الخَبَرُ فى كِتَاب "حَدَائِق الأَزَاهِر" لابنِ عَاصِم الغَرْنَاطِىّ (ت٨٢٩هـ)
دراسةٌ فى أَشكَالِ السَّرْدِ وَآلياتِه

د. وليد أحمد سمير السيد

مدرس الأدب العربى

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب- جامعة بنها- مصر

المقدمة

مازال تراثنا النثرىّ مرعىً طيباً ومنهلاً عذباً يستقى الباحثون من فيضه، ويحتفون بتصنيفه ودراسة أجناسه وأشكاله برؤى مختلفة، مستفيدين من ثمار علم السرديات وتطور مناهجه وأدواته الإجرائية الكاشفة لجماليات النص السردى وخصوصياته البنائية والدلالية وتقنياته الفنية، وتشهد الآثار الباقية من تراثنا العربى بإجادة العرب للحكى وإتقانهم للسرد الذى هو "قديم قدم الإنسان العربى"(١).

- مبرِّرَات الدِّرَاسَة وأهميتها:

هناك جملةُ دواعٍ ومبرِّرات دفعت الباحث إلى اختيار هذا الموضوع، منها:

١- الرغبة فى تسليط الضوء على جزء أصيل من التراث العربىّ ودراسته على وفق مناهج علم السرد ومقولاته.

٢- اكتناز كِتاب "حدائق الأزاهر" لابن عَاصِم بجملة من الأخبار التى لم تدرس من قبل دراسةً سرديَّة.

٣- مادة الكِتاب نفيسة ثريّة، تضم طُرف الأخبار الغريبة، والحكايات العجيبة، ومضحكات المولدين والأعراب، ونوادر الحكم والأمثال..، وتتنوع فيها مضامين الأخبار وتختلف مقاصدها، مما يرضى جمهور المتلقين وأذواقهم المتنوعة، كما تتعلّق أخبار الكِتاب بنماذج بشرية مختلفة المراتب والطباع والصفات، مثل الولاة والأمراء، والكُتَّاب والشعراء، والأئمة والخطباء، والمؤذِّنين والفقهاء، والوعَّاظ والحكماء، والأَعْراب والغرباء، والمُجَّان والظُّرفاء، والمجانين والعقلاء، والطفيليّين والبخلاء، والأولياء والعُبَّاد.. وغيرهم، وهذا التنوع فى المضامين والشخصيات قد زانه حرص المؤلِّف على تجانس الأخبار فى أبوابها.

٤- ارتكاز الكِتاب فى أخباره المنتقاة على مصادر تراثية متنوعة، مشرقية وأندلسية، منها: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجُمحىّ (ت٢٣٢هـ)، وكتب البيان والتبيين، والبخلاء، والحيوان للجاحظ (ت٢٥٥هـ)، والعِقد الفريد لابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ)، والأغانى للأصفهانىّ (ت٣٥٦هـ)، والأمالى لأبى على القالى (ت٣٥٦هـ)، وأخبار الحَمقى والمغفَّلين لابن الجَوزى (ت٥٩٧هـ)، وزهر الآداب للحصرىّ (ت٤٨٨هـ).. وغيرها، وفضلاً عن ذلك يُعدّ الكتاب موسوعة أدبية وتاريخية واجتماعية فريدة، ويمثّل فى أغلبه صورة من الحكايات العربية المشرقية المهاجرة إلى الأندلس، ويشهد بتمسك الغَرناطيين بإرثهم الثقافىّ المشرقىّ فى فترة تاريخية مريرة حاول فيها القشتاليون سحقهم وطمس هُويتهم، ومنحى التأليف عن المشرق ورجاله وتاريخه معروف بالأندلس قد سبق إليه "ابن عبد ربه" فى كِتابه "العِقْد الفَريد"، الذى حُمل إلى "الصاحب بن عبّاد" فقال قولته الذائعة: "هذه بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا"، وإن كانت هذه المقولة لا تنسحب على جميع حدائق "ابن عَاصِم"، فموضوع الحديقة الخامسة عن أمثال العامة وحِكَمِها بالأندلس، وهى حديقة فريدة من نوعها اقتفى فيها "ابنُ عَاصِم" أثرَ سلفه "ابن عبد ربه" فى "العِقد الفريد"، كذلك حَملت الحدائقُ شيئاً من أخبار الأندلسيين، نحو ما رواه "ابن عَاصِم" عن رجلين أحمقين كانا بغرناطة[٢]، وأخباره عن الأستاذ "أبى علىّ الشلوبينىّ"[٣]، وذكره لخبر "قاضت" الأحمق الذى نزل بغرناطة فى زمنه[٤]، وروايته لأخبار "ابن عبد النور" المغفّل وكان من أهل ألمرية[٥]، وإيراده لأخبار فقهاء إشبيلية وخطبائها[٦]، وخبره عن معبّر المنامات بقرطبة[٧]، وبالتالى لم تخلُ الحدائق من عبق الأندلس وتاريخه.

٥- ينماز الكِتاب بطابع سردىّ جعله يحظى بمكانة أدبية رفيعة، ففيه يطالعنا نوعان من الأخبار، الأول: يكاد يقتصر على الأخبار ذوات الأشعار، وذكر المجاوبات المستحسنة، المُسكتة أو المُفحِمة، أو مشهد حوارى بسيط موجز يَستنبط المتلقى الحكمة أو الموعظة من ورائه، أما الثانى: وهو الأكثر شيوعاً فى الكِتاب فيتمتع ببنية سردية متطوِّرة، وتشيع فيه الأخبار المعقولة واللامعقولة (العجيبة)، ولاشك أن حضور تقنيات السرد وفنياته قد منحت مادة الكِتاب جاذبية من شأنها إغراء المتلقِّين واستقطابهم للقراءة.

وهذا الطابع السردى وإن اقتفى فيه "ابن عَاصِم" نهج من سبقوه إلى هذا النوع من المدوّنات، واستقى ضمنياً من كتبهم، إلا أن كتابه لم يكن نسخة مُكرَّرة من مدوناتهم، ولم يقل أهمية فنية وجمالية عنها، فكون "ابن عَاصِم" جاء متأخراً عن السابقين، إذ عاش فى القرنين

الثامن والتاسع الهجريين، هذا جعله أوفر حظّاً فى أن يتخير جواهر الأخبار، وأن يجمع ما طاب له من عيونها، وأن يعيد تنسيقها وتبويبها وفقاً لرؤيته، وأن يضيف إليها ما يناسب مضامين أبوابه وفصوله، وأن يبدع باطنياً فى تقديم المادة الخبرية بإعادة صياغتها أحياناً بأسلوب فريد ومشوِّق، فالأخبار الأدبية تمتلك قدرة على التجدّد والتأقلم والتَّحوُّل، حتى إن تكرَّرت فى أكثر من مدوّنة فلا يعنى هذا بالضرورة أن المؤلِّفين يكرِّرونها اعتباطياً، "وإنما معناه أنهم يفيدون من طاقتها على التحوّل وينوّعون توظيفها فيضاعفون من قدرتها على التدلال"[٨].

٦- منزلة "ابن عَاصِم الغَرناطىّ" الرفيعة بين أدباء عصره، فقد أجمع أهل الأدب والتراجم على "خطر مكانته علماً ورياسة وأدباً وبيتاً"[٩].

- كِتاب "حَدَائِق الأَزَاهِر" ومؤلِّفه:

١- عنوان الكِتاب ومدلولاته (مناصيّة التأليف):

سمّى "ابن عَاصِم" كتابه "حدائق الأزاهر فى مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر"، وإذا نظرنا للعنوان بوصفه عتبة نصيّة، ومدخلاً من أهم مداخل النّص؛ لما يحمله من قيمة دلالية وإيحائية تشير إلى مضمون الخطاب السردىّ، سنتبيَّن أنه لم يأتِ اعتباطياً، بل أتى بحقوله الدلالية مطابقاً لمادة الكتاب، وجامعاً للأجناس والأنواع والأشكال الأدبية التى حشدها المؤلف بصورة دقيقة، كما أنه أدَّى وظيفته الوصفية والإغرائية، وعمل على تشويق القارئ للمطالعة.

ويلفتنا فى عنوان الكتاب تقليديته ومجاراته "للنوريات" الشعرية والنثرية فى المشرق والأندلس، مثل كتاب "الزهرة" لأبى بكر محمد بن داود الأصفهانى الظاهرىّ (ت٢٩٧هـ)، وكتاب "الحدائق" لأبى عمر أحمد بن فرج الجيانى (ت٣٦٥هـ).. وغيرهما[١٠]، أما عن العناوين الداخلية للفصول والأبواب، فقد اعتمد "ابن عَاصِم" التبويب منهجاً فى سرد الأخبار، إذ رتّب موضوعاته فى فصول سمّاها "حدائق"، وجعل كل حديقة منها فى موضوع، فكان مجموعها ست حدائق، ومضى يسمِّى كل حديقة باسمها ويجعل فيها أبواباً ينظم فيها محتوياتها، ومسألة "تصريح المؤلفين بقيام كتبهم على الجمع والاختيار قد غدا بمنزلة السُّنَّة التى يذكَّر بها، إنماءً للكتاب إلى ضرب من التأليف مخصوص"[١١].

وتأتى عناوين الحدائق وفصولها بالكتاب على النحو التالى؛ **الحديقة الأولى:** "فى المجاوبة البديهية والمخاطبة المرضية"، وفيها ثلاثة أبواب: الباب الأول "فى مسكت الجواب

ومفحم الخطاب"، الباب الثانى "فى مستحسن الأجوبة التى هى عن ذكاء قائلها معربة"، الباب الثالث "فى أبيات شعر وقعت جواباً، واستعملت خطاباً".

الحديقة الثانية: "فى مداعبة يستجلب بها السرور، ومضحكات تميل إليها النفوس، وتنشرح بها الصدور"، وفيها خمسة أبواب: الباب الأول "ترويح الأرواح بمستحسن المزاح"، الباب الثانى "فى المضحكات المستحسنة، الخفيفة على الألسنة"، الباب الثالث "فى المضحكات المستملحة، وإن كانت ألفاظها مستقبحة"، الباب الرابع "فى المضحكات الشعرية"، الباب الخامس "فى المضحكات المطولات".

الحديقة الثالثة: "فى نوادر أولى العقول والألباب، وحكايات المستخفين والمغفلين من المولدين والأعراب"، وفيها ثلاثة أبواب: الباب الأول "فى النوادر المستغربة، والنكت المستعذبة"، الباب الثانى "فى أخبار الأعراب والمتنبِّئين ونوادر المُجان والمستخفين"، الباب الثالث "فى أخبار المغفلين وأهل البله، وما يُحكى عن المجنونين، ومن لا عقل له".

الحديقة الرابعة: "فى الوصايا والحكم"، وفيها باب واحد.

الحديقة الخامسة: "فى أمثال العامة وحكمها"، وفيها باب واحد.

الحديقة السادسة: "فى الحكايات الغريبة، والأخبار العجيبة"، وفيها ثلاثة أبواب: الباب الأول "فى الحكايات المستطرفة والأخبار المستظرفة"، الباب الثانى "فى مختار الحكايات والأخبار وذوات الأشعار"، الباب الثالث "فى حكايات الأولياء والعباد، والصلحاء والزهاد".

هكذا تصدّر كلَّ حديقةٍ وبابٍ عنوانٌ رئيس تنضوى تحت لوائه الأخبار المسرودة، وهذه العناوين توحى بالمضمون النّصى للمتون، فهى جزء من مناصيّة التأليف التى يعرّفها "جيرار جنيت" بأنها "تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، المصاحبة لنصّها، والعاضدة له شرحاً وتفسيراً.."[١٢]، وتلك المناصيّة تجعل "من النّص كتاباً يقترح نفسه.. على قُرَّائه خاصّة، وجمهوره المستهدف عامة"[١٣]. ولا شك أن تبويب الأخبار يحقّق وحدة فكرية وموضوعيَّة بينها، تجعل عناوين تلك الأبواب عتبة دالة على فحوى الأخبار ومقاصدها.

٢- بواعث تأليف الكِتاب:

ألَّف "ابن عَاصِم" كتابه فى فترة الانحلال السياسى التى عاشتها مملكة غَرْناطة بعد وفاة السلطان "الغنى بالله محمد الخامس بن الأحمر" سنة ٧٩٣هـ/ ١٣٩١م؛ وكان قد خلفه على العرش ابنُه "يوسف الثانى"، ولم يعش طويلاً فتوفى فى السنة التالية سنة ٧٩٤هـ/ ١٣٩٢م[١٤]، وكان "ابن عَاصِم" وزيره خلال هذه الفترة الوجيزة وأقرب خواصه، ويبدو أنه

حاول أن يخفف أعباء السياسة وصراعاتها عن كاهل سلطانه، وأن يقدّم له فى الوقت ذاته النصيحة، ويبرز له المساوئ فى ثوب من الإمتاع والتسلية، فجمع له هذه المادة السمرية، وأهداها إليه، وقد ضمَّنها من كل شىء بطرف، ونستدل على ذلك بقول "ابن عَاصِم" نفسه عن الكتاب فى مقدمته: "فهو روضة آداب، ومتعة أحداق وأسماع وألباب، فيه تسلية للنفوس، وترويح للأرواح، واستجلاب للمسرات والأفراح، وراحة الخاطر، وأنس المجالس والمسامر.."[١٥]، كما جاءت بعض عناوين الحدائق تؤكد هذا الهدف الإمتاعى؛ فالحديقة الثانية مثلاً عنوانها: "فى مداعبة يستجلب بها السرور، ومضحكات تميل إليها النفوس وتنشرح الصدور".

كذلك حملت أخبار الكِتاب أهدافاً تربوية وعظية[١٦]، عرضها المؤلف بطريقة فنية ظاهرها التندر والهزل والإمتاع والتَّسلية، وباطنها النقد والنُّصح والإرشاد والتَّوجيه، وقد كان "القدماء يرمزون بهذه المادة المقدَّمة إلى الملوك والأمراء إلى الوسيلة المثلى للسلوك الإنسانى، أو الآداب العلمية إلى جانب (الآداب) الفنية أو من خلالها، وما كان فى ذرعهم أن يجابهوا الملوك والأمراء بما يرغبون البث به إلا من خلال مادة كهذه، مبثوثة فى رقائق المواعظ، أو حكمة آبدة، أو نادرة لطيفة، أو نكتة مستحسنة أو حتى مستقبحة.."[١٧]، وكثير من أخبار الكِتاب وحكاياته تحمل معانى الاعتبار وتدفع المتلقى إلى التمسك بالأخلاق الكريمة والتَّرفُّع عن الدَّنايا، وتعديل سلوك البشر، ويؤكد هذا الهدف أن المؤلِّف لم يقتصر فى كِتابه على جمع قصص المُجان والمستخفين والبُله والمجانين ومن هم على شاكلتهم فحسب، بل كان يشعر بمسئولية أن يوازن بين قصص هؤلاء وقصص الأولياء والعُبَّاد والصُّلحاء والزُّهاد، بما تحمله أخبارهم من مواعظ واعتبار.

٣- نظرة على حَياة "ابن عَاصِم"، ودوره فى التأليف:

هو القاضى أبو بكر محمد بن محمد بن محمد بن عَاصِم القيسىّ الغَرْنَاطِىّ الأندلسىّ المالكىّ[١٨]، وقد أسبغ عليه أهل الأدب والتراجم عدّة ألقاب أشهرها "العلامة الرئيس"[١٩]، و"قاضى الجماعة"[٢٠]، وما اجتمع من أخباره -رغم قلته- يعكس براعته فى النظم والإنشاء، ويبرز جلال مناصبه.

ولد "ابن عَاصِم" بغَرْناطة سنة ٧٦٠هـ/ ١٣٥٩م، وتوفى بها سنة ٨٢٩هـ/ ١٤٢٦م[٢١]، وكان ينتمى لأسرة عريقة مرموقة لها مكانتها الأدبية والفكرية والسياسية، فخالاه قاضى الجماعة أبو بكر، ورئيس علوم اللسان أبو محمد عبد الله ابنا أبى القاسم ابن

جزى[٢٢]، وولده القاضى أبو يحيى الملقَّب بـ"قاضى الجماعة"، و"الوزير الرئيس الكاتب"، و"ابن الخطيب الثانى"[٢٣].

ويستنتج من شذرات أخباره أنه أجاد تجليد الكتب وتذهيبها[٢٤]، ووضع عدّة قصائد وأراجيز فى علوم شتى[٢٥]، وكان عالماً فى الفقه والأحكام واللغة والبلاغة والبيان والنحو والمنطق والعروض والقراءات والحساب والفرائض[٢٦]، وبرع فى الخط، وتميز فى أحكام الرسم، وأتقن علم التفسير[٢٧]، وهذا يعنى أن نشاطه العلمى شمل مختلف العلوم والمعارف.

وقد كشف لنا ولده أبو يحيى عن أسلوب نثره وطريقته فى الكتابة، فإذا هى طريقة تعكس صورة النثر فى عصره من اهتمام بالبديع، ولزوم ما لا يلزم[٢٨].

وفيما يخص شيوخه، فقد ذكرت المصادر أنه كان لا يغيب عن حلقات المشيخة، ولا يفتر عن المطالعة، ولا يملّ المناظرة والتحصيل[٢٩]، كما أوردت عدداً من أسماء شيوخه على اختلاف مشاربهم العلمية، منهم صاحب الفتاوى شيخ الشيوخ أبو سعيد فرج بن لُبّ مفتى غَرْناطة، والأديب أبو عبد الله القيجاطى الملقّب بإمام الأدباء، والفقيه قاضى الجماعة أبو عبد الله بن علاّق.. وغيرهم[٣٠].

وقد تولى "ابن عَاصِم" الوزارة للسلطان يوسف الثانى سنة ١٣٩١م[٣١]، وكان من كبار فقهاء المالكية المعدودين بالأندلس، وتقدّم حتى وُلِّى قضاء القضاة بغرناطة، وصار قاضى الجماعة بها[٣٢]، ويبدو أن اشتغاله بالسياسة واضطراب أحوال عصر بنى الأحمر قد جرَّ عليه المتاعب وعرَّضه للسجن الطويل سنة ٨١٤هـ[٣٣].

وخلّف "ابن عَاصِم" عدداً من التصانيف التى أودعها علمه فى شتى المجالات، منها مجموعة أراجيز وقصائد فى الأصول والفقه والنحو والقراءات[٣٤]، فضلاً عن كتابه موضوع هذه الدراسة[٣٥].

أما عن دور "ابن عَاصِم" فى تأليف الكِتاب، فيُحمد له أنه صار على نهج بعض المؤلفين القدامى فى مقدمات كتبهم، إذ صرَّح بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كِتابه، وهى: "الغرض، والعنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكِتاب، ومن أى صنف هو، وكم فيه من أجزاء وأى أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[٣٦]، فقد ذكر "ابن عَاصِم" أن الغَرض من كِتابه التسلية والترويح فى المجالس والمسامر، كما صرّح بعنوانه الذى انماز بالإغراء، والإيحاء، والوصف، أما عن منافعه التى تعود على قارئه فذكر منها الوقوف على الحِكَم النَّافعة،

والخطب الفائقة، ومناقب الملوك ومآثرهم، ومكارم أخلاقهم، وجميل أفعالهم، ومعرفة سنن من تقدَّم من الأمراء والولاة والأدباء والفقهاء والوعَّاظ والحكماء..، كما أَبَان عن مرتبة كِتابه وصنفه، فهو روضة آداب، فيه طُرف الأخبار، ورائق الأشعار، ومستحسن الأجوبة، وما يستملح ويستظرف من كل نادرة غريبة أو نكتة عجيبة(٣٧)، كما عرَّف بأجزائه حيث جاء فى ستة فصول سمّاها حدائق، أما عن صحة الكِتاب فقد قدَّم أبو همام –محقق الكِتاب– سجلاً بالمصادر التى نقل عنها "ابن عَاصِم"(٣٨)، مما يشى بصحة أخباره.

ويتجلّى دور "ابن عَاصِم" فى حسن اختياره للأخبار وتصنيفها والعناية بتبويبها وتنظيمها من ناحية، وطريقة روايته لها من ناحية أخرى، فقد جاءت خطته فى رسم كتابه وجمع شتاته "دقيقة إلا ما كان من تكرار لبعض النوادر المتشابهة فى أبواب متعدِّدة، وهذا أمر يسير، غير متواتر، لكن المتواتر لديه أنه واع جيداً للنوادر والحكايات التى تتصل بسبب بعضها ببعض، فتأتى –مثلاً– أخبار المُعلمين متعاقبة إلا ما ندر، وكذلك أخبار الطفيليين والحمقى، والمجانين يعقب بعضها بعضاً، حتى الأخبار المتصلة بشخصيات تأتى متصلة أيضاً"(٣٩)، وقد أشار "ابن عَاصِم" فى مقدمته إلى أنه اعتنى بتأليف الكِتاب وجمعه وترتيبه، واجتهد فى تهذيبه وتقريبه، وردّ فيه كل جنس إلى جنسه، وكل نوع إلى نوعه، وجعل الشكل فيه مع شكله، وضمّ المثل إلى مثله(٤٠). ومن اللافت أنه لم يعلِّق كثيراً على أخباره تعليقاً نقدياً أو أدبياً أو لغوياً، وكأنه أراد الاكتفاء بالاختيار والتبويب، وهذا ليس بالأمر الهَيِّن، فقد قال "ابن عبد ربه" فى كتابه (العقد الفريد): "واختيار الكلام أصعب من تأليفه"(٤١)، أما التعليقات والتفسيرات فربما ترك أمرها لرواة الأخبار، خاصة "الرَّاوى العليم" الذى يتدخّل عادة بالتحليل والتفسير والتعليق على ما يرويه.

– الدراسات السابقة، والهدف من الدراسة:

لم يجد الباحث دراسة مستقلة –فى حدود علمه– تناولت فن الخبر فى كِتاب (حَدَائِق الأَزَاهِر) لابن عَاصِم بأدوات فحص حديثة تُظهر قيمته، وتكشف عن جماليات مادته السردية وآلياتها فى ضوء مناهج دراسة السرد المعاصرة، خاصة أن الكِتاب ينطوى على جملة من عيون الأخبار المشرقية والأندلسية التى تعدّ بمستواها الأدائى الرفيع وطابعها السردىّ الفريد نموذجاً متقدِّماً لهذا الفن.

أما فن الخبر عموماً فبالرغم من أنه حظى بعناية بعض باحثى السَّرْدِيَّات العربية، إلا أن الباحث مازال يرى فيه مادة بكراً للتعمق فى استقصاء شتى أشكاله البنائية والنمطية،

واستجلاء فنياته، واستنباط طرق تقديمه وآلياته، وتأتى دراستا الدكتور "سعيد يقطين" المعنونة بـ"الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربى"، سنة ١٩٩٧م، والدكتور "محمد القاضى" وعنوانها "الخبر فى الأدب العربى، دراسة فى السردية العربية"، سنة ١٩٩٨م؛ فى مقدمة الدراسات التى أسهمت فى إغناء الدراسة الحالية.

وثمة دراسات أخرى –مثبتة بقائمة المراجع– تناولت الخبر فى نماذج معيَّنة من كتب التراث استضاءت بها الدراسة الحالية، منها دراسة ميّادة عبد الأمير (ماجستير) بعنوان: "البنية السردية فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانىّ"، سنة ٢٠١١م، وهى دراسة لا تتعدّى أعمار أخبارها المدروسة والمساحة الزمنية التى تغطيها سنة ٣٥٦هـ، حيث وفاة صاحب الأغانى، ولم تتجاوز مادتها حدود المشرق بشخصياته وبيئاته، وبنية أخبارها أقرب إلى البساطة وطور الشفاهية، واعتماد النظام الإسنادى الذى مثَّل سمة بارزة فى كِتاب (الأغانى)، وقد اقتصرت على دراسة الفضاء الزمانى والمكانىّ (الأليف، والمعادى)، وعرضت لمكونات السَّرد، فدرست الرَّاوى ووظائفه، وأسلوبى تقديمه (الموضوعى، والذاتى)، ودرست المروى له (العام، والمخصوص)، ثم تناولت المروى فدرست الشخصية بأنواعها (التاريخية، والأسطورية، والعامة الهزلية)، وتناولت الحدث، وركَّزت على خصائص السرد فى كِتاب (الأغانى)، وحصرتها فى (السرد الطلبىّ، واعتماد النظام الإسنادى العادى والمزدوج، واعتماد آلية التضمين الحكائى، والنزعة الغرائبية، والاشتغال على آلية المفارقة، وتنوع المادة السردية.

ودراسة ولاء فخرى قدورى (دكتوراه) بعنوان: "البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخىّ (ت٣٨٤هـ)"، سنة ٢٠١٤م، وقد عرضت للراوى وأنواعه ووظائفه، وتعدُّد الرُّواة، والمروى له وعلاقته بالرَّاوى، وتناولت مستويات البنى: البنية الزمانية (الترتيب، المدَّة، التواتر)، والبنية المكانية فى حدود المفهوم النقدى للمكان الموضوعى والمكان التاريخى، ثم بنية الشخصية وتقديمها وأنماطها (رئيسة، وثانوية)، وأشكالها (القناع)، وتجاوزت عن عرض الحدث، ثم عالجت تقانات السرد: (الوصف)، و(التقانات السينمية) ومنها المشهد، وحركة الكاميرا وزوايا التصوير، والتوليف بأنواعه: الترابطى، والمماثل، والمتوازى، والتكرارى، و(تقانة الحوار) بنوعيه: الخارجى (المجرّد، والمركَّب)، والداخلى.

ودراسة تيشكو عثمان عارف (دكتوراه) بعنوان: "الخبر فى آثار ابن الجوزى– دراسة سردية"، سنة ٢٠١٥م، وقد عرَّفت بابن الجوزى، وبمعانى الخبر، ثم درست مكونات السرد، فتناولت (السارد، والمسرود، والمسرود له)، وعرضت أساليب السرد المتَّبعة وحدَّدتها فى

(السرد الموضوعى، والسرد الذاتىّ)، ووسائل السرد، وتمثَّلت فى وسيلتين: (الوصف) بوظائفه التزيينية، والتفسيرية، والإيهامية، ووسيلة (الحوار) بنوعية: (الخارجى) ويتمثَّل فى المركَّب، والوصفىّ، والتحليلىّ، والحوار (الدَّاخلىّ)، كما تناولت عناصر السرد، فعرضت (الحدث) وحدَّدت أنساقه البنائية فى (التتابع، والتضمين، والدائرىّ)، وقدَّمت (الشخصيات) بأنواعها: التأريخية، والتراثية، والدينية، والواقعية، ووسائل تقديم الشخصية (التحليلية، والتمثيلية)، وتناولت (الزمان) وتقنياته، وأشكاله: الذاتىّ أو النفسىّ، والموضوعىّ أو الطبيعىّ، ودرست (المكان) بأنواعه: العام، والخاص، والتأريخىّ.

ودراسة رائد حامد خضير (دكتوراه) بعنوان: "بنية السرد فى كتب أخبار النِّساء والجوارى إلى القرن العاشر الهجرىّ"، سنة ٢٠١٦م، وهى دراسة اقتصرت مادتها على أخبار النساء والجوارى، وتوزعت بين بابين، لم يحظ منهما سرد المنثور سوى بباب واحد، بينما عرض الثانى لسرد المنظوم، ويعنينا الباب الأول الذى توزّع على فصلين، تناول الأول (مكونات السرد) من راوٍ، ومروى، ومروى له، فعرض لأنواع (الرَّاوى) ووظائفه، وناقش (المروى) من خلال ثلاثة محاور: المرأة موضوع الأخبار، والجانب الفنى، ولغة السرد، وتناول (المروى له)، أما الفصل الثانى فعرض (عناصر السرد) واقتصر فى تناوله للحدث على نسقى (التتابع، والتضمين)، ثم عرض الشخصية وأنماطها، والزمن ومستوياته، وفى المكان اكتفى بتقسيمه إلى مفتوح ومغلق.

ودراسة علىّ جبر عبّود (ماجستير) بعنوان: "فن الخبر فى كتب أخبار الشعراء"، سنة ٢٠١٧م، وهى دراسة تنحصر عينتها السردية فى كتب أخبار الشعراء دون سواهم، وقد حدَّدتها الدراسة فى اثنتى عشرة مصنَّفاً، وهى بذلك تقتصر على نوعية محدَّدة من موضوعات الأخبار، وأنماط الشخصيات، وقد توزّعت على أربعة فصول، عرضت لمفهوم الخبر، وحركة التأليف فى أخبار الشعراء، وتناولت أنواع الخبر تبعاً لبنائه التركيبى والفنى، وعناصر السرد الخبرىّ، وجاءت على الترتيب (الزمن، المكان، الشخصية، الحدث)، كما ارتكزت الدراسة على تحرِّى لغة السَّرد، فتناولت دلالات ألفاظ الخبر، والاقتصاد اللغوىّ فيه.

أما الدراسة الحالية فتسعى إلى استكشاف تشكُّلات البنى السَّرْدِيَّة للخبر، وتتبُّع أنواع البسيط منها والمركَّب، واستقصاء صور البنيات التى يتألَّف منها كل نوع، واستجلاء أنماط الخبر المألوفة والغَريبة والعَجيبة، وتحليل مكونات خطابه السردىّ من راوٍ ومروى ومَرْوِىّ له، ودراسة عناصره السَّرْدِية من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، واستنتاج تقنياتها المؤثرة فى تشكيل البنية الإبداعية للنص؛ متخذة من كِتاب "حدائق الأزاهر فى مستحسن

الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر" لابن عَاصِمِ الغَرْنَاطِيّ (ت٨٢٩هـ) نموذجاً للمعاينة والتطبيق، **وعلى هذا تختلف الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة فى جملة محاور أبرزها:** عينة الدراسة، فكِتاب (حدائق الأزاهر) يضم بين دفتيه جملة وفيرة من المتون الخبرية التى تتماز بدقة التصنيف والتبويب، وتنوّع البنى السردية، والأنماط، والمضامين، والمقاصد، وتتعدَّد فيها الشخصيات، والبيئات، والأزمنة من خبر إلى آخر، الأمر الذى أثرى الدراسة ونتائجها، هذا فضلاً عن اختلاف منهجية الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة من حيث آليات العرض وتنوّع الشواهد وتحليلها، وشمولية القضايا المعالجة، بالإضافة إلى جملة النتائج التى أفضت إليها هذه الدراسة.

- منهجُ الدراسةِ، ومقولاته:

تأتى معالجة الباحث للخبر فى ضوء ما قدَّمته مناهج السرد المعاصرة أو علم السرد/ السَّرْدِيَّة Narratology من إجراءات وأدوات تطبيقية وتقنيات فنية فى تحليل النَّص ومقاربته، والخبر بوصفه نوعاً سردياً بحاجة إلى دراسة أشكاله ومكوناته السردية وتحليلها، لكشف مكامنه، وبيان سماته، وهذا مبحث من أهم مباحث السردية العربية التى "تبحث فى مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروى ومَرْوِىّ لَه"(٤٢)، فالسَّرْدِيَّة "هى العلم الذى يُعنى بمظاهر الخطاب السردى، أسلوباً وبناءً ودلالة"(٤٣)، وقد انطلقت من مهاد المنهج البنيوىّ الشكلانىّ(٤٤)، وتحليل البنى السَّرْدِيَّة للخبر لا يستغنى عن أدوات المنهج البنيوىّ الوصفىّ الذى يغوص فى جوهر النَّص وينطلق من البحث فى جزئياته الدَّاخلية أو وحداته البنائية مجتمعة لا منفصلة، فيكشف عن تعالق هذه الجزئيات أو الوحدات الصغرى وانتظامها فى سلسلة يربطها جميعاً النَّص الإطار.

واستكمالاً لمنهج الدراسة، وجد الباحث ضرورة التعريف ببعض المصطلحات المهمة، ومقولات المنهج المتَّبع:

١- الخبر لغة:

الخَبَرُ هو النَّبَأ، والجمعُ أَخْبَارٌ، وجمعُ الجَمْعِ أَخابِير(٤٥)، والخَبَرُ "ما أَتاكَ مِنْ نبإٍ عَمَّن تَسْتَخْبِرُ"(٤٦)، **والخبر هو العِلْمُ بالشَّىْءِ**، ورجلٌ خَبِيرٌ: عَالِمٌ بالخَبَرِ(٤٧)، "وخَبُرْتُ بالأَمْرِ أى عَلِمْتُهُ"(٤٨)، **والخَبَرُ هو الأَثَرُ**، أى ذكر الحديث أو روايته وحكايته، ومنه الحديث المأثُور الذى تُخْبِرُ الناسُ به بعضهم بعضاً٤٩"، "والخبرُ كل قول أفدت به مستمعه"(٥٠)، وقيل "الخَبَرُ

عُرْفاً ولغةً ما يُنقَلُ عن الغير. وزاد فيه أهلُ العربيةِ: واحتمَلَ الصِّدْقَ والكذبَ لِذَاتِه"[٥١]، و"الخَبَرُ: ما يُنْقَلُ ويُحدَّثُ به قولاً أو كِتابةً"[٥٢]، و(الأَخْبارى) هو مَن يَرْوِى الحكايات[٥٣].

فالمعنى اللغوىّ إذن يدور فى حيز الخطاب الشفاهىّ أو المكتوب الذى يستعمل لنقل الأحداث والوقائع –سواء وقعت أم لم تقع– إلى السامع أو القارئ فى شكل حكائىّ بمعرفة الأَخْبارى، ولابد أن ينطوى الخطاب على فائدة ومتعة للمتلقى، ويعنى هذا أن عملية إرسال الخبر وتلقيه تتشكَّل من: أَخْبارى، وخبر، ومتلقى الخبر.

٢– الخبر اصطلاحاً (أدبية الخبر[٥٤] وخصوصياته الفنية):

لم ينشغل النقاد القدامى بالتجنيس الأدبى للخبر، أو الالتفات إليه بوصفه مصطلحاً أدبياً له خصوصيته الفنية، بل كان التصدى لتعريف الخبر وتحديد ماهيته مطلباً عسيراً؛ لاتساع مدلولاته فى المصادر وعموميتها، إذ استعملت الكلمة فى مجالات متعددة، وامتداد نفوذها إلى سائر العلوم الدينية (القرآن الكريم، الحديث النبوىّ) والدنيوية (التاريخ، الجغرافيا، الأنساب، الآداب من حكم وأمثال..)[٥٥].

ولا يعنى هذا أننا نعدم فى بعض الكتب التراثية إشارات تبيّن أن الخبر كان فى عُرف مؤلِّفيها فناً أدبياً مثله كمثل الشعر والخطب والأمثال والرسائل[٥٦]، ويتجلَّى أثر ذلك بوضوح عند "ابن عَاصِم" إذ يقول فى مقدمة كتابه (حدائق الأزاهر): "أما بعد فإنى جمعت فى هذا الكتاب من طرف الأخبار، ورائق الأشعار، ومستحسن الجواب، ومضحكات المولدين والأعراب ونوادر الحكم والأمثال والآداب.. ورددت كل جنس إلى جنسه، وكل نوع إلى نوعه.. فهو روضة آداب"[٥٧]، فهو يستعمل الكلمة فى سياق يجعلها فى درجة واحدة مع الأشعار والنوادر والحكم.. بوصف الخبر جنساً أدبياً.

أما الباحثون المعاصرون فالتفتوا إلى أهمية الخبر ومركزيته فى السرديات، واختلفت عندهم أشكال التجنيس التى يثيرها مفهومه، ويعدّ "د. شكرى عيّاد" أوّل من درس الخبر باعتباره جنساً أدبياً فى بحثه "فن الخبر فى تراثنا القصصى"، وجعل دراسته التطبيقية قاصرة على قصص كتاب "المكافأة" لابن الداية[٥٨]، مما يعكس رؤيته عن تقارب الخبر والجنس الأدبى القصصى، بينما نجد بعض الباحثين يجعل الخبر نوعاً أوليّاً من أنواع السرد[٥٩]، ويذهب بعضهم إلى اعتباره شكلاً من الأشكال الأدبية أو فنّاً من فنون القول، ويستبعد أن يكون جنساً أدبياً؛ لأنه لم يتمخّض للأدب بل كان مشتركاً بينه وبين مجالات معرفيّة أخرى[٦٠]، واعتبره

آخرون جنساً سردياً بسيطاً[٦١]. وغاية الباحث فى هذا المهاد الموجز أن ينتهى إلى مفهوم الخبر بوصفه نصاً أدبياً، يحمل فنيات السرد، ويتمتع بقدرٍ عالٍ من الخصوصية والإفادة والإمتاع.

لقد مثّل الخبر قديماً ركيزة أساسية بنى عليها العرب تاريخهم، بوصفه وسيطاً معرفياً بين ماضيهم وحاضرهم، ووعاءً يعكس موروثهم الثقافى ويختزل تجاربهم[٦٢]، وقيل قديماً إن المؤرخين إخباريون لاعتماد التاريخ على الأخبار المروية، فمن رحم التاريخ وُلد الخبر، ونشأ فى ظلّ منظومة شفاهية من الإرسال والتلقّى بغرض الإعلام[٦٣]، والتعالق بين الخبر والتاريخ يتمثّل فى كونهما يستمدان الماضى مادة لاستمرارهما، إلاّ أن ما أصاب الخبر من تطوّر فى بنيته الداخلية، جعله يستقل عن حقل التاريخ، ويتجه صوب حقل الأدب، ليكون بداية تكوين الشكل البدائىّ للسرد الحديث[٦٤].

وهناك من الباحثين من انطلق فى تعريفه للخبر من خلفية نشأته التاريخية، وتعالقه بالتاريخ، فعرَّفه د. عبد الله أبو هيف بأنه "فنٌّ قصصى قصير يغلب عليه قولُ الحقيقة ويشير إلى سرد شىء من التاريخ"[٦٥]، بينما أشار د. شكرى عيّاد إلى استقلالية الخبر، واعتبر الأخبار الطريفة التى قدّمها الجاحظ (ت٢٥٥هـ) فى مؤلفاته، واعتنى فيها بتصوير النماذج البشرية الغريبة، مثالاً على استقلالية الخبر واكتسابه قيمة أدبية خالصة[٦٦]، وعدَّ الخبر "قصة شديدة البساطة"[٦٧].

وقد أكَّد "د. القاضى" استقلالية الخبر مبيِّناً مظاهر ذلك الاستقلال، فذكر أن الخبر بدأ أسيراً للواقع يترسّم خطاه، ثم تحرر منه إلى واقع بديل، وتخلى عن المباشرة والتصريح، وعزّز أدبيته من خلال الإيحاء والتلميح[٦٨].

ويجدر بالباحث هنا أن يميِّز فى عُجالة بين الخبر التاريخىّ والخبر الأدبىّ، فالأول كما يرى "إبراهيم صحراوى" يقتصر على نقل الحوادث وتوثيقها، ويكون همّ صاحبه نقل أفعال الماضيين وأقوالهم، حسبما يتناقله الرواة، ممن شاهدوا تلك الأحداث أو سمعوها[٦٩]، أما "د.القاضى" فيشير إلى أن "منطلق الخبر الأدبى كثيراً ما يكون سردنةً لكلام سابق له جىء به فى سياق مخصوص، فعُدِلَ به عن مقصده الأصلى واتُّخِذَ مهاداً لعلاقاتٍ جديدة ووظائف جديدة وشخصيّات جديدة"[٧٠]، فالخروج عن المقصد الأصلى إذن من أبرز خصائص الخبر الأدبى، وليس من المتعين على الرَّاوى أن ينقل الواقع نقلاً أميناً، فالخبر ظاهره نقل الوقائع، وباطنه توليد لها واستنباط[٧١]، ولذلك توقف "د. القاضى" عند دور المبدع/ الرَّاوى فى صبغ

الأخبار بصبغة أدبية، وقسَّم الرّواة إلى راوٍ ناسخ، وآخر يرتكز على الإبداع والإنشاء والصياغة، وهنا يتضخم دوره، وتكون المرحلة إعادة إنتاج للخبر لا اجترار وتكرار(٧٢).

وقد تأثر الخبر بعلم الحديث فى بنائه، فكلاهما يقوم على سند ومتن، لكن السند فى الحديث وظيفته تحقيق المتن النبوىّ، أما فى الخبر الأدبىّ فهو لإيهام المتلقى بإمكانية وقوع الخبر، خاصة أن الخبر يحتمل الصدق أو الكذب، وقد ظلّ السند عالقاً بالخبر حتى بعد أن طُوِّر ودُوِّن وغدا مجالاً للإبداع، وذلك لتمسك الرّواة بالتخفّى خلفه(٧٣)، فالخبر الأدبىّ إذن ظاهره قول معاد يأخذه اللاحق عن السابق، أما باطنه فهو إبداع وإعادة إنتاج وصياغة، لكنه يحتاج إلى قناع يوهم القارئ بأن هذا القول ليس إنشاءً شخصياً من الرَّاوى(٧٤)، ولا يعنى هذا أن كل الأخبار الأدبية كانت مبتدعة، بل إن الخبر الأدبىّ فن متراوح بين نقل لا حظّ فيه للإبداع، وإبداع لا حظّ فيه للنقل(٧٥)، ويرى "سعيد جبار" أنه على الرغم من أن التاريخىّ يمثل الأرضية التى ينطلق منها الأدبىّ فى إبداعاته، إلا أن الأخير يتميز باعتماده التقنيات الفنية والجمالية، وبفتح المجال للتصوير الفنىّ، وتكسير حدود الواقع(٧٦).

والخلاصة أن الأخبار لم تتمخض فى بدايتها للأدب، وإنما نشأت نشأة تاريخية بغرض الإعلام، كما أنها لم تتمتع بالتكامل الفنى شكلاً ومضموناً، حتى قُيّض لها رواة محترفون أعادوا إنتاجها وتخليقها فنياً، مما يعنى أن الأخبار المدونة فى المصادر "لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التى كان عليها المروى قبل تدوينه"(٧٧)، أى "كانت المرويّات السرديّة القديمة فى رحلة تحوّل نوعىّ مستمر"(٧٨)، حتى وصلت إلى تكاملها الأدبى والفنى.

وينماز الخبر الأدبى بعدّة خصائص أبرزها: الاستقلالية، والميل إلى الإيجاز انسجاماً مع العقلية العربية(٧٩)، وإهمال التفصيلات الثانوية، وعدم مراعاة مستويات اللغة فى الحوار، إذ يعتمد لغة الرَّاوى والمتلقّين، والاقتران بالشعر –أحياناً– لما له من تأثير فى نفوس العرب، والتوثيق الإسنادى إيهاماً بصحة الوقائع(٨٠)، والقدرة على تناول الموضوعات المتعددة والمتناقضة، كالجِدِّ والهَزْل فى آنٍ واحد، وتضمين الأمثال والحكم والمواعظ والآيات القرآنية والأحاديث النبوية(٨١).

٣– السَّرْدُ Narrative والسَّرْدِيَّة Narratogy:

عرَّف "جنيت Genette" السَّرْد بأنه "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"(٨٢)، فالسرد إذن عملية إخبارية فنية؛ لأنه ينقل الأحداث عبر قناة الاتصال (الرَّاوى، المروىّ، المَرْوِىّ له)، ويقدِّمها فى

قالب لغوىّ له جمالياته وخصائصه الفنية[٨٣]، وهذه الرؤية المتكاملة لمفهوم السرد ودوره الوظيفىّ فى العمل السردىّ تقوم على تضافر مستويى (النَّص) و(الخِطاب)؛ فالنَّص هو القصة كما يُفترض جريانها فى الواقع، أما الخطاب فهو طريقة عرضها فنياً وتشكيلها جمالياً[٨٤]، أما السَّرْدِيَّة فهى "ضرب من القراءة، ترتبط بتحليل الخطاب السردى، واستنباط الدلالات المتراكمة من تفاعل المحاور الثلاثة: الرَّاوى، المروىّ، المَرْوِىّ له"[٨٥]، ومن خلالها يقوم الباحث باستكشاف ما تقوم عليه الحكايات من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة[٨٦].

وقد اقتضى منهج الدراسة بهذا التصوّر أن يأتى البحث فى مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة، وخُصِّصت المقدمة لعرض مبرِّرات الدراسة، وأهميتها، والتعريف بكِتَاب (حَدَائِق الأَزَاهِر) ومؤلِّفه، والدراسات السابقة، وهدف الدراسة الحالية ومنهجها، كما حدَّدت أبرز المصطلحات ومقولات المنهج المُتَّبَع، أما عن المباحث الثلاثة فهى:

- المبحث الأول: (تشكُّلات البنى السَّرْدِيَّة والأنماط).
- المبحث الثانى: (الرَّاوى والمَرْوِىّ له).
- المبحث الثالث: (عَنَاصِر الخطاب السَّرْدِىّ وتقنياته).

ثم كانت الخاتمة التى أجملت أبرز النتائج.

المبحثُ الأول

تَشَكُّلَاتُ البنى السَّرْدِيَّة والأَنمَاط

اتخذت الأخبار الأدبية فى كتاب "حدائق الأزاهر" أنماطاً بنائية وفنية متعدّدة، إذ توزّعت بنائياً على قسمين: أخبار بسيطة، وأخرى مركّبة، كما تشكّلت فنّياً على مستويين، أحدهما: واقعى (مألوف)، وهو الأكثر شيوعاً لكون الواقعية أصلاً فى الخبر، والآخر غير واقعى (غير مألوف)، وتمثله الحديقة السادسة من حدائق الكِتاب بما تحتويه من حكايات غريبة وأخبار عجيبة، وغير ذلك من أخبار متناثرة خارقة للمألوف.

- أولاً: التَّشكُّل البنائى (بنية تأليف الخبر):

تعدَّدت علامات ضبط بداية البنية السردية ونهايتها فى كتاب "الحدائق"، وتأتى (سلسلة السند) فى مقدمة هذه العلامات "التى تنبئ ببداية الخبر وتفيد –تبعاً لذلك– نهاية الخبر السابق له"(٨٧)، وقد عمد "ابن عَاصِم" فى أغلب أخباره إلى التحرّر من طول هذه السلسلة، فاختزلها براوٍ واحد أو راويين، غير أنه سكت عنها فى كثير من أخبار كِتابه، وحلَّت محلها علامات أخرى منها(٨٨): تصدير "ابن عَاصِم" لأخباره بصيغ مبنية للمجهول، نحو: "**رُوى**"، أو "**حُكى**"..، وتصريحه بانتهاء خبره الأول وابتداء خبر آخر باستخدام عبارات من قبيل "**ومما يستظرف فى هذا الباب..**"(٨٩)، أو "**وتشبه هذه الحكاية حكاية..**"(٩٠)، ولاشك أن ضمور الأسانيد عند "ابن عَاصِم" يرجع إلى غياب سلطة الرواية الشفوية فى زمنه.

أما عن التشكُّل البنائى للخبر وتحليله، فقد نظر "د. يقطين" إلى بنية الخبر وفقاً لحجم الوحدة الحكائية، فرأى أن الأنواع الخبرية الأصول تتمثل فى: (الخبر، والحكاية، والقصة، والسيرة)، إذ تتوحد هذه الأنواع فى علاقة تحدث تراكماً على مستوى الأحداث والشخصيات، فإذا كان الخبر أصغر وحدة حكائية، فالحكاية تراكم لمجموعة من الأخبار المتصلة، والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات، والسيرة تراكم لمجموعة من القصص، أى أن الخبر يبدأ بصفته أصغر وحدة حكائية (البسيط) لينحو نحو التركيب (المركَّب) وهو وحدة حكائية كبرى تمثّل الحكاية والقصة والسيرة، ويرتكز الخبر والحكاية على الحدث، أما القصة والسيرة فإنهما تتأسسان على الشخصيات(٩١)، ومن اللافت فى الأخبار التى أوردها "ابن عَاصِم" أنها لا تسير على نسق واحد طولاً وقصراً، بل جاءت فى معظمها موجزة إلا ما كان من حكايات مطولة أورد لها باباً خاصاً، وحرص فى نقله لبعض الحكايات المطوَّلة فى

مصادره التى عاد إليها، أن يجعلها مختصرة تبعاً للباب الذى وردت فيه[٩٢]. وإذا انطلق الباحث من مقترح "د. يقطين" فإنه يسلّم ابتداء أن كتاب "حدائق الأزاهر" يحتوى على نوعين من الأخبار: بسيطة، ومركّبة.

وتتشكَّل البنية السردية من ثلاثة مستويات تقدّم وصفاً دقيقاً لبنيات الحكى الداخلية، وتكشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها؛ تلك المستويات هى: الحوافر(Motifs)، والوظائف (Fonctions)، والعوامل (Actants)[٩٣]، **أما الحوافز** فتعنى عند الشكلانى "توماشفسكى" الوحدات الصغيرة أو الجمل التى يتألف منها الحكى، وكل جملة تتضمّن حافزاً خاصاً بها، والحوافز نوعان إما "مشتركة" وهى ضرورية للمتن الحكائى، بحيث إذا سقطت من الحكى تختلّ القصة، وإما "حرّة" إذا سقطت من الحكى تبقى القصة منسجمة، وقد أعطى "توماشفسكى" للحوافز تقسيماً آخر هو: "الحوافز الديناميكية" وهى مسئولة عن تغيير الأوضاع فى الحكى، و"الحوافز القارّة" التى لا تغيّر الوضعية، لكن تمهّد لتغييرها، لذا فهى ضرورية ولا يجوز إسقاطها على خلاف الحوافر "الحرّة"[٩٤].

و**أما الوظائف**؛ فهى "مجموعة الأعمال التى تقوم بها الشخصية منظوراً إليها من حيث دلالتها فى سياق الحبكة"[٩٥]، ويعود الفضل فى تفصيل الكلام عنها إلى الشكلانىّ الروسىّ "فلاديمير بروب" فى كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، وفيه ينطلق من ضرورة النظر إلى الأعمال أو الأفعال بوصفها عناصر ثابتة، وليس إلى الشخصيات التى قامت بأدائها باعتبارها عناصر متحوِّلة أو متغيّرة الأسماء والصفات[٩٦]، وكما يرى "د. القاضى" أن الإجابة عن سؤال ماذا وقع؟ أهمّ فى الأخبار من الإجابة عن سؤال مَنْ قام بالفعل؟[٩٧].

ولتمييز الوحدات الوظيفية فى المتن الحكائى يمكن الاستناد إلى مقترح "رولان بارت" حول تصنيف وحدات القصة، والذى قابل فيه بين فئتين من الوحدات الوظيفية: الأولى (توزيعية) تتطابق مع الوظائف الأساسية التى تحدث عنها "بروب"، وهى تستدعى علاقات بعضها ببعض، فإذا ذكر المسدس فى موضع، فإن الوظيفة المنتظرة هى استخدامه فيما يلى من الحكى، وهذه الوحدات تهيمن على الأنماط الحكائية البسيطة، والثانية (تكميلية) أو (ثانوية) أو (إرشادية)، وهى الوظائف التى تملأ الحيّز السردىّ بين وظيفتين أساسيتين، ولا تتطلب علاقات فيما بينها، ولا تحيل إلى فعل لاحق، وإنما تحيل إلى وصف الشخصيات

والأماكن وما يتعلق بهما، وهذا النوع يشيع فى أنماط الحكى الأكثر تعقيداً[٩٨]، فلكلٍّ وظيفة دور فى الحكى، ومكان ضمن مجموع العلاقات، وإلا كان هناك خلل فى التأليف[٩٩].

أما **العوامل**؛ فهى الشخصيات التى تتوزّع عليها الوظائف (الأفعال/ الأحداث)، وتربطها ثلاث علاقات حدَّدها البنيوى الفرنسىّ غريماس (Greimas) هى: علاقة الرغبة، وعلاقة التواصل، وعلاقة الصراع[١٠٠].

وفى ضوء ما سبق، يمكن أن نتعرف على الكيفية التى ظهرت عليها بنية الأخبار فى كتاب "حدائق الأزاهر" تبعاً لمستويى البساطة والتركيب على النحو التالى:

١- الخبر البسيط:

(أ) الخبر الحدثىّ (الفعلىّ) البسيط:

تقوم كثير من الأخبار البسيطة فى الحدائق على مجموعة من البنى الحدثيّة أهمها أربع بنيات هى: "الطلب، والمخالفة، والتحويل، واللغز"، وهى البنى التى اصطلحها "د. القاضى" وعدّها أكثر تداولاً فى كتب الأخبار التراثية، إذ رأى أن البساطة تُلتمس فى الحركة السردية التى يمكن أن تُختزل فى ثنائية رئيسة واحدة، وليس للبساطة علاقة بطول الخبر أو قصره[١٠١]، وقد مرَّ بنا أن الحركة السردية عند "بروب" ترتكز على تقديم الوظائف (الأحداث) على الشخصيات[١٠٢]، فالوظيفة إذن هى لب هذه البنيات ومركزها الرئيس.

وقد أشار المشتغلون بالسرد إلى البنية القاعدية التى يتشكل منها مسار الفعل (العمل) الحكائىّ فى السرود البِدْئِيَّة البسيطة، وحدَّدوا مراحلها بـ (التوازن، خرق التوازن، إعادة التوازن)[١٠٣]، ويمكن مماثلة ذلك بالتصوّر الذى قدَّمه "كلود بريمون Claude Bremond" فى كتابه "منطق الحكى" للمتتالية الحكائية البسيطة وللقانون الذى يحكمها، إذ رأى أن كل متتالية محقّقة فى الحكى لابد أن تمرّ بثلاث مراحل، هى:

- المرحلة الأولى (الإمكانية/ الاحتمال): وفيها تفتح إمكانية حصول الفعل أو لا تفتح إمكانية حصوله (فتح السيرورة أو عدم فتحها).
- المرحلة الثانية (التحقيق): وترتبط بالمرحلة الأولى بحيث يتحقق فيها الاحتمال أو لا يتحقق.
- المرحلة الثالثة (النتيجة): وفيها تغلق السيرورة الحكائية (المتتالية الحكائية) بالنجاح أو الفشل (بالتحقق أو عدم التحقق)[١٠٤].

ومما سبق يمكن تحليل الجانب الوظيفىّ فى الأخبار البسيطة، وتتبع مسار الفعل الحكائىّ فيها على النحو التالى:

- بنية الطلب (ثنائية الطلب والاستجابة أو عدم الاستجابة):

هى الثنائية الأكثر حضوراً فى الأخبار التراثية، وتقوم على حدثين رئيسين هما الطلب والاستجابة، أو الطلب وعدم الاستجابة، وإذا اعترضت الطلبَ عقبةٌ جاز لنا أن نسمّيه امتحاناً، وبذلك يكون طرف الثنائية الثانى النجاح أو الفشل(١٠٥)، ومثال هذه البنية: "**دخل أعرابى على خالد بن عبد الله القسرى، فرأى عنده شعراء وهم ينشدونه فسكت الأعرابى يسمع المدائح، وينظر إلى الجوائز تفرّق، فقام ثم قال: جعلت فداك، يا أمير المؤمنين، ما يمنعنى من إنشادى إلا قلة ما معى مما قلته فيك من الشعر، فأمر أن يكتب ما معه فكتب:**

تَبَرَّعْـتَ لــى بــالجودِ، حتــى مَلَكْتَنِــى وأعطيتَنِــى حتــى حَســبتُكَ تَلْعَــبُ
فأنـت النَّـدى وابـن النَّـدى وأبـو النَّـدى وحِلْفُ النَّدى، ما للندى عنك مَذْهَبُ

قال: ما حاجتك؟ قال: علىَّ دين، قال: كم؟ قال: خمسون ألف درهم، فقضاها عنه، وأمر له بمثلها"(١٠٦).

فالحدثان الرئيسان فى هيكل الخبر هما: الطلب والاستجابة، وليس المهم هنا مَن قام بالعطاء؟ وإنما فعل العطاء نفسه وقضاء الدَّين، فمنذ البداية يتضح أن خالداً كان ممدَّحاً جوَّاداً يصل الشعراء، ودلالة هذه السمات مجتمعة تنبئ القارئ بما يمكن أن تقوم به هذه الشخصية من أفعال فى مقدمتها البذل والعطاء، وهذا ما كان فى نهاية الخبر بعد سماع "خالد" لبيتى المديح اللذين يمثلان مركز الاستقطاب فى الخبر.

وقد تناوبت الوحدات الوظيفية الصغرى فى هذا الخبر بنظام السرد التتابعىّ، بداية من دخول الأعرابى ورؤيته للشعراء وسكوته وسماعه ونظره إلى الجوائز.. إلخ، وتعالقت هذه الوظائف بعضها ببعض فى سياق الوحدة الوظيفية الكبرى التى تمثِّلها ثنائية الطلب والاستجابة، وقد تصاعدت هذه الوظائف وفقاً للمراحل الثلاث للمتتالية الحكائية التى حدَّدها "كلود"، وفيها تحيل كل مرحلة على الأخرى فى نوع من التعالق المنطقىّ، مرتكزة على الأفعال وتحوُّلاتها، فمرحلة (التوازن) تبدأ مع افتتاح الخبر بمجموعة أفعال اختيارية هى: (دخل، رأى، سكت..)، وهذه الأفعال من شأنها توجيه مسار الحكى وفتح السيرورة نحو الوظائف الأخرى، الأمر الذى مهَّد للمرحلة الثانية (خرق التوازن)، وذلك بوصول السرد إلى

الحدث الرئيس حيث تصريح الأعرابىّ بقلَّة ما يحمله من مديح، ثم تصاعد الأزمة بشكواه من دَيْنِه، وهذا الخرق بمثابة إعلان لمرحلة اللاتوازن التى أحالت إلى (نتيجة) أو انغلاق بإعادة التوازن (إصلاح الخرق)، وذلك بعد نجاح الأعرابىّ فى تحقيق مراده، وقضاء دَيْنِه.

- بنية المخالفة (ثنائية الفعل وردّ الفعل):

تقوم هذه البنية على المقابلة بين فعل وردّ فعل، وكثيراً ما تأتى فى صورة المخالفة التى ينجرّ عنها عقاب أو عفو، سواء أمرّ ذلك بشفاعة أم لم يمر(١٠٧)، ومثال ذلك هذا الخبر: "**قال الأصمعى: أتى عبد الملك بن مروان برجل، كان مع بعض من خرج عليه، فقال: اضربوا عنقه، فقال: يا أمير المؤمنين، ما هذا جزائى منك، قال: وما جزاؤك؟ قال: والله، ما خرجت مع فلان إلا بالتطير لك، وذلك أنى رجل مشئوم، ما كنت مع رجل قط إلا غُلب وهُزم، وقد بَانَ لك صحة ما ادَّعيت، وكنت عليك خيراً من مائة ألف معك فضحك، وخلِّى سبيله**"(١٠٨). يتبيّن من وقائع هذا الخبر ثنائية الفعل وردّ الفعل، ولا يهمنا فى هذا الخبر موضوعه، وإنما بنيته التى ينهض عليها، فهى بنية بسيطة تقوم على فعل (مخالفة الرجل وخروجه على الخليفة)، ورد فعل (عفو الخليفة بعد تغيّر ردّ الفعل المبدئى بضرب عنق الرجل)، وتظهر الصلة السببية مرتين فى الخبر، مرة بين الخطأ والعقاب، متمثلة فى خروج الرجل على الخليفة وأمر الخليفة بقتله، ومرة أخرى بين الخطأ والعفو متمثلة فى ادّعاء الرجل بأنه مشئوم ما كان مع رجل قط إلا هُزم، فكان ذلك سبباً فى عفو الخليفة عنه.

- بنية التَّحوِيل (ثنائية انقلاب الصِّفَات أو الأعمال):

تقوم هذه البنية على المقابلة بين وضعين فى مستوى ملفوظات الحالة أو ملفوظات الفعل، فالخبر يقودُنا من اتصاف الشخصية بسمة إلى اتصافها بعكسها، أو من قيام الشخصية بعمل إلى قيامها بنقيضه، أو من اتصال شخصين إلى انفصالهما، وقد يكون قوام الخبر تحويل صورة الخارج أو المتَّهم من مجال العنف والحقد والجهل إلى مجال الرّقة والتسامح والعلم، مما يترتب عليه تحويل العقاب صلة، أو انقلاب صورة الرجل فى عين صاحبه من الإجلال إلى التحقير أو العكس، فهى بنية ترتكز على الانقلاب من صفة إلى أخرى غير متوقعة، أو إنجاز فعل كان يتوقع عكسه(١٠٩)، ومثالها هذا الخبر: "**دخل أعرابىّ على معاوية فى عباءة فاحتقره، فقال: يا أمير المؤمنين، إن العباءة لا تكلمك، إنما يكلمك**

مَنْ فيها، ثم تكلَّم، فملأ سمعه بياناً، ثم خرج، لم يسله شيئاً، فقال معاوية: ما رأيت رجلاً أحقر أولاً، ولا أجل آخراً منه"(١١٠).

يقوم هذا الخبر على تحويل صورة الأعرابىّ فى عين "معاوية" من الإزدراء والتحقير إلى الإجلال والإعجاب، وقد سار الخبر وفق مراحل الانفتاح ثم الانغلاق وبتوسطهما خرق أو عقدة، إذ بدأ بدخول الأعرابىّ على الخليفة فى عباءة، وهذه الافتتاحية قد مهّدت للحدث الرئيس (الاحتقار)، ومن ثمّ خرق التوازن (اللاتوازن)، ثم الانغلاق بإعادة التوازن وإصلاح الخرق بتحويل صورة الأعرابىّ فى عين الخليفة.

ومن الأخبار ذات البنية التحويلية القائمة على تحويل صورة الخارج من مجال اللصوصية والعنف إلى مجال الرقّة والإشفاق هذا الخبر: "**دخل سارق دار تاجر، وكان التاجر غائباً، واستخفى، ثم دخل آخر واستخفى، ولا يعلم الأول بالثانى، فلما جنّ الليل خرج السارق الأول، فذبح الخادم، ودخل على المرأة، وقال لها: هات ما عندك، فأحضرت له جميع مالها وحليها وحلفت له أن ذلك جميع ما على ملكها، فأراد ذبحها، فقالت: ولأى شىء تفعل هذا؟ وقد أعطيتك جميع ما عندى، فقال لها: لا يؤكل مال حى، وعزم على قتلها فبكت وخضعت، فأشفق عليها السارق الثانى، وخرج عليه بسرعة، فقتله، فدهشت منه، فقال لها: لا خوف عليك، والله، لا آخذ لك شيئاً، فناولينى فأساً أو مسحاة، فناولته، فحفر فى الدار، ودفن السارق والخادم..**"(١١١). فقد انقلبت صورة اللص المعهودة التى عكستها أعمال اللص الأول إلى صورة غير متوقعة عكستها أعمال اللص الثانى، فالأعمال الرئيسة فى الخبر هى تحويل صورة اللص من مجال القتل والسرقة إلى مجال الرّقة والشفقة.

- بنية اللغز (ثنائية اللغز والاكتشاف):

تستهلّ هذه البنية بحالات أو أفعال لا يظهر الحافز عليها ولا السرّ فيها، فهى تنطلق من وضع غامض أو مفارق للمألوف، ثم لا تلبث أن تقدّم لنا تفسيراً تؤول به السردية إلى الاستقرار(١١٢). ومن أمثلة ذلك هذا الخبر: "**حُكى أنَّ ابن الصائغ، بلغه عن الفتح بن خاقان صاحب "قلائد العِقْيَان" أنه خططه فيها بذم، فقال فيه: رمد عين الدين وكمد نفوس المهتدين، لا يتطهر من جنابة، ولا يظهر مخايل إنابة، فمرّ على الفتح وهو جالس فى جماعة، فسلم على القوم، وضرب على كتف الفتح وقال له: شهادة، يا فتح، ومضى، فلم يدر أحد ما قال إلا الفتح، فإنه فهمه، فتغيّر له، فقيل له: ما قال لك؟ فقال: إنى وصفته**

فى كتابى بما تعلمون، وأنا –والله– ما بلغت بذلك عشر ما بلغ هو بهذه الكلمة، إنه يشير بها إلى بيت المتنبى.

وإذا أَتَتْكَ مَذَمَّتِى مِنْ نَاقصٍ فَهِىَ الشهادَةُ لى بأنَّى كاملُ(١١٣)

فالخبر يتشكّل من تتابع وحدات وظيفية صغرى تتمثَّل فى (إبلاغ "ابن الصائغ" بذم "ابن خاقان" له، ومرور الأول بالثانى، وسلامه على القوم.. إلخ)، وتتدرج هذه الوحدات المترابطة فيما بينها فى سياق الوحدة الوظيفية الإطارية بما تحمله من لغز واستفسار واكتشاف، وكانت شخصية "ابن الصائغ" بمثابة الخيط الرَّابط بين الأفعال.

وكان تلقى "ابن الصائغ" لخبر ذمه حافزاً مهماً لتشكيل نوع من اللغز لم يتكشّف غموضه إلا فى نهاية الخبر، ويعتبر هذا الحافز أساسياً (مشتركاً أو ديناميكياً حسب توماشفسكى)، إذ بسقوطه من المتن الحكائىّ يختل التتابع السردىّ، فلولا الذَّم ما كان الرَّد، وما تجلت بلاغة "ابن الصائغ" باعتراف خصمه "ابن خاقان" الذى قال: "**وأنا –والله– ما بلغت بذلك عُشْر ما بلغ هو بهذه الكلمة**"، ولا شك أن كشف اللغز وتصريح "ابن خاقان" بمقصد "ابن الصائغ" وإشارته إلى بيت "المتنبى" السائر قد أحدث دهشة وإعجاباً لدى القارئ الذى لم يكن يتوقع هذه النهاية.

ومن الجدير بالذكر أن التشكُّل البنائى لهذا الخبر ارتكز على مَنْ قام بفعل القول الذى شكَّل لغزاً للمستمعين، فالمحك الأساسى هو الوظيفة (الفعل) التى بُنى عليها الخبر، ثم تعالق هذه الوظيفة بالعوامل الأخرى، ممثلة فى شخصيتى "ابن الصائغ" و"ابن خاقان"، والقوم المستمعين، فبتماسك هذه المستويات تشكَّلت بينة الخبر.

وحسب تصوّر "كلود" للمتتالية الحكائية البسيطة، فقد بدأ الخبر بوضعية افتتاحية (توازن)، إذ بلغ "ابن الصائغ" ذم "ابن خاقان" له، مما سبب إثارة وجدانية ملموسة دفعت بـ"ابن الصائغ" لمواجهة "ابن خاقان"، وبذلك أصبح السرد معدّاً لوقوع فعل المواجهة والإلغاز (اللاتوازن أو الخرق)، ثم تعود الأمور إلى نصابها بإعادة التوازن وإصلاح الخرق، حيث ثأر "ابن الصائغ" لنفسه، وانكشف لغز كلمة "شهادة".

(ب) الخبر الناقل:

هو بنية خبرية بسيطة تقوم على وحدة سردية واحدة، وتتخذ من إيراد الأقوال المأثورة، أو الحوارات الطريفة بين طرفين سائل ومجيب، أو الأبيات السائرة، هدفاً لها لا

تحيد عنه، فتستدعيه أو تنقله، ويكاد دور الرَّاوى فيها يقتصر على إسناد القول أو الحوار إلى قائله سواء أكان معروفاً أم مجهولاً[١١٤]، ويلفتنا فى هذه البنية أنها تخترق المسار الحكائى الذى مرّ بنا فى البنية الحدثيّة البسيطة من (توازن – خرق التوازن – إعادة التوازن)، إذ تتوقف بنية الخبر النقلىّ عند القول أو الكلام، بحيث يصبح الفعل الذى تعتمد عليه بنية الخبر فعل القول([١١٥]). ويمكن تقسيم أبنية الخبر الناقل إلى:

– بنية القول:

تقوم على استعادة قول بليغ أو مأثور، وقد يطول هذا القول فيأتى فى صورة موعظة أو وَصيَّة أو خطبة أو رسالة.. لكنه يبقى قائماً على وحدة سردية واحدة، وقد يتدنى حظّ السردية فيه ويقتصر أمره على ذكر القول المقصود الذى بحلوله تنقطع السردية، بمعنى أنه يأتى مصمتاً دون تمهيد بمقدمات سردية، وتكثر هذه البنية فى أخبار كتاب "حدائق الأزاهر" وغيره من كتب الأخبار التراثية؛ لأنها تستجيب لغاية أساسية من غايات هذه الكتب تتمثل فى حشد ما استقرّ فى تراثنا الأدبىّ من متين المنظوم والمنثور[١١٦]، ومثال ذلك:

– "**قال بعض الحكماء: الحكمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان، لم تجاوز الآذان**"[١١٧].

– "**وقال قس بن ساعدة: من فاته حسب نفسه، لا ينفعه حسب أبيه**"[١١٨].

وللخبر الناقل شكل بنائى ثانٍ لا يكتفى فيه بالقول وحده، إنما يمهّد له بما يفّسر الموقف أو الظَّرف الذى قيل فيه، ومثال ذلك هذا الخبر الذى يحمل توقيعاً موجزاً بليغاً: "**كتب إلى عمر بن عبد العزيز بعض عماله يستأذنه فى تحصين مدينة، فكتب إليه عمر: حصِّنها بالعدل، ونقِّ طرقها من الظلم. والسلام**"[١١٩].

فالقول هو مركز الثقل فى هذا الخبر، وما سواه مقدمة كشفت عن مناسبته، ومثل ذلك أيضاً: "**قال خالد بن الوليد عند موته: لقيت كذا وكذا زحفاً، وما فى جسدى قيس شبر، إلا وفيه طعنة أو ضربة أو رمية، ثم ها أنا ذا أموت على فراشى، حتف أنفى، فلا نامت أعين الجبناء**"[١٢٠]. فهذا الخبر مجرد مطية لإيراد القول، بدليل توقف السردية عند قولة "خالد": "فلا نامت أعين الجبناء"، وبذلك غاب الحدث وطفا القول المأثور.

– بنية الاستخبار والإخبار (السؤال والجواب):

هى بنية تقوم على حوار بين طرفين –سائل ومجيب– يبدأ الأول بالسؤال ويجيبه الآخر، وهذه البنية شائعة فى الكِتاب، ومثالها:

"**سأل عبد الملك بن مروان مسلمة بن اليزيد، وكان من المعمَّرين، فقال: أى الملوك رأيت أكمل؟ وأى الزمان رأيت أفضل؟ فقال: أما الملوك فلم أر إلا حامداً أو ذاماً، وأما الزمان فيضع أقواماً، ويرفع أقوماً، وكلهم يذم زمانه؛ لأنه يبلى جديدهم، ويفرّق عديدهم، ويهدم صغيرهم، ويهلك كبيرهم**"(١٢١). فقوام هذا الخبر سؤالان يطرحهما "عبد الملك"، وإجابتان يردّ بهما "مسلمة"، والحدث الجوهرى الوحيد هنا هو الكلام المتبادل بينهما، وقد تجلى فى ثنائية الاستخبار والإخبار أو السؤال والجواب، التى هى مركز الثقل فى هذا الخبر، ولم يكشف لنا الرَّاوى عن موقف "عبد الملك" من جوابى "مسلمة"، وهل وقف منه موقف الهازئ المستهجن أم موقف المعظّم المكبّر؟! فهنا يغيب الحدث عن بنية الخبر ويطفو القول البليغ المأثور.

وتأتى هذه البنية أحياناً تحمل استخباراً أو تساؤلاً بلا إخبار أو إجابة صريحة، نحو: "**وقيل لأحد المكدّين: أتبيع مرقعتك**(١٢٢)**؟ قال: أرايت صائداً يبيع شبكته؟**"(١٢٣).

وقد تطول هذه البنية، غير أنها تبقى قائمة على القول بما يحمله من استخبار وإخبار، ومثال ذلك ما رواه "العتبى" من خبر "قيصر" ورسالته إلى "معاوية"، وقد تضمّنت عدداً من الأسئلة، استعان "معاوية" بـ"ابن عباس" فأجاب عليها: "**قال العتبى: كتب قيصر إلى معاوية: أخبرنى عمن لا قبلة له، وعمن لا أب له، وعمن لا عشيرة له، وعمن سار به قبره.. فبعث معاوية.. إلى ابن عباس، فقال: أما ما لا قبلة له فالكعبة، ومن لا أب له فعيسى عليه السلام، ومن لا عشيرة له فآدم عليه السلام، ومن سار به قبره فيونس عليه السلام..**"(١٢٤). فقد اكتسب الخبر مبرّر وجوده من الأجوبة البليغة التى يردّدها.

وما سبق من بنى للخبر البسيط ليست البنى الوحيدة التى يمكن العثور عليها فى الكِتاب، وإنما هى الأكثر تداولاً، لكنها لا تنكر وجود ظاهرة أخرى بالكِتاب تتمثل فى قيام عدد من الأخبار على بنية مركّبة.

٢– الخبر المركَّب:

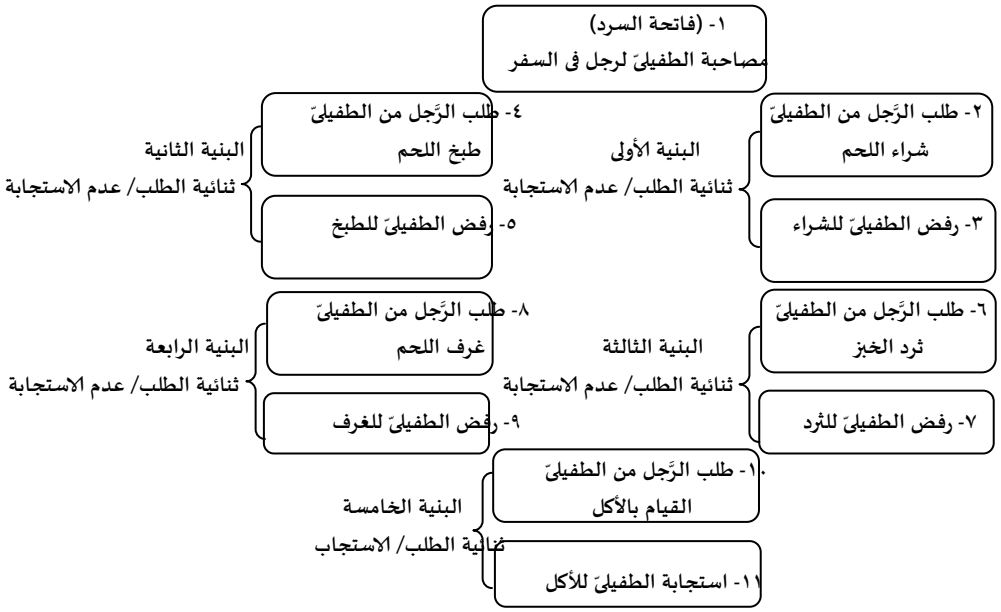
إن تحوُّل الخبر البسيط إلى خبر مركَّب (حكاية) يتم عبر مبدأ التراكم، وانفتاح بنية الخبر البسيط على مستوى تعدُّد الأحداث المتتابعة والمتضمّنة من جهة، وعلى مستوى حشد

الشخصيات الثابتة والمتحوِّلة والعارضة من جهة ثانية، وعلى مستوى الخطاب أو التقنيات التى توسع البنية الحكائية للخبر البسيط من جهة ثالثة(١٢٥)، ويمكن تحديد البناء السردى المركَّب فى صورتين، "تقوم أولاهما على جمع لبنى بسيطة، أما الثانية فتنهض على بنى معقدة يعسر علينا إرجاعها إلى جملة من البنى البسيطة"(١٢٦)، وبيانهما:

- بنية التأليف بين البنى البسيطة:

هى بنية قائمة على جمع لبنى بسيطة، وتأتى على حالتين، الأولى: تنشأ من تكرار لبنية بسيطة واحدة(١٢٧)، ومثالها هذا الخبر الذى يمثّل تكراراً للبنية الطلبية:

"**صاحب طفيلى رجلاً فى السفر، فلما نزلوا ببعض المنازل، قال له الرجل: خذ درهماً، وامض اشتر لنا لحماً، فقال الطفيلى: إنى تعب، والله، ما أقدر، فمضى الرجل واشتراه، ثم قال للطفيلى: قم فاطبخه، قال: لا أحسن، فطبخ الرجل ثم قال له: قم فاثرد، فقال: أنا والله كسلان، فثرد الرجل، ثم قال له: قم الآن، فاغرفه، قال: أخشى أن ينقلب على ثيابى، فغرف الرجل حتى ارتوى الثريد، ثم قال له: قم الآن فكل، فقال: نعم، إلى متى هذا الخلاف، قد، والله، استحييت من كثرة خلافى عليك، وتقدّم فأكل**"(١٢٨). يتركَّب الخبر من تكرار خمس بنيات طلبية بسيطة تشكِّل ثنائيات يوضِّحها الشكل التالى:



يتبين من الشكل السابق أن كل بنية تقوم على حدثين رئيسين أو وظيفتين أساسيتين، هما: الطلب والاستجابة، أو الطلب وعدم الاستجابة، فكل بنية تشكّل فعلاً وظيفياً خاصاً بها يحيل إلى فعل لاحق، وهكذا حتى ينتهى الخبر، فالوظيفة هنا محفِّزة تدفع السرد فى اتجاه الخاتمة دون تعقيد، فإذا جاء الفعل فى سياق الطلب فإن الوظيفة المنتظرة أو المتوقعة فيما يلى من حكى هى الاستجابة أو عدم الاستجابة، ويعنى هذا أن الوظائف لم ترد بصورة عشوائية أو عبثية فى النَّص، وإنما تتابعت تتابعاً منطقياً، وتعالقت فيما بينهما، فمن اللافت فى الشكل السابق أن الوظيفتين الثانية والثالثة تمثلان ثنائية تقوم على الطلب وعدم الاستجابة، وهى الثنائية نفسها التى تقوم عليها كل وظيفيتن على النحو الموضح بالشَّكل، باستثناء الوظيفتين العاشرة والحادية عشرة فهما تمثلان ثنائية الطلب والاستجابة.

وقد تحقّق ترابط البنى الوظيفية للأفعال فى هذا الخبر وأخذت مكانها ضمن مجموع العلاقات عبر وسيلتين، الأولى: عمل الشخصيتين المتكرّر، فالعاملان هما الخيط الرابط بين هذه البنى الوظيفية، والثانية: السرد المتسلسل للأفعال.

وجاءت الحوافز فى صورة تكرار لمجموعة من الطلبات يطلقها الرَّجل ولا يستجيب لها الطفيلىّ، فكل طلب يتكرّر فى النَّص ينبئ بميلاد فعل جديد مرتبط بالطفيلىّ فتكتمل الثنائية وتتكرّر إلى أن يتوقف هذا التكرار عن التَّولُّد بمجرد استجابة الطفيلىّ لطلب الأكل، الأمر الذى يُعلِن انتهاء الخبر وانغلاق الوحدة السردية الكبرى.

أما الحالة الثانية: فتنشأ من جمع بين بنيتين بسيطتين مختلفتين أو أكثر(١٢٩)، ومثالها: "**قال أبو العباس: اجتزت يوماً فى بعض طرق بغداد، فإذا أنا بامرأة قد عرضت لى، فقالت: بالله، ما اسمك؟ فقلت: أحمد، قالت: وأنا أحب الغرباء فهل لك أن أزوجك جارية حسناء؟ قلت: نعم: وتلد ولدا وتدعه ينصرف إلى المكتب، فيطلع يوماً للسطح، ويقع منه، وينشق رأسه ويموت، ثم صاحت وصرخت وبكت ولطمت وجهها، فخفت منها أن تكون مجنونة، فمضيت وتركتها فرأيت شيخاً ينظر إلىَّ على باب الدار، فقال لى: مالك؟ فحدثته، فقال: لا تأخذ عليها، ما الموت إلا مصيبة، ومن يرزق مثل صبرك؟ قال: فرأيت الشيخ أحمق منها**"(١٣٠).

تبدأ بنية هذا الخبر مع ابتداء سند الرواية "**قال أبو العباس**"، ويتتابع السرد بتوالى الأحداث أو المواقف الغريبة التى مرّ بها "أبو العباس"، فالوظائف مقدّمة على الشخصيات

فى هذا الخبر، وبتتبع الوظائف التى شكّلت بنية الخبر الكبرى، نجدها متمثلة فى مجموعة من الأفعال شكَّلت ثنائيات، يمكن عرضها على النحو التالى:

١- اجتياز أبى العباس لبعض طرق بغداد. ← مقدمة السرد

٢- اعتراض المرأة لأبى العباس وطلبها أن تزوجه. } ثنائية الطلب/ الاستجابة

٣- استجابة أبى العباس لطلب المرأة. }

4- قول المرأة بإنجاب أبى العباس. } ثنائية التحويل

٥- صياح المرأة وصراخها وبكاؤها ولطمها. }

٦- مُضِى أبى العباس ورؤيته لشيخ ينظر إليه ويسأله عمّا حدث. } ثنائية التَّحويل

٧- حديث الشيخ وحماقته. }

فقد تركَّبت بنية الخبر -على قصره- من ثلاث بنيات بسيطة تضافرت بتتابعها السردىّ لتكوين بنية كبرى (مركّبة)، وكان لشخصية "أبى العباس" بوصفها شخصية محورية دورها الفعّال فى هذا التعالق والاندماج بين عناصر السرد المشكِّلة لجملة لخبر، إذ بدأ الخبر ببنية بسيطة طلبية، تقوم على حدثين رئيسين هما: الطلب والاستجابة، حيث طلبت المرأة من "أبى العباس" أن تزوجه بجارية حسناء، فاستجاب لطلبها، وكان يمكن أن يتوقف الخبر عند هذه البنية البسيطة إلا أنه تواصل من خلال بنية جديدة ارتكزت على التحويل وانقلاب صورة المرأة وسماتها من الهدوء والعقل إلى الحمق والجنون، وتنتهى هذه البنية بإقرار "أبى العباس" بجنونها، وتحوّل صفته هو الآخر من الأمان إلى الخوف، وكان يمكن أن يتوقف الخبر عند هذه البنية التحويلية، لكن سرعان ما تبدأ بنية ثالثة بسيطة ترتكز هى الأخرى على التحويل أو الانقلاب من صفة إلى أخرى غير متوقعة، إذ بدا هذا الشيخ وقوراً فى بداية استماعه لأبى العباس وحديثه إليه "**قال لى: مالك؟ .. لا تأخذ عليها**"، لكنه تحوّل عن صفاته إلى الحمق والجنون، وبذلك قدّم لنا الخبر ملفوظات أوَّليَّة تبرز صفات كل شخصية، ثم عمل على تغيير صفاتها.

أما عن الحافز الرئيس (المشترك/ الديناميكىّ) فى هذا الخبر فيتمثل فى اللقاء الأول بين "أبى العباس" والمرأة، إذ بسقوطه من الحكى يختل التتابع السردىّ، فلولا لقاؤه بالمرأة وموافقته على الزواج من الجارية، لما توالت الأحداث، وانكشف جنون المرأة، ومِن بعدها حمق الشيخ، وليس من شك فى أن الخبر قد أظهر وجهاً من سمات الشخصيات وتحوُّلها.

- بنية التَّضْمِين:

التَّركيب بالتَّضمين هو "أن يوجد خبرٌ إطار وخبرٌ مضمَّن"(١٣١)، أو هو احتواء القصة الرئيسة أو الإطارية قصةً أخرى، بحيث تكون القصة الأولى إطاراً للقصة الثانية، ولا يقدِّم الخبر الأدبى –غالباً– إلا تضميناً بسيطاً قوامه قصّتان قلما يتجاوزهما إلى ثلاثة، وعادة ما تأتى القصة الإطارية على قسمين، الأول: يشغل بداية النَّص، والثانى: يرد فى نهايته، أما القصة الفرعية أو المضمَّنة فتأتى بينهما دفعة واحدة(١٣٢). وعادة ما تتشكَّل بتقنية الاسترجاع analepsis أو الاستدعاء؛ وتعنى "الاستحضار من الماضى، التَّذَكُّر"(١٣٣)، أى استدعاء قصة غريبة ترجع أحداثها إلى ما قبل زمن بداية القصة الإطارية الحالية، وقد فرق "جنيت" بين نوعين من الاسترجاع، الأول: الاسترجاع الداخلى internal analepsis، والثانى: الاسترجاع الخارجى external analepsis، ورأى أن الأول لا يرجع بالأحداث إلى ما قبل زمن بداية القصة، على عكس الأخير(١٣٤).

و"العلاقة بين القصتين –الإطارية والمضمَّنة– لها ظاهر وباطن، فظاهرها تحكّم القصّة الإطار فى القصّة المضمَّنة، إذ القصّة الإطار هى التى أفسحت المجال لانطلاق المضمَّنة، ولكن الباطن يشير إلى أن المضمَّنة هى المتسلطة على الإطار، فهى التى أملت عليها نهايتها"(١٣٥)، ومثال هذه البنية التّضمينية هذا الخبر:

"كان الحجاج قد استعمل مالك بن أسماء بن خارجة، على الجزيرة، وكانت أخته هند تحت الحجاج، فبلغه عنه شىء، فعزله، وبعث إلى أهل الجزيرة، وأمرهم أن يقولوا: ظلمنا، وأخذ أموالنا، فقال بعضهم لبعض: حتى الأمير يغضب عليه اليوم، ويرضى غداً، لا تتعرضوا لذلك، ولما دخلوا على الحجاج، قدَّموا شيخاً لهم، فسأله الحجاج عن سيرته فيهم، فأثنى عليه الشيخ خيراً، فأمر به الحجاج فضرب مائة سوط، فقال الباقون: كذب الشيخ، بل كان يظلمنا ويأخذ أموالنا. فقال مالك: أيها الأمير، مثلى ومثلك، قال: قل، فقال: زعموا أنه كان أسد وذئب وثعلب، اشتركت مرّة فيما تصيد، فصادت حمار وحش، وظبياً، وأرنباً، فقال الأسد للذئب: اقسم بيننا واعدل، فقال الذئب: لك الحمار، ولى الظبى، وللثعلب الأرنب، فضربه الأسد، وقطع رأسه، ووضعه بين يديه، وقال للثعلب: اقسم بيننا واعدل، فقال: الحمار لك تتغدى به، والظبى تتعشى به، والأرنب تتفكه بها فيما بين الغداء

والعشاء، قال الأسد: ما أعدلك فى القسمة، من علمك هذا؟ قال: الرأس الذى بين يديك، فضحك الحجاج، وردّه إلى موضعه"(١٣٦).

يقوم هذا الخبر المركَّب على وحدتين سرديتين، والتَّضمين فيه جاء على مرتبتين، ففيه قصة إطار/ رئيسة، لم يُذكر راويها، يضطلع بالبطولة فيها "الحجاج"، وتتضمّن هذه القصة الإطار قصةً أخرى فرعية رواها "مالك بن أسماء بن خارجة"، وبطلها الأسد، ومن اللافت فى القصتين ما يلى:

١- توزعت القصة الإطار على جزأين، الأول: شغل بداية النَّص، وتوقفت أحداثه بمجرد رواية "مالك" للقصة المضمَّنة، والثانى: شغل نهاية النَّص، حيث استكمال الأحداث وإعلان موقف "الحجاج" من "مالك"، وتتوسط الجزأين قصةٌ مضمَّنةٌ تفرعت عن القصة الإطار وسردت من خلالها، رواها "مالك" متصلة بلا انقطاع، معتمداً على تقنية الاسترجاع الخارجى external analepsis؛ إذ استدعى "مالك" قصةً ترجع أحداثها إلى ما قبل زمن بداية القصة الحالية.

٢- اعتمدت كل قصة من القصتين -الإطار والفرعية- على مجموعة من الوظائف الرئيسة، وبتتبع هذه الوظائف فى القصتين يتبيّن أنها شكّلت مجموعة من البنى البسيطة التى تقوم على ثنائيات، ومدارها فى كل منهما على طلب واستجابة، ومخالفة وعقاب، وتحويل فى مستوى ملفوظات الفعل خاصة فى بنية القصة الإطار، وبيان ذلك فى القصة الإطار على النحو التالى:

(١) إبلاغ "الحجاج" بشىء عن "مالك" وعزله. ← المقدمة السردية

ثنائية التحويل:

ثنائية الطلب:

(٢) بعث "الحجاج" لأهل الجزيرة وأمرهم بأن يدّعوا ظلم "مالك" لهم.

(٣) اتفاق أهل الجزيرة على عدم التعرض للأمر.

ثنائية المخالفة:

(٤) دخول أهل الجزيرة على "الحجاج" وثناء الشيخ على "مالك".

(٥) أمر "الحجاج" بضرب الشيخ مائة سوط.

(٦) قول الباقين بكذب الشيخ وبظلم مالك لهم.

(٧) نجاح "مالك" فى إرضاء "الحجاج" وعودته إلى منصبه.

– أما الوظائف الرئيسة التى شكَّلت القصة الفرعية فقد تمثلت فى الأفعال الآتية:

(١) اصطياد الأسد والذئب والثعلب لحمار وظبى وأرنب. ← المقدمة السردية

(٢) طلب الأسد من الذئب أن يقسّم الفرائس بالعدل. ← ثنائية الطلب

(٣) قسمة الذئب غير العادلة فى قانون الأسد. ← ثنائية المخالفة

(٤) ضرب الأسد للذئب وقطع رأسه ووضعها بين يديه.

(٥) طلب الأسد من الثعلب أن يقسّم الفرائس بالعدل. ← ثنائية الطلب

(٦) إعطاء الثعلب الفرائس كلها للأسد.

(٧) نجاح الثعلب فى إرضاء الأسد واعتباره من رأس الذئب.

ولا تقتصر الثنائيات على البنى البسيطة التى تشكَّلت منها كل قصة، وإنما نلاحظ أن القصتين تشكّلان بنية ثنائية كبرى –بنية التَّضمين– تقوم على السببية، إذ أفسحت القصة الإطار المجال لانطلاق القصة المضمَّنة، وكانت حافزاً مهما لأحداثها اللاحقة، وربما أوحى ذلك بتحكُّم القصة الإطار فى المضمَّنة، لكن بتأمل نهايتى القصتين يتبيّن أن انفراج الحال فيهما كان نسخة مكرَّرة، حيث النجاح فى إرضاء صاحب السطوة (الحجاج– الأسد)، مما يعنى أن القصة المضمَّنة هى التى أملت على القصة الإطار نهايتها، فلولا رواية "مالك" للقصة المضمَّنة لما ضحك "الحجاج"، وردّه إلى منصبه، مما يعنى أن النَّص المضمَّن لم يأت لملء الفراغ السردىّ، وإنما أتى متسلطاً على الإطار ومتحكِّماً فى وضع النهاية.

٣– إن المقارنة بين القصتين –الإطار والمضمَّنة– تؤدى إلى استنتاج بسيط هو التماثل أو التوازى بينهما على مستويى الشخصيات (العوامل) والأحداث (الوظائف)، فمن حيث الشخصيات نجد فى القصة الإطار أن شخصيات مثل "الحجاج" والشيخ المعاقَب وأهل الجزيرة توازيها على الترتيب فى القصة المضمَّنة شخصيات الأسد والذئب المعاقَب والثعلب، أما من حيث الأحداث فنجد فى القصة الإطار (فعل الطلب) المتمثل فى أمر "الحجاج" لأهل الجزيرة بأن يدَّعوا ظلم "مالك" لهم، يوازيه فى القصة المضمَّنة سؤال الأسد للذئب أن يقسِّم الفرائس بالعدل، و(فعل المخالفة) فى القصة الإطار المتمثل فى اتفاق أهل الجزيرة على عدم التعرض لـ"مالك" بالباطل وثناء الشيخ عليه، يعادله فى القصة المضمَّنة قسمة الذئب غير العادلة فى قانون الأسد، وكذلك (فعل العقاب) فى القصة الإطار المتمثل فى أمر "الحجاج" بضرب الشيخ مائة سوط، يعادله فى القصة المضمَّنة ضرب الأسد للذئب، وقطع رأسه، و(فعل التحويل) فى القصة الإطار المتمثل فى قول أهل الجزيرة بكذب الشيخ

وبظلم "مالك" لهم، يعادله إعطاء الثعلب الفرائس كلها للأسد، حتى إن الانفراجة تتشابه فى القصتين، إذ نجح "مالك" فى إرضاء "الحجاج" وعاد إلى منصبه، ونجح الثعلب فى إرضاء الأسد ونجا من بطشه.

- البنية التَّراكمية:

هى بنية ممتدة تقوم على عدد من الوحدات السردية (الأخبار) البسيطة، التى تشكِّل صورة كلِّية تصور لمحات من حياة شخص ما، أو تنقل أقواله البليغة، أو صفاته وأفعاله، وعادة ما تأتى فى شكل حلقات متباينة الأحداث وغير متتابعة زمنياً، لكن هذه الوحدات تتعالق وتترابط برابط واحد هو الشخص موضوع الخبر الممتد، كما يسهم فى هذا الترابط تحرر النص من السند، مما يلغى إحساس المتلقى بحدود البداية والنهاية التى تفرضها الأسانيد، فيشعر المتلقى كأنه يقرأ سلسلة مترابطة من الأخبار تدور حول شخصية واحدة رغم تنوع أحداث الأخبار وتفاوتها الزمنى(١٣٧).

ومن ثمّ فهذا البناء التراكمى يقوم على الشخص لا على الحدث، ولذلك يسمى أحياناً ببنية السيرة، لأن بناءه أقرب إلى بناء السيرة، والسيرة كما ذهب "يقطين" تتأسس على الشخصيات(١٣٨)، لكن هذا البناء التراكمى منفلت من الضوابط البنائية الأخرى للسيرة، كما تسمى هذه البنية أحياناً بالقصة المشهدية، وبالقصة المتسلسلة(١٣٩)، وتكثر هذه البنية فى كتاب "حدائق الأزاهر"، خاصة عند التَّعرض لشخصيات بعينها، نحو ما ورد فى باب "النودار المستغربة" عن شخصية "أشعب" الطَّمَّاع صاحب النَّوادر والطَّرائف، ومثال ذلك هذا الخبر الذى يحوى لقطات متسلسلة من طرائفه:

"**ساوم أشعب رجلاً فى قوس بدينار، فقال أشعب: والله، لو كنت إذا رميت بها طائراً، وقع فى حجرى مشوياً بين رغيفين، ما اشتريتها بدينار.**

ووقف إلى رجل يعمل طبقاً فقال له: أسألك الله إلا ما زدت فيه طوقاً أو طوقين، فقال له الرجل: ولم ذلك؟ قال: لعله أن يهدى لى يوماً فيه شىء.

وقيل له: أرأيت أطمع منك؟ قال: كلبة آل فلان، رأت رجلاً يمضع علكاً، فتبعته فرسخين، تظن أنه يأكل شيئاً"(١٤٠).

فهذه البنية الممتدة تقوم على سلسلة من الأخبار أو مجموعة حلقات سردية متراكمة بشكل عشوائى، ومتباينة الأحداث، وغير متتابعة زمنياً، لكنها تتعلق جميعها بشخص واحد

يربط بينها هو "أشعب"، فالخبر ارتكز على الشخص لا الحدث، كما عمل على ترابط هذه الوحدات وتعالقها ضياع السمة الشكلية التى تنبئ ببداية الخبر وتفيد –تبعاً لذلك– نهاية الخبر السابق له، ألا وهى الأسانيد، ولا شك أن "ابن عَاصِم" هو المتحكم فى هذه البنية باختياره لنصوصه السردية، وتشكيله للنص ككل، ومن اللافت فى هذه البنية التراكمية أنه يمكن تحليلها إلى وحدات سردية بسيطة، وأن نجتزئ وحدة سردية منها، فتستقل بذاتها.

هذه بعض العينات التمثيلية الموجزة للبنى البسيطة والمركَّبة التى تردَّدت فى كِتاب "حدائق الأزاهر"، وقد لاحظ الباحث أن الغلبة كانت للبنى البسيطة، ذلك أنها "أسبق فى الوجود من البنى المركَّبة لقرب البساطة من طور المشافهة، وقرب التَّركيب من طور الكتابة"(١٤١)، وقد استقى "ابن عَاصِم" أخباره وجمعها عن مصادر أغلبها ينحصر فى القرنين الثانى والثالث الهجريين(١٤٢)، مما يعنى قرب مصادره من طَور الشفاهية، ومحاولات الخبر الأدبىّ الحثيثة فى الاستقلال والتخلص من البنية السردية البسيطة والنَّزعة نحو التَّركيب والاقتراب ما أمكن من الكِتابيَّة.

– ثانياً: التشكّل النَّمَطِىّ:

اعتمدت النظرة العربية التراثية فى تحديد نمطية الخبر وتصنيفه من حيث علاقته بالواقع على معيارية الصدق والكذب، إذ حرص المؤلفون القدامى على تقديم أخبار واقعية، أو أخبار تسعى لإيهام المتلقى بإمكانية وقوعها، وكان فى مقدمة هؤلاء "الجاحظ" (ت٢٥٥هـ) الذى حدَّد شروطاً وأوصافاً لنقل الخبر وقبوله، منها رفع الخبر إلى قائله وتواتر السند(١٤٣)، ومراعاة المتن للواقع وموافقته للعقل(١٤٤)، إذ كان "الجاحظ" على وعى بأن غاية الأديب هو تحقيق الأثر فى نفس المتلقى، ولا يكون بتسجيل الواقع وتصويره تصويراً فوتوغرافياً(١٤٥)، فالخبر عنده هو تصوير للمُمكن أو لما يجوز أن يقع، ولذلك لا يكاد يميز بين الخبر الناقل للواقع والخبر المشاكل للواقع، وعلى هذا تفرّعت أنماط الأخبار عنده إلى أخبار واقعية وأخرى مشاكلة للواقع وثالثة غير واقعية موضُوعة(١٤٦).

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن: هل حرص "ابن عَاصِم" فى كِتابه "حدائق الأزاهر" على انتقاء أخبار واقعية يقبلها العقل وتساير الطبيعة وتوافق قوانينها؟ أم تجاوز عن مسألة العلاقة بين الخبر والواقع؛ فناقضت أخباره العقل، وخرقت قوانين الطبيعة؟

الحق أنَّ هذا الحرص الذى بدا فى بعض مؤلفات القدامى، انعدم فى "حدائق الأزاهر" لابن عَاصِم مثلما انعدم أو كاد فى جل كتب الأخبار، فكِتاب "ابن عَاصِم" يخلو من

النقد والتعديل من ناحية صلة الأخبار بالواقع، بل جاءت حديقته السادسة بعنوان "فى الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة"، وربما كانت نزعة "ابن عَاصِم" إلى استظراف هذا النمط من الأخبار اللاواقعية؛ رغبة منه فى رواج كتابه بتضمينه ما لم يجر على الألسنة، فضلاً عن إدراكه لذوق أهل عصره، وإقبالهم على ما يحقق لهم المتعة الفنية، ولذلك نلاحظه قد اختتم حدائقه بهذا النمط؛ ليكون مستراحاً وأنساً للقارئ بعد جولة شائقة فى الأخبار والأشعار والأجوبة والحكم والأمثال..، ومن ثمّ يكون "ابن عَاصِم" قد خرج عن الشروط التى حدَّدها "الجاحظ" آنفاً لقبول الأخبار، فضلاً عن عدم اكتراثه بهوية المأخوذ عنه، ما دام الخبر يؤدى فائدة للمتلقى أو متعة.

أما عن موقف الباحثين المحدثين من واقعية الخبر وتحديد نمطيته، فقد حدَّد "د. يقطين" أنماط الخبر وتصنيفاته من حيث علاقته بالتجربة الإنسانية فى ثلاثة أنماط، تنطلق من الأليف إلى العجيب مروراً بالغريب، كما يلى:

- **الخبر = التجربة:** عندما يكون الخبر موازياً للتجربة، ومألوفاً للناس، ويتصف بالأليف.
- **الخبر > التجربة:** عندما يصبح ما يقدّمه يفوق أو يوازى التجربة، ونصبح أمام عوالم جديدة تتصف بالغرابة (التخييل)، ويمثّل هذا النوع منطقة التماس بين الواقعى والتخييلى.
- **الخبر < التجربة:** عندما يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها، ويتم خلق عوالم جديدة عجيبة تقوم على التخيّل(١٤٧).

وانطلاقاً من شروط قبول الأخبار التى حدَّدها القدامى، والتصنيف السابق الذى طرحه "د. يقطين" يسعى الباحث إلى استقصاء أنماط الخبر –على اختلاف بنياته– كما تجلّت فى كِتاب "حدائق الأزاهر".

١- الخبر الواقعىّ (المَألُوف):

هو خبر يعتمد غالباً على السند، وتحيل وقائعه على الواقع وإن لم تكن قد تحقَّقت بالفعل(١٤٨)، فهو يرصد حدثاً موازياً للتجربة اليومية يدور فى عوالم ممكنة محصورة فى أزمنة وأمكنة واقعية أو تُوهم بالواقعية، ويقدّم أشخاصاً مألوفة، ولا يشعر معه المتلقى بالغرابة أو العجب؛ لأن وقائعه وشخصياته لا تخرق قوانين الطبيعة، ولا تناقض العقل(١٤٩). ويأتى على وجهين، الأول: واقع منقول، والثانى: واقع محاكى.

ومن اللافت أن أغلب الأخبار التى ساقها "ابن عَاصِم" تمثّل هذا النمط المألوف، الذى يشدّ الخبر إلى مرجع واقعى، ويبعده عن شبهة الاختلاق والتزييف، إلا أن "ابن عَاصِم" لم يكن مهموماً فى انتقائه لهذه الأخبار بنقل تفاصيل الوقائع التاريخية، ورصد فضاءاتها الزمانية والمكانية، أو التأريخ للشخصيات المرجعية، ذلك أن عمله كان ينحى منحى أدبياً يهدف إلى الإمتاع والتأثير فى المقام الأول، مما يعنى أن أخباره الواقعية لم تكن واقعية محضة، بل استمد فيها الأدب مادته من الواقع التاريخىّ، وأضفى عليها من الإبداع ما جعلها مشوِّقة للمتلقى، بأسلوب حكائى، ولغة قصصية راقية، وما جاء عرضاً من تأريخ لبعض الشخصيات اقتصر على إفادة المتلقى بحادثة ما من حياة شخصية معروفة، نحو أخباره الواردة عن "كسرى"(١٥٠)، و"قيصر(١٥١)، و"هارون الرَّشيد"(١٥٢).. وغيرهم.

ومن أمثلة الخبر الواقعى المنقول: "**قال أبو عبيد: اجتمعت وفود العرب عند النُّعمان بن المنذر، فأخرج لهم بردين. وقال: ليقم أعز العرب قبيلة فليلبسهما، فقام عَامِر ابن الحمير السَّعدىّ، فاتزر بأحدهما، وارتدى بالآخر، فقال له النعمان: بم أنت أعز العرب؟ قال: العز والعدد فى العرب فى معدّ، ثم فى نزار، ثم فى تميم، ثم فى سعد، ثم فى كعب، ثم فى عوف، ثم فى بهدلة، فمن أنكر هذا من العرب، فلينافِرنى، فسكت الناس، فقال النعمان: هذه حالتك فى قومك، فكيف أنت فى نفسك وأهل بيتك؟ قال: أنا أبو عشرة، وعمّ عشرة، وخال عشرة، فأما أنا فى نفسى فهذا شاهدى. ثم وضع قدميه فى الأرض، وقال: من أزالها من مكانها فله مائة من الإبل، فلم يقم إليه أحد، فذهب بالبردين**"(١٥٣).

تتجلى مظاهر الواقعية فى الخبر السابق، فروايته مسندة إلى "أبى عبيد"، أما متنه فيبدو مألوفاً لا يخرج عن الواقع، فضلاً عن أُلفة شخصياته، ومرجعيتها التاريخية (النُّعمان بن المنذر– عَامِر بن الحمير)، كما أنه يدور فى عوالم ممكنة، مع ملاحظة أن عنصرى الزمان والمكان لم يهتم "ابن عَاصِم" بتأطيرهما لبساطة بنية الخبر، وإن كان يمكن استنتاجهما (العصر الجاهلى– بلاط النُّعمان)، وكذلك ورد الخبر فى غير مصدر مما يدعم واقعية أحداثه(١٥٤).

هكذا قدّم "ابن عَاصِم" هذا النمط من الأخبار الأليفة؛ محاولاً أن يمدَّ المتلقى بواقعة أو فائدة تاريخية من حياة شخصية معروفة؛ لمقاصد وغايات ترتبط بالباب الذى أدرج ضمنه الخبر (باب مستحسن الأجوبة التى هى عن ذكاء قائلها معربة).

أما الخبر المحاكى أو المشاكل للواقع، فهو "ما لا نملك الجزم بوقوع أحداثه والتأكد من وجود شخصياته وجوداً حقيقياً، ولكنه فى عمومه موازٍ للتجربة اليومية لا يخرج عنها"(١٥٥)، ومن أمثلته:

"جاء فتية إلى نبَّاذ، فشربوا عنده نبيذاً، ثم قالوا: ما عندنا شىء فخذ منا رهناً، فقال: وما الرهن؟ قالوا: تأخذ من كل واحد منا صفعة، ففعل، فلما كان بعد أيام جاءوا إليه، فقالوا له: خذ حقّك وردَّ الرَّهن، فرغب إليهم أن يتركوه، فلم يفعلوا فصفعوه، وضحك أهلُ سوقه عليه"(١٥٦).

فمن اللافت فى الخبر السابق أنه غير مسند، مما يترك الباب مفتوحاً للمتلقى فى تصديقه أو تكذيبه، وبالنظر فى مكوناته تجد أن أحداثه أليفة ومحتملة الحدوث، أما شخصياته فشبه مرجعية تنتمى للعالم الواقعى، وتوازى ما فيه من شخصيات حقيقية، وإن كانت لا تحمل أسماءً (فتية/ نبَّاذ/ أهل سوقه..)، أما عن عنصرىّ الزمان والمكان فغير محدَّدين بدقة، فالأحداث استغرقت أياماً غير معلومة، أما المكان فلنبَّاذ وليس بمكان تأريخىّ يمكن التحقُّق من وجوده.

وهكذا يتدرج الخبر الأليف فى الحدائق من النقل الحرفىّ للوقائع، إلى المحتمل الذى لا يخالف الواقع، ولا يخرج عن التجربة، وقد يفتح الخبر المحتمل الباب لتداخل الواقعى بالتخييلى، فينحو الأليف نحو الغريب، ومنه إلى العجيب، إذ كان الرُّواة يستغلُّون أحداثاً واقعية لينسجوا حولها أخباراً تخييلية تزيد الأحداث تشويقاً وجمالية(١٥٧).

٢- الخبر اللاواقعىّ:

مرّت الأخبار العربية برحلة طويلة وأزمنة متعاقبة حتى القرنين الثامن والتاسع الهجريين، زمن "ابن عَاصِم"، وقد تعرّضت بعض الأخبار خلال رحلتها إلى دخول الخرافات والمروِيَّات الغريبة، خاصة فى بدايات مرحلة التدوين والتأليف(١٥٨)، ولحق بها تزييف الرُّواة ومبالغاتهم؛ رغبة منهم فى المؤانسة، وإضفاء مسحة فنية إبداعية(١٥٩)، وقد انتشرت فى حدائق "ابن عَاصِم" كثير من الأخبار التى تسبح فى فضاء الغرائبية والعجائبية، وكان ورودها على سبيل الإمتاع الأدبى والتسلية، والتثقيف والتعليم، وأخذ العِبر والعِظات.

وربما أسهم الفقر الثقافىّ فى شيوع مثل هذه الأخبار بأحداثها الموغلة فى الخيال(١٦٠)، كما كان للإسلام أثره فى تشكيل ملامح المخيال العربى، وانعتاق الخبر من أسر

الواقع، من خلال قصص الأنبياء، وصور الآخرة، والجَنَّة والنَّار، والملائكة والشياطين..، فضلاً عن المثاقفة أو الامتزاج الثقافى والأدبىّ، خاصة بين العرب والروم والفرس والهند، الأمر الذى نبَّه العرب إلى خلو أدبهم من هذا اللون الخيالى من القصص والأخبار، فأخذوا يصطنعون منه لأنفسهم أسوة بهذه الأمم(١٦١)، وتتوزّع الأخبار اللاواقعية على نمطين:

- الخبر الغَرِيب:

هو الخبر القريب من الواقع أو هو ما تكون أحداثه منافية للمألوف، لكن يمكن تفسيرها عقلياً على وفق قوانين الواقع(١٦٢)، "فهو ليس واقعاً لكنه يجد سنداً فى الواقع لتفسيره"(١٦٣)، ويكون الخبر غريباً حين يفوق التجربة أو يوازيها، فتكون أمام عوالم جديدة تتصف بالغرابة (التخييل)، ويمثِّل هذا النمط منطقة التماس بين ما هو واقعى وما هو تخييلى(١٦٤)، وهذا النمط يوهم بالواقعية لكنه لا يعدو أن يكون محاكاة.

ويثير الخبر الغريب الاهتمام الأكبر لدى المتلقى، فإذا عضّ كلبٌ رجلاً فهذا خبر مألوف يتردّد كثيراً، أما إذا عضّ رجلٌ كلباً فهذا هو الخبر الاستثنائى أو الغريب، فخرق التوقُّع، والخروج عن نظام الأُلفة وتحطيمها بين الخبر والمتلقى هو ما يولِّد الحكم على الخبر بالغرابة، أو هو ما يحدِّد العجائبى.

وقد تجلَّى فى موروثنا الثقافىّ، إقبال العرب فى مجالسهم على أشباه هذه الأنماط من الأخبار الغريبة والعجيبة، حتى إنهم يشترطون هذه الأنماط قبل السماع(١٦٥).

وتكثر صفات الغرابة فى أخبار الحمقى، والمغفَّلين، والثُّقلاء، والأَعْرَاب..، حيث تتجلَّى مظاهر الغرابة فى أفعالهم الخارجة عن المألوف، وشخصياتهم المتناقضة فى هيئاتها وصفاتها، ولغتهم غير المفهومة أحياناً، ومن أمثلة ذلك ما أورده "ابن عَاصِم" عن الأستاذ أبى على الشلوبينىّ الإشبيلىّ الأندلسىّ، وتعنى "شلوبين" فى لغة الأندلسيين: الأبيض الأشقر، إذ جاء فى الخبر: "**كان الأستاذ أبو على الشلوبينىّ، على جلالة قدره، ومعرفته بالنحو، فيه تغفّل، فتروى عنه أشياء غريبة، طلع يوماً فى زورق بوادى إشبيلية، مع طلبته، ومعه كراريس ينظر فيها، فسقطت له كراسة فى الماء، فأخذ أخرى يخرجها بها**"(١٦٦).

ومن أخباره أيضاً: "**وجاء يوماً، وعليه ثوب امرأته، فنظر إليه الطلبة، وقالوا له: يا سيدى، ما هذا الثوب؟ فنظر إليه، وقال: قمت مستعجلاً، فلم أدر ما لبست**"(١٦٧).

وكذلك تكثر الغرابة فى أخبار الأَعْرَاب، فهم عادة أصحاب خِطاب غريب، شديد المُفارقة والافتراق، وقد عقد "المبرد" فى كتابه "الكامل" باباً لأخبار الأعراب جعل عنوانه "من

تكاذيب الأَعْرَاب"[١٦٨]، ومثال أخبارهم فى كتاب الحدائق: "**قال الأصمعى: دخل أعرابىّ من فزارة بعد المغرب، وأنا أتعشى، فقلت: العشاء، قال: إنى صائم، فقلت: قد دخل الليل، قال: قد علمتُ، ولكنى وجدت صوم الليل أهون من صوم النهار، وهما جميعاً واحد، ولن يكلف الله نفساً إلا وسعها**"[١٦٩].

اللافت فى الأخبار السابقة خروج أحداثها عن المألوف، وإن كانت ظواهرها غير الطبيعية يمكن تفسيرها منطقياً أو عقلياً؛ لطبيعة شخصياتها، وتوقُّع أفعالهم، كما أن لبعضها سنداً يقربها إلى الواقع نحو إسناد الخبر الأخير إلى "الأصمعىّ".

وتتمظهر أوجه الغرابة والمفارقات الحدثيّة فى **النموذج الأول** فى أفعال الأستاذ "الشلوبينىّ"، فهذا العالم على الرغم من جلالة قدره كان مغفَّلاً، وهذا ما جعل الخبر قريباً من الواقع وله تفسير منطقىّ رغم تناقضه والتجربة اليومية، فالمفارقة فى سقوط الكراسة فى الماء، واستعانة "الشلوبينىّ" بكراسة أخرى لإخراجها، وإن كانت خارقة للمألوف لكنها متوقَّعة من شخصية "الشلوبينىّ". وتبدو مظاهر الغرابة واضحة فى **النموذج الثانى**، حيث يخرج العالم الجليل على تلاميذه فى ثوب امرأته، ولكن سرعان ما يدرك المتلقى الذى صدمته هذه المفارقة أنه أمام نادرة تستمد غرابتها من شخصية رجل مغفَّل قام متعجِّلاً ولم يدرِ ما لبس، ثم تأمل المفارقة المتعمَّدة فى **النموذج الثالث** حيث انتقال ساعات الصوم من النهار إلى الليل على خلاف آيات الصيام، وتزيد الغرابة باقتناع الأعرابىّ بذلك، كما تغيب فى الأخبار الإحالة المرجعية للزمان، (طلع يوماً/ جاء يوماً..)، فهى أزمنة مجهولة تشكِّك فى نسبة النَّص للواقع.

وقد تبدو الغرابة كذلك فى صياغة الخبر أو اللغة المستخدمة على ألسنة شخصياته، وابتعادها عن الدَّارج المفهوم، "فطريقة الحكى هى الأخرى تسمح بانتماء الأخبار إلى نوع أو نمط ما"[١٧٠]، ومثال ذلك ما رواه "الجاحظ": "**مررت بمعلم، وهو قد حبس ديكاً، وهو يضربه، ويقول له: ألف شين، ألف شين، فقلت له: ما هذا؟ فقال لى: أعزّك الله، انظر إلى تلك المزبلة، وأشار إلى مزبلة أمام مكتبه، فقال: أنا أنصب فيها فخاخاً؛ لصيد العصافير، فيأتى هذا الديك فيلتقط الحبّ الذى أجعله لها، فقلت له: اش، فلا يفهمنى، فقلت: لعله لا يعلم، وأردت أن أعلمه؛ حتى يفهمنى**"[١٧١].

ينطلق الخبر من وضع غامض مفارق للمألوف، حيث المُعلم الذى لم يصرّح باسمه الرَّاوى، يحبس ديكه، ويضربه، ويحدِّثه بكلماتٍ غير مفهومة "ألف شين، ألف شين"، الأمر

الذى يُشعر المتلقى بالغرابة، بل إنه استدعى اندهاش الرَّاوى نفسه، ثم لا يلبث المُعلم أن يقدّم تفسيراً لهذا القول، يتمثَّل فى إعاقة الديك لمحاولات صيده للعصافير، ورغبة المُعلم فى تعليمه دلالة (اش) حتى يبتعد ولا يأكل الحَبّ.

- الخبر العَجِيب:

هو الخبر المتحرّر من أسر الواقع، ولا يمكن تفسيره على وفق قوانين الطبيعة؛ لتجاوزه المدركات الحِسِّيَّة للمتلقى، ويكون الخبر عجيباً حين يتجاوز التجربة ويفوقها، حيث يتم اختراع عوالم جديدة تخيّلية[١٧٢]، تتحدث عن كائنات خارقة أو غيبية لا تنتمى للواقع الحِسِّىّ، مثل الملائكة، والجن، والشياطين، والأشباح، والغِيلان..[١٧٣]، وتعرض لأفعال خارقة للعادة، يختص بها صنف من البشر، مثل معجزات الأنبياء، وكرامات الصالحين..[١٧٤]. وابتعاد الخبر عن الواقعية من شأنه كسر الرتابة، والإمتاع.

ويعرّف "تودوروف" العجائبى بأنه "التردُّد الذى يحُسُّهُ كائنٌ لا يعرف غير القوانين الطبيعة، فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعى حسب الظّاهر"[١٧٥]، فالمتلقى هو المنوط بتحديد نمطية الخبر تبعاً لخلفيته الثقافية، وتجاربه اليومية، وردود أفعاله تجاه الحدث، ومدى إيمانه بوجود عوالم غيبية أخرى أو خارقة للواقع، بحيث إذا قرّر أن الحدث قريب من الواقع، وأن قوانين الطبيعة تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، كان الخبر من جنس الغريب، أما إذا قرّر أن الحدث خارق للواقع، ويستدعى تفسيره قبول قوانين جديدة للطبيعة لا يقبلها الذهن، فهو من جنس العجيب[١٧٦]، وتردُّد المتلقى إثر تلقيه لحدث خارق يأبى ذهنه تفسيره، هو ما يُنتج البُعد العجائبى، ويُدخِل الخبر ضمن دائرة العجيب، ولذلك يرى "د. يقطين" أن "ما هو عجيب عند قوم ليس كذلك عند قوم آخرين، وإن كانت هناك عجائب مشتركة عند الأمم جميعاً"[١٧٧].

وقد أشار "ابن عَاصِم" إلى غرابة بعض الأخبار وعجائبيتها، وتأتى إشارته نتاجا منطقيّاً لردود أفعاله كمتلقٍّ أوَّل لأخباره، وجاءت حديقته السادسة بعنوان "فى الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة"، وما ورد فيها من أخبار يكفى لتبيُّن الملامح الأساسية التى تجعل الخبر عجيباً، ومنها هذا الخبر عن مُحَاجَاة دارت بين أَعْرَابِيَّة وجِنِّى: "**حكى بعضهم قال: كانت أعرابية تُحَاجِى الرِّجال، فلا يكاد أحد يغلبها، فأتاها جنى فى صورة إنسان، فقال لها: أحاجيك؟ قالت: قل، قال: كاد العروس أن يكون أميراً، قال: كاد، قالت: كاد المنتعل يكون راكباً، قال: كاد، قالت: كاد النعام يكون طائراً، قال: كاد، قالت: كاد الفقر يكون كفراً، قال:**

كاد، قالت: كاد المريب يقول خذونى، ثم أمسك، فقالت له: جاوبتك، فأين جوابى؟ فقال لها: قولى، فقالت: عجبت، قال: عجبت للسبخة كيف لا يجف ثراها، ولا ينبت مرعاها، فقالت: عجبت، قال: عجبت للحصى، كيف لا يكبر صغيره، ولا يهرم كبيره.. إلخ"(١٧٨).

ومن الأخبار التخيّلية الخارقة للعادة ما روى من حكايات أبطالها حيوانات وطيور، يتحدثون ويفعلون ما يفوق التجربة اليومية(١٧٩)، ومنها هذا الخبر:

"**صرخ ديك فى شجرة، فسمعه ثعلب، فأتى إليه، فقال: أبا المنذر، أذنت؟ قال: نعم، قال: انزل نصلى جماعة، قال الديك: أيقظ الإمام، فتخيل للثعلب أنه ديك آخر، فرأى كلباً له ذنب أكبر من كلحته**(١٨٠)**، فهرب، ولم يدر رأسه، فقال له الديك: يفوت الوقت، قال: انتقض الوضوء، أجدده، وأرجع إن شاء الله**"(١٨١).

ومن الأخبار القائمة على أفعالٍ خارقة لقوانين الطبيعة، أخبار الأولياء من ذوى المعجزات والكرامات، ومنها هذا الخبر عن "إبراهيم بن أدهم" أحد كبار مشايخ الصوفيّة وحكايته مع شجرة الرُّمَّان التى عُرفت فيما بعد برمَّانة العَابِدين، يقول الخبر:

"**قال محمد بن المبارك: كنت مع إبراهيم بن أدهم فى طريق بيت المقدس، فنزلنا وقت القيلولة، تحت شجرة رمان، فصلينا ركعات، فسمعت صوتاً من أصل الرمانة يقول: يا أبا إسحاق، أكرمنا بأن تأكل منا، فطأطأ رأسه قال ذلك ثلاث مرات، ثم قال: يا محمد، كن شفيعنا إليه، ليتناول منا شيئاً، فقلت: يا أبا إسحاق، لقد سمعت، فقام فأخذ رمانتين، فأكل الواحدة وناولنى الأخرى، فأكلتها، وهى حامضة، وكانت قصيرة، فلما رجعنا مررنا بها، وهى شجرة عالية ورمانها حلو، وهى تثمر فى كل عام مرتين، وسموها رمانة العابدين، وإبراهيم هذا من كبار شيوخ الصوفية..**"(١٨٢).

تقوم الأخبار السابقة على أباطيل مستملحة، من محض الخيال والأوهام، محفوفة بالمبالغات والخوارق، تحضر فيها كائنات من عوالم خفيّة أو غيبية مثل عُبور الجِنِّى فى الخبر الأول إلى عالمنا المحسوس، وظهوره للإنس، ومُحَاجَاته للأَعْرَابِيَّة، واتخاذه صورة مألوفة (صورة إنسان)، وهذا الخبر الذى أفرزته المخيِّلة العربية لا يتنافى والمرجعية الدينية أو الخلفية العقائدية التى تؤمن بوجود هذه الكائنات، ومن ثمّ يمكن تفسيره عقائدياً لا عقلياً.

وإذا كانت أخبار الجِنّ تمثِّل مظهراً من مظاهر تحرُّر الخبر من الواقع واتصافه بالعجائبية، فإن أخباراً أخرى يمكن أن يسرى عليها هذا الحكم وإن لم يكن فيها جنّ ولا شياطين ولا أَغْوال، مثل حديث الثعلب والديك المغرق فى الخيال، وأفعالهما غير المقبولة عقلاً فى الخبر الثانى، ومثل كرامات الشيخ الصوفى فى الخبر الثالث، والتى يأبى ذهن المتلقى أن يقبلها، ولعل هذا النمط الأخير من الأخبار التى يمكن وصفها بالأدب الصوفى، تؤكد أن معيار العجائبى ليس مطلقاً، بمعنى أنه محكوم باختلاف ثقافات المتلقِّين، فمثل هذه الأخبار عن كرامات الأولياء والصالحين شائعة بين أوساط المتصوفين ومقبولة، وإن كانت لا تفسرها قوانين الطبيعة، والسند فى هذا الخبر على الرغم من أنه آحاد، أى رواه شخص واحد غير متواتر، لكنّه يُوهم بواقعية الخبر، ويُكْسِبُه شرعية يقبلها المتلقى، خاصة أن الرَّاوى مشارك فى الأحداث وشاهد عليها.

المبحث الثانى

الرَّاوى والمَرْوِىّ لَه

إن العناية الكلية بأوجه الخطاب السَّرْدِىّ والبحث فى أبنيته الداخلية ومكوناته من راوٍ ومروى ومَرْوِىّ لَه هو مجال علم السَّرْد أو السَّرْدِيَّة (Narratogy)[١٨٣]، وهذه المكونات قابلة للوصف والتحليل، ولا ينشأ النَّص السردىّ إلا بتضافر ها وترابطها معاً بعلاقات عضوية بحيث لا يمكن الفصل بينها، وتتنوع طرائق تنظيم هذه المكونات داخل النص؛ نظراً لخصوصية كل نص ونوعية تشكُّلاته الخطابية، ولما كان السرد هو "بالضرورة قصة محكية يَفترضُ وجود شخصٍ يَحكى، وشخص يُحكى له، أى وجود تواصل بين طرف أول يدعى راوياً أو ساراداً Narrateur وطرف ثان يدعى مروياً له أو قارئاً Narrataire"[١٨٤]. فإنه يمكن دراسة الرَّاوى والمروى له بوصفهما قطبى عملية الإرسال والتلقى التى يمرّ عبرها المروى (الذى ستأتى دراسته فى المبحث القادم)، ومعاينة أنواعهما ووظائفهما وأثرهما فى تشكيل البنية الإبداعية للنص الخبرىّ، وذلك على النحو التالى:

أولاً: الرَّاوى Narrator:

تفنن القاص العربى فى استخدام الرَّاوى، فكانت الحكاية التراثية الواحدة تروى عشرات المرات بطرق مختلفة، وفى كل رواية جمال جديد وطرائف جديدة ممتعة، الأمر الذى يؤكد أن فن القصِّ العربىّ هو فى حقيقته فن للرواية ولصناعة الرَّاوى[١٨٥].

ويشكّل الرَّاوى بنية أساسية من بنيات النَّص السردىّ، ويعرف بأنه أسلوب صياغة، وقناع من الأقنعة العديدة التى يتخفَّى الكاتب خلفها[١٨٦]، فبه تنطلق عملية الحكى، ومن خلاله يتم "سرد الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[١٨٧]، فهو الصوت الذى نسمعه، والوسيط بين المروى (الأحداث) والمروى له (متلقيها)، وبين المروى له والكاتب الحقيقى[١٨٨]، ولا حكاية –مهما قصرت– بلا راوٍ يرويها[١٨٩].

وينبغى التمييز بين الكاتب الحقيقى وبين الرَّاوى الكائن الورقىّ، فالرَّاوى "ليس هو المؤلف نفسه، أو صورته، بل هو موقع خيالى ومقالى يصنعه المؤلف داخل النَّص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مرونة، وأوسع مجالاً من المؤلف، لأنه قد يتعدَّد فى النَّص الواحد، وقد يتنوع، وقد يتطوّر، حسب الصورة التى يقتضيها العمل

القصصىّ ذاته"[١٩٠]، وليس من الضرورى أن يكون الرَّاوى "اسماً متعيناً فقد يكتفى بأن يتقنَّع بصوت أو يستعين بضمير ما"[١٩١]؛ ليقوم بدوره فى العرض باعتباره "أداة وظيفية دالَّة"[١٩٢].

ومهما حاول الرَّاوى التَّخفى، أو إيهام المتلقى بواقعية الحدث وآنيته، أو حيادية النظرة، فإن ثَمَّة علامات فى النَّص تشير إلى صاحب هذا الصوت، إذ يمكن اكتشافه بالإجابة عن سؤال "مَنْ يتكلَّم؟"، ويمكن رسم صورته أو معرفة خصائصه وصفاته من خلال بصماته فى الخطاب السردىّ[١٩٣]، وذلك على النحو التالى:

١- الرُّؤية السَّرْدِيَّة[١٩٤] وأَنْمَاط الرُّواة:

تكثر المصطلحات المتعلِّقة بأنماط الرَّاوى وزواياه رؤيته وأساليبه السردية، وذلك لاختلاف علاقته بالحكاية متضمن أو غريب، واختلاف موقعه أو مستواه السردىّ بَرَّانى أو جوَّانى، واختلاف زاوية رؤيته[١٩٥]، وتنوّع الضَّمير الذى يعتمده فى الحكى[١٩٦]، وتُعنى (الرؤية) حسب "تودوروف" "بالكيفية التى يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[١٩٧]، أى الطريقة التى ينظر بها الرَّاوى إلى العالم الذى يرويه بأشخاصه وأحداثه، أو التقنية التى يستخدمها فى الحكى، ويقصد من خلالها التأثير فى المروى له، فالرؤية والرَّاوى إذن متلازمان[١٩٨].

وقد حدد "جان بويون" الرؤية السردية فى علاقة الرَّاوى بما يرويه، وحصرها فى ثلاثة مستويات معتمداً على علاقة الرَّاوى بالشخصيات، وذلك فى كتابه "الزمن والرواية" ١٩٦٤م، وكان لتصنيفه هذا أثر كبير فى التصنيفات اللاحقة، فتبعاه "تودوروف" و"جنيت" فى التقسيم والفكرة، مع اختلاف فى التسميات وإدخال تعديلات طفيفة مع الحفاظ على التقسيم الثلاثى، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالى الذى يُغنى عن طول التنظير:

أنماط السرد عند توماتشفسكى وشفرات استخدام الضمائر	مستويات (الرؤية السردية Point of view) عند البنيويين الرُّوس والفرنسيين			نوعية الرَّاوى وعلاقته بالشخصية
	جان بويون J.Pouillon	تزفتان تودوروف T.Todorov	جيرار جنيت G.Genette	
السرد الموضوعىّ (Objective Narrative): يكون الرَّاوى مطلعاً على كل شىء حتى بواطن الشخصيات، ويكون مقابلاً للراوى المحايد الذى لا يتدخل لتفسير الأحداث، ويستخدم فى هذا الشكل ضمير الغائب، وقد ينتقل إلى ضمير المتكلم أو المخاطب أو كليهما.	-الرؤية من الخلف Vision from) (Behind وتعرف بالرؤية المجاوزة، وبالرؤية الخارجية الشمولية.	الرَّاوى>الشخصية: الرَّاوى يعرف أكثر مما تعرف الشخصية.	-التبئير صفر أو اللاتبئير (zero focalization) يكون المبئر حاضراً فى مكان مرتفع يسمح بالرؤية الاشتمالية.	-الرَّاوى العليم "كلى/ مطلق المعرفة": (العليم المنقّح "الإيجابىّ"/ العليم المحايد الموضوعىّ "السلبىّ"). وله مسميات عديدة منها: (الرَّاوى الغريب عن الحكاية/ الرَّاوى بضمير الغائب/ الرَّاوى من الخلف/ الرَّاوى المفارق لمرويه/ الرَّاوى برّانى الحكاية..). -العلاقة سلطوية/ فوقية بين الرَّاوى والشخصية، يهيمن فيها الرَّاوى على عالمه السردى.
السرد الذّاتىّ Subjective (Narrative): ويستخدم فى هذا الشكل ضمير المتكلم، وقد ينتقل إلى ضمير الغائب أو المخاطب أو كليهما، مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية مع.	-الرؤية مع (Vision with) وتعرف بالرؤية الداخلية، وبالرؤية المصاحبة، وبالرؤية الذاتية، وبالرؤية المتلازمة، وبالرؤية المجاورة.	الرَّاوى=الشخصية: الرَّاوى يعرف نفس ما تعرفه الشخصية.	- التبئير الداخلى (internal focalization) ومنه الداخلى الثابت حيث الحكاية مبأرة من جانب واحد، ومنه الداخلى المتغير حيث تتحول الشخصية البؤرية وتتغير، ومنه الداخلى المتعدّد حيث يُعرض الحدث بوجهات نظر شخصيات عدّة.	-الرَّاوى الأنا: (الأنا المشارك/ الأنا الشاهد الداخلى). وله مسميات عديدة منها: (الرَّاوى المُمَسْرح/ الرَّاوى الشخصى/ الرَّاوى المصاحب/ الرَّاوى من الداخل/ الرَّاوى المتضمّن فى الحكاية/ الرَّاوى المُتماهى بمرويه/ الرَّاوى بضمير المتكلم/ الرَّاوى جوّانى الحكاية/ الرَّاوى العلنىّ أو الصريح/ الرَّاوى السير ذاتى..). -العلاقة متساوية بين الرَّاوى والشخصية، يكون فيها الرَّاوى مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع.
لم يشر "توماتشفسكى" إلى هذا النوع من زاوية الرؤية[١٩٩].	-الرؤية من الخارج (Vision form out side) وتعرف بالرؤية البصرية الخارجية[٢٠٠].	الرَّاوى<الشخصية: الرَّاوى يعرف أقل مما تعرف الشخصية[٢٠١].	-التبئير الخارجى (External focalization) لا يمكن للمبئر التعرف على دواخل الشخصيات[٢٠٢].	-الرَّاوى من الخارج (آلة تصوير خارجية- رؤية بصرية خارجية). -العلاقة دونية بين الرَّاوى والشخضية بالقياس إلى العلاقتين الأولى والثانية، يجهل فيها الرَّاوى بدواخل الشخصيات، ويعتمد على وصف الحركة والأصوات[٢٠٣].

نستنتج من الجدول السابق أن الرُّؤية السردية هى رؤية بصرية ومعرفية فى الآن نفسه؛ لأنها ترصد مكونات العالم المسرود، وتستبطن دواخل شخصياته، وتنقل وقائعه إلى

المتلقى حسب رؤية الرَّاوى واستيعابه للأحداث، فالرَّاوى قد يحتل موقعاً داخل النَّص يمكِّنه من سبر خفايا الشخصيات، واستباق الأحداث، والهيمنة الفنية الكاملة على عالمه المسرود، وقد يمتلك رؤية سردية تقف عند حدود علمه الخارجى بالشخصيات، وقد تكون معرفته محدودة أقل من معرفة الشخصيات، وفى كل موقع يكون بُعد الرَّاوى أو قربه مما يرويه أمراً له دلالاته الفنية التى تختلف باختلاف القصة المروية(٢٠٤).

وبعد استقراء دقيق لنصوص أخبار "حدائق الأزاهر" تبيَّن للباحث توافر الرؤيتين الأولى والثانية بصورة لافتة، أما الرؤية الثالثة "الرؤية من الخارج" التى يكون فيها الرَّاوى أقل معرفة من الشخصية الحكائية، فيصعب حضورها فى فن الأخبار عموماً؛ نظراً لأنها لا تخدم وظائف راوى الخبر من حكى وإخبار وشرح وتفسير، فضلاً عن علم الرَّاوى المسبق بالأحداث الحاصلة (المروية) من خلال تناقل الرُّاوة السابقين، مما يعنى أن معرفته للأحداث تفوق الشخصية الحكائية أو تطابقها، ومن اللافت أن "توماتشفسكى" لم يشر إلى هذه الرؤية، ولم توظَّف إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجُدُد، وتحديداً فى "الرواية الشيئية"؛ لأنها تخلو من وصف المشاعر والتَّعرض للأحداث، ويغلب عليها الوصف الخارجى، والمشاهد الحسية مع غياب أى تفسير، لذا تشيع فيها المبهمات التى يصعب فهمها(٢٠٥)، أما أخبار الحدائق فترتكز فى أغلبها على أحداث ذات مضامين ودلالات متنوعة، ويغلب عليها الوصف الشعورىّ للشخصيات، ورسم الملامح النَّفسية، وتبرز كثيراً فيها تفسيرات الرُّواة.

ومن ثمّ يمكن تتبع زوايا رؤية الرَّاوى وأنماطه فى أخبار "حدائق الأزاهر" بالاقتصار على مستويى "الرؤية من الخلف" و"الرؤية مع"، وذلك وفقاً لما قدّمه "بويون"، و"تودوروف"، و"جنيت"، بحسب الضمائر التى تحدد موقع الرَّاوى فى النَّص، والنقطة البصرية التى يتموقع فيها، ومقارنة معلوماته بمعلومات الشخصية الخبرية، وذلك على النحو التالى:

- الرؤية من الخلف Vision from behind (٢٠٦) (الرَّاوى العَلِيم Omniscient Narrator(٢٠٧)):

عرفت هذه الرؤية مع السرد التقليدىّ فى الملاحم والنصوص التاريخية، وذلك لتميّزها بحرية التنقل عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة، والإلمام بتفاصيل الأحداث وتشابكاتها، ففيها تتسع رؤية الرَّاوى وتفوق معرفته معرفة الشخصية الحكائية(٢٠٨)، بحيث "يعرف ما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرّسمى باسمها.. وإذا كان لإحدى الشخصيات رأى فإنما يُعرف من خلاله، وإذا تحدثت فهو الذى يعبر عن حديثها، فيقول ماذا

قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيم فكّرت، وكيف تصرّفت"[٢٠٩]، فهو إذن يمتلك القدرة على وصف الكوامن النفسية، والأبعاد الفكرية للشخصيات، كما أنه يقف خلف الأحداث ليدفعها إلى المتلقى دون تصريح بمصادر معلوماته غير المحدودة[٢١٠]، فهو صاحب سلطة مهيمنة على بنية الحدث ككل، "ولا ينبغى لأحد أن يتفوه بشىء من المعلومات سواه، حتى الشخصيات نفسها، لا يتاح لها ذلك"[٢١١]، إلا إذا أتاح لها فرصة تقديم نفسها.

وتتجسّد هذه العلاقة السلطوية بين الرّاوى والشخصية الحكائية، فيما أشار إليه "توماتشفسكى" بـ"السرد الموضوعى Objective Narrative"[٢١٢]، وهو أسلوب يعتمد على الرؤية الخارجية (اللاتبئير)، والرّاوى العليم، وتوظيف ضمير الغائب (هو) والفعل (كان) فى تقديم السرد، ويعدّ هذا الضمير أكثر الضمائر تداولاً بين الرّواة، وأيسرها استقبالاً وفهماً لدى المتلقين، إذ يتيح للرّاوى أن يتوارى خلفه، ويحميه من إثم الكذب، ويجعله مجرد حاكٍ يحكى، كما أنه يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكى، ويسمح للراوى أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله كل شىء[٢١٣].

ومن أمثلة ذلك ما ساقه "ابن عَاصِم" من خبر "عمرو بن العاص" و"العلج"، إذ يقول: "**حكى أن الكلبىّ قال: لما فتح عمرو بن العاص قيسارية سار حتى نزل على موضع، فبعث إليه علجه أن ابعث إلى رجلاً من أصحابك أكلمه، ففكر عمرو، وقال: ما لهذا غيرى، فخرج حتى دخل على العلج، فكلمه فسمع ما لم يسمع قط كلاماً مثله، فقال العلج: حدثنى عن أصحابك، هل فيهم أحد مثلك؟ قال: لا تسأل عن هوانى عليهم، إذ بعثوا بى إليك، وعرضوا بى إليك، ولا يدرون ما تصنع بى، فأمر له بكسوة وجائزة، وبعث إلى بوابه: إذا مر بك فاضرب عنقه، وخذ ما عنده، فخرج من عنده، فمر برجل نصرانى من غسّان، فعرفه، فقال له: يا عمرو قد أحسنت الدخول، فأحسن الخروج. ففطن عمرو لما أراد، ورجع فقال له العلج: ما ردك إلينا؟ قال: نظرت فيما أعطيتنى فلم أجد ذلك يسع بنى عمى، فأردت أن آتيك بعشرة منهم تعطيهم مثل هذه العطية، فيكون معروفك عند عشرة خيراً من أن يكون عند واحد. قال: صدقت، عجل بهم، وبعث إلى البواب. خلِّ سبيله، فخرج عمرو وهو يلتفت حتى إذا أمن قال: لا عدت لمثلها أبداً، فلما صالحه عمرو دخل إليه العلج، قال له: أنت هو؟ قال: نعم على ما كان من غدرك**"[٢١٤].

يحتل "الكلبىّ" فى هذا النموذج موقعاً خارج الحكاية، فهو راوٍ صوت، أو راوٍ غريب (مفارق لمرويه)، لا يتدخل فى الحدث، ولا يشارك فى تمثيله، لكنه مهيمن عليه، عالم

بتفاصيله ما ظهر منها وما بطن، وخبير بما يجرى فى دخائل كلّ شخصية، بل يعلم عنها أكثر مما تعلم هى عن مصيرها.

والرّاوى تبعاً لهذه الرؤية عليم بكل شىء (مطلق المعرفة)، يرى أكثر مما تراه الشخصية، بل إن معرفته لم ترتبط بعالم شخصية واحدة، بل امتدت إلى سائر شخصيات الخبر، وهيمنت على جميع الأحداث، فالرَّاوى قادر على نقل الظواهر وتحليل البواطن، وربط خيوط الأحداث وتحريكها كيفما شاء فى حدود رؤيته الشمولية، إذ تقوم البنية الدرامية للحدث فى هذا الخبر على التصنيف الثلاثى (العقدة أو تأزم الأحداث، والصّراع، والانفراجة)، حيث تعرّض "عمرو" لمؤامرة كادت تودى بحياته لولا تحذير "الغسانىّ" له، ثم يلعب الصراع الذهنى والدَّهاء الذى انماز به "عمرو" دوره فى الأحداث، حتى تكون الانفراجة والنجاة.

ومن اللافت أن الرَّاوى فى تعقبه للشخصيات ولمجريات الأحداث، يأخذنا فى رحلة عبر الأزمنة والأمكنة، فبعد اللقاء الأول بين "عمرو" و"العلج" ونجاة الأول من القتل، يعرض لنا الرَّاوى فى الخبر نفسه لقاءهما الثانى بعد تصالحهما، فهو يخترق الجدران، ويراقب الشخصيات، ويطَّلع على كل حوار بين اثنين، ولا تملك الشخصيات دونه سرّا، فنراه ينقل الحديث الظاهر مثل حوار "العلج" و"عمرو": "**فقال العلج: حدثنى عن أصحابك، هل فيهم أحد مثلك؟ قال: لا تسأل عن هوانى عليهم، إذ بعثوا بى إليك**.."، وينقل الأحاديث السِّرّيَّة مثل خطاب "العلج" لـ"بوابه"، والذى لا يعلمه "عمرو": "**وبعث إلى بوابه: إذا مر بك فاضرب عنقه، وخذ ما عنده**"، وتحذير النصرانىّ الغسّانىّ لـ"عمرو"، وهو حوار لم يعلمه "العلج": "**فقال له: يا عمرو قد أحسنت الدخول، فأحسن الخروج**"، فضلاً عن إدراك الرَّاوى لما يدور بعقل "عمرو"، ويتضح ذلك فى قوله: "**ففطن عمرو لما أراد، ورجع**.."، ثم نقله لحديث "عمرو" إلى نفسه بعد نجاته وخروجه: "**فخرج عمرو وهو يلتفت حتى إذا أمن قال: لا عدتُ لمثلها أبداً**"، فإدراك الرَّاوى لتلفت "عمرو" وحواره الدَّاخلىّ، لا يعنى إلا أنه مطلق المعرفة، يتنقل فى الزمان والمكان دون عناء، ويكشف عن دواخل الشخصيات، فهو يتحدّث أن الشخصية قالت، ويترك لها فرصة أن تقول بنفسها وتكشف عن خفاياها، أى يسرد الحوار على لسانها موظّفاً ضميرى المتكلم والمخاطب، مما يجعل أمر تفسيرها وكشف خفاياها متاحاً للمتلقى، ولا يعنى الرَّاوى فى كل ذلك أن يصرح بمصدر معرفته.

وقد قدّم الرَّاوى سرده متخفّياً وراء ضمير الغائب، وهو ضمير أسهم فى إيهام المتلقى بتاريخية الأحداث وواقعيتها، وتتابع هذا الضمير فى أفعال الخبر الماضية وهيمنته

على السرد "**فتح، نزل، فبعث..**" يعكس علمه بأقوال الشخصيات وأفعالهم، وإدراكه التام لما ستؤول إليه نهاية الأحداث، فهو غير مشارك فى الحدث ولا متضمّن فى السرد لكنه يعطى إشارات تدل على أنه يعرف مسبقاً ما سيدلى به، وقد أوحى سرده بالحيادية والموضوعية، حيث اكتفى بنقل الأحداث دون أن يتدخل بالنقد أو التقويم، وقد أطلق د. عبد الرحيم الكردىّ على هذا النمط من الرّاوة "**الرَّاوى العليم المحايد (السلبىّ)**"(٢١٥).

وقد يكون **الرَّاوى العليم إيجابياً** فى رؤيته، فلا يكتفى بسرد الأحداث، ونقل الأقوال بطريقة حيادية وموضوعية، بل يتجاوز ذلك إلى الوعظ والنقد والتعليم، بحيث يمكن أن نطلق عليه **(الرَّاوى المُعَلِّم)** أو **(الرَّاوى الوَاعِظ)**، وهذا النمط من الرّاوة كان سائداً فى القصص العربية القديمة، حيث يتدخل الرَّاوى تدخلاً مباشراً بالتعليق على مجريات الأحداث، فيُظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، وقد يُظهر تحيُّزه لأقوال شخصية ما وأفعالها، وفى هذه الحالة تأخذ الحكاية (الخبر) شكل العِبرة والموعظة، وتُنظر من زاوية يقصد منها إماطة اللثام عمّا فيها من اعتبار(٢١٦)، ومن أمثلة ذلك فى أخبار "حدائق الأزاهر" هذا الخبر:

"**كان ملك من ملوك الفرس، له وزير مجرّب حازم، فكان يتعرف اليمن فى مشورته، فهلك الملك، وأقام ابنه بعده، فلم يرفع له رأساً، فذكر له مكانته من أبيه، فقال: كان أبى يغلط فيه، وسأريكم ذلك، فأحضره، وقال له: أيهما أغلب، الأدب أو الطبيعة؟ فقال: الطبيعة؛ لأنها أصل، والأدب فرع، وكل فرع يرجع إلى أصله، فدعا الملك بسفرة، فوضعت، وأقبلت سنانير معلمة، بأيديها الشمع، فوقفت حول السفرة، فقال له: اعتبر خطأك، وضعف مذهبك، متى كان أبو هذه السنانير شمّاعاً؟ فقال له: أمهلنى فى الجواب إلى الليلة المقبلة، قال: ذلك لك، وخرج الوزير، وأمر غلامه أن يسوق له فأرة، فساقها له حيَّة، فربطت بخيط، فلما راح إلى الملك وضعها فى كمه ودخل، فأحضرت السفرة والسنانير بالشمع، فألقى لها الوزير الفأرة، فاستقبلت إليها، فتطايرت الشمع، حتى كاد البيت يضطرم عليهم ناراً، فقال للملك: كيف رأيت، غلبت الطبيعة الأدب؟ قال: صدقت، ورجع إلى ما كان عليه أبوه**"(٢١٧).

إن الأعمال السردية ذات البنية الوعظية –كما يشير د. عبد الرحيم الكردى– تبدأ بمجتمع مستقر له عاداته وتقاليده المحمودة أو المذمومة، ثم يخرج شخص على هذا المجتمع، ويتمرد على عاداته وتقاليده ويحاول تغييرها، فيحدث صراع بين هذا الفرد ومجتمعه، وتنتهى الأحداث بانتصار الفرد وتغيّر المجتمع أو تدميره، أو هزيمة هذا الفرد

ورجوع المجتمع إلى ما كان عليه(٢١٨). ومن اللافت فى الخبر السابق أنه اتخذ شكلاً وعظياً، فهذا الوزير كان فى زمن الملك الأب معروفاً بالحزم وحُسن المشورة، وكانت له مكانته، ويمثّل هذا استقراراً للرأى فى البلاط سواء أكان صائباً أم خاطئاً، ثم خرج الملك الابن على هذا الرأى وحطّ من شأن الوزير، وحاول أن يثبت غلطه، وتحدُث المناظرة –الصراع– التى تنتهى بتراجع الملك الابن عن موقفه، وعودته إلى ما كان عليه أبوه من قبل.

والرَّاوى فى هذا الخبر صاحب رؤية مجاوزة (من الخلف)، أى عليم بكل شىء، لا تخفى عنه شاردة ولا واردة، ويتواجد فى كل مكان، فهو شاهد على عالمه دون مشاركة، ويحيط بتفاصيله، بل إنه أكثر معرفة من الشخصية الحكائية، حيث أخبرنا بحوار الملك الابن وحاشيته "**فذُكر له مكانته من أبيه، فقال: كان أبى يغلط فيه، وسأريكم ذلك**"، وهذا الهمز واللمز كان مخفيّاً عن الوزير، ثم إخبار الرَّاوى بطلب الوزير من غلامه واستعداده للجولة الثانية من المناظرة "**أمر غلامه أن يسوق له فأرة، فساقها له حيَّة، فربطت بخيط، فلما راح إلى الملك وضعها فى كمه ودخل**"، فهذا التدبير كان مخفيّاً عن الملك الابن، لكن الرَّاوى كان مطّلعاً على أسرار عالمه السردى وخباياه، متحكماً فى تلابيب السرد، وقد أتاح له السرد بضمير الغائب فرصة التحكم أكثر فيما يروى، وتمثيل الحدث بأسلوبه الخاص، ومنحه شرعية التدخل بالتعليق، وظهور صوته فى مثل قوله: "**حتى كاد البيت يضطرم عليهم ناراً**"، ومن اللافت تراجع الرَّاوى، وتقليص سلطته على الشخصيات، وذلك بمنحها فرصة إدارة السرد، وخاصة أن الحدث قائم على مناظرة، ولا يعنى ذلك الانسحاب الكلى للراوى العليم، بل نجده يراقب الحوار، وينقله لنا على ألسنة الشخصيات موظّفاً ضمير المخاطب، وهو فى تناوبه بين السرد والحوار، يتنقل بين الضمائر، وينوِّع زوايا رؤيته للعالم السردىّ، ويزيد من مسرحة الأحداث وعمقها الفنىّ.

كما يتبدّى موقفه من الحدث وتبنيه السرد التعليمى ودعوته إلى الاعتبار، إذ كان يميل منذ البداية إلى رأى الوزير ومذهبه، بدليل تصريحه بخبرته وحزمه وحُسن مشورته، وذلك فى قوله: "**له وزير مجرّب حازم، فكان يتعرف اليمن فى مشورته**"، وكأنى به يصرّح بالصفات التى يصدقها ويريدها، ثم يحكى ما يؤيدها من أحداث، الأمر الذى يشى بمعرفة الرَّاوى بانتصار رأى الوزير مسبقاً، ومن اللافت أنه لم يحدّد مصادر معلوماته.

ويتجلى دور الرَّاوى المُعلِّم أو الوَاعِظ فى دعوته إلى الاعتبار بما آلت إليه الأحداث، والذى يتضح فى قوله "**ورجع إلى ما كان عليه أبوه**"، فالخبر يحمل رسالة تربوية واضحة مفادها أن الفروع ترجع إلى أصولها.

- الرؤية مع Vision With[٢١٩] (الرَّاوى المتضمّن "المشارك والشاهد"):

تمثّل هذه الرؤية "ردّة فعل على القصّ التقليدىّ"[٢٢٠]، وتعنى أن الرَّاوى يرى مع الشخصية الحكائية وبها، ويعرف بقدر ما تعرفه، فلا يمكنه استباق الأحداث أو معرفة مسارها، ولا يقدِّم أى معلومات أو تفسيرات قبل أن تتوصل الشخصية إليها، وبذلك يتطابق الرَّاوى مع الشخصية التى إما أن تكون محورية مشاركة فى الحدث أو مجردَ شاهد عِيان من الداخل، والرَّاوى تبعاً لهذه الرؤية يحكى من داخل المبنى السردى قصته أو قصة اشترك فيها[٢٢١]، وتعرف هذه الرؤية بـ"الرؤية المصاحبة"؛ لأن الرَّاوى يصاحب إحدى الشخصيات الحكائية ويتبادل معها المعرفة[٢٢٢]، وفى هذه الحالة تتلاشى المسافة بين الرَّاوى وشخصياته، ويصير واحداً منها، يمتزج بمواقعها، ويصبح زمن الحكى الذى يتحدّث فيه الرَّاوى هو عينه زمن الحكاية الذى تتحرك فيه الشخصية[٢٢٣]، وقد ميّز "جيرار جينيت" بين صنفين من الرّاوة يمثلان علاقة الرَّاوى الداخلى بمرويه، هما: الرَّاوى البطل، والرَّاوى المشاهد أو الملاحظ[٢٢٤].

وتعرف "الرؤية مع" حسب "توماتشفسكى" بـ"السرد الذاتى Narrative Subjective"، وفيه تتساوى معرفة الرَّاوى مع معرفة الشخصية، ويتابع المروى له الحكى من خلال عينى الرَّاوى (المشارك) أو طرف مستمع (الشاهد) متوفرين على تفسير لكل خبر[٢٢٥]، وهو أسلوب يكون فيه الرَّاوى أقل علماً من الرَّاوى العليم فى السرد الموضوعى[٢٢٦]، ويهيمن على هذا الأسلوب ضمير المتكلم، إذ تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث من وجهة نظرها الخاصة[٢٢٧]، ومن ثمّ تأخذ الرؤية شكلاً من أشكال السيرة الذاتية[٢٢٨]، وقد يوظّف الرَّاوى فى هذه الرؤية ضمير الغائب، لكن تبقى معرفته مساوية لمعرفة الشخصية الحكائية[٢٢٩]، وقد يستخدم ضمير المخاطب، وهو ضمير يتنازعه الغياب المجسد فى ضمير الغائب، والحضور الشهودى الماثل فى ضمير المتكلم، ومن ثمّ فهو لا يحيل بالضرورة على رؤية خارجية أو رؤية داخلية، ولكنه يقع بَيْن بَيْن[٢٣٠].

وتتعدّد مسميات الرَّاوى فى "الرؤية مع"، فمنها "الرَّاوى الشخصىّ"، وهو عند "جونات Genette" "الرَّاوى المشارك"، ويسمّيه "دانون بوالو Danon– Boileau" "الرَّاوى العلنىّ أو الصريح"، ويطلق عليه "ريفارا Rivara" "الرَّاوى السير ذاتى"[٢٣١].

ومن أمثلة "**الرؤية مع**" **والرَّاوى (الأنا المشارك)** ما جاء فى خبر "أبى العباس" والمرأة المجنونة والشيخ الأحمق، والذى سبق ذكره فى الحديث عن تشكيل الخبر المركَّب من دون إشارة لنمطية الرَّاوى ورؤيته، يقول الخبر: "**قال أبو العباس: اجتزت يوماً فى بعض**

طرق بغداد، فإذا أنا بامرأة قد عرضت لى، فقالت: بالله، ما اسمك؟ فقلت: أحمد، قالت: وأنا أحب الغرباء فهل لك أن أزوجك جارية حسناء؟ قلت: نعم: وتلد ولدا وتدعه ينصرف إلى المكتب، فيطلع يوماً للسطح، ويقع منه، وينشق رأسه ويموت، ثم صاحت وصرخت وبكت ولطمت وجهها، فخفت منها أن تكون مجنونة، فمضيت وتركتها فرأيت شيخاً ينظر إلىَّ على باب الدار، فقال لى: مالك؟ فحدثته، فقال: لا تأخذ عليها، ما الموت إلا مصيبة، ومن يرزق مثل صبرك؟ قال: فرأيت الشيخ أحمق منها"(٢٣٢).

يتموقع الرَّاوى "أبو العباس" داخل الحكاية، حيث يقوم بمهمتى رواية الحدث وبطولته فى الآن نفسه، بوصفه راوياً داخلياً وبطلاً يسرد قصته أو تجربته من وجهة نظره، مستخدماً ضمير السرد الذاتى (أنا الرَّاوى) فى خطابه المباشر إلى المروى له، ومرتكزاً على أسلوب "الرؤية مع"، حيث تتلاشى المسافة السردية بينه وبين الشخصية الحكائية، وتتطابق المعرفة بينهما، ويتجلّى هذا التطابق فى عدم تقديم الرَّاوى لأى تفسيرات للأحداث المستقبلية قبل أن تتوصل إليها الشخصية (البطل)، وشاهد ذلك أنه كان جاهلاً فى بداية الأحداث بسبب اعتراض المرأة للبطل، كما كان جاهلاً بأمر جنونها وبحماقة الشيخ، ولم تتكشف له الحقائق إلا بالتوازى مع معرفة البطل.

وقد قدّم الرَّاوى السير ذاتى رؤيته من خلال ضمير المتكلم متخذاً من نفسه موضوعاً للحكى، ومنطلقاً من وعى الشخصية التى يتقمصها، ويمكن سماع صوته عبر ضمير (الأنا) و(ياء المتكلم) فى مثل: (**اجتزتُ.. أنا.. لى.. فقلتُ.. فخفتُ ومضيتُ وتركتُها فرأيتُ.. إلىَّ.. فحدَّثْتُه..**)، وبذلك اندمجت "أنا الرَّاوى" مع "أنا الشخصية" وتعرف الشخصية على هذا النحو بـ"الشخصية السارد"؛ لجمعها بين كيانى البطل والرَّاوى فى الآن نفسه. فضمير المتكلم يُمكِّن الرَّاوى من عرض أفكاره ومشاعره، ويذيب كيانه فى الشخصية فتتكلم بصوته، وينشئ علاقة تماسية مع المروى له دون وسيط، فضلاً عن دوره فى إيهام المروى له بصدق التجربة؛ لإحالته المباشرة على ذات البطل الذى لا يروى إلا ما وقع له، كما نجده ذا قدرة واضحة على إلغاء الفروق الزمنية السردية بين الرَّاوى والشخصية والزمن جميعاً، بحيث يصير زمن الحكى هو عينه زمن الحكاية(٢٣٣)، غير أن الرَّاوى يحاول إقامة مسافة زمنية فاصلة بين كونه راوياً وكونه بطلاً، ومن ثمّ يستحضر أحداثاً ماضية يربط بينها وبين زمن الحكى برابط الضمير الذاتى، ويتجلى ذلك فى تباطؤ زمن السرد قليلاً؛ لنقل تفاصيل الحوار، وكشف مشاعر الشخصية التى يتقمصها، نحو قوله: (**فخفتُ منها أن تكون**

مجنونة)، ثم تدخّله بالتعليق: **(فرأيتُ الشيخ أحمق منها)**، أما عن زمن الحكاية الحقيقى، فجعله الرَّاوى فى الماضى المطلق قائلاً: **(اجتزتُ يوماً)**، وقد بدأت الأحداث فى ذلك اليوم المجهول بمصادفة "أبى العباس" للمرأة والشيخ وتبادله الحوار معهما، فالسرد وفقاً لهذه الرؤية "ينطلق من الحاضر نحو الوراء، والحدث من خلاله يصنّف على أنه قد وقع بالفعل"(٢٣٤).

ويلعب ضمير المتكلم دوراً آخر فى هذا الخبر، حيث وظّفه الرَّاوى فى تقديم شخصية أخرى مشاركة عبر نافذته ورؤيته مستعيناً بصيغ حوارية مثل **(قالت، قال)**، لإفساح المجال للشخصية أن تقول ما تشاء أو تقدّم نفسها وتكشف عن صفاتها الجنونية، وشاهد ملابسة الشخصية للراوى وحديثها بصوته: **(قالت: أنا أحب الغرباء فهل لك أن أزوجك جارية حسناء؟)**، وقد عُرف هذا الأسلوب المباشر فى نقل كلام الشخصيات عند الأسلوبيين بالأسلوب السوى(٢٣٥)، ومن اللافت أنه "حين يعرض وجهات نظر آخرين مشاركين معه يعرضها عبر وجهة نظره هو، فينقل البؤرة من داخله ويحملها إلى الآخرين ويعيد منظورهم بتقنية حكى الأقوال"(٢٣٦)، فالشخصية تتحدث بطريقة (أنا الرَّاوى)، وعبر منظوره الخاص، وبذلك لم يتشتت السرد بتعدد وجهات النظر، ويعدّ سماح الرَّاوى لشخصياته بالسيطرة على زمام السرد خصيصة فنية تؤكد إجادة توظيفه لتقنيات السرد، وإن ظلّت معرفته محدودة.

كما انفتح الرَّاوى فى هذا الخبر على ضميرى المخاطب والغائب، مع احتفاظه بموقعه فى الداخل سواء من حيث الشخصيات وعدم تجاوزه لحدودها المعرفية، أو من حيث الأحداث التى لا يمكن أن يستبقها، ويأتى ضمير المخاطب فى مثل قول المرأة: **(ما اسمك؟.. هل لك أن أزوجك..؟)**، وفى مثل قول الشيخ: **(مالك؟.. لا تأخذ عليها)**، وكذلك وظّف الرَّاوى ضمير الغائب مع التزامه بـ"الرؤية مع"، بحيث لا تبدو الشخصية جاهلة بما يعرف الرَّاوى، مثل: **(عرضتْ.. قالتْ.. تلد.. تدعه.. يطلع.. يقع.. صاحتْ وصرخت وبكت ولطمت..)**، وعلى الرغم من تنقل الرَّاوى بين الضمائر الثلاث لكن تظل وحدة الرؤية والمنظور، ويبقى ضمير المتكلم ناطقاً بأسلوب "الرؤية مع"، حيث يصاحب الرَّاوى الشخصية فى مسار روايتها للأحداث، منطلقاً فى رؤيته من زاوية محدودة نسبياً، فلا يعرف من تفاصيل الأحداث المستقبلية سوى ما تعرفه الشخصية، ولا يستطيع أن يرى أو يسمع إلا ما تراه الشخصية وتسمعه.

أما **الصنف الثانى من الرّواة، فهو الرَّاوى المتضمّن الشاهد**، وله دور هامشى فى الحكى، حيث يتقمص شخصية ثانوية تراقب البطل، دون أن تشارك أو تفسِّر، وأهمية هذا

الصنف من الرُّواة "ليست مجرد عمل آلى يراكم الصور بتقطيع عبثى لها، بل هى فى جعل بنية الشكل تقول، أى فى جعل حركة البنية، حركة دالة"[٢٣٧]، ومن أمثلة الأخبار التى يحدّثنا فيها الرَّاوى الشاهد Narrator Witness[٢٣٨]:

"**قال أبو المثنى: كنت أمشى يوماً بين يدى رجل على رأسه قفص زجاج وهو مضطرب المشى، فما زلت أرتقب وقوعه، فزلق وتكسر القفص، وتلف جميع ما فيه، فبهت الرجل وأخذ يبكى، ويقول: هذا والله، جميع بضاعتى والله، لقد أصابنى بمكة مصيبة أخرى، وما دخل على قلبى مثل هذا، فاجتمع حوله جماعة يرثون لحاله، فقالوا: ما الذى أصابك بمكة؟ قال: دخلت قبة زمزم، وتجردت للاغتسال، وكان فى يدى دُمْلُج وزنه ثمانون مثقالاً، فخلعته واغتسلت، فخرجت ونسيته، فقال رجل من الجماعة: هذا دُملُجك له معى منذ سنتين**"[٢٣٩]. فالرَّاوى "أبو المثنى" وإن كان يروى الأحداث من الداخل إلا أن دوره كان ثانوياً، بوصفه شاهداً على الأحداث غير مؤثر فى سيرورتها، فهو "يسلط بؤرة حكيه على مشاهد يقف فيها قريباً من الشخصيات بحيث ينقلها من داخل الأحداث دون مشاركة فيها"[٢٤٠]، وهو بذلك يروى ما يراه ويسمعه لا أكثر.

ففى هذا الخبر ينقل لنا الرَّاوى ما شاهده برؤية تساير الأحداث، بداية من مشهد اضطراب الرَّجل فى مشيته، ثم وقوعه وتكسّر ما يحمله على رأسه، ثم مظهره الخارجى من صدمة وبكاء تملّكاه بعد سقوطه، ومن اللافت أن نقله للمشاهد حمل دلالات قادرة على رسم الملامح النفسية للشخصية فى حدود المعرفة المشهدية دون اختراق لدواخلها، فوصفه للمظهر الخارجى للشخصية عكس صفاتها النفسية من حزن وبكاء.

وربما كان تأثر المتلقى وانفعاله بالوصف الخارجى للشخصية واللغة التصويرية لظاهر المشهد أشد وقعاً من تأثره بلغة نابعة من انفعال الرَّاوى وإظهار تعاطفه واستبطانه للشخصية[٢٤١].

وتنفتح هذه الرؤية مع الرَّاوى المشاهد على ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب، مع التزام الرَّاوى بموقعه وبمظهر "الرؤية مع"، فقد بدأ سرده بضمير المتكلم دليلاً على خصوصية المشاهدة والحكى من الداخل، فى مثل قوله: **(كنتُ أمشى، فمازلتُ أرتقبُ..)**، واستخدم الرَّاوى الضمير نفسه فى نقل حوار الشخصيات لكن عبر منظوره الخاص ووفقاً لمدركاته السمعية مستعيناً بصيغ الحوار **(يقول، قال)**، ويتضح ذلك فى قول الرَّجل: **(بضاعتى، أصابنى، قلبى، دخلتُ، تجردَّتُ..)**، وتأتى (ياء المتكلم) على لسان إحدى

الشخصيات: **(هذا دُملُجك لـه معى منـذ سـنتين)**، فالرَّاوى يتيح للشخصيات فرصة تقديم تجربتها عبر ضمير المتكلم؛ ليمنح الأحداث ضرباً من المصداقية، ويدفع المتلقى إلى التفاعل مع الشخصية والاندماج فى الأحداث مباشرة بلا وسيط، ويعمد الرَّاوى إلى ضمير الغائب باعتباره راوياً يروى الأحداث التى وقعت بالفعل من منظور الرؤية البصرية –كآلة التصوير– التى لا تتجاوز حدود المعرفة، وتقتصر على وصف الحركات الظاهرية للشخصيات، مثل: **(فزلق وتكسّر القفص، فبهت الرَّجل وأخذ يبكى، فاجتمع حولـه جماعة يرثون لحالـه..)**، ويأتى دور ضمير المخاطب الذى أجاد الرَّاوى توظيفه فى سؤال جماعة الناس للرَّجل: **(ما الذى أصابك بمكة؟)**، وفى خطاب إحدى الشخصيات إلى الرّجل: **(هذا دُملُجك..)**.

٢– وَظَائف الرَّاوى:

لابد للراوى من القيام بمجموعة من الوظائف حتى يتمكّن من تحقيق غاياته الفنية والجمالية والدلالية، وإيهام المتلقى بواقعية المروى، وتأكيد هيمنته على عالمه السردىّ، والكشف عن درجة حضوره، ومدى معرفته التى تختلف باختلاف موقعه والمسافة التى بينه وبين مرويه، مع الأخذ فى الاعتبار أنه ليس بالضرورة أن يقوم بمجمل الوظائف فى نص سردى واحد، فقد يقوم حدث سردىّ كامل على وظيفة واحدة كما يذهب "جيرار جنيت"[٢٤٢]. ومن أمثلة تلك الوظائف:

– وظيفة الحكى والإخبار:

تتحقَّق هذه الوظيفة بمجرد إخبار الرَّاوى بخبر ما، وباعتبارها أبرز وظائف الرَّاوى وأشدّها رسوخاً وعراقة، فإنها حاضرة فى جميع أخبار "حدائق الأزاهر"، فحيثما وُجد الحكى (الخطاب السردىّ) وُجد الرَّاوى، وقد لا يكتفى الرَّاوى بوظيفة الحكى فيقوم بوظيفة الفعل، أى يشارك فى الأحداث مشاركة محورية أو ثانوية أو يتتبع مسار السرد بوصفه شاهداً على الأحداث، وتبرز هذه الوظيفة دور الرَّاوى فى إعادة إنتاج الخبر وصياغته، ذلك أن الرَّاوى لا ينقل الخبر بحذافيره، بل يقدّم صورة له، فينتقى مشاهد دون غيرها، ويعيد الترتيب الزمنى للأحداث بالتقديم والتأخير، ويتخيّر من الأساليب ما يحلو له ويحقِّق غاياته السردية[٢٤٣].

– الوظيفة التعليقية (الشرح والتفسير[٢٤٤]) والوصف):

لا يكتفى الرَّاوى فى هذه الوظيفة بنقل الأحداث وتصويرها بحيادية، بل يتدخّل بالتعليق عليها وإيضاحها وبيان عللها، وهو بذلك يقطعها عن سياقها الحياتى حيث لا تكون

معللة أو مفسّرة ويدرجها فى سياق آخر (أدبى) فتكون أكثر وضوحاً وتفسيراً، ومن هنا تبرز الخصائص الذاتية للراوى[٢٤٥]، ومن أمثلة تفسير الرَّاوى لأقوال الشخصيات الخبرية وتصرفاتها هذا الخبر: "**مرّت امرأة من الأعراب بقوم من بنى نُمير، فلحظوها بأبصارهم، فقالت: والله، يا بنى نمير ما أخذتم بواحدة من اثنتين، لا بقول الله سبحانه، ولا بقول الشاعر**"[٢٤٦]، فعند هذا الحد تتوقف الحركة الحكائية للخبر، وحتى لا يترك الرَّاوى المجال لتساؤل المتلقى عن الآية الكريمة وقول الشاعر وإن كانا معروفين، يتدخّل بالتفسير قائلاً: "**أرادت بقول الله سبحانه** ﴿ ﴾[٢٤٧]، **وأرادت بقول الشاعر:**

فَغُــضَّ الطَّــرْفَ؛ إنــك مــن نُميــرٍ فــــلا كَعْبــــاً بلَغــــتَ ولا كِلابــــا[٢٤٨]

ومثل ذلك تفسير الرَّاوى لكناية أطلقتها امرأة دخلت تشكو إلى "قيس بن سعد ابن عبادة" رضى الله عنه قائلة: "**أشكو إليك قلة الجرذان بدارى –وهى الفئران– فقال: ما أحسن هذه الكناية، املأوا بيتها براً ولحماً وسمناً، وبيان ذلك أن الفئران لا يقمن بالموضع الذى ليس فيه طعام**"[٢٤٩].

إن تعليقات الرَّاوى المفسِّرة فى النماذج السابقة أزالت ما قد يعترى المتلقى من حيرة وغموض، فالأصل فى العملية السردية الإبلاغ وإيصال الفكرة، ومن اللافت أن الخبرين قد ارتكزا على هذه الوظيفة، لدرجة أن الفقرات السردية الدالة على تدخّل الرَّاوى كادت تفوق الفقرات السردية الدالة على حركة الحكاية[٢٥٠]، مما يعنى أن الرَّاوى يمتلك زمام النَّص الخبرى، يتدخّل بالتعليق وقتما شاء، وأمثلة ذلك كثيرة فى أخبار الحدائق[٢٥١].

وقد يتدخّل الرَّاوى بالتعليق لبيان وجهة نظره أو رأيه الشخصى فى أمرٍ ما، مثلما ورد فى هذا الخبر: "**أذن بشار لأصحابه فى الدخول عليه، والطعام بين يديه، فلم يدعهم، ثم دعا بطست، وكشف عن سؤاته فبال، ثم حضر الظهر والعصر، فلم يصل، فقالوا له: أنت أستأذنا، وقد رأينا منك أشياء أنكرناها عليك، قال: وما هى؟ قالوا: دخلنا والطعام بين يديك فلم تدعنا إليه، قال: إنما أذنت لكم بالدخول لتأكلوا، ولو لم أرد هذا لما أذنت لكم، ثم ماذا؟ قالوا: دعوت بالطست، ونحن حضور، فبلت، ونحن نراك فقال :أنا مكفوف وأنتم بصراء، وأنتم المأمورون بغض البصر دونى، ثم ماذا؟ قالوا: حضرت الصلاة ولم تصل. قال: إن الذى يقبلها تفاريق يقبلها جملة. أحسن فى الثنتين، ولم يحسن فى الثالثة**"[٢٥٢].

فقد تدخّل الرَّاوى بشكل مباشر لإبداء رأيه فى إجابات الشخصية الحكائية "بشار"، حيث رأى أنها وُفِّقت فى جوابها الأول والثانى، لكنها لم توفَّق فى جوابها الثالث.

والرَّاوى ليس دائماً على صواب فيما يبديه من آراء شخصية، ومن ذلك رأيه فى هذا الخبر: "**ذُكر المتنبى فى مجلس أمير بمحضر المعرى وجماعة، فأخذ الأمير يطعن على المتنبى، ويضعف شعره، ويذكر مقابحه، وكان المعرى حاملاً على الأمير؛ لقلة إحسانه إليه، فحمله ذلك على أن خالفه، وأثنى على المتنبى.. فأمر الأمير أن يضرب بالسياط، فضُرب وأُخرج..**"(٢٥٣). فقد وهم الرَّاوى فى تعليقه أن باعث "المعرِّى" هو قلة إحسان الأمير إليه، والصواب أن "أبا العلاء" كان شديد الإعجاب بالمتنبى، حتى إنه شرح ديوانه وعنونه "مُعْجِز أحمد"(٢٥٤).

وقد يُبدى الرَّاوى رأيه النقدىّ فيما يرويه من أشعار، كأن يقول معلِّقاً على أبيات لـ"سعيد بن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت"، كان يشكو فيها إلى الخليفة "هشام ابن عبد الملك" من أفعال "عبد الصمد" معه، وكان الأخير لوطياً: "**وهذا من أبدع الكتابة، وقد أحسن التعبير حيث رقَّق هذا المنكر الأكبر، وعبّر عنه بلفظ يليق أن يقابل به خليفة**"(٢٥٥)، أو يقول معلّقاً على بيتين لـ"بشار": "**وهذا البيت فى بابه من عجيب التشبيه**"(٢٥٦)، لكن السمة الغالبة فى أخبار الحدائق خلوها من آراء رُواتها، وكأنى بـ"ابن عَاصِم" أراد أن تكون خالصة للفن والإمتاع، متجردة من النزعات الشخصية التى قد توجِّه المتلقى، أو تؤثر على فهمه للسياق.

وقد يقوم تعليق الرَّاوى بمهمة الوصف، فيسهم فى بناء صورة وصفية للشخصية الحكائية تبرز ملامحها الشكلية أو الجسدية، وصفاتها المعنوية والنفسية، ومن أمثلة تعليقاته على الصفات (الخَلقية) ما ورد بهذا الخبر: "**نظر عمران بن حطان إلى امرأته، وكانت من أحسن النساء، وكان هو من أقبح الرّجال، فقال: إنى وإياك فى الجنة إن شاء الله، قالت: وكيف ذلك؟ قال: لأننى أعطيت مثلك فشكرت، وابتليت بمثلى فصبرت**"(٢٥٧)، فلو اقتصر الرَّاوى على سرد حوار الزَّوجين، لظلّ الخبر مبهماً، لأن الصفات التى قد تطرأ على ذهن المتلقى كثيرة، فقد يتساءل: هل شكر "عمران" ربَّه لوفاء امرأته أم لحُسن دينها.. فاستحقّ الجنّة؟ وهل ابتليت الزوجة ببخل زوجها أم بقلَّة دِينه.. فاستحقَّت الجنة؟ ومن ثمّ جاء تفسير الرَّاوى قاطعاً لتخبُّط المتلقى.

أما التعليقات التى تحمل الأوصاف المعنوية للشخصية فأكثر ما تكون فى أخبار البُخلاء، وأخبار الأَذكياء، وأخبار المغفّلين، وأخبار المُجَّان، نحو قول الرَّاوى: "**وكان ابن عيسى بخيلاً..**"(٢٥٨)، فهذا التعليق فسّر للمتلقى أسباب تصرّفات "ابن عيسى"، إذ كلما وقع

درهم بيده، رماه فى الصندوق وهو يقول: "**الآن استقر بك القرار، واطمأنت بك الدَّار**"(٢٥٩). ومثل ذلك أيضاً تعليق الرَّاوى على شخصية "إياس" بقوله: "**وهذا إياس الذى يُضرب به المثل فى الذَّكاء والفِطنة**"(٢٦٠)، فالتعليق فسَّر للمروى له سبب المكانة التى حظى بها "إياس" فى زمنه، وتقدُّمه القراء الأربعة، وهو ابن سبع عشرة سنة، وحين يقول الرَّاوى عن "مسلمة بن اليزيد" فى خبره مع "عبد الملك ابن مروان": "**وكان من المعمَّرين**"(٢٦١)، فإن هذا التعليق السريع الذى قدّمه الرَّاوى ثم استكمل سرده، من شأنه أن يفسّر للمتلقى سبب اختيار الخليفة لهذه الشخصية لتجيب عن أسئلته الواردة فى الخبر: "**أى الملوك رأيت أكمل؟ وأى الزمان رأيت أفضل؟**"، فجواب هذه الأسئلة يتطلّب شخصية لها خبرات عميقة وتجارب طويلة(٢٦٢).

ومن الوظائف التعليقية وصف الرَّاوى لحركات شخصياته الحكائية وهيئاتها وتعبيراتها الجسدية، كأن يقول فى هذا المشهد الصامت الذى تترجمه لغة الجسد: "**فلما سلَّم عليه أشار إليه ملك الروم بإصبعه الواحد إلى السماء، فأشار ذلك الرّجل بإصبعه إلى السماء والأرض، فأشار النصرانىّ بإصبعه قبالة وجه الرّجل، فأشار الرّجل بإصبعين قبالة وجه النصرانىّ، فأخرج النصرانىّ زيتونة من تحت بساطه، وأشار بها إلى الرّجل، فأخرج الرّجل بيضة من تحته وأشار بها إليه..**"(٢٦٣)، وأمثلة ذلك كثيرة فى أخبار الحدائق(٢٦٤).

ووظيفة الرَّاوى فى النماذج السابقة تتجاوز وصف الحركات والهيئات والتعبيرات إلى **إضفاء طابع شفاهى على الكتابة**، ذلك أن لغة الجسد والحركة قريبة من لغة الكلام، مما يمنح الخطاب السردى ثراء وحيوية، على خلاف لغة الكتابة الميتة التى تستدعى من القارئ فكها لتحويلها إلى معانٍ فى رتابة وهدوء، والرَّاوى مع هذه السمة الشفوية يمكنه أن يقدّم حركات الشخصية حين تشير بإصبعها، أو برموش عينيها، أو حين يحمر وجهها.. وغيرها من إشارات تقوم بوظيفة اللغة(٢٦٥).

- الوظيفة التوثيقية (الاستشهادية) Authentication Function:

تلعب هذه الوظيفة دوراً مهماً فى جعل المتلقى أكثر ثقة فى صدق ما يُروى عليه، وتبرز فى أخبار "حدائق الأزاهر" فى سياقات شتى، منها تصريح الرَّاوى بمصدر خبره(٢٦٦)، وعادة ما يكون مصدراً كتابياً عن طريق النَّسخ من كتب أخرى، مثل قوله: "**وفى كتاب ابن الهندى أن ناسكاً كانت له جرة سمن، فعلقها فى سرير..**"(٢٦٧)، وقد يظهر الرَّاوى فى شكل محدِّثٍ أو مؤرِّخٍ فيذكر سلسلة السند فى بداية الخبر على سبيل التوثيق(٢٦٨)، ومن ذلك قوله: "**وحكى أبو عبد الله بن عبد البر المدنىّ بمصر قال: حدثنى إسحاق بن إبراهيم عن الهيثم**

ابن عدىّ قال: كان بالمدينة رجل من بنى هاشم، وكانت له قينتان.."[٢٦٩]، فضلاً عن إسناد كثير من أخبار الكِتاب إلى رُواة ثقاة، منهم صحابة عُرفوا بالفقه ورواية الحديث مثل: "عمر بن الخطاب"[٢٧٠]، و"علىّ بن أبى طالب"[٢٧١]، و"عائشة"[٢٧٢]، و"أسامة بن زيد"[٢٧٣]، و"أنس بن مالك"[٢٧٤]، و"ابن عبّاس"[٢٧٥].. رضى الله عنهم، ومنهم رواة الأخبار المعرفين مثل: "الأصمعى ت٢١٦هـ"[٢٧٦]، و"ثمامة بن أشرس المعتزلىّ"[٢٧٧]، وتلميذه "الجاحظ ت٢٥٥هـ"[٢٧٨]، و"أبى العيناء ت٢٨٣هـ"[٢٧٩]، كما أن كثيراً من أخبار الكتاب لاسيما أخبار باب "فى الوصايا والحكم"[٢٨٠]، منسوبة بتحقيق المحقّق إلى النبى صلى الله عليه وسلم، مما يؤكد مصداقيتها.

وقد يحاول الرَّاوى إيهام المتلقى بمصداقية الخبر بذكر شهادات الشهود فى حالة إذا كان السرد على لسان إحدى الشخصيات المشاركة فى الحدث أو الشاهدة عليه[٢٨١]، ويُعرف الرَّاوى حينئذ بـ"الرَّاوى المتضمّن"، وقد مرَّ ذكره فى "الرؤية مع".

وقد يستحضر الرَّاوى على ألسنة شخصياته نصوصاً دينية أو أدبية أو أقوالاً من حِكم العرب أو أمثالهم، أو يشير فى سياق خطابه السردى إلى وقائع تاريخية محدّدة؛ لتكون حجة ودليلاً على صدق ما يروى[٢٨٢]، ومن أمثلة ذلك ما رُوى من خبر "حامد بن العباس" و"علىّ بن عيسى"، حيث ضمّن الرَّاوى نصوصاً من القرآن الكريم والحديث النبوىّ والشعر على لسان قاضى القضاة "أبى عمرو"، مما أوحى بواقعية الخبر، وكان "حامد" قد سأل "عليّاً" وهما بديوان الوزارة عن (دواء الثَّمِل)، فأعرض الأخير عن إجابته قائلاً: ما لنا وهذه المسألة، فخجل "حامد" وأعاد سؤاله على القاضى "أبى عمر"، فأجابه بما يلى:

"**قال سبحانه وتعالى:** □□ □ □ □ □ □□□□[٢٨٣]. **وقال الرسول عليه السلام: (استعينوا فى الصناعات بأهلها)، والأعشى هو المشهور بالخمر فى الجاهلية، وقد قال:**

وكـــأسٍ شـــربتُ علـــى لـــذَّةٍ وأُخـــرى تـــداويتُ منهـــا بهـــا

ثم تلاه أبو نوس فى الإسلام فقال:

دعْ عنـك لـومى؛ فـإن اللـومَ إغـراءُ وداوِنـى بـالتى كانـت هـى الـدّاءُ[٢٨٤]

فقد استظهر قاضى القضاة فى رده على مسألة (دواء الثَّمِل) بقول الله أولاً، ثم بقول الرسول ثانياً، كما استشهد ببيت من شعر "الأعشى" وآخر من شعر "أبى نواس"، لما لهما من باع فى وصف الخمر، لتكون هذه النصوص التى أجراها الرَّاوى على لسان القاضى

حجة الأخير ودليله فى الرّد، ولذلك علّق "حامد" عل استشهادات القاضى قائلاً: "**قد.. بيَّن الفتيا وأدَّى المعنى**"(٢٨٥).

ومن أمثلة استشهاد الشخصيات الخبرية بالآيات القرآنية ما رُوى عن نهى "عمر بن الخطاب" –رضى الله عنه– فى إحدى خطبه عن المغالاة فى صدقات النِّساء، وكانت امرأة طويلة بين الحضور، فقامت وقالت: "**ليس لك ذلك يا أمير المؤمنين.. فإن الله تعالى يقول: ﴿ٱ..** □ □ □ □ □ □ □ □نمً(٢٨٦). **فقال عمر رضى الله عنه: امرأة أصابت، ورجل أخطأ، ثم قال: كنت نهيتكم عن أن تغالوا صدقات النِّساء، فليفعل كلّ واحد فى ماله ما أحب**"(٢٨٧). هكذا أتاح الرَّاوى للمرأة المجال لمحاجاة "عمر" والنطق بالآية بنفسها؛ لإثبات صحة مذهبها، مما يوهم المتلقى بواقعية الحدث، كما أن تضمين الخبر لشخصية إسلامية تاريخية مثل "عمر" رضى الله عنه، من شأنه أن يجعل المروى أكثر صدقاً وواقعية.

– وظيفة التقويم:

تتمظهر هذه الوظيفة فى تحيّز الرَّاوى لكلام الشخصيات وفكرها، أو معارضته لها بالتفسير المغرض لأفعالها، وفى مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها، ويبرز دور الرَّاوى التقويمى من خلال أسلوبه السردى المستخدم فى النقل، فقد يميل ويؤيد أو يعارض ويفنّد، وقد يعيد رواية كلام الخصوم وأفكارهم وأفعالهم بأسلوبه هو، حتى يُظهرها معوجَّة منحرفة، كما يتجلى دوره فى إظهار فكر الشخصيات وكلامها وأفعالها موزوناً بفكر آخر، وبكلام آخر(٢٨٨)، وقد مرّ بنا خبر "ملك الفرس" و"الوزير المجرِّب"(٢٨٩)، حيث بدا الدور التقويمى للراوى واضحاً فى أسلوب نقله للخبر، إذ مال لفكر "الوزير" منذ البداية، حين وصفه بأنه: "**وزير مجرّب حازم، .. يتعرف اليمن من مشورته**"، الأمر الذى يوحى بانتصار فكره فى النهاية، هذا الانتصار الذى أعلنه "الوزير" بنفسه بعد أن أتاح له الرَّاوى هذه الفرصة: "**فقال** –الوزير– **للملك: كيف رأيت، غلبت الطبيعة الأدب؟ قال: صدقت**"، ثم علّق الرَّاوى عليه بقوله: "**ورجع إلى ما كان عليه أبوه**"، وهكذا تجلّت الوظيفة التقويمية للراوى، فى ظهور فكر "الملك" وكلامه وأفعاله موزوناً بفكر "الوزير" وكلامه وأفعاله، ثم فى بيان الرَّاوى لصواب رأى "الوزير" وخطأ "الملك" وعدوله عن رأيه، ومن اللافت أن الرَّاوى رغم تقلّص سلطته على الشخصيات، لكن ضمير الغائب الذى توارى خلفه أتاح له فرصة بثّ ما يريده من أفكار وأقوال، كان مغزاها تقويم فكر "الملك".

وتظهر أيضاً هذه الوظيفة فى هذا الخبر: "**لقى جهم رجلاً من اليونانيين، فقال له: هل لك أن تكلمنى وأكلمك فمن أسرته الحجة رجع إلى قول صاحبه، قال: نعم، قال اليونانى: أخبرنى عن معبودك، أرأيته؟ قال: لا، قال: أسمعته؟ قال: لا، قال: أفلمسته؟ قال: لا، قال: أفشممته، قال: لا، قال: فمن أين عرفته وأنت لم تدركه بحاسة من حواسك الخمس؟ وإنما عقلك دائر عليها، فلا يدرك إلا ما أدت إليه من جميع المعلومات، فتلجلج جهم ساعة ثم استدرك فعكس عليه مسألته، فقال له: أتقر أن لك روحاً؟ قال: نعم، قال: هل رأيت روحك أو سمعته أو لمسته أو شممته أو ذقته؟ قال: لا، قال: وكيف علمت روحك؟ فأقر له اليونانى**"[٢٩٠]. فقد أظهر الرَّاوى (الخارجىّ/ العَلِيم) فكر شخصية اليونانىّ وأقواله موزوناً بفكر شخصية "جهم" وأقواله، وكان الأخير من البارعين فى عِلم الكلام، وقد تجلَّى التقويم من خلال سرد الرَّاوى للخبر بأسلوبه، وإظهاره لضعف حجج اليونانىّ وخطأ مذهبه، وفى المقابل أبرز مهارة "جهم" الكلامية فى ردِّ حجج اليونانىّ، وعكس مسألته، وإقناعه بصحة فكره ومذهبه.

وتكثر الأخبار التى تدخل فى إطار هذه الوظيفة، خاصة التى تظهر فيها رؤية الرَّاوى وتحيزه السردىّ لفكر شخصيات دون أخرى، مثل أخبار المتنبئين، ومنها ما رواه "ثمامة بن أشرس"[٢٩١] عن رجل ادّعى أنه إبراهيم الخليل، وكان ذلك زمن "المأمون" فأتى به، وناظره "ثمامة"، الذى انطلق سرده من وعى الشخصية التى تقمّصها فهو راوٍ ومناظر فى الآن نفسه، ويمكن سماع صوته التقويمى عبر ضمير (الأنا)، فحكم "الرَّاوى" على المتنبئ فى افتتاح سرده بالادّعاء، وبيَّن كذبه، وأعاد كلامه بأسلوبه هو؛ ليكشف ضعف ردوده بطريقة مقومة موزونة، ومن ثم إظهار انحرافه.

- **وظيفة التحفيز الواقعىّ Realistic Motivation Function**[٢٩٢]:

أطلق "توماتشفسكى" مصطلح "التحفيز الواقعىّ" على هذه الوظيفة؛ لأنها تقوم بمهمة الإيهام بواقعية الأحداث، من خلال إدخال مواد غير أدبية فى نسيج العمل الأدبى، أما "جيرار جينيت" فيسمّيها "الوظيفة المباشرة"، ومن أمثلتها فى أخبار الحدائق أن يشير الرَّاوى إلى الطبقة الاجتماعية للشخصيات[٢٩٣]، فيقول مثلاً: "**وكان بالبصرة رجل ذو ضياع، فأنفق ماله فى الشراب..**"[٢٩٤]، ويقول: "**وكان ببغداد رجل غنى..**"[٢٩٥]، أو أن يشير إلى المستوى الوظيفى للشخصية[٢٩٦]، ويكثر ذلك فى أخبار الولاة والعمال والقضاة والمؤدِّبين..، مثل قوله: "**وكان أبو العاج والياً بواسط..**"[٢٩٧]، وقوله: "**وجاء رجل إلى أبى ضمضم**

القاضى.."[٢٩٨]، أو أن يشير إلى انتماءات الشخصية السياسية والفكرية والمذهبية..[٢٩٩]، فيقول مثلاً: "**وقدم رجل من بنى مخزوم على عبد الملك بن مروان، وكان زبيريّاً..**"[٣٠٠]، وقوله: "**وأتى الحجّاج برجل من الخوارج..**"[٣٠١]، أو أن يربط الرَّاوى بين إحدى شخصيات الخبر وشخصية تاريخية معروفة، أو إلى أزمان أو أماكن معروفة[٣٠٢]، ومن أمثلة ذلك ذكره لأخبار الخلفاء: "**ومرّ عمر بن الخطاب رضى الله عنه بصبية يلعبون..**"[٣٠٣]، وقوله: "**وكان الواثق شديد المحبَّة للباذنجان..**"[٣٠٤].

- الوظيفة الأيديولوجية Ideological Function:

تتعلق هذه الوظيفة بالخطاب التربوى أو الأخلاقى أو المذهبى الذى يدعو له الخبر، أو يعبّر عنه، ويُستدل عليه من عبارات الرَّاوى وطريقة سرده[٣٠٥]، وهى من الوظائف التى يستغلها الرَّاوى أحياناً لإعلان أفكاره وآرائه بنفسه إذا كان مشاركاً فى الحدث، أو لتمريرها بصورة مخفية على ألسنة الشخصيات الحكائية إذا كان غريباً عن الحدث، ومن أمثلتها قول "طفيل العرائس" يعبّر عن سلوكه الحياتى فى التطفيل، ويوصى به أصحابه الطفيليين: "**إذا دخلتم عرساً، فلا تلتفتوا إلى الملاهى، وتخيّروا المجالس، وإن كاس العرس كثير الزّحام، فليحضر أحدكم، ولا ينظر فى عيون الناس؛ ليظن أهل الرّجل أنه من أهل المرأة، وأهل المرأة أنه من أهل الرّجل..**"[٣٠٦]، فقد حمل المقطع نصائح الرَّاوى الدائرة فى فلك التطفيل، وكشف عن أيديولوجيته.

ومن الخطابات التربوية التى تبرز الوظيفة الأيديولوجية للراوى، قول بعضهم: "**مَثَل الحريص فى طلب الدنيا، كمثل رجل يصلّى خلف الإمام، وهو مستعجل لحاجته، فهو يسبق الإمام بالركوع والسجود؛ استعجالاً للفراغ، ولا ينفعه ذلك ولا يخرجه من الصلاة إلا سلام الإمام**"[٣٠٧]. يكشف الخطاب عن دعوة تربوية صريحة، تذم الحريص على الدنيا؛ فهى لا تزيده نفعاً، ولا يأتيه منها إلا ما كُتِب له، والمراد بالحرص فى طلب الدنيا هو التعلق بها وبشهواتها ومتاعها وتفضيلها على الآخرة، ولذلك جاءت تسمية الدنيا فى القرآن الكريم بجملة من الأسماء تدل على حقيقتها ومفهومها منها العاجلة، قال تعالى: ﴿ لخ لم لى ليَّ[٣٠٨].

وتهيمن هذه الوظيفة على عدد من الأخبار منها خبر الواثق وقوله بخلق القرآن[٣٠٩]، ومن الاتجاهات الأيديولوجية البارزة فى أخبار الحدائق رفض الرَّاوى لفكر طائفة دينية أو سياسية، مثل خبر "ثمامة بن أشرس" ومحاربته لفكر الحسبانية، وقولهم إن الأشياء كلها على التوهم والحسبان[٣١٠]، ومثل خبر "الشعبى" الذى يحمل دعوة لرفض فكر الرَّوافض[٣١١]،

والتهكم من ضعف مذهبهم فى التأويل[٣١٢]، وتطغى هذه الوظيفة على الأخبار الواردة فى باب "فى الوصايا والحكم"[٣١٣]، حيث يبرز الاتجاه المذهبى أو الفكرى الذى يدعو إليه الرَّاوى بصورة مباشرة شبيهة بالخطبة الوعظية.

- وظيفة التَّغْرِيب Defamiliarization Function[٣١٤]:

أشار إلى هذه الوظيفة الشكلانىّ الروسىّ "شكلوفسكى Shklovsky"، ويقصد بها النظر إلى الأشياء برؤية جديدة أو بعيون غريبة؛ لكسر رتابة الواقع[٣١٥]، وتشويق المتلقين، كأن يروى الرَّاوى حدثاً منافياً للمألوف، يفوق التجربة أو يوازيها، وتتجلَّى هذه الوظيفة فى أخبار الحديقة السادسة المعنونة: "فى الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة"، ومن أمثلة ذلك خبر الملك الذى أمر أهل مملكته أن يجعلوا السعى والانتشار بالليل والسكون بالنهار[٣١٦]، وخبر "الأصمعى" الذى صادف بقالاً بالمدينة يشعل سراجاً فى الظهر حتى يراه الناس ويشترون منه[٣١٧]، وما روى من أخبار أبطالها حيوانات وطيور يتشبّهون بالبشر فى أحاديثهم وأفعالهم، مثل خبر "الديك والثعلب"[٣١٨]، وخبر "الأسد والذئب"[٣١٩]، وخبر مناظرة "الباز والديك"[٣٢٠]، والتغريب حسب "شكلوفسكى" يحقِّق الهدف من الفن الأدبىّ، ويحفِّز الوعى[٣٢١].

- ثانياً: المَرْوِىّ له/ عليه Narratee:

يمثِّل المروىّ له القطب الثانى فى عملية الإرسال (الإبلاغ) والتلقِّى فى تعارض مع الرَّاوى، فهو الذى "يتلقى ما يرسله الرَّاوى سواء كان اسماً متعيناً ضمن البنية السردية، أم كائناً مجهولاً"[٣٢٢]، وهو المحفِّز الذى يفضى إلى استمرارية السرد، فالرَّاوى يروى الأحداث بأسلوبه والمروىّ له يتلقاها ويحاول تفسيرها وعندئذ تكتمل المنظومة السردية بأركانها الثلاثة (الرَّاوى، المروىّ، المَرْوِىّ له)[٣٢٣]، ويُعدّ "جيرالد برنس Gerald Prince" أوَّل من توسع فى دراسته فى مقاله المعنون "مقدمة لدراسة المروىّ عليه"[٣٢٤]، وهو عنده بناء سردىّ محض[٣٢٥]، لا يلتبس بالقارئ، كما لا يلتبس الرَّاوى بالكاتب[٣٢٦]، فالقارئ لا ينتمى إلى عالم المروىّ له الوهمىّ، بل ينتمى إلى العالم الحقيقى، كما أنه يقرأ الكِتاب كيفما شاء، بينما المروىّ له يسمع الحكاية كما يقرِّرها الرَّاوى[٣٢٧].

والمروىّ له شأنه شأن الرَّاوى يشغل المستوى السردىّ نفسه داخل النَّص[٣٢٨]، كما أنهما يسبحان فى فضاء الوهم واللاوجود، باستثناء حضورهما فى الأخبار الواقعية[٣٢٩]، ويمكن للمروىّ له أن يمثِّل واحداً من الشخصيات التى تلعب دوراً أقل أو أكثر أهمية فى

الأحداث[٣٣٠]، فقد يحضر صراحة فى النَّص باعتباره شخصية من شخصياته أو مجرد مستمع[٣٣١]، وقد يتعدَّد فى النَّص الواحد أو ينفرد[٣٣٢].

- أنماط المرويّ له:

اقترح الباحثون أنماطاً عديدة للمرويّ له[٣٣٣]، من أبرزها:

١- المرويّ له المُمسرح، وتشكُّلات تمسرحه:

هو الذى يشكِّل جمهور النَّص الدَّاخلى، ويمثِّل شخصية من شخصياته[٣٣٤]، ويقف معارضاً للراوى أو مقابلاً له يتلقَّى ما يُرسله إليه[٣٣٥]، ويأتى ظاهراً للعِيان بملامح واضحة، ويحدِّده الرَّاوى من الوهلة الأولى معلناً اسمه[٣٣٦]، وهو إما مشارك فى الأحداث أو مراقب لها، ويستدعى تمسرحه أو ظهوره -غالباً- مخاطبته بضمائر الخطاب[٣٣٧]، ويستلزم بالضرورة راوٍ داخلىّ أو ممسرح من مستوى السرد نفسه، يوازيه فى ظهوره[٣٣٨]، ويُعرف هذا النمط عند "جنيت" بـ"المرويّ له الدَّاخلى"[٣٣٩].

ومن أمثلة المرويّ له الممسرح ما ورد من خبر رجل من بنى أمية يُدعى "إبراهيم ابن سليمان" و"أبى العباس"، وكان الأول قد اختفى بعدما أفضت الخلافة إلى بنى العباس، ثم أمَّنه "أبو العباس" وقال له يوماً: "**حدثنى عما مر بك فى اختفائك، فقال: كنت يا أمير المؤمنين مختفياً بالحيرة فى منزل على الصحراء، فبينا أنا ذات يوم على باب بيتى، إذ نظرت إلى أعلام سود، قد خرجت من الكوفة، تريد الحيرة، فوقع فى نفسى أنها تريدنى، فخرجت متنكراً، حتى دخلت الكوفة، ولا أعرف بها أحداً، فبقيت متحيراً، فإذا أنا بباب ورحبة واسعة، فدخلت الرحبة فجلست فيها فإذا رجل وسيم الوجه، حسن الهيئة على فرس، فدخل ومعه جماعة من أصحابه وأتباعه، فقال: من أنت وما حاجتك؟ فقلت: رجل يخاف على دمه، واستجار بمنزلك، قال: فصيرنى فى حجرة تلى حرمه، فمكثت عنده حولاً كاملاً فى كل ما أحببت من مطعوم ومشروب وملبوس، لا يسألنى عن شىء من مال ويركب فى كل يوم، فقلت له يوماً: أراك تدمن الركوب، ففيم ذلك؟ فقال: إن إبراهيم بن سليمان قتل أبى صبراً، وقد بلغنى عنه أنه مختف، فأنا أطلبه، فقلت: يا هذا، قد وجب حقك علىّ، ومن حقك أن أقرب عليك الخطوة، قال: وما ذلك؟ قال: أنا إبراهيم بن سليمان قاتل أبيك، فخذ بثأرك، فأطرق ملياً، ثم قال: أما أنت فستلقى أبى، فيأخذ بحقه منك، وأما أنا فغير مخفر ذمتى، فاخرج عنى؛ فلست آمن نفسى عليك، فأعطانى ألف دينار، فلم أقبلها منه، وخرجت عنه، فهذا أكرم رجل رأيت**"[٣٤٠].

يتولَّى مهمة الحكى من الدَّاخل "إبراهيم بن سليمان"، بينما تلعب شخصية "أبى العباس" دور المروىّ له الممسرح باستماعه لما يحدّثه به الرَّاوى الدَّاخلى من أمر اختفائه وما مرَّ به من أحداث، وكلا الشخصيتين –الرَّاوى والمروىّ له– ينطلق من مستوى السرد نفسه، وكلاهما ذو شخصية محدَّدة، وواضحة الملامح، ومتعينة باسمها.

ويتحقَّق تمسرح المروىّ له فى الخبر الأدبى عبر عدّة تشكلات رصدها الباحث فى أخبار الحدائق، منها:

– مخاطبة الرَّاوى للمروى له الظاهرىّ بضمائر المخاطَب:

ومن أمثلة ذلك ما رواه "ابن هبيرة" حين وجَّه "مسلم بن سعيد" إلى خراسان، حيث قال له: "**أوصيك بثلاثة: حاجبك؛ فإنه وجهك الذى تلقى به الناس، إن أحسن، فأنت المحسن، وإن أساء فأنت المسىء، وصاحب شرطتك؛ فإنه سوطك وسيفك، وحيث وضعتهما، فقد وضعتهما، وعمال الفرد، قال له: وما عمال الفرد؟ قال: أن تختار من كل كورة رجالاً لعملك، فإن أصبت فهو الذى أردت، وإن أخطأت فهم المخطئون، وأنت المصيب**"(٣٤١).

فالمروىّ له "مسلم بن سعيد" شخصية حاضرة ومشاركة فى الخبر بتلقيها للخطاب واستماعها إلى نصائح الرَّاوى الداخلىّ الذى يمثِّله "ابن هبيرة"، ويتمسرح المروىّ له بظهور الرَّاوى ومخاطبته له بضمائر المخاطب، كما أنهما –المروىّ له والرَّاوى– من جنس واحد، فكلاهما يقع على مستوى السرد نفسه من داخل الحكى، وكلاهما ذو شخصية محدَّدة، وواضحة الملامح، ومتعينة باسمها، وقد ظهر المروىّ له فى صورة متسائل، يقطع سيروة السرد، بسؤاله للراوى "وما عمال الفرد؟"، الأمر الذى أبطأ من إيقاع السرد، لكنه أفاد فى تفسير القول وتعميق فهمه(٣٤٢).

ومن أمثلته أيضاً هذا الخبر: "**قال الشعبى: قال لى ابن عباس، قال لى أبى: إنى أرى هذا الرجل –يعنى عمر بن الخطاب– يستفتيك ويقدِّمك على الأكابر من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، وإنى موصيك بخلال أربع، لاتفش له سرّاً، ولا يجربن عليك كذباً، ولا تطو عنه نصيحة، ولا تغتابن عنده أحداً..**"(٣٤٣). فيعدُّ "ابن عباس" شخصية متلقية للسرد عن أبيه الذى هو الرَّاوى الأساس، وفضلاً عن هذا المروىّ له الأول نجد مروياً له آخر مستمعاً هو "الشعبى"، وقد عمد الرَّاوى فى مخاطَبته للمروىّ له إلى ضمائر المخاطَب، لما يحمله السرد من وصايا ونصائح.

- تبادل المواقع بين الرَّاوى والمروىّ له[٣٤٤]:

يأتى دور المروىّ له -أحياناً- مزدوجاً داخل النَّص، فتارة يروى، وتارة يُروى له[٣٤٥]، إذ يتقمَّص كلٌّ منهما دور الرَّاوى مرة، ودور المروىّ له مرة أخرى، بمعنى أن "الرَّاوى فى موقف سردىّ ما يمكن أن يتحوّل إلى مروىّ له ممسرح فى موقف سردىّ آخر عندما يسلِّم زمام السرد إلى راوٍ آخر"[٣٤٦]، ومن أمثلة ذلك فى أخبار الحدائق هذا الخبر: "**حكى أبو سويد عن أبى العتاهية عن دِعبل بن علىّ الشاعر قال: بينما أنا ذات يوم بباب الكرخ، وأنا سائر، وقد استولى الفكر على قلبى فى أبيات شعر نطق بها اللسان، فقلت:**

دمـــوع عينـــى لهـــا انْبِســـاط ونـــومُ عيْنِـــى لـــه انْقِبَـــاضُ

فإذا بجارية رائعة الجمال، فائقة الكمال، حوراء الطرف، يقصر عن نعتها الوصف، لها وجه زاهر، ونور باهر، فهى كما قال الشاعر:

كَأَنَّمَـــا أُفْرِغَـــتْ فـــى قِشْـــرِ لُؤلـــؤةٍ فـــى كـــل جارحـــةٍ منهـــا لهـــا قَمَـــرٌ

وكانت تسمع قولى، فقالت:

هـــــذا قليـــــلٌ لمـــــنْ دَعتـــــهُ بلحظِهـــــا الأعْـــــيُنُ المِـــــراض

فأجبتها، فقلت:

فهـــلْ لمـــولاتى عطـــفُ قلـــبٍ أو للـــذى فـــى الحشـــا انْقِـــراض

فأجابتنى فقالت:

إن كنْـــتَ تبغِـــى الـــودادَ منـــا فـــالودُّ فـــى ديننـــا قِـــراض

قال دِعبل، فما أعلمنى: خاطبت جارية تقطع الأنفاس بعذوبة ألفاظها، وتختلس الأرواح ببراعة منطقها، وتذهل الألباب برخيم نغمتها.."[٣٤٧].

يمثِّل "أبو العتاهية" شخصية متلقية للسرد، إذ إنه لم يكن حاضراً لحظة حدوث الحكاية، لكنه تلقَّى وقائعها عن "دِعبل" الرَّاوى الأساس، وكذلك الحال مع شخصية "أبى سويد" فهو راوٍ من رواة سلسلة السند، لكنه فى لحظة استقباله للخبر كان مروياً له، أما على مستوى الحكى الدَّاخلى فمن اللافت تبادل المواقع بين "دِعبل" بوصفه الرَّاوى الأول الذى يمسك بزمام السرد من مستهل الخبر، و"الجارية" التى تقف مقابلة له ومتلقية لما يُرسله إليها، وهى تمثِّل مروياً له مشاركاً يتموضع فى شخصية خبرية، وهذا التبادل قد أعطى شكلاً من أشكال المروىّ له الممسرح، ففى الوقت الذى يرتدى فيه "دِعبل" البطل قناع الرَّاوى،

ترتدى "الجارية" قناع المروىّ له باستماعها لخطابه، وعندما تتسلم هى زمام السرد يكون "دِعبل" البطل مروياً له، فشخصية "الجارية" تنتقل من وظيفة إلى أخرى على وفق ما يقتضيه الموقف السردىّ، إذ يكون طرفا العملية السردية –الرَّاوى والمروىّ له– حاضرين على مسرح الأحداث، وجاء كلٌّ منهما ممسرحاً ومشاركاً، وأسهما معاً فى تشكيل النَّص(٣٤٨).

– تمسرح المروىّ له عبر قراءة المكاتبات:

تعدُّ المكاتبات إحدى الوسائل التى يتجلَّى فيها المروىّ له الممسرح، كما أنها تعمل على تعميق الحبكة الدرامية، وتفسير الأحداث، فقراءة الشخصية للرسالة تجعلها تقف موقف المروىّ له الممسرح المشارك فى الحدث(٣٤٩)، كما يعدُّ كاتب الرسالة راوياً ممسرحاً ومشاركاً بتحبيره لها، ومثال ذلك هذا المقطع السردى: "**وكتب المنصور إلى عبد الله الحارثى، وهو والى البصرة: اقسم المال بين القواعد من النساء، وهن اللائى قعدن عن النكاح، وبين أهل الأعذار..**"(٣٥٠).

٢– المروىّ له غير المُمسرح، والإشارات الدَّالة عليه:

وهو مروىّ له غير ممسرح، يتلقى المحكى من الخارج، ولا يظهر فى النَّص أو يشارك فى الأحداث(٣٥١)، وحدّه أنه مجرد مستمع بعيد عن الحدث(٣٥٢)، ويأتى مجهول الاسم والهوية، غير ظاهر الملامح والصفات، ولكنه متواجد (ضمناً) بالضرورة فى العمل السردىّ(٣٥٣)؛ لتوجيه الخِطاب إليه، وهو خطاب يتسم بالعمومية على خلاف الخطاب المخصوص الموجَّه إلى المروىّ له الممسرح(٣٥٤)، ويمكن اعتباره مندمجاً بالقارئ المحتمل (الضمنىّ)، بل إنه القارئ الضمنىّ ذاته الذى يُستنتج من السرد بأسره(٣٥٥)، وقد يترك الرَّاوى فى النَّص بعض الإشارات الدَّالة على المروىّ له غير الممسرح، فيكون للمروى له صور عدّة يمكن تناولها على النحو التالى:

– مخاطبة الرَّاوى للمروى له الخفىّ بضمائر تدلّ عليه:

يعمد الرَّاوى أحياناً إلى بعض الضمائر التى تكشف عن خطابه المباشر لمروىّ له وكأنه ماثل أمامه يتلقى السرد بشكل مباشر(٣٥٦)، وهذا النمط يتردَّد كثيراً فى الحديقة الرابعة وعنوانها "فى الوصايا والحكم"، وفيها باب واحد، فعلى سبيل المثال نجد الخطاب السردى فى الخبر التالى يتوجه بشكل مباشر إلى مروىّ له غير ممسرح عبر ضمير المخاطَب، دون أن يحدِّد الرَّاوى ملامحه، أو يعرِّف بهويته، يقول الخبر: "**قال بعض الحكماء: اقصد من أصناف العلم إلى ما هو أشهى لنفسك، وأخف على قلبك؛ فإن نفاذك فيه على قدر**

شهوتك له، وسهولته عليك"[٣٥٧]. فالمروىّ له وإن كان مجهولاً، وغير ممسرح، إلا أنه قابع فى مخيلة الرَّاوى، يحدّثه كأنما هو أمامه.

وقد يرد الخطاب السردىّ بصيغة الجمع، إذ يستخدم الرَّاوى ضمير المخاطب الجمعى لتوجيه خطابه إلى الناس عامة، وأمثلته كثيرة فى أخبار الحدائق[٣٥٨].

ومن هذا النمط المروىّ له المُنادى المُعْلَن، وهو قارئ نكرة، بلا هوية حقيقية، يناجيه الرَّاوى فى الخطاب السردىّ، ليلفت انتباهه إلى هذه النقطة أو تلك، وهو ليس شخصية مشاركة فى الأحداث، فلا يتدخل فيها، ولا يؤثر فى تطوّرها[٣٥٩]، ومن أمثلته هذا الخبر: "**قال زياد: أيها الناس، لا يمنعنكم سوء ما تعلمون منا، أن تنتفعوا بأحسن ما تسمعون منا، فإن الشاعر يقول:**

اعمل بقولى، وإن قَصَّرتُ فى عملى ينفعك قولى، ولا يضررك تقصيرى[٣٦٠]

– لجوء الرَّاوى إلى التَّعليقات المُفَسِّرة:

يعدّ لجوء الرَّاوى إلى الشرح والتفسير ضرباً من الاهتمام بالمروىّ له غير الممسرح، والقارئ الحقيقى و الضمنىّ بهدف الحفاظ على سيرورة التواصل بين المروى والمتلقى[٣٦١]، ومن أمثلة ذلك هذا الخبر: "**وقف أبو العيناء يوماً إلى صاعد بن مخلد، فقيل له: هو مشغول يصلّى، فقال: لكل جديد لذَّة، وكان صاعد قبل أن يلى الوزارة نصرانياً**"[٣٦٢].

فالمروىّ له غير ظاهر فى هذا الخبر، وغير مشارك فى الأحداث، ولكن اهتمام الرَّاوى به، وحرصه على تفسير الأحداث له يشى بحضوره، فهذا الخبر قد أورده "ابن عَاصِم" فى باب "فى مستحسن الأجوبة التى هى عن ذكاء قائلها مُعْرِبة"، ولو اكتفى الرَّاوى بسرد قول "أبى العيناء": "لكل جديد لذّة"، لظلّ المروىّ له المندمج مع القارئ متخبّطاً بين تفسير وآخر، فالقارئ "هو امتداد للمروىّ له وإن غاب هذا الأخير احتل مكانه دون أن يحدث أى خلل فى العملية التواصلية"[٣٦٣].

ويمكن أن يتماهى أو يتداخل المروىّ له غير الممسرح مع القارئ الخارجى الحقيقى باعتبار الأول نمطاً غير محصور وخارج نطاق السرد على عكس المروىّ له الدَّاخلى أو الممسرح[٣٦٤]، ويمثِّل هذا النمط عادة أحد الرؤساء[٣٦٥] الذين صُنعت النُّصوص السردية أو المدوَّنة من أجلهم، ويجسده هنا السلطان "يوسف الثانى" الذى أهداه "ابن عَاصِم" كتابه "حدائق الأزاهر"، ووجَّه سرده الكلىّ إليه[٣٦٦]، وهو شخصية غريبة عن أخبار الحدائق، وغير محدَّدة الملامح داخل الخطاب السردىّ، كما أنه لم يشارك فى الأحداث ولا يمكنه التدخل فيها.

المبحث الثالث

عَناصِر الخطاب السَّردِىّ وتقنياته

يقصد بالمروى "كل ما يصدر عن الرَّاوى، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان"(٣٦٧)، إذ يتشكَّل قوام المتن الخبرى (المروى) من تضافر عناصر سردية هى (الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان)، وكل عنصر من هذه العناصر لا يكتسب خصوصيته ولا يقوم بوظيفته فى البناء السردى إلا بتداخله مع الآخر، فالشخصية المنتجة للفعل هى المصدر الأساس للحدث، والعلاقة بينهما تلازمية، ذلك أن نمو الحدث وتطوره وقيامه بدوره السردى يستدعى تفاعله مع الشخصية، وكذلك "ما من تغيّر يطرأ على بنية الأحداث إلا وينعكس مداً وجزراً على موقف الشخصيات"(٣٦٨)، أما الزمان والمكان فالعلاقة بينهما تلازمية عضوية وثيقة، وتأتى أهميتهما فى تشكيل المروى من خلال العلاقات التى تنشأ بينهما وبين بقية العناصر الأخرى(٣٦٩)، إذ يتطلّب كل مروى أن يعلن –على الأقل– عن أصله الزمانى والمكانى معاً(٣٧٠)، والحدث باعتباره "سلسلة من الوقائع المتّصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية"(٣٧١) لابد له من زمان تتوالى فيه هذه الوقائع على نحو معين (متناثر أو منتظم)(٣٧٢)، فالزمان بمثابة خطٍّ تسير عليه الوقائع يرتبط ظهوره بها، كذلك لابد للوقائع من مكان تقع فيه، فالمكان هو الإطار الذى يحتوى الوقائع، ويرتبط ظهوره بشخصيات تشغل فراغه أو حيّزه(٣٧٣).

– أولاً: الحدث Action:

يُقصد به "الانتقال من حالة إلى أخرى فى قصة ما، ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث –واقعة كانت أم متخيّلة– وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرّر"(٣٧٤)، ولا تطلق كلمة "حدث" –كما يرى "لوتمان"– إلا على الأعمال السردية التى تتغيّر بها منزلة الشخصية(٣٧٥)، ويمثّل الحدث وعاءً جامعاً لعناصر السرد من شخصيات وزمان ومكان، إذ تتداخل هذه العناصر معه وتتعالق فيه تعالقاً عضوياً يسهم فى صياغته وتشكيلة.

– الأنساق البنائية للحدث:

تنتظم الأحداث وتنسجم حركاتها فى الخبر عبر أنساق محدَّدة يعتمدها الرَّاوى فى تشكيل هيكلها البنائى، وكان الشكلانيّون الروس أوّل مَن درس الأنساق البنائية للأحداث، وكيفية انتظامها، وصور تواليها فى الزمان(٣٧٦)، فقد يسعى الرَّاوى إلى عرض الأحداث

بأسلوب تتابعى منطقى، وقد يقدّمها بشكل تضمينى أو دائرى أو فوضوى[٣٧٧]، فهو "يلعب باتجاه الزمن، فتارة يُدخل المستقبل فى الماضى، وطوراً يُدخل الماضى فى المستقبل، ومرة ثالثة يُدخل الأزمنة الثلاثة بعضها ببعض"[٣٧٨]، وذلك على وفق ما يراه منسجماً مع نصه، وقد كشفت دراسات الشكلانيين عن عدد من الأنساق البنائية منها التقليدى وهو نسق (التتابع)، ومنها غير التقليدى مثل الأنساق (الدائرى أو الحَلقى، التوازى، التّضمين، التّأطير، التّنضيد..)[٣٧٩]، بينما حدَّدها "تودوروف" فى ثلاثة أنساق هى: (التَّضمين، والتَّتابع، والتَّناوب)[٣٨٠]، ويمكن رصد تحولات الحدث فى الخبر بالاقتصار على دراسة بعض الأنساق التى تتوافق وأخبار الحدائق، وتوجّهات الرَّاوى فيها، وذلك على النحو التالى:

١- النسق التقليدى (نسق التتابع):

وفيه تروى الأحداث متتابعة بترتيب وقوعها نفسه، وبحسب تسلسلها الزمنى[٣٨١]، وهو سرد يقبله العقل، إذ تبدأ الرواية من نقطة زمنية معينة، وتتوالى وصولاً إلى نهاية الحدث، دون استرجاع[٣٨٢]، يشوِّش على استيعاب المتلقى للحدث، ويُعرف هذا النّسق بـ"البناء التقليدى"[٣٨٣]؛ باعتباره أقدم الأنساق البنائية وأكثرها شيوعاً وبساطة وهيمنةً على فنّ القصّ بمختلف أجناسه[٣٨٤].

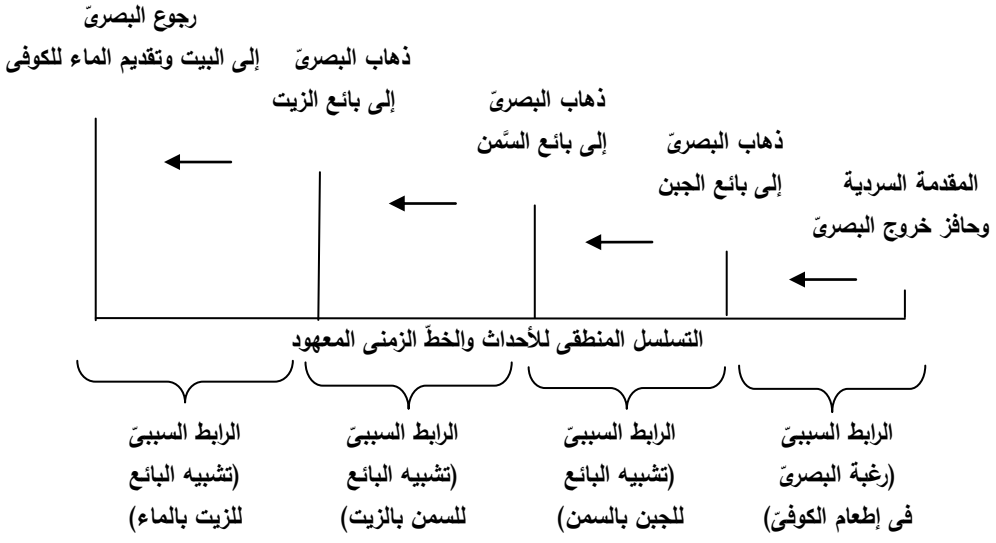
ويميّز هذا النسق تماثله لمبدأ السببية، فالحدث السابق سبب للحدث اللاحق، والحدث اللاحق نتيجة لما سبقه[٣٨٥]، وهكذا يتتابع الحكى جزءاً بعد آخر وصولاً إلى النهاية، ومن أمثلة أخبار الحدائق التى تتلاءم بطبيعتها مع البناء التتابعى والتسلسل المنطقى للأحداث هذا الخبر: "**ورقد رجل فى بيته، فدخلت عليه الشمس من طاق هناك، فغطى وجهه بكمه، فجاءت الشمس على كمه، فغطى كمه بثوب، فطلعت الشمس على ذلك الثوب، فقال: هذا شىء لا يغطى**"[٣٨٦].

فقد افتتح الخبر بحافز رغبة الرَّجل فى حجب الشمس عن نفسه، ليبدأ بعد ذلك توالى المحاولات أو الأحداث بتتابعية سببية، حيث يتواتر الخبر لقطة بعد أخرى وصولاً إلى النهاية التى يعترف فيها الرَّجل بفشل محاولاته، وبذلك تطوَّرت الأحداث (الأفعال) ونمت بفعل علاقات مترابطة بينها، فكل فعل هو سبب لما يليه، ونتيجة لما سبقه.

ومثال آخر للأخبار ذات الطابع السردى التقليدىّ خبر رجل كوفىّ يقال له "مصلح" كان قد نزل برجل بصرىّ من المصلحين، فأدخله الأخير موضعه، وخرج يشترى له ما يأكل: "**فأتى جبَّاناً فقال له: أعندك جبن؟ قال: عندى جبن كأنه سمن، فقال فى نفسه: لم لا**

أشترى سمناً حين هو يضرب به المثل؟ فذهب إلى من يبيع السمن، فقال له: أعندك سمن؟ قال: عندى سمن كأنه زيت، فقال فى نفسه: لم لا أشترى زيتاً حين هو يضرب به المثل؟ فذهب إلى زيات، وقال: أعندك زيت؟ فقال: عندى زيت صاف كأنه الماء، فقال فى نفسه: لم لا آخذ ماء حين يضرب به المثل؟ فرجع إلى بيته، وأخذ صحفة وملأها ماء، وقدمها للضيف مع كسيرات يابسة، وعرفه كيف جرى له، فقال الكوفى: أنا أشهد أنك بالإصلاح أحق من أهل الكوفة"(٣٨٧).

فالخبر السابق يخلو من أى انحراف زمنىّ أو استرجاع أو استباق، كما أنه يخضع لمنطق السببية، إذ مهّد الرَّاوى الخارجىّ للأحداث بمقدمة عرَّف فيها بالشخصيتين الكوفىّ والبصرىّ، وبحافز الأخير على الخروج، وهو شراء الطعام لضيفه الأول، وكان هذا التقديم بمثابة تمهيد لتوالى الأحداث متتابعة بتسلسلها الواقعى، وترابطها بعلاقات سببية، حيث رحل البصرىّ عن بائع الجبن إلى بائع السّمن، بسبب تشبيه الأول لجبنه بالسّمن، فكان الفعل الأول سبباً لوقوع الفعل الثانى، وكذلك كان الفعل الثانى نتيجة للفعل الأول، وتتكرَّر العلاقة السببية بين كل فعلين متتاليين فى الخبر، فالبصرىّ يرحل عن بائع السّمن إلى بائع الزَّيت بسبب تشبيه الأول لسمنه بالزَّيت، ثم يرحل عن بائع الزَّيت إلى بيته لتشبيه الزَّيات لزيته بالماء، وهنا تتوقف رغبة البصرىّ فى شراء الطعام لضيفه، ويستعيض عنه بالماء فى نهاية الأحداث، وهكذا يُخضع الرَّاوى بناء الحدث لمبدأ السببية، ويظلّ ينسج حبكة النّص بشكل خيطى متسلسل حتى تتأزم الأحداث ثم تكون الانفراجة، ويمكن تلخيص ذلك فى الشكل التالى:



٢- الأنساق غير التقليدية:

تتفق هذه الأنساق فى أنها تتحرر من قيود النسق التقليدى التتابعى، إذ تقوم على التنقل عبر الأزمنة، وتخرج عن النمط المعتاد فى ترتيب الأحداث، ويمكن تناولها على النحو التالى:

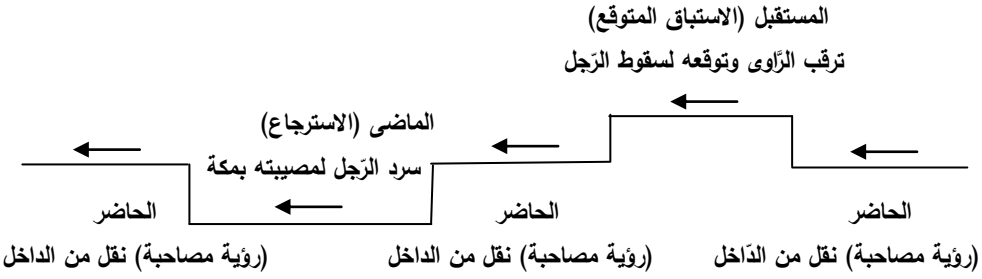
- النسق المتداخل:

وفيه تتقاطع الأحداث وتتداخل دون ضوابط منطقية أو مراعاة لتواليها[٣٨٨]، فهى تتردَّد بين الماضى والحاضر والمستقبل خارجة عن الخطّ الزمنى المعهود، كما أنها تفتقر إلى الترابط والعلاقات السببية على خلاف نسق التتابع.

وتبرز فى هذا النسق الانحرافات الزمنية من استباق أو استرجاع، وذلك تبعاً للرؤية السردية[٣٨٩]، وينمّ (الاسترجاع analepsis) عن قيمة تقنية عالية فى تقديم الرَّاوى لأحداث الخبر الأدبى، ومثله الوجه الآخر لزمن السرد (الاستباق Prolepsis)، غير أن الأول يعنى باستحضار ماضى الشخصيات[٣٩٠]، وهو كثير الورود فى أخبار الحدائق[٣٩١]، أما الثانى (الاستباق) ففيه يخبرنا الرَّاوى مقدماً بما ستؤول إليه الأحداث أو الشخصيات[٣٩٢]، وهو أقل انتشاراً فى أخبار الحدائق من الاسترجاع[٣٩٣].

ومن أمثلة النسق المتداخل الخبر الذى رواه "أبو المثنى" عن ترقُّبه لسقوط رجل كان على رأسه قفص زجاجىّ[٣٩٤]، وقد مرّ لهذا الخبر ذكر فى الحديث عن الرؤية السردية (الرؤية مع) من دون تفصيل لما فيه من أحداث متداخلة، وبالرجوع إليه يتبيَّن أن الرَّاوى لم يكتف بزمن واحد، وأن الأحداث فى الخبر تتأرجح بين مستويات الزمن الثلاث (الماضى، الحاضر، المستقبل)، فالرَّاوى بوصفه شاهداً على الأحداث فى الزمن الحاضر، ينقل ما يراه ويسمعه، نحو قوله: "**كنتُ أمشى يوماً**"، وتظهر فى الخبر تقنيتا الاستباق والاسترجاع، حيث استهل الرَّاوى حكايته باستشراف المستقبل القريب بترقبه وتوقّعه لسقوط الرّجل بعبارة: "**فمازلت أرتقب وقوعه**"، فالعبارة مقتضبة تومئ بما ستؤول إليه الأحداث، وتجعل المتلقى متأهِّباً لاستقبال فعل الوقوع، أما تقنية الاسترجاع فتجلّت بوضوح فى سرد الرّجل لما أصابه بمكة، إذ قال: "**لقد أصابتنى بمكة مصيبة أخرى.. دخلت قبة زمزم، وتجردت للاغتسال، وكان فى يدى دُمْلُج وزنه ثمانون مثقالاً، فخلعته واغتسلت، فخرجت ونسيته**"، ثم تحوّل الرَّاوى مرة أخرى إلى زمن الحاضر بقول رجل من الجماعة: "**هذا دُملجك له معى منذ سنتين**"، وهكذا بدأت حركة السرد من الحاضر، ثم انتقلت إلى توقع ورؤية مستقبلية، ثم عاد الفعل الزمنى إلى الحاضر حيث تتحقّق رؤية الرَّاوى بوقوع الرّجل، ثم تحوّل الفعل الزمنىّ

إلى الماضى حيث يتيح الرَّاوى للرجل استحضار لحظة سردية سابقة، ثم يعود الرَّاوى بالزمن السردى إلى الحاضر لتنغلق الوحدة السردية برجوع الدُّمْلُج للرجل حسب ما رآه الرَّاوى المشاهد وسمعه، ويمكن تمثيل ذلك من خلال الشكل التالى الذى يبرز نسق الأحداث المتداخل ويعكس تذبذب الخطّ الزمنىّ استواءً وصعوداً وهبوطاً.



وسيتناول البحث هاتين التقنيتين (الاسترجاع والاستباق) بالتفصيل فى دراسته لعنصر (الزمان) بوصفهما تقنيتين زمنيتين وصورتين للمفارقة الزمنية فى النَّص السردىّ.

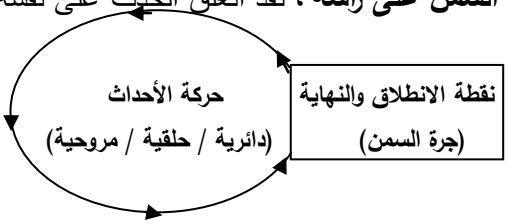
- النسق الدائرى:

يُقصد به "أن الأحداث تبدأ من نقطة ما (موقف ما أو لحظة نفسية معينة) ثم تعود فى النهاية إلى النقطة نفسها التى بدأت منها، وقد تبدأ هذه الأحداث من نهايتها لتعود إلى البداية"[٣٩٥]، بمعنى أن تنتهى الأحداث من النقطة التى بدأت منها بحيث تشكّل حلقة سردية[٣٩٦]، تتطابق فيها البدايات مع النهايات، وينغلق الزمن الدائرى على نفسه عند نقطة البدء، وهذا النسق يختلف عن النسق المتداخل فى أن الأخير لا يعود فيه الحدث إلى نقطة الانطلاق من جديد، لكنهما يتفقان فى خروجهما عن الخطّ الزمنى التتابعى، ويمكن تمثيل الصورتين الأساسيتين لهذا النسق الدائرى ومساراته الزمنية لبناء الحدث بالشكلين الآتيين:

الانطلاق من نقطة البداية (اللحظة الحاضرة)	ثم ←	استشراف المستقبل (الاستباق/ التوقّع/ التنبُّؤ)	ثم ←	الانتهاء بنقطة البداية نفسها (اللحظة الحاضرة)
الانطلاق من نقطة النهاية (اللحظة الحاضرة)	ثم ←	استرجاع الماضى (الارتداد/ الاستحضار)	ثم ←	الانتهاء بنقطة النهاية نفسها (اللحظة الحاضرة)

ومن أمثلة ذلك هذا الخبر: "**وفى كتاب ابن الهندى أن ناسكاً كانت له جرة بسمن، فعلّقها فى سرير، ففكر يوماً، وهو مضطجع على السرير وبيده العكاز، فقال: أبيع الجرّة بخمسة دراهم، فأشترى خمسة أعناز، فأولدهن فى كل سنة مرتين حتى تبلغ ثمانين، فأبيعها، وأشترى بكل عشرة بقرة، ثم ينمى المال بيدى، فأشترى العبيد والإماء، ويولد لى**

ولد فأؤدبه، فإن عصانى ضربته بهذه العصا، وأشار بالعصا فأصاب الجرة فانكسرت، وانصبّ السمن على رأسه"[٣٩٧]. فقد أخذت حركة السرد شكلاً دائرياً أو حلقيّاً، إذ ابتدأ الخبر وانتهى بحديث الرَّاوى عن (جرّة السمن)، وبين البداية والنهاية يسرد الرَّاوى أفكار الناسك الحالمة، حيث تحوّل زمن الحكاية إلى استشراف المستقبل، والتّطلع إلى الغِنى: "**ففكر يوماً، وهو مضطجع على السرير وبيده العكاز، فقال: أبيع الجرّة بخمسة دراهم، فأشترى خمسة أعناز..**"، وهكذا يظلّ الناسك يحلم بالمستقبل ويتنبَّأ بكثرة المال وشراء العبيد، وبعد سرد لجملة من التوقّعات، يتحوّل الخبر مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة: "**وأشار بالعصا فأصاب الجرة فانكسرت، وانصبّ السمن على رأسه**"، فقد انغلق الحدث على نفسه، وعاد من حيث بدأ.



ومن البناء الدائرى أيضاً هذا الخبر: "**قال أبو الربيع البغدادىّ: كان فى جوار أبى عمر القاضى رجل ظهر فى يده مال جليل بعد فقر طويل..**"[٣٩٨]، فقد ابتدأ الرَّاوى خبره من نقطة النهاية منطلقاً من الحاضر ليعود بالأحداث إلى الوراء كاشفاً عن أسباب ثراء هذا الرّجل، فيترك المجال للرجل لإخبارنا بنفسه عن مصدر أمواله، فيسترجع الرّجل من ذاكرته أحداث الماضى، حيث رأى فى منامه كأن قائلاً يقول له: غناؤك بمصر فاخرج إليه، فسافَر إلى مصر، ونفدت نفقته، وقبض عليه الطائف وأرشده إلى محلة بها مال، فإذا هى داره، فرجع الرّجل إلى بغداد، وعثر على المال تحت سدرة بستانه كما أرشده الطائف، وتنتهى الأحداث بتوقفه عن الاسترجاع وعودته إلى نقطة الانطلاق (النهاية) من جديد، يقول الرّجل: "**فخرجت من مصر إلى بغداد، وقلعت السدرة، فوجدت تحتها ثلاثين ألف دينار، فأنا أعيش فيها**"، فحركة الخبر ذات شكل حلقىّ، إذ إن ثراء الرّجل هو مبتدأ الخبر ومنتهاه، وتتضح دائرية الخبر بانطلاقه من نقطة النهاية (الحاضر)، فالواقع أن هناك رجلاً فى جوار أبى عمر يمتلك مالاً جليلاً، ثم تستدعى الأحداث العودة إلى الماضى؛ لينتهى الخبر عند نقطة النهاية نفسها مرة أخرى (الحاضر)، والإعلان عن امتلاك الرَّجل لثلاثين ألف دينار، وقوله بضمير المتكلم: "فأنا أعيش فيها"[٣٩٩].

وخروج الحدث عن الترتيب التسلسلى المعتاد، واللعب بالأزمنة يعدّ عملاً جمالياً بحتاً لا يؤثر على الأحداث من حيث ماهيتها ووجودها، وإنما من حيث صياغتها وترتيبها[٤٠٠].

- نسق التضمين:

وقد مرّت الإشارة إليه فى الحديث عن التشكيل البنائى للخبر المركّب بالتضمين، وإن كان تركيب الخبر لا يتم عبر تراكم الأحداث وتعددها فحسب، وإنما تتداخل معه مستويات أخرى مثل مستوى حشد الشخصيات، ومستوى الخطاب أو التقنيات التى توسع البنية الحكائية، ويقصد بهذا النسق أن "يضمن الرَّاوى قصة غريبة على المتن الأصلى بحيث يوقفه حتى تنتهى القصة ومن ثم إكمال المتن الأصلى"(٤٠١)، وقد سبق التمثيل على احتواء قصة لأخرى فى خبر "الحجاج" وأهل الجزيرة، حيث توسط الخبر قصة فرعية "الأسد" والحيوانات، وهى قصة غريبة عن الخبر الأصلى غير أنها تحكّمت فيه، وأملت عليه النهاية(٤٠٢).

- ثانياً: الشخصية Character:

إن تشكّل نسيج النَّص السردىّ وتطوّره وتلاحم عناصره البنائية معقود إلى حد كبير بما ينمّ عن شخصياته من أفعال وحوارات، فالشخصية هى "العنصر الحيوى الذى يضطلع بمختلف الأفعال التى تترابط وتتكامل فى مجرى الحكى"(٤٠٣)، والحكى فى أبسط مفاهيمه ما هو إلا سرد وقائع ترتبط بزمان ومكان، وتقوم بها شخصيات إذا غابت انعدم البناء الحكائى(٤٠٤)، فالشخصية هى التى تتحرك ضمن الفضاءات الزمانية والمكانية، فتعمر المكان، وتتفاعل مع الزمان وتمنحه معنىً جديداً، وتتكيّف مع تموجاته من ماضٍ وحاضر ومستقبل(٤٠٥)، فضلاً عن دورها فى بثّ الحوار واستقباله، ووصف المناظر إذا أُتيح لها ذلك، وتضريم الصراع وتنشيطه على وفق سلوكها وأهوائها وعواطفها(٤٠٦)، وبذلك تقوم الشخصية بمهام الرَّاوى ذاته أو المروى له(٤٠٧)، مما يعنى أنها لازمة للبناء الحكائىّ، لذا يرى "رولان بارت" "أنه ليس ثمة قصة واحدة فى العالم من غير شخصيات"(٤٠٨)، وكذلك لا توجد أخبار دون شخصيات تقوم بالعمل أو يجرى عليها الفعل أو القول.

والشخصية عند "غريماس Greimas" مجرّدة أو معنوية، أى مجرد دور ما يؤدى فى الحكى، بغض النظر عمّن يؤديه، ولذلك ليس من الضرورى فى رأيه أن تكون الشخصية الحكائية شخصاً بعينه، فقد تكون فكرة أو جماداً أو حيواناً(٤٠٩)، وعلى هذا يمكن تعريف الشخصية بأنها "كل مَن يقوم بحدث داخل العمل الحكائىّ بغض النظر عن سلبيته أو إيجابيته؛ لأن المهم هو المشاركة فى بناء الحدث"(٤١٠)، وهى عنصر مصنوع أو مخترع ككل عناصر الحكاية، ولا وجود لها خارج عالم الحكى، إذ تتكون من مجموع الكلام الذى يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها(٤١١)، أى أنها شخصية ألسنية، أو نتاج اللغة،

ولا وجود لها خارج الألفاظ الدالة عليها فى النَّص[٤١٢]، ولذلك لا تغدو أن تكون كائناً من ورق حسب "رولان بارت" يتّخذ شكلاً دالاً عبر اللغة[٤١٣].

- قنوات تقديم الشخصية وأساليب رسمها:

تُقدَّم الشخصية الخبريّة عبر قنوات سردية متنوعة تحدّد هويتها، وترسم مظهرها الخارجى، وبيئتها المحيطة، وتحلِّل دواخلها النفسية والفكرية، ويختلف دور المتلقى فى اكتشاف عوالم الشخصية وخباياها باختلاف طريقة تقديمها، فإذا رُسمت تفاصيل الشخصية جملة واحدة فى النَّص، أى قُدِّمت فى قالب جاهز، وبطريقة مباشرة، فإن المتلقى لا يبذل جهداً فى التفسير والتحليل، أما إذا قُدِّمت الشخصية بصورة غير مباشرة أو ضمنية عبر سرد الأحداث أو تصوير حركات الشخصية وحوارها، فإن المتلقى يلعب دوراً مهماً فى تفسيرها وقراءة سلوكها ومواقفها؛ لاستنتاج أبعادها الخارجية والداخلية، وفى هذه الحالة تختلف صورة الشخصية الواحدة فى النَّص باختلاف تحليلات المتلقى لها وقراءاته الخاصة لسلوكها[٤١٤].

ولا شك أن اختيار الرَّاوى لطريقة تقديم الشخصية الخبرية يخضع لمنطق البناء وفنياته، ودور الشخصية الوظيفىّ فى تكوين الحدث، فالرَّاوى يقدّم الشخصية إما بشكل مباشر: أى من منظوره هو، فيحلل عواطفها وأفكارها، ويرسم ملامحها الخارجية والداخلية، وإما بشكل غير مباشر: إذ يفسح لها مجال الحوار لتعبر عن نفسها بضمير المتكلم، أو أن يسمح لشخصية بتقديم شخصية أخرى فى النَّص نفسه[٤١٥]، ويمكن عرض قنوات تقديم الشخصية الخبرية على النحو التالى:

١- تقديم الشخصية عبر الرَّاوى العليم:

تعدُّ مهمة تقديم الشخصية بأبعادها الخارجية والداخلية من المهام الرئيسة المنوطة بالرَّاوى، وعملية نقل الشخصية من عالم الواقع إلى عالم السرد، وتقريبها إلى مخيلة المتلقى وإيهامه بواقعيتها ليست بالأمر اليسير، خاصة أن الشخصية هى أوَّل ما يضمن للنص مصداقيته الفنية، فالأمر يتوقف على ما يتمتّع به الرَّاوى من خيال فنىّ، ومهارة فى رسم ملامح الشخصية من الداخل والخارج؛ وليس من الضرورى أن يدقِّق الرَّاوى فى نقل سمات شخصيته المحورية جميعها، بل يقدِّمها فى حدود القضية التى تجسدها، أى بقدر ما يحتاجه الحدث[٤١٦].

وهذه الطريقة توفِّر -أحياناً- على المروى له جهد البحث والتحليل والاستنتاج، حيث يكشف الرَّاوى العليم عن شخصياته برؤية فوقية، وفى هذه الحالة "لا ينبغى لأحد أن يتفوه بشىء من المعلومات سواه، حتى الشخصيات نفسها، لا يتاح لها ذلك"[٤١٧]، ويأتى

تقديم الرَّاوى للشخصية على وجهين، **الأول:** أن يستهل الخبر مصرِّحاً بمعلومات مباشرة عن هويتها، ومظهرها الخارجى، وعواطفها وأفكارها، أويتدخل بالتعليق المباشر على تصرفاتها فيفسرها أو يبدى رأيه فيها صراحة دون التواء(٤١٨)، وبذلك يمدّنا الرَّاوى بطريقة مباشرة بالأوصاف الجسدية والنفسية للشخصية(٤١٩)، الأمر الذى يكشف للمتلقى منذ الوهلة الأولى ما قد يعترى الشخصية من غموض، ويتجلّى فى هذا الوجه **الأسلوب التقريرى**(٤٢٠) فى تقديم الرَّاوى لشخصياته، ومن أمثلة ذلك هذا المقطع السردىّ الذى رواه "الجاحظ": "**أتت امرأة إلى معلم بولدها، وكان المعلم طويل اللحية، براق العينين، قبيح الوجه، فقالت: إن هذا الصبى عازم ألا يطيعنى، فأحب أن تفزعه..**"(٤٢١).

فالرَّاوى رسم الملامح الشكلية للمُعلم جاهزة مكتملة تتناسب والدور الذى يسند إليه، وهذه الطريقة المباشرة فى تقديم الشخصية عبر جمل موجزة، يسَّرت على المتلقى إدراك سبب اختيار الأم لهذا المُعلم تحديداً ليفزع ابنها، فالمتلقى يمضى مع ملامح الشخصية حيث يقوده الرَّاوى، ومن شواهد ذلك أيضاً قول الرَّاوى: "**كان الحكم ابن عبدل أعرج أحدب، هجاء خبيث الهجاء..**"(٤٢٢)، فالرَّاوى قدّم الشخصية إلى المتلقى فى قالب جاهز، دون أن يترك له ما يستكشفه عبر مجرى الحكى، حيث صرّح بملامحها الجسدية وبخبث هجائها مما أفقد هذا المقطع السردى عنصر التشويق Suspense الذى يُغرى المتلقى بمتابعة اكتشاف الشخصيات والأحداث، فمن دواعى الدرامية والتشويق اللازمين لكل فن أن تظهر سمات الشخصية تدريجياً، ولا يُكشف عنها اللثام كاملة منذ البداية(٤٢٣).

وقد يتدخّل الرَّاوى بالتعقيب مباشرة على أفعال الشخصية وأقوالها، كأن يصف حركاتها، وتعبيراتها الجسدية..، وقد سبق ذكر ذلك فى "الوظيفة التعليقية" للراوى(٤٢٤).

أما الوجه الثانى لتقديم الشخصية عبر الرَّاوى: ففيه يتخلّى الرَّاوى العليم عن مقدماته الصريحة ويقدّم شخصيته بطريقة ضمنية عبر الأحداث والحوار اللذين بنموّهما وتطورهما تتكشف أمام المروى له الكوامن النفسية والأبعاد الفكرية للشخصية(٤٢٥)، ويهيمن على هذا الوجه **الأسلوب التصويرى**، ويتمظهر فى رسم الرَّاوى للشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها(٤٢٦)، مثل قول الرَّاوى عن الأستاذ "أبى على الشلوبينى" فى هذا الخبر:"**طلع يوماً فى زورق فى الوادى، فأعطاه بعض طلبته عنقود عنب، فألقاه فى الماء، فلما كان بعد ساعة، وقد ساروا فى الوادى نحو أربعة أميال، أدخل يده فى**

الماء ينظره، فقالوا له: ما تنظر يا سيدى؟ قال: العنقود الذى أعطيتنى، كنت جعلته فى الماء يبرد، فلم أجده"(٤٢٧).

فلم يحشد الرَّاوى صفات شخصية "الشلوبينى" جملة واحدة، وإنما قدّمها عبر سلوكها وحوارها، مما جعل المتلقى يدرك تغفلها تدريجياً. فتقديم الشخصية هنا شأنه شأن بنية تواتر الأحداث، يأخذ فى التنامى عبر مسار الحكى، فتتكامل ملامح الشخصية وتنمو بنمو الحدث نفسه، وبتراكم المعلومات التى يقدّمها الرَّاوى شيئاً فشيئاً(٤٢٨).

٢- تقديم الشخصية لنفسها:

تعدّ هذه الطريقة أكثر أشكال تقديم الشخصية ارتباطاً بالمتلقى(٤٢٩)، حيث يتيح فيها الرَّاوى لشخصيته أن تعبّر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها(٤٣٠)، وذلك عبر ضمير المتكلم؛ مما يدفع المتلقى إلى التفاعل مع الشخصية مباشرة، ويسهّل عليه أمر تفسيرها بلا وسيط.

ولا تجنح هذه الطريقة إلى تقديم المظهر الخارجى للشخصية، وإنما تميل إلى تقديم ما يجسّد المحتويين النفسىّ والفكرىّ لها، فضلاً عن عرض المشاهد التى تكشف عن وضعها ومكانتها(٤٣١)، وتلعب تقنية الحوار فى هذه الطريقة دوراً مهماً فى الكشف عن البناء النفسىّ للشخصية وتصوير أحوالها ومشاعرها ومكانتها، وسيأتى الحديث عن هذه التقنية بالتفصيل فى عنصر الزمن؛ لارتباطها الوثيق بالإيقاع الزمنى، وإبطاء حركة السرد، ويكتفى الباحث هنا بذكر ما يبرز إتاحة الرَّاوى الفرصة لشخصياته للتعبير عن نفسها، وشاهد ذلك هذا الحوار المباشر بين "أبى نواس" ووصيفة "الفضل بن سهل"، وكانت ساقية، وكان "أبو نواس" مولعاً بها ويحب ممازحتها: "**فقال لها يوماً: إنى أحبك وتبغضيننى فلم ذلك؟ فقالت له: لأن وجهك والحرام لا يجتمعان**"(٤٣٢). ولم أسمع، أو أقرأ، أن أبا نواس كان دميماً، ولكن رد الساقية كان مفحماً مؤلماً، أرادت به أنها لا تجمع بين قبيحين، وقد أورد الرَّاوى الحوارَ على لسان "أبى نواس"؛ ليتيح له فرصة التعبير عما يعانيه فى حب هذه الجارية مستخدماً ضمير المتكلم.

وفى خبر آخر رواه "أبو عبيد"، نجد "عامر بن الحمير" يعرِّف بمكانته بين أهله على مرأى ومسمع من وفود العرب فى مجلس "النعمان بن المنذر"؛ وذلك ليثبت استحقاقه ارتداء البردين باعتباره من أعز العرب قبيلة، وكان ذلك شرط "النعمان" على مَن يرتديهما: "**قال** (عامر): **أنا أبو عشرة وعم عشرة وخال عشرة، فأما أنا فى نفسى فهذا شاهدى، ثم وضع قدميه فى الأرض، وقال: مَن أزالها من مكانها فله مائة من الإبل..**"(٤٣٣)، فقد

استعان الرَّاوى "أبو عبيد" بصيغة الحوار (قال)، وأعطى شخصيته حرية التعريف بنفسها، والكشف عن مكانتها التى تؤهلها لارتداء البردين، وذلك عبر ضمير المتكلم.

وفى خبر آخر يترك الرَّاوى وظيفته لإحدى شخصياته لتقديم نفسها، يقول الخبر: "**تكلم رجل عند عبد الملك بكلام ذهب فيه كل مذهب، فقال له، وقد أعجبه، ابن مَن أنت؟ قال: أنا ابن نفسى التى نلت بها هذا المقعد منك، قال: صدقت**"(٤٣٤). هكذا يتنحى الرَّاوى جانباً ويخلى المسرح لشخصيته، لتلعب الدور بنفسها، وتعبِّر بضمير المتكلم عن انتسابها لذاتها لا لآبائها وأجدادها.

وقد يأتى الحوار فى شكل مونولوج داخلى أو مناجاة؛ لإبراز دواخل الشخصية، ويعرف هذا **بالأسلوب الاستبطانى**(٤٣٥)، ومن أمثلته قول "عمرو بن العاص" فى نفسه بعد نجاته من مكيدة "العلج": "**لا عدتُ لمثلها أبداً**"(٤٣٦)، فهذا المونولوج يكشف للمتلقى عن خلجات الشخصية ومعاناتها، ومثل ذلك أيضاً قول أحد العُبَّاد يناجى ربَّه: ": **مولاى، ما لى لسان أناديك، ولا سر أناجيك، ولا يد أرفعها لك، فارحم تضرعى وتذلّلى بين يديك**"(٤٣٧).

٣- تقديم الشخصية عبر شخصية أخرى:

وهى طريقة يوكل فيها الرَّاوى مهمة تقديم الشخصية المحورية (موضوع الخبر) إلى شخصية أخرى من داخل النَّص سواء أكانت مشاركة فى الأحداث أم شاهدة عليها، ومثال ذلك تقديم "الأحنف بن قيس" لشخصية "قيس بن عَاصِم المنقرىّ"، وكان "الأحنف" قد سُئل: ممن تعلمت الحلم؟ فأجاب: "**من قيس بن عَاصِم المنقرى، رأيته قاعداً بفناء داره، محتبياً بحمائل سيفه يحدّث قومه، حتى أتى برجل مكتوف ورجل مقتول، فقيل له: هذا ابن أخيك قتل ابنك، قال فوالله ما حل حبوته، ولا قطع كلامه، ثم التفت إلى ابن أخيه، فقال: يا ابن أخى، أثمت بربك، ورميت بسهمك، وقتلت ابن عمك، ثم قال لابن آخر له: قم يا بنى، فوار أخاك، وحل كتاف ابن عمك، وسق إلى أمك مائة ناقة دية ابنها؛ فإنها فينا غريبة**"(٤٣٨).

فقد جاء التقديم فى إطار سؤال "الأحنف" عن شخصية يفترض أنها مجهولة للسائل، ومن ثمّ استدعى "الأحنف" شخصية "قيس" من الماضى، وقدَّمها للمتلقى فى صورة تكشف عمّا كانت تتمتع به من حلم وأناة عبر سرده لأقوالها وأفعالها.

ومثل ذلك أيضاً تقديم "أبى عقيل العراقىّ" لصفات "مروان بن الحكم"، وكان قد سُئل عن طباعه عند طلب الحاجة إليه؟ فأجاب قائلاً: "**رأيته عند طلب الحاجة، رغبته فى الإنعام فوق رغبته فى الشكر، وحاجته إلى قضاء الحاجة أشد من حاجة صاحب الحاجة**"(٤٣٩).

وقد تُقدَّم الشخصية بمعرفة الرَّاوى السير ذاتى، وهو راوٍ يتموقع داخل الحكاية، ويُعرف بالرَّاوى الأنا أو الأنا المشارك، حيث يقوم بمهمتى رواية الحدث وبطولته فى الآن نفسه، ومثال ذلك دور الرَّاوى المشارك الذى لعبه "عبد الرحمن بن يزيد" فى تقديمه لشخصية "الحسن البصرىّ"، إذ قال يسرد تجربته: "**رأيتُ ليلة مات الحسن البصرىّ فى النوم أبواب السماء، كأنها منفتحة، وكأن الملائكة صفوف، فقلت: إن هذا لأمر عظيم، فقال لى قائل: الحسن البصرىّ قدم على الله، وهو عنه راضٍ**"(٤٤٠).

فقد قُدِّمت شخصية "الحسن البصرىّ" فى صورة تجعل المتلقى يستشعر مكانته الدينية، ومنزلته عند الله تعالى، وذلك عبر شخصية "عبد الرحمن" الذى لعب دور السارد والشخصية معاً، باعتباره راوياً داخلياً شَهِد الأحداث وشارك فيها بالحوار.

- تصنيفات الشخصية:

١- الشخصيات من حيث الوظيفة:

تزخر أخبار الحدائق بشخصيات مختلفة المراتب والطباع والصفات والملامح، ومتعددة الأجناس والمذاهب والطوائف، منها: الملوك والخلفاء، والكُتَّاب والشعراء، والوعَّاظ والحكماء، والمُجَّان والظُّرفاء، والمغفَّلون والثُّقلاء، والأولياء والعُبَّاد..، وتتباين أدوار هذه الشخصيات بحسب تأثيرها فى مجرى الأحداث، وما تؤديه من وظائف فى الخبر، وقد تبيَّن للنقاد أهمية دراسة هذه الأدوار، وكان ذلك داعياً لتحوّل الشكلانيين والبنائيين معاً إلى الاهتمام بدراسة أدوار الشخصيات على حساب اهتمامهم بدراسة صفاتها ومظاهرها الخارجية(٤٤١)؛ والشخصية دَوْر، والأدوار فى العمل السردىّ متعدِّدة ومختلفة، فالشخصية تكون رئيسة أو ثانوية أو صورية؛ متطوِّرة (تتغيَّر أوضاعها ومواقفها) أو جامدة، متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة، مسطَّحة (صفاتها محدَّدة وأفعالها مرسومة أو متوقَّعة) أو ممتلئة (متعدِّدة الأبعاد وتتسم بتحوّلات مفاجئة)(٤٤٢). ويمكن دراسة تصنيف الشخصية حسب أدوارها أو وظائفها على النحو التالى(٤٤٣):

(أ) الشخصية الرئيسة(٤٤٤):

هى شخصية مركزية تلعب دور البطولة فى مجريات الأحداث، بل هى "الفكرة الرئيسة التى تنسج حولها الأحداث"(٤٤٥)، وهى شخصية نامية أو معقّدة، متعددة الأبعاد، تكون فى حالة تطوّر مستمر انسجاماً مع سياق الأحداث، ولا تلتزم بوضع ثابت، وإنما تتغيّر

مواقعها، وتتميز عن غيرها من الشخصيات الثانوية بقوة الجذب والقدرة التأثيرية التى تفرضها على المتلقى خارج النَّص، وعلى بقية الشخصيات على صعيد الخبر(٤٤٦)، كما أنها تحظى بعناية الرَّاوى الذى يسلط عليها الأضواء لتقديم انفعالاتها ومواقفها وتصرفاتها إلى المتلقى(٤٤٧).

(ب) الشخصية الثانوية:

هى شخصية غير مركزية، تسهم فى نسج الأحداث وترابطها ونموّها وبلورة معناها وتصويرها، وتحفيز الشخصيات الرئيسة على القيام بعملها، وإلقاء الضوء على جوانبها مما يعين المتلقى على فهمها وتفسيرها(٤٤٨)، وقيل هى شخصية تكتفى بوظيفة مرحلية(٤٤٩)، وتتباين مساحة دورها ضيقاً واتساعاً ودرجات حضورها فى النَّص بحسب الوظيفة التى تؤديها فى السياق، ومدى ارتباطها وعلاقتها بالشخصيات الرئيسة، وبالرغم من أن دورها أقل حجماً من الشخصية الرئيسة إلا أنه لا يمكن للنص الاستغناء عنها(٤٥٠).

ويمكن إعطاء صورة أوضح عن وظيفتى الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية فى النَّص الخبرى، وأثر كلّ منهما فى مسار الحدث وتطوره، وكيفية تقديم الرَّاوى لكلٍّ منهما، فضلاً عن علاقة هاتين الشخصيتين بعضهما ببعض، وذلك من خلال هذا الخبر: "**قال الأصمعى: كان أبو حية النمرى جباناً مع حمق وبله فيه، وكان له سيف سماه لعاب المنية، فدخل تحت سريره كلب، فظن أنه لص، وسمعه جار له وهو يقول: أيها المغتر المجترئ علينا، بئس ما اخترت لنفسك، خير قليل، وسيف صقيل، وهو لعاب المنية الذى سمعت به، مشهورة ضربته، لا تخاف نبوته، اخرج بالعفو عنك، قبل أن أدخل بالعقوبة عليك، إنى إن أدع قيساً ملأت الأرض عليك خيلاً ورجالاً، سبحان الله، ما أكرمها وأطيبها، وخرج الكلب، فقال أبو حية: الحمد لله الذى مسخك كلباً، وكفانى حرباً**"(٤٥١).

يظهر فى هذا الخبر أو المشهد الكوميدى ثلاث شخصيات:

- "أبو حية": شخصية رئيسة هزلية، تمثِّل مركز الخبر وأساس حركته وتطوّره.
- "الجار": شخصية ثانوية، كان لها دورها فى إبراز صفات الشخصية الرئيسة.
- "اللص المتخيَّل": شخصية ثانوية، كشف الرَّاوى عن زيفها منذ بداية الخبر، إذ هى فى حقيقتها "كلب"، وقد عكس دورها صفات الشخصية الرئيسة من حمق وجبن وبله.

تمثّل شخصية "أبى حية" بؤرة الحدث والعنصر الفعّال فى مسار الحكى، فقد تصاعدت الأحداث منذ أن ظنّ "أبو حية" الكلب لصاً، وتبدى ذلك واضحاً فى انفعاله

وتهديده ووعيده لهذا اللص الوهمى، ثم وعده له بالعفو، ثم خروج "الكلب" من تحت السرير وتمادى "أبى حية" فى زعمه وبلهه قائلاً: "الحمد لله الذى مسخك كلباً، وكفانى حرباً"، فالشخصية إذن فى حالة تطوّر مستمر تماشياً مع سياق الأحداث وتغيّرها بين صعود وهبوط ومدّ وجزر، ومن اللافت عناية الرَّاوى بهذه الشخصية المركزية، إذ كشف بطريقة مباشرة منذ الوهلة الأولى عن صفاتها من حمق وجبن وبله، ثم تأكّدت هذه الصفات عبر توالى الأحداث من خلال تقديم الرَّاوى لانفعالات هذه الشخصية وتصرفاتها وأقوالها.

أما شخصية "الجار" فقد لعبت دوراً ثانوياً أسهم فى إبراز جوانب الشخصية الرئيسة، إذ هى التى سمعت الحادثة، وكانت سبباً فى ذيوعها، فالرَّاوى حين دفع بالشخصية الرئيسة إلى المتلقى صرّح بمصدر معلوماته، وذكر شخصية "الجار" التى استقى منها روايته، ومن ثم لا يمكن للنص الاستغناء عن هذه الشخصية وإن كانت صورية، وإلا ربما قال قائل: كيف للراوى أن يعرف بأمر هذه الحادثة؟ فحضور شخصية "الجار" وإن كان حضوراً لم يحظ بعناية الرَّاوى، إلا أنه سد الفراغ السردى فى النص، وكان له تأثيره فى إيهام المتلقى بمصداقية الخبر، أما شخصية "اللص المتخيّل" أو "الكلب"، فقد رافقت الشخصية الرئيسة فى دفع مسار الحدث، وكانت حافزاً لها للقيام بعملها.

٢- الشخصيات من حيث الوجود:

تتنوع الشخصيات فى أخبار الحدائق من حيث الوجود أو علاقتها بالواقع، فمنها المرجعى (الواقعىّ)، وشبه المرجعىّ (المحتمل)، والتخييلى، والعجائبى، ويمكن دراسة هذه الأنواع على النحو التالى:

(أ) الشخصيات المرجعية (الواقعية التاريخية):

هى شخصيات تاريخية أو ذات بُعد مرجعى واقعى، وتحيل إلى بعض الحقب التاريخية، ولذلك فهى قابلة للإدراك أو التّصور[٤٥٢]، وتتوزّع بين شخصيات دينية، وسياسية، وتاريخية، وأدبية..، وتأتى على نوعين:

- الشخصيات المرجعية (حقيقية الوجود):

هى شخصيات جُزم بصحة وجودها التاريخى وفقاً لقرائن ومعلومات مثبوتة فى مظان التاريخ والأدب، ويحترز الرَّاوى فى تقديمه لها فيحافظ على ملامحها العامة، وأحياناً يطعِّمُها بعناصر أخرى خارجية لا صلة لها بالتاريخ تحقيقاً لغايات وأبعاد يهدف إليها، لكن يظل فضاء تحرّكه محصوراً بملامحها العامة[٤٥٣].

وهذا النمط تمثله أغلب شخصيات أخبار الحدائق، وهى شخصيات متنوعة الأجناس والمذاهب والطوائف والانتماءات الزمانية والمكانية، ومن أبرزها الأنبياء(٤٥٤)، والصحابة(٤٥٥)، والخلفاء(٤٥٦)، والملوك(٤٥٧)، والخطباء(٤٥٨)، والشعراء(٤٥٩).. وغيرهم ممن ثبت لهم حضور مرجعى فى المصنفات التاريخية والأدبية.

وقد يكتفى الرَّاوى بذكر أسماء شخصياته المرجعية معتمداً على شهرتها التاريخية وثقافة المتلقى ودرايته بمرجعياتها وبما تحمله من مضامين مسكوت عنها، ومثال ذلك هذا الخبر: "**كان المعتصم يأنس لعلى ابن الجُنَيد الإسكافىّ، وكان عجيب الصورة والحديث، فقال المعتصم لابن حمّاد: اذهب إلى ابن الجُنَيد، وقل له: يتهيأ ليزاملنى، فأتاه، فقال له: تهيأ لمزاملة أمير المؤمنين، فقال: وكيف أتهيأ؟.. فقال ابن حماد: شروطها الإمتاع بالحديث، والمذاكرة، وألا تبصق ولا تسعل، ولا تتمخط، ولا تتنحنح..**"(٤٦٠). فالشخصيتان الرئيستان فى هذا الخبر هما: "المعتصم" و"ابن الجُنَيد"، واللافت أن الرَّاوى قد اكتفى بذكر اسميهما باعتبارهما شخصيتين مرجعيتين، ولا تحتاجان إلى قرينة لإثبات حضورهما التاريخىّ، إذ يمكن إدراكهما، فالأول هو الخليفة المعتصم بالله بن هارون الرشيد، والثانى هو علىّ بن الجُنَيد الكاتب الإسكافىّ، أحد فقهاء الإمامية ومتكلميهم فى القرن الرابع الهجرى، وبمجرد ذكر اسميهما يحال المتلقى إلى حقبة العباسيين وأجوائها السياسية والاجتماعية.

وقد كان الرَّاوى حريصاً على انتقاء شخصيات مرجعية ذات طابع خاص كى يوظّفها لغايات وأبعاد محدّدة، فالخبر قد ورد فى باب المضحكات المطولات، و"المعتصم" و"ابن الجُنَيد" كلاهما معروف بالطرافة وحب المسامرة، ويعنى هذا أن تاريخية الشخصيتين لم تفرض على العمل طوقاً يحدّ من حرية الرَّاوى فى نسج حكايته، خاصة أن "ابن الجُنَيد" قد رفض شروط المزاملة وفرض شروطه على الخليفة فوافق الأخير حبّاً فى مزاملة "ابن الجُنَيد"، وكان ما كان من مواقف مضحكة، وقد حافظ الرَّاوى على الملامح التاريخية العامة للشخصيتين المرجعيتين، فجعل شخصية "المعتصم" مرآة تعكس سلطة الخليفة وشروط مزاملته، ووصف "ابن الجُنَيد" بأنه "عجيب الصورة والحديث"، فلم يناقض سمات الرَّجل وملامحه التاريخية المعهودة، إذ كان معروفاً بكثرة مؤلفاته فى علوم الفقه واللغة والكلام والكتابة، وحتى يحقق الخبر غاياته من الإضحاك، كان على الرَّاوى أن يمنح شخصيتيه بُعداً خاصاً بغض النظر عن مرجعيتيهما التاريخية، فجعل "المعتصم" يتخلى عن شروط ملازمته؛ حبّاً فى الأنس والمسامرة، وصوَّر "ابن الجُنَيد" الفقيه المتكلِّم يفسو فساءً متصلاً لدواعى

المشهد الكوميدى، ومثل هذه الأخبار بما تحملة من شخصيات مرجعية تعكس طبيعة مرحلة تاريخية وحضارية عاشتها الدولة العباسية، وربما كان غرض الرَّاوى من إعادة سرد مثل هذه المواقف التى تتعلَّق بالخلفاء هو دفع المتلقى إلى تفسير هذه الشخصيات وتحليل نفسيتها عبر أقوالها وتصرفاتها.

وقد يعمد الرَّاوى إلى ذكر قرائن أخرى تسهم فى تدعيم مرجعية شخصياته، مثلما جاء فى هذا الخبر: "**ومن ملح ابن عبّاد، أنه خرج يوماً مع جملة وزرائه الأدباء، فاجتازوا بإشبيلية بالموضع الذى يباع فيه الجير والجبس، فلقى جارية من أجمل النساء وأقلهم حياء، قد كشفت عن وجهها، فأقبل علَى ابن عمار، وقال له: يا ابن عمار الجيارين، فقال له: نعم يا مولاى والجباسين، وضحكا معاً، فعلم من حضر أنهما لم يريدا أن يعرفا كل واحد منهما صاحبه بما ذكر، وسألوا ابن عمار عن مرادهما بذلك، فقال له ابن عباد: لا تبعها منهم إلا غالية، ثم إن ابن عمار أخبرهم أن ابن عباد أعجبه حسن الجارية، وعابها بقلة الحياء فحصف "الحياء زين" فجاء منه "الجيارين" وصفحت أنا "والخناشين" فجاء منه "والجباسين"، فاستغربوا من حضور أذهانهما وحسن كنايتهما**"[٤٦١].

يعرض الخبر لشخصيتين تاريخيتين لهما وجودهما الفعلىّ فى كتب التاريخ والأدب، هما "المعتمد بن عبّاد" آخر ملوك بنى عبّاد فى الأندلس، ووزيره "أبو بكر بن عمّار" الشاعر والسياسىّ المعروف، وقد قدّمهما الرَّاوى عبر الأحداث والحوار اللذين بنموهما تكشّفت شخصيتيهما للمتلقى بما تتمتعان به من سرعة بديهة وحضور ذهن، ولم يخلُ الخبر من قرائن تاريخية تدعّم مرجعية الشخصيتين، مثل تحديد البيئة التى احتضنت الموقف، إذ اجتازوا إشبيلية ووصلوا لموضع يباع فيه الجير والجبس، فضلاً عن الشخصيات الثانوية منها "جملة الوزراء الأدباء" الذين رافقوا الشخصيتين الرئيستين، وشخصية "الجارية"، وهى شخصيات لا يمكن الاستغناء عنها، فالجارية هى المحفّز لكنايتى "المعتمد" ووزيره، وقد نعتها الرَّاوى بالحسناء، أما الشخصيات الثانوية الأخرى فقد وقفت موقف المشاهد والمتسائل والمستغرب، ولولا تساؤلاتها لما فسّر "ابن عمار" كلمتى (الجيارين) و(الجباسين).

والخبر الأدبى حين يعرض لشخصية مرجعية لا يتناول أحوالها بالتفصيل أو سيرتها كاملة، وإنما يدور حول حدث مهم رُوى عنها[٤٦٢]، وقد يكتفى الرَّاوى بنقل أقوالها فى الحكم والوصايا والمواعظ بما يتوافق وطبيعة الأفكار التى يريد نقلها إلى المتلقى، وقد عقد "ابن عَاصِم" باباً فى الحدائق سمّاه "فى الوَصَايا والحِكَم"، ومن أمثلة ما جاء فيه على ألسنة شخصيات مرجعية مشهورة:

- "**قال عمرو بن العاص: ما استودعت رجلاً سرّاً، فلمته عليه إذا أفشاه؛ لأنى كنت أضيق صدراً حين استودعته منه حين أفشاه**"(٤٦٣).

- "**قال ابن عباس رضى الله عنه: مَن لم يجلس فى الصغر حيث يكره، لم يجلس فى الكبر حيث يحب**"(٤٦٤).

- "**قال معاوية: كل الناس أقدر على أن أرضيهم إلا حاسد نعمة؛ فإنه لا يرضيه إلا زوالها**"(٤٦٥).

- "**قال الشافعىّ رضى الله عنه: أظلم الظالمين لنفسه من تواضع لمن لا يكرمه، ورغب فى مودّة من لا ينفعه**"(٤٦٦).

ومن الجدير أن نسجّل أن "ابن عَاصِم" كان ضليعاً فى التأريخ، ومغرماً بانتقاء شخصياته وأخباره، وبالعودة إلى الماضى بحثاً عن الأصالة والهوية العربية الإسلامية التى كادت تضيع فى زمنه.

وهناك شخصيات مرجعية شكَّل حضورها استدعاءً لحضور شخصيات أخرى اقترنت بها اجتماعياً وسياسياً وغير ذلك من روابط الاقتران(٤٦٧)، وقد تجلَّى هذا الملمح بقوة فى أخبار الحدائق، فنجد ذكر "جميل" يلازمه ذكر "بثينة"(٤٦٨)، والحديث عن "كُثيّر" يتطلب الحديث عن "عزّة"(٤٦٩)، وورود "أبى العتاهية" يقتضى ورود "عتبة"(٤٧٠)، والإخبار عن "علىّ" يُقْتَرَن أحياناً بالإخبار عن "معاوية"(٤٧١)، وذكر "هارون الرشيد" يستدعى أحياناً ذكر "إبراهيم الموصلىّ"(٤٧٢).

- **الشخصيات شبه المرجعية (مُمكِنة الوجود):**

هى شخصيات يصعب الجزم بصحة مرجعيتها إما لغياب المعلومات التاريخية عنها، وإما لأنها تعرضت لتحويرات كبرى جعلت تأكيد بُعدها المرجعى يحتاج إلى تأويل معيّن لإثبات ذلك، مما جعل حضورها التاريخىّ يقع فى دائرة الإمكان، ومن ثمّ يسهل على الرَّاوى أن يحمّلها دلالات وأبعاداً لا صلة لها بالتاريخ وفقاً لما يقتضيه النَّص السردىّ(٤٧٣)، ومن نماذجها فى أخبار الحدائق "**أبو على الشلوبينىّ**"(٤٧٤)، فهذه الشخصية تفتقر إلى معلومات تاريخية تمكِّن المتلقى من إدراكها، ولذلك حاول "ابن عَاصِم" بوصفه راوياً أن يقرّبها إلى المتلقى فقال: "**وكان الأستاذ أبو على الشلوبينىّ، على جلالة قدره، ومعرفته بالنحو، فيه تغفّل**"(٤٧٥)، لكن هذه المعلومات المقتضبة لا تحيل المتلقى إلى أية مرجعيات تاريخية تثبت حقيقة وجود تلك الشخصية، وعلى شاكلة "الشلوبينىّ" تأتى كثير من شخصيات أخبار الحدائق، مثل شخصية "**أبى على اللواز**"(٤٧٦)، و"**أبى إدريس السّمان**"(٤٧٧)، و"**ابن**

عبد النور" الذى ورد فى خبره أنه من أهل ألمرية، وكان مع فطنته فى العلم، كثير التغفل[٤٧٨]، و"**أبى العباس**" وجاء فى خبره أنه من سجستان، وكان يتقلَّد أعمال السلطان[٤٧٩]، و"**عمر بن أسد**" وأتى فى خبره برواية بعض البصريين أنه "صاحب السند"[٤٨٠]، لكن هذه المعلومات ربما تكون ملفَّقة أو زائفة، لأنها تخصّ شخصيات بلا أصداء تاريخية فى ذاكرة المتلقى، وإنما جاء بها الرَّاوى لتحقيق غايات حكائية يهدف إليها.

(ب) الشخصيات التخييلية (المُخترعة):

هى شخصيات مبتكرة يختلقها الرَّاوى لغايات حكائية محضة تمثِّل القيم التى يسعى إلى تجسيدها، وقد تكون واقعية لكن لا نجد لها اسماً تاريخياً محدّداً، فهى تشترك مع الشخصيات المرجعية فى الملامح الواقعية، وتفترق عنها فى حقيقة وجودها، وفى طريقة تعاطى الرَّاوى لها، فالشخصيات التخييلية ليس لها وجود تاريخى، لذا يتخذ منها الرَّاوى مجالاً فسيحاً للابتكار والإبداع ينسجم وغاياته، أما الشخصيات المرجعية فلها جذورها التاريخية المتأصلة عادة فى مخيلة المتلقى، لذلك تقيّد حرية الرَّاوى فلا تمكِّنه من الخروج عن ملامحها التاريخية العامة[٤٨١].

فحين يجد المتلقى نفسه أمام شخصية يصعب عليه تحديد هويتها أو مرجعيتها التاريخية، وأن الرَّاوى اكتفى فى تقديمها بذكر الشريحة أو الجنس الذى تنتمى إليه هذه الشخصية كأن يقول: كان ملك من الملوك[٤٨٢]، أو فقيه من الفقهاء[٤٨٣]، أو مُعَلِّم[٤٨٤]، أو حَكِيم[٤٨٥]، أو طفيلىّ[٤٨٦]، أو أَعْرَابىّ[٤٨٧]، أو أحمق[٤٨٨].. دون تصريح باسم الشخصية، أو اقتصر على ذكر صفاتها العامة بالإشارة إلى أشخاص مجهولين، كأن يقول: رجل[٤٨٩]، امرأة[٤٩٠]، عجوز[٤٩١]، غلام[٤٩٢]، صبى[٤٩٣]..، فإن المتلقى بلا تردد أمام شخصية تخييلية وإن قُدِّمت بملامح واقعية[٤٩٤]، ومثال ذلك هذا الخبر: "**مرَّ أعرابى وبيده رغيف بغلام بيده سيف، فقال له: يا غلام، بعنى ذلك السيف بهذا الرّغيف، قال: ويلك، مجنون أنت؟ كيف أبيعك سيفاً برغيف؟ قال الأعرابى: لعن الله شرهما فى البطن**"[٤٩٥]. فغموض هوية الشخصيتين –الأَعْرَابىّ والغُلَام– يُفْقِد الخبر مصداقيته، فكيف يتسنى للمتلقى التحقق من صحة واقعة منسوبة إلى شخصيات مجهولة قابلة لأن ينسب إليها عدّة أقوال وأفعال طالما تحقّق غايات الرَّاوى.

ومثال ذلك أيضاً هذا المقطع السردىّ: "**كان بعض الملوك فيه ضر وشدَّة، فلا يقدر أحد أن يبتدأه بكلام، فبينما هو جالس يوماً مع ندمائه فى براح، إذ بعارض مطر**

شديد، فلم يقم، ولم يتجسر أحد أن يقول له شيئاً.."[٤٩٦]. فشخصية الملك وإن شابهت الواقع لكنها تظلّ مجهولة متخيّلة، جاءت لتحقيق غايات الرَّاوى فى الإمتاع والمؤانسة، ولا تهدف إلى تقديم شىء من التاريخ.

وتنتمى شخصية (جحا) إلى هذا النمط من الشخصيات التخييلية بما يكتنفها من غموض وتناقض، وقد تردّدت أخباره فى الحدائق وتحديداً فى الباب الثانى من الحديقة الثانية، والمعنون "فى المضحكات المستحسنة الخفيفة على الألسنة"[٤٩٧]، ومن أمثلة أخباره هذا الخبر: "**مرّ جحا، بصبيان يلعبون بباز ميت، فاشتراه منهم بدرهم، وحمله إلى أمه، فقالت له: ويحك، ما تصنع به وهو ميت؟ فقال لها: اسكتى، فوالله لو كان حيّاً ما بيع إلا بمائة درهم**"[٤٩٨].

فمن الثابت فى أمر هذه الشخصية أنه لم يكن "جحا" واحداً ولا يمكن أن يكونه، لأن الأخبار والنوادر التى تنسب إليه لا تصدر من شخص واحد؛ لاختلاف شخصية (جحا) نفسها من خبر إلى آخر، فأحياناً يتمتَّع بذكاء نادر، وأحياناً يكون مغفّلاً كما هو الحال فى الخبر السابق، حتى إن هويته مجهولة، ومرجعيته مضطربة، وقد اختلفوا فى تحديد شخصيته فقيل هو "نصر الدين التركىّ"، وقيل هو "أبو الغصن العربىّ الفزارىّ"، وقيل إنه من الحمقى، وقيل من أصحاب الكَرَامات..[٤٩٩]، والخلاصة أنه شخصية تخييلية اختلقها الرُّواة لغايات حكائية ترمى إلى الإضحاك والتندر، أو إظهار الحِكمة والذَّكاء، فإذا قُورنت أخباره التى أوردها "ابن عَاصِم" وانتقاها لغايات أراد بها الإضحاك والتندر، بأخبار (جحا) الفطِن الذَّكى الواردة فى مصادر أخرى نستطيع أن نستنتج تناقضات هذه الشخصية واضطراب أخبارها[٥٠٠]، وهذا التناقض أتاح للرّاوى أن يتخذ منها مجالاً فسيحاً للابتكار والإبداع ينسجم وغاياته.

(جـ) الشخصيات العجائبية:

هى شخصيات تتجاوز المدركات الحِسِّية للمتلقى، لمفارقتها ما هو مألوف أو موجود فى التجربة[٥٠١]، وتنتمى الكائنات الخارقة أو الغيبية مثل الجِنِّ والغِيلان إلى هذا النمط من الشخصيات لخروجها عن الواقع الحسىّ، ومن نماذجها ما ورد فى خبر الجنىّ والأعرابية: "**حكى بعضهم قال: كانت أعرابية تحاجى الرجال، فلا يكاد أحد يغلبها، فأتاها جنى فى صورة إنسان، فقال لها: أحاجيك؟ قالت: قل..**"[٥٠٢]، ومن هذا النمط أيضاً شخصيات الأولياء من ذوى المعجزات والكرامات، مثل أخبار "إبراهيم بن أدهم" أحد كبار مشايخ الصوفيّة التى أوردها "ابن عَاصِم" فى باب "حكايات الأولياء والعباد والصلحاء

والزهاد، وما يرجع إلى ذلك"[٥٠٣]، ومثل الأخبار التى يقوم ببطولتها طيور وحيوانات يتحدثون ويفعلون ما يفوق التجربة، مثل هذا الخبر: "**كان صائد يصيد العصافير فى يوم بارد، فكان يذبحها، ودموعه تسيل من البرد، فقال عصفور لصاحبه: لا عليك من الرَّجل، أما تراه يبكى؟ فقال له الآخر: لا تنظر إلى دموعه، وانظر إلى ما تصنع يده**"[٥٠٤]، فهذا الخبر بالرغم من أنسنة شخصياته ومفارقته لقوانين الطبيعة، إلا أنه حقَّق غايات الرَّاوى ورسالته إلى المتلقى، ومن أمثلة هذه الشخصيات أيضاً فى أخبار الحدائق شخصية القرد وحكايته مع صاحبه النصرانىّ[٥٠٥]، وخبر الأسد والذئب والثعلب[٥٠٦]، وخبر الثعلب والديك[٥٠٧]، وخبر مناظرة الباز والديك[٥٠٨]، وخبر حديث شجرة الرُّمَّان إلى "إبراهيم بن أدهم الصوفىّ"[٥٠٩].

- ثالثاً: الزمان Time:

يعدّ الزمن عنصراً أساسياً فى بناء النَّص السردىّ وشرطاً من شروط تشكُّله وتعميقه فى الوجود؛ فالقصة كما قيل فن زمنى بامتياز[٥١٠]، بل "أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"[٥١١]، و"الوصف فى بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكُّل الشخصية يتمُّ عبر الزمن ومن خلاله"[٥١٢]، فالزمن بمثابة الخيط الوهمى الذى ينظِّم السرد ويمنحه قيماً جمالية ودلالية[٥١٣]، بل "يبلغ الزمن من الأهمية حداً يستحيل معه وجود سرد دون الولوج فى تكوين علاقات زمنية تضمن تراتبية الأحداث المؤسِّسة للسرد"[٥١٤]، وانطلاقاً من هذا فإنه لا يمكن تجريد العملية السردية من نظام زمنى يربط أجزاء الخطاب، ويسهم فى تكوين بنية متكاملة.

وليس للزمن قيمة فنية فى حدِّ ذاته، وإنما ارتباطه بتنامى الأحداث وحركة الشخصيات والمكان والرَّاوى هو ما يبعث فيه الحياة والدلالة[٥١٥]، وتكمن أهمية الزمن فى تحديد المحيط الزمنىّ لحركة الشخصيات والأحداث، والكشف عن رؤية السارد فى توجيه مسار التتابع الزمنى داخل النّص، سواء أكان الخط الزمنى موافقاً للترتيب المنطقى أم مخالفاً له، فضلاً عن تسليط الضوء على اختلاف المدَّة الزمنية التى يمنحها الخطاب السردىّ للمشهد بسطاً واختزالاً، والتنقل بين الأزمنة باستخدام تقنيتى الاسترجاع والاستباق[٥١٦]، إذ ليس من الضرورى أن يخضع النَّص السردىّ فى تسلسل أحداثه لمنطق واقع الحياة، فالسارد يستطيع بموهبته الحكائية وأدواته الفنية أن يتلاعب بالزمان بوسائل لا حدود لها، فيسقط بعض المسافات الزمنية، أو يستطرد، أو يقفز إلى الأمام، أو يعود بذاكرته إلى الماضى تبعاً للغاية الفنية التى يقتضيها النَّص السردىّ.

وكان الشكلانيون الرّوس أوّل مَن أدرج مبحث الزمن فى نظرية الأدب[٥١٧]، فى عشرينات القرن العشرين، لكن جهودهم لم تثمر فى الغرب إلا فى أوائل الخمسينات بفضل حركة الترجمة[٥١٨]، وعندهم أن الأحداث فى العمل السردىّ تعرض بطريقتين: إما أن تخضع لمبدأ السببية، فتأتى مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن تُقدَّم دون اعتبارات زمنية منطقية[٥١٩]، ثم أولى الفرنسيون الزمنَ عناية خاصة[٥٢٠]، فاعتمد "جيرار جنيت" فى كتابه "خطاب الحكاية"، ١٩٧٢م، تقسيماً ثلاثياً لمستويات الزمن السردىّ بالنظر إلى طبيعة العلاقة بين زمن الحكاية وزمن السرد، وهذه المستويات التى تدرس الصلات وتعقد المقارنات بين الزمنين هى: الترتيب (المفارقة الزمنية)، الحركات السردية (المدَّة/ الدَّيمُومة)، التَّواتُر[٥٢١]، ويتناول البحث المستويين الأول والثانى وتقنياتهما باعتبارهما الأكثر تحقُّقاً ووضوحاً فى أخبار الحدائق.

١- التَّرتِيب الزَّمَنِىّ Order[٥٢٢] (المُفَارَقَة الزَّمَنِيَّة Anachrony[٥٢٣]):

يقصد بالترتيب الزمنى، المسار الزمنى فى سياق الخبر من حيث التأرجُح بين الماضى والحاضر، وفيه تُدْرس العلاقة بين زمن القصة Story Time وزمن الخطاب Discourse Time، فالأول هو الترتيب الزمنى المنطقى للأحداث فى القصة، أما الثانى فهو الترتيب الزمنى الذى قدّمه السرد للأحداث[٥٢٤]، وهو عند "جنيت" الزمن الكاذب أو الزائف الذى يحل محل الزمن الحقيقى (زمن القصة)[٥٢٥]، والفرق بين الزمنين أن زمن القصة متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث فى الوقت نفسه، فى حين أن زمن الخطاب خطِّىّ[٥٢٦]، وله بُعدٌ واحد هو بُعدُ الكتابة الذى يصعب فيه رواية عدد من الحوادث فى آن واحد[٥٢٧]، ويتيح زمن الخطاب للسارد التحريف الزمنى والتلاعب بالترتيب استباقاً واسترجاعاً؛ لتحقيق غايات فنية وجمالية[٥٢٨]، وعدم التطابق بين الزمنين واختلاف الترتيب بينهما يطلق عليه (المفارقة الزمنية)[٥٢٩].

- تقنيات المُفَارَقة الزَّمنية:

(أ) الاسترجاع Analepsis[٥٣٠]:

يُقصد به أن يكسر السارد حاضر قصّه، ليفتحه على زمن ماضٍ قريب أو بعيد[٥٣١]، وعرّفه "جنيت" بأنه "كل ذِكر لاحق لحدث سابق للنقطة التى نحن فيها من القصة"[٥٣٢]، بمعنى أن السارد يسرد حدثاً حاضراً ثم يرتد عن طريق الذاكرة إلى الوراء[٥٣٣]، إذ يعدّ الاسترجاع جزءاً من مخزون ذاكرة الرَّاوى سواء أكان راوياً عليماً أم راوياً مصاحباً

(إحدى الشخصيات الخبرية)[٥٣٤]، وتكثر هذه التقنية الزمنية فى الأخبار التى تتحدث عن جلوس الخلفاء أو القضاة للمظالم؛ لما تحتويه من سرد لأحداث ماضية وقعت بين المتنازعين[٥٣٥]، وفى أخبار المنامات والمعبِّرين[٥٣٦]، وغيرها من أخبار تستحضر الماضى.

وخلخلة زمن المحكى أو انتهاك تعاقبية الأحداث بالتنقل بين الأزمنة ليس تلاعباً اعتباطياً بالزمن، بل إن السارد يعمد إليه لتحقيق غايات فنية وجمالية منها التشويق، والتماسك، والإيهام بالحقيقى[٥٣٧]، وتفسير الحاضر وتعليله، وملء الفراغات الزمنية أو الثغرات الحكائية من خلال استدعاء الماضى والتذكير بأحداثه، أو تقديم معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية، بغرض فهم مسار الأحداث[٥٣٨]، والكشف عن عمق تطوُّر الحدث، وتحوُّل الشخصية بين الماضى والحاضر[٥٣٩]، فضلاً عن كسر الرَّتابة والخطّية.

وقد صنّف "جنيت" الاسترجاع وفقاً لموقعه من المجال الزمنى للقصة الابتدائية إلى: استرجاع داخلى، واسترجاع خارجى[٥٤٠]، وهذا التصنيف يراعى درجة ماضوية الحدث، واستغراقه فى الماضى، أو طول المسافة الزمنية المسترجعة؛ وهى مسافة تفصل بين اللحظة التى يتوقف فيها المحكى، واللحظة التى يبدأ منها الإخلال الزمنىّ[٥٤١].

- **الاسترجاع الخارجى** External Analepsis[٥٤٢]:

وهو استرجاع تقع سعته أو المدَّة الزمنية التى يستغرقها من انفتاحه إلى انغلاقه خارج المجال الزمنى للقصة الابتدائية[٥٤٣]، أى تتم فيه العودة بالأحداث إلى نقطة سابقة للنقطة التى ابتدأ عندها السرد[٥٤٤]، حيث يحتاج السارد أحياناً استدعاء الماضى لتحقيق غايات حكائية منها تفسير بعض الأحداث الحاضرة وكشف غموضها، ومن أمثلة ذلك هذا الخبر: "**قال أبو الربيع البغدادىّ: كان فى جوار أبى عمر القاضى رجل ظهر فى يده مال جليل بعد فقر طويل، قال (أبو عمر): فسألته عن أمره**"[٥٤٥]. فهذا المقطع السردى بما يحيطه من غموض، يحتاج إلى تفسير وتوضيح، وهذا السؤال الذى انتهى به حاضر السرد، تستدعى إجابته أحداثاً ماضية تكشف عن أسباب تحوّل هذا الرجل (الجار) من الفقر إلى الغِنى، ولذلك فإجابة الجار المنطقية لا تكون إلا باسترجاع ماضيه، ومن ثم أخذ على عاتقه تولى زمام السرد قائلاً: "**ورثت مالاً جليلاً، فأسرعت فى إتلافه.. وبقيت لا قوت.. فرأيت ليلة من الليالى كأن قائلاً يقول لى: غناؤك بمصر فاخرج إليه.. فلما وصلت مصر.. سد الله علىّ الوجوه ونفدت نفقتى.. فخرجت أمشى فى الطريق.. فلقينى الطائف، فقبض علىّ.. وضربنى.. فقصصت عليه القصة.. فقال لى أنت أحمق، والله، لقد رأيت منذ كذا وكذا سنة**

فى النوم قائلاً لى: ببغداد فى الشارع الفلانى، فى المحلة الفلانية مال، فذكر شارعى ومحلتى، ثم قال: دار يقال لها دار فلان، فذكر دارى واسمى، وفيها بستان فيه سدرة، تحتها مدفون ثلاثون ألف دينار، فامضى فخذها.. قال:..فخرجت من مصر إلى بغداد، وقلعت السدرة، فوجدت تحتها ثلاثين ألف دينار، فأنا أعيش فيها"(٥٤٦).

يتجلى فى الخبر زمانان، زمن حاضر السرد، الذى انتهى بسؤال يحتاج إلى تفسير لملء الثغرة المعرفية، وزمن عودة الجار بذاكرته إلى الوراء؛ للكشف عن مصدر ماله، ومن الجدير بالذكر أن الاسترجاع تكثر فيه صيغ السؤال والجواب، والاسترجاع هنا خارج عن زمن القصة، حيث أتاح الرَّاوى لإحدى شخصياته فرصة الارتداد الذاتىّ، باعتبارها الأقدر على استدراج الماضى وتقديمه إلى المتلقى بصورة أكثر صدقاً وإقناعاً، وعلى هذا تولَّى الجار سرد تفاصيل ما جرى له فى شكل محطات سردية نابعة من استرجاعات الذاكرة، بداية من سفره إلى مصر، ولقائه بالطائف، ثم رجوعه إلى بغداد، وعثوره على المال تحت السدرة ببستان داره، مما يعنى تحرّر الخبر من القالب النمطى التتابعى، إذ ينطوى هذا المقطع السردىّ على وقائع تعود إلى ما قبل بداية السرد الابتدائى، وقد حقَّق الاسترجاع غايته فى تنوير المتلقى بشأن هذه السوابق، ومساعدته على فهم مسار الأحداث بتقديم معلومات تزيل عنه مسببات الاستغراب التى قد تعتريه جراء هذا الثراء المفاجئ، ونهاية الخبر بقوله: "**فأنا أعيش فيها**"، تبرز عودة الأحداث من الماضى إلى الحاضر مرة أخرى، مما يؤكد فكرة التماسك النَّصىّ وتفاعل الزمنين، خاصة أن الحكاية الاسترجاعية جاءت تكميلية للحكاية الابتدائية ومفسرة لها.

ومن غايات الاسترجاع أيضاً تقديم معلومات عن ماضى الشخصيات التى قد يرد اسمها فى افتتاحية السرد، وتحتاج إلى إعطاء صورة عن ماضيها تسهم فى فهم ما جرى ويجرى من أحداث، ومن أمثلة ذلك هذا الخبر: "**قيل للأحنف بن قيس: ممن تعلمت الحلم؟ قال: من قيس بن عَاصِم المنقرى**"(٥٤٧). فقد انطلق الخبر من الحاضر بسؤال موجَّه إلى "الأحنف"، وهذا السؤال يكشف عمّا يتمتع به "الأحنف" من حلم وأناة، ويتطلَّب فى الوقت ذاته الماضى، إذ إن فعل التَّعَلُّم قد حدث فى الماضى، وكان لـ"قيس بن عَاصِم المنقرى" دوره فيه، وتصريح "الأحنف" بهذا الاسم يستدعى التعريف به، وتقديم صورة واضحة للمتلقى تدلل على حلمه وأناته، ومن ثم يتولَّى "الأحنف" زمام السرد ليبدأ الاسترجاع قائلاً: "**رأيته قاعداً بفناء داره، محتبياً بحمائل سيفه يحدّث قومه، حتى أتى برجل مكتوف ورجل مقتول، فقيل**

له: هذا ابن أخيك قتل ابنك، قال فوالله ما حل حبوته، ولا قطع كلامه، ثم التفت إلى ابن أخيه، فقال: يا ابن أخى، أثمت بربك، ورميت بسهمك، وقتلت ابن عمك، ثم قال لابن آخر له: قم يا بنى، فوار أخاك..إلخ"[٥٤٨]. فقد بدأت حركة الخبر من الحاضر بعوامل محفّزة على استدعاء الماضى، مما اضطر "الأحنف" إلى استرجاع حادثة بطلها "قيس بن عَاصِم"، وكان اختياره لهذه الحادثة تحديداً إضاءة للنص وتنويراً للمتلقى، لما كان لها من أثر فى تمتعه بالحلم، واقتدائه بـ"قيس"، وبذلك يستحضر "الأحنف" من الماضى ما يكشف عن أسباب حلمه فى الحاضر، فلولا الاسترجاع لما استطاع المتلقى معرفة خلفية الأحداث وبواطنها، وقد أجاد الرَّاوى استثارة فضول المتلقى بطرحه لهذا السؤال، وكان للتنقل الزمنى بين الماضى والحاضر أثره فى كسر الرَّتابة الشائعة فى السرد الخطِّىّ.

ومثل ذلك ما حكاه "الحسن بن خضر" عن أبيه من أمر "إبراهيم بن سليمان" وكان من بنى أمية، ولما أفضت الخلافة إلى بنى العباس أمَّنوه بعد أن كان متنكِّراً ومختفياً[٥٤٩]، "**فقال له أبو العباس يوماً: حدّثنى عمّا مرّ بك فى اختفائك**"، وهذه البداية تستدعى انتقال السرد من الحاضر إلى الماضى (الاسترجاع)، فأجابه "إبراهيم": "**كنت يا أمير المؤمنين مختفياً بالحيرة فى منزل على الصحراء..**"، وبعد أن ينتهى "إبراهيم" من حكيه، يعود إلى الحاضر فيبدى رأيه أمام "أبى العباس" فيمَنْ أجاره وآواه: "**فهذا أكرم رجل رأيت**". وهكذا ارتدّ الرَّاوى "إبراهيم" بالزمن إلى الوراء ثم عاد إلى الحاضر مرة أخرى، فتأرجح الخط الزمنىّ، وتداخل الماضى فى الحاضر.

- **الاسترجاع الداخلى** Internal Analepsis[٥٥٠]:

وهو استرجاع تقع سعته داخل المجال الزمنى للقصة الابتدائية، أى أن حقله الزمنى يأتى متضمّناً فى الحقل الزمنى للحكاية الأولى، وفيه تتم العودة بالأحداث إلى ماضٍ لاحق لبداية النَّص السردىّ قد تأخر تقديمه فى النَّص[٥٥١]، فالسارد عند معالجته للأحداث المتزامنة أو المتتابعة يضطر أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية[٥٥٢]، ذلك أن عملية الكتابة يصعب معها رواية أكثر من حادثة أو التعريف بأكثر من شخصية فى آن واحد[٥٥٣]، وهذا النمط أكثر تواتراً من الاسترجاع الخارجى؛ لأنه ضمن السرد، والرَّاوى يحتاج إلى الرجوع إلى الماضى القريب بين اللحظة والأخرى لإيضاح مسار الأحداث[٥٥٤]، ومن نماذجه هذا الخبر الهزلى الذى رواه "محمد بن الحاج" راوية "بشار"، وكان الأخير قد رأى مناماً لحماره النافق، فسرد ما رآه على جماعة مرتداً إلى الماضى

القريب، وقد شاركه حماره فى استرجاع الماضى وتولى زمام السرد، حيث يقول الخبر: "**قال (بشار): رأيت حمارى البارحة، فقلت: ويلك، قد مت، قال: إنك ركبتنى يوم كذا، فمررنا على باب صيدلانى، فرأيت أتاناً، فعشقتها، فمت، وأنشدنى:**

هـــــام قلبـــــى بأتـــــانِ عنـــــد بـــــاب الصـــــيدلانى
تيمتنـــــى، يـــــوم رُحنـــــا بثناياهـــــا الحِســـــانِ
وبغـــــنجٍ فـــــى دلال سَـــــلَّ جســـــمى وبرانـــــى
ولهـــــا خـــــدٌّ أســـــيلٌ مثـــــلُ خـــــدِّ الشَّـــــنفرانى
فبهـــــا مِـــــتُّ، ولـــــو عشـــــتُ إذن طـــــال هـــــوانى[٥٥٥]

يعود "بشار" بذاكرته إلى الماضى القريب، ويحدّد طول المسافة الزمنية المسترجعة (البارحة)؛ ليعرض على المتلقى ما جرى بينه وبين حماره فى المنام، وهو استرجاع تقع سعته ضمن نطاق الخبر وحقله الزمنى، ومن اللافت أن الاسترجاع لم يوظف على لسان "بشار" وحده، وإنما كان لحماره نصيب من مهمة العودة إلى الوراء بحيث يمكن أن نسمى ذلك استرجاعاً ثانياً ضمنياً أو جزئياً يندرج ضمن الاسترجاع الإطار الذى بدأه "بشار"، وقد تصدر الاسترجاع عبارات تمهيدية لأزمنة محدّدة وأخرى مجهولة، فبدأ "بشار" بقوله: "**رأيت حمارى البارحة**"، وبدأ الحمار بما يدل على الماضى المبهم: "**إنك ركبتنى يوم كذا**"، وقد جاء الاسترجاع الداخلى التكميلى لإيضاح الخبر وإلقاء الضوء على سابقة عشق الحمار لأتان كان قد رآها عند باب الصيدلانى، ولولا هذا الاسترجاع الذى وظفه الرَّاوى على لسان الشخصيتين (بشار، والحمار) لما استطاع المتلقى معرفة خلفية الأحداث وسبب موت الحمار.

ومثال ذلك أيضاً خبر القاضى "إياس" والنسوة الثلاث، يقول الخبر: "**نظر القاضى إياس إلى ثلاث نسوة فزعن من شىء، فقال: هذه حامل، وهذه مرضع، وهذه بكر، فسئلن، فوجدن كذلك، فسئل، من أين علم ذلك؟ فقال: لما فزعن وضعت كل واحدة يدها على أهم المواضع لها، فوضعت الحامل يدها على بطنها، والمرضع على ثديها، والبكر على فرجها**"[٥٥٦]. فقد تولت الشخصية المحورية مهمة الاسترجاع، حيث أحيطت الحكاية الأولى بهالة من الغموض، إذ كيف لهذا القاضى أن يعرف بأحوال هؤلاء النسوة؟! ولذلك سُئل من أين علم ذلك؟ وسرعان ما يتلاشى الغموض مع إجابة القاضى التى عاد فيها بالأحداث إلى ماضٍ لاحق لبداية القصة قد تأخر تقديمه فى النَّص، وهو استرجاع داخلى وفقاً لموقعه من المجال الزمنى للقصة الابتدائية، إذ يقع فى إطار الزمن الحاضر الذى تسير فيه الأحداث،

فإعادة مشهد فزع النسوة، ووضع كل واحدة يدها على أهم المواضع لديها، قد كشف عن أحوالهن، وبذلك حقَّق الاستذكار فى الخبر غاياته الفنية والجمالية والدلالية، مثل تشويق المتلقى لمعرفة إجابة السؤال المطروح، وربط الأحداث، وإكمال الحكاية الأولى، وتقديم رؤية توضيحية وتفسيرية للمتلقى(٥٥٧)، ويُعرف ذلك أيضاً بالسرد الإلحاقى Posterior Narrative وهو سرد لاحق يتبع زمنياً الوقائع والمواقف المسرودة(٥٥٨).

(ب) الاستباق Prolepsis(٥٥٩):

هو "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد"(٥٦٠)، أو هو باختصار "سرد قبل وقوعه"(٥٦١)، حيث يخبرنا الرَّاوى مقدماً بما ستؤول إليه مصائر الأحداث أو الشخصيات(٥٦٢)، ويطلق عليه "جنيت" (الحكاية التَّكهُّنية)، وتأتى بصيغة المستقبل عموماً، ولكن لا مانع من إنجازها بصيغة الحاضر المزامن للعمل(٥٦٣)، وهو تقنية زمنية "لا تتصف باليقينية أو الحتمية"(٥٦٤)؛ لأن تحققها محل شك، ولذلك ميّز "لمّرت Lammert" بين الاستشراف الأكيد الحدوث، والاستشراف غير الأكيد(٥٦٥).

وهذه التقنية أقل انتشاراً فى أخبار الحدائق من الاسترجاع، إذ يشترط فيها أن يكون زمن الحكاية سابقاً على زمن السرد، ومن الوجهة العقلية، كيف للراوى أن يستبق حدثاً حدث فى المستقبل، وهو لم يشهده أو يعرف به؟!!(٥٦٦) وأكثر ما تظهر هذه التقنية فى الأخبار التى تحمل التوقّعات والنبوءات أو تستشرف المستقبل(٥٦٧)، وتكمن أهميتها فى تنظيم الوحدات السردية صعوداً من الحاضر إلى المستقبل، وتهيئة المتلقى نفسياً للأحداث اللاحقة، وتشويقه وتحفيزه على متابعة سير الأحداث(٥٦٨).

ومن أمثلة الاستباق هذا الخبر: "**وفى كتاب ابن الهندى أن ناسكاً كانت له جرة بسمن، فعلَّقها فى سرير، ففكر يوماً، وهو مضطجع على السرير وبيده العكاز، فقال: أبيع الجَرَّة بخمسة دراهم، فأشترى خمسة أعناز، فأولدهن فى كل سنة مرتين حتى تبلغ ثمانين، فأبيعها، وأشترى بكل عشرة بقرة، ثم ينمى المال بيدى، فأشترى العبيد والإماء، ويولد لى ولد فأؤدبه، فإن عصانى ضربته بهذه العصا، وأشار بالعصا فأصاب الجرة فانكسرت، وانصبّ السمن على رأسه**"(٥٦٩). فقد جاء الاستشراف على لسان الشخصية الخبرية (الناسك) باعتبارها الأقدر على التعبير عن تمنياتها وتطلعاتها والتكهن بمستقبلها، وهذه التوقعات وإن كانت على مستوى الشعور النفسى للناسك ممكنة الحدوث، لكنها قد لا تتحقق على أرض الواقع؛ لأنها رهينة بمستجدات الزمن وصروفه، وقد انطلق استشراف الناسك

للمستقبل متجاوزاً زمن الحكاية بتوقعه لأحداث غيبية لم يحن وقتها بعد، وتتجلى الألفاظ الدالة على الصعود الزمنى فى فضاء الاستشراف فى مثل (أبيع.. فأشترى.. فأولدهن.. فأبيعها.. وأشترى.. ثم ينمى.. فأشترى.. إلخ)، وهكذا يظلّ الناسك يحلم بالمستقبل ويتنبّأ بكثرة المال وشراء العبيد والإماء، وإنجاب الولد وتأديبه، وبعد سرد لجملة من التوقُّعات المستقبلية، تسير بنسق صاعد إلى المستقبل البعيد، يتحوُّل الخبر مرة أخرى إلى حاضر الحكاية، حيث تنتهى توقعات الناسك وتصبح سراباً غير موجود، يقول الرَّاوى: "**وأشار بالعصا فأصاب الجرة فانكسرت، وانصبَّ السمن على رأسه**".

ومن الاستباق أيضاً بغرض التمنى هذا الخبر: "**قيل لبعض الفقراء: ما تتمنى؟ قال: أتمنى أن أقعد يوم القيامة بين الجنة والنار، فكل من ينطلق إلى الجنة أطلب شكرانه، وكل من ينطلق إلى النار أطلب منه أن ينصف الطريق**"[٥٧٠].

ومن نماذج استباق الأحداث خبر "أبى العباس" والمرأة المجنونة التى تكهنت بمستقبله قائلة: "**أزوجك جارية حسناء.. وتلد ولداً وتدعه ينصرف إلى المكتب، فيطلع يوماً للسطح، ويقع منه، وينشق رأسه ويموت..**"[٥٧١].

هكذا تمكنت المفارقة الزمنية بتقنيتيها الاسترجاع والاستباق من ملء الفجوات الزمنية الناتجة عن الحذف أو الإغفال فى السرد، وتفسير المناطق السردية الغامضة بتقديم مشاهد سابقة (ذكريات) ولاحقة (تنبوءات/ تمنّيات) للأحداث والشخصيات.

٢- المُدَّة Duration[٥٧٢]:

تتعلق المدّة بدراسة أحوال السرد سرعة أو بطئاً بالنظر فى العلاقة بين مدة القصة المستغرقة وتقاس بالساعات والأيام والسنين، وطول الخطاب الذى يتناولها ويقدّر بعدد الأسطر والصفحات[٥٧٣]، وتحدِّد ديمومة العلاقة بين الزمنين تقنيات الإسراع والإبطاء الزمنى، وهى تقنيات أطلق عليها "جيرار جينيت" تسمية الحركات السردية الأربع، وتعبّر اثنتان منها عن تسريع السرد، وهما: الخلاصة، والحذف، بينما تعبّر الأخريان عن إبطاء السرد، وهما: المشهد (الحوار)، والوقفة (الوصف)[٥٧٤].

- تقنيتا التَّسريع الزَّمنىّ:

(أ) الخُلاصة Abstract (زمن الخطاب الزائف < زمن القصة الحقيقى):

تعدّ الخلاصة (أو التلخيص Summary)[٥٧٥] معدلاً من معدلات السرعة السردية، وتعنى تقليص مدّة زمنية طويلة (زمن القصة) فى مساحة سردية موجزة (زمن الخطاب) دون

تفاصيل أعمال أو أقوال، بمعنى أن تُجمل الأحداث التى استغرقت أياماً أو شهوراً أو سنوات فى بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات(٥٧٦)، ومن الوظائف التى تؤديها هذه التقنية تكثيف السرد، والتقديم العام (البانورامى) للشخصيات، خاصة الثانوية، والربط بين مشاهد الأحداث، فضلاً عن الإشارات الدالة –أحياناً– على مواضع الثغرات الزمنية التى تُجمل الأحداث، وتقديم الاسترجاع فى صورة نظرات عجلى إلى الماضى(٥٧٧)، وتهيمن على هذه التقنية صيغة "الرَّاوى العليم"، الذى يرى الأحداث من الخارج برؤية شمولية، فيجمل لنا المهم منها بحسب رؤيته(٥٧٨)، وتأتى هذه التقنية على طريقتين، الأولى: خلاصة بها إشارة زمنية تحدّد المدّة الملخَّصة، والثانية: خلاصة تخلو من الإشارات الزمنية الدَّالة على المُدَّة الملخَّصة، فالأولى خلاصة محدّدة، والثانية غير محدّدة(٥٧٩).

وقد شاعت هذه التقنية بصورة لافتة فى أخبار الحدائق؛ نظراً إلى الطبيعة البنائية للأخبار عموماً، إذ تميل إلى الإيجاز انسجاماً مع العقلية العربية، وتقتصر على ما هو ضرورى لإيقاع الأثر الفعّال فى المتلقى دون تفصيلات(٥٨٠)، وقد اعتبرها "جنيت" "وسيلة انتقال كثيرة الشيوع بين مشهد وآخر"(٥٨١). ويُشترط فيها ألا تخلّ بسير الأحداث وتطوّرها ووضوحها، ومن أمثلة نماذج تقنية الخلاصة فى أخبار الحدائق هذه المقاطع السردية:

١- "**سُرق لرجل بخيل عشرة آلاف درهم، فأظهر الجزع عليها، فقال بعض الناس: من أين كنت اكتسبتها؟ قال: كنت أجمع الدرهم إلى الدرهم منذ ثلاثين سنة..**"(٥٨٢).

٢- "**قال أبو على الدارنى: صحبت الفضل ثلاثين سنة، ما رأيته ضاحكاً ولا مبتسماً إلا يوم مات ابنه، فقلت له فى ذلك، فقال: إن الله تعالى أحب أمراً فأحببته..**"(٥٨٣).

٣- "**ودخل أبو دلامة مصر، ثم انصرف منها إلى بغداد، فلقى أبا نواس..**"(٥٨٤).

٤- **وقال إسحاق الموصلى: "غدوت يوماً وأنا ضجر من ملازمة دار الخلافة، فركبت عازماً على أن أطوف فى الصحراء.. ومضيت وطفت ما بدا لى، وعدت وقد حمى النهار..**"(٥٨٥).

فقد ضغط السارد فى المثال الأول الزمن الواقعى المستغرق مستخدماً طريقتى التلخيص، فنراه مرّة لم يحدّد المدّة التى لزمتها السرقة، ويُوجز الحادثة فى قوله: "سُرق لرجل بخيل عشرة آلاف درهم"، دون ذكر لتفاصيل الحادثة، مثل كيف تمت؟ وكم استغرقت؟ ومرّة أخرى نجده يحدّد الزمن الملخَّص فى قوله: "منذ ثلاثين سنة"، ولم يتوقف عند تفاصيل هذه السنين الطوال، مثل ما هى مصادر الكسب؟ وهل كانت مشروعة أم لا؟ وإنما اقتصر خطابه على تلميح بسيط اختزل به هذه السنين فى قوله: "أجمع الدرهم إلى الدرهم"، وفى المثال الثانى

اختزل السارد الشخصىّ علاقته بـ"الفضل" والتى استمرت "ثلاثين سنة" فى بضع كلمات: "ما رأيته ضاحكاً ولا مبتسماً"، وتجنّب السارد ذكر أية تفاصيل بغية الوصول إلى غرضه الرئيس من الخبر وهو رضا "الفضل" بقضاء الله، أما المثال الثالث فلم يتطرّق السارد العليم إلى تفاصيل رحلة "أبى دلامة" من مصر إلى بغداد، بالرغم من أن مدّة الرحلة فى زمنه كانت تستغرق أياماً طويلة، لكن هذا الزمن لم يستوعب منه إلا بضع كلمات، وأصبح المتلقى لا يدرى كم استغرقت هذه الرحلة؟ أو كيف كانت؟ وفى المثال الرابع وظَّف السارد السير ذاتى تقنية الخلاصة لتسريع مدّة زمنية امتدت لساعات من الطواف فى الصحراء، حتى يصل مباشرة لبؤرة السرد Focus Of Narration أو الحدث الرئيس، وهو تعلّق "ابن إسحاق" بالجارية وحكايته معها.

(ب) الحذف Ellipsis[٥٨٦]:

هو القفز على فترة زمنية، طويلة أو قصيرة، من زمن الحكاية الأصلية، بحيث يسقطها السارد من الخطاب[٥٨٧]، ويعمد إليه السارد لتسريع السرد بإسقاط مدة زمنية ميتة يرى أنها لا تؤثر على سيرورة السرد وتطوُّره[٥٨٨]، وبهذا تتولَّد الفراغات الزمنية داخل النَّص، ويعنى هذا أن الزمن على مستوى الوقائع طويل (أيام أو شهور أو سنوات..) أما الزمن على مستوى القول/ الخطاب فهو صفر[٥٨٩].

والفرق الدقيق بين تقنيتى (الحذف) و(الخلاصة) أن الأولى تلغى أياماً وأشهراً وسنوات من عمر الأحداث والشخصيات، فيقول السارد مثلاً: "مرّت ثلاث سنوات"، أما فى الثانية فإن السارد لا يحذف ولا يلغى، وإنما يُجمل الأعمال والأقوال بلا تفصيل، ويُوجز ربما فى سطر واحد سنوات من عمر الشخصية وأعمالها[٥٩٠]. وقد حدّد "جنيت" نوعين للحذف من وجهة النظر الشكلية، هما: حذف صريح (محدد أو غير محدد)، وحذف ضمنىّ[٥٩١].

- النوع الأول: الحذف الصريح:

وفيه يصرح السارد بالفترات الزمنية المحذوفة مما يسهل على المتلقى اكتشاف مواطن الحذف، ويأتى ذلك على شكلين، الأول: حذف محدّد المدّة يرشد فيه السارد عن الفترة الزمنية المحذوفة ويحدّدها بإشارات زمنية دقيقة، منها (ساعة، يوم، أسبوع، شهر، سنة..)، أما الثانى: حذف غير محدّد، وفيه يصرح السارد بالحذف لكنه لا يحدّد مدّته الزمنية بشكل دقيق، كأن يقول (مضت أيام، مرّت سنون، غاب مدّة..)[٥٩٢].

ومن أمثلة الحذف الصريح معروف المدّة فى كتاب الحدائق هذا الخبر: "**وكان أسقف نجران يوماً جالساً فى حانوت بعض الناس، فجاء مخبر لصاحب الحانوت بأن**

زوجته ولدت، فقال: الحمد لله، هذا ولد سعيد، فمكث ساعة، وإذا بآخر قال له: مات الولد، فقال: لا إله إلا الله، ما قضى الله تعالى أن حضرنا على ولادته ولا على موته، فقال له الأسقف: ولا على عمله"(٥٩٣). فقد صرح السارد بالحذف الزمنىّ وحدّده بدقة فى قوله (فمكث ساعة)، بحيث أصبح المتلقى لا يدرى بما حدث خلال هذه الساعة فى الحانوت، فقد قفز السارد نحو الأمام وتخطَّى هذه الفترة لعدم أهميتها فى نظره، حتى يصل بأقصى سرعة إلى ما يراه أكثر أهمية، وهو خبر موت المولود بعد ولادته، وقبل أن يراه أبوه (صاحب الحانوت)، وإسقاط ما بين الحدثين (الولادة، والموت) لا يؤثر فى مسار الأحداث وفهمها.

ومثله أيضاً فى الحدائق ما رواه "بشار الطفيلىّ"، إذ يقول: "**رحلت إلى البصرة، فلما دخلتها، قيل لى: إن هنا عريفاً للطفيليين، يبرهم ويكسوهم.. فسرت إليه فبرنى وكسانى، وأقمت معه ثلاثة أيام، وله خلق يأتونه..**"(٥٩٤)، فقد حدّد "بشار" المدّة الزمنية (ثلاثة أيام)، لكنه قفز عليها سريعاً ولم يكشف عمّا حدث خلالها.

ومن الحذف الصريح غير المحدّد هذا المقطع السردىّ: "**كان بعض الناس يتخدّم ليونس بن أسباط، فانقطع عنه مدّة، فقال يونس لبعض مَن حضره: ما فعل فلان؟ فقال: لا أدرى، ولكن لو مات ما كنت تفعل معه؟ قال: أكفنه وأقبره..**"(٥٩٥). يخبرنا السارد فى هذا الخبر بانقطاع الخادم مدّة، لكنه لم يحدّد مداها الزمنىّ بدقة، كما أنه لم يتوقف عند أحداثها وما مرّ بالخادم خلالها، وإنما انتقى من زمن القصة الحقيقى ما كان مؤثراً ومكمّلاً للأحداث.

ومثله أيضاً خبر "المأمون" ورجل تنبَّأ، ومما جاء فيه: "**وأتى المأمون برجل يدعى النبوة، فقال له: ألك علامة؟ قال: نعم، علامتى أن أعلم ما فى نفسك، قال: قربت على، فما فى نفسى؟ قال: فى نفسك أنى كذاب، قال: صدقت، وأمر به إلى السجن، فأقام فيه أياماً ثم أخرجه..**"(٥٩٦)، فقد تعمد السارد فى قوله: "أقام فيه أياماً" إسقاط ما جرى من أحداث عبر تلك الأيام باعتباره زائداً، كما أنه لم يحدد سعته الزمنية على نحو دقيق، فهذه الأيام قد تطول أو تقصر، لكن المؤكد أن قفزه على هذه الفترة مجهولة المدى لم يؤثر على الغرض الرئيس أو استمرارية الأحداث وتطوُّرها.

- النوع الثانى: الحذف الضمنىّ:

وفيه لا يصرح السارد بمواضع الحذف، وإنما يمكن للمتلقى أن يستدل عليها من خلال ثغرات التسلسل الزمنى الحاصلة فى السرد، وهو حذف أخرس أو صامت مبهم على حد وصف "جيرار جنيت"(٥٩٧)، أى لا يحمل أية إشارات تدل على موضعه، لذلك يتحمل

المتلقى مهمة اكتشافه وتقدير سعته الزمنية من خلال التدقيق وربط المواقف السابقة باللاحقة(٥٩٨). وأمثلة الحذف الضمنىّ كثيرة فى أخبار الحدائق منها هذه المقاطع السردية:

١- "**قال دعبل: كنّا يوماً عند سهل بن هارون وأطلنا الحديث، حتى أضربنا الجوع، فدعا بغدائه، فإذا بصحفة فيها مرق ولحم ديك قد هرم.. فقال: أين الرأس..**"(٥٩٩).

٢- "**قال الشيبانىّ: خرج أمير المؤمنين أبو العباس متنزهاً، فأمعن فى نزهته، وانتبذ من أصحابه، فوافى خباء لأعرابىّ..**"(٦٠٠).

٣- "**قال خالد بن الوليد عند موته: لقد لقيت كذا وكذا زحفاً، وما فى جسدى قيس شبر، إلا وفيه طعنة أو ضربة ضربة أو رمية، ثم ها أنا ذا أموت على فراشى..**"(٦٠١).

٤- "**وصعد خالد بن عبد الله القسرى منبر مكة يوم الجمعة، وهو أمير الوليد بن عبد الملك، فأثنى على الحجاج خيراً، فلما كان فى الجمعة الثانية، وقد مات الوليد، ورد عليه كتاب سليمان، فأمر بشتم الحجاج..**"(٦٠٢).

ففى هذه الأمثلة لم يصرح السارد بأية إشارات زمنية تكشف للمتلقى مواضع الحذف، مما جعله مضطراً لاقتفاء الثغرات الزمنية الواقعة فى سير الأحداث، ففى المثال الأول وظَّف السارد الفعل (أطال) وسيلة للتعبير عن الحذف الزمنى، لكنه لم يحدّد مضمون الحديث وأطرافه ومدّته الزمنية؛ لعلمه بعدم أهمية ذلك فى الغرض الرئيس من الخبر الذى يرتكز على ذكر حكاية "سهل" وغلامه الذى أكل رأس الديك، وفى المثال الثانى لم يتوقف السارد عند تفاصيل نزهة أمير المؤمنين، ولم يحدّد مداها الزمنىّ بدقة، بل اكتفى بإشعار سريع مستخدماً الفعل (أمعن) للدلالة على الاستغراق الزمنىّ ومبالغة الخليفة فى التَّنزه، أما المثال الثالث فلم يشر إلى المعارك والحروب التى خاضها خالد خلال سنوات جهاده، وليس للمتلقى علم بعددها أو نتائجها أو أماكنها أو تواريخها، مما يكشف عن ثغرات زمنية تعمدها السارد ليصل إلى مقولة خالد المأثورة: "فلا نامت أعين الجبناء"، فهى غرضه وغايته من رواية الخبر، أما المثال الرابع فركَّز السارد على ما رآه مهماً من أحداث، إذ تتضح الثَّغرة الزمنية بين الجمعتين، حيث قفز السارد على هذه المُدَّة الميتة التى لا تُقدِّم ولا تُؤخِّر؛ منعاً لإشغال المتلقى بتفاصيلها فيخرج عن الغرض الرئيس من الخبر.

- تقنيتا الإبطاء الزمنىّ:

يقصد بالإبطاء تعطيل زمن السرد، أو تعليقه لمدّة؛ لرسم مشهد حوارىّ، أو تقديم وقفة وصفية، فإذا كان الإسراع تُختزل فيه مدّة زمنية طويلة من الحكاية فى أسطر قليلة من

الخطاب دون تفصيلات، فإن الإبطاء تُخصص فيه صفحات طويلة وسطور عديدة لواقعة لا تستغرق إلا مدّة زمنية وجيزة، إذ يتمهل السارد فى تقديمها للمتلقى بكل تفاصيلها وأبعادها؛ لأهميتها فى فهم مسار السرد وتطوّره، ويتم ذلك من خلال تقنيتى (المشهد، والوقفة)[٦٠٣].

(أ) المشهد Scene [٦٠٤]:

هو حركة سردية يكاد يتطابق فيها زمن القصة (الوقائع الفعلية) مع المدّة المستغرقة على مستوى الخطاب، ويأتى فى صيغة حوار[٦٠٥]، ويفترض أن يكون المشهد خالصاً من تدخلات السارد وتعليقاته بحيث يفضى إلى التساوى بين المقطع القصصىّ والمقطع السردىّ[٦٠٦]، بحسب رمزية "جنيت": (المشهد = زمن القصة = زمن الحكاية)، أى (زق = زح)[٦٠٧].

وللحوار بنوعيه –الخارجى والداخلى– وظائف عدّة، فهو يكسر رتابة السرد التقريرى المباشر[٦٠٨]، ويلعب دوراً أساسياً فى رسم الشخصيات من خلال الكشف عن أبعادها النفسية والفكرية الاجتماعية[٦٠٩]، ويسهم فى بناء الأحداث، ويكشف عن الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للشخصيات المتحاورة[٦١٠]، ويمنح الأحداث ضرباً من المصداقية[٦١١]، ويوهم المتلقى بآنية السرد، وخاصة فى المشهد الحوارى الآنى[٦١٢]، ويحقِّق غايات فنة وجمالية تتمظهر فى تشكيل توافق بين زمن القصة وزمن الخطاب وإبطاء حركة السرد[٦١٣].

– أولاً: الحوار الخارجىّ (المباشر):

هو حوار ثنائى الإرسال، يدور بين شخصيتين على الأقل بطريقة مباشرة[٦١٤]، وتحفل أخبار الحدائق بكثير من المشاهد الحوارية الخارجية، بل إن كثيراً من الأخبار يكون عمادها مشهداً حوارياً بين شخصيتين أو أكثر، ومن الأخبار التى تنبنى على أهمية المشهد الحوارى فى تطوّر الحدث وتشكيل إيقاعه بحيث ينسجم مع واقعية حدوثه أخبار المتنبئين[٦١٥] التى تقوم على المناظرة الحوارية، مثل هذين الخبرين:

الخبر الأول: "**ادّعى رجل النبوة بالبصرة، فأتى به سليمان بن علىّ مقيداً**"، إلى هنا يغيب صوت السارد؛ ليفسح المجال للمتناظرين أو للمتحاورين للتعبير عن فكرهما:

– فقال (سليمان) **له: أنت نبى مرسل؟**

– قال: أما الساعة، فإننى نبى مقيد.

– قال: ويلك، من بعثك؟

– قال: ما هذه مخاطبة الأنبياء يا ضعيف العقل، والله لولا أنّى مقيد لأمرت جبريل يدمدمها عليكم.

- وقال: والمقيد لا تجاب دعوته؟

- قال: نعم، الأنبياء خاصة إذا قيدوا لا يرتفع دعاؤهم.

- .. قال: إنى أطلقك الآن، فأْمر جبريل، فإن أطاعك آمنا بك وصدقناك.

- قال: صدق الله حيث يقول: ﴿ ﴾[٦١٦]..."[٦١٧].

أما الخبر الثانى: فجاء برواية "ثمامة بن أشرس"، وفيه يقول: "**شهدت المأمون، وأتى برجل يدّعى النّبوة، وأنه إبراهيم الخليل**"، ويتطابق الرَّاوى فى هذا الخبر مع الشخصية، ويُعرف ذلك حسب "توماتشفسكى" بـ"السرد الذاتى Subjective Narrative"، حيث ينقل "ثمامة" مناظرته لهذا المتنبئ، فيقول:

- "فقلت له: يا هذا إن إبراهيم - عليه السلام - كانت له براهين.

- قال: وما براهينه؟

- قلت: أضرمت له نار، فألقى فيها، فصارت عليه برداً وسلاماً، ونحن نضرم لك ناراً، ونطرحك فيها، فإن كانت عليك كما كانت على إبراهيم عليه السلام آمنا بك.

- قال: هات ما هو أقرب من هذا.

- قلت: فبراهين موسى عليه السلام.

قال: وما كانت؟

- قلت: عصاه التى ألقاها فصارت حية تسعى، وضرب بها البحر فانفلق.

- قال: هذا صعب، هات ما هو أقرب من هذا.

- قلت: فبراهين عيسى عليه السلام.

- قال: وما هى؟

- قلت: كان يبرئ الأكمه والأبرص، ويحيى الموتى.

- قال: ما معى من هذا كله شىء، وقد قلت لجبريل: إنكم توجهوننى إلى شياطين، فأعطونى حجة أذهب بها إليهم، وأحتج عليهم، فغضب علىّ وقال: بدأت بالشر، اذهب الآن، فانظر ماذا يقول لك القوم.

- قلت: هاجت بى مرارة يا أمير المؤمنين، قال: قد صدقت فدعه"[٦١٨].

أضفت تقنية الحوار التى وظَّفها الرَّاويان حيوية على النموذجين ابتعدت بهما عن رَتابة التقريرية والمباشرة، وأعطت إحساساً للمتلقى بمعايشة هاتين المناظرتين بتفاصيلهما، إذ حاول كلُّ راوٍ أن ينقل الحدث للمتلقى بطريقة تجعله يتمثل الحدث لحظة تلقيه، ويتلمس

تفاصيله بكل ملابساتها، وكأنه يشاهد مسرحية يتبادل فيها شخصان الحوار أمامه، هذا يسأل وذاك يجيب.

ومن اللافت أن السارد فى كلّ خبر قد نقل الحوار بكل تفاصيله وأبعاده بطريقة الاسترجاع الآنى على لسان الشخصيتين، وذلك من خلال أفعال الحوار (قال، قلت)؛ مما أبطأ حركة السرد، وحقَّق نوعاً من التوازن والتساوى بين سرعة زمن القصة وسرعة زمن الخطاب على مستوى الخبرين.

وقد تميَّز الحوار بحركة تناوبية مباشرة، التزم فيها بالحدث الأساس كاشفاً عن الأفكار التى تؤمن بها كل شخصية، ومدى قوة حُججها أو ضعفها، كما عمَّق الحوار أثر الواقع فى الخبرين، ودفع المتلقى إلى التفاعل مع كل شخصيتين والاندماج فى كل حدث مباشرة بلا وسيط، كما أوحى الحوار بآنية السرد، حيث شاعت الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرارية، وبرز ضمير المتكلم فى الحوار المتبادل بين كل شخصيتين، وهو ضمير لا يتماشى والسرد فى زمن الماضى، فضلاً عن استخدام أسلوب النداء فى الخبرين بما يحمله من دلالة على الحضور والواقعية، ففى الخبر الأول نجده فى قوله: "يا ضعيف العقل"، أما فى الخبر الثانى فنقرأه فى قوله: "يا هذا إن إبراهيم".

- ثانياً: الحوار الداخلىّ (غير المباشر) Interior Dialogue:

ويسمَّى الحوار الدرامىّ Dramatic Monologue[٦١٩]، وهو حوار تُحدِّث به الشخصية ذاتها عن أمور لا تريد البوح بها، فهو أشبه بصراع داخلى تعيشه الشخصية تجاه موقف معين أو شخص ما[٦٢٠]، ويطلق عليه "فنسنت كربانزانو Vincent Crapanzano" "حوار الظِّل shadow dialogue" ويقول إنه حوار "صامت"، وهو عند "فيجوتسكى Vygotsky" ضرب من التفكير يتخذ صورة المحادثة[٦٢١]، ويعدّ من التقنيات الفنية المهمة فى استبطان دواخل الشخصيات وطبائعها النفسية، والتصريح بخبايا آرائها وتوجهاتها وردود أفعالها ومشاعرها ومعاناتها، وهو من الوسائل الأساسية التى تستخدمها الشخصية فى الكشف عن حركة وعيها الداخلى للعالم الخارجى (المتلقى)[٦٢٢]. ويأتى الحوار الداخلى على صورتين، الأولى: صورة مونولوج داخلى، والثانية: صورة مناجاة.

أما **المونولوج** فهو "خطاب بدون سامع، غير ملفوظ، تعبّر بوساطته الشخصية عن أكثر مقاصدها حميمية، وأقربها إلى اللاشعور"[٦٢٣]، أو هو حوار الشخصية لذاتها بطريقة غير مسموعة ولا منطوقة، بهدف إبراز ملامحها الشخصية، وأزماتها النفسية، والكشف عن

آرائها وأفكارها الخاصة، ومن أمثلته فى أخبار الحدائق خبر "الإسكندر" وأحد الملوك، وهو خبر طويل(٦٢٤)، حاول فيه الملك استرضاء "الإسكندر" خوفاً على مُلكه، فأرسل إليه فيلسوفاً، وأخبر "الإسكندر" بحدّة ذهنه، وحسن قريحته، واعتدال مزاجه، واتساع علمه، فأراد "الإسكندر" مباحثة الفيلسوف على ما خبّر عنه، فاختبره بعدّة مراسلات أجاد الفيلسوف فى إجابته عليه، فدعا به، ولم يكن رآه قبل ذلك، فلما أقبل، ونظر إليه "الإسكندر"، وتأمل قامته وصورته، "**قال فى نفسه: إذا اجتمع حُسن الصورة وحُسن الفهم، كان صاحب ذلك واحد زمانه، ولست أشك أن هذا الفيلسوف قد اجتمع له الأمران، فإن كان هذا الفيلسوف علم كل ما راسلته به وأجابنى عنه من غير مباحثة، فليس فى زمانه أحد يدانيه فى حكمته**"(٦٢٥).

فقد وظَّف الرَّاوى هذا المونولوج الداخلىّ الذى أجراه "الإسكندر" مع ذاته، فى رسم صورة واضحة لما يفكر به "الإسكندر"، وإبراز موقفه –غير المعلن– تجاه هذا الفيلسوف، إذ تنازل السارد عن مكانه أو وظيفته، وتخفَّى؛ ليترك الشخصية تتحاور فيما بينهما، على شكل مشهد دراميّ مسرحيّ، ينقل الكلام بنصّه، ويخلق مساواةً بين المقطعين السردىّ والقصصىّ.

وأما **المناجاة**، فهى تقنية تقترب كثيراً من المونولوج الداخلىّ، إلا أنها تختلف عنه فى أسلوب الحوار الشخصىّ، ففى المناجاة تفكر الشخصية بصوت عالٍ، بينما تفكر بمفردها فى المونولوج الداخلى(٦٢٦)، ومن أمثلة المناجاة بين العبد وربِّه هذا الخبر الذى سمح فيه الرَّاوى لعُبَّاد ثلاثة بتقديم حوائجهم بأنفسهم، والإقرار بذنوبهم: "**قيل: إن ثلاثة نفر من العابدين اجتمعوا فى الموقف، فقالوا: تعالوا، حتى نعرض أنفسنا على مولانا، ونصف حالتنا، فتقدم أحدهم.. ثم قال: نفسى معيوب، وكلامى معيوب، والكل منى معيوب، فإن كنت تقبل معيوباً، فلبيك اللهم لبيك، قال: فنودى فى سره: عبدى، لم تعيب نفساً أنا خلقتها وبلطفى رزقتها، ولولا أنى غفرت لها لما أدنيتها، وتقدم الثانى فقال: نفسى مطلوب، وعقلى مغلوب، ولسانى مقرّ بالذنوب، فما حيلتى يا علام الغيوب؟ فنودى فى سره: عبدى، لم تقبّح نفسك ولم أجعل بينى وبينك ثالثاً، عصيتنى سراً، وغفرت لك سراً، وتقدم الثالث فقال: مولاى، ما لى لسان أناديك، ولا سر أناجيك، ولا يد أرفعها لك، فارحم تضرعى وتذلّلى بين يديك، فنودى فى سره: عبدى حجك مبرور..**"(٦٢٧).

فقد جعل الرَّاوى المناجاة أو الدُّعاء يأتى على ألسنة شخصياته الثلاث حتى تكشِف كلُّ شخصية عن حالها، وتقرّ بذنبها وعيبها، وتطلب العفو والمغفرة لنفسها، مستخدمة ضمير المتكلم لتعبر عن الذات الإنسانية فى تعلُّقها وأملها باستجابة الخالق سبحانه وتعالى، وتتبدى

فى هذه المناجاة ملامح كل شخصية بأبعادها الداخلية، والتى تتجلَّى بوضوح متضرِّعة متذلِّلة، مما يعنى إسهام المناجاة فى بناء كل شخصية وتقديمها إلى المتلقى، وهذه المقاطع الحوارية التى يقوم عليها الخبر، تكاد تتطابق فيها مساحة النَّص مع زمن الخطاب، من حيث مُدَّة الاستغراق.

(ب) الوقفة Pause[٦٢٨](الوقفة الوصفية Descriptive Pause [٦٢٩]**):**

الوقفة أو الاستراحة هى تقنية زمنية تهدف إلى تعليق حركة السرد، أو تعطيل السيرورة الزمنية مؤقتاً لتعطى مساحة لوصف الشخصيات أو الأماكن أو للتعليق على الأحداث أو للتأمل[٦٣٠]، وفيها تغيب الحكاية الأساس عن الأنظار فى سياق الخبر[٦٣١]، بحيث ينتقل السارد من سرد الأحداث إلى الوصف مشكِّلاً بهذه الوقفة الوصفية بنية مستقلة عن زمن الحكاية، يستثمرها فى تمديد الخطاب وزيادة سعته[٦٣٢].

وللوقفة غايات جمالية، ووظائف تفسيرية وتوضيحية منها: كسر رتابة السرد باستراحة زمنية وسط الأحداث لا دلالة لها فى الحكى[٦٣٣]، وتصوير الشخصيات والأماكن وإبراز صورتها للمتلقى، ويأتى ذلك بانقطاع مجرى الأحداث وتوقف السارد عند وصف مكان أو شخص أو شىء ما بهدف إضفاء قيمة بلاغية على النَّص، أو إضاءة الحدث القادم بعد الوقفة على سبيل الاستهلال السردىّ[٦٣٤]، فضلاً عن دورها فى إيهام المتلقى بواقعية الأحداث[٦٣٥]، ومن أمثلة الوقفة فى أخبار الحدائق هذا المقطع الوصفى من خبر "علىّ بن دِعبل"، وكان قد صادف جارية فأعجبته، فأوقف سير الأحداث وخاض فى وصف جمالها، ثم عاد مرة أخرى لمواصلة سرد الخبر، يقول "دِعبل": "**فإذا بجارية رائعة الجمال، فائقة الكمال، حوراء الطرف، يقصر عن نعتها الوصف، لها وجه زاهر، ونور باهر، فهى كما قال الشاعر:**

كأنَّما أُفْرَغَتْ فى فى قِشْرِ لُؤلؤةٍ فى كلِّ جاريةٍ منها لها قمرٌ[٦٣٦]

فهذه الوقفة الوصفية خارج زمن الحكاية، وقد وظَّفها السارد لتعطيل تتابع الأحداث وتطوّرها مؤقتاً؛ ليقدِّم وصفاً للجارية ينمّ عن جمالها، وكأنه يتعمد هذا التمهيد لتعريف المتلقى مقدَّماً بالأسباب الدَّاعية لأفعال "دِعبل" وتصرفاته فيما سيأتى من حكى، وكشف سر إعجابه بهذه الجارية.

ومن الوقفات الوصفية هذا المقطع الذى قدَّمه "أبو نواس" عن وصف أرض أعجبته ببلاد بنى فزارة كان قد نزلها فى الربيع، وأثرها فى نفسه، حيث يقول: "**حتى إذا كنا ببلاد بنى**

فزارة، وذلك فى أول أيام الربيع نزلنا بإزاء باديتهم، إذا روض أريض[٦٣٧]**، ونبت عريض، تخضع لبهجته الزرابى المبثوثة، والنمارق المصفوفة**[٦٣٨]**، فقرت بنظرتها العيون. وارتاحت إلى حسنها القلوب، وانفرجت لبهائها الصدور؛ فلم نلبث أن أقبلت السماء، فأسفت غمامها، وتدانى ركامها..**"[٦٣٩].

ومن الوقفات أيضاً فى الخبر السابق نفسه، هذا المقطع الذى وصف فيه "أبو نواس" أبيات قالتها جارية كان قد مرَّ بخبائها بأرض بنى فزارة، يقول: "**فشبهت كلامها بعقد در، وهى سلكه، فانتثر، بنغمة عذبة رخيمة لو خوطب بها صم الصلاب لانبجست**[٦٤٠]**، مع وجه يظلم لنوره ضياء العقول، وتتلف فى روعته مهج النفوس، وتخف فى محاسنه رزانة الحليم..**"[٦٤١]. ولا يمكن اعتبار هذه الوقفات تزيينية أو مقحمة فى النَّص؛ لأنها تسهم فى تفسير الأحداث، وتوهم المتلقى بواقعيتها.

ومن الوقفات التى تحمل أوصافاً معنوية (خُلقية)، قول راوٍ عن أحد المجّان: "**وكان رجل شهر بالشراب والمعاصى..**"[٦٤٢]، فقد عطّل السارد مجرى الأحداث ليبرز أوصاف هذه الشخصية الماجنة، ويمنحها رخصة أن تأتى بكل منكر مستقبح، ويهيئ المتلقى لاستقبال فحشها ومجونها، ومثل ذلك أيضاً: "**وكان بعض الملوك فيه ضرّ وشدَّة، فلا يقدر أحد أن يبتدأه بكلام**"[٦٤٣].

وقد يجمع السارد فى وصفه بين الصفات الخَلقية والخُلقية للشخصية، مثل قوله: "**وكان الحكم بن عبدل أعرج أحدب، هجّاء خبيث الهجاء..**"[٦٤٤].

فهذه الوقفات الوصفية من شأنها أن تعطّل زمن القصة باعتبارها لا تشكّل أى جزء منه، وأن تطيل زمن الخطاب التى هى جزء منه، وقد حقَّقت غاياتها مثل التمهيد للأحداث القادمة فى الخبر، وتهيئة المتلقى لها، والإسهام فى تفسيرها.

- رابعاً: المكان place:

لم يعد المكان بفضل الدراسات السردية التى حظى بعنايتها مجرد الحيز الجغرافى الجامد الذى تقع فيه الأحداث[٦٤٥]، وإنما صار يُنظر إليه على أنه عنصر فاعل فى أحداث السرد وتشكيل عناصره[٦٤٦]، وقد يكون أحياناً محور العمل السردىّ، فتأمل هذا الخبر ودور المكان الرئيس فى تحريك أحداثه وتنظيمها: "**قال معاوية لعبد الله بن عباس: لى عندك حاجة، أفتقضيها، فقال له ابن عباس: ولى عندك حاجة يا أمير المؤمنين أفتقضيها لى؟ فقال له: نعم، فقال له ابن عباس: سل حاجتك يا أمير المؤمنين، قال: أريد أن تهب لى**

دورك وضياعك التى بالطائف، قال: قد فعلت، قال له معاوية: قد وصلت الرحم، فسل حاجتك، قال: حاجتى إليك أن تردها إلىّ، قال معاوية: قد فعلت"(٦٤٧).

ويكتسب المكان قيمته عبر علاقاته المتشابكة بعناصر السرد الأخرى، إذ يتفاعل مع الزمان ليشكِّلا معاً البيئة القصصية التى تنطلق منها الأحداث، وتتحرك فيها الشخصيات(٦٤٨)، ولا تعزى أهمية المكان إلى وظيفته التأطيرية أو الديكورية التى يلعبها فى السرد فحسب(٦٤٩)، بل إن "مهمته الأساسية هى التنظيم الدرامى للأحداث"(٦٥٠)، فذكر المكان يجعل المتلقى يترقب قيام حدث ما، وفى المقابل لا يمكن للحدث أن يؤدى وظيفته فى الفراغ دون مكانٍ يحتضنه(٦٥١).

وترتبط الشخصيات بالمكان الذى يؤطرها ارتباطاً وثيقاً، فالمكان لا يتشكَّل إلا من خلال الشخصيات التى تشغله وتقوم بالأفعال والأقوال، كما أن الشخصيات تُطبع بطباع المكان الذى عاشت فيه وتحمل خصوصياته(٦٥٢)، فالمكان كما قيل هو جزء لا يتجزأ عن الشخصية التى تتحرك فيه(٦٥٣)، إذ يتدخّل فى تشكيل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته، ومن هذا الارتباط يبرز وعى الفرد بالانتماء إلى المكان، وبالرغم من قساوة عيشه يرى أنه النعيم(٦٥٤)، وقد أورد "ابن عَاصِم" خبراً رواه "الأصمعى" عن أعرابىّ تحمل قسوة البرد فى شتاء باديته، يقول الخبر: "**قال الأصمعى: رأيت بالبادية أعرابياً، قد حفر حفرة وقعد فيها، وذلك فى زمان الشتاء، فقلت له: ما صيّرك هنا؟ قال: شدّة البرد، قلت: فهل قلت فى ذلك شيئاً؟**

أيا ربّ ما للبردِ أصبح كالحا ... وأنت بحالى عالمٌ، لا تُعَلَّمُ
فإن يكُ يوما فى جهنم مَدْخلى ... ففى مثل هذا اليوم طابتْ جَهنمُ(٦٥٥)

ولذلك تتحدّد الشخصيات فى الأخبار تبعاً لموطنها، فهذا بغدادىّ، وذاك غرناطىّ..، وفى الأدبيات العربية القديمة نجد محاولات لإبراز هذا التلازم الحاصل بين المكان والشخصية التى تعيش فيه، بحيث أصبح المكان بمناخه وتربته ومائه يحدّد مختلف أنماط سلوك هذه الشخصية، ومختلف العادات والتقاليد والقيم التى تشكِّل محيطها، بل إن هذه الآثار تمتد أحياناً إلى الطير والحيوان(٦٥٦)، وقد أورد "ابن عَاصِم" خبراً طريفاً عن أهل "مرو" وبخلهم ولؤمهم، كان قد رواه "أبو زيد": "**قال: ما رأيت الديك فى بلد قط إلا وهو يدعو الدجاجة إذا وجد الحبة، ويلتقطها لها إلا بمرو، فإنّى رأيته يأكل وحده، ولا يدعو الدجاجة إذا وجد الحبّة، فعلمت أن لؤمهم كثيرا جداً، وهو طبع فيهم**"(٦٥٧)، فالمكان هو الذى يحفّز الشخصيات على القيام بالأحداث، لذا يوكل إليه المساعدة فى فهمها والتنبؤ بحالتها

الشعورية واللاشعورية[٦٥٨]، فقد اكتسبت مدينة "مرو" أهمية كبيرة فى الأدب العربى، وذلك من خلال ضرب الكثير من الأمثال فى أهلها وسكانها فيما يتعلق بالبخل، كما أورد "ابن عَاصِم" خبراً آخر عن "أبى زيد" يبيّن امتداد بخل أهل "مرو" إلى أطفالهم تأثُّراً بالمكان، "**قال: رأيت بها –يقصد مرو– طفلاً صغيراً، وبيده بيضة، فقلت له: أعطنيها، فقال لى: ليس تسع فى يدك، فعلمت أن المنع طبع مركّب فيهم**"[٦٥٩]. فالمكان إذن يعمل على كشف طبائع الشخصيات وصفاتها وتوجهاتها التى تؤمن بها.

ومن اللافت فى أخبار الحدائق أن الأماكن لم يحظ وصفها فى كثير من الأحيان بعناية الرُّواة، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الأماكن التى أطَّرت هذه الأخبار، إذ إن أغلبها يخصّ بيئة شبه الجزيرة الصحراوية، وهى بيئة تفتقر إلى مقومات الجمال[٦٦٠].

– أنماط الأماكن:

١– الأماكن المغلقة:

هى الأماكن المسقوفة التى تحدّها الجدران من ثلاثة جوانب أو أكثر، وتكون حركة الشخصيات فيها محدودة لمحدودية مساحتها ومكوناتها، ولها خصوصية فى نفس كل إنسان، وتتنوّع بين أماكن عامة للعبادة أو للترف، وأماكن خاصة يسكنها الإنسان أو يحبس بها[٦٦١]، فهى إما أماكن اختيارية لها انعكاسات إيجابية مثل الألفة والأمان، أو أماكن إجبارية مؤقَّتة لها انعكاسات سلبية مثل الخوف والوحدة[٦٦٢]، ومن أمثلة الأماكن المغلقة التى تردد ذكرها فى أخبار الحدائق وأدت وظيفتها الإطارية بشكل أظهر قيمتها الدلالية، وأثرها على نفسية الشخصيات (البيت، القصر، دار الخلافة، المسجد، السجن، الدير، الخيمة، القبر، مجلس القضاء، بيت الديوان، الحانوت/ المحل، الكنيسة، الصومعة، الخمَّارة..).

يمثّل (**البيت**) أحد الأماكن المغلقة الاختيارية، فهو موطن الذِّكريات، وملتقى الأحبة، ومبعث الألفة والدفء العاطفىّ، ولا تظهر فيه ملامح العداوة، لذا تسعى إليه الشخصية بإرادتها دون إكراه[٦٦٣]، وهو عالم الشخصية الخاص الذى يشعرها بالألفة والأمان، ويعكس ملامحها وطباعها وصفاتها، إذ "يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية، أى أعماقة ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا"[٦٦٤]، وقد تردَّد ذكر البيت فى أخبار الحدائق بمسميات منها (المنزل، والدار)، وعكس حضوره حقيقة شخصية صاحبه، فتأمل هذا الخبر: "**قال زكريا النيسابورى: قلت لأبى نواس: لم لا أرى فى بيتك مصحفاً؟ فقال: النور والظلام لا يجتمعان**"[٦٦٥]. فقد كان

"أبو نواس" من الشعراء اللامعين فى ميدان الخلاعة والمجون، وعُرف بشاعر الخمر، وقد عكس بيته بخلوه من كتاب الله حقيقة الشاعر الماجنة.

ومثل ذلك أيضاً: "**قيل لرجل: أين القبلة فى دارك؟ فقال: والله ما هتديت إليها؛ لأنّى إنما دخلتها منذ أربعة أشهر**"(٦٦٦). فعدم دراية الشخصية باتجاه القبلة فى دارها يكشف عن حقيقة إيمانها.

ومن الأمثلة التى ظهرت فيها الدار بوصفها ملاذ الخائف، خبر "ابن الرومى" و"البحترى"، إذ يقول: "**قرع البحترى يوماً عليه الباب، فقال: من هذا؟ فقال البحترى: سخط الحى القيوم، والمهل والغسلين والزقوم، يأخذ جميع الروم، وكل بلاء كان أو يكون إلى يوم الدين، فأغلق ابن الرومى بابه ولزم داره، فسأل عنه الموفق، فقيل له: فى سجن البحترى وحدّث القصة**"(٦٦٧).

وليست كل البيوت تعكس أحوال ساكنيها من الرَّاحة والأمان، فقد تعكس معانٍ أخرى من الشقاء والمعاناة، ومن الأمثلة التى تعكس فيها الدار حال صاحبها من بؤس وفقر وحرمان، هذا الخبر: "**وقفت امرأة على قيس بن سعد بن عبادة رضى الله عنه، فقالت له: أشكو إليك قلة الجرذان بدارى**"(٦٦٨)، فشكوى المرأة من قلة الجرذان كناية عن فقرها؛ لأن الفئران لا يقمن بموضع ليس فيه طعام، فالبيت ليس مجرد مساحة مادية صامتة، بل هو صورة موغلة فى نفسية صاحبه، كما أنه يعدّ انعكاساً لحياة ساكنه، وكما يقول "رينيه ويليك": "فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبِّر عن أصحابها"(٦٦٩).

والدار أيضاً بيئة خصبة لاستشراف المستقبل، ومثال ذلك خبر الناسك الذى دخل غرفة داره، وعلَّق جرّة سمن فى سريره، واضطجع عليه وراح يحلم أحلام اليقظة، فقال: "**أبيع الجرّة بخمسة دراهم، فأشترى خمسة أعناز، فأولدهن فى كل سنة مرتين.. إلخ**"(٦٧٠).

كما يعكس حضور (البيت) طبيعة المجتمع العربىّ بما يسوده من عادات مثل ظهور صفة الكرم فى هذا الخبر: "**رُوى أن رجلاً كان جاراً لأبى دلف ببغداد، فأدركته حاجة وركبه دين، حتى احتاج إلى بيع داره، فساموه فيها، فسألهم ألف دينار، فقالوا: إن دارك تساوى خمسمائة دينار، فقال: أبيع دارى بخمسمائة دينار، وجوار أبى دلف بخمسمائة دينار، فبلغ أبا دلف الخبر، فأمر بقضاء دينه ووصله، وقال: لا تنتقل من جوارنا**"(٦٧١).

أما (**المسجد**) فيعدّ من الأماكن المغلقة الأليفة التى تأنس بها النفس وترتاح إليها، وقد ورد ذكر المساجد فى أخبار الحدائق بصور متعدّدة، فهو مكان للعبادة والصلاة، ومن

أمثلة ظهوره بهذه الصورة هذا الخبر: "**سئل سهل بن عبد الله التسترى عن أصل عبادته فقال: اعلموا، رحمكم الله، أنى كنت ألفت حوضاً فى الجامع أصلى فيه، فلما كان فى بعض الأيام، وكان يوم جمعة، توضأت وأسرعت إلى المسجد، فوجدته قد غص بالناس، فبقيت متحيراً، فأسأت الأدب، وتخطيت رقاب الناس، حتى وصلت إلى ذلك الحوض، فركعت وجلست..**"[٦٧٢].

ومن صوره المتعدّدة أيضاً أنه مكان لإقامة الخُطب، وتبليغ أوامر السلطة[٦٧٣]، كما أنه يعكس إيمان الشخصيات، وقد يُظهر نفاقها، ومن نماذج ذلك هذا المقطع السردىّ: "**وصعد خالد بن عبد الله القسرى منبر مكة يوم الجمعة، وهو أمير الوليد بن عبد الملك، فأثنى على الحجاج خيراً، فلما كان فى الجمعة الثانية، وقد مات الوليد، ورد عليه كتاب سليمان، فأمر بشتم الحجاج.. فصعد المنبر.. ثم قال: إن إبليس كان يظهر من طاعة الله عز وجل..**"[٦٧٤].

وقد يكون المسجد ساحة لتلقى العلم وإلقاء الدروس، ومن ذلك ما روى من خبر "الشلوبينى" وكان عالماً فى النحو، يقول الخبر: "**كان إذا جلس يقرئ الطلبة، ينضم إليهم قليلاً قليلاً، وهو لا يشعر، ثم إذا وصل إلى الذى يليه تذكر، ورجع إلى موضعه، فاتفق الطلبة يوماً على أن يتأخروا قليلاً قليلاً، كلما انضم إليهم، ففعلوا، فجعل ينضم إليهم، وهم يتأخرون عنه، فلما كان آخر القراءة جاء ليسند على الحائط، كما كانت عادته، فسقط على ظهره، ووجد نفسه فى وسط المسجد**"[٦٧٥].

ويمثّل (**السجن**) المكان المغلق السلطوىّ، أو مكان الإقامة الجبرية الذى يقيد حرية الإنسان ويعزله عن العالم الخارجىّ، ويُشعره بالغربة واليأس، وهو وسيلة الخلفاء والقضاة لمعاقبة المجرمين والمُفسدين، وكانت أخبار المتنبئين من أكثر أخبار الحدائق التى وُظِّف فيها السجن لتأطير الأحداث، ومن نماذج ذلك: "**أتى المأمون برجل يدّعى النُّبوة.. وأمر به إلى السجن، فأقام فيه أياماً ثم أخرجه، فقال: أوحى إليك شىء؟ قال: لا، قال: ولم؟ قال: الملائكة لا تدخل السجن..**"[٦٧٦]. فالسجن فى رأى المتنبئ من الأماكن القاسية والموحشة.

وقد يحاول السارد أن يرسم صورة مخالفة للمعتاد عن وحشة السجن وقسوته إرضاء للسلطة وخوفاً من عقابها وبطشها، ومن ذلك هذا الخبر: **أخرج الحجاج رجلاً من سجنه ليعاقبه، فقال له: سمنت يا غضبان، قال: الرِّفد**[٦٧٧] **والرفعة، والخفض والدَّعَة**[٦٧٨]**، ومن يكن ضيف أمير المؤمنين يسمن..**"[٦٧٩]. وبذلك أدّى السجن دوره الإصلاحىّ فى تقويم الشخصية.

ومما سبق نجد أن علاقة الوُدّ والمحبَّة بين الإنسان والمكان المغلق تظلّ قائمة إلى أن تُوضع حواجز تجعل المكان غير مرغوب فيه.

٢- الأماكن المفتوحة:

هى الأماكن التى لا تحدّها حدود أو ما شابه، وتكون بلا سقف، وتتسم حركة الشخصيات فيها باللامحدودية والاتساع والحرية(٦٨٠)، ومن أمثلة هذه الأماكن التأطيرية فى أخبار الحدائق (المدن، والقرى، والأحياء، والبساتين، والأسواق، والأنهار، والبحار، والسفن، والقوارب، والوديان، والصحارى..).

وتحاول الأماكن المفتوحة البحث فى التحولات الحاصلة فى المجتمع، وفى العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، وتختلف مساحات هذه الأماكن فقد تكون هائلة كالبحر أو النهر أو متوسطة كالحى أو السوق أو صغيرة كالسفينة، وفضاء هذه الأماكن قد يكشف عن الصراع الدائم بينها باعتبارها عناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها(٦٨١)، فقد يضيق الإنسان بمكان ما فيسعى إلى الانتقال لمكان آخر أكثر اتساعاً ورحابة للتنفيس عن نفسه، مثل "إسحاق الموصلىّ" فى هذا الخبر، حيث يقول: "**غدوت يوماً وأنا ضجر من ملازمة دار الخلافة، فركبت عازماً على أن أطوف فى الصحراء.. ومضيت وطفت ما بدا لى، وعدت وقد حمى النهار، فوقفت فى الشارع لأستريح..**"(٦٨٢).

وإذا توقفنا عند (**المدينة**) فى أخبار الحدائق بوصفها مكاناً مفتوحاً تتنقل فيه الشخصيات بلا قيود وتتفاعل معه بين تأثير وتأثّر، سنلاحظ أن لكل مدينة خصوصياتها من حيث موقعها الجغرافى، وعاداتها وتقاليدها..(٦٨٣)، وأن السارد لم يصف المدينة وصفاً مادياً، بقدر ما رسم صورتها ومنحها أبعادها من وحشة أو طمأنينة من خلال تصويره لأهلها وما يتصفون به من طباع الكرم أو البخل، أو طباع التقوى أو الفُحش.

وتتوزع صور المدينة بين إيجابية وسلبية، وبعد استقراء دقيق لأخبار الحدائق وجد البحث كثرة لافتة فى الظواهر السلبية والتناقضات المنبعثة من صور المدينة التى قدَّمتها هذه الأخبار، إذ برزت المدينة تعبّر أحياناً عن بخل أهلها وقد مرَّت أمثلة ذلك، وتجسّد أحياناً وسطاً اجتماعياً مشحوناً بالفساد والفسق والمجون، وأحياناً أخرى تشكّل مرتعاً للاغتراب والمعاناة المؤلمة(٦٨٤)، فمن أمثلة انتشار الفسق والمجون ما رواه "العتبى" فى هذا الخبر عمّا صادفه فى المدينة: "**كان بالمدينة مؤنث يدل على النِّساء يكنى أبا الحر، فقلت له: دلنى على امرأة أتزوجها، فدلنى على عدَّة نِساء، فلم أرض منهن واحدة، فقال: والله يا مولاى،**

لأدلنك على امرأة لم تر مثلها قط، فإن لم ترضها فاحلق لحيتى.."[٦٨٥]. فهذا الخبر يعكس ما آل إليه حال المدينة، فالمؤنث هو رجل يشبه المرأة فى لينه وحديثه وتكسره، وقد اختار "العتبى" المدينة تحديداً للحصول على بغيته.

ويعكس خبر آخر معاناة المدينة من انتشار السرقة واللصوصية واضطراب القيم الاجتماعية، فتأمل هذا المقطع السردى: "**خطر حاكم بالليل، وهو يطوف بالمدينة، على سارق ينقب داراً..**"[٦٨٦].

ورصدت أخبار الحدائق حرص بعض الخلفاء على إقامة العدل والسلام فى المدن، ومما جاء فى هذا: "**كتب إلى عمر بن عبد العزيز بعض عماله يستأذنه فى تحصين مدينة، فكتب إليه عمر: حصنها بالعدل، ونقِّ طرقها من الظلم والسلام**"[٦٨٧]. فقد ارتأى "عمر" أن المدينة فى حاجة إلى هذه القيم لا إلى بناء الأسوار والأبراج.

وتتبدى فى بعض الأخبار حرص أهل المدينة على الأعراف والقيم الاجتماعية، مما يمنح المدينة بُعداً إيجابياً، يقول الخبر: "**دخل أَعْرَابىّ مدينة فرأى جارية حَسْناء مع مولاها، فأعجبته، ووقف ينظر إليها، فقال له مولاها: هل لك فيها من أرب؟ قال: إى والله، قال مولاها: إن واقعتها فى وسط السوق فهى لك، وإن لم تفعل فناقتك لى؟ قال: نعم، فأشهد عليك بذلك، فنزل الأعرابى عن ناقته وأراد وطء الجارية، فصاح به الناس، وحالوا بينه وبينها، وأرادوا قتله، فهرب، وأخذ له صاحب الجارية الناقة**"[٦٨٨]. فمولى الجارية قد استغل الأَعْرَاف الاجتماعية الرَّافِضة لهذا الوضع واحتال على الأَعْرَابىّ، فالمدينة ليست مجرد مسرح لتحركات الشخصيات وأفعالها، بل هى شريك لها فى الآن نفسه، وهذا الاقتران والتفاعل بين المدينة وشخصياتها هو ما يمنح هذه الشخصيات هويتها ويشكِّل عاداتها وتقاليدها.

كما ورد بكثرة ذكر **(الأحياء)** فى أخبار الحدائق، إذ استطاع رواة هذه الأخبار أن يرسموا فضاءً نموذجياً لهذه الأحياء بما تحمله من مودَّة وروابط إنسانية وثيقة تجمع المسلم وغير المسلم، فلكل حىٍّ شيخ يأتمر الناس بأمره، ومن الأخبار التى تُظهر هذه الصورة: "**نزل عطَّار يهودىّ ببعض أحياء العرب، فمات، فأتوا إلى شيخ لهم، لا يقطع أهل الحى فى أمر دونه، فأعلموه خبر اليهودىّ، فجاءه وغسّله وكفّنه وتقدّم وأقام الصلاة خلفه، وقال: اللهم إن هذا اليهودىّ جار لنا، وله ذمام، فأمهلنا نقضى ذمامه فى لحده، وشأنه لقه**"[٦٨٩].

وكان **للـ(بادية)** دور بارز فى تأطير كثير من الأحداث واستيعابها فى أخبار الحدائق، وهى مكان طبيعىّ مفتوح، توقف عنده الرُّواة بوصفه مركزاً للأحداث، وقد تجلَّى فى

صور متعدِّدة تعكس بيئة شبه الجزيرة الصحراوية، ومثال ذلك ما رواه "الأصمعى" عن شدّة رياحها، إذ قال: "**خرج على قوم فى بادية ريح شديدة، فيئسوا من الحياة، ثم سلموا..**"(٦٩٠)، كما تجلَّت ندرة مياه البادية فيما رواه "أبو حنيفة"، حيث قال: "**احتجت وأنا بالبادية إلى ماء، فجاءنى أَعْرَابىّ، ومعه قِرْبة من ماء، فأبى أن يبيعها إلا بخمسة دراهم. فدفعت له ذلك، وقبضت القِرْبَة، ثم قلت: يا أَعْرَابىّ، هل لك فى سَوِيق(٦٩١)؟ قال: نعم، فأعطيته سَوِيقاً ملتوتاً بزيت، فجعل يأكل حتى امتلأ، فعطش، فقال: شربة ماء، فقلت: بخمسة دراهم، فأعطانى خمسة دراهم فى قدح من ماء، وبقى بقية الماء ربحاً**"(٦٩٢).

كما حضرت البادية فى أخبار أخرى بوصفها بيئة الفصاحة التى يُرسل إليها الصبيان منذ نعومة أظافرهم لتعلم الفصاحة، ذلك أن أهلها لم تختلط ألسنتهم بالأعاجم على خلاف أهل الحَضَر، ويظهر ذلك فى هذا الخبر: "**قال الرشيد لابنه المعتصم: ما فعل وصيفك فلان؟ قال: مات واستراح من المكتب، قال: وبلغ بك المكتب هذا المبلغ؟ والله، لا تحضره أبداً، ووجهه إلى البادية، فتعلم الفصاحة، وكان أمياً**"(٦٩٣).

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن البادية شكَّلت فى الأخبار الفضاء الذى هيّأ الأجواء لتكوين الحدث وتطوّره وتفسيره، وكان لها تأثيرها فى الشخصيات.

٣- الأماكن التأريخيّة:

هى أماكن مرجعية غير متخيّلة، لها وجود ثابت فى ذاكرة الشخصيات؛ لارتباطها بأماكن حقيقية ووقائع تضرب جذورها فى الماضى، وقد ورد ذكر هذه الأماكن بأسمائها فى الأخبار كنوع من التوثيق وإعطاء المسحة التأريخية على أحداثها وشخصياتها مما يُوهم المتلقى بواقعيتها(٦٩٤)، وقد تعدَّد ذكر هذه الأماكن فى أخبار الحدائق وتوزَّعت بين المشرق والمغرب، وكان من أكثر المدن ارتباطاً بالتاريخ ووقائعه واتخذها الرُّواة مادة لأخبارهم (بغداد، البصرة، الكوفة، دمشق، نجران، قيسارية، الطائف، مرو، إشبيلية، غرناطة، قرطبة..)، أما عن أكثر البلدان التأريخية حضوراً فهى (العراق، الشام، مصر، فارس، سجستان، الهند، السند، الأندلس..).

ومن أمثلة الأخبار التى اتخذت من المدن التاريخية مسرحاً للأحداث الضاربة فى عهود الماضى، هذا الخبر الذى يقول: "**روى لما هدم الوليد كنيسة دمشق، كتب إليه ملك الروم: أنت هدمت الكنيسة التى رأى أبوك تركها. فإن كان صواباً فقد أخطأ أبوك، وإن كان خطأ، فما عذرك؟..**"(٦٩٥)، وما رواه "ابن الكلبىّ" فى هذا الخبر: "**قال: لما فتح عمرو بن**

العاص قيسارية سار حتى نزل على موضع، فبعث إليه علجه أن ابعث إلى رجلاً من أصحابك أكلمه، ففكر عمرو، وقال: ما لهذا غيرى.."([٦٩٦])، وقول الرَّاوى: "**قعد معاوية بالكوفة يبايع الناس على البراءة من على بن أبى طالب رضى الله عنه، فقال له رجل: يا أمير المؤمنين نطيع أحياءكم، ولا نبرأ من موتاكم، فالتفت معاوية إلى المغيرة، وقال: هذا رجل فاستوص به خيراً**"([٦٩٧]).

فكل مثال من الأمثلة السابقة جرت أحداثه بمدينة تاريخية، ففى المثال الأول يستهل السارد الخبر باستحضار حادثة هدم الوليد لكنيسة دمشق التاريخية، وفى المثال الثانى يتعمد السارد افتتاح خبره بذكر مكان تاريخىّ (قيسارية) دارت به حادثة وثَّقها التاريخ وعلقت بأذهان الشخصيات، أما فى المثال الثالث فيذكر فيه السارد (الكوفة) وما دار فيها بين "معاوية" وأهلها بشأن مبايعته على البراءة من "علىّ بن أبى طالب"، وقد عضَّد السارد واقعية هذه الأمثال من خلال تصريحه بأسماء شخصيات تاريخية (الوليد، عمرو بن العاص، معاوية، علىّ بن أبى طالب)، مما يمنح المتلقى شعوراً مؤكداً بواقعية المكان وصدق أحداثه وشخصياته.

– الخَاتِمَة وَنَتَائِج البَحْث:

سعى البحث إلى استنباط تشكُّلات الخبر الأدبىّ من حيث أبنيته الدَّاخلية البسيطة والمركَّبة، وتحديد أنماطه الواقعية والغَريبة والعَجيبة وخصائص كل نمط، وتحليل مكونات الخطاب السردىّ للخبر من راوٍ ومروىّ ومَرْوِىّ له، واستجلاء عناصره من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، واستكشاف حركاته السردية وتقنياتها المؤثرة فى تشكيل بنيته الإبداعية، وقد اتخذ البحث من كِتاب "حدائق الأزاهر" لابن عَاصِم نموذجاً للمعاينة والتطبيق، وأبانت المقدمة عن دواعى إيثار هذا الموضوع بالبحث، ومبرِّرَات اختيار هذه المدوَّنة السَّرْدِية، وحسب الباحث هنا أن يشير إلى أهم ما خرج به البحث من نتائج:

– انماز كِتاب "حدائق الأزاهر" لابن عَاصِم بطابع سردىّ لا يقل أهمية فنية وجمالية عمّا سبقه من مدونات سردية، إذ جاءت غالبية أخباره تتمتع ببنية سردية متطوِّرة تحقَّقت فيها فنِّيات السرد وتقنياته.

– تجلَّى دور "ابن عَاصِم" فى حُسن اختياره لعيون الأخبار المشرقية والأندلسية، وعنايته بتهذيبها وتصنيفها وتبويبها وفقاً لرؤيته، فضلاً عن إبداعه الباطنىّ فى تقديم مادتها بإعادة صياغتها أحياناً.

– تنوَّعت بنيات الخبر الأدبىّ فى كِتاب الحدائق تبعاً لمستويى البساطة والتَّركِيب، وأبان البحث عن نوعين من الخبر البسيط هما: (الخبر الفعلىّ البسيط)، و(الخبر الناقل)، وأظهر البحث أربع بنيات ارتكز عليها النوع الأول، هى: (بنية الطلب، وبنية المخالفة، وبينة التَّحويل، وبنية اللغز)، و(الخبر الناقل)، أما النوع الثانى فيندرج فيه بنيتان عرض لهما البحث هما: بنية القول، وبينة الاستخبار والإخبار (السؤال والجواب).

أما الخبر المركَّب فحدَّد البحث بنيات تأليفه فى صورتين: تقوم أولاهما على جمع لبنى بسيطة يمكن تحليلها وتفكيكها، وبرزت فى حالتين، الأولى: تنشأ من تكرار لبنية بسيطة واحدة، أما الثانية: فتنشأ من جمع بين بنيتين بسيطتين مختلفتين أو أكثر، أما الصورة الثانية لتركيب الخبر فتنهض على بنى معقدة يصعب إرجاعها إلى جملة من البنى البسيطة، ومثَّل هذه الصورة بنيتان تعرَّض لهما البحث بالتحليل، الأولى: (بنية التَّضمين) حيث يكون الخبر الرئيس إطاراً لخبر آخر أو أكثر، وقد لاحظ البحث أن الخبر المضمَّن هو المتسلط –عادة– على الخبر الإطار ويُملى عليه نهايته، والثانية: (البنية التَّراكمِيَّة) وهى بنية ممتدة تتأسس على الشخصيات لا الأحداث، وقد كشف البحث عن حضورها فى أخبار الحدائق، خاصة فى باب "النوادر المستغربة"، وتمثَّلها شخصيات مثل: "أشعب"، و"الشلوبينىّ"، و"جحا".

– لاحظ البحث أن الغلبة كانت للأخبار ذات البنى البسيطة؛ لأنها أسبق فى الوجود من الأخبار المركَّبة من ناحية، ولقربها من طور الشفاهية الذى امتد إلى القرن الثالث الهجرىّ من ناحية أخرى، وقد جمع "ابن عَاصِم" أخباره عن مصادر أغلبها ينحصر فى القرنين الثانى والثالث الهجريين.

– كشف البحث عن تعدَّد أنماط أخبار الحدائق وتفرّعها إلى أخبار: (واقعية، وشبه واقعية، وغريبة، وعجيبة)، ولاحظ البحث شيوع الأخبار الواقعية (الأليفة/ المألوفة)، واستنتج أنها لم تكن واقعية محضة، وأن "ابن عَاصِم" لم يكن مهموماً فى انتقائها بنقل تفاصيل الواقع أو التأريخ لشخصياته إلا ما جاء عرضاً بغرض إفادة المتلقى بحادثة ما من حياة شخصية مرجعية، الأمر الذى أثبت أن عمله كان ينحى منحى أدبياً يهدف إلى الإمتاع والتأثير فى المقام الأول، كما أظهر البحث عدم حرص "ابن عَاصِم" على انتقاء أخبار واقعية مخالفاً بذلك الشروط التى وضعها بعض المؤلفين القدامى من أمثال "الجاحظ"، بل جاءت حديقته السادسة بعنوان: "فى الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة"، وقد أبان البحث عن أسباب تضمين "ابن عَاصِم" لهذا النمط من الأخبار اللاواقعية، مثل رغبته فى رواج كِتابه، ومسايرته لذوق أهل عصره وإقبالهم على كل ما يحقِّق لهم المتعة والإثارة والتشويق،

– قارن البحث بين الأخبار الواقعية والأخبار شبه الواقعية مع التمثيل بعينات وتحليلها، كما عرَّف بالأخبار الغريبة، ولاحظ أن صفات الغرابة تكثر فى أخبار الحمقى، والمغفَّلين، والثُّقلاء، والأَعْرَاب..؛ لتجلِّى مظاهر الغرابة فى أفعالهم الخارجة عن المألوف، وشخصياتهم المتناقضة فى هيئاتها وصفاتها، ولغتهم غير المفهومة أحياناً، وقدَّم البحث عدداً من النماذج الدَّالة من أخبار الحدائق.

– عرض البحث للأخبار القائمة على العجائبية بما تحمله من أفعال خارقة لقوانين الطبيعة، مثل الأخبار التى تنتمى شخصياتها إلى عوالم غيبية نحو الجِنّ والملائكة..، وأخبار الأولياء من ذوى المعجزات والكرامات، وما رُوى من أخبار أبطالها حيوانات وطيور، يتحدَّثون ويفعلون ما يفوق التجربة اليومية، كما دلَّل البحث بالشواهد والتحليل على فكرة أن معيار العجائبى ليس مطلقاً، وأنه محكوم باختلاف ثقافات المتلقِّين.

– كشف البحث عن أنماط الرَّاوى فى أخبار الحدائق وزوايا رؤيته وأساليبه السردية، فبعد استقراء دقيق لنصوص الأخبار وتحليلها، تجلَّى حضور رؤيتين للراوى، الأولى: الرؤية من الخلف، وهيمن فيها الرَّاوى العليم على عالمه السردىّ، والثانية: الرؤية مع، وبرز فيها الرَّاوى الأنا بشكليه: المشارك، والشاهد، ولاحظ البحث غياب الرؤية من الخارج عن أخبار

الحدائق؛ نظراً لأنها لا تخدم وظائف راوى الخبر من حكى وإخبار وشرح وتفسير، ووصف لملامح الشخصيات الداخلية والخارجية، فضلاً عن علم الرَّاوى المسبق بالأحداث مما يعنى أن معرفته بها تفوق الشخصية (الرؤية من الخلف) أو تطابقها (الرؤية مع).

– أوضح البحث بالشواهد جملة من الوظائف الواقعة على عاتق الرَّاوى، منها: وظيفة الحكى والإخبار، والوظيفة التعليقية، والوظيفة التعليقية، والوظيفة التوثيقية، ووظيفة التقويم، ووظيفة التحفيز الواقعىّ، والوظيفة الأيديولوجية، ووظيفة التغريب، وهى وظائف كشفت عن دور الرَّاوى فى النَّص ومحاولته التأثير فى المتلقى وجذب انتباهه.

– أظهر البحث المَرْوِىّ له بنمطيه: الممسرح (الظاهرىّ)، وغير الممسرح (الخفىّ)، ورصد البحث جملة تشكُّلات تحقِّق تمسرح المروىّ له ومشاركته فى النَّص، منها: مخاطبة الرَّاوى له بضمير المخاطب بعد تصريحه بهويته، وتبادل المواقع بين الرَّاوى والمروىّ له، وتمسرح المروىّ له عبر قراءة المكاتبات، كما رصد البحث جملة تشكُّلات تدل على عدم تمسرح المروىّ له واختفاء ملامحه وغياب حضوره فى النَّص، منها: خطاب الرَّاوى له بضمائر تدل عليه وكأنه يتلقى سرده بشكل مباشر بالرغم من عدم مشاركته فى النَّص، أو إعلان هويته، ومنها أيضاً لجوء الرَّاوى إلى التعليقات المُفَسِّرة التى تعدُّ ضرباً من الاهتمام بالمَرْوِىّ له غير الممسرح.

– تناول البحث عناصر الخبر السردىّ من (حدث، وشخصية، وزمان، ومكان)، فعرض للأنساق البنائية للحدث، وتوقف بالمعاينة والتحليل عند النسق التقليدىّ التتابعىّ، وتماثله لمبدأ السببية، وتناول الأنساق غير التقليدية التى شكَّلت حضوراً لافتاً فى أخبار الحدائق، وتوزَّعت بين ثلاثة أنساق هى: النسق المتداخل، والنسق الدائرى، ونسق التَّضمين، وقد لاحظ البحث أن النسق التتابعىّ هو الأكثر شيوعاً فى أخبار الحدائق باعتباره أقدم الأنساق وأكثرها استعمالاً بين الرُّواة.

أما الشخصية فأبان البحث عن تفاعلها مع العناصر السردية الأخرى، فضلاً عن دورها فى بث الحوار واستقباله، ووصف المناظر إذا أُتيح لها ذلك، وتضريم الصراع، كما كشف البحث عن قنوات تقديم الشخصية، وأساليب رسمها، وحدَّدها فى ثلاث قنوات، الأولى: تقديم الشخصية عبر الرَّاوى العليم، ورصد البحث لها وجهان: الأول: تقديم المعلومات والأوصاف صراحة فى قالب جاهز، والوجه الثانى: التقديم الضمنىّ عبر الأحداث والحوار، أما القناة الثانية فهى: تقديم الشخصية لنفسها، والثالثة: تقديم الشخصية عبر شخصية أخرى.

وأثبت البحث ما تزخر به أخبار الحدائق من شخصيات مختلفة المراتب والطباع والصفات والملامح، ومتعدِّدة الأجناس والمذاهب والطوائف، واستطاع أن يحدِّد بالشواهد تصنيفات الشخصية الخبرية من حيث الوظيفة، وتفرّعها إلى رئيسة وثانوية، وتصنيفها من حيث الوجود إلى شخصية مرجعية، وشبه مرجعية، وتخييلية (مُخترعة)، وعجائبية.

وبرز عنصر الزمان أساسياً فى أخبار الحدائق بمستوياته الثلاثة: (المفارقة الزَّمنية، والمدَّة، والتَّواتر)، فتجلَّت (المفارقة الزَّمنية) فى تقنيتين تنتهكان تعاقبية الأحداث هما: الاسترجاع بنوعيه الداخلىّ والخارجىّ، والاستباق، وقد لاحظ البحث تفاوتاً فى حضور التقنيتين، إذ كان الاسترجاع أكثر هيمنة وحضوراً من الاستباق؛ لأنه من الوجهة العقلية كيف للراوى أن ينقل أحداثاً لم تحدث بعد، وكيف لزمن الحكاية أن يكون سابقاً على زمن السرد، ولذلك ظلَّ الفعل فى نماذج الاستباق التى أثبتها البحث معلَّقاً وغير محقَّق.

أما (المدَّة) بتقنياتها أو حركاتها السردية الأربع فبرزت بشكل فعّال فى أخبار الحدائق، واستطاع البحث أن يستخرج من نصوص الأخبار الشواهد الدَّالة على هذه التقنيات التى تعبّر اثنتان منها عن تسريع السرد، وهما: (الخلاصة)، و(الحذف) الذى برز بنوعية المحدَّد، وغير المحدَّد، بينما تعبّر الأخريان عن إبطاء السرد، وهما: (المشهد) الذى جاء فى صيغة حوار خارجى (مباشر) أو داخلى (مونولوج، ومناجاة)، و(الوقفة الوصفية)، وقد لاحظ البحث أن عملية تسريع السرد قد شكَّلت بتقنيتيها حضوراً بارزاً فى أخبار الحدائق يفوق حضور عملية الإبطاء بتقنيتيها؛ وذلك لميل الأخبار إلى الإيجاز انسجاماً مع العقلية العربية.

أما المكان فنظر إليه البحث باعتباره عنصراً فاعلاً فى أحداث السرد وتشكيل عناصره، وتوقف عند ارتباطه الوثيق بالشخصية، إذ أكَّدت شواهد البحث تلازمهما، وأن المكان جزء لا يتجزأ من الشخصية، بل يتدخل فى تشكيل أحاسيسها وانفعالاتها وطباعها، كما كشف البحث عن تنوّع ملحوظ فى أنماط الأماكن الواردة فى أخبار الحدائق، فمنها: أماكن مغلقة مثل (البيت، المسجد، السجن..)، ومنها الاختيارى الذى يُشعِر بالأمان والألفة مثل (البيت)، ومنها الإجبارى الذى يعكس مشاعر الخوف والرَّهبة مثل (السجن)، ومن أنماط الأماكن أيضاً الأماكن المفتوحة مثل (المدينة، الصحراء، البادية..)، والأماكن التأريخية ذات المرجعية الواقعية من المدن والبلدان.

كانت هذه –فيما أظن– أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج

والله ولى التوفيق

الهوامش:

(١) د. سعيد يقطين: السرد العربى، مفاهيم وتجليات، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٦٥.
(٢) ابن عاصم الغرناطى: حدائق الأزاهر فى مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر، تحقيق/ أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٢٦٠.
(٣) ينظر السابق نفسه، ص٢٤٢.
(٤) ينظر السابق نفسه، والصفحة نفسها.
(٥) ينظر السابق نفسه، ص٢٤٧.
(٦) ينظر السابق نفسه، ص٦٤، ص٢٠٦.
(٧) ينظر السابق نفسه، ص١٣٧.
(٨) ينظر د. محمد القاضى: الخبر فى الأدب العربى، دراسة فى السردية العربية، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص٦٩٢.
(٩) حدائق الأزاهر، ص٣٥.
(١٠) ينظر حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص١٨.
(١١) د. محمد القاضى: الخبر فى الأدب العربى، دراسة فى السردية العربية (مرجع سابق)، ص١٨٨.
(١٢) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٦٣.
(١٣) السابق نفسه، والصفحة نفسها.
(١٤) ينظر ابن عَاصِم الغرناطى (ت٨٢٩هـ): جنة الرضا فى التسليم لما قدّر الله وقضى، تحقيق د. صلاح جرّار، دار البشير للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، (د.ط)، ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م، (مقدمة التحقيق) ١١/١.
(١٥) حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٥١.
(١٦) من أمثلة أخباره التربوية الوعظية خبر ملك الفرس ووزيره المجرِّب، فهو من الأخبار التى تحمل رسالة تربوية مفادها أن الفروع ترجع إلى أصولها. ينظر السابق نفسه، ص٣٠٦.
(١٧) السابق نفسه، (المقدمة) ص١٨، ١٩.
(١٨) ينظر فى ترجمته:
- إسماعيل باشا البغدادىّ (ت١٣٣٩هـ): هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، طبعة وكالة المعارف، إستانبول، ١٩٥٥، مج١٨٥/٢ (وفيه أبو عبد الله).
- أحمد بَابا التنبكتى (ت١٠٣٦هـ): نَيْل الابتهاج بتطريز الدِّيباج، عناية وتقديم د. عبد الحميد عبد الله الهرَّامة، دار الكاتب، طرابلس- ليبيا، ط٢، سنة ٢٠٠٠م، ص٤٩١- ٤٩٣.
- ابن عَاصِم الغرناطى (ت٨٢٩هـ): جنة الرضا فى التسليم لما قدّر الله وقضى (مصدر سابق)، (مقدمة التحقيق) ٤٠/١.
- ابن عاصم الغرناطى: حدائق الأزاهر، (مقدمة التحقيق) ص٣٥ وما بعدها.
- خير الدين الزركلى: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، أيَّار/ مايو ٢٠٠٢م، ٧/ ٤٥.
- رمزى رامز حسّون: أحلى الحكايات من كتاب حدائق الأزاهر لابن عاصم الأندلسى (اختيارات)، دار ابن حزم، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص٧. ووردت إشارات تخص حياته فى ثنايا تراجم ولده القاضى (أبو يحيى)، ينظر فى ذلك:
- المقّرى التلمسانىّ: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، مج٦/ ١٤٨.
(١٩) ينظر أحمد بابا التنبكتى: نَيْل الابتهاج بتطريز الدّيباج (مصدر سابق)، ص٤٩١.

(٢٠) ينظر إسماعيل باشا: هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين (مصدر سابق)، ٢/ ١٨٥.
(٢١) ينظر نَيْل الابتهاج، ص٤٩٢، ٤٩٣، والزركلى: الأعلام (مرجع سابق)، ٧/ ٤٥، رمزى رامز حسّون: أحلى الحكايات من كتاب حدائق الأزاهر لابن عاصم الأندلسى (اختيارات)، (المقدمة) ص٧، وجنة الرضا فى التسليم لما قدّر الله وقضى، (المقدمة) ١/ ٤٠، وحدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٣٥، وهدية العارفين، ٢/ ١٨٥ (ولم يذكر سنة ولادته).
(٢٢) ينظر نَيْل الابتهاج، ص٤٩١.
(٢٣) ينظر ترجمة ولده فى: نَيْل الابتهاج، ص٤٨٣، ٤٨٤، والمقرى التلمسانى: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (مصدر سابق)، مج٦/ ١٤٨، والمقّرى التلمسانىّ: أزهار الرياض فى أخبار عياض، تحقيق/ مصطفى السقا وآخرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م، جـ١/ ١٤٥. وتلقيب ولده بـ"ابن الخطيب" كان "من جهة البلاغة والبراعة والسياسة". نفح الطيب، ١/ ١٦٢، وقد عُنى بجمع شعره ودراسته الباحثان: د. محمد عويد الساير، ود.محمد عبيد السبهانىّ، فى بحثهما المعنون: "أدب ابن عاصم الغرناطىّ (ت٨٥٧هـ)"، المنشور بمجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد الثالث، ٢٠١٠م، ص١٤١- ١٩١.
(٢٤) ينظر جنة الرضا، (المقدمة) ١/ ٤١.
(٢٥) ينظر حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٣٥.
(٢٦) ينظر السابق نفسه، والصفحة نفسها، وجنة الرضا، (المقدمة) ١/ ٤١، ونَيْل الابتهاج، ص٤٩١، ٤٩٢.
(٢٧) ينظر نَيْل الابتهاج، ص٤٩٢.
(٢٨) ينظر حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٣٧.
(٢٩) ينظر نَيْل الابتهاج، ص٤٩٢.
(٣٠) ينظر السابق نفسه، ص٤٩٢، ٤٩٣، وجنة الرضا، (المقدمة) ١/ ٤١، ٤٢.
(٣١) ينظر حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٣٥.
(٣٢) ينظر السابق نفسه، والصفحة نفسها، وأحلى الحكايات، (المقدمة) ص٧.
(٣٣) ينظر جنة الرضا، (المقدمة) ١/ ٤١.
(٣٤) من أراجيزه وقصائده: أرجوزة "تحفة الحكام فى نُكت العقود والأحكام" فى الفقه المالكىّ، وقد شرحها جماعة من العلماء أبرزهم ولده أبو يحيى، وأرجوزة "مَهْيَع الوصول فى علم الأصول"، والرجز الصغير المسمَّى "مرتقى الأصول فى الوصول"، ورجز "نَيْل المنى فى اختصار الموافقات"، ورجز "الموجز" فى النحو، حاذى به رجز "ابن مالك"، وعدّة قصائد مثل "إيضاح المعانى فى قراءة الدَّانى" وتسمى أيضاً "إيضاح المعانى فى القراءات الثمانى"، وقصيدة "الأمل المرهوب فى قراءة يعقوب". ينظر هدية العارفين، ٢/١٨٥، ونَيْل الابتهاج، ص٤٩٢، ٤٩٣، وحدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٣٥، وجنة الرضا، (المقدمة) ١/ ٤٣، والأعلام، ٧/ ٤٥.
(٣٥) ينظر هدية العارفين، ٢/١٨٥، ونَيْل الابتهاج، ص٤٩٢، ٤٩٣، وحدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٣٥، وجنة الرضا، (المقدمة) ١/ ٤٣، والأعلام، ٧/ ٤٥.
(٣٦) تقى الدين المقريزى: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، تحقيق د. محمد زينهم، ومديحة الشرقاوى، مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م، جـ١/٨. وللاستزادة عن الرؤوس الثمانية. ينظر صدِّيق بن حسن القنّوجى (ت١٣٠٧هـ): أبجد العلوم، (جـ١ الوشى المرقوم فى بيان أحوال العلوم)، تحقيق وفهرسة/ عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٧٨م، ص٨٥- ٩٠.
(٣٧) ينظر حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٥٠، ٥١.
(٣٨) ينظر السابق نفسه، (المقدمة) ص٢٥.
(٣٩) السابق نفسه، (المقدمة) ص٢٦.
(٤٠) ينظر السابق نفسه، (المقدمة) ص٥١.

(٤١) ابن عبد ربه الأندلسى (ت٣٢٨هـ): العقد الفريد، تحقيق د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، جـ٤/١.
(٤٢) د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص٩.
(٤٣) السابق نفسه، ص٩.
(٤٤) "يعدّ علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانيّة كما تبلورت فى دراسات كلودليفى- ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل فى أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم: البلغارى تزفيتان تودوروف". د.ميجان الرويلى، د. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٠م، ص١٧٤.
(٤٥) ينظر ابن منظور: لسان العرب، حققه/ عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م، مادة (خبر)، مج٢/ ١٠٩٠، ومحمد مُرتضى الحسينى الزبيدى: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق/ عبد الكريم العزباوى، مراجعة/ عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م، مادة (خبر)، جـ١١/ ١٢٥.
(٤٦) الخليل بن أحمد الفراهيدى: العين، تحقيق/ مهدى المخزومى، د. إبراهيم السامرائى، طبعة وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٥م، مج١/ ٢٣٣، ولسان العرب، مادة (خبر)، مج٢/ ١٠٩٠.
(٤٧) ينظر تاج العروس، مادة (خبر)، جـ١١/ ١٢٥.
(٤٨) لسان العرب، مادة (خبر)، مج٢/ ١٠٩٠.
(٤٩) ينظر السابق نفسه، مادة (أثر)، مج٢٥/١.
(٥٠) ابن وَهب الكاتب: البرهان فى وجوه البيان، تحقيق د.حفنى محمد شرف، مكتبة الشباب، ومطبعة الرسالة، مصر، ١٩٦٩م، ص١١٣.
(٥١) تاج العروس، مادة (خبر)، ١١/ ١٢٥.
(٥٢) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، مادة (خبر)، ص٢١٥.
(٥٣) ينظر عبد الكريم بن محمد السَّمْعَانىّ: الأنساب، تحقيق الشيخ/ عبد الرحمن بن يحيى المعلمى اليمانى، طبعة مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ٩٤/١.
(٥٤) الأدبية اصطلاحاً: "هى مجموع الخصائص التى إنْ توفّرت فى نصّ ما انتمى إلى حظيرة الأدب. نعنى الخصائص الجمالية والفنية والمضمونية التى تحقق مقصدَ الإمتاع لدى المتقبّل والتى تعكس نزعة الخلقِ والإنشاء عند صاحب النّص". فوزية الشطىّ: أدبية الخبر التاريخى عند أبى بكر الصّولى فى الجزء ٢ من "كتاب الأوراق": أخبار الراضى بالله والمتقى لله، بحث منشور بمجلة التراث العربى، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العددان ١٣٤، ١٣٥، صيف/ خريف، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٤٣.
(٥٥) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٨٨، ٨٩.
(٥٦) رصد د.محمد القاضى فى بعض مؤلفات "الجاحظ" ما يدلّ على استعماله لكلمة "الخبر" باعتبارها جنساً أدبياً مثله كمثل الشعر والخطب والأمثال والرسائل. ينظر السابق نفسه، ص٨٥- ٩٠.
(٥٧) حدائق الأزاهر، ص٥٠، ٥١.
(٥٨) ينظر د. شكرى عياد: فن الخبر فى تراثنا القصصى، بحث منشور بمجلة فصول، مصر، المجلد الثانى، العدد الرابع، ١٩٨٢م، ص١٤.
(٥٩) ينظر د. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص١٥٣.
(٦٠) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٥٩١، ٥٩٢.
(٦١) ينظر د. محمد مشبال: البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج فى أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدى، تطوان- المغرب، ٢٠١٠م، ص٩.

(٦٢) ينظر أحمد قاسم حميد: سردية الخبر العجائبى- دراسة فى كتاب أخبار الزمان للمسعودى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، ص١٣.
(٦٣) ينظر الخبر فى الأدب العربى،ص٦٩١.
(٦٤) ينظر رائد حامد خضير: بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى إلى القرن العاشر الهجرى، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القادسية، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٦م، ص٩.
(٦٥) د. عبد الله أبو هيف: مصطلحات تراثية للقصة العربية، بحث منشور بمجلة التراث العربى، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، المجلد ١٢، العدد ٤٨ ، محرم ١٤١٣هـ/ يوليو ١٩٩٢م، ص١١٢.
(٦٦) د. شكرى عياد: فن الخبر فى تراثنا القصصى (مرجع سابق)، ص١٦.
(٦٧) د. شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر، دراسة فى تأصيل فن أدبى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٢٧.
(٦٨) ينظر د. محمد القاضى وآخرون: معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص١٧١، ١٧٢.
(٦٩) ينظر إبراهيم صحراوى: السرد العربى القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م، ص٥٢.
(٧٠) الخبر فى الأدب العربى، ص٣٧٦.
(٧١) ينظر السابق نفسه، ص٦٩٦.
(٧٢) ينظر السابق نفسه، ص٢٠٤.
(٧٣) ينظر د/ محمد القاضى وآخرون: معجم السرديات (مرجع سابق)، ص١٧٠، ١٧١.
(٧٤) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٦٨٨.
(٧٥) ينظر السابق نفسه، ص٦٩٠، ٦٩١.
(٧٦) ينظر سعيد جبار: الخبر فى السرد العربى، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدر البيضاء- المغرب، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، ص٢٠٠، ٢٠١.
(٧٧) السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، ص١٦.
(٧٨) د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعمارى وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ودار الفارس للنشر- عمّان، ط١، ٢٠١٣م، ص٨٠.
(٧٩) ينظر معجم السرديات، ص١٧١، ١٧٢.
(٨٠) ينظر د. ركان الصفدى: الفن القصصى فى النثر العربى حتى مطلع القرن الخامس الهجرى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠١١م، ص٥١.
(٨١) ينظر تيشكو عثمان عارف: الخبر فى آثار ابن الجوزى، دراسة سردية، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية العلوم الإنسانية، جامعة السليمانية، العراق، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، ص١٢، ١٣.
(٨٢) جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة/ بنعيسى بوحمالة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد (٨-٩)، ١٩٨٨م، ص٧١.
(٨٣) ينظر ولاء فخرى قدورى الدليمى: البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالى، العراق، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٩.
(٨٤) ينظر د. حَميد لحمدانى: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٢١.
(٨٥) ولاء فخرى قدورى الدليمى: البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ) (مرجع سابق)، ص١٢.
(٨٦) ينظر د.ميجان الرويلى، د. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى (مرجع سابق)، ص١٧٤.
(٨٧) الخبر فى الأدب العربى، ص٣٥٤.

(٨٨) ينظر حديث د.محمد القاضى عن علامات ضبط بدايات البنية السردية ونهايتها. المرجع السابق نفسه، ص٣٥٤، ٣٥٥.
(٨٩) ينظر حدائق الأزاهر، ص٦٨.
(٩٠) ينظر السابق نفسه، ص٣٥٩.
(٩١) ينظر . سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربى (مرجع سابق)، ص١٩٥، ١٩٦.
(٩٢) ينظر حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٢٦.
(٩٣) ينظر د. حَميد لحمدانى: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى (مرجع سابق)، ص٢٠.
(٩٤) ينظر السابق نفسه، ص٢١، ٢٢، وتوماشفسكى وآخرون: نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الرباط، ومؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص١٨٢، ١٨٤.
(٩٥) رلى يوسف عصفور، وهناء عمر خليل: التشكيل السردى للخبر الأدبى فى التراث العربى، أمثلة من كتاب الأغانى والعقد الفريد، بحث منشور بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، المجلد ٢٨، العدد ١٠٩، ٢٠١٠م، ص١٠٥.
(٩٦) ينظر فلاديمير بروب: مُورفولوجيًّا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم/ أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، النادى الأدبى الثقافى، جدّة، ط١، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص٣٠، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٢٣، ٢٤.
(٩٧) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦٩، ٣٧٠.
(٩٨) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٢٩، ود. محمد عزَّام: تحليل الخطاب الأدبى فى ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٢٧.
(٩٩) ينظر رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، الأعمال الكاملة، ترجمة د. منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط١، ١٩٩٣م، ص٤٠، ٤١، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٢٩.
(١٠٠) ينظر رلى يوسف عصفور، وهناء عمر خليل: التشكيل السردى للخبر الأدبى فى التراث العربى (مرجع سابق)، ص١٠٥، ود.محمد عزَّام: تحليل الخطاب الأدبى فى ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة فى نقد النقد (مرجع سابق)، ص٣٢٨.
(١٠١) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٥٨.
(١٠٢) ينظر السابق نفسه، ص٣٦٨. وتمثل هذه البنيات الأربع الخطط الأولية –البدائية- التى تسير عليها النصوص السردية (الأخبار)، وهى البنى التى كان قد حلّلها "أندرى يولس A.Jolles " إلى أمثال سردية بسيطة فى كتابه "أشكال بسيطة Formes Simples". ينظر المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(١٠٣) ينظر رشيدة عابد: الأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، دراسة تصنيفية، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمرى تيزى وزو، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٨٢.
(١٠٤) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٠، وسعيد جبار: الخبر فى السرد العربى، الثوابت والمتغيرات (مرجع سابق)، ص١٥٤، ١٥٥.
(١٠٥) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٥٨.
(١٠٦) حدائق الأزاهر، ص٣٤٩.
(١٠٧) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٥٩.
(١٠٨) حدائق الأزاهر، ص٣٠٩.
(١٠٩) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦٠، ٣٦١.
(١١٠) حدائق الأزاهر، ص٦٧.
(١١١) السابق نفسه، ص٣١٤، ٣١٥.

(١١٢) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦١.
(١١٣) حدائق الأزاهر، ص٢٠٢، ٢٠٣.
(١١٤) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٥٥- ٣٥٧.
(١١٥) ينظر رشيدة عابد: الأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة (مرجع سابق)، ص٨٥.
(١١٦) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٥٥- ٣٥٨.
(١١٧) حدائق الأزاهر، ص265.
(١١٨) السابق نفسه، ص266.
(١١٩) السابق نفسه، ص٧٦.
(١٢٠) السابق نفسه، ص٢١٥.
(١٢١) السابق نفسه، ص٦٥. وينظر أيضاً خبر "المتوكل" و"أبى العيناء". المصدر نفسه، ص٦٦.
(١٢٢) المرقعة: الثوبُ المُرَقَّع. لسان العرب، مادة (رقع)، مج٣/ ١٧٠٤.
(١٢٣) حدائق الأزاهر، ص٦٧.
(١٢٤) السابق نفسه، ص٨٥.
(١٢٥) ينظر د. سعيد يقطين: قال الراوى، البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٥، ٢٦.
(١٢٦) الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦٢.
(١٢٧) السابق نفسه، والصفحة نفسها.
(١٢٨) حدائق الأزاهر، ص٣٠٤، ٣٠٥. وينظر أيضاً خبر "أبى دلامة" و"المهدى". المصدر نفسه، ص٣١٢.
(١٢٩) الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦٢.
(١٣٠) حدائق الأزاهر، ص٢٥٢، ٢٥٣.
(١٣١) فوزية الشطىّ: أدبية الخبر التاريخى عند أبى بكر الصّولى فى الجزء ٢ من "كتاب الأوراق" (مرجع سابق)، ص٤٩.
(١٣٢) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦٣- ٣٦٥.
(١٣٣) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى- عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط٣، ٢٠١٢م، ص٣، ١٤، ٣١.
(١٣٤) ينظر السابق نفسه، ص٣.
(١٣٥) الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦٥.
(١٣٦) حدائق الأزاهر، ص٣٠١.
(١٣٧) ينظر د. أسماء صابر جاسم: بنية السرد فى كتاب التذكرة الحمدونية لابن حمدون (ت ٥٦٢هـ)، دراسة تركيبية خطابية، بحث منشور بمجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد ٢٦، نيسان ٢٠١٦م، ص٥٧٨، ٥٧٩.
(١٣٨) ينظر الكلام والخبر، ص١٩٦.
(١٣٩) ينظر د. أسماء صابر جاسم: بنية السرد فى كتاب التذكرة الحمدونية (مرجع سابق)، هامش١/ ص٥٧٩.
(١٤٠) حدائق الأزاهر، ص١٩٨.
(١٤١) الخبر فى الأدب العربى، ص٣٦٤، وأدبية الخبر التاريخى عند أبى بكر الصّولى فى الجزء ٢ من "كتاب الأوراق"، ص٥٠.
(١٤٢) مثل الأخبار التى أوردها "ابن سلام الجمحىّ" (ت٢٣٢هـ) فى كتابه (طبقات فحول الشعراء)، والأخبار التى سجَّلها "الجاحظ" (ت٢٥٥هـ) فى كتابيه (البخلاء) و(البيان والتبيين).

(١٤٣) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٦٠١، ٦٠٢، والأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١٠٥.
(١٤٤) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٦٠٦.
(١٤٥) السابق نفسه، ص٥٩٣.
(١٤٦) ينظر السابق نفسه، ص٦٠٧. وكذلك صنّف "ابن وهب" (ت ٣٣٥هـ) الخبر إلى ثلاثة أنماط بناء على معيارية الصدق والكذب، هى: خبر صادق يرتبط بمجالس الخاصة، وخبر كاذب ينتشر فى مجالس العامة؛ لغياب سلطان العقل، وخبر مختلط أو مشابه للواقع، وتلجأ إليه الخاصة للضرورة، وهو درجة تتوسط صدق الخاصة وكذب العامة. ينظر ابن وَهب الكاتب: البرهان فى وجوه البيان (مصدر سابق)، ص٢١٧، ٢١٨، والأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١٠٥، ١٠٦.
(١٤٧) ينظر الكلام والخبر، ص١٩٩، ٢٠٠.
(١٤٨) ينظر د. فادية مروان أحمد الونسة: الاستهلال السردى فى كتاب أخبار النساء لابن قيم الجوزية، بحث منشور بمجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ١٨، العدد ٥، تموز ٢٠١١م، ص١٢٣.
(١٤٩) ينظر الكلام والخبر، ص١٩٩، وصفية حمادو: إستراتيجية الخطاب فى أخبار الثقلاء، مقاربة تداوليّة، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة مولود معمرى تيزى وزو، الجزائر، ٢٠١٥م، ص٢٥، والأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١١٣.
(١٥٠) ينظر حدائق الأزاهر، ص٦٠، ١٠٤، ٢٧٠.
(١٥١) ينظر السابق نفسه، ص٨٥، ١٠٦.
(١٥٢) ينظر السابق نفسه، ص١١٩، ١٢٨، ٢٠٤، ٢١٦، ٢٢٤، ٣٠٧، ٣١٣، ٣٢٦، ٣٣٣، ٣٣٨، ٣٤٥، ٣٥٤.
(١٥٣) السابق نفسه، ص٨٤.
(١٥٤) ينظر الخبر فى كتابى: ابن عبد ربه: العقد الفريد (مصدر سابق)، ٦/ ١٧٩، وعبد الكريم النهشلى القيروانىّ (ت٤٠٥هـ): الممتع فى صنعة الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٠م، ص٤٤، ٤٥.
(١٥٥) الأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١١٧.
(١٥٦) حدائق الأزاهر، ص٢١٢.
(١٥٧) ينظر الأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١١٨، وصفية حمادو: إستراتيجية الخطاب فى أخبار الثقلاء، مقاربة تداوليّة (مرجع سابق)، ص٢٥.
(١٥٨) ينظر إبراهيم صحراوى: السرد العربى القديم، الأنواع والوظائف والبنيات (مرجع سابق)، ص٤٩.
(١٥٩) ينظر علىّ جبر عبّود: فن الخبر فى كتب أخبار الشعراء، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة القادسية، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م، ص٧٥.
(١٦٠) ينظر السابق نفسه، ص٧٦.
(١٦١) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٦٢٢.
(١٦٢) ينظر معجم السرديات، ص٣٠٠، وإستراتيجية الخطاب فى أخبار الثقلاء، ص٢٦.
(١٦٣) الخبر فى السرد العربى، الثوابت والمتغيرات، ص٢٠١.
(١٦٤) ينظر الكلام والخبر، ص١٩٩.
(١٦٥) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٦٣٤.
(١٦٦) حدائق الأزاهر، ص٢٤٢.
(١٦٧) السابق نفسه، ص٢٤٣.
(١٦٨) عقد المُبَرّد باباً فى كتابه "الكامل" سمَّاه "من تكاذيب الأَعْرَاب"، وَعَنى بِذلك ما يَتَزَيَّدونَ فيهِ مِنَ الْكَلامِ، وَما يَخْتَلِقونَه مِنَ الْأَوْهامِ، والباب فى أغلبه أخبار غريبة أو عجيبة، وتسمية المُبَرّد لهذه

الأخبار بالتكاذيب، ما هو إلا استهجان منه لمضامينها الخارجة عن مألوفية الواقع. ينظر أبو العباس المُبَرّد (ت٢٨٥هـ): الكامل، تحقيق د. محمد أحمد الدّالى، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، مج٢/ ص٧٣١- ٧٥٢.
(١٦٩) حدائق الأزاهر، ص٢٣٠.
(١٧٠) الأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١٢١.
(١٧١) حدائق الأزاهر، ص٢٥٥.
(١٧٢) ينظر الكلام والخبر، ص٢٠٠.
(١٧٣) ينظر الخبر فى الأدب العربى، ص٦١٩، والأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١٢٢.
(١٧٤) الأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ص١٢٢.
(١٧٥) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبى، ترجمة/ الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط- المغرب، ط١، ١٩٩٣م، ص١١.
(١٧٦) ينظر السابق نفسه، ص٦٥، وأحمد قاسم حميد: سردية الخبر العجائبى (مرجع سابق)، ص٥٠.
(١٧٧) د. سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذى يزن، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ص١٠.
(١٧٨) حدائق الأزاهر، ص٣١٤.
(١٧٩) ينظر نماذج أخرى من الأخبار العجيبة فى كِتاب "حدائق الأزاهر": خبرالأسد والذئب والثعلب، ص٣٠١، وخبر الصائد والعصافير، ص٢٠٠، وخبر الفأرة والرَّجل، ص٣٠٧، وخبر القرد وصاحبه النصرانىّ، ص٢٠٧.
(١٨٠) الكلحة: الفم، ويقال قبح الله كلحته: يعنى فمه. ينظر لسان العرب، مادة (كلح)، مج٥/ ٣٩١٥.
(١٨١) حدائق الأزاهر، ص١٢٧.
(١٨٢) السابق نفسه، ص٣٦٤، ٣٦٥. وقد أورد "ابن عاصم" عدداً من الأخبار العجيبة عن "إبراهيم بن أدهم" وكراماته. ينظر المصدر نفسه، ص٣٦٥.
(١٨٣) ينظر السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، ص٩.
(١٨٤) بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٥.
(١٨٥) ينظر د. عبد الرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص١٠، ١١.
(١٨٦) ينظر د. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة فى "ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٨٤.
(١٨٧) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة فى "ثلاثية" نجيب محفوظ (مرجع سابق)، ص٢٢٢.
(١٨٨) ينظر معجم السرديات، ص١٩٥.
(١٨٩) ينظر د. لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٢م،ص٩٥.
(١٩٠) ينظر د. عبد الرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى (مرجع سابق)، ص١٧، ١٨.
(١٩١) السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، ص١١.
(١٩٢) د. يمنى العبد: الراوى- الموقع والشكل، بحث فى السرد الروائى، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص٧.
(١٩٣) ينظر تلك العلامات: معجم السرديات، ص١٩٥.
(١٩٤) عرف مصطلح "الرؤية" فى المدونة السردية العربية مسميات عديدة تشترك فى الإطار الدلالى وتتشابه، منها: (وجهة النظرPoint of View)، و(البؤرة)، و(حصر المجال)، و(المنظور Perspective)، و(التبئير). ينظر د.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط٣، ١٩٩٧م، ص٢٨٤،

ود.ناهضة ستّار: بنية السرد فى القصص الصوفى، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص١١١، ١١٢، ود.طارق عبد المجيد: سردية الشعر وشعرية السرد، دراسة فى تداخل الأنواع الأدبية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، ص١٦١، ود.عادل نيل: جماليات النص السردى، رؤية نقدية فى أعمال أمين يوسف غراب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاعرة، ٢٠١٥م، ص٩٣.

(١٩٥) ينظر د. لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرواية (مرجع سابق)، ص٩٥، ٩٦.

(١٩٦) من أنماط الرّواة التى تناولها د. عبد الرحيم الكردى: الرّاوى المشارك والرّاوى غير المشارك (غفل)، والرّاوى من خارج الحكاية، والرّاوى من داخل الحكاية، والظاهر وغير الظاهر، والثقة وغير الموثوق منه، والعليم المنقّح (الإيجابى) والعليم المحايد (السلبىّ)، والرّاوى بضمير المتكلم والرّاوى بضمير الغائب، والرّاوى الذى يحدد مصادر معارفه والرّاوى الذى لا يحدّدها، والرّاوى المفرد (الأُحادى) والرّاوى المتعدّد. ينظر الراوى والنص القصصى، ص٧٣- ١٣٨.

(١٩٧) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبى، ترجمة/ الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبى)، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط- المغرب، ط١، ١٩٩٢م، ص٦١.

(١٩٨) ينظر د.محمد عزّام: شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٥م، ص٩١، ٩٢.

(١٩٩) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٦، ٤٧.

(٢٠٠) ينظر د.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى (الزمن- السرد- التبئير)، (مرجع سابق)، ص٢٨٨، ود.عادل نيل: جماليات النص السردى، رؤية نقدية فى أعمال أمين يوسف غراب (مرجع سابق)، ص٩٣، ٩٤، ومعجم السرديات، ص١٩٦، وميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م، ص٤٩- ٥٦.

(٢٠١) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٧، ٤٨، وتحليل الخطاب الروائى، ص٢٩٣.

(٢٠٢) ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ترجمة/ محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٠١، ٢٠٢، وتحليل الخطاب الروائى، ص٢٩٧.

(٢٠٣) ينظر أنماط الرّواة حسب تصور "فريدمان". تحليل الخطاب الروائى، ص٢٨٦، ٢٨٧، وينظر فى أنواع الرّواة: الرّاوى والنص القصصى، ص٧٣- ١٣٨، والبنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٢١- ٣٨، وجماليات النص السردى، ص٥٧- ٩١، ومعجم السرديات، ص١٩٦، ورائد حامد خضير: بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى إلى القرن العاشر الهجرى (مرجع سابق)، ص٢٧، وميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة (مرجع سابق)، ص٤٩- ٥٦. وينظر فى علاقة الرّاوى بالشخصية: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٧، ٤٨.

(٢٠٤) ينظر جماليات النص السردى، ص٩٢، ٩٣.

(٢٠٥) ينظر التشكيل السردى للخبر الأدبى، ص١٠٨، وبنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٢٩، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٨.

(٢٠٦) ينظر جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٥٢.

(٢٠٧) ينظر السابق نفسه، ص١٣٩.

(٢٠٨) ينظر جماليات النص السردى، ص٩٥.

(٢٠٩) الراوى والنص القصصى، ص١٠١.

(٢١٠) ينظر جماليات النص السردى، ص٩٥.

(٢١١) الراوى والنص القصصى، ص٧٩.

(٢١٢) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٧.
(٢١٣) ينظر د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٩٨م، ص١٥٣، ١٥٤.
(٢١٤) حدائق الأزاهر، ص٧٩.
(٢١٥) ينظر الراوى والنص القصصى، ص١٠٩، ١١٥.
(٢١٦) ينظر السابق نفسه، ص١٠٨- ١١٠.
(٢١٧) حدائق الأزاهر، ص٣٠٦.
(٢١٨) ينظر الراوى والنص القصصى، ص١١٠.
(٢١٩) ينظر قاموس السرديات، ص١٥٢.
(٢٢٠) ينظر معجم السرديات، ص١٩٦.
(٢٢١) ينظر الطاهر بن هورة: التشكيل السردى فى الرواية الجزائرية، رواية "كتاب الأمير" لواسينى الأعرج أنموذجاً، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة زيان عاشور بالجفلة، الجزائر، ١٤٣٣/ ١٤٣٤هـ- ٢٠١٢/ ٢٠١٣م، ص١٣٣، والبنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٢١، وجماليات النص السردى، ص١٠٣.
(٢٢٢) ينظر محمد بوعزة: تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون ببيروت، ودار الأمان بالرباط، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، ط١، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، ص٨٠، والطاهر بن هورة: التشكيل السردى فى الرواية الجزائرية (مرجع سابق)، ص١٣٣، ١٣٤.
(٢٢٣) ينظر الراوى والنص القصصى، ص١٢٠.
(٢٢٤) ينظر د.سمير المرزوقى، د. جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد- آفاق عربية، ط١، ١٩٨٦م، ص١٠٣.
(٢٢٥) ينظر توماشفسكى وآخرون: نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس (مرجع سابق)، ص١٨٩، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٤٦.
(٢٢٦) ينظر إبراهيم جندارى: المنظور الروائى بين النظرية والتطبيق، بحث منشور بمجلة الموقف الثقافى، العدد ٤٤، السنة الثانية، ٢٠٠٣م، ص٨٥.
(٢٢٧) ينظر معجم السرديات، ص١٩٦.
(٢٢٨) ينظر جماليات النص السردى، ص١٠٤.
(٢٢٩) ينظر التشكيل السردى فى الرواية الجزائرية، ص١٣٣.
(٢٣٠) ينظر د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد (مرجع سابق)، ص١٦٣.
(٢٣١) ينظر معجم السرديات، ص١٩٦.
(٢٣٢) حدائق الأزاهر، ص٢٥٢، ٢٥٣.
(٢٣٣) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٢٧، والتشكيل السردى فى الرواية الجزائرية، ص١٣٤- ١٣٧، وجماليات النص السردى، ص١٠٩.
(٢٣٤) ينظر التشكيل السردى فى الرواية الجزائرية، ص١٣٦.
(٢٣٥) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٧٠، ٧١.
(٢٣٦) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٢٢.
(٢٣٧) د. يمنى العبد: تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى، بيروت- لبنان، ط٣، ٢٠١٠م، ص١٥٢.
(٢٣٨) ينظر قاموس السرديات، ص١٣٦.
(٢٣٩) حدائق الأزاهر، ص٣١٧.
(٢٤٠) جماليات النص السردى، ص١٠٤.

(٢٤١) ينظر السابق نفسه، ص١٠٩.
(٢٤٢) ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث فى المنهج (مرجع سابق)، ص٢٦٤، ٢٦٥.
(٢٤٣) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٥٩- ٦٢.
(٢٤٤) جمع "جيرار جينيت" بين وظيفتى (الحكى والإخبار) و(الشرح والتفسير) اللتين يقوم بهما الرّاوى، وأطلق عليهما (الوظيفة السردية). ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٢.
(٢٤٥) ينظر السابق نفسه، ص٦٢، ٦٣.
(٢٤٦) حدائق الأزاهر، ص٢٠٨.
(٢٤٧) سورة النور، من الآية/ ٣٠.
(٢٤٨) حدائق الأزاهر، ص٢٠٨، ٢٠٩.
(٢٤٩) السابق نفسه، ص١٩٧.
(٢٥٠) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٣.
(٢٥١) من أمثلة ذلك أيضاً فى "حدائق الأزاهر": خبر رجل من محارب كان قد وفد على "عبد الله بن زيد الهلالىّ" والى أرمينية، وتدخّل الرّاوى بذكر مراد الرجلين من شعر الشعراء، ص٦٨، ٦٩، وخبر معبّر المنامات بقرطبة، وتعليق الرّاوى: "وكان لا يحسن فيها شيئاً"، ص١٣٧، وخبر الهاشمى و"الربيع" فى مجلس "المنصور"، وقول الأول للثانى: "فأنت لا تعرف حلاوة الأب"، وتعليق الرّاوى: "وكان الربيع يُرمى بأنه لا يُعرف له أب"، ص٥٩، وخبر دعاء رجل لآخر كان فى قلبه منه شىء، حيث قال: "رفع الله مكانك، وشدّ ظهرك، منظوراً إليك"، وتعليق الرّاوى: "أراد أن يكون مصلوباً"، ص٢٠٦.
(٢٥٢) السابق نفسه، ص٦٩.
(٢٥٣) السابق نفسه، ص٢٠٢.
(٢٥٤) ينظر السابق نفسه، هامش/ ٢، ص٢٠٢.
(٢٥٥) السابق نفسه، ص٣٣٦.
(٢٥٦) السابق نفسه، ص١٥٩.
(٢٥٧) السابق نفسه، ص١٠٥.
(٢٥٨) السابق نفسه، ص٢١٨.
(٢٥٩) السابق نفسه، ص٢١٨.
(٢٦٠) السابق نفسه، ص٦٦.
(٢٦١) السابق نفسه، ص٦٥.
(٢٦٢) من أمثلة ذلك أيضاً قول الرّاوى عن الأستاذ "أبو على الشلوبينى": "وكان.. على جلالة قدره، ومعرفته بالنحو، فيه تغفّل، فتروى عنه أشياء غريبة". السابق نفسه، ص٢٤٢.
(٢٦٣) السابق نفسه، ص١٧٧.
(٢٦٤) من أمثلة ذلك أيضاً فى "حدائق الأزاهر": قول الرّاوى: "وكان ضحكه غريباً..."، ص١٢٨، وقوله: "وقد نزعت البرقع، ولبست خماراً أسود"، ص١٨٦، وقوله: "فقرص يحيى خدّه، فاستحى ابن زيدان، واحمرَّ وجهه.."، ص٣٤٩، وقول الرّاوى حين لجأت امرأة إلى معلم طويل اللحية، برّاق العينين، قبيح الوجه؛ ليفزع ابنها الذى عزم على عدم طاعتها: "فأخذ المعلم لحيته، وألقاها فى فمه، ونفخ شدقيه، وبرق عينيه، وحرَّك رأسه.."، ص٢٣٩، ومثل ذلك خبر "أبى دلامة" و"المهدى" وكان الأخير قد أمر الشاعر بأن يهجو كلَّ مَن فى مجلسه وإلا قطع لسانه: "فنظر إلى القوم، فكلما نظر إلى واحد غمزه بأن عليه رضاه.."، ص١٦٩، ١٧٠، و ومثله مقدمة الرَّاوى الوصفية: "دخلتُ على مؤدِّب، ورأسه فى حجر صبىّ، وفى أذنه خرقة معلّقة، وكان المؤدِّب أصلع، والصبىّ يكتب فى رأسه، ويمحوه بالخرقة، ثم يكتب مرّة أخرى.."، ص٢٤١، ومثل قوله: "فلما نظر الفيلسوف إلى ذلك تغيّر لونه.."، ص٣٢٠.
(٢٦٥) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٨.

(٢٦٦) ينظر ميّادة عبد الأمير كريم: البنية السردية فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة ذى قار، العراق، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، ص١١٨.
(٢٦٧) حدائق الأزاهر، ص١٤٧.
(٢٦٨) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٧، وتيشكو عثمان عارف: الخبر فى آثار ابن الجوزى، دراسة سردية (مرجع سابق)، ص٤٩.
(٢٦٩) حدائق الأزاهر، ص١٧٩. ومثل ذلك قوله أيضاً: "وحكى أبو سويد عن أبى العتاهية عن دعبل بن علىّ الشاعر قال: بينما أنا ذات يوم بباب الكرخ..". المصدر نفسه، ص١٨٣.
(٢٧٠) ينظر السابق نفسه، ص٥٧، ٦٧.
(٢٧١) ينظر السابق نفسه، ص٢٦٧.
(٢٧٢) ينظر السابق نفسه، ص١٩٦.
(٢٧٣) ينظر السابق نفسه، ص٢٦٢.
(٢٧٤) ينظر السابق نفسه، ص٢٦٢، ٢٦٤، ٣٦٣.
(٢٧٥) ينظر السابق نفسه، ص٨٦، ٢٦٣، ٢٦٩.
(٢٧٦) ينظر السابق نفسه، ص٨١، ٨٣، ١٠٥، ١١٤، ١٢٠، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٨، ١٤٤، ١٦٠، ١٦٤، ١٩٩، ٢١٧، ٢٢٠، ٢٢٣، ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٣٠، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٥٧، ٢٧٢، ٣٠٩، ٣٣٠.
(٢٧٧) ينظر السابق نفسه، ص٢٣٣، ٢٣٦.
(٢٧٨) ينظر السابق نفسه، ص١٥٣، ١٥٤، ١٩٣، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٥٥.
(٢٧٩) ينظر السابق نفسه، ص٥٨، ٦٠، ٩٣، ١٤٢.
(٢٨٠) ينظر السابق نفسه، ص٢٦١- ٢٧٣.
(٢٨١) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٧.
(٢٨٢) ينظر البنية السردية في (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)، ص٤١، ٤٢.
(٢٨٣) سورة الحشر، من الآية/ ٧.
(٢٨٤) حدائق الأزاهر، ص٣٠٨.
(٢٨٥) السابق نفسه، ص٣٠٨.
(٢٨٦) سورة النساء، من الآية/ ٢٠.
(٢٨٧) حدائق الأزاهر، ص٦٧.
(٢٨٨) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٣، ٦٤.
(٢٨٩) ينظر حدائق الأزاهر، ص٣٠٦.
(٢٩٠) السابق نفسه، ص٩٠.
(٢٩١) ينظر السابق نفسه، ص٢٣٦.
(٢٩٢) ينظر قاموس السرديات، ص١١٧.
(٢٩٣) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٤.
(٢٩٤) حدائق الأزاهر، ص٣٢٨.
(٢٩٥) السابق نفسه، ص١٤٢.
(٢٩٦) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٤.
(٢٩٧) حدائق الأزاهر، ص٢٥٨.
(٢٩٨) السابق نفسه، ص١٠١. ومن أمثلة ذلك أيضاً فى "حدائق الأزاهر": قول الرّاوى: "وأقبل وكيع صاحب خراسان يشهد عند إياس بشهادة..."، ص٧٨، وقوله: "ومما يستظرف.. أن رجلاً من محارب وفد على عبد الله بن زيد الهلالى عامل أرمينية.."، ص٦٨، وقوله: "وكان زياد بن عبد الله الحارثى على شرطة المدينة.."، ص٢١٢، وقوله: "وكان أسقف نجران يوماً جالساً.."، ص٦٤.
(٢٩٩) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٤.

(٣٠٠) حدائق الأزاهر، ص٥٦. زبيرىّ: أى ينسب إلى الحزب الزبيرىّ، وهم يرون أن أسرة الزبير وفى مقدمتها عبد الله بن الزبير هى أولى بالحكم؛ لقربهم من النبى صلى الله عليه وسلم، لأن الزبير أمه صفية عمة النبى الكريم.
(٣٠١) السابق نفسه، ص٩٨. ومن أمثلة ذلك أيضاً فى "حدائق الأزاهر": "وقال الهيثم بن عدى: أتى الحجَّاج بحرورية.."، ص٨٣. والحرورية: طائفة من الخوارج، ظهرت واشتد أمرها فى عهد على بن أبى طالب، وكانوا ينسبون إلى حروراء بالقرب من الكوفة، وقد غالوا فى بعض أمور الدين. وقول الرّاوى: "ودخل رجل من الحسبانية على المأمون.."، ص٥٨. والحسبانية: فرقة شكّت فى كل شىء، وقالت بأن الأشياء كلها على التوهم والحسبان، وأنكروا إمكانية الوصول إلى اليقين.
(٣٠٢) ينظر الرّاوى والنص القصصى، ص٦٤.
(٣٠٣) حدائق الأزاهر، ص٩٥.
(٣٠٤) السابق نفسه، ص١٠٣.
(٣٠٥) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٥.
(٣٠٦) حدائق الأزاهر، ص١٩٥.
(٣٠٧) السابق نفسه، ص٢٠٤.
(٣٠٨) سورة القيامة، الآية/ ٢٠.
(٣٠٩) ينظر حدائق الأزاهر، ص٢٠١.
(٣١٠) ينظر السابق نفسه، ص٥٨.
(٣١١) الرَّوافض: قوم من الشيعة، سُمُّوا بذلك لأنهم تركوا "زيد بن علىّ"، قال "الأصمعى": كانوا بايعوه ثم قالوا له: ابرأ من الشيخين نقاتل معك، فأبى وقال: كانا وزيرىْ جَدِّى، فلا أبرأ منهما، فرفضوه وارفضُّوا عنه، فسُمُّوا رافضةً. ينظر لسان العرب، مادة (رفض)، مج٣/ ١٦٩٠.
(٣١٢) ينظر الخبر فى حدائق الأزاهر، ص٢٤٠.
(٣١٣) ينظر السابق نفسه، ص٢٦١- ٢٧٣.
(٣١٤) ينظر جيرالد برنس: المصطلح السردى، ترجمة/ عابد خزندار، مراجعة/ محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٥٦.
(٣١٥) ينظر الراوى والنص القصصى، ص٦٦.
(٣١٦) حدائق الأزاهر، ص٩٢.
(٣١٧) السابق نفسه، ص١٢٧.
(٣١٨) ينظر السابق نفسه، ص١٢٧.
(٣١٩) ينظر السابق نفسه، ص٣٠١.
(٣٢٠) ينظر السابق نفسه، ص٣١٤.
(٣٢١) ينظر جيرالد برنس: المصطلح السردى (مرجع سابق)، ص٥٦.
(٣٢٢) السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، ص١٢.
(٣٢٣) ينظر د. ناهضة ستار جواد، ومحمد حليم حسن: المروىّ له فى قصص جاسم عاصى ورواياته، بحث منشور بمجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد١٨، كانون أول/ ٢٠١٤م، ص١٧٧.
(٣٢٤) هو مقال حاول فيه "جيرالد برنس" فض الاشتباك بين المروى عليه وأنواع القراء الآخرين، وكذلك الإشارة إلى محدِّدات المروى عليه وتصنيفاته ووظائفه وأهميته للسرد. ينظر جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه، ترجمة/ على عفيفى، ومراجعة د. جابر عصفور، مقال مترجم بمجلة فصول، مصر، مج١٢، العدد٢، صيف ١٩٩٣م، ص٧٥- ٩٠.
(٣٢٥) ينظر المصطلح السردى، ص١٤٣.
(٣٢٦) ينظر د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى- بيروت، وسُوشبريس- الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص١١١.

(٣٢٧) ينظر معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٥١.
(٣٢٨) ينظر د. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، ص٤٠.
(٣٢٩) ينظر خديجة بوغرارة: الراوى والمروى له فى رواية "زعيم الأقلية الساحقة" لـ"عبد العزيز غرمول"، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربى بن مهيدى بأم البواقى، الجزائر، ١٤٣١/ ١٤٣٢هـ- ٢٠١٠/ ٢٠١١م، ص١٨.
(٣٣٠) ينظر المصطلح السردى، ص١٤٣.
(٣٣١) ينظر معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٥١.
(٣٣٢) يأتى ذلك على أربع حالات: (الرَّاوى متعدِّد والمروىّ له واحد، الرَّاوى متعدِّد والمروىّ له متعدِّد، الرَّاوى واحد والمروىّ له متعدِّد، الرَّاوى واحد والمروىّ له واحد). ينظر السابق، ص١٥١.
(٣٣٣) عرض بعض الباحث أشكالاً متعدِّدة للمروىّ له منها: (داخلى الحكى- خارجى الحكى- المنادى المعلن- المنزوى- من الدرجة صفر- المخصوص/ الخصوصى- المتعدِّد والمنفرد- الرئيسى- المستمع والقارئ- الرَّجل والمرأة- المتسائل- المستغرب- المحافظ- الملبِّى- الجاهل خفايا الأمور). ينظر خديجة بوغرارة: الراوى والمروى له فى رواية "زعيم الأقلية الساحقة" لـ"عبد العزيز غرمول" (مرجع سابق)، ص٩٢- ١٠٣. بينما اقتصر آخرون على ثلاثة أشكال هى: (المروىّ له الظاهرى أو الممسرح- المروىّ له الخفى غير الممسرح- المروىّ له شبه الممسرح). ينظر د. ناهضة ستار جواد، ومحمد حليم حسن: المروىّ له فى قصص جاسم عاصى ورواياته (مرجع سابق)، ص١٧٨.
(٣٣٤) ينظر المصطلح السردى، ص١٤٣.
(٣٣٥) ينظر د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (مرجع سابق)، ص١١١.
(٣٣٦) ينظر المروىّ له فى قصص جاسم عاصى ورواياته، ص١٧٩.
(٣٣٧) ينظر رزوقى عباس مبارك: المروى له فى الرواية العربية الجديدة، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٤م، ص٢٩.
(٣٣٨) ينظر ضياء غنى لفته العبودى: البنية السردية فى شعر الصعاليك، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص١٣٤.
(٣٣٩) ينظر د. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها، دراسة (مرجع سابق)، ص٤٢.
(٣٤٠) حدائق الأزاهر، ص٣١٥، ٣١٦.
(٣٤١) السابق نفسه، ص٢٦١.
(٣٤٢) للمزيد عن المروىّ له المتسائل. ينظر الراوى والمروى له فى رواية "زعيم الأقلية الساحقة"، ص١٠٠، ١٠١.
(٣٤٣) حدائق الأزاهر، ص٢٦٨.
(٣٤٤) ينظر د. أحمد العزى صغير: المروى له Narratee ودوره فى التلقى والتأويل، قراءة فى القصة القصيرة النسوية فى اليمن، بحث منشور بمجلة كلية الآداب، جامعة أسيوط، العدد ٥٦، أكتوبر ٢٠١٥م، ص١٨٣.
(٣٤٥) ينظر نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها، دراسة، ص٤٦.
(٣٤٦) د. أحمد العزى صغير: المروى له Narratee ودوره فى التلقى والتأويل، قراءة فى القصة القصيرة النسوية فى اليمن (مرجع سابق)، ص١٨٣.
(٣٤٧) حدائق الأزاهر، ص١٨٤، ١٨٥.
(٣٤٨) المروى له Narratee ودوره فى التلقى والتأويل، ص١٨٥.
(٣٤٩) السابق نفسه، ص١٨٧.
(٣٥٠) حدائق الأزاهر، ص٢٥٣.

(٣٥١) ينظر الراوى والمروى له فى رواية "زعيم الأقلية الساحقة، ص٩٣، وبنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٤٩.
(٣٥٢) ينظر الراوى والمروى له فى رواية "زعيم الأقلية الساحقة"، ص٩٤.
(٣٥٣) ينظر رزوقى عباس مبارك: المروى له فى الرواية العربية الجديدة (مرجع سابق)، ص٢٧.
(٣٥٤) ينظر ضياء غنى لفته العبودى: البنية السردية فى شعر الصعاليك (مرجع سابق)، ص١٣٥.
(٣٥٥) ينظر معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٥١، ونظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها، ص٤٤.
(٣٥٦) ينظر المروى له Narratee ودوره فى التلقى والتأويل، ص١٨٨.
(٣٥٧) حدائق الأزاهر، ص٢٦٤.
(٣٥٨) من أمثلة ذلك ما ورد فى هذا الخبر: "قال عمر بن الخطاب رضى الله عنه: أخوف ما أخاف عليكم شح مطاع، وهوى متبع وإعجاب المرء بنفسه". السابق نفسه، ص٢٦٦.
(٣٥٩) ينظر نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها، ص٤٣.
(٣٦٠) حدائق الأزاهر، ص٢٦٥.
(٣٦١) ينظر المروى له Narratee ودوره فى التلقى والتأويل، ص١٩٠.
(٣٦٢) حدائق الأزاهر، ص٩٣.
(٣٦٣) المروى له Narratee ودوره فى التلقى والتأويل، ص٩٦.
(٣٦٤) ينظر الراوى والمروى له فى رواية "زعيم الأقلية الساحقة، ص٩٣.
(٣٦٥) ينظر ميّادة عبد الأمير كريم: البنية السردية فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى (مرجع سابق)، ص١٢٥.
(٣٦٦) ينظر حدائق الأزاهر، (المقدمة) ص٣٧.
(٣٦٧) السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، ص١٢.
(٣٦٨) حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٤٤.
(٣٦٩) ينظر الخبر فى آثار ابن الجوزى، ص١٠٣.
(٣٧٠) ينظر حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى (الفضاء- الزمن- الشخصية)، (مرجع سابق)، ص٢٩.
(٣٧١) المصطلح السردى، ص١٩.
(٣٧٢) ينظر د. عبد الله إبراهيم: البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٨م، ص٢٧.
(٣٧٣) ينظر الخبر فى آثار ابن الجوزى، ص١٠٤.
(٣٧٤) معجم السرديات، ص١٤٥.
(٣٧٥) ينظر السابق نفسه، والصفحة نفسها.
(٣٧٦) ينظر د.سروة يونس البدرانى: آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٢٧، ٢٨، ونجوى محمد جمعة: بناء الحدث فى شعر نازك الملائكة، دراسة نصية، بحث منشور بمجلة آداب البصرة، العدد ٤٤، ٢٠٠٧م، ص١٤٧.
(٣٧٧) ينظر البينة السردية فى كتاب الأغانى، ص١٥٦.
(٣٧٨) موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والتطبيق، دار النهار، بيروت، د.ط، ١٩٧٩م، ص٨٥.
(٣٧٩) ينظر نظرية المنهج الشكلى، ص١٢٣، ١٣٦، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٦.
(٣٨٠) ينظر نجوى محمد جمعة: بناء الحدث فى شعر نازك الملائكة، دراسة نصية (مرجع سابق)، ص٩٥.
(٣٨١) ينظر د.إبراهيم جندارى: الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣م، ص٧٩.

(٣٨٢) ينظر تحليل الخطاب الروائى، ص٤١.
(٣٨٣) د. عبد الله إبراهيم: البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق (مرجع سابق)، ص٢٨.
(٣٨٤) ينظر د.إبراهيم جندارى: الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا (مرجع سابق)، ص٧٩.
(٣٨٥) ينظر د. عبد الله إبراهيم: المُتخيَّل السردى، مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٠م، ص١٠٩.
(٣٨٦) حدائق الأزاهر، ص٢٤٨.
(٣٨٧) السابق نفسه، ص١٧٦. ومن أمثلة (نسق التتابع) أيضاً خبر "أبى العنبس" وصعوده لمنبر من منابر الطائف. ينظر المصدر نفسه، ص٢٤٩.
(٣٨٨) ينظر البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق، ص٣٨.
(٣٨٩) ينظر علىّ جبر عبّود: فن الخبر فى كتب أخبار الشعراء (مرجع سابق)، ص١٤٠.
(٣٩٠) ينظر جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة/ ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م، ص١٢٤، ود. ناهضة ستّار: بنية السرد فى القصص الصوفى، المكونات والوظائف والتقنيات (مرجع سابق)، ص١٣١.
(٣٩١) من أمثلة الاسترجاع فى "حدائق الأزاهر": الأخبار التى تتحدث عن جلوس الخلفاء للمظالم؛ لما تحتويه من سرد لأحداث ماضية وقعت بين المتنازعين، ص٣١٧، وأخبار المنامات، ص١٣١، ١٣٧، ٣٦٣، ٣٦٥.
(٣٩٢) ينظر جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (مرجع سابق)، ص١٢٤، وبنية السرد فى القصص الصوفى، ص١٣١.
(٣٩٣) من أمثلة الاستباق فى "حدائق الأزاهر": الأخبار التى تحمل التوقّعات والنبوءات أو تستشرف المستقبل، ص١٣١، ١٤٧، ٢٥٢.
(٣٩٤) السابق نفسه، ص٣١٧.
(٣٩٥) د. شجاع مسلم العانى: البناء الفنى فى الرواية العربية فى العراق، جـ١ بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤م، ص٤٣.
(٣٩٦) ينظر د. سعد عبد الحسين العتابى: الملحمية فى الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م، ص١٧٧.
(٣٩٧) حدائق الأزاهر، ص١٤٧.
(٣٩٨) السابق نفسه، ص٣١٦.
(٣٩٩) يتجلى هذا النسق فى بعض أخبار المتنبئين التى تُبنى على تكسير عمودية الزمن، إذ تبدأ هذه الأخبار وتنتهى عند موقف واحد هو موقف تمسّك المتنبِّئ بما يدّعيه؛ لعرض تفاصيل علامات نبوته، وإلى مَن بُعث، وفى أى موضع جاءته النبوّة، مثل خبر "ثمامة" ورجل ادّعى النبوة فى زمن المأمون، وفيه يتأرجح الزمن بين الحاضر والمستقبل، ينظر السابق نفسه، ص٢٣٥. وخبر "ثمامة" وآخر ادّعى النبوة وفيه يتذبذب الزمن بين الحاضر والماضى، ينظر المصدر نفسه، ص٢٣٦.
(٤٠٠) ينظر موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والتطبيق (مرجع سابق)، ص٨٥.
(٤٠١) د. سعد عبد الحسين العتابى: الملحمية فى الرواية العربية المعاصرة (مرجع سابق)، ص١٧٧.
(٤٠٢) حدائق الأزاهر، ص٣٠١.
(٤٠٣) د. سعيد يقطين: قال الراوى، البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية (مرجع سابق)، ص٨٧.
(٤٠٤) ينظر جماليات النص السردى، ص١٣٥.
(٤٠٥) ينظر د. مصطفى السيوفى: تصوير الشخصيات فى قصص محمد فريد أبو حديد، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م، القاهرة، ط١، ٢٠١٠/ ٢٠١١م، ص٦٣.
(٤٠٦) ينظر السابق نفسه، ص٦٢، وفى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد، ص١٠٤.
(٤٠٧) ينظر د. عشتار داود محمد: الإشارة الجمالية فى المثل القرآنى، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٥٢.

(٤٠٨) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، الأعمال الكاملة (مرجع سابق)، ص٦٤.
(٤٠٩) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٥١، ٥٢.
(٤١٠) ربيعة بدوى: البنية السردية فى رواية "خطوات فى الاتجاه الآخر" لحفناوى زاغز، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ١٤٣٥/ ١٤٣٦هـ- ٢٠١٤/ ٢٠١٥م، ص٢٢، وينظر معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١١٣، ١١٤.
(٤١١) ينظر معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١١٤.
(٤١٢) د. عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٩٠م، ص٦٨.
(٤١٣) ينظر رولان بارت: النقد البنيوى للحكاية، ترجمة/ انطوان أبو زيد، سُوشبريس- الدار البيضاء، ومنشورات عويدات، بيروت- باريس، ط١، ١٩٨٨م، ص١٣١.
(٤١٤) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص١٢٠، وجماليات النص السردى، ص١٣٥، ١٣٦.
(٤١٥) ينظر د. مصطفى السيوفى: تصوير الشخصيات فى قصص محمد فريد أبو حديد (مرجع سابق)، ص٦٦.
(٤١٦) ينظر السابق نفسه، ص٦٩، ٧٠.
(٤١٧) الراوى والنص القصصى، ص٧٩.
(٤١٨) ينظر د. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط٥، ١٩٦٦م، ص٩٨.
(٤١٩) ينظر د.محمد عزّام: شعرية الخطاب السردى (مرجع سابق)، ص١٩.
(٤٢٠) ينظر السابق نفسه، ص٢٠.
(٤٢١) حدائق الأزاهر، ص٢٣٩.
(٤٢٢) السابق نفسه، ص٣٢٩.
(٤٢٣) ينظر فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يونيو ٢٠٠٢م، ص٢١٣.
(٤٢٤) ينظر ص٤١ من البحث.
(٤٢٥) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)، ص١٢١.
(٤٢٦) ينظر شعرية الخطاب السردى، ص١٩.
(٤٢٧) حدائق الأزاهر، ص٥٥.
(٤٢٨) ينظر جماليات النص السردى، ص١٤٩.
(٤٢٩) ينظر السابق نفسه، ص١٣٩.
(٤٣٠) ينظر د. محمد يوسف نجم: فن القصة (مرجع سابق)، ص٩٨.
(٤٣١) ينظر جماليات النص السردى، ص١٣٩.
(٤٣٢) حدائق الأزاهر، ص٥٥.
(٤٣٣) السابق نفسه، ص٨٤.
(٤٣٤) السابق نفسه، ص٦٧.
(٤٣٥) ينظر شعرية الخطاب السردى، ص٢٠.
(٤٣٦) حدائق الأزاهر، ص٧٩.
(٤٣٧) السابق نفسه، ص٣٦٧.
(٤٣٨) السابق نفسه، ص٣١٣.
(٤٣٩) السابق نفسه، ص٨٠.
(٤٤٠) السابق نفسه، ص٣٦٦.
(٤٤١) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٥٢.
(٤٤٢) ينظر معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١١٤.

(٤٤٣) قسّم "تودوروف" الشخصية حسب وظيفتها إلى : عميقة (دينامية) أى تتوفّر على أوصاف متناقضة، ومسطّحة (ثابتة فى مواقفها)، وما قدّمه "تودوروف" يعدّ قريباً مما قدّمه "فورستر" فى تقسيمه للشخصية إلى: (معقّدة) أى متعدِّدة الأبعاد أو متغيّرة أو متطوّرة، تفاجئ المتلقى، وأخرى (مسطَّحة) بلا عمق سيكولوجى، ولا تفاجئ المتلقى مطلقاً؛ ويبقى الفرق بين "تودوروف" و"فورستر" متمثّلاً فى اعتماد الأول على عنصر مفاجأة المتلقى، وهذا ما رفضه "تودوروف" باعتبار أن المتلقى الحاذق لا يمكن مفاجأته بسهولة. ينظر بنية الشكل الروائى، ص٢١٥.
(٤٤٤) تعرف أيضاً بـ(الشخصية المحوريَّة، والدينامية، والمعقَّدة، والعَمِيقة). ينظر السابق نفسه، والصفحة نفسها.
(٤٤٥) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٢٦.
(٤٤٦) ينظر بنية الشكل الروائى، ص٢١٥.
(٤٤٧) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)، ص١٢٦.
(٤٤٨) ينظر السابق نفسه، ص١٢٨، ١٢٩.
(٤٤٩) ينظر بنية الشكل الروائى، ص٢١٥.
(٤٥٠) ينظر سمراء قفى: البنية السردية فى رواية "عائد إلى حيفا" لغسّان كنفانى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، ٢٠١٤/ ٢٠١٥م، ص٨٦.
(٤٥١) حدائق الأزاهر، ص٢٤٠.
(٤٥٢) ينظر قال الراوى، ص٩٢.
(٤٥٣) ينظر السابق نفسه، ص٩٥، ٩٧، وبنية السرد فى القصص الصوفى، ص١٨٨.
(٤٥٤) ينظر على سبيل المثال أخبار "محمد" صلى الله عليه وسلم. حدائق الأزاهر، ص١٢١، ١٩٦، ٢٢٠، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٧، ٢٧٠، ٢٧١، ٣٥٠.
(٤٥٥) ينظر على سبيل المثال أخبار "عبد الله بن مسعود". المصدر السابق نفسه، ص٢٦٤، ٢٦٧، ٢٧١، وينظر أخبار "عبد الله ابن عباس". المصدر نفسه، ص٢٦٨، ٢٦٩.
(٤٥٦) ينظر على سبيل المثال أخبار "عمر بن الخطاب". المصدر السابق نفسه، ص٥٧، ٦٧، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٩٥، ١٠٧، ٢٤٢، ٢٦٥، ٢٧٠، ٣٤٢، ٣٤٣، وأخبار "عثمان بن عفان". المصدر نفسه، ص٧٨، ١٠٦، وأخبار "علىّ بن أبى طالب". المصدر نفسه، ص٥٨، ٨٧، وأخبار "معاوية بن أبى سفيان". المصدر نفسه، ص٥٣، ٥٤، ٥٩، ٧٧، ٨٠، ١٠٠، ٢٥٨، ٢٧٢، وأخبار "هشام بن عبد الملك". المصدر نفسه، ص٧٠، ٩٩، ١٣٦، ١٦١، وأخبار "المتوكل". المدصر نفسه، ص٦٦، ٩١، ١٠١، ١٣٨، ٢٠٥، ٢١٩، وأخبار "هارون الرشيد". المصدر نفسه، ص١١٩، ١٢٨، ٢٠٤، ٢١٦، ٢٢٤، ٣٠٧، ٣١٣، ٣٢٦، ٣٣٣، ٣٣٨، ٣٤٥، ٣٥٤، وأخبار "المأمون". المصدر نفسه، ص٦٥، ٦٩، ٨١، ٩٦، ١٦٢، ١٧١، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٦٦، ٣٠٥، ٣٢٦، ٣٢٩، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٦٦.
(٤٥٧) ينظر أخبار "كسرى". المصدر السابق نفسه، ص٦٠، ١٠٤، ٢٧٠، وأخبار "قيصر". المصدر نفسه، ص٨٥، ١٠٦، وأخبار "النعمان بن المنذر". المصدر نفسه، ص٨٤، ٨٨، وأخبار "المعتمد ابن عبّاد". المصدر نفسه، ص١٩٦.
(٤٥٨) ينظر أخبار "قس بن ساعدة". المصدر السابق نفسه، ص١٠٦، ٢٦٥، ٢٦٦، وأخبار "الحسن البصرىّ". المصدر نفسه، ص٦٣، ١٥٥، ٢٦٥.
(٤٥٩) ينظر أخبار "الحطيئة". المصدر السابق نفسه، ص٧١، ١١٢، ٣٣١، وأخبار "جرير". المصدر نفسه، ص٧٤، ٣٤٤، وأخبار "أبى نواس". المصدر نفسه، ص٣٢٣، ٣٢٧، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، وأخبار "أبى دلامة". المصدر نفسه، ص٩٤، ١٧٤، ٣١٢، ٣٣٢، ٣٣٤، ٣٤٥، وأخبار "بشار بن برد". المصدر نفسه، ص٦٩، ٧٤، ١٥٩، ١٦٧، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢١٤، ٢٢٤، ٣٣١، وأخبار "أبى العتاهية". المصدر نفسه، ص٧٥، ١٨٣، ٢١٤، ٣٤٠.
(٤٦٠) السابق نفسه، ص١٧٢.

(٤٦١) السابق نفسه، ص١٩٦، ١٩٧.
(٤٦٢) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص١٨٢.
(٤٦٣) حدائق الأزاهر، ص٢٦٢.
(٤٦٤) السابق نفسه، ص٢٦٩.
(٤٦٥) السابق نفسه، ص٢٧٢.
(٤٦٦) السابق نفسه ، ص٢٧١.
(٤٦٧) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٦٦.
(٤٦٨) ينظر حدائق الأزاهر، ص٥٥، ٣١٠.
(٤٦٩) ينظر السابق نفسه، ص٣٥١.
(٤٧٠) ينظر السابق نفسه، ص٢١٤، ٢١٥.
(٤٧١) ينظر السابق نفسه، ص٥٤، ٧٧.
(٤٧٢) ينظر السابق نفسه، ص٢٠٥، ٣٣٣، ٣٥٤.
(٤٧٣) ينظر قال الراوى، ص٩٦.
(٤٧٤) ينظر حدائق الأزاهر، ص٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤.
(٤٧٥) ينظر السابق نفسه، ص٢٤٢.
(٤٧٦) ينظر السابق نفسه، ص٢٥٢.
(٤٧٧) ينظر السابق نفسه، ص٢٥٩.
(٤٧٨) ينظر السابق نفسه، ص٢٤٧.
(٤٧٩) ينظر السابق نفسه، ص٢٥٠.
(٤٨٠) ينظر السابق نفسه، ص٩٦.
(٤٨١) ينظر قال الراوى، ص٩٧.
(٤٨٢) ينظر حدائق الأزاهر، ص٩٢، ١٧٧، ٢٦٠.
(٤٨٣) ينظر السابق نفسه، ص١٣٤، ١٣٨.
(٤٨٤) ينظر السابق نفسه، ص٢٣٨، ٢٣٩، ٢٥٥.
(٤٨٥) ينظر السابق نفسه، ص٨٩، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧٠.
(٤٨٦) ينظر السابق نفسه، ص٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٢، ٢١٣.
(٤٨٧) ينظر السابق نفسه، ص٦٨، ٩٠، ٩٤، ٩٩، ١٣٦، ١٥٦، ١٦٦، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٦، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٣٣٠، ٣٥٠، ٣٥٢.
(٤٨٨) ينظر السابق نفسه، ص٢٤١، ٢٤٩، ٢٥١، ٢٦٠.
(٤٨٩) ينظر السابق نفسه، ص٦١، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧٠، ٧٤، ٧٥، ٧٨، ٨٠، ٨٣، ٨٧، ٩٠، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٥، ١٥٤، ٢١٦.
(٤٩٠) ينظر السابق نفسه، ص٦٤، ٧٠، ١٣٠، ١٣١، ١٣٣، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٢، ١٩٧، ٢١١.
(٤٩١) ينظر السابق نفسه، ص١٤٢، ١٤٣، ١٧٧.
(٤٩٢) ينظر السابق نفسه، ص٩٩، ٢٠٦، ٢٤٠، ٣٦٦.
(٤٩٣) ينظر السابق نفسه، ص١٥١، ٢٥٤.
(٤٩٤) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٧٣.
(٤٩٥) حدائق الأزاهر، ص٢٢٩.
(٤٩٦) السابق نفسه، ص١٣٩.
(٤٩٧) ينظر نماذج أخباره فى المصدر السابق نفسه، ص١٣٠، ١٣٣، ١٣٥.
(٤٩٨) السابق نفسه، ص٢٢٩.

(٤٩٩) ينظر عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك، نهضة مصر، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م، ص٨٥، ٨٦.
(٥٠٠) أورد العقاد بعض الأخبار الدالة على فطنة (جحا) وذكائه. ينظر السابق نفسه، ص٩٩.
(٥٠١) ينظر قال الراوى، ص٩٣، وبنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٧٥.
(٥٠٢) حدائق الأزاهر، ص٣١٤.
(٥٠٣) ينظر السابق نفسه، ص٣٦٤، ٣٦٥. وقد أورد "ابن عاصم" عدداً من الأخبار العجيبة عن "إبراهيم بن أدهم" وكراماته. ينظر المصدر نفسه، ص٣٦٤، ٣٦٥.
(٥٠٤) السابق نفسه، ص٢٠٠.
(٥٠٥) ينظر السابق نفسه، ص٢٠٧.
(٥٠٦) ينظر السابق نفسه، ص٣٠١.
(٥٠٧) ينظر السابق نفسه، ص١٢٧.
(٥٠٨) ينظر السابق نفسه، ص٣١٤.
(٥٠٩) ينظر السابق نفسه، ص٣٦٤، ٣٦٥.
(٥١٠) ينظر د. جمانة الدليمى: الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، دراسة تطبيقية فى شعر صدر الإسلام، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص١٢٢.
(٥١١) بناء الرواية، ص٣٧.
(٥١٢) د. مها حسن القصراوى: الزمن فى الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع- عمّان، ط١، ٢٠٠٤م، ص٣٤، ٣٥.
(٥١٣) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٧٧.
(٥١٤) د. جمانة الدليمى: الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم (مرجع سابق)، ص١٢١.
(٥١٥) ينظر فى نظرية الرواية، ص٢٠٧.
(٥١٦) ينظر جماليات النص السردى، ص١٨٨، ١٨٩.
(٥١٧) ينظر الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، ص٤٨، وبنية الشكل الروائى، ص١٠٧.
(٥١٨) ينظر بناء الرواية، ص٣٩، والفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، ص٤٩، والبنية السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص٢١٨.
(٥١٩) ينظر الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، ص٤٨، ٤٩، و د. مها حسن القصراوى: الزمن فى الرواية العربية (مرجع سابق)، ص٤٠.
(٥٢٠) ينظر عناية البنائيين الفرنسين منذ الستينات بالزمن، واختلافاتهم فى توجهاتهم لدراسته، من أمثال "ميشال بوتور"، و"تودوروف". تحليل الخطاب الروائى، ص٦٩، ٧٩، والبنية السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص٢١٨- ٢٢٢.
(٥٢١) ينظر خطاب الحكاية، ص٤٦- ١٢٩، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٧٣- ٧٥، وبنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٧٨- ١٠٩.
(٥٢٢) ينظر قاموس السرديات، ص١٤٠.
(٥٢٣) ينظر السابق نفسه، ص١٥.
(٥٢٤) ينظر د. سمر روحى الفيصل: الرواية العربية البناء والرُّؤيا، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٩.
(٥٢٥) ينظر خطاب الحكاية، ص٤٦، ١٠٩.
(٥٢٦) ينظر بنية الشكل الروائى، ص١١٥.
(٥٢٧) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٧٨.
(٥٢٨) ينظر بنية الشكل الروائى، ص١١٥.
(٥٢٩) ينظر خطاب الحكاية، ص٥١.

(٥٣٠) ينظر قاموس السرديات، ص١٥، ود. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة (مرجع سابق)، ص٣، ومن مسميات هذا المصطلح: (الاستحضار أو التَّذكُّر). ينظر المرجع نفسه، ص٣، و(الاستعادة). ينظر خطاب الحكاية، ص٥١، و(الارتداد). ينظر معجم السرديات، ص١٧، و(اللواحق). ينظر د.سمير المرزوقى، د. جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً (مرجع سابق)، ص٧٦. وقد سبقت الإشارة إلى "الاسترجاع" فى عنصر الحدث نظراً للصلة الوثيقة بين هذه التقنية ونسق الحدث المتداخل.
(٥٣١) ينظر د. يمنى العبد: تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى (مرجع سابق)، ص١١٣.
(٥٣٢) خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ص٥١.
(٥٣٣) ينظر الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص١٢٦.
(٥٣٤) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص١٣١.
(٥٣٥) ينظر حدائق الأزاهر، ص١٣٧، ٣١٧.
(٥٣٦) ينظر السابق نفسه، ص١٣١، ١٣٧، ٣٦٣، ٣٦٥.
(٥٣٧) ينظر تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، ص١١٣.
(٥٣٨) ينظر بنية الشكل الروائى، ص١٣٠، ومدخل إلى نظرية القصة، ص٧٦، والزمن فى الرواية العربية، ص١٨٧، ١٨٨.
(٥٣٩) ينظر الزمن فى الرواية العربية، ص١٨٨.
(٥٤٠) ينظر معجم السرديات، ص١٧، والمصطلحات الأدبية الحديثة، ص٣.
(٥٤١) ينظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٢٤.
(٥٤٢) ينظر المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٣.
(٥٤٣) ينظر خطاب الحكاية، ص٦٠، ومعجم السرديات، ص١٧.
(٥٤٤) ينظر خطاب الحكاية، ص٦٠، والبنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٧٨.
(٥٤٥) حدائق الأزاهر، ص٣١٦.
(٥٤٦) السابق نفسه، ص٣١٦.
(٥٤٧) السابق نفسه، ص٣١٣.
(٥٤٨) السابق نفسه، والصفحة نفسها.
(٥٤٩) ينظر السابق نفسه، ص٣١٥، ٣١٦.
(٥٥٠) ينظر المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٣.
(٥٥١) ينظر معجم السرديات، ص١٧، وخطاب الحكاية، ص٦١، وبنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٨٥.
(٥٥٢) ينظر الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، ص١٠٧.
(٥٥٣) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص٧٨.
(٥٥٤) ينظر د.سروة يونس البدرانى: آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق (مرجع سابق)، ص١٠٠.
(٥٥٥) حدائق الأزاهر، ص١٦٧.
(٥٥٦) السابق نفسه، ص١٩٣.
(٥٥٧) من نماذج الاسترجاع الداخلى أيضاً خبر "ابن عبّاد" ووزيره "ابن عمّار". ينظر المصدر السابق نفسه، ص١٩٦، ١٩٧.
(٥٥٨) ينظر المصطلح السردى، ص١٨٢.
(٥٥٩) ينظر المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٠. ومن مسمَّيات هذا المصطلح: (الاستقدام، والتَّنَبُّؤ). ينظر المرجع نفسه، والصفحة نفسها، و(التَّوَقُّع). ينظر المرجع نفسه، ص٣، و(الاستشراف). ينظر خطاب الحكاية، ص٧٦، معجم السرديات، ص٢٢.

(٥٦٠) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٥.
(٥٦١) تزفيطان طودوروف: الشعرية، مع المقدمة التى خصّ بها المؤلف ترجمتى الكتاب إلى العربية والإنجليزية، ترجمة/ شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص٤٨.
(٥٦٢) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص١٣١.
(٥٦٣) ينظر خطاب الحكاية، ص٢٣١.
(٥٦٤) بنية الشكل الروائى، ص١٣٢.
(٥٦٥) ينظر معجم السرديات، ص٢٢.
(٥٦٦) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص١٣١.
(٥٦٧) ينظر حدائق الأزاهر، ص١٣١، ١٤٧، ٢٥٢.
(٥٦٨) ينظر الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص١٣٣، ومدخل إلى نظرية القصة، ص٨٠.
(٥٦٩) حدائق الأزاهر، ص١٤٧.
(٥٧٠) السابق نفسه، ص١٣١.
(٥٧١) السابق نفسه، ص٢٥٢.
(٥٧٢) ينظر قاموس السرديات، ص٥٤، والمصطلحات الأدبية الحديثة، ص٢٣، ومن مسمَّيات (المدّة): (الحركات السردية). ينظر خطاب الحكاية، ص١٠٨، ١٠٩، و(الدَّيمُومَة). ينظر بناء الرواية، ص٧٧، وقاموس السرديات، ص٥٤، و(الاستغراق الزمنىّ). ينظر آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، ص١٠٧، و(الإيقاع الزمنىّ). ينظر الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص١٢٣، والبنية السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص٢٢٣.
(٥٧٣) ينظر آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، ص١٠٧، وتقنيات السرد فى ضوء المنهج البنيوى، ص١٢٤، ومحمد بوعزة: تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم (مرجع سابق)، ص٩٢.
(٥٧٤) ينظر خطاب الحكاية، ص١٠٨، ١٠٩.
(٥٧٥) ينظر قاموس السرديات، ص٥٥.
(٥٧٦) ينظر خطاب الحكاية، ص١٠٩، الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والتطبيق، ص٩٨، والبنية السردية فى كتاب الأغانى، ص٤٥، والمصطلح السردى، ص٢٣٠، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٧٦.
(٥٧٧) ينظر بناء الرواية، ص٨٢.
(٥٧٨) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص٢٢٥.
(٥٧٩) ينظر بنية الشكل الروائى، ص١٥٠، والخبر فى آثار ابن الجوزى، ص١٥٤.
(٥٨٠) ينظر معجم السرديات، ص١٧١.
(٥٨١) خطاب الحكاية، ص١١٠.
(٥٨٢) حدائق الأزاهر، ص١٠٣.
(٥٨٣) السابق نفسه، ص٣٦٤.
(٥٨٤) السابق نفسه، ص٩٤.
(٥٨٥) السابق نفسه، ص٣٥٨.
(٥٨٦) ينظر قاموس السرديات، ص٥٥، ويسمى (الفَجْوَة)، و(الثَّغرَة). ينظر المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٢٣، ٢٤.
(٥٨٧) ينظر معجم السرديات، ص٣٠، وبينة الشكل الروائى، ص١٥٦.
(٥٨٨) ينظر الزمن فى الرواية العربية، ص٢٣٠.
(٥٨٩) ينظر ينظر خطاب الحكاية، ص١١٨، وبنية السرد فى القصص الصوفى، ص٢١٢.
(٥٩٠) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص٢٢٤، ٢٢٥.

(٥٩١) ينظر خطاب الحكاية، ص١١٧- ١١٩.
(٥٩٢) ينظر السابق نفسه، ص١١٧، ١١٨، وآليات السرد في القصة القصيرة فى العراق، ص١١٠، والبنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٩١.
(٥٩٣) حدائق الأزاهر، ص١٤٧.
(٥٩٤) السابق نفسه، ص٣٠٣.
(٥٩٥) السابق نفسه، ص٢١٣.
(٥٩٦) السابق نفسه، ص٢٣٥.
(٥٩٧) ينظر خطاب الحكاية، ص١١٩.
(٥٩٨) ينظر البنية السردية فى كتاب الأغانى، ص٥٣، والخبر فى آثار ابن الجوزى، ص١٥٧.
(٥٩٩) حدائق الأزاهر، ص٣٠٩.
(٦٠٠) السابق نفسه، ص٣١٣.
(٦٠١) السابق نفسه، ص٢١٥.
(٦٠٢) السابق نفسه، ص٣٠١.
(٦٠٣) ينظر معجم السرديات، ص٢٥٤، والبنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٩٦، ود.سمر روحى الفيصل: الرواية العربية البناء والرُّؤيا، مقاربات نقدية (مرجع سابق)، ص١١٢.
(٦٠٤) ينظر قاموس السرديات، ص٥٥، والمصطلحات الأدبية الحديثة، ص٢٣.
(٦٠٥) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص٢٢٠، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٧٨.
(٦٠٦) ينظر البينة السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص٢٢٦، وبنية الشكل الروائى، ص١٦٦، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٨٢.
(٦٠٧) ينظر خطاب الحكاية، ص١٠٩.
(٦٠٨) ينظر بنية الشكل الروائى، ص٢٠١.
(٦٠٩) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)، ص١٢١.
(٦١٠) ينظر البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق، ص١٨٦.
(٦١١) ينظر بنية الشكل الروائى، ص١٦٦.
(٦١٢) ينظر الزمن فى الرواية العربية، ص٢٣٧. وقد حدَّد "تودوروف" نوعين من المشاهد الحوارية، الأول: المشهد الحوار الآنى، وهو مشهد يعمل على بث الحركة والحيوية فى السرد، ويعمل على نمو الأحداث وتطوُّرها، ويتوازن فيه الجزء السردىّ والجزء الحكائى في مساحة الخطاب، أما المشهد الاسترجاعى، فيعمل على إبطاء وتيرة السرد، وفيه يتمدَّد الخطاب ويتَّسع مقابل زمن الحكاية. ينظر المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(٦١٣) ينظر الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص١٤١.
(٦١٤) ينظر السابق نفسه، ص٢١٥، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٧٨.
(٦١٥) ينظر حدائق الأزاهر، ص٢٣٣- ٢٣٦.
(٦١٦) سورة يونس، من الآية/ ٨٨.
(٦١٧) حدائق الأزاهر، ص٢٣٣.
(٦١٨) السابق نفسه، ص٢٣٦.
(٦١٩) ينظر المصطلح السردى، ص٦٨.
(٦٢٠) ينظر الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص٢١٥.
(٦٢١) ينظر المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٤٥.
(٦٢٢) ينظر سمراء قفى: البنية السردية فى رواية "عائد إلى حيفا" لغسّان كنفانى (مرجع سابق)، ص٥٩.

(٦٢٣) رولان بورنوف، ريال اوئيليه: عالم الرواية، ترجمة/ نهاد التكرلى، مراجعة/ فؤاد التكرلى، ومحسن الموسوى، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١م، ص١٦٣.
(٦٢٤) حدائق الأزاهر، ص٣١٨- ٣٢١.
(٦٢٥) السابق نفسه، ص٣٢٠.
(٦٢٦) ينظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٢٠٩، والشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص٢٢٠.
(٦٢٧) حدائق الأزاهر، ص٣٦٧.
(٦٢٨) ينظر قاموس السرديات، ص٥٥، والمصطلحات الأدبية الحديثة، ص٢٣.
(٦٢٩) ينظر قاموس السرديات، ص٤٤.
(٦٣٠) ينظر الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص١٤٣، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٧٦.
(٦٣١) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، ص٩٦.
(٦٣٢) ينظر بنية الشكل الروائى، ص١٧٥، ومدخل إلى نظرية القصة، ص٨٦.
(٦٣٣) ينظر بنية الشكل الروائى، ص١٧٨، وبنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، ص٧٩.
(٦٣٤) ينظر بنية السرد فى القصص الصوفى، ص٢١٥، ٢١٦.
(٦٣٥) ينظر بناء الرواية، ص٨٣.
(٦٣٦) حدائق الأزاهر، ص١٨٣.
(٦٣٧) روض أريض: لين طيب المَقعَد، جيِّد النبات. ينظر لسان العرب، مادة (أرض)، مج١/ ٦٢.
(٦٣٨) الوصف مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ ﴾. سورة الغاشية، الآيتان/ ١٥، ١٦. والمقصود بالنمارق: الوسائد، والمراد بالزرابى المبثوثة: بُسُط كثيرة مفروشة.
(٦٣٩) حدائق الأزاهر، ص١٨٦.
(٦٤٠) انبجست: انفجرت. لسان العرب، مادة (بجس)، مج١/ ٢١٢.
(٦٤١) حدائق الأزاهر، ص١٨٥.
(٦٤٢) السابق نفسه، ص٢٢١.
(٦٤٣) السابق نفسه، ص١٣٩.
(٦٤٤) السابق نفسه، ص٣٢٩.
(٦٤٥) ينظر جماليات النص السردى، ص١٦٤.
(٦٤٦) ينظر د. أحمد العدوانى: بداية النص الروائى، مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، النادى الأدبى- الرياض، المركز الثقافى العربى- بيروت، ط١، ٢٠١١م، ص١٠٥.
(٦٤٧) حدائق الأزاهر، ص١٠١.
(٦٤٨) ينظر البنية السردية فى كتاب الأغانى، ص٧٥.
(٦٤٩) ينظر الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، ص٢٠٢.
(٦٥٠) بنية الشكل الروائى، ص٣٠.
(٦٥١) ينظر شعرية الخطاب السردى، ص٦٧.
(٦٥٢) ينظر السابق نفسه، ص٧٠.
(٦٥٣) ينظر الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، ص١٩٩.
(٦٥٤) ينظر قال الراوى، ص٢٤١.
(٦٥٥) حدائق الأزاهر، ص١٦٤.
(٦٥٦) ينظر قال الراوى، ص٢٤١.
(٦٥٧) حدائق الأزاهر، ص٢٠٣.
(٦٥٨) ينظر بنية الشكل الروائى، ص٣٠.
(٦٥٩) حدائق الأزاهر، ص٢٠٣.

(٦٦٠) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص١٠٥، ١٠٦.
(٦٦١) ينظر قصى جاسم أحمد الجبورى: المكان فى روايات تحسين كَرميانى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٥/ ٢٠١٦م، ص٩٥، ٩٦، ومهدى عبيدى: جماليات المكان فى ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م، ص٤٣، ٤٤.
(٦٦٢) ينظر مهاجرة ليندة، مرار صورية: البنية السردية (الزمن- المكان- الشخصيات) فى رواية الأعظم لإبراهيم سعدى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة بجاية، الجزائر، ٢٠١٣/ ٢٠١٤م، ص٣٢، ٣٣.
(٦٦٣) ينظر مهدى عبيدى: جماليات المكان فى ثلاثية حنا مينه (مرجع سابق)، ص٤٧.
(٦٦٤) تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، ص١٠٦.
(٦٦٥) حدائق الأزاهر، ص٩٤.
(٦٦٦) السابق نفسه، ص١٣٤.
(٦٦٧) السابق نفسه، ص٣١٤.
(٦٦٨) السابق نفسه، ص١٩٧.
(٦٦٩) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة/ محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط١، ١٩٧٢م، ص٢٨٨.
(٦٧٠) حدائق الأزاهر، ص١٤٧.
(٦٧١) السابق نفسه، ص٣١٠.
(٦٧٢) السابق نفسه، ص٣٦٧.
(٦٧٣) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص١١٩.
(٦٧٤) حدائق الأزاهر، ص٣٠١.
(٦٧٥) السابق نفسه، ص٢٤٣.
(٦٧٦) السابق نفسه، ص٢٣٥.
(٦٧٧) الرِّفد: العَطاءُ والصِّلَة. لسان العرب، مادة (رفد)، مج٣/ ١٦٨٧.
(٦٧٨) الدَّعَة: الخَفْضُ فى العيش والرَّاحة. لسان العرب، مادة (ودع)، مج٦/ ٤٧٩٥.
(٦٧٩) حدائق الأزاهر، ص٦٧.
(٦٨٠) ينظر بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى، ص١١١، والشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص١٦٠.
(٦٨١) ينظر جماليات المكان فى ثلاثية حنا مينه، ص٩٥.
(٦٨٢) حدائق الأزاهر، ص٣٥٨.
(٦٨٣) ينظر جماليات المكان فى ثلاثية حنا مينه، ص٩٦.
(٦٨٤) ينظر السابق نفسه، ص٩٦، ٩٧.
(٦٨٥) حدائق الأزاهر، ص١٤٤.
(٦٨٦) السابق نفسه، ص٩١.
(٦٨٧) السابق نفسه، ص٧٦.
(٦٨٨) السابق نفسه، ص١٥٦.
(٦٨٩) السابق نفسه، ص٦٧.
(٦٩٠) السابق نفسه، ص٢٢٣.
(٦٩١) السَّوِيقُ: "طعامٌ يُتَّخَذُ من مدقوق الحنطةِ والشعير : سُمِّى بذلك لانسياقه فى الحلق، والجمع : أَسْوِقَةٌ". المعجم الوسيط، ص٤٦٥.
(٦٩٢) حدائق الأزاهر، ص٢١١.
(٦٩٣) السابق نفسه، ص٢١٦.

(٦٩٤) ينظر البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى، ص١١٥، ١١٦.
(٦٩٥) حدائق الأزاهر، ص٨٤.
(٦٩٦) السابق نفسه، ص٧٩.
(٦٩٧) السابق نفسه، ص٧٧.

المَصَادِرُ والمَرَاجِعُ:

- أولاً: القرآن الكريم.

- ثانياً: المَصَادِر:

أحمد بَابا التنبكتى (أبو العباس أحمد بَابا بن أحمد بن أحمد بن عمر المسوفى التنبكتى، ت١٠٣٦هـ):
١- نَيْل الابتهاج بتطريز الدِّيباج، عناية وتقديم د. عبد الحميد عبد الله الهرَّامة، دار الكاتب، طرابلس- ليبيا، ط٢، سنة ٢٠٠٠م.
إسماعيل باشا البغدادىّ (إسماعيل باشا بن محمد أمين بن مير سليم البابانى البغدادى، ت١٣٣٩هـ):
٢- هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، مج٢، طبعة وكالة المعارف، إستانبول، ١٩٥٥.
السَّمْعَانىّ (أبو عبد الكريم بن محمد بن منصور السَّمعانى، ت٥٦٢هـ) :
٣- الأنساب، تحقيق الشيخ/ عبد الرحمن بن يحيى المعلمى اليمانى، طبعة مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
صدِّيق بن حسن القنّوجى (ت١٣٠٧هـ):
٤- أبجد العلوم، (جـ١ الوشى المرقوم فى بيان أحوال العلوم)، تحقيق وفهرسة/ عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٧٨م.
ابن عَاصِم (أبو بكر محمد بن محمد بن عَاصِم الغَرناطىّ، ت٨٢٩هـ):
٥- جنة الرضا فى التسليم لما قدّر الله وقضى، جـ١، تحقيق د. صلاح جرّار، دار البشير للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، (د.ط)، ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م.
٦- حدائق الأزاهر فى مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر، تحقيق/ أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.
ابن عبد ربه (أبو عمرو أحمد بن محمّد بن عبد ربه بن حبيب الأندلسىّ، ت٣٢٨هـ):
٧- العِقد الفريد، الجزءان (١، ٦)، تحقيق د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م.
الفراهيدى (أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدىّ البصرىّ، ت١٧٠هـ):
٨- العين، مج١، تحقيق د.مهدى المخزومى، د. إبراهيم السامرائى، طبعة وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٥م.
المُبَرّد (أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، ت٢٨٥هـ):
٩- الكامل، مج٢، تحقيق د. محمد أحمد الدّالى، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.
المقّرى التلمسانىّ (شهاب الدين أبو العباس أحمد بن محمد المقّرى التلمسانىّ القرشىّ، ت١٠٤١هـ):
١٠- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج٦، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

١١- أزهار الرياض فى أخبار عياض، جـ١، تحقيق/ مصطفى السقا وآخرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م.
المقريزى (تقى الدين أحمد بن على، ت٨٤٥هـ):
١٢- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، جـ١، تحقيق د. محمد زينهم، ومديحة الشرقاوى، مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م.
النهشلى القيروانىّ (أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم، ت٤٠٥هـ):
١٣- الممتع فى صنعة الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٠م
ابن وَهب الكَاتِب (أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سُليمان بن وَهب الكاتب، ت٣٣٥هـ):
١٤- البُرهَان فى وُجُوه البَيَان، تحقيق د.حفنى محمد شرف، مكتبة الشباب، ومطبعة الرسالة، مصر، ١٩٦٩م.

- ثالثاً: المَعَاجِم العَرَبِيَّة والمُتَرْجَمَة:

برنس، جيرالد:
١٥- قاموس السرديات، ترجمة/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
١٦- المصطلح السردى، ترجمة/ عابد خزندار، مراجعة/ محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
سعيد علوش (دكتور)
١٧- د. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى- بيروت، وسُوشبريس- الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
لطيف زيتونى (دكتور)
١٨- معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
مجمع اللغة العربية:
١٩- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
محمد عنانى (دكتور)
٢٠- المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى- عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط٣، ٢٠١٢م.
محمد القاضى وآخرون:
٢١- معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
مرتضى الزّبيدى (محمد مُرتضى الحسينى الزبيدى، ت١٢٠٥هـ):
٢٢- تاج العروس من جواهر القاموس، جـ١١، تحقيق/ عبد الكريم العزباوى، مراجعة/ عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م.
ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، ت٧١١هـ):
٢٣- لسان العرب، حققه/ عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.

- رابعاً: المَرَاجِعُ العَرَبِيَّة:

إبراهيم جندارى (دكتور)
٢٤- الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣م.

إبراهيم صحراوى:
٢٥- السرد العربى القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
أحمد العدوانى (دكتور)
٢٦- بداية النص الروائى، مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، النادى الأدبى- الرياض، المركز الثقافى العربى- بيروت، ط١، ٢٠١١م.
جمانة الدليمى (دكتور)
٢٧- الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، دراسة تطبيقية فى شعر صدر الإسلام، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.
حسن بحراوى:
٢٨- بنية الشكل الروائى (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٠م.
حسن مصطفى سحلول (دكتور)
٢٩- نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
حَميد لحمدانى (دكتور)
٣٠- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط٣، ٢٠٠٣م.
خير الدين الزركلى:
٣١- الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، أيَّار/ مايو ٢٠٠٢م.
ركان الصفدى (دكتور)
٣٢- الفن القصصى فى النثر العربى حتى مطلع القرن الخامس الهجرى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠١١م.
رمزى رامز حسّون:
٣٣- أحلى الحكايات من كتاب حدائق الأزاهر لابن عاصم الأندلسى (اختيارات)، دار ابن حزم، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
سروة يونس البدرانى (دكتور)
٣٤- آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.
سعد عبد الحسين العتابى (دكتور)
٣٥- الملحمية فى الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م.
سعيد جبار:
٣٦- الخبر فى السرد العربى، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدر البيضاء- المغرب، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م.
سعيد يقطين (دكتور)
٣٧- تحليل الخطاب الروائى (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط٣، ١٩٩٧م.

٣٨- ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذى يزن، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
٣٩- السرد العربى، مفاهيم وتجليات، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
٤٠- قال الراوى، البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م.
٤١- الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

سمر روحى الفيصل (دكتور)
٤٢- الرواية العربية البناء والرُّؤيا، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.

سمير المرزوقى (دكتور)، جميل شاكر (دكتور)
٤٣- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد- آفاق عربية، ط١، ١٩٨٦م.

سيزا قاسم (دكتور)
٤٤- بناء الرواية، دراسة مقارنة فى "ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

شجاع مسلم العانى (دكتور)
٤٥- البناء الفنى فى الرواية العربية فى العراق، جـ١ بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤م.

شكرى عياد (دكتور)
٤٦- القصة القصيرة فى مصر، دراسة فى تأصيل فن أدبى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م.

طارق عبد المجيد (دكتور)
٤٧- سردية الشعر وشعرية السرد، دراسة فى تداخل الأنواع الأدبية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م.

عادل نيل (دكتور)
٤٨- جماليات النص السردى، رؤية نقدية فى أعمال أمين يوسف غراب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م.

عباس محمود العقاد:
٤٩- جحا الضاحك المضحك، نهضة مصر، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م.

عبد الحق بلعابد (دكتور)
٥٠- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

عبد الرحيم الكردى (دكتور)
٥١- الراوى والنص القصصى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.

عبد الله إبراهيم (دكتور)
٥٢- البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٨م.
٥٣- السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

٥٤- السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعمارى وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع- عمّان، ط١، ٢٠١٣م.
٥٥- المُتخيَّل السردى، مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٠م.

عبد المالك مرتاض (دكتور)
٥٦- القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٩٠م.

فؤاد قنديل:
٥٧- فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يونيو ٢٠٠٢م.

محمد بوعزة:
٥٨- تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون ببيروت، ودار الأمان بالرباط، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، ط١، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

محمد عزّام (دكتور)
٥٩- تحليل الخطاب الأدبى فى ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
٦٠- شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٥م.

محمد القاضى (دكتور)
٦١- الخبر فى الأدب العربى، دراسة فى السردية العربية، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

محمد مشبال (دكتور)
٦٢- البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج فى أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدى، تطوان- المغرب، ٢٠١٠م.

محمد يوسف نجم (دكتور)
٦٣- فن القصة، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط٥، ١٩٦٦م.

مصطفى السيوفى (دكتور)
٦٤- تصوير الشخصيات فى قصص محمد فريد أبو حديد، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م، القاهرة، ط١، ٢٠١٠/ ٢٠١١م.

مها حسن القصراوى (دكتور)
٦٥- الزمن فى الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع- عمّان، ط١، ٢٠٠٤م.

مهدى عبيدى:
٦٦- جماليات المكان فى ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م.

موريس أبو ناضر
٦٧- الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والتطبيق، دار النهار، بيروت، د.ط، ١٩٧٩م.

ميجان الرويلى (دكتور)، سعد البازعى (دكتور)
٦٨- دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٠م.

ميساء سليمان الإبراهيم:
٦٩- البنية السردية فى كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م.
ناهضة ستّار (دكتور)
٧٠- بنية السرد فى القصص الصوفى، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
يمنى العبد (دكتور)
٧١- تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى، بيروت- لبنان، ط٣، ٢٠١٠م.
٧٢- الراوى- الموقع والشكل، بحث فى السرد الروائى، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

- خامساً: المَرَاجِعُ الأَجْنَبِيَّة المُتَرْجَمَة:

بارت، رولان:
٧٣- مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، الأعمال الكاملة، ترجمة د. منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط١، ١٩٩٣م.
٧٤- النقد البنيوى للحكاية، ترجمة/ انطوان أبو زيد، سُوشبريس- الدار البيضاء، ومنشورات عويدات، بيروت- باريس، ط١، ١٩٨٨م.
بروب، فلاديمير:
٧٥- مُورفولوجيًّا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم/ أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، النادى الأدبى الثقافى، جدّة، ط١، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.
بورنوف، رولان- واوئيليه، ريال:
٧٦- عالم الرواية، ترجمة/ نهاد التكرلى، مراجعة/ فؤاد التكرلى، ومحسن الموسوى، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١م.
توماشفسكى وآخرون:
٧٧- نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الرباط، ومؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
جنيت، جيرار:
٧٨- خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ترجمة/ محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
جينيت، جيرار وآخرون:
٧٩- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة/ ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
طودوروف، تزفيطان:
٨٠- الشعرية، مع المقدمة التى خصّ بها المؤلف ترجمتى الكتاب إلى العربية والإنجليزية، ترجمة/ شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.
٨١- مدخل إلى الأدب العجائبى، ترجمة/ الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط- المغرب، ط١، ١٩٩٣م.

٨٢- مقولات السرد الأدبى، ترجمة/ الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبى)، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط- المغرب، ط١، ١٩٩٢م.
ويليك، رينيه- وارين، أوستن:
٨٣- نظرية الأدب، ترجمة/ محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط١، ١٩٧٢م.

- سادساً: الدَّورِيَّات:

إبراهيم جندارى (دكتور)
٨٤- المنظور الروائى بين النظرية والتطبيق، بحث منشور بمجلة الموقف الثقافى، العدد ٤٤، السنة الثانية، ٢٠٠٣م.
أحمد العزى صغير (دكتور)
٨٥- المروى له Narratee ودوره فى التلقى والتأويل، قراءة فى القصة القصيرة النسوية فى اليمن، بحث منشور بمجلة كلية الآداب، جامعة أسيوط، العدد ٥٦، أكتوبر ٢٠١٥م.
أسماء صابر جاسم (دكتور)
٨٦- بنية السرد فى كتاب التذكرة الحمدونية لابن حمدون (ت ٥٦٢هـ)، دراسة تركيبية خطابية، بحث منشور بمجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد ٢٦، نيسان ٢٠١٦م.
برنس، جيرالد:
٨٧- مقدمة لدراسة المروى عليه، ترجمة/ على عفيفى، ومراجعة د. جابر عصفور، مقال مترجم بمجلة فصول، مصر، مج١٢، العدد٢، صيف ١٩٩٣م.
جنيت، جيرار:
٨٨- حدود السرد، ترجمة/ بنعيسى بوحمالة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد (٨-٩)، ١٩٨٨م.
رلى يوسف عصفور، هناء عمر خليل:
٨٩- التشكيل السردى للخبر الأدبى فى التراث العربى، أمثلة من كتاب الأغانى والعقد الفريد، بحث منشور بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، المجلد ٢٨، العدد ١٠٩، ٢٠١٠م.
شكرى عياد (دكتور)
٩٠- فن الخبر فى تراثنا القصصى، بحث منشور بمجلة فصول، مصر، المجلد الثانى، العدد الرابع، ١٩٨٢م.
عبد الله أبو هيف (دكتور)
٩١- مصطلحات تراثية للقصة العربية، بحث منشور بمجلة التراث العربى، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، المجلد ١٢، العدد ٤٨ ، محرم ١٤١٣هـ/ يوليو ١٩٩٢م.
عبد الملك مرتاض (دكتور)
٩٢- فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٩٨م.
عشتار داود محمد (دكتور)
٩٣- الإشارة الجمالية فى المثل القرآنى، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.
فادية مروان أحمد الونسة (دكتور)

٩٤- الاستهلال السردى فى كتاب أخبار النساء لابن قيم الجوزية، بحث منشور بمجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ١٨، العدد ٥، تموز ٢٠١١م.
فوزية الشطىّ:
٩٥- أدبية الخبر التاريخى عند أبى بكر الصّولى فى الجزء ٢ من "كتاب الأوراق": أخبار الراضى بالله والمتقى لله، بحث منشور بمجلة التراث العربى، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العددان ١٣٤، ١٣٥، صيف/ خريف، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.
ناهضة ستار (دكتور)، محمد حليم حسن:
٩٦- المروىّ له فى قصص جاسم عاصى ورواياته، بحث منشور بمجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد١٨، كانون أول/ ٢٠١٤م.
نجوى محمد جمعة:
٩٧- بناء الحدث فى شعر نازك الملائكة، دراسة نصية، بحث منشور بمجلة آداب البصرة، العدد ٤٤، ٢٠٠٧م.

- سابعاً: الرَّسَائِلُ الجَامِعِيَّة:

أحمد قاسم حميد:
٩٨- سردية الخبر العجائبى، دراسة فى كتاب أخبار الزمان للمسعودى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة البصرة، العراق، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م.
تيشكو عثمان عارف:
٩٩- الخبر فى آثار ابن الجوزى، دراسة سردية، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية العلوم الإنسانية، جامعة السليمانية، العراق، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م.
خديجة بوغرارة:
١٠٠- الراوى والمروى له فى رواية "زعيم الأقلية الساحقة" لـ"عبد العزيز غرمول"، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربى بن مهيدى بأم البواقى، الجزائر، ١٤٣١/ ١٤٣٢هـ- ٢٠١٠/ ٢٠١١م.
رائد حامد خضير:
١٠١- بنية السرد فى كتب أخبار النساء والجوارى إلى القرن العاشر الهجرى، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القادسية، العراق، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٦م.
ربيعة بدوى:
١٠٢- البنية السردية فى رواية "خطوات فى الاتجاه الآخر" لحفناوى زاغز، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ١٤٣٥/ ١٤٣٦هـ- ٢٠١٤/ ٢٠١٥م.
رزوقى عباس مبارك:
١٠٣- المروى له فى الرواية العربية الجديدة، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٤م.
رشيدة عابد:
١٠٤- الأشكال النثرية القصصية فى "عيون الأخبار" لابن قتيبة، دراسة تصنيفية، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمرى تيزى وزو، الجزائر، ٢٠١٠م.
سمراء قفى:

١٠٥- البنية السردية فى رواية "عائد إلى حيفا" لغسّان كنفانى، رسالة كاجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، ٢٠١٤/ ٢٠١٥م.
صفية حمادو:
١٠٦- إستراتيجية الخطاب فى أخبار الثقلاء، مقاربة تداوليّة، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة مولود معمرى تيزى وزو، الجزائر، ٢٠١٥م.
ضياء غنى لفته العبودى:
١٠٧- البنية السردية فى شعر الصعاليك، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية التربية، جامعة البصرة،العراق، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.
الطاهر بن هورة:
١٠٨- التشكيل السردى فى الرواية الجزائرية، رواية "كتاب الأمير" لواسينى الأعرج أنموذجاً، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة زيان عاشور بالجفلة، الجزائر، ١٤٣٣/ ١٤٣٤هـ- ٢٠١٢/ ٢٠١٣م.
علىّ جبر عبّود:
١٠٩- فن الخبر فى كتب أخبار الشعراء، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة القادسية، العراق، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م.
قصى جاسم أحمد الجبورى:
١١٠- المكان فى روايات تحسين كَرميانى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٥/ ٢٠١٦م.
مهاجرة ليندة، مرار صورية:
١١١- البنية السردية (الزمن- المكان- الشخصيات) فى رواية الأعظم لإبراهيم سعدى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة بجاية، الجزائر، ٢٠١٣/ ٢٠١٤م.
ميّادة عبد الأمير كريم:
١١٢- البنية السردية فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة ذى قار، العراق، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م.
ولاء فخرى قدورى الدليمى:
١١٣- البنية السردية فى (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخى (ت٣٨٤هـ)، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالى، العراق، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.