.58-59.

ولذلك ينبغي أن لا نقتصر على قراءة خطابها اللغوي، بل ينبغي أن ننظر إلى ما سكت عنه الجاحظ وَلَـمَّح إليه.

تتسم هذه النادرة بنوع من الالتباس الدال على انفتاحها وقابليتها للتأويل، ودعوة القارئ إلى اكتشاف معناها: "لأن ليلى الناعطية، وقد التبس على القارئ أمرها، لا يدري إن كانت ما تأتيه عن بخل وحرص على الدنيا، أو عن دين وحرص على الآخرة، فيظلُّ مترددا بين سخرية وإعجاب أو بين تندر بها ضاحك، وتدبر لأمرها معجب[1].

تنتمي هذه المرأة إلى ناعط باليمن، التي عرف عن أهلها أنهم تشيعوا لعلي ابن أبي طالب وناصروه بالكوفة. وتحكي قصتها أنها كانت ترقع قميصها حتى تحوَّل كله إلى رقاع، ففقد من كثرة التَّرقيع صورته الأولى، ومع ذلك فهي فخورة بإبقائه والمحافظة عليه. ولعلها كانت تستجيب بفعلها لأقوال شعراء وحكماء الشيعة مما يدل على انتمائها إلى مذهبهم. وهو الأمر الذي لم تصرح به النادرة، ويظهره البيت الشعري لأحد الشعراء المنتمين إلى المذهب الشيعي:

اِلْبَسْ قَمِيصَكَ مَا اهْتَدَيْتَ لِجَيْبِهِ فَإِذَا أَضَلَّكَ جَيْبُهُ فَاسْتَبْدِلِ[2]

ويشير الباحث إلى أن الزمن التاريخي لهذه النادرة غير محدد، غير أنه يرجح أن يكون زمنها هوالقرن الثاني للهجرة الذي عرف حركة الزهد كرد فعل على حياة الترف والثراء والبذخ. أمَّا زمن قصة "ليلى الناعطية" فيمتد من مرحلة الشباب إلى الكهولة وربما إلى مرحلة الشيخوخة[3].

يستنتج المؤول أن سلوك "ليلى الناعطية" يتسم بالمبالغة والغلو في كل شيء مما يدل على أنها كانت من غلاة الشيعة المتصوفة المؤمنين بفكرة التناسخ، كما أنها كانت تنتمي إلى

---

(1) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مرجع مذكور ، ص.64-65.

(2) نفسه، ص.60، وانظر أيضا البخلاء، مرجع مذكور، ص.37.

(3) محمود المصفار، مرجع مذكور، ص. 60.

فئة البخلاء المبالغين في البخل[1]. يقول السارد: "ما زالت ترقَع قميصا لها وتلبسه"، و"صارت لا تلبس إلا الرَّفو"[2].

ويظهر أن السارد لا يصرح بإيمان "ليلى الناعطية" بفكرة التناسخ وإنما يوحي إلى ذلك كما جاء على لسانها: "إني إذاً لخرقاء. أنا –والله– أحُوصُ الفتقَ وفتقَ الفتق، وأرقَع الخرْق وخرْق الخرْق"[3]. إنَّ ألفاظ النص –كما يشير إلى ذلك الباحث– ذات أبعاد رمزية؛ فاللباس أو القميص هو العالم المادي الخاضع للتغيرات والتبدلات، وتمزق القميص يرمز إلى ما يصيب الدنيا وهذا العالم المادي من تحولات وتغيرات. أمَّا إصلاح القميص برفوه وحوصه وترقيعه فيرمز إلى الوسائل التي تعيد خلق العالم من جديد[4].

إن هذه التغيرات والتبدلات التي تصيب القميص، وهذا الحرص من ليلى على دوامه والمحافظة عليه على الرغم من فقدانه لصورته الأصلية، ما هي إلا إشارة رمزية إلى فكرة التوحد والحلول وتبيان إرادة الله على الفسخ والنسخ بصفة دائمة، وإرادته في دوام هذا الكون وقدرته على ذلك[5].

هـ- التناص والخطاب البلاغي في تأويل الخبر

في كتاب (البلاغة والسرد) أشار محمد مشبال إلى أن نصوص الجاحظ السردية، على الرغم من تداوليتها وارتباطها بمقامات محسوسة، إلا أنها تمتلك سياقا داخليا واستقلالا ذاتيا نسبيا يجعلها خاضعة للتأويل.

يقول إن: "النصوص التواصلية العملية في مدونة الجاحظ السردية لا تخلو من سمات تعمل في اتجاه مضاد للقراءة الاختزالية والبسيطة. فبعض هذه النصوص تقول أكثر مما تريد قوله؛ إنها أكثر غنى وامتلاء بالدلالة. ثمة ثغرات أو إيحاءات تمنح معاني زائدة عن المعنى

---

(1) نفسه، ص. 61 .

(2) انظر البخلاء، مرجع مذكور، ص.37.

(3) البخلاء، ص.37.

(4) محمود المصفار، مرجع مذكور ، ص. 64.

(5) نفسه.

المستفاد من الرسالة، ولأجل ذلك فإن معنى النص لا يستنفده التأويل المقترح من المؤلف أو السارد؛ فالنص بنزوعه البلاغي إلى الامتداد والتفصيل في سياق جنس سردي بسيط ومختزل، يومئ إلى استراتيجية وظيفتها التخفيف من عبء الرسالة ووطأتها[1].

إن أخبار الجاحظ في تصور الباحث ليست نصوصا توصل رسالة إلى المتلقي فقط، ولكنها نصوص ذات وظيفة أدبية تتجلى في ميلها إلى الامتداد السردي والوصف المفصل، والتفاعل مع النصوص والخطابات المختلفة؛ وهي سمات من شأنها أن تصرف انتباه المتلقي عن رسالة النص الصريحة والبحث عن معنى يشارك في تشكيله، ويسهم في تأويله، مستندا إلى كفايته الثقافية وذخيرته من النصوص والخطابات.

وقد ارتكز الباحث في مقاربته لنصوص الجاحظ السردية أو أخباره على التناص بوصفه ضابطا من ضوابط تأويل مجموعة من النصوص السردية؛ فعديد من هذه النصوص صاغت عالمها التخييلي مستعيرة مفهومات الخطاب البلاغي الذي كان الجاحظ أحد مؤسسيها. "شكَّل الخطاب البلاغي عند الجاحظ بمفهوماته سياقا حاورته هذه النصوص وأعادت صياغته وتمثيله تخييليا، كما حاورت نصوصا سردية وغير سردية حرص الجاحظ على بثها في مؤلفاته. وبذلك فإن معناها لا يتشكل إلا في سيرورة القراءة التي ينجزها قارئ يعمد إلى إعادة تأويل علاماتها"[2].

هكذا عمد الباحث إلى تأويل نص "عبد الله بن سوَّار وإلحاح الذباب" معتمدا علة تناصِّه مع مفهوم الإشارة في الخطاب البلاغي "اعتمد نص عبد الله بن سوار وإلحاح الذباب" على استراتيجية بلاغية تمثلت في الحضور الكثيف لوسائل الإشارة: اليد والرأس والرجل والعين والأنف والوجه والأصبع والجفن والكم... هذه الهيمنة الواضحة لوسائل الإشارة نبَّهت المتلقي إلى ضرورة بناء سياق آخر لأجل تأويل النص السردي بعيدا عن وطأة الرسالة التي أفصح عنها القاضي عندما اعترف بالهزيمة وأشاد بسلطان الذباب وقدرة الحيوان العجيبة؛ وهي رسالة عامة لا تكاد تخلو منها نصوص الجاحظ السردية في كتاب الحيوان.

---

(1) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.35-36 .

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.37-38.

إن السياق الذي يدعونا النص إلى اعتماده في التأويل، هو سياق تداخله مع خطاب الجاحظ حول معايير البلاغة ومفهومات البيان وتصنيفه لوسائله المتمثلة في اللفظ والإشارة والعقد والخط والحال، وتكون الإشارة باليد وبالرأس وبالعين وبالحاجب وبالمنكب وبالثوب وبالسيف. يكشف هذا السياق أن القاضي الزِّمِّيت في سبيل استغنائه عن وسائل الإشارة وتكلفه الوقار قد أخلَّ بعمود البلاغة التي لم تكن في تصور الجاحظ مجرد نظرية في الخطاب، بل نظرية في الحياة الإنسانية"[1].

وفي تأويله لنص "علَّمه حيلة فوقع فيها" اعتمد محمد مشبال في تناصِّه مفهوم العِيِّ؛ فلم يكن تصويره للرجل الذي عمد إلى تعطيل لسانه للاحتيال على غرمائه سوى "تصوير لنقائض البلاغة والتواصل، ولما يهدد عقل الإنسان، ويعوق انخراطه في المجتمع الإنساني؛ فاللسان الذي وصف الجاحظ خصاله البلاغية والاجتماعية والإنسانية، ستتعطل وظائفه ويتحول صاحبه إلى شخص منبوذ من المجتمع الإنساني"[2]. إن تعطيل اللسان يعني في هذا الخبر تحويله إلى بهيمة[3]. وفي تأويله لنص "بين عروة بن مرثد وكلب حسبه لصا"، اعتمد الباحث على تناصِّه مع مفهومي "العَصَا و"السَّلاطة"، فقد استخدم الجاحظ لفظ العصا "في سياق سخريته من شخص الأعرابي سواء في عجزه عن مواجهة اللص أو بخطبته الجوفاء. فقد كان أخذه للعصا تصويرا ساخرا لشخصية ذاهلة عن المقام والتواصل المطلوب"[4]. لم تُسَخَّر العصا في هذا الخبر لمهمَّة القتال كما يقتضي المقام بل سخرت للخطبة والإطناب في الكلام "لقد وظف الجاحظ صورة العصا للسخرية من شخصية تخفي جبنها خلف قناع من الشجاعة والفخر القبلي والمكانة الاجتماعية، على نحو ما تخفيه خلف أقنعة البيان المفارق للموقف والمتجاوز لحدود البلاغة ومعاييرها المنشودة التي تقع بين السلاطة والعي، وتتوخى الاعتدال وتجنب التكلف"[5].

---

(1) نفسه، ص.38-39.

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور، ص.81.

(3) نفسه، ص.39.

(4) نفسه، ص.40.

(5) نفسه، ص.86.

لقد عمد الباحث في تأويله لمجموعة من أخبار الجاحظ إلى إدماجها في سياقات وأنساق ثقافية أوسع مما جعلها تنفتح على التأويل وتتجاوز وظيفتها التداولية أو دلالاتها المباشرة. فقد اضطلعت هذه الأخبار بـ"الصياغة السردية التخييلية لأدوات الخطاب وعلل البلاغة؛ أقام الجاحظ تناظرا بين سمات التزيد والتخاذل والعِيِّ والسَّلاطة في الخطاب، وبين سمات الإنسان في سلوكه وأخلاقه الاجتماعية المنافية لمقياس الاعتدال الذي طالبت به البلاغة"[1].

ومن وجوه استخدام معيار التناص في تأويل أخبار الجاحظ ما انتهى إليه الباحث من اعتبار أن هذه النصوص تقوم في بنائها التخييلي على تصور البلاغة لحدود الخيال :"إن الجاحظ الذي رأى في الغرابة منبعا آخر من منابع السرد واتخذ من فن الخبر ميدانا لعرض الأعاجيب، كان يرى أن الغرابة ينبغي ألا تكون في الأمور الممتنعة في الطبيعة... لم يكن الجاحظ يقبل غرابة تتنافى مع قوانين العقل والتجربة الحسية، ولأجل ذلك فإن الوقائع الغريبة التي صوَّرها في مجموعة من الأخبار والنوادر... هي وقائع طبيعية وإن أحوجت التأمل والنظر"[2]. لقد أقام الباحث تناظرا بين غرابة الخبر السردي وغرابة الاستعارة في التصور البلاغي؛ فالاستعارات الشعرية الغريبة "لا تصبح مقبولة في الخطاب البلاغي القديم إلا إذا أمكن المتلقي أن يجد تفسيرا عقليا منطقيا لغرابتها"[3]. وكذلك كان الخيال السردي عند الجاحظ الذي وصفه الباحث بالخيال المتعقل[4].

و-التناص وتأويل الرسالة

أقر صالح بن رمضان[5] في تناوله لفن الرسائل الأدبية أن الجاحظ صاغ رسائله على أساس استعارته من أنواع وأجناس وأغراض ونصوص مختلفة؛ وقد أصبحت الرسالة

---

(1) نفسه، ص.86.

(2) محمد مشبال، البلاغة والسرد، مرجع مذكور ، ص.87.

(3) نفسه، ص.88.

(4) نفسه، ص.87.

(5) صالح بن رمضان، الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ، مرجع مذكور.

ملتقى النصوص والأنواع والأشكال المتنوعة؛ ففيها الأغراض الشعرية كالمدح والهجاء والرثاء والأشكال التعبيرية المعروفة كالشعر والخبر والمثل والحكمة والقول المأثور والوصية والدعاء[1].

تبين المادة الأدبية الغزيرة والمتنوعة الموجودة في الرسائل التداخل بين الأشكال التعبيرية فيها وتعدد وجوهه، وإن كان الإلمام بها –حسب الباحث- أمرا صعبا. لكنه اكتفى باختيار نوعين اثنين من التداخل، أطلق على الأول "التداخل الثنائي" وعلى الثاني "التداخل المعقد".

ز-التداخل الثنائي:

هذا النوع من التداخل يظهر التأليف بين نصين: الأول من إنشاء الكاتب والثاني مستعار، ويعتمد التضمين أي إدراج النص القرآني في الرسائل، ويكون إما بالاقتباس وإما بتوليد المعاني من القرآن[2]، أو يكون بالتداخل بين الشعر والنثر حيث يتم إدراج النص الشعري بطرق متعددة، كأن يلجأ الكاتب إلى تأليف صورة أدبية يزاوج فيها بين جمل نثرية ينسجها بنفسه وبين نص شعر مضمَّن، أو يلجأ إلى توليد المعاني من مادة شعرية، أو يدرج نصوصا شعرية على سبيل إضفاء الواقعية على الموصوف كوصفه للقينة التي يجعلها تنطق شعرا. وقد يعتمد التضمين إدراج الأمثال، ويبيِّن أن المثل الذي يستشهد به يرتبط بسياق معلوم يوظفه الجاحظ في كل سياق شبيه به، ثم يولِّد من معناه معنى آخر ينقله إلى "سياق غريب عن مستعمليه"، مثل عبارة: "لا ترى ذلك حتى يشيب الغراب" التي تدل في سياقها على الاستحالة وعدم إمكانية وقوع الشيء. "ولكننا نرى الجاحظ ينطلق من هذا المعنى ويولد منه معنى جديدا هو رسوخ اللون الأسود وثباته، ويدرج هذه العبارة في سياق مدح السودان ولونهم[3].

---

(1) نفسه، ص. 7.

(2) نفسه، ص. 8-13.

(3) صالح بن رمضان، الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ، مرجع مذكور ، ص.8-13.

ويعمد الباحث إلى تقسيم التداخل الثنائي إلى قسمين اثنين: مصرح بـه، ومـشار إليـه في السياق؛ فالنوع الأول يظهر في قول الجاحظ في هجاء الكتاب وذمهم: "ولقد رأيت عبد الله ابن المقفع هذا في غزارة علمه، وكثرة روايته، كما قـال الله عـزَّ ذكـره: "كمثـل الحمـار يحمـل أسفارا"[1]. أمَّا النوع الثاني "فيظهر فيه وجه من وجوه التداخل بـين الـنص القرآنـي وأسـلوب الكاتب، نستشفه من لغة الرسائل وأساليبها... فالكاتب لا يُضَمِّنُ النص القرآني، بـل يـستند إليه أثناء الكتابة فيستقي منه بعض المفردات والصيغ والمعاني كقول الجاحظ: "والفلـك وجميـع ما تحويه أقطار الأرض، وكل ما تقله أكنافها للإنسان خول ومتاع إلى حين، إلا أن أقـرب مـا سخر له من روحه وألطفه إلى نفسه "الأنثى"، فإنها خلقت له ليسكن إليها، وجعلت بينه وبينهـا مودَّة ورحمة"[2].

ح-التداخل المعقد:

أما النوع الثاني مـن التـداخل "فيتمثـل في التـأليف بـين نـصوص عديـدة تنتمـي إلى أشكال تعبيرية مختلفة... وإنشاء نص أدبي جديـد متماسـك مبنـى ومعنـى يكـون نتـاج هـذه النصوص"[3].

ويظهر هذا التداخل في رسالة (مناقب الترك) وفي رسـالة (التربيـع والتـدوير)؛ ففـي الرسالة الأولى مدح وإشادة بخصال وفضائل جـنس الـترك، اسـتخدم الجـاحظ فيهـا الأمثـال والشعر لخدمة غايته لأن توظيف المثل في مدح الأتـراك لـه قـدرة خارقـة علـى "غـزو نفـوس السامعين أو القراء" وحمل "حقيقة قارة مطلقة" "تنتشر في النـاس فترسـخ في الأذهـان"[4]. أمـا في الرسالة الثانية فيرتكز هجاء الجاحظ لشخصية أحمد بـن عبـدالوهاب علـى تـصويره تـصويرا دقيقا، "ورسم المعاني الهجائية بصورة مستفيضة"، مستندا في كل ذلـك إلى مـواد أدبيـة اسـتقاها

---

(1)

(2) نفسه، ص.11-12.

(3) صالح بن رمضان، الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ، مرجع مذكور ، ص.26-27.

(4) نفسه، ص.28.

من "أشكال تعبيرية متنوعة"[1]، من قبيل: الشعر، والأمثال، أو الحديث النبوي، وأقوال الصحابة، والدعاء، والوصية، والحكمة. وقد خصص الجاحظ في مستهل الرسالة فقرة" لوصف أحد المعاني الهجائية هو **المراء**. يقول متحدثا عن أحمد بن عبد الوهاب: "...ولم يسمع بقول النبي ﷺ في السائب بن صيفي: هذا شريكي الذي لا يشاري ولا يماري، ولا بقول عثمان: إذا كان لك صديق فلا تماره ولا تشاره، ولا بقول ابن أبي ليلى: لا أماري أخي، فإمَّا أن أكذِّبَهُ وإمَّا أن أغضبه، ولا بقول ابن عمر: لا يصيب الرجل حقيقة الإيمان حتى يترك المراء، وهو مُحِقٌّ، وكأنه لم يسمع بقول الشاعر:

خِلَافًا عَلَيْنَا مِنْ فَيَالَةِ رَأْيِهِ كَمَا قِيلَ قَبْلَ الْيَوْمِ "خَالِفْ فَتُذْكَرَا

"

ولا بقول الآخر:

لَنَا صَاحِبٌ مُولَعٌ بِالْخِلَافِ كَثِيرُ الْمِرَاءِ قَلِيلُ الصَّوَابِ
أَلَجُّ لَجَاجاً مِنَ الْخُنْفُسَاءِ وَأَزْهَى إِذَا مَا مَشَى مِنْ غُرَابِ

قال رجل لزهير البابي: أين نبت المراء؟ قال : عند أصحاب الأهواء...وقال بعض المذكورين: اللهم إنا نعوذ بك من المراء وقلة خيره، وسوء أثره على أهله، فإنه يهلك المروءة، ويذهب المحبة، ويفسد الصداقة، ويورث القسوة... والمراء من أسباب الغضب، وأقرب ما يكون الرجل من غضب الله إذا غضب، كما أنه اقرب ما يكون من رحمة الله إذا سجد، لقول الله عزَّ وجلَّ: "واسجد واقترب". وقال لقمان لابنه: إيَّاك والمراء، فإنه لا تعقل حكمته، ولا تؤمن لهجته. وقال آخر: المراء غضبة، والصمت حكمة"[2].

---

(1) نفسه، ص. 29.

(2) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور، ص.70-71 وانظر رسالة التربيع والتدوير، تحقيق شارل بلا، المعهد الفرنسي بدمشق، 1955، ص.7 و8.

هكذا يظهر من خلال هذا النص كيف استطاع الجاحظ أن يخرج معنى المراء بطرق متعددة كالاستناد إلى الحديث النبوي، وتوظيف صيغ الأسلوب الإنشائي كالنهي في قول عثمان "إذا كان لك صديق فلا تماره ولا تشاره، واستعمال أسلوب الحوار ككلام زهير البابي، وأسلوب التحذير، كما جاء في وصية لقمان لابنه.

ط-استخدام الكناية

أشار الباحث إلى سمة من سمات النص الهجائي في نثر الجاحظ أطلق عليها لفظ "الكناية"، وهي مظهر من مظاهر التناص، ويقصد بها تقاطعا بين نصين: "نص حاضر محكوم بمعنى عام أول، ونص غائب محكوم بمدى قدرة القارئ على استحضار النصوص المكونة لتاريخ الكناية"[1]. والمثال على ذلك، هذا النص الذي استقاه الباحث من الجاحظ: "فياقعيد الفلك كيف أمسيت؟ وياقرة الهيولى كيف أصبحت؟ ويانسر لقمان كيف ظهرت؟ ويأأقدم من دوس، ويأأسنَّ من لبد، ويا صفيَّ المشقر، ويا صاحب المسند، حدِّثني كيف رأيت الطوفان؟ ومتى كان سيل العرم؟ ومذ كم مات عوج؟ ومتى تبلبلت الألسن؟"[2]. ويعلق الباحث على هذا النص بقوله: "إنَّ الجملة في النص الهجائي القائم على الكناية اختزال لنص أدبي... وهي مقطع من خطاب تمتد ظلاله وراء النص"[3]. وما أطلق عليه صالح بن رمضان اسم "الكناية" هو ما دعاه محمد مشبال بلفظ "التضمين التهكمي"[4] مشيرا به إلى لجوء الجاحظ في السخرية من أحمد بن عبد الوهاب إلى استدعاء نصوص ثقافية من حقول مختلفة.

---

(1) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، ص.14.

(2) نقلا عن صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور، ص.14.

(3) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مرجع مذكور .

(4) محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في التربيع والتدوير، مرجع مذكور.

6- البعد الاستعاري

قارب محمد النويري[1] كتاب "العصا" باعتباره يشكل "نصا واحدا مترابط الأجزاء، يجري إلى بناء منظومة من المعاني مترادفة، لا باعتباره جملة من السياقات المفردة"[2]. فقد تميزت مقاربته بإظهار ما خفي من النص واحتجب، أي ما لم يعلن عنه النص ويصرح به، وذلك عن طريق تأويل ما يستبطنه من معان ومدارات بعيدة[3].

أ-التأويل: العصا والأبعاد الرمزية

يشير الباحث إلى تحوُّل العصا من مجرد أداة صلبة شديدة يصعب كسرها إلى رمز متعدد الدلالات، أي أن استعمال اسم "العصا" تحوَّل من الحقيقة إلى المجاز[4]. يقول: "فقد باتت "العصا" أصلا استعاريا تولَّدت عنه استعارات وكنايات كثيرة. إن عبقرية اللغة لا تقف عند حدود تسمية الأشياء، وإنما تتجاوزها إلى بناء النسق الاستعاري للثقافة"[5].

ب-الدلالات السياسية الدينية والاجتماعية للعصا:

للعصا معان كثيرة ومتعارضة: كالشدة، والعنف، والقسوة، وحسن السياسة والإدارة والرعاية؛ فهي معنى محمود في سياق معين كالدفاع عن النفس، وحراسة الإبل والحدب عليها وحمايتها من الخطر المحدق بها، وهي معنى مذموم في سياق آخر كإحداث الإذاية والضرر بالأشياء والكائنات الحية. وهي أيضا تفيد أحيانا معنى "الصلابة" وأحيانا تفيد معنى "الضعف" و"اللين"؛ فيقال: "فلان ضعيف العصا" كناية عن أنه قليل الضرب للإبل، و"فلان لين العصا" كناية عن الرفق وحسن السياسة في الإبل والناس.

تنفتح العصا على دلالات تشير إلى نمط من السلوك الاجتماعي الديني والتعايش السياسي. فقد استقى الباحث هذه الدلالات من المعنى المعجمي لكلمة "عصا"؛ فأصبحت

---

(1) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور.

(2) مقدمة حمادي صمود لكتاب محمد النويري البلاغة وثقافة الفحولة، ص 6.

(3) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور، ص.6.

(4) نفسه، ص. 71.

(5) نفسه، ص. 71.

تدل على الاجتماع والالتفاف والتلاحم والتراص والتكافل مثل:"عصا فلان القوم أي جمعهم على خير أو شر" في معنى الاجتماع والتلاحم والتكافل أو "عصا الدين" و"عصا المسلمين" في معنى الالتفاف. يقول: "إنه لمهم في تقديرنا أن تستقر العصا في المخيال العربي الإسلامي باعتبارها رمزا لما ينبغي أن يكون بين أفراد المجتمع من تضامن حملت الدلالة عليه عبارة "البنيان المرصوص" في حديث نبوي مشهور. لكن العبارة لم تسر سيرورة المثل الذي قامت فيه العصا عنصرا أساسيا"[1]. أما عبارة "إيّاك وقتيل العصا" فهي عبارة سياسية دينية تنطوي على دلالة التحذير من قتل المسلم لأخيه المسلم لما في هذا الفعل الشنيع من خروج عن وحدة صف المسلمين وعلامة على تشتتهم وتخاذلهم.

إن التحول الذي طرأ على معنى العصا عن طريق الاستعمال والتداول، وعبر امتداد الزمان، أفرز دلالات عديدة: كالشروع في رحلة شوق طويلة مضنية نحو تحقيق الهدف والوصول إلى الغاية. وفي هذا الصدد يقول الباحث: "... وباتت العصا جريدا استعاريا مرتبطا بالشوق إلى الأمر يتيح إدراكه الانتقال من حال الظمأ إلى الارتواء ومن طور الفاقة إلى الشيء إلى طور الكفاية والرخاء. فالسعي من هذا إلى ذاك رحلة فيها من المكابدة والعناد ما يكاد يجعل منها انعكاسا لأطوارها. أليس العشق رحلة والشوق ظمأ والحياة في ظل والكيان شد رحال؟ أليست العصا في غضون ذلك جميعا المستند والملاذ والرفيق"[2]؟

إنَّ حمل العصا في معناه الاستعاري يجسد طاقة الإنسان على تحمل أعباء السفر لأجل بلوغ الغاية؛ فالسفر أفضل من الاستقرار-حسب الباحث- لأن الاستقرار يدل على السكون والثبات في مكان معين، أمَّا السفر فيدل على السعي في طلب الرزق أو السياحة وغيرها؛ فهو حركة دائمة دائبة تندمج في الزمان والمكان[3].

---

(1) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور، ص.72-78.

(2) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور ، ص. 83-84.

(3) نفسه، ص. 84.

ج-العصا بديل رمزي لعضو الذكورة

وقد لاحظ الباحث أنه لا يمكن إغفال قيمة العصا الجنسية في سياقات عديدة من كتاب "العصا"، إذ إنها كانت ترمز إلى عضو الذكورة في عدد من النصوص. وإذا كان حمل العصا وتجشم عناء السفر ومواجهة مصاعبه ومخاطره يدل على الفحولة والقوة والاندفاع والبذل والعطاء، فإنَّ إلقاءها يدل على فقدان مثل هذه الشيم التي يتسم بها الإنسان العربي[1].

إن العصا تشير إلى ثقافة الذكورة ومجتمعها وترمز للذكر بوصفه يتسم بجملة من الصفات والمزايا التي حددتها الجماعة؛ فهذا الرمز يشمل الجانب الفزيولوجي، وفي الوقت نفسه، يشمل الجانب الذي يرمز إلى الذكر من حيث هو مجموعة من القيم والمثل وقع عليها إجماع المجتمع؛ فمنزلته ترتفع إذا كان حظه من هذه الصفات قويا. أمَّا إذا انعدمت فيه هذه الصفات، قلت مكانته وانحطت قيمته[2]. وعلى هذا الأساس "فالذكورة من هذه الناحية ليست جنسا به يتميز الذكر عن الأنثى، وإنَّما هي خصال قد يستحقها الذكر ويمكن أن تستحقَّها الأنثى"[3].

إن الأداء البلاغي مرتبط بالذكورة؛ فالذكر رمز الشدة والشجاعة والصلابة والأنفة والإباء لأن طريق البلاغة صعب لا يسلكه إلا فحول الرجال. والشاعر الفحل هو المتفوق الذي يستطيع أن "يلقم خصمه حجراً" فيفحمه ويعجزه عن الرد ويتغلب عليه ويقهره؛ فمن ناحية الغلبة والقهر عد الشاعر فحلا[4].

---

(1) نفسه، ص.87-91.

(2) نفسه، ص. 133.

(3) نفسه.

(4) محمد النويري، البلاغة وثقافة الفحولة، مرجع مذكور ، ص. 136-137.

الخـاتمة

لقـد سـعينا طـوال صـفحات هـذا البحـث إلى النظـر في التلقـي الـذي واكـب أدب الجاحظ تاريخيا، حيث أبرزنا كيف أن أفق انتظـار القـراء كـان محـددا نوعيـا لهـذه القـراءات، ومبينا درجة تذوقهم وفهمهم واستيعابهم وتفسيرهم لهذا الأدب وحكمهم عليه.

وبناء على هذا التصور، عمل البحث منـذ البدايـة علـى الكـشف عـن أفـق انتظـار القُرَّاء الأوائل الذين تفاعلوا مع أدب الجاحظ، وهوالأفق الذي انجلى عن ثلاثـة مواقـف مـن أدبه:

ـ الموقف الأول: يتجلى في تقريظ أدبه وإبراز محاسـنه ومكانتـه الأدبيـة والعلميـة. ـ الموقف الثاني: يظهـر في هجائـه وإبـراز عيوبـه الخُلقيـة والخِلقيـة، وفي التعـرض إلى مـساوئه ومثالبه.

ـ الموقف الثالث: هو موقف وسط بين التقريظ والتعييب.

وتُظْهِرُ هذه المواقف النظرة الأخلاقية الدينية إلى أدبه؛ وهـي كمـا يبـدو نظـرة تتبنـى موقفا رافضا في النظر إليه على أساس تخييلي، وفي تقييمه بقوانين الأدب والتخييـل، ويتـضح هذا الموقـف بـشكل جلـي في بعـض القـراءات: كقـراءة ابـن قتيبـة وعبـد القـاهر البغـدادي والإسفراييني.

وفي العصر الحديث سيتغير أفق الانتظار، إذ بـرزت قـراءات عملـت علـى الكـشف عن أبعاد جديدة في هذا الأدب؛ وهو ما يمكن إيجازه في ما يأتي:

- البعد الاجتماعي
- البعد التصويري
- البعد السردي
- البعدان: التصنيفي والتجنيسي
- البعد الأسلوبي
- البعد الحجاجي

- البعد التأويلي.

لقد كشفت هذه الأبعاد غنى أدب الجاحظ وقدرته على الاستجابة والتفاعل مع آفاق الانتظار المتعاقبة وتجدد الأسئلة عبر العصور، وهذه صفة أصيلة في الآداب الحية، تمكنها من الاستمرار في الحياة، وتمنحها المناعة الكافية لمواجهة خطر التجاوز والنسيان الذي أعدم عديدا من النصوص مع توالي العصور والأزمان.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر.

1- القرآن الكريم.

2-مؤلفات الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر).

- البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، سنة 1958.
- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.
- الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996.
- رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

3-المصادر القديمة.

- ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان،ج4 ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان.
- ابن خلّكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج3، النهضة المصرية، 1948.
- ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق: رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية صيدا-بيروت، ط1، سنة 2003.
- تأويل مختلف الحديث، تحقيق محمد النجار، القاهرة، 1966.
- أبو إسحق إبراهيم بن يحيى بن علي الكتبي: الوطواط، غرر الخصائص الواضحة وغرر النقائص الفاضحة، مطبعة بولاق، 1284هـ.
- أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، ج1، مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، سنة 1964.

- ابن كثير القرشي الدمشقي، البداية والنهاية، تحقيق علي شيري، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1988.
- الإسفراييني، التبصير في الدين وتمييز الفرقة الناجية من الفرق الهالكين، تحقيق محمد بن زاهد الكوثري، القاهرة، 1960.
- بديع الزمان الهمذاني (شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت.
- (مقامات بديع الزمان الهمذاني)، بشرح محمد عبده، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، 2004.
- التنوخي، الفرج بعد الشدة، ج1، وج7، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1955.
- شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، لسان الميزان، منشورات الأعلمي للمطبوعات، ط2، بيروت، لبنان، 1971.
- حاجي خليفة،كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، بإشراف هيئة البحوث والدراسات في دار الفكر، المجلد الثاني، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- حمزة بن الحسن الأصفهاني، كتاب التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق محمد أسعد أطلس، دمشق، 1968.
- عبد القاهر البغدادي، الفرق بين الفرق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية، بيروت، سنة 1990.
- المسعودي، مروج الذهب و معادن الجوهر،شرح وتقديم مفيد قميحة، ج4 دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.
- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج 8، وج 16، مراجعة وزارة المعارف العمومية، مصر، دار المأمون، مصر، سنة 1936.

4- مصادر البحث الحديثة.

- إبراهيم بن صالح، هند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، 2004.
- إلياس فرح، الصراع الفكري عند الجاحظ، الموسوعة الصغيرة، رقم 101، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1981.
- أحمد بن محمد بن أمبيريك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد والدار التونسية للنشر، سنة 1986.
- أحمد الطويلي، أبو عثمان الجاحظ، دراسة ومنتخبات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1992.
- البشير المجدوب، القصص النفساني عند الجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، العدد 12، 1975.
- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1973.
- جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1958.
- حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، دار صامد، تونس، الطبعة الأولى، 2004.
- حسن السندوبي، أدب الجاحظ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1931.
- حسين مروة، تراثنا، كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
- حنا الفاخوري، الجديد في البحث الأدبي، منشورات مكتبة المدرسة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1964.
- خولة شخاترة، بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، دار أزمنة، عمان، الطبعة الثانية، 2006.
- زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، الطبعة الثانية 1978.

- سامي الكيلاني، النفس الإنسانية في أدب الجاحظ، سلسلة اقرأ دار المعارف المصرية، 1961.
- سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، 1984.
- شارل بلا، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، 1961.
- الجاحظ والمرأة،حوليات الجامعة التونسية، العدد32، السنة 1991.
- شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، دار المعارف بمصر، 1948.
- شكري عياد، القصة القصيرة في مصر-دراسة في تأصيل فن أدبي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967-1968.
- ـ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1977، (الطبعة الأولى، 1946)
- ـ صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر سوسة، تونس، 1990.
- – الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2007.
- –صناعة الكتابة عند الجاحظ (الشاهد الأدبي في المفاخرة) ضمن أعمال ندوة: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1992.
- – الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد 29، السنة 1988.
- ـ ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة عالم الفكر، المجلد 20 العدد4، فبراير مارس، 1990.
- ـ طه الحاجري، (مقدمة المحقق لكتاب البخلاء)، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.
- – الجاحظ، حياته وآثاره، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثانية، بدون تاريخ.
- ـطه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، القاهرة، سنة 1969.

- عادل خضر، بحث في بلاغة الهزل، منشور ضمن ندوة "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي"، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 1994.
- عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.
- الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
- الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007.
- الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1997.
- عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، الطبعة الأولى،2007.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.
- فاروق سعد، مع البخلاء، عرض دراسي لكتاب الجاحظ، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1971.
- فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- بنائيات البخل في نوادر البخلاء، ترجمة ماري تيريز عبد المسيح، مجلة فصول القاهرية، المجلد 12، العدد الثالث، 1993.
- فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس (القصص)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، 2001.
- فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المشرق، بيروت، طبعة ثانية مجددة،1987.

- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005.
- محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثالثة، 1974.
- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
- محمد كرد علي، أمراء البيان، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، القاهرة، 1948.
- محمد مشبال، بلاغة النادرة، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، 2006، صدرت الطبعة الأولى عن منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، شتنبر 1998.
- سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، مجلة فصول القاهرية، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، 1994.
- البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان،المغرب، 2010.
- محمد الهادي الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل: الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب البخلاء، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، 1990.
- محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مقاربة سردية في الهزل، تونس، 1998.
- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 218 فبراير، 1997.

ب-المراجع.

1-المراجع العربية والمترجمة.

- أرسطو، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية، دار الشؤون العامة، آفاق عربية، بغداد، 1986.
- حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، "عناصر استقصاء نظري"، مجلة عالم الفكر، المجلد 30، العدد1، سبتمبر، 2001.
- حمادي صمود (إشراف)، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ج2، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، تونس.
- ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، جامعة عبد المالك السعدي، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، 1995.
- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي: الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2004.
- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997.
- عبد الله صولة، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، المجلد5، العدد1، 1984.
- محمد العمري، البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1993.
- عن مفهوم "البلاغية" دراسة في العلاقة الإشكالية بين البلاغة والأدب، مجلة ثقافات، العدد 19-20، 2007.
- البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، المجلد 30، 2001.
- عن تحولات البلاغة، مجلة بلاغات، العدد الأول، 2009.

- محمدالولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية، 2005.
- م. غلوينسكي، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد مشبال، مجلة الصورة، السنة الرابعة، العدد الرابع- شتاء، 2004.
- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007.
- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، منشورات دراسات. سال، الطبعة الأولى، البيضاء، 1989.
- هنري برجسون، الضحك، بحث في دلالة المضحك، تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1948.

2-المراجع باللغات الأجنبية.

- Après Perelman, Quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques? L'argumentation dans les sciences du langage, textes réunis et présentés par Roseline Koren et Ruth Amossey, l' Harmattan, France, 2002.
- Aristote , Rhétorique, Le livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 1991.
- Chaim Perelman et Lucie-Olbrecht-Tytica, Traité de l'argumentation- La nouvelle rhétorique, 5° édition, Editions de l'université de Bruxelles, 1992.
- Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, Editions du Seuil, 1996, et Avril 2009, pour la nouvelle édition.
- Elisabeth RAVOUX RALLO, Méthode de critique littéraire, Armand Colin, 3° édition,2006.
- Henri Bergson, Le rire, Essai sur la signification du comique, PUF, 1ère édition, 1940.

- Joelle Gardes Tamine/ Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, Armand Colin, Paris,1993.
- Michel Pougeoise, Dictionnaire de rhétorique, Armand Coun/Vuef, Paris, 2001.
- Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique, PUF, 1ère édition, 1991.
- Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, 1972.
- Philippe Breton, L'argumentation dans la communication, PUF,1ère édition, 1991.
- Le statut de la littérature, Mélanges offerts à Paul Bénichou, Edités par Marc Fumaroli, Librairie Droz, Genève, 1982

بأصل الكتاب شهادة تتعلق

هذا الكتاب في الأصل بحث أنجزه صاحبه لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، وحدة التكوين والبحث: "بلاغة النص النثري القديم، دراسة في الأجناس العربية القديمة" بإشراف الأستاذ د. محمد مشبال.

عنوان الأطروحة الأصلي هو: "نثر الجاحظ الأدبي وأنماط التلقي عند النقاد العرب"

وقد نوقشت هذه الأطروحة يوم الأربعاء 07 ديسمبر 2011 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، جامعة عبد المالك السعدي.

تكونت لجنة المناقشة من السادة الأساتذة: د. محمد مشبال: مشرفا ومقررا، ود. محمد الأمين المؤدب: رئيسا، ود. عبد الرحيم جيران عضوا، ود. الإمام العزوزي: عضوا. وقد نال صاحبها شهادة الدكتوراه بميزة مشرف جدا مع تنويه جميع أعضاء اللجنة العلمية بالقيمة العلمية المشرفة لهذه الأطروحة. فإليهم جميعا أصدق عبارات الشكر والتقدير.

د.عبد الواحد التهامي العلمي
أستاذ باحث ومترجم من المغرب

9789957709020

عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
الأردن - اربد - شارع الجامعة
www.almalkotob.com

تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٠٠٩٦٢ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٠٠٩٦٢
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com