الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعــبيــة
وزارة التعـليم العالــي والبحث العلمـي
جــامعة محمد خيضر بسكــرة
كلـية الآداب واللــغات
قســم الآداب واللغـة العربيــة

سردية التشكيل والتأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين ما بين القرنين 4 و8 الهجريين

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: السرديات العربية

إعداد الطالب:
محمد سالمي

إشراف الأستاذ الدكتور:
امحمد بن لخضر فـورار

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسـم واللقـب	الرتبــة	الجامعــة	الصـفـة
سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشـرفا ومقـررا
نبيلـة تاوريـريت	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بسكرة	مناقشا
فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مناقشا
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مناقشا
شـاكر لقمـان	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019 م. **الموافق لـ:** 1441/1440هـ.

كلمة شكر

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله، ثم خالص الشكر والتقدير للمشرف **الأستاذ الدكتور: امحمد بن لخضر فورار**، الذي احتفى بموضوع هذه الأطروحة، وبذل كل ما بوسعه من تشجيع وتوجيه وتصويب، ولم يبخل عليّ بشيء من وقته وعلمه، فجزاه الله عنّي خير الجزاء وأمد الله في عمره ونفع به وبعلمه.

ولا أنسى فضل **الأستاذة الدكتورة : إيمان مطر مهدي السلطاني**، التي غمرتني بفيض علمها، لما بذلته من جهد في شرح بعض القضايا الفلسفية والمعرفية، وفي توفير بعض المراجع التي استندت عليها الأطروحة.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل أعضاء لجنة المناقشة، الذين تحملوا عبء قراءة هذه الأطروحة، ومناقشتها.

والحمد الله رب العالمين

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

مـقـدمـة:

الحمـد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الصادق الأمين، وعلى آله وصحبه الغرّ الميامين، وبعد:

يعـد التـراث الفلسفي الـذي أفرزته العقلانية الإسلامية، مـن أعظـم وأهـم نتاج العقـول البشرية، حـيث لـقي رواجا واهـتماما عالـمـيا، بسبب مـا يتسم بـه مـن خصائص ومميزات، ولـعـل فـتـرة ازدهـاره كانت من القرن الـرابـع إلى الثامـن الهجريين، وهذا لما شهدته الحضارة الإسلامية من تفاعل خصيب مع غيرها من الحضارات.

ولقد تعددت أساليب الكتابة والصياغة فـي التراث الفلسفي بين الكتابة العلمية والمنطقية والأدبية، وبعـد الاطلاع على بعض الدراسات والأبحـاث التـي اشتغلـت بالتراث الفلسفي، لاحظت أن معظمها اهتمت ببيان التراث الفلسفـي مـن جانب فلسفي وفكري بحت، مقارنة ببيان الجانب الأدبي الذي يعتبر جانبا مفعما بالموضوعات، ومادته مادة خصبة تغريك بالبحث والدراسة، إلا أن الدراسات التي بحثت فيه قليلة جدا، ولعل هذا مـن الدوافع التي عززت فـي نفسي تناوله موضوعا لأطروحة الدكتوراه، إلى جانـب اهتمامي بموضوع "الأدب الفلسفي" الذي يشهد قلة فـي البحوث التي تناولته، وكذلـك إعجابي الشديد بقصة "حي بن يقظان" للفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، لذا حاولت دراسـة الجانـب الأدبي فـي التراث الفلسفـي إلا أن هـذا الجانب الأدبي واسـع جـدا، والإحاطة بـه تحتاج إلى جهد جماعي، فعمدت النظر ابتداء فـي الجانب القصصي بحكم الاختصاص (السرديات العربية)، ولما عرضت الفكرة على الأستاذ الدكتور: امحمد بـن لخضر فورار، شجعني على تناولها موضوعا لأطروحة الدكتوراه، وبـدأت البحث عـن إجابات لتساؤلات وإشكالات كانـت تشدني (فكرا واستفسارا)، لذا أطلقت عنان بحثي في هذا الموضوع، ولعل أهم هذه التساؤلات، هي:

- هل هناك علاقة بين الفلسفة والأدب؟ وهل اشتغل الفلاسفة بالأدب؟ وإذا كان كذلك، فهـل استطاعوا صياغـة أفكارهم الفلسفية ونظرياتهم المعرفية بأسلـوب أدبي؟
- وما هـي الأشكال الفنية التي تجلت فيها هذه العلاقة بين الفلسفة والأدب؟

- وإذا كانت القصة المعرفية (الفلسفية) مـن أهـم الأشكال الفنية، ما مفهومها؟ وما هـي خصائصها الفنية والتعبيرية والسردية؟

- وهل قراء القصة المعرفية الفلسفية على نمط واحد من الفهم والتفسير، أم أن هناك أنماطا مختلفة ميزت قراء القصص المعرفي؟

وبعد الإطلاع على قصص الفلاسفة المسلمين، بدأت العمل عليها، ولاحظت أن الفلاسفة المسلمين اتخذوا الرمز وسيلة فنية لبث أفكارهم الفلسفية ونظرياتهم المعرفية بطريقة فنية، وكان جنوحهم مفرطا نحو الرمز، ربما لأن الفلاسفة في تلك الفترة كانوا يحملون أفكارا ونظريات معرفية ورؤى فكرية أثارت سخط الأمراء والفقهاء وعلماء الدين، لذلك اتخذوا الرمز وسيلة لإخفاء مقاصدهم، فالرمز يحمل زخما دلاليا منفتحا على اللانهائية في التفسير والتأويل، إذن فقد جمعت قصصهم الجانب السردي والبعد التأويلي، فكان عنوان البحث: ((**سردية التشكيل والتأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين ما بين القرنين 4 و8 الهجريين**)).

ومن أجل إخراج هذه الأطروحة إلى الوجود، ارتأينا أن نقسمها إلى أربعة فصول ومدخل نظري، كي تتناسب مع الطبيعة السردية والبعد التأويلي للقصص المعرفي.

واستهللت الأطروحة **بمدخل نظري** موسوم بـ **(معالم التفكير الفلسفي في التراث العربي والإسلامي)** وتناولت فيه العناصر الآتية:

- مفهوم الفلسفة لغة /اصطلاحا.
- مراحل تطور الفكر الفلسفي في التراث العربي والإسلامي.
- غاية الفلسفة الإسلامية.

وهذا المدخل النظري ذو طبيعة فلسفية بحتة، اضطررت إليه اضطرارا، للإجابة عن تساؤلات عصفت بذهني، وهي: ما الفلسفة؟ ومن هو الفيلسوف؟ ومن هم أشهر فلاسفة الإسلام؟ وما غايتهم من الفلسفة؟

أما **الفصل الأول**، والموسوم بـ **(الفلسفة وأثرها في نشأة القصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي)**، فتناولت فيه العناصر الآتية:

- جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب.

- الأشكال الفنية للأدب الفلسفي في التراث العربي والإسلامي.
- مفهوم القصة المعرفية الفلسفية.
- القصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي (الأصل والامتداد).
- الخصائص الفنية للقصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

أما **الفصل الثاني**، والموسوم بـ **(تشكيل الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين)**، فركزت فيه على مكونات الخطاب السردي، وتناولت العناصر الآتية:

- السرد مفهومه واتجاهاته.
- تشكيل الزمن في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.
- الرؤية السردية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.
- المسافة السردية (صيغ الخطاب) في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

أما **الفصل الثالث**، والموسوم بـ **(التشكيل الوظائفي والدلالي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين)**، فقد تناولت فيه العناصر الآتية:

- بناء الحدث في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.
- بناء الشخصية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.
- بناء اللغة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

أما الفصل الرابع، والموسوم بـ **(التأويل وأنماط قراءة القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين)**، فتناولت فيه، العناصر الآتية:

- بين الخطابين الفلسفي والأدبي.
- إشكالية الدلالة بين الخطابين الفلسفي والأدبي.
- إشكالية التأويل في القصص المعرفي.
- أنماط قراءة القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

وانتهت الأطروحة **بخاتمة**، أوردت فيها جملة من النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدت في المدخل النظري والفصل الأول على المنهج التاريخي، حيث قمت في المدخل النظري بالبحث في مراحل تطور الفكر الفلسفي في التراث العربي والإسلامي تاريخيا، أما الفصل الأول فقد قمت بالبحث عن أصول القصص المعرفي (الفلسفي) ومراحل

تطـوره زمنـيا، أمـا الفصل الثاني فاعتمدت على المنهـج البنيوي، حيث قمت بدراسة مكـونات الخطاب السردي وفق رؤية جيرار جينيت وتدوروف، أما الفصل الثالث فمزجـت بيـن آليات التحليل الوظائفي والمنهـج السيميائي، من أجل البحث في الأحداث وسيرورتها، والشخصية ووظائفها، واللغة وتركيبها داخل المتن الحكائي، أما الفصل الرابع فقد ركـزت عـلـى نظرية القراءة والتأويل، حيث تطرقت إلى أنواع القـراء الذين تناولوا القصص المعرفي بالدراسة والبحث.

ورغم أن موضوع دراسة القصة المعرفية الفلسفية لم يعرف انتشارا وتوسعا في الأبحاث الجامعية، إلا أن هناك بعض الكتب والدراسات حاولت البحث فيه، والإحاطة بجوانبه الخفية، ولعل أهمها، هي: كتاب "أدبية النص الفلسفي في التراث العربي الإسلامي" لفائز طه عمر، وكتاب "أدب الفلاسفة العرب، مـن الكندي إلى ابـن رشد" لـرياض شنته جبر، وأطروحة الدكتوراه "الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، دراسة سيميائية في السرد والتأويل" للباحثة إيمان مهدي مطر السلطاني، وكتاب "بنية السرد في القصص الصوفي" لـناهضة ستار، كما ساعدتني بعض المراجع عـلى فهـم العلاقة بين الفلسفة والأدب، وإزالـة بعض المسائل الغامضة، ولعل أهمها: كتاب "الأدب الفلسفي" لمحمد شفيق شيا، وكتاب "العلاقة الجدلية بين الفلسفة والأدب" لأحمد محمد عليان، وكتاب "السرد الفلسفي" لعبد اللطيف الحرز.

وقد واجهتني بعض الصعوبات، والتي تمثلت في عدم الإحاطة ببعض القضايا الفلسفية وفهمها في بداية البحث، وكذلك صعوبة الحصول عـلى المراجع التي تناولت الأدب الفلسفي والقصص المعرفي، وبفضل من الله عز وجل استطعنا تجاوزها.

وإقرارا بالفضل أتقدم بكلمات شكر وعرفان للأستاذ الدكتور: امحمد بن لخضر فـورار، الذي كـان مشرفا مخلصا حريصا، يحثني دائما عـلى تجاوز المألوف، والـوقوف على كل جـديد، فجزاه الله خير الجزاء، عـلى تشجيعه وتوجيهاته القيمة، ونصائحه الثمينة لإتمام هذه الأطروحة فـي أتم صورها.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين

المدخل النظري:

معالـم التفكيـر الفلسـفي فـي التراث العربـي والإسـلامـي

أولا) مفهوم الفلسفة.

ثانيا) مراحل تطور الفكر الفلسفي في التراث العربي والإسلامي.

ثالثا) غاية الفلسفة الإسلامية.

أولا) مفهوم الفلسفة:

1) لغة:

جاء لفظ "الفلسفة" في معجم "لسان العرب" لابن منظور (ت711هـ) بمعنى: ((الحكمة))[1]، والحكمة هي: ((معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم [...] والحكمة من العلم))[2]، وقيل: سُمِيّت الحكمة لأنها تمنع من الجهل، قياسا على الحكم وهو منع الظلم[3]، أما في "المعجم الوسيط"، فقد جاء لفظ فَلْسَفَ بمعنى: ((فَلْسَفَ الشيء: فسَّرَه تفسيرًا فلسفيًّا، تفَلْسَفَ: سلك طريق الفلاسفة في بحوثه، وتكلَّفَ طريقتهم دون أَن يحسنها، الفلسفة: دراسة المبادئ الأُولى وتفسير المعرفة تفسيرًا عقليا، وكانت تشمل العلوم جميعا))[4]، وقد استعمل العرب لفظ فلسفة لنوع مخصوص من المعارف والعلوم، وسُمِيَّ المشتغل بها فيلسوفا، والفلسفة لفظ أعجميّ دخيل في اللغة العربية[5]، وهي:((مشتقة من كلمة يونانية[*]، وهي

1- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل الأنصاري: لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، مج05، ص 3461.

2- ابن منظور: المصدر نفسه، مج02، ص 951.

3- ينظر. ابن فارس، أبو الحسين أحمد القزويني: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1979، ج2، ص 91.

4- مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 700.

5- ينظر. ابن منظور: لسان العرب، مج05، ص 3461.

(*) وفي هذا السياق، نجد كمال يوسف الحاج الذي اعتبر اللفظ "فلسفة" دخيلا في اللغة اليونانية، وأنه من أصل فونيقي عربي قبل أن يكون يونانيا، وهو برأيه تركيب من فلّ وسف، أي حلّل وركّب، وهما فعلا الفلسفة عمليّا وواقعيّا. ينظر. الحاج، كمال يوسف: موجز في الفلسفة اللبنانية، مطابع الكريم الحديثة، جونية، لبنان، (د،ط)، 1974، ص32 وما بعدها.

وفي السياق نفسه، نجد أن عزمي طه السيد أحمد، قد بحث في مقدمة كتابه التحليلية "محاورة كراتيليوس لأفلاطون" عن أصل كلمة "فلسفة"، حيث يقول: ((لقد لفت أفلاطون في هذه المحاورة، نظرنا حين تعرض لتوضيح معنى كلمة [سوفيا] **Σοφία**، وأصل اشتقاقها اللغوي [...] غامضة جدا، وتبدو أنها ليست من أصل محلي)) هذا الرأي لأفلاطون ملفت للانتباه بأن أصل كلمة فلسفة دخيل في اللغة اليونانية، وأن أصلها أجنبي، ويزيد عزمي طه السيد أحمد توضيحا، فيقول: ((نستطيع القول بأن معنى [سوفيا] **Σοφία**، أي الحكمة، قد وفد إلى بلاد اليونان من مجتمعات أخرى مصاحبا للكلمة [...] نشوء الفلسفة عند اليونان كان بتأثير الأفكار والفلسفات القديمة السابقة في مصر وفي بلاد الشرق القديم كبابل وغيرها))، وقد دعا عزمي طه السيد أحمد في نهاية مقدمته هذه، المختصين والباحثين في اللغات القديمة، أن ينظروا ويبحثوا في هذه المسألة، وهذا لكي يصلوا إلى نتائج صائبة. ينظر. عزمي، طه السيد أحمد: محاورة كراتيليوس لأفلاطون في فلسفة اللغة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، (د،ط)، 1995، المقدمة التحليلية، ص81-83.

فيلا سوفيا، وتفسيرها: محبة الحكمة، فلما عُرِّبت، قيل: فيلسوف، ثم اشتقت الفلسفة منه))[1]، وقيل أن أول من وضع لفظ الفلسفة هو فيثاغورس (Pythagore)[2]، إذ قال: ((لست حكيما فإن الحكمة لا تضاف لغير الآلهة، وما أنا إلا فيلسوف، أي محب للحكمة))[3].

2) اصطلاحا:

أما من الناحية الاصطلاحية، فقد تعددت الحدود والمفاهيم، واخْتُلف في وضع تعريف جامع مانع يضبط حدّها، وهذا الاختلاف راجع إلى كون الفلسفة علمًا متشعبا متسعا غامضا، مرّ بمراحل عديدة ومتنوعة أثناء تشكله الذاتي، وصيرورته التاريخية.

إن تحديد مفهوم نهائي للفلسفة أمر صعب؛ لأن معانيها وأسسها تتغير من عصر إلى عصر، ومن مرحلة إلى مرحلة، ومن إقليم إلى إقليم، وهو ما عبّر عنه (عمر كوش) بأقلمة المفاهيم، وتحولات المفهوم في ارتحاله، فمفهوم الفلسفة عند الفلاسفة اليونان مباين لمفهومها عند فلاسفة القرون الوسطى، سواء أكانوا مسلمين أم مسيحيين، وهو مباين لمفهومها عند فلاسفة الحداثة وما بعدها.

ومع هذه الصعوبة في تحديد مفهوم للفلسفة، سنحاول جمع أهم تعريفاتها ومفاهيمها، التي ظهرت أثناء تطورها التاريخي، وهذا بغية الوصول أو إيجاد أهم السمات والمميزات التي شكلت نسقها العام.

ومن خلال النظر في تاريخ الفلسفة، يمكن القول أن التفلسف المنهجيّ بدأ عند اليونان مع فلاسفة الطبيعة الأوائل –طاليس (Thalès)[4] وأقرانه من الطبيعيين– إذ قام منهجهم

1– الخوارزمي الكاتب، محمد بن أحمد بن يوسف: مفاتيح العلوم، تحقيق: عبد الأمير الأعسم، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 127.

2– فيلسوف يوناني، ولد بين (580 و570 ق. م)، في جزيرة ساموس، وفي مرحلة مبكرة من عمره قام بأسفاره الدراسية إلى الهند وفارس ومصر وبابل، ليستقر به المقام في إيطاليا، حيث أسس مدرسته الشهيرة، والتي عرفت باسم "المدرسة الإيطالية القديمة"، وعُرف أيضا بنظريته الرياضية الشهيرة "نظرية فيثاغورس"، وكانت سنة وفاته (595 ق. م)، ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 480–481.

3– وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، ط05، 2007، ص 468.

4– فيلسوف يوناني، وكان أول ممثل لأولئك الطبيعيين، الذين ورثوا تعاليم الشرق وتصوراته، وكان يعيش من تجارة الزيت، ارتحل إلى مصر، وعاش فيها مدة من الزمن، ومن هناك جاء بمعرفة الظواهر الطبيعية وتفسيرها عقليا، وعند عودته إلى

على التساؤل والتعليل والبرهان العقلي في تفسير الوجود الفيزيقي، والبحث في جوهره الأصيل، فكانت مهمة الفلسفة هي: البحث عن طبائع الأشياء وجوهر الموجودات وتفسيرها تفسيرا عقليا[1].

فإذا كان هذا شأن الفلاسفة الطبيعيين، فإن هناك نمطا آخر من الفلاسفة ظهر بعدهم – أفلاطون وأرسطو–حيث قامت فلسفتهما على مبدأ المزاوجة بين البحث عن حقيقة الموجودات الطبيعية، والبحث عن حقائق الوجود الكلية في علتها الأولى[2]، فكانت فلسفتهما وجودية تسعى للكشف عن حقيقة الوجود لذاته[3]، إذ الفلسفة عند أفلاطون (Platon)[4]، هي: ((رؤية الحق))[5] أو ((التشبه بالإله بقدر الطاقة الإنسانية))[6]، وهي عند أرسطو (Aristote)[7]: ((البحث في الوجود بما هو موجود))[8] لذاته بإطلاق دون شرط أو قيد، من حيث هو موجود، أي أنها ((دراسة المبادئ الأولى وتفسير المعرفة

اليونان أنشأ المدرسة الأيونية (الطبيعية)، التي اعتمدت على العقل وحده في تفسير الظواهر الطبيعية، كانت وفاته سنة (545 ق. م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 314.

1- ينظر. نفيسة، محمود محمد عيد: أثر الفلسفة اليونانية في علم الكلام الإسلامي، دار النوادر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 18.

2- العلة الأولى أو الفلسفة الأولى، مصطلح قال به أرسطو، وأطلقه على دراسة الموجودات الأزلية المفارقة، وهي ما تسمى فيما بعد بالميتافيزيقا، وتسمى أيضا بالإلهيات. ينظر. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1983، ص 139.

3- ينظر. طويل، توفيق: أسس الفلسفة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1958، ص 39.

4- فيلسوف يوناني، من أعظم الفلاسفة في العصور القديمة، ولد نحو عام (427 ق. م)، أخذ العلوم الفلسفية عن أستاذه سقراط، والذي رافقه طيلة حياته، أسس أفلاطون مدرسته الشهيرة، والتي عرفت باسم "الأكاديمية"، وتعتبر أول معهد للتعليم العالي في تاريخ الإنسانية، وكانت سنة وفاته (347 ق. م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 71-76.

5- الأهواني، أحمد فؤاد: أفلاطون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (د،ت)، ص 75.

6- الأهواني، أحمد فؤاد: المرجع نفسه، ص 80.

7- فيلسوف يوناني، ويمكن القول عن أرسطو أنه كان أعظم نوابغ النظر العقلي في التاريخ الفكر اليوناني، فقد تتلمذ على يد أستاذه أفلاطون، ولد أرسطو عام (384 ق. م) في جزيرة ستافرو اليونانية، وتوفي سنة (322 ق. م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 52.

8- طويل، توفيق: أسس الفلسفة، ص 39.

عقليا، فتشمل عند أرسطو الفلسفة النظرية والعملية، وقصرها الرواقيون على المنطق والأخلاق والطبيعة))[1].

لم يتجاوز الفلاسفة الإسلاميون فلسفة أفلاطون وأرسطو، فكانت تعريفاتهم للفلسفة قريبة جدا للمفاهيم السابقة، فهذا الكندي[2] (ت260هـ)، اختار لتعريف الفلسفة ستة مفاهيم، والتي تنبني أصالة على مفاهيم يونانية[3]، ومن ذلك قوله بأن الفلسفة: ((علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الإنسان؛ لأن غرض الفيلسوف في علمه إصابة الحق وفي عمله العمل بالحق))[4]، ويقول أيضا: ((إن الفلسفة هي التشبيه بأفعال الله تعالى بقدر طاقة الإنسان– أرادوا أن يكون الإنسان كامل الفضيلة))[5].

وأما أبو نصر الفارابي[6] (ت339هـ)، فيعرف الفلسفة أنها: ((العلم بالموجودات بما هي موجودة))[7]، وأما ابن سينا[8] (ت428هـ)، فالفلسفة عنده ((استكمال النفس

1– مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، ص 138.

2– أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، ولد بالكوفة عام (185هـ/796م)، وتوفي في بغداد حوالي سنة (260هـ/873م)، وهو من قبيلة كندة العربية، ويلقب بفيلسوف العرب، عاش في زمن المأمون والمعتصم، وقد شغل بترجمة كتب اليونان إلى العربية. ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 528.

3– ينظر. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، ص 468–470.

4– مرحبا، محمد عبد الرحمن: الكندي فلسفته– منتخبات، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 136.

5– وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، ص 469. وهذا التعريف للفلسفة مستمد أصالة مما جاء عند أفلاطون في تعريفه للفلسفة، وقد ذكر سابقا.

6– أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، ولد عام (260هـ/874م)، في واسج مقاطعة فاراب بتركستان (كازاخستان حاليًا)، درس في بغداد، فاشتهر بإتقانه للعلوم، فبرع في المنطق، والفلسفة، والطب، واللغة، والموسيقى، والرياضيات، ارتحل إلى حلب، واستقر في مجلس سيف الدولة الحمداني، ثم قام بعديد من الرحلات، وصولا إلى القاهرة، للعودة إلى دمشق، واستقر بها المقام إلى وفاته سنة (339هـ/950م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص449.

7– الفارابي، أبو نصر: كتاب جمع رأيي الحكيمين، تقديم: علي بوملحم، دارومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 28. وهذا التعريف مشابه لمقولة أرسطو في بيان ماهية الفلسفة، وقد سبق ذكره.

8– أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، ولد في قرية أفشنة، قرب بخارى، عاصمة السامانيين، في عام (صفر370هـ/آب980م)، اشتهر بإتقانه للعلوم الفلسفية والمنطقية، والطب، والرياضيات، والطبيعيات، واللغة، والفقه، كما أنه تأثر بالفارابي تأثرا شديدا، توفي في همذان سنة (428هـ/1037م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 26.

بتصور الأمور والتصديق بالحقائق النظرية والعملية على قدر الطاقة الإنسانية))[1]، حيث حدد وظيفتها العلمية، وغرضها في أن كونها تقف ((على حقائق الأشياء كلها سواء أكان وجودها باختيارنا أم خارجا عن إرادتنا، وهي نظرية وعملية، ويضع تحت النظرية الطبيعيات والرياضيات والإلهيات، وتحت العملية تدبير المدينة وتدبير المنزل والأخلاق))[2].

وعرّف الخوارزمي الكاتب (ت387هـ) الفلسفة-بعد أن بيّن أصلها الاشتقاقي، وقد سبق ذكر هذا -فقال: ((ومعنى الفلسفة علم حقائق الأشياء والعمل بما هو أصلح))[3]، وأما ابن رشد الحفيد (ت595هـ)، فيعرفها: ((الفلسفة ليس شيئا أكثر من النظر في الموجودات واعتبارها من جهة دلالتها على الصانع- أعني: من جهة ما هي مصنوعات، فإن الموجودات إنما تدل على الصانع بمعرفة صنعتها، وإنه كلّما كانت المعرفة بصنعتها أتمَّ كانت المعرفة بالصانع أتمَّ))[4]؛ ولكن هل الفلسفة مجرد نظر[*] في الموجودات لمعرفة الصانع أو من جهة دلالتها على الصانع كما قال هو؛ إن هذا التعريف الذي أورده ابن رشد أقرب لمفهوم علم الكلام منه إلى الفلسفة، وهو تعريف ضيق جدا، فالفلسفة مما سبق ذكره من مفاهيم وتعريفات، أعم وأشمل- تندرج ضمنها نظرية وعملية- من كونها تدل على الصانع فقط[5].

1- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، دار العرب للبستاني، القاهرة ، مصر، ط2، (د،ت)، ص 02.

2- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، ص 138.

3- الخوارزمي الكاتب: مفاتيح العلوم، ص 127.

4- ابن رشد، أبو الوليد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق: محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت)، ص 22.

(*) النظر هنا هو: حركة الذهن في المحسوسات لإدراك المعقولات.

5- للتوسع في بيان نقد مفهوم الفلسفة عند ابن رشد. ينظر. فودة، سعيد عبد اللطيف: موقف ابن رشد الفلسفي من علم الكلام، دار الفتح للدراسات والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 80-89.

ومـما سبق مـن تعريفات ومفاهيم، نستخلص جملة من المميزات والخواص، التي اتفق على صحتها الفلاسفة باختـلاف مشاربهم، والتي تعطينا تصورا كليا لمفهوم الفلسفة، ويمكن أن نجملها كالآتي[1]:

أولا) الفلسفة بحث شموليّ تجريديّ، إذ تعتمد في بنائها المعرفي تصورا شاملا للكون والحياة والإنسان، فهي تتميز بأنها ذات ((فعالية فكرية خالصة تحاول فهم العالم بما هو كلٌ، وإن ما تتصف الفلسفة به من شمولية وتجريدية يجعلها ذات طابع إنساني))[2].

ثانيا) الفلسفة بحث عقليّ، بمعنى أنـها تتخذ مـن العقل أداة رئيسيـة لبناء تصورها الشمولي والتجريدي، إذ الفلاسفـة اتخذوا مـن التأمل العقلي ((أداة كادت تكون الوحيدة في البحث، ولم يلجأ هؤلاء إلى المشاهدة والتجريب إلا فيما ندر))[3]، فالفلسفة تبني نظامها الكلي على أسس عقلية بحتة، بعيدة كل البعد عن أي مصدر آخر [غير مصدر العقل] سواء أكان وحيا أم عرفا أم عادة.

ثالثا) الفلسفة بحث ميتافيزيقي، والميتافيزيقا تحتل مكانة عالية، وموضعا مرمـوقا في التفكير الفلسفي؛ لأن الميتافيزيقا عند ((أغلب الفلاسفة أعم المباحث الفلسفية وأشرفها))[4]، فإذا أريد للفلسفة فـي جوهرها مفهوم بالمعنـى الأخص، فإنها الميتـافيـزيقـا، وهـذا حسب تعريف أفلاطون وأرسطو والفارابي: ((العلم بالموجودات بما هي موجودة))[5].

رابعا) الفلسفة بحـث نقديّ، اتخذت الفلسفة مـن النقد وسيلة لبناء تصورها الشمولي والتجريدي، فالفلسفـة ((مصحوبـة بمراجعـة نقديـة لذاتـها، لأصلـها، لظروفـها، لمنهجـها، لحدودها، ولقيمتها))[6]، وهـذا مـا جعلـها تتميـز بنزعـة نقديـة، زعزعت اعتقادات الإنسـان

1- ينظـر. الشافعي، حسن عبد اللطيف محمود: مدخل إلى الفلسفة العامة، دار البصائر، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 22.

2- زيادة معـن وآخــرون: الموسوعة الفلسفية العربـية، معـهد الإنـماء العـربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، مج1، ص 661.

3- زيادة معـن وآخرون: المرجع نفسه، مج1، ص 654.

4- زيادة معـن وآخرون: المرجع نفسه، مج1، ص 659.

5- الفارابي، أبو نصر: كتاب جمع رأيي الحكيمين، ص 28.

6- لالانـد، أندريـه: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، مج2، ص 981.

الراسخة، وحررت تفكيره من أيّ مركزية فكرية، فهي بهذا نقد حر للأفكار من أجل إرساء روح التجديد، ونبذ التقليد[1].

خامسا) إن المحرك الأساسي للبحث الفلسفي هو اللذة المعرفية، وحب التطلع لإدراك حقيقة الوجود بما هو موجود.

وقد سادت هذه المفاهيم الفلسفية، وسيطرت على أوليات التفكير الفلسفي في العصرين القديم والوسيط، وكذلك أوائل العصر الحديث، حتى ظهور الاتجاهات الفلسفية الحديثة والمعاصرة، فكان لكل اتجاه مفهوم خاص به، بما يتوافق مع إطاره المرجعي، ومن بين هذه الاتجاهات: الاتجاه الوضعي، والاتجاه المادي، والاتجاه الماركسي، والاتجاه الروحي، والاتجاه البراغماتي، والاتجاه الوجودي [2].

ولقد تجاوزت هذه الاتجاهات المفاهيم الكلاسيكية للفلسفة، وأعادت صياغة مفاهيم جديدة وفق رؤى حداثية مناقضة لوهم تمركز الذات الميتافيزيقيا المتعالية[3]، وهذا الذي دفع جاك ديريدا (Jacques Derrida) إلى تفكيك وخلخلة هذه المرتكزات حول الذات، وفي مقدمتها التمركز الميتافيزيقي اللاهوتي، وكان هذا التحول استجابة لنوع جديد من التفكير والنقد والممارسة، أدى بالضرورة إلى تغير مفهوم الفلسفة، وتطورها باستمرار، وهذا وفق السياقات المعرفية الحاضنة لها[4].

1- ينظر. زيادة معن وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، ص 661.

2- ينظر. الشافعي، حسن محمود عبد اللطيف: مدخل إلى الفلسفة العامة، ص 20-27.

3- لقد كان إيمانويل كانط (Emmanuel Kant) في كتابه" نقد العقل الخالص"من أوائل القائلين بالحداثة الفلسفية، حيث جعل العقل الحاكم الأعلى، وقد أرسى" كانط" تصوره لمفهوم العقل، وفق قواعد وضوابط نظرية وعملية مستمدة أصالة من علم الفيزياء، وهكذا فصل بين عالم الميتافيزيقا وعالم الفيزياء، واعتبر عالم الميتافيزيقا يقع خارج إمكانات العقل والعلم. ينظر. كوش، عمر: أقلمة المفاهيم، تحولات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 96-97.

4- ينظر. كوش، عمر: المرجع نفسه، ص 21.

وعليه يمكن القول بأن الفلسفة انتقلت من دراسة الموجودات بما هي موجودة، إلى دراسة العقل والفكر الذي به تدرك هذه الموجودات، وجعلت مهمة الفلسفة الحقيقية هي خلق المفاهيم وإبداعها في سياق الممارسة الفلسفية النقدية الجديدة[1].

وعلى هذا الأساس، فإن مفهوم الفلسفة تطوّر وتغيّر عبر مراحل كثيرة، أدت بالضرورة إلى تشكيل خصوصية مرتبطة بحركية المفهوم وانفتاحه، ومما يعنينا في هذا المقام وضوح المفهوم (الفلسفة)، وابتعاده عن كل تعقيد وغموض، سواء أكانت لدى الفلاسفة اليونان أم الفلاسفة الإسلاميين. وهذا من خلال استقراء بعض المفاهيم والتعريفات في مرحلة زمنية ممتدة إلى مطلع القرن الثامن الهجري.

1- ينظر. دولوز جيل، غتاري فليكس: ما هي الفلسفة، ترجمة وتقديم: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 30.

ثانيا) مراحل تطور الفكر الفلسفي في التراث العربي والإسلامي:

1) مفهوم الفلسفة الإسلامية:

وقبل تحديد مفهوم الفلسفة الإسلامية، يجب أن نفصل في مسألة التسمية، لماذا استخدمت تسمية "الفلسفة الإسلامية"[1]؟ وعلى أي أساس تمّ ترجيحها؟

لقد أثير نقاش كبير وواسع حول هذه التسمية "الفلسفة الإسلامية"، بين مؤيد ومعارض لها، منذ بدايات ظهور الفلسفة في العالم الإسلامي، جرت هذه التسمية ونمت ولقيت رواجا كبيرا، بين الفلاسفة أنفسهم والمؤرخين، فأحيانا يطلقون تسمية مختلفة، منها: "فلاسفة الإسلام" أو"الفلاسفة الإسلاميين" أو" الفلاسفة المسلمين" أو" حكماء الإسلام"، فيما جرى على ألسنة الفلاسفة والمؤرخين مثل: أبي الفتح الشهرستاني (ت548هـ)، وأبي الحسن ظهير الدين البيهقي (ت565هـ)، وأبي عبيد الجوزجاني (ت428هـ)، وشمس الدين الشهرزوري (ت687هـ)، وعبد الرحمن بن خلدون (ت808هـ).

وقد حظيت هذه التسمية بالاختيار، ووجدت قبولا حسنا عند مصطفى عبد الرزاق، في كتابه "تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية"، وفي هذا يقول: ((إن هذه الفلسفة قد وضع لها أهلها اسما اصطلحوا عليه فلا يصح العدول عنه، ولا تجوز المشاحة فيه))[2]، واستند في ذلك إلى ورود مصطلح" الفلسفة الإسلامية" في كتابي "الشفاء" و"النجاة" لابن سينا، وكذلك وروده في كتاب" الملل والنحل" للشهرستاني، حيث استعمل "فلاسفة الإسلام" و"حكماء الإسلام" في مواضع متعددة، أما كتاب "مقدمة" ابن خلدون، فقد أورد فيه عبارات "فلاسفة الإسلام" و"حكماء الإسلام" في عدة مواضع، ونجد صاحب كتاب" نزهة الأرواح في روضة الأفراح" شمس الدين والحق الشهرزوري، قد استعمل مصطلح" الحكماء الإسلاميين" في كثير من المواضع[3]، ليخلص في نهاية بحثه إلى الرأي المرجوح في قضية التسمية، وترجيحه "الفلسفة الإسلامية" عن غيرها من التسميات، وفي هذا يقول: ((ونرى أن نسمي الفلسفة التي

1- للتوسع في مسألة "الخلاف في التسمية". ينظر. عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1944، ص 16-30.

2- عبد الرزاق، مصطفى: المرجع نفسه، ص 19.

3- ينظر. عبد الرزاق، مصطفى: المرجع نفسه، ص 19-20.

نحن بصددها كما سماها أهلها "الفلسفة الإسلامية"، بمعنى أنها نشأت في بلاد الإسلام، وفي ظل دولته، من غير نظر لدين أصحابها ولا لغتهم))[1].

إن المقصود بالفلسفة الإسلامية، هو ((التراث الفلسفي الذي أفرزته القريحة الفلسفية الإسلامية، في فترة من أعظم فترات ازدهارها الحضاري، وتفاعلها الخصيب المفعم بالنشاط والحيوية مع غيرها من الحضارات العظمى))[2]، وقد أريد بهذا التعريف المعنى الأعم، وتُعَبِّرُ كلمة "الإسلامية" هنا على وصف دقيق، كون ((الإسلام ليس عقيدة فقط، لكنه أيضا حضارة، ولكل حضارة حياتها الأخلاقية والمادية والفكرية والعاطفية، والفلسفة الإسلامية تشمل إذن كل ما كتب من دراسات فلسفية في أرض الإسلام سواء بأقلام المسلمين أو النصارى أو اليهود))[3]، باعتبار أن هؤلاء الفلاسفة أبناء الحضارة الإسلامية بغض النظر عن دياناتهم.

ولابد من الإشارة إلى أن الفلسفة الإسلامية عند بعض المستشرقين، تطلق على التراث الإسلامي من فلسفة المشائيين المتأثرة بفلسفة أرسطو وأفلاطون، والممزوجة بالأفلاطونية المحدثة، وهذا النمط من الفهم؛ إنما يصدق على الفلسفة الإسلامية (بالمعنى الأخص) بنظرة ضيقة مشبوهة، إذ أنهم ركزوا على جانب معين (التأثر بالفلسفة اليونانية)، وأغفلوا الجوانب الأخرى، مما أدى بهم إلى القول أن الفلسفة الإسلامية ليست سوى فلسفة يونانية بثوب عربي[4]، حيث أغفل هذا الفهم جوانب كثيرة منها، أن الفلسفة الإسلامية ((ابنة بيئتها، ووليدة ظروفها، لها مشاكلها التي اضطلعت بإثارتها، وموضوعاتها التي نهضت بعلاجها، وغاياتها التي قصدت إلى تحقيقها، ومناهجها التي اصطنعتها في دراستها))[5]، وعليه فإن هذا النسق الفكري المتكامل يعمل على بيان أصالة الفلسفة الإسلامية.

1- عبد الرزاق، مصطفى: المرجع السابق، ص 20.

2- إمام، زكريا بشير: تاريخ الفلسفة الإسلامية، الدار السودانية للكتب، الخرطوم، السودان، ط1، 1998، ص 09.

3- الأهواني، أحمد فؤاد: الفلسفة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1985، ص 16-17.

4- ينظر. الطويل، توفيق: أسس الفلسفة، ص 419-423.

5- الطويل، توفيق: المرجع نفسه، ص 425.

إن هـذا النسـق الفكري المتكامل دفع مصطفى عبد الرزاق إلى توسيع معنى الفلسفة الإسلامـية، حيث أصبحت تشتمل على التراث المشائي والكلامي والصوفي والأصولي، وفي هذا يقول: ((وعندي أنه إذا كان لعلم الكلام ولعلم التصوف من الصلة بالفلسفة ما يسوّغ جعل اللفظ شاملا لهما، فإن (علم أصول الفقه)، المسمى أيضا (علم أصول الأحكام) ليس ضعيف الصلة بالفلسفة))[1]، وقد وافقه على ذلك علي سامي النشار في كتابه" نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام"، إذ يقول: ((أنه كان لدى المسلمين تفكير خالص صدروا فيه ذاتهم، وتفكير تنسيقي كان لهم فيه أيضا حظ من الابتكار[...] والتي يمكن أن يستمد منها الطابع الأساسي المميز للحضارة الإسلامية [...] أما هذه الناحية من نواحي الفكر الإسلامي فهي: علم الكلام وعلم أصول الفقه))[2].

ونجـد أيضا إبراهيم مدكور يقـرر هـذه الرؤية، فيقول: ((الفكر الفلسفي الإسلامي أفسح من أن يقف عنـد المدرسة المشائية العربية وحدها، فقد ظهر وعـرف في مدارس كلامية قبـل أن يعـرف المشاؤون ويستقر أمـرهم، وفـي علم الكلام فلسفة، وفلسفة دقيقة وعميقة أحيانا))[3]، ونجـده يقسم الفكـر الفلسفـي الإسلامـي إلى بيئات ثلاث هـي[4]: البيئـة الكلاميـة، والبيئة المشائية، والبيئة الصوفية (المتصوفة).

1- عبد الرزاق، مصطفى: التمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ص 27.

2- النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 1995، ج1، ص 47.

3- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيقه، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ج2، ص07.

4- ينظر. مدكور، إبراهيم: المرجع نفسه، ص 08.

2) المدارس الفلسفية في التراث الإسلامي حتى القرن نهاية الثامن الهجري:

أ) المدرسة الكلامية:

تتجلى نشأة علم الكلام في البيئة الإسلامية، باعتباره انعكاسا للوعي الحضاري في فترة زمنية محددة، وتعبيرا كليا عن روح الثقافة الإسلامية وأصالتها، فنشأته كانت استجابة لحاجات ومتطلبات المجتمع والحياة في فترة ما بعد الوحي الإلهي، فعلم الكلام ((ظاهرة نشأت من مصدر قبلي وهو الوحي، وبعد تحول نصوصه إلى معان، والمعاني إلى أبنية نظرية، فوصف الظاهرة الفكرية هي محاولة للعثور على كيفية تحويل النص إلى معنى عن طريق منهج في التفسير والفهم وكيفية تحويل المعنى إلى نظرية عن طريق البناء العقلي لها))[1].

وعليه، فإن لعلم الكلام حضورا قويا ضمن إطار مرجعي عقلي حضاري، فهو يمثل أصالة التفكير الفلسفي في الحضارة الإسلامية، وهذا ما يؤكده محمد عابد الجابري حينما وصفه بـ ((العقلانية الإسلامية))[2]، وهو عين ما راهن عليه مصطفى عبد الرزاق حينما أسماه ((الفلسفة الإسلامية الشاملة))[3].

ولقد تعددت تسميات هذا العلم، فاسماه أبو حنيفة[4] (ت150هـ) بـ"الفقه الأكبر"، وسمي أيضا بـ"علم أصول الدين" و"علم الملل والنحل" و"علم النظر والاستدلال" و"علم العقائد" و"علم التوحيد والصفات"...وغيرها[5]، ولعل أشهر تسمية عُرِف بها هذا العلم هي

1- حنفي، حسن: التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص 71.

2- ينظر. الجابري، محمد عابد: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط10، 2009، ص 118.

3- ينظر. عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ص 27.

4- أبو حنيفة، النعمان بن ثابت، عالم وفقيه وإمام المذهب الحنفي، أحد مذاهب الشريعة الأربع الكبرى في الإسلام، ولد في الكوفة، عام (80هـ/699م)، عاصر بعض معمري الصحابة رضي الله عنهم، وأخذ عن التابعين، تولى التدريس والفتيا في الكوفة، توفي سنة (150هـ/767م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 37.

5- ينظر. التهانوي، محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ج1، ص 29.

"علم الكلام"، ومرجع أصـول هـذه التسمية إلى مسألة "الكلام الإلهـي" أو"فتنة خلق القرآن"، حيث كانت أشهر مباحثه، وأكثرها نزاعا وجدلا وخلافا[1].

ومـن المعروف أن الفقيه أبو حنيفة، كان من أوائل العلماء الذين بحثوا في مسائل علم الكلام ، ولقد خصّص لهذا النمط من الأصول والنظريات العقائدية والكلامية مباحث خاصة عُرِفت باسم "الفقه الأكبر"، وارتبط هـذا العلم في نشأته الأولى بالفقه الإسلامي، فكان مندرجا ضمن مباحثه، ومنه اعتبر علم الكلام جزءا أو فرعا للفقه[2].

ونجد لعلم الكـلام تعريفات ومفاهـيم متنوعة، نذكر منها تعريف سعد الدين التفتازاني (ت792هـ) يقـول: ((الكلام هـو: العلم بالعقائد الدينية عن الأدلة اليقينة))[3]، ويعرفه عضد الدين الإيجي (ت756هـ) فيقول: ((الكلام علم يُقْتَدَرُ معه على إثبات العقائد الدينية، بإيراد الحجج ودفع الشبه))[4]، أمـا في مقدمة ابن خلـدون، فهو((علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمـانية بالأدلة العقلية))[5]، ويـعرفه أبـو نـصر الفـارابي أنه صناعة ((يقتدر بها الإنسان على نصرة الآراء والأفعال المحمودة الـتي صرّح بها واضع الملة، وتزييف كـل ما خالفها بالأقاويل))[6]، وكل هـذه التـعريفات تـتفق في جوهر العلم، في كونه يبحث عن كليات أصول الدين، من حيث بيـانها وإثبـاتها والدفاع عنها.

وإذا تتبعنا نشأة علم الكلام، وتشكلاته الأساسية في تراثنا الإسلامي، فإننا نجده نتاجا لتفاعل ثلاثة مقومات هي[7]:

1- ينظر. التفتازاني، سعد الدين: شرح العقائد النسفية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص10.

2- ينظر. زيادة معن وآخـرون: الموسوعة الفلسفية العربية، ج1، ص 618.

3- التفتازاني، سعد الدين: تهذيب المنطق والكلام، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، القاهرة، مصر، ط1، 1912، ص 15.

4- الإيجي، عضد الدين: المواقف في علم الكلام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 07.

5- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 388.

6- الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم، تقديم: علي بو ملحم، دارومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 86.

7- ينظر. الخولي، يمنى طريف: نشأة الفلسفة الإسلامية تطورا لعلم الكلام، ضمن كتاب جماعي (الفلسفة في الفكر الإسلامي قراءة منهجية ومعرفية)، تحرير: رائد جميل عكاشة، محمد علي الجندي، مروه محمود خرمه، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2012، ص 173.

أولا) أصول العقائد:

كان علم الكلام في بداياته يحمل همًّا حضاريا كبيرا، والمتمثل في إثبات العقائد الإسلامية، والدفاع عنها ضد المخالفين من أهل الملل والنحل الأخرى، وتعد الفتوحات الإسلامية من أهم عوامل نشوء علم الكلام، حيث أدى الاحتكاك المباشر بالأمم الأخرى إلى دخول كثير منهم في الدين الإسلامي، حاملين معهم معتقداتهم وثقافاتهم السابقة، فنشأ بينهم وبين علماء الإسلام محاورات عديدة، اتسمت بالطابع العقلي والمنطقي، الذي يندرج أصالة في كونه منذ بداياته الأولى حاول إضفاء طابع عقلاني ومنطقي لإثبات العقائد الإسلامية وبيانها، والرّد على المخالفين.

ثانيا) المعترك السياسي:

كان للمعترك السياسي دور أساسي في نشأة علم الكلام، فهو استجابة مباشرة للمشكل السياسي (مسألة الخلافة، ومعركة صفين، ومسألة التحكيم...وغيرها)، والتي أدت إلى ظهور تصدع سياسي خطير، تبعه ظهور جملة من الفرق الإسلامية المتناحرة، وعليه فإن علم الكلام ((لم يظهر بالواقع إلا مع ظهور الفُرقة السياسية، خاصة بعد معركة صِفّين، وبعد تأزم البحث في مسألة الإمامة))[1]، وقد كان للتغيرات الحضارية التي شهدتها فترة ما بعد الوحي الإلهي أثر كبير في نشأة علم الكلام، وهذا من خلال ما تم من فتوحات عسكرية، وامتداد جغرافي، تبعه امتداد سياسي، فكان المتكلمون أيديولوجي الخلافة الإسلامية، فالخلافة العباسية الأولى جنّدت المعتزلة في حربها ضد النزعات الشعوبية، أما الخلافة العباسية الثانية فكان الأشاعرة أيديولوجي الدولة بامتياز[2]، هذا الطرح يتوافق مع وجهة نظر محمد عابد الجابري في قوله: ((كانت المواقف السياسية يُبحث لها عن سند عام في الدين، وكان ذلك أولى الخطوات التنظيرية التي أسست ما سيطلق عليه فيما بعد (علم الكلام)، إذن فعلم الكلام في حقيقته التاريخية لم يكن مجرد كلام في العقيدة؛ بل كان ممارسة للسياسة في الدين))[3].

1- زيادة معن وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، ص 618.

2- ينظر. الخولي، يمنى طريف: نشأة الفلسفة الإسلامية تطورا لعلم الكلام، ص 172-173

3- نقلا عن. الخولي، يمنى طريف: المرجع نفسه، ص 173.

ثالثا) العقل الفلسفي النظري:

كان لحركة النقل والترجمة أثر عميق في علم الكلام، حيث ازدهر وتطور، فاتسعت مجالاته، ومُحِّصَت مباحثه، وتطورت مناهجه، وهذا بفعل اطلاع أكثر المتكلمين على علوم المنطق والفلسفة –الفلسفة اليونانية وفلسفة الرواقية والأفلاطونية المحدثة– إِثْرَ نقلها إلى اللغة العربية (وقد شملت حركة الترجمة علوم اليونان والفرس والهند).

وفي ظل اتساع حركة الترجمة، شاع استخدام المنطق اليوناني، وتسربت الفلسفة إلى كثير من القضايا الكلامية، وهذا ما أكده سعد الدين التفتازاني، في قوله: ((ولما نقلت الفلسفة إلى العربية خاض فيها الإسلاميون، حاولوا الرّد على الفلاسفة فيما خالفوا فيه الشريعة، فخالطوا بالكلام كثيرا من الفلسفة ليتحققوا مقاصدها فيتمكنوا من إبطالها وهلم جرّا إلى أن أدرجوا فيه معظم الطبيعيات والإلهيات وخاضوا في الرياضيات، حتى كاد لا يتميز عن الفلسفة))[1]، وهكذا اصطبغ علم الكلام بالفلسفة، وتأثر بها تأثرا واضحا، أدى ذلك إلى بناء مباحث كلامية متكاملة معرفيا، تغلب عليها النزعة العقلية، والميولات الفلسفية[2].

وعليه، فإن علم الكلام عندما استوى نموه، واستوفى نضجه، وبعد أن تمّ ((بمهمته في تحويل النص الديني إلى معنى عقلي ومضمون فكري، فجاءت الفلسفة أو الحكمة لتكمل الطريق، وتحوّل المعنى والمضمون إلى نظرية عقلية خالصة))[3]، وهكذا أصبح الواقع مهيئا لظهور الفلسفة الخالصة (الفلسفة المشائية الإسلامية).

1– التفتازاني، سعد الدين: شرح العقائد النسفية، ص 14.

2– ونجد اختلاط علم الكلام بالفلسفة واضحا جليا، في مؤلفات أعلامهم مثل: كتابات أبو حامد الغزالي (ت 505هـ)، وفخر الدين الرازي (ت 663هـ)، و ناصر الدين البيضاوي (ت 685هـ)، وعضد الدين الإيجي، والتفتازاني.

3– الخولي، يمنى طريف: نشأة الفلسفة الإسلامية تطورا لعلم الكلام، ص 178.

ب) المدرسة المشائية:

يمثل الاتجاه المشائي(*) في التراث الإسلامي تيارا فلسفيا متميزا في منهجه، وفكره، ومقالاته، إذ تمتد جذوره إلى مذهب أرسطو، وقد أطلق عليها اسم المشائية الإسلامية؛ لأنها ((اعتدّت بأرسطو وعوّلت عليه، وأخذت عنه، وعمن جاء بعده من المشائين))[1]، فقد استمدت أصول تفكيرها من أرسطو؛ ولكنها مع ذلك ليس مجرد تقليد وامتداد لفلسفة أرسطو؛ بل بالعكس من ذلك، إذ لها أصالتها الفكرية، ولها مجالاتها الإبداعية والتجديدية، ((فهي فلسفة وليدة ظروفها الخاصة، ولها كيانها ومقوماتها، وفيها ما فيها من ابتكار وأصالة))[2].

وقد مهد لنشوء هذا الاتجاه الفلسفي المشائي الإسلامي ظرفان أو سياقان متميزان، أولهما تمثل في ظهور الفرق الإسلامية وخاصة منها فرقة المعتزلة (الذين عرفوا بالتفكير العقلي والمنطقي والإطلاع على نتاج الثقافات الأخرى)، ويعد فيلسوف العرب (يعقوب بن إسحاق الكندي) من أوائل الفلاسفة الإسلاميين المشائيين، الذين اشتغلوا بالعلوم الفلسفية اليونانية مع شرحها وتفسيرها ونشرها، إلى جانب ذلك فقد كان الكندي متكلما معتزليا، فمحاولاته في التوفيق بين الدين والفلسفة معروفة لدى أهل الاختصاص.

أما ثانيهما، فهو ظهور حركة النقل والترجمة التي أشرف عليها كبار الفلاسفة، ولعل أشهرهم حنين بن إسحاق[3] (ت264هـ)، حيث أمدوا العالم الإسلامي بمختلف العلوم والفلسفات سواء أكانت من عند الهند أم الفرس أم اليونان[1].

(*) اتخذت المشائية هذا الاسم: إما لكون عملية الاستدلال على المسائل الفلسفية كانت تسير (تمشي بخطوات ثابتة) وفق تراتبية استدلالية من المقدمات إلى النتيجة، أي أنها تسير (تمشي) على منهج منطقي وعقلي بخطوات ثابتة، أو ربما لأن أرسطو كان يلقي دروسه ماشيا مع طلابه، حيث كان دفء جو أثينا مشجعا على أن يتمشى الطلاب بصحبة أستاذهم. ينظر. النشار، مصطفى: فلسفة أرسطو والمدارس المتأخرة، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2006، ص 20.

1- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية، ج2، ص 77.

2- مدكور، إبراهيم: المرجع نفسه، ج2، ص 77.

3- حنين بن إسحاق طبيب نصراني من قبيلة عباد العربية، ولد عام (194هـ/809م) في الحيرة بالعراق، درس الطب في بغداد، وتضلع باليونانية، وقد عينه المأمون مشرفا على بيت الحكمة، وكان أشهر المترجمين العرب إطلاقا، نقل إلى العربية والسريانية أغلب كتب أفلاطون وأرسطو، توفي في بغداد، سنة (260هـ/873م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص275.

وهكذا يمكن القول، بأن حركة النقل والترجمة وما تبعها من شروح وتفسيرات وتعليقات على فلسفات الأجنبية القديمة، كان لها أثر في إعلاء مكانة الفلسفة، وفي ازدهار النتاج الفلسفي الإسلامي، وتجلى هذا الأثر في ظهور طبقة من الفلاسفة الإسلاميين العظماء، والذين كان لهم أثر في تاريخ الفكر الإنساني، وأول هؤلاء الفلاسفة هو: الفارابي الذي لقب بـ ((المعلم الثاني))[2]، حيث يعود له الفضل في ((تأسيس المشائية الشرقية الإسلامية والعرض المنظم لأفكارها))[3]، ثانيهما ابن سينا، الذي لقب بـ ((الشيخ الرئيس))، حيث تقدم كتبه ((أوسع وأكمل وأدق عرض لمذهب المشائية الشرقية))[4]، ثالثهما ابن رشد الذي لقب بـ ((الشارح الأكبر))[5]، وقد بلغت الفلسفة المشائية الإسلامية على يد هؤلاء مرحلة النضج والكمال والإبداع.

وقد ظل الفلاسفة الإسلاميون منشغلين بإرساء ضوابط الفكر المشائي في العالم الإسلامي، و((لم ينفصلوا عن التيار العام للثقافة الإسلامية فقد درسوها بعمق غالبا، وألتزم أكثرهم بأحكامها واتجهوا مخلصين للتوفيق بين الفلسفة وبين دينهم))[6]، إذ مثلت فلسفتهم "مرونة العقل الإسلامي" وقدرته على استيعاب الثقافات الأجنبية الأخرى، وانفتاحه على كل ما هو جديد، مما ساعدهم على بناء تصورات فلسفية كونية جديدة ((ذات خصائص مميزة، وهي دون نزاع حلقة في سلسلة الفكر الإنساني، أخذت عما سبقها، وغذّت ما جاء بعدها))[7].

1- ينظر. ضيف، شوقي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت)، ص 129-133.

2- اعتبر أرسطو المعلم الأول للمشائية، في حين أعتبر أبو نصر الفارابي المعلم الثاني.

3- سعدييف ارثور، سلوم توفيق: الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 129.

4- سعدييف ارثور، سلوم توفيق: المرجع نفسه، ص 130.

5- أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، ولد في قرطبة (عاصمة الأندلس)، عام (520هـ/1126م)، كان جده وأبوه من قضاة الشرع في قرطبة، حظي ابن رشد بتربية علمية، حيث أخذ العلم من كبار العلماء في ذلك الزمان، فبرع في الفقه، وأصوله، والعلوم القرآن، والكلام، والفلسفة، والمنطق، والرياضيات، والطب، ليصير سنة (565هـ/1169م) قاضيا لإشبيلية، توفي في سنة (595هـ/1198م)، وقد وضع ابن رشد لجميع كتب أرسطو شروحا وتعليقات، لذلك لقب بالشارح الأكبر. ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 23-25.

6- الشافعي، حسن محمود عبد اللطيف: مدخل إلى الفلسفة العامة، ص 207.

7- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية، ج2، ص 77.

ج) المدرسة الصوفية:

في البداية يجب الاعتراف بأن البحث في التصوف الإسلامي أمر صعب- يحتاج إلى بحث مستقل- باعتباره ظاهرة روحية، وجودية، ودينية معقدة، ومتشعبة الأفكار والرُؤَى، حيث وقع جدال كبير في تفسيرها وبيانها.

وعليه سنحاول التركيز على أهم التعريفات المرتبطة أساسا بالمؤثرات التاريخية، والتي أدت إلى تطور دلالات مفهومه، والتي تشكلت من خلالها اتجاهات عقائدية، وفلسفية، ومذهبية، دون الغوص في مسائله ونظرياته المعرفية الكونية.

ولقد تعددت الآراء والنظريات حول مفهوم التصوف وأصله الاشتقاقي -سنورد بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر- حيث رشحت العديد من الألفاظ لتكون أصلا اشتقاقيا لكلمة صوفي، منها: الصفاء، والصُّفَّة، والصفوة، والصوف، وسوفيا...وغيرها[1].

أما الصفاء فقد أطلق الصوفية على أنفسهم هذا الاسم، وهذا لصفاء أرواحهم وأسرارهم، ونقاء آثارهم، وقيل بسبب أن التصوف مرتبطٌ بتصفية النفس من الرذائل، أو أنها مشتقة من "الصُّفَّة" وتعني ساحة مسقوفة بسعف النخل، كانت مسكنا لجماعة من الفقراء المهاجرين، وكانوا من السباقين للإسلام، وعرفوا بزهدهم الشديد نتيجة فقرهم، وقد وجد الصوفية في "أهل الصّفّة" كل معاني الزهد والورع، لذلك انتسبوا إليهم، وهناك من نسبها إلى أصل اشتقاقي "الصفوة" وتعني الفرقة المختارة، وترتبط هنا بالصفوة من المؤمنين الذين يحاول الصوفية أن يكونوا هم أنفسهم باعتبارهم أهل الحق، والتوجه الروحي[2]، وهناك من نسبها إلى الصف الأول بين يدي الله عز وجل، وقال بعضهم أنما سمُّوا صوفية نسبة إلى لباسهم "الصوف"[3]، هذا الأخير أشهر أنماط الاشتقاق اللغوي، باعتبار أن لباس الصوف كان منذ القديم شعارا للزُّهاد والنُّساك؛ ولأنه يحمل دلالات الذل والزهد والورع والتقوى، وينبغي التنبه إلى أن نسبة الصوفية إلى لباس الصوف كان ردة فعل على مظاهر الترف والإرفاه

1- للتوسع في الأصل الاشتقاقي لكلمة صوفي، ينظر. الشيبي، كامل مصطفى: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 07-12.

2- ينظر. الشيبي، كمال مصطفى: المرجع نفسه، ص 08.

3- ينظر. الكلاباذي، أبو بكر محمد إسحاق البخاري: التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1994، ص 05-06.

في المجتمع الإسلامي، إذ هو رمز التخلي عن القيم المادية، والتحلي بالقيم الروحية[1]، وقد دلّ محي الدين بن عربي (ت638هـ) على هذا المعنى، بوصفه لباس "الصوف" رمزا للدلالة على الورع والزهد، في قوله[2]: [المنسرح]

يَا لاَبِسًا خِرْقَةَ التَّصَوُّفِ مَا ... عَلَيْكَ فِيمَا لَبِسْتَهُ حَرَجُ
فَانْظُرْ إِلَى حَالِهِمْ وَحِلْيَتِهِمْ ... وَحِصْنِ تَقْدِيسِهِ الَّذِي وَلَجُوا
وَادْخُلْ مِنَ المَوْضِعِ الَّذِي دَخَلُوا ... تَخْرجْ بِالحِلْيةِ الَّتِي خَرَجُوا

ويقول أيضا[3]: [مجزوء الرجز]

أَلْبِسْتُ بِنْتِي سَفَرِي ... خِرْقَةَ أَهْلِ الأَدَبِ
أَلْبَسْتُهَا ثَوْبَ تُقَى ... مِنْ كُلِّ خُلقٍ مُعْجِبِ
وَقُلْتُ يَا بِنْتُ اسْلُكِي ... طَرِيقَتِي وَمَذْهَبِي
فَمَذْهَبِي شَرْعُ النَّبِي ... الهَاشِمِيِّ العَرَبِي
فَهَكَذَا أَلْبَسْتُهَا ... مِنْ كَلِّ شَيخٍ مُنجِبِ

فارتداء ملابس الصوف، هو من أثر الزهد في الدنيا، وترك التنعم والترف، وفي اصطلاح أهل العرفان التصوف هو: ((تطهير القلب من محبة ما سوى الله، وتزيين الظاهر من حيث العمل والاعتقاد بالأوامر والابتعاد عن النواهي، والمواظبة على سنة النبي صلى الله عليه وسلم، وهؤلاء الصوفية هم أهل الحق))[4].

ويرجح كثير من الدارسين والباحثين، ومنهم محمد لطفي جمعة أن كلمة "صوفي" مشتقة من كلمة "سوفيا" اليونانية، والتي تعني الحكمة وخاصة أن التصوف بعد القرن الرابع الهجري امتزج بالفلسفة، وهو قريب من قول المستشرق جوزيف فون هامر (Hammer von

1- ينظر. الشيبي، كامل مصطفى: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي، ص 10-11.

2- ابن عربي، محي الدين: ديوان، مراجعة وتقديم: محمد قَجَة، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 77.

3- ابن عربي، محي الدين: المصدر نفسه، ص 41.

4- التهانوي، محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، ص 457.

Joseph) الذي يثبت أن كلمة (صوفي) مأخوذة من كلمة (ثيو صوفي) ومعناها الإشراق أو محبة الحكمة الإلهية[1].

وهذا الاختلاف في أصل الاشتقاقي اللغوي، تبعه اختلاف في تعريف التصوف اصطلاحا، وهذا تبعا لظروف التي أحيطت به، والمراحل التي مرَّ بها، والتصوف أول ما بدأ في ((صورة النسك والزهادة، فيهجر المرء الدنيا ويتجه نحو الآخرة، ويستمسك بالطاعات والقربات))[2]، وقضى متصوفة الإسلام على هذه الحال نحو قرنين هجريين متتاليين، فكان التصوف بسيطا خاليا من كل تعقيد وتركيب، سئل الجنيد (ت297هـ) عن التصوف، فقال: هو ((تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، واستعمال ماهو أولى على الأبدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله على الحقيقة واتباع الرسول صلى الله عليه وسلم في الشريعة))[3]، أما أحمد الجرجري (ت311هـ) فيعرفه بقوله: ((الدخول في كل خلق سني والخروج من كل خلق دني [...] التصوف مراقبة الأحوال، ولزوم الأدب))[4]، ويرى محمد بن علي الكتاني (ت322)، إن ((التصوف خلق، فمن زاد عليك في الخلق، فقد زاد عليك في الصفاء))[5]، وذكر أبو حامد الغزالي[6] (ت505هـ) في كتابه "إحياء علوم الدين"، إن التصوف هو: ((تجرد القلب لله تعالى واستحقار ماسوى الله، وحاصله يرجع إلى

1- ينظر. خفاجي، محمد عبد المنعم: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1938، ص 23-24.

2- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية، ج2، ص 68.

3- الكلاباذي، أبو بكر: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 09.

4- القشيري، أبو القاسم: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1989، ص 465-467.

5- القشيري، أبو القاسم: المصدر نفسه، ص 466.

6- أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي الطوسي، من أبرز مفكري العصر الذهبي في الإسلام، لقب بـ"حجة الإسلام"، ولد في طوس بخرسان، عام (450هـ/1059م)، درس في نيسابور، وأخذ عن المتكلم والفقيه المشهور (إمام الحرمين) الإمام الجويني (478هـ)، برع الغزالي في الفلسفة، والكلام، والمنطق، والفقه، والجدل، وأصول الفقه، والتصوف، توفي سنة (501هـ/1111م). ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 429.

عمل القلب والجوارح))[1]، بينما يرى ابن الجوزي (ت598هـ) أن التصوف سلوك خاص بمعنى: ((رياضة النفس، ومجاهدة الطبع برده عن الأخلاق الرذيلة، وحمله على الأخلاق الجميلة في الزهد والحلم والصبروالإخلاص والصدق إلى غير ذلك من الخصال الحسنة))[2].

كان التصوف في هذه الفترة من القرنين الهجريين الأوليين، يُمثل الزهد والتقشف والأخلاق الحسنة والتقوى، ((فهو لا يعنى كثيرا بدرس أو بحث، ولا يحاول وضع نظرية ولا نشر فكرة))[3]، ولما بزغ فجر القرن الثالث الهجري أخذ المتصوفة في البحث والنظر، فاتجهوا نحو((النفس يكشفون عن أسرارها، ويبينون أحوالها ومقاماتها، فتحدثوا عن العشق والشوق، والخوف والرجاء، والحب والوجد والغيبة والحضور، والفناء والبقاء، وتعلقوا بالحب الإلهي أيما تعلق وعالجوا أشياء شبيهة بالدراسات السيكولوجية))[4].

وقد عبّر المتصوفة عن مشاعرهم ومشاهداتهم وأحاسيسهم في صورة مباينة للمألوف عند زهاد وعبّاد القرنين الأول والثاني الهجريين، واعتبروا الزهد والمجاهدة في العبادة مرحلة من مراحل معراج النفس وبلوغها غايتها المثلى، حيث ترتقي نفس الصوفي من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام، حتى تصل إلى مقام الفناء بالخالق، والاتحاد به، وزوال كل الحجب، وهي أسمى مرتبة يصل إليها الصوفي، فتنكشف له المعارف الإلهية والحقائق الربانية، لا عن طريق نقل، ولا عقل؛ بل عن طريق المجاهدة والمكاشفة والتذوق والشهود، وأطلِق على التصوف في هذه المرحلة اسم علم الأحوال والمقامات والمكاشفة[5]، ويعرفه معروف الكرخي (ت 300هـ) بأنه: ((الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق))[6]، وأما الكلاباذي (ت370هـ) فيرى أنه: ((مشاهدات القلوب ومكاشفات

1- الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، تحقيق: أحمد علي سليمان، دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ج2، ص 297.

2- ابن الجوزي، عبد الرحمن: تلبيس إبليس، دار القلم، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 157-158.

3- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية، ج2، ص 68.

4- مدكور، إبراهيم: المرجع نفسه، ج2، ص 68.

5- ينظر. عفيفي، أبو العلا: التصوف الفلسفي في الإسلام، مجلة الرسالة، القاهرة، مصر، العدد 196، 05 أبريل 1937، ص 570.

6- القشيري، أبو القاسم: الرسالة القشيرية، ص 466.

الأسـرار، لا يمكن العبـارة عنـها على التحقيق؛ بـل تعلم بالمنازلات والمواجيـد، ولا يعرفـها إلا مـن نازل تلك الأحوال وحل تلك المقامات))[1].

ومـع بدايات القرن الرابع الهجري، انتقـل التصوف إلى مرحلة جديدة، تعد الأكمل في مسـاره التاريخي، حيث أشـرق العصـر الذهبـي للمتصوفـة، ((انتعشت فيـها علومهم وكثرت رجالاتهم ومريدهم، حتى كـاد الأمر يستتب لهم ولاسيما علـى يـد المعتزلة والفلاسفـة، حتى صـار التصوف فلسفة إسلامية أخلاقية))[2]، وبهذه النقلة اكتسى التصوف شكلا جديدا مغيرا مضمونه الديني، حيث امتزاج بالنظريات الفلسفية الوافدة سواء أكانت من عند اليونان أم الفرس أم الهند، وفي هذه الحال أصبح التصوف يؤسس لنظريات معرفية مغايرة لما سبق، ويعطي تفسيرات كونية (الله والإنسان والكون) على نحوٍ فلسفي عميق.

وتجدر الإشارة، أن التصوف في هذه المرحلة لم يقف عند حدِّ المجاهدة والزهد والشهود والفناء؛ بـل أخذ يفسـر ويعلـل مـا وصل إليه المتصوفـة مـن أحوال ومقامات، علـى أساس ميتافيزيقي، وبعد معرفـي، حيـث ((يتخذ مـن تجربته الروحيـة أساسا لنظرية ميتافيزيقية فـي طبيعة الوجود))[3]، وبـما أن نظرياتهم الميتافيزيقيـة متصلـة بأحوالهم النفسية، فكل ما يحققه الصوفي مـجرد "دعوى" أو"أحكام" يجب أن يقدم عليها دليـلا يثبت صحتها، ويثبت حقيقتها، فنراه يتخذ الطرق البرهانيـة والأساليب العقليـة، وسيلة لذلك، فكانـت نتيجة هـذه التعليلات والتحليلات والتفسيرات العقليـة بزوغ نظريات فلسفية صوفية، منها: نظرية وحدة الوجود، ونظرية الفيض، ونظرية وحدة الشهود، ونظرية الاتصال والفناء، ونظرية الوحدة والكثرة.

ونخلص إلى أن التصوف تطور ((مفهوما ودلالة وفكرا، إلى معان فلسفية، فارتبط علم التصوف بالمعرفة بمختلف مناحيها فـي العصر العباسي، لهذا يتعذر علـى أي باحث في الفلسفة الإسلامية، أن يتجاوز علم التصوف))[4]، فكثر رجاله ومريديه، وظهر المتصوفة

1- الكلاباذي، أبو بكر: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 59.

2- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2003، ص 35.

3- عفـيفي، أبو العلا: التصوف ثورة روحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، بـيروت، لـبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 13-14.

4- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 36.

أشبه ما يكونون بالفلاسفة، فاهتموا بالمنهج الاستدلالي والأساليب العقلية، بغية تأسيس فلسفة صوفية جديدة ((ترمي إلى أن يقيم التصوف على دعائم فلسفية، فكانت لهم نظريات في الوجود والمعرفة تقترب كل القرب من نظريات الفلاسفة، واختلط التصوف بالفلسفة اختلاطا كبيرا))[1]، وظهر ما يسمى بـ "التصوف الفلسفي"، يقول حميدي خميسي: ((أما التصوف الفلسفي فهو يعتمد على التأمل الباطني، والرؤية الفلسفية، والاعتبار، والتبصر، وملاحظة الأغيار، والترقي عبر سلسلة الممكنات، ليتحد بالمعقولات ويصبح الصوفي قادرا على إدراك الصور المعقولة مجردة عن موادها))[2].

ومن هذا المنطلق، فإن التصوف الفلسفي، ينقسم إلى مذهبين شهيرين هما:

أولا: مذهب الصوفية المتفلسفة، ومن سلك مسلكهم، أمثال: محي الدين بن عربي، وابن سبعين (ت669هـ)، وجلال الدين الرومي (ت672هـ)، والحلاج (ت309هـ)، وابن الفارض (ت632هـ)، وأبي حامد الغزالي...وغيرهم، وهذا عن طريق محاولة ((العقل تفسير التجربة الروحية الصوفية وما تكشفه لصاحبها من حقائق))[3].

ثانيا: مذهب الفلاسفة المتصوفة، أمثال: ابن سينا، والفارابي، والسهروردي المقتول[4] (ت586هـ)، وابن طفيل[5] (ت580هـ)، وابن باجة الصائغ[6] (ت533هـ)...وغيرهم، فهم

1- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية، ج2، ص 69.

2- خميسي، حميدي: التصوف في المغرب الإسلامي الوسيط، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص04.

3- عفيفي، أبو العلا: التصوف ثورة روحية في الإسلام، ص 14.

4- فيلسوف وفقيه شافعي، ولد في سهرورد (شمال غربي إيران)، سنة (549هـ/1155م)، درس أولا في مراغة بأذربيجان، ثم قصد اصبهان، وبرع في الفلسفة والمنطق والكلام والتصوف والفقه، ثم انتقل إلى حلب في سورية، اتهم بالخروج من الدين، وقتل بأمر من صلاح الدين الأيوبي، في قلعة حلب، سنة (586هـ/1191م)، ولقبه أتباعه بالشيخ الشهيد، وشيخ الإشراق، بينما سماه مترجمو حياته بالسهروردي المقتول. ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 372.

5- أبو بكر محمد بن عبد الله بن عبد الملك بن محمد بن طفيل القيسي الأندلسي، ولد في قادش، نو عام (494هـ/1100م)، توفي في مراكش بالمغرب، سنة (580هـ/1185م)، اشتهر بالفلسفة والطب. ينظر. طرابيشي، جورج: المرجع نفسه، ص 30.

6 - فيلسوف أندلسي، ولد في سرقسطة أواخر القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، توفي في فاس بالمغرب، سنة (533هـ/1138هـ)، شغل على مدى عشرين عاما وزيرا لدى أبي بكر بن إبراهيم، عامل المرابطين على غرناطة، برع ابن باجة في الفلسفة، والطب، والفلك، والرياضيات، والأدب، والموسيقى، ولما استقر في فاس، رماه أعداؤه بالإلحاد، ودسوا له السم. ينظر. طرابيشي، جورج: المرجع نفسه، ص 18.

فلاسفة فـي أول أمرهم، وتصوفهم كان ((نتيجة لعمل فلسفي خاص فـي الدين))[1]، فهم فلاسفة قبـل كونهم متصوفة، حاولوا أن يخضعوا تصوفهم لنظرياتـهم الفلسفية، فكان التصوف ناطـقا عـن أحوالهم العقليـة، ومذاهبهم الفلسفية التـي آمنوا بها، لذلك أعتُبر التصوف مرحلـة مكملة لمذهبهم الفلسفي.

والفرق بين الـمذهبين (الصـوفية المتفلسفة، والفلاسفة المتـصوفة)، أن الأول يتخذ من البحوث الفلسفـية والمناهج الـعقلية والأسـاليب الاستـدلالية المنطـقية وسيلة لتفسير أحـوالهم الشـهودية ومقاماتهم مـن كشف وفناء واتحـاد وذوق...وغيرها، أمـا المذهب الثانـي فاتخذ من التصوف أو الكشـف أو الـذوق تأكيـدا وتصـحيحا وتحقيقا لمّا وصلت إليه قرائحهم من نظر وفكـر، ونظـريات فلسفيـة، إذن فالتصوف عندهم أحـوال نفسية وتأملات عقلية باطنية لتأكيد أبحاثهم الفلسفية[2].

ثالثا) غاية الفلسفة الإسلامية:

والحق أن الفلسفـة الإسلامية سـواء أكانت كلامية أم مشائية أم صـوفيـة، تُعبر تعبيرا واضحا عـن إدراكاتهم للحقيقة بشكل متفاوت، فالمتكلم يثبت هذه الحقائق بأدلتها العقلية والنقلية، أما الفيلسوف فيحـاول الاتصال بهذه الحقائق، من أجـل فهمـها والإحاطة بـها، أما المتـصوف فيحاول الاتصال بها؛ ولكن للاندماج والاتحاد معها.

والغايــة القصوى للفلسفة الإسلامية، هـي إدراك الحقائق، مـن أجـل تحقيق السعـادة، والسعادة عندهم هـي ((الخير المطلـوب لذاتـه، وليست تُطلـب أصـلا ولا وقت مـن الأوقات لينال بها شيئا آخـر، وليس وراءها شـيء أعظم منها يمكـن أن ينالـه الإنسان))[3]، وتحقيق السعادة فـي نظر المتكلمين لا يتم إلا على أساس دين قويم وبعد عقائدي متين مثبت بأدلة عقيلة وحجج وبراهين، تفضـي بالإنسان إلى الإيمان الصادق الذي ينال به السعادة الأبدية.

أما الفلاسفة المشاؤون، فإن السعادة عندهم لا تتحقق لجميع الناس، أنما للبعض من ذوي العقول النيرة، والنفوس الطاهرة، الذيـن درجـوا إلى عالم الحقائق المطلق(عالم الغيبيات)،

1- عفيفي، أبو العلا: التصوف ثورة روحية في الإسلام، ص 14.

2- ينظر. عفيفي، أبو العلا: التصوف الفلسفي في الإسلام، ص 572.

3- الطويل، توفيق: أسس الفلسفة، ص 427.

فالغاية التي يبتغيها الفيلسوف المشائي لا سبيل لتحصيلها إلا بالنظر العقلي والبحث والتأمل الباطني، الذي يبلغ به الفيلسوف درجة (الفيض أو الإلهام أو الكشف) فتنكشف له حقائق الأشياء انكشافا تاما، ويدرك صور المعقولات بدون حجب موادها[1]، يقول الفارابي: ((ولما كانت السعادة إنما ننالها متى كانت لنا الأشياء الجميلة فتيّة، وكانت الأشياء الجميلة إنما تصير فتيّة بصناعة الفلسفة، فلزم ضرورة أن تكون الفلسفة هي التي بها تنال السعادة))[2].

أما المتصوفة فهم متفقون مع الفلاسفة، من حيث أن كليهما يحاول الاتصال بعالم القدس والغيب، واختلفوا في الوسيلة التي تتحقق بها الغاية الأسمى (السعادة)، فإن المتصوفة اتخذوا العمل والمجاهدة والزهد والتصفية والتّعبد طريقا للوصول إلى الله عز وجل ومن خلاله تنكشف حقائق الأشياء ومكنوناتها، بينما اتخذ الفلاسفة العقل وسيلة لبلوغ السعادة التي تتجلى في اللذة المعرفية، وعليه فإن السعادة عند المتصوفة غاية لا تتحقق إلا بالاتصال بالله عز وجل، والاندماج في ذاته اندماجا كليا، إلى أن تبلغ نفس الصوفي مرحلة لا يرى في الوجود حقيقة سوى الله تعالى، فهم ((ينشدون الوصول إلى الله عن طريق الذوق والعرفان، لاعن طريق الاستدلال والبرهان))[3].

1- ينظر. الطويل، توفيق: المرجع السابق، ص 427-428.

2- الفارابي، أبو نصر: التنبيه على سبيل السعادة. نقلا عن. عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ص 52.

3- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية، ج2، ص 131.

الفصل الأول:

الفلسفة وأثرها في نشأة القصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي

أولا) جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب.

ثانيا) الأشكال الفنية للأدب الفلسفي في التراث العربي والإسلامي.

1) الشعر الفلسفي.

2) النثـر الفلسفي.

1.2) المحاورة الفلسفية.

2.2) التساؤل الفلسفي.

3.2) السيـرة الذاتية الفلسفية.

4.2) الرسائل الفلسفية.

5.2) القصة المعرفية الفلسفية.

أولا) جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب:

إن البحث عن علاقة الفلسفة بالأدب، والتداخل والتفاعل الحاصل بينهما، لا يمكن أن يكون أمرا اعتباطيا، وإنما كونه مبنيا أصالة على أن كليهما ((شكلان متجاوران من أشكال الإنتاج الفكري والإبداع العقلي، يرتبطان ترابط جوانب مختلفة لإنسان واحد، وأنماط مختلفة في حضارة واحدة، أو قل ترابط صيغ وأشكال متنوعة لقضية واحدة، محورها الإنسان في وجوده وكينونته))[1]، إذا فمحورها كل منهما حقيقة الوجود الإنساني.

ولابد، هنا من تتبع علاقة التداخل والتشابك بين الفلسفة والأدب، عند مؤرخي الفلسفة، وهذا كي نكون على وضوح بيّن، وَتَجَسَّدَ هذا التداخل بوضوح جليّ عند الفلاسفة السفسطائيين، حينما كانوا يستشهدون بأشعار هوميروس[2] (Homère)، وببعض أقواله فيما يؤيد مذهبهم في قوله إن حقائق الأشياء غير ثابتة في ذاتها، وفي ما نُقِل عن انكسمندريس[3] (Oncendris)، حيث صاغ كثيرا من فلسفته في قالب شعري، وهو الأمر نفسه الذي فعله برمنيدس[4] (Bermudes) عند نظمه قصائده الطويلة، وأودع فيها آراءه الفلسفية، وخاصة منها في الجانب الميتافيزيقي[5].

وقد جَهِدَ أفلاطون في التفرقة بين الميثوس (Muthos)، واللوجوس (Logos)، فاستعمل لفظ "الميثوس" للدلالة على الصيغة الحكائيةالأسطورية ((الصادرة عن القصص الخيالي الشعري القديم))[6]، وأما اللوجوس فدلالة اللفظ ((تعبر عن الكتابة النثرية العقلانية

1- عليان، أحمد محمد: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، دار المناهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 50.

2- هوميروس: شاعر يوناني، مبدع أعظم ملحمتين "الأوديسة" و"الإلياذة".

3- فيلسوف وشاعر يوناني، ولد في مالطة نحو (610 ق. م)، توفي في سنة (547 ق. م)، ينتمي إلى مدرسة الطبيعيين (الأيونية)، كان تلميذا عند طاليس، عُرف باشتغاله في ميدان الفلسفة والفلك والجغرافيا. ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 106.

4- فيلسوف وشاعر يوناني، عاش في أرجح الظن نهاية القرن السادس قبل الميلاد، قدره أفلاطون تقديرا عظيما، لعمق فكره، وأهداه واحدة من أبدع محاوراته، وجعلها باسمه، ويُذكر أنه تلميذ للشاعر الفيلسوف كزينوفانس الكولوفيني، حيث أخذ عنه كيفية صياغة الأفكار الفلسفية في قوالب شعرية. ينظر. طرابيشي، جورج: المرجع نفسه، ص 138.

5- ينظر. عليان، أحمد محمد: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، ص 50.

6- بحري، محمد الأمين: الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2018، ص 21.

اللاحقة))[1]، حيث اعتبر الميثوس بعيدا عن العقل ومعرفة الحقيقة، خلافا للوجوس الذي يمثل الخطاب العقلاني، فأفلاطون كان يبحث لتأسيس علاقة أصيلة بين الفن ومطلق المعرفة، ورفضه الشديد فكرة "الفن للفن"[2]؛ غير أن الحنين يشده إلى الميثوس، فيشحن كتابه "الجمهورية" بكثير من الأساطير والقصص، وهذا بغية الاستدلال بها بما يتوافق مع أفكاره الفلسفية.

ولعل أهم قصة تمثيلية فلسفية اتخذها أفلاطون للتمثيل الكلي لفلسفته، والتي يمكن أن تجسد بوضوح العلاقة الجدلية بين الفلسفة والأدب في التراث اليوناني، وهي قصة "أسطورة أهل الكهف"[3]، وقد أوردها أفلاطون في الباب السابع من كتابه الشهير"الجمهورية"، وحاكى فيها فلسفته محاكاة تمثيلية في قالب قصصي ممتع، حيث يرى بأن ((الوهم هو جوهر ما نعيشه على الأرض، بينما الحقيقة هي أفق معلق في عالم المثل، ولتأكيد هذه الأطروحة؛ قام بتركيب مشهد تمثيلي افتراضي يعبر عن عمق نظرته ويعزز صوابها))[4].

أما أرسطو فقد ضمَّن كتابه "فن الشعر" مقارنة بين الشعر والفلسفة، وبين الفلسفة والتاريخ، فأفضى به الأمر لتأكيد طبيعة الشعر الفلسفية، حيث قال في كتابه "فن الشعر": ((وظاهر مما قيل إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور[...] بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات، والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة))[5]، وهكذا

1- بحري، محمد الأمين: المرجع السابق، ص 21.

2- ينظر. ماضي، شكري عزيز: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 26-27.

3- للتوسع. ومعرفة قصة أسطورة أهل الكهف الأفلاطونية، والتي جسدت فكرة فلسفية عميقة (الطبيعة الوهمية للمنطق البشري) بأسلوب قصصي ممتع، ينظر. بحري، محمد الأمين: الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 152-154.

4- بحري، محمد الأمين: المرجع نفسه، ص 152.

5- نقلا عن. ماضي، شكري عزيز: في نظرية الأدب، ص 32-33.

أصبح الشعر في نظر أرسطو أقرب إلى الفلسفة من حيث روايته للكليات، وبحثه عن الحقيقة، فتفاعلا وتداخلا؛ ولكن لكل منهما طريقته ووسيلته الخاصة لاستجلاء هذه الحقيقة، ورواية هذه الكليات.

وفي التراث العربي والإسلامي، نجد فكرة التمازج والتداخل بين الفلسفة والأدب، قد تجسدت في كثير من أعمال الفلاسفة الإسلاميين شعرا ونثرا، ولعل أهمها قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، والتي أعاد صياغتها كبار الفلاسفة مع ثبات تسمية عنوان قصة "حي بن يقظان"، من هؤلاء الفلاسفة: ابن طفيل الأندلسي، والسهروردي المقتول، وابن النفيس (ت687هـ)[1]، وهناك من الفلاسفة من نظمها شعرا، وهو محمد بن محمد الشريف أبو يعلى البغدادي (ت509هـ)، والذي عُرف بـ "نظم ابن الهبارية لقصة حي بن يقظان"، وهو نظم تعليمي لم ينتشر، ولم يشتهر، ولم يُشر إليه القدماء على الرغم من ذياع صيت قصة "حي بن يقظان"[2]، يقول فيه[3]: [البسيط]

حيٌّ بن يقظان ما حيٌّ بنُ يقظانا سبحان موجد ذاك الشيخ سبحانا
شيخٌ من البلد القدّسي منشؤه سرى إلينا وحيّانا فأحيانا
صافٍ نقيٌّ من الأكدار ما خلطت به العناصر أقذاء وأدرانا
رأيتُهُ وأنا في رُفقةٍ جُعِلوا على وصولي إلى المقصود أعوانا

وبما أننا سلمنا بإمكانية التفاعل والتداخل والتشابك بين الفلسفة والأدب في التراث اليوناني والإسلامي؛ فإننا نؤكد أن العلاقة بينهما علاقة قديمة ومستمرة إلى يومنا هذا، إذ ((تتشابك إستراتيجية الفلسفة إذن بإستراتيجية الأدب لتصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أزواجها))[4]، ونجد كثيرا من الفلاسفة المعاصرين اصطنعوا

1- ينظر. زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص 5-10.

2- ينظر. طرابيشي، محمد فائز سنكري: قصة "حي بن يقظان" في تراثنا القديم دراسة وتحقيق، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 44، السنة 17، كانون الثاني/ حزيران 1993، ص 225.

3- نقلا عن. طرابيشي، محمد فائز سنكري: المرجع نفسه، ص 233.

4- بنعبد العالي، عبد السلام: الأدب والميتافيزيقا دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: كمال التومي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص 10.

لأنفسهم أساليب خاصة للتعبير عن أطروحاتهم الفلسفية، فهذا الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) اعتمد على أسلوب الشذرات (Les Fragments)، أي الومضات الشعرية التي تحمل رؤى وأفكارا فلسفية عميقة، ومن أشهر كتبه التي وظف فيها هذا الأسلوب كتابه "هكذا تكلم زرادشت"، وأما الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر (Jean-Paul Sartre) فقد استخدم كلا من الرواية والمسرحية وسيلة لنقل أفكاره وفلسفته الوجودية، ولعل أهم أعماله مسرحية "الغثيان" و"الجلسة السرية"، ورواية "الجدار" و"الحزن العميق"، والتي حملت فكره الفلسفي الوجودي، في حين نجد ألبير كامو (Camus Albert) يضمّن أفكاره الفلسفية وينقلها عبر الفن الروائي، فروايته "الغريب" تمثيل لفلسفته العبثية والتي تحاول علاج الأوضاع التعسة للإنسان، والبحث عن ماهية الوجود.

أما الفلاسفة العرب، فنجد منهم مطاع الصفدي اتخذ الكتابة القصصية والروائية شكلا ووسيلة لنقل أفكاره الفلسفية البعثية، فكتب رواية "جيل القدر"، ورواية" ثائر محترف"، ومجموعته القصصية" أشباح أبطال"، في حين أن الأمر لا يختلف عند ناجي التكريتي فقد عبّر عن فكره الفلسفي في قالب أدبي روائي، وله كثير من الروايات منها: رواية "الجدار" ورواية "القشور"، وهكذا تشابكت وتداخلت الفلسفة بالأدب في التراث اليوناني والإسلامي والحديث، وقد عبّر عن هذا التداخل جان قال (Jean Cal) بقوله: ((إنه لا يوجد في حقيقة الأمر فرق جوهري بين الفلسفة والشعر، وفي أحيان كثيرة كان من بين الفلاسفة شعراء موهوبون كأفلاطون وأوغسطين وسارتر))[1].

إن العلاقة الجدلية بين الفلسفة والأدب، لا يمكن أن تُمثَّل إلا بوصفها علاقة بين الشكل والمضمون، أو علاقة بين المبنى والمعنى، أو علاقة بين الأفكار وصياغتها، فالشكل (المبنى أو الصياغة) في الخطاب الفلسفي لا يملك أيّ وظيفة أو قيمة في حد ذاته، مما يعني أنه لا يملك ((أيّ غائية ذاتية، مستقلة، خارجة عن خدمة المضمون))[2]، فالشكل لا

1- نقلا عن. عليان، أحمد محمد: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، ص 52.

2- سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد01، 2006، ص 183.

يختلف عن اللغة في الخطاب الفلسفي باعتبار أن كلا منهما يساهم في الوظيفة الإبلاغية للمضامين (المعاني) الفلسفية.

وعليه فإن الفلسفة اهتمت بالمضمون بوصفه فكرا ومركزا أساسيا، تريد إيصاله للقارئ بأيسر الطرق، وجعله ميسورا أمام المتلقي، إذ الخطاب الفلسفي ليس من أولوياته الاهتمام بالشكل الفني والصياغة الجمالية، بل يتخذ الشكل والصياغة أداة لنقل الأفكار والمعاني الفلسفية، إذ ((ليس من السهل تحديد أنماط معينة في الكتابة الفلسفية؛ لأن الفكر الإنساني بشتى ضروبه لم يتخذ شكلا تعبيريا واحدا، بل كانت الأشكال تتغير على وفق الحاجات والظروف والأهداف الملقاة على عاتق الفكر الفلسفي))[1]، وفي هذه الحالة يمكن للفلسفة أن تتخذ عدة أشكال تعبيرية لبث المضامين الفلسفية، فقد تستعمل شكل القصيدة أو القصة أو الرواية أو المناظرة أو المحاورة... وغيرها، إلا أن الشكل الأساسي أو الرسمي في الخطاب الفلسفي هو الشكل النثري[2].

وعليه يمكن أن نعتبر القول (المعاني) في الخطاب الفلسفي أهم من كيفية القول (الشكل)، خلافا للخطاب الأدبي الذي هو شكل فني مخصوص لذاته، ويرى ألبيير ميمي (Albeert Memmi) أن كيفية القول قد تكون أهم من القول نفسه في الخطاب الأدبي[3]، فالشكل في الخطاب الأدبي له القدرة على استيعاب كل مضامين ومعاني الفكر الإنساني، فالأدب ((علم لا موضوع له))[4] أي أنه لا يقتصر على موضوع واحد أو علم محدد؛ بل يشتمل على كثير من العلوم، إذن((الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف))[5]دون الاقتصار على علم مخصوص، وهذا عين ما أشار إليه أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ) في قوله: ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني؛ وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج

1- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي في التراث العربي الإسلامي، دار تموز طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 14.

2- ينظر. سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 184.

3- ينظر. سعدي، إبراهيم: المرجع نفسه، ص 178.

4- ابن خلدون، عبد الرحمن: مقدمة، ص 505.

5- ابن خلدون، عبد الرحمن: المصدر نفسه، ص 505.

[...] وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير))[1]، وذلك أن المعاني متاحة للجميع، ووجودها وجود بالقوة لا يحتاج إلى صناعة وذُرْبَةٍ، وهي مطروحة في الطريق، ويعلق كريب رمضان مفسرا رأي الجاحظ السابق، بقوله: ((وتفسير هذا...أن الأهمية في الشعر للألفاظ، وتليها المعاني، أي أن الشعر شكلي بطبعه، وهذا المبدأ يشير إلى أن تشكيل المادّة من أهم ما يُعْنَى به الشاعر[...] فقد نفض عن المعاني كل أهمية، وذلك عندما نفى الجمال في الكلام عن المعنى، ثم أثبته للصياغة، وقد كان لهذه العبارة شهرتها وتأثيرها الشديد فيمن جاء بعده من النقاد... والعسكري يردد المعنى نفسَه... وهذه النصوص تُعلي من قدر الشّكل، وتجعل القيمة الجمالية في الشّكل الذي يعبّر عن المضامين...))[2]، ثم يضيف قائلا في موضع آخر: ((ومن لفظة الشكل يمكن القول إن اللفظ لا يقوم إلا داخل بنية الكلام، وإن الأفكار لا تكتسب قيمتها في النص الأدبي إلاّ إذا التحمت بنسيجه الفني...))[3]، وعليه فإن صناعة الشعر والنثر تكون في الألفاظ لا المعاني، وفي الشكل لا المضمون، ويتألف العمل الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا ((من مادة وشكل، المادة هي الكلمات أما الشكل فهو تقنيات صياغتها))[4].

وفي هذا السياق يتمايز الخطاب الفلسفي عن الخطاب الأدبي، ففي الخطاب الفلسفي يطغى المضمون على الشكل بشكل كبير، بحيث لا يكاد يكون للشكل أي قيمة مستقلة، في حين أن العلاقة بين الشكل والمضمون في الخطاب الأدبي متداخلة ومترابطة، إذ المضمون لا يتحقق إلاّ من خلال الصياغة الفنية للشكل الأدبي[5].

وبالاستناد إلى الفهم السابق، وما تحيلنا عليه جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، بوصفهما فرعين من فروع المعرفة، وبما أن ((الفلسفة فكر، وفي مضمون الأدب هناك فكر

1- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطابع مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط2، 1965، ج3، ص 131-132.

2- نقلا عن. زرال، صلاح الدين: الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص 137.

3- نقلا عن. زرال، صلاح الدين: المرجع نفسه، ص 137.

4- نيوف، نوفل: الشكلانية الروسية، مجلة الآداب العالمية، دمشق، سوريا، العدد143، 01 يوليو 2010، ص 77.

5- ينظر. عليان، أحمد محمد: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، ص 56.

على الدوام، كـان تأثيـر الفلسفة الرئيسي قائـما فـي مضمون الأدب –ولا يلغي هـذا على الإطلاق تأثيرها فـي الشكل– ولا يغيبن عـن البال أن الفلسفة قد تتفاعل مع الأدب –دوافع ومعطيات وأشكالا– فـي سياق ليس ملزما على الأرجح غيـر أنـه يسلّح الفلسفة بتأثير تصبح دونه عزلاء أو حتى ميتة))[1]، فإن التراث العربـي والإسلامي شهد تفاعلا عميقا بين الفلسفة والأدب، أدى إلى بـروز تيّارين فكريـين متميزين، الـتيـار الأول هـو ((تيار فكر تولد من الدراسات الأدبيـة، يطلق عليه مجـازا اسـم "الأدباء الفلاسفة" وغـلـب على إنتاجه ما يوسم بالتفكيـر الفلسفـي))[2]، ومعلوم أنهم أدباء أصالة ولكنهم ضمنـوا أدبهم معانـي فلسفية عميقة، وهؤلاء غلب الطابع الأدبي على تصانيفهم، وعرفوا في الوسط الثقافي باسم الأدباء الفلاسفة، مثل: الجاحظ، وأبي العلاء المعـري، وأبي حيان التوحيـدي، والمتنبـي، وأبي تمام، فقد استطاعوا بموهبتهم الأدبية تحويل الفلسفة إلى فـن خالد، ((وكثر في تراثهم مزج الصور الخيالية الخلاقة بعمق النظرة الفلسفية والحكمة الإنسانية الخالدة))[3]، فكان هدفهم الارتقاء بالأدب إلـى حضن الفلسفة باعتبـار أن تضمين المناحي الفلسفية للأدب، يكسبه الديمومـة والخلود الإنسانـي[4]، وقد أشـار إلى ذلك كمال اليازجي واصفا التمـازج بين الأدب والفلسفة بأنه ينتج ((أدبا حلوا إن لم يكن فيه كثير مـن القوة والإشارة، ففيه متعة طويلة ولذة فكرية مديدة، بل ربما جاءت بفائدة دائمة لما يقوم بينهما وبيـن ظروف الحياة من صلة وثيقة تتجلى في كلمة تنعش، أو عبرة تستفاد، أو إرشاد يكتسب، وهـذا الأدب أدب متطور، لأنه صورة عـن المدارك الإنسانية فـي حقلي التحصيل والاختيار))[5]، أمـا التيار الثانـي فهو تيار أدبـي تولّد من الدراسات الفلسفية، ويطلق عليه مجازا "الفلاسفة الأدباء"، وقد غلَب على

1– شيّا، محمـد شفيـق: في الأدب الفلسفي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيـروت، لبنـان، ط1، 2009، ص 111.

2– زرارقة، عطاء الله: التوحيدي، النزعة الإنسانية في الفكر العربي، دار روافد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 09.

3– ميخائيل، مسعود: أدباء فلاسفة، بحث في الأدب والفلسفة خلال العصور الجاهلي والأموي والعباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 05.

4– ينظر. زرارقة، عطاء الله: التوحيدي، النزعة الإنسانية في الفكر العربي، ص 20.

5– نقلا عن. زرارقة، عطاء الله: المرجع نفسه، ص 20.

إنتاجهم القالب الأدبي والصياغة الفنية، ومن المعلوم أنهم فلاسفة أصالة؛ لكنهم اتخذوا الشكل الأدبي قالبا والصياغة الفنية وسيلة لنقل أفكارهم الفلسفية العميقة، من أمثال: ابن سينا، والفارابي، وابن طفيل، والسهروردي المقتول، وأبي حامد الغزالي، وعليه فإن غايتهم الأساسية هي تبليغ وإيصال أفكارهم الفلسفية، لذلك اتخذوا من الصياغة الفنية والشكل الأدبي وسيلة لتحقيق غايتهم، إذن فالشكل الأدبي ليس مقصودا لذاته؛ بل هو وسيلة وأداة لنقل فلسفتهم ومعارفهم، وفي هذا يقول رياض شنته جبر: ((أي أنهم لم يكتبوه فنا أدبيا متميزا، بل حرصوا على توظيف هذا الأسلوب الإنشائي من أجل مفاهيمهم الفلسفية، وأهدافهم الأخلاقية أولا، فكأنهم أرادوه وسيلة إيصال))[1].

ووفق المعاني السابقة، فقد ظهر في التراث الإسلامي تياران بارزان، هما: الأدباء الفلاسفة، والفلاسفة الأدباء، فكل منهما استند إلى الشكل الأدبي والصياغة الفنية، بحيث تضمّنت أعمالهم الأدبية معان فلسفية عميقة، وعليه يمكن القول، إن كلا من التيارين أنتج أدبا متميزا بمضامينه الفلسفية العميقة، وهو ما أطلق عليه محمد شفيق شيّا مصطلح "الأدب الفلسفي"، وعرّفه بقوله: ((الأدب الفلسفي هو ذلك الأدب المشبع بهموم الفلسفة وتساؤلاتها، والذي يبقى مع ذلك، أو ربما لذلك، أدبا جميلا مؤثرا ومتميزا))[2]، وقد وافقه كل من أحمد محمد عليان[3]، وفائز طه عمر[4] في إطلاق هذا المصطلح "الأدب الفلسفي" على هذا التمازج بين الفلسفة والأدب، غير أن مدني صالح يتخذ مصطلحا مخالفا هو "الأدب الرمزي المفلسف" أثناء حديثه عن قصة حي بن يقظان لابن طفيل، يقول: ((وإنه قد ظل في أشعاره مثله في قصة "حي ين يقظان" سيدا من سادة الأدب الرمزي المفلسف [...] وما "ابن طفيل" في الأدب الرمزي المفلسف إلا حلقة من سلسلة أساطين كان فيهم "ابن سينا" و"الغزالي" و"السهروردي"))[5]، غير أن فائز طه عمر ينتقده، ويرجح استعمال

1- جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب من الكندي إلى ابن رشد، دار تموز طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 246.

2- شيّا، محمد شفيق: في الأدب الفلسفي، ص 133.

3- عليان، أحمد محمد: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، ص 63.

4- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 16.

5- مدني، صالح: ابن طفيل قضايا ومواقف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، (د،ط)، 1980، ص 103.

مصطلح "الأدب الفلسفي" على نظيره "الأدب الرمزي المفلسف"، وفي هذا يقول: ((ومن الممكن أن نتفق مع صاحب النص في إطلاق تسمية "أدب رمزي" على القصص الرمزية، مع تساؤلنا عن دلالة لفظة "مفلسف" وجدوى استعمالها، لماذا لا تكون فلسفية، فتكون أكثر دلالة على المعنى؟))[1].

وعليه، فإن التداخل بين الفلسفة والأدب في التراث العربي والإسلامي ليس أحادي الجانب؛ بل هو ثنائي، إذ تولّد من خلاله تياران بارزان هما: الأدباء الفلاسفة، والفلاسفة الأدباء، حيث استعار الأدباء المضامين الفلسفية لأجل خلق عوالم أدبية أكثر إبداعا، وتأثيرا وعمقا، في حين استعار الفلاسفة الشكل الأدبي لترويج معارفهم وأرائهم وأفكارهم الفلسفية العميقة – ومن هنا سنركز على فنية القصص المعرفي الذي أنتجه التيار الثاني– ليعطي لنا هذا التداخل شكلا أدبيا ذا مضامين فلسفية، عرف باسم "الأدب الفلسفي".

ثانيا) الأشكال الفنية للأدب الفلسفي في التراث العربي والإسلامي:

إن الأشكال الفنية في الأدب الفلسفي في التراث العربي والإسلامي متعددة، ومضامينها المعرفية متنوعة، وإن محاولة تحديدها (الأشكال الفنية) أمر مرتبط أساسا بطبيعة ماهية كل من الأدب والفلسفة، وذلك أن الأدب يشغل باستمرار أشكالا وأنواعا متعددة، تكون مجتمعة باعتبار خصوصيتها، وبأنها تمثل نشاطا من أنشطة الفكر الإنساني، وتقدم الأدب بوصفه أحد أبرز أشكال التعبير عن الأفكار الفلسفية[2]، وقد تطور الأدب تطورا كبيرا مع بدايات القرن الرابع الهجري، مما جعله يحمل أفكارا فلسفية، وبهذا تعددت أشكاله وأنواعه الفنية، وكذلك الفلسفة تطورت تطورا ملحوظا، واتخذت الأشكال الأدبية وسيلة لنقل أفكارها، وهذه الأشكال الفنية عبّر بها الفيلسوف عن فكره ورؤيته الفلسفية الكونية (الله، العالم، الإنسان).

وعليه يمكن أن نستعرض بعض أهم هذه الأشكال الفنية أو الأنواع الأدبية للأدب الفلسفي في التراث العربي والإسلامي، والتي اتُخِذَت وسيلة نقل للأفكار والمضامين الفلسفية المراد التعبير عنها والترويج لها بطرق أدبية فنية، وهي أشكال فنية تتراوح بين الشعر والنثر (المحاورة، والتساؤل، والرسائل، والقصة المعرفية).

1- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 16.

2- ينظر. عليان، أحمد محمد: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، ص 63.

1) الشعر الفلسفي :

مـما لا جدل فيه، أن الشعر أسبقُ من الفلسفة، وأنه أرقى الفنون الأدبية، فالشعر أقرب للوجدان والأحاسيس والأفكار، فهو قـد سَبَق الفلسفة، وعبّر عـن مضامينها ومعانيها، فالشعر هـو ((أحـد الأشكال التعبيرية عـن الأفكار الفلسفية، هـو أداة بالغة القـوة والدلالـة، هـو يقدم أدوات ووسائـل لا غـنى للفلسفـة عنـها إذا كانـت تطمـح إلـى تأثيـر ما))[1]، حيـث إن معظم الفلاسفة قبل أفلاطون استخدموا الشعر وسيلة وأداة لنقل أفكارهم الفلسفية؛ بـل إن هناك من وضـع فلسفته كاملـة شعـرا، مثل: هيراقلطيس، وهوميروس، أما فلاسفـةُ الشرق الأوليون فنجد منهم مـن استخدم الشعـر للتعبير عـن أفكاره الفلسفيـة، فالشعـر الفلسفي حاضر بقوة عندهم، إذ نجـد "جلجامش" السومريـة فـي الألـف الثانيـة قبـل الميلاد، و"الشهنامة" النشيد الفارسي البطولي، و"الراجفيدا" النشيد الديني الهندي، وكلها حملت في ثناياها مواقف فلسفية وتاريخية وميثولوجية، لما احتوته من أفكار عميقة[2].

ونقصد بالشعر الفلسفي((الشعـر الـذي يعبـر فـي مضمونه عـن رؤيـة فلسفية، كفكرة الكون، أو النفس، أو العقل، أو المعرفة، أو السعادة...الخ، وتكون هذه الفكرة مؤطرة بإطار فني، ومصوغة بأسلوب أدبي، لغة ومعنى، مـع شيء من الخيال الشعري))[3]، وظل الشعر رفيق الفلسفة عـلى مختلف العصور والحضارات، ففي الحضارة العربية الإسلامية أثير نقاش كبير حول طبيعة الشعر وعلاقته بالفلسفـة، إذ أن معظم النقاد الأوائل يعيبون استعمال مصطلحات الفلسفة والكلام والمنطق فـي لغة الشعر، بينما يرى بعض النقاد القدامى والمحدثيين خلافا لذلك[4]، ومـن المؤكد أن الفلسفة مـن المعاني التي أثرت في الأدب عموما وفـي الشعـر خصوصا مـع بدايات القرن الثالث الهجري، وخاصة تلك الأفكار الدينية

1- شيّا، محمد شفيق: في الأدب الفلسفي، ص 112.

2- ينظر. شيّا، محمد شفيق: المرجع نفسه، ص 113-114.

3- جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 67.

4- رأى النقاد الأوائل أن استعمال الفلسفة والكلام والمنطق في الشعر، فيه خروج عن المألوف وتعقيد للمعاني، وزيادة في الغموض، في حين استحسن بعض النقاد القدامى والمحدثين هـذه الظاهرة ورأوا فيـها سمة التجديـد وعمق الإدراك وسلامة التفكير والإبداع في المعاني. للتوسع ينظر. جبر، رياض شنته: الشعر العربي والفلسفة، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 200-205.

الملتبسة برؤية فلسفية، والتي فيها تأصيل قوي وعميق لفكرة المحبة الإلهية، ومعرفة ما وراء الطبيعة، والمستمدة أصالة من الدين الإسلامي، و((سنجد أن الدين والفلسفة يمتزجان في الشعر الصوفي، لأن أصحابه- كما يبدو- ينطلقون أولا من الإيمان بالله والوحي، ثم يعالجون هذه المفاهيم وفق منظور فلسفي خاص بهم))[1]، ثم إن هذا الشعر الصوفي اتصل ببعض المؤثرات الأجنبية التي أثرت فيه عميقا، ومن ذلك قول (ذو نون المصري) (ت245هـ) يخاطب ربه[2]: [الطويل]

أَموتُ وما ماتَتْ إليك صَبابَتي ولا قُضَّيتُ مِن صِدْق حُبك أَوطاري

تَحمَّلَ قلبي فيك ما لا أَبُثُّه وَإِنْ طالَ سُقْمِي فيكَ أو طال إِضْراري

فالشاعر ذو نون المصري يشير كما أسلفنا القول إلى المعرفة الصوفية التي قامت على فكرة المحبة الإلهية، والتي حاول بعض الشعراء في ما بعد تفسيرها وفق منظور فلسفي وجودي، وإعادة صوغها وبنائها على نحو تأملي له خصوصية تأويلية، إذ أدى هذا بالضرورة إلى تجديد المفاهيم والموضوعات وتنوعها في الشعر الصوفي، فظهرت فكرة الحلول، والفناء، والتناسخ، ووحدة الوجود، ووحدة الشهود، والاتصال، وهذا الشاعر أبو عبد الله حسين بن منصور الحلاج يرى بإمكانية اتحاد وحلول الذات الإلهية بالذات البشرية، وبذلك يُظهر الله جلّ شأنه في صورة إنسان، وصرح بذلك في الطواسين[3]: [السريع]

سُبْحانَ مَن أظهر ناسوتُهُ سِرَّ سَنَا لاهوتِهِ الثّاقبِ

ثم بَدا في خَلْقِهِ ظاهِرًا في صورة الآكِلِ والشّاربِ

حتّى لقد عَايَنَهُ خَلْقُهُ كلَحْظَةِ الحاجبِ بالحاجبِ

وقوله أيضا[4]: [الرمل]

مُزِجَتْ روحُكَ في روحي كما تُمزَجُ الخمرةُ بالماء الزُّلال

فَإِذا مَسَّكَ شيءٌ مَسَّني فإذًا أنتَ أنا في كلّ حال

1- جبر، رياض شنته، المرجع السابق، ص 47.

2- ضيف، شوقي: العصر العباسي الثاني، ص 476.

3- ضيف، شوقي: المرجع نفسه، ص 479.

4- ضيف، شوقي: المرجع نفسه، ص 480.

وهكذا امتدت الفلسفة في القرن الرابع الهجري، حتى أصبحت متداولة في كل الأوساط (العامة، والعلماء، والفقهاء، والأدباء، والشعراء...)، وبهذا ظهرت المعاني الفلسفية بمظهر التجديد في الشعر، فأثرت في معانيه وألفاظه، ومبانيه ومضامينه، وأمدته ((بكثير من المعلومات عن العالم وقضاياه، فاستفاد الأدب من ذلك فيما ينشىء من الموضوعات، فكثير من الأدباء تعرضوا للحياة الإنسانية، والعالم ومتغيراته، ولله وأبديته، ولا نهايته، ونظروا إلى كل ذلك نظرات صادقة جمعت بين العمق الفلسفي والأسلوب الأدبي الجميل))[1]، ولعلنا سنحاول ذكر بعض النماذج لشعراء تأثروا بالفلسفة والكلام، وخصوصا في العصر العباسي، الذي شهد حركة نقل وترجمة العلوم والفلسفات من الأمم المجاورة، وشهد أيضا اختلاط العرب بغيرهم من الأمم والشعوب.

وهذا أبو نواس الحسين بن هانئ الحكمي (ت199هـ) من أشهر شعراء العصر العباسي، فقد عُرِف بمجونه و لهوه، ومقدرته الفذّة على تصوير الفساد الخلقي من جميع نواحيه[2]، وأعجب بأشعاره شيخه من قبل إبراهيم بن سيّار بن هانئ النظّام المعتزلي[3] (ت221هـ)، يقول الجاحظ: ((سمعت النظام يقول وأنشد لأبي نواس في الخمر، كأن هذا الفتى جمع له الكلام فاختار أحسنه))[4]، ويذكر أن أبا نواس أنشد أبياتا شعرية في حضرت شيخه النظام المعتزلي، يقول فيها[5]: [المجتث]

يا عاقِدَ القَلبِ مِنّي هَلّا تَذَكَّرتَ حَلّا
تَرَكتَ جِسمي عَليلاً مِنَ القَليلِ أَقَلّا
يَكادُ لا يتجزأُ أَقَلَّ في اللَفظِ مِن لا

1- حسين طه وآخرون: التوجيه الأدبي، عالم الأدب للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 92.

2- ينظر: ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط8، (د،ت)، ص 220.

3- ويعد إبراهيم بن سيّار بن هانئ النظّام أحد شيوخ أبي نواس، فقد أخذ عنه علم الكلام فحصله وأتقنه، حيث أكد بعض الرواة أن أبا نواس بدأ متكلما ثم انتقل إلى نظم الأشعار. ينظر. ضيف، شوقي: المرجع نفسه، ص 222.

4- جبر، رياض شنته: الشعر العربي والفلسفة، ص 185.

5- أبو نواس: ديوان، رواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ودار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 2010، ص 560.

فقال له النظّام المعتزلي: ((أنت أشعر الناس في هذا المعنى والجزء الذي لا يتجزأ منذ دهرنا الأطول نخوض فيه ما خرج فيه لنا من القول ما جمعته أنت في بيت واحد))[1]، ففي هذه الأبيات تضمين لنظرية الجوهر الفرد أو الجزء الذي لا يتجزأ[2]، كما هو معروف لدى المتكلمين، وحكى أبو حاتم السجيستاني (ت248هـ) أن أبا نواس صحب النظّام صغيرا، فأخذ عنه علم الكلام ثم فارقه زمانا ثمّ عاود الاتصال به، فكان النظّام يدعوه إلى مذهب الاعتزال، وينهاه عن الكبائر والفسق واللهو، ويذكره بمبدأ الوعد والوعيد، ففارقه من جديد وهجاه بقوله [3]: [البسيط]

دَعْ عَنْكَ لَوْمي فإنّ اللّوْمَ إغْرَاءُ ودَاوني بالّتي كانَتْ هيَ الدّاءُ
فقلْ لمنْ يدَّعِي في العلمِ فلسفةً حفِظْتَ شَيئًا ، وغابَتْ عنك أشياءُ
لا تحْظُر العفوَ إن كنتَ امرَأً حَرجًا فَإنّ حَظْرَكَهُ في الدّين إزْراءُ

أما أشعاره في الزهد، فقد اتسمت بالحكمة المستفادة من تجاربه في الحياة، فتضمّنت أشعاره كثيرا من مصطلحات علم الكلام والفلسفة والمنطق، ومنه نستطيع القول أنه كان يفلسف المعاني الشعرية، الملاحظ أنه عندما يفلسف الأمور يتعمق، ((ولا يضع نصب عينيه مذهبا فلسفيّا واضحا؛ وإنما يتبع في سلوكه مذهبا خصوصيّا يعتمد فيه المنطق الملائم))[4]، ومن ذلك قوله[5]: [المنسرح]

يَا سَائِلَ الله فُزْتَ بِالظَّفَرِ وبالنّوَالِ الهَنيَّ لا الكَدِرِ
فَارغَبْ إلَى الله لاَ إلَى بَشَرٍ منْتَقِلٍ من صِبا إلى كِبرِ
فَارغَبْ إلَى الله لاَ إلَى جَسدٍ منْتَقِلٍ في الصُروف إلى الغِيرِ

1- نقلا عن. جبر، رياض شنته: الشعر العربي والفلسفة، ص 185.

2- يقول صاحب "التعريفات" عنها: ((الجزء الذي لا يتجزأ: جوهر ذو وضع لا يقبل الانقِسَام أصلاً، لا بحسب الخارج ، ولا بحسب الوهم، أو الغرض العقلي، تتألف الأجسام من أفراده بانضمام بعضها إلى بعض، كما هو مذهب المتكلمين)). ينظر. السيد الشريف الجرجاني، علي بن محمد: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 67.

3- أبو نواس: ديوان، ص 52-54.

4- ميخائيل، مسعود: أدباء فلاسفة، ص 139.

5- أبو نواس: ديوان، ص 713.

إنَّ الـذي لا يخـيـبُ سَائِلُـهُ جَوْهَـرُهُ غـير جَـوْهَرِ البَشـرِ

وعلق عبد الغني النابلسي (ت1143هـ) شعرا، عند سماعه هذه الأبيات، قائلا[1]: [المنسرح]

مَـعْرِفَةُ الله عَلَيـكَ تَفْتَـرِضُ بِـأنَّـهُ لاَ جَـوْهَـرٌ ولاَ عَـرَضٌ[2]

وعلقَ آخر أنّه كان يجب أن يقول[3]: [المنسرح]

إنَّ الـذِي لاَ يَخيب سَائِلُـهُ مُـبَايِنٌ للشُّـخُوصِ والـصُّـوَر

ولعلّ رقيّ المعاني الفلسفية في الشعر العربي، أنضج وأبرز للعيان مع ميلاد الشاعر العباسي الشهير حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، المعروف بأبي تمام (ت231هـ)، فهو ذو عقل راجح، وذكاء متقد، وسديد الرؤية، تنقل عبر الأمصار طالبا أصناف الفنون والعلوم، فحصّل منها: النحو، واللغة، والتاريخ، والفقه، والفلسفة، وعلم الكلام، وشعره يعجب ويَسُّر أصحاب الفلسفة والكلام والمعاني، إذ أن شعره ((تغشاه سحبٌ زاهية من الفلسفة والثقافة، وإن الإنسان ليشعر شعورا واضحا في أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التي كانت تفصل بين الشعر العربي من جهة وبين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى، قد رفعت، ولم يعد هناك ما يعوق التزاوج والاتصال الشديد بين التفكير الفني والتفكير الفلسفي والثقافي))[4]، فهو كثير استعمال الألفاظ والمعاني الفلسفية والكلامية والمنطقية في أشعاره، فاستطاع بذلك أن يحتوي فلسفة عصره ويحولها شعرا وإبداعا فنيا.

ومن الواضح أنّ أبا تمام ((أتى في شعره بمعان فلسفة وألفاظ عربية، فإذا سمع شعره الأعرابي لم يفهمه، فإذا فسِّر له فهمه واستحسنه))[5]، وقد وقف النقاد طويلا عند هذا الجانب من توظيف المعاني الفلسفية والكلامية في شعره، إذ لم يناقشوا الشاعر"أبا تمام" في تجديده

1- نقلا عن. ميخائيل، مسعود: أدباء فلاسفة، ص 138.

2- الجوهر: هو ما يقوم بذاته، أي لا يحتاج في وجوده إلى شيء آخر يقوم فيه، كالأجسام، أما العرض: فهو ما يقوم بغيره، أي: لا يوجد إلا صفة من صفات الجوهر، وتابعا وجوده لوجوده، مثل: الألوان. ينظر. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، سوريا، ط4، 1993، ص 328-329.

3- نقلا عن. ميخائيل، مسعود: أدباء فلاسفة، ص 138.

4- ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط11، (د،ت)، ص 247.

5- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشير: الموازنة ين شعر أبي تمّام و البحتري، تحقيق: صقر أحمد السيد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط4، 1992، ص 27.

وإدخاله معاني مستحدثة، وهو ما أطلق عليه شوقي ضيف مصطلح ((الغموض الفني))[1]، وهو غموض بهيج أضفى على الشعر حسنا وجمالا فنيا وعمقا فكريا، بل أخذوا يناقشون العبارات الغريبة والصور والمجازات الغامضة التي لم يألفوها من قبل؛ لأنها لم تكن طريقة العرب المتوارثة في صناعة الشعر، ومنه نستطيع القول إنّ شعره استوعب عبارات، ومجازات، وصورا فنية مستحدثة لم يعهدها العرب من قبل، وعليه فإن التزاوج بين التفكير الفني والتفكير الفلسفي أهم مميزات شعر أبي تمّام، ففي كتاب "أخبار أبي تمام" طائفة من الأقوال ذات طابع عقلي تعتمد على المهارة في التعبير، زعم الصولي أنها من مرويات أبي تمام، وهي قطعا تكشف عن ميل أبي تمام لأسلوب أهل المنطق والكلام، وإن من يتأمل قوله[2] : [المنسرح]

صاغهم ذو الجَلال من جوهر المجـ ـدِ وصاغَ الأنامَ من عَرَضِهْ

لا يشك أنه قد تأثر إلى حد كبير بأسلوب أهل الكلام، وقد ذكر التبريزي في شرحه: ((لأن العرض قد جرت عادته أن يذكر مع الجوهر الذي يستعمل في صناعة الكلام))[3]، كما أنه أيضا يورد أسماء بعض أئمة المذاهب الكلامية في شعره، ونجد هذا في قوله[4]: [الكامل]

كَعْبٌ وَحَاتِمٌ اللَّذانِ تَقَسَّمَا خُطَطَ العُلَى من طَارِفٍ وَتَلِيدِ
هَذَا الّذِي خَلْفَ السَّحَابِ وماتَ ذَا فِي المَجْدِ مِيتَةَ خِضْرِمٍ صِنْدِيدِ
إنْ لا يَكُنْ فيها الشَهِيدَ فَقَوْمُهُ لا يَسْمَحُونَ بهِ بأَلْفِ شَهِيدِ
مَا قَاسَيَا في المَجْدِ إلاَّ دونَ مَا قَاسَيْتَهُ في العَدْلِ والتَّوْحِيدِ[5]
فاسْمَعْ مَقَالَةَ زَائِرٍ لَمْ تَشْتَبِهْ آرَاؤُهُ عِنَدَ اشْتِبَاهِ البِيدِ

1- يطلق شوقي ضيف مصطلح "الغموض الفني" على ما يتميز به شعر أبي تمّام من غموض وإيحاءات يبتهج بها العقل، إثر اعتماده الفلسفة والثقافات العميقة في بناء معانيه الشعرية. ينظر. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 239.

2- ينظر. أبو تمّام: ديوان، شرح الصولي، تحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1977، ج1، مقدمة المحقق، ص 36.

3- نقلا عن. أبو تمّام: المصدر السابق، ج1، مقدمة المحقق، ص 36.

4- أبو تمّام: المصدر نفسه، ج1، ص 392.

5- ما قاسيا: يقصد كعب وحاتم، في "العدل والتّوحيد": يقصد به مذهب المعتزلة، وكان القاضي أحمد بن أبو داؤد الأيادي منهم. وأحد سادتهم.

ونلاحظ هنا أنّ أبا تمّام يذكر" العدل والتّوحيد" إشارة منه لمذهب المعتزلة، فهو يمدح القاضي أحمد بن داؤد الأيادي، وهو أحد رؤوس وسادة المعتزلة في زمانه، حيث يشير أبو تمّام إلى جهوده، ومعاناته في سبيل نشر عقيدة المعتزلة والدفاع عنها، وها هو يمدح شخصية أخرى "عمرو بن عبيد المعتزلي"، فيقول فيه[1]: [الكامل]

عَمريُّ عُظْم الدين جَهْمِيُّ النَّدَى ينفي القُوى ويثبِّتُ التكليفا

أما قوله "جهميّ الندى" فهذه إشارة للجهم بن صفوان مؤسس فرقة كلامية تدعى "الجهميّة" نسبة إليه، وأبو تمّام هنا يمدح عمرو بن عبيد المعتزلي، يقول التبريزي: ((أي هو في دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه، وفي جوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان؛ لأنه ينفي أن يكون للعبد قدرة على ما هو مأمور به ومع ذلك يجعله مكلفًا أي هو مُجْبَرٌ على البذل فلا يمكن تركه))[2]، فقد قام أبو تمّام بتوظيف عقيدة جهم بن صفوان بأن الإنسان مجبر توظيفا فنيا، واتخذها وسيلة للتعبير عن فكره تعبيرا غير مألوف، في قوله: "ينفي القوى ويثبت التكليفا".

ونجد أبا تمام مرة أخرى يصف لنا الخمرة في بيت شعري واحد ، فلم يجد سوى مذهب الجهمية ليأخذ منه بعض المعاني، ويسقطها على الخمرة، فيستغلها لبناء صورة فنية مستحدثة غير مألوفة لدى العرب، يقول فيه[3]: [الكامل]

جَهْمِيَّةُ الأَوْصَافِ إلاَّ أَنَّهُم قَدْ لَّقَبُوهَا جَوْهَرَ الأشياءِ

وأصل الكلام أن جهم بن صفوان كان((يمتنع من أن يسمي الله باسم، ويعتقد أن الاسم إنما يطلق على الجواهر والأعراض؛ فيقول أبو تمام رقّت هذه الخمرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضا أو جوهرا وأن تسمى شيئاً إلا أنها لفخامة شأنها لُقِّبت جوهر الأشياء))[4]، فهي جهمية ليس لها اسم مختص بذاتها، ولكن لعتقها وقدمها سميت جوهر الأشياء، فاسمها "جوهر الأشياء" وفي الوقت نفسه ينفي عنها أي اسمٍ، فهي مسماة وغير مسماة في آن واحد،

1- نقلا عن. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 251.

2- نقلا عن. ضيف، شوقي: المرجع نفسه، ص 251.

3- نقلا عن. ضيف، شوقي: المرجع نفسه، ص 251.

4- ضيف، شوقي: المرجع نفسه، ص 251.

بمعنى تحقق معنيين متضادين في شيء واحد، وفي وقت واحد، وكأن أبا تمام يرى في اجتماع الأضداد مظهرا من المظاهر الأساسية للحياة والفن.

ولعله يحسن بنا أن نذكر شاعرا آخر كان يؤمن بحاجة الشعر للفلسفة والكلام والمنطق، فقد استخدم هذه العلوم الثلاثة في صناعة شعره، وهذا الشاعر هو علي بن العباس بن جريج الملقب بابن الرومي (ت283هـ)، وقد كان مهتما بالفلسفة اهتماما كبيرا، إذ يعتقد محمود عباس العقاد اعتقادا جازما بأن ابن الرومي كثير الاطلاع ((على الفلسفة ومصاحبة أهلها واشتغاله بها حتى سرت في أسلوبه وتفكيره [...] يذكر الفلاسفة والرياضيين بأسمائهم المعروفة في الكتب المنقولة))[1]، فالفلسفة عند ابن الرومي تدقيق في المعاني، وتقليب للآراء وتمحصها وسبرها واختيار الصواب منها، وهذا وفق أسلوب حجاجي منطقي، مع اختيار الألفاظ البليغة لأداء هذه المعاني الفلسفية المختارة، ويشير ابن الرومي إلى هذا بقوله[2]: [السريع]

بَيِّنَةً من منطق محكمٍ فَتَّنْتُهَا فيك وصرَّفتُها
كم نظرةٍ فيها تَقَصَّينهَا وكم وقفةٍ فيها توقَّفتُها
لم أدعْ في كلِّ مَا زانها فلسفةً إلا تفلسفتها

أما عقيدته التي اشتهر بها، فهي عقيدة الاعتزال، ونجد عقيدة الاختيار واضحة المعالم، في قوله[3]: [السريع]

الخيرُ مَصْنُوعٌ بصانِعِهِ فمَتَى صنعْتَ الخيرَ أعقَبَكَا
والشَّرُّ مفعولٌ بفاعِلِهِ فمَتَى فعلْتَ الشرَّ أعْطَبَكَا

ويشير ابن الرومي إلى أن الإنسان مسؤول عن أفعاله سواء أكانت خيراً أم شراً، وهنا تبرز عقيدة الاختيار أي أن الإنسان مخير وفعله للخير مثوب عليه، وفعله للشر معاقب عليه، وفي هذا المعنى يقول أيضا[4]: [الكامل]

1- العقاد، محمود عباس: ابن الرومي، حياته من شعره، منشورات الكتب العصرية، صيدا، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 83-84.

2- ابن الرومي: ديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ج1، ص 253.

3- ابن الرومي: المصدر نفسه، ج3، ص 46.

4- ابن الرومي: المصدر نفسه، ج2، ص 25.

الأرض في أفعالها مضطرة والحيُّ فيه تصرف المختار
فمتى جريتَ على طباعك مثلَها فكأن طِرْفك بعدُ من فخّار
أخرجت من باب المشيئة مثل ما خرجتْ فأنت على الطبيعة جاري
أنَّى تكون كذا وأنت مخيَّرٌ مُتَصرف في النقض و الإمرار؟
أين اختيار مخيّر حسناته إن كنت لست تقول بالإجبار؟

أما فلسفته في النفس الإنسانية، فيبدو متأثرا بأبحاث الفلسفة الأفلاطونية المحدثة، والتي ترى في النفس جوهرا مستقلا عن الجسم، يقول ابن رومي[1]: [الكامل]

النفسُ خيرك إنها علوية والجسم شرُّك ليس فيه تماري
فانقدْ لخيرك لا لشرك واتبعْ أولاهما بالقادرِ الغفار
كن مثل نفسك في السموّ إلى العلى لا مثل طينة جسمِك الغدار
فالنفس تسمو نحو علو مليكها والجسم نحو السفلِ هاوٍ هاري

وهنا يشير ابن الرومي إلى الفرق بين النفس الإنسانية التي يرى فيها خيرا وسموا ورفعة، أي أن أصلها علوي سماوي، والجسم الذي لا يرى فيه سوى كونه شراً وسجناً لها، فمتى انفصلت عنه وجدت حريتها واستقلاليتها، ويقول في هذا المعنى أبياتا أخرى[2]: [الكامل]

وزعمتَ فيك طبيعةً أرضيةً يا سابق التقرير بالإقرارِ
لكن هاتيك الطبيعةَ في الفتى مما تُلِط عليه بالأستارِ
فجسومنا من أجلها تهوي بهم ونفوسنا تسمو سموّ النارِ
عَرفوا لروح الله فيهم فضل ما قد أثرت من صالح الآثارِ
فتنزَّهوا وتعظَّموا وتكرموا عن لؤم طبع الطين والأحجارِ

ولم يكن ابن الرومي الشاعر الوحيد الذي تأثر بآراء الأفلاطونية المحدثة حول النفس؛ بل نجد أيضا أبا الطيب المتنبي (ت 354هـ)، يقول في أحد قصائده الرثائية[3]:[البسيط]

1- ابن الرومي: المصدر السابق، ج2، ص 26.

2- ابن الرومي: المصدر نفسه ، ج2، ص 24-25.

3- المتنبي، أبو الطيب: ديوان، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ج1، ص 95-96.

تخالفَ النَّاسُ حتى لا اتِّفاقَ لَهُـمْ إلاّ على شَجَبٍ والخُلْفُ في الشَّجَبِ
فَقِيـل تَخْلُصُ نَفْسُ المَـرْءِ سَالِمـةً وقيلَ تَشْرَكُ جِسْمَ الـمَـرءِ في العَطَبِ
وَمَـنْ تْفَكـرَّ فـي الدنْـيا وَمُهْجَتِـهِ أقـامَـهُ الـفِكْـرُ بيـنَ العَـجْـزِ والتَّعَبِ

ويشير المتنبي إلى مسألة خلود النفس أو هلاكها مع الجسم، ويورد لنا مسألة خلافية بين أفلاطون الذي يرى خلود النفس وعودتـها إلى العالم العلوي، وأرسطو الذي يرى في النفس هلاكها، وإنها مع الجسم جوهـر واحد لا ينفصلان، وهنا يقف المتنبي حائرا بين هذين الرأيين غير قادر على تحديد موقف ثابت، أو ترجيح أحد الرأيين، وينتهي به طول التفكير إلى التعب والعجز[1]، ويقول العكبري (ت616هـ) في معنى الأبيات: ((يريد بالنفس الروح، واختلاف الناس فـي هلاك الأرواح، فالدهرية ومن يقول بقدم العالم يقولون: إن الروح تفنى كالجسم، والمقرّون بالبعث يقولون: الأرواح تسلم من الهلاك ولا تفنى بفناء الأجسام))[2].

أمّـا الفلاسفة الشعراء، فنجد منهم "ابن سينـا الفيلسوف"(*)، وله قصـيدة مشهـورة تسمى "العينيـة"، وقد جمعت هذه القصيدة بين فلسفة أفلاطون والآراء الأفلاطونية المحدثة والعقيدة الإسلامية، يقول ابن سينا فيها[3]: [الكامل]

هبـطت إليك من المحل الأرفـع ورقـاء ذَات تـعـزز وتـمـنـع
محجوبة عن كل مقـلـة ناظـر وهي التـي سفرت ولـم تتبرقـع
وصلت على كـره إليـك وربـما كرهت فراقك وهـي ذات توجع
أنفت ومـا أنست فلما واصلت ألفـت مجـاورة الخـراب البلقـع
وأظنـها نسيت عـهـودا بالحـمـى ومـنـازلا بفـراقـها لـم تـقـتـع

ويرى ابن سينا أن النفس مـن العالم العلوي المقدس، وهبطت إلى العالم الجسماني المدنس، وقد شبهها بالحمامة الورقاء؛ لأنها أذكي الحيوانات، وهي كثيرة الشوق والحنين لموطنها الأصلي، ((أما التعزز والتمنع فمن العزة والغلبة لأنها غالبة على الجسم في التدبير وأنها

1- ينظر. جبر، رياض شنته: الشعر العربي والفلسفة، ص 131.
2- المتنبي، أبو الطيب: ديوان، ج1، ص 96.
(*) لابن سينا كثير من الأراجيز العلمية في المنطق والحكمة والطب.
3- نقلا عن. جمعة، حسين: تجليات التصوف وجماليته في الأدبين العربي والفارسي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، (د،ط)، 2013، ص 187.

ذات تمنع عن الإطلاع على حقيقتها لأنها جوهر خفي عن الحس، وهي رغم أنها واضحة للعقل الذي يدركها بعين البصيرة فإن العارفين يستطيعون أن يدركوا كنهها))[1]، ونلاحظ أن ابن سينا في هذه القصيدة يتوافق مع رأي أرسطو الذي يرى بأن ((النفس حدثت بحدوث الجسم وقد مزجها بأفلاطونية محدثة، وذلك يفيضها من العالم العلوي إلى الجسد))[2]، وتظهر الأفلاطونية بوضوح عند قوله: ((هبطت إليك من المحل الأرفع))، إذ النفس عند أفلاطون في المحل الأرفع أي العالم العلوي القدسي، وأن النفس لا تظهر سعادتها الأبدية إلاّ في مفارقتها هذا الجسم المظلم، الذي سجنت داخله، وبعودتها إلى عالمها الحقيقي (الأصلي) العالم العلوي النوراني.

ويعرض ابن طفيل الفيلسوف لمسألة النفس في كثير من شعره[3]، إذ أنه لا يخالف مذهب ابن سينا في النفس، ويرى النفس خالدة بعد فناء الجسم، وأن الجسم سجن لها، فالنفس تتطلع لمفارقته، لكن الفراق بينهما أمر صعب، فقد ارتبط أحدهما بالآخر مدة من الزمن، على الرغم من اختلاف جوهر كل منهما (النفس نورانية، والجسم طيني)، إلا أن اجتماعهما لا يكون فيه صالح إلا في رضى الله عز وجل، وما سوى ذلك فاجتماعهما فيه فساد وغبن، يقول ابن طفيل في هذه المعاني[4]: [البسيط]

يا باكيًا فُرقةَ الأحباب عن شَحَطٍ[5] هَلاَّ بكيتَ فِراقَ الرُّوح للبدن
نورٌ تـرَدَّدَ في طينٍ إلى أجلٍ فانحاز عُلوًا وخَلَّى الطين للكفن
يا شَدَّ ما اقترفا من بعد ما اعتلقا أَظُنُّها هُدنةً كانت على دَخَنِ[6]
إن لم يكن في رضى الله اجتماعُهما فيا لها صفقةً تَمَّت على غَبَنِ

1- التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، دار دجلة ناشرون، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 366.

2- التكريتي، ناجي: المرجع نفسه، ص 367.

3- مدني، صالح: ابن طفيل قضايا ومواقف، ص 85 وما بعدها.

4- المراكشي، عبد الواحد: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تصحيح وتعليق وتقديم: محمد سعيد العريان، محمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، ط1، 1949، ص 241.

5- شَحَطٍ: بُعْدٍ.

6- دَخَنِ: غَبَنِ أي فَسَدَ.

أما أبو نصر الفارابي فقد كان من أعاجيب الزمان ذكاء وفطنة وعلماً، كان حسن العبارة متقنا للغة حاذقا، سريع الكتابة، يقول عنه بن خلكان (ت681هـ): ((كان حسن العبارة في تواليفه لطيف الإشارة، وكان يستعمل في تصانيفه البسط والتذليل، حتى قال بعض علماء هذا الفن: ما أرى أبا نصر الفارابي أخذ طريق تفهيم المعاني الجزالة بالألفاظ السهلة إلاّ من أبي بشر يعني المذكور، وكان أبو نصر يحضر حلقته في غمار تلاميذه))[1]، وإلى جانب إتقانه لفن الموسيقى، الذي جعله يقول بعض الأشعار، مثل قوله[2]: [المتقارب]

أخي خَلِّ حيِّزَ ذي باطلٍ وكن للحقائقِ في حَيّزِ
فما الدارُ دارُ مقامٍ لنا وما المرءُ في الأرضِ بالمعجزِ
ينافسُ هذا لهذا على أقَلِّ من الكلمِ الموجزِ
وهل نحن إلاّ خطوط وقعن على نقطة وقْعَ مستوفز[3]
محيط السموات أولى بنا فما ذا التنافس في المركز

ولعل ميل الفارابي نحو الشعر، لم يكن وليد ذائقة موسيقية فنية فقط؛ بل لروحه الفلسفية والعقلية المنطقية أيضا، والتي اتسمت بالجديّة، ويذكر لنا الفارابي هذا المعنى في كتابه الشهير"الموسيقى الكبير"، بقوله: ((والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جِدّ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجِدّ التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى))[4]، وعليه فإن الأقاويل الشعرية لا تبلغ مقصدها أي السعادة القصوى إلا في رداء الفلسفة، ومنه فإن الفارابي يحاول إضفاء مسحة فلسفية على الشعر.

1- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1977، مج5، ص 154.

2- ابن خلكان: المصدر نفسه، مج5، ص 156. وفيها يقول ابن خلكان: "وظفرت في مجموع بأبيات منسوبة إلى الفارابي ولا أعلم صحتها".

3- واستَوْفَزَ في قِعْدَتِه إذا قَعَدَ قُعُوداً منتصباً غير مطمئن. ينظر. ابن منظور: لسان العرب، مج 06، ص 4882.

4- الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقي الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبه، مراجعة وتصدير دكتور: محمود أحمد الحفنى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 1184.

ونجد للفارابي أبياتا شعرية أخرى، تعبيرا منه عن الشكوى من غدر الزمان، وتناقضات الحياة، متمنيا الموت عن الحياة، يقول فيها[1]: [الكامل]

ملّت وأيمُ اللهِ نفسي نفسي وقلَّ واللهِ بعيشي انسي
أُصبحُ في مضيقةٍ وأمسي أمسي كيومي وكيومي أمسي
يا حبذا يومَ حلولِ رمسي فذاك يومُ مخلصي من حبسي
مبدءُ سعدي وانتهاء نحسي إذ كلُّ جنسٍ لاحقٌ بالجنسِ
فجوهرٌ يرقى بدارِ القدسِ وعرضٌ يبقى بأرض الحسِ

الفارابي يحاول إضفاء بعد فلسفي، وخاصة في البيت الأخير، حيث يرى في الجسد والعالم السفلي "حبسا"، وفي الموت خلاصا، لذلك نجده يتمنى الموت، ويرى رياض شنته جبر أن هذه الأبيات تنتمي إلى "غرض الشكوى"، ((خالية من سمة الحزن واليأس والاستسلام، لأنها ليست شكوى جائع أو فقير أو غريب))[2]، بل شكوى قرينة فخر بفلسفته.

ومما سبق، يمكن ملاحظة أن التيارات الفلسفية بمختلف مشاربها ظهرت بمظهر المُجَّدِدِ في الشعر، فامتدت وأثرت في ألفاظه وأساليبه ومضامينه؛ ((لكن أثرها لم يكن أثرا مباشرا، ولا أصيلا في جوهر الشعر وقوامه ومادته، ولم يكن أثرا خالقا، ولكنه كان منشطا))[3]، ومحفزا، فظهر جيل من الشعراء المثقفين الذين استوعبوا الأساليب الفلسفية والكلامية والمنطقية، وأدخلوها في أشعارهم، مثل: أبي نواس، وأبي تمام، وابن الرومي، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، والصنوبري، وابن سينا، والسهروردي المقتول، وابن طفيل، إلاّ أن هذا التجديد الفلسفي كان يعتبر نشاطا فكريا معرفيا، ولم يكن خلقا شعريا جديدا، ((فخضع الشعر في ظلالها لما تخضع له كل فروع الحياة من نظر وفكر وقياس، وكان حظ العقل فيه أرجح من حظ العاطفة، وكان نصيب الصنعة فيه أكثر من نصيب الطبع))[4].

1- الفارابي، مخطوطة مكتبة برلين برقم: (pet.371.foi.33a)، ويذكر الصفدي في كتابه "الوافي بالوفيات" جزءا منها، ولكن بترتيب مختلف. ينظر. جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 109.

2- جبر، رياض شنته: المرجع نفسه، ص 112.

3- البهبيتي، محمد نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1950، ص 274.

4- البهبيتي، محمد نجيب: المرجع نفسه، ص 274.

2) النثر الفلسفي:

شهد النثر العربي مع بدايات القرن الرابع الهجري تطورا كبيرا، إذ استفاد من حركة الترجمة ونقل العلوم والمعارف ونشرها في البلاد العربية، فَنُقِلت آداب ومعارف الأمم المجاورة من الفرس والهنود واليونان إلى اللغة العربية، وامتد الإسلام بفعل الفتوحات فاختلط المجتمع العربي مع غيره من المجتمعات الأعجمية، فتأثر العرب بعلومهم وآدابهم وعاداتهم وتقاليدهم، فامتزج وتفاعل العرب مع غيرهم من الأمم في تركيب موّحد يدل على تشكيل مجتمعات مهجنة متعددة المشارب والثقافات، وهو بدوره حقّق حركية فكرية وتطورا ثقافيا، مسّ جميع مجالات الحياة في تلك الفترة، ولعل الأدب أحد أبرز هذه المجالات، فظهرت ملامح التجديد في الفنون الأدبية عموما، وفي الفنون النثرية خصوصا.

وقد استطاع النثر العربي استيعاب هذا الانفتاح والتوسع في الثقافة العربية الإسلامية، وبفعل مرونته أبدع الأدباء أشكالا فنية جديدة تتلاءم ووضعهم الجديد، فظهرت المقامات، والمقالات، والرسائل الأدبية، والمحاورات، والقصص، والسيرة الذاتية، والوصايا، والحكم.

ولعل أهم رافد انفتحت عليه الثقافة العربية والإسلامية هو"الفلسفة" التي عرفت امتدادا كبيرا وتأثيرا عميقا وبليغا على جميع مناحي الحياة العقلية في المجتمع العربي الإسلامي، على أن يد الفلسفة امتدت إلى جميع مناحي الحياة العقلية، ومنها الفنون النثرية الأدبية فأثّرت فيها وامتزجت بها، ولكن النثر العربي استطاع استيعابها بألفاظها وصورها ومضامينها، فتولّد عن ذلك ما يسمى "النثر الفلسفي العربي" على أنه نثر فني انتهج طرح الأفكار الفلسفية العميقة بأساليب أدبية جمالية، وأشكال فنية متعددة، منها[1]: المحاورة، والمناظرة، والتساؤل، والترسل، والسيرة الذاتية، والقصة.

1- وهناك أشكال فنية أخرى لم نذكرها، وهذا بسبب أنها تندرج ضمن فن الرسائل، منها: المواعظ والوصايا، والأدعية، والوصف، والحكم والفرائد، والأخلاقيات؛ لكن رياض شنته جبر تعرض لها بالتفصيل، للتوسع فيها، والإحاطة بها، ينظر. جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 266-287.

1.2) المحاورة الفلسفية:

المحاورة شكل فني مـن أشكال الكتابة النثرية، والتي تدلُّ لغويا على مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة[1]، أو تـدل على المراجعةُ والمُرَادَّةُ في الكلام[2]، ونقـول: هم يتحاورون أي يتراجعون الكلام، والمحاورة: المجاوبة، والتَّحاور: التَّجَاوبُ[3]، فالمحاورة تتضمن دلاليا كيفية تنظيم طريقة الحـوار، الذي يعـد ((الوحـدة الخطابية ذات الطابع التلفظي، ونحصـل عليـها بواسطة إسقاط بنية التبليغ داخل الخطاب الملفوظ، يطلق على فواعل الحوار المرسل/المرسل إليه، اسم المتكلمَيْن أو بشكل انفرادي المتكلم والمخاطب))[4]، ومـن هذا المنطلق يمكن القول أن المحاورة خطاب متبادل بين أشخاص مجتمعين فـي زمن واحد ومكـان واحد، عـن طريق التّجاوب (سؤال–جواب) أو النقض أو التعقيب أو الاستدراك... وغيرها من الأساليب الكلامية، مـع حرص المتحاورين علـى قـوة استدلالهم، وبلاغـة حججهم، وأناقـة ألفاظهم، وفصاحة ألسنتهم، وبراعة أساليبهم، مما يخلق جوا جميلا أساسه التّحاور والتّجاوب الهادئ الذي يعمق الأفكار رغـم اختلافـها، وهكذا تحقـق المحاورة خطابا معرفـيا فكريا أساسه الحوار، وشعاره المباحثة العقلية والعلمية، وهـذا وفق صياغة أدبية، وبالتالي يمكن اعتبارها نسقا كتابيا مـن أنساق الكتابة النثرية[5].

وقد شَاعَ استخدام المحاورة في الفكر الإنساني عموما، والفكر الفلسفي خصوصا، وذلك لما تخْلقه مـن ((التبصر والهدوء واتساع المساحة التـي توفِّرها المحاورة في جدل حيّ هادف ينقض أراء ويمهد الطريق نحو تقبلٍ أخير لأراء أخرى تجري صياغتها خطوة خطوة))[6]، وقد عمد أفلاطون فـي كتاباته وخاصـة منها كتاب "الجمهورية" و"المحاورات" إلـى استخدام المحـاورة شكـــلا أساسيا مـن أشكـال إنتـاج الفكر الفلسفي والسياسي، إذ تحتوي كتبـه هـذه

1– ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص 1043.

2– أحمد بن يوسف عبد الدايم (السمين الحلبي): عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1996، ج1، ص 464.

3– ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص 1043.

4– بن مالك، رشيد: قاموس التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة طباعة ونشر، الجزائر، (د،ط)، 2000، ص 57.

5– ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 26.

6– شيّا، محمد شفيق: في الأدب الفلسفي، ص 116.

محاورات في موضوعات فلسفية وفكرية وسياسية واجتماعية ومعرفية عامة، فالمحاورة سمة من سمات الكتابة الفلسفية ذات الصيغة الأدبية التي انتهجها كبار الفلاسفة[1]، ومن هؤلاء الفلاسفة دافيد هيوم (David Hume)، حيث ركز هيوم على موضوعات الدين والعلم، العقل والإيمان، اليقين والشك، وهذا من خلال استخدامه الطابع الحواري لتبسيط الأفكار الفلسفية وتقريبها لذهن المتلقي، في كتابه الشهير "محاورة حول الدين الطبيعي"، إذا فالحوار((نسق سيميائي دال يسلم بحقيقة تداخل الخطابات التي تتجاوز منطق التشابه بحكم الواقع المؤثر في الذاكرة والثقافة ومن ثمة في النصوص))[2].

وقد عُرِف فن المحاورة عند علماء العرب والمسلمين، في الغالب، باسم "المناظرات"[3]، والتي هي الجدال بالتي هي أحسن، وتقوم المناظرة أساسا على ((حوار كلامي يتفهم فيه كل طرف من الفريقين المتحاورين وجهة نظر الطرف الآخر، ويعرض فيه كل طرف منهما أدلته التي رجّحت لديه استمساكه بوجهة نظره))[4]، ثم النظر ببصيرة وتعقل من كلٍّ من الطرفين المتحاورين في الأدلة والحجج المبسوطة أمامهما، وهذا بغية الوصول إلى الصواب وإدراك الحق واليقين.

وفن المناظرة عرفه العرب القدامى منذ العصر الجاهلي، حيث استخدموه للمقارعة والمنافرة والمفاخرة بالأنساب والأحساب والمآثر والمناقب[5]، كفعل علقمة بن عُلاثة مع عامر بن الطفيل، وهما من بني عامر، حين تنافرا إلى هرم بن قطبة الفزازيّ[6]، وفيهما يقول الأعشى يمدح عامر بن الطفيل ويَحْمِلُ على علقمة بن عُلاثة[7]: [السريع]

1- ينظر. يوسف، أحمد: السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، المجلد35، مارس2007، ص 64.

2- يوسف، أحمد: المرجع نفسه، ص 65.

3- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 26.

4- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة، ص 361.

5- المنافرة: هي المفاخرة في النسب والحسب، وهي أن يفتخر الرجلان كل واحد منهما على صاحبه، ثم يحكم بينهما رجلا عدلا. وكانت العرب تتنافر إلى الحكام، وهذه من عاداتهم في الجاهلية، ويسألونهم: أينا أعز نفرا؟ ينظر. ابن منظور: لسان العرب، مج5، ص 4499.

6- ينظر. ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط11، (د،ت)، ص 410.

7- ابن منظور: لسان العرب، مج 05، ص 4499.

قَدْ قُلْتُ شِعْرْي فَمَضَى فيَكُمَا واعتَـرَفَ الـمَنْفُــورُ لِلنَّافِــرِ

وقد تطور فن المناظرة في العصر الإسلامي، حيث كان للقرآن الكريم ومحاورة الرسول صلى الله عليه وسلم للمشركين دور بارز في ذلك، ثم إنه ازدهر –فن المناظرة– مع احتدام الصراع السياسي وظهـور الفرق الإسلاميـة وفتنة مقتل عثمان بـن عفان رضـي الله عنه، والخلاف بين كل من معاوية بـن أبي سفيان وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما، ولعل أهم تلك المناظرات مناظرة كل مـن علي بن أبي طالب وابن العباس مـن جهة والخوارج من جهة أخرى[1].

وقـد بلغت المناظرة أوجّها واتسمت بسمات العقلية الجديدة (التفكير المنطقي/التفكير الفلسفي) مـع بدايات العصـر العباسي علـى يـد كبار المعتزلة والأشاعرة والفلاسفة والفقهاء، وغيرهم من أصحاب الملل والنحل، وتعد المناظرات من أهم الفنون النثرية التي شغلت أذهان الناس على مختلف طبقاتهم وتوجهاتهم، وذلك لسبب بسيط أنها كانت تنعقد في المساجد علانية أمـام الجماهير[2]، مما أدى إلـى اهتمام الخلفاء والأمراء بها اهتمامـا كبيرا، وحرصهم على أن تقام فـي مجالسهم أهـم المناظرات، بمشاركة العلماء والفلاسفة مـن سائر المذاهب والملل والنحل، سواء كانت هـذه المناظرات دينية أو لغوية أو فكرية، فقـد شغلت هـذه المناظرات العامة والخاصة على اختلاف مشاربهم الثقافية، ثم تعمقت وأخذت صبغة جديدة، غلب عليـها التوجّـه الفلسفي، حيث اتسمـت بمتانـة اللغـة وفصاحتـها، ورشاقـة الأسلـوب وجاذبيته، وقـوة الحجـة وثباتـها، وحسـن السبـك، ودقـة المعانـي، وجمال الصياغـة، وروعة الأداء، مـما جعـل أغلبهم يبحث في بلاغة القـول، ولهذا فإن من يدقق في صياغتها الأدبية يلحقها بالضرورة على أنها شكل من أشكال الأدب الفلسفي[3].

ومـن أهـم هذه المناظرات مناظرة أبي الحسن عبد العزيز بن يحي بن عبد العزيز بن مسلم بن ميمون الكناني (ت240هـ) لأحد كبار علماء المعتزلة –وهو عبد الرحـمن بشر بن عياث المريسي (ت218هـ)– في مسألة خلق القرآن، وقد دوّنها أبو الحسن الكناني في كتاب

1– ينظر. ضيف، شوقي: العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط20، (د،ت)، ص 110–111.

2– ينظر. ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، ص 457.

3– ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 26–27.

يحمل عنوان "الحيدة والاعتذار"، وكذلك نجد كتاب "مناظرات فخر الدين الرزاي في بلاد ما وراء النهر" حيث جمع الرازي أغلب مناظراته مع مخالفيه، ونجد أيضا محاورات الفلسفية التي جمعت بين ابن سينا وطلابه، وقد دوّنها في كتابه الشهير "المباحثات"، ونجد أيضا ما جمعه أبو حيان التوحيدي من مناظرات ومحاورات في كتبه، مثل كتاب "الإمتاع والمؤانسة" وكتاب "المقابسات" وكتاب "الصداقة والصديق"، وقد أشار فائز طه عمر إلى هذه المناظرات والمحاورات وضمّنها في الأدب الفلسفي، وقد قسّم محاورات أبي حيان التوحيدي إلى قسمين هما[1]:

الأول: محاورة أبي حيان التوحيدي مع غيره من الفلاسفة وخاصة شيخه أبو سليمان محمد بن طاهر بن بهرام السجستاني المنطقي (ت391هـ).

والثاني: محاورات الفلاسفة بعضهم بعضا، دون اشتراك أبي حيان التوحيدي، ولكن مهمته الأساسية تتمثل في نقل هذه المحاورات و تدوّينها بأسلوبه الأدبي الرفيع.

ونجد أيضا من الفلاسفة المسلمين الذين صاغوا فلسفتهم بأسلوب أدبي رفيع، وفي شكل قصصي حواري، الفيلسوف الأندلسي "ابن طفيل" في قصته الشهيرة "حي بن يقظان"، حيث نقل إلينا الراوي في هذه القصة محاورة فلسفية عميقة بين شخصيتي "أبسال وسلامان" والتي ترمز للحوار بين ظاهر الشريعة وباطنها، أو بين النقل والتأويل، وكذلك نقل إلينا حوارا فلسفيا عميقا آخر بين شخصيتي "حي وأبسال" وهما يرمزان للحوار بين العقل والوحي، على أن دور كل منهما يكمل الآخر، وهما يشتركان في غاية واحدة، وهي الوصول إلى الحقيقة الإلهية وفهمها.

2.2) التســاؤل الفلسفي:

يبرز "التساؤل" في كتب التراث العربي والإسلامي، بوصفه تمهيدا للمعرفة، أو استدعاءً لها، أو ما يؤدي إليها[2]، فهو بهذا طريق موصل للتعلم وإدراك المعرفة والحكمة، إذ لا يمكن الاستغناء عنه لأهميته وضرورته، وبشكل عام ((ينبني السؤال على طلب المعرفة، وبه يتم

1- ينظر. عمر، فائز طه: المرجع السابق، ص 27-28.

2- ينظر. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1982، ج1، ص 674.

حصولها، وهو بذلك يشكل الشرط الذي تحصل به المعرفة))[1]، فإذا كانت الفلسفة تقوم على التساؤل –الذي يمثل تعبيرا عن الخطوة الأولى التي يخطوها الفيلسوف كي يتمكن من بلوغ المعرفة– فهي لا تكتفي به؛ بل تستدعي بالضرورة تساؤلات عديدة، فكل تساؤل يستدعي مجموعة من التساؤلات، تحمل في باطنها دعوة للبحث والنظر والاستكشاف، وهكذا يغدو التساؤل تعبيرا عن الدهشة التي تصاحب نفس الفيلسوف، وهو يقف أمام الظواهر الكونية والميتافيزيقية والإنسانية والاجتماعية، في محاولة منه لتفسيرها والكشف عن حقيقتها الجوهرية، أو فهم عللها الأولى.

وقد صيغت هذه التساؤلات الفلسفية في التراث العربي والإسلامي، بطرق وأساليب مختلفة ومتنوعة، منها الأسلوب العلمي والأسلوب المنطقي والأسلوب الأدبي، والذي يهتم به بحثنا هذا، وهو الصياغة الأدبية للتساؤلات الفلسفية، وهو الذي ينضوي أصالة تحت مسمى "الأدب الفلسفي"، ولا نكاد نجد غير الأديب العربي أبي حيان التوحيدي الذي وصلتنا مؤلفاته، وكلها تعجّ بالتساؤلات ذات الصياغة الأدبية الرفيعة، قد بذل ((جهدا كبيرا ومشكورا في سبيل العمل على إثارة "الدهشة" في أذهان الناس، وتحويل الفلسفة إلى "عملية تساؤلية" تقوم على طرح المشكلات وإثارة الشبهات))[2]، وقد أطلق عليه زكريا إبراهيم اسم "فيلسوف التساؤل"، وذلك لأنه يحمل في ذاته "روحا تساؤلية" تعشق الجدل وتكثر التساؤلات تلو التساؤلات[3]، وصحيح أن الحارث المحاسبي (ت243هـ) صنّف كتابه "الرعاية" في صورة تساؤلات منه، وإجابة مطولة من شيخه المجهول، وأيضا نجد الحكيم الترمذي (ت320هـ) قد وضع كثيرا من التساؤلات بلغ عددها سبعاً وخمسين ومائة سؤالا حول موضوع التصوف والولاية والكرامات في كتابه "ختم الأولياء"، وظلت هذه التساؤلات مطروحة دون إجابة إلى أن أجاب عنها محي الدين بن عربي، في كتابه الشهير "الفتوحات

1- كوش، عمر: أقلمة المفاهيم، ص 24.

2- الجودي، لطفي فكري محمد: فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 85.

3- ينظر. إبراهيم، زكريا: أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، المؤسسة المصرية للتأليف والإنباء والنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 177.

المكية" إجابة الخبير الكاشف لأسرارها، والعالم بخباياها[1]؛ ولكن مع أبي حيان التوحيدي "فيلسوف التساؤل" نجد أنفسنا أمام فن نثري متكامل الأصول والقواعد، وهو على الدوام يربطه بالفلسفة في لحظاتها الأولى "الاندهاش"، ويمكن أن نطلق عليه "فن السؤال والتساؤل"[2].

ومن خلال ما سبق، يمكن القول، بأن التوحيدي يمتلك روحاً تساؤلية، تتطلع لبلوغ الحقيقة في أسمى مراتبها، وله مقدرة فذة على توليد الدهشة في نفوس الناس، وإشاعة التساؤلات وروح التفلسف بينهم، حيث ((نجده دائما يتساءل عن أصل كل شيءٍ، وهويته، وكيفيته، وعلة وجوده [...] فنراه يتساءل عن "التساؤل" نفسه، بدليل قوله: لما صارت أبواب البحث في كل شيء موجود أربعة، وهي: هل، والثاني: ما، والثالث: أي، والرابع: لم؟ وهو لا يكتفي بالتساؤل عن طبيعة "الموجود"؛ بل نراه يتساءل أيضا عن طبيعة المعدوم))[3]، من الجيد أن نشير إلى أن فاعلية استخدام التساؤل عند أبي حيان التوحيدي تنبع من أسلوبه، وطاقته الأدبية، وبراعته الفنية في حسن الصياغة وترصيف الكلام، واختياره الألفاظ الفصيحة والعبارات البليغة، وحشد المترادفات التي تمتلئ بها لغته الغنية، مع توجيه للكلام في غاية التنظيم والترتيب، وغيرها من الأساليب الفنية الجمالية، التي اشتهر بها أبو حيان التوحيدي، بوصفها وسيلة فنية للتعبير عن أفكاره الفلسفية العميقة، وقد أدرك مسكويه (ت421هـ) هذا الأمر حين قال: ((وهذي سبيلي في سائر المسائل، لأن صاحبها يسلك مسلك الخطابة، ولا يذهب مذهب أهل المنطق في تحقيق المسألة))[4]، أي أن التوحيدي يسلك مسلك الأدباء في تحقيق مسائله، ويبتعد كل البعد عن أسلوب المناطقة والفلاسفة في تحقيق المسائل، ونجد هذا في كلام التوحيدي نفسه، حين

1- وقد جمعت هذه التساؤلات والإجابة عنها، وحققت في كتاب مستقل يحمل عنوان "أجوبة ابن عربي على أسئلة الحكيم الترمذي" من طرف أحمد عبد الرحيم السايح وتوفيق علي وهبة، الناشر المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ط1، 2006.

2- ينظر. طاهر، حامد: فلسفة السؤال والتساؤل عند أبي حيان التوحيدي، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مجلد14، العدد04، شتاء 1996، ص 136.

3- إبراهيم، زكريا: أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، ص 192.

4- التوحيدي أبو حيان، مسكويه: الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، تقديم: صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر،(د،ط)، (د،ت)، ص 208.

قال: ((يا هذا: قد صرّفتُ لك القول في فنون من العبارة على ضروب من الإشارة، جذبًا لضبْعك إلى المحل الأعلى، ورفعًا لطرْفك إلى الحد الأقصى، ورفقًا بك في كل ما تَفْرَقُ منه وتَخْشى، وتقديمًا للحزم في أمرك بإرشادك وتنبيهك، فكن مُعيني على نفسك كما كنت معينًا لك في اجتلاب أُنْسك))[1]، والمتأمل لكتب التوحيدي يدرك أن هذا النسق الكتابي "فن السؤال والتساؤل" مطروق بقوة، وخاصة في كتابه "الهوامل والشوامل" الذي يكشف فيه التوحيدي عن عقليته الموسوعية، وعمقه في التفكير، وبراعة أسلوبه الأدبي، ومن أهم المسائل التي طرحها التوحيدي في كتابه هذا مسألة الإدراك الجمالي، يقول فيها: ((لم إذا أبصر الإنسان صورة حسنة، أو سمع نغمة رخيمة قال: والله ما رأيت مثل هذا قط، ولا سمعت مثل هذا قط، وقد علم أنه سمع أطيب من ذاك، وأبصر أحسن من ذاك؟ [...] ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر، والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصّبابة المتيّمة للنّفس، والفكر الطارد للنوم والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل جارية على الهذر! وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة على وجه العبث، وطريق البَطَل؟))[2]، وعليه فإن المتأمل في هذه المسألة، سوف يلاحظ مدى العمق الفلسفي المتوجه نحو البحث عن العلة، والتعرف على أوجه الاختلاف بين "الانفعال الجمالي" وغيره من ضروب الانفعالات النفسية والطبيعية والعقلية، فتراه يستخرج من هذه المسألة أسئلة كثيرة ومتنوعة ومنفتحة على ميادين معرفية متعددة، ويتفرع كل سؤال عن الآخر، مما يدل على مقدرة فذة في توليد المعاني، ودقة عالية في التفكير الفلسفي والاستقراء، وهذه الأسئلة المتفرعة من المسألة الأصلية التي يطرحها التوحيدي تتنوع صياغة وتركيبا، مما يدل على مخزون لغوي كبير، كما صحبها براعة في اختيار الألفاظ، وتدقيق للمعاني وتوضيحها، إلى جانب أنها اتسمت بأسلوب أدبي مميز، أضفى جمالية ومقدرة فنية مع احتوائها عمقا فلسفيا متصلا أساسا بالنفس الإنسانية، لذلك نلاحظ أن هناك ترابطا عاطفيا قويا بين التوحيدي

1- التوحيدي، أبو حيان: الإشارات الإلهية، تحقيق وتقديم: عبد الرحمن بدوي، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1950، ص 287.

2- التوحيدي أبو حيان، مسكويه: الهوامل والشوامل، ص 139-140.

والمسائل التي يتطرق إليها، على أن هذه المسائل شغلته وأرقته كثيرا، يقول محمد أركون في هذا المعنى: ((إن الاختلاف بين أبي حيان ومسكويه يكمن في أن خطاب الأول هو خطاب ضمير مقهور بشكل مجحف يحتج به على بطلان أي معرفة بل حكمة لا تصاحبها ثمرات عملية، في حين يؤكد خطاب مسكويه بجلاء أن السلامة الأبدية للحكمة))[1].

3.2) السيرة الذاتية (الفلسفية) :

إن السيرة الذاتية بوصفها جنسا أدبيا أصيلا في تراثنا العربي والإسلامي، إذ ((يتكفل أصحابها بكشف تكونهم الفكري، وتطورهم الروحي، والثقافي بشكل عام، وهو ما جعلها ترتبط بالفلاسفة، والعلماء، والفقهاء، والمؤرخين))[2]، وبهذا أفادتنا السيرة الذاتية الاقتراب من "أنا" كاتبها، ومن ذاتيته، ومن ((فهم كينونة شخصيته وكيفية تشكلها ضمن السياق الزماني و المكاني الذي تفاعلت معه))[3].

وبما أن السيرة الذاتية متعلقة بالأنا، و((الكشف الذاتي عن جانب من جوانب الحياة الشخصية))[4]، يعرفها فيليب لوجون (lejeune philippe) أنها: ((حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته))[5]، فإنها بهذا عمل أدبي سواء أكانت رسالة أم رواية أم ((قصيدة أم مقالة فلسفية،... الخَ، قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم إحساساته))[6]، فهي خطاب عن الذات مكتوبة بطرق متنوعة، ((يصوغها صاحبها في صورة مترابطة، على أساس من الوحدة والاتساق في البناء والروح كما سلف

1- نقلا عن. العالم، محمود أمين: تساؤلات حول تساؤلات الهوامل والشوامل لأبي حيان التوحيدي، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد14، العدد04، شتاء 1996، ص 131.

2- إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسعة، 2008، ج1، ص 232.

3- بوعزة، طيب: ماهية الرواية، عالم الأدب للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص 142.

4- إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ج1، ص 222.

5- لوجون، فيليب: السيرة الذاتية (الميثاق الأدبي والتاريخ الأدبي)، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 08.

6- لوجون، فيليب: المرجع نفسه، ص 10-11.

وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيا كاملا، عن تاريخه الشخصي))[1] وتجربته الحياتية الذاتية على نحو تصويري وتخييلي للماضي المعيش .

ونجد أن تراثنا العربي والإسلامي زاخر وحافل بهذا النمط من السيرة الذاتية، ومنه شكلت السيرة الذاتية بابا ضخما في الأدب العربي القديم[2]، ومن أهم السيرة الذاتية الفلسفية[3]: سيرة الرازي، وابن سينا، والغزالي، وابن طفيل، وابن حزم الظاهري، وابن خلدون، ولعل سيرة الغزالي في كتابه "المنقذ من الضلال" من أهم السير الذاتية الفلسفية في تراثنا العربي والإسلامي، كونها تلخص لنا الهدف الأساسي للسير الذاتية المبكرة، والمتمثل في الكشف عن طرق ((وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان))[4]، والتي يعتبرها المستشرق فرانز روزنتال (Rosenthal Franz) النقطة الرئيسية في السير الذاتية القديمة، بالإضافة إلى كونها تتجه إلى إبراز التكوين الفكري والعقائدي للمؤلف، وتظهِر طبيعة تحولاتهما داخل نسق سردي واصف، وعليه سنحاول إبراز أهم مميزاتها السردية والتعبيرية باختصار.

يقرر الغزالي "الأنا السارد" منذ البداية، أن من دواعي وأسباب تأليفه كتاب"المنقذ من الضلال"، في كونه جوابا عن تساؤل من أحد أصدقائه، على حد قوله: ((فقد سألتني أيها الأخ في الدين))[5]، فهذه الافتتاحية بصيغة المخاطب، تجعلنا نتوقع سجالا فكريا، إذ ليس للغزالي "الأنا السارد" رغبة في كتابة سيرته، لولا وجود هذا التساؤل، وكأن هذا التساؤل هو المحرك الأساسي للكتابة.

وإلى جانب افتتاحية الراوي بصيغة المخاطب، إذ نجده "الأنا السارد" يستخدم صيغة المتكلم، ويتضح لنا من خلال هذا ((وعي الغزالي بميثاق السيرة الذاتية الذي يحتم الاندماج

1- عبد الدايم، يحي إبراهيم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، ص 10.

2- للتوسع ينظر. إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ج1، ص 232.

3- للتوسع ينظر. جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 235- 246.

4- إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ج1، ص 233.

5- الغزالي، أبو حامد: المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي الغزة والجلال، تحقيق: عبد الرزاق قسوم، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013، ص 19.

بين المؤلف الواقعي، والسارد، والشخصية الرئيسة، في عودته الدائمة بعد كل استطراد للظهور بصوته الخاص بضمير المتكلم))[1]، وهذا لينقل عالمه الخاص للقارئ ويكشف عن هويته السردية ويُظهِر الوضع المعرفي (الابستمولوجي) لسيرته الذاتية[2]، يقول الغزالي"الأنا السارد": ((فقد سألتني أيها الأخ في الدين، أن أبث إليك غاية العلوم وأسرارها، وغائلة المذاهب وأغوارها، وأحكي لك ما قاسيته في استخلاص الحق من بين إضراب الفرق [...] وما استفدته أولا من علم الكلام، وما اجتويته ثانيا من طرق أهل التعليم القاصرين لدرك الحق على تقليد الإمام، وما ازدريته ثالثا من طرق التفلسف،وما ارتضيته آخرا من طريقة التصوف [...] فابتدرت لأجابتك إلى مطلبك بعد الوقوف على صدق رغبتك))[3].

وأمام هذه الفاتحة النصية (*incipit*)، التي تعتبر ((نقطة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، وتنتهي بحدوث أول قطيعة هامة في المستوى النص، فهي موضع إستراتيجي في النص))[4]، تلخص لنا مقاصد الكتاب ككل، أنها "خلاصة سردية" تعرض موجزا سريعا للوضع المعرفي الذي عاشه الكاتب "الأنا السارد" دون التعرض للتفاصيل.

ونجد أن هذه الفاتحة النصية تمزج بين صيغتين (المخاطب/ المتكلم)، وأن هذا التغيير في الصيغة له دور في إحداث نوع من التأثير والتفاعل بين القارئ والنص، وتعضيدا ((لنقل المشاعر وجعل المتلقي مشاركا للغزالي في قناعته، فالغزالي يدخل المتلقي في زمنه الخاص، زمن النص))[5]، مما يعطي للمتلقي قدرة على إنتاج معان مختلفة ومغايرة، وبناء عالم متخيل بطله (الأنا السارد) الذي لا يمل ولا يكل في بحثه عن اليقين، يقول السارد: ((ولم أزل في عنفوان شبابي، وريعان عمري منذ راهقت البلوغ، قبل بلوغ العشرين إلى الآن،

1- البحيري، أسامة محمد إبراهيم: أنماط السيرة الذاتية في التراث العربي وتشكيلاتها الزمنية، مجلة جذور، النادي الأدبي، جدة، السعودية، العدد 34، يونيو2013، ص 50.

2- ينظر. ريكور، بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 251.

3- الغزالي، أبو حامد: المنقذ من الضلال، ص 19.

4- بلعابد، عبد الحق: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013، ص 239.

5- الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، دار ومكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 24.

وقد أناف السن على الخمسين، أقتحم لجة هذا البحر العميق [...] وقد كان التعطش إلى درك حقائق الأمور دأبي وديدني من أول أمري وريعان شبابي))[1].

واللافت للانتباه ونحن أمام هذه الفاتحة النصية، المزاوجة بين تقنيتين "السرد الاسترجاعي والسرد الاستشرافي"، فالاسترجاع ((يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل))[2]، باعتبار أن الغزالي يسرد أحداث سيرته الذاتية من نقطة النهاية؛ وهي ((لحظة تسجيل السيرة وتدوينها، بطلب من أحد أصدقائه المقربين، وأجمل ذكر مراحلها من بدايتها إلى نهايتها [...] ثم أخذ يسترجع تفاصيل كل مرحلة في صورة استرجاع داخلي يحكي فيه تجربته مع كل مذهب وعلم))[3]، بالإضافة إلى بروز تقنية "السرد الاستشرافي" والتي تستعمل ((للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها))[4]، خاصة ونحن أمام سيرة ذاتية تروى بضمير المتكلم، حيث يتماهى صوت السارد بصوت الكاتب الحقيقي لتبدو سيرته أكثر واقعية، ويجعل منها تتلاءم مع ((الاستشراف لطابعها الاستعادي المصرح به بالذات، الذي يرخص للسارد في تلميحاتها للمستقبل ولاسيما وضعه الراهن))[5]، وللتطلع إلى ما سيحصل مستقبلا، يقول "الأنا السارد": ((وما ارتضيته آخرا من طريقة التصوف، وما انجلى لي في تضاعيف تفتيشي عن أقاويل الخلق من لباب الحق))[6]، فالسارد يطلعنا منذ البداية على آخر محطة له، وما ارتضاه من منهج في نهاية سيرته المعرفية والفكرية، فبعد الخوض في غمار الفرق والطوائف، والغوص في غائلة المذاهب والعقائد، انتهى إلى "التصوف" على أنه " لباب الحق" وبهذا يظهر في تعبيره ((لباب الحق بالألف ولام الحصر، هو أن لب الدين وجوهره هو التصوف))[7]، ويتضح لنا من هذه العبارة وظيفة الاستشراف، من حيث إنه ((بمثابة تمهيد

1- الغزالي، أبو حامد: المنقذ من الضلال، ص 20-21.

2- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 88.

3- البحيري، أسامة محمد إبراهيم: أنماط السيرة الذاتية في التراث العربي وتشكيلاتها الزمنية، ص 72.

4- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 132.

5- بلعابد، عبد الحق: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص 153.

6- الغزالي، أبو حامد: المنقذ من الضلال، ص 19.

7- الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 23.

أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي))[1]، فهذا الاستشراف والمتمثل في انتصار السارد لمذهب المتصوفة في آخر حياته، هو توقع صريح لما سيأتي، وهو عين ما سوف ينتهي إليه السارد في أواخر سيرته من انتصاره لمذهب المتصوفة.

ونجد أن هذه الفاتحة النصية تمزج بين السرد والوصف والتساؤل من أجل شد انتباه القارئ ضمن إستراتيجية توجيهية وتشويقية، محافظة بذلك على الديمومة التواصلية للسرد[2]، من حيث أنها تصرح بالدلالات الرئيسية للنص ككل، وتوردها بإيجاز في سعيها للإجابة عن هذا التساؤل، الذي خلق نوعا من ((الانزياح عن المألوف منها لمفاجأة القارئ))[3].

وتتميز سيرة الغزالي في كتابه "المنقذ من الضلال" بخطية واستمرارية في البناء السردي، حيث تنتظم كل الوحدات السردية والحكائية برابط زمني منطقي، ووفق نظام تسلسلي تتابعي، و((بالأسلوب التحليلي القائم على العرض، والمناقشة، والتحليل))[4].

وعليه يمكن القول إن "المنقذ من الضلال" أهم و((أكمل عمل فني في باب السيرة الذاتية لدى الفلاسفة، بل إننا لا نغالي إذا قلنا إنه فريد في الأدب العربي حتى ذلك التاريخ، لما اتسم به من وحدة المضمون والاستطراد الذي كان لدى سبقه إيجازا مخلا، ولانسياب عباراته والتفنن الذي عمد إليه في الصياغة))[5].

ويمكن أيضا أن نجمل بعض الملاحظات حول السيرة الذاتية عند الفلاسفة المسلمين، وهي كالآتي[6]:

- يغلب عليها الإيجاز إذ لا يهتم الفلاسفة بالتحليل والتدقيق والتوضيح والإحاطة في هذا الباب.
- تغلب عليها التقريرية، ويندر استعمال الأساليب البيانية والبديعة والفنية.
- تهتم بالجانب الفكري والتكوين العلمي والمعرفي.

1- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 132.

2- ينظر. بلعابد، عبد الحق: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص 258-259.

3- بلعابد، عبد الحق: المرجع نفسه، ص 258.

4- البحيري، أسامة محمد إبراهيم: أنماط السيرة الذاتية في التراث العربي وتشكيلاتها الزمنية، ص 51.

5- جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 246.

6- ينظر. جبر، رياض شنته: المرجع نفسه، ص 246.

4.2) الرسائل الفلسفية:

الترسل أو أدب الرسائل هو شكل فني نثري من أشكال الكتابة النثرية، ولعله اعتبِر أهم جنس أدبي قائم بذاتـه في التراث العربي والإسلامي، إذ يتربّع ((على رأس الأجناس ذات الصبغة الكتابية في الخطاب النثري الممثل لعصر التدوين والحضارة))[1].

وقد جاء في "لسان العرب" لابن منظور، معنى كلمة "التّرسل"، أنه: ((من الرِّسل في الأمور والمنطق كالتمهل والتثبُّت، وجمع الرِّسالة الرَّسائل، قال ابن جَنْبَةَ: التَّرسل في الكلام التّوقّر والتّفهّم والتّرفّق من غير أن يرفع صوته شديدًا))[2].

أما اصطلاحا، فيعرفه عبد العزيز عتيق بأنه: ((قطعة من النثر الفني تطور أو تقصر تبعًا لمشيئة الكاتب وغرضه وأسلوبه، وقد يتخللها الشعر إذا رأى لذلك سببًا، وقد يكون هذا الشعر من نظمه أو مما يستشهد به من شعر غيره، وتكون كتابته بعبارة بليغة، وأسلوب حسن رشيق، وألفاظ منتقاة، ومعان طريفة))[3]؛ لكن هذا التعريف مطلق، أي أنه لا ينطبق على الرسالة فقط؛ بل ينطبق على باقي الأشكال النثرية الأخرى مثل: المقامة، والقصة، والمقالة، والخطابة، لذلك وجب فصله بقيدٍ ينحصر فيه الترسل بمفهومٍ خاصٍ، يَضْمن تميُّزه عن باقي الأشكال النثرية الأخرى، وهذا ما دفع علي بن محمّد إلى حصر مفهوم التّرسل، بقوله: ((أنه كان لا بد لنا أن نقيد مفهوم الترسل بالصيغ التي نهضت بالتعبير عن العواطف الظرفية لأصحابها، وانفعالاتهم الآنية، وما اقتضته ظروفهم الاجتماعية أو السياسية من أنواع المعاملات والمجاملات. وعلى ذلك فإن الترسل الذي نعنيه ينحصر في المفهوم التقليدي للرسالة القصيرة التي توجه إلى مراسل بعينه، لإبلاغه ضربا من ضروب المضامين التي ذكرناها، أو لقضاء أي أرب ظرفي آخر بواسطتها، من أمثال التهاني والتعازي، والشفاعات، والأمر، والنهي...وما إلى ذلك))[4].

1- قط، مصطفى البشير: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 2011، ص 114.

2- ابن منظور: لسان العرب، مج3، ص 1644.

3- عتيق، عبد العزيز: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1976، ص 448.

4- بن محمد، علي: النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس "مضامينه وأشكاله"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ج2، ص 481.

وقد انتشر فن الرسائل انتشارا واسعًا، وتطور تطورا كبيرا مع انحصار فن الخطابة الذي كان مهيمنًا على الميادين النثرية في بدايات عصر الخلفاء الراشدين والعصر الأموي، وبهذا أصبح فن الرسالة بديلا عن الخطابة منذ بدايات العصر العباسي الأول[1]، وإن الاهتمام الكبير الذي نلمسه من طرف كثير من المترسلين نحو هذا الفن، قد أنتج تنوعا لافتا للانتباه في نمط كتابة الرسائل، حيث تنوعت أغراضها وموضوعاتها ومراميها، وهذا ما يؤكده إميل بديع يعقوب وميشال عاصي في قولهما: ((فإن بهذا المعنى التراسل قديم في آداب الأمم، وقد عُنِي العرب به عناية خاصة منذ أقدم العصور حتى اليوم، فنوّعوا في أغراضه، وحدّدوا مناهجه، وميّزوا أنواعه، واستخلصوا قواعده وأصوله))[2].

وهكذا فإن المترسلين كانوا يميزون بين طرق كتابة الرسائل وأساليبها، وإن لكل كاتب مترسل أسلوبه وطريقته الخاصة، وأكثر من ذلك فإنهم يميزون بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين في كتابة الرسائل؛ فكأن قضية الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي انتقلت إلى ميدان فن الرسائل[3]، ويقترب القاضي الباقلاني (ت403هـ) من هذا المعنى، إذ يقول: ((ولا يخفى على أحد يميز هذه الصنعة سَبْك أبي نواس [من سبك مسلم]، ولا نسج ابن الرومي من نسج البحتري [...] ولا يخفى عليه في زمننا الفصل بين رسائل عبد الحميد وطبقته وبين طبقة من بعده؛ حتى إنه لا يشتبه عليه ما بين رسائل ابن العميد، وبين رسائل أهل عصره ومَن بعده ممن برع في صنعة الرّسائل، وتقدّم في شَأْوها، حتى جمع فيها بين طرق المتقدمين وطريقة المتأخرين، [و] حتى خلّص لنفسه طريقة، وأنشأ لنفسه منهاجا؛ فسلك تارةً طريقةَ الجاحظ، وتارة طريقة السّجع، وتارة طريقة الأصل؛ وبرع في ذلك باقتداره، وتقدّم بحذقه؛ ولكنه لا يخفى مع ذلك على أهل الصنعة طريقُه من طريق غيره))[4].

1- ينظر. ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، ص 491.

2- يعقوب إميل بديع، ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، مج1، ص 381.

3- ينظر. قط، مصطفى البشير: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص 118-119.

4- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد سيد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط3، (د،ت)، ص 184-185.

وقد درج النقاد على وضع تقسيم للرسائل وفقا لأغراضها وموضوعاتها، ولعل أشهرها تقسيم شوقي ضيف: الرسائل الديوانية والإخوانية والأدبية[1]، أما حسين نصار فنجده يضيف قسما رابعا يتمثل في إحاطة هذا النوع من الرسائل بالجانب العقائدي، ويطلق عليه تسمية الرسائل الدينية[2]، والتي تضم بدورها نوعين، هما: الرسائل الجدلية، والرسائل الوعظية[3]، أما مصطفى الشكعة فنجد له تقسيما آخر، أورده في الباب السادس من كتابه "الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه"، وهو كالآتي[4]: الكتابة الديوانية، والكتابة الإخوانية، والكتابة العلمية ذات الصبغة الأدبية، والملاحظ أنه استعمل كلمة كتابة للدلالة عن الرسالة، مع أنه لم يقدم لنا تبريرا عن استعماله كلمة "الكتابة" تعبيرا منه عن الرسالة، ولم يقدم لنا أيضا تعريفا للرسالة أو تحديدا مفهوميا لها خلال كلامه عن المترسلين في بلاد الأندلس.

إن هذا الشكل من الأشكال النثرية الأدبية، انزاح انزياحا كليا نحو فعل الكتابة لدى الفلاسفة المسلمين، فاحتضنوه، واهتموا به اهتماما كبيرا، ووقفوا على معانيه، ومبانيه، ومناهجه، فألفوا رسائل جمعت بين العمق الفلسفي والصياغة الأدبية الرفيعة، وجمعت أيضا بين حسن العبارة وبلاغة الأسلوب وفصاحة الألفاظ وجودة المعاني والأفكار، وهذا مما جعلنا ندرجها ضمن "الأدب الفلسفي"، قد عُرفت في الوسط النقدي باسم "الرسائل الفلسفية"، واشتهر فلاسفة الإسلام بكتابة هذا النمط من الرسائل، إذ أن رسائلهم الفلسفية ((لا تتسم بالحوار، ولا

1- **الرسائل الديوانية:** هي الرسائل التي تختص بتصريف شؤون الدولة، وتصدر عن دواوينها. **الرسائل الإخوانية:** هي الرسائل التي تصور عواطف الأفراد ومشاعرهم من رغبة ورهبة، ومن مديح وهجاء وعتاب واعتذار واستعطاف، ومن تهنئة، من رثاء وتعزية. **الرسائل الأدبية:** هي الرسائل التي تتخذ من خصال النفس البشرية وأهوائها وأخلاقها، وخيرها وشرها موضوعا لها، وتعد مرحلة ثانية للرسائل الإخوانية، وهي ترمي إلى إصلاح نفسي وأخلاقي واجتماعي. للتوسع ينظر. ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، ص 491-506.

2- ينظر. نصار، حسين: نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 105 وما بعدها.

3- **الرسائل الجدلية:** هي الرسائل التي تتضمن جدالا من أحد الفرق الإسلامية، أو ردا من إحدى المذاهب الإسلامية. **الرسائل الوعظية:** هي الرسائل التي أرسلها كبار علماء الدين أو الوعاظ أو الزهاد إلى الخلفاء والأمراء والوزراء والأصدقاء أحيانا، لوعظهم وتوجيههم وجهة دينية صحيحة، أو إظهار رأي الدين في مشكلة من مشكلات الحياة. ينظر. نصار، حسين: المرجع نفسه، ص: 105 وما بعدها.

4- ينظر. الشكعة، مصطفى: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 2000، ص 565 وما بعدها.

بالطابع القصصي، ولا بالتساؤل؛ ولكنها تحتوي على جميع هذه الأشياء التي تطغى على السمة البارزة لها، وهي أنها ذات فكرة عميقة، وطول مناسب وأسلوبها رشيق قوي في تعبيره عن الفكرة))[1].

ومما سبق ذكره، فإن هذا النمط اشتهر باسم" الرسائل الفلسفية"، إلا أن فائز طه عمر يقارب بين الرسائل الفلسفية التي تنتمي إلى جنس نثري قائم بذاته "فن الترسل" وبين المقالات الفلسفية التي تنتمي بدورها إلى فن أدبي قائم بذاته "فن المقالة"، حيث استعمل مصطلح "المقالات الفلسفية" للدلالة على ما وصل إلينا من رسائل فلسفية أبدع صنعها فلاسفة كبار في التراث العربي والإسلامي، وقد احتجّ فائز طه عمر حول استعماله لهذا المصطلح؛ بأن الفلاسفة القدماء استعملوا لفظ المقالة في كثير من رسائلهم[2].

وليس فائز طه عمر الوحيد الذي قارب بين" فن الرسائل" و" فن المقالات"؛ بل نجد أحد أبرز الباحثين العرب الذين وهبوا أنفسهم لدراسة "فن المقالة"، وهو محمد يوسف نجم، يذهب إلى التقارب بين "فن الرسائل" و"فن المقالات"، يقول في هذا الصدد: ((فقد ظهرت بذور المقالة في أدبنا منذ القرن الثاني للهجرة، وتمثلت على أحسن صورها في الرسائل، وخاصة الإخوانية والعلمية))[3]، وقد اجتهد محمد يوسف نجم في الربط والبحث عن التشابه والتماثل بين المقالة والرسالة في التراث العربي والإسلامي؛ ولكن هذا الاجتهاد فيه نظر، وليس مُسَلَّمًا، وخاصة حين يعرف المقالة، بأنها: ((قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع، تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق))[4]، فهل فعلا رسائل ابن المقفع (ت142هـ)، والجاحظ، والتوحيدي، وابن شهيد الأندلسي (ت426هـ)، وابن حزم الظاهري (ت456هـ)، ولسان الدين بن الخطيب (ت776هـ)، وابن سينا...وغيرهم من المترسلين سواء أكانوا يكتبون رسائل إخوانية أم أدبية أم فلسفية، كانت مجرد محاولات

1- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 31.

2- ينظر. عمر، فائز طه: المرجع نفسه، ص 31.

3- نجم، محمد يوسف: فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1966، ص 17.

4- نجم، محمد يوسف: المرجع نفسه، ص 95.

عفوية سريعة خالية من التكلف والرهق؟ لذلك فإننا سنعتمد على مصطلح "الرسائل" كونه الأشهر استعمالا عند النقاد.

وعليه، فإن "الرسائل الفلسفية" شكل نثري فني، ظهر ولقي رواجا بين الفلاسفة الإسلاميين، ولعل فيلسوف العرب الأول "الكندي" أول من كتب رسائل فلسفية بصياغة أدبية، فقد رسّخ المعاني الفلسفية في قالب أدبي وبألفاظ عربية دقيقة فصيحة، ووضع الحجر الأساس على صرح الفلسفة الإسلامية، ولولاه ما شاعت ولا عرفت الفلسفة في الإسلام[1]، وللكندي رسائل فلسفية متميزة صيغت بأسلوب أدبي رفيع، ومن ذلك قوله في مدبر الكون، والشواهد العقلية على وجوده: ((إن في الظاهرات للحواس، أظهرَ الله لك الخفيات، لأوضحَ الدلالة على تدبير مدبِّر أول، أعني مدبرًا لكل مدبر، وفاعلا لكل فاعل، ومكوِّنًا لكل مكوّن، وأولا لكل أولا، وعلة لكل علة، لمن كانت حواسه الآلية موصلة بأضواء عقله [...] فإن مَنْ كان كذلك انهتكت عن أبصار نفسه سُجُوفُ سُدَفَ[*] الجهل، وعافت نفسه مشارب عَكَر العُجْب، وأنِفَت من ركاكة معالجة الزهو، واستوحشتْ من تولُّج ظُلَمِ الشبهات، وخرجت من الرَّيب على غير تبين، واستحيت من الحرص على اقتناء ما لا تجد، وتضييع ما تجد، فلم تضاد ذاتها ولم تتعصب لأضدادها...))[2]، وهذا النص يدل كما يُبيّن شوقي ضيف على ((مهارة الكندي البيانية، وإنها لا تقف عند فصاحة التعبير، بل تتعدى ذلك إلى إدخال تلاوين من التكرار والصور البيانية [...] وهو في إطنابه لا ينسى خصائص الأسلوب الأدبي وجمال الترادف فيه على نحو ما نرى [...] وهو لا ينسى أيضا ما في الأسلوب الأدبي من روعة التصوير التي تخلب ألباب السامعين))[3]، وفي هذا دلالة صريحة على التقاء الفلسفة بالأدب؛ بل اندماجهما في بوتقة واحدة، فالكندي فيلسوف استطاع أن يقدم فلسفته ويخضعها لأسلوبه الأدبي الرفيع.

1- ينظر. صليبا، جميل: تاريخ الفلسفة الإسلامية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1989، ص 129-130.

(*) سجوف: أستار، سدف: ظلمات

2- نقلا عن: ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ص 515-516.

3- ضيف، شوقي، المرجع نفسه، ص 516.

أما ابن سينا فقد كان عالما وطبيبا، وفيلسوفا وأديبا، حيث مزج بين الدين والفلسفة والأدب والعرفان، فجاءت رسائله الفلسفية تجسد أدبا فلسفيا عميقا، ومثال ذلك قوله: ((أجلُّ مبتهج بشيء، هو الأول بذاته؛ لأنه أشد الأشياء إدراكًا، لأشد الأشياء كمالا، الذي هو بريء عن طبيعة الإمكان والعدم [...] والعشق الحقيقيّ هو الابتهاج بتصور حضرة ذات ما، والشوق هو الحركة إلى تتميم هذا الابتهاج [...] أما العشق فمعنى آخر والأول عاشق لذاته معشوق لذاته، عُشق من غيره، أو لم يعشق؛ ولكنه لا يعشق من غيره، بل هو معشوق لذاته، من ذاته ومن أشياء كثيرة، غيره، ويتلوه المبتهجون به، وبذواتهم، من حيث هم مبتهجون به، وهم الجواهر العقلية القدسية [...] ثم يتلوها النفوس المغموسة في عالم الطبيعة المنحوسة، التي لا مفاصل لرقابها المنكوسة))[1]، ونلاحظ أن ابن سينا يعبّر عن حالات العشق والشوق الإلهي بنظره الفلسفي العميق، وبصياغة أدبية رشيقة، وألفاظ فصيحة دقيقة، وعبارات نورانية أنيقة، وأساليب بلاغية راقية، وهذا كله لإبراز المعاني الفلسفية الإشراقية التي اختلجت نفسه وفكره.

وأما إخوان الصفاء[2] (ق4هـ)، فنجد رسائلهم الفلسفية خير شاهد على وجود نمط أصيل (الأدب الفلسفي) في التراث العربي والإسلامي، فقد تميزت رسائلهم بالجمع بين الأفكار الفلسفية والأساليب الفنية الأدبية والطابع القصصي أحيانا، ومن ذلك قولهم: ((ثم كان العالم الصغير بواسطة العالم الكبير، إذ كان ما يتصل به من لطائف النفس التي هي الحياة والحركة لا تتحد به حتى تسري فيما هو إليها أسبق، وبها ألحق، ثم تتدلى إليه، وتنزل عليه، وتتصل به، فلذلك سمت العلماء، والمتقدمون من الحكماء الإنسان عالما صغيرا، إذ كانت صورة هيكله مماثلة لصورة العالم الكبير، وإن فيه قوى مختلفة متضادة الأفعال، متباينة الأعمال، فمنها خيرة فاضلة تشبه الملائكة، وشريرة رذلة تشبه

1- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، الإشارات والتنبيهات، مع شرح: نصير الدين الطوسي، تحقيق: سليمان دنيا، مؤسسة النعمان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ج4، ص 40-45.

2- إخوان الصفاء: الاسم الجماعي الذي عُرفت به فرقة فكرية عقلانية إسلامية، لمع نجمها في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، وضمت زيد بن رفاعة، وأبا سليمان البُستي، والمقدسي، وعلي بن هارون الزنجاني، ومحمد بن أحمد النهرجوري، والعوفي، وقد أحاط بهذه الفرقة ومذهبها التباس كبير، فاتهمت على مر الأزمنة والعصور بالباطنية والإسماعيلية. ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 45.

الشياطين...))[1]، ونلاحظ أن إخوان الصفاء يرون في الإنسان عالما صغيرا، وأنه مرتبط روحيا بالعالم الكبير، وهذا بموجب اتصال النفس الإنسانية بواجب الوجود، ومتى حدث تقارب واتصال تكون النفس بالضرورة خيرة فاضلة، ومتى انقطع هذا الاتصال وحدث تباعد بينهما، تكون النفس الإنسانية شريرة رذيلة، وعلى الرغم من الصياغة الأدبية للمعاني الفلسفية، وسهولة الألفاظ، وحسن العبارات، فقد جاءت مباحث رسائلهم الفلسفية، ((وآراؤهم متراخية مفككة، منتشرة هنا وهناك، فيها عود وتكرار))[2]، اختلطت فيها الفلسفة التقليدية والعلوم الرياضية والطبيعية والنفسية والدينية بالعرفان، مما أفضت إلى أداءٍ موسوعي يتسم بعمق فلسفي وصياغة أدبية ونسيج قصصي أحيانا.

وعليه، فإن بعض الفلاسفة اللاحقين ممن تأثروا بأسلوب إخوان الصفاء، وجدوا في تطعيم رسائلهم بالطابع القصصي مستأنسا وملاذا كونيا لقول آرائهم الفلسفية، فبدأت حركة تأليفية تبشِّر ببزوغ شكل أدبي جديد، يجمع بين الرسالة والطابع القصصي، وقد قامت ألفت كمال الروبي بقراءة استقرائية للنثر الفني في العصر العباسي، وهذا أثناء تحليلها لـ"رسالة الغفران"، فلفت انتباهها ((وجود نوع من التلازم بين الرسالة والنوع القصصي–منذ وقت مبكر– قبل ظهور رسالتي "التوابع" و"الغفران" في القرن الخامس الهجري))[3]، حيث اشتملت بعض الرسائل الفلسفية لإخوان الصفاء على نوع من التمثيل القصصي، وهو أمر أثار انتباه بعض الدارسين المستحدثين[4]، وعليها سيتّبِع فلاسفة كبار ممن جاءوا بعد إخوان الصفاء أسلوب التمثيل القصصي في كتابة الرسائل الفلسفية.

1– إخوان الصفاء: الرسالة الجامعة، ص 255– 256. نقلا عن. غالب، مصطفى: إخوان الصفا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1989، ص 72–73.

2– عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص: 34.

3– الروبي، ألفت كمال: تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد13، العدد03، خريف 1994، ص 72.

4– ومن الدارسين للجانب السردي القصصي في رسائل إخوان الصفاء، فائز طه عمر في كتابه" أدبية النص الفلسفي"، وإيمان مطر مهدي السلطاني في رسالة دكتوراه فلسفة في آداب اللغة العربية، جامعة بغداد، والموسومة بـ" الحكاية في رسائل إخوان الصفاء دراسة سيميائية في السرد والتأويل".

5.2) القصة الفلسفية المعرفية:

1.5.2) مفهوم القصة (لغة/اصطلاحا):

القصة في الأدب العربي قديمة قِدَم هذه اللغة[1]، إذ تعد شكلا من الأشكال الفنية السردية، التي كانت تعجّ بها المصادر الأدبية في التراث العربي والإسلامي[2]، وقد حظيت باهتمام الأدباء والنقاد والقراء على مرّ العصور؛ حيث اتُخِذت وسيلة للتبليغ وعرض الأفكار وبسط الرؤى، وعليه يجب تقديم تعريف جامع مانع للقصة، اقتضى بنا الأمر للعودة إلى المعاجم العربية القديمة والحديثة لاستقصاء دلالتها اللغوية والاصطلاحية، وهذا الأمر طبعا قبل الولوج إلى القصص الفلسفي المعرفي في تراثنا العربي والإسلامي.

أ) **لغة:** جاء في معجم ابن فارس (ت395هـ) "مقاييس اللغة" أن: ((القاف والصاد أصلٌ صحيح يدلُّ على تتبُّع الشَّيء، من ذلك قولهم: اقتصَصْتُ الأَثَر، إذا تَتَبَّعْتَه [...] القِصَّة والقَصَص، كلُّ ذلك يُتَتَبَّعَ فيذكر))[3].

أما في معجم "لسان العرب"، فإن مادة "قصص": ((القَصُّ فِعْلُ القاصّ، إِذا قَصَّ القِصَصَ، وَالقِصَّةُ مَعْرُوفَةٌ، وَيَقالُ في رَأْسِهِ قِصَّةٌ يَعْني الجُمْلَةَ مِنَ الكَلاَمِ، وَنَحوُهُ قَوْلُهُ تَعالى:" نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ"(*)؛ أي نُبَيِّنُ لَكَ أَحْسَنَ البَيانِ))[4]، ويفهم منه أن القصة فعل للقاص، وهي من شأنه، وفي هذا يقول أحمد الفيومي (ت770هـ): ((والقِصَّة

1- ينظر. مرتاض، عبد الملك: القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968، ص 19.

2- اختلف دارسو الأدب حول وجود القصة في التراث العربي والإسلامي، اختلافا يصل إلى حد التناقض أحيانا، منهم من ينكر وجودها إنكارا تاما مثل: محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن"، وأحمد حسن الزيات في كتابه "تاريخ الأدب العربي"، وأحمد أمين "النقد الأدبي"، ومنهم من يثبت وجودها ويؤكد على المستوى الفني الذي عرفت به، ومن هؤلاء: محمود تيمور في كتابه "القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره"، وعلي عبد الحليم محمود في كتابه "القصة العربية في العصر الجاهلي"، وعبد الحميد إبراهيم محمد في كتابه "قصص العشاق النثرية في العصر الأموي"، والطاهر أحمد مكي في كتابه "القصة القصيرة دراسة ومختارات"، محمد مفيد الشوباشي في كتابه "القصة العربية القديمة". للتوسع في هذه المسالة، ينظر. دبور، محمد عبد اللاه عبده: أسس بناء القصة من القرآن الكريم دراسة أدبية نقدية، رسالة مقدمة لنيل الشهادة العالمية (الدكتوراه)، إشراف: فتحي محمد أبو عيسى، جامعة الأزهر، 1417هـ-1996م، ص 01 وما بعدها.

3- ابن فارس، مقاييس اللغة: ج5، ص 11.

(*) سورة يوسف، الآية 03.

4- ابن منظور: لسان العرب، مج05، ص 3650.

الشأن والأمر، يقال مَا قِصَّتك أي ما شأنك، والجمع قصص))[1]، ويزيد ابن منظور في بيان حدّ القصّة في موضع آخر، مع قوله سابقا إنها معروفة، ((القِصَّةُ: الخَبَرُ وَهُوَ القَصَصُ. وَقَصَّ عَليَّ خَبَرَهُ يَقُصُّهُ قَصًّا وقَصَصًا: أَوْرَدَهُ. والقَصَصُ: الخَبَرُ المَقْصُوصُ، بِالفَتْحِ، وُضِع مَوْضِعَ المَصْدَرِ حَتَّى صارَ أَغْلَبَ عَلَيْهِ. وَالقِصَصُ، بِكَسْرِ القافِ: جَمْعُ القِصَّةِ الَّتِي تُكْتَبُ [...] وَتَقَصّص كَلاَمَهُ: حَفِظَهُ وتَقَصَّصَ الخَبَرَ: تَتَبَّعَهُ. والقِصَّةُ: الأَمْرُ والحَدِيثُ. وَاقْتَصَصْتُ الحدِيثَ: رَوَيْتُهُ عَلَى وَجْهِهِ [...] القَصُّ: البَيَانُ))[2]، والقصّة هنا بمعنى تتبع الخبر وروايته، وبيانه للمستمع، وعليه فإنه لابد من قاصٍ أو راوٍ لهذا الخبر، ((والقَاصُّ: الَّذِي يَأْتِي بالقِصَّةِ مِنْ فَصِّهَا، وَيُقَالُ: قَصَصْتُ الشَّيءَ إِذَا تَتَبَّعْتَ أَثَرَهُ شَيْئاً بَعْدَ شَيْءٍ [...] وَالقَاصُّ: الَّذِي يَأْتِي بِالقِصَّةِ عَلَى وَجْهِهَا كَأَنَّهُ يَتَتَبَّعُ مَعَانِيهَا وَأَلْفَاظَهَا [...] وَقَاصٌ يَقُصُّ القَصَصَ لاتْبَاعِهِ خَبَرًا بَعْدَ خَبَرٍ وَسَوْقِهِ الكَلامَ سَوْقًا))[3]، وهذا قريب مما جاء به الفيروز آبادي (ت817هـ): ((قَصَّ أَثَرَهُ قَصًّا وقَصيصًا: تَتَبَّعَهُ، والخَبَرُ: أَعْلَمَهُ "فارْتَدَّا على آثارِهِما قَصَصًا"؛ أي: رَجَعا من الطَّرِيقَ الَّذِي سَلَكاهُ يَقُصَّانِ الأَثَرَ، و"نحنَ نَقُصُّ عَلَيك أَحْسَنَ القَصَص": نُبَيِّنُ لَكَ أُحسن البَيَانِ، والقَاصُّ مَنْ يَأْتِي بِالقِصَّةِ))[4]، وعليه فإن القاص من يتتبع أثر الخبر، ويأتي ببيانه، ويسوقه سوقا.

ومما سبق، نستنتج أن القص في التراث المعجمي العربي القديم يتضمن معنى الخبر وتتبع أثره، وكما يدل أحيانا على حسن الإيضاح والبيان، وهو أيضا لا يختلف عن دلالته في النص القرآني، مثل قول الله تعالى: ((إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ))[5]، والقصص معناه: الإخبار، تقول: قصّ يقص قصا وقصصا، إذا تَتَبَّع الأمر يخبر به شيئا بعد شيء،

1- الفيومي المقرئ، أحمد بن محمد بن علي: المصباح المنير، تقديم: خضر جواد، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1987، ص 193.

2- ابن منظور: لسان العرب، مج05، ص 3651.

3- ابن منظور: المصدر نفسه، مج05، ص 3650-3651.

4- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص 627.

5- سورة آل عمران، الآية 62.

قال قوم: هو مأخوذ من قصّ الأثر[1]، ويقول محمد الطاهر بن عاشور مفسرا هذه الآية: ((والقصَص-بفتح القاف والصاد-اسم لما يُقَص، يقال: قَصَّ الخبر قَصّا إذا أخبر به، والقَصُّ أخص من الإخبار، فإنّ القص إخبار بخبر فيه طولٌ وتفصيلٌ وتسمى الحادثة التي من شأنها أن يُخبر بها قِصة-بكسر القاف-أي مَقصوصة أي مما يقُصها القُصّاص، ويقال للذي ينتصب لتحديث الناس بأخبار الماضين قَصّاص-بفتح القاف-.فالقصصُ اسم لما يُقص))[2]، ولذا فإن دلالة لفظ قصص في القرآن الكريم تحيل إلى معنى تتبع الأخبار، والإحاطة بها.

وقد أشار علي عبد الحليم محمود إلى تداخل مفهومي بين القصة والخبر، وما تترتب عليه من تصنيفات في الأجناس الأدبية، بقوله: ((القصة هي الفن الذي تعرفه اليوم بهذا الاسم بين الأجناس الأدبية، وقد أطلقها العرب على عدة أشياء، وأطلقوا هذه الأشياء عليها، وهي: الحديث، والخبر، والسمر، والخرافة...))[3]، وهذا يدل على أن مفهوم القصة جنس عام تندرج تحته عديد من الأنواع القصصية، أو هو المفهوم العام الذي يؤطر كل الأنواع القصصية التي تنبثق منه، مثل: الحديث، والخبر، والحكاية، والسمر، والأسطورة، والخرافة، ولعل "الخبر" هو أهم نوع حكائي يندرج تحت جنس القصة وله علاقة وثيقة بها- كما رأينا في التراث المعجمي والتفاسير القرآنية- وهذا ما يؤكده إبراهيم صحراوي في بيانه لهذه العلاقة بين القصة باعتبارها جنسا عاما، والخبر باعتباره نوعا خاصا، بقوله: ((الحديثُ أو الخبرُ المقصوص هو القصَّة. وعلى ذِكر القصَّة نشير إلى أن بعض القواميس الحديثة تُطلق هذه اللفظة (وجمعها: قِصص) على المكتوب من الحكايات والأخبار))[4]، ثم يعرف لنا إبراهيم صحراوي القصّة -انطلاقا من علاقتها بالخبر- بأنها: ((رواية الحديث أو الخبر

1- ينظر. ابن عطية الأندلسي، أبو بكر محمد عبد الحق بن غالب: المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج1، ص 448.

2- بن عاشور، محمد الطاهر: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، (د،ط)، 1984، ج3، ص 267.

3- محمود، علي عبد الحليم: القصة العربية في العصر الجاهلي، ص 17، نقلا عن. جبار، سعيد: الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 34.

4- صحراوي، إبراهيم: السّرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبِنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 28.

وبيانه والإعلام به وتتبع أجزائه جزءا جزءا من بدايته حتى نهايته، ويغلب عليه أن يكون متعلِّقا بماضين سالفين، كـما يغلُبُ عليه الامتداد الزمني نسبة إلـى غيره من أنواع السَّرد الأخرى، كأن يسرد مسارا كاملا: قصة حياة مثلا أو مُعظم أجزاء هـذه الحياة، حياة شخص أو مسار ظاهرة أو ما إلى ذلك))[1].

وهناك بعض علماء اللغة فـي التراث العربي والإسلامي، من جعل بين القص والإخبار عموما وخصوصا مطلقًا، فكل قصة خبر أو مجموعة أخبار؛ لكن ليس كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة، وهـذا مـا قال به أبو هلال العسكري (ت395هـ) فـي محاولة لإضافة صفة تمييزية للقصة عن غيرها من أشكال السرد والنقل، كما نفى عنها القصر والآنية، يقول أبو هلال العسكـري: ((الفرق بين القَصَص والحَديث أن القصص ما كان طويلا من الأحاديث مُتحدِّثًا به عن سَلف، ومنه قوله تعالى: "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ" [يوسف، 03] وقال: "وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ" [هود، 119]، ولا يقال الله قاص؛ لأن الوصف بذلك قـد صار علما لمن يتخذ القَصَصَ صناعة، وأصل القَصَص فـي العربية: إتباع الشيءِ الشيءَ ومنه قوله تعالى: "وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ" [القصص، 11]، وسميّ الخبر الطويل قصصا لأن بعضه يتبع بعضا حتى يطول وإذا استطال السامع الحديث قال هذا قَصَص...))[2].

أمـا أبـو الـفـرج عـبد الرحـمان بـن عـلي المعـروف بـ "ابن الجوزي"، فـقـد ميّز بين ثلاثة أصناف مـن القص، وهـي: القصص، والتذكيرُ، والوعظ، وجعل فـن القص مرتبطا بالقاص، وما يروي من أخبار السلف، فالقاص ((يتبع القصة الماضية بحكاية عنها وشرح لها وذلك القصص. وهـذا فـي الغالب عبارة عمّن يروي أخبار الماضين؛ وهذا لا يذمّ لنفسه؛ لأن فـي إيراد أخبار السالفين عبرة لمعتبر، وعظة لمزدجر، واقتداء بصواب لمتّبع))[3]، وأما التذكير فهـو ((تعريف الخلق نعم الله-عز وجل-عليهم وحثهم على شكره وتحذيرهم مـن

1- صحراوي، إبراهيم: المرجع السابق، ص 28.

2- العسكري، أبو هلال: الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 41-42.

3- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي: كتاب القصّاص والمذكرين، حققه وقدم له: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 157-158.

مخالفته))[1]، وأما الوعظ فهو ((تخويف يرق له القلب))[2]، ويتابع ابن الجوزي تقسيمه هذا إلا أنه يصرح بأن فعل القاص[3] مفهوم عام يشمل هذه الأقسام الثلاثة، ويقدم بيانا لذلك، في قوله: ((وقد صار كثير من الناس يطلقون على الواعظ اسم القاص، وعلى القاص اسم المذكر [...] وإذا قد صار اسم القاص عاما للأحوال الثلاثة))[4].

ب) اصطلاحا: القصة (l'histoire) من أشهر الفنون الأدبية، وأبرز الصناعات الإنشائية، وهي قديمة قِدَمَ الإنسان، لذا يمكن اعتبارها ((أول صور الأدب ظهورا، وهي مرآة للمجتمع، تعبّر عن نفسيات أهله، وتصور جوانب حياتهم، وهي بالإضافة إلى ذلك ضرب من الأدب مرِن يجمع مزايا الشعر؛ كالخيال والعاطفة إلى مزايا النثر كالرحابة والدقّة والاستقصاء والفائدة العلمية))[5]، وقد شكلت جنسا أدبيا بارزا في الأدب العربي والغربي على حد سواء، وارتبطت نشأتها بالحضارة الإنسانية على مرّ العصور، لذلك لم تستقر على مفهوم مطردٍ وثابتٍ يحدد ماهيتها؛ بل تعددت وتنوعت مفاهيمها بحسب تعدد النقاد ومشاربهم الثقافية والإيديولوجية، وهناك محاولات كثيرة (سواء لنقاد عرب أم غرب) لضبط مفهومها، وبيان أسسها الجمالية والفنية، ولعل أهم هذه التعريفات- وعليه سنحاول ذكر أهم التعريفات عند العرب والغرب- هي:

عند العرب: القصة يعرفها محمد يوسف نجم، فيقول: ((هي مجموعة أحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين

1- ابن الجوزي: المصدر السابق، ص 159.

2- ابن الجوزي: المصدر نفسه، ص 160

3- وقد قسّم ابن الجوزي القصص إلى ثلاثة أصناف من القص، منها القصص، وللقارئ أن يتساءل، هل يتصوّر تقسيم الشيء إلى نفسه؟ طبعا لا، إذ القص الأول قص بالمعنى الأعم وهو كل ما يروى، وقد ربطه ابن الجوزي بفعل القص، بينما القصص الثاني الذي أدرجه ضمن القص الأول هو القصص بالمعنى الأخص أي أنه قصص مرتبط براوٍ يروي أحداثا وأخبارا عن السلف من الماضين.

4- ابن الجوزي: كتاب القصّاص والمذكرين، ص 160.

5- ثروت، عبد السميع محمد: التأثير والتأثر بين الأدب العربي والآداب الأخرى قراءة في فكر محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2011، ص 82.

أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثّر والتأثير))[1].

ويحدد لنا سيد قطب تعريفا آخر للقصة، على أنها: ((تعبير عن الحياة، الحياة بتفاصيلها وجزئياتها كما تمر في الزمن، ممثلة في الحوادث والمشاعر الداخلية، بفارق واحد هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة، ولا تنتهي إلى نقطة معينة[...]أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود [...] والقصة ليست هي مجرد الحوادث أو الشخصيات؛ إنما هي –قبل ذلك– الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها. وتحرك الشخصيات في مجالها))[2].

أما محمد اليعلاوي فيعرفها بقوله: ((القصة أساسا هي تَتَبُّع ومولاة واطّراد، في محاولة لتمثيل الأحداث بواسطة الكلام))[3].

ويرى محمد كامل حسن أن القصة هي: ((وسيلة للتعبير عن الحياة أو قطاع معين من الحياة يتناول حادثة واحدة أو عددا من الحوادث، بينها ترابط سردي ويجب أن تكون لها بداية ونهاية))[4].

أما محمد القاضي فيرى أن القصة ((ضرب من القول النثري أو الكتابة ينقل أحداثا تخضع لمبدأي التتابع والتحول، وهي أحداث منزلة في مكان ما وجارية في الزمن وتنهض بها شخصيات))[5].

وأما لطيف زيتوني فيرى أن القصة تطلق عموما على ((سرد وقائع ماضية، متماسك من حيث المضمون، ومؤثر من حيث طريقة العرض الفنية، والقصة نظام سردي مؤلّف من ثلاثة مستويات: الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب هو كلام الراوي))[6].

1- نجم، محمد يوسف: فن القصة، دار صادر للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 09.

2- قطب، سيد: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003، ص 86-88.

3- اليعلاوي، محمد: في القصص القرآني، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع24، سنة1985، ص 25.

4- حسن، محمد كامل: القرآن والقصة الحديثة، دار البحوث العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د،ت)، ص 09.

5- القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 333.

6- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 133.

أما مجدي وهبة وكامل المهندس فيعرفان القصة بأنـها: ((ذلك الجنس الأدبي الذي يشمل كـل أنواع القصص مـن روايات وحكايات وقصص-على اختلافها في الطول-بشرط أن تكون مكتوبة نثرا لا شعرا))[1].

أما خليل أبو رحمة، فيعرف القصة بأنها: ((قالب من قوالب التعبير يعتمد فيه الكاتب على سرد أحداث معينة بين شخصية وأخرى أو شخصيات متعددة، يستند في قصها وسردها إلى عنصر التشويـق، حتى يصل بالقارئ أو السامـع إلى نقطة معينة تتأزم فيها الأحداث (العقدة) ويتطلع المرء إلى الحل...))[2]، ومما لا شك فيه أن هذه الأحداث والشخوص من نسج الخيال لا الحقيقة.

في حين يعرفها جبور عبد النور بأنها: ((أحدوثة شائقة مروية أو مكتوبة، يُقْصد بها الإمتاع أو الإفادة))[3]، وهـو ذاتـه مـا خَلُص له محمد زغلول سلام بأن القصة تهدف إلى إرضاء فضول القارئ، والنزول عند رغباته وتطلعاته نحو المجتمع والحياة، كما أنها تمنحه إفادة ومتعة فنية ترضي أحاسيسه ووجدانه، وفي هذا المعنى يقول محمد زغلول سلام واصفا القصة بأنها: ((نموذج فني يتصل بكثير مما يهم الناس مما قد يضمنه الفنان عمله، فالقصة على هذا الرأي تجمع الفن إلى شيء آخر هام، فهي تعطي اللذة الفنية والمتعة الجمالية التي يعطيها كل عمل فني إلى جانب مـا لها هي مـن خاصية أخرى تتصل بما يشغل الناس ويهمهم في الحياة))[4].

عند الغرب: عـرض كثيـر من نقاد الغرب مفاهيم وتعـريفات متنوعـة للقصة، وهذا (شأنهم وشأن نقاد العرب) بحسب مشاربهم الثقافية، وميولاتهم الإيديولوجية، وسنقتصر على أبرزها، يعرفها الكاتب الإنجليزي تشارلتن (tcharrleton) انطلاقا من نظرته الواقعية، بأنها:

1- وهبة مجدي، المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنـان ناشـرون، (د،ط)، 1979، ص 15.

2- أبو رحمة، خليل: فنون النثر العربي القديم، ص 215. نقلا عن. أبو زيد، سامي يوسف: الأدب العباسي النثر، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 197.

3- عبد النور، جبور: المعجم العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 212.

4- سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربيـة الحديثـة، منشأة المعـارف، الإسكندريـة، مصـر، (د،ط)، (د،ت)، ص 05.

((حكاية تروى نثرا وجها من وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان، فخير لها أن تقص قصة عادية عن حياة الإنسان العادي الحقيقي كما تجري حياتهم في عالم الواقع المتكرر كل يوم))[1]، ويضيف قائلا: ((وإذا فروعة القصة وبراعتها أن تروي حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية))[2]، فهذا التعريف يرتكز أساسا على بعد واقعي، لتختص بإيراد جانب من جوانب الحياة الإنسانية الواقعية.

أما والتر ألن (walter allen) فيرى أن القصة أكثر ((الأنواع الأدبية فاعلية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي؛ ذلك لأنها تجذب القارئ، لتدمجه في الحياة المثلى التي يتصورها الكاتب كما تدعوه ليضع خلائقه تحت الاختبار، إلى جانب أنها تهبنا من المعرفة ما لا يقدر على هبته أي نوع أدبي سواه، وتبسط أمامنا الحياة الإنسانية في سعة وامتداد وعمق وتنوع))[3] وتعطي صورة متكاملة لها، وفي أدق تفاصيلها.

فـي حين يعرفها أدورد فورستر(Forster Edward) بقوله: ((القصة في صورتها العامة حكاية تتسلسل أحداثها في حلقات كحلقات فقرات الظهر [...] وهذا التسلسل يتضمن تطورا لأحداث ينتظمها الزمن...))[4]، ويظهر هذا التسلسل براعة القاص وفعاليته في معالجة الأحداث من أجل شدّ انتباه القارئ.

أما الأديب الروسي ليو تولستوي (Leo Tolstoy) فعرفها أنها: ((تخيل غير اعتيادي تماما للحياة، وولوج في غيابة العصور المنصرمة، وتقصي لأحاسيس الأبطال، أفراحهم، مآسيهم، قناعتهم، شكوكهم، ونقل لتجارب الأجيال البائدة))[5].

1- نقلا عن. سلام، محمد زغلول: المرجع السابق، ص 04.

2- نقلا عن. سلام، محمد زغلول: المرجع نفسه، ص 04.

3- نقلا عن. سلام، محمد زغلول: المرجع نفسه، ص 03.

4- نقلا عن. سلام، محمد زغلول: المرجع نفسه، ص 03.

5- نقلا عن. حجازي، كريمة: القصة في الحديث النبوي دراسة أسلوبية،، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ الدكتور: عيسى مدور، جامعة باتنة، الموسم الجامعي:2018/2017، ص 33.

وقد حدد جيرار جينيت (G. Genette) تعريفا متميزا للقصة، بأنها: ((تمثيل حدثٍ أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وتحديدا اللغة المكتوبة، وهذا التحديد يعطي أهمية للخطاب، وهو الكلام الذي يروي الحدث أو الحكاية))[1].

والقصة عند فلادمير بروب (Vladimir Propp) هي: ((سلسلة من دوائر الأفعال ذات ترتيب زمني، ورأوا أن الحدث لا يتحول إلى قصة إلاّ إذا روته جملتان تتدرجان زمنيا وتؤلفان حكاية واحدة))[2].

ومما سبق ذكره من مفاهيم وتعريفات، فإنها ترتسم في حدود معينة خواص مميزة للقصة باعتبارها مجموعة أحداث متسلسلة سواء أكانت واقعية أم متخيلة، يرويها الكاتب بواسطة نسج محكم للغة المكتوبة، وذلك عن طريق استخدام مهاراته الفنية، من أجل غاية تجمع بين الإمتاع والمؤانسة، ومحققا بذلك اللذة الجمالية المنشودة.

2.5.2) أشكال القصص الفني في التراث العربي والإسلامي:

عُرفت القصة عند العرب منذ العصر الجاهلي، إذ تسمت بطابع الرواية الشفوية[3]، فقد تنوعت موضوعاتها بين الأسمار، والأساطير، والرحلات، والحروب...، ومع ظهور الإسلام أصبح القصص ((عنصرا أساسا من عناصر الهوية في الدولة والمجتمع، فالفنون تتطور مع تطور المجتمعات سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وكان القصص القرآني" أحسن القصص" حافزا مهما في إقبال الناس على القص، وغدا واجبا دينيا للاتعاظ والاعتبار))[4]، إذا فإن الفن القصصي في هذه المرحلة ارتبط بالمجال التربوي والديني والوعظي، مستمدا مادته الأساس من القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة؛ إلا أن الوِصاية الدينية لم تستمر بل أخذ الفن القصصي يتأثر بالصراع السياسي الذي شهدته فترة ما بعد الخلافة الإسلامية (ظهور فتنة مقتل عثمان بن عفان رضي الله عنه، وصراع كل من علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان –رضي الله عنهما– على كرسي الخلافة، وظهور الفرق

1– نقلا عن. زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 133.

2– نقلا عن. زيتوني، لطيف: المرجع نفسه، ص 133.

3– ينظر. ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص 399.

4– الصفدي، ركان: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 39.

الإسلامية المتناحرة مثل: الخوارج والشيعة والمرجئة)، إذا فقد اعتبر الفن القصصي أحد أبرز الوسائل المستعملة، والتي تمّ استخدامها من أجل التأثير في العامة، وحشد أكثر عدد من الأتباع، وتأييد مواقفهم السياسية والعقائدية.

أما في العصر الأموي، فقد نشطت الكتابة التاريخية، وبدأ تدوين المغازي، والأخبار، والتاريخ، والسير، وكل هذا في عهد معاوية بن أبي سفيان[1]، وعليه فإن الفن القصصي في هذا العصر بدا متأثرا تأثرا شديدا بالتاريخ، وأخبار العرب، ويصعب كثيرا الفصل بينهم، ونستطيع القول أن القصص بمعناه الخاص لم يعرف في العصر الأموي إلا في حالات نادرة جدا، ((إذ كان تركيز الطائفة المتميزة من الأدباء والكتاب منصبا على ترسيخ دعائم الكتابة ذاتها، ولعل الدور الأبرز في هذا الترسيخ ينسب إلى "عبد الحميد الكاتب" الذي عد فاتحة الكتاب والكتابة))[2].

أما في العصر العباسي، فقد تطور الفن القصصي تطورا ملحوظا، لينتقل من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين والكتابة، و((يأخذ خاصيته كجنس من أجناس الخطاب النثري الكتابي))[3]، حيث شهد هذا العصر انفتاحا كبيرا على الآخر، وامتزجت الثقافات الأخرى بالثقافة العربية الإسلامية، وخاصة امتزاجها بالحضارة الفارسية التي كان لها أثر بليغ وتأثير واسع على مختلف مناحي الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية والأدبية، ((ومن ثم كان تأثير الفرس شديدا فتحولت الأنظار عن العرب وعاداتهم وتقاليدهم، وانفتحت على الجديد واستفادت منه، ونشأت من ثم النزعة إلى التجديد))[4]، فأخذ عنهم العرب كثيرا من قصصهم، وأقبلوا على محاكاتها، والنسج على منوالها، يقول أحمد أمين: ((فقد كانت كتبهم

1- ينظر. الصفدي، ركان: المرجع السابق، ص 61.

2- الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، تقديم: طه وادي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط3، 1997، ص 30.

3- قط، مصطفى البشير: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص 128.

4- الفاخوري، حنا: تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط10، 1980، ص 350.

في القصص التي نقلت من الفارسية إلى العربية، ككليلة ودمنة، وهزار إفسانة، أساسا من الأسس التي بنت عليها الأجيال المتعاقبة ما بين أيدينا من قصص عربي))[1].

ولعل التحول الذي مرّ به القصص العربي في العصر العباسي، من طور الشفاهية إلى طور الكتابية، أدى إلى ظهور مبادئ جديدة، والتي هي شديدة الصلة بوسيط جديد هو الكتابة، إذ أصبح العمل القصصي عملا فرديا (مبدأ الفردي) مكتملا من جميع نواحيه البنائية، ومواده الحكائية، وهذا عَبْر تدوينه كتابيا، فيصبح بذلك مقيدا بصيغة محددة نهائية (مبدأ الانغلاق)، ومن ناحية أخرى يطرح طور الكتابة مفهوم القارئ، ليحل محل المستمعين وطبقاتهم مباشرة[2].

وأدى هذا التحول أيضا إلى اتساع دائرة القصص العربي، وقد أعطت الكتابة السرد بعدا إبداعيا ومعرفيا جديدا، حيث أسهم في إثراء المنظومة السردية العربية[3]، ظهور أنواع قصصية جديدة، أو من خلال تطور بعضها الآخر، ولعل أبرز هذه الأنواع القصصية، هي: القصة الدينية والتاريخية، والقصة الصوفية، والقصة الواقعية، والقصة الرمزية، والقصة الفلسفية المعرفية، والقصة النقدية، والقصة الشعبية الخرافية، والمقامة[4].

وللعرب تراث قصصي زاخر بشكل مأهول، حيث أدى إلى لفت انتباه الدارسين والباحثين، فاهتموا به اهتماما كبيرا، فظهرت الدراسات والأبحاث التي تحاول حصر مادته القصصية وتصنيفها؛ لكن الوفرة والغنى في المادة القصصية جعل محاولات تصنيفها أمرا صعبا، مما أدى إلى تفاوت محاولات التصنيف، فتعددت التصنيفات بتعدد جهود الباحثين والنقاد، ولعل أبرز هذه المحاولات التصنيفية، هو كالآتي[5]:

1- أمين، أحمد: ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1997، ج1، ص 205.

2- ينظر. يقطين، سعيد: قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 28- 29.

3- ينظر. يقطين، سعيد: المرجع نفسه، ص 32.

4- ينظر. الصفدي، ركان: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص 115.

5- ينظر: الدوسري، حصة أحمد: قضايا السرد القديم (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، منشورات نادي الإحساء الأدبي، جدة، السعودية، ط1، 2011، ص 20- 22. اعتمدنا في بعض التصنيفات على مقترحات حصة أحمد الدوسري، مع إضافة تصنيفات أخرى لم تتطرق إليها الباحثة.

أ) **مراعاة أصل النصوص القصصية:** ومن التصنيفات المقدمة لحصر المادة القصصية وسبرها، مراعاة أصل النصوص، حيث يراعي النقاد أصل النصوص القصصي، إن كانت عربية أصيلة أم مترجمة من آداب أخرى، ونجد منهم محمد غنيمي هلال يقسم المادة القصصية إلى **قصص عربي أصيل،** ومثّل له بالمقامات العربية ورسالة الغفران ورسالة التوابع والزوابع ورسالة حي بن يقظان.

و**قصص مترجم دخيل،** ومثّل له بقصص "كليلة ودمنة" و قصص ألف ليلة وليلة[1]، في حين نجد قبله جورجي زيدان يعطي نفس التصور لهذا التصنيف، الذي يعتمد أصالة على مراعاته أصل النصوص القصصية، فقد ميّز جورجي زيدان بين قسمين هما: القصص الموضوع وهو قصص عربي أصيل وضعوه من عند أنفسهم، والقصص المنقول وهو الذي نقله العرب عن غيرهم من الأمم الفارسية والهندية[2].

ويقدم موسى سليمان نفس التصنيف بحسب مراعاة أصل النصوص القصصية، حيث قسم النصوص القصصية العربية القديمة إلى: القصص الموضوع والقصص الدخيل، أمّا القصص الموضوع، فهو قصص عربي أصيل، بينما القصص الدخيل فهو ما اقتبسه العرب عن غيرهم من الأمم الفارسية والهندية، ثم انتقل إلى القصص العربية الأصيلة، فنظر فيها من جهة أنواعها، فضبط موضوعاتها في خمسة أنواع هي: القصص الإخباري، والقصص البطولي، والقصص الديني، والقصص اللغوي (المقامات)، والقصص الفلسفي (المعرفي)[3].

ب) **مراعاة زمن النصوص القصصية:** ومن التصنيفات المقدمة لحصر المادة القصصية العربية القديمة، تصنيف يراعي زمن كتابة النصوص القصصية، ولعل ما قدمه محمود عبد الرحيم صالح من تقسيم هذه النصوص القصصية ينتمي إلى هذا النمط من التصنيف، أي بحسب العصور الأدبية التي تنتمي إليها النصوص القصصية، حيث قسمها إلى:

1- ينظر. هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، شركة النهضة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط9، 2008، ص 177- 180.

2- ينظر. زيدان، جورجي: تاريخ آداب اللغة العربية، تقديم: شوقي ضيف، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ج2، ص 294- 298.

3- ينظر. يقطين، سعيد: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 83.

القسم الأول: قصص الجاهلية، وتتجلى فيه أخبار وأيام العرب في الجاهلية، قبل ظهور الإسلام، ويندرج ضمنه قِصَصٌ تاريخية، وقصص أيـام العرب وبطولاتهم، وقصص الحب، وقصص الجن والعفاريت، وقصص الحيوان.

القسم الثاني: قصص عصر صـدر الإسلام والأمـوي، ويتجلى فيه القصص الديني، وقصـص المواعظ.

القسم الثالث: قصص العصر العباسي، ويتجلى فيـه القصص الهزليـة والنـوادر، والقصص الفكاهيـة، وقصص الحـب، وقصص الحيـوان، وقصص الجـن، وقصص العالـم العلوي[1].

وفي ظل المعطيات السابقة من مراعاة لزمن كتابة النصوص القصصية، نجد عزة الغنام في كتابها "الفن القصصي الغربي القديم"، التي تقدم الجانب التاريخي وتعتبره أساسا لمعاينتها لتصنيف القصص العربي القديم، حيث اتخذت من ظهور فن المقامات محددا بين حقبتين زمنيتين قبل/ بعد، الحقبة الأولى: الأنواع القصصية قبل ظهور المقامات، وقفت عزة الغنام على عديد من الأنواع فـي هـذه الحقبة منها: الأخبـار والنوادر وحكايات الأمثال والمقامات الأولى، أما الحقبة الثانية: الأنواع القصصية بعد ظهور المقامات، ووقفت فيها علـى عديد مـن الأنواع القصصية مـنـها: القصص الديني، والقصص الفلسفي(المعرفي)، والقصص التاريخي، وقصص الحيوان والقصص الشعبي، والرحلة، والمقامات[2].

ومـن الجدير بالذكر أيضا، مشروع محمد رجـب النجار فـي كتابه الموسوم بـ"التراث القصصي فـي الأدب العربي مقاربة سوسيو–سردية"، حيـث صنف الأنواع القصصية في التراث العربي حسب البعد التاريخي لها، فجمع لدراسة كـل نوع قصصي مسارين: أولهما تاريخي تعاقبي، والثانـي وصفي تزامني، وارتكـزت الدراسة على الجانب التاريخي للنمط القصصي، نشأته وتطوره وازدهـاره وتعريفه تراثيا وأدبيا وتحديد أشكاله السردية ومنابعه ومصادره في التراث العربي والإسلامي، فقد تناول فـي الجزء الأول من كتابه هذا، قصص

1– ينظر. صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، عمان، (د،ط)، 1994، ص 141– 142.

2– ينظر. يقطين، سعيد: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 85–86.

الحيـوان، والسيـر والملاحم الشعبية، والقصص الدينـي، والقصص العاطفـي، والقصص الفكاهي، أما فـي الجزء الثاني فتناول، قصص الخرافة، والحكاية الشعبية، وألف ليلة وليلة، وفن المقامات، وفن الرسائل القصصية[1].

ج) مراعاة وسيلة نقل النصوص القصصية: ومـن التصنيفات المقدمة لسبر وتقسيم المادة القصصية العربية القديمة، مراعاة وسيلة نقل النصوص القصصية، فإننا نجد تقسيم محمد رجـب النجـار الذي ينبني أصالة على السؤال الآتي: كيف نقلت إلينا هذه النصوص القصصية؟ وعليه فقد قسمها إلى:

أولا) قصـص شفاهيـة: وتجلت فيـها الأنواع التالية: الحكايات الشعبية، والنوادر، والملاحم والسير.

ثانيا) قصص كتابيـة: تمثلت فـي قصص الحيـوان، والنـوادر، والمقامـات، وقصص العالم العلوي، والقصص الفلسفي، والقصص الاجتماعية النقدية[2].

د) مراعاة طول النصوص القصصية وقصرها: ومن التصنيفات المقدمة لتقسيم المادة القصصية العربية القديمة، مراعاة طول القصص وقصرها، لذلك نجد تصنيف ناصر عبد الرازق الموافي فـي كتابه "القصة العربية ... عصر الإبداع" يستند على هذا الأساس من طول النص القصصي أو قصره، حيث يقدم لنا ثلاثة أشكال رئيسية للقصص وهي:

أولا) الأشكال القصصية القصيرة مثل: الخبر، والنادرة، والحديث، والحكاية.

ثانيا) الأشكال القصصية الطويلة مثل: الأخبار التاريخية والأسطورية، والسير الذاتية، والتراجم.

ثالثا) وأشكال قصصية مختلطة تتـراوح بين الطـول والقصر، مثـل: القصص الرمـزي، والقصص الفلسفـي، والقصص الخيالي[3].

1- ينظر. يقطين، سعيد: المرجع السابق، ص 87-88.

2- ينظر. النجار، محمد رجب: النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص 252-253. نقلا عن. الدوسري حصة أحمد: قضايا السرد القديم (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص 19- 20.

3- ينظر. الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 42-43.

هـ) مراعاة موضوع النصوص القصصية: ومن التصنيفات المقدمة لضبط النصوص القصصية وحصرها، مراعاة موضوع النصوص القصصية، ويبرز هذا التصنيف عند كل من محمد يوسف نجم في كتابه "القصة في الأدب العربي الحديث"، وموسى سليمان في كتابه "الأدب القصصي عند العرب"، حيث نلفي وجود تطابق بينهما في التصنيف، وحتى الأمثلة أيضا، ونجد أن كلا منهما يصنف القصص العربي القديم إلى خمسة أقسام، ويدخل في كل قسم منها فروع، هي:

أولا) القصص الإخباري: ويدخل فيه الحكايات الغنائية، والغرامية، والفخرية، والهجائية.

ثانيا) القصص البطولي: ويتجلى في قصص عنترة وقصة بكر وتغلب...وغيرها من القصص البطولية.

ثالثا) القصص الديني: ويدخل فيه قصص الأنبياء، وحكايات الصالحين والأولياء.

رابعا) القصص اللغوي: ويتجلى في المقامات.

خامسا) القصص الفلسفي: ويتمثل في رسالة"الغفران" للمعري، ورسالة "حي بن يقظان" لابن طفيل، ورسالة "الصادح والباغم" لابن الهبارية (ت509هـ)[1]، أمّا خليل أبو رحمة فيعتمد اعتمادا مباشرا الأقسام الخمسة السابقة؛ إلا أنه يضيف قسما آخر، وهو: القصص الرمزية وهي قصص وردت على ألسنة الحيوانات والطيور، وتتمثل في قصص"كليلة ودمنة"، التي نقلها ابن المقفع إلى العربية، وما كتبه سهل بن هارون (ت215هـ) مثل كتابه" النمر والثعلب"[2].

و) مراعاة شكل وموضوع النصوص القصصية: ومن التصنيفات المقدمة لتقسيم المادة القصصية العربية القديمة، مراعاة شكل وموضوع النصوص القصصية، ولعل أكثرها شيوعا تصنيف محمد رجب النجار، الذي أورده في مقاله "مصادر دراسة المأثورات

1- ينظر. القاضي، محمد: الخبر في الأدب العربي دارسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 102-103.

2- نقلا عن. أبو زيد، سامي يوسف: الأدب العباسي (النثر)، ص 198-199.

الشعبية في التراث العربي"، حيث تمكن من خلاله تحديد أهم أنواع النصوص القصصية القديمة، انطلاقا من مراعاته لشكلها وموضوعها، وهي كالآتي[1]:

أولا) القصص الفكاهي: وهي الحكايات المرحة والتي عرفت في التراث العربي باسم النوادر، مثل: نوادر الجاحظ، ونوادر النوكى والمجانين، ونوادر الطفيليين، ونوادر الحمقى والمغفلين، ونوادر الأذكياء، مما ورد في كتب النوادر القصصية، ولعل أهمها، كتاب "البخلاء" للجاحظ، وكتاب "جمع الجواهر في الملح والنوادر" للحصري (ت413هـ)، وكتاب "نثر الدرر" للآبي، وهو أبو سعد منصور بن الحسين الرازي (ت422هـ)، وكتاب "أخبار الحمقى والمغفلين" وكتاب "أخبار الأذكياء" لابن الجوزي، وكتاب "ربيع الأبرار وفصوص الأخبار" للزمخشري (ت538هـ).

ثانيا) القصص العاطفي والاجتماعي: مثل قصة "مضاض الجرهمي وابنة عمه مي"، وقصة "مجنون ليلى"، وقصة "قيس ولبنى"، وقصة "جميل وبثينة"، وقصة "كثير عزة"...وغيرها، من القصص العاطفية التي عجّت بها الدواوين الشعرية، وكتب التراث العربي، مثل: كتاب "العقد الفريد" لابن عبد ربه (ت328هـ)، وكتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني (ت365هـ)، وكتاب "زهر الآداب وثمر الألباب" للحصري.

ثالثا) القصص التاريخي: مثل السيرة النبوية لابن إسحاق(ت151هـ)، "السيرة النبوية" لابن هشام(ت218هـ)، وكتاب "مروج الذهب" للمسعودي (ت346هـ).

رابعا) أدب المقامات القصصي: مثل مقامات كل من الهمذاني (ت395هـ)، والحريري (ت516هـ)، والزمخشري، والسيوطي (911هـ).

خامسا) قصص الجان والخوارق: مثل قصة "طسم وجديس"، وقصة "مصرع الزباء"، وقصة "إساف ونائلة"، وقصة "ربيبة الجان"، وقصص ألف ليلة وليلة، ورسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي (ت426هـ).

1- ينظر. النجار، محمد رجب: مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي، مجلة عالم الفكر، تصدر عن وزارة الإعلام، دولة الكويت، المجلد21، العدد02، 1991، ص 175-177. ينظر. الدوسري، حصة أحمد: قضايا السرد القديم (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص 20-22.

سادسا) القصص الديني: مثل كتاب "قصص الأنبياء" للكسائي (ت189هـ)، وكتاب "عرائس المجالس" للثعالبي (427هـ)، كتاب "القصّاص والمذكرين"لابن الجوزي.

سابعا) القصص على لسان الحيوان: وهو نوعان، أحدهما حكاية الحيوان وهو ضرب من القصص القصيرة، ولها وظائف تعليمية ووعظية وشارحة...وغيرها من الوظائف، ومن أشعرها، وكتاب "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" لابن ظفر الصقلي (565هـ)، وكتاب "فاكهة الخلفاء وفاكهة الظرفاء" لابن عربشاه (854هـ)، كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع(ت142هـ)، أما النوع الثاني رواية الحيوان، مثل رسالة "تداعي الحيوان على الإنسان" لإخوان الصفاء (ق 4هـ)، ورسالة "الصاهل والشاحج" لأبي العلاء المعري.

ثامنا) السير والملاحم: مثل: سيرة "عنترة"، سيرة "الزير سالم (أبو ليلى المهلهل)"، وسيرة "حمزة العرب"، وسيرة "الظاهر بيبرس"، وسيرة "سيف بن ذي يزن، وسيرة " بني هلال"، وسيرة "حمزة العرب".

تاسعا) القصص الفلسفي: مثل: رسالة "الطير" لأبي حامد الغزالي، ورسالة "حي بن يقظان" لابن طفيل الأندلسي، ورسالة "الفاضل بن ناطق" لابن النفيس، ورسالة "الغفران" لأبي العلاء المعري.

ز) مراعاة ارتباط النصوص القصصية بـ "منظومة الأشكال المؤسسة": ومن التصنيفات المقدمة لتقسيم المادة القصصية العربية القديمة، مراعاة ارتباطها بـ "منظومة الأشكال المؤسسة"، حيث نجد فرج بن رمضان يحول تصنيف المادة القصصية في التراث العربي، انطلاقا من صلتها بما يسمى منظومة الأشكال المؤسسة، فهو يرى أن هذا الارتباط أعطى تقسيما وفق مستويين، هما[1]:

أولا) المستوى الأول: يقع داخل منظومة الأشكال المؤسسة في دائرة التفكير البلاغي والنقدي، وإن هذا المستوى جعل القصص ((يتسلل عبر مسالك التصنيف الرسمي وينتزع مشروعية حضوره من داخل البنية الرسمية))[2].

1- ينظر. بن رمضان، فرج: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد32، 1991، ص 275-278.

2- بن رمضان، فرج: المرجع نفسه، ص 275-276.

ثانيا) المستوى الثاني: يتنزل خـارج منظومة الأشكال المؤسسة، وهـذا المستوى هو المسؤول ((عـن ظهور ألوان قصصية متنوعة مما يدخل في باب القصص الشعبي (قصص بطولي، قصص ديني، قصص غرامي)، وفي هذا المستوى أيضا تتنزل المدونة القصصية الفصيحة التي تحفل بها أنواع من التآليف التي لا تدخل تحت طائلة التصنيف الأدبي الرسمي ككتب الأخبار والنوادر [...] بل إن المقامات وما جرى مجراها من حكايات الشطار والعيارين والمكديين والمتطفلين كلها تدخل فـي هذا الباب أيضا، إذ تتنزل على هامش منظومة أشكال التعبير المكرسة نقديا))[1].

والملاحظ أن فرج بـن رمضان انطلق فـي تصنيفه هذا، مراعيا علاقة النصوص القصصية بـ "منظومة الأشكال المؤسسة"، التي تمثل في جوهرها تقابلا خاصا بين كل من أدب الخاصة وأدب العامة، وبين السلطة الرسمية والمجموعات الهامشية((المعارضة))، إذ أنتجت هـذه المجموعات الهامشية نصوصا قصصية شعبية، ورمزية، وفلسفية، وعلى ألسن الحيوانات، وهـذا القـص الهامشي- يتنزل خارج منظومة الأشكال المؤسسة- و((تولد عندما أدت إليه الحاجة، ابتـداء مـن القرن الثاني للهجرة، لمواجهة المسكوت عنـه دينيا واجتماعيا وسياسيا، وغـدا تمثيله المراوغ وجهًا آخر مـن أوجه سياسة البلاغة))[2]، فـي حين أن القص الرسمي، والذي ينتمي إلـى داخـل منظومة الأشكال الرسمية، شكّـل خطـاب السلطة داخله ((المحّرك الأكبر لتأريخ رسمي يحضر فيه الخليفة والسلطان وواعظه في حين تغيب العامة ولا تحضر إلا في الأنساق التابعة لهذه السلطة))[3].

ح) عدم مراعاة أي ضابط للتصنيف: كما نجد بعض النقاد الآخرين صنفوا النصوص القصصية العربية القديمة تصنيفا غير واضح المعالم-غياب مقياس للتصنيف- مثل ما نجده عند عبـد الملك مرتاض فـي كتابه "القصة في الأدب العربي القديم" حيث قسم كتابه إلى ثلاثة أبواب، هي[4]:

1- بن رمضان، فرج: المرجع السابق، ص 275.

2- عصفور، جابر: غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 326-327.

3- الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 216.

4- ينظر. مرتاض، عبد الملك: القصة في الأدب العربي القديم، الفهرس.

أولا) القصة العاطفية.

ثانيا) ألوان من القصص (أحاديث الجاحظ، وأحاديث ابن دريد، والقصة الفكاهية، والقصة الاجتماعية).

ثالثا) القصة الفلسفية.

ونظرا لتواطؤ النقاد على وجود نمط أصيل في تراثنا العربي والإسلامي عرف باسم القصص الفلسفي (المعرفي)، فإن هذا البحث سيحاول الإحاطة به، من خلال تعريفه، ومحاولة تتبع نسقه الفني في مساره التاريخي، مبرزا بذلك إبداعاته الفنية وتجديداته السردية.

3.5.2) محاولة تحديد مفهوم القصة المعرفية (الفلسفية):

يعد القصص المعرفي (الفلسفي) نمطا أصيلا في التراث العربي والإسلامي، ولا تتجلى مميزات الأدب الفلسفي فـي أي جنس من الأجناس، كما تتجلى في جنس القصص المعرفي (الفلسفي)، وهو وفق رؤية فائز طه عمر أفضل تعبير عـن ظاهرة الأدب الفلسفي فـي النثر العربي[1]، إذ يعتبر نتاجا لتقاطع عـديد مـن المعارف والفلسفات والتأملات الباطنية، ونجد في تلك القصص المعرفية (الفلسفية) التي تجسد أفكارا ونظريات فلسفية عميقة، تؤدى بأسلوب قصصي سردي جميل ومشوق، والتي تشكّلت عـبر سمات فنية، ورؤية جمالية، تحمل داخل نسقها جميع مقومـات القصة، مـن حدث وشخوص وزمان ومكان وخيال وسرد[2]، كما تتجلى قدرة الكاتب الفذة على المزاوجة بين القيمة الفلسفية والقيمة الأدبية، وقد بحث الفلاسفة عن أنماط جديدة للكتابة، فتمكنوا أن يضعوا أيديهم على نوع أدبي بالغ النضج والتأثير، فوجدوا فـي الفن القصصي أداة مؤثرة، وحاملة للأفكار، ومقنعة بها، حيث استعار الفلاسفة من الفن القصصي فنيته وأدبيته وجماليته وتأثيره، إذن ثمة قلق جماعي يتوارثه فلاسفة الإسلام، حيث أن الخوف مـن انكشاف عقيدتهم مـن قبل السلطة السياسية والدينية والجماهير، ((يؤدي بهم إلى اختراع قصة تتكثف فيها المعاني الفلسفية، فالقصة هي سلة فاكهة العقليات وليس البحث البرهاني، والقصة هي التي تحفظ تراث العقليين من المسلمين وغيرهم))[3]، فالقصة تحقق تزاوجا بين القيمة الفلسفية والقيمة الأدبية، وتحقق رؤية عالمية كونية كاسـرة للهويات الدينية، والعصبيات العرقية، حيث تخلق نوعا مـن تواصل الثقافات[4].

وتشكل القصة المعرفية (الفلسفية) ذروة إنتاج الأدب الفلسفي، حيث استفادت من جميع إمكانات القـص الأخرى، ((فقد أخذت من القص الواقعي أحداثًا وأخبارًا، ومـن القص الرمزي استطرادًا وتسلسلاً وتشخيصا للحيوان، ومـن القصة الدينية والأسطورية والقصة

1- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 35.

2- ينظر. عمر، فائز طه: المرجع نفسه، ص 35.

3- الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 10.

4- ينظر. الحرز، عبد اللطيف: المرجع نفسه، ص 10.

الشعبية الخرافية أمداء خيالية واسعة وظفت فيها الجن والكائنات الغيبية والخرافية في الحدث، ومن المقامة تقنية اللغة أحيانا))[1]، بيد أن ناهضة ستار تدرجها جنسا من أجناس القصة الصوفية[2]، وهذا ما أهلها أن تكون قصة النخبة، أو قصة الصفوة، إذ هي موجهة أساسا لمخاطبة الطبقة المثقفة من المجتمع، إلى جانب أن هذا النمط من القصص يقدم أفكارا فلسفية عميقة بعيدة كل البعد عن اهتمامات القارئ البسيط (الإنسان العادي)، مثل: قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، وقصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول، أو تعالج موضوعا ثقافيا وأدبيا لا يهم سوى الأدباء والنقاد، مثل: رسالة "الغفران" لأبي العلاء المعري[3]، لذلك سنحاول الإحاطة بمفهومها بما يتوافق مع خواصها الفنية وتطلعاتها المعرفية، وقيمتها الفلسفية.

يعرف عبد الفتاح قلعه جي[4] القصة المعرفية (الفلسفية)، بأنها: ((عمل إبداعي مثقل بالرموز والأفكار، وهي نتاج عقل واعٍ في أعلى درجات اليقظة والتفكير، واعتمد كاتبها المجاز والتمثيل ليقدم أسراره وأفكاره وأشواقه ورؤاه مرمّزة ليخاطب بها الخاصة دون العامة لغاية تمثيل وترسيخ ومقاربة الفكرة، أو ضمانا للسلامة وتجنب أذى أهل الظاهر))[5].

أما موسى سليمان فيعرف القصة المعرفية (الفلسفية)، بأنها: ((قصة تسرد بطريقة قصصية أفكارا فلسفية خطرت لأحد المفكرين في زمن من الأزمان))[6].

ويحدد لنا جابر عصفور تعريفا آخر للقصة المعرفية (الفلسفية)، على أنها ما يريد بها كاتبها من ((معنى فلا يدل عليه بلفظه الموضوع له، ولا بلفظ قريب من لفظه، وإنما يأتي بلفظ وأحداث أبعد، تصلح أن تكون مثالاً للفظ المعنى المراد وأحداثه، فيقوم بعملية (تمثيل)

1- الصفدي، ركان: الفن القصصي في النثر العربي، ص 154.

2- ينظر. ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 40.

3- ينظر. الصفدي، ركان: الفن القصصي في النثر العربي، ص 154.

4- كاتب ومسرحي وناقد سوري.

5- قلعه جي، عبد الفتاح: الإشراق والإبداع في القصص الرمزي والفلسفي والصوفي، مجلة المعرفة، سوريا، تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد565، 01 أكتوبر 2010، ص 287.

6- سليمان، موسى: الأدب القصصي عند العرب، ص 243. نقلا عن. شبيب، عماد الدين: القصة في النثر الأندلسي وأثرها في أوروبا، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 142.

لحملتها استبدال ظاهر بباطن، وسداها العلاقات المجازية التي تنطوي على أحداث التمثيل [...] ولكن يظل ظاهر هذا القص مراوغا في كل الأحوال، لا دلالة له بعيدا عن باطنه، ولا فهم له دون رد معناه الأول الظاهر على معناه الثاني الباطن الذي هو الأصل والمقصد))[1].

أمّا فائز طه عمر فيقدم لنا وصفا دقيقا للقصة المعرفية (الفلسفية)، يقول: ((إن هذه القصص تجسد مقدرة فذة، على أداء المعاني، وترتكز على سعة الخيال، والمقدرة على الإبداع، وعلى حيوية دافقة في التعبير الأدبي الذي يتسع مع الفكرة ومداها ويتحدد في تصوير الفكرة الفلسفية تصويرا دقيقا ومجسدا في أشخاص ومشاهد ذات مدلولات رمزية))[2]، حيث يحتاج هذا النمط من القصص لقراءة خاصة، وهذا بغية الكشف عن مدلولاته الحقيقية، والتي تسهم في إتمام المعاني الفلسفية والنظريات المعرفية داخل المتن القصصي، فالقصة المعرفية (الفلسفية) تتجاوز المعقولات والمقولات حيث يمتزج الخيال بالعقل، والمنطق بالسرد، والنظرية بالتعبير الأدبي.

ويعرفها توفيق فائزي، بأنها: ((تمثيل غَرَضه اتّباع ما جرى على حدّ ما انتظم وُقوعه في عالم مُختلق بغَرض مُحاكاة حِسّية لفهم نظري مُجرّد))[3]، مما يعني قصدية إعطاء صور حسية لنظريات فلسفية بحتة، أو من أجل نقل كلي للعقل النظري نحو بناء صور تخييلية، وهذا بالاستعانة بفعل المحاكاة أو فعل التمثيل، حيث اقترن هذا القصص المعرفي ((بالمماثلة التي يعقدها التمثيل بين الأمور العقلية–الروحية غير المحسوسة وما يقابلها من الأمور الجسمانية المحسوسة، فتستبدل بالأولى الثانية، لتدرك العقول ما يقع وراء الحسي من معقولات، أو ما تشير إليه "الأمثال" من "ممثولات"، فتصل هذه العقول إلى الباطن الذي هو الحقيقة المتعالية للدلالة الظاهرة))[4]، فالعقل النظري والصور التخييلية، كلاهما يعملان على بناء عالم قصصي سردي مفهومي تتجلى داخله المعاني الفلسفية، والنظريات المعرفية بشكل واضح جلي.

1- عصفور، جابر: غواية التراث، ص 326.

2- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 36.

3- فائزي، توفيق: الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 191.

4- عصفور، جابر: غواية التراث، ص 327-328.

أما محمد القاضي فيرى في القصة المعرفية (الفلسفية)، أنها: ((جنس أدبي ظهر في فرنسا منذ القرن الثامن عشر، ويطلق المفهوم على القصة التخييليّة التي تعتمد المفارقة والسخرية، وتحفز القارئ على بناء التفكير والتأمل عبر أسلوب جدلي مستهدفة النقد والإصلاح...وسيلة إلى بسط أطروحة متصلة بقضايا فلسفية مجردة كالوجود والمصير والبعث والاعتقاد))[1]؛ لكن هل انعدم القصص المعرفي (الفلسفي) في التراث العربي والإسلامي؟ وخاصة في قوله (ظهر في فرنسا منذ القرن الثامن عشر)، وعليه سنترك الإجابة لمحمد القاضي في قوله: ((ولا نعدم في السرد العربي القديم حكايات توطدت فيها الصلة بين الأدب والفلسفة يمكن اعتبارها حكايات فلسفية من قبيل "حي بن يقظان" لابن طفيل، والحكايات الحكمية الواردة على ألسنة الحيوان في رسائل "إخوان الصفاء"))[2]، وهكذا يعتبر القصص المعرفي (الفلسفي) نمطا أصيلا في التراث العربي والإسلامي.

4.5.2) القصص المعرفي (الفلسفي) في التراث العربي والإسلامي-الأصل والامتداد-:

ظهرت العناية بهذا النمط القصصي وتدوينه في الفترة الممتدة ما بين القرنين الثالث والثامن الهجريين، وهذا نظرا لما اتسمت به من شيوع الفلسفة، والعلوم العقلية في الأمصار العربية، فانتشرت الفلسفة وشاعت لتجد مستقرا لها في حضن الأوساط الثقافية، وفي الأوساط الشعبية، وفي الأوساط الدينية، ولا سيما المتصوفة منهم، فقد اكتسى تصوفهم طابعا فلسفيا، مما أثار حفيظة طبقة من الفقهاء وعلماء أهل الظاهر، وهكذا وجد الفلاسفة والمتصوفة منهم الطريقة الملائمة في التعبير عن أفكارهم الفلسفية، فاختاروا القصص المعرفي ذا المدلولات الرمزية، وعليه فإن لجوء الفيلسوف للقصص المعرفي، كان من أجل أن يتخذه أسلوبا من أساليب التقية التي ((تكشف عن المفارقة التي تقوم عليها بلاغة المقموعين، حين تتجاذبهم ضرورة صيانة النفس من ناحية وضرورة إبلاغ معتقدهم من ناحية مقابلة [...] وتأسيس ما أطلق عليه (سياسة البلاغة)، التي هي أصعب من البلاغة، فيما يروى عن سهل بن هارون))[3]، ليؤسسوا بذلك نهجا جديدا، والمتمثل في تبليغ أفكارهم

1- القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، ص 154.

2- القاضي محمد وآخرون: المرجع نفسه، ص 155.

3- عصفور، جابر: غواية التراث، ص 309.

الفلسفية ونظرياتهم المعرفية، وإيصالها للجماهير عن طريق الفن القصصي، وانطلاقا من هذا كله سنحاول عرض بعض أهم القصص المعرفية (الفلسفية)، والتي كان لها أثر بليغ في التراث العربي والإسلامي.

إن ميلاد القصص المعرفي، كان منذ القرن الثالث الهجري، حينما ترجم الطبيب الفيلسوف حنين بن إسحاق العبادي قصة "سلامان وأبسال"[1] عن اللغة اليونانية[2]، ولعل ترجمة هذه القصة إلى اللغة العربية، كان لقصد فلسفي بحت، وهو ما يندرج ضمن التعريف بالفلسفة اليونانية وبيانها وإيضاحها، إذ العرب قديما لم يهتموا كثيرا بالقصص اليونانية وأساطيرهم، فقد كانوا يرون في اليونان أمة الفلسفة فقط، أو ربما لسبب آخر، والمتمثل في أن المترجمين عن اللغة اليونانية كانوا كلهم أو أغلبهم نصارى السريان، ومن الطبيعي أن هؤلاء المترجمين يرون في القصص اليوناني وأساطيرهم بعدا وثنيا يتنافى مع معتقداتهم الدينية، لذلك نفروا من ترجمته[3] إلا ما كان لقصد فلسفي بحت.

وبعد نحو قرن من الزمن، وبالضبط القرن الرابع الهجري، ظهرت للعيان أول قصة معرفية فلسفية رمزية في التراث العربي والإسلامي، هي قصة "سلامان وأبسال" لابن

1- ملخص قصة "سلامان وأبسال" لحنين بن إسحاق: أنه وجد في زمن ما قبل الطوفان ملك اليونان والرومان ومصر يدعى "هرماتوس"، وكان له وزير عارف بالحكمة والطلاسم يدعى"أقليقولاس"، وكان الملك يؤمن بخبث النساء، فنفر منهن وامتنع عن الزواج بهن؛ إلا أنه تمنى أن يكون له ولد يرثه بعد موته، فاستطاع الوزير أن يدبر له الأمر بواسطة صناعة تمثال حسب معادلة الطلاسم وأبراج الكواكب، ليصب الملك سائله المنوي على التمثال، فيخرج منه طفل يطلق عليه اسم "سلامان"، ودفعه إلى مرضعة اسمها "أبسال"، وبنى هرما حيث عزلهما (الطفل سلامان، والمرضعة أبسال) عن الناس، وبنى هرما آخر مكافأة للوزير، ولما كبر"سلامان" أدرك جمال"أبسال"، فشغفته حبا، وتعلق بها تعلقا شديدا، وأراد أن يتزوجها، فأخذ أبوه الملك ينصحه بالابتعاد عنها، ولكن بدون جدوى، فعزم الملك على قتل "أبسال"، لكن الوزير نهاه عن فعل ذلك، ولما بلغ "سلامان" ما عزم عليه أبوه، قرر الهرب مع أبسال إلى المغرب، فأظهر لهما الملك رقة ورأفة فاسترجعهما، ولكن بقي يبذل المحاولات في التفرقة بينهما، إلى أن بلغ مقصده فأغرق أبسال في النهر، فحزن سلامان حزنا شديدا، فدفعه إلى وزيره لكي يعالجه، فصرف عنه الحزن ، وجعله يهتم بالحكمة والعلوم، وعندما آل إليه الحكم، كان ملكا صالحا، فأمر أن تدوّن قصته وتحفظ في أحد الهرمين، وبعد الطوفان حاول أفلاطون أن يدخل الهرم للوصول إلى قصة الملك، لكنه أخفق، فأوصى تلميذه أرسطو الذي نجح في الوصول إلى القصة، ونشرها بين الفلاسفة. ينظر. نصار، حسين: في النثر العربي، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2002، ص 129.

2- ينظر. الصفدي، ركان: الفن القصصي في النثر العربي، ص 154.

3- ينظر. الصفدي، ركان: المرجع نفسه، ص 154.

سينا[1]، والتي تختلف عن قصة "سلامان وأبسال" لحنين بن إسحاق، اختلافا جذريا وخاصة في الأحداث، وتشترك معها في اسم القصة فقط.

وملخص قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، هو أن "سلامان وأبسال" أخوان شقيقان، وكان "أبسال" أصغر سنّا، وقد تربى بين يدي أخيه "سلامان" ، فنشأ أبسال عاقلا، وعفيفا، وشجاعا؛ إلا أن زوجة "سلامان" عشقته، فأرادت أن تقترب منه، فطلبت من زوجها "سلامان"، أن يخلط أبسال بأهلها، لكي يتعلم أولادها منه، فأشار عليه سلامان بذلك، ومع الزمن أظهرت الزوجة لأبسال عشقها مما أغضبه، فرأت الزوجة أنه لا يطاوعها، فأشارت لسلامان أن يزوج أبسال من أختها، واتفقت مع أختها وأخبرتها، قائلة: ما زوجتك لأبسال ليكون لك خاصة دوني؛ بل لكي أشاركك فيه، وفي ليلة الزفاف نامت زوجة سلامان بدلا من أختها، وعند دخول أبسال عليها لم تتمالك نفسها، فبادرته بضمه، فارتاب أبسال إذ الأبكار لا تفعلن هذا، ثم إن برقا لاح في الأفق، فأبصر في ضوئه وجه زوجة أخيه، فغضب أبسال غضبا شديدا، وخرج قاصدا مفارقة الديار بعيدا، فطلب من أخيه أن يرسله على رأس جيش ليفتح له البلدان، ففعل سلامان، وأرسله، وبعد زمن طويل، رجع أبسال إلى وطنه، وظن أن زوجة أخيه قد نسيته؛ بيد أنها لا زالت متعلقة به، ثم ظهر لسلامان عدو فوجه إليه أبسال، الذي لم يجد عونا من قادة جيشه لأن زوجة سلامان أغوتهم بالمال، فظفر به العدو، وهزمه شر هزيمة، وتركه جريحا، ظنا منهم أنه ميت، فعطفت عليه مرضعة من حيوانات الوحش، وألقمته ثديها، فتغذى حتى نال عافيته، فعاد إلى أخيه سلامان، وقد أذله أعداؤه، فأخذ أبسال جيشا لمعاودة مقاتلة الأعداء فهزمهم، وأعاد لسلامان هيبته، غير أن زوجة سلامان بقيت حاقدة عليه، فوضعت له السم في أكله، متواطئة مع الطباخة والطعامة، فمات أبسال، فحزن سلامان حزنا شديدا، واعتزل ملكه، إلى أن أوحى إليه ربه بحقيقة الأمر، فما كان منه إلا أن قتل زوجته، وكل من كان معينا لها، من الطباخة والطعامة، وهذا بنفس السم الذي سقوه لأخيه أبسال[2].

1- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 36.

2- ينظر. ابن سينا: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، ص 174-175.

إن أحداث هـذه القصة وشخوصها ما هي إلا رموز على أفكار فلسفية، يبيّن فيها الشيخ الرئيس ابـن سينا ((أن النفس تنـال سعادتها بقدر محاربتها للشهوات الحسية))[1]، أما تأويل ذلك فنجده عند "عبد الرحمن بدوي"، وهذا كون "سلامان" مثل للنفس الناطقة[2]، و"أبسال" مَثَّلٌ للعقل النظري المترقي[3]، لكي يكون عقلا مستفيدا[4]، وهو درجته في العرفان[5] إن كان يترقى إلى الكمال، و"زوجة سلامان" مثل للقوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب، المتحدة بالنفس، وعشقها لأبسال مَيْلٌ لهذه النفس الأمارة بالشهوة إلى تسخير العقل، كما أنها سخرت القوى البدنية لتكون فـي مساعدة لها في تحصيل مآربها الفانية، و"إباؤه" أي تمنعه هـو انجذاب العقل إلـى عالمه، وأختها التي ملكتـها هـي القوة العملية المسماة العقل العملي[6]، المطيـع للعقل النظري، وهـو النفس المطمئنة[7]، وتلبسها بدل

1- التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، ص 358.

2- النفس الناطقة، هي: ((النفس الإنسانية من جهة ما تدرك من الكليات، وتفعل الأفعال الفكرية، وهي الجوهر المجرد عن المادة القابلة للمعقولات، والمتصرف في مملكة البدن)). صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، ص 492-493.

3- العقل النظري (العقل الهيولاني): هو: ((الاستعداد المحض لإدراك المعقولات، وهي قوة محضة خالية عن الفعل كما للأطفال، وإنما نسب إلى الهيولى؛ لأن النفس فـي هذه المرتبة تشبه الهُيولى الأولى الخالية فـي حدّ ذاتها عـن الصّور كلها)). السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص 128.

4- العقل المستفاد، هو: أن تكون النظريات المدركة حاضرة بالقوة في النفس، مستفادا منها بتعقلها بالفعل خارجا. أي ((أن تحضر عنده النظريات التي أدركها بحيث لا تغيب عنه)). السيد الشريف الجرجاني: المصدر نفسه، ص 128.

5- العرفان، هو: ((العلم بأسرار الحقائق الدينية، وهو أرقى من العلم الذي يحصل لعامة المؤمنين[...] هو الذي لا يقنع بظاهر الحقيقة الدينية بل يغوص في باطنها لمعرفة أسرارها[...] ويطلق اسم العرفانية أو الغنوصية (Gnosticisme) على المذهب الذي أنتشر في القرنين الثاني والثالث للميلاد، وامتد بطريق الأفلاطونية الحديثة إلى فلاسفة الإسلام، وخلاصته أن العقل البشري قادر على معرفة الحقائق الإلهية، وإن الحقيقة واحدة، وإن اختلاف تعليمها)).صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، ص 72.

6- العقل العملي: عقل((يدبر العلاقة بالبدن من أجل تكميل العقل النظري، وتزكيته)). بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ج1، ص 57.

7- النفس المطمئنة، هي: النفس الناطقة إذا سكنت تحت الأمر وزايلها الإضراب بسبب معارضة الشهوات، لذا سميت مطمئنة. ينظر. السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص 205.

أختها هو تسويل للنفس الأمارة[1] بالسوء، أما البرق اللامع هو الخطفة الإلهية، وتعتبر جذبة من جذبات الحق، وأما غضب أبسال فهو إعراض العقل عـن الهوى، وعداء قادة الجيوش له هو انقطاع القوى الحسية والخيالية والوهمية عنه عند عروجه للملأ الأعلى، واختلال حال سلامان لفقده أبسال هـو اضطراب النفس عند إهمالها، ورجوع أبسال إلى أخيه هو التفات العقل إلى انتظام صالحه في تدبير البدن، أما الطباخة: هي القوة الغضبية، والطعامة هي القوة الشهوانية، وتواطؤهم على هلاك أبسال هو إشارة إلى اضمحلال العقل في أرذل العمر، مع استعمال للنفس الأمارة إياهما[2]، وهناك تأويلات أخرى لهذه القصة، منها: تأويلات نصير الدين الطوسي[3] (ت672هـ)[4]، ومنها تأويل جميل صليبا[5]، ومنها التأويل المذكور لـ "عبد الرحمن بـدوي"، وهو مطابق لإشارات وتنبيهات ابن سينا، وهـو قبيل أن يسرد قصته، يقول: ((فإذا قرع سمعك فيما يقرعه وسرد عليك فيما تسمعه قصة سلامان وأبسال، فاعلـم أن سلامان مثل لك، وأن أبسال مثل ضرب لدرجتك في العرفان، إن كنت من أهله ثم حل الرمز إن أطقت))[6]، وهذا تأويل كاف لبيان رموز القصة، وعليـه يمكن القول إن ابن سينا نجح نجاحا كبيرا، حين استطاع ((خلق قصة جميلة ذات مضمون فلسفي، مستعينا بإمكاناته على الإبداع، ومستفيدا من التراث اليوناني في إطلاق اسمي سلامان وأبسال على قصته، ومن التراث الشعبي كذلك))[7].

1- النفس الأمارة، هي: النفس الناطقة التي تركت الاعتراض، وأذعنت وأطاعت شهواتها، سميت أمّارة، فإذا صارت موافقة للنفس الشهوانية، ومعترضة لها، سميت النفس اللوامة، وهي التي تلوم صاحبها إذا قصر أو أخطأ. ينظر. السيد الشريف الجرجاني: المصدر السابق، ص 205.

2- ينظر. بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج1، ص 62-63.

3- نصير الدين الطوسي، فيلسوف وفلكي رياضي، ولد في طوس بخراسان، عام (597هـ/1201م)، وتوفي في سنة (672هـ/1274م)، كتب الطوسي بالعربية والفارسية، ووضع شرحا على كتاب الإشارات لابن سينا، للرد على انتقادات فخر الدين الرازي لابن سينا، ينظر. طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص 415.

4- ينظر. ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، شرح: نصير الدين الطوسي، ج4، ص 48-56.

5- ينظر. صليبا، جميل: من أفلاطون إلى ابن سينا، محاضرات في الفلسفة العربية، مكتبة النشر العربي، دمشق، سوريا، ط1، 1935م، 1354هـ، ص 110-111.

6- ابن سينا: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، ص 168-169.

7- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 38.

ولابن سينا قصة أخرى، يطلق عليها قصة "الطير"، وقد عبّرت عن الفكرة نفسها في قصة "سلامان وأبسال"، وهي قصة تشرح ((المعراج العقلي وغاية تطهير النفس))[1]، ومقصد القصة أخلاقي صوفي، إذ أن ابن سينا يستفتحها بخطاب وعظي لإخوان له، من إخوان الحب في الله، وهكذا يسترسل في الخطاب الوعظي إلا أن يبدأ قصته، متخيلا نفسه وجماعة من أصدقائه أنهم تحولوا طيورا، وأقتنصهم الصيادون، وأُدخِلُوا الشّرَك، حيث علقت الحبال بأرجلهم، فحاولوا الإفلات، فما استطاعوا فاستأنسوا بالشرك واطمأنوا إليه، غير أنهم استطاعوا أن يفروا دون أن تتخلص أرجلهم من الحبال، فطاروا من جبل إلى جبل، لا يأبهون بالوديان والجنان المزدهرة، إلى أن وصلوا إلى الملك الأعظم، يبتغون الخلاص والحرية[2]، والواضح أن هذه القصة تتسم بالغموض والرمزية، فقد تعددت تأويلاتها وتفسيراتها، فمنهم من رأى أن القصة ترمز لارتقاء النفس وبلوغها ملكوت الله عز وجل، فالطيور هم الصوفية، والحبال والشرك فهما القوى الشهوانية والغضبية التي تقيدهم، أما الوديان والجبال فهي الملذات، والملك الأعظم هو الله عز وجل (سبحانه وتعالى عن كل تشبيه)[3]، ورغم أن هناك تأويلات عديدة، إلا أن القصة تدل على مقدرة ابن سينا الفنية والأدبية للتعبير عن أفكاره الفلسفية العميقة في قالب سردي قصصي، ويورد فائز طه عمر تعليقا على قصة "الطير"، فيقول: ((قصة الطير ذات اللغة الجذابة القوية، والحبكة القصصية المتماسكة، والفكرة الفلسفية والعميقة، المعبّر عنها بالرمز الذي أضفى عليها قيمة كبيرة))[4].

وقد أعجب أبو حامد الغزالي بقصة "الطير" لابن سينا، فكتب على منوالها قصة جديدة بالعنوان نفسه "الطير"[5]، حيث جعل الغزالي أبطالها من الطيور، تبحث عن ملك تنصبه عليها، ليصلح شأنها، وبعد رحلة مليئة بالمتاعب والعقبات والمخاطر، تصل هذه الطيور

1- التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية عند مفكري الإسلام، ص 360.

2- ينظر. نصار، حسين: في النثر العربي، ص 133.

3- ينظر. نصار، حسين: المرجع نفسه، ص 133.

4- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 38.

5- وقد أعجب بهذه القصة كتّاب كثيرون، فكتبوا على منوالها قصصا، ونذكر منهم، عبد السلام المقدسي (ت678هـ) في كتابه "كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار"، وكذلك فريد الدين العطار (ت618هـ) في كتابه "منطق الطير".

إلـى هدفها، فهذه القصة رمزيــة ذات أفكار فلسفية، فالطير فيها رمـز للنفس الإنسانية التي تريد الخلاص، ولا خـلاص لـها إلا بالوصـول إلى جوار ربـها، ولكي تصل النفس الإنسانية للخلاص، لا بد لها من رحلة التجرد من الشهوات والملذات والنزوات والنوازع المادية والدنيوية، لبلوغ مقصدها[1]، ويورد فائـز طه عمر تعليقا على هذه القصة، فيصفها بأنها قصة ((تتسم ببنائها الفني المتماسك، وبالسرد الجميل للأحداث، كما أنها ذات مدلول رمزي))[2] وبعد فلسفي عميق.

ونجد لابن سينا قصتين فلسفيتين غير السابقتين، هما: "حي بن يقظان" و"القدر"، ولكنهما لا ترتقيان إلى المستوى الفني لقصتي "سلامان وأبسال" و"الطير" مـن حيث البناء السردي القصصي، حيث إن كليهما يتضمـن أحـداثا بسيطة، تتسم بنسـج سردي قصـصـي لا يرتقي إلى البناء القصصي الناضج[3]، رغم تواجد شخصية رئيسية داخل كل منهما، هي شخصية "حي بن يقظان".

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فتدور حول حدث بسيط هو خروج مجموعة من الرفقاء إلى نزهة، في بلدة "برزة"، فبدا لهم من بعيد شيخ بهي الطلعة، جمع بين كبره في السن وقوة الجسد، يسمى "حي بن يقظان"، فمالوا إليه، وراحوا يطارحونه المسائل المعرفية، فانتهى بنصح أحد هؤلاء الرجال أن يتبعه إلى الملك الواحد المطاع[4]، وهذه القصة المعرفية حشدت جملة من الرموز الغامضة، شخصية "حي بـن يقظان" مثل للعقل، الرفقاء فـي النزهة هـم الغرائز والشهوات الحسية، ويذهـب إلـى أن العقل أسمى مـا فـي الإنسان، وهـو ملتصق بالبدن وحواسـه، ولذا يجب السيطرة عليه بالتفكر والتأمل وتحريره من القوة الحسية الشهوانية والغضبية، والسير به نحو العالم الإلهي، وهـو بهذا يصف لنا رحلة خلاص النفس الإنسانية، وبلوغها عالم النور الإلهي، عبـر مـا ضمنه في قصته مـن مبادئ الفلسفة الكونية، فشخصية "حي بن يقظان" تبدو ((للمريد، أو السالك، كملاك يقوم بوصف العالم الذي يجب المبتدئ

1- ينظر. نصار، حسين: في النثر العربي، ص 133.

2- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 43.

3- ينظر. عمر، فائز طه: المرجع نفسه، ص 41.

4- ينظر. نصار، حسين: في النثر العربي، ص 134.

الارتحال عبره؛ وهو عالم تتحول فيه جميع الحقائق الطبيعية إلى رموز، وهو يدعو المريد للقيام برحلته عبر عالم الرموز باتجاه النور المحض))[1].

أما قصة "القدر" لابن سينا، فهي مشابهة لقصة "حي بن يقظان" في أحداثها، ولا تختلف عنها كثيرا، إذ تعتبر جزءا ثانيا لها، ويوظف ابن سينا نفس الشخصية "حي بن يقظان" للدلالة على العقل، حيث تروي حدثا بسيطا باعتباره مقدمة للدخول في حديث فلسفي طويل، ذي أصول معرفية متشعبة، فيكشف عن حقيقة القدر وأسراره، وتتميز هذه الرسالة القصصية بجزالة وفخامة اللغة، وأناقة وقوة الأسلوب، والنبرة الشاعرية[2]، وحاصل قصة "القدر"، أن راوي (القصة) حين عودته إلى دياره رفقة صديق له (وكان هذا الصديق شغوفا بالجدل والمحاورة) نزلا أصفهان، وتطارحا الحديث حول مسألة "القدر"، إلى أن أطل عليهم حي بن يقظان، فجلس معهما وتشعب الحديث حول مسألة القدر وأسراره[3].

وفي نفس الفترة "القرن الرابع الهجري"، ظهرت رسائل إخوان الصفاء، والتي تعد من أهم الرسائل الفلسفية في التراث العربي والإسلامي، إذ أظهرت جانبا أدبيا رفيعا، والمتمثل في قدرة إخوان الصفاء الفذة على صياغة رسائل ذات طابع سردي قصصي، وقد امتزج السرد بالفلسفة على نحو جذاب ومشوق، لتجسيد أفكارهم الفلسفية ونظرياتهم المعرفية في قالب قصصي ممتع، حيث ((عرضوا مادتهم في تلك الرسائل عرضًا شائقًا تخللته القصص الموضحة الشارحة لما أرادوه، فكأنهم جماعة من أصحاب الأدب الفلسفي، أو الفلسفة الأدبية، يريدون فلسفة وعلما ويتوسلون إلى ذلك بأسلوب الأدب التصويري))[4]، ولعل أبرز رسائلهم القصصية، ملحمتهم الحيوانية الشهيرة "تداعي الحيوان على الإنسان".

أما ابن طفيل الأندلسي، فقد ترك قصة فلسفية متميزة، وتعد من أكثر القصص المعرفي نضجا على مستوى البناء الفني، وعليها قامت شهرته الواسعة، وقد كان لها أثر بليغ

1- نصر، سيد حسين: مقدمة إلى العقائد الكونية الإسلامية، ترجمة: سيف الدين القصير، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1991، ص 190.

2- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 42.

3- ينظر. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: جامع البدائع، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 45-46.

4- محمود، زكي نجيب: المعقول واللامعقول في التراث الفكري، دار الشروق، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 176.

في الآداب العالمية، هي قصة "حي بن يقظان"، وصفها مصطفى الشكعة، بقوله: ((فإن ابن طفيل بفيض عقله، وغامر فلسفته، ونتاج تجربته ودقة مذهبه، ونقاء منطقه ووضوح تعبيره، يسوق قوله واضحا بيِّنًا في ميدان التجربة والاستقراء والانتهاء إلى نتيجة لا تلبث أن تدفع به إلى الوصول إلى نتيجة ثانية فثالثة وهكذا مما يعتبر شيئا جديدا في ميدان القصة الفلسفية العلمية العقلية التجريبية الأدبية))[1].

وملخص هذه القصة، أن ابن طفيل ابتدأها بحمد الله والصلاة على رسوله الكريم، ثم أخذ في بيان أسرار الحكمة المشرقية (عند كل من أرسطو وأفلاطون والفارابي وابن سينا والغزالي)، لينتقل بعدها لسرد قصة حي بن يقظان، فيصوره أنه طفل ولد في جزيرة من جزائر الهند تحت خط الاستواء، تولد هذا الطفل من باطن الأرض ولادة ذاتية، حيث تخمرت طينة، أدت بعد تحولات إلى وجوده، وفي رواية أخرى أن أم "حي"، كانت أميرة مضطهدة من طرف أخيها، الذي لم يرد تزويجها من أحد، فتزوجت سرا بأحد أقاربها اسمه "يقظان"، فحملت منه ووضعت طفلا، فخافت أن ينكشف أمرها فوضعته في تابوت، ورمته في اليم، لتجده ظبية في أحد الجزر المهجورة، فترعاه، ليكبر الطفل "حي"، ويبدأ في التأمل والتفكر، حتى بلوغه مرحلة إدراك الحقائق الكلية، واكتشاف علة الوجود، وبعد ذلك يلتقي "حي" مع شخصية "أبسال" الراهب، الذي هرب من جزيرته المأهولة بالسكان، وهذا بغية العزلة والتعبد (ثم يستطرد الراوي في بيان قصة "سلامان وأبسال") فيصاحبه "حي"، ويتعلم منه الكلام، ثم يقص عليه "حي" قصته على هذه الجزيرة، ويجد أبسال أن ما وصل إليه "حي" من تأمله وتفكره في حقائق الكون، ووجود خالق للكون، يتفق مع ما عنده في دينه الذي جاء عن طريق الوحي، فيذهب كل من "أبسال" و"حي" إلى الجزيرة المأهولة بالسكان، كي ينظر أهل الجزيرة في أمر "حي" ويعتبروا منه، لكن محاولات "حي" فشلت، فرجع كل من "حي" وأبسال" إلى الجزيرة المهجورة لمواصلة طريقهما في التعبد والتأمل والتفكر، حتى أتاهما اليقين[2].

تقدم قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، إمكانية التعبير عن تراكمات فلسفية ومعرفية وعرفانية بأسلوب سردي قصصي مشوق؛ ولكن ((القيمة الحقيقية لقصة حي بن يقظان لا

1- الشكعة، مصطفى: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 694.

2- ينظر. زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 158-253.

تقوم على فرادة فكرة موضوعها فحسب، بل أيضا على ما يتميز به بناؤها من ابتكار، وما تتسم به معالجتها من براعة، بحيث أنه يمكن اعتبار قصة حي بن يقظان قصة ناضجة فنيا، نضجا تاما وعلى مستوى أدبي رفيع، ليس بالنسبة لعصرها، بل بالنسبة لكل زمان ومكان))[1]، فابن طفيل يستخدم شخصيات "حي" و"أبسال" و"سلامان" واضعا إياها في أطار حوادث مرتبطة بزمان ومكان معينين، والعرض الأساسي منها بيان فكره المعرفي والفلسفي، والملاحظ أيضا أن ابن طفيل أخذ أسماء شخصياته من قصص ابن سينا[2] سابقة الذكر، السؤال: لماذا حملت شخصياته نفس أسماء شخصيات قصص ابن سينا؟ ألم يكن قادرا على تسميتهم بأسماء أخرى؟ الجواب: أخذه هذه الأسماء من قصص ابن سينا، هو اعتراف ضمني بريادة ابن سينا في مجالين اثنين هما: الإحاطة بأسرار الحكمة المشرقية إحاطة كلية، والقدرة على التعبير عن الفكر الفلسفي بأسلوب سردي قصصي[3].

أما شهاب الدين يحي بن حبش السهروردي المقتول[4]، فقد ألف قصة شهيرة، عرفت باسم "حي بن يقظان" في الأوساط الثقافية والفلسفية، ولكن السهروردي يسميها "الغربة الغربية"، ويبدو أن السهروردي لم يكن راضيا عن قصة حي بن يقظان لابن سينا، ويرى أنها غير مكتملة، حيث إنها تشير إلى ما هو في الأرض، وليس إلى تلويحات الطور الأعظم (عن ما هو في السموات الروح) وتشتغل بالقوة الإنسانية، دون الإشارة إلى الحقائق الروحية[5]، فكتب قصته هذه "الغربة الغربية"، ويقول السهروردي في ديباجة قصته: ((إني لما رأيت قصة حي بن يقظان صادفتها مع ما فيها عن عجائب الكلمات الروحانية، والإشارات العميقة؛ متعرية من التلويحات تشير إلى الطور الأعظم [...] وهو السِّرُّ الذي ترتّبت عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات، وما أُشير إليه في حي بن يقظان

1- نصار، حسين: في النثر العربي، ص 139.

2- ونجد في القرن التاسع الهجري قصصا أخرى تحمل نفس عناوين قصص ابن سينا؛ بل توظف نفس الشخصيات، مثل: قصة"سلامان وأبسال" لعبد الرحمن الجامي (ت898هـ)، والتي عبّر فيها عن أفكاره الفلسفية والصوفية بأسلوب سردي قصصي. ينظر. قلعه جي، عبد الفتاح: الإشراق والإبداع في القصص الرمزي والفلسفي والصوفي، ص 293-294.

3- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 46-47.

4- ينظر. هذا البحث ص29. الهامش رقم 4.

5- ينظر. زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 111.

إلا في آخر الكتاب حيث قال: ولربما هاجر أليه أفراد من الناس...إلى آخر الكلمات، فأردت أن أذكر منه شيئا في طرز قصة سميتها أنا قصة الغربة الغربية))[1].

أعاد السهروردي المقتول من خلال قصته، صياغة جديدة لقصة "حي بن يقظان" لابن سينا، والتي تمثل النموذج الراقي في القصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي، فقد اتجه فيها اتجاها عرفانيا إشراقيا[2]، مع تكيف الرموز الفلسفية، التي تزيد من توليد معان جديدة في كل مرة تقرأ فيها القصة، واستعمل فيها السهروردي ضمير المتكلم"الأنا"، واضعا نفسه الشخصية الرئيسية، وملخص هذه قصة "الغربة الغربية"، أنه لما سافر الراوي مع أخيه عصام، إلى بلد الظالم أهلها (القيروان)، أحاط بهما الظالمون، وسجنوهما في قاع بئر مظلم، فأتاهما هدهد يحمل رسالة في منقاره، وهذه الرسالة من أبيهما الشيخ "هادي بن أبي الخير اليماني"، فحررهما الهدهد، وقادهما إلى سفينة فركباها حتى وصلا إلى طور سينا، ثم أغرقا السفينة مخافة ملك يأخذ كل سفينة غصبا، ثم يأخذ الراوي في وصف مشاهد من رحلته (جماجم عاد وثمود، ومدينة يأجوج ومأجوج، والكواكب والأجرام العلوية، والحوت، والصخرة العظيمة...وغيرها)، إلى وصولهما إلى أبيهما الشيخ اليماني، فسلما عليه وسجدا له، وأنبأهما أنه لابد لهما من الرجوع إلى السجن الغربي، لكنه بشرهما بإمكانية الرجوع إليه متى شاءا، بشرط أن يتخلصا من الأسر نهائيا[3].

وانطلاقا مما سبق، فإن هذه القصة تمثيل رمزيٌّ لفلسفة السهروري الإشراقية، أراد من خلالها ((أن يبين المرحلة الأخيرة للرقي عند الإنسان، وهي اتصاله بالله وانكشاف العالم والتغلب على العقبات التي تعترضه من شهوات وطباع وغرائز وأنه لا يمكن التغلب عليها إلا بجهد كبير وإلهام من الله))[4]، أما من الناحية الفنية والسردية، فيصف فائز طه

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 257.

2- يعرف السهروردي الإشراق بأنه: ((شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة الوهم)) أو ((حكمة إلهية، لأنها تنشد معرفة الله والحقائق الربانية، وذلك بتعميق الحياة الداخلية، حتى تستحيل النفس إلى مرآة، تنعكس عليها الحقائق الخالدة)). إبراهيم، عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص 35.

3- ينظر. زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 257-267.

4- ابن سينا وابن طفيل والسهروردي: حي بن يقظان، تحقيق: أحمد أمين، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 2005 ص 42.

عمر بناءها القصصي، فيقول: ((والبناء القصصي متماسك، غير أنه موجز جدا، ولا سيما عندما يصف السارد تلك الرحلة، حيث تزدحم أمام القارئ صور ومشاهد مثيرة، ومتشابكة، مما أفقد القصة شيئا من محاسن السرد الذي يسلسل الأحداث، وتتميز هذه القصة بالخيال القوي))[1]، الذي يكاد يبلغ درجة الإغراب، وإلى جانب ذلك صعوبات غايتها ومرادها، وهذا نظرا لكثافة الرموز وغموضها، والتي أدت دورا فعالا في رحابة البعد الدلالي والانفتاح على عديد من التفسيرات والتأويلات، ذات الأبعاد الفلسفية والعرفانية الدقيقة.

ونجد أن لشيخ الإشراق سهروردي المقتول قصصا معرفيا آخر، وهو مثقل بالرموز والإشارات والتلويحات، لا تقل أهمية عن قصة "الغربة الغربية"، إلا أنها كتبت باللغة الفارسية، ولعل أشهرها: قصة "صفير العنقاء"، وقصة "لغة النمل"، وقصة "الطير"، وقصة "العشق"، وقصة "أصوات أجنحة جبرائيل".

أما في القرن السابع الهجري، فقد ألّف ابن النفيس[2] قصة معرفية فلسفية، باسم "فاضل بن ناطق"، التي عارض فيها "حي بن يقظان" لكل من ابن سينا وابن طفيل، وتعتبر الحلقة الرابعة من حلقات التواصل السردي الثقافي الإبداعي للقصص المعرفي الفلسفي، ابتداء من "حي بن يقظان" لابن سينا، مرورا بابن طفيل ثم السهروردي، وأخيرا ابن النفيس مع قصته هذه.

ومجمل قصة "فاضل بن ناطق" لابن نفيس، ما ذكره ابن فاضل عن رجل اسمه كامل، الذي ولد في مغارة، فوجد داخلها المادة الغذائية، والهواء المروِّح لقلبه، حتى كبر في السن، وأراد أن يخرج من المغارة، ولما خرج شاهد الفضاء والضوء والأشجار، وسمع أصوات الطيور...وغيرها من مظاهر الطبيعة، فأدرك حواسه الخمس، وكيفية عملها، ثم أخذ يتعرف على الحيوانات، وكيف تعيش، فبدأ في التفكر والتأمل، إلى أن بلغ به تفكره وتأمله، إلى

1- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 51.

2- ابن النفيس: هو أبو الحسن علاء الدين علي بن الحزم القَرَشي، والذي عرف بلقب "ابن النفيس" بين الأطباء، ولد عام (607هـ/1213م)، في قرية قَرَش بالقرب من دمشق، نشأ هناك، واشتغل بتحصيل العلوم (الطب، والفقه، وأصوله، والحديث، واللغة، والأدب، والفلسفة، والمنطق)، انتقل إلى القاهرة، حيث ذاع صيته، وعيّن رئيس الأطباء في مصر، وهو مكتشف الدورة الدموية الصغرى، توفي في القاهرة سنة (687هـ/1288م). ينظر. زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 119 وما بعدها.

حقيقة الوجود، مدركـا بذلك الخالق "واجب الوجود"، ثـم أخذ يسأل نفسه: كيف ينبغي أن يعبده، ويطيعه؟ وما الطريقة إلى معرفة العبادة اللائقة بجلاله؟ وبقي يتفكر مدة من الزمن، وفي أحد الأيام ألقت الريح إلى تلك الجزيرة سفينة فيها أناس كثر، فالتقوا بكامل، فتعجبوا منه، واجتهدوا فـي تعليمه الكلام، ثم أخذوا يعلمونه أمـور الدين الصحيح، وأن من علمهم أمور دينهم هـو النبي محمد عليه الصلاة وأفضل التسليم، المؤيد بالمعجزات، فعلم كامل أن الله واجب الوجود مـن المستحيل أن يترك خلقه مـن دون نبي يوضح لهم أمورهم، ويعلمهم الكتاب ويزكيهم[1].

وانطلاقا مما سبق، فإن ابن نفيس في قصته "فاضل بن ناطق"، يقدم لنا صياغة جديدة ومغايرة لحي بن يقظان، فإذا كان ابـن سينا يقول بانتباه العقل في الإنسان، فإن ابن نفيس يظهر الفضيلة في مواجهة العقل[2]، وابن طفيل يقول بأن العقل يستطيع الوصول إلى حقيقة الله، فإن ابن نفيس يقول العقل قاصـر بدون مساعدة الوحي الإلهي بواسطة نبي مرسل، إذا قصـة "فاضل بن ناطق" مـا هي إلا إشارة للفضيلة النابعة مـن القوة الناطقية الإنسانية، وهذه القوة الناطقية هـي مـا يميّز الإنسان عـن غيره مـن الكائنات الحية، ويقصد بها ابـن نفيس التفكير.

5.5.2) الخصائص الفنية للقصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

لقد قمـنا بمحاولة في العنصر السابق، لتحديد أهم النماذج للقصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي، والتـي مـن خلالها تبيّن أن للقصة المعرفية مميزات وخصائص فنية تميّزت بها عـن غيرها مـن الأشكال القصصية الأخرى، فقد ضمنت نسقها الداخلي مقومات القصة وسماتها مـن سرد وأحداث وشخوص وزمـان ومكـان وحبكة، وانفـردت بخصوصيات فنية ومميزات تعبيرية بعيدة عـن مقومات القصة العادية، ومجمل هذه الخصائص الفنية[3]، والمميزة لها، كالآتي:

1- ينظر. زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 271-284.

2- ينظر. زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 130.

3- للتوسع في الخصائص الأسلوبية للقصص المعرفي (ترسل، وسجع، والإيجاز والإطناب، والاستطراد، والصور البديعية والألفاظ والتراكيب، والحوار والجدل). ينظر. جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 302-327.

أ) التمثيل المعرفي: القصة المعرفية الفلسفية تنتمي أصالة وضرورة إلى الأدب المعرفي، ذلك لأن الفيلسوف الذي ينتج هذا النمط من القصص أراد صياغة أو تمثيل فلسفته النظرية والتطبيقية، عن طريق قصص واصفة (شارحة) لها، حيث أن هذا التمثيل المعرفي لا يتم إلا من خلال استخدام الصياغة السردية القصصية، كأن غرضه (غايته) تكثيف المعاني الفلسفية والنظريات المعرفية، من أجل توصيلها للمتلقي بأسلوب مشوق وجذاب، فالتمثيل هنا ((أوضح للمنطق، وأبين في المعنى، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث))[1]، وإن وظيفة القصص المعرفي هي تمثيل المفاهيم الفلسفية، قصد تيسير نقل محتواها الفلسفي، فهو يؤدي وظيفته الإبلاغية التوصيلة، وإذا نظرنا إلى التمثيل المعرفي ((من زاوية التوصيل لا التقية، وطبقنا عليه بعض أصول القراءة الباطنة، لاحظنا أن القص مع هذا التمثيل الرمزي ينعكس على ذاته، ويتحدث عن نفسه، من حيث هو قص، إلى جانب ما يتحدث به عن غيره، من حيث هو تمثيل رمزي له، فنحن إزاء قص يؤسس لنفسه وبنفسه قواعد قراءته، وتزدوج وظيفته، ليقص عن غيره في الوقت الذي يقص عن نفسه))[2].

وتجدر الإشارة هنا، بأن القصة المعرفية تؤول إلى معانيها الفلسفية التي تتمثلها، وأن ((هدفها الأساس هو قول فكرة فلسفية، هذا الهدف قد يجعل الفيلسوف يضحي بالمستوى الفني القصصي، وبنضج هذا المستوى الذي يأتي، أحيانا، متفاوت النضج، ولو كان هذا الشكل القصصي مقصودا لذاته لتجلّى في تطوير وإنضاج هذا الفن، بيد أنه لم يكن أكثر من وسيلة إلى التعبير عن فكرة وجعلها أكثر تأثيرا ووضوحا))[3]؛ ولكن ماذا لو تعاملنا مع هذه النصوص القصصية باستقلالية عن مقصد الفيلسوف؟ وهذا ما يفتح إمكانيات فلسفية مغايرة لمقصدية الفيلسوف، وتتجسد رحابة الفكر في صوره المتعددة، وفي هذه الحالة يكون المؤول ذا استقلالية تامة عن مقصدية المؤلف، وسواء أكانت القصة المعرفية وسيلة فنية للتعبير عن أفكار فلسفية، بغية تبليغها وجعلها أكثر تأثيرا وجاذبية (مبدأ التوصيل)، أم كانت

1- ابن المقفع، عبد الله: الأدب الصغير والأدب الكبير، تحقيق: إنعام أنفال، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص 32.

2- عصفور، جابر: غواية التراث، ص 337.

3- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 36.

مستقلة عن مقصدية الفيلسوف (مبدأ التقية)، فإنها تحتفظ باستقلاليتها التي تجعلها تختزن ما فيها من معارف، وبالتالي إمكانية في استمرارية التأويل، وهذا عن طريق اختراع معارضة قصص جديدة، ويتم من خلالها تحوير صورة القصة الأصلية وتغير في الغاية والأفكار الفلسفية التي تريد إيصالها للغير[1]، وهذا واضح كل الوضوح في قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، حيث قام بإعادة صياغتها وبصور وطرق مغايرة كل من: ابن طفيل في "حي بن يقظان"، والسهروردي المقتول في "الغربة الغربية"، وابن النفيس في "فاضل بن ناطق".

ب) الرمزية وبلاغة الغموض: اتخذت القصة المعرفية (الفلسفية) من الرمز وسيلة للتبليغ عن أفكارها الفلسفية ونظرياتها المعرفية بطريقة فنية، وللانفتاح على اللانهائية في التفسير وفعل القراءة، إذ يقدم لنا الرمز زخما دلاليا منفتحا على عديد من التأويلات، وهذا من أجل فهم النص القصصي والإحاطة به، وبمقصده، فالرمز ((لا يدعونا إلى دلالة واحدة؛ وإنما يفتح الباب أمام المتلقي شاسعا من أجل التأويل والتأمل، فهو يجمع بين الحضور والغياب))[2]، وبين الإيحاء والتستر، فبقدر ما يوحي بما يخفيه الفيلسوف من أفكار وأسرار ودلالات عميقة، فإنه تجسيد لأفكار فلسفية ونظريات معرفية يريد الفيلسوف نشرها، وهذا التجسيد مبني أصالة على الرمز والتمثيل والاستعارة، بقدر ما يخفي أيضا بدلالاته[3]، فالفيلسوف يحمل أفكارا فلسفية ورؤى معرفية، أثارت غضب فقهاء أهل الظاهر، ولذلك اتخذ الرمز وسيلة لإخفاء مقاصده، ((ويستعمل المتكلم الرمز فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء إلى بعضهم))[4]، فالرمز ((معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله))[5]، ويشكل الرمز ((أداة لإبلاغ ما لا يمكن إبلاغه باللغة المباشرة، فيقول القص الظاهر شيئًا والمراد شيء آخر، ويبدو بناء هذا القص الظاهر كأنه يلح على أن

1- ينظر. الفائزي، توفيق: الاستعارة والنص الفلسفي، ص 192-193.

2- كعوان، محمد: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 116.

3- ينظر. كعوان، محمد: المرجع نفسه، ص 116.

4- عصفور، جابر: غواية التراث، ص 302.

5- السّراج الطوسي، أبو نصر: كتاب اللّمع، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1960، ص 414.

يلفت الانتباه إلى بنائـه الباطـن، فلا يكتمل معناه الأول إلا باقترانه بالمعنى الثاني الذي هـو لازمه وأصل دلالته))[1].

وعليه فإن هذا الحضور والغياب، والظهور والتستر، أدى بالضرورة إلى انفتاح نصي دلالي على كثير مـن وجهات النظر المتباينة، فاتسمت قصصهم المعرفية بغموض المعاني، وأحيانا إلى حد التناقض.

ويبدو أن القصـة المعرفية كانت تمتلك أسبابا وبواعث عديدة فـي اعتمادها الرمز وسيلة فنية لتعبير عن الأفكار الفلسفية، ولعل أهم هذه الأسباب كونها قصة النخبة (الصفوة) من المجتمع، فهي تحمل معرفة خاصة، لا سبيل للعامة إليها، إذ لم تكن عقول العامة قادرة على فهم مرادها، والإحاطة بمعانيها الكلية، فقصصهم موجهة أصالة للنخبة من أصحاب النفوس السليمة والعقول القويمة، ويرى أبو حامد الغزالي أن هذه المعارف يجب أن لا يعلمها إلا خاصة الخواص، ومـن ثـم استخدم الفلاسفة الرمـز فـي قصصهم للتستر وإخفاء هـذه المعارف، إذ لا يمكن أن يخوض فيها مـن ليس من أهلها، وهـذا ما اصطلح عليه الغزالي بـ (المضنون به على غير أهله)[2].

ج) الخيال: يبرز الخيال في القصص المعرفـي باعتباره خاصية فنية مميزة له، فالخيال عموما هو((إبداع صورة جديدة عن الواقع))[3]، وهـو عند الفلاسفة قضية فنية معرفية في آن واحد، و ((عـلى الصعيد المعـرفي يُشكِّلُ الخيال عالما، وعلى الصعيد الفني يُشكِّلُ نصا وهـو رؤية ذلك العالم، فالخيال يحكـم العالـم الذي يشكِّلـه، ويحكم النص الأدبـي الذي يصفه [...] والخيال الذي يحفظ مدركات الحس بعـد غياب صورها المادية ينتمي إلى قوى الروح غير المنظورة))[4]، وتنبثق رغبة الفيلسوف فـي فهم أصول المعرفة، وإدراك الحقيقة والإحاطة بها.

1- عصفور، جابر: غواية التراث، ص 327.

2- ينظر. كعوان، محمد: التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، ص 213.

3- يونس، وضحى: القضايا النقدية في النثر الصوفي، منشورات اتحاد كـتاب العـرب، دمشق، سـوريا، (د،ط)، 2006، ص 61.

4- يونس، وضحى: المرجع نفسه، ص 61.

وبما أن القصص المعرفي اتجه ((نحو الذات الإنسانية للبحث عن دورها ومصدر حيرتها وقيمتها في الوجود، التجأ القاص إلى التجربة الميتافيزقية، واشتد توقه إلى ماوراء الحس))[1]، وذلك عن طريق التأثيث الخيالي بالسند المعرفي، وهو بمعنى آخر تضايف بين التمثيلات البلاغية والعبارات المنطقية والمقولات الفلسفية والنظريات المعرفية في بوتقة واحدة، وهي القصص المعرفي، وهذا كله من أجل تشكيل معان كلية وتصورات كونية للوجود، ضمن نسق سردي قصصي فني دال، يتسم بالخيال الخلاق، ومعزز بالنظريات المعرفية والمقولات الفلسفية الميتافيزيقية، وذلك لفهم حقيقة الإنسان وعلاقته بالوجود العلوي، على نحو إبداعي.

وفي قصة "حي بن يقظان" أبدع خيال ابن طفيل، عن طريق تشكيل تصور كونيّ كليّ للإنسان والعالم والله، حيث كان القالب السردي القصصي الذي ضمّن داخله أفكاره الفلسفية الصوفية العرفانية، مفعما بالخيالات المضاءة بأنوار الحقائق الوجودية، وتستند قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، ((إلى فكرة خيالية، لا تنتمي إلى مكان ولا إلى زمان، لكن فائدة عظيمة جناها الفكر العربي منها، وهي الجمع بين العقل والدين، والارتقاء بالعقل من المحسوس إلى المعقول، لمعرفة العالم، ومعرفة الله معرفة حدسية كشفية إلهامية ذاتية، الغاية التي وصل إليها ابن طفيل بأسلوب أدبي بليغ))[2].

د) الثنائيات المتقابلة الخلاقة: وتعتبر الثنائيات المتقابلة الخلاقة سمة رئيسية من السمات الفنية للقصص المعرفي، حيث حفلت بها، واخترقت هذه الثنائية مختلف أرجاء النص القصصي، ولعل منشأها هو نتيجة ((طبيعة الوجود البشري، فهو مجموعة من لا متناهية من الثنائيات المتناقضة (حياة وموت)، و(حزن وفرح)، و(بداية ونهاية)، و(روح وجسد)...الخ، وهو موطن جمالي من حيث كون الشيء يتضح أكثر من خلاله نقيضه، فسمة الحياة تبرز بمقارنتها بالموت))[3]، والعكس صحيح.

1- بوقرة، التهامي: سيكولوجية القصة في القرآن الكريم، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، (د،ط)، 1974، ص 14.

2- يونس، وضحى: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 73.

3- يونس، وضحى: المرجع نفسه، ص 77-78.

وتلك الثنائيات المتقابلة الخلاقة ميزة في القصص المعرفي، فالسرد الفلسفي عموما ((يعتمد التناقض وينطلق منه إليه))[1]، ولعل أهم ثنائيات عرفت في القصص المعرفي، هي: (العقل والنفس)، و(الروح والجسد)، و(الفضيلة والشهوة)، و(الحكمة والشريعة)، و(آدم وإبليس)، و(الظاهر والباطن)، و(السيادة والعبودية)...الخ، وعليه فقد شكلت هذه الثنائيات دعامة أساسية في كثير من بناءات القصص المعرفي، باعتبارها ثنائيات متكاملة متجانسة لا متعارضة متناقضة، حتى وإن كان ظاهرها يعرب عن التناقض، إلا أن حقيقتها تنبؤ بالتجانس والتكامل، وإذا أمعن النظر في هذه الثنائيات، نستنتج مباشرة أنها المنتج الأساس، الذي تتجلى فيه وفرة المعاني والانفتاح الدلالي داخل المتن القصصي، وقد وصفت بالخلاقة لأنها موزعة على جميع أنحاء النص القصصي، وتعطي للمتلقي قدرة على إدراك معاني النص القصصي، بل تجعله مشاركا في قناعات النص واستدلالاته.

هـ) التضمين : يستمد القصص المعرفي قوة تأثيره على المتلقي، وجاذبيته، من خلال المزاوجة بين عمق الأفكار الفلسفية والنظريات المعرفية، وبين بلاغة التعبير الأدبي، وللقصص المعرفي مصدر تأثيري آخر هو" التضمين والاقتباس"، والمتمثل أصالة في الاستشهاد بالقران الكريم، والأحاديث النبوية، والأشعار العربية، وأقوال الفلاسفة والمتصوفة المتألهين، وذلك دون الإحاطة بمرجع، ((بمعنى أن المبدع يدخل في نصه تراكيب وجملا من نصوص غيره، دونما تصريح، ويترك الأمر لمتلقي النص، من باب الثقة أنه يعرفها أو من باب الرفع من قيمته))[2]، وكل هذا من أجل التأثير على المتلقي واستدراجه إلى مذهب الفيلسوف المبدع، إلى جانب أن التضمين يضفي على النص مسحة فنية جمالية، وبعدا قيميا، وبعدا آخر حجاجيا إقناعيا.

وخلاصة الفصل الأول أن هناك علاقة جدلية بين الفلسفة والأدب في التراث العربي والإسلامي، أنتجت أدبا فلسفيا متميزا ومتنوعا، في مواضيعه، وبنائه، وأشكاله الفنية المتعددة، ولعل أبرز هذه الأشكال هي "القصة المعرفية الفلسفية"، التي تجسد أفكارا فلسفية ونظريات معرفية بأسلوب قصصي سردي مشوق وجميل.

1- الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 49.

2- مرتاض، عبد الجليل: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 2011، ص 68.

وتحمل القصة المعرفية جملة من الخصائص الفنية، والتعبيرية (قد قمنا ببيانها سابقا)، وإلى جانب امتلاك نسقها الداخلي جميع مقومات القصة وسماتها من سرد وأحداث وشخصيات وزمان وحبكة، لذلك ستكون دراسة مكونات الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين موضوعا للفصل الثاني، من حيث بيان آليات تشكيل الخطاب السردي (الزمن السردي، والرؤية السردية، والمسافة السردية).

الفصل الثاني:

تشكيل الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين

أولا) السرد: مفهومه واتجاهاته.

ثانيا) مكونات الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

1) تشكيل الزمن السردي في القصص المعرفي.

1.1) علاقة الترتيب.

2.1) علاقة المدة.

3.1) علاقة التواتر

2) الرؤية السردية في القصص المعرفي.

3) المسافة السردية (صيغ الخطاب) في القصص المعرفي.

1.3) الخطاب المسرّد.

2.3) الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر.

3.3) الخطاب المنقول.

أولا) السرد. مفهومه واتجاهاته:

يمثل السرد (Narration) أحد الروافد الرئيسية التي شكلت طبيعة الإنسان، ووجوده، وثقافته، فقد أخذ السرد حيزا كبيرا من الموروث الثقافي والإنساني، وبهذا ارتبط السرد بالهوية الإنسانية منذ قديم الزمان، وتبين كثير من الأبحاث أن السرد قديم، قدم الإنسان، وهو موجود منذ وجود الإنسان على وجه الأرض، فالسرد بهذا المعنى، يتراوح بين كونه ((خطابا غير منجز أو قصا أدبيا يقوم به (سارد) ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها))[1]، فهو حاضر في الأسطورة، والتاريخ، والملحمة، والخرافة، والحكايات، والمنامات، وغيرها من النصوص الأدبية وغير الأدبية.

وعليه، فإن السرد حاضر في جميع هذه ((الأشكال غير المتناهية تقريبا، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه))[2]، فلا يوجد شعب، في الماضي، ولا في الحاضر، ولا في أي مكان، من غير وجود ظاهرة السرد.

ومنه يمكننا القول، إن السرد بأشكاله وأنواعه المختلفة، موجود في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات والحضارات، فهو ذو طبيعة كونية، متجاور مع التاريخ، عابر للثقافات، فهو الحياة، حاضرها، وماضيها، فهو يبدأ مع التاريخ الإنساني، ليشكل هويته الأساسية[3].

1) مفهوم السرد. لغة/اصطلاحا:

لغة: تحيل مادة (س.ر.د) في التراث المعجمي العربي القديم، إلى كثير من الدلالات والمعاني، ومنها: الاتساق، والانسجام، والتتابع، وحسن السبك، وجودة الحديث والسياق، وهذا واضح جلي في قول ابن فارس في معجمه "مقاييس اللغة": ((السين والراء والدال، أصل مطّرد منقاس، فهو يدل على توالي الأشياء الكثيرة، يتصل بعضها ببعض، من ذلك السّرد،

1- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 62.

2- بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 25-26.

3- ينظر. بارت، رولان: المرجع نفسه، ص 26.

اسم جامع للدروع وما أشبهها مـن عمل الحلق))[1]، وهـو بهذا يؤكد معنى التتابع، والتوالي، والإتقان، وحسن التقدير.

ونجد في معجم "مختار الصحاح" لمحمد بن أبي بكر الرازي (ت311هـ)، أنه يعرف السرد، فيقول: ((س.ر.د. درعٌ (مسرودةٌ) و(مُسَرَّدة) بالتشديد: فقيل سَرْدُها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل(السّردُ) الثَّقْبُ و(المَسْرُودَة) المَثْقُوبَةُ، وفلان (يسرد) الحديث إذا كان جيّد السياق له))[2]، ومنه نستخلص أن السرد عند الرازي بمعنى جودة السياق، والنسج في الحديث، وهو أيضا يحمل معنى التتابع، وحسن التقدير.

بينما نجد أن ابن منظور يؤكد على المعاني السابقة، المندرجة ضمن مدلولات السرد، فيقول: ((السّرد في اللُّغة: تَقْدِمةُ شَيءٍ إلى شَيءٍ تَأتِي به مُتَّسِقًا بَعضُهُ في إثْرِ بعضٍ مُتَتابِعًا. سَرَدَ الْحَديثَ ونحوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا تابَعَهُ. وفلانٌ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا إذا كانَ جَيِّدَ السِّياقِ لهُ))[3]، ثم يضيف ابن منظور معنى الاستعجال لدلالته على السرد، يقول: ((وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لَمْ يَكن يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا. أيْ يُتَابِعُهُ ويَسْتَعْجِلُ فِيهِ، وسَرَدَ القُرآن: تابَعَ قِراءَتَهُ في حَذرٍ مِنْهُ))[4]، وأما في قوله تعالى: ((وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ)) سورة سبأ الآية "11"، فيقول فيها صاحب "لسان العرب"، ((وسَرَدَ الشَّيْءَ سَرْدًا وسَرَّدَهُ وأَسْرَدَهُ: ثَقَبَهُ، والسِّرادُ والْمِسْرَدُ: المِثْقَبُ [...] والسَّردُ: اسْمٌ جَامعٌ لِلدُّرُوعِ وسائِرِ الحَلَقِ وما أَشبَهَا منْ عَمَلِ الْحَلَقِ، وسمِّيَ سَرْدًا لِأَنَّهُ يُسْرَدُ، فيثقَبُ طَرَفا كلِّ حَلْقَةٍ بالْمِسْمارِ، فذلك الحَلَقُ الْمُسَرَّدُ[...] وقوله عَزَّ وجلَّ: (وَقَدِّرْ في السَّرْدِ)، قيل: هو ألاَّ يَجعلَ الْمِسمارَ غَلِيظًا والثَّقْبَ دقيقًا فَيَفْصِمَ الحَلَقَ، ولا يجعلَ المسمارَ دقيقًا وَالثَّقْبَ وَاسِعًا فَيَتَقَلْقَلَ أو يَنْخَلِعَ أو يَتَقَصَّفَ؛ اجعلهُ على القَصْدِ وقَدْرِ الحَاجَةِ))[5]، وهنا يمكن إسقاط القصد وقدر الحاجة على معنى الإتقان وحسن

1- ابن فارس: مقاييس اللغة، ج3، ص 157.

2- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، تحقيق: دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ط)، 1986، ص 124.

3- ابن منظور: لسان العرب، مج03، ص 1987.

4- ابن منظور: المصدر نفسه، مج03، ص 1987.

5- ابن منظور: المصدر نفسه، مج03، ص 1987-1988.

التقدير في نسج الحلق المتتابعة، وعليه يمكن القول إن السرد عند ابن منظور، هو التتابع وحسن السبك، مع حسن في التقدير، والإتقان.

أما الفيروز أبادي، فيقول في مادة (س.ر.د): ((السرد: الخَرْزُ في الأَدِيمِ، كالسِّراد بالكسرة، والثَّقْبُ، كالتسريد فيهما، ونسجُ الدِّرع، واسم جامع للدروع وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث [...] السريع في الأمور والشديد [...] الصلب وقد أسرد النخل))[1]، فالسرد هنا يحيل إلى معان عديدة، منها: الصلابة، والسرعة، والمتابعة، والإتقان، وجودة الحديث.

ومن اللافت للانتباه، أن هذه المدلولات اللغوية التي تحيل إليها لفظة "السرد"، من تتابع، وحسن سبك، وجودة حديث، وإتقان، وتوالي، وحسن تقدير، واتساق، وغيرها من المدلولات التي تمّ استقراؤها من المعاجم اللغوية القديمة، فهي تركز أساسا على المبنى، والهيئة، وكيفية القول، في ظل غياب المسرود ومعانيه، والسرد عند هؤلاء اللغويين هو الكفيل بإتقان الحبكات، وصياغة الحديث صياغة جيدة، بحيث يكون مرتبطا ومتسقا ومنسجما في أجزائه يشد بعضه بعضًا، وفي ظل المعنى اللغوي يتشكل المفهوم الفني للسرد، ويُعَبر عنه إبراهيم صحراوي، فيقول: ((السرد إذن هو روايةُ الحديث متتابع الأجزاء يشدّ كل منها الآخر شدًّا في ترابط وتناسق [...] ارتبط لفظ الرواية قديما باستظهار الأخبار والتحدث بها، ارتبط لفظ السرد في وعينا حديثا برواية القصص والحوادث وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار...لكن رواية أدبية ذات تقنيات وجماليات خاصة تؤمِّن إعجاب المستمِع بها وانشدادَه إليها، وتنتج الافتتان والسِّحر الذي تشدّه به))[2]، وعليه فإن السرد جنس لأنواع عديدة ومختلفة، يقوم على أساس من تتابع أجزاء الحديث ومكوناته، وترتبط فيما بينها ارتباطا فنيا منظما، يكفل التأثير على المتلقي ولفت انتباهه.

اصطلاحا: حظي مصطلح السرد باهتمام كبير من قبل النقاد الغرب والعرب على السواء، ولعل الاهتمام المتزايد راجع إلى استناد الناقد إلى "السرد" لبيان الطرق التي اعتمدها الكُتّاب في محاكاتهم العالم الخارجي، وإعادة إنتاجه أي محاولة فهم وقراءة الوجود انطلاقا من السرد، فالسرد من حيث أصوله التاريخية والأنثروبولوجية لا ينفصل عن العالم والوجود

1- الفيروز أبادي: قاموس المحيط، ص 288.

2- صحراوي، إبراهيم: السرد العربي القديم، ص 32.

والثقافة، إذا هـو لا ينفصل عـن الإنسان، وبالتالي فهو يشكل مكونا أساسيا في الطبيعة الإنسانية، يقول هايدن وايث (Hayden White): ((إن بحث مسألة طبيعة السرد، يفترض التفكير في الطبيعة الحقيقية للثقافة، وفي الطبيعة الإنسانية ذاتها))[1].

ولعل أهم التعريفات التي بيّن من خلالها النقاد حقيقة السرد (Narration)، هي، بأنه: ((خطاب يقدم واقعة أو أكثر[...] وهو الحديث عن سلسلة من الوقائع والمواقف [...] الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبينة وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقة أو خيالية))[2]، وهو أيضا: ((فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشتمل السرد على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمانية، الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية انتاج يمثّل فيها الراوي دور المُنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة))[3]، وهكذا يكون السـرد واسعا، غير محـدد بشكـل أو نمـط؛ بـل إن أشكالـه لا تعد ولا تحصى، فهـو يندرج فـي الحياة اليومية المعيشة، فيتغلغل فـي كلامنا وخطاباتنا ومحكياتنا ومعاملاتنا ومراسلاتنا، وغيرها من الأنشطة الاجتماعية والثقافية، فالسرد ((فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان))[4].

ونجد تعريفا آخر للسرد عند سعيد يقطين، بأنه: ((نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة))[5]، وهذا تعريف جامع مانع للسرد، إذ أنه لم يعط تمييزا للأشكال السردية، لا على أساس فعل واقعي أو تخيلي أو لغوي، فالسرد فعل لا حدود له، وهو يتفق في صريح

1- نقلا عن. بوعزة، محمد: نحو نموذج معرفي للسردية، ضمن كتاب: فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، إشراف وتقديم: اليامين بن التومي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص 31-32.

2- برنس، جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خازندار، مراجعة: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 144-145.

3- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 105.

4- يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 19.

5- يقطين، سعيد: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 61.

العبارة مع ما ورد عن رولان بارت (Roland Barthes) في تعريفه للسرد، حيث قال بأنه: ((الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أوكتابية، بواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة...))[1].

أما جيرار جينيت فيعرف السرد، بأنه: ((عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة، بواسطة اللغة المكتوبة))[2]، واللافت للانتباه أن استعماله لفظ "عرض"، وهو بهذا يقصد طريقة عرض الأحداث والوقائع الحقيقية أو المتخيلة، فالسرد عند جيرار جينيت جزء من كل، فهو أحد مكونات المحكي الثلاثة وهي[3]:

أولا) القصة (Histoire): بمعنى المدلول (Signifie) أو المحتوى الحكائي، وهي المادة الحكائية أو المتن الحكائي الذي يشير إلى تتابع الأحداث سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وتنتظم في إطار وحدات سردية وفق رابط زمني منطقي، وهي موضوع الخطاب[4].

ثانيا) الخطاب (Discours): بمعنى الدال (Signifiant) أو الملفوظ أو النص السردي، من حيث هو شكل أو هو نظام لغوي خاص، وربما يكون مكتوبا أو شفويا أو قائما على حركة، أو صورة، ليُعَرِّف بمحتوى مادة القصة أو محتواها، فالخطاب يتولى توصيل المادة القصصية والإخبار عنها[5].

ثالثا) السرد (Narration): وهو طريقة توصيل تلك المادة القصصية، فهو فعل سردي منتج، وهو يشير إلى العملية التي يضطلع بها السارد لتقديم القصة، فإن فعل السرد

1- نقلا عن. يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 19.

2- جينيت، جيرار: حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص 71.

3- ينظر. بوشفرة، نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (د،ط)، 2011، ص 24.

4- ينظر. بوشفرة، نادية: المرجع نفسه، ص 24.

5- ينظر. بوشفرة، نادية: المرجع نفسه، ص 24.

يأخذ أبعادا وطرقا متغيرة في رواية أحداث القصة[1]، وقد ميز جيرار جينيت بينه وبين فعل الكتابة الذي ((ينشئه الكاتب وهـو فعل حقيقي مـن فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهـو فعل متخيل))[2].

وبذلك يتحدد مفهوم السرد (Narration) باعتباره أداة إجرائية في نقل أحداث ووقائع القصة (Histoire)، وفي إبراز مكونات الخطاب (Discours) التي تتداخل فيما بينها لحد التمازج، فلا وجود للمحكي بمعزل عن القصة والخطاب والسرد، ولا وجود للخطاب بمعزل عن المحكي والقصة والسرد، ولا وجود للسرد بمعزل عن المحكي والقصة والخطاب، يقول جيرار جينيت في هذا: ((تحليل الخطاب السردي قائم أساسا على دراسة العلاقات ما بين المحكي والقصة، وبين المحكي والسرد (المسجل في خطاب المحكي) وبين القصة والسرد))[3]، فالخطاب السردي لا يمكن دراسته إلا من خلال علاقته بالقصة التي تحكى، وعلاقته بالسرد الذي يرسله[4].

بينما نجد بعض النقاد[5] يقارب بين مفهومي الحكي والسرد، ويرى هؤلاء النقاد أن الحكي يقوم أصالة على دعامتين أساسيتين هما:

أولا) أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا ووقائع معينة.

ثانيا) أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى طريقة الحكي سردا، وهنا احتمالية أن تروى القصة الواحدة بطـرق متعددة، ولهذا السبب فإن السـرد هـو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[6]، وبالتالي فالسرد يمثل ((الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي(الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فإن السرد

1- ينظر. بوشفرة، نادية: المرجع السابق، ص 24.

2- القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، ص 243.

3- نقلا عن. بوشفرة، نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 25.

4- ينظر. يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص40.

5- ينظر. لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 45.

6- ينظر. لحمداني، حميد: المرجع نفسه، ص 45.

إذن هـو نسيج الكلام، ولكن فـي صورة حكي، بهذا يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا))[1].

وانطلاقا مما سبق، يمكن القول أن السرد يدرس كيفية الطرق التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي (السارد)، والمروي له (القارئ)، وبعضها الآخر متعلق بالقصة ذاتها[2]، وعليه فإن الخطاب السردي يتكون من ثلاثة عناصر، هي: المروي (المسرود)، والمروي له (القارئ)، الراوي (السارد)[3]، وأثناء السرد هناك تواصل بين هذه العناصر الثلاثة، إذ لا يمكن أن تعمل منفردة أو مستقلة عن بعضها البعض؛ بل تتفاعل، وتعمل مجتمعة، ((ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد، أن السردية هي العلم الذي يعنى بمظهر الخطاب السردي، أسلوبا، وبناء، ودلالة))[4].

2) اتجاهات علم السرد:

يؤكد كل من الباحثين سعد البازعي وميجان الرويلي أن علم السرد (Narratologie)، هو: ((دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نُظُم تحكم إنتاجه وتلقيه، ويعد علم السرد أحدَ تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي-ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم: البلغاري تزفيتان تودوروف، الذي يعدّه البعض أول من استعمل مصطلح نارا تولوجي (علم السرد)، والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس))[5]، وهذا المصطلح (Narratologie) أي علم السرد، هو((المصطلح الذي اقترحه تودوروف سنة 1969، لتسمية علم لما يوجد

1- مرتاض، عبد الملك: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 1993، ص 84.

2- ينظر. لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.

3- ينظر. لحمداني، حميد: المرجع نفسه، ص 45.

4- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 17.

5- الرويلي ميجان، البازعي سعد: دليل الناقد الأدبي إضافة لأكثر سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 174.

وقتها، هو (علم الحكي)(La science du recit)، ويمثل هذا العلم فرعا من فروع الشعرية))[1].

ولقد ظهرت عديد من الاتجاهات في علم السرد، واتخذت منذ البداية منحى نسقيا، ذلك للكشف عن الآليات والقوانين الكلية التي تنظم العمل السردي، ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات إلى ثلاثة أصناف، بحسب رؤية النقاد لها، وعلى اعتبار مستويات التحليل القصصي الثلاثة: الحكائي- السردي – الدلالي[2]، وإن هذه التصنيفات لا تخضع لترتيب زمني، بل تخضع لمعايير منهجية تحليل النصوص السردية:

الاتجاه الأول: (المستوى الحكائي) ويطلق عليه النموذج الوظائفي، ويُجمع الباحثون والدارسون على أن فلاديمير بروب هو أول من نادى بهذا النمط من تحليل النصوص السردية، بعمله الرائد، كتابه "مرفولوجية الحكاية"[3] سنة 1928، إذن يعتبر هذا النموذج بداية تأسيسية لدراسة علم السرد، حيث اعتمد بروب المنحى الوظائفي في دراسته لمائة حكاية خرافية روسية، وسعى من خلالها لاستقراء قوانينها الكلية، وإعطاء صورة للترابط المنطقي والجمالي والفني لتسلسل الوظائف السردية، ويعد منهجه الوظائفي ذا طابع صوري تجريدي صالح لإجرائه على جميع الحكايات مهما اختلف مصدرها وزمانها ومكانها[4].

وقد استفادت منه الدراسات اللاحقة كثيرا، حيث تتجلى في بروز اتجاهين كان لهما أثر كبير على المستوى النقدي العالمي، وأثر في بناء تجريدي صوري للقواعد الكلية للسرد، ويمكن أن نميز بين هذين الاتجاهين بحسب موضوع الدراسة.

الاتجاه الثاني: (المستوى السردي أو الخطابي) ويطلق عليه عديد من التسميات منها: السرديات، سيميائية الخطاب السردي، السرديات البنيوية، السرديات اللسانية، الشعرية السردية، ويرتكز هذا الاتجاه في تحليله على((العمل السردي من حيث كونه خطابا أو شكلا

1- وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د،ط)، 2007، ص 29.

2- ينظر. ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 66.

3- ينظر. وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص 29.

4- ينظر. ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 66.

تعبيريا))[1]، حيث يتخذ من الخطاب السردي موضوعا له، ويسعى باحثا في تحليل مكوناته والكشف عن آليات تشكلها، ويبحث أيضا في ((المظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات بين الراوي بالمروي))[2]، وأبرز أعلامه: تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، وجيرار جينيت، ورولان بارت.

الاتجاه الثالث: (المستوى الدلالي) ويطلق عليه عديد من التسميات منها: السردية، السيميائية السردية، السردية الدلالية، والتي تهتم بدلالات الخطاب السردي، وتكشف عن البنى العميقة التي تتحكم فيه، و((تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما الاهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال))[3]، وترتكز بصفة خاصة على مجموعة مضامين العمل السردي، وبصفة أخص على المحتوى الحكائي[4]، ويمثل كلود بريمون (Claude Bremond)، وألجرادس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas) أبرز أعلامها.

وقد حاول بعض النقاد الاستفادة من المعطيات السردية للاتجاهات الثلاثة، حيث عملوا على دراسة الخطاب السردي في صورته الشمولية، وبوصفه وسيلة لإنتاج أفعال سردية، وبحثوا في تلك الأفعال بوصفها تدخل ضمن الأحداث والوقائع والشخصيات والزمان والمكان[5].

1- وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص 31.

2- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، ص 17.

3- إبراهيم، عبد الله: المرجع نفسه، ص 17.

4- ينظر. وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص 32.

5- ينظر. إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، ص 17.

ثانيا) مكونات الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

تتم دراسة مكونات الخطاب السردي، انطلاقا من التمييز الحاصل بين القصة والخطاب والسرد، وبهذا ستكون مكونات السرد المقصودة في تحليل القصص المعرفي عند الفلاسفة، ثلاثة مكونات أساسية، كما أثبتها جيرار جينيت، وهي[1]:

-الزمن. -الرؤية. -الصيغة.

1) تشكيل الزمن السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

يعد الزمن محورا أساسيا في تشكيل الفن القصصي، فهو الهيكل الذي يضمّن تماسك وانسجام وحداته السردية، وتتحدد أهميته بوصف الفن القصصي أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن [2]، إذا لا يمكن تشكيل فضاءات قصصية سردية خارج إطار الزمن، ولا يمكن تصور نص قصصي ((دون تصور الحركة التي تجري فيه))[3]، بل إن الفن القصصي مرتبط ارتباطا وثيقا بالعنصر الزمني، ولكل مدرسة أدبية تقنياتها وآلياتها في عرضه[4].

وقد شهدت دراسة الزمن في الخطاب القصصي تطورا كبيرا، وحظيت باهتمام النقاد والباحثين على مر العصور، لما لها من أهمية في تعميق الإحساس بالشخصيات وبالمكان وبالأحداث لدى المتلقي[5]، وقد تعددت اتجاهات دراسة الزمن في الخطاب القصصي، فمنهم من يقسم الزمن إلى ثلاثة مستويات: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن القراءة[6]، ومنهم من نظر إليه على أنه مجموعة العلاقات بين مستويين من الأزمة (الداخلية والخارجية)، و((أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة

1- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص: 40. ينظر. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 51-52.

2- ينظر. قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1984، ص 26.

3- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

4- ينظر. قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 26.

5- ينظر. بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 87.

6- ينظر. بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 101.

التاريخية التي تجري فيها الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول...الخ))[1]، على أن الذي شغل اهتمام الباحثين والنقاد هو الزمن الداخلي (داخل النص)، واعتُبِرَ زمنا تخييليا، ومنهم من أعطى إمكانية تقسيم الزمن تقسيما ثنائيا: زمن السرد وزمن القصة[2]، ودراسة الديمومة القائمة بين هذين المحورين من خلال عدة نماذج، حيث تتحدد سرعة السرد، والتي تتضمن الخصائص الآتية[3]:

-مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين (الزمن السردي والزمن القصصي).

-مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص عديدا من الأحداث لتسريع وتيرة السرد.

-مع التحليل السيكولوجي(النفسي) والوصفي الذي تتجه فيه العلاقة إلى أن تنقلب فتغور الحكاية، ويتباطأ السرد.

أما الشكلانيون الروس فقد بدأوا في وضع أسس لدراسة الزمن وتحليله في العشرينات من القرن الماضي، وكان للتمييز الذي أقاموه داخل النص الحكائي (بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي) أثر في توجيه الدراسات والأبحاث السردية اللاحقة، فالمتن الحكائي هو ((الأحداث كما حدثت فعلا (طبيعيا) والمبنى هو طريقة تشكيل الأحداث في المتن وإظهارها على نحو مخصوص))[4]، وهكذا ستكون أبحاثهم ودراستهم نقطة انطلاق أو تمهيدا لمن جاء بعدهم، وبالأخص تودوروف، وجيرار جينيت.

1- قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 26.

2- ينظر. ريكاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، (د،ط)، 1977، ص 250.

3- ينظر: ريكاردو، جان: المرجع نفسه، ص 235.

4- الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 95.

وانطلاقا من التصور السابق، الذي يؤسس لظهور تيارات سردية حديثة اعتمدت على ثنائية (المتن/المبنى) الحكائي لدى الشكلانيين الروس، لتقدم ضروبا من الزمن تتمحور في مستويين هما[1] : -زمن القصة -زمن الخطاب

فقد توصل تودوروف إلى هذا التقسيم، فزمن الخطاب هو ((بمعنى من المعاني، زمن خطي، في حين زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر))[2]، ويمكن تصور تعريف لكل منهما، كالآتي:

زمن القصة: هو ((زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي))[3].

زمن الخطاب: هو ((الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة))[4]، ويستعمل جيرار جينيت مصطلح زمن الحكاية للدلالة على مفهوم زمن الخطاب، فهناك بعض الباحثين من يستعمل مصطلح زمن السرد مرادفا لزمن الخطاب.

وعليه فإن الزمن عند تودوروف مظهر من مظاهر الإخبار، إذ يسمح لنا بالانتقال من زمن القصة إلى زمن الخطاب، ويرى أن التداخل بين الزمنيين ينشئ مجموعة من العلاقات، تتخذ أشكالا ثلاثة، هي[5]:

-علاقة الترتيب. -علاقة المدة. -علاقة التواتر.

ونلاحظ أن هذه الأشكال الثلاثة هي نفسها التي أثبتها جيرار جينيت في كتابه: "خطاب الحكاية"، وعليه سينتهج هذا المبحث -مقترحات تودوروف وتطبيقات جيرار

1- ينظر. تودوروف، تزيفيطان: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسن سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 55.

2- تودوروف، تزيفيطان: المرجع نفسه، ص 55.

3- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 87.

4- بوعزة، محمد: المرجع نفسه، ص 87.

5- ينظر. طودوروف، تيزفيطان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 47-50.

جينيت- في دراسة حركية الزمن في نصوص القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين في التراث العربي والإسلامي.

1.1) علاقة الترتيب (Ordre):

تقوم دراسة الترتيب الزمني في النصوص القصصية على ((مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما، وإنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية))[1].

وعليه، لا يمكن تصور تطابق نظام ترتيب الأحداث والوقائع بين زمن القصة وزمن الحكاية، ذلك لأن زمن القصة متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن حدوث مجموعة من الوقائع في وقت واحد، في حين أن زمن الحكاية، يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر، فزمن الحكاية لا يسمح بوقوع مجموعة من الأحداث والوقائع في آن واحد؛ بل يتخذ الاختيار والترتيب وسيلة لعرضها، مما يقدم إمكانية إعادة بناء قصة بطرق مختلفة وأساليب متعددة وتعابير متجددة[2].

وبما أننا سلمنا بقدرة الراوي على خلخلة ترتيب أحداث القصة من منطلق مقصدية المؤلف التي تسعى إلى إبراز رؤيته الفنية والفكرية، فاهتمام المؤلف بقصد ((المرجع الزمني منظما نصه القصصي، لا حسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي))[3]، فإن إمكانية التقديم والتأخير في نظام ترتيب الأحداث أسهم في بروز ما يسمى بـ "المفارقات الزمنية"، أي مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية [4]، ولعل أبرز هذه التقنيات المعتمدة في سبيل إحداث المفارقة الزمنية عند جيرار جينيت هما: تقنيتي

1- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 47.

2- ينظر. تودوروف، تزيفطان: مقولات السرد الأدبي، ص 55.

3- المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، (د،ت)، ص 79.

4- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 51.

الاسترجاع، والاستباق[1]، والتي لا تغيبان حتى في النصوص القديمة سواء أكانت كتابية أم شفاهية، وهذا ما يجعل منهما خاصيتين أساسيتين للواقع القصصي[2].

1.1.1) تقنية الاسترجاع (Analepses):

يعد الاسترجاع من أبرز التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النصوص القصصية، حيث استطاع خلخلة التسلسل الزمني الرتيب، وتخليصه من التتابع الخطي الممل، إذ ينقطع الحاضر السردي لاستدعاء الماضي السحيق، فالاسترجاع هو ذاكرة النص أو مفكرة السرد[3]، وترتكز تقنية الاسترجاع إلى رجوع الراوي في سرد أحداث ووقائع ماضية، أي إنه ((تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الماضية لكونه يسرد أحداثا ماضية، على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السرد))[4].

ويعرف جيرار جينيت الاسترجاع، بأنه: ((ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة))[5]، وهذا يقتضي بالضرورة أن ((كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة))[6]، بمعنى أن الاسترجاع يقوم على ذكر أحداث ووقائع سبق حدوثها بالنسبة لزمن السرد الحاضر، ويتم اختيار وانتقاء هذه الأحداث والوقائع الماضية، وفق ما يستدعيه انفعال لحظة السرد الحاضرة، أو وفقا لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص القصصي[7].

1- ينظر. جينيت، جيرار: المرجع السابق، ص 51.

2- ينظر. المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص 80.

3- ينظر. الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، ص 157.

4- مبروك، مراد عبد الرحمان: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د،ط)، 1998، ص 24.

5- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 51.

6- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص121.

7- ينظر. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 192.

ويعد الاسترجاع سمة أساسية في النصوص القصصية القديمة، ويشكل خاصية حكائية في البناء القصصي القديم، حيث ((نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، وتطور بتطورها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي وحافظت عليه))[1]، حيث أصبحت هذه التقنية تمثل أحد مقومات القص في الكتابة السردية.

ويحقق الاسترجاع كثيرا من المقاصد الحكائية، ولعل أبرزها سد أو ((ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه))[2]، أو بإعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكي، أو تذكير بأحداث ووقائع ماضية وقعت فيما سبق من السرد، أو أن يكون عنصرا قائما بالذات في الروايات التي يتطور فيها سير الأحداث بتطور لغز وتأويله مثل الروايات البوليسية[3].

ويصنف الدارسون والباحثون الاسترجاع بحسب نوعية العلاقة بين مستوى ماضوية المحكي الثاني (الأحداث والوقائع التي تم استرجاعها) والمحكي الأول (الحدث السردي الحاضر) إلى ثلاثة أقسام، هي[4]:

أولا) الاسترجاع الخارجي (Analepses Externes):

يقوم الراوي فيه بسرد أحداث وقعت في زمن سبق بداية القصة، أي أن يعود الراوي إلى ما قبل القص (قبل انطلاق أحداث القصة)، ولذلك ((تنحصر وظيفتها في إتمام المحكي وتنوير القارئ بسابقة Antécédent معينة أو بغيرها))[5].

1- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 121.

2- بحراوي، حسن: المرجع نفسه، ص 121.

3- ينظر. المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص 82-83.

4- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء دراسة سيميائية في السرد والتأويل، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، العراق، الموسم الجامعي: 2006م/1427هـ، ص43.

5- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص 175.

ثانيا) الاسترجاع الداخلي (Analepses Internes):

يعود الراوي فيه إلى أحداث وقعت في زمن لاحق لبداية القص، أو يختص بذكر أحداث ووقائع ماضية تأخر الراوي في تقديمها، وتقع في نطاق محيط زمن القصة، و((عادة ما يتم اللجوء إليه من أجل التعريف بسوابق شخصية جديدة أقحمت، أو إعادة إحياء شخصية، غابت عن الأنظار لفترة طويلة))[1].

ثالثا) الاسترجاع المزجي (Analepses Complétives):

ويقوم فيه الراوي بالجمع بين القسمين السابقين، في بوتقة واحدة.

والجدير بالذكر، قبل تتبع الاسترجاع في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، أن نشير إلى طبيعة الزمن عندهم، والمتمثلة في نمطين هما: **النمط الأول:** الانتظام والوضوح، مثل قصص إخوان الصفاء، وقصة "الطير" لابن سينا، وقصة "سلامان وأبسال"، وقصة "الطير" لأبي حامد الغزالي، **والنمط الثاني:** هو الإبهام والغموض، ويتجسد في قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، وقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، وقصة "الغربة الغربية" للسهروردي، والملاحظ أن بداية قصصهم خالية تماما من عنصر الزمن، ربما يرجع هذا إلى ((تمسك الفلاسفة بلا زمنية الوجود، وكون العالم قديما، فمعنى أن الوجود لا زمني، يعني أنه لا تاريخي [...] والفلسفة كاسرة للزمن لكونها معرفة الوجود، والوجود غير زماني))[2]، فالزمن المبهم والغامض يتميز بالشمولية واللا محدودية، وهذا بسبب ارتباط الزمن بالغاية المعرفية، سواء أكانت عقلية أم حسية أم ذوقية، فجاء الزمن معبرا عن موقف الفلاسفة الغائي المبهم الشمولي الإطلاقي، ((يمتد التفكير العقلاني عبر إطار زمني، تمزج لحظة اللاعقلية أزمنة ثلاثة في زمن سرمدي))[3] موغل في الإغراب، ومثال ذلك الخلط المتعمد عند ابن طفيل في استخدام كلمة أسبوع للدلالة على سبعة أيام أحيانا، وسبع سنين أحيانا أخرى، وذلك حينما عبر عن مراحل ترقي حي بن يقظان في سلوكه وفي معارفه لبلوغ الحقيقة المطلقة.

1- منصوري، مصطفى: المرجع السابق، ص 176.

2- الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 09.

3- الخطيب، صفوت عبد الله: الأصول الروائية في رسالة حي بن يقظان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2007، ص 60.

أ) الاسترجاع الخارجي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

وعلى الرغم من الإبهام والغموض الذي يعتري نظام الزمن في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، إلا أننا سنحاول بيان ما نستطيع من خلال استقراء نظام الزمن في بعض النصوص القصصية المعرفية.

إن دراسة أي نظام زمني لقصة ما، يتطلب مقارنة ترتيب الأحداث بين زمن القصة، وزمن الحكاية (زمن السرد)، ففي قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" لإخوان الصفاء، يظهر زمن السرد سريعا، حيث يقوم الراوي في افتتاحيته ببيان أحوال الإنس من لدن نزول آدم عليه السلام على الأرض حتى ظهور الإسلام، بشكل موجز وسريع، ويظهر من خلاله تدرج الإنس في بناء الحضارات وتسخيرهم الحيوانات لخدمتهم، ثم هروب بعض أصناف الحيوان منهم، وهكذا دواليك، يستمر الراوي في السرد حتى ظهور الإسلام، ودخول الجن فيه، ثم يحدد الراوي مكان تواجد الجان على وجه الأرض، وعليه هذه الافتتاحية بمثابة معالم توجيهية، تحدد أفق انتظار القارئ، وتبين أطراف المحكي الثلاثة: الإنس والجان والحيوان.

وتبدأ أحداث القصة بعاصفة هوجاء، طرحت مركبا للإنس بساحل جزيرة يملكها الجن، وبنزولهم هناك يحاول الإنس تسخير الحيوانات لخدمتهم والسيطرة عليهم؛ لكن الحيوانات تشكو أمرها لملك الجن "بيراست"، والذي بدوره يستدعي الإنس للمثول أمامه، بصفته ملك الجزيرة، وتبدأ محاكمة يتجلى فيها أسلوب المناظرة والحوار، لتستمر ثلاثة أيام، وتكون الغلبة في الأخير للإنس أمام شكوى الحيوان.

أما الترتيب الزمني للأحداث في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فيسير وفق ثلاثة محاور زمنية هي:

أولا: تمثله شخصية "حي بن يقظان"، حيث ينساب الزمن، ويتطور بشكل سلس ومنظم وهادئ، وذلك انسجاما مع النمو الجسدي والروحي والعقلي لحي بن يقظان، ويبدأ التسلسل الزمني بولادة حي ثم إلقاؤه في البحر، لتجده ظبية في جزيرة مهجورة، ثم موت الظبية، ثم الإلمام بالمعارف الحسية عن طريق التجربة والاستقراء، ثم اكتشاف ثنائية الروح والجسد، ثم الإلمام بالمعارف الغيبية عن طريق الكشف والذوق والتأمل الباطني، والترقي في سلسلة الممكنات العقلية للإحاطة الكلية بواجب الوجود (الله)، ثم يلتقي بأبسال.

ثانيا: تمثله شخصية "أبسال"، حيث يتسارع الزمن بشكل قوي ولافت للانتباه، وذلك عن طريق استرجاع حياة أبسال، وكيف قرر دخول جزيرة "حي بن يقظان"، إيثارا منه للعزلة والتعبد والتأمل.

ثالثا: يمثله اللقاء بين "حي بن يقظان" و"أبسال"، حيث يتسارع الزمن وبشكل تتابعي وخطي، ويمثل التقاؤهما نقطة تحول في أحداث القصة، وبداية مرحلة جديدة للقصة، يتعلم حي بن يقظان الكلام على يد "أبسال"، ويسافران إلى جزيرته، فيلتقي "حي" بعامة الناس و"سلامان" صديق "أبسال"، فيحدثهم "حي" عما توصل إليه من حقائق كونية ومشاهدات وكشوفات، فينكر عليه أهل الجزيرة هذا الأمر، فيعود مع أبسال إلى الجزيرة المهجورة، ويعيشان في تعبد وتأمل حتى يأتيهما اليقين.

وإذا تتبعنا زمن الحكاية في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" لإخوان الصفاء، لوجدناه يعج بالاسترجاعات الخارجية، ((إذ تضمن الحكاية الأصلية (الأولى) حكاية أخرى، كأن ترويها شخصية من شخصيات الحكاية أو يقوم السارد بسردها، يكون غرضها معاضدة الحدث الرئيس أو إعطاء حلٍ لانفراج الحبكة، وقد تأتي لتفسير الحدث وغير ذلك))[1]، ومن ذلك ما ذكره زعيم البهائم، عندما أخذ يقص عليهم ماضي الحيوانات، وفي هذا دلالة واضحة على الاسترجاع الخارجي طويل المدى، الذي يمتد إلى ما قبل خلق آدم عليه السلام، يقول زعيم البهائم مخاطبا الملك بيراست: ((أيها الملك كنا نحن وآباؤنا سكان الأرض قبل خلق آدم أبي البشر، قاطنين في أرجائها، ظاعنين في فجاجها، تذهب وتجيء كل طائفة منا في بلاد الله في طلب معايشها، وتتصرف في أمورها [...] ثم إن الله جل ثناؤه خلق آدم أبا البشر، وجعله خليفة في الأرض، وتوالد أولاده وكثرت ذريته، وانتشرت في الأرض برا وبحرا، سهلا وجبلا))[2]، ثم يكرر زعيم البهائم أثناء حواره مع ملك الجن استرجاعا خارجيا آخر طويل المدى، وذلك بأن يجعل الديمومة تمتد إلى زمن خلق آدم، وهذا عندما يتكلم عن بيان علة اختلاف صور الحيوانات، يقول زعيم البهائم: ((وبيان ذلك أن الله عز وجل لمّا

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 43.

2- إخوان الصفاء وخلان الوفاء: الرسائل، تقديم: عليوش عبود، دار موفيم للنشر، الجزائر، (د،ط)، 1992، ج2، ص358-360.

خلق آدم وأولاده عراة بلا ريش على أبدانهم، ولا وبر، ولا صوف على جلودهم يقيهم الحرّ والبرد، وجعل أرزاقهم من ثمر الأشجار، ودثارهم من أوراقها، وكانت الأشجار منتصبة في جو الهواء [...] وجعل بنية أبداننا منحنية ليسهل علينا تناول العشب من الأرض، فلهذه العلة جعل صُورهم منتصبة وصورنا منحنيةً))[1].

وبهذا يكون الاسترجاع ضرورة سردية، يقوم بها الراوي، لبيان علاقة الإنسان بالحيوان من جهة، وعلاقة الإنسان بالجان من جهة أخرى، وبينما كان الملك "بيراست" يتباحث مع أهل الرأي والحل والعزم ما حصل من أمر بين الإنس والحيوانات، جاء رأي "صاحب العزيمة" أن يبعث الملك مجموعة من الجن تساعد الحيوانات على الهرب[2]، إلا أن فيلسوفا من آل كيوان عارض فكرته، ونقضها، وبيّن أن هذا الفعل سيجدد العداوة الكامنة بين الإنس والجن، وأيده في ذلك أحد الحكماء بقوله: ((إن بين بني آدم وبني الجان عداوة طبيعية وعصبية جاهلية، وطباعا متنافرة يطول شرحها، قال الملك: أذكر منها طرفا، وأبتدئ من أوله، قال الحكيم: فاعلم أن بني الجان كانت في قديم الأيام والأزمان قبل آدم أبي البشر عليه السلام، سُكان الأرض وقاطنيها، وكانوا قد طبّقوا الأرض برًا وبحرًا، سهلاً وجبلاً، فطالت أعمارهم وكثرت النعمة لديهم؛ وكان فيهم الملك والنبوة والدين والشريعة، فطغت وبغت وتركت وصية أنبيائها...))[3]، ثم يواصل الحكيم سرد سطوة الجان على الأرض، ومقاتلتهم الملائكة ((أرسل الله تعالى جندا من الملائكة نزلت من السماء، فسكنت الأرض وطردت بني الجان إلى أطراف الأرض منهزمة))[4]، وهكذا دواليك، ويستمر الحكيم في سرد قصته، فيحدثنا عن عزازيل وآدم عليه السلام وحواء، وعلاقة الجان بالأنبياء (إدريس وإبراهيم وداوود وسليمان وموسى وعيسى ووصولا إلى نبي الله محمد عليه الصلاة والسلام)[5]، وهذا الاسترجاع الخارجي واضح للقارئ، حيث إنه وقع خارج زمن القصة، إذ يمتد عبر عصور ما قبل التاريخ أي قبل خلق آدم عليه السلام، ووصولا إلى بعثة النبي محمد عليه الصلاة

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 361-362.
2- ينظر. إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 381.
3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 384.
4- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 384.
5- ينظر. إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 384-390.

والسلام، وسعة هذا الاسترجاع سبع صفحات كاملة، ويتخذ الراوي منها دلالة زمنية تنعكس على السياق القصصي، حيث إن هذا الخوف من تجديد العداوة بين الإنس والجن، سيكون سببا في إقامة محاكمة عادلة، فخوفهم سيكون ضامنا لعدالتهم، قال الحكيم مخاطبا ملك بيراست: ((الرأي الصواب لا يسنح إلا بعد التثبُّت والتأني بالفكر والروية والاعتبار بالأمور الماضية، والرأي عندي أن يجلس الملك غدا في مجلس النَّظر، ويحضر الخصوم، ويسمع عنهم ما يقولون من الحجة والبيان، ليتبين على من يتوجه الحكم، ثم يُدبر الرأي بعد ذلك))[1].

وفي سياق قصصي آخر، يسترجع الصرصر، حادثة نبي الله سليمان عليه السلام، والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم، يقول: ((قال الله تعالى: (ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون) وقيل: لما سمع سليمان عليه السلام ذلك، أمر بإحضار النملة، فلما دخلت قالت: سلام عليك يا نبي الله، إني وقعت فيما احترزت منه، فتعجب سليمان من قولها، فلما وضعها على كفه، سأل النملة: لماذا قلت ليحطمنكم سليمان وجنوده؟ ألست تدرين أني لا أظلم أحدا...))[2]، وهذا الاسترجاع جزء من ماض بعيد، إذ يسرد لنا الراوي حادثة سليمان والنملة، من أجل تقوية الحجة وترسيخها عبر بلاغة السياق القصصي، والمتمثلة في الرجوع إلى أحداث من الماضي.

وفي السياق القصصي نفسه، نجد أن الصرصر عند محاورته ملك الجان، حول دلائل قدرة الله وتجلياتها في بعض الحيوانات صغيرة الحجم مثل النحل والنمل والأرضة...وغيرها، يسترجع ماضي الأمم السابقة من الجبابرة والملوك الذين طغوا وبغوا وتجبروا، فأرسل الله إليهم أصغر الحيوانات فأهلكتهم، وفي ذلك يقول: ((وهكذا أرى الخالق قدرته لجبابرتهم الذين طغوا وبغوا، لمّا كثرت نعم الله تعالى لديهم مثل النمرود الجبار قتلته أصغر جُثة من الحشرات، وهكذا فرعون لما طغى وبغى على موسى، أرسل عليه جنود الجراد، وأصغر من الجراد القمل، وقهره فلم يعتبر ولم ينزجر))[3]، وشخصية الصرصر هنا تسترجع ماضي

1- إخوان الصفاء: المصدر السابق، ج2، ص 390-391.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 436-437.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 556-557.

زمنين هما، زمن النمرود، وزمن فرعون، ويقارب بينهما دلاليا، بأن كليهما ملك جبار، طغى وتجبر، ستكون نهايته على يد أصغر الحيوانات، ويستمر الصرصر في سرد نهاية الملوك.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فتضم أعدادا من الاسترجاعات الخارجية، التي تسرد أحداثا ماضية خارجة عن زمن القصة، ففي ذكر الراوي لخبر فقدان الظبية ولدها في الماضي، يقول: ((فوقع صوته في أذن ظبية فقدت طلاها))[1]، وهنا استرجاع خارجي لحادثة وقعت للظبية في زمن ماضٍ، والتي ستحدد أفقا وظائفيا[2] في دلالة أحداث النص القصصي، أي رعاية الظبية لحي بن يقظان، ظنا منها أنه ولدها الذي فقدته.

وستكون حادثة رعاية الظبية لـ "حي بن يقظان" استرجاعا خارجيا في قصة "الغربة الغربية" للسهروردي، وهذا حينما يتذكر الراوي أن ظبية كانت سببا في وجوده، لولا رعايتها له لكان "حي بن يقظان" غير موجود، يقول: ((فلما وصلنا إلى موضع تتلاطم فيه الأمواج، ويتدحرج الماء...أخذت ظئرى التي أرضعتني وألقيتها في اليم!))[3]، فهو بهذا يستدعي الظبية التي قامت برعايته وإرضاعه في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، حيث تؤثث لبناء دلالة رمزية، يقصد بها القوى الطبيعية المعينة على البقاء، وإلقاؤها في اليم إشارة صريحة إلى إلقاء العناية والحرص على البقاء، والارتقاء من مرحلة الحس إلى مرحلة الروح[4].

ونجد هناك استرجاعا خارجيا آخر، وذلك في عودة الراوي إلى الزمن الماضي، حيث يسرد قصة سلامان وأبسال ونشأتهما، يقول: ((ذكروا، أن جزيرة قريبة من الجزيرة التي ولد بها حي بن يقظان على أحد القولين المختلفين في صفة مبدئه، انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة [...] وكان قد نشأ بتلك الجزيرة فتيان من أهل الفضل والرغبة في الخير يسمى أحدهما أبسال والآخر سلامان...))[5]، وهنا يقدم الراوي عبر الاسترجاع نشأة كل من شخصية أبسال وسلامان، وتقديم معلومات تخص ماضيهما، مع محافظة الراوي على

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 173.

2- ينظر. هذا البحث، ص 230.

3- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 261.

4- ينظر. زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 261.

5- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 240.

استقلالية زمن القصة المسترجعة وعدم التداخل بينها وبين زمن القصة الأولى، وهذا في البداية فقط؛ لكن لقاء حي مع أبسال يحدث توافقا زمنيا بين القصتين.

وهناك استرجاعات خارجية كثيرة منها؛ ما نجده أثناء حوار حي وأبسال، إذ يقوم أبسال بسرد قصته، ووصف جزيرته وأهلها، يقول الراوي: ((وجعل حي بن يقظان يستفصحه عن أمره وشأنه، فجعل أبسال يصف له شأن جزيرته، وما فيها من العالم، وكيف كانت سيرهم قبل وصول الملة إليهم، وكيف هي الآن بعد وصولها إليهم، ووصف له جميع ما ورد في الشريعة...))[1]، ومحتوى الاسترجاع يعبّر عن حال أهل الجزيرة قبل وبعد وصول الملة إليهم، إذ يسهم هذا في بناء تواصل دلالي بين ما توصل إليه حي عن طريق الذوق والتأمل العقلي، وبين ما وصل إلى الجزيرة من شريعة عن طريق الوحي الإلهي، ((ففهم حي بن يقظان ذلك كله، ولم ير فيه شيئا على خلاف ما شاهده في مقامه الكريم))[2].

مما سبق ذكره، يلاحظ أن أغلب الاسترجاعات الخارجية، تتم أثناء حوار الشخصيات القصصية، فبينما هذه الشخصيات مستغرقة في المحاورة والمناظرة، تطرأ حالة من اللّبس والغموض أو نقطة مبهمة تحتاج إلى إيضاح وبيان، فيطلب أحد المتحاورين الإيضاح والإفهام، وتكون الاستجابة من الطرف الآخر (المحاور) بالرجوع إلى الماضي (استرجاع)، فيسرد حكاية أو وقائع أو أحداثا ماضية، من أجل إزالة اللُّبس والغموض الذي اعترى الطرف الآخر في الحوار، وهذه الطريقة تسمى" تقنية الاستدراج"، وهي تقنية مستخدمة بكثافة في "كليلة ودمنة"، وهي الأساس التي قامت عليها حكايات "ألف ليلة وليلة"[3]، ويُعتمد هذا كثيرا في القصتين السابقتين، حيث يكون الطلب للتوضيح والاستفسار حاضرا دائما وبقوة من أحد المتحاورين، مثل قول ملك الجان: ((أذكر منها طرفا.

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 247.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 247.

3- ينظر: الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 179.

وأبتدئ من أوله))[1]، أو قوله: ((كيف كان مُبتدأ آدم في خلقه، وأول ابتدائه؟ أخبرنا عنه))[2]، أو قـوله: ((زدني بيانا))[3]، أو قوله الراوي: ((وجعل حي بن يقظان يستفصحه عن أمره وشأنه))[4].

ب) الاسترجاع الداخلي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

أما الاسترجاعات الداخلية فتختص ((باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه))[5]، وهي قليلة الاستعمال في القصص المعرفي مقارنة بالاسترجاعات الخارجية، ففي قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، يظهر الاسترجاع الداخلي وفق نمط تأليفي كتابي، ونعني به استرجاعا متضمنا فـي الحقل الزمني للقصة الأولى، والذي يرتبط بحرفية التأليف أو الكتابة، وذلك عـن طريق الإحالة إلى فصل أو موضع أو حدث سابـق، لاحق لزمن بدء الحاضر السردي، والغرض منه التذكير الذي قد يصل إلى عدم الثقة فـي ذاكرة المتلقي[6]، ومـن أمثلة ذلك، قول الراوي: ((كما ذكر البوم للعنقاء في الفصل الذي قبل هذا الفصل))[7]، وقول زعيم الطيور: ((بعناء وتعب وجهد وشقاء لا يُحصـي عددها إلا الله مما قـد ذكرنا طرفا منها من قبل))[8]، وقول زعيم السباع: ((...وما يحتاجان إليه من قوام الحياة الدنيا، كما زعم زعيم الطيور في الفصل الأول، وكما ذكر حكيم الجن في فصله مثل ذلك))[9].

أما في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فإنها تقوم بوظيفة فنية وممارسة تخيلية، تتمثل في تنظيم الحكاية مـن خلال حالة الانتظار التي تخلقها لدى القارئ[10]، ومثال ذلك

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 384.
2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 514.
3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 555.
4- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 247.
5- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 199.
6- ينظر. الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 180.
7- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 432.
8- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 501.
9- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 515.
10- ينظر. بن مالك، رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 149.

قول الراوي: ((فحملته من ليلته إلى ساحل الجزيرة الأخرى المتقدم ذكرها))[1]، أي بمعنى أن الراوي قد ذكر هذه الجزيرة، ووصفها سابقا.

وكذلك نجد استرجاعا داخليا آخر، عندما وجد "حي" النار، ورأى منها منظرا هاله، وتعجب منها، ومن ضوئها وفعلها، فازداد شغفا بها؛ وبدأ يتفكر في كنهها، فإذا به يسترجع موت الظبية التي ربته، يقول الراوي: ((لما رأى من حسن آثارها وقوة اقتدارها، وقع في نفسه أن الشيء الذي ارتحل من قلب أمه الظبية التي أنشأته، كان من جوهر هذا الموجود))[2].

ونجد أيضا، استرجاعا داخليا آخر، وذلك في جواب "حي" عن أسئلة أبسال، عندما جعل يسأله عن شأنه، ومن أين صار إلى هذه الجزيرة المهجورة؟ فأجابه "حي" من خلال استرجاع داخلي لماضيه في الجزيرة، ((فأعلمه حي بن يقظان أنه لا يدري لنفسه ابتداء ولا أبًا ولا أمًا، أكثر من الظبية التي ربته، ووصف له شأنه كله، وكيف ترقى بالمعرفة، حتى انتهى إلى درجة الوصول))[3]، ودلالة هذا الاسترجاع تكمُن في بيان العلاقة التي ستربط بين شخصيتي "حي" و"أبسال"، وهو ما سيفتح للنص القصص مجالات كثيرة وعوالم أخرى.

وفي قصة "الطير" لابن سينا، يأتي الاسترجاع الداخلي بشكل تلقائي، حيث إن القصة تحكي مجموعة من الطيور وقعت في شرك أعدّ لها، وتتفق هذه الطيور على سفر للملك الأعظم الذي له قدرة على تخليصها، وفي رحلتها الشاقة، توقفت للراحة، فتذكرت خداع وحيل الصياديين الذين أوقعوا بها في الشرّك، يقول الراوي: ((فقد أعنقني طول المقام، فتذكروا خدع المقتنصين فما زادوا إلا نفارا، فناشدتهم بالخلة القديمة والصحبة المصونة والعهد المحفوظ، ما أحل بقلوبهم الثقة))[4]، فالراوي المشارك في أحداث القص، يتمثل في أحد الطيور، ويحكي أثر الشرّك على نفوس الطيور التي أقحمت أنفسها فيه، وذلك أثناء توقفهم للراحة، فتذكروا آلامهم ومآسيهم من خدع المقتنصين، وكيف أوقعوا بهم في حبالهم.

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 173.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 187.

3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 246.

4- ابن سينا، جامع البدائع، ص 108.

وعندما تقابل الطيور الملك الأعظم في نهاية القصة، وذلك بعد رحلة شاقة، تشرع في سرد ما وقع لها من أحداث أليمة في زمن سابق، وتشكو له حالها، وتطلب منه المساعدة، وفك الحبال من أرجلها، يقول الراوي: ((فلما رفع لنا الحجاب ولحظ الملك في جماله مقلتنا، علقت به أفئدتنا ودهشنا دهشا عاقنا عن الشكوى [...] حتى اجترأنا على مكالمته وعبرنا بين يديه عن قصتنا))[1]، وهذه الحركة الاسترجاعية الداخلية دليل على شدة الألم والأسى الذي تركه الشرك في نفوسها، وعودتها لسرد قصتها مع المقتنصين لاستعطاف الملك الأعظم من أجل مساعدتها، وهذه الاسترجاع الداخلي يؤدي وظيفة تواصلية سردية على مستوى السرد، والمتمثلة في الحفاظ على نظام بنية المحكي القصصي بين بداية القص ونهايته، والربط بين المشاهد الحكائية.

ج) الاسترجاع المزجي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

أما الاسترجاعات المزجية في القصص المعرفي، فهي نادرة، ((إذ الزمن الغالب على الحكايات هو الزمن الماضي، والاسترجاع يكون للزمن الماضي البعيد أو القريب عن زمن الحكي، فلا يظهر زمنان ماضيان في الوقت نفسه إلا فيما ندر))[2]، وفيها يمتزج الاسترجاع الخارجي بالاسترجاع الداخلي، ((وتكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها))[3].

ويظهر لنا هذا النوع في سياق قصصي وحيد، وهذا عندما سأل الملك "بيراست" منذ متى استأنست الكلاب والسنانير إلى الإنس؟ فأجابه كليلة أخو دمنة قائلا: ((لمّا قتل قابيل أخاه هابيل، طالب بنو هابيل من بني قابيل بثأر أبيهم، فاقتتلوا وتحاربوا، واستظهرت بنو قابيل على بني هابيل فهزموهم [...] فأصلحوا الدعوات والولائم، وذبحوا حيوانات كثيرة، ورموا برؤوسها وأكارعها وكروشها حول ديارهم وقُراهم، فلما رأتهم الكلاب والسنانير رغبت جميعا في الريف والخصب ورغد العيش، فداخلتهم وفارقت أبناء جنسها، وصارت معهم

1- ابن سينا: المصدر السابق، ص 110.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 44.

3- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 60.

معينة إلى يومنا هذا))[1]، وفي هذا الاسترجاع المزجي، يتجلى لنا امتزاج زمنين ماضيين، هما: زمن اقتتال قابيل وهابيل، وهو زمن يقع خارج زمن القصة، وزمن كون الكلاب والسنانير تابعة للإنس ومعينة لهم إلى يومنا هذا، أي زمن حاضر السرد، وهو زمن يقع ضمن زمن القصة، وعليه يمكن القول، بأنه استرجاع مزجي، امتزج فيه الاسترجاع الخارجي من حيث المدى، والاسترجاع الداخلي من حيث السعة، وقد أتى بشكل عرضي ليؤدي دورا وظيفيا، وهو التنويه والتفسير[2].

ونستخلص مما سبق، أن الاسترجاعات باختلاف أنواعها، ليست مجرد انتقال زمني يقوم به السارد أو غيره من الشخوص إلى الماضي، بل هي تحقق أغراضا ومقاصد، ووظائف دلالية وجمالية داخل المحكي القصصي، وتتمثل في ما يلي[3]:

- تنظيم وحدات النص القصصي، وتخليصه من الرتابة والخطية.
- يكشف الاسترجاع عن عمق التطور في الأحداث، والتحولات بين الماضي والحاضر.
- تقديم شخصية جديدة، ثم إدخالها في السرد عن طريق استرجاع ماضيها.
- الاقتناع والتأثير في المتلقي، وذلك عن طريق استخلاص الفوائد والعبر من الزمن الماضي.
- يساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسيرها دلاليا.
- استخدام الاسترجاع وسيلة لعرض الثقافة الدينية والفلسفية والتاريخية، من أجل توسيع أفق المتلقي، وتعدد الرؤى لديه.

2.1.1) تقنية الاستباق (Prolepses):

يعد الاستباق الشكل الثاني على مستوى الترتيب الزمني، فهو ((كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما))[4]، أو هو((عملية سردية تتمثل في إيراد حدث

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 408-409.

2- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 44.

3- ينظر. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 193-194.

4- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 51.

آت أو الإشارة إليه مسبقا))[1]، وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الحدث (anticipation)[2] أو هو ((تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد))[3]، أو هو ((القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل))[4].

ولا تقل أهمية الاستباق عن أهمية غيره من التقنيات الزمنية، إذ يلجأ الراوي إليه ليقدم للقارئ نظرة مستقبلية (خلق حالة انتظار لدى القارئ) من شأنها أن تفتح باب التوقع والتكهن والتخيل، وهو بهذا يزرع ((أفق توقع، ويرصد ما سيحدث لاحقا، وبذا فإن دوره في تركيب الحكاية ذو تأثير خاص، فما ألمح إليه بإيجاز سيتحول لاحقا إلى واقعة تندرج في الحكاية، وربما يبذر الاستباق حكاية جديدة))[5]، وهذا التطلع إلى المستقبل ضمن عالم المحكي، يعتبر ممارسة تخيلية من شأنها جذب اهتمام القارئ والاستحواذ على إعجابه وفضوله، فضلا عن استثارة مخيلته وذكائه الخاص[6].

وتأتي الاستباقات في القصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي، على نحو قليل جدا، فهي نادرة الاستعمال مقارنة بالاسترجاعات، غير أن النادر منها غالبا ما يظهر في ((ثنايا الحوار وقوامه قص أحداث محتملة الوقوع في المستقبل، أو ذكر أشياء من الممكن أن تحدث، فالأحداث غير واقعة، مما يستدعي استعمال أفعال تفيد المستقبل))[7]، وعليه سنحاول استقراء بعض النصوص في القصص المعرفي، لنبين الأثر الفني للاستباقات المتضمنة.

1- المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص 80.
2- ينظر. المرزوقي سمير، شاكر جميل: المرجع نفسه، ص 80.
3- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 211.
4- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 132.
5- إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ج1، ص 212.
6- ينظر. ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 134.
7- عمر، فائز طه: أدبية النثر الفلسفي، ص 141-142.

ففي قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، استباقات متنوعة لاحت على شكل تطلعات وتوقعات يتكهن بها الراوي أو أحد الشخصيات القصصية، ولعل أبرزها قول الحكيم للملك الجان: ((والرأيُ عندي أن يجلس الملك غدًا في مجلس النَّظر، ويُحضر الخصوم ويسمع عنهم ما يقولون من الحُجَّةِ والبيان ليتبيَّن له على من يتوجَّه الحكم، ثم يُدبِّر الرأي بعد ذلك))[1]، وهذا الاستباق تطلع لما سيكون لاحقا، وسيتحقق أثناء السرد، حيث يجمع ملك الجان كلا من الإنس والحيوانات في محاكمة عادلة بينهما، واللافت للانتباه هنا استعمال ألفاظ دالة على التوقع والتنبؤ، وهي تفيد المستقبل، مثل: الأفعال المضارعة، ولفظ "غدا"، وتتكرر هذه اللفظة في القصة ست عشرة مرة، حيث التوقع يتحقق أحيانا، ولا يتحقق أحيانا أخرى[2]، إذ الفعل الحكائي الزمني المستقبلي يتطور وفق مسارين أساسين "الاحتمال" وتكمن وظيفته في فتح سيرورة التأويل أو عدم فتحها، و"التحقق" حيث ترتبط وظيفته بإمكانية تحقق الاحتمال، فتتعلق السيرورة التأويلية بالوصول إلى الغاية (تحقق الاحتمال)[3]، ومثال ذلك، قول الراوي: ((فلما فرغ القائل من كلامه نادى مناد: ألا أيها الملأ أمسيتم فانصرفوا إلى مساكنكم مكرمين، لتعودوا غدا آمنين!))[4]، وقوله: ((قال قائل منهم: نعود في غد ونشكو، ونبكي ونتظلّم، فلعل الملك يرحمنا))[5]...وما إلى ذلك من استعمال لفظ "غدا" للدلالة على المستقبل، والتي تدفع المتلقي لتتبعها ومعرفة مدى تحققها.

وهناك نمط آخر من الاستباقات وظفه أخوان الصفاء، والمتمثل في التطلع إلى الأمور الغيبية[6] من البعث، والحشر، والحساب، والجنة، والنار، وأحوال يوم القيامة، ونجد هذا في قول الراوي: ((مواعيد ربنا لنا بالبعث والنشور، والخروج من القبور، والحساب يوم الدين، والجواز على الصراط، ودخول الجنان من بين سائر الحيوانات، وهي جنة الفردوس، جنة

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 391.

2- ينظر. الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 181.

3- ينظر. جبار، سعيد: الخبر في السرد العربي، ص 154-155.

4- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 378.

5- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 396.

6- وهذه المفاهيم الغيبة تعرف باسم "السمعيات" لدى علماء العقيدة.

النعيم، وجنة عدن وجنة الخلد، وجنة المأوى [...] ومجاورة الرحمن ذي الجلال والإكرام))[1]، وهذا النمط من الاستباقات يحكي فيه الراوي عن الأمور الغيبية المرتبطة بالدين، وهي مأخوذة بالسماع والنقل عن طريق الوحي.

وإلى جانب هذه الأنماط من الاستباقات، هناك نمط آخر يتعلق بحرفية التأليف والكتابة، وهو: ((الاستباق التأليفي))[2]، ويظهر بالإحالة المباشرة إلى فصل أو موضع لاحق، ومثال ذلك، قول الراوي: ((فلما بلغه قدومهم، أمرهم بطرح الإنزال والإكرام، ثم أوصلهم إلى مجلسه بعد ثلاثة أيام))[3]، وقوله: ((كما سنبين بعد هذا الفصل))[4]، أو يظهر لنا في عناوين الفصول التي تدل على استباق مؤكد، باستثناء عنوان واحد يدل على استرجاع وهو ((في بيان العداوة بين بني الجان وبني آدم وكيف كانت))[5]، وهذه العناوين تقوم بتكثيف دلالي سابق لما سيحدث، والذي سيشرحه ويصفه السرد لاحقا، وهكذا تعمل هذه الاستباقات على توجيه القراءة، وبناء أفق انتظار خاص بالمتلقي، وخلق عالم متخيل.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فلا نجد ضمنها إلا استباقا واحدا، يظهر في قول حي بن يقظان، مخاطبا الراوي: ((وهذا الذي عن يمينك أهوج [...] وهذا الذي عن يسارك، فقذر، شره، قرم، شبق، لا يملأ بطنه إلا التراب [...] لقد أُلصقت يا مسكين بهؤلاء إلصاقا، لا يبرئك عنهم إلا غربة تأخذك إلى بلاد لم يطأها أمثالهم...))[6]، وهو بهذا الاستباق يصف رفقاء الراوي–الراوي هنا مشارك في أحداث القص– ويحذره منهم ومن صحبتهم، وهذا ما خلق حالة الانتظار العبثي من مشاعر القلق والحزن والحيرة والضياع النفسي لدى الراوي[7]، وجعل المتلقي يعكف على متابعة الأحداث المستقبلية، وما مدى صحة أقوال "حي" حول رفقاء الراوي، وهو عين ما سيعيشه الراوي في المستقبل السردي، من امتحانهم

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 570.
2- الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 181.
3- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 355.
4- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 358.
5- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 384.
6- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 143.
7- ينظر. بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 92.

وبيان حالهم، وغدرهم له، يقول الراوي: ((فلما استأنفت في امتحانهم طريقه المعتبر، صحّح المختبر منهم الخبر عنهم. وأنا في مزاولتهم ومقاساتهم، فتارة لي اليد عليها، وتارة لها عليّ...والله المستعان على حسن مجاورته هذه الرفقة، إلى حين الفرقة))[1].

وفي قصة "في القضاء والقدر" لابن سينا، استباق واحد فقط، وهذا في قول الراوي حين اشتد به الجدال، ولم يجد له نصيرا لآرائه حول مسألة القضاء والقدر، إلى أن تراءى له شيخ من بعيد فتمنى أن يكون "حي بن يقظان"، يقول: ((وتأدت محاورتنا به إلى صخب وبي إلى مداراة رخيمة رجاء أن أرفق بدائه وأحط من غلوائه فتبين شيخ من بعيد اجتهرته(*)، وقلت لله من شيخ شبيه بحي بن يقظان، ولا أبعد أن يكونه [...] استعنته نصيرا عليك وشريكا في استنقاذك مما سُوّل لك))[2], وهو ما يحققه المحكي القصصي لاحقا، فيتحقق جزم الراوي وفراسته في كون الشيخ الذي رأوه من بعيد هو "حي بن يقظان" نفسه، ((فلما أتاه ألقاه من ابتغائه فإذا هو هو))[3].

وعليه فإن هذا الاستباق عمل على شد مقدم لثغرة لاحقة في الحكي، وعمل أيضا على إيقاظ ملكة التوقع لدى القارئ، فإن الراوي يتوقع ويتمنى قدوم "حي" ذلك الشيخ الذكي الفطن، كي يكون له نصيرا ومعينا، والذي بدوره سيكون له أثر بالغ في تحديد مجرى المحاورة، وتغيير رؤية كل من الراوي ورفيقه، وكذلك القارئ.

ومن ذلك أيضا، ما نجده في قصة"حي بن يقظان" لابن طفيل، حيث كان الاستباق حاضرا في سياق المحكي القصصي؛ لكن بدرجة نادرة، ومن بينها استباق الراوي، حادثة موت الظبية، يقول: ((إلى أن أسنت وضعفت، فكان يرتاد بها المراعي الخصيبة، ويجني لها الثمرات الحلوة ويطعمها، ومازال الهزال والضعف يستولي عليها...))[4]، وهذا الاستباق قصير المدى، إذ يتحقق أثناء السرد لاحقا، وبصورة سريعة، ((إلى أن أدركها الموت [...]

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 143-144.

(*) اجتهر الرجل رآه بلا حجاب أو نظر إليه وعظم في عينه.

2- ابن سينا: جامع البدائع، ص 45-47.

3- ابن سينا: المصدر نفسه، ص 47.

4- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 180.

فسكنت حركاتها بالجملة، وتعطلت جميع أفعالها))[1]، ويأتي الاستباق هنا بوصفه محاولة لتهيئة "حي" لقبول حادثة موت الظبية، والتي سيكون لها أثر كبير على "حي" وعلى القصة ككل، إذ فكرة الموت، ستصبح المحرك الأساسي لطرح كثير من التساؤلات الوجودية، وهذه التساؤلات الوجودية تؤسس لظاهرة "الاستباق الوجودي الميتافيزيقي"، والتي يسعى "حي" للإجابة عنها مستقبلا، انطلاقا من رحلة البحث في عالم الحسيّات عن طريق الملاحظة والتجربة والاستقراء، لينتقل إلى البحث في ما وراء المادة أي عالم الغيبيات، ((فلما لاح له من أمر هذا الفاعل، ما لاح على الإجمال دون تفصيل، حدث له شوق حثيث إلى معرفته على التفصيل))[2]، فيدرك حقيقة واجب الوجود عن طريق مفارقة عالم الحس، من كشف وإلهام وتأمل عقلي، وتعد هذه التأملات والتساؤلات حول واجب الوجود "استباقات ما وراء الوجودية"، حيث يسعى لبلوغ إجابات عنها.

ونجد هناك استباقا آخر، وذلك في قول الراوي: ((وحينئذ اتفقت له صحبة أبسال، وكان من قصته ما يأتي ذكره بعد هذا، إن شاء الله))[3]، وهو استباق تأليفي كتابي، يتمثل في إعلان الراوي عن قصة أبسال، ولكنه سيؤجل ذكرها، بعد أن يفرغ من قصة "حي" أولا، ثم يذكر قصة أبسال.

ونخلص مما سبق، أن الاسترجاعات والاستباقات في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، كان لها أثر فعال على مستوى الصياغة والدلالة، وتنوعت أساليبهم وطريقة توظيفها لهذه التقنيات بحسب الحاجة والوظيفة، وبحسب تنوع طرائق السرد المتبعة؛ ولكنها تظهر بشكل متفاوت، فأحيانا تكثر، وأحيانا تقل.

2.1) علاقة المدة (La durée) :

وتمثل المدة أو الديمومة الوجه الثاني من أوجه دراسة النظام الزمني في الخطاب السردي عند جيرار جينيت، والتي من خلالها يتم ضبط الإيقاع الزمني، وهي قائمة أساسا

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 180.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 202.

3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 240.

على حساب زمن القراءة ومقارنتها بزمن الأحداث[1]، وتنشأ علاقة المدة بين ((زمن القراءة وزمن الكتابة من جهة، وزمن الحكاية وزمن القصة من حيث السرعة والبطء من جهة أخرى))[2]، وهذه العلاقة يتجلى داخلها مساران أو ديمومتان زمنيتان، إحداهما ((المدى الزمني الذي تستغرقه قراءة القصة، والأخرى هي المدى النصي الذي تستغرقه القصة))[3]، وبالتالي تتحدد ضروب سرعة السرد أو بطئه، انطلاقا من العلاقة بين المدة (هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والأشهر والسنوات) وطول القصة (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات)[4]، وعليه يقترح جيرار جينيت في كتابه "خطاب الحكاية" مجموعة من التقنيات الواصفة التي تُظْهِر الإيقاع الزمني المتبع، وهذا بحسب معيار سرعة الحكي (السرد)، وهي[5]:

أولا) تسريع السرد: – المجمل/الملخص. – الحذف.

ثانيا) تعطيل السرد: – المشهد – الوقفة الوصفية.

1.2.1) تسريع السرد:

أولا) الملخص/المجمل (Sommaire):

تعتمد هذه التقنية ((على سرد أحداث ووقائع يُفْتَرَضُ أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطرٍ أو كلماتٍ قليلة دون التعرض للتفاصيل))[6]، إذ تتمكن هذه التقنية من قطع مسافات كبيرة بأسطر أو صفحات قليلة، يلخص فيها الراوي أحداثا وقعت في سنوات طوال، فالمجمل هو ((سرد منفذ بإيجاز يختزل فيه زمن الخطاب ليصبح أصغر من زمن القصة))[7]، وسواء أكان المجمل طويلا أو قصيرا، فإن وظيفته التي

1– ينظر. مصطفى منصوري: سرديات جيرار جينيت، ص 184.

2– السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 46.

3– قسومة، صادق بن ناعس: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، السعودية، (د،ط)، 2009، ص 230.

4– ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 102.

5– ينظر. جينيت، جيرار: المرجع نفسه، ص 108–109.

6– لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 76.

7– الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، ص 175.

سيؤديها هي الأساس، ولعل أهم وظيفة، هي الوصول السريع، والمباشر للحدث الرئيسي، وإلى جانب ذلك، توجد عديد من الوظائف، هي[1]:

-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

-تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

-تقديم عام لشخصية جديدة.

-عرض الشخصيات الثانوية التي لا يسع النص معالجتها معالجة تفصيلية.

-الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

-تقديم الاسترجاع.

ويظهر المجمل/الملخص في فاتحة قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، حيث يلخص الراوي أحداثا ووقائع استغرقت قرونا طويلة، وممتدة في عمق التاريخ "زمن ظهور بني آدم على وجه الأرض"، ويمر عليها الراوي مرورا سريعا دون ذكر تفاصيلها، يقول: ((يقال أنه لما توالدت أولاد بني آدم وكثرت وانتشرت في الأرض برا وبحرا، وسهلا وجبلا، متصرفين فيها في مأربهم، آمنين بعدما كانوا قلقين خائفين مستوحشين من كثرة السباع والوحوش في الأرض [...] ثم سخَّروا من الأنعام والبقر والغنم والجمال، ومن البهائم الخيل والبغال والحمير، وقَيَّدُوهَا وأَلْجَمُوهَا وصرفوها في مآربهم من الركوب والحمل والحرث والدِّراس...))[2]، ويعرض الراوي تاريخ بني آدم، وكيف كان حالهم من قلة إلى كثرة، وكيف سخروا الحيوانات لخدمتهم، وكيف هربت منهم ومن ظلمهم لها، وهذا كله في مساحة نصية قصيرة، تصل إلى قدر صفحة كاملة، وقد جاء هذا المجمل على شكل "مجمل استرجاعي"، حيث يتناول الراوي ((أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد))[3]، وقد أشار جيرار جينيت إلى المجمل لا يشتغل في الإيقاع الزمني إلا ضمن الاسترجاعات[4]، ويعمل على تسريع السرد، ويهدف إلى إعداد المتلقي وتهيئته لاستقبال

1- ينظر. قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، ص 56.

2- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 352-353.

3- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 224.

4- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 110.

الحدث الرئيسي، وجاء هذا المجمل الاسترجاعي بوصفه استهلالا يمهد به الراوي لعرض الوظائف بحسب رأي فلاديمير بروب[1].

وهكذا يكون الرجوع الإجمالي إلى الماضي، اشتراك بين تقنيتي الاسترجاع والمجمل، ويعتبر كفاءة سردية، يستطيع من خلالها الراوي بناء عمل فني متميز، حيث ((إن عرض المحكي مجملا، يتقاطع من حيث الدلالة والأداة مع تقنيات أخرى، يبدو أنها موكلة بالمهمة نفسها، مما يجعل أمر الالتباس واردا، ولكنها في الوقت ذاته تؤكد أن الأداة الواحدة في أي عمل أدبي، لا تشتغل بمعزل عن بقية الأدوات))[2].

ولعل أهم هذه المجملات، ما نجده في خلاصة لاسترجاع ماضي (تاريخ) الجان، وكيف كانت علاقتهم بالملائكة والإنس، والأنبياء، يقول الراوي: ((فاعلم أن بني الجان كانت في قديم الأزمان قبل آدم أبي البشر، عليه السلام، سُكان الأرض وقاطنيها، وكانوا قد طبقوا الأرض برا وبحرا [...] وأكثرت في الأرض الفساد، فضجت الأرض ومن عليها بجورهم [...] أرسل الله تعالى جندا من الملائكة، نزلت من السماء، فسكنت الأرض، وطردت بني الجان إلى أطراف الأرض [...] فقال لهم إني جاعل في الأرض خليفة من غيركم [...] فلما خلق آدم وسواه ونفخ فيه من روحه، خلق زوجته حواء، وأمر الملائكة الذين كانوا في الأرض بالطاعة [...] ثم توالدا وتناسلا وكثرت ذريتهما...))[3]، فالراوي يقدم لنا في هذه الصفحات الأربع، تاريخ الجان قبل خلق آدم عليه السلام إلى بعثة الرسول عليه الصلاة والسلام.

وكذلك نجد مجملا آخر، حينما يبرر كليلة أخو دمنة سبق قتل السباع لغيرها، إذ يسترجع مراحل ماض سحيق لاقتتال الإنس فيما بينهم، يقول: ((وأما الذي ذكرت من غارات السباع على الحيوانات، وقبضها عليها وقتالها، فإن ذلك كلّه إنما فعلته السباع بعدما رأت أن بني آدم يفعلونه بعضهم ببعض، منذ عهد قابيل وهابيل، وإلى يومنا هذا، نرى كل يوم القتلى والجرحى والصرعى في الحروب والقتال، مثل ما شوهد أيام رستم واسفنديار وأيام جمشيد

1- ينظر. الشاهد، نبيل حمدي: العجائبي في السرد العربي القديم، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 289.

2- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت، ص 188.

3- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 384-388.

وتُبَّع [...] وأيام عثمان ويزدجرد، وأيام بني العباس، وبني مروان، وهلم جرا إلى يومنا هذا))[1]، فالراوي يقدم لنا مجملا عن تاريخ اقتتال البشر بعضهم بعضا، منذ عهد قابيل وهابيل إلى عصر الدولة العباسية.

وكذلك نجد مجملا آخر، يلخص فيه الراوي مراحل تطور الجنين في بطن أمه (تسعة أشهر)، في أسطر معدودات، يقول الراوي: ((سبحان الذي خلق الإنسان من ماء مهين، سبحان الذي خلق الإنسان من نطفة في قرار مكين، سبحان الذي خلق الإنسان من صلصال كالفخار، سبحان الذي جعل النطفة علقة ثم جعل العلقة مضغة ثم جعل المضغة عظاما، ثم كسا العظام لحما وجلدا، ثم نفخ فيه من روحه، فتبارك الله أحسن الخالقين))[2].

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فقد جاء المجمل في سطرين موجزين، وذلك لزيادة سرعة السرد، ولطابع المجمل التكثيفي والاختزالي، حيث يقوم الراوي بالمرور السريع على الأحداث والوقائع الحكائية[3]، ويكتفي بإشارة سريعة دون إسهاب في التفاصيل، يقول الراوي : ((فما زلنا نطارحه المسائل في العلوم، ونستفهمه غوامضها، حتى تخلصنا إلى علم الفراسة، فرأيت من إصابته فيه، ما قضيت له آخر العجب))[4]، فالراوي يحكي لنا باختصار سريع المحاورة التي جرت بينه وبين "حي بن يقظان"، وأنها اتسعت وشملت عدة مسائل وعلوم، فهي غير محددة زمنيا، لكن الراوي يختزلها في سطرين، ويتجاوزها إلى الأهم من المسائل، وهو حديثه عن علم الفراسة.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فإننا نلاحظ أن الراوي يلجأ كثيرا إلى استعمال تقنية المجمل/الملخص، والتي يمكن تحديدها وفق مظهرين أساسين–داخل القصة– هما:

1– إخوان الصفاء: المصدر السابق، ج2، ص 518.

2– إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 447.

3– ينظر. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 224.

4– زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 142.

أ) المجمل المحدد: ونقصد بالمجمل المحدد، الذي يعمل فيه الراوي على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث القصصية التي يحتويها هذا المجمل[1]، وهو كثير الاستعمال في قصة حي بن يقظان لابن طفيل، ومن أمثلة ذلك:

حالة المجمل المحدد زمنيا بحولين كاملين، يقول الراوي: ((فتربى الطفل ونما، واغتذى بلبن تلك الظبية، إلى أن تم له حولان، وتدرج في المشي وأثغر، فكان يتبع الظبية، وكانت هي ترفق به وترحمه وتحمله إلى مواضع فيها شجر مثمر، فكانت تطعمه ما تساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة...))[2]، فالراوي هنا، يشير وبشكل سريع إلى الجهود المبذولة من طرف الظبية في عنايتها بطفل حي، حيث لخص أحداث حولين كاملين من رعاية وعناية في حيز نصي ضيق بلغ نصف صفحة، إذ تركيزه على الأحداث والوقائع المهمة دون إسهاب في التفاصيل، ولعل هذا من أجل بيان سر العاطفة القوية التي جمعت بين الطفل حي والظبية، وما تركته من أثر في حياته، وخاصة بعد موت الظبية.

وكذلك نجد مثالا آخر، في قول الراوي: ((فلما طال همُّه في ذلك، وهو قد قارب سبعة أعوام، يئس من أن يكمل له ذلك، وما قد أضرّ به نقصه))[3]، وقوله أيضا: ((فانتهى به هذا النحو من النظر إلى هذا الحد من النظر[*]، على رأس ثلاثة أسابيع من منشئه، وذلك أحد وعشرون عاما، وفي خلال هذه المدة المذكورة، تفنن في وجوه حيله، واكتسى بجلود الحيوانات التي كان يشرِّحها [...] وإنما تفنن في هذه الأمور كلها في وقت اشتغاله بالتشريح، وشهوته في الوقوف على خصائص أعضاء الحيوان، وبماذا تختلف، وذلك في المدة التي حدَّدنا منتهاها، بأحدٍ وعشرين عاما))[4]، وقوله أيضا: ((فانتهت به المعرفة إلى هذا الحد، على رأس خمسة أسابيع من منشئه، وذلك خمسة وثلاثون عاما، وقد رسخ في قلبه من أمر الفاعل، ما شغله عن الفكرة في كل شيء إلا فيه، وذهل عما كان فيه من

1- ينظر. مرشد، أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 284.

2- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 177.

3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه ، ص 179.

(*)- النظر الأول يعني: البحث، والنظر الثاني يعني: الفكر أو حركة المعقول داخل المحسوس.

4- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 189-190.

تصفُّح الموجودات، والبحث عنها، حتى صار لا يقع بصره على شيء من الأشياء إلا يرى فيه أثر الصنعة من حينه...))[1]، وقوله أيضا: ((وهو في ذلك كله يتمنى أن يريحه الله عز وجل، من كل بدنه [...] وبقي على حالته تلك حتى ناف على سبعة أسابيع من منشئه، وذلك خمسون عاما، وحينئذ اتفقت له صحبة أبسال))[2]، وكل هذه المجملات محددة زمنيا: "حولان" و"سبعة أعوام" و"واحد وعشرون" و"ثمانية وعشرون" و"خمسة وثلاثون" و"خمسون"، وهي مراحل عمرية مرّ بها حي بن يقظان، من طفولته إلى صباه، فشبابه، فكهولته، فالراوي يقف عند كل مرحلة عمرية، فيلخص من خلالها طريقة تفكيره، ونظرته للعالم المحسوس، والعالم الغيبي، وهذا بشكل سريع دون أن يذكر لنا كثيرا من التفاصيل، وهذه المجملات أدت دورا وظيفيا يكمن في تسريع أحداث القصة، وعملت أيضا على ربط المشاهد القصصية بوصفها أنساقا دالة في سيرة "حي"، وإلى جانب كونها جسدت روح التطلع ومعالم التفكير الإنساني المتغير عبر المراحل العمرية، ولا ننسى أنها عملت على خلق انسجام وترابط نصي بين فترات زمنية طويلة، كانت سببا في حماية السرد من التفكك[3]، وهذا لضمان وحدة دلالية قصصية متماسكة.

ب) المجمل غير المحدد: وهو تقنية سردية يتبعها الراوي من خلال عدم تحديده الزمن الذي تستغرقه الأحداث القصصية التي يحتويها، ولمعرفة منحى انشغاله، فإنه يمكن الرجوع إلى السياقات الحكائية التي ورد فيها[4]، وعليه سنقف على مجموعة من أمثلة تتماشى مع هذا النمط من المجمل في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، وهي:

فالراوي بعد أن بيَّن لقاء "حي" و"أبسال"، إذ أخذ يسرد ما جرى بينهما من محادثة وحوار، فأفضى بهم الحوار إلى ذكر مجمل غير محدد زمنيا، يقول الراوي: ((فجعل أبسال يصف شأن جزيرته، وما فيها من العالم، وكيف كانت سيرتهم قبل وصول الملة إليهم، وكيف هي الآن بعد وصولها إليهم، ووصف له جميع ما ورد في الشريعة))[5]، فالراوي في هذا

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 211-212.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 240.

3- ينظر. القصراوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، ص 225.

4- ينظر. مرشد، أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 289.

5- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 247.

المحكي الاسترجاعي يلخص أحداثا مهمة في حياة أبسال "كيف كان يعيش في جزيرته" دون تحديد منه للمدة الزمنية المستغرقة، ودون إسهاب في التفاصيل أيضا.

أما المثال الثاني، فهو ذلك المجمل الذي يلخص فيه السارد حالة "حي" أثناء فنائه في تأمل الله عز وجل، وبلوغه مقامات وأحوالا كريمة، يقول الراوي: ((وأقام على تلك الحالة مدة، وهو في أتم غبطة وأعظم أنسٍ بمناجاة ربه؛ وكان كل يوم يشاهد من أَلْطَافِه، ومزايا تحفه[...] وكان في تلك المدة حي بن يقظان شديد الاستغراق في مقاماته الكريمة، فكان لا يبرح مغارته...))[1]، فالراوي لم يحدد المدة الزمنية التي يستغرقها في حالة فنائه، قد ذكر لفظ "مدة" دون تحديد زمني دقيق لها، فحكى إشارات سريعة مما جرى له أثناءها.

أما المثال الثالث، فهو ذلك المجمل غير المحدد زمنيا، الذي يسرد فيه الراوي، ملخصا عن بدايات "حي" أثناء مجاهداته لنفسه، كي يبلغ إلى الحقيقة المطلقة (الاتصال بواجب الوجود)، وهذا في أسطر قليلة، يقول الراوي: ((ودأب مدة، وهو يجاهد قواه الجسمانية وتجاهده، وينازعها و تنازعه، وفي كل الأوقات التي يكون له عليها ظهور، وتتلخص فكرته عن الشوب، يلوح له شيء من أحوال أهل التشبيه الثالث، ثم جعل يطلب التشبه الثالث، ويسعى في تحصيله، فينظر في صفات الموجود الواجب الوجود))[2].

ومن الأمثلة أيضا، ما يذكره الراوي في قوله: ((ومازلت تتعهده وتربيه، وتدفع عنه الأذى))[3]، ويقول أيضا: ((ثم مازال يمدّ تلك النار بالحشيش والحطب الجزل، ويتعهدها ليلا نهارا، استئناسا لها وتعجبا منها، وكان يزيد أنسه بها ليلا))[4]، وقوله أيضا: ((فتتبع ذلك كله بتشريح الحيوانات، الأحياء والأموات، ولم يزل يمعن النظر فيها ويجيل الفكرة، حتى بلغ ذلك كله، مبلغ كبار الطبيعيين))[5]، وفي هذه الأمثلة نجد الراوي لم يحدد المدة الزمنية لهذه الأحداث الملخصة؛ بل يذكرها بدون تحديد منه، وبدون ذكر للتفاصيل أيضا.

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 243.
2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 229.
3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 174.
4- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 186.
5- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 188.

وعليه فإن المجملات غير المحددة زمنيا في قصة حي بن يقظان كثيرة جدا، منها ما ذكرنا سابقا، ونكتفي بهذا القدر للتوضيح.

ثانيا) تقنية الحذف (Ellipse):

الحذف هـو التقنية الثانية التي تعمل إلى جانب تقنية المجمل/الملخص على تسريع وتيرة السرد، فإذا المجمل يقوم ((باختزال أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير، فإنّ الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد؛ لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه في النص))[1]، وهذا الإسقاط لفترات زمنية، يكتفي الراوي بالإشارة إليه بعبارات زمنية تدل على مدة الفراغ الحكائي من قبيل "ومرّت أسابيـع" أو "مضت سنتان" أو "مـرت أشهر"، وأحيانا يعمد الراوي إلى عدم تحديد الفترة المحذوفة تحديدا كليا، فيكون جزء مـن القصة مسكوتا عنه في السرد كلية[2]، أي أن الزمن على مستوى السرد مساوٍ للصفر، وهو أقصر من زمن القصة.

فالحذف تقنية سردية، يعتمد فيها الراوي على إسقاط فترات زمنية من زمن القصة سواء أكانت قصيرة أم طويلة، دون التطرق لما جرى فيها من أحداث، ويشترط في الفترة الزمنية المحذوفة، بأنها لم يقع فيها حدث يؤثر على سير وتطور الأحداث في النص القصصي[3].

ومن بين أسباب لجوء الراوي إلى تقنية الحذف، أنه يجد((صعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى))[4]، وإلى جانب زيادة في الانسجام الدلالي والترابط السردي، وهذا بحذف ما لا يخدم تطور أحداث النص القصصي، كما تساعد تقنية الحذف على((فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية))[5].

1- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 232.

2- ينظر. بحراوي: حسن، بنية الشكل الروائي، ص 156.

3- ينظر. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 233.

4- القصراوي، مها حسن: المرجع نفسه، ص 232.

5- القصراوي، مها حسن: المرجع نفسه، ص 232.

والحق أن تقنية الحذف حركة زمنية تعطي الزمن السردي إمكانية استيعاب الزمن الحكائي، وعليه فإن جيرار جينيت يميز بين نمطين من الحذف، هما[1]:

1) الحذف الصريح: وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بالفترة الزمنية المحذوفة، و((التي تصدر إما عن(إشارة محددة أو غير محددة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه))[2]، ويمثل الحذف الصريح سمة بارزة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، إذ حظي باهتمام عند الفلاسفة الأدباء، وخاصة (إخوان الصفاء، أقل منه درجة ابن طفيل) وهو على نمطين أيضا:

أ) الحذف المحدد: والمقصود به هو ((إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيا من السياق السردي))[3]، وهو ما نجده في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، حيث يعلن الراوي عن المدة الزمنية المحذوفة بشكل محدد، وعلى نحو بارز، كما هو في النصوص الآتية:

يقول الراوي: ((ثم أوصلهم إلى مجلسه بعد **ثلاثة أيام**))[4]، وقد تم تحديد الفترة المحذوفة بثلاثة أيام.

يقول الراوي: ((فلما سمع الأسد قول الرسول وما أخبره به فكَّر **ساعة**، ثم أمر مناديا ينادي))[5]، وقد تم تحديد الفترة المحذوفة بساعة.

يقول الراوي: ((فسكتت السباع **ساعة** متفكرة، هل أحد يصلح لهذا الشأن أم لا؟))[6]، وقد تم تحديد الفترة المحذوفة بساعة.

يقول الراوي: ((فلما نظر الملك إليها، وهي من عجائب الصور وأصناف الأشكال، بقي متعجبا منها **ساعة** طويلة))[7]، وقد تم تحديد الفترة المحذوفة بساعة.

1- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 117-119.

2- جينيت، جيرار: المرجع نفسه، ص 117-118.

3- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 233.

4- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 355.

5- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 399.

6- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 400.

7- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 433.

يقول الراوي: ((ثم نظر الملك يمنة ويسرة، فرأى من أجناس الحيوانات واختلاف الطيور، وفنون الأشكال والألوان والأصوات والنغمات، وبقي متعجبا منه **ساعة**))[1]، وقد تم تحديد الفترة الزمنية المحذوفة بساعة.

يقول الراوي: ((فأطرقت الجماعة **ساعة** متفكرة فيما ذكر الإنسيّ من فضائل بني آدم))[2]، وقد تم تحديد الفترة الزمنية المحذوفة بساعة.

يقول الراوي: ((فأطرقت الجماعة **ساعة** متفكرة فيما قال، ثم تكلم زعيم الطيور))[3]، وقد تم تحديد الفترة الزمنية المحذوفة بساعة.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فإن الحذف المحدد حظي بقليل من الاهتمام، وذلك لأن الراوي يقص علينا سيرة "حي"، ويركز على التفاصيل، فهو يطلب الإبطاء لا السرعة، ونرى الراوي يقوم بتوظيف هذه التقنية ليتجاوز بعض الأحداث الثانوية، وغير مهمة بالنسبة للسرد، ومثال ذلك: قول الراوي: ((وفي خلال ذلك ترعرع وأربى على السبع سنين))[4]، وقد تم تحديد الفترة المحذوفة بسبع سنين.

ب) الحذف غير المحدد: والمقصود به، عدم ((تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة))[5]، حيث أن الراوي لا يعلن صراحة عن المدة الزمنية المحذوفة، مثل: بعد سنوات طويلة، بعد أشهر عديدة، وهذا ((مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة))[6].

ونجد تجليات هذا النمط من الحذف غير المحدد. في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، واضحا ومباشرا، ويمكن للقارئ إدراكه بسهولة، ومن أمثلة ذلك:

1- إخوان الصفاء: المصدر السابق، ج2، ص 444.
2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 487.
3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 559.
4- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 180.
5- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 234-235.
6- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 157.

يقول الراوي: ((ثم مضت السنون والأيام على ذلك إلى أن بعث الله محمدا))[1].

يقول الراوي: ((ولما طالت الأيام صار رئيسا فيها آمرا ناهيا متبوعا حينا ودهرا من الزمان))[2].

يقول الراوي: ((فلما سمع الملك والجماعة هذه القصة العجيبة، أطرقت مفكِّرةً فيما سمعت))[3].

يقول الراوي: ((ولما كان من الغد جلس الملك مجلسه))[4].

وتتجلى لنا تقنية الحذف غير المحدد في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، وذلك من أجل تجاوز الأحداث التي ليست لها أهمية وأثر في النسق القصصي، ونجملها في ما يلي:

يقول الراوي: ((فإنهم قالوا إن بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام))[5].

يقول الراوي: ((وبقي في ذلك برهة من الزمان))[6].

يقول الراوي: ((وما زال يفكر في ذلك عدة سنين))[7].

يقول الراوي: ((ورأيا أن يلزما ساحل البحر، ولا يفارقاه ليلا ولا نهارا، لعل الله أن يسنّى له عبور البحر، فالتزما بذلك، وابتهلا إلى الله تعالى بالدعاء))[8].

يقول الراوي: ((حملت السفينة في أقرب مدة إلى الجزيرة التي أملاها [...] فنزلا بها، ودخل مدينتها))[9].

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 353.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 384.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 390.

4- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 521.

5- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 174.

6- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 185.

7- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 207.

8- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 248.

9- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 249.

2) الحذف الضمني: والمقصود به أن الراوي لا يصرح فيه بموضع الحذف، أي ((لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة))[1]، وهو قليل الاستعمال في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، حيث نجد في قصة "الطير" لابن سينا، أن الراوي لم يقدم لنا ما حدث بين الطيور حين اجتماعها (الطيور المسافرة والطيور التي تسكن الجبل الثامن)، ويعبر الراوي عن ذلك بقوله: ((ولما تقرر بيننا وبينها الانبساط أوقفناها على ما ألم بنا، فأظهرت المساهمة في الاهتمام))[2]، وإن حدوث الانبساط والاهتمام بين هذه الطيور، يحتاج زمنا طويلا، ولكن الزمن هنا غير محدد، وغير مشار إليه، فهو حذف ضمني، لم يصرح به الراوي.

2.2) إبطاء السرد:

أولا) المشهد(Scène):

مصطلح المشهد من المصطلحات الوافدة من لغة المسرح، بوصفه أحد أهم الأصول التي يبنى عليها النص المسرحي، وينسجم هذا الأصل (المشهد) مع النص السردي أيضا، وهذا عندما يحظى بعناية خاصة، وموقع متميز ضمن حركة الزمن القصصي، وذلك بفضل ما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد[3]، فيصبح زمن السرد مساويًا لزمن القصة، فهو عند جيرار جينيت كل مقطع حواري في أغلب الأحيان، يرد عبر مسارات المحكي، ويحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا[4]، وهو عند تودوروف ((حالة التوافق التام بين الزمنين، لا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدًا))[5].

1- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 236 .

2- ابن سينا: جامع البدائع، ص 110.

3- ينظر. بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 166.

4- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 108.

5- طودوروف، تزيفطان: الشعرية، ص 49.

والمقصود بالمشهد تلك المقاطع الحوارية، التي تعمل على كسر رتابة السرد، والتقليص من هيمنته، وبالتالي تمنح للشخصيات مجالا واسعا رحبا، للتعبير عن أفكارها، وعن رؤيتها بأسلوب مباشر دون وصاية سردية يمارسها الراوي على الشخصيات، وعليه فإن الشخصيات تقترب من القارئ، فيتعرف عليها، ويدرك مميزاتها، ويحدد مدى وعيها، دون وسيط (الراوي)، وقد ((أدى تقليص دور السرد إلى ارتفاع أهمية الحوار في بناء الشخصية والتعبير عن أفكارها، وتحديد علاقاتها بغيرها من الشخصيات [...] فغدت قادرة على دفع القارئ إلى المشاركة في التفسير والتأويل))[1]، وللمشهد وظائف متعددة يشير الصادق قسومة إلى بعضها[2]:

– وظيفة تقديم الشخصيات: يكون بحوار صوري، والغرض منه تقديم بعض الشخصيات.

– وظيفة تطوير: وتتم من خلال أقوال مهمة تتطلع إلى تطوير العلاقات بين الشخصيات.

– الوظيفة الإيعازية: ويؤدي هذا النمط من الحوار إلى تغيير أساسي في مستوى مواقف الشخصيات أو تصرفاتها أو أفكارها.

– وظيفة إخبار: وتتجسد هذه الوظيفة في المادة الإعلامية، سواء أحداث أو معطيات.

– وظيفة تصوير: وتتجسد في المشاهد الخالية من الأعمال، لاتصالها بتصوير ما سبق ذكره سردا.

– وظيفة تفسير: وتتجسد في المشهد الذي يراد به تفسير وبيان لما سبق.

– وظيفة تأويل: وهو الحوار الذي لا يكون تفسيرا لما سبق، وإنما هو تأويل له، أو تعليق عليه.

– وظيفة استبطان: تؤدى هذه الوظيفة عند اضطلاع الحوار باستبطان الشخصية، أي بالتعبير عمّا يختلج بداخلها من هواجس وأحاسيس، فهو حركات الفكر والوعي الداخلي والشعور.

1– القصراوي، مها حسن: الزمن في الراوية العربية، ص 239.

2– ينظر. قسومة، الصادق بن ناعس: علم السرد، ص 390–394.

– وظيفة رمزية: لا يكون الحوار هنا محادثة حقيقية، وإنما هو أقوال قائمة على إيجاد الرموز وتكثيفها.

وتضيف مها حسن القصراوي إلى هذه الوظائف وظيفة أخرى، مرتبطة أساسا بالمتلقي، وهي أن الحوار يعمل على تقوية إيهام القارئ بالحاضر السردي، ويعطي المشهد الحواري إحساسا بالمشاركة الفعلية، ويساهم في التعبير عن أدق أمور الحياة وتفاصيلها وأحداثها، كأنها تعاش الآن، وهذا يحقق بدوره إيهاما بالواقع لدى القارئ[1]، وانطلاقا من استقراء نصوص القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، يمكن تصنيف المشهد إلى أنواع، هي:

1) المشاهد الحوارية المباشرة:

وهو مقطع مشهدي ((يتطلب أكثر من طرف لإدارة حديث متبادل بينهما، ويظهر كل واحد موضوعه بجلاء وبلغته الخاصة))[2]، وهذا الحوار مباشر حر واضح المعالم، يتزامن حدوثه في الحاضر السردي، وقد ورد كثيرا في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، وبطريقة التعاقب بينه وبين السرد على مدى هذا المحكي القصصي.

وعليه فإن الحوار المباشر يشغل حيزا كبيرا، على مستوى الفضاء الورقي من قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، وخاصة عندما ((يحتدم الصراع بين الشخصيات في الفكر والمذهب والمعتقد، فهو تقنية توسَّل بها إخوان الصفاء لعرض فلسفتهم))[3]، وأهدافهم، وغاياتهم، ونجد فيها ((المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي))[4]، وهو الذي يصطلح عليه اسم صبغة الخطاب المعروض[5]، وإن الأمثلة كثيرة جدا، ويمكن رصدها في الجدول الآتي:

1– ينظر. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 240.

2– الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، ص 178.

3– السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 47.

4– يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

5– يقطين، سعيد: المرجع نفسه، ص 197.

المشهد الحواري المباشر.	الوظيفة.	الصفحة.
-حوار الملك بيراست والإنسي من أولاد العباس,	تفسيرية	353-356
-حوار الملك بيراست وحكيم البهائم.	تفسيرية	358-364
-حوار الملك بيراست ووزيره بيراز.	إيعازية	378.
-حوار الملك بيراست والقضاة وأهل الرأي والحكمة.	إيعازية-تفسيرية	379-383
-حوار الإنس فيما بينها.	تطوير	392-396
-حوار الملك بيراست وصاحب العزيمة.	إيعازية	384-390
-حوار رسول حكيم البهائم وملك السباع.	إخبارية+ تقديم شخصية	398.
-حوار رسول حكيم البهائم وملك الطيور.	إخبارية+ تقديم شخصية	410.
-حوار رسول حكيم البهائم وملك حيوان البحر.	إخبارية+ تقديم شخصية	427.
-حوار رسول حكيم البهائم وملك الهوام.	إخبارية+ تقديم شخصية	432.
-حوار الملك بيراست ورجل من العراق.	إخبارية+ تقديم شخصية	448.
-حوار الملك بيراست ورجل من الهند.	إخبارية+ تقديم شخصية	451.
-حوار الملك بيراست ورجل عبراني.	إخبارية+ تقديم شخصية	453.
-حوار الملك بيراست ورجل مسيحي.	إخبارية+ تقديم شخصية	454.
-حوار الملك بيراست ورجل قريشي.	إخبارية+ تقديم شخصية	456.
-حوار الملك بيراست ورجل يوناني.	إخبارية+تقديم شخصية	458.
-حوار الملك بيراست ورجل خرساني.	إخبارية+تقديم شخصية	460.
-حوار الملك بيراست ورجل فارسي.	إخبارية+تقديم شخصية	463.
-حوار الملك بيراست وكليلة أخو دمنة.	إخبارية+إيعازية	463.
-حوار الملك بيراست والعنقاء.	إخبارية+إيعازية	466.
-حوار الملك بيراست والصرصار.	إخبارية+إيعازية	467.
-حوار الملك بيراست وحيوان الماء.	إخبارية+إيعازية	469.
-حوار الملك بيراست وملكة النحل.	إخبارية+إيعازية	475.
-حوار اليعسوب والملك بيراست(موجها إليه أسئلة).	إخبارية	481.
-حوار الملك بيراست والرجل الرومي.	إخبارية	486.
-حوار ملكة النحل والرجل الرومي.	تفسيرية+إيعازية	487.
-حوار الملك بيراست والرجل الأعرابي.	إخبارية	493.
-حوار زعيم الطيور والرجل الأعرابي.	تفسيرية+إيعازية	495.

-حوار الملك بيراست والرجل العبراني.	إخبارية	.503
-حوار زعيم الطيور والرجل العبراني.	تفسيرية+إيعازية	.505
-حوار الملك بيراست والرجل العراقي.	إخبارية	.510
-حوار كليلة والرجل العراقي.	تفسيرية+إيعازية	.511
-حوار الملك بيراست والرجل الفارسي.	إخبارية	.521
-حوار الببغاء والرجل الفارسي.	تفسيرية+إيعازية	.522
-حوار الملك بيراست وملك الجوارح.	إخبارية	.539
-حوار الملك بيراست والرجل الهندي.	إخبارية	.563
-حوار الضفدع والرجل الهندي.	تفسيرية+إيعازية	.565
-حوار الرجل الحجازي والملك بيراست والحيونات.	إيعازية	.569

والملاحظ هنا، أن الحوار المباشر عنصر فعال وأساسي من عناصر القص في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، فهو تقنية يتوسل بها لعرض أفكار الشخصيات، وتبسيطها، ((باعتبارها لبنة من لبنات المحتوى أو المغامرة نقلت لتصير قسما من أقسام الخطاب))[1]، وقد تميز الحوار هنا عن غيره من أشكال المحادثة (وظيفة تواصلية)، بأنه جاء في قالب مناظرة، حيث يحتدم صراع الأفكار، بين طرفي الحوار، إذ لا يسعى كل طرف لإقصاء الآخر؛ بل يسعى كل منهما لتقديم أفضل ما لديه من حجج وبراهين، ليصل مع الطرف الآخر إلى مساحة مشتركة من الأفكار (نظرة إخوان الصفاء إلى الآخر، من خلال التواصل معه وفهمه فهما جيدا)، فآليات الحجاج التي وظفها كل من الإنسان والحيوان، من أجل التأثير على الملك بيراست (قاضي الجلسة)، كانت حاضرة بقوة في المحكي القصصي، وخاصة في "المشاهد الحوارية"، يقول الراوي: ((يتوجه الحكم على أحد الخصمين بالحجة الواضحة والبينة العادلة، والحجة لا تصلح إلا بالفصاحة والبيان وذرابة اللسان)) [2]، ويقول أيضا: ((وإنما الحجاج والمناظرة بفصاحة الألسنة وجودة البيان ورجحان العقول ودقة التمييز)) [3].

1- قسومة، الصادق بن الناعس: علم السرد، ص 368.

2- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 397.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 399.

فهذه المشاهد الحوارية تتضمن قدرة أدبية ومادة علمية وأدلة قاطعة وحجج ساطعة، وتجسدت في كل خطاب من خطابات الشخصيات الحكائية، فلكل شخصية حكائية صوتها وفكرها الخاص بها، ((يؤدي تغيير الصوت في الحوار –آليا– إلى تغيير في مادة القول وطرائقه [...] لغة الشخصيات التي تستعمل كل منها في أقوالها لغة موسومة بما يتماشى مع معطياتها وثقافتها ورؤيتها...))[1]، وهكذا تعددت لغة الحوار في هذه القصة واختلفت، باختلاف شخصياتها الحكائية وتنوعها (الشخصيات الإنسانية مختلفة الأعراق والأديان والبلدان، أما الشخصيات الحيوانية فهي مختلفة الطبائع والأحجام والأنواع، أما الشخصيات الجنية فهي مختلفة المناصب والمهارات)، إن التواصل بين هذه الأجناس المختلفة في بوتقة حكائية واحدة، دليل على دعوى إخوان الصفاء لمحاورة الآخر، والانفتاح عليه، وكذلك دعوى لحوار الثقافات والأديان.

إن استعمال هذه اللغة الحوارية متعددة الأصوات، يعرب عن تمازج كبير بين الثقافات والرؤى والمواقف المتباينة، وهي بالتالي صور من الوعي الحضاري الذي كان سائدا في القرن الرابع الهجري، وكذلك توسّل إخوان الصفاء بالحوار وتعدد أصواته من أجل بناء محكي قصصي، تحكمه أفكار فلسفية كونية متباينة، ويسوده التسامح والوعي بالآخر.

أما في قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فإن الراوي ينسحب تاركا المجال للشخصيات الحكائية تتحاور، وتختار موضوع أقوالها، ولغتها وأسلوبها، وتُبيّن عن أفكارها بنفسها، ويبدو هذا واضحا في المشهد الحواري المباشر، حيث ترك الراوي شخصية"حي بن يقظان" تتحدث بحرية عن أصلها وسنّها ونسبها، يقول الراوي: ((وتنازعنا الحديث، حتى أفضى بنا إلى مساءلته عن كُنه أحواله، واستعلامه سِنّه، وصناعته، بل اسمه ونسبه وبلده...فقال: أما اسمي ونسبي، فحي بن يقظان، وأما بلدي، فمدينة المقدس وأما حرفتي، فالسياحة في أقطار العوالم حتى أحطت بها خبرا...))[2]، وفي هذا المشهد يقف القارئ على صيغته المباشرة (ضمير المتكلم) دون تدخل الراوي، حيث يعمل على إبطاء وتيرة السرد، بالإضافة إلى إنجاز وظيفة تقديم الشخصية، والتي تعد الهدف الأساسي لهذا المشهد الحواري، إذ ساهم في

1– قسومة، الصادق بن الناعس: علم السرد، ص 369.

2– زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 141–142.

التعريف بشخصية "حي بن يقظان"، فالقارئ يدركها من خلاله، إلى جانب ما يحمله هذا الحوار من دلالات رمزية فلسفية، فتصبح هذه ((الأقاويل)) قائمة على بعد إحالي لرموز مكثفة (وظيفة الرمز).

أما قصة "القدر" لابن سينا، فقد حملت طابعا حواريا، قد يكون مشابها لقصة "حي بن يقظان"، إذ تعتبر جزءا ثانيا لها، فالراوي في قصة "القدر" ينزاح تاركا شخصية "حي بن يقظان" حرية الحديث، فالحوار جاء إثر لقاء الراوي بشخصية "حي"، الذي عرفه من قبل، فيبادره "حي" بسؤاله عن حاله:((وأخذ الحديث في شجونه فأقبل عليّ يقول: ما لي أراك غير ذي العهد الذي عهدته وغير ذي الإلف الذي عرفته أراك زمر النشاط[1]، ذابل الورق، ممصوص النقي، معقول الأسلة[2]، رائب النفس[3]، واجم السحنة[4]، بعد عهدي بك ضرمة[5] تلتهب ونبعا تموج وإعصارا تعصف وشفرة[6] هذاذة الغرب، وجوادا غير مكبوح الجماح، فكإنما بلى غليانك يفثأ[7]، وعنود عرقك يرقأ[8] فقلت كذلك للدهر ضربات))[9]، ويحقق هذا المشهد أثرا فنيا، إذ يحدث حالة من التوازن بين زمن القصة وزمن الحكاية، ويستغرق عدة صفحات، وكله حيوية وفنية ولغة مميزة، بعد أن أصبحت حال الراوي هكذا، يبين السبب، فيشكو له رفيقه الذي كان سببا في حالته هذه، يقول: ((هذا رفيقي لقد أطاع نزغات الشيطان في جحد القدر، وهو زلوق عن القبضة لا تملكه الحجة، لقد غرى بشبهة ترين على قلب من لم يعجم...))[10]، فيدرك "حي" ما حل بصديقه القديم، ويأخذ في مجادلة رفيقه، إلى نهاية القصة، ويظهر "حي" مقدرة فذة أثناء حواره، فيفصل في مجمله، ويبين

1- زمر النشاط: قليله.

2- النقا عظم العضد أو كل عظم ذي مخ والنقي المخ والأسلة من اللسان طرفه.

3- رائب النفس: فاترها ضعيفها.

4- واجم السحنة: عبوس الهيئة منقبض.

5- الضرمة: جد فيه سرعة.

6- الشفرة بالفتح: السكين العظيم، والغرب: الحد، والهذاذة: القطاعة.

7- فثأ الغضب: كسر حدته.

8- رقأ الدمع أو الدم : سكن، وجف، وانقطع بعد جريانه.

9- ابن سينا: جامع البدائع، ص 47-48.

10- ابن سينا: المصدر نفسه، ص 48.

مكنوناته، ويظهر معضلاته، في غاية مـن الحسن والترتيب، إذ تبرز مقدرته المعرفية وثقافته العالية، وهكذا يتأكد الطابع العرفاني الفلسفي لخطاب "حي بن يقظان".

2) المشاهد الحوارية غير مباشرة:

وهو حوار يدور بين الشخصيات الحكائية ((مدعوما بوصفه مساعدا يتولاه الراوي، ليكمل المشهد فيغدو واضحا بيّنا))[1]، إذا فالراوي يتدخل في ثنايا الحوار، إما عن طريق وصف، أو تعليق، أو توضيح، ومثاله في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين ، كما توضحه المشاهد الآتية:

في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، يتولى الراوي العليم نقل بعض المشاهد الحوارية بطريقته الخاصة، فيدمجها في ثنايا سرده، ومثاله حوار "حي" و"أبسال": ((فجعل أبسال يسأله عن شأنه، ومن أين صار إلى تلك الجزيرة؟ فأعلمه "حي بن يقظان": أنه لا يدري لنفسه ابتداءً ولا أبًا ولا أمًا، أكثر من الظبية التي ربته، ووصف له شأنه كله، وكيف ترقى بالمعرفة، حتى انتهى إلى درجة الوصول [...] نظر إلى "حي بن يقظان" ببعض التعظيم والتوقير [...] جعل حي بن يقظان يستفصحه عن أمره وشأنه، فجعل أبسال يصف له شأن جزيرته، وما فيها من العالم، وكيف كانت سِيَرُهم وصول قبل الملة إليهم، وكيف هي الآن...)) [2]، فالمشهد موصوف من قبل الراوي، فهو مستوحى من ذاكرة الشخصيات، حيث يتمثل في استرجاع ماضي الشخصيتين "حي" و"أبسال"، فيمتد الزمن المسترجع، ويتسع، ويتضخم، عن طريق الحوار الموصوف، الذي يمارسه الراوي أثناء سرده لهذا المشهد الحواري، مما يحدث توازنا داخليا بين زمن الحكاية (السرد) وزمن القصة.

أما قصة "الطير" لأبي حامد الغزالي، فالراوي يتدخل في المشاهد الحوارية أثناء سردها، والتي تتم أثناء زمن الحاضر السردي، فحين تلتقي "الطيور المهاجرة" والملك "العنقاء" و"أهل حضرته" يدور بينهم حوار موصوف، وهذا عـن طريق الراوي الذي ينقله ويمزجه الوصف والتعليقات والإيضاحات، يقول الراوي: ((وتحكمت عليهم العواصف حتى خلُصّت منهم شرذمة قليلة إلى جزيرة "الملك" فنزلوا بفنائه [...] فتقدم إلى بعض سكان الحضرة أن يسألهم:

1- الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، ص 180.

2- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 246-247.

ما الذي حملهم إلى الحضور؟ فقالوا: حضرنا ليكون مليكنا، فقيل لهم: أتعبتم أنفسكم فنحن الملك شئتم أو أبيتم، جئتم أو ذهبتم، لا حاجة بنا إليكم، فلما أحسوا بالاستغناء والتعذر أيسوا وخجلوا وخابت ظنونهم، فتعطلوا فلما شملتهم الحيرة، وبهرتهم العزة...))[1]، وإلى جانب تمازج الحوار والوصف والسرد، هناك تحليلات نفسية لأحوال أصابت الطيور، عندما رفضها الملك "العنقاء" في حاشيته، فحدث لها انكسار ويأس، وهذا النمط من المشاهد الموصوفة، أدى إلى إبطاء زمن الحكاية (السرد)، وجعله موازيا لزمن القصة.

3) المشاهد الحوارية الذاتية:

ويصطلح عليه بـ (المونولوج Monologue)، وهو حوار داخلي يقع بين الشخصية وذاتها، باعتبار أن هذا الضرب من الحوار مع الذات ((أداة رئيسية في رصد خلجات الشخصية وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها))[2]، وتعرفه مها حسن القصراوي بأنه: ((تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة، ويُعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها، إذ ينثال الكلام بصورة عفوية ليعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي))[3]، وهو نوعان[4]:

-**الحوار الذاتي المباشر:** هو الذي يقع بشكل مباشر على لسان الشخصية ذاتها، دون تدخل من الراوي.

-**الحوار الذاتي غير مباشر:** هو الذي يضطلع به الراوي، وبصوته، وإن كان مداره باطن الشخصية، إذ الراوي يتدخل في حضوره.

وفي قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، تتجلى هذه الأنماط الحوارية الذاتية، بنوعيها، فالنمط الأول يتمثل في تأملات "حي" وخلاجاته النفسية التي كان يعيشها مع ذاته، حيث كثرت الحوارات الذاتية المباشرة؛ لأن "حي" كان يعيش بمفرده في تلك الجزيرة، فيعبّر عما

1- الغزالي، أبو حامد: مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تحقيق: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 313-314.

2- قسومة، الصادق بن الناعس: علم السرد، ص 397.

3- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 244.

4- ينظر. القصراوي، مها حسن: المرجع نفسه، ص 245.

يخالج نفسه بأسئلة موجهة لذاته، مثل قوله: ((وأنا ليس مطلوبي شيئا بهذه الصفة، إنما مطلوبي الشيء الذي يختص به هذا الموضع الذي أجدني لا أستغني عنه طرفة عين، وإليه كان انبعاثي من الأول [...] فكيف يكون هذا البيت على ما شاهدت من شَرَفِهِ باطلاً...ما أرى إلا أن مطلوبي كان فيه، فارتحل عنه وأخلاه، وعند ذلك طرأ على الجسد من العطلة ما طرأ، ففقد الإدراك، وعدم الحراك...))[1]، وقوله أيضا: ((هل هو شيء حدث بعد أن لم يكن، وخرج إلى الوجود بعد العدم؟ أو هو أمر كان موجودا فيما سلف، ولم يسبقه العدم بوجه من الوجوه...))[2].

فهذه المشاهد الحوارية الذاتية المباشرة تعمل على إبطاء زمن الحكاية (السرد)، وتكشف عن أفكار الشخصية وأحاسيسها ومشاعرها، تجاه ما يحدث في حاضرها السردي، فكان موت الظبية محركا أساسيا لتوليد الأسئلة، عن سبب موتها، مما دفعه إلى التأمل والتفكر والتساؤل عن أسباب موتها، فأحس بعد مدة بالوحدة واليأس والحزن، لينتقل به الأمر إلى البحث عن واجب الوجود.

أما النمط الثاني فهو الطاغي على قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، ويتجلى لنا في السرد داخلها بأنه مروي بضمير الغائب، ويتولى الراوي نقل خواطر وخلجات "حي" النفسية، وتأملاته الفكرية، ويقدمها بطريقته الخاصة، كما يكشف الراوي (ضمير الغائب يمنح الراوي مجالا واسعا للتدخل في أفكار "حي") عن تفكير "حي" الذاتي، وكيف ترقى بأفكاره ومعارفه إلى أن بلغ حقيقة الوجود، فهي ((تعبير عن حاجات اللاوعي والقلق والإسقاطات الناتجة من الهموم المستقبلية، فينطلق عند الصوفي تداعي الأفكار، فيعبر بكثافة ورمزية شديدة عن محتوى ثري من الدلالات النفسية والعقلية والفكرية))[3]، يقول الراوي : ((ثم تفكر في هذا الامتداد إلى الأقطار الثلاثة، هل هو معنى الجسم بعينه، وليس ثم معنى آخر، أو ليس الأمر كذلك؟ فرأى أن وراء هذا الامتداد معنى آخر، هو الذي يوجد فيه هذا الامتداد وحده،

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 184.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 206.

3- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 222.

ولا يمكن أن يقوم بنفسه، كما أن ذلك الشيء الممتد، لا يمكن أن يقوم دون امتداد))[1]، وقوله أيضا: ((ثم جعل يتفكر: كيف يتأتى له دوام هذه المشاهد بالفعل، حتى لا يقع منه إعراض؟ فكان يلازم الفكرة في ذلك الموجود كل ساعة، فما هو إلا أن يسنح لبصره محسوس ما من المحسوس، أو يخرق سمعه صوت بعض الحيوان، أو يعرض خيال من الخيالات [...] فتختل فكرته ويزول عما كان فيه))[2].

ثانيا) الوقفة(Pause):

الوقفة أو ما تسمى بـ "الاستراحة" أو "الاستراحة الزمنية" أو "الوقفة الوصفية"، إذ تعد تقنية زمنية فعالة في إبطاء وتيرة الزمن السردي، إبطاء شديدا، وبذلك يتسع الخطاب السردي، ويمتد، فالوصف ((وقوف بالنسبة إلى السرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب))[3]، وهي عند جيرار جنيت ((عبارة عن وقفات يحدثها الراوي، بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية))[4]، وتبرر نصيرة زوزو سبب لجوء الراوي للوقفات الوصفية، على أنها تدخل ((في تشكيل الخطاب وتقف كجزء مكمل، يستعان به لإيقاف سريان القصة، ليمنح الخطاب فرصة التدفق والامتداد))[5]، وزيادة في سعة الفضاء الورقي للنص.

وتحصر مها حسن القصراوي وظائف الوقفة في الخطاب القصصي، فيما يلي[6]:

– الوظيفة التزيينية: وهدفها تزيين النص القصصي، بالاعتماد على الأساليب البلاغية والأسلوبية أثناء الوصف.

– الوظيفة التفسيرية الرمزية: يقوم الوصف بتفسير للأوضاع والسلوكات والأفعال التي تقوم بها الشخصيات، سواء أكانت ظاهرة أم باطنة.

1– زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 200.

2– زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 216.

3– القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 247.

4– زوزو، نصيرة: بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد02، 2005، ص 117.

5– زوزو، نصيرة: المرجع نفسه، ص 117.

6– ينظر. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 248.

– الوظيفة الإيهامية: الوقفة الوصفية تؤثر في القارئ إلى درجة إيهامه بأنها واقعية.

وعليه نستنتج أن الوقفة الوصفية تشتغل وفق إستراتيجية المحكي المسرود، إذ ترتبط بصورة عكسية مع السرد، فوجود السرد يقتضي انقطاعا في الوصف، ووجود وقفات وصفية يقتضي انقطاعا في السرد، وتعطيل سيرورة الزمن السردي، مما يفتح المجال للراوي أو الشخصية في مقطعها الوصفي، فتقف عند ((زاوية معينة فيصف مكانا أو شخصا [...] ويتعدى ذلك إلى أهداف سردية يعمل الوصف فيها على إضفاءة الحدث القادم بعد الوقفة))[1]، ومنه يمكن القول أن الوقفات الوصفية عنصر ضروري في الخطاب القصصي، إذ لا يمكن تصور خطاب قصصي دون وقفات وصفية.

تحتل الوقفات الوصفية حيزا كبيرا في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، وعليه سنحاول رصد أهمها، من خلال تحليلها والبحث عن طرق اشتغالها، ودلالتها الكامنة من ورائها.

تحتل تقنية الوقفة الوصفية في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" حيزا نصيا كبيرا، وهذا لطبيعة النص القصصي وهدفه، حيث أن هذه القصة تدور حول((محور واحد هو شرح طبائع الطير والحيوان، لذلك ترى الكاتب يبدئ ويعيد الكلام عن خواص الكائنات الحية التي استبدّ بها الإنسان، وينطلق فيسرد طبائعها جنسا جنسا، ثم يمضي فينطقها بما أودعت غرائزها من ضروب الأسرار [...] حتى يمكّن القارئ من معارف جمة طريفة تشوق العقل والخيال))[2]، ولا يتأتى شرح طبائعها، وبيان خواصها الغريزية إلا بوجود تقنية الوصف، إلى جانب أن الوصف عمل على إبطاء وتيرة السرد، وأحدث استطرادا في سعة الخطاب، كما أنّ له أثرا في زيادة بيان"رسم" الشخصيات، ويجسد المكان ويحدد الزمان.

وقد اعتنى "إخوان الصفاء" بتقنية الوقفة الوصفية، سواء أكانت وصفا لشخصيات أم وصفا لحيوانات أم وصفا لأماكن أم وصفا للطبيعة...وغيرها، لما لها من أهمية، ولما تجسده من وظائف، في وصف الأماكن والطبيعة، فالراوي مثلا يصف جزيرة "صاغون"، وهي المكان الذي ستجري فيه الأحداث، يقول الراوي: ((وكانت دار مردان في جزيرة يقال لها

1– ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 219.

2– مبارك، زكي: النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ج1، ص 333.

صاغون، في وسط البحر الأخضر، مما يلي خط الاستواء، وهي طيبة الهواء والتربة فيها أنهار عذبة وعيون جارية، وهي كثيرة الرِّيف والمرافق وفنون الأشجار وألوان الثمار والرياض والأنهار والرياحين والأنوار...))[1]، وهذا وصف عميق ودقيق لطبيعة جزيرة صاغون، فاشتغال الراوي بالوصف أحدث إبطاء في وتيرة السرد، ثم انتقل الراوي إلى وصف الشخصيات، حيث يصف لنا شخصية "الملك بيراست"، والتي كانت مملكته في جزيرة صاغون، فيكشف عن ملامحه وصفاته، يقول الراوي واصفا الملك: ((كان بيراست الحكيم، عدلا كريما منصفا سمحًا يقري الأضياف، ويؤوي الغرباء، ويرحم المبتلى، ويمنع الظلم، ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ولا يبتغي بذلك غير وجه الله تعالى ومرضاته))[2]، وقد اشتغل الراوي في هذه الوقفة برسم الملامح الداخلية لشخصية "بيراست"، إلى جانب إبطاء وتيرة السرد، وهذه الصفات التي كانت بمثابة تمهيد للراوي، إذ يجعل شخصية "بيراست" مكتملة وناضجة منذ بداية القص، مما سيؤهل "بيراست" ليكون قاضيا عادلا، ترضى بحكمه بنو آدم والحيوانات في محاكمة تاريخية.

وبعد أن سمعت الحيوانات بالملك "بيراست" وعدله، واستبداد "الإنسان" والتسلط عليها، رفعت "دعوى" إلى الملك تشكو إليه حالها، وتصف مآلها، فأخذ كل حيوان يصف أنواع الظلم والجور الذي تعرض له من طرف الإنسان، هذا الثور يتكلم فيصف حاله: ((ثم تكلم الثور، فقال: لو رأيتنا، أيها الملك، ونحن أسارى في أيدي بني آدم، مُقرَّنين في فدّانهم، مشدودين في دواليبهم وأرْحيتهم، مغطاة وجوهنا، مشدودة أعيننا، وهم يضربوننا، مع ذلك، لرحمتنا ورثيت لنا وبكيت علينا))[3]، وهذا الفرس يصف حاله أيضا: ((أيها الملك، لو رأيتنا، ونحن أسارى في أيدي بني آدم، واللّجم في أفواهنا، والسّروج على ظهورنا، والبطرنجات والحزم مشدودة على أوساطنا، والفرسان المدرعة على ظهورنا تزُجّ وتهجم بنا في الغبار عواري جياعا وعطاشا، والسيوف في وجوهنا، والسهام في نحورنا، والرماح في صدورنا، نخوض

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 353-354.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 355.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 368.

المياه ونسبح بالدمـاء، لرحمتنا وبكيت علينا))[1]، وكذلك بالنسبة للكبش والحمار والجمل والفيل والبغل...وغيرها من الحيوانات التي راحت تصف أنواع الاستبداد الحاصل لها من طرف بني آدم.

ثم إن الراوي يأخذ فـي وصف الحيوانات والطيور والحشرات، فيبين أوصافها وأشكالـها وهيأتها وطباعها وغرائزها، يقول الراوي واصفا الأسد: ((هـو أكبر السباع جثة، وأعظمها خلقة، وأقواها وأشدها قوة وبطشا، وأعظمها هيبة وجلالا، عريض الصدر، دقيق الخصر، لطيف المؤخّر، كبير الرأس، مدوّر الوجه، وضّاح الجبين، واسع الشّدقين، منفرج المنخرين، متين الزندين، حادُ صلب الأنياب والمخالب، برّاق العينين، جهير الصوت، شديد الزئير، عبل الساقين، شجاع القلب...))[2]، وهكذا يصف الراوي لنا الحيوانات: الأسد والهدهد والديك والبوم والتمساح والنحل...وغيرها من الحيوانات، ثم ينتقل إلى وصف الإنسان، فيبين صفاته وأعراقه ودينه وطباعه، يقول الراوي واصفا رجلا من العراق: ((ثم نظر الملك، فرأى فيهم رجلا معتدل القامة، مستوي البنية، حسن الصورة، مليح البزّة، لطيف الجملة، صافي البنية، حلو المنظر، خفيف الروح...))[3]، وهكذا يصف الراوي الإنسان، انطلاقا من عرقه وبلده ودينه، فيصف الرجل العراقي، والهندي، والعبراني، والسرياني، والقرشي، والحجازي.

إذا فإن الوصف تقنية أساسية في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"؛ لأنها تتوافق مع الغرض الأساسي الذي من أجله كُتبت هذه القصة، وهو بيان طباع وأوصاف الحيوانات، إلى جانب الوظائف الفنية مـن إبطاء لوتيرة السرد، وتقديم عديد مـن الشخصيات على مدى صفحات طِوال، إلى جانب تزيين النص القصصي.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فنجدها تزخر بوقفات وصفية متنوعة، ويعد وصف الراوي لشخصية "حي بن يقظان" بعد لقائه من أهم الوقفات الوصفية، والتي يلاحظها القارئ؛ لأنها تمنحه تشخيصا مباشرا لهذه الشخصية، فتكشف عن صفاتها منذ بداية القص، يقول الراوي: ((...فبينما نحن نتطاوف، إذ عنّ لنا شيخ بهيٌّ قد أوغل في السن، وأخنت عليه

1- إخوان الصفاء: المصدر السابق، ج2، ص 369-370.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 464.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 448.

السنون، وهو في طراوة العِز(*)، لم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من المشيب، إلا وراء من يشيب...))[1]، ثم ينتقل بنا المحكي لوصف رفقاء الراوي على لسان "حي"، يقول "حي" واصفا هؤلاء الرفقة: ((وهذا الذي عن يمينك أهوج، إذ انزعج هائجه لم يقمعه النصح ولم يطأطئه الرفق، كأنه نار في حطب، أو سيل في صبب، أو قرم مغتلم، أو سبع ثائر، وهذا الذي عن يسارك فقذر، شره، قرم، شبق؛ لا يملأ بطنه إلا التراب؛ ولا يسد غرثه إلا الرغام...))[2]، وهذه الوقفات الوصفية جاءت لتعطيل وتيرة السرد، وأهم من ذلك أنها أكثر التقنيات السردية التي عملت على بلورة الشخصية المسطحة، وبلورتها أمام القارئ من خلال وصف جلّ التفاصيل[3].

ولم يقتصر الراوي في قصة "حي بن يقظان" لابن سينا على وصف الشخصيات؛ بل انتقل إلى وصف الأماكن والعوالم والأفلاك والأقاليم، التي تتجاوزها النفس الناطقة أثناء رحلتها من العوالم الأرضية التي سقطت فيها، إلى العالم الإلهي العلوي الذي تنتمي إليه، فالراوي يصف لنا حدود الأرض، فيقول: ((...إن حدود الأرض ثلاثة، حدٌّ يحده الخافقان، وقد أدرك كنهه، وترامت الأخبار الجلية، المتواترة والغريبة، بجل ما يحتوي عليه، وحدّان غربيان، حدّ المغرب وحدّ قِبَلَ المشرق، ولكل واحد منهما صِقع، وقد ضُرب بينهما وبين عالم البشر، حدّ محجور، لن يعدوه إلا الخواص منهم))[4]، ثم يأخذ الراوي في وصف الأقاليم والمماليك والأفلاك، يقول: ((...ويتلوها مملكة عظيمة أهلها غالون في العفة والعدالة والحكمة والتقوى، وتجهيز جهاز الخير إلى كل قطر، واعتقاد الشفقة على كل من دنا وبعد، وبذل المعروف إلى من علم وجهل، وقد جسم حظهم من الجمال والبهاء، ومدنها سبع...))[5]، وهكذا دواليك يصف الراوي باقي الأقاليم والمماليك والأفلاك، والتي كثر استعمالها من أجل

(*) أي لم يغيره الزمن، بل أن حاله ثابتة.

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 141.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 143.

3- ينظر. القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 252.

4- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 144.

5- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 147.

إعطاء القارئ صورة عميقة عن معراج النفس الناطقة وبلوغها العالم الإلهي، إلى جانب إبطاء وتيرة السرد، وتقديم الشخصيات الرئيسية والثانوية.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، سنجد أن الوقفات الوصفية تتحدد وظيفتها الأساسية في إبطاء حركية السرد، فالراوي في بداية القصة يصف جزيرة "الوقواق"، يقول الراوي: ((إن جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولّد بها الإنسان من غير أم ولا أب، وبها شجر يثمر نساء، وهي التي ذكر المسعودي، إنها جزيرة الوقواق! لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض هواء، وأتمّها لشروق النور الأعلى عليها استعدادا...))[1]، فيستغرق الراوي حوالي صفحتين في وصفها، وهذا بغية تعريف القارئ بالمكان الذي ستجري فيه أحداث القصة، إضافة لتعطيل حركية السرد.

ولمّا فرغ الراوي من سرد أحداث ولادة "حي" وإلقائه من طرف أمه في اليم، أخذ يصف لنا القول الثاني في ولادة "حي" الذاتية، يقول: ((وأما الذين زعموا أنه تولد من الأرض، فإنهم قالوا إن بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مرّ السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس...))[2]، وهذه الوقفة الوصفية التفسيرية، والتي جاءت لتفسير ظاهرة التوالد الذاتي[*]، وإعطاء صورة متكاملة عن وجود "حي" في هذه الجزيرة، مما يجعلها أكثر رسوخا في ذهن القارئ، وذلك لغرابتها.

وينتقل الراوي بعد ذلك، ليكمل نشأة حي بن يقظان على الجزيرة، وكيف وجدته الظبية، وكيف اعتنت به، ليتوقف الراوي عند موت الظبية، فيقدم لنا وصفا لحالة حي بن يقظان، وكيف قام بتشريحها، لمعرفة سبب موتها، يقول الراوي: ((فعزم على شق صدرها وتفتيش ما فيه، فاتخذ من كسور الأحجار الصلدة وشقوق القصب اليابسة، أشباه السكاكين، وشق بها بين أضلاعها...))[3]، وهكذا يتدرج "حي" فيقوم بتشريح عديد من الحيوانات لمعرفة سبب موت الظبية، حتى يكتشف وجود النار فيصفها...وغيرها من الوقفات الوصفية.

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 170.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 174.

[*] وهذا يؤكد أن نظرية التطور كانت حاضرة في أذهان بعض الفلاسفة المسلمين مثل: ابن طفيل، وابن النفيس.

3- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 182.

وبعد أن أدرك "حي" علة موت الظبية، أخذ في رحلة الاستكشاف والبحث عن المعرفة، مما منحنا وقفات وصفية تأملية راقية، واستبطانا داخليا، وتأملا عقليا، وصفاء روحيا، وقد عبّر الراوي عن حالته في ترقي المعرفة بأسلوب وصفي جذاب (الانتقال من التأمل في المحسوسات إلى التأمل في ما وراء المحسوسات)، فيصف الراوي أحواله الشعورية والتأملية التي كانت تخالج روحه، كما نلمح وقفات وصفية أخرى، والمتمثلة في وصف شخصية سلامان وأبسال، ووصف جزيرتهما، يقول الراوي: ((ذكروا أن جزيرة قريبة من الجزيرة التي ولد بها حي بن يقظان [...] انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة [...] وكان قد نشأ بتلك الجزيرة فتيان من أهل الفضل والرغبة في الخير أحدهما أبسال والآخر سلامان...))[1]، وعليه سيكون لهذين الشخصين الأثر البليغ على شخصية "حي"، لذلك يصفهما الراوي وصفا دقيقا، وأما الجزيرة فيصفها الراوي؛ لأنه يريد تعريف القارئ بالمسرح الثاني الذي ستدور فيه الأحداث المتبقية للقصة.

3.1) علاقة التواتر(Fréquence):

يحدد جيرار جينيت التواتر الزمني بعلاقات التكرار بين الحكاية والقصة[2]، وهو ((العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث، فالحدث يقع وتروى حكايته، وقد يتكرر وقوعه مرات عدة، وتتكرر روايته مرات عدة أو تروى حكاية واحدة تختصر كل الوقعات المتشابهة))[3]، أو هو ((الطريقة الزمنية للسرد المنسوبة إلى علاقة تردد الأحداث في القصة وتردد التلفظات القصصية لهذه الأحداث)) [4].

ومن خلال علاقة التكرار بين سرد الأحداث ووقوعها، فإن أيّ نص قصصي هو ((عبارة عن نسيج معقد من التكرارات والتكرارات ضمن التكرارات، أو من التكرارات المرتبطة في نمط تسلسلي مع تكرارات أخرى))[5]، وعليه يحدد جيرار جينيت ثلاثة أنماط للتواتر

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 240.

2- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 129.

3- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 52.

4- الأطرش، رابح: التواتر السردي في رواية "غدا يوم جديد" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 04، 2008، ص 310.

5- الأطرش، رابح: المرجع نفسه ص 310.

السردي، والتي من خلالها سنحاول دراستها، وإبرازها على مستوى القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

أولا) المحكي الانفرادي (Le Récit Singulatif): ونقسم هذا النمط إلى نوعين هما:

1) **المحكي الذي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:** وهو الذي يتوافق فيه تفرّد المنطوق السردي مع تفرّد الحدث المسرود[1]، وهو الأكثر شيوعا واستعمالا في القصص عامة، وفي القصص المعرفي خاصة، ويتمثل في الأحداث الرئيسية غير القابلة للتكرار، ((وتشكل بؤرة الحدث الذي تتجمع حوله الأحداث الجزئية الأخرى، وتنشد إليه برابطة سببية وعلائقية))[2]، ومثال ذلك في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، أن الحدث الرئيسي هو جماعة من الإنس غرقت سفينتهم في البحر، فغرق من غرق، ونجا منهم كثيرون، فعاشوا في جزيرة وسط البحر تدعى "صاغون"، إذ يمثل حدثا رئيسيا، يقع مرة واحدة، ويرويه الراوي مرة واحدة.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فالحدث الرئيسي وقع مرة واحدة (لقاء الراوي مع حي بن يقظان)، ويرويه الراوي مرة واحدة.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فالحدث الرئيسي (موت الظبية) الذي كان سببا في رحلة "حي" من عالم المحسوسات إلى عالم الغيبيات، وإدراكه واجب الوجود، فالحدث وقع مرة واحدة، والراوي يرويه مرة واحدة، وأيضا نجد حادثة لقاء "حي" بشخصية "أبسال" فإن هذا الحدث وقع مرة واحدة، ويرويه الراوي مرة واحدة.

2) المحكي الذي يروي مرات ما وقع عدة مرات: وهو((تكرار المقاطع النصية يطابق تكرار الأحداث في الحكاية))[3]، وهذا النوع الأكثر شيوعا في القصص، الذي يكون فيه الراوي عليما عالما بكل تفاصيل الحكي، مدركا لجميع الأحداث، ومثال ذلك، قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، حيث يتكرر حدث الادعاء (ادعاء أن الحيوانات مسخرة للإنسان) على لسان الإنس، فنجد ادعاء كل من الرجل العراقي، والرجل الهندي، والرجل العبراني،

1- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 130.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 50.

3- مرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص 87.

والرجل السرياني، والرجل اليوناني...وغيرهم، وما دام هنا جلسة بها ادعاءات فإن بالضرورة تكون هناك ردود على هذه الادعاءات على لسان الحيوانات، فنجد الردود تتنوع وتتعدد، مثل رد النحل، و رد زعيم الطيور، و رد الببغاء...وغيرهم، إذا فالحدث (سواء الإدعاء أو الرد عليه) يقع عدة مرات ويرويه السارد عدة مرات؛ لكنها تروى بوجهات نظر مختلفة، وهذا بسبب تعدد الشخصيات المدعية أو التي ترد على هذه الادعاءات.

ونجد أيضا حادثة تكرر سردها في مواضع عدة (حضور كل من الإنس والحيوانات إلى مجلس الملك "بيراست") بقدر تكرر مجلس الملك "بيراست"، يتكرر حضور الإنس والحيوانات للمجلس، يقول الراوي: ((فلما بلغه قدومهم أمر لهم بطرح الأنزال والإكرام، ثم أوصلهم إلى مجلسه))[1]، ويقول أيضا:((لما كان الغد وردت زعماء الحيوانات من الآفاق، وقعد الملك لفصل القضاء))[2]، ويقول أيضا:((ولما كان اليوم الثالث حضر زعماء الطوائف على الرسم، فوقفت في موضعها كالأمس في المجلس)) [3]، وقوله أيضا: ((ولما كان من الغد جلس الملك مجلسه، وحضرت الطوائف كلها على الرسم، واصطفت))[4]، ومن خلال هذه النصوص القصصية، نلاحظ أن الحادثة (انعقاد المجلس) تكررت عدة مرات في أزمنة مختلفة، ويرويها الراوي عدة مرات، وبوجهات نظر واحدة، وهي وجهة نظر الراوي العليم.

ثانيا) المحكي التكراري (Le Récit Répétitif): وهو المحكي الذي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، و((يوظف هذا النوع من القص لطاقة الإعادة فيه باعتباره يكثف حضور حدث "أو أحداث معينة" لغايات مختلفة "فنية أو نفسية أو فكرية..."))[5]، من وجهات نظر مختلفة، ومثال ذلك في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، إذ أمر "زعيم البهائم" بإرسال رسائل إلى سائر الأجناس الحيوانية، فيتكرر فعل الإرسال (إرسال الرسالة) منها إلى الحشرات، والسباع، والطيور، والجوارح، والهوام، وحيوانات البحر، فنلاحظ أن حدث الإرسال واحد؛ لكن يروى بطرق مختلفة، وهذا للاختلاف الحاصل بين الأجناس الحيوانية.

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 355.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 443.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 463.

4- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 521.

5- قسومة، الصادق بن ناعس: علم السرد، ص 229-230.

ونجد أيضا وصف الحيوانات للظلم والجور الذي وقع عليها من طرف الإنسان، وها هي تشكي أمرها للملك "بيراست"، يقول الحمار:((أيها الملك لو رأيتنا ونحن أسرى في أيديهم مُوقرة ظهورنا لأثقالهم من الحجارة والآجر والتراب والخشب والحديد وغيرها، ونحن نمشي تحتها ونجهد بكدٍّ وعناء شديد، وبأيديهم العصا والمقارع يضربون وجوهنا وأدبارنا...))[1]، ويقول الثور: ((لو رأيتنا، أيها الملك، ونحن أسارى فـي أيدي بني آدم، مقرَّنين في فدّانهم، مشدودين فـي دواليبهم وأرحيتهم، مغطاة وجوهنا، مشدودة أعيننا، وهم يضربوننا، مع ذلك، لرحمتنا ورثيت لنا وبكيت علينا))[2]، ثم يتلكم الكبش، ثم الجمل، ثم الفيل، ثم الفرس، ثم البغل... وغيرها من الحيوانات، ومما نلاحظه أن فعل الظلم والجور والتسلط واحد مصدره الإنسان، وأن كل حيوان يرويه بطريقته ووجهة نظره هو، فالظلم والجور وقع على جميع الحيوانات، لكن كل حيوان يروي ما تعرض له أثناء أسره، على تفاوت حاصل بينها.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فالراوي يروي حادثة ولادة "حي" مرتين ووفق رؤيتين مختلفتين، الأولى يقول فيها الراوي: ((...رجل منهم شديد الأنفة والغيرة، وكان له أخت ذات جمال وحسن باهر، فعضلها، ومنعها من الزواج، إذ لم يجد لها كفؤًا، وكان له قريب يسمى يقظان، فتزوجها سرًا [...] ثم أنها حملت منه، فوضعت طفلا...)) [3]، والثانية يقول فيها الراوي: ((أما الذين زعموا أنه تولّد من الأرض، فإنهم قالوا إن بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام [...] الطينة الكبيرة المتخمرة، وأنها كانت قد تهيأت لأن يتخلّق منها، كل ما يحتاج إليه في خلق الإنسان من الأغشية [...] ثم استغاث ذلك الطفل))[4]، إذ أن حدث (ولادة) حي بن يقظان يقع مرة واحد، ولكن الراوي يرويه بروايتين مختلفتين، إذ ما وقع مرة يروى عدة مرات.

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 368.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 368.

3- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 172.

4- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 174-177.

ثالثا) المحكي الترددي-المؤلف-(Le Récit Itératif): وهو المحكي الذي يروي مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة، و((أكثر ما يكون هذا الضرب من القص في سرد العادات والأحداث الدورية وما شاكلها))[1]، وهو يمثل إمكانية الاختصار والإيجاز، وتكثيف الحدث[2]، ومثال ذلك، في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، قول الراوي: ((وإلى يومنا هذا نرى كل يوم من القتلى والجرحى والصرعى في الحروب و القتال [...] إلى يومنا هذا نرى في كل سنة وشهر ويوم وقعة من بني آدم بعضهم على بعض ومع بعض))[3]، وقوله: ((وعلى هذا المثال جرت سنة الأنبياء والرسل، عليهم السلام، من لدن آدم أبي البشر إلى محمد عليه الصلاة والسلام))[4].

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فنجد هذا النمط من التواتر الترددي في قول الراوي: ((فمازلنا نطارحه المسائل في العلوم، ونستفهمه غوامضها، حتى تخلصنا إلى علم الفراسة))[5].

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فنجد التواتر الترددي يستعمله الراوي بكثرة، ومثال ذلك، قول الراوي: ((فتتبع ذلك كله بتشريح الحيوانات، الأحياء والأموات، ولم يزل يمعن النظر فيها، ويجيل الفكرة))[6]، وقوله أيضا: ((فما زال الطفل مع الظباء على تلك الحال، يحكي نغمتها بصوته، حتى لا يكاد يفرق بينهما))[7]، وقوله أيضا: ((وعمل من الخوص والحلفا شبه حزام على وسطه، وعلق به تلك الأوراق، فلم يلبث إلا يسيرا حتى ذوى ذلك الورق وجف وتساقط كله، فما زال يتخذ غيره ويخصف))[8]، وقوله: ((وما زال حي يستلطفهم ليلا ونهارا، ويبين لهم الحق سرا وجهارا))[9].

1- قسمومة، الصادق بن الناعس: علم السرد، ص 230.

2- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل إخوان الصفاء، ص 52.

3- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 518.

4- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 542.

5- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص: 142.

6- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 188.

7- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 178.

8- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 179.

9- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 249.

أما قصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول، فنجد الراوي يروي مرة واحدة ما حدث عديدا من المرات، ومثاله، قول الراوي: ((فبينما نحن في صعود ليلا وفي الهبوط نهارا))[1]، وقوله أيضا: ((اتصلت بها، وسمعت نغماتها ودَسْتَاناتها، وتعلمت إنشادها، وأصواتها تقرع مسامعي كأنها صوت سلسلة تُجَّر على صخرة صماء [...] ولا يزال الأمر يتكرر عليّ حتى انقشع الغمام))[2].

2) الرؤية السردية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

1.2) مفهوم الرؤية السردية (Vision narrative):

إن الاهتمام الذي حظيت به الرؤية السردية، لم يكن وليد فترة زمنية أو نظرية عابرة، بل هو تراكم جهود كثير من الباحثين والدارسين على اختلاف أصولهم (فرنسا، وأمريكا، والاتحاد السوفياتي سابقا، وألمانيا) منذ بداية الدراسات النقدية حول السرد القصصي إلى يومنا هذا، وتعد الرؤية السردية ركنا أساسيا في تقنيات الخطاب السردي، فلا تكاد تخلو منها دراسة ما[3]، إذ ((لا يمكن أن يقام أود السرد دون الحديث عن الراوي وَعن وجهات النظر(الرؤى) من الراوية، لارتباط هذا الأمر ارتباطا وثيقا بالطريقة التي يعرض فيها الراوي أحداث مرويته))[4].

وهكذا تتجلى لنا أهمية الرؤية السردية، إذ اتسعت الدراسات والأبحاث النقدية حول البحث في ماهيتها، فأدى بالضرورة إلى ارتباطها ((بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي، بوجه عام، وذلك على اعتبار أن الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه، هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه))[5]، ومع كثرة الدراسات والأبحاث، فإن الباحث يجد لمصطلح "الرؤية السردية" مرادفات أخرى، منها: وجهة النظر، وزاوية النظر، والمنظور السردي، وزاوية الرؤية، والموقع، والبؤرة، والتبئير، فهي جميعها مرتبطة بمجال السرديات، وتحمل بين

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 259.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 264.

3- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل إخوان الصفاء، ص 85.

4- الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، ص 199.

5- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص 283.

طياتها فروقا طفيفة راجعة إلى أصل الحقل المعرفي الذي وفدت منه[1]، وعليه فإن مصطلح "الرؤية السردية" هو المنتشر، إذ يستخدم كثيرا في كتابات النقد السردي المعاصر، وخاصة النقاد الفرنسيين، وقد رأى كثير من الباحثين العرب أنه الأنسب؛ وهذا بسبب حصر دلالته في إطار تحليل الخطاب السردي، ومن بَين هؤلاء الباحثين العرب سعيد يقطين[2].

يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين، أن مفهوم الرؤية السردية استحدثه الناقد الأنجلو أمريكي هنري جيمس (Henry James)، وعمَّقه من جاء بعده من تلامذته وأتباعه، وعلى رأسهم بيرس لوبوك (Pierce Lubbock) مؤلف كتاب "صنعة الرواية"، وأطلق على الرؤية السردية مصطلح ((وجهة النظر))[3]، ويعرفها بأنها: ((علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها[...] تهيمن على مجموع مُشكل الطريقة في الرواية))[4]، أو إنها: ((طريقة تكشف حقائق القصة القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل إحدى الشخصيات أو عقول عدة شخصيات باسم "وجهة النظر"))[5].

وفي هذا نجد توردوروف يعرف الرؤية السردية بقوله: ((تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي تدرك بها القصة من قبل الراوي))[6]، أما برنس جيرالد (Gerald Prince)، فيصطلح عليها بالمنظور(Perspective)، ((الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث، الوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث))[7]، ويعتبرها جيرار جينيت صيغة ثانية لتنظيم مكونات الخطاب السردي، ((المنبثقة عن اختيار وجهة نظر معينة أو

1- ينظر. يوسف، آمنة: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 45-46.

2- ينظر. يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

3- ينظر. يقطين، سعيد: المرجع نفسه، ص 284-285.

4- أمعضشو، فريد: اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ، ضمن كتاب: التشكيل والمعنى في الخطاب السردي، تحرير: أحمد صبرة، معجب العدواني، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 391.

5- العزي، نفلة حسن: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 153-154.

6- نقلا عن. أمعضشو، فريد: اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ، ص 392.

7- برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد أمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 70.

عدم اختيارها. فإذا كانت وجهة النظر تنهض على سؤال من يتكلم فإن المنظور تضع سؤال من يرى وبصيغة أكثر دقة من يدرك))[1].

أما النقاد العرب، فإننا نجد لهم بعض الإسهامات في إرساء تعاريف للرؤية السردية؛ ولكنها متصلة بمفاهيم غربية، ولعل أهمها تعريف سعيد يقطين، بأنها: ((مقولة مركزية نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة))[2]، أما سعيد علوش فيورد للرؤية السردية عدة تعاريف، أولها أنها: ((طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة، التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها، أو انطلاقا من أجزائها فقط))[3]، وفي موضع آخر، يعرفها بأنها: ((موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما))[4]، وكذلك نجده في موضع آخر يعرفها، بأنها: ((تعني (وجهة نظر) في الرواية: الوجدان/ المنطق الذي يتوجه به القص نحو القارئ))[5]، في حين نجد إيمان مطر مهدي السلطاني تعرف الرؤية السردية، بأنها: ((الطريقة التي يقدم فيها الراوي المادة القصصية بعناصرها كافة، فالرؤية تخضع لقدرة الراوي على بسط شخصياته وصفيا وسيكولوجيا وفكريا، وذلك في وضعه الفعل تحت تصرف الشخصية والفعل الكلامي على لسانها، ومنها تتنوع زاوية نظر الراوي لشخصياته وأحداثها [...] لذلك تتداخل الرؤية السردية براويها تداخلا يصعب فكه، فلا رؤية بدون راوٍ، ولا راوٍ بدون رؤية))[6].

1- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت، ص 557.

2- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص 308.

3- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 221.

4- علوش، سعيد: المرجع نفسه، ص 221.

5- علوش، سعيد: المرجع نفسه، ص 221.

6- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل إخوان الصفاء، ص 86.

2.2) أنواع الرؤية السردية:

وتعد دراسة جون بويون (J.Pouillon) في كتابه الشهير"الزمن والرواية"، من أبرز الإسهامات التي لقيت رواجا في تناولها موضوع الرؤية السردية، وقد كان لآرائه وأفكاره في هذا الكتاب، تأثير واضح على عدد كبير من النقاد، الذين جاؤوا بعده، ولعل أبرزهم تودوروف، وجيرار جينيت، فالرؤية السردية لديه يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع، هي[1]:

أولا) الرؤية من الخلف (La Vision Par Derriere): وفي هذه الحالة يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات الحكائية (الراوي > الشخصية)، فالراوي يعرف كل شيء عن شخصياته، سواء أكانت أعمالها الظاهرة أم أعماقها النفسية غير الظاهرة، إنه راوٍ عليم بكل شيء، وحاضر في كل مكان، ومتنقل عبر كل زمان، إنه راوٍ مهيمن ، يتجاوز علمه كل معارف الشخصيات الحكائية[2]، فهو((يرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات))[3]، وتستخدم هذه الرؤية بكثرة في السرد القديم (الكلاسيكي)، وفي أغلب الأحيان تروى بضمير الغائب.

ثانيا) الرؤية مع/ الرؤية المصاحبة (La Vision avec): وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي بقدر مساوٍ لما تعرفه الشخصية الحكائية (الراوي = الشخصية)، إذا فالراوي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات الحكائية، فلا يستطيع أن يقدم للقارئ أية معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصيات الحكائية نفسها قد توصلت إليها، فلا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، أي أن معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية، ويكثر استعمال هذه الرؤية في السير الذاتية، ويغلب استعمال ضمير المتكلم في هذه الرؤية غالبا[4].

ثالثا) الرؤية من الخارج (La Vision de dehors): وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الحكائية (السارد < الشخصية)، فتقتصر معرفة الراوي في

1- ينظر. بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 77-82.

2- ينظر. بوعزة، محمد: المرجع نفسه، ص 77.

3- بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص 188.

4- ينظر. بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 79.

وصف الحركات والمظاهر الحسية لا أكثر، أي أنه يصف لنا ما يراه وما يسمعه...لا أكثر، لأنه يجهل أفكارها وأحاسيسها وبواطنها، فلا يستطيع معرفة أعماقها، فمعرفة الراوي محدودة بإدراكه الظواهر الحسية فقط، واستعمال هذا النمط قليل جدا، ولم تظهر إلا في القرن العشرين، مع تيار الرواية الجديدة في فرنسا[1].

أما جيرار جينيت فقد استفاد من الآراء السابقة حول مفهوم"الرؤية السردية"، ووفق منهجية مضبوطة ومتماسكة، فإنه فصل بين الصيغة والصوت السرديين، واستحدث مصطلحا جديدا (التبئير Focalisation)، ويقصد به ((تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، وسمي هذا الحصر بالتبئير، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره، فالتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي))[2].

ويقسم جيرار جينيت التبئير إلى ثلاثة أقسام، وهذا تبعا للرؤية التي تدرك بها الأحداث والمواقف، وهي[3]: -المحكي غير المبأر(التبئير الصفر).

-التبئير الداخلي.

-التبئير الخارجي.

3.2) اشتغال الرؤية السردية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

إن الحديث عن مسألة الرؤية السردية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، مرتبط أساسا بموقع الراوي[4]، والذي تبين أنه له أنواع متعددة، ولكل نوع وظيفته الخاصة، وعليه سنحاول بيان الرؤية السردية من خلال موقع الراوي إزاء عالمه المحكي.

أولا) الراوي الخارجي: يسرد الراوي الخارجي القصة، ويكون خارج متنها، غير مشارك فيها، أي ((أنه ليس شخصية رئيسية أو فرعية، ودوره يقتصر على رواية الأحداث))[5]، وهو ((بذلك

1- ينظر. بوعزة، محمد: المرجع السابق، ص 82.

2- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 40.

3- ينظر. منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت، ص 258-261.

4- الراوي: هو ذلك ((الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون للراوي اسما متعينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بواسطته المروي)). ينظر. إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، ص 19.

5- الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 102.

مفارق لمرويه ولكنه يتدخل دائما فيما يرويه))[1]، وتمثل كل من قصة""حي بن يقظان" لابن طفيل، وقصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، وقصة "الطير" لأبي حامد الغزالي، وقصة "فاضل بن ناطق" لابن النفيس، تجسيدا واضحا للراوي الخارجي، ويكون في هذا الراوي الخارجي دائما راويا عليما مهيمنا على عالمه القصصي، وتستغرق الرؤية من الخلف هذه القصص الأربع استغراقا كليا، إذ هي الأنسب لهذا النمط من الرواة.

يوجد في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل راويان، وكلاهما خارجيان، إذ ليس كل منهما شخصية داخل المحكي القصصي، وليس مشاركا في سير تطور الأحداث، والراويان هما:

الراوي الأول هو"الأنا /المؤلف" وهو راوٍ خارجي، وبعيد كل البعد عن الأحداث؛ لكنه يرويها وفق نظرته الخاصة، ورؤيته الفنية، ومن الملاحظ أن الراوي "الأنا/المؤلف" استهل قصته بخطاب مباشر، وكان إجابة عن تساؤل لأحد أصدقائه في ما يخص أسرار الفلسفة المشرقية، وهكذا يقرر الراوي منذ البداية أن من دواعي وأسباب تأليف قصة"حي بن يقظان"، هو كونها جوابا عن تساؤل من أحد الإخوان الكرام، يقول الراوي: ((سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم، منحك الله البقاء الأبدي، وأسعدك السعد السرمدي، أن أبث إليك ما أمكنني بثه، من أسرار الحكمة المشرقية))[2]، إذ ليس للراوي(الأنا /المؤلف) رغبة في الكتابة، لولا هذا التساؤل، وكأن هذا التساؤل هو المحرك الأساسي للكتابة، فبدأ الراوي إجابته بشكل مباشر في استعراض آراء الفلاسفة مثل: أفلاطون، وأرسطو، الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وابن باجة، وابن سبعين، ثم يغيّر الأسلوب المباشر في الإجابة عن هذا التساؤل، ويتخذ الشكل القصصي أنموذجا للإجابة عن تساؤل صديقه، وربما الظروف السياسية والدينية، وهيمنة فقهاء الظاهر وتسلطهم، وتضخم سياقات السطوة التي تمارسها أبنية القمع "النقلي" داخل المجتمعات[3]، التي كانت سببا في انزياحه نحو الشكل القصصي الرمزي، ليبث من خلاله أسرار الحكمة المشرقية.

1- شاهد، نبيل حمدي: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 36.

2- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 157.

3- ينظر. عصفور، جابر: غواية التراث، ص 325.

أما الراوي الثاني فهو "السلف الصالح"[1]، حيث أن الراوي الأول "الأنا /المؤلف" يأخذ قصة "حي بن يقظان" عن "السلف الصالح"، ثم يرويها بضمير الغائب، يقول: ((ذكر سلفنا الصالح، رضي الله عنهم، أن جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء...))[2].

وعليه نستنتج أن الراوي الأول اكتفى بالإخبار والنقل والتوثيق، ويتحقق دوره في التمهيد لسرد أحداث قصة "حي بن يقظان"، ونقلها سندا من عند "السلف الصالح" وروايتها عنهم.

ونلاحظ أيضا، أن الراوي في قصة" حي بن يقظان" راوٍ عليم مهيمن مسيطر عارف، يمتلك ثقافة موسوعية، وله معرفة واسعة بالفلسفات وبواطن العلوم، لذلك لا تسمع إلا صوته، فهو راوٍ ظاهر مسيطر على مسارات عالمه القصصي، فهو يظهر((ظهورا قويا إلى درجة تطغى فيها صورتـه على كـل العالم القصصي الـذي يرويه، ويعلو صوته على جميع الأصوات، فلا ترى إلا صورته، ولا تسمع إلا صوته))[3]، فالراوي يسيطر على سرد أحداث قصته ، والراوي العليم ليس سوى واجهة يتخفى وراءها المؤلف الحقيقي (ابن طفيل)، فهو يتخذه راويا عليما يمتلك معرفة أكثر مـن الشخصيات الرئيسية أنفسهم، فالراوي يعرف عن شخصية "حي" كل صغيرة وكبيرة، سواء تكلم أو لم يتكلم، فالراوي العليم مسؤول عن نقل أفعال الشخصية وكلامها، وعرض مـا يخالج باطنها مـن تساؤلات وهموم وأفكار، ومن خلال هذا كله تتحقق الرؤية من الخلف (الراوي > الشخصية)، أو ما يطلق عليها جيرار جينيت المحكي غير المبأر/التبئير الصفر، ولعل سبب لجوء المؤلف الحقيقي للراوي العليم، أن شخصية "حـي" لا تتوفر لديها خبرة ومعارف وعلوم ونضوج فكري كاف لتفسير بعض الظواهر الوجودية والغيبية التي يمر بها، وإن هذه الشروط العلمية والمعرفية لا تتوفر إلا في الراوي العليم، فهو راوٍ يمتلك ثقافة موسوعية، ويسميه و.ك.بوك (W.C.Booth) بـ"السارد كلي المعرفة"، وهـي سمة مـن سمات القصص العربي القديم، إذ أعمالهم القصصية ذات منحى تعليمي حيث يتحول الراوي إلـى دور المعلم ويتحول المسرود له في دور التلميذ[4]،

1- المقصود بالسلف الصالح هنا: الفلاسفة والحكماء ممن سبق ابن طفيل.

2- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها ، ص 170.

3- الكردي، عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 79.

4- ينظر. قجور، عبد المالك: القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان، مكتبة الشركة الجزائرية بوداود، الجزائر، ط1، 2009، ص 66.

لذلك يتخذه المؤلف الراوي العليم محـركا أساسيا في النص القصصي، بواسطة قدراته المعرفية والقولية والإدراكية، يمكن إدراك عالم الشخصيات ظاهرها وباطنها.

أما قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، وقصة "الطير" لأبي حامد الغزالي، وقصة "فاضل بن ناطق" لابن النفيس، فيظهر فيها الراوي خارجيا غير مشارك في سير أحداث القص، فهو يقف بعيدا عن الأحداث، لكن يرويها، من الخلف.

ويبدو أن الراوي الخارجي في جميع النصوص القصصية المذكورة سابقا، مسيطر سيطرة كلية على جميع مسارات الحكي داخل القصة، ولعل هذه السيطرة تجسد لنا خطابا مباشرا لرؤيـة سرديـة مـن الخلـف أو بتعبير جيـرار جينيت المحكي غيـر المبأر (التبئير الصفر)، حيث تتميز هذه الرؤية مـن الخلف بامتلاك الراوي معرفة تفوق معرفة الشخصيات، وهذا يقتضي بالضرورة ((أن يكون فعل الإدراك عامة، وفعل النّظر بصفة خاصة غير ذي مركـز محدّد، ولذلك يكـون النظر لراوٍ عليم يعلم مـا ظهـر مـن الأشياء وما خفيّ، ويعلم مـا في الصدور))[1]، وقد اعتمد الراوي العليم في هذه النصوص القصصية على ضمير الغائب أثناء روايته أحداث المحكي القصصي، ففي قصة"سلامان وأبسال" لابن سينا، ثمة صوت واحد لا يسمع سواه، وهـو صوت "الراوي العليم"، وأثناء سرده لهذه القصة يستخدم ضمير الغائب (المفرد)، يقول الراوي: ((أبسال أصغرهما سنا وقد تربى بين يدي أخيه ونشأ صبيح الوجه عاقلا متأدبا عالما عفيفا شجاعا))[2].

أما قصة "الطير" لأبي حامد الغزالي، فنلاحظ أن الراوي الخارجي عليم مسيطر مهيمن على مجريات المحكي القصصي، ويعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، فهو على دراسة تامة بأحوال شخصياته سواء ظاهرها أم باطنها، و((لكنه في الحقيقة ليس راويا إلا بقدر ما ينقل ما يرويه عـن الآخرين، إذ أنه لا يتولى بنفسه عملية إخبار الحكاية مباشرة، إنما يسندها إلى جماعة مبهمة))[3]، حيث يستعمل الراوي العليم في قصة "الطير" ضمير الغائب (الجماعة)،

1- الخبو، محمد بن محمد: نظر في نظر في القصص: مدخل إلى سرديات استدلالية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2012، ص 16.

2- ابن سينا: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، ص 174.

3- سويدان، سامي: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 368.

لينقل أحداث المحكي القصصي، وينطق بأحوال شخصياته، يقول الراوي: ((واتفقوا أنه لا يصلح لهذا الشأن إلا العنقاء وقد وجدوا الخبر عن استيطانها في مواطن الغرب...))[1].

أما قصة "فاضل بن ناطق" لابن النفيس، فهي لا تختلف كثيرا عن القصتين السابقتين، إذ الراوي خارجيّ، وهو راوٍ عليم لا ينتمي إلى شخصيات القصة، غير أنه يمتلك المقدرة على الإحاطة بجميع جوانب الحكي، ويجسد الرؤية من الخلف (التبئير الصفر) في جميع أجزاء القصة، والتي استطاع من خلالها الإحاطة الكلية بجميع منابع الحكي القصصي، ويستخدم الراوي العليم في أثناء روايته أحداث قصته ضمير الغائب (المفرد)، يقول الراوي: ((إن المسمى بكامل، حيث خرج من المغارة، شاهد الفضاء والضوء، وأشجار تلك الجزيرة، وسمع أصوات الطيور...))[2].

ويمكن القول، أن القصص في هذه النصوص القصصية الأربعة السابقة "حي بن يقظان" و"سلامان وأبسال" و"الطير" و"فاضل بن ناطق"، لديها صوت واحد مسموع، وهو مستوٍ على عرش النص القصصي، لا يسمع صوت غيره، وهو صوت الراوي العليم، الذي يجسد الرؤية من الخلف، والراوي العليم ((في هذه الرؤية ليست خلف شخصياته ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور، ويسير بمشيئته قصة حياتهم))[3].

ثانيا) الراوي الداخلي: يروي الراوي الداخلي القصة، ويكون داخل متنها، ومشاركا فيها، ((فقد يكون البطل، أو في منزلة قريبة منه، ودوره الأساسي هو رواية الأحداث من وجهة نظره، وهذا الدور يؤدي –آليا– إلى السيطرة على النص وتوفير قدر هام من التماسك والتناسق))[4]، وتمثل كل من القصص الآتية: قصة "حي بن يقظان" و"القدر" و"الطير" لابن سينا، وقصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول، أنموذجا واضحا للراوي الداخلي.

قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، تتمحور حول شخصيتين أساسيتين، هما: الراوي (الأنا/ المؤلف) و"حي بن يقظان"، حيث يمثلان عماد النص القصصي، وفي بداية القصة،

1– الغزالي، أبو حامد: مجموعة رسائل الإمام الغزالي، ص 312.

2– زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 274.

3– يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص 289.

4– الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 120.

يظهر الراوي بوصفه أحد شخوص القصة، وهو مشارك في أحداثها، وتبعا لمستوى حضوره في السياق القصصي–بداية القصة– فهو راوٍ مطابق لمرويه، فالراوي (الأنا/المؤلف) يتولى ((رواية الحكاية التي يسردها ويصفها وصفا تفصيليا مباشرا، وبرؤيته الخاصة، عبر تجربته الذاتية الخاصة، والتي ينقلها إلى القارئ في صورة مباشرة))[1]، وهذا النمط من الرواة معروف الاستعمال في السُّرود الذاتية، وتسرد فيه الأحداث بضمير المتكلم، يقول الراوي: ((إنه قد تيسر لي ، حين مقامي، ببلاد برزة، أن ملتُ برفقائي إلى بعض المتنزهات [...] فنزعت إلى مخاطبته، وانجذبت من ذات نفسي لمداخلته ومجاورته، فملت برفقائي إليه))[2]، وعليه تكون معرفة الراوي هنا بقدر معرفة الشخصية الحكائية (الراوي = الشخصية)، أي أن الراوي لا يقول إلا ما يعرفه، خصوصا في بداية القصة، ويطلق على هذا النمط من التبئير"التبئير الثابت"[3]، وهو تبئير((يرتبط ببؤرة محددة تنبثق من الشخصية تنظر إلى الأشياء نظرة داخلية، وتتحدّد معرفتها بحدود نظرتها للأشياء والآخرين))[4].

أما كل من القصتين "القدر"[5] و"الطير" لابن سينا، فيظهر الراوي فيهما داخليا مشاركا في أحداث القصة، أي أن الراوي شخصية من شخوص العمل القصصي، إذ يتولى نقل الأحداث وسردها بطريقة مباشرة، وبرؤيته الخاصة، وعبر تجربته الذاتية، وقد استعمل الراوي أثناء سرده أحداث القصة، ضمير المتكلم "الأنا" في أغلب الأحيان، يقول الراوي في قصة "القدر": ((حاطكم الله جماعة الأصدقاء وأسبغ عليكم جسائم الآلاء إنه لما تيسر عودي من شلمبه راكبا جدد أصفهان عرست ببعض القلاع المعقودة على الجادة، فإذا أنا برفيقي الذي شغفه الجدال حبًا)) [6]، ويقول الراوي في قصة "الطير": ((فاطلعت ذات يوم من خلال الشبك، فلحظت رفقة من الطير أخرجت رؤوسها وأجنحتها عن الشرك، وبرزت على أقفاصها

1– الشاهد، نبيل حمدي: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 41.

2– زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 141.

3– ينظر. بلعابد، عبد الحق: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص 170.

4– الخبو، محمد بن محمد: نظر في نظر في القصص: مدخل إلى سرديات استدلالية، ص 16.

5– قصة "القدر" لابن سينا تعتبر امتدادا لقصة "حي بن يقظان" أو جزءا ثانيا إذا صح التعبير.

6– ابن سينا: جامع البدائع، ص 45.

تطير، وفي أرجلها بقايا الحبائل...))[1]، ولا بد من الإشارة إلى أن ضمير المتكلم المفرد، لم يستغرق القصة كلها، فأحيانا تروى الأحداث بضمير المتكلم الجماعة، وهذا راجع لطبيعة الأحداث نفسها، وإذا كان منفردا يروى بضمير المتكلم المفرد، وإذا كان مشتركا بين جماعة يروى بضمير المتكلم الجماعة، مثل قول الراوي: ((برزت طائفة تقتنص فنصبوا الحبائل ورتبوا الشرك وهيئوا الأطعمة وتواروا في الحشيش، وأنا في سربة طير، إذ لحظونا فصفروا مستدعين، فأحسسنا بخصب وأصحاب ما تخالج في صدورنا ريبة، ولا زعزعتنا عن قصدنا تهمة، فابتدرنا إليهم مقبلين، وسقطنا في خلال الحبائل أجمعين...))[2]، وهذا الاستعمال لضمير المتكلم يظهر بقوة في السرود الذاتية، والتي تتسم برؤية مصاحبة "رؤية مع"، حيث تكون معرفة الراوي على قدر مساوٍ لمعرفة الشخصيات، وهذا النمط من الرؤية تتجسد فيه معرفة الراوي من خلال مرافقته شخصيات حكائية، حيث يتبادل معها المعرفة، وهي الطريقة المعتمدة في قصة "حي بن يقظان" وقصة "القدر"، وهي نفسها التي نجدها متبعة في قصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول، لكن على نحوٍ أكثر غموضا وأكثر إغراقا في الرمزية، فالراوي يستخدم ضمير المتكلم أثناء سرده أحداث قصته، يقول الراوي: ((لما سافرت مع أخي عاصم، من ديار ما وراء النهر، إلى بلاد المغرب لنصيد طائفة من طيور ساحل اللّجّة الخضراء))[3]، وتبرز لنا الرؤية المصاحبة "الرؤية مع" واضحة المعالم، لأنها الأنسب في حالات استعمال ضمير المتكلم.

ثالثا) الراوي المتعدد (الخارجي/الداخلي): تتعدد المرويات الحكائية، وتتشعب في النص القصصي المعرفي، الذي بدوره يعتمد على آليات التضمين[4]، لتوسيع مدارات الحكي أمام القارئ، هذا التعدد في المرويات الحكائية يستلزم تعددا في الرواة، وهذا التعدد في الرواة يتبعه بالضرورة تعدد في الرؤية السردية، وهكذا نجد بعض القصص المعرفي الفلسفي؛ جمع في بعده الإدماجي السردي، عديدا من الرواة (الراوي الداخلي/الراوي الخارجي)، ولعل قصة

1- ابن سينا: المصدر السابق، ص 108.

2- ابن سينا: المصدر نفسه، ص 108.

3- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها ص 257.

4- ينظر. هذا البحث، ص 207.

"تداعي الحيوانات على الإنسان" مـن أهم النتاج القصصي عند الفلاسفة المسلمين، وقد تعدد الرواة داخلها، بين راوٍ خارجي وراوٍ داخلي.

وقد جمعت بين راويين (راوٍ خارجي/راوٍ داخلي)، وبين رؤيتين سرديتين (الرؤية من الخلف/الرؤية من الخارج)، حيث تعملان بالتناوب داخل المتن القصصي، ((وبين والوصف وتقرير مـا يدور فـي خلد الشخصيات والراوي كلي العلم يستغرق الحكي، يدخل زمنا ويخرج منه، يجتاز الأمكنة ويستريح فيها، يخترق الشخصيات ويقرأ أفكارها ويصف انفعالاتها...من هنا فالراوي قـد ساعد على ظهور تناوب في الرؤية))[1] السردية، مما خلق نوعا من التجانس أثناء فعل الحكي، ولعل الراوي الداخلي–الذي يمثل في الطرح الرؤية من الخارج– يقتصر على الرواية ((المظاهر الخارجية مـن الشخصيات، كحركة الجسم واليدين، وما يرتسم على الوجه من تعبيرات))[2].

ويظهر الراوي الخارجي المحايد (أي أنه راوٍ غير مشارك في أحداث القصة، وهو راوٍ مفارق لمرويه) في بدايات النص القصصي، يقول الراوي: ((يقال إنه لما توالدت بنو آدم وكثرت وانتشرت فـي الأرض، بـرّا وبحرا، سهلا وجبلا...))[3]، وهـنا الراوي الخارجي يقوم برواية أحداث قصته، مستخدما ضمير الغائب، وهـو ما تتجلى مـن خلاله سيطرته وهيمنته الكليـة على مسارات الحكي ، لذلك فهـو ((لا يقدم عالما متخيـلا فحسـب، بل يقدم عالـما يتخيل عالما متخيلا، بعبارة أخرى يبتعد عن الواقع مرتين))[4].

ومن خلال ما سبق، فإن الراوي الخارجي يضطلع بمهمتين أساسيتين، هما[5]:

الأولى) مهمة تنظيمية، وهذا من خلال سرد الأحداث القصصية وفق رؤيته الخاصة، والربط بين المشاهد الحوارية؛ لأن هذه القصة يغلب عليها النمط الحواري، والذي ظهر على شكل مناظرة بين الإنسان والحيوانات، وهذه القصة تعج بالحجج والبراهين والمجادلات الكلامية، لذلك فإن الراوي الخارجي يتدخل للربط بينها، وكذلك سبك المشاهد الحوارية،

1– السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 91.

2– السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 91.

3– إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 352.

4– الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 111.

5– ينظر. الموافي، ناصر عبد الرازق: المرجع نفسه، ص 112.

وإعطائها مسارا سرديا موحدا، فالراوي يؤدي وظيفة سرد الأحداث((مع وظيفة الربط، ووصف المشاهد، وإيراد حوادث يدور عليها الحوار، مما نجده كثيرا في صفحات هذه الحكاية))[1].

الثانية) مهمة ابتكارية، والتي يمكن أن نحصرها في دور الراوي المتمثل في ابتكار عالم متخيل، وهذا من خلال خلق عالم خيالي موازٍ للواقع، ومهمة الابتكار توليفية تجعل من اللا ممكن ممكنا، حيث جمع أجناسا حيوانية مختلفة في عالم خيالي موازٍ وموحد[2].

وعليه يمكن القول، أن هذا الراوي الخارجي في هذه القصة، راوٍ مهيمن مسيطر على منابع الحكي، لذلك تتجسد لنا "الرؤية من الخلف"، إذ يرى الراوي ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في أذهان الشخصيات من إدراكه لأفكارهم وأحاسيسهم ومشاعرهم وميولاتهم، فليس للشخصية الحكائية أسرار[3]، ومثال ذلك، قول الراوي: ((كلما ذكر بنو آدم ما جرى على أبيهم من كيد عزازيل وعداوته لهم امتلأت قلوب بني آدم غيظا وحقدا وحنقا...))[4]، ويقول أيضا: ((لما توالدت أولاد بني آدم وكثرت وانتشرت في الأرض برا وبحرا [...] بعدما كانوا قلقين خائفين مستوحشين من كثرة السباع والوحوش في الأرض...))[5]، فالراوي هنا مدرك إدراكا كليا نفسية وأحاسيس الشخصيات، وما يصاحبها من قلق وخوف وبغض، لذلك فهو يكشف خبايا المشاعر أمام القارئ، ليترك شخصياته عارية من كل ما يلتبسها من غموض وأسرار.

1- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 137.

2- ينظر. الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 112.

3- ينظر. بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 77.

4- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 387.

5- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 352.

3) المسافة السردية (Distance) –صيغ الخطاب في القصص المعرفي–:

وتظهر المسافة (Distance) من خلال ما تناوله أفلاطون من تمييز واضح بين صيغتين سرديتين متعارضتين، حول المتكلم داخل النص، ويبدو في **الأول** الشاعر متكلما باسمه دون أن يحمل ذهن السامع أو القارئ أن هناك شخصا آخر هو المتكلم، فالشاعر هو المتكلم، ويطلق على هذا النمط من الصيغ اسم "الحكاية الخالصة"، والتي تمثل المسافة الأبعد المحاكاة[1].

وأما **الثانية** فتتجسد في لجوء الشاعر وبذله جهدا لإيهام القارئ أو السامع على اعتقاد بوجود متكلم غيره، وأنه ليس هو المتكلم، إذ يتعلق الأمر بالأقوال المنطوق بها، وهي عند أفلاطون تقليد ومحاكاة، ويطلق على هذا النمط الثاني من الصيغ اسم "التمثيل المحاكاتي" الذي يمثل المسافة الأدنى للمحاكاة، ومن هنا نشأ التعارض الحقيقي بين "الحكاية الخالصة" و"التمثيل المحاكاتي"؛ إلا أن أرسطو عمل على جعل كل منهما ضربين من أضرب المحاكاة، حيث ألغى التعارض، واستبدله بالتوافق بينهما[2].

وانطلاقا مما قدمه جيرار جينيت من اعتراضات حول محاكاة "أفلاطون"، نجده يواصل اعتراضه على من تبعه أيضا، أي على جيمس هنري وتلامذته من نقاد الأنجوسكسونية، وقد قدم جيمس هنري تمييزا بين العرض (Showing) والقول (Telling)، حيث اعتمد اعتمادا مباشرا على التمييز الأفلاطوني، وأهمل ما قدمه أرسطو، فقابله جيرار جينيت بقوله: ((إن فكرة العرض (Showing) بالذات ، كفكرة التقليد أو التمثيل السردي، (بل وأكثر، بسبب طابعها البصري الساذج) وهمية تماما: فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن لأيّ حكاية أن (تعرض) أو (تقلّد) القصة التي ترويها، إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة (حية)، فتعطي بذلك إلى حد ما إيهاما بمحاكاة))[3]، باعتبار أن هذه المحاكاة السردية

1– ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 178.

2– ينظر. جينيت، جيرار: المرجع نفسه، ص 178.

3– جينيت، جيرار: المرجع نفسه، ص 179.

الوحيدة؛ لأنها لا تملك أي وسيلة لعرضها بالطريقة ذاتها التي جرت بها، وهذا لسبب وحيد أن السرد الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية، وأن اللغة تدل ولا تقلد[1].

فإذا كانت المحاكاة تتعلق بالأقوال المنطوق بها، فماذا يحدث إذا تعلقت بشيء آخر، لا بأقوال، بل بأحداث وأفعال صماء خرساء؟ في مثل هذه الحالات لا يمتلك أفلاطون سوى التحفظ كثيرا في الإجابة عن هذه الإشكالية، ولهذا اقترح جيرار جينيت تقسيما آخر، هو: "حكاية الأحداث" و"حكاية الأقوال"، وقد أطلق مصطلحا جديدا هو المسافة (Distance) للدلالة على المسافة بين المتكلم ومحكيه سواء أكان محكيه "حكاية أحداث" أم "حكاية أقوال"[2].

وعليه فإن جيرار جينيت ميز بين "محكي الأحداث" و"محكي الأفعال"، وقد أشار إلى الأول منهما بأنه: ((حكي تتوارى فيه أقوال الشخصيات ويسيطر(هو) كضمير للراوي، إذ يبلغ الراوي أقصى ظهور له))[3]، أما محكي الأقوال بعكس ذلك، ((فيما عدا تعدد خطاباتها لارتباطها المباشر بالشخصيات والحوار القائم بينها، وما ينتج عنه من تباين في طريقة الإخبار لدى الشخصيات، وبذلك تعددت خطابات هذه الصيغة))[4]، وقد حصرها جيرار جينيت في ثلاثة أنماط، هي[5]:

1.3) الخطاب المسرّد (Discours Narrativise):

وهو ((الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب))[6] القصصي بكامله، ويحيل هذا المفهوم إلى تعلق بالأفكار لا الأقوال، إذ أن هذا ((الخطاب لا يعيد إنتاج كلام للشخصيات، ومن ثم لا يصبح ناقلا للأقوال، وإنما للأفكار))[7]، مما يفسر طابعه

1- ينظر. جينيت، جيرار: المرجع السابق، ص 179.
2- ينظر: جينيت، جيرار: المرجع نفسه، ص 179-180.
3- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 94.
4- السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 94.
5- ينظر. جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 179-180.
6- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.
7- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت، ص 247.

الاختزالي، واستعمال ضمير الغائب في كثير من الأحيان، فالراوي هو ((المتحكم به فيحوله من قول محكي أو إشارة مرسلة إلى مادة ملخصة يمتلكها السارد لغايات التسريع أو التجاوز أو الاهتمام بالفحوى دون اللفظ))[1]، ولنا في ذلك أمثلة كثيرة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، منها: ما ورد في قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، في قول الراوي: ((فما زلنا نطارحه المسائل في العلوم، ونستفهمه غوامضها، حتى تخلصنا إلى علم الفراسة، فرأيت من إصابته فيه...))[2]، فهذا الخطاب المسرود يقوم بروايته الراوي، إذ هو حوار بين الراوي وشخصية "حي"، وينقله الراوي في سرد مجمل مختصر، فيما جرى بينهما من حوار ونقاش، حيث جعله حدثا رئيسيا من أحداث قصته، نقله الراوي بأسلوب مجمل على شكل محكي الأحداث.

أما قصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول، فالخطاب المسرّد موجود بشكل لافت للانتباه، ومن أمثلة ذلك: قول الراوي: ((فبينما نحن في الصعود ليلا، وفي الهبوط نهارا...إذ رأينا الهدهد دخل من الكوّة، مسلما في ليلة قمراء، وفي منقاره رقعة...))[3]، وفي هذا المقطع خطاب مسرّد، يؤطره الراوي العليم، فالراوي يختزل ما جرى بينه وبين الهدهد الذي أرسله الشيخ اليماني، أي أن الراوي يروي محكي الأحداث.

2.3) الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر(Discours Indirect):

وهو((خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص: قال له أن يغرب عن وجهه))[4]، فحضور الراوي في مثل هذه الأنماط من الخطاب، لا يعطينا أي ضمان أو تسليم لحرفية أقوال الشخصيات المنقولة، فالراوي ((يدمج خطاب الشخصيات مع خطابه الخاص، لا يمكن بفعل صياغته الأسلوبية الخاصة التمييز بينهما))[5]، وقد سميّ هذا النمط من الصيغ بالخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، لأنه ((خطاب عن غائب لا يراعي الدقة في نقل الكلام حرفيا بل قد ينقل

1- الشمالي، نضال: الراوية والتاريخ، ص 192.

2- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 242.

3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 259.

4- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 89.

5- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت، ص 247.

بالمعنى من إشعار بأن هذا قول فلان))[1]، ومن أمثلة ما ورد في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، في قول الراوي: ((فجعل أبسال يسأله عن شأنه، ومن أين صار إلى تلك الجزيرة؟ فأعلمه حي بن يقظان بأنه لا يدري لنفسه ابتداءً ولا أبا ولا أما، أكثر من الظبية التي ربته))[2]، ويتضح من هذا الحوار بين "أبسال" و"حي"، أن الراوي قد وظف فيه أفعالا دالة على الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر، حيث قدمه بالمعنى وليس اللفظ، فالراوي لا يراعي الدقة اللفظية هنا، بل يهمه المعنى المنقول.

ونجد أيضا أن هناك حوارات داخلية "مونولوج" كثيرة، إذ عاش "حي" وحيدا في جزيرة مهجورة، ومعظم الحوارات كانت بينه وبين نفسه، ينقلها الراوي بطريقة غير مباشرة، حيث لم يعتمد فيها النقل الحرفي؛ بل اقتصر على نقل المعاني التي تجسد أفكاره المعرفية، وعلى سبيل المثال: قول الراوي: ((ثم أنه تفكر: هل رأى من الوحوش سواها، من صار في مثل تلك الحال، ثم عاد إلى حاله الأول؟ فلم يجد شيئا! فحصل له من ذلك، اليأس من رجوعها إلى حالها الأول إن هو تركها...))[3]، وقوله أيضا: ((فجعل يطلب هذا الفاعل المختار على جهة المحسوسات، وهو لا يعلم بعد: هل هو واحد أو كثير؟ فتصفّح جميع الأجسام التي لديه، وهي التي كانت فكرته أبدا فيها...))[4].

3.3) الخطاب المنقول (Discours Rapporte):

وهو((الخطاب الذي يوهم السارد فيه بأن المتكلم هو الشخصيات))[5]، أو هو ((خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلم، يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما في معناه، ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين مزدوجتين، مثال: "قال له اغرب عن وجهي"))[6]، ولا شك ((أن الخطاب المنقول الذي يعتمد على الشخصيات تتكلم بلسانها، لا يبتعد عن

1- الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، ص 194.

2- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 246.

3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 182.

4- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 202.

5- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت، ص 248.

6- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 90-91.

الأسلوب المباشر (direct)، فلا عجب بعد ذلك أن يصنف أكثر الأساليب محاكاة))[1]، وهو أكثر الأنماط استعمالا في القصص المعرفي عموما، وقصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" خصوصا، ومثال ذلك، ((قال الملك: عرّفنا يا حكيم ما الرأي، وما الذي يخاف ويحذر، وبيّن لنا لنكون على علم وبصيرة))[2]، ونجد أيضا في قول الراوي: ((قال صاحب العزيمة: أرأيتم إن عجزت هذه البهائم عن مقاومة الإنس في الخطاب لقصورها عن الفصاحة والبيان، واستظهرت الإنس عليها بذرابة ألسنتها وجودة عبارتها وفصاحتها))[3]، ولعل كثرة استعمال هذا النمط في هذه القصة راجع إلى كونها جاءت على شكل مناظرة، ومن أسس المناظرة كثرة الحوار المباشر بين المتناظرين، أو ربما لأن السرد كان مسيطرا سيطرة كلية منذ البداية، ولكي يعطي الراوي صورة شبه حقيقية لهذه القصة لجأ إلى الخطاب المباشر، وهذا لجعل القارئ يعيش حالة من الاندماج التام داخل المتن القصصي، فيندمج في كلام الشخصيات وبراهينها وحجاجها وأحاسيسها وآمالها.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فنجد الخطاب المنقول في ردّ "حي بن يقظان" عن أسئلة الراوي ((قال: أما اسمي ونسبي فحي بن يقظان، وأما بلدي فمدينة بيت المقدس، وأما حرفتي فالسياحة في أقطار العوالم حتى أحطت بها خبرا، ووجهي إلى أبي...))[4]، والملاحظ أن هذه الصيغة من الخطاب المنقول جاءت في بداية القصة، بوصفها تمهيدا لأحداث لاحقة.

ومجمل القول في الفصل الثاني أن بناء الخطاب السردي في القصص المعرفي تميّز بالبساطة والابتعاد عن التعقيد إلا في بعضها، وقد تمثلت بساطة السرد في بروز مكوناته، مثل: الزمن السردي، حيث عرف القصص المعرفي تنويعات في نظام الزمن من استباقات واسترجاعات...، والرؤية السردية التي تتجلى أغلب الأحيان في الرؤية من الخلف، حيث سيطر الراوي العليم على معظم مسارات الحكي، والصيغ السردية التي عرفت تنوعا هي

1- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت، ص 248.

2- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 382.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 391.

4- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 142.

الأخرى، حيث ظهر الخطاب المسرد، والخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، والخطاب المنقول.

وبعد بيان مكونات الخطاب السردي في القصص المعرفي، ستكون الدراسة في الفصل الثالث مخصصة لبيان التشكيل الوظائفي والدلالي، حيث سنبحث عن آليات تشكيل الأحداث وأنساقها المتحكمة فيها، وعن آليات تشكيل الشخصيات القصصية من خلال آراء كل من بروب، وغريماس، وفيليب هامون، كما سنحاول النظر في البناء اللغوي، والبحث عن أهم خصائصه.

الفصل الثالث:

التشكيل الوظائفي والدلالي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين

أولا) بناء الحدث في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

1) مفهوم الحدث: لغة/ اصطلاحا.

2) منطق المحكي وترتيب الأحداث في القصص المعرفي.

ثانيا) بناء الشخصية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

1) مفهوم الشخصية: لغة/ اصطلاحا

2) مراحل تطور بناء الشخصية القصصية.

1.2) منهج بروب والتحليل الوظائفي في القصص المعرفي.

2.2) السيميائية والتحليل العاملي في القصص المعرفي.

3.2) السيميائية وتحليل فيليب هامون للشخصية في القصص المعرفي.

ثالثا) بناء اللغة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

1) اللغة التناصية عبر تفاعل النصوص.

2) اللغة الرمزية عبر التمثيلات البلاغية

3) اللغة الاستدلالية عبر القواعد المنطقية.

أولا) بناء الحدث في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

1) مفهوم الحدث (Evénement):

مما لا جدل فيه، أن من المستحيل تصور قصة بدون أحداث، وبهذا المعنى نستخلص أن القصة مكونة من أحداث يؤطرها المكان ويؤديها الشخوص وينسجها الزمان، ويمثل مفهوم الحدث عنصرا محوريا في السرد كله، ومن هذا نطرح التساؤل الآتي، ما الحدث؟ وما مفهومه؟ وكيف تعامل الفلاسفة المسلمون في قصصهم المعرفية مع الحدث؟

أ) لغـــة: جاء في لسان العرب: ((حَدَثَ الحَدِيثُ: نَقِيضُ الْقَدِيمِ، وَالْحُدُوثُ: نَقِيضُ الْقُدْمَةِ، حَدَثَ الشَّيءُ يَحْدُثُ حُدُوثاً وَحَدَاثَةً [...] وَحَدَثَ أَمرٌ أَيْ وَقَعَ))[1]، والأحداث: ((إيجادُ شيء مسبوق بالزمان))[2]، والحدوث ((عبارة عن وجود الشيء بعد عَدَمِهِ [...] الحُدُوثُ الزَّمَانِيُّ: هو كون الشيء مسبوقًا بالعدم سَبْقًا زمانيًّا، والأَوَّلُ أعَمُّ مطلقًا من الثاني))[3]، أي حدوث أمر (واقعة) بعد أن كان منعدما وغير موجودة، وهو مرتبط بتغير أساسا بتغير في الزمن.

ب) اصطلاحا: وإذا بحثنا في تعريف الحدث اصطلاحا، وجدنا أن هناك تباينا وتعددا في التعريفات:

تعرف ميك بال (Mieke bal) الحدث – ولعله أدق تعريف – بأنه: ((الانتقال من حال إلى حال [...] في غضون الرواية والقصة))[4]، والمتأمل لهذا التعريف يجده قريبا إلى حد ما من التعريف الذي قدمه رشيد بن مالك إذ يقول: ((يمكن أن نتصور الحدث على مستوى فعل الفاعل – الفردي أو الجماعي– الذي يعترف به ويؤوله فاعل مدرك قد يكون فاعلا ملاحظا مستقرا داخل الخطاب (الشاهد) أو راويا نائباً عن اللافظ "المؤرخ مثلا" [...] الحدث هو الانتقال من حالة إلى أخرى، كل تحول وإن قل حجمه يشكل حدثا))[5].

1- ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص 796.

2- السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص 13.

3- السيد الشريف الجرجاني: المصدر نفسه، ص 86.

4- الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف: الدكتور قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، العراق، 2003/2002، ص 214.

5- بن مالك، رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 72.

ويعرف عبد الله إبراهيم الحدث، بأنه: ((مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص))[1].

وقد ركزت الدراسات السردية الحديثة على الحدث لكونه اكتسب خصوصية، وهذا لارتباطه بشكل قوي بعناصر السرد الأخرى من الزمان والمكان والشخصية، وبإضافة إلى كون التاريخ الفكري الإنساني موجود بماضيه وحاضره داخل هذا التماهي والارتباط، ولا يمكن أن يتأسس القصص المعرفي؛ إلا في حدود ارتباطه بما يسمى الحدث، وعليه فإن الحدث هو: ((كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات))[2].

واستنادا إلى ما كتبه إتيان سوريو (E.Souriau) عن المسرح، فإنه يقدم تعريفا دقيقا للحدث القصصي، بأنه: ((صورة بنيوية يرسمها نظام قوى في وقت من الأوقات وتجسدها وتتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية))[3]، إذ نجد أنه نظر إلى الحدث من زاوية علاقته بالشخصية، باعتباره فعلا يُمارس داخل النص السردي القصصي، وهي تقريبا وجهة نظر يوري لوتمان (Youri lotman) في الحدث، إذ لا يعتبر ((كل عمل في القصة حدثا، وإنما يطلق كلمة الحدث على العمل الذي به تتغير منزلة الشخصية، لذلك يعرّف الحدث بكونه عبور الشخصية من خلال حدّ الحقل الدلاليّ))[4].

أضحت دراسة الحدث أمرا ضرورياً، كما قلنا سابقا، فالحدث يرتبط ويتواشج بقوة مع جميع العناصر الفنية للقصة وخاصة الشخصية، كون الحدث هو فعل الشخصية، أي إنه ((يتعلق هنا بمحكي للأحداث؛ حيث يحكي ما قامت به الشخصية أو ما وقع لها))[5].

1- نقلا عن. الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص 215.

2- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 74.

3- زيتوني، لطيف: المرجع نفسه، ص 74.

4- القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، ص 145.

5- جينيت جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الرباط، ط1، 1989، ص 106.

وعليه، لابد أن ندرس سيرورة الأحداث، وبناء الشخصيات ولغتها الخاصة، داخل القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، بشكل متتابع ومنسجم، أي أن ((دراسة الأحداث يجب أن تسبق دراسة القائم بها وكيف قام بها، كذلك فإن نفس الحادثة قد تقع في أماكن مختلفة في القصة لكنها تؤدي وظائف مختلفة))[1].

ويستدعي الحديث عن إشكالية مفهوم الحدث دعوة إلى ربطه بالشخصية، وخصوصا أن السيمياء السردية لا تدرس ((الحدث بل الوصف الذي يقدمه النص للحدث، ثم يأتي التحليل ليكشف الأنماط الثابتة ويبني منها النماذج والأنظمة، ولعل النظام الأكثر شيوعاً في دراسة الحدث هو ذاك الذي يقوم))[2] على دراسة العوامل والوظائف[3] داخل النص السردي القصصي.

إذا تأملنا النص القصصي السردي، فإننا نجده يتكون من أحداث وزمان ومكان وشخصية، وهذه العناصر منسجمة في سياق ونسق خاص ومميز، ساهم في تشكيل بناء نص القصصي سردي عند الفلاسفة المسلمين فريد من نوعه.

ونلاحظ ورود الأحداث وتراكمها بشكل كثيف أو بشكل قليل أحيانا أخرى، وبين البساطة والتعقيد، وبين السطحية والعمق، فإن الحدث داخل القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، ذو طبيعة معرفية فلسفية تمثيلية رمزية، ونظرا لتعدد مرجعياتها التي تؤثث للمزاوجة بين البنية الأدبية والمعرفية، مما يفصح عن تشكل مستوى حبكتها، والحبكة تعني ((تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة..أو هي الهيكل القصصي))[4]، أو يمكن اعتبارها ((تنظيما للأعمال المنجزة هو إدماج لها في حبكة، فالحبكة إذن تتمثل أساسا في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، هو ما يجعل من المادة السردية حكاية موحدة تامة لها بداية ووسط ونهاية))[5]، ومنه نتساءل كيف عَمل القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين في نَظْمِ أحداثه وصوغها صياغة فنية تتلاءم مع طبيعة الأفكار الفلسفية الممثلة.

1- الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص 215.

2- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 74.

3- وظائف بروب، وعوامل غريماس.

4- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 90.

5- القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، ص 141.

2) منطق المحكي وترتيب الأحداث في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

يعد بناء الأحداث داخل المتن القصصي أيّا كان نوعه، من أهم أجزاء البناء الفني، ولا يمكن أن تلتزم سيرورة بناء الأحداث شكلا واحدا طول الحكي القصصي، سواء في حكاية منفردة أو((في الحكايات جميعها، ويستغرق الأنواع السردية بكاملها؛ بل لابد أن يستجيب شكل السرد إلى حيثيات النص ومكوناته ودور المؤلف في تشكيل البنى الأولى للسرد، ومحاولته في توطيد لحمة الحكي ليأخذ الشكل الذي يناسبه))[1]، ولكي يتمكن الفيلسوف المبدع من تحقيق رؤيته الخاصة، عليه أن يتخذ النسق البنائي المناسب، ليعرض من خلاله أحداث قصصه؛ وتكون هذه الأحداث منسجمة مع الطابع العام للقصص المعرفي، من حيث أنه يعتمد التمثيل الرمزي للأحداث.

ولعل هذا الانسجام في بناء الأحداث، لا يتأتى إلا وفق أنساق بنائية معينة، ومضبوطة ضبطا تاما، والنسق هو ((عملية ترتيب أحداث القصة... بطريقة أو نظام معين، ليمنح العمل تفردا أو جمالية خاصة))[2].

لقد تعددت الدراسات النقدية المعاصرة التي اهتمت بدراسة الأنساق البنائية للحدث القصصي، فمنهم من نظر إلى السرد وبناء الأحداث بحسب نوع الراوي، فجعل هذه الأنساق نوعين: سرد مثلي القصة، وسرد غيري القصة[3]، أما شكلوفسكي (Chklovski) –الذي يعتبر من أهم منظري النقد الشكلاني الروسي– فقد قسمها إلى أربعة أقسام هي: نسق التأطير، ونسق البناء المراقي، ونسق التضمين، ونسق التنضيد[4]، أما غيره من الشكلانيين الروس، فقد قسموها إلى سرد ذاتي، وسرد موضوعي، وسرد مفرد، وسرد متعدد[5]، ونظرا

1– السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 98.

2– جمعة، نجوى محمد: بناء الحدث في شعر نازك الملائكة، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، العراق، ع44، سنة 2007، ص 94.

3– ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 98.

4– ينظر. جمعة، نجوى محمد: بناء الحدث في شعر نازك الملائكة، ص 94–95.

5– ينظر. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 189 وما بعدها.

لتوسع هذه الأنساق وتداخلها فيما بينها، فقد اختزلها تودوروف في ثلاثة أقسام هي[1]: نسق التتابع، ونسق التضمين، ونسق التناوب، وسنحاول استقراء بناء الحدث في القصص المعرفي بناء على هذه الأنساق الثلاثة.

1.2) نسق التتابع:

يعد نسق التتابع من أشهر الأنساق وأبسطها، وأقدمها استعمالا، وهو ((سنة الحكي، والتقنية الأولى فيه، وهو ذو جذور تاريخية، تعود إلى طفولة الأدب، فقد ارتبط بنشوء الملحمة والمسرحية، وواكب ظهور الرواية الشفهية، إذ يخضع القول فيها إلى ترتيب الأحداث الواحدة إثر الأخرى، فيسير على وتيرة واحدة))[2]، وفيه تروى أحداث القص متتابعة، واحدة تلو الأخرى، وتخضع الأحداث فيما بينها لمنطق السببية، حيث تبرز ((العلاقة التراتبية في البناء التتابعي تخضع للتسلسل المنطقي والسببية))[3].

وعليه، فإن هذا النسق يقوم أساسا على ((توالي رواية الأحداث جزءا بعد جزء مراعيا التسلسل المنطقي والزمني لوقوعها))[4]، ويعرف هذا النسق عادة باسم (البناء التقليدي)، لأنه ارتبط ارتباطا وثيقا بالأشكال السردية التقليدية، من ملحمة ومسرحية وحكايات خرافية وفنون قولية...وغيرها، إذ سيطر عليها نسق التتابع سيطرة تامة؛ لأن المبدع التقليدي كان يتعامل مع الأحداث المسرودة بشكل عفوي، مراعيا فيها الزمن الخارجي، فتأتي الأحداث منسجمة متتابعة تتابعا منطقيا، وتحرص القصة في التراث العربي والإسلامي على ((أن تتحد عناصرها الفنية من سرد وحوار ووصف في بنية واحدة، تؤدي إلى خاتمة معينة، كما تحرص على المنطقية والتناسب والسببية والتأثير، مما يجعل عالمها واضحا يفضي بالضرورة إلى خاتمة منغلقة))[5].

وتظهر أهمية هذا النمط من الأنساق البنائية، في كونه ((يعمل على تأطير المادة الحكائية، فيتم من خلاله تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله، وبخضوعها لمنطق

1- ينظر. طودوروف، تيزفيطان: الشعرية، ص 69-70.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 99.

3- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 72-73.

4- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 99.

5- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 65.

السببية يقوم التتابع بتقديم نبذة مختصرة على ما سيؤول إليه المتن الحكائي في لحظة ما، فضلاً عن توحيده عناصر المتن وجعلها أكثر تماسكاً))[1].

نجد أن النسق التتابعي حاضر بشكل قوي ولافت للانتباه، في أغلب نصوص القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين؛ لكننا سنتوقف عند أكثر الأعمال القصصية توظيفا لهذا النسق، ومثال ذلك، ما نجده في قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، وقصة " حي بن يقظان" لابن سينا، وقصة " الطير" للغزالي.

أما قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، فقد جاءت الأحداث فيها منسجمة، ومتتابعة، فالحبكة هي التي تؤطر انتقال الأحداث انتقالا منطقيا، يربط بينها مبدأ السببية، وهو ما يجعل من المحكي القصصي موحدا له، بداية ووسطا ونهاية، فبداية القص، يروي لنا الراوي العليم، نشأة الأخوين "سلامان وأبسال"، وكان "أبسال" أصغر سنّا، ويصف الراوي "أبسال" فيقول: ((وقد تربى بين يدي أخيه، ونشأ صبيح الوجه، عاقلا، متأدبا، عالما، عفيفا، شجاعا))[2]؛ هذه الصفات ستكون محل امتحان له، فهذه الصفات أثرت في زوجة "سلامان" وكانت سببا في عشقها وتعلقها به، ثم تنتقل بنا مسارات الحكي وأحداثه، بأن تتقرب الزوجة من "أبسال"، فتغريه وتراوده بكل الوسائل؛ إلا أنه يتعفف، ويؤثر الرحيل من موطنه.

وبعد زمن طويل، يرجع أبسال إلى وطنه، وظن أن زوجة أخيه قد نسيته؛ بيد أنها لا زالت متعلقة به، فتعود إلى ملاحقته، ولكنه عفيف شجاع، وهكذا تتكرر أحداث الغواية، وهذا التكرار يكون سببا في ظهور مشاعر الحقد، فوضعت له الزوجة السم في أكله، متواطئة مع الطباخة والطعّامة، فمات أبسال، وهذا الموت يكون سببا في حزن سلامان، حيث يعتزل ملكه، إلى أن أوحى إليه ربه بحقيقة الأمر، فما كان منه إلا أن قتل زوجته، وكل من كان معينا لها، من الطبّاخة والطعّامة، وهذا بنفس السم الذي سقوه لأخيه أبسال[3].

هذه الأحداث تسير متتابعة، منذ البداية، ومن نشأة أبسال عفيفا شجاعا، مروراً بعشق زوجة أخيه له، التي تحاول إغراءه بكل الطرق، منتقلاً إلى الهروب عبر رحيله من البلاد،

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 99-100.

2- ابن سينا: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، ص 174.

3- ينظر. ابن سينا: المصدر نفسه، ص 174-175.

وبعد رجوعه، ازداد امتناعا، فحقدت عليه الزوجة، فوضعت له السم...وهكذا دواليك، تتسم الأحداث في هذه القصة بالترابط المنطقي، والتسلسل الزمني، والتماسك المعنوي، وهي بهذا تدعم التراتبية في بناء أحداث القصة، حيث ((يزيد في الكشف عن معاني الأفعال والأحداث، إنه يوجد في خدمة طابع الترابط السببي- المنطقي وطابع الموضوعية اللذين تتميز بهما القصة الفلسفية))[1]، وهي بهذا أيضا تحقق رؤية فنية ناضجة، ومنظورا معرفيا تجاه الأحداث ورمزيتها.

أما قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، فقد جاءت الأحداث بسيطة، مرتبة ترتيبا منطقيا، ومتسلسلة تسلسلا زمنيا، حيث يندمج الحوار والسرد في بوتقة واحدة، مما يتطلب حبكة بسيطة، ففي بداية القصة يروي الراوي حدثا بسيطا، وهو قيام الراوي مع رفقائه بنزهة، يقول الراوي: ((إنه قد تيسر لي، حين مقامي ببلادي برزة أن ملت برفقائي إلى بعض المتنزهات المكتنفة لتلك البقعة))[2]، وهذه النزهة كانت سببا في التقائهم بشيخ بهي الطلعة، مما جعلهم يتقربون منه، ويطارحونه الحديث، يقول الراوي: ((حتى أفضى بنا إلى مساءلته عن كنه أحواله، واستعلامه سنه وصناعته، بل اسمه ونسبه وبلده))[3]، وهكذا تتتابع الأحداث بتراتبية منظمة، حتى تفضي إلى حوار معرفي عميق بين الراوي والشيخ "حي بن يقظان".

أما قصة "الطير" لأبي حامد الغزالي، فقد جاءت فيها الأحداث متتابعة بشكل منظم، تتحكم فيها الرؤية المنطقية، فكل حدث يكون سببا في وجود الآخر، مما تتطلب بناء حبكة قصصية بسيطة، حيث يبدأ الحدث الأول الذي يكون بمثابة بداية القص، هو اجتماع الطيور في أحد الأماكن، فأخذت تتشاور فيما بينها، فخلصت إلى أن تبحث عن ملك الطيور (العنقاء)، كي تنصبه عليها ملكا، بغية أن يصلح شأنها، يقول الراوي: ((اجتمعت أصناف من الطيور على اختلاف أنواعها وتباين طباعها، وزعمت أنه لا بد لها من ملك، واتفقوا أنه لا يصلح لهذا الشأن إلا العنقاء))[4]، وبعد رحلة مليئة بالمتاعب والعقبات

1- قجور، عبد المالك: القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان، ص 153.

2- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 141.

3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 141.

4- الغزالي، أبو حامد: مجموعة رسائل الإمام الغزالي، ص 312.

والمخاطر، تصل هذه الطيور إلى هدفها، نلاحظ أن الراوي اعتمد في تنقلاته بين الأحداث على آلية جديدة، حيث مزج بين الحوار والسرد، وبين الوصف والبوح عن طريق قرض الشعر، وبين الحكايات الحيوانية والقصص القرآني، فشكلت بذلك آفاقا معرفية بقالب أدبي متشعب الاقتباسات، وهكذا تنبني تراتبية الأحداث، في نسق تتابعي، يتسم بمبدأ السببية، والترابط المنطقي، والتسلسل الزمني، داخل هذه القصة.

2.2) نسق التضمين:

يعدُّ نسق التضمين –إلى جانب نسق التتابع– من أقدم الأنساق البنائية في التراث السردي القصصي؛ حيث ارتبط بالواقع اليومي، ((فقد نشأ في أحضان الحكاية الشعبية، وفي ظل الرواية الشفهية؛ فمن عادة الرواة سوق الحكاية تلو الحكاية لغرض الاعتبار والحكمة، وقد انتقل إلى الكتابية، إذ يشكل جزءاً من الموروث الحكائي العربي))[1]، وخير ما يجسّده، هو حكايات السيرة الهلالية، وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وحكايات ألف ليلة وليلة.

ويمكن تعريفه، بأنه: ((مقطوعة صغرى داخل مقطوعة كبرى، أو قصة داخل قصة، بحيث تكون الهيمنة الكلية للقصة من خلال المقطوعة الأساسية، فيما تكون القصة أو المقطوعة المضمّنة لغرض إثبات صورة أو تحقيق وظيفة مطلوبة))[2]، أو يعني أنه: ((إدخال قصة في قصة أخرى، حيث القصة المركزية يدخل في تكوينها وتشكيلها الزمني قصص فرعية، تحكى ضمنها، فنجد حدثا يتضمن حدثا آخر وهو مختلف عنه زمنيا وسرديا))[3]، أو أنه: ((حكاية رئيسة تضم حكاية أو أكثر، تربطها مجموعة من العلاقات [...] الحكاية الرئيسة يخضع لنوعين من الحكاية المضمنة، وهما : التسلسل والاعتراض [...] والحكاية المتضمنة المعترضة تقع في دائرة اهتمامنا على ألا تكون طويلة نسبياً، وتنازع الحكاية الرئيسة على السرد، لأن ذلك يؤدي إلى تغيير نوع النسق، وقد تنبئ الحكاية المضمنة بنهاية

1– السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 100–101.

2– بوشفرة، نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 49.

3– القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 97.

الأحداث فتنتهيان (الحكاية الرئيسة والمضمنة) النهاية نفسها، وهذا ما يطلق عليه بالإرصاد))[1].

ويهدف نسق التضمين إلى جملة من الوظائف، حصرها الصادق قسومة في ما يلي[2]:

- وظيفة تفسير: أي القصة المضمَّنة تفسّر بعض ما سلف في القصة الرئيسية.
- وظيفة الإعلام المسبّق: أي أنها لا تصل بما سلف؛ بل بما سيلحق، وهي تنبئ بنتائج قادمة، أو تنبئ بالنهاية، وهذا النوع من التضمين يطلق عليه مصطلح "الإرصاد"، كما ذكرنا سابقا.
- وظيفة غرضية محضة: أي أن القصة المضمَّنة متعلقة بموضوع أو غرض محدد، غير متصل بالقصة الرئيسية.
- الوظيفة الدافعة: أي أن الراوي يؤدي القصة المضمَّنة بغية التأثير في المروي له على نحو يكون ذا أثر في مسار القصة الرئيسية.
- وظيفة تسلية: أي عندما يراد بالقصة المضمَّنة التسلية دون التأثير في القصة الرئيسية.
- وظيفة عرقلة أو إعاقة: وذلك عندما تسهم القصة المضمَّنة في عرقلة مسار القصة الرئيسية، وتؤدي إلى تغيير نوع النسق، كما أسلفنا سابقا.

ويحاول إخوان الصفاء في قصتهم "تداعي الحيوانات على الإنسان" تجسيد ملحمة حيوانية، بين الإنسان والحيوانات، موضوعها المعرفي حول فكرة السيادة والعبودية، حيث يدخل نسق التضمين في هذه القصة، ((بمثابة نسق ثانوي إلى جانب نسق التتابع المهيمن فيها، ويعد الحوار الوسيلة المسوغة لظهور الحكاية المضمنة في القص))[3]، وهذا ما نراه، إذ القصة الإطار تتكلم عن مجموعة من الإنس، نزلوا في أحد الجزر المأهولة بالحيوانات، فأخذوا يستعبدونها، ويجعلونها في خدمتهم، فشكت الحيوانات أمرها للملك الجان "بيراست"، وهذا الأخير استجاب لهم ليعلن عن محاكمة عادلة بين الإنس والحيوانات، وهكذا

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 101.

2- ينظر. قسومة، الصادق بن الناعس: علم السرد، ص 161-162.

3- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 101-102.

تتوالد الحكايات، ولتدخل ضمن القصة الإطار، تتعلق أصالة بالشخصيات، من بين هذه الحكايات المضمَّنة، حكاية (بدء الخلق)، والتي تروي أحداثا متعلقة بأبي البشرية آدم عليه السلام، وكيف نزل إلى الأرض، وكيف سخر الحيوانات لخدمته، يقول الراوي: ((يقال إنه لما توالدت أولاد بني آدم وكثرت وانتشرت في الأرض برا وبحرا، وسهلا وجبلا، متصرفين فيها في مآربهم، آمنين، بعدما كانوا قلقين خائفين [...] ثم سخروا من الأنعام البقر والغنم والجمال...))[1]، وكذلك حكايات (عداوة الجان مع الإنس)، يقول الراوي: ((فاعلم أن بني الجان كانت في قديم الأيام والأزمان قبل آدم أبي البشر، عليه السلام، سكان الأرض، وقاطنيها، وكانوا قد طبّقوا الأرض برا وبحرا، سهلا وجبلا، فطالت أعمارهم وكثرت النعمة لديهم، وكان فيهم الملك والنبوة والدين والشريعة، فطغت وبَغَت وتركت وصية الأنبياء...))[2]، وكذلك نجد قصص الأنبياء عليهم السلام، وقصص الحيوانات، وقصص الأمم البائدة، فالحكايات المضمنة تنبع من الماضي القديم، وأحيانا ما قبل وجود الإنسان، فتصبح بذلك شاهدة على حقب تاريخية، وبمرور الزمن تجري مجرى المثل[3]، وتبرز من خلال الوظائف التي تؤديها، فأحيانا تأتي لتعزز الوظيفة التفسيرية، أي أن الحكايات المضمَّنة تفسّر بعض ما سلف في القصة الإطار، وأحيانا أخرى تأتي لتعزز الوظيفة الدافعة، أي أن الراوي أو الشخصية التي تروي الحكايات المضمَّنة، ويكون هدفها التأثير في المروي له على نحو يكون ذا أثر في مسار القصة الرئيسية، وخاصة ونحن أمام مناظرة يكثر فيها الاستدلال بالحكايات المضمّنة من أجل الإقناع والتأثير في الخصم، إذ ((تعمل الحكايات المضمنة على تغيير بعض قناعات الشخصيات أو تبنيها لرؤية جديدة، وقد تعمل على تغيير سير الأحداث ، بما يتلاءم والفكرة الأساسية التي يسعى الراوي لتقديمها))[4].

أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فيدخل نسق التضمين مجاورا لنسق التتابع، إذ الراوي ينطلق من القصة الإطار، وهي سيرة "حي بن يقظان" ونشأته في الجزيرة، لتتولد قصة

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 352-353.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 384.

3- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 102.

4- السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 102.

أخرى هـي قصة "سلامان وأبسال"، يقول الراوي: ((وبقي على حالته تلك، حتى ناف على سبعة أسابيع من منشئه، وذلك خمسون عاما؛ وحينئذ اتفقت له صحبة أبسال وكان من قصته ما يأتي ذكره بعد هذا))[1].

من هنا تتوحد مسارات القصتين (القصة الإطار والقصة المضمّنة)، لتوحد بالضرورة أفكارهم، ورؤاهم المعرفية، وتتطابق كل من أفكار "حي" الذي توصل بعقله إلى حقيقة واجب الوجود، مع أفكار "أبسال" الذي توصل إلى حقيقة واجب الوجود عبر الوحي الإلهي، والرسل، والشريعة المنزلة، وبهذا يتوافق العقل مع النقل، و تتوافق الحكمة مع الشريعة، وعليه فإن القصة المضمَّنة "سلامان وأبسال"، جاءت لكي تخدم المعاني المنشودة للقصة الرئيسية؛ بل وأكثر حيث ترتقي بها وتفتح لها مجالات أخرى، كما أنها تعزز وظيفة الإعلام المسبّق: أي أنها لا تتصل بما سلف؛ بل بما سيلحق، وهي تنبئ بنتائج قادمة، أو تنبئ بالنهاية، وهذا النوع من نسق التضمين يطلق عليه مصطلح "الإرصاد"، بمعنى توحد رؤى القصتين معاً، من أجل إثبات نفس الفكرة، ولكن بمنهجين مختلفين.

3.2) نسق التناوب والتعاقب والتزامن:

تعد هذه التقنية من أصعب التقنيات البنائية، وهـي شديدة التعقيد، ونادرة الاستعمال في التراث القصصي العربي عموما، وفي القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين خصوصا، وهـذا لصعوبتها مقارنة بسابقيها (نسق التتابع، ونسق التضمين)، وتكون ((بالتداخل بين مكونات مقطعين ترد مكوناتهما بالتناوب))[2]، فيأتي التناوب بين هذيـن المقطعين بشكل منتظم، وقـد أسهمت هذه التقنية في ((بناء المتوازيات الزمنية، حيث يقوم كل بناء على تعدد أزمنة السرد، وتوازيها، لأن المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور [...] تتقاطع هذه المتوازيات الزمنية في النص))[3] القصصي، وتتجلى هذه التقنية على نحو خاص، وبشكل

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 240.

2- قسومة، الصادق بن الناعس: علم السرد، ص 162.

3- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص 102.

متفرد، في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، حيث تستغرق معظم أجزاء النص القصصي، وهذا من خلال ورودها على شكل محورين متعاقبين متزامنين، هما[1]:

المحور الأول: تناوب وتعاقب وتزامن اجتماع الفئات الثلاثة الجن والإنس والحيوانات، وهذا بعد رفع شكوى من الحيوانات لملك الجان "بيراست"، ضد الإنس جراء ظلمهم واستعبادهم، يجتمع هؤلاء الثلاثة (الجان، والإنس، والحيوانات)، في أماكن مختلفة، ولكن في زمن واحد، أي تزامن حدوث الاجتماع للفئات الثلاثة في وقت واحد، وبما أن الكتابة فعل يفضي إلى تسجيل هذه التجمعات بشكل متعاقب، إذ حافظ الراوي على تراتبية محددة ومنظمة أثناء سرده الاجتماعات الثلاثة، فبدأ بالجان ثم الإنس ثم الحيوانات، وهكذا دواليك، بحيث لا تدري كل فئة ما يحدث للأخرى، مما أكسب المتلقي معرفة كاملة بمسارات الحكي.

المحور الثاني: تناوب وتعاقب وتزامن إرسال الرسل إلى أجناس الحيوانات، ويبدأ إرسال الرسل، بعد الانتهاء من الاجتماع، حيث خلصت الحيوانات لهذا الرأي، والمتمثل في إرسال الرسل، لتشكيل هيئة مكونة من أجناس الحيوانات، كي ترفع للقاضي الملك "بيراست" مظالمها، وما لحق بها من تعدي الإنس، ويستعرض المحكي القصصي وصول كل رسول إلى الجنس المرسل إليه، إذ أن إرسال الرسل، ووصولهم، كان في وقت واحد، لكن الأماكن مختلفة، فهؤلاء الرسل متزامنون، ودارت الحوارات بينهم وبين زعماء الأجناس الحيوانية بشكل متوازٍ، إلا أن الراوي يسردها متعاقبة، وهذا نظرا لفعل الكتابة الذي يقتضي تسجيلها متعاقبة، واحدة تلو الأخرى، حيث أثبت إرسال الرسل، ووصولهم كالآتي: السباع، ثم الطير، ثم الحشرات، ثم الجوارح، ثم حيوانات البحر، ثم الهوام.

وقد لعبت هذه التقنية دورا هاما في تشكيل وحدات المادة الحكائية المبنية أصالة على المتوازيات الزمنية، ذلك ((أن أول وحدة تبدأ من نقطة معينة، ثم تصل إلى نقطة أخرى، ثم تعود الوحدة الثانية من هذه النقطة المعينة لتصل إلى نقطة متقدمة، وهكذا في باقي الوحدات، وبالوصول إلى الوحدة الأخيرة يستعيد النص توازنه بعد تلك الحركة التي لا تراوح مكانها الذي تم تحديده في الوحدة الأولى))[2].

1- ينظر. الموافي، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع، ص 182.

2- الموافي، ناصر عبد الرازق: المرجع نفسه، ص 182-183.

ثانيا) بناء الشخصية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

1) مفهوم الشخصية.(Personnage):

أ) لغة:

قال ابن منظور في معجمه:((الشَّخصُ: جَمَاعَةُ شَخْصِ الإِنْسَانِ وَغَيْرِهِ، مُذَكَّرٌ، وَالْجَمْعُ أَشْخَاصٌ وشُخُوصٌ وشِخَاصٌ [...] والشَّخْصُ: سَوادُ الإِنْسَانِ وَغَيْرِهِ تَرَاهُ مِنْ بَعِيدٍ، وتَقُولُ: ثَلاَثَةُ أَشْخُصٍ، وَكُلُّ شَيْءٍ رَأَيْتَ جُسْمانَهُ فَقَدْ رَأَيْتَ شَخْصَهُ [...] الشَّخْصُ كُلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفَاعٌ وَظُهُورٌ. والْمُرَادُ بِهِ إِثْبَاتُ الذَّاتِ فَاسْتُعِيرَ لَهَا لَفْظُ الشَّخْصِ))[1]، وجاء في كتاب "الكليات" للكفوي (ت1095هـ): ((التشخص: هو المعنى الذي يصير به الشيء ممتازاً عن الغير، بحيث لا يشاركه شيء آخر أصلاً، وهو والجزئية متلازمان، فكل شخص جزئي وكل جزئي شخص))[2]، ويقول أيضًا: ((الشخص هو الجسم الذي له مشخص وحجمية، وقد يراد به الذات المخصوصة والحقيقة المعينة في نفسها تعينًا يمتاز عن غيره))[3].

ب) اصطلاحا:

تعد الشخصية أحد أهم العناصر الحكائية التي تشكل بنية النص القصصي، بحيث لا يمكن تصور قصة دون شخصيات تحركها أو تتصارع فيما بينها، وباعتبارها مرتكزًا للعمل القصصي وأساسه المعماري، الشخصيات ((هي ما به تكون الأعمال (فعلا أو تقبلاً) وهي –بهذا ولهذا– عنصر مشترك بين جميع الأنواع القصصية من الأسطورة والخرافة إلى الأقصوصة والرواية الجديدة وغيرهما، ولا تُتصوّر قصة بلا أعمال كما لا تُتصوّر أعمال بلا شخصيات، حتى قال رويتر (Y.Reuter): كل قصة هي قصة شخصيات))[4]، وبالتالي لا يمكن تجاهلها بأي حال من الأحوال، فلا يمكن أن تتشكل بنية النص القصصي دون وجود الشخصيات، إذ الشخصية القصصية ركيزة القاص الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وتحرك عالم الأفكار أيضا، وفي الكشف عن ديناميكية الحياة،

1– ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص 2211.

2– الكفوي، أبو البقاء أيوب: الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998، ص 313.

3– الكفوي، أبو البقاء: المصدر نفسه، ص 540.

4– قسومة، الصادق بن الناعس، علم السرد، ص 176.

وواقعيتها، وتفاعلاتها، فالشخصية هي– أولا وأخيراً– من المقومات الرئيسية للبناء القصصي بصفة خاصة والخطاب السردي بصفة عامة[1].

ولابد أن نستحضر في هذا المقام الدور الذي لعبه ((تطور المعرفة الإنسانية، وتنامي الاتجاهات الفكرية (الفلسفة الماركسية، الفلسفة الوجودية، التحليل النفسي) وازدياد صلتها بالأدب عموماً، وبالجنس الروائي خصوصاً، دوراً بارزاً في الاهتمام بالشخصية الروائية))[2]، وبالرغم من الاهتمام المتزايد بالشخصية القصصية؛ إلا أن هذا التداخل بين العلوم والمعارف أدى إلى تعدد وتباين الأطروحات والمفاهيم حول الشخصية، فقد مثلت الشخصية موضوعاً خلافيا بين النقاد وَصَلَ إلى حدِّ التضارب والتناقض أحيانا، وهذا طبعاً لتباين العلوم والمعارف والمفاهيم التي ينهل منها كل ناقد على حدا، ومن الصعب بلوغ وإيجاد تعريف جامع مانع للشخصية، لذلك سنعرض بعض التعاريف التي تكمل بعضها بعضاً.

ذكر معجم المصلحات العربية في اللغة والأدب أن الشخصية هي: ((الأفراد الخياليون، أو الواقعيون، الذين تدور حولهم الرواية، أو القصة أو المسرحية))[3].

ولقد أصبح مفهوم الشخصية أحد أهم المرتكزات الأساسية في تمثيل العالم القصصي، إذ تعد كائنا خياليا، ((تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها))[4]، إذ تتجلى عبقرية القاص في خلق شخصيات مغرية للقارئ، فالقاص ((الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع في رواياته شخصيات جيدة))[5].

ومن المعروف أن ((الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام، الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها))[6].

1- ينظر. خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 173.

2- مرشد، أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 33.

3- خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي، ص 173.

4- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 40.

5- خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي، ص 173.

6- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 113– 114.

ويمكننا التفريق بين الشخصية (Personnage) والشخص (Personne)، ومع أن كثيرا من القراء والدارسين يقع في الخلط بينهما، فالشخصية ((هي نتاج اللغة، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص، فإن القراء ينظرون إليها أحيانا كأنها شخص حي موجود خارج الحكاية))[1]، وفي هذا السياق يشير عبد الملك مرتاض إلى ضرورة التفريق بينهما، إذ نجده يقول: ((الشخص هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا، بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى، في اللغة العربية، زئبقي الدلالة فارتأينا تمحيضه، لدى الحديث عن السرديات، للعنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة))[2].

ونجده في كتاب "تحليل الخطاب السردي"، يؤكد على ضرورة هذا التفريق إذ يقول: ((إن الشخصية لدينا، كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسيا على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه إنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية))[3].

ولافت للنظر هنا، أن عبد الملك مرتاض عاب على كثير من الباحثين والنقاد العرب خلطهم بين مفهومي الشخصية والشخص، فتراهم يطلقون كلمة "الأشخاص" طورا، و"الشخصيات" طورا آخر، وكأن أحدهما مرادف للآخر، ويصطنعون مصطلح "الشخص"؛ وهم يريدون به إلى "الشخصية"، ويجمعونه على "الشخوص"، جمعا تارة، و"الأشخاص" تارة أخرى، ويؤكد عبد الملك مرتاض على أن كلمة شخصية جمعا قياسيا على شخصيات لا كلمة "شخوص" أو "أشخاص" التي هي جمع لـ "شخص"[4].

1- زيتوني، لطيف: المرجع السابق، ص 114.

2- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع240، ديسمبر 1998، ص 75.

3- مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 1995، ص 126.

4- ينظر. مرتاض، عبد الملك: المرجع نفسه، ص 125- 126.

وانطلاقا من ضرورة التفريق ما بين الشخصية والشخص، نجد أنفسنا في حضن القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، فالقارئ حينما يقرأ القصص المعرفي لابد له أن يتساءل: هل القاص (الفيلسوف) حينما يكتب قصة معرفية فلسفية، يقدم لنا فيها، شخوصا أم شخصيات أم أنه مجرد تمثيل لأفكار فلسفية ونظريات معرفية، على اعتبار أن الشخصيات القصصية مجرد محاكاة لأفكار فلسفية في ذهن الفيلسوف، أم ماذا ؟ والإجابة سنتركها ليمنى العيد إذ تقول: ((أن الشخصية ليست مجرد صورة لشخص مرجعي، وإن كانت بتكوينها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرا لموقف جاهز يعنيه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة، على عالم الواقع المرجعي))[1] أو على عالم مفهومي بالنسبة للقصص المعرفي.

وقد جاء تعريف الشخصية في كتاب المصطلح السردي لجيرالد برنس (Gerald Prince) تعريفا جامعا لكثير من تعريفات النقاد إلى حد ما، فالشخصية عنده ((كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها [...] أو لنماذجها أو لتوافقها مع نطاقات معينة للفعل [...] ورغم أن مصطلح الشخصية يستخدم غالباً للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المروية فإنه يشير أحيانا إلى السارد والمسرود))[2].

1- العيد، يمنى: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 44.

2- برنس، جيرالد: المصطلح السردي، ص 42- 43.

2) مراحل تطور دراسة الشخصية القصصية:

إن المتتبع لمراحل تطور الشخصية القصصية يلحظ أن هناك تنوعا وتباينا في المفاهيم، إذ ليس الغرض من هذا التتبع هو الاستعراض التاريخي للأبحاث المنجزة في مجال الشخصية، بقدر ما هو إلمام بأهم المحطات الرئيسية التي شكلت البعد النقدي للتطور الحاصل للشخصية القصصية.

وانطلاقا من ذلك سنحاول تحديد أهم المحطات الأساسية في مسار التطور النقدي للشخصية، وتتبع أهم الرؤى النقدية التي شكلت المنظور الأساسي لمقولة الشخصية، من خلال نظرة القدماء إليها، ونظرة المحدثين إليها، ومكانتها بين العناصر الفنية الأخرى.

تمثل كتب أرسطو الفلسفية عموما وكتابه "فن الشعر" خصوصا مرجعا أساسيا، حيث هيمن على العقل النقدي لمدة طويلة من الزمن، وظل ينهل منه النقاد قديما وحديثا، وإلى يومنا هذا، باعتباره مرجعا أساسا للنقد الغربي، لذلك يرى بعض مؤرخي النقد أن كتاب "فن الشعر" أهم كتاب في تاريخ النقد الأدبي، إذن كيف كان منظور أرسطو للشخصية من خلال كتابه هذا، يرى أرسطو: ((بأن التراجيديا محاكاة لفعل وأن الفعل يقتضي وجود بعض الأشخاص كي يؤدوه [...] وأقصد بالشخصية ما تعوزه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل))[1]، وهكذا فإن ((التراجيديا –بالضرورة– لا تحاكي الأشخاص، ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها [...] وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل لا خاصية من الخصائص، فالشخصية تكسبنا خصائص، فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصية؛ ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل))[2]، فأرسطو في شعريته يعتبر الشخصية ((مكونا واجبا بغيره لا بذاته))[3]، أي هي مفهوم ثانوي بدور هامشي خاضع لسلطة الفعل، فالشخصية ((تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث))[4] أو الفعل.

1- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجو المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص96.

2- أرسطو طاليس: المرجع نفسه، ص 97.

3- مرشد، أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 33.

4- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 208.

تناول أرسطو في كتابه "فن الشعر" كما بيناه سابقا، موضوع الشخصية، حيث حددها أنها عبارة عن هيكل صوري يتحدد دورها وبناؤها وملامحها، ووظيفتها من خلال الحدث أو الفعل، أي إعطائها مرتبة ثانوية، وقد ظل هذا التطور مهيمنا على كبار منظري النقد الكلاسيكي ممن جاء بعد أرسطو.

ثم يأتي القرن التاسع عشر وتنقلب الموازين بعد أن كانت الشخصية ثانوية خاضعة لسلطة الفعل أو الحدث، أصبحت تحتل مكانا بارزا في الفن القصصي، إذ ((أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة))[1].

ويرجع هذا الاهتمام الكبير للشخصية إلى ما صاحب القرن التاسع عشر من تغيرات وتطورات في جميع مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، وهذه التطورات الحاصلة لماهية الفرد (الإنسان)، وقد فسر ألان روب جرييه (Alain Robbe-Grillet) ذلك: ((بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة أي ما أسماه "العبادة المفرطة للإنساني"))[2]، حيث أصبح النص السردي وكل ما يرد فيه خادما للشخصية، لذلك أضحت كل عناصر العمل السردي، تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع، فالشخصية لديهم تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وهذا ما يفسر ((العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الإيديولوجية السياسية من وجهة أخرى))[3].

وهكذا حافظت الشخصية القصصية على مكانتها؛ بل زاد الاهتمام بها؛ والتركيز عليها مع الرواية التقليدية التي ترى في الشخصية أنها((كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها. وهواجسها، وآمالها، وآلامها [...] ذلك بأن الشخصية تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية

1- بحراوي، حسن: المرجع السابق، ص 208.

2- بحراوي، حسن: المرجع نفسه، ص 208.

3- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص 76.

تقليدي))[1]، وبهذا طغت الشخصية على باقي مكونات السرد، كما شكلت ركيزة وبؤرة العمل السردي الذي لا يتحقق ((دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي))[2].

ومن ثم وضعت الشخصية على أرضية متينة ومنصة عالية، وبوأت مكانة عالية، وجرى الاعتراف بقدرة القاص الجيد على مقدرته الفذة بخلق وابتكار وإبداع الشخصيات داخل عالمه القصصي.

وقد اتخذت الشخصية ((التي لم تكن لحينها سوى اسما؛ أي فاعلاً قائما بعمل ما، بعداً نفسيا وأصبحت فرداً، شخصاً أي باختصار "كائنا " مكتملاً حتى قبل أن يقوم بأي عمل وقبل أن يتصرف، وبذلك كفت الشخصية عن كونها ملحقة بالأفعال وجسدت فوراً ماهية نفسية))[3]، أصبحت فرداً وكائنا مكتملا مستقلا بذاته داخل العمل السردي.

وهذا ما جعل كتّاب الرواية التقليدية[4]، يلهثون وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عملهم الروائية، فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي[5]، لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة ((المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضا، من حيث السياسة، ومن حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم [...] لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها الأذكياء بأن ما يصادفونه فيها من شخصياتها هو أمر مستند إلى الواقع؛ وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي، أو الواقعي، بحق وصدق))[6]، وهذا ما أحدث

1- مرتاض، عبد الملك: المرجع السابق، ص 76.

2- مرتاض، عبد الملك: المرجع نفسه، ص 76.

3- بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للروايات، ترجمة: مريم سليم، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد 28/27، خريف 2009، ص 90.

4- يعد الروائي الفرنسي بلزاك " Balzac " من أبز ممثلي هذا الاتجاه.

5- ينظر. مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص 73.

6- مرتاض، عبد الملك: المرجع نفسه، ص 73-74.

إيهاما بواقعية الشخصيات والأحداث، خصوصا في رواية السيرة الذاتية والرواية التاريخية، حيث يغلب قانون الإيهام بواقعية الشخصية.

وبما أن الشخصية أصبحت فردا ذا مضمون سيكولوجي، وكائنا مستقلا بذاته ذا مرجعية واقعية، أدى هذا الأمر إلى الخلط بين الشخصيات الروائية (Personnage) والشخوص الواقعية (Personne)، وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق.

وتحيلنا الإشكالية السابقة، إلى إشكالية أو مغالطة جديدة، متعلقة بمفهوم الشخصية والتي تتمثل في ((النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة، أي مزيجا من افتراضات المؤلف، وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخيلية خصوصا في روايات ضمير المتكلم))[1]، وسبب ذلك يرجع إلى تداخل الراوي والقاص والخلط بينهما، نتيجة استعمال ضمير المتكلم، أو بظهور القاص مشاركاً للشخصيات في أحاسيسها وآمالها وآلامها وأفكارها وبنائها بالكامل، والحقيقة أن الشخصية القصصية ليست هي شخصية المؤلف الواقعي، وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها، ((فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى (كائنات من ورق) ومع ذلك رفض وجود أية علاقة بين الشخصية أو الشخص يصبح أمرا لا معنى له: وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل))[2].

ولعل مساهمة النقد الأدبي في ترسيخ هذه الإشكالية والمغالطة، وخاصة النقد الانطباعي والنقد النفسي، والنقد السوسيولوجي للأدب، إذ أصبحت الشخصية هي صورة وجدانية للكاتب تعكس تكوينه النفسي والاجتماعي، ومن خلال فهمنا لحياة الكاتب نفهم الشخصيات الروائية، والعكس صحيح.

1- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 212.

2- بحراوي، حسن: المرجع نفسه، ص 213.

ومع مطلع القرن العشرين بدأت الرؤية التقديسية للشخصية القصصية، في الاضمحلال والخفوت، فأخذ ((الروائيون يجنحون للحد من علوائها، والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط))[1].

ومن أسباب تراجع مكانة الشخصية داخل العمل السردي، ما صحب القرن العشرين من تغيرات بفعل مآسي الحربين العالميتين، وما نتج عنهما من آثار سلبية في زعزعة القيم الإنسانية والاجتماعية، والتي أفرزت مجتمعاً مخلخلا وإنسانا مفككا (القلق الوجودي الإنساني)، وانتقل هذا الأثر بالضرورة إلى الشخصية القصصية، مما أدى إلى إضعاف بنائها داخلي ضمن النص السردي.

ولقد كان لظهور كل من الفلسفة الوجودية والعبثية، وسيطرتهما على الساحة الثقافية آنذاك، ودخولهما في مجالات متعددة من الحياة، وكذلك بروز المنهج الشكلاني والبنيوي والسيميائي على الساحة النقدية أثر بارز في تشكيل المنظور العام للشخصية القصصية وبنائها داخل النص السردي.

1.2) منهج بروب والتحليل الوظائفي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

ومع ميلاد الشكلانية الروسية، حاول الشكلانيون الروس دراسة الإجراءات المختلفة والمستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال السردية، فقد توصلوا إلى التمييز بين مختلف أشكال تركيب العمل الأدبي الذي تتشكل مادته السردية من أحداث وموضوعات وشخصيات وأفكار، وكان أبرز ما قدمه الشكلانيون الروس هو نظرية التحليل الوظيفي التي أرسى معالمها فلاديمير بروب.

وقد بدا واضحا أن فلاديمير بروب نحا منحى أرسطو في اختزال الشخصية وإهمالها على ما كانت عليه باعتبارها مكونا قائما بذاته، ويعد بروب أول الشكلانيين الروس الذين غيروا النظرة السائدة للشخصية – بأنها جوهر سيكولوجي– ((والاعتماد على فعلها الذي هو أساس العمل المنجز وقيمته))[2]، إذ حوّل بروب ((الشخصيات إلى نمذجة بسيطة لا تقوم

1– مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص 76.

2– مرشد، أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص 34.

على نفسية الشخصيات ولكنها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزع عليها داخل الحكاية))[1]، وتحاول ((مورفولوجيا بروب أن تتجاوز مبررات القراءة السياقية ذات التوجه النفسي بما تطرحه من أنموذج وظائفي))[2]، ونستشف هذا من خلال نماذج تحليلية للحكايات الروسية العجيبة في كتابه الأساسي "مورفولوجيا الخرافة".

وانطلاقا من تحليله لهذه الحكايات العجيبة، ينتهي بروب إلى ملاحظة مفادها أن هناك عناصر متغيرة هي الأسماء والصفات والحالات تتغير من حكاية إلى أخرى، بينما هناك عناصر ثابتة باستمرار في جميع الحكايات، لا تتغير هي الأفعال والوظائف، فانتهى إلى أن هذه الخلاصة تسمح لنا بدراسة الشخصية القصصية انطلاقا من الأفعال والوظائف باعتبارهما قيما ثابتة وأنها الأجدى دراسة، و((إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلى باعتبارها توابع لا غير))[3]، وهذا ما جعله يهمل باقي العناصر الأخرى المتغيرة التي ليست لها علاقة بالوظائف والأفعال وعدها توابع لا غير.

وبروب يعتبر الوظيفة (Fonction) على أنها: فعل الشخصية حيث حُدِّدَ من جهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائفها (الشخصيات)، أي أنها العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية[4]، فالوظيفة ((تحيل على الحدث الذي له سابق ولاحق، فهي إنجاز الفاعل الذي يعرف بحسب معناه داخل مسار الحكاية))[5]، أو هي ((الأفعال المحدودة التي تقوم بها الشخصيات، والتي يكون لها تأثير واضح على تطور الحبكة القصصية، على أن أفعال الشخصية ينظر إليها من خلال دلالتها على ذلك التطور، ويتميز الفعل بأنّ له القابلية لأن تتولد عنه أفعال متعددة، وتساهم مجتمعة في تطور الحكي، وتتولد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال تظل مشدودة إلى الفعل الأول بروابط متينة))[6]، وهو ما يكوّن

1- بن مالك، رشيد: قاموس التحليل السيميائي للنصوص، ص 134.

2- يوسف، أحمد: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 124.

3- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 24.

4- ينظر. بروب، فلاديمير: مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، المغرب، ط1، 1986، ص 34.

5- يوسف، أحمد: القراءة النسقية، ص 124.

6- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 68.

مجموعة الوظائف، التي حصرها بروب في 31 وظيفة[1]؛ ونستخلص أن الحكاية عند بروب تحدد بصفتها متوالية لمجموعة من الوظائف التي تعد عناصر ثابتة داخل مسار الحكاية، ويوزع بروب هذه الوظائف 31 وظيفة بين شخصيات القصة، بحسب عمل كل منها–التنظيم العاملي– وتحدد هذه الشخصيات (بدوائر الأفعال) التي تنجزها، وكل دائرة أفعال هي مؤلفة من مجموعة من الوظائف، ويتمثل هذا التحديد العاملي في أن المحكي القصصي يصبح قائما على سبع شخصيات[2]:

1–المعتدى

2–المانح

3–المساعد

4–الأميرة (الشخصية، المبحوث عنها)

5–الآمر

6–البطل

7–البطل المزيف.

وبهذا نستخلص أن الشخصية في تصور "بروب" تقوم على مستوى تجريدي داخل المتن الحكائي، فالوظيفة هي المحدد الأساسي والباعث الرئيسي للشخصية، وقد أحدث بروب نقله نوعية في المسار التطوري للدراسة النقدية للشخصية، وأنه صاحب السبق والفضل في دفع عجلة تطور المناهج النقدية البنيوية والسيميائية للكشف عن فنيات جديدة في دراسة الشخصية القصصية، ومن ثم نجد توما شفسكي (Toma Chevesky) وهو أحد أقطاب الشكلانية الروسية –وقد استغنى عن الشخصية وأنكرها بالكامل– يقول:((ليس البطل ضروريا بالنسبة إلى حكاية، فالحكاية كمنظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل

1– هذه الوظائف هي: الابتعاد، الخرق، المساعدة، الأخبار، الخدعة، التواطؤ، الإساءة، الافتقار، وساطة، بداية الفعل المعتاد، انطلاق، اختيار، رد الفعل، تنقل في الفضاء، صراع، علامة، انتصار، تقويم الإساءة، العودة، المطاردة، الإسعاف، وصول، مطالبات كاذبة، مهمة صعبة، مهمة منجزة، اعتراف، تحول شكلي، عقاب، زواج. للتوسع أكثر ينظر. بروب، فلاديمير: مورفولوجية الخرافة، ص 84–90.

2– ينظر. نوسي، عبد المجيد: التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، المدارس للنشر والتوزيع، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 210–211.

وعن ملامحه المميزة))[1]، في حين يرى الناقد رولان بارت الشخصية الحكائية بأنها: ((نتاج عمل تأليفي، وكان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي))[2]، كما عدها مكونا أساسيا يسهم في تكوين بنية النص السردي، ويحرص رولان بارت على ((ألا يحدد الشخصية باعتبارها جوهراً سيكولوجيا، قد عمل حتى الآن عبر فرضيات متباينة على تحديد الشخصية ليس باعتبارها "كائنا"، وإنما بوصفها "مشاركاً"))[3] أو "مساهماً".

وعليه فإن الشخصية ((في الرواية أو الحكي عامة، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل (Signe) له وجهان [...] دال، ومدلول [...] أنها ليست جاهزة سلفا لكنها تُحوّل إلى دليل[...] وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته))[4]، ولهذا لجأ الدارسون والباحثون إلى أن ((هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يُكَوِّنُ بالتدريج – عبر القراءة – صورة عنها))[5] أي أن الشخصية تبني صورتها عبر فعل القراءة.

وقبل البدء في تحليل بعض القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، يجب أن نشير إلى أن الحكاية مهما كان نوعها، فهي تتركب من أربعة اختبارات، ذات مبدأ قار وثابت، حيث تدور حول قدرة الفواعل، والطاقة الكامنة وراء التغيير الجوهري للوظائف المنجزة، لذا

1- تودوروف، تزفيطان: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضري، حلب، سورية، ط1، 1996، ص 55.

2- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 50- 51.

3- رولان، بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 23- 24.

4- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 51.

5- لحمداني، حميد: المرجع نفسه، ص 51.

فإنها تحتوي الوظائف وقدرتها على الانجاز، وقد قدم كل من سمير المروقي وجميل شاكر عرضا تفصيليا للاختبارات والوظائف، في كتابهما "مدخل إلى نظرية القصة"[1]:

1- حصول الافتقار : - الوضع الأصل ⟵ توازن (سعادة) .

⟵ انعدام التوازن (حصول إساءة).

- رحيل
- منع ⟶ ⟵ عصيان أو خرق .
- استخبار ⟶ ⟵ اطلاع .
- خدعة ⟶ ⟵ تواطؤ عفوي .
- إساءة ⟶ ⟵ حصول الافتقار.

2- الاختبار الترشيحي : - طلب النجدة ⟷ قبول ⟵ يقبل البطل القيام بالفعل

(تفويض) ⟸ يعزم على الفعل بمحض إرادته

- انطلاق
- أول وظيفة للمانح اختبار يعدّ البطل لتسلم الأداة

السحرية ⟷ رد فعل البطل ⟷ تسلم الأداة.

3- الاختبار الرئيس (الحاسم) : - انتقال إلى مملكة أخرى

- صراع ⟷ علامة ⟷ هزيمة المعتدي

وانتصار البطل ⟷ إصلاح الافتقار .

- عودة ⟷ مطاردة البطل ⟷ توافر النجدة.

4- الاختبار الممجّد :

- وصول البطل خفية .
- مطالبات كاذبة (تصدر عن بطل مزيّف) .
- عمل صعب يعرض على البطل ⟷ انجاز العمل ⟷

التعرف على هويّة البطل الحقيقي .

- انكشاف البطل المزيف ⟷ تجلي البطل .
- معاقبة المعتدي ⟷ مكافأة البطل .

1- ينظر. المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى تحليل القصة، ص 56.

أ) مثال تحليلي وظائفي لقصة "سلامان وأبسال" لابن سينا:

تعرض قصة "سلامان وأبسال" في البداية الوضع الأصل، أو ما يصطلح عليه بالوضعية البدائية، وتتمثل في عرض عام للعائلة، فيقع تعداد أفراد العائلة، ووصف أحوالهم، أي أنهما أخوان يتيمان شقيقان، وإن الأكبر منهما سلامان هو من سهر على تربية أبسال تربية صالحة، فنشأ شجاعا، عفيفا، بينما أخوه سلامان أصبح ملكا، ورغم أن هذا الوضع لا يمثل أي وظيفة، فهو عنصر مرفولوجي تركيبي هام، يصور هذا الوضع حالة من التوازن في بداية القص[1].

أولا) حصول الافتقار: وتستمر حالة التوازن، الذي يعيشه الأخوان سلامان وأبسال، فيتأتى لسلامان الملك، والقوة، ويتزوج (تدخل الحكاية شخصية جديدة في أغلب الأحيان تكون شريرة وتسمى المعتدي)، فتتحقق السعادة للأخوين الشقيقين، إلا أن زوجة "سلامان" عشقت أبسال، فتتعرض له دائما، وتحاول أن تغويه بكل الوسائل والطرق، فيتحقق انعدام التوازن بحصول الإساءة، وأرادت أن تقترب منه أكثر، فطلبت من زوجها "سلامان"، أن يخلط أبسال بأهلها، لكي يتعلم أولادها منه، فأشارت على سلامان أن يأمر أخاه بالسكن عندهم، فتتقرب الزوجة منه أكثر، فيتحقق الرحيل عبر انتقال أبسال من مسكنه إلى مسكن أخيه، ومع الزمن أظهرت الزوجة لأبسال عشقها وتفننت في طرق إغوائه، فرأت الزوجة أنه لا يطاوعها، وتحاول الزوجة الحصول على بعض الإرشادات، فتستشير أختها، فتتحقق وظيفة الاستخبار، مما تتفق عليه زوجة سلامان مع أختها، هي أن تزوجها من أبسال، ليسهل عليها إغواؤه، تقول زوجة سلامان مخاطبة أختها: ما زوجتك لأبسال ليكون لك خاصة دوني؛ بل لكي أشاركك فيه[2]، فأشارت لسلامان أن يزوج أبسال من أختها، فتتحقق وظيفة الخداع، وفي ليلة الزفاف نامت زوجة سلامان بدلا من أختها، وعند دخول أبسال عليها لم تتمالك نفسها، فبادرته بضمه، فارتاب أبسال إذ الأبكار لا تفعلن هذا، ثم إن برقا لاح في الأفق، فأبصر في ضوئه وجه زوجة أخيه، فتتحقق وظيفة الإساءة (حصول الافتقار)، فغضب أبسال غضبا شديدا.

1- ينظر. المرزوقي سمير، شاكر جميل: المرجع السابق، ص 23.

2- ينظر. ابن سينا: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، ص 174.

وظائف بروب في مرحلة حصول الافتقار

1- الوضع الأصل ، وتتمثل بـ (حالة اتزان)
- تربية سلامان لأخيه أبسال.
- نشأة أبسال رجلا عفيفا عاقلا.
- سلامان يصبح ملكا.
- زواج سلامان.

2- انعدام التوازن: الزوجة (فعل الإغواء) —صداع→ أبسال
(وظيفة حصول الإساءة) —مساعد→ سلامان

3- وظيفة الرحيل: رحيل أبسال.
الزوجة —مساعد→ سلامان —معارض---→ أبسال
أبسال ⇄ الزوجة: صراع

4- منع: أبسال(وظيفة خرق)
أبسال —عصيان→ الزوجة
الزوجة ⇄ أبسال: صراع

5- استخبار: (وظيفة اطلاع)
الزوجة —تشاور→ أخت الزوجة

6- خداعة: (وظيفة تواطؤ)
الزوجة —خداع→ أبسال
أخت الزوجة —خداع→ أبسال

7- إساءة: (وظيفة حصول الافتقار) الزوجة —إساءة→ أبسال

ثانيا) الاختبار الترشيحي:

عقب المكيدة (الإساءة) التي تعرض لها أبسال، يبدأ الاختيار الترشيحي، وذلك حينما غضب أبسال غضبا شديدا، وخرج قاصدا مفارقة الديار بعيدا، فطلب(عقد إجباري طلبي) من أخيه أن يرسله على رأس جيش يفتح له البلدان، فيستجيب سلامان للطلب، ويرسله على رأس الجيوش الفاتحة، في ظاهره طلب من أبسال، أما باطنه فهو طلب للنجدة، لكي يرسله بعيدا، وهكذا تتحقق وظيفة لحظة التحول، حيث أصبح أبسال ضحية للمكائد، التي ستكون سببا في عزمه على الرحيل، ويتجه أبسال إلى الحدود لفتح البلدان، وبهذا تتحقق وظيفة الرحيل عن الديار، وبرحيل أبسال يحدث انفصال بينه وبين سلامان، وبينه وبين زوجة سلامان من جهة أخرى.

وينطلق أبسال مع جيوشه فاتحا البلدان، ويحقق انتصارات عظيمة، تجعل من سلامان فخورا به، وهكذا تتحقق وظيفة الانطلاق؛ فهو انطلاق البطل الفاعل الذي يختلف ((عن انطلاق البطل الضحية، فالأول ينشد مقصدا بينما تعتري مسار الثاني مغامرات شتى لا علاقة لها بإرادته))[1].

وظائف بروب في مرحلة الاختبار التشريحي

1- طلب النجدة: وظيفة لحظة التحول. أبسال ← **عقد إجباري طلبي** ← سلامان

2- الرحيل: وظيفة الرحيل. أبسال ← **انفصال** ← سلامان وزوجته.

3- الانطلاق: وظيفة الانطلاق. أبسال ← **انتصار** ← فتح البلدان.

ثالثا) الاختبار الحاسم:

يبتدئ هذا الاختبار، برجوع أبسال إلى وطنه، بعد غيابه زمنا طويلا، وظن أن زوجة أخيه قد نسيته؛ بيد أنها لا زالت متعلقة به، وبهذا تتحقق وظيفة العودة، أي رجوعه إلى مملكة أخيه، لكن الزوجة تعود لمطاردته وإغوائه من جديد، لتتحقق وظيفة المطاردة، ثم ظهر

1- المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى تحليل القصة، ص 35.

لسلامان عدو فوجه إليه أبسال، لينتقل أبسال من المملكة إلى الحدود لمواجهة العدو، وتتحقق وظيفة الانتقال، وتتواطأ الزوجة مع قادة الجيش من أجل إفشال أبسال، لتتحقق وظيفة استخبار، ويدخل أبسال معركة كبيرة ليخسرها، تتحقق وظيفة المعركة، هزمه شر هزيمة، وتركه جريحا، ظنا منهم أنه ميت، وهكذا تتحقق وظيفة السمة، ويترك البطل جريحا في العراء، فعطفت عليه مرضعة من حيوانات الوحش، وألقمته ثديها، فتغذى حتى نال عافيته، وبها تتحقق وظيفة النجدة. وتعود لأبسال صحته، ويتعافى من جروحه، التي أصيب بها في المعركة الخاسرة، فحزن سلامان لفقدان أخيه، وحسبه قد استشهد في المعركة؛ ولكن بعد مدة من الزمن يعود أبسال للوطن (تحقق وظيفة العودة)، وكله عزم لمعاودة المعركة، فيقود جيشا جرارا، ليهزم العدو، ويحقق انتصارا كبيرا، فيحقق وظيفة إصلاح الافتقار.

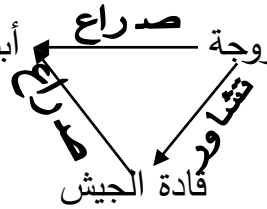
وظائف بروب في مرحلة الاختبار الحاسم

1 رجوع أبسال: وظيفة العودة. أبسال ← **اتصال** ← سلامان وزوجته.

2 عودة زوجة سلامان لإغوائه: وظيفة مطاردة– صراع. أبسال ← **صراع** ← الزوجة.

3 ظهور عدو جديد لسلامان: وظيفة الانتقال. أبسال ← **انتقال** ← حدود البلد.

4 تحالف الزوجة مع قادة الجيش: وظيفة استخبار.



5 حصول المعركة: وظيفة المعركة. أبسال ← صراع ← العدو.

6 نجاة أبسال من الموت: وظيفة السمة. أبسال ← اتصال ← الجروح، والإصابات.

7 عودة أبسال للوطن بعد تعافيه: وظيفة العودة. أبسال ← اتصال ← سلامان.

8 نجاحه في معركته مع العدو: وظيفة إصلاح الافتقار. أبسال ← صراع ← العدو.

رابعا) الاختبار الممجّد:

يبتدئ هذا الاختبار، برجوع أبسال إلى وطنه، بعد انتصاره على أعدائه، وبهذا تتحقق وظيفة الوصول، غير أن زوجة سلامان بقيت حاقدة عليه، فوضعت له السم في أكله، متواطئة مع الطباخة والطعامة، فمات أبسال، وتتحقق وظيفة المطاردة، فحزن سلامان حزنا شديدا، واعتزل ملكه، إلى أن أوحى إليه ربه بحقيقة الأمر، فما كان منه إلا أن قتل زوجته، وكل من كان معينا لها، من الطباخة والطعامة، وهذا بنفس السم الذي سقوه لأخيه أبسال، وبهذا تتحقق وظيفة معاقبة المعتدي.

وظائف بروب في مرحلة الاختبار الممجّد

1 وصول أبسال: وظيفة الوصول. أبسال ← اتصال ← العودة إلى أخيه وموطنه.

2 عودة زوجة سلامان لإغوائه: وظيفة مطاردة– صراع. الزوجة ← صراع ← أبسال.

3 موت أبسال: وظيفة عمل صعب يتعرض له أبسال. نجاح الزوجة في قتل أبسال.

4 انكشاف المؤامرة: وظيفة معاقبة المعتدي. سلامان ← عقاب ← الزوجة وأعوانها.

ب) مثال تحليلي وظائفي لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل:

بعد عرض مجموعة من الوظائف التي ساهمت في هيكلة معمارية المحكي القصصي في قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، فإننا ووفق ما سبق سننتقل لبيان الوحدات التي شكلت حبكة قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، وهذه الحبكة القصصية ما هي إلا ((مجموعة الوظائف المساهمة في تشكيل دلالة الحكي وتطور الحبكة على ألاّ تُراعى الشخصية المنفذة للفعل، من حيث صفتها أو فكرها، وكذا غاياتها التي تقودها إلى إنجاز هذا العمل أو ذاك))[1].

يصور "ابن طفيل" في بداية قصته، وضعا ابتدائيا (الوضع الأصل)، ويتمثل في عرض نشأة الطفل "حي"؛ ولكن وفق روايتين، الأولى أنه طفل ولد في جزيرة من جزائر الهند تحت خط الاستواء، تولد هذا الطفل من باطن الأرض ولادة ذاتية، حيث تخمرت طينة، أدت بعد تحولات إلى وجوده، وفي رواية أخرى عرض عام للعائلة، فيقع تعداد أفراد العائلة، ووصف أحوالهم، أن أم "حي"، كانت أميرة مضطهدة من طرف أخيها، الذي لم يرد تزويجها من أحد، فتزوجت سرا بأحد أقاربها اسمه "يقظان"، فحملت منه ووضعت طفلا، اسمه "حي"، وهذا الوضع الأصل لحالة ابتدائية، يعرضها ابن طفيل بروايتين اثنتين، وهذا كله من أجل إعطاء بعد عجائبي لنشأة "حي"، لشد انتباه القارئ، وجعله يهتم أكثر بمسارات الحكي القادمة، إلى جانب وعي ابن طفيل أن الوضعية الأولية للقصة لا وظيفة لها، لأنها تتغير من قصة إلى أخرى، ولا تؤثر في وظائف الحكي، لذلك فابن طفيل يرويها بطريقتين، لكي يثبت أنها لا تمثل أي وظيفة، غير التمهيد للقصة.

وبعد ولادة "حي" خافت الأم أن ينكشف أمرها فوضعته في تابوت (انعدم التوازن)، ورمته في البحر، وبهذا تتجلى هنا وظيفة الإبعاد (النأي)، أي إبعاد "حي" عن القصر، خشية الفضيحة، وخشية بطش أخيها بها، ولهذه الوظيفة دلالة تتمثل في ((بعدها اللاواعي العميق إلى حقيقة كون الأشياء في الكون بدأت ساكنة ثم تحركت وبفعل هذه الحركة تولدت الرغبة في الكشف ومزاولة الحياة بشتى نشاطاتها))[2].

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص68- 69.

2- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 171.

وبعد أن رمته الأم في البحر، وجدته ظبية في أحد الجزر المهجورة، فترعاه، فيكبر الطفل "حـي"، ويتعلق تعلقا شديدا بها (الظبية)، إلا أنـه يمتحن بفقدها، فتموت الظبية، فتتحقق أولى وظيفة المانح، التي تضمن تطور سيرورة الحدث لكي تصل به إلى الحبكة، حيث تفاجأ "حي" بحالة موت الظبية، إذ لم يدرك حقيقتها، فتهجم عليه الأسئلة، التي لم يجد لها جوابا، وهذه الوظيفة ستكون بمثابة تمهيد لمنح البطل أداته السحرية، أي أنـه بموت الظبية، تهجم عليه التساؤلات، فيسعى للإجابة عنها، مستعينا بأداته السحرية "العقل"، فيبدأ "حي" رحلة البحث فـي المحسوسات، لينتقل بعدها إلى المجردات، ليجد عقله ينفتح في البحث عـن ما وراء المادة، فيدرك علة العالم المحسوس، ويحيط بحقيقة واجب الوجود(الله)، وهكذا ((يتطور حي بـن يقظان بحسب سرد يعبر عـن حضور المؤلف وتنقلاته الذهنية التي تجعل الحكاية مرتبطة بالبحث))[1]، وعليه تتحقق وظيفة رد فعل البطل.

وبعد ذلك يلتقي "حي" مع شخصية "أبسال" الراهب، الذي هرب من جزيرته المأهولة بالسكان، وهذا بغية العزلة والتعبد- ثم يستطرد السارد في بيان قصة "سلامان وأبسال"، فيصاحبه "حي"، ويتعلم منه الكلام، ثم يقص عليه "حي" قصته على هذه الجزيرة، ويجد أبسال أن ما وصل إليه "حي" من تأمله وتفكره في حقائق الكون، ووجود خالق للكون، يتفق مع ما عنده في دينه الذي جاء عن طريق الوحي، فينتقل كل من "أبسال" و"حي" إلى الجزيرة الأخرى المأهولة بالسكان، وتتحقق وظيفة تنقل البطل فـي المكان بين مملكتين، والسفر بصحبة دليل، من أجل أن ينظروا في أمر "حي" ويعتبروا منه، ولكي يحاورهم "حي" ويقنعهم بحقيقة الواجب الوجود، التي استنتجها بعقله، وأن جوهـر الدين هـو الزهد والمجاهدة والتأمل، لكن محاولاته فشلت، وهنا تتجلى وظيفة المعركة، لكنها معركة كلامية، فشل فيها "حي"، ليقرر العودة إلى جزيرته المهجورة، ويكمل حياته هناك فـي تأمل وتعبد لله، فتبعه في ذلك أبسال.

فرجع كل منهما إلى الجزيرة المهجورة لمواصلة طريقهما فـي التعبد والتأمل والتفكر، حتى أتاهما اليقين، المكافأة هي اليقين الحاصل لهما. وهنا تتجلى لنا وظيفة مكافأة البطل، ويمكن توضيح وظائف بروب في قصة حي بن يقظان لابن طفيل بالمخطط الآتي:

1- الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 47.

وظائف بروب في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل

1-حصول الافتقار: ← الوضع الأصل: توازن(حالة ابتدائية): ولادة حي- توليد طبيعي.
- توليد ذاتي.

انعدام التوازن: خوف الأم من الفضيحة.
(حصول الإساءة)

وظيفة الإبعاد: رمي الرضيع "حي" في اليم.
حي **انفصال** ← الأم

2ـ الاختبار التشريحي: ← وظيفة طلب النجدة: لحظة تحول: حي **اتصال** ← الظبية.
أولى وظيفة للمانح اختبار البطل: حي **اختبار** ← موت الظبية
الأداة السحرية: البحث عن أجوبة للتساؤلات، بواسطة أداة "العقل".
وظيفة إصلاح الافتقار: حي **اتصال** ← واجب الوجود.
وتتجلى في رحلة البحث في الحسيات والمجردات
وإدراك حقيقة الوجود.

3ـ الاختبار الحاسم: ← وصول أبسال إلى الجزيرة المهجورة، والتقاؤه بـ"حي".
وظيفة تنقل البطل بين مملكتين والسفر بصحبة دليل.
حي **انفصال** ← الجزيرة المهجورة. حي **اتصال** ← الجزيرة المأهولة.
وظيفة الصراع: حي **صراع** ← سكان الجزيرة.
فشل حي في إقناع أهل الجزيرة بحقيقة الدين.

4ـ الاختبار الممجد: ← وظيفة العودة: حي **اتصال** ← الجزيرة المهجورة.

وظيفة مكافأة البطل: حي وأبسال **اتصال** ← حصول اليقين.

2.2) السيميائية والتحليل العاملي في القصص المعـرفي عند الفلاسفة المسلمين:

ويقترح علينا تودوروف من جهته، مفهوماً وتصنيفا آخر، يقوم على وجهة نظر لسانية إذ يقول: ((إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى « كائنات من ورق »))[1]، وعليه فإن((مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني)) [2].

وينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية، ولا تعتبر الشخصية هي الشخص؛ بل يرى الشخصية أنها مجرد فواعل منزوعة الدلالة، فهي نحوية فقط، تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، أي يجردها من ((محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي "للشخصية"))[3]، خلافا للتحليل البنيوي الذي يرى في الشخصية دليلا له وجهان: أحدهما دال والآخر مدلول.

ويعمل تزفيطان تودوروف في دراسته لرواية ((العلاقات الخطيرة)) على تقصي العلاقات بين الشخصيات، ويعمد في تحليله إلى ثلاثة محاور مهمة أطلق عليها اسم محمولات وهي:

1-**الرغبــة:** وشكلها الأبرز الحب.

2-**التواصل:** ويجد شكل تحققه في الإسرار بمكونات النفس إلى الصديق.

3-**المشاركة:** وشكل تحققها هو المساعدة[4].

وهذه المحمولات تحدد العلاقات القاعدية، وكل العلاقات الأخرى يمكن أن تشتق منها وفق قاعدتي الاشتقاق(*).

السمة الأولى: التعارض (موجب-سالب) ويقابل المحمولات الإيجابية الثلاثة السابقة محمـولات ضدية أو سلبية ويستخدم لتوليد قضية لا يعبر عنها بشكل آخر، فهي كالآتي:

1- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 213.

2- تودوروف، تزفيطان: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص71.

3- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 213.

4- ينظر. العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010، ص 78.

(*)- الاشتقاق: التحولات والتفريعات الممكنة للمحمولات.

1-**الكراهية:** تقابل الإسرار الذي يحققه حافز التواصل.

2-**الجهر:**ويقابل المساعدة التي يحققه حافز التواصل.

3-الإعاقـة: ويقابل المساعدة التي يحققها حافز المشاركة[1].

السمة الثانية: قاعدة البناء المجهول أو المفعولية تستخدم لإظهار القرابة بين قضيتين موجودتين سابقا[2].

إذا الشخصيات عند تودوروف إما أن تكون فاعلة وإما مفعولات الأعمال الموصوفة بواسطة المحمولات حسب طبيعة الدور المسند إليها.

وبعد مرور عشرين عاما من وضع فلاديمير بروب لنظريته القائمة على وظائف الشخصية، سيقوم الناقد الفرنسي "سوريو syroi" في كتابه (200.000 موقف مسرحي) انطلاقا من المسرح إلى إعادة بناء نموذج عاملي يتكون من ستة وظائف أطلق عليها اسم "الوظائف الدرامية " وتتميز هذه الوظائف بقدرتها على الاندماج فيما بينها، وهذه الوظائف الستة هي[3]:

1-**البطـل:** وهـو متزعـم اللعبة السردية، وهي الشخصية التي تعطي حركيتـه، ويسمى بـ (القوة التيماطيقية أي الفاعلة) أو (بالقوة الموضوعتية الموجهة).

2-**البطل المضاد:** وهو الشخصية المعرقلة والمعاكسة للبطل، وهو يعرقل القوة التيماطيقية ويسمى (بالقوة المعاكسة).

3-**الموضوع:** هو الغاية المنشودة لدى البطل ويسمى " القوة الجذابة ".

4-**المرسل:** وهو الشخصية التي يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع.

5-**المرسل إليه:** وهو الشخصية المستفيدة من الحدث، وهو من سيؤول إليه الموضوع (رغبة أو خوفا).

6-**المساعد:** الشخصية التي تعزز إحدى القوى السابقة وتساندها.

1- ينظر. العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي، ص 78 – 79.

2- ينظر. تودوروف، تزفيطان: الأدب والدلالة، ص 58 – 59.

3- ينظر. بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 219.

وانطلاقا مـن الإرث المنهجي الذي خلفه كل من (بروب وسوريو) استطاع ألجيراس جوليـان غريمـاس، أن يطـور كـل المحاولات التي سبقته، ويوسعها ((لتطويق مفهوم الشخصية والمحافظة على تماسكه الشكلي، وذلك وفـق خطة وصفية رائـدة تهيمن بدقتها واتساقها على ذلك المفهوم وتقدم له التأويل البنيوي المنتج))[1]، وهكذا أصبحت دراسة غريماس للشخصية النموذج الأشهر والأكثر تداولاً في الدراسات السردية الحديثة.

ولقد سعت السيميائيـات في أبحاثها، إلـى تطويـر مفهـوم الشخصيـة القصصيـة، وبالاستعانة إلى مـا انتهى إليه "غريماس"، مـن خلال تمييزه بين العامل والممثل، استطـاع تقديـم مفهوم جديد للشخصية في الحكي، وهـو ما يمكن تسميته ((الشخصية المجردة))[2]، أو (العامل Actant)، والعامل في تصور غريماس يمكن أن يكون ((ممثلا بممثلين متعددين. كما أنه ليس مـن الضروري أن يكون العامل شخصا مُمَثِّلا، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر، أو التاريـخ، وقد يكون جماداً أو حيواناً))[3]، وبهذا((سيضم العامل الأشياء والمجردات والكائنات المؤنسنة والمشيئة معاً، بغض النظـر عـن أي استثمـار دلالـي أو إيديولوجي، وليس مـن الصعـب عـلى المتلقـي إدراك بـعد هـذا التعريف الموغـل فـي الشكلنـة والتجريـد والشمولية))[4].

وتبعا لهذا التصور شهدت نظرية العامل عدولاً آخر دون أن تتخلص مـن الإرث المنهجي الذي خلفه بروب وسوريو، ويرى غريماس ((أن العامل قد يكون فرديا أو جماعيا، كما يمكن أن يكون مجرداً، مشيئاً أو مؤنسناً، بحسب تموضعـه فـي المسار المنطقي للسرد))[5]، وهكـذا أصبحت ((الشخصية مجرد دور مـا يؤدى فـي الحكي بغض النظر عمن يؤديه))[6].

1- بحراوي، حسن: المرجع السابق، ص 220.

2- ينظر. لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 51.

3- لحمداني، حميد: المرجع نفسه، ص 52.

4- بوطاجين، السعيد: الاشتغال العاملي دراسـة سيميائية "غدا يوم جـديد"لابن هدوقة، مـنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 14.

5- بوطاجين، السعيد: المرجع نفسه، ص 16.

6- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 52.

ومفهـوم الشخصية الحكائية عـنـد غريمـاس يتحدد مـن خلال التمييز بين مستويين هما[1]:

مستوى عاملي: تتحدد فيه الشخصية مفهوماً شموليا مجرداً يهتم بأدواره، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

مستوى مُمَثِّلي: (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدورها في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية.

ويتكون النموذج العاملي عند غريماس من ستة عوامل على الدوام، هـي المرسل والمرسل إليه والذات والموضوع والمساعد والمعارض[2]، أما عدد الممثلين فلا حدود له، وتتوزع هذه العوامل الستة على ثلاثة أزواج، وكل زوج يتحدد من خلال محور دلالي، ويحدد هذا المحور الدلالي طبيعة العلاقة بين كل زوج، وهذه الأزواج الثلاثة هي[3]:

أ- الذات / الموضوع Objet/Sujet: (علاقة رغبة)

تعد العلاقة بين الذات والموضوع بؤرة النموذج العاملي، وتبدو من جهة غريماس محملة ((بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة))[4]، إذ تشكل الثنائية العاملية الذات/الموضوع العمود الفقري داخل النموذج العاملي، وتمثـل الذات مصدر الفعل، وتسعى دائما إلى تحقيق موضوع رغبتـها وقيمتها، أما المـوضوع فهـو غاية الـذات التي تسعى إليها، ((ولأنها تشكل في واقع الأمر نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة مـا أو إثباتها أو خلـق حالة جديدة. وتعد مـن جهة ثانية نهايته، لأن الحد الثاني داخل هذه الفئة يعتبر الحالة التي ستنتهي إليها الحكاية ويستقر عليها الفعل الصادر عن نقطة التوتر الأولى))[5].

1- ينظر. لحمداني، حميد: المرجع السابق، ص 51-52.

2- اعتمدنا على المصطلحات التي أوردها حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي.

3- للتوسع ينظر. بنكراد، سعيد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمان، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، (د،ت)، ص 76- 86.

4- العجيمي، محمد ناصر، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، (د،ط)، 1991، ص 40.

5- بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، ص 78.

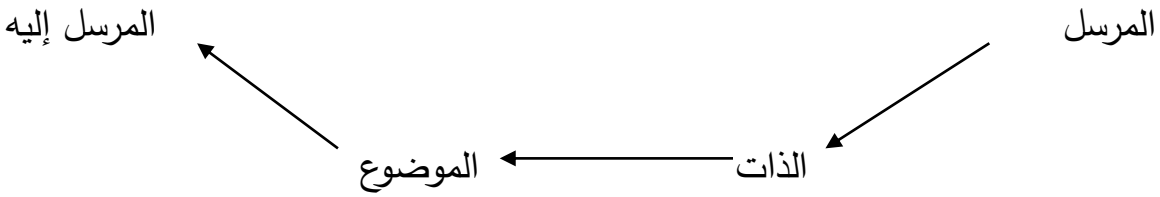
وداخل هذه العلاقة التي تجمع ما بين الذات والموضوع لا تحدد الذات إلا من خلال دخولها في علاقة مع موضوع ما، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال مع موضوعها، ويرمز لهذا العلاقة بالرمز الآتي: ذ ∧ م، وإما أن تكون في حالة انفصال مع موضوعها ويرمز لها بالرمز الآتي: ذ ∨ م، وفي هذه الحالة لا تحقق الذات موضوع قيمتها ورغبتها، ولا تعني حالة (الانفصال) ((انقطاع الصلة بين الفاعل والموضوع واستقلال أحدهما عن الآخر))[1]، إذ أن هذه العلاقة تقوم على نظام غائي (Téléologique)، وهذا يعني عدم استقلالية الذات والموضوع في حالة انقطاع الصلة بينهما، ((ففي حالة الانفصال يظل حضورهما قائما بالقوة، ويظل الأول ينزع إلى الثاني ساعيا إلى الاتصال به وضمه إليه))[2].

ومنه نستنتج أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة غائية تحكمها القصدية، وتحددها الرغبة للسعي وراء تحقيق قيمتها الموضوعية.

ب- المرسل / المرسل إليه Destinateur /Destinataire: (علاقة تواصل)

المرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوعها ويدفع بها ويحركها بالفعل أي باعث الفعل، ((وأن كل رغبة من لدن "ذات الحالة " لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس "مرسلا"))[3].

والمرسل إليه الطرف المستفيد من الفعل أي فعل الذات الذي يعترف للذات بالإنجاز وتحقيق موضوع قيمتها، وعليه فإن علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع[4]:



1- العجيمي، محمد ناصر: في الخطاب السردي، ص 42.

2- العجيمي، محمد ناصر: المرجع نفسه، ص 42

3- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 35.

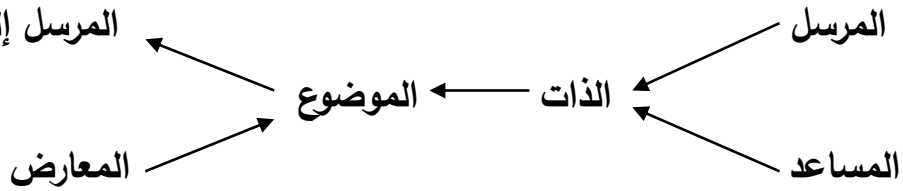
4- ينظر. لحمداني، حميد: المرجع نفسه، ص 36.

جـ-المساعد / المعارض Opposant/Adjuvant: (علاقة صراع)

المساعد: هو الذي يساند ويقف إلى جانب الذات ويساعدها من أجل تحقيق رغبتها.

المعارض: يكون حائلا دون تحقيق الذات بموضوعها فهو معرقل وعائق في طريق الذات.

وهكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاثة على صورة كاملة للنموذج العاملي عند غريماس[1]:

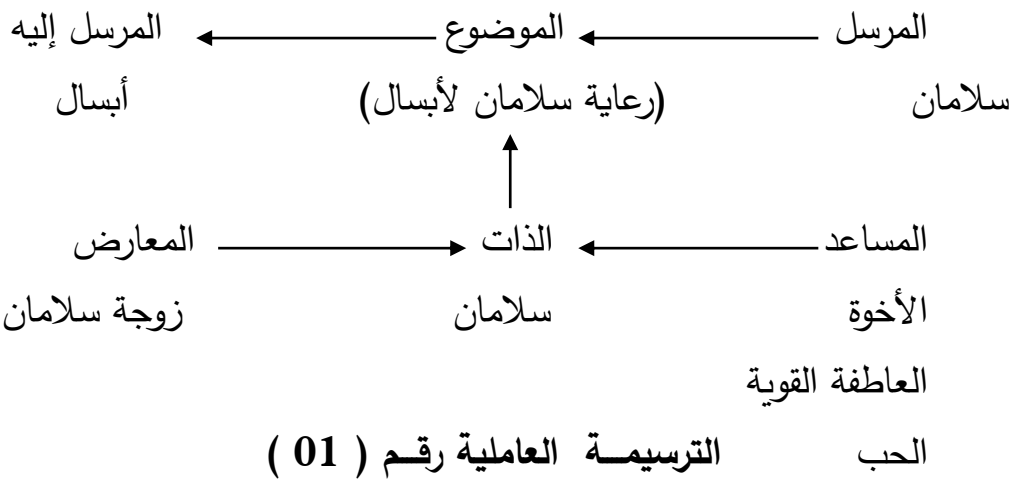


أ) الترسيمات العاملية[2] في قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا:

وانطلاقا مما سبق، سنحاول الكشف عن البنى العاملية التي تقف وراءها الشخصيات القصصية، باعتبارها البنى العاملية الكبرى والمهيمنة على النتاج الدلالي للنص، لأن البحث في جميع البرامج السردية يحتاج إلى دراسة مستقلة، وعليه فإننا سنركز على الأهم منها.

وهكذا انتقينا مجموعة من الترسيمات العاملية التي تتمحور حولها قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، وهي كالآتي:

أولا) رعاية سلامان لأبسال:



الترسيمــة العاملية رقــم (01)

1- ينظر. لحمداني، حميد: المرجع السابق، ص 36.

2- اعتمدنا المصطلح الذي أورده السعيد بوطاجين في كتابه الاشتغال العاملي -غدا يوم جديد-دراسة سيميائية.

وتتكون هـذه الترسيمة العاملية مـن ثلاثة محاور دلالية، تحدد طبيعة الدور العاملي الذي تقوم به:

المرسل/المرسل إليه: وهـذا الزوج مـن الترسيمة العاملية، والمحدد من خلال محور التواصل، حيث إن المرسل سلامان، يتوجه إلى المرسل إليه أبسال، وتتخذ هذا الموضوع (رعاية سلامان لأخيه أبسال) بينهما، والدافع الذي أوحى لسلامان برعاية وتربية أبسال، هو الحب والعطف على أخيه الصغير، فقد جمعته معـه علاقة أخوة متينة، ويرى سلامان وجوب العناية به، وعليـه ينـدرج هـذا الموضوع ضمن العقد الإجباري، والـذي يكتسي خصوصية اندماجية بين المرسل والمرسل إليه، وهذا كون العلاقة التي جمعتهما علاقة أخوة، وترتقي إلى حالة الأبوة، وذلك بفعل التربية والاعتناء الذي مارسه سلامان على أخيه، والعقد الإجباري ((يحتل فيه المرسل إليه مركزا أعلى وأقوى من المرسل إليه))[1].

الذات/الموضوع: الذات هو "سلامان" وموضوع الفعل هو"رعاية أبسال وتربيته"، ورأينا أن سلامـان هـو الفاعل الرئيسي فـي هذه الترسيمة العامليـة، وإن موضوع (فعله) رغبتـه فـي رعاية أبسال وتربيته تربية حسنة، فالعلاقة بين الذات والموضوع في البداية علاقة انفصال، والذات "سلامان" له رغبة في تحقيق فعل موضوعه، لذلك نراه يجتهد في تربية أبسال من أجل رغبته الدفينة، ويفلح سلامان في تربية ورعاية أبسال، حيث يصبح "أبسال" رجلا عالما عاقلا عفيفا شجاعا، وبهذا يمكن القول أن الذات حققت اتصالا بموضوعها، بعدما كانت منفصلة عنه.

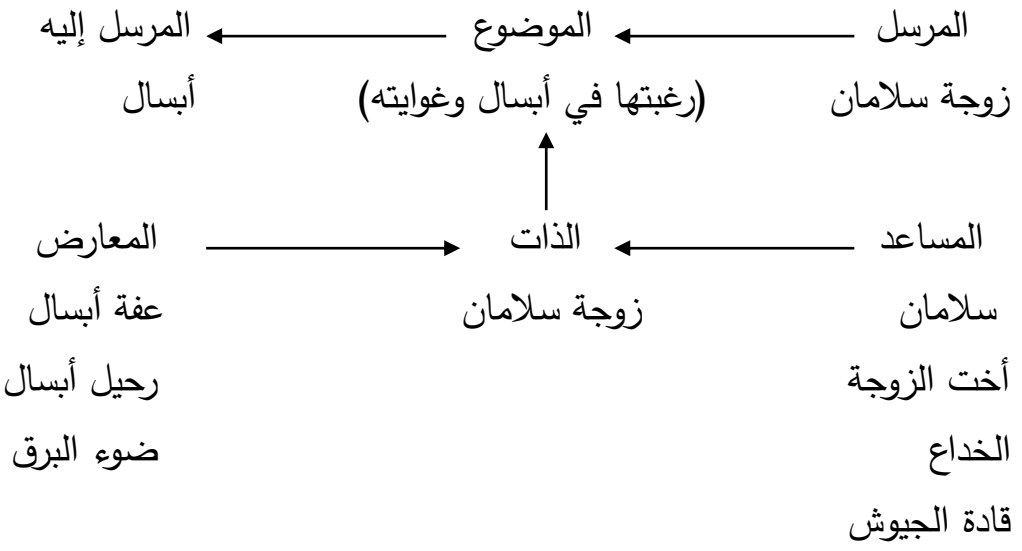
(سلامان V الرعاية) ← **اتصال** / **تحول** (سلامان Λ الرعاية)

انفصال — اتصال

المساعد/المعارض: ويتجلى عامل المساعد (الذي قام بتقديم المساعدة للذات من أجل تحقيق موضوعها)، في العاطفة القوية التي جمعت سلامان وأبسال، والحب القوي بينهما، وهي عوامل مجازية متمثلة في قوة المشاعر التي جمعت بين الأخوين، أما العامل المعارض الذي جعل العراقيل كثيرة أمام الذات (سلامان) للوصول إلى موضوع رغبتها، ويتجلي في زوجة سلامان.

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 08.

ثانيا) غواية أبسال:



الترسيمــة العاملية رقـم (02)

المرسل/ المرسال إليه: وهذا الزوج من الترسيمة العاملية، والمحدد من خلال محور التواصل، حيث إن المرسل (الزوجة) تتوجه إلى المرسل إليه أبسال، وتتخذ هذا الموضوع (رغبتها في أبسال وغوايته) بينهما، وتنتظم بينهما منظومة من العلاقات، يطلق عليها اسم العقد الانتمائي[1]، والذي جاء على شكل ((فعل إقناعي مخادع، يقوم به المرسل للمرسل إليه))[2]، وتمثل ذلك في غواية أبسال من طرف زوجة أخيه بكل الطرق والخدع.

فالعامل المرسل يتمثل أساساً في شخصية زوجة سلامان، التي تمثل الذات أيضا، أما العامل المرسل إليه يتمثل أساسا في شخصية أبسال.

الذات/الموضوع: تنفرد الذات بممثل واحد الذي هـو نفسـه ممثل المرسـل زوجة سلامان، أما عامـل الموضوع فيتمثـل فـي رغبة الزوجـة في أبسال وغوايته، وهي تسعى لتحقيق موضوع رغبتها والاتصال به، لكن رغم كـل محاولات زوجة سلامان الخادعة إلا أنها تبقى منفصلة عنه طوال الحكي.

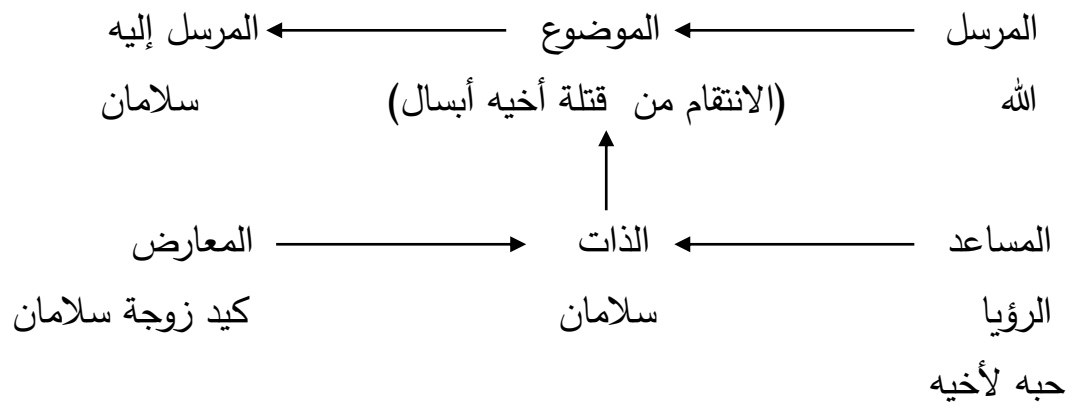
1- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع السابق، ص 16.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 16.

المساعد/المعارض: يتمظهر عامل المساعد حسب ما هو موجـود في الترسيمة العاملية في الممثلين: سلامان الذي كان طيب القلب (وظنه أن كل أفعال زوجته هي في صالح أخيه أبسال)، وأخت الزوجة، والخداع والمكر التي كانت تتصف بهما الزوجة، وقادة الجيش.

ويتحدد العامل المعارض في الترسيمة العاملية، في رحيل أبسال عـن الديار خشية الوقوع في المعصية، عوامل مجازية أخرى، تتمثل في عفة أبسال، وأخلاقه العالية.

ثالثا) الانتقام:



الترسيمــة العاملية رقــم (03)

المرسل/المرسل إليه: يقدم لنا هذا البرنامج عاملا مرسلا متفردا في الذات الإلهية، حيث يقوم بإرشاد سلامان إلى قتلة أخيه أبسال، وهذا عن طريق رؤيا يراها سلامان.

الذات/الموضوع: نـلاحظ أنـه يوجد ممثل واحد يؤدي دوراً عاملياً على مستوى خانة الذات؛ والمتمثل في شخصية سلامان، الذي يسعى إلى تحقيق الانتقام.

(سلامان V الانتقام) ⟵ **اتصال** / **تحول** ⟵ (سلامان Λ الانتقام)

انفصال — اتصال

المساعد/ المعارض: يظهر العامل المساعد في الرؤيا التي أرشدته إلى حقيقة موت أبسال، كما يظهر عامل الحب الأخوي مـن خلال تقوية عزم سلامان على الانتقام، وكذلك نجد العناية الإلهية التي كانت سببا في ظهور حقيقة مقتل أبسال.

ويظهـر العامـل المعارض كما توضحه الترسيمة العاملية فـي كيد زوجة سلامان، وممارستها كل الألاعيب الخادعة من أجل عدم تحقيق سلامان لموضوغ رغبته "الانتقام".

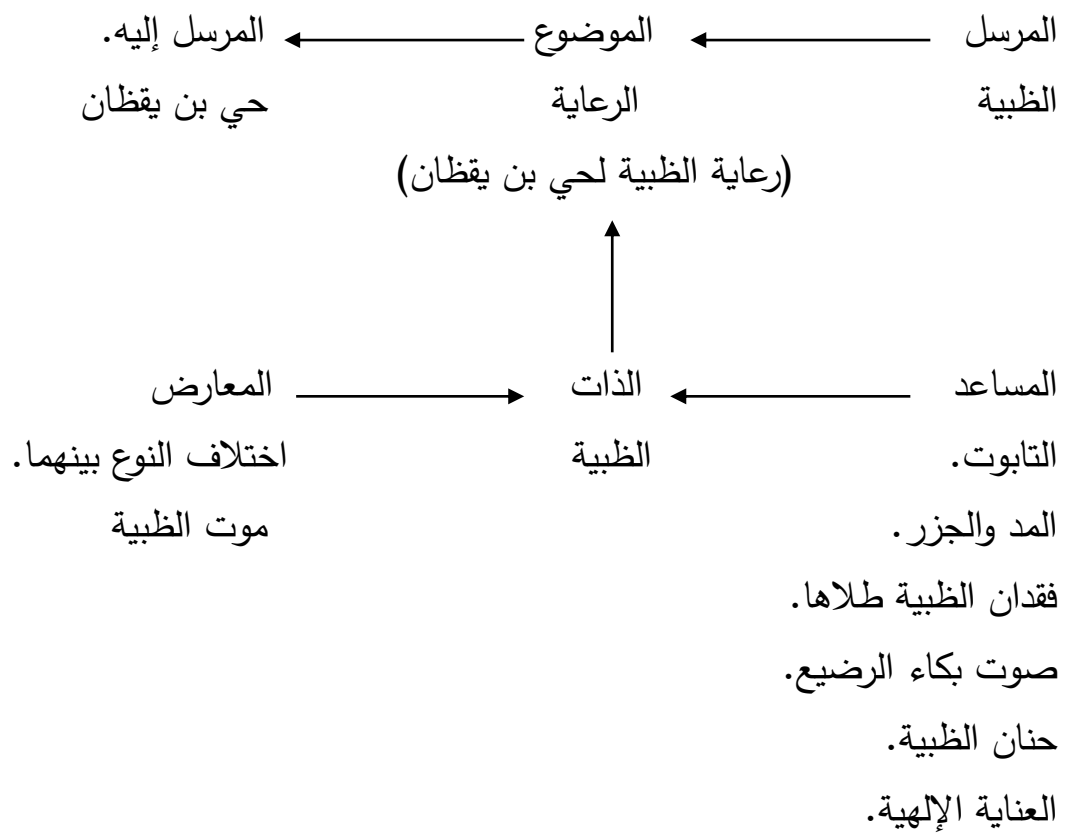
ب) الترسيمات العاملية في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل:

وانطلاقا مما سبق، سنحاول الكشف عن البنى العاملية التي تقف وراءها الشخصيات القصصية، باعتبارها البنى العاملية الكبرى والمهيمنة على النتاج الدلالي للنص، لأن البحث في جميع البرامج السردية يحتاج إلى دراسة معمقة غاية في الدقة، فإننا سنركز على بعض النماذج باعتبارها الأهم.

وهكذا انتقينا مجموعة من الترسيمات العاملية التي تتمحور حولها قصة حي بن يقظان، وتسعى الشخصية الرئيسية حي إلى تحقيقها، وتتخذ موضوعا أساسيا يلخص ما يتمحور حوله المحكي القصصي، وهي كالآتي:

أولا: (حي والظبية)

قبل تحليل العوامل ووظائفها، نقدم الترسيمة العاملية للبرنامج الأساسي الأول، كما اقترحها غريماس في كتابه الدلالة البنيوية على النحو الآتي[1]:



الترسيمــة العاملية رقــم (01)

1- ينظر. لحمداني، حميد: بنية النص السردي، ص 36.

وعليه تتكون هذه الترسيمة العاملية من ثلاثة محاور دلالية، تحدد طبيعة الدور العاملي الذي تقوم به:

المرسل/المرسل إليه: وهذا الزوج من الترسيمة العاملية، والمحدد من خلال محور التواصل، حيث إن المرسل (الظيبة) تتوجه إلى المرسل إليه (حي بن يقظان)، وتتخذ هذا الموضوع (رعاية الظبية لحي بن يقظان) بينهما، وتنتظم بينهما منظومة من العلاقات، يطلق عليها اسم العقد الإجباري[1]، والتي جاءت ((على شكل أمرٍ يوجه الأول إلى الثاني، وعلى الأخير أن يرضخ للأمر بالقبول، ويرغم على الإنجاز، إذ العلاقة القائمة بينهما علاقة مرؤوس برئيس، يحتل فيه المرسل مركزا أعلى وأقوى من المرسل إليه))[2]، وتمثل ذلك في علاقة الأمومة والبنوة، بالنسبة للظبية والرضيع "حي".

فالعامل المرسل يتمثل أساساً في شخصية الظبية، التي تمثل الذات أيضا، أما العامل المرسل إليه يتمثل أساسا في شخصية "حي" الرضيع.

الذات/الموضوع: نلاحظ أنه يوجد ممثل واحد يؤدي دوراً عاملياً على مستوى خانة الذات؛ والمتمثل في شخصية الظبية، التي تسعى إلى تحقيق رعاية الرضيع "حي"، محملة ((بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة))[3].

ويبدو جليا أن هناك علاقة انفصالية بين الذات والموضوع في البداية (الظبيةV الرعاية)؛ ولتحقيق هذه الرغبة المختزلة في الذات (الظبية)، يستلزم خلق علاقة اتصالية بين الذات والموضوع، (الظبية Λ الرعاية)، حدوث تحول اتصالي بعد أن كانت الذات منفصلة عن الموضوع أصبحت متصلة به، ويمكن تمثيلها كالآتي:

(الظبية V الرعاية) **اتصال** (الظبية Λ الرعاية)

انفصال **تحول** اتصال

المساعد/المعارض: يتمظهر عامل المساعد حسب ما هو موجود في الترسيمة العاملية في الممثلين: التابوت والمد والجزر وفقدان الظبية طلاها وصوت بكاء الرضيع وحنان الظبية

1- ينظر. العجيمي، محمد ناصر: في الخطاب السردي، ص 42.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 08.

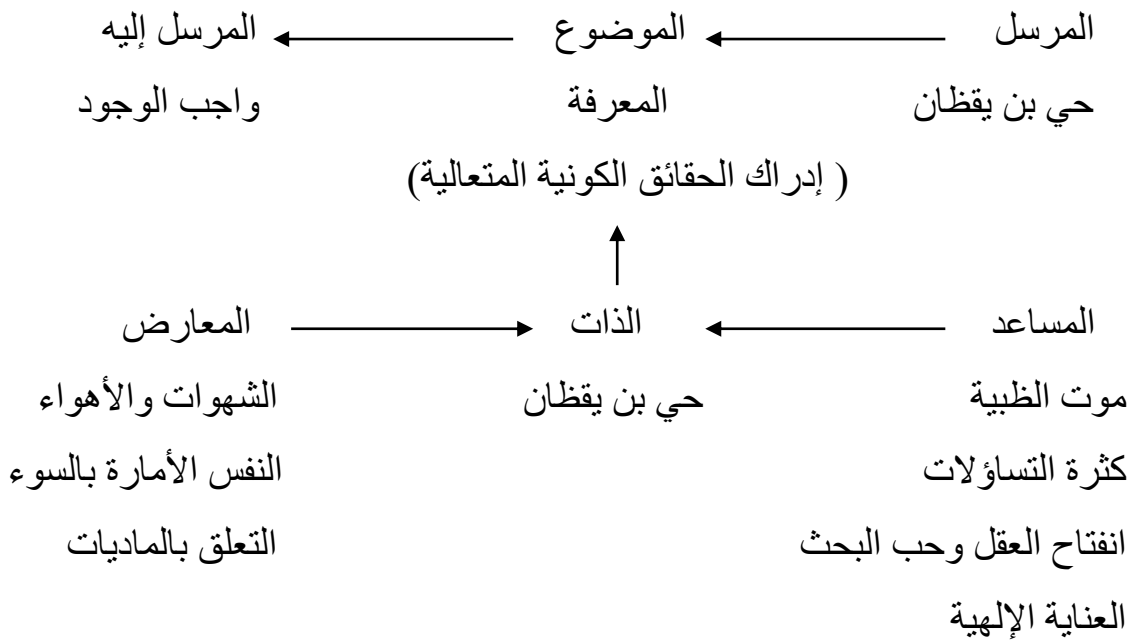
3- العجيمي، محمد ناصر: في الخطاب السردي، ص 40.

وقسوة الأم والعناية الإلهية، وكل هذا عمل على مساعدة الظبية في تحقيق رعاية الرضيع "حي".

ويتحدد العامل المعارض في الترسيمة العاملية، في اختلاف النوعي الطبيعي والجسماني بين الحيوان والإنسان، إذ الظبية في بداية الأمر لم تعرف كيف تتعامل معه، حيث الطبيعة الحيوانية كانت تعيقها أثناء رعايته.

ثانيا: (حي والمعرفة)

نقدم الترسيمة العاملية للبرنامج الأساسي الثاني، كما اقترحها غريماس في كتابه الدلالة البنيوية على النحو الآتي:



الترسيمـــة العاملية رقـم (02)

المرسل/المرسل إليه: يقدم لنا هذا البرنامج عاملا مرسلا متفردا في ممثل واحد هو حي الذي يقوم برحلة بحث عن الحقيقة المطلقة، حيث يتدرج في المعارف الحسية والمجردة والغيبية، ليدرك في الأخير حقيقة واجب الوجود، وهذا البحث والجهد موجه إلى المرسل إليه (واجب الوجود)، وتعتمد العلاقة بينهما، على طبيعة الأمر القائم في ذات المرسل (حي)، ((إذ يقوم المرسل إليه بعملية إخبارية للمرسل تتضمن إرادته بالفعل، فيتلقى المرسل إليه

القبول والموافقة من الطرف الآخر، فيعمد إلى الإنجاز))[1]، وهو يندرج ضمن العقد الترخيصي[2].

الذات/الموضوع: تنفرد الذات بممثل واحد الذي هو نفسه ممثل المرسل حي بن يقظان، الذي أخذ على عاتقه، معرفة حقيقة الوجود، أما عامل الموضوع فيتمثل في تدرج "حي" في المعارف حتى بلوغه الإحاطة الكلية بواجب الوجود، وإدراك الحقائق الكونية المتعالية.

وهكذا حققت الذات (حي)موضوع رغبتها التي كانت تسعى إليها، فقد كانت التساؤلات تعصف بعقله، وتلح عليه بالأجوبة، يتسلق المعارف ليدرك حقيقة الوجود وصانعه.

(حي V المعرفة) ← **اتصال** (حي Λ المعرفة)

انفصال **تحول** اتصال

المساعد/المعارض: نلاحظ بخصوص هذين العاملين (المساعد والمعارض) ثراءً وتعدداً، ويتمظهر العامل المساعد في ملامح شخصية، من انفتاح عقله، وحبه للبحث، وكثرة التساؤلات، وروحه المتطلعة للاكتشاف التي لم يتخل عنه أبداً، وكذلك نجد العناية الإلهية وثقته الكبيرة بنفسه، كانتا أهم العوامل المساعدة في تحقيق موضوع الرغبة، وكما نجد أن موت الظبية بوصفه المحرك الأساسي لرحلة البحث عن المعرفة، حيث أخذ يبحث عن ظاهرة الموت، ويتساءل ما هو الشيء الذي ارتحل منها، حتى تموت، فيدرك ثنائية الجسد والروح، ثم يساءل عن أمر الروح، وهكذا دواليك.

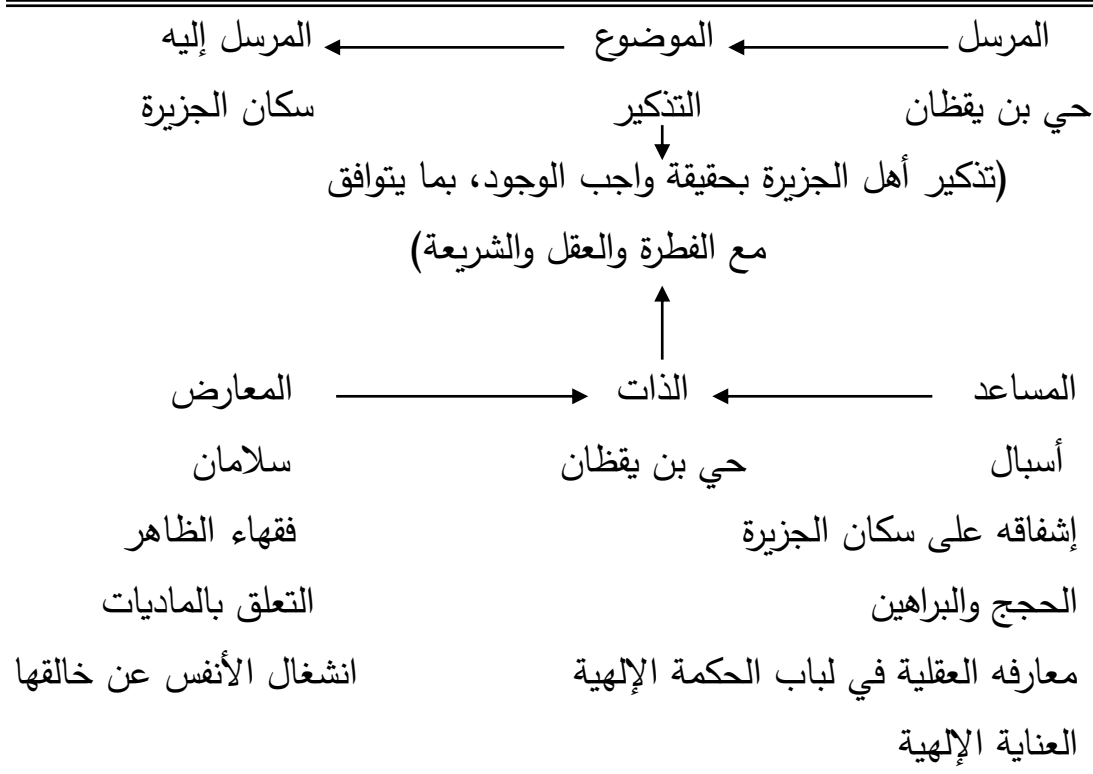
ويظهر العامل المعارض كما توضحه الترسيمة العاملية في الشهوات والأهواء التي تعتريه من حين لآخر، والنفس الأمارة بالسوء ، والتعلق بالماديات...وغيرها، فقد كانت جميع هذه العوامل معرقلة لإتمام رحلة "حي" في البحث عن المعرفة.

ثالثا: (حي وسكان الجزيرة):

نقدم الترسيمة العاملية للبرنامج الأساسي الثالث، كما اقترحها غريماس في كتابه الدلالة البنيوية على النحو الآتي:

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 11.

2- ينظر. العجيمي، محمد ناصر: في الخطاب السردي، ص 45.



الترسيمـــة العاملية رقـم (02)

المرسل/المرسل إليه: يقدم لنا هذا البرنامج عاملا مرسلا متفردا في ممثل واحد هو حي الذي يقوم بالتنقل إلى الجزيرة المأهولة بالسكان، رفقة أبسال، مـن أجل ((أن يهدي الله على يديه طائفة من معارفه المريدين، الذين كانوا أقرب إلى التخلص من سواهم، فساعده في الرأي))[1]، إذن حي بن يقظان يسافر إلى الجزيرة المأهولة، وهذا بغية تذكير أهلها بحقيقة واجب الوجود، بما يتوافق مـع الفطرة والعقل والشريعة، فهو يقوم بعملية إخبارية، فيتلقى المرسل إليه (سكان الجزيرة) الرفض.

الذات/الموضوع: تنفرد الذات بممثل واحد الذي هو نفسه ممثل المرسل حي بن يقظان، أمـا عامـل الموضوع فيتمثل فـي تدرج "حي" في إقناع أهل الجزيرة بالحقيقة التي توصل إليها، حيث تنحصر رغبته فـي تذكير أهل الجزيرة بحقيقة واجب الوجود، بما يتوافق مـع الفطرة والعقـل والشريعـة، وهـو يسعى لتحقيق موضـوع والاتصـال به، لكن رغـم كـل محاولات حي إلا أنه يبقى منفصلا عنه طوال الحكي.

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 248.

المساعد/المعارض: يظهر الفاعلان (المساعد والمعارض) ظهورا جليا ومعدداً، ويتمظهر العامل المساعد في رفيقه أبسال، وإشفاقه على سكان الجزيرة، ومعارفه العقلية والحجج والبراهين التي اعتمدها حي، وكذلك نجد العناية الإلهية وثقته الكبيرة بنفسه، والتي كانت من أهم العوامل المساعدة لتحقيق موضوع الرغبة.

ويظهر العامل المعارض كما توضحه الترسيمة العاملية في سلامان وفقهاء الظاهر الذين ينفون ما يقوله "حي"، والنفس الأمارة بالسوء، والتعلق بالماديات، فقد كانت جميع هذه العوامل معرقلة لـ "حي"، وبقي منفصلا عن موضوع رغبته.

3.2) السيميائية وتحليل فيليب هامون للشخصية في القصص المعرفي عند الفلاسفة:

1.3.2) آراء فيليب هامون النقدية حول الشخصية القصصية:

حاول فيليب هامون (Hamon Philippe) أن يقدم تصوراً شاملاً لدراسة الشخصية مستفيداً من الدراسات التي سبقته في هذا الميدان، وتعتبر دراسته أهم وأغنى دراسة ((حول القانون السيميولوجي للشخصية والتي استفدنا منها كثيرا في إعداد هذا الفرش النظري))[1]، فهو يسعى لإقامة تصور شامل وكامل للشخصية في أي نص سردي على أساس ((نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار(أرسطو، لوكاش، وفراي ...)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة))[2].

وأفرد فيليب هامون حيزا معتبرا لتناول الشخصية الروائية، حيث كان عنوانا لأحد مؤلفاته كتاب "سيميولوجيا الشخصيات الروائية"، ولهذا نجده يرى أن الشخصية ((ليس مفهوما أدبيا محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية))[3].

ولقد انطلق مشروع فيليب هامون من خصوبة معرفية، ومن قواعد نظرية محددة، وبشمولية لا متناهية، وقدرة خلاقة على متابعة عنصر الشخصية، فقد كانت((اللسانيات هي

1- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 216.

2- بحراوي، حسن: المرجع نفسه، ص 216.

3- بحراوي، حسن: المرجع نفسه، ص 213.

المنبع الذي غرفت منه جل المفاهيم المستعملة في مقاربة وتحديد نمط اشتغال الشخصية))[1].

ولما صارت السيميائيات علما يتوفر على رؤية منهجية متكاملة، استطاعت أن تكون نموذجا للدراسات الأدبية، وبما أن السيميائيات علم يهتم بالعلامات، فنجد أن فيليب هامون يعتبر الشخصية ((علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة، إن وظيفتها وظيفة خلافية، إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي، لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير بارث))[2].

وللاختصار يمكن أن نحدد ثلاثة محاور تقوم عليها مقاربة فيليب هامون[3]:

1-ما يتعلق بمدلول الشخصية.

2-ما يتعلق بدال الشخصية.

3-ما يتعلق بمستويات التحليل.

ونشير إلى أن فيليب هامون استند إلى وجود ثلاثة أنواع من العلامات (العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي، العلامات التي تحيل على محفل الملفوظاتي، العلامات التي تحيل على علامات منفصلة عن الملفوظ نفسه)، وانطلاقا من هذه العلامات يصنف "فليب هامون" الشخصية إلى ثلاثة أصناف أو فئات.

1-الشخصيات المرجعية (personnages référentiels):

وهي الشخصيات التي تحيل على وجود واقعي، أو دلالات وأفكار وأدوار محددة سلفا في المجتمع وهي تنقسم إلى أربعة أقسام[4]:

- **شخصيات تاريخية:** (كنابليون في رواية دوماس).
- **شخصيات أسطورية:** (كفينوس أو زوس).
- **شخصيات رمزية:** (كالحب أو الكراهية).

1- هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2012، ص 06.

2- هامون، فيليب: المرجع نفسه، ص 06.

3- هامون، فيليب: المرجع نفسه، ص 07.

4- ينظر. هامون، فيليب: المرجع نفسه، ص 29-33.

- **شخصيات اجتماعية:** (كالعامل أو الفارس أو المحتال).

2- الشخصيات الواصلة -الإشارية-(personnages embrayeurs):

وهي ((دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابهم [...] ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات))[1].

3-الشخصيات الاستذكارية -المتكررة-(personnages anaphoriques) :

فهي شخصيات تقوم داخل الملفوظ تنسج شبكة من التداعيات والتذكرات، ((ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ))[2].

ومن هنا كانت هذه التصنيفات الثلاثة التي اقترحها فيليب هامون هامة جدا، وقد أصبحت محط اهتمام النقاد في العصر الحديث، وقد أبدى ملاحظة أن بإمكان أية ((شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد))[3].

- وإن هذا التصنيف الذي اقترحه فليب هامون يقوم على مقياسين هما[4]:

•**المقياس الكمي:** وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

•**المقياس النوعي:** أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف.أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.

فأمام هذا العالم الرحب والغامض الذي اسمه الشخصية القصصية، تعددت فيه الرؤى والتعريفات والتصنيفات، واعتبرت الشخصية ((صورة تخييلية استمدت وجودها من مكان

1- هامون، فيليب: المرجع السابق، ص 30.

2- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 217.

3- بحراوي، حسن: المرجع نفسه، ص 217.

4- ينظر. بحراوي، حسن: المرجع نفسه، ص 224.

وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية، الممزوجة، بموهبته، متشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، لتسهم في تكوين بنية النص))[1] القصصي.

وهكذا تثير الشخصيات في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، العديد من الإشكاليات والتساؤلات، التي سنحاول أن نعالجها من خلال العنصر اللاحق.

2.3.2) تصنيف الشخصيات المرجعية في القصص المعرفي (وفق تحليل فيليب هامون):

تعددت معاني "المرجعية" بتعدد الحقول المعرفية والفكرية التي تستخدم فيها[2]، وقد اعتمد سعيد علوش في تعريفه للمرجعية على استثمار اللسانيات، فالمرجعية عنده ((علاقة بين العلامة وما تشير إليه، حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة))[3]، أما في المضمار الأدبي ((تنصرف دلالتها إلى ما يحيل عليه الخطاب من أشياء، وما ينقله من وقائع نقلا حرفيا أو غير حرفي يتدخل فيه الناقل متصرفا في مكونات البنية الواقعية، وصابغا إياها بذاتيته المبدعة))[4]، ومنه فإن الشخصية المرجعية ((تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة))[5]، وعند توظيف هذه الشخصيات داخل الخطاب القصصي ((فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإديولوجيا والمستنسخات والثقافة))[6].

وأما فيليب هامون فيقسم فئة الشخصيات المرجعية إلى: شخصيات تاريخية، وشخصيات أسطورية، وشخصيات مجازية، وكل هذه الأنواع تحيل إلى ما سبق ذكره.

1- مرشد، أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 35-36.

2- للتوسع في مصطلح "المرجعية". ينظر. أمعضشو، فريد: مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد01، المجلد42، 2013، ص 227-231.

3- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 97.

4- أمعضشو، فريد: مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، ص 228.

5- هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 29.

6- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 217.

أ) الشخصيات التاريخية:

عرفت الشخصية المرجعية عموماً والشخصية التاريخية خصوصاً حضوراً فعالا داخل القصص المعرفي، والتي ((تقف على مرجعية خاصة بها وبأسمائها وماهيتها التاريخية، أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في مظان التاريخ الخاص بالأمة التي تنتمي إليها))[1]، وتوظيف هذا النمط من الشخصيات ((ليس بعملية اعتباطية بل هي عملية واعية تُسَيُّجُهَا قيود وإرغامات (Contraintes) منها تنطلق وإليها تعود، وكلها جمالية تستمدها من جمالية الإبداع الأدبي))[2]، إذا اتخذها الفلاسفة وسيلة فنية لتأكيد أفكاره التي هم بصدد إيصالها للقارئ، محاوراً الماضي من خلال إعادة ترهينه من منظور ثقافي إنساني.

وأكثر الشخصيات المرجعية التي وردت في القصص المعرفي، والتي تمحورت حول ذكر أعلام الفلسفة مثل: أرسطو وأفلاطون[3] والفارابي[4] وابن سينا[5]، وأعلام المتصوفة مثل: أبي حامد الغزالي[6] وابن صائغ[7].

وحول ذكر الأنبياء عليهم السلام[8]، وذكر الأقوام والأمم البائدة، مثل: شخصية آدم وحواء عليهما السلام[9]، قابيل وهابيل[10]، وإبليس (عزازيل)[11]، ويأجوج ومأجوج[12]،

1- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 185.

2- بوشفرة، نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 99.

3- ينظر. ابن سينا: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، ص 168. زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 163-165.

4- ينظر. زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 165.

5- ينظر. زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 158و160 و257.

6- ينظر. زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 166-169.

7- ينظر. زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 159.

8- وقد ذكر أخوان الصفاء في قصة "تداعي الحيوانان على الإنسان" عديدا من الأنبياء عليهم السلام، مثل: آدم، وإدريس، ونوح، وداود، وسليمان، وموسى، وعيسى، ومحمد عليه الصلاة والسلام.

9- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 385.

10- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 518.

11- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 386.

12- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 262.

وعاد وثمود[1]، وملكة سبأ[2]...وغيرها، ممن ثبت لهم حضور تاريخي واقعي، حيث أن هذه الشخصيات التاريخية تقوم بربط القصص المعرفي بمرجعيتها الثقافية والفكرية والتاريخية والدينية، وبأنها ضمانة لمَّا يسميه رولان بارت بـ (الأثر الواقعي)[3].

ب) الشخصيات الأسطورية:

عرفت الشخصيات الأسطورية اهتماما من طرف الفلاسفة المسلمين، إذ لا يمكن تصور بناء القصص المعرفي، الذي كان يتنفس من روح الأساطير، دون توظيف فني مباشر لشخوص أسطورية، حيث تناول هؤلاء الفلاسفة الشخصيات الأسطورية بتنوع، فأحيانا يأخذون صفاتها ويتركون أسماءها، وأحيانا أخرى يأخذون أسماءها ويتركون صفاتها، فكانوا بتوظيفهم هذا يريدون بها وفرة المتعة الاستقبالية لدى المتلقي، ((لأن نفس الإنسان تميل إلى ما هو مغيب عنها ومستور، ولا سيما إذا كان الإنسان في مرحلة نضجه المبكرة أو طفولته، وكذلك الأمر ينطبق على الشعوب في مراحل تكونها الأولى حيث يشيع في آداب وأساطير الأمم والشعوب روح الغيب وعالم السحر والجن...))[4].

والجدير بالذكر أن قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، وقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، قد وظفت أهم شخصيتين أسطوريتين هما: سلامان وأبسال، اللذين ذُكرا في الأساطير اليونانية على أن سلامان أب لأبسال من دون أم له، وقد نقلت هذه الأسطورة إلى العربية، من طرف حنين بن إسحاق العبادي[5].

ج) الشخصيات الرمزية:

هذا النمط من الشخصيات، يلجأ إليه الفيلسوف الأديب في كل قصصه المعرفي، ((فما من نشاط إنساني ذي بال إلا والرمزية لبّه وصميمه))[6]، حيث الشخصيات كلها تأخذ بعدا تمثيليا رمزيا، إذ أن الرمزي يكون نتاج البنية الفكرية والأنساق الثقافية التي تتمتع بها

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 263.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 259.

3- ينظر. هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 30.

4- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 187.

5- ينظر. هذا البحث، ص 98.

6- محمود، زكي نجيب: من زاوية فلسفية، دار الشروق القاهرة، مصر، ط1، 1979، ص 98.

الشخوص القصصية، ويشكل التمثيل الرمزي للشخصيات أداة لإبلاغ ما لا يمكن إبلاغه باللغة المباشرة، فتقول هذه الشخصيات في ظاهرها شيء، والمراد شيء آخر، ويبدو أن بناء الشخصيات في الظاهر كأنه يلح على أن يلفت الانتباه إلى باطنها، فلا يكتمل معناها الأول (الظاهر) إلا باقترانها بالمعنى الثاني (الباطن) الذي هو لازمه وأصل دلالته[1]؛ ولكن قد يكتفي بالمعنى الأول (الظاهر)، فلا تعتبر رمزية، إذ الأمر راجع للقارئ وطبيعته الثقافية.

الشخصيات الرمزية من اختراع الفيلسوف الأديب، فهي من قبيل الشخصيات التخييلية ذات الدلالات المرجعية، يخلقها القاص الفيلسوف كي يدرأ بها سوء التأويل الذي كثيرا ما عانى منه الفكر الفلسفي من عامة الناس والساسة وأهل الظاهر، فنقل هموم الفلسفة وأفكاره وطرحها على ألسنة الحيوانات[2] أو في مقام شخصيات لا يتم توصيل الحقائق الوجودية المتعالية إلا في وجودها التجريدي، فهذه الشخصيات ((قد تجردت من الواقع حتى ضاقت فلا تُعبِّر عن تفاصيله، ولكنها اكتسبت بالمقابل رَحابة التعبير عن الوجود في كليته، وليست الشخصية الرئيسية في القصة سوى الفيلسوف، لذلك فهي شخصية مفهومية بتعبير جيل دولوز))[3].

وعليه، فإن الشخصيات داخل القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، كلها من قبيل الشخصيات الرمزية، ويمكن تقسيمها بحسب تطورها ضمن نسقها القصصي، على النحو الآتي:

1) الشخصيات الرمزية النامية: وهي ((التي تتكشف لنا تدريجيا، خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيا، وقد ينتهي بالغلبة أو الإخفاق))[4]، وسميت أيضا بالشخصيات المدورة، ويعرفها عبد الملك مرتاض بأنها: تلك الشخصيات ((المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا

1- ينظر. عصفور، جابر: غواية التراث، ص 327.

2- ينظر. ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 188.

3- فائزي، توفيق: الاستعارة والنص الفلسفي، ص 487.

4- نجم، محمد يوسف: فن القصة، ص 85-86.

سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن))[1]، وتظهر في النص القصصي المعرفي بوصفها شخصيات رئيسية، ونقصد بها تلك التي ((تؤدي وظائف هامة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على شخصيتها [...] إن الشخصيات الرئيسية هي شخصيات مسيطرة، وتظهر بصورة الفرد المهيمن رغم أن سلوكها قد لا يتسم بالسلوك البطولي، وأيا كانت الأحداث والتصرفات الصادرة عنها فإن الباعث ينير معالم الشخصية، أما الثانوية فهي تابعة تسهم في إضفاء اللون المحلي للقصة))[2]، ويحدد لنا محمد بوعزة بعض المعايير المميزة للشخصيات الرئيسية[3]:

الشخصيات الرئيسية
- معقدة .
- مركبة.
- متغيرة.
- دينامية.
- غامضة.
- لها قدرة على الإدهاش والإقناع.
- تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي.
- تستأثر بالاهتمام .
- يتوقف عليها فهم العمل القصصي ولا يمكن الاستغناء عنها.

ولقد برزت الشخصيات الرمزية النامية في القصص المعرفي، على أنها شخصيات رئيسية ذات طابع خاص، ودلالات فنية تتماشى مع طبيعة القصص المعرفي، ومحاولة منا لكشفها سنركز على مجموعة من الشخصيات الرئيسية برزت بقوة في معمارية النص القصصي المعرفي.

وتقدم لنا قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، شخصيات متنوعة في بنائها، وفي وظائفها، حيث تظهر ثلاث شخصيات رئيسية، تتقاسم دور البطولة، هم:"سلامان" و"أبسال"

1- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص 88-89.

2- إمبرت، أنريكي أندرسون: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة: علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، (د،ط)، 2000، ص 339-340.

3- ينظر. بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 56- 58.

و"زوجة سلامان"، وكلها شخصيات نامية، تتطور مع أحداث السرد، بالإضافة لفاعليتها، وقدرتها على إدهاش المتلقي، والاستئثار باهتمامه، إذ تبدو شخصية أبسال نامية متطورة، إلا أن ما أبدته هذه الشخصية كان أفعالا مرتبطة أساسا بحركية أفعال زوجة سلامان، في الأغلب، غير أننا نجد في شخصية سلامان التي كانت أفعالها قليلة مقارنة بأبسال و زوجة سلامان[1].

أما قصة "الطير" لابن سينا، فنجد ضمنها شخصيتين رئيسيتين، هما: شخصية الأولى "الراوي" أو "أنا المؤلف" الذي يمثل نفسه طائرا، أما الشخصية الثانية فهي: مجموعة الطيور، فبعد حادثة وقوع الطيور في شرك الصيادين، تحولت حياتها، حيث رسمت لنفسها هدفا، هو بلوغ الخلاص، ولا يتأتى لها الخلاص إلا في جوار الملك، وهكذا تطورت شخصيات الطيور ونمت عبر تطور رحلتها في البحث عن الملك، وهذا الأمر لا يختلف كثيرا عن شخصيات قصة "الطير" للغزالي، فنلاحظ أن الشخصيات تتطور وتنمو بنفس الطريقة السابقة، لأنها تعبر عن فكرة واحدة هي بلوغ الخلاص.

تظهر شخصية حي بن يقظان ظهورا متميزا، إذ تعتبر الشخصية الرئيسية الوحيدة في النص القصصي "حي بن يقظان" لابن طفيل، وهي ذات طابع خاص، والأكثر بروزا وظهورا من بين كل الشخصيات، حيث سيطرت على معظم المسارات السردية، فهذه الشخصية الرئيسية استأثرت بكثير من المقاطع الحكائية، وأنجزت دورا وظائفيا بارزا في بناء عالم قصصي متكامل فنيا ودلاليا، كما أنها شكلت موضوع تبئير خاص.

تظهر شخصية حي بن يقظان، على نحو فني متميز، فهي شخصية نامية، حيث تتطور منذ الولادة، لتجدها الظبية فترعاها، وبعد موت الظبية تنطلق في رحلة عن الحقيقة، فيمر بعالم المحسوس، لينتقل لعالم المعقولات، ليجد نفسه يدور في فلك عالم الغيبيات، فيدرك حقيقة واجب الوجود.

وهكذا تتطور شخصية "حي" بحسب الأحداث من رضيع ترعاه ظبية، إلى باحث عن المعرفة، في أطوارها الحسية والعقلية والغيبية، فيتدرج في بحثه عن المعرفة، ليبلغ عن طريق تأمله العقلي واجب الوجود، إذن شخصية "حي" متطورة، متغيرة، نامية، لها قدرة على إدهاش

1- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 89.

المتلقي، وإقناعه بما توصل إليه من معارف، وبعد ذلك يلتقي "حي" بشخصية أبسال، فيتعلم منه الكلام والدين، وبهذا يستمر "حي" في تطوير معارفه وتنميتها باستمرار، وهو الأمر نفسه نجده في قصة "فاضل بن ناطق" لابن النفيس، إذ شخصية "فاضل" هي الشخصية الرئيسية النامية، والتي تتطور عبر تجاربها من خلال سلسلة من الحوادث الحكائية، ليبلغ معرفة واجب الوجود.

2) الشخصيات الرمزية المسطحة: هي ((تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة))[1]، وهذا النمط ((تبنى فيه الشخصية عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث، ولا تأخذ منها شيئا))[2]، ولها فائدة كبيرة بالنسبة للكاتب وللقارئ، إذ الكاتب يتلقفها بسهولة من الحياة ويرسمها بلمسة واحدة ولا يحتاج منه هذا إلى كثير عناء، فهي تخدم فكرته طوال الحكي، فلا يحتاج إلى تحليل أو تفسير، أما القارئ فيجد فيها فائدة، وذلك لأنها تذكره ببعض معارفه وأصدقائه[3].

وتظهر في النص القصصي المعرفي بوصفها شخصيات رئيسية (وقد سبق بيانها)، وشخصيات ثانوية على السواء، ونقصد بالشخصيات الثانوية التي تقوم بدور فرعي في تطوير الأحداث، ((وتنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية))[4]، وغالبا ما تظهر مساعدة أو معيقة للشخصيات الرئيسية، فقد تكون مساعدة أو صديقة ((للشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له))[5].

وقد حظيت الشخصية الثانوية بمكانة بارزة داخل النص القصصي، إذ تتجلى أهميتها الأساسية في تطوير الحدث القصصي، ومنه لا يمكن تصور قصة بدون شخصيات ثانوية، فهي ((الشخصية المساندة التي تعطي للعمل [...] حيويته ونكهته وقدرته على إبلاغ

1- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الراوية، ص 89.

2- نجم، محمد يوسف: فن القصة، ص 85.

3- ينظر. نجم، محمد يوسف: المرجع نفسه، ص 85.

4- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 57.

5- بوعزة، محمد: المرجع نفسه، ص 57.

رسالته [...] وإن تجذير الصورة الدرامية داخل العمل [...] لا يتم إلا من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذروته ومعناه، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث، وأستطيع الادعاء – تبعاً لذلك – وبغير كثير من التشكيك أن الشخصية الثانوية شخصية بطلة أيضا وإنما بمستواها))[1].

وهذا لا يلغي كونها دائما، و((غالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحداً من جوانب التجربة الإنسانية))[2].

وهكذا يحدد لنا محمد بوعزة، بعض المعايير المميزة للشخصيات الثانوية[3]:

الشخصيات الثانوية
- مسطحة.
- أحادية.
- ثابتة.
- ساكنة.
- واضحة.
- ليس لها جاذبية.
- تقوم بدور تابع عرضي لا تغير مجرى الحكي.
- لا أهمية لها.
- لا يؤثر غيابها في فهم العمل القصصي.

ولقد برزت الشخصيات الرمزية المسطحة في القصص المعرفي، على أنها شخصيات رئيسية وثانوية على حد سواء، ذات طابع خاص، ودلالات فنية تتماشى مع طبيعة القصص المعرفي، ومحاولة منا لكشفها سنركز على مجموعة من الشخصيات الرمزية المسطحة سواء أكانت رئيسية أم ثانوية، والتي برزت بقوة في معمارية النص القصصي المعرفي.

1- حمودي، باسم عبد الحميد: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقلام العراقية، العراق، العدد06، 1988، ص 42.

2- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، ص 57.

3- ينظر: بوعزة، محمد: المرجع نفسه، ص 58.

وتقدم لنا كل من قصة "حي بن يقظان" وقصة "القدر" لابن سينا، شخصيات رئيسية مسطحة، مثل: "حي بن يقظان"، إلى جانب شخصيات ثانوية مسطحة أيضا، مثل: "الراوي المشارك"، ورفقاء الـراوي فـي القصتين على السواء، فجميع هـذه الشخصيات تتسـم بالثبات والتسطيح، وتبدو أكثر وضوحا فـي الشخصية الرئيسية "حي بن يقظان" إذ يرسمها الراوي في القصتين المذكورتين، شخصية ثابتة مسطحة لـم يحدث تغير في صفاتها أو سماتها طوال الحكي، ويتجلى ثباتها فـي عدم تطورها، فهي شخصية مكتملة النضج، فشخصية "حي بن يقظان" فـي كليهما: ((شيخ بهي قد أوغل في السن، وأخنت عليه السنون، وهو في طراوة العِز، لـم يهن منـه عظم، أو يتضعضع لـه ركن، ومـا عليه مـن المشيب، إلا وراء مـن يشيب...))[1].

أما قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا، فتظهر الشخصيات الثانوية مسطحة، مثل: أخت الزوجة، والطعامة، وقادة الجيش، أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فتظهر الشخصيات الثانوية مسطحة، مثل: الظبية، وسلامان وأبسال، أما قصة "الطير" لأبي حامد الغزالي، فتظهر شخصية الملك "العنقاء" بوصفه شخصية ثانوية مسطحة، تتسم بالثبات، ومع كـل هـذه الشخصيات المسطحة مكتملة النمو والنضج إلا أنها دفعت بحركية السرد القصصي، وجعلته أكثر تشويقا ومتعة.

أما قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" لإخوان الصفاء، فجلّ الشخصيات[2] سواء أكانت رئيسية أم ثانوية، كلها مسطحة، ثابتة، ناضجة، لم يحدث لها أيّ تطور أو نمو أثناء الحكي، ولعل أبرز الشخصيات الرئيسية التي يتجلى فيها التسطيح والنضوج، هـي شخصية ملك الجان "بيراست"، حيث يظهره السرد بأنه شخصية مكتملة ناضجة منذ بداية القصة، إلى آخرها، ((وكان بيراست الحكيم عادلا كريما منصفا سمحا يقري الأضياف، ويؤوي الغرباء، ويرحم المبتلى، ويمنع الظلم، ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر))[3]

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 141.

2- ونقصد بالشخصيات كلا من الشخصيات البشرية والشخصيات الحيوانية والشخصيات الجنية، التي وظفها الراوي داخل المتن القصصي.

3- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 355.

ثالثا) بناء اللغة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

اللغة هـي القالب الذي يصـب فيه القـاص أفكاره، و((باللغة تنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب))[1]، فاللغة مكون أساسي مـن مكونات البناء الفني للمحكي القصصي، وتسهم اللغة مع العناصر الفنية الأخرى (الشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان...إلخ) إلى تشكيل عالم فني متميز، وترتقي به من أحادية الفهم إلى عالم قصصي متخيل يؤصل لبناء نسق معرفي مفتوح على عديد من التأويلات، وتجدد في الفهم.

فاللغة تعبّر عن مكونات القصة، ((تعبيرا صريحا أو رمزيا، مفصلا أو مقتضبا، إنها مكون رئيسي فـي كل خطاب [...] فلا رواية بدون لغة تختزل الخبرات الواقعية والاجتماعية والنفسية والفكرية، وتدل على ما خرج من حدود الرؤية ومقاييس العقل))[2]، وتمثل اللغة وعاء حاملا للفكر، تكشف عـن عالم داخلي يؤصل ارتباطا وثيقا بالعالم الخارجي، واللغة ليست خارج النسق القصصي، وليست أداة اتصال فقط؛ بل هـي أداة لإنتاج المعـاني والدلالات، كما هـي أداة لإنتاج النسق القصصي الداخلي الذي تتحدد به جميع عناصر القص الأخرى، ويحددها في آن واحد[3].

وتشكل اللغة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، بؤرة معرفية ذات نسق دلالي مفتوح، إذ يلجأ القاص (الفيلسوف المبدع) إلى تشكيل مقولات استعارية بأسلوبه الأدبي المتأنق، معتمدا في ذلك على التمثيل والأساليب البلاغية باعتبارهما ((وهج اللغة))، وهما من الأنماط الكتابية اللغوية المحبوبة لدى الفلاسفة والمتصوفة وأهل العرفان[4].

يتميز القصص المعرفي عنـد الفلاسفة المسلمين بقدرتـه اللغوية الهائلة، وبأساليبه البلاغية الكثيفة جـدا، التي تؤصل للبعد الرمزي والتمثيل المعرفـي، وعليه سنقف على البناء اللغوي في القصص المعرفي، فـي محاولة لإبراز أهم عناصره الفنية، ولعل أهمها، هو:

1- عثمان، عبد الفتاح: بناء الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 199.

2- القسنطيني، نجوى: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة التونسية، ط1، 2007، ص 541.

3- ينظر. خلف، جاسم: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى، بغداد، العراق، ط1، 2010، ص 129.

4- ينظر. الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 30.

1) اللغة التناصية عبر تفاعل النصوص:

يمثل التناص (Intertextualité) أحد مكونات البناء المعرفي في القصص الفلسفي، حيث تتعالق وتتعدد النصوص ضمن نص قصصي واحد، وقد صاغت هذا المصطلح جوليا كرستيفا (Julia Kristeva)، إذ تعتبره–معتمدة في ذلك على آراء باختين حول حوارية اللغة والخطاب– بأنه: ((كل نص يتشكل في صورة فسيفساء من الشواهد، [وأن] كل نص هو تشرّب لنص آخر وتحويل له))[1]، أما رولان بارت فيعرفه بأنه: ((كل نص نص جامع تقوم في أنحائه نصوص أخرى [...] كل نص نسيج طارف من شواهد تالدة))[2]، بينما يعرفه جيرار جنيت، بأنه: ((الحضور الفعلي لنص في نص آخر))[3].

وليس القصص المعرفي جنسا سرديا منغلقا على نفسه؛ بل هو جنس مفتوح، وضع نصه القصصي في دائرة التفاعل النصي، وهو ما يمكن أن نسميه القانون الأدبي أو الثقافي (Code Littérature) الذي يشكل ركيزة رئيسية في العلاقة بين المبدع والمتلقي[4]، ويفرض هذا التصور انفتاحا كليا، وتجددا في عملية إنتاج المعاني في القصص المعرفي، ((لتشمل كل الممارسة المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشهارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التي فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حدة العملية الإشهارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب، ولكنها تؤدي إلى أفقه الدلالي والرمزي))[5] منفتح على عديد من القراءات والتأويلات.

وقد شكل التفاعل النصي أحد أهم سمات القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، وعليه سنحاول التركيز على قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" لإخوان الصفاء، من أجل بيان حدود التفاعل النصي داخلها، وكيف انفتح على أجناس وأنواع نثرية وشعرية أخرى، ولعل أهمها:

1- القاضي محمد وآخرون، معجم السرديات، ص 114.

2- القاضي محمد وآخرون: المرجع نفسه، ص 114.

3- القاضي محمد وآخرون: المرجع نفسه، ص 115.

4- ينظر. الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم، ص 136.

5- حافظ، صبري: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون مقالات، المغرب، العدد02، 1986، ص 93.

1.1) التناص الديني:

أ) القرآن الكريم: يعد القرآن الكريم معينا لا ينضب بالنسبة للقصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، حيث استوعب قصصهم المعرفي جملة من النصوص الدينية بين توظيف للآيات القرآنية إلى توظيف للقصص القرآني، مما يدل على أن القرآن الكريم قد شكل بالنسبة إليهم مصدرا فنيا، وهذا بفضل فصاحته وإعجازه البلاغي الذي تحدى بها الله تعالى بلغاء العرب وفصحائهم، وبوصفه نصا مقدسا، ومصدرا إعجازيا أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا [1]، فالرجوع إليه، واستحضار نصوصه يدل على مصداقية المعاني، لاشتمالها على أبلغ المعاني، فالقرآن الكريم هو ((دستور شريعة، ومنهاج أمة، ويمثل في اللغة العربية تاج أدبها وقاموس لغتها وظهر بلاغتها وحضارتها))[2]، لذلك سعى إليه فلاسفة الإسلام، في إدراجهم معانيه في قصصهم المعرفية، من أجل ترقيتها وإضفاء طابع المصداقية عليها.

ولقد وظف إخوان الصفاء في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" آيات قرآنية، بصورة مكثفة، وبطريقة مباشرة، إذ يدمجونها في محكي قصصهم، مع إظهارها مباشرة للقارئ، فيدركها بسهولة، ومثال ذلك: ((...وأكرم ذرّيتهما، وحملهم في البر والبحر، ورزقهم من الطيبات. قال الله عز وجل: "وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ"[3]، وقال: "وَعَلَيْهَا وَعَلَى الْفُلْكِ تُحْمَلُونَ"[4]، وقال: "وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنْفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ"[5]، وقال: "وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً"[6] [...] وآيات كثيرة في القرآن والتوراة والإنجيل تدل

1- ينظر. معاش، حياة: التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني –دراسة فنية–، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد05، جانفي 2009، ص 335.

2- الدهمون، إبراهيم مصطفى محمد: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011، ص 192.

3- سورة النحل، الآية 05-06.

4- سورة المؤمنون، الآية 22.

5- سورة النحل، الآية 07.

6- سورة النحل، الآية 08.

على أنـها خلقت لـنا ومـن أجلنا، وهـي عبيد لنا ونحن أربابها))[1]، والملاحظ هنا استدلال الإنسي بآيات من القرآن الكريم تدل على عبودية الحيوانات للإنسان، فتوظيف آيات القرآن في مثل هذه السياقات يضفي حجّيّة يقينية، ومصداقية في المعاني، والأفكار، والآراء.

وقد عمد إخوان الصفاء إلى توظيف القصص القرآني، ولعل غايتهم من توظيفها مخاطبة ((الجمهور من القراء بما يعلمون، وخاصة وأن القصة القرآنية بأساليبها الفنية ومقاصدها الدينية كانت أكثر تداولا، وتأثيرا في إنشاء المعرفة))[2]، ولعل أبرز هذه القصص القرآنية قصة آدم عليه السلام، حيث قام إخوان الصفاء باستحضارها بشكل مكثف، ومتكرر على أجزاء من القصة، والتي أخذت حيزا واسعا في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، بسبب كون آدم عليه السلام يمثل بادية الوجود الإنساني على الأرض، فهو يمثل بداية التاريخ الإنساني، ويتضح ذلك من قول الراوي: ((...فلما انقضى الدور واستؤنف القرآن أوحى الله إلى الملائكة الذين كانوا في الأرض، فقال لهم: إني جاعل خليفة من غيركم، وأرفعكم إلى السماء، فكرهت الملائكة الذين في الأرض مفارقة الوطن المألوف، وقالت في مراجعة الجواب: أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء كما كانت بنو الجان، ونحن نسبّح بحمدك ونقدس لك؟ قال: إني أعلم ما لا تعلمون [...] فلما خلق الله تعالى آدم وسوّاه ونفخ فيه من روحه، وخلق زوجته حوّاء، أمر الملائكة الذين كانوا في الأرض بالطاعة، فانقادت لهما جميعا ما عدا عزازيل...))[3]، وهذا كله يتناص مع قوله تعالى: ((وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ))[4].

وكذلك نجد قصة قابيل وهابيل، المستوحاة من القرآن الكريم، إذ قتل قابيل أخاه هابيل ليحظى بعطف أبيه؛ لكن الراوي يوظف هذه القصة باعتبارها تمثل أول جريمة قتل في تاريخ البشرية، فالراوي أراد التأريخ لاقتتال البشر فيما بينهم، إن الحيوانات تقتل بعضها بعضا،

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 356-357.

2- فضالي، عبد العزيز: التفاعلات النصية في قصة حي بن يقظان، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، العدد 32، جوان 2015، ص 19.

3- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 384-385.

4- سورة البقرة، الآية 29.

لأنها رأت البشر يفعلون ذلك، يقول الراوي: ((فإن ذلك كله إنما فعلته السباع بعدما رأت أن بني آدم يفعلون بعضهم ببعض منذ عهد قابيل وهابيل))[1]، وقوله أيضا: ((لما قتل قابيل أخاه هابيل طالب بنو هابيل من بني قابيل بثأر أبيهم، فاقتتلوا وتحاربوا...))[2]، وهذا يتناص مع قوله تعالى: ((وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ(27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ(28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ(29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ))[3].

وكذلك نجد قصة سيدنا سليمان عليه السلام، كان لها حظ وفير، حيث يروي الراوي ما وقع بين سيدنا سليمان والهدهد، يقول: ((أما الهدهد الجاسوس صاحب النبي سليمان عليه السلام، فهو ذلك الشخص الواقف اللابس مرقعة ملونة [...] والقائل لسليمان في خطابه معه: "أحطت بما لم تحط به، وجئتك بنبإ يقين، إني وجدت امرأة تملكهم وأتيت من كل شيء، ولها عرش عظيم، وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله، وزين لهم الشيطان أعمالهم فصّدهم عن السبيل فهم لا يهتدون...))[4]، وهذا يتناص مع قول الله تعالى: ((وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ(20) لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ (21) فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ(22) إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ(23) وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ (24) أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ (25) اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ))[5].

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 518.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 408.

3- سورة المائدة، الآية 27-31.

4- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 411-412.

5- سورة النمل، الآية 20-26.

وكذلك نجد الراوي يروي ما وقع بين سيدنا سليمان عليه السلام مع النملة، يقول: ((ومنها ما تدفع المكاره والمضار بالتحصن والاختفاء في الأحجرة والثقب، كالفأرة والنمل، كما قال تعالى:" ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ"، وقيل: لما سمع سليمان عليه السلام ذلك، أمر بإحضار النملة، فلما دخلت قالت: سلام عليك يا نبي الله، إني وقعت فيما احترزت منه، فتعجب سليمان لقولها، فلما وضعها على كفه، سأل النملة: لماذا قلت ليحطمنكم سليمان وجنوده؟ ألست تدرين أني لا أظلم أحدا، ولا أرضى أن تظلمي جنودي [...] قالت النملة: معاذ الله أني أريد بتلك الإشارات حسبما فهمت، لكني أريد بذلك أن الله أعطاك ملكا لا يكون لأحد من بعدك من الزينة والعدل والإنصاف، وناديت من أجل أنهم لا يخرجون من البيوت ولا يشتغلون بالنظارة، ليفوت عنهم ذكر الله تعالى...))[1]، وهذا يتناص مع قوله تعالى: ((حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ(18) فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ))[2].

وكذلك نجد الراوي يروي لنا قصة موت النبي سليمان عليه السلام، يقول: ((افتخرت الجن على الإنس بأن ذلك كان من معاونة الجن لسليمان، وقالت: لولا معاونة الجن لسليمان كان حكمه حكم أحد ملوك بني آدم، وكانت الجن توهم الإنس أنها تعلم الغيب، فلما كان موت سليمان عليه السلام، والجن في العذاب المهين، لم تشعر بموته، فتبيّن أنها لو كانت تعلم الغيب ما لبثوا في العذاب المهين))[3]، وهذا يتناص مع قوله تعالى: ((فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ))[4].

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 436-437.

2- سورة النحل، الآية 18-19.

3- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 388.

4- سورة سبأ، الآية 34.

ولعل هذا التفاعل النصي مع القصص القرآني، أضفى على النص مصداقية، وحجة يقينية، وقبولا فنيا لدى القارئ، إلى جانب أنه فتح باب الإبداع المعرفي من خلال تفاعل كثير من القصص القرآنية في نص قصص جامع.

ب) الحديث النبوي: يعتبر الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، وهو لا يختلف في جوهره عن القرآن الكريم ((إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى))[1]، وقد عمد إخوان الصفاء إلى توظيفه، في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" توظيفا مباشرا لفظا ومعنى، ومثاله في ذلك، قول الرجل الخراساني حينما امتدح أصله وعرقه الفارسي، فاستدل بأقوال الرسول صلى الله عليه وسلم، وهنا يظهر الحديث النبوي بوصفه حجة يقينية، يقول الرجل الخراساني: ((والحمد لله على ما خصَّنا ومدحنا على ألسن النبيين بالبأس الشديد، والقوة المتينة، ومحبة الدين، وإتباع المرسلين [...] قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:"لو كان الإيمان معلَّقًا بالثريَّا، لتناوله رجل من أبناء فارس"، وقال صلى الله عليه وسلم: "طوبى لإخواني من رجال فارس يجيئون في آخر الزمان يجدونه سوادا على بياض ويؤمنون بي ويصدقونني"))[2].

ونجد أيضا، أن هناك استدلالا آخر بحديث للرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا أثناء كلام الحكيم عن حقيقة النفس الإنسانية الناطقة، وأن الأشياء في ظواهرها تخفي وراءها حقائق عظيمة، لا تتأتى إلا لأهلها، يقول الحكيم: ((لأن أكثر كلام الله تعالى وكلام أنبيائه وأقاويل الحكماء رموز لسر من الأسرار مخفيٌّ عن الأشرار، وما يعلمها إلا الله تعالى والراسخون في العلم، وذلك أن القلوب والخواطر ما كانت تحمل فهم معاني ذلك، ولهذا قال عليه الصلاة والسلام: (كلّموا الناس على قدر عقولهم) وإفشاء سر الربوبية كفر))[3].

وعليه فإن إخوان الصفاء في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" يتعاملون مع آيات القرآن الكريم والقصص القرآني والحديث النبوي، بشكل مكثف، لافت للانتباه، وهذا بغية إضفاء طابع المصداقية، وجعل عملهم القصصي معمارية فنية تتداخل ضمنها جملة من

1- سورة النجم، الآية 03.

2- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 462.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 528.

النصوص الدينية، ولعل هـذا التداخل يعود إلى طبيعة فكر إخـوان الصفاء الدينية، وإلى ثقافتهم الواسعة.

2.1) التناص الأدبي:

أ) الشعر: يمثـل التداخـل بيـن الشعـر والنثر سمـة بارزة فـي القصص المعرفـي عـند الفلاسفة المسلميـن، حيث يعتبر خاصيــة مميـزة لـه، إذ ((التداخل بين النثر والشعر ليس بأسلوب مـن أساليب تحسين الكتابة وتجويدها، بل هو مقوم من مقومات الخطاب الأدبي في النثر الفني القديم))[1]، ففي قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" لإخوان الصفاء، استدعاء صريح ومباشر للشعر، حيث نجد أن هـذا الاستدعاء الشعري يتواجد ضمن السياقات التي تحيل على انتمائه داخـل بنية المحكي القصصي، ولعل أهـم هذه السياقات هي: سياق الوصف، وسياق المحاججة.

سياق الوصف: يظهر الشعر ضمن سياق واصف في بدايات أحداث القصة، إذ يستعمل الراوي كآلية من آليات الوصف، ويتردد على لسانه (الراوي)، ويخضع خضوعا كليا للظاهرة السردية، ويأتلف مـع نسقها الداخلي، وينسجم مـع مقاصدها الفنية، وحاجاتها الوظيفية، وبما أن المقصد الفني الذي تمفصل حولـه، هـو"الوصف"، فإن وظيفة الشعر لا تتعدى هـذا المقصد، وورود الشعر فـي مثل هذه السياقات الوصفية لا يكون أمرا عفويا؛ بل وراءه مقصد فني، وحاجة وظيفية، هـي "الوصف".

ويظهر الشعر الواصف –كما قلنا– في بدايات القصة، وتحديدا أثناء عملية وصف الشخصيات الحكائية الحيوانية التي ستكون حاضرة في محكمة الجان، وقد يكون الشعر الواصف جملة وصفية في تركيب نحوي، فهو عنصر من العناصر الوصفية الفنية المتناثرة، أي أن الشعر الواصف جزء مـن آليات الوصف، ومثاله في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، فـي وصف الراوي للدُّرَّاج المنادي، يقول: ((وأما الدُّرَّاج المنادي فهو ذلك الشخص الواقف على التلّ، الأبيض الخدين الأبلق الجناحين، المحدودب الظهر مـن طول السجود

1– بن رمضان، صالح: التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج4، مج2، جمادى الآخرة 1421، سبتمبر 2000، ص 106.

والركوع، وهو كثير الأولاد مبارك النِّتاج، المُذكِّر المبشّر في ندائه، وهو القائل لنفسه في أيام الربيع: بالشُّكر تدوم النعم، وبالكفر تحل النقم، واشكروا نعم الله يزدكم. ثم يقول أيضا في أيام الربيع شعرا:

سُبحان ربي وحده عزَّ وجلَّ حمدًا على نعمائه فقد شملْ
جاء الربيعُ، والشتاء قد ارتحل ووازن الليلُ النهار، فاعتدلْ
ودارت الأيام حولاً وقد كملْ من عمل الخير ففي الخير حصلْ

ثم يقول: اللهم اكفني شر بنات آوى والجوارح والصيادين من بني آدم))[1].

وقد يكون الشعر الواصف مكونا من مكونات السرد، ويستعين به الراوي باعتباره آلية من آليات الوصف، وهذا بغية إتمام الصورة الوصفية التي لم يقلها النثر، وفيه يظهر مدى رغبة إخوان الصفاء في المراوحة بين الجنسين "الشعر والنثر"، ومثاله، قول الراوي في وصف الحمام الهادي: ((وأما الحمام الهادي فهو ذلك المحلِّق في الهواء، الحامل كتابا ما إلى بلد بعيد في رسالة، وهو القائل في طيرانه وذهابه شعرا:

يا وحشتي من فُرقة الإخوان يا طُول أشواقي إلى الخُلاَّن!
يا ربِّ أرشدني إلى الأوطان))[2]

وقد يكون الشعر الواصف في جملة سردية وصفية، أفعالا لم يذكرها السرد ، وهذا عن طريق توصيف الشعر وتكثيف الأفعال المعبرة عن سمات الشخصية الموصوفة، ويمثل وصف الراوي لدُرَّاج المغني مثالا واضحا، يقول الراوي: ((وأما الدُّرّاج المغني فهو ذلك الماشي بالتبختر في وسط البستان بين الأشجار والريحان، المطرب بأصواته الحسان ذات النغم والألحان، وهو القائل في مراثيه ومواعظه شعرا:

يا مُفنيًا للعمر في البُنيان وغارس الأشجار في البستان
وباني القُصور في الميدان وقاعدًا في الصدر في الإيوان
وغافلاً عن نُوب الزمان احذرْ ولا تغترَّ بالرحمن
واذكر غد الترحال للجبَّان مجاور الحيَّات والدِّيدان

1- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 412-413.
2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 413.

من بعد عيشٍ طيّب المكان))[1]

وكذلك نجده في وصف الراوي لطِّيطوى الميمون، فيقول: ((وأما الطِّيطوى الميمون المبارك فهو ذلك القائم على المياه، الأبيض الخدّين، الطويل الرجلين، الذّكيّ الخفيف الروح، وهو المُحذّرُ للطيور في الليل في أوقات الغفلات، المبشِّر بالرّخص والبركات، وهو القائل في تسبيحه:

يا فالق الإصباح والأنـــوار ومُرسل الرياح في الأقطار
ومُنشئ السَّحاب ذي الأمطار ومُجري السيول والأنهار
ومُنبت العُشب في الأشجار ومُخرج الحبوب والثمار
فاستبشروا يا معشر الأطيار بسعة الرزق من الغفّار))[2]

وكذلك نجد وصف الراوي للهزاردستان، فيقول: ((وأما الهزارْدستان اللُّغوي الكثير الألحان فهو ذلك القاعد على غصن الشجرة، الصغير الجثة، الخفيف الحركة، الطيب النغمة، وهو القائل في غنائه وألحانه شعرا:

الحمد لله ذي القدر والإحسان الـواحـد الفرد ذي الغُفران
يا مُنعمًا في السِّر والإعلان كم نعمةٍ بمنَّة الرَّحمن
تفيض كالبحار في الجريان يا طيب عيش كان في الأزمان
بين رياض الرَّوح والريحان وسْط البساتين على الأغصان
مُثمرة الأشجار بالألوان لو أنني ساعدني إخواني
ذكرتُهم بكثرة الألحان)) [3]

ومما سبق ذكره، نستنتج أن الشعر الواصف يمثل آلية من آليات الخطاب السردي، إذ يقوم بإرساء عملية الوصف السردي أحيانا، وإتمامها أحيانا أخرى، كما أنه يساهم في إثراء الخطاب السردي بصور فنية راقية، مما يجلب آثارا قوية على مخيلة المتلقي.

1- إخوان الصفاء: المصدر السابق، ج2، ص: 413.
2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 417.
3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 417-418.

سياق المحاججة: ويظهر الشعر في سياق المحاججة، لاعتباره أحد مراتب الحجاج المستدل بها، وتتردد على لسان أحد الشخصيات المتحاورة، وإنها ((تشتمل على ما يتلاعب بمشاعر المخاطب النفسية، فيتأثر بها ويستجيب لمضمونها [...] تستخدم لتحريك مشاعر الرغبة أو مشاعر الرهبة، ولتحريك مشاعر الإقبال أو مشاعر النفور [...] والمخاطب تتحرك مشاعره، فتنبسط نفسه أو تنقبض، ويقبل طبعه أو ينفر))[1]، وينبني هذا النمط من الحجاج على صناعة الشعر، ومثاله: ((فما من أحد أعطي فضائل جمّة ومواهب جزيلة إلاّ وقد حرم ما هو أكبر وأجلّ، وإنما الكمال لله الواحد القهار العزيز الغفّار الشديد العقاب، ومن أجل ما ذكرنا قيل:

ولست بمُستبْقٍ أخاً تلومُه على شعث، أيُّ الرِّجال المُهذَّب!))[2]

ومثاله أيضا في الرد على الإنسي: ((وأما افتخاركم بأطبّائكم والمداوين لكم، فلعمري إنكم محتاجون إليهم ما دامت لكم البطون الرحبة، والشهوات المؤذية، والنفوس الشرهة، والمأكولات المختلفة، وما يتولد منها من الأمراض المزمنة، والأسقام المؤلمة، والأوجاع المُهلكة، تُلجئكم إلى باب الأطباء، ولنعم ما قيل في الشعر:

إن الطبيب بطبِّه ودوائه لا يستطيع دفاع مكروه أتى))[3]

لا يتوجه حضور الشعر في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، بغية المراوحة بين جنسين (الشعر والنثر) فقط، بل يعطي تصورا فنيا عن التداخل بينهما، ((فالشعر لا يمثل عنصرا طارئا على السرد، بل يكون قسما من أقسام الخطاب ملتحما بالنثر داخل البنية السردية))[4]، وهو التحام يدل على أن القصص المعرفي عموما، وقصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" خصوصا، جنس أدبي ممزوج (Genre mixte) ينبني أصالة على تلفظ شعري ونثري في آن واحد[5].

1- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة، ص 302.

2- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 376.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 546-547.

4- بن رمضان، صالح: التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات، ص 110.

5- ينظر: بن رمضان، صالح: المرجع نفسه، ص 110.

ب) النثر:

أولا) الخطابة: ظهر بقوة التفاعل النصي مع أدب الخطابة في قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"، وذلك أن إخوان الصفاء كانوا يعتمدون على الخطب في الربط بين الأحداث، مما أسهم في خلق انسجام بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، إلى جانب إظهار المعنى الأساسي الذي من أجله كُتبت القصة (مسألة "السيادة والعبودية")، وتعميقها لدى المتلقي، ((وقد كان الاعتناء ببلاغة العبارة واستعمال المحسنات اللفظية والمعنوية [...] سمتين من سمات هذا الجنس النثري بارزتين بهما تظهر القيمة الأدبية لهذا))[1] التفاعل النصي مع أدب الخطابة.

ومن نماذج التفاعل النصي مع أدب الخطابة، ما جاء لتعزيز الحدث الرئيسي (مسألة سيادة الإنسان وعبودية الحيوان)، فهذا رجل من أولاد العباس يرى أن الحيوانات مسخرة لخدمة الإنسان، فقام واعتلى منبرا، وخطب في الناس، يقول الراوي: ((فقام الخطيب من الإنس من أولاد العباس ورقي المنبر وخطب الخطبة وقال: الحمد لله رب العالمين، والعاقبة للمتقين، ولا عدوان إلا على الظالمين، وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وإمام المرسلين، وصاحب الشفاعة يوم الدين، وصلوات الله على ملائكته المقربين [...] الحمد لله الذي خلق من الماء بشرا، فجعله نسبا وصهرا، وخلق منه زوجة، وبث منهما رجالا كثيرا ونساء، وأكرم ذريتهما وحملهم في البر والبحر، ورزقهم من الطيبات، قال الله تعالى: "والأنعام خلقها لكم فيها دفءٌ ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" وقال: "وعليها وعلى الفلك تحملون"...))[2]، والملاحظ أن الخطيب اقتبس آيات من القرآن الكريم، التي يرى فيها ما يثبت آراءه، ويرد عليه حكيم البهائم في خطبة مماثلة، يقول فيها: ((الحمد لله الواحد الأحد الفرد الصمد القديم السرمد الذي كان قبل الأكوان بلا زمان ولا مكان، ثم قال: كن فكان نورا ساطعا أظهره من مكنون غيبه، ثم خلق من النور بحرا من النار أجاجا، وبحرا من الماء رجراجا ذا أمواج [...] ليس في شيء مما قرأ هذا الإنسي من آيات القرآن، أيها الملك، دلالة على ما زعم أنهم أرباب ونحن عبيد لهم، إنما

1- بن رمضان، صالح: المرجع السابق، ص 124.

2- إخوان الصفاء: الرسائل، ج2، ص 356.

هـي آيات تذكار بإنعام الله عليهم وإحسانه، فقال لهم: سخرها لكم، كما قال: سخر الشمس والقمر والسحاب والرياح، أفترى أيها الملك بأنهم عبيد لهم ومماليك، وأنهم أربابها؟ اعلم أيها الملك بأن الله خلق كل ما في السموات والأرض، وجعلها مسخَّرة بعضها لبعض...))[1]، وهكذا نجد أن إخوان الصفاء استعاروا كثيرا من الخطب، وضمنوها في قصصهم، لضمان انسجام المعاني، والربط بين الأحداث، ليسهل على المتلقي الإحاطة بقصصهم بسهولة.

ثانيا) المقولات الفلسفية: مثلما قدمت النصوص الدينية للقارئ تصورات واسعة عن ثقافة إخوان الصفاء، نجد المقولات الفلسفية تقوم بدور مماثل؛ لكنها مع ذلك تنبئ عن زاد فلسفي معرفي عميق لديهم.

وقـد عمد إخوان الصفاء إلى التفاعل النصي مع المقولات الفلسفية، وخاصة منها التي لقيت رواجا في أوساط النخبة فـي القرن الرابع الهجري، وهـذا مـن أجل إعطاء نصوصهم أبعادا معرفية متعددة، ومـن أهـم المقولات الفلسفية التي انفتحت عليها قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" هـي أصول المعرفة، أو كيف تُكتسب المعرفة، وفي هذا يقول الراوي: ((ألا ترى أيها الحكيم أن الحواس الخمس فـي إدراكها محسوساتها، وإيرادها أخبار مُدركاتها إلى النفس الناطقة، لا تحتاج إلى أمر ولا نهي، ولا وعد ولا وعيد، بل كلما همَّت النفس الناطقة بأمر محسوس، امتثلت الحاسة لما همت به النفس، وأدركتها وأوردتها إليها بلا زمان ولا تأخير ولا إبطاء))[2]، وكأن الراوي يريد أن يثبت دور الحواس في نقل المعرفة، عـن طريق الصور أو الظواهر الصوتية والحسية...الخ، لكن إثبات الحكم أو نفيه يصدر عـن النفس الناطقـة، إذا فالحـواس لا تصدر أحكـاما بل تنقل صـورا حسية، تتعلق بتفسير النفس الناطقة لهذه الصور الحسية.

ونجد أيضا، مـن المقولات الفلسفية التي روّجها إخوان الصفاء، مسألة "العقل الفعال" و"النفس الناطقة" و"الهيولى"، إذ يرون أن العقل أول المبدعات، يقـول الراوي: ((ثم قضـى ودبر، وقدّر كما شاء قدّر، وأراد ثم أبدع نـورا بسيطا لا مـن هيولى متهيئة، ولا من صورة متوهمة، بل بقوله: كن فكان، فهو العقـل الفعال ذو العلم والأسرار، خلق الخلائق لا لوحشة

1- إخوان الصفاء: المصدر السابق، ج2، ص 357-358.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 483.

كانت فـي وحدته، ولا لاستعانة بها على أمر من أموره، ولكن يفعل ما يشاء، ويحكم ما يريد، ولا معقِّب لحكمه، ولا مردَّ لقضائه))[1].

وأن النفس الناطقة أول المنفعلات، يقول الحكيم: ((هي النفس الناطقة الإنسانية الكلية التي هي خليفة الله في أرضه، وهـي التي قرنت بجسد آدم لما خلق مـن التراب، وسجدت له الملائكة كلهم أجمعون، وهـي النفوس الحيوانية المنقادة لطاعة النفس الناطقة الباقية إلى يومنا هذا في ذرية آدم...))[2].

أما الهيولى فهي أول المولدات، يقول الحكيم: ((أن هذه الصور والأشكال والهياكل والصفات التي تراها فـي عالم الأجسام وجواهر الأجرام، هـي مثالات وأشباه وأصباغ لتلك الصور التي فـي عالم الأرواح، غير أن تلك نورانية شفافة...))[3].

2) اللغة الرمزية عبر التمثيلات البلاغية:

مما سبق ذكره مـن الخصائص الفنية للقصص المعرفي[4]، إن القصة المعرفية تتخذ الرمز وسيلة للتبليغ عن أفكارها الفلسفية ونظرياتها المعرفيـة بطريقة فنية، وللانفتاح على اللانهائية فـي التفسير وفعل القراءة، إذ يقدم لنا الرمـز زخما دلاليا منفتحا على عديد مـن التأويلات، وهـذا مـن أجل فهم النص القصصي والإحاطة به، وبمقصده، فالرمز((لا يدعونا إلى دلالة واحدة؛ وإنما يفتح الباب أمام المتلقي شاسعا من أجل التأويل والتأمل، فهو يجمع بين الحضور والغياب))[5]، وبالتالي فإن الرمـز يشكل أداة فنية لإبلاغ ما لا يمكن إبلاغه عن طريق لغة مباشرة، لذا تضطر((اللغة من تغيير في علاقاتها المجازية لتستوعب ما لا تستوعبه الألفاظ العادية مـن الحقائق المتعالية، في مقام لا يتم فيه توصيل هذه الحقائق إلا بلغة مجازية، هدفها تقريب المطلقات إلـى أذهان البشر، والكشف عن المطلق بلغة النسبي،

1- إخوان الصفاء: المصدر السابق، ج2، ص 434-435.

2- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 528.

3- إخوان الصفاء: المصدر نفسه، ج2، ص 445.

4- ينظر. الخصائص الفنية للقصص المعرفي، من هذا البحث، ص 109-115.

5- كعوان، محمد: التأويل وخطاب الرمز، ص 116.

واللامتعين من خلال المتعين، والمجرد بواسطة الملموس))[1]، فالرمز قرين علم المكاشفة في ما أشار إليه أبو حامد الغزالي[2].

إن القصص المعرفي يمتلك أسبابا وبواعث عديدة في اعتماده الرمز وسيلة فنية للتعبير عن الأفكار الفلسفية ونظرياته المعرفية، ولعل أهم هذه الأسباب كونه قصص النخبة (الصفوة) من المجتمع، فهو يحمل معرفة خاصة، لا سبيل للرجل العامي (طبقة العامة) لها، إذ لم تكن عقول العامة قادرة على فهم مرادها، والإحاطة بمعانيها الكلية، فقصصهم موجهة أصالة للنخبة من أصحاب النفوس السليمة والعقول القويمة، ويرى أبو حامد الغزالي أن هذه المعارف يجب أن لا يعلمها إلا خاصة الخواص، ومن ثم استخدم الفلاسفة الرمز في قصصهم للتستر وإخفاء هذه المعارف، إذ لا يمكن أن يخوض فيها من ليس من أهلها، وهذا ما اصطلح عليه الغزالي بـ"المضنون به على غير أهله"[3].

وقبل الخوض في رمزية أحد أهم القصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي، ينبغي الإشارة إلى أن الفيلسوف المبدع يضمّن عمله القصصي جانبين متمازجين لا ينفكان طوال الحكي، هما: المفهومي والتمثيل الرمزي، إلى جانب أن القصص عموما، والقصص المعرفي خصوصا يقوم أساسا على الرؤيا التخيلية، التي ينبني عليها أصالة بناء المفاهيم المجردة وتمثيلاتها الرمزية، مثلا: أصل فلسفة أفلاطون (الكهف)، وأصل فلسفة نتشه (رؤيا)، وأصل فلسفة ديكارت (أحلام)، ووراء فلسفة الغزالي (مسألة اليقين والشك)، ووراء فلسفة ابن طفيل (التوحش والانعزال)، وقد يكون وراء فلسفة ابن سينا في قصته "الطير"، تخيله بأن عالم الوجود أو عالم الهيولى هو قفص وسجن، وأن الأجساد أشراك، ثم يفصل هذه الرؤيا للعالم الكوني تفصيلا مفهوميا أثناء رحلة الطيور للخلاص[4].

وعليه سنحاول بيان أهم رموز قصة "الطير" لابن سينا، حيث عالج فيها موضوع النفس الإنسانية وانحباسها في عالم المادة والهيولى، وميلها الشديد للملذات الجسدية، لكن

1- عصفور، جابر: غواية التراث، ص 305.

2- ينظر. الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، ج1، ص 30.

3- ينظر. كعوان، محمد: التأويل وخطاب الرمز، ص 213.

4- ينظر. فائزي، توفيق: الاستعارة والنص الفلسفي، ص 497-498.

هذه النفس الإنسانية بطبعها النوراني تصبو للخلاص، وخاصة عند إدراكها بأنها أسيرة الجسد والعالم المادي، فهي ((المعراج العقلي وغايته تطهير النفس، فهدف الرسالة أخلاقي كما سنرى، يشبه فيها نفس الفيلسوف بالطير الذي يتخلص من القيود الأرضية بعد جهد وعناء ليطير ويقطع مراحل شتى حتى يلحق بالعالم النوراني الأعلى))[1].

ترمز"الطير" التي علقت في الشباك إلى النفس الإنسانية، وقد تخيّل الفيلسوف "ابن سينا" أنه واحد من تلك الطيور التي علقت، وفي هذا إشارة إلى اتصال النفس بالجسد وارتباطها به، وهي وإن حاولت التخلص منه لم تستطع فاستسلمت واستأنست للجسد ((وأقبلنا نتبين الحيل في سبيل التخلص زمانا، حتى أنسينا صورة أمرنا، واستأنسنا بالشرَك واطمأْننَّا إلى الأقفاص))[2]، ويذكرنا هذا بكل من نظرية المثل الأفلاطونية عند قوله (حتى أنسينا صورة أمرنا)، بالكهف الأفلاطوني الذي ألفه أولئك الذين سكنوا فيه...وأديرت ظهورهم إلى جدار الكهف بحيث لا يرون إلا خيال الحقيقة[3].

ويرمُزُ التخلص من بعض الحبائل إلى تخلص الروح من إلزام الجسد، ولكنه ليس نهائيا، إذ بقيّت بعض الحبائل عالقة بالطيور، وأن الارتباط بالجسد مازال مستمرا، لذلك تقرر هذه الطيور البحث (رحلة بحث) عن المَلِك، الذي له القدرة على تخليصها من الحبائل العالقة بها، وأما السفر أو (رحلة البحث عن الملك) فترمز إلى عودة النفس إلى عالهما الأصلي، وهو عالم نوراني ذو طبقات ودرجات، وبقدر المجاهدة تحلق النفس، وتترقى عبر مقامات، لبلوغ ملكوت العالم الإلهي[4].

وترمز الجبال الشاهقة أو(الشواهق إلى السماوات) إلى المقامات التي تتدرج النفس من خلالها، ووصولها إلى العالم النوراني الإلهي، أما الاستراحة في الجبل السابع فترمز إلى ما تحتاج إليه النفس أثناء المجاهدة من استجمام، لأخذ الأنفاس والاستمرار في الطريق، لأن

1- التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، ص 360.

2- ابن سينا: جامع البدائع، ص 108.

3- ينظر. التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، ص 361.

4- ينظر. فائزي، توفيق: الاستعارة والنص الفلسفي، ص 499.

طول الاستجمام يوقع النفس في الفخّ ثانية وتبطُل الثمار، وربما يعود تعلقها بالجسد بقوة، ويرمُز لهذا بالحذر وملاحقة الأعداء[1].

ويرمز الجبل الثامن إلى المنتهى، أما الطيور الموجودة فيه فهي ترمز إلى الجواهر القدسية العقلية، التي سبق أن تخلّصت من أجسادها، والتي ذكرها ابن سينا في كتابه "الإشارات والتنبيهات"، ويرمز الملك إلى الله المتصف بكل صفات الكمال، وتعالى الله عن أي تشبيه أو مماثلة، وتتقابل رحابة قصر الملك بضيق الأقفاص، ليصف الراوي حالة النفس العالقة في الجسد، وهي حالة مزرية، أما عودة الطير بصحبة الرسول فترمز إلى ملك الموت الذي سيخلص النفس من علائقها المادية نهائيا[2].

ربما في هذا فك لبعض رموز قصة "الطير" التي أراد بها ابن سينا أن يبين فيها أن النفس الإنسانية ((لا يحصل لها الكمال إلا بالابتعاد عن مهاوي الحس وإتباع العقل والفضائل في الحياة))[3].

3) اللغة الاستدلالية عبر القواعد المنطقية:

الاستدلال هو طريقة منطقية يعتمد فيها على ((استنتاج قضية مجهولة من قضية أو عدة قضايا معلومة [...] فهو عملية عقلية منطقية ينتقل فيها الباحث من قضية أو عدة قضايا إلى قضية أخرى تستخلص منها مباشرة دون اللجوء إلى التجربة))[4].

ونجد توظيف الاستدلال في القصص المعرفي عموما، وفي قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل خصوصا، بوصفه آلية ذهنية لاشتغاله اشتغالا فنيا في النص القصصي، والسبب أن هؤلاء الفلاسفة من ابن طفيل وابن سينا وإخوان الصفا وأبي حامد الغزالي، عرفوا بالمنطق ودربتهم عليه، فاستعملوه لمناقشة غيرهم.

فابن طفيل عند توظيفه الاستدلال في لغته القصصية، يكون هذا نتيجة لتكوينه المنطقي، وعليه سنبين بعض الأمثلة التي حاول فيها توظيف الاستدلال توظيفا فنيا:

1- ينظر. فائزي، توفيق: المرجع السابق، ص 499.

2- ينظر. فائزي، توفيق: المرجع نفسه، ص 499

3- التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، ص 360.

4- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة، ص 149.

يحكي الراوي عن استنتاج "حي" ووصوله إلى فكرة (الروح–الجسد)، يقول: ((وعلم أن أمه التي عطفت عليه وأرضعته، إنما كانت ذلك الشيء المرتحل، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطل، وأن هذا الجسد بجملته، إنما هو الآلة لذلك...))[1]، ويستخدم "حي" طريقة الاستقراء[2] للاستدلال على وجود الروح، وهذا عبر مرحلة التجربة (تشريح الظبية)، والملاحظة (تحليل وتركيب وإمعان النظر في حدود التجربة)، ثم إعطاء حكم عقلي يرضي ما توصلت إليه الحواس من تجربة، وهو وجود ثنائية (الروح والجسد).

وها هو "حي" يستخدم نفس الأسلوب "الاستقراء" في حديثه عن الوحدة وتقدمها على الكثرة بالنسبة للذات المحدثة، والذات المحدثة جسم واحد سواء أكانت إنسانا أم حيوانا أم نباتا أم جمادا، وإذا جزئ إلى أجزاء زالت وحدته الجسمية، ولكن وحدته الذاتية التشخيصية باقية، يقول: ((أخذ في مآخذ النظر، فتصفح جميع الأجسام التي في عالم الكون والفساد من الحيوانات على اختلاف أنواعها والنبات والمعادن [...] فرأى لها أوصافا كثيرة، وأفعالا مختلفة، وحركات متفقة ومتضادة، وأمعن النظر في ذلك وتثبت، فرأى أنها تتفق ببعض الصفات وتختلف ببعض، وأنها من الجهة التي تتفق بها واحدة، ومن الجهة التي تختلف فيها متغايرة متكثرة...))[3]، وبعد إدراكه مبدأ الوحدة والكثرة بالنسبة للذات المحدثة، فإن "حي" يقوم بعملية قياسية[4]، وإسقاط ما توصل إليه على إثبات أن الروح واحدة غير متكثرة، وإنما تكثرها في عوارضها من الصفات الملحقة بها، يقول: ((وأن ذلك الاختلاف، إنما بسبب ما يصل إليه من قوة الروح الحيواني، الذي انتهى إليه نظره أولا، وأن ذلك الروح واحد في ذاته، وهو أيضا حقيقة الذات، وسائر الأعضاء كلها كالآلات...))[5].

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 184-185.

2- الاستقراء: ((عملية فكرية وحسية معا، وقد تستخدم هذه العملية التجربة المقصودة إضافة إلى التجارب غير المقصودة التي تمر في حياة الإنسان)). الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة ، ص 187.

3- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 190-191.

4- القياس: ((صيغة شكلية لإثبات حقائق سبق العلم بها، ولكن حصلت الغفلة عن جوانب منها، إذ يأتي القياس المنطقي منبهًا عليها أو ملزمًا الخصم بالتسليم بها [...] كان استدلالاً غير مباشر، لتوقف النتيجة فيه على إدراكٍ مسلم به ذي مرحلتين على أقل التقدير، تمثل المرحلة الأولى منهما إدراك قضيتين بينهما حد مشترك، وتمثل الثانية منهما إدراك اندراج أحد الحدين الآخرين بصاحبه...)). الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة، ص 227.

5- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 191.

أما حديثه عن "الجسمية"، فإنه يتخذ نفس الطريقة "الاستقراء"، ليرى أن سائر الموجودات مركبة من معنى الجسمية، يقول: ((وكذلك نظر إلى سائر الأجسام من الجمادات والأحياء، فرأى أن حقيقة وجود كل منهما، مركبة من معنى الجسمية، ومن شيء آخر زائد على الجسمية...))[1]، ثم لاحت له صور الأجسام على اختلافها، وأنها تفسد بمرور الزمن، وبعملية عقلية قياسية يدرك أن العالم الروحاني ليس به أجسام، وأن واجب الوجود لا يمكن أن يكون جسما أو يلحق بمركب بمعنى الجسمية، يقول: ((فإذن، لابد للعالم من فاعل ليس بجسم، وإذ لم يكن جسما، فليس إلى إدراكه بشيء من الحواس سبيل، لأن الحواس لا تدرك إلا الأجسام أو ما يلحق الأجسام [...] فصفات الأجسام كلها تستحيل عليه، وأول صفات الأجسام الامتداد في الطول والعرض والعمق، وهو منزه عن ذلك...))[2].

ونجد أيضا، أن "حي" يتوصل إلى إثبات واجب الوجود، عن طريق ملاحظة قضيتين هما: أن العالم متغير، وكل متغير حادث، إذن فالعالم حادث، يقول: ((ثم إنه نظر إلى ذوات الصور، فلم ير أنها شيء أكثر من استعداد الجسم [...] فصلوح الجسم لبعض الحركات دون بعض، هو استعداده بصورته))[3]، ثم يوسع مداركه العقلية ليستنبط أكثر، فيدرك أن للعالم خالقا (فاعلا)، هو واجب الوجود، يقول: ((أن كل حادث، لا بد له من محدث... فارتسم في نفسه بهذا الاعتبار، فاعل للصورة، ارتساما على العموم دون تفصيل. ثم إنه تتبع الصور التي كان قد علمها قبل ذلك، صورة صورة، فرأى أنها كلها حادثة، وأنها لا بد لها من فاعل...))[4].

أما إذا نظرنا إلى قصة "حي بن يقظان"، فنلاحظ أنها خطاب قصصي مستدل به، إذ النص الأدبي ((نص ذو وجهين، وهذا ما يستلزم التعامل معه من ناحيتين: من ناحية الظاهر فيه وهو ما يُقال ويُرى ويُقرأ على سطحه، ومن ناحية الباطن الثاوي وراء هذا الظاهر، الممكن الوصول إليه بالاستدلال ينجزه قراء مختلفون في مقامات مختلفة))[5]، ولعل

1- زيدان، يوسف: المصدر السابق، ص 196.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 207.

3- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 202.

4- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 201-202.

5- الخبو، محمد بن محمد: نظر في نظر في القصص: مداخل إلى سرديات استدلالية، ص 117.

قصة "حي" وتدرجه في المعرفة، استدلال مباشر عن تطابق المعقول بالمنقول، ((ولم يشك أبسال في أن جميع الأشياء التى وردت في شريعته [...] هي أمثلة هذه التي شاهدها حي بن يقظان فانفتح بصر قلبه وانقدحت نار خاطره، وتطابق عنده المعقول والمنقول))[1]، إلى جانب أنه أراد أن تكون قصته حجة لغيره ممن يسمعها من سكان الجزيرة، يقول: ((فلما اشتد إشفاقه على الناس، وطمع أن تكون نجاتهم على يده، حدثت له نية في الوصول إليهم، وإيضاح الحق لديهم، وتبينه لهم...))[2] .

وفي ختام الفصل الثالث، توصلنا إلى أن الحدث في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، اتبع أنساقا متباينة (نسق التتابع، ونسق التضمين، ونسق التناوب والتعاقب والتزامن)، أما البنية الوظائفية فهي متعددة ومتنوعة بتنوع القصص ذاته، وهو الأمر نفسه بالنسبة للعلاقات العوامل فيما بينها، فقد تنوعت وتنوع ممثلوها في أجناس عدة: شخصيات بشرية، وحيوانية، وجنية، وعوامل مجازية...، كما نلاحظ توظيفا للشخصيات التاريخية والأسطورية والدينية والرمزية، وهذا التنوع في توظيف الشخصيات، دلالة واضحة على سعة ثقافة الفيلسوف المبدع، أما البناء اللغوي فقد جاء متميزا، حيث برزت خاصية التناص (الاستشهاد بالقرآن الكريم، والحديث النبوي، والأشعار، والمقولات الفلسفية...)، إلى جانب كثرة استعمال الرمز والمجاز والتمثيلات البلاغية، للدلالة على قوة رسوخ الفلاسفة المسلمين في اللغة وعلم البلاغة، وكذلك استعمالهم أساليب المنطق في الصياغة اللغوية، مثل: الاستقراء، والقياس، والتمثيل.

1- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 246.

2- زيدان، يوسف: المصدر نفسه، ص 248.

الفصل الرابع:

التأويل وأنماط القراءة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين

أولا) بين الخطابين الفلسفي والأدبي.

ثانيا) إشكالية الدلالة بين الخطابين الفلسفي والأدبي.

ثالثا) إشكالية التأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

1) مفهوم التأويل: لغة/ اصطلاحا.
2) التأويل عناصره وخصائصه.
3) اتجاهات التأويل ومستوياته.
4) القارئ محددا العملية التأويلية.
5) أنماط القراء في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.
    1.5) القراءة التفسيرية.
    2.5) القراءة الأيديولوجية (الفكرية).
    3.5) القراءة التناصية.
    4.5) القراءة التداولية.
    5.5) القراءة المقارنة.
    6.5) القراءة الفنية الجمالية.

أولا) بين الخطابين الفلسفي والأدبي:

تستمد الفلسفة قوتها من خلال بنيتها المنطقية، وصياغتها العقلية، فهي دائما تحاول ((أن تظهر نفسها ذلك البناء الصارم الذي يتطابق فيه المعقول مع الموجود))[1]، وبتعبير أفلاطون هي((النموذج العقلي للمحسوسات))[2]، وهذا النموذج العقلي يتسم بصبغة شمولية، وروح تجريدية، جعلت الغرض من العمل الفلسفي البحث عن الحقيقة في صورتها المجردة، والاهتداء إلى المعرفة في صورتها الكلية الإنسانية، وتتجلى قيمتها في الوصول إلى غرضها، فإنها في الأصل مستجلبة لبلوغ الغرض –البحث عن الحقيقة والاهتداء إلى المعرفة– فلا قيمة لها خارج وظيفتها والغرض المرجو منها، ويعتقد الفلاسفة اعتقادا جازما أن العقل قادر على إدراك كليات الحقائق، ((وإن النفس الإنسانية التي تجرد ماهية الموجودات من اللواحق الحسية والصور الخيالية، تستطيع في نظرهم أن تقلب هذه الصور إلى معقولات كلية بتأثير عقل مفارق يطلقون عليه اسم (العقل الفعال)[3] وذلك وفق منهج صارم ودقيق))[4].

وعليه، فإن الفلسفة خطاب فكري له خصوصيته الذاتية، ويحقق فاعليته وغايته من خلال ما ينتجه من مضامين لبلوغ المعرفة وإدراك الحقيقة، وبهذا فإن انتماءها (الفلسفة) إلى الظواهر الفكرية والمعرفية يجعلها محصورة في دائرة البحث المنطقي والعقلي، ومنه فإن مبنى أصالتها في كونها خطابا معرفيا فكريا، وهو ما جعل مضمونها خاضعا لمعيار الصدق أو الكذب[5]، إلى جانب أن أسلوبها الكتابي، ((سهلٌ، مترابط الأجزاء، والتعبير فيه

1– الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 09.

2– مندي، سمير: المرايا المتقابلة، قراءة في أوراق السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 10.

3– العقل الفعال: هو عقل مفارق فوق العقل الإنساني، ((الذي تفيض عنه الصور على عالم الكون والفساد، فتكون موجودة فيه من حيث هي فاعلة، أما في عالم الكون والفساد فهي لا توجد إلا من جهة الانفعال، وإذا أصبح العقل الإنساني شديد الاتصال بالعقل الفعال كأنه يعرف كل شيء من نفسه سمي بالعقل القدسي [...] وهو العقل الذي يجرد المعاني أو الصور الكلية من لواحقها الحسية الجزئية، على حين أن العقل المنفعل هو الذي تنطبع فيه هذه الصور)). صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ص 86.

4– زرارقة، عطاء الله: التوحيدي، النزعة الإنسانية في الفكر العربي، ص 15.

5– ينظر. سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 176.

موضوعي مجرد، غاية الكاتب فيه عرض الحقائق والمعارف، بأسلوب منطقي متسلسل يميل فيه إلى التحليل، وتعزيز الفكرة بالبراهين العقلية والدلائل المنطقية، وإقامة المناظرة والمناقشة))[1]، وقد أشار رياض شنته جبر إلى مجمل خصائص النثر العلمي عند الفلاسفة المسلمين، وهي كالآتي[2]:

1- طغيان سمة الجدل العلمي، واستعمال الحجج العقلية، والأساليب المنطقية، والأدلة البرهانية.

2- الاستشهاد بالقرآن الكريم، والأحاديث النبوية، وتضمين الشعر والأمثال والأساطير والحكايات.

3- تنوع الموضوعات تنوعا واسعا، وانفتاحها على عديد من المجالات، فقد كتب الفلاسفة في الفلسفة والمنطق، والأديان، والطب، والتاريخ، والطبيعة، والشعر، والموسيقى، واللغة، والفقه وأصوله.

4- حمل نثرهم مصطلحات العلوم والمعارف التي عالجها الفلاسفة في مواضيعهم، كما نجد كثيرا من المصطلحات الفلسفية الدقيقة التي أنتجتها عقولهم.

5- إذا كانت موضوعات الخطاب الفلسفي متنوعة، فإن أسلوب الفلاسفة متنوع هو الآخر، فهو يختلف من فيلسوف إلى آخر، من حيث اللغة والأداء، والوضوح والغموض، والإيجاز والإسهاب.

6- يتسم الخطاب الفلسفي عند الفلاسفة المسلمين بالتعقيد، والغموض[3]، وجفاف العبارة، والميل إلى التكثيف والإيجاز، لكن تجدر بنا الإشارة إلى أن الخطاب الفلسفي ليس على شاكلة واحدة؛ بل هو على ثلاثة أساليب[4]: أسلوب مرسل، وأسلوب فلسفي، وأسلوب

1- جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 228.

2- ينظر. جبر، رياض شنته: المرجع نفسه، ص 229.

3- العبارات والمقولات في الخطاب الفلسفي غامضة ومعقدة مثقلة بالمعاني، وهذا ما جعلها في حاجة إلى الشرح والتحليل والتفسير، لكن من جانب آخر فإن أسلوبها سهل (كما سبق ذكره)، والسهولة هنا تكمن في أن العبارات والمقولات لا تحمل إلا معانيها ولا تشير إلا إلى مدلولها وإن كانت عميقة، فالخطاب الفلسفي خطاب التناقضات (غامض/سهل). ينظر. جبر، رياض شنته: المرجع نفسه، ص 231.

4- ينظر. العقاد، محمود عباس: الشيخ الرئيس ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1946، ص 130.

منتقى يحتفلون بـه احتفال المنشئين، وأساليبـهم هذه تكثر فيها ((العسلطة[1] لغير ضرورة إلا أن قراء الفلسفة قديما يشجعونها لأنها تخصصهم بنمط لا يشبههم فيه سائر المتكلمين))[2].

إذا كانت الفلسفة خطابا فكريا تسعى لبلوغ المعرفة وإدراك الحقيقة وفهمها، وفق أساليب عقلية وقواعد منطقية، فإن الأدب في جوهره عمل فني لغوي وشكل جمالي خالص، والغرض منه ((إرضاء حساسية القارئ وإشباع ذوقـه الفني))[3]، وهـذا ما يـراه إبـراهيم سعـدي في مـعـرض حديثـه عـن خـواص الخـطاب الأدبــي، يقـول: ((الخطاب الأدبــي، خطاب له خصوصيته، يحقق فعاليته وجوهره مـن خلال ما ينتجـه من انفعالات وأحاسيس وعواطف في نفس المتلقي بواسطة استخدام جمالي للغة))[4].

وهـذا يفضـي بنا إلى القول إن الخطاب الفلسفي يتخذ مـن آليـة التبليـغ ونقـل الحقائق والمعارف ميدانا أصيلا لـه، مـما يجعله خاضعا لمقياس القيمة: الصواب والخطأ، الصدق والكذب، الحق والباطـل، بينما الخطاب الأدبي ينبني أصالة على أسس جمالية، تخضع بدورها إلى مقياس الذوق والخيـال والجمال والفنية، يؤكـد لنا زكريا إبراهيم هذه المعاني، مـن خلال استقصائه لأهـم الفروق بين الخطـاب الفلسفي والخطاب الأدبـي، إذ يقول: ((مـن المؤكـد أن الشيء الرئيسي فـي الأدب (على العكس من الفلسفة) إنما هـو الفن، مادمنا ننشد فيه المتعة لا الحقيقة، ونتوخى اللذة الفنية لا التعليم العقلي، فالأديب إنما يقدم لنا عملا فنيا نرتاح إليه ونستمتع به ونستغرق فيه))[5]، وفـي هذا الإطار ينحو الخطاب الفلسفي في خصوصيته منحًى فكريا عقليا منطقيا، يكون فيه العقل هـو الأساس، وغايته بلـوغ الحقيقة وتحليلها وإيصالها للإنسان، بينما الخطاب الأدبي ظاهرة فنية، يسـعى إلـى وصف الحقيقة وتمثـيلها، أو إعادة صياغتها صياغة جمالية في قالب لغوي تخييلي، يستشعرها الإنـسان ويـتذوقه ويستغرق فيه.

1- العسلطة: هي اصطناع الغموض الفلسفي.

2- العقاد، محمود عباس: الشيخ الرئيس ابن سينا، ص 130.

3- إبراهيم، زكريا: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 121.

4- سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 176.

5- إبراهيم، زكريا: مشكلة الفلسفة، ص 126.

ثانيا) إشكالية الدلالة بين الخطابين الفلسفي والأدبي:

بعد تبيُّن بعض أهم خواص الخطابين الفلسفي والأدبي، وعلى ضوء ما تقدم ذكره، فقد ارتسمت، وبشكل عفوي بعض التساؤلات والإشكاليات، ولعل أهمها تمثل في تخوم الدلالة اللغوية بين الكتابة الفلسفية والأدبية.

ومن المعروف أن الفلسفة اتخذت من اللغة وسيلة للكشف عن المعاني والأفكار، فالفلسفة من حيث ماهيتها لا تبحث في اللغة؛ ولكن عندما تريد هذه الفلسفة تبليغ أفكارها ومعانيها فإنها تتخذ من اللغة وسيلة حاملة لهذه المعاني والأفكار، لأن عملية التفكير لا تتم إلا عن طريق اللغة، إذن فالفلسفة تبحث عن المعاني والدلالات في اللغة، ويصف ابن سينا هذا المعنى، فيقول: ((لزم أن تكون للألفاظ أحوال مختلفة تختلف لأجلها أحوال ما يطابقها في النفس من المعاني حتى يصير لها أحكام لولا الألفاظ لم تكن، فاضطرت صناعة المنطق إلى أن يصير بعض أجزائها نظرا في أحوال الألفاظ))[1] من حيث دلالاتها على المعاني.

ومما سبق، نخلص أنه لا يتأتى إدراك المعاني إلا في ظل اللغة، لذلك اهتم الفلاسفة باللغة من حيث دلالتها على الألفاظ دلالة مطابقة[2]، وترتب من ذلك اهتمامهم ((بالألفاظ شديدة الدلالة على معانيها، وذلك من سمات اللغة العلمية التي هي لغة (دلالية) محضة فهي تهدف إلى التطابق بين الإشارة والمدلول))[3]، وهذا بغية إيصال أفكارهم وتبليغها دون إساءة الفهم وتحوير المعاني، لذلك اهتموا باللغة العلمية التي يتطابق فيها الدال والمدلول أو اللفظ والمعنى، وهذا ما أقرّ به ابن سينا، في قوله: ((ولو أمكن أن

1- ابن سينا: الشفاء، المنطق (المدخل)، تحقيق: الأب قنواتي، محمود الخضيري، فؤاد الإهواني، مراجعة: إبراهيم مدكور، نشر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 2012، مج1، ص 22-23.

2- وسميت دلالة المطابقة بذلك لمطابقة اللفظ للفهم اللغوي، أي التطابق الحاصل بين معنى اللفظ وبين الفهم الذي استفيد منه؛ فالواضع وضع اللفظ ليدل على المعنى بتمامه، إذن (المطابقة) دلالة اللفظ على تمام معناه الحقيقي أو المجازي، كدلالة لفظة ((البقرة)) في قوله تعالى: ((وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً)) [سورة البقرة، الآية 66]، وهو اسم جنس سيق ليدلّ على تمام ما وضع له حقيقة، وهو الحيوان المعروف، فأيّة بقرة كانت كافية لتنفيذ الأمر لو ذبحها بنو إسرائيل، ولكنهم شددوا، فشدد الله عليهم. ينظر. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة، ص 27-28.

3- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 15.

يُتَعلم المنطق بفكرة ساذجة، إنما تلحظ فيها المعاني وحدها لكان ذلك كافيا))[1]، ومن هنا ندرك تركيز الفلاسفة على إدراك المعاني وحدها، وإذا جنحوا إلى اللغة فإنهم يتعاملون معها بما تحمله من معانٍ مطابقة للوضع اللغوي، إذا فالدلالة في الخطاب الفلسفي واضحة، ومكشوفة، تحقق وظيفة التواصل والتبليغ، ولغتها ((لا تملك في حد ذاتها قيمة مستقلة عن وظيفة التبليغ والتوصيل، مما يجعلها أحادية البعد، وإنّ أرقى تحقق للغة في الفلسفة هو التطابق مع المضمون المراد التعبير عنه وتَبليغُهُ))[2]، فالمعنى هو الموجود الصوري الذهني الذي تسعى اللغة إلى الإحاطة به وتبليغه وتوصيله.

إن ميزة الفلسفة كما أشرنا إليه سابقا هي إيصال المعاني وتبليغها عن طريق أساليب علمية وأدوات منطقية وآليات برهانية، دون الاهتمام بالصياغة اللفظية اللغوية والأساليب البيانية الجمالية، فهذا ليس من أولوياتها، فالفلسفة كما يثبتها فيليكس غتاري (Félix Guattari) وجيل دولوز (Gilles Deleuze) هي: ((إبداع المفاهيم))[3]، إذ أن هذه المفاهيم لم تعد مفردات حقيقة أو موضوعات علمية أو حالات شعورية، بقدر ما أصبحت أدوات ومفاتيح تتعامل مع حيثيات الحقيقة، فقد أثبت فيليكس غتاري وجيل دولوز لفظ "مفاهيم" ولم يقولا "مفهوم"؛ لأن تعدد المفاهيم يفرض مسالك عديدة وطرقا متنوعة، قد يؤدي بعضها إلى بعض، فإبداع المفاهيم يطرح التجربة الفلسفية بشكل متواصل وبصورة مختلفة عن باقي المفاهيم السابقة، وهذا ما يُطلق عليه ((التجربة المتعالية))[4]، وينبغي إدراك أن الفلسفة قائمة على إبداع المفاهيم، وإن لغة هذا الإبداع تتسم بما يناسبها من علمية وتجريدية وشمولية، وتبحث عن الكليات المجردة وتبتعد كل البعد عن تشخيص لغتها أو رونقتها أو صياغتها صياغة جمالية، فهذا ليس من أولوياتها.

وفي المقابل نجد الخطاب الأدبي ينتمي إلى الظواهر الفنية والجمالية، إذ يقدم لنا أعمالا فنية متكاملة، وبؤرة تركيزه على جانب جماليات اللغة، فالأدب ما هو إلا ((تنظيم

1- ابن سينا: المنطق (مدخل)، مج1، ص 22.

2- سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 179.

3- دولوز جيل، غتاري فيليكس: ما هي الفلسفة، ص 05.

4- ينظر. دولوز جيل، غتاري فيليكس: المرجع نفسه، ص 05-06.

محدّد للغة، إنَّ لـه قوانينه وبناه وصنعاته النوعية الخاصة))[1]، ومـن هـنا تحتل اللغة مكانـة مميزة فـي الخطاب الأدبي كونها تؤدي وظيفة تبليغية، ووظيفة جمالية، فاللغة أداة للتبليغ بين النص ومتلقيـه، وتستعمـل هـذه اللغة استعمالا نوعيا مـن أجـل إضفـاء قيمـة جمالية وفنيـة وخيالية[2].

إذا كانت الدلالة فـي الخطاب الفلسفي شكلت جوهـر اشتغال الفيلسوف، حيث جمعت بين دوالها ومدلولاتها علاقة مطابقية، بمعنى لا يمكن للخطاب الفلسفي أن يكون شيئا آخر سوى مـا يقوله، ويمكن هنا (الخطاب الفلسفي) أن نتصرف في إمكانية القول بكيفيات لغوية متعددة، مـع مراعاة عدم تغيّر الدلالة، إذن فالخطاب الفلسفي يمكـن تكراره بصيـغ مختلفة مـع المحافظة على وجـه الدلالة مستقرا، أي أن الدلالة أهم مـن اللغة عند الفلاسفة، ومـا اللغة عندهم إلا وسيلة تبليغ وتوصيل لهذه الدلالة. ويمكن القـول إن الخطاب الفلسفي اتخذ مـن المعـارف العقليـة أساسا له، ومـن أجـل إيصالـها للمتلقي اتخـذ اللغة العلمية وسيلة لذلـك، فالمقولات والعبـارات الفلسفية ((تمتاز بالدقـة والتحديـد والاستقصاء كـما تمتـاز بالمصطلحات العلمية والأرقام الحسابية، والصفـات الهندسية باعتبـارها مظهر العقـل الدقيق، وكل ذلك في عبارة سهلة واضحة ليس فيها تكرار أو ترديدٌ))[3].

وعلى العكس مـن ذلك، فالدلالة في الخطاب الأدبي مجـرد بعد مـن أبعاد اللغة، فإن إحداث أي تغيـر على مستوى اللغة سيؤدي بالضرورة إلى تغيير دلالات النص الأدبي ككل، لأن لكل أديب لغته الخاصة، وأسلوبـه المتميز بـه على سبيل الوجـوب، ولا سبيل لإمكانية تغيير لغته وأسلوبه مـع المحافظة علـى المعاني والدلالات، فتغيير اللغة فـي الخطـاب الأدبي يعطي حتما قيمـا ودلالات جديدة، وبالتالي نكـون أمـام نـص أدبـي آخـر، أي أنـه لا يمكـن تغييـر لغتـه، فمـجـرد تغيـرها ينتج لنا بالضرورة نصا أدبـيا جديـدا، ومنه فـإن النص الأدبـي غير قابل للتكرار[4].

1- ايغليون، تيري: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د،ط)، 1995، ص 13.

2- ينظر. سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 177.

3- جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 228.

4- ينظر. سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 181.

إن العلاقة بين الدال والمدلول فـي الخطاب الأدبي علاقة مفتوحـة، وفـي هـذه الحالة تصبح اللغة نظاما دلاليا ((لا يقـوم على مبدأ المساواة أو التضايف الذي تسعى إلى إقامته بواسطة السنن أو حتى التوافـق بين التعبير والمحتوى وإنما على العكس مـن ذلك فإنها قائمة على مبدأ الاستدلال والتأويل وديناميـة السيميوزيس))[1]، أي أن الدلالة في الخطاب الأدبي تملك قـدرة على إنتاج العوالم الدلالية المفتوحـة، وتدعو إلى تعدد المعنى ورفض أحاديته أو انغلاقه، وهـذا الأمر أدى بالضرورة إلى فتح المجال واسعا للتأويل مـن طرف المتلقي بصورة عامة[2]، مما يجعل المتلقي مشاركا في عملية إنتاج دلالة النص، فالأديب يخلق لنا أثرا فنيا متكاملا لغويـا وجماليـا، وغيـر متكامل دلاليا، فيتطلب الأمر وجود المتلقي أو القارئ لتحقيق فاعلية النص دلاليا أي لإتمامه دلاليا؛ وعليه فإن النص الأدبي ((أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكـن أن تختزل، ويرجع التمتع بالأثـر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا ونعيد إحياءه في إطار أصيل))[3]، فليس للأديب حـق فـي احتكار دلالة النص وتحديدها؛ لأن النـص الأدبي يقدم نفسه مستقلا عـن مؤلفه، وخلوه مـن أي قصد دلالـي مسبق يرمي إليه، لذلك نادى بعض النقاد بـ ((موت المؤلف))[4]، خـلافا للخطاب الفلسفـي الذي لا يعطي للقارئ أيّ أهمية تذكـر؛ لأن ضبط المعانـي وتحديـد الدلالات مسؤولية الفيلسوف بالدرجـة الأولى، فـهـو سيد النص بذاتـه، ولا تنقطع علاقته به، فلا يمـوت المؤلف في الخطاب الفـلسفي؛ بل يـبقى اسمه مقترنا بفلسفتـه التي أوجدها، مـثل: الفلـسفة الأرسطيـة، والفلسفة الأفلاطونية، والفلسفة السينويـة، والفلسفة

1- يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص77.

2- ينظر. سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 179.

3- إيكو، أمبرطو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2001، ص 16.

4- ينظر. بارط، رولان: درس في السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 81.

الماركسية، إذا الخطاب الفسلفي يعبر عن قصدية الفيلسوف دون مشاركة متلقيه في عملية إنتاج الدلالة[1].

ومما سبق ذكره، فإن لغة الخطاب الفلسفي تقوم أساسا على التجريد، وتعبّر تعبيرا مباشرا عن عالم الأفكار والمفاهيم، لذلك يمكن القول إن لغته "لغة مفهومية"؛ لكن هناك بعض المفاهيم الفلسفية التي اضطرت بالفيلسوف إلى استعارت الشكل القصصي من أجل اتخاذه وسيلة أو أداة للتأثير على القارئ، غير أن الخطاب الفلسفي ذا الصياغة الأدبية القصصية يقتضي انفتاحا على عديد من التأويلات، ويرى بول ريكور أن مثل هذه الأعمال الأدبية مخصوصة بفائض المعنى[2]، خلافا للخطاب الفلسفي المباشر، الذي تكون فيه الدلالة مباشرة، لا تقتضي التأويل، ففي الحالة الأولى من الأعمال الفلسفية ذات الصياغة القصصية (وهو الذي أطلقنا عليه اسم القصص المعرفي) فالدلالة فيها لا تكشف ((عن نفسها وهي في حالة عراء، أي بطريقة مباشرة وشفافة، كما هو الأمر عادة في الخطاب الفلسفي، بل متخفية خلف الرمز، مما يستدعي النظر إلى ما وراء الكلمات وإلى ما وراء النص، أي إلى التأويل))[3]، وهذا يعني أن القارئ إذا أراد الوصول إلى المضمون والمعنى الكامن داخل النص القصصي المعرفي، ((فلا مناص من استدعاء اللغة الأصلية المتخصصة لتشريح اللغة (الأدبية هنا) الموظفة تحت تأثير استعارة شكل مميز لخطاب آخر، وهذا يعني أن الشكل الأدبي وإن كان بالإمكان توظيفه للتعبير عن مضمون فلسفي، إلا أن المضمون لا ينكشف إلا بعد تخلصه من شكله الأدبي وذلك بإعادته إلى لغته الأصلية))[4]، وهذا ما فعله كل من نصير الدين الطوسي وأحمد أمين وعبد الرحمن بدوي وجميل صليبا...وغيرهم، أثناء تفسيرهم بعض رموز القصص المعرفي.

إن معالجتنا للدلالة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين يعود أساسا إلى عمليتي الفهم والتأويل، ولا يتأتيا إلا بوجود لغة أصلية (مرجعية)، فمثلا قصة "الطير" لابن

1- ينظر. سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 182.

2- ينظر. ريكور، بول: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 83.

3- سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 184.

4- سعدي، إبراهيم: المرجع نفسه، ص 184.

سينا لا يمكن تأويلها، وبيان مقصدها، ما لم نسترشد بنظرية ابن سينا حول النفس، ((وهذا يعني أن النص الجديد هو في الحقيقة إعادة صياغة لنص أو نصوص سابقة أعطي لها شكل جديد مستعار من خطاب آخر، ودون وجود هذا النص السابق المرجعي يكون النص موضوع التأويل عرضة لمضاعفة مقولة "موت المؤلف" من انفتاح الدلالة وإساءة القراءة))[1].

1- سعدي، إبراهيم: المرجع السابق، ص 184-185.

ثالثا) إشكالية التأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

1) مفهوم التأويل: (لغة/اصطلاحا)

أ) لغة:

عند الرجوع إلى القواميس والمعاجم العربية، فإننا نجد كلمة التأويل تدل لغة على عديد من المعاني، أهمها[1]: الرجوع والعاقبة والجزاء، والتفسير والبيان، والتدبر والتقدير، والإصلاح والجمع، والطلب والتحري.

يقول ابن منظور في معجمه "لسان العرب": ((الأَوْلُ: الرُّجوع. آلَ الشَّيءُ يَؤُولُ أَوْلاً وَمَآلاً: رَجَعَ. وَأَوَّلَ إِلَيهِ الشَّيءَ: رَجَعَه. وَأُلْتُ عن الشّيء: ارتَدَدْتُ. وَفي الْحديث: من صامَ الدَّهرَ فَلا صامَ ولا آلَ، أي لاَ رَجَعَ إلى خيْر؛ والأَوْلُ الرُّجُوعُ...))[2]، وهنا التأويل بمعنى الرجوع.

أما مرتضى الزبيدي (ت1205هـ) في قاموسه "تاج العروس"، فإنه يقول: ((أَوَّلَ الكَلاَمَ تَأْوِيلاً، وتَأَوَّلَهُ: دَبَّرَهُ وقَدَّرَهُ وفَسَّره))[3]، أي أن التأويل يأخذ معنى التدبر والتقدير والتفسير، وهذا ما يقول به ابن منظور: ((وأَوَّلَ الْكَلاَمَ وتَأَوَّلَهُ: دَبَّرَهُ وَقَدّره، وأَوَّلَهُ وتَأَوَّلَهُ: فَسّره. وقوله عز وجل: ((وَلَمّا يَأتِهِم تأوِيلهُ))، أي لم يكن معهم علم تأويله، وهذا دليل على أن علم التأويل ينبغي أن ينظر فيه [...] والمراد بالتَّأويل نَقْل ظاهر اللَّفظ عن وَضعهِ الأَصْليّ إلى ما يَحتاجُ إلى دليلٍ لَولاهُ ما تُرِكَ ظاهِرُ اللَّفظ...))[4].

أما في معنى الإصلاح والجمع، فإننا نجد ابن منظور يشير إليه في قوله: ((وقال بعض العرب: أَوَّلَ الله عَلَيك أمرك أي جَمَعه، وإذا دَعَوْا عَليه قالُوا: لا أَوَّل الله عليك شَمْلَكَ، وَيُقَالُ فِي الدُّعَاءِ لِلْمُضِلِ: أَوَّلَ الله عَلَيْكَ، أي ردَّ عليك ضالّتك وجمعها لك))[5].

1- ينظر. خان، محمد: التأويل: مفهومه وضوابطه، حوليات المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 04/03، ديسمبر 2015، ص 10-11.

2- ابن منظور، لسان العرب، مج01، ص 171.

3- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مراجعة: عبد السلام محمد هارون، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 1993، ج28، ص32.

4- ابن منظور: لسان العرب، مج01، ص 172.

5- ابن منظور: المصدر نفسه، مج01، ص 172.

أما في معنى الطلب والتحري، فقد جاء في لسان العرب، قوله: ((ويقال: تَأَوَّلْت في فلان الأجرَ إذا تَحَرّيته وطلبته...))[1].

والمراد بالتأويل عند ابن منظور، هو: ((تَفعِيلٌ من أَوَّلَ يُؤَوِّلُ تأْوِيلاً، وثُلاثِيُّهُ آلَ يَؤُولُ أي رَجَعَ وعَاد. وسُئِل أبو العباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التّأْويل والمَعْنَى والتَّفسيرُ واحدٌ. قال أبو منصور: يقال أُلْتُ الشَّيءَ أَؤُولُهُ إذا جَمَعتهُ وأَصْلحتهُ، فكأن التّأويل جَمعُ معاني ألفاظٍ أَشْكَلَت بِلَفْظٍ واضحٍ لا إِشْكَالَ فيه))[2].

كانت تلك بعض أقوال علماء اللغة العربية في كلمة "التأويل"، أما في القواميس الغربية، فإن كلمة "التأويل" تقابلها لفظة (Hermeneutic) أو (Interpretation) في اللغة الإنجليزية، وقد أصبح اللفظ الأول أشهر، لأن الثاني ألصق بالتفسير والشرح منها بالتأويل، ولهذا غدت كلمة (Hermeneutic) تعني علم التأويل[3].

وتشير كلمة الهرمينوطيقا (Hermeneutic) إلى أصل يوناني (بيري–هرمنياس)، أي علم أو فن التأويل، وقد تحيل الكلمة إلى معنى التفسير والشرح والترجمة، إلى جانب أن أرسطو وضعه جزءا من أجزاء المنطق، ويقصد بها (العبارة)، وهو الجزء الثاني من كتب المنطق، بعد كتاب المقولات، أي كيف يمكن تفسير العبارة وفهمها؟[4] في حين أن الاستعمال اللاهوتي للكلمة الهرمينوطيقا يدل على أن لغة الوحي الإلهي غامضة، وتحتاج إلى جلاء للإرادة الإلهية، أي الوصول إلى فهمها وبيانها وتفهيمها، من خلال الاعتماد على شرحها وتفسيرها[5].

ونجد في رأي آخر، أن كلمة بيري–هرمنياس اليونانية مشتقة من هرمس (Hermes) وهو رسول الآلهة، ولعل هذا الاشتقاق يرجع إلى طبيعة الرسول في تفسيره للنصوص

1- ابن منظور: المصدر السابق، مج01، ص 172.

2- ابن منظور: المصدر نفسه، مج01، ص 172.

3- ينظر. الرباعي، عبد القادر: التأويل دراسة في آفاق المصطلح، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مج31، أكتوبر/ديسمبر2002، ص 152.

4- ينظر. أحمد، معتصم السيد: الهرمنيوطيقا في الواقع الإسلامي بين حقائق النص ونسبية المعرفة، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 20.

5- ينظر. الرباعي، عبد القادر: التأويل دراسة في آفاق المصطلح، ص 152.

الإلهية، وبوصفه وسيطا بين الآلهة والبشر، فإنه يقوم بمهمة الإيصال والتبليغ والتفسير والبيان[1]، ومنه فإن الهرمينوطيقا في الحضارة الغربية الأولى تمثلت في ((تفسير الكون بوصفه كلمة غامضة من جهة، وفي تفسير النصوص الأسطورية من جهة أخرى، وتفسير العملية الإبداعية بوصفها ترجمة للوحي الإلهي من جهة ثالثة))[2].

ومما سبق ذكره، فإن الهرمينوطيقا ترجع في أول دلالاتها إلى معنى "التفسير" أو "الشرح" أو "البيان"، يقول نصر حامد أبو زيد: ((مصطلح الهرمينوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني))[3].

وهكذا ظل هذا النمط من الفهم اللاهوتي مسيطرا على العملية التأويلية لمدة طويلة من الزمن، حتى ظهور الفيلسوف الألماني شلاير ماخر (Schleirmacher) الذي مثّل موقفا كلاسيكيا للهرمينوطيقا، إذ يعود له الفضل في نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي، ليكون بذلك "علما" أو "فنا" لعملية الفهم وشروطه، وفي تحليل النصوص، وهكذا وصل بها إلى أن تكون علما مستقلا بذاته، يؤسس عملية الفهم والتفسير، وتحليل النصوص[4].

1- ينظر. الرباعي، عبد القادر: المرجع السابق، ص 152.

2- الرباعي، عبد القادر: المرجع نفسه، ص 153.

3- أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار االبيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص 13

4- ينظر. أبو زيد، نصر حامد: المرجع نفسه، ص 20.

ب) اصطلاحا:

التأويل عند العلماء المسلمين:

أما المفهوم الاصطلاحي، فقد ظهر عند علماء العرب على نحو متقارب، إلا في الحالات التي بدأ فيها التمييز بين التأويل والتفسير، حيث تظهر وجوه الاختلاف والتباين، ولعل أهم تعريفات التأويل عند علماء الإسلام، هي:

أولا) عند الأصوليين:

عرف أبو حامد الغزالي التأويل، بأنه: ((هو عبارة عن احتمال يعضده دليل، يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي يدل عليه الظاهر))[1].

أما الآمدي (ت 631هـ)، فيعرفه: ((حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتماله له بدليل يعضده))[2]، وهو بهذا ينفي ما أثبته الغزالي في تعريفه السابق من اشتراط الاعتضاد بالدليل، بل نجد الآمدي يشترط من اللفظ ((قابلا للتأويل بأن يكون اللفظ ظاهرًا فيما صرف عنه محتملا لما صرف إليه، وأن يكون الدليل الصارف للفظ مدلوله الظاهر راجحا على ظهور اللفظ في مدلوله ليتحقق صرفه عنه إلى غيره، وإلا فبتقدير أن يكون مرجوحا لا يكون صرفا ولا معمولا به اتفاقا، وإن كان مساويا لظهور اللفظ في الدلالة، فغايته إيجاب التردد بين الاحتمالين على السوية، ولا يكون ذلك تأويلا [...] وعلى حسب قوة الظهور وضعفه وتوسطه يجب أن يكون التأويل))[3].

وعرفه أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي (ت516هـ) في تفسيره معالم التنزيل: ((التأويل هو صرف الآية إلى معنى محتمل موافق لما قبلها وما بعدها غير مخالف للكتاب والسنة من طريق الاستنباط))[4].

1- الغزالي الطوسي، أبو حامد: المستصفى من علم الأصول، تحقيق: ناجي السويد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2012، ج2، ص 39.

2- الآمدي، علي بن محمد: الإحكام في أصول الأحكام، حققه وعلّق عليه: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، السعودية، ط1، 2003، ج3، ص 53.

3- الآمدي، علي بن محمد: المصدر نفسه، ج3، ص 54.

4- البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود: تفسير البغوي (معالم التنزيل)، تحقيق: محمد عبد الله النمر، وعثمان جمعة ضيميرية، وسليمان مسلم الحرش، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، (د،ط)، 1409هـ، مج01، ص 46.

ثانيا) عند البلاغيين:

وعرفه ابن الأثير (ت606هـ): ((نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل، لولاه تُرك ظاهر اللفظ))[1].

أما السيد الشريف الجرجاني (ت816هـ) فيعرفه: ((التَّأويل: في الأصل التَّرجيع، وفي الشرع: صرف اللَّفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسّنة مثل قوله تعالى: "يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ" (سورة يونس: الآية31)، إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا وإن أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلا))[2].

ثالثا) عند الفلاسفة:

وعرفه أبو الوليد الباجي: ((التأويل: صرف الكلام عن ظاهره إلى وجه يحتمله، ومعنى ذلك: أن يكون الكلام يحتمل معنيين فزائدًا، إلا أن أحدهما أظهر في ذلك اللفظ، إما لوضع، أو استعمال، أو عرف، فإذا ورد وجب حمله على ظاهره، إلا أن يرد دليل يصرفه عن ذلك الظاهر إلى بعض ما يحتمله، ويسمي أهل الجدل ذلك الصرف تأويلاً))[3].

وعرفه فخر الدين الرازي: ((التأويل هو صرف اللفظ عن ظاهره إلى معناه المرجوح، مع قيام الدليل القاطع على أن ظاهره محال))[4].

وعرفه ابن رشد الفيلسوف: ((التأويل: إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، من غير أن يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه، أو سببه، أو لاحقه، أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي [عُدِّدَتْ] في

1- ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة الإسلامية، القاهرة، مصر، ط1، 1963، ج1، ص 80.

2- السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص 46.

3- الباجي الأندلسي، أبو الوليد سليمان بن خلف: كتاب الحدود في الأصول، تحقيق: نزيه حامد، مؤسسة الزغني للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 48.

4- فخر الدين الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسين: أساس التقديس في علم الكلام، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 222.

تعريف أصناف الكلام المجازي))[1]، وهو بهذا التعريف يؤسس إلى علاقة التأويل بالبرهان والعقل، خلافا لما هو متعارف عليه من قيام التأويل على أساس الرواية والسماع.

رابعا) عند الصوفية:

أما علماء التصوف فإن التأويل يقوم عندهم أساسا على تذوق التجربة الصوفية وعلاقتها بالوجدان الباطني (علاقة وجودية)، وقد تُكسب التجربة الصوفية والحسية والذهنية ((مع العالم ومع لغة النص قدرة للمتلقي على النفاذ إلى دقائق ما تعطيه العبارات من مفاهيم، فإذا أضيف إلى تلك القدرة الانفعال الوجداني بالتجارب التي يتضمنها النص، دون الاكتفاء بالتأمل العقلي المجرد، فإن المتلقي (أو القارئ) تغدو له قدرة على إعادة بناء النص ذاتيا ليسمي قارئا حقيقيا (أو مثاليا)، بمعنى أنه يحقق ما يسمى الدور التأويلي))[2]، إذن فالتأمل الوجداني هو أساس التأويل عند المتصوفة، وإذا كان الأمر هكذا فإن المتصوفة يركزون على بواطن الأشياء (وباطن الوجود)، ولا يتأتى لهم إدراك بواطنها إلا عن طريق التجربة الداخلية الذاتية، التي تفتح عين البصيرة والإلهام والكشف لإدراك بواطن الأشياء، وعلى هذا بدأ يظهر التمييز بين التفسير والتأويل، إذ يرى الإمام القشيري (ت465هـ) أن التفسير مرتبط بالرواية والسماع والأثر، أما التأويل فهو مرتبط بالاستنباط، ولهذا يقتضي التأويل ضروبا مختلفة من العلوم اللغوية مثل: الحقيقة والمجاز، والتشبه والتمثيل...[3]، أي أن التفسير بيان اللفظ، في دلالة واحدة، لا يحتمل غيرها، أما التأويل فهو صرف لفظ متجه إلى دلالات مختلفة، بما يظهر من رجحان (الاستنباط)، دون القطع أو الإلزام، يقول محمد عابد الجابري: ((لقد اشترط البيانيون في التأويل التقيد بحدود المجال التداولي للكلمة العربية كما كان في الجاهلية وصدر الإسلام، وبالتالي عدم اختراق حدود الحقل المعرفي البياني الأصلي، وهذا بالضبط ما لم يكن يستسيغه العرفانيون الإسلاميون الذين كان التأويل عندهم

1- ابن رشد، أبو الوليد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال، ص 32.

2- محمد المصطفى عزام: الخطاب الصوفي بين التأوّل والتأويل، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 75.

3- ينظر. السعفي، حمودة: علاقة اللغة بالفكر الديني من خلال التأويل، حوليات الجامعة التونسية، العدد 36، 1995، ص 318.

يقوم أساسا على اختراق تلك الحدود والانتقال باللفظ إلى حقل معرفي آخر هو ذلك الذي يعتبرونه الحقيقة التي يشير إليها ظاهر اللفظ))[1].

وعليه يمكن تقسيم التأويل إلى أربعة أقسام[2]:

1) **التأويل البياني:** وهو ما عرف عند اللغويين والمحدثين والمتكلمين ومفسرين...وغيرهم، ويعتمد أساسا على النقل والرواية والسماع، كما يستند على الجانب اللغوي، وينتقل الفهم ضمنه من اللفظ إلى المعنى.

2) **التأويل العقلي:** وهو ما عرف عند الفلاسفة، ويعتمد أساسا على البرهان العقلي، وينتقل الفهم ضمنه من اللفظ إلى المعقول.

3) **التأويل الذوقي:** وهو ما عرف عند المتصوفة، ويعتمد أساسا على التجربة الذاتية الوجدانية، وينتقل فيه الفهم من الحقيقة إلى المدلول اللامرئي.

4) **التأويل الباطني:** وهو ما عرف عند بعض الفرق مثل الشيعة والإسماعيلية وغلاة الصوفية...وغيرهم، ويقوم التأويل بإنتاج المعاني، أو إنتاج دوال أخر للمعنى، وهكذا يتحول المعنى إلى إشكال معرفي.

رابعا) عند علماء العرب المعاصريين:

أمّا عند علماء العرب المعاصرين، فنجد منهم محمد بازي يعرف لنا التأويل وفق ما يراه هو، يقول: ((التأويل، في ما نرى، فعل قرائي يروم بناء المعنى، استنادا إلى أدوات ومرجعيات، وقواعد في العمل، والتزام مطلق بحدود البلاغة التأويلية، وهي خلاصة تجارب جماعية في تأطير الفهم وبلوغ الدلالة))[3]، ويضيف بيانا لحال التأويلية العربية في التراث العربي الإسلامي، موضحا أسسها، يقول: ((إن التأويلية التي ارتضاها النسق التأويلي العربي الإسلامي مؤسسة على بلاغتي الارتداد الفعال نحو المرجع المؤطِّر: الديني، والعقدي،

1- الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط9، 2009، ص 274.

2- ينظر. جاسم، عباس عبد: مشكلة التأويل العربي-الإسلامي، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط1، 2005، ص 15.

3- بازي، محمد: التأويلية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 21.

واللغوي، والنحوي، والبلاغي، والتاريخي، والاجتماعي. وبلاغة الامتداد في اتجاه استقصاء المعنى وتكوينه، وما يرتبط بذلك من اجتهادات وفروض وتخمينات...))[1].

التأويل عند علماء الغرب:

أما عند علماء ومفكري الغرب، فقد عُرف التأويل عندهم بوصفه ظاهرة فلسفية فكرية نقدية، واعتنى به كبار الفلاسفة والنقاد الغربيين، واهتموا به اهتماما كبيرا، ويعد (شلاير ماخر) أول من قام بإرساء الأسس النظرية للتأويل، وقد عرفه بأنه: ((فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم))[2]، ويعود استخدام هذا المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654، حيث يضع الفهم في مركز الممارسة التأويلية، ويرجع له الفضل في إرساء الأسس المنهجية للعملية التأويلية، مما أعطى للتأويل انفتاحا، وإذ أنه لا يقتصر على النصوص الدينية فقط؛ بل يشمل جميع النصوص الأخرى: الاجتماعية والقانونية والفلسفية والأدبية، إذن تخلت الهرمينوطيقا على يد شلاير ماخر ((عن مهمتها الأولية المتمثلة في متابعة المعنى لتصب جل اهتمامها على وضع القوانين والمعايير التي تضمن (الفهم المناسب) للنصوص أيا كانت هذه النصوص في تحققها الملموس))[3].

أما فلهالم دلثاي (Wilhelm Dilthey) فقد اتخذ من "التأويل" شكلا خاصا من أشكال "الفهم"، وحالة جزئية منه، ويميز بينهما وبين "التفسير" تمييزا كاملا، إذ يرى أن التفسير هو المنهج العلمي الذي تعتمد عليه العلوم الوضعية والطبيعية، في حين أن الفهم والتأويل يشكلان منهجا معرفيا علميا خاصا بحقل الفكر والعلوم الإنسانية، وبالتالي فإنه أخرج الهرمينوطيقا من مجال ضيق ومحدود، إلى مجال واسع رحب هو مجال الفكر والعلوم الإنسانية، وإعطائها بعدا منهجيا خاصا يباين العلوم الطبيعية والوضعية، فالعلم الطبيعي "يفسر" و"يحلل" و"يستنتج" مادته، أما الفكر والعلوم الإنسانية، فهي إلى حاجة للفهم والتأويل، ولا يمكن تطبيق أي منهج من المنهجين على الحقل المقابل[4]، يقول نصر حامد أبو زيد:

1- بازي، محمد: المرجع السابق، ص 21.

2- شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 17.

3- شرفي، عبد الكريم: المرجع نفسه، ص25.

4- ينظر. شرفي، عبد الكريم: المرجع نفسه، ص 18.

((لقد كـان صارما في فلسفته ورفض كلاً من الوضعية وميتافيزيقا الكانتية الجديدة، إن الفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن–عنده– في أن مادة العلوم الاجتماعية –وهي العقول البشرية– مادة معطاة، وليست مشتقة مـن أي شيء خارجها، مـثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة))[1].

أما مارتـن هيدغر (Martin Heidegger) فإنه أقام الهرمينوطيقا على أسس فلسفية، أو أقام الفلسفة على أسس هرمينوطيقية، وبهذا جعلها تكتسح ميدان الفلسفة، وطالما أن الفلسفة هي البحث عـن الوجود بما هو موجود وفهمه، إذن فالفهم هو أساس الفلسفة، وعليه فإن هيدغر حاول البحث عـن منهج يكشف حقيقة الحياة مـن خلال الحياة نفسها، ومنه ظهـرت وجوديـة هيدغـر التي ترتـكـز أساسـا على إدراك الوجود مـن خـلال إدراك الوجـود الإنساني، الذي يتميز عن باقي كل الموجودات من خلال حالات الوعي الوجودي بذاته، كما يعبر هيدغر[2]، ((الإنسان الموجود هناك (الآنية) هو وحده من بين سائر الموجودات القادر على التساؤل حول وجوده، ومن ثم فهو الوحيد القادر على الفهم، فلا يكفي أن نقول عنه إنه يكون وحسب، بل ينبغي أن ننتبه دائما إلى أنه هو الموجود الذي يهتم بوجوده))[3].

لقد أحدث مشروع هيدغر نقلة نوعية في الهرمينوطيقا، إذ انفتحت على عالم الفلسفة، ((وتحولت من حقيقة التواصل إلى حقيقة الاكتشاف، مما استلزم تحول موضوع الفهم من اللغة إلى مـا وراء اللغة، ومـن علاقة التواصل الخطية، إلى فضاء أعمـق يخرج بالدلالة مـن ثنائية الدال والمدلول، إلى مدلول الدال، ومدلول المدلول، فتنزل بذلك الميتا–لغوي ضمن إستراتيجية الفكر التأويلي))[4].

ومن هنا يكون هيدغر قد أسس مفهوم "الفهم" بوصفه أحد مكونات الكينونة الإنسانية، وباعتبارها نظاما فلسفيا يبحث عن حقيقة الوجود الإنساني (الفلسفة الوجودية)، أما التأويل

1– أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 24.

2– ينظر. أبو زيد، نصر حامد: المرجع نفسه، ص 30.

3– دندوقة، فوزية: التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه، رسالة دكتوراه علوم، إشراف الأستاذ الدكتور: محمد خان، جامعة محمد خيضر –بسكرة–، الجزائر، 2010/2009، ص 42.

4– دندوقة، فوزية: المرجع نفسه، ص 42–43.

فإنه ((يقتضي الإمساك بهذا الفهم وإخراجه إلى دائرة الوعي والإدراك))[1]، إذ يخرج الدلالة من ثنائية المدلول، و يجعل النص لا يحيل على أي مدلول، بل يحيل على ذاته دائما؛ ((فإن نتيجة الفهم سوف تكون دائما (مضاعفة) النص بنص آخر، ولذلك كان علينا أن نهتم (بالبنية الدالة) في حد ذاتها، أي أن نفكك الخطاب ونكشف عن شروخاته وتناقضاته، وهذه هي مهمة التأويل بالضبط))[2].

أما الفيلسوف الألماني هانس جورج غادامر (Hans-Georg Gadamer) فإنه يسير على خطى سابقه هيدغر، حيث قام بانتقاد الاتجاه الكلاسيكي للهرمينوطيقا، إلى جانب ((إقامة الوجود على أساس تأويلي، والتأويل على أساس وجودي، لذلك قيل: ما أنجزه هيدغر وجادامر أنهما أسسا الفهم على أساس وجودي، ولأنه فعل ذلك فقد تجاوزت تأويليته إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها))[3]، وكذلك نجده يحاول الربط بين عمليتي الفهم والتفسير، فتراه يضمن الأولى الثانية، وبأن الفهم دائما يتضمن التفسير[4]، ويؤكد غادامر على رسم مسار جديد لعملية الفهم، من خلال تثبيت إجراءين جوهريين، هما: الأول ((ضرورة تخليص عملية الفهم من الطابع النفسي الذي وسمتها به رومانطيقية دلثاي وشلاير ماخر، وبالتالي ضرورة فصل النص عن ذهنية المؤلف وروح العصر الذي ينتمي إليه، ثم ضرورة تحويل الاهتمام إلى الفهم في حد ذاته))[5]، والثاني في ((المبدأ الذي يختلف تماما عن تصور شلاير ماخر الذي ركز على وضع القواعد والمعايير التي تعصمنا من سوء الفهم، ذلك أن نقطة البدء فيما يرى غادامر ليست هي ما يجب أن نفعل أو نتجنب في عملية الفهم، بل الأحرى الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية))[6].

وعليه، فإن الهرمينوطيقا عند غادامر تتجاوز المنهج، أيا كان هذا المنهج، ((باعتبار هذا الأخير لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أو لا يجيب إلا على الأسئلة التي

1- شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 20.

2- شرفي، عبد الكريم: المرجع نفسه، ص 20.

3- الرباعي، عبد القادر: التأويل دراسة في آفاق المصطلح، ص 155.

4- ينظر: دندوقة، فوزية: التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه، ص 47.

5- شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 36.

6- شرفي، عبد الكريم: المرجع نفسه، ص 36.

يطرحها))[1]، لذا نجده يؤكد ((على ضرورة تجاوز المناهج لتحليل عملية الفهم نفسها في فعاليتها وملابساتها التاريخية، مادامت كل المناهج بما في ذلك العلمية، تتأسس في العمق على التفكير التأويلي))[2].

ومـن اهتمامات غادامر التأويلية أيضا، اعتباره اللغة هـي الوسيط الفعلي الذي من خلاله تجرى عملية الفهم والتأويل، حيث يرى ((الفهم بذاته –كما يقول– متحد أساسا بالعنصر اللغوي، وفعل الفهم هو فعل تفسير، لأن الفهم يشكل (الأفق التأويلي) الذي يتخذ منه نص ما قيمته، ولكن لكي نفصح عـن هدف نص ما في مضمونه الموضوعي، علينا أن نترجمه بلغتنا، فعملية الفهم ذاتها لا تكتمل إلا فـي تعبيرية التفسير بواسطة اللغة، إذ لا يمكن وجود أي كلام لا يصل المتكلم بمن يتوجه إليه))[3].

أما الفيلسوف بول ريكور (Paul Ricœur) فقد حاول التوفيق بين الفلسفة البنيوية (خاصة عند دو سوسير، ورولا بارت) وفلسفة التأويل (خاصة عند ديلتاي)، وغايته من هذا لم تعد قائمة على أسس فلسفية، بل أصحبت تسعى لبناء علم تفسير النصوص أو نظرية التفسير، فقد ركز بول ريكور على تفسير الرموز، ويفرق بين طريقتين للتعامل مع الرموز، الأولى هي تفسير الرموز بوصفها نافذة نطل منها على عالم من المعنى، والرمز في هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه، أما الثانية فهي التعامل مـع الرمز بوصفه حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل مـن الضروري إزالتها للوصول إلى المعنى المختبئ وراءها، ومهمة التفسير هي إزالة المعاني الزائفة الظاهرية وصولا إلى المعاني الباطنية الصحيحة[4].

وينتهي بول ريكور إلى ربط فهم النص وتأويله، وفهم الذات وتأويلها، وبين إقامة المعنى وتأسيس الذات، ولا تفهم الذات ذاتها إلا ((على ضوء النص ومن خلاله، وليس العكس، أي أنها لا تفهم النص على ضوء ذاتها ومن خلالها، وبعبارة أخرى فإن الذات هي (نتاج) عملية الفهم والتأويل، وليست منطلقها وأساسها [...] الهرمينوطيقا ليست هي أسبقية

1– شرفي، عبد الكريم: المرجع السابق، ص 36.

2– شرفي، عبد الكريم: المرجع نفسه، ص 36.

3– الرباعي، عبد القادر: التأويل دراسة في آفاق المصطلح، ص 155–156.

4– ينظر. أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 44.

الذاتية على النص، وأن فهم الذات لا يمكن أن يتم إلا تجاه النص وفي مواجهة النص، هذا الأخير هو الذي يهيئ شروط بناء ذات مخالفة للذات القارئة))[1].

ويعتقد بول ريكور اعتقادا جازما بانفتاح النص بشكل كلي، إذ أن النص يحمل داخله إمكانية استعادة ذاته، وبشكل متجدد، أمام عديد من التأويلات، إذ ((يعتقد بانفتاح النص على الدوام، وبإمكانية استعادته لذاته بشكل متجدد مقابل التأويلات النهائية والفعلية التي تمنحه معنى ما، وكان يعتقد من الجهة الأخرى بإمكانية وجود تأويل "موضوعي" لا يتدخل فيه المؤول ولا يفرض فيه رؤيته على النص [...] والواقع أن مشروع ريكور الهرمينوطيقي كان يهدف إلى إقامة علم لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب، يتجاوز عدم الموضوعية التي أكدها غادامر))[2]، وعليه فإن ريكور يؤكد الربط بين النص وكاتبه، وفي الوقت ذاته يؤكد على استقلاليته من حيث المعنى، وانفتاحه على عديد من التأويلات.

1- شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 52.

2- شرفي، عبد الكريم: المرجع نفسه، ص 55.

2) التأويل (عناصره وخصائصه):

وهناك مجموعة من العناصر أو الضوابط يشترطها كبار منظري هرمنيوطيقا، في القراءة التأويلية، وهذا من أجل أن تكون القراءة قائمة على أسس متينة، إذ يمكن اعتبارها أركانا تؤسس حقيقة القراءة التأويلية، وهي[1]:

أولا) الفرضية:

وهي المعرفة الأولية بالنص، وهذه المعرفة تقوم أساسا على أبجديات الإدراك الجمالي للنص، ومن دونها يستعصى فهم النص، وهذه المعرفة القبلية قد تكون فرضية واحدة أو عدة فرضيات، ولعل هانس إينخن (Hans Eichen) أول من أطلق عليها اسم الفرضية[2]، إذ يقول: ((إنني أدرك فهم وتأويل النصوص كما سبق لماكس ويبر وولهلم دلثاي أن أكدا ذلك، أي مشاريع الفهم أي تكوين فرضيات؛ ولكن إذا كان الأمر يتعلق بفرضيات فلا بد من فحص معقوليتها))[3].

إن المعرفة الأولية بالنص، تقتضي فحص معقولية الفرضية (الفرضيات)، لما لها من أهمية كبيرة، إذ تأويل أي نص أدبي يفترض بالضرورة معرفة أولية بخصائص وفنيات الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، ((إن المعرفة الأولية بالنص، أي الفرضية التي نكوّنها عنه انطلاقا من معارفنا المسبقة مهمة في التأويل، وعليها يتوقف نجاحنا في التأويل أو عدمه، فنحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان، بل نلتقي به في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، ولكننا نلتقي به متسائلين، مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص ومن ثم تفسيره))[4].

ويؤكد محمد المتقن ضرورة المعرفة الأولية بالنص، إذ التأويل عنده : ((ليس رجما بالغيب أو تقويلا اعتباطيا للنصوص على وفق ما هَوَى المؤول؛ بل نشاط ينطلق من ظاهر النص إلى الخفايا التي ينطوي عليها بسبب نظامه الخاص وتوتر لغته وإيجازها وتكثيفها، أما

1- ينظر. المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مج33، أكتوبر/ديسمبر 2004، ص 35.

2- ينظر. المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 35.

3- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 35.

4- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 35.

عمل المؤول تجاه هذه الفرضيات فينحصر في كونه يعمد إلى إحداها ويصب عليها جهده "عبر ما يقوله النص أو يخفيه مع قرينة من النص تدل عليه"))[1].

ثانيا) المقصدية:

وتعد المقصدية عنصرا مهما من العناصر المساعدة على ضبط القراءة التأويلية، وتوجيهها، إذ تعتبر عنصرا مكملا للعنصر السابق (الفرضية)، ((فلا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل))[2]، ومما ينبغي التوقف عنده، رواج نظرية موت المؤلف، التي قال بها رولان بارت، أي بمعنى إلغاء مقصدية المؤلف، ((ولعله من السخف أن نفسر النصوص كأنها دون مؤلفين، وما ينبغي أن يكون عليه علم التأويل إنما هو محاولة إعادة بناء القصد الأصلي للمؤلف بأية بنية تصل إلى أيدينا، حتى يكون التأويل الذي ننشده مقبولا، يؤدي المعنى الذي قصده المؤلف أداء موفقا))[3]، وهكذا فإن المقصدية أخص من الفرضية التي تتعلق بالتمييز بين الأجناس الأدبية، بينما المقصدية تختص باختيار مقصدية من بين مقصديات داخل الجنس الأدبي الواحد[4]، ويشدد عبد الملك مرتاض على أهمية المقصدية ودورها الكبير بوصفها عنصرا إجرائيا من عناصر القراءة التأويلية، حيث نجده يقوم بمقارنة بين عديد من الشعراء، ثم يظهر أن إبدال أو اطراح مقصدية أي شاعر من هؤلاء، يوقع المؤول في الارتباك في عملية التأويل، ويقول عبد الملك مرتاض في هذا المعنى: ((...وإلا فهل يمكن قراءة معلقة امرئ القيس في إطار المقصدية السياسية أو الأيديولوجية؟ وبقلب السؤال: فهل يمكن قراءة شعر عمران بن حطان في إطار مقصدية شعر امرئ القيس، أو شعر حسان بن ثابت في إطار مقصدية عمر بن أبي ربيعة؟...إن مقصدية النص ترتسم للمتلقي، أول المؤول هنا، من

1- المتقن، محمد: المرجع السابق، ص 35.

2- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 36.

3- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 36.

4- ينظر. المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 36.

خلال المضمون المتناول، والزمن الذي قيل فيه النص، والبيئة التي غرس فيها، والخلفية الثقافية التي أنتجته...))[1].

ثالثا) الدائرة الهيرمينوطيقية:

ويمكن تعريفها بأنها: ((أداة منهجية تتناول الكل في علاقته بأجزائه، كما تتناول الأجزاء في علاقتها بهذا الكل))[2]، أي إن المؤول لن يتمكن من فهم المعنى الذي ينشده المؤلف إلا من معرفته بالعمل المراد تأويله بوصفه كُلاًّ، وهذا الكلُّ لا يمكن الإحاطة به، وفهمه إلا بعد فهم أجزائه المكونة له، وقد عرفت الدائرة الهيرمينوطيقية عند دلتاي، والتي يترجمها البعض باسم "الحلقة التأويلية"، وهي: ((الانتقال من التخمين عند المعنى الكلي للعمل إلى تحليل أجزائه عبر علاقاتها بالكل، ويعقب ذلك العودة إلى تعديل فهم العمل كله، وتجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدهما على الآخر، وأنهما يرتبطان بعلاقة عضوية، ويبقى المؤول يراوح جيئة وذهابا بين الكل والأجزاء المكونة له إلى أن يحصل له الفهم))[3].

رابعا) السياق:

يعد السياق عنصرا مهما من عناصر القراءة التأويلية، ((فأي نص يواجهه المؤول، لا يواجهه معزولا عن سياقه، أو معزولا عن سواه من النصوص، ومما تعنى به المعالجة الهيرمينوطيقية للنص الشعري المعاصر الكشف عن مغزاه بإحالته إلى سياقات أكثر اتساعا))[4]، ولا يمكن إدراك فهم معين للسياق إلا من خلال ((الخبرة المشتركة بين المؤلف والمتلقي، وتتدخل قصدية المؤلف في انتقاء سياق ما من السياق الثقافي العام، وفي الوقت نفسه يمنح عباراته دلالة معينة، يستطيع من خلالها القارئ أن يخمن سياقها، وبذلك تتحقق

1- مرتاض، عبد الملك: التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، مج29، يوليو/سبتمبر 2000، ص 270.

2- المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 36.

3- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 37.

4- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 37.

الشفرة المشتركة بين المؤلف والمتلقي))[1]، ويميّز الباحثون بين ثلاثة أنواع من السياق، هي[2]:

السياق المقامي: ومثّل له بأسباب النزول فيما يخص تأويل القرآن الكريم، فهو يهتم بدراسة مناسبة سياقات إنتاج النص.

السياق النصي: يهتم بدراسة السياق في إطار عمل اللغة[3]، إذ يرى ((اللسانيون أن المعنى في النص خاضع لعملية التركيب سواء على مستوى الجملة أو مستوى الخطاب، وبموجب هذا يكون الفهم اللاحق مستبدا إلى فهم السياق))[4].

السياق الثقافي: ويشير هذا النمط إلى أن تأويل النصوص لا يتم إلا من خلال سياق ثقافي يحددها، أي أن النص عند تأويله لا بد للمؤول أن يراعي الخصوصية الثقافية التي أنتجت هذا النص، وعليه يمكن القول إن السياق الثقافي يهتم ((بدراسة علاقات سياقي الإنتاج والتلقي، ضمن السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية))[5].

رابعا) تأويل النص لا استعماله:

يجب أن نميز بين تأويل النص واستعماله، فاستعمال النص هو ظاهرة قديمة عرفتها الفرق الكلامية في التراث الإسلامي، ((وتلك الفرق التي كانت تعمد إلى تأويل القرآن الكريم انطلاقا من وجهة نظر المؤول، الذي لا يكون هدفه الوصول إلى المعنى الذي يحتمله النص بقدر ما يكون هدفه تأييد المذهب الذي يتنمي إليه! وقد عد السلف هذا التأويل فاسدا))[6]، وقد لخص هذه المعاني ديلتاي: ((ينبغي أن نفهم النصوص انطلاقا من النصوص نفسها، وليس اعتبارًا من المذهب الذي تنتمي إليه))[7].

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 148-149.
2- ينظر. المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 37.
3- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 148.
4- المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 37.
5- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 148.
6- المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 37-38.
7- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 38.

3) اتجاهات التأويل ومستوياته:

للتأويل اتجاهات عديدة، وهي في أغلبها تؤثر في دراسة معنى النص على اختلافها في طرائق ومستويات البحث، فمنهم من يبحث عن مقصدية المؤلف، ومنهم من يبحث عن مصادر غموض المعاني، ومنهم من يبحث عن التعدد الدلالي الممكن للنص[1]، غير أن سعيد بنكراد في تقديمه كتاب "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية" لأمبرتو إيكو (Umberto Eco)، يرى أن للتأويل شكلين:

الشكل الأول: ((حالة يكون فيها التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية، فالتأويل وفق هذه الصياغة يتشكل من سلسلة قد تبدو، من خلال المنطق الظاهري للإحالات، أنها لا متناهية))[2]، ويطلق عليه اسم (التأويل المتناهي).

ويندرج ضمن (التأويل المتناهي) عديد من الاتجاهات، ولعل أبرزها الاتجاه الانثروبولوجي السيميائي، والاتجاه التأويلي الظاهراتي، ولهذا فإن الاتجاه الانثروبولوجي السيميائي ((يدرس التأويل على وفق مرجعية التحليل نفسها، وليست على سابقة تحدده أو تصنفه، ويكون مقيداً بالنظام الوظيفي للغة، لذلك فالنص لديه يقبل تأويلات مختلفة، ولكنها متناهية))[3]، بينما التأويلية الظاهراتية، فإنها تعتمد على جملة من المبادئ، لعل أبرزها : ((مبدأ التاريخية الذي يعتمد على التجربة الخاصة التاريخية للمؤول والأوضاع التاريخية للنص، ومبدأ التقليدية الذي ينص على تعزيز أشكال التقاليد الأدبية، وعلى دور المؤول وفاعليته في الجمع بين النظير في عملية التأويل، ومبدأ التفاعلية القائم على تفاعل النص والقارئ لفهم النص وتأويله))[4].

أما **الشكل الثاني**، فهو حالة ((يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أية غاية، فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أي سلطان، فهذه المتاهة تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل

1- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 138.

2- إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 11.

3- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 139.

4- السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 139.

السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود))[1]، فالتأويل من هذه الزاوية حر من أي قيد أو ضابط أو قانون، إذ لا يروم للوصول إلى غاية محددة؛ بل غايته الوحيدة الإحالات ذاتها، والبقاء في إنتاج الدلالات ضمن سياقات لا منتاهية، ويطلق عليه اسم (التأويل اللامتناهي).

ويندرج ضمن التأويل اللامتناهي الاتجاه التفكيكي، إذ أنه ((يعتمد على القراءة وسيلة لتحديد النص وتأويله، وليست على مرجعيات النص، والهدف المتوخى من القراءة هو تحقيق المتعة في سلسلة لامتناهية من التأويلات))[2].

وهناك من الاتجاهات من اتخذ مبدأ وسطا بين الشكلين (التأويل المتناهي) و(التأويل اللامتناهي)، وهو الاتجاه المقاصدي أو أطروحة المقصدية، الذي تتحدد ((تأويلات النص فيه على وفق معنى ثابت هو مقاصد المؤلف لا غير، وهي مقاصد ومعان ثابتة غير متغيرة، لكنها في الوقت نفسه تخضع لدلالات متنوعة بحسب تغيرات التأويل الخاضعة لمواضعات عصر المؤلف والسياق المجتمعي الذي يعيش فيه))[3].

1- إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 11-12.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 139.

3- السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 139.

4) القارئ محددا للعملية التأويلية:

قبل الحديث عن مفهومي القراءة والقارئ، يجب الإشارة إلى العلاقة الوطيدة بين نظرية القراءة والتأويل، حيث إن كليهما يتكئ على القارئ، ويرى تيري إيجلتون (Terry Eagleton) أن أحدث تطور عرفته هرمنيوطيقا أو التأويلية الألمانية، تتمثل في نظرية القراءة وجماليات التلقي، التي ((تفحص دور القارئ في الأدب عن طريق التأويل، بوصفه نشاطا صادرا منه لفهم النص، وهذا النشاط هو مركز اهتمام نظرية التلقي))[1].

ولقد أخذت هذه المسألة (صلة نظرية القراءة بالتأويل) تتحدد عبر علاقة القارئ مع النص، وما يمارسه عليه من فعل تأويلي، وقد أعطى النقاد المعاصرون أهمية كبرى لهذا الموضوع، ((فجعلوا القراءة شرطا ضروريا للتأويل، ومن خلال هذا الالتحام بين نظرية التلقي والتأويل))[2]، يتضح أنه لا يمكن النظر إلى العملية التأويلية بمعزل عن القارئ الذي يمثل الركن الأساس بالنسبة لنظرية القراءة، ((فالعمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ))[3]، وعليه يجب النظر إلى نظرية القراءة والتلقي بوصفها شكلا من أشكال التأويل، أي أن إستراتيجية التأويل تستند استنادا مباشرا على القارئ، وبشكل أساس في تحديد المعنى داخل النص الأدبي، ((إن المعنى الأدبي في النص الأدبي، من وجهة هذه النظرية، لا يتكون من موضوع محدد، بل هو في حد ذاته عملية مستمرة ومصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع تطور النص [...] وبناء على هذا فإن القارئ لا يبحث عن معنى، بل عن تفسير موجه للمعنى، لكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين: العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار تكوين

1- عيادي، خالد: جمالية التلقي: الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية، مكتبة قرطبة، وجدة، المغرب، ط1، 2018، ص 15.

2- البريكي، فاطمة: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات، ط1، 2006، ص 39.

3- إبراهيم، نبيلة: القارئ في النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد05، العدد01، 01 يناير 1984، ص 102.

النص، والعملية الثانية: هي تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة، كما لو أن المعنى غير محدد وواضح في ذاته، وبذلك نقترب من جوهر العملية الجمالية))[1].

والجدير بالذكر في هذا المقام، أن علاقة نظرية القراءة بالتأويل، علاقة منفتحة، ومتعددة الجوانب، إذ تعتمد نظرية القراءة على ((التأويل الذي يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثرًا تكمن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده، وهذا يبرز لنا التحول الذي حدث بين النظرة التقليدية للتأويل وبين النظرة التي تتحكم في نظرية التلقي، فالمتلقي أصبح هنا طرفا معتمدا في إنتاج المعنى من خلال التأويل))[2].

وهكذا فإن كلا النظريتين (نظرية القراءة والتأويل) تعتمدان اعتمادا كبيرا في سيرورة عملهما في تفسير النصوص على القارئ، وتوليه أهمية خاصة، بل أصبح القارئ أهم عنصر في العملية الإبداعية، مما يجعل منه أهم وسيلة للوصول إلى تفسير للنص، ويتم أثناء عملية القراءة اندماج تام بين القارئ والنص، فيصبح القارئ جزءا من النص، ويضيف إليه معاني جديدة تنبع تلقائيا من ذاته، ممتزجة بثقافته الخاصة، ومذهبه، وخبراته، وتجاربه، ((إن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين؛ من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها، لا من حيث إن النص قد استقبل، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد السواء))[3]، أي أن القارئ يعد نقطة انطلاق جديدة لإبداع نصوص أدبية غير معلنة، وبالتالي أصبحت القراءة عملية إبداعية، والقارئ عنصر إيجابي له دور كبير، إذ يعتبر فاعلا أساسيا في هذه العملية الإبداعية[4]، وهناك توازن تحدثه عملية القراءة بوصفها عملية إبداعية ((بين حضور النص وحضور القارئ هو بالتحديد ما يسمح على الدوام بالقول بأن

1- إبراهيم، نبيلة: المرجع السابق، ص 102.

2- البريكي، فاطمة: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 40.

3- إبراهيم، نبيلة: القارئ في النص، ص 101-102.

4- ينظر: البريكي، فاطمة: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 40-41.

نتيجة القراءة، وهي مضمون التأويل، لا يمكن اعتبارها من مصدر خالص للنص ولا من مصدر خالص للقارئ، إنها على الأصح خلاصة التفاعل بينهما))[1].

1.4) مفهوم القراءة: (لغة/ اصطلاحا)

أ) لغة:

القراءة مصدر للفعل الثلاثي "قرأ"، وقد أجمع اللغويون العرب، أن الفعل "قرأ" يأتي لمعنى الجمع والضم والتلاوة والمدارسة والتفقه، يقول ابن منظور في لسان العرب: ((قرأَ. القرآن: التَّنزيل العزيز، وإنما قُدِّمَ على ما هو أبسطُ منهُ لِشَرفه، قَرَأَهُ يَقْرَؤُهُ ويَقْرُؤُهُ (الأخيرة عن الزَّجَّاجِ) قَرْءا وقراءة وقُرآنا (الأولى عن اللِّحْيانيّ) فهو مَقْرُوء [...] وقَرَأْتُ الشَّيءَ قُرْآنًا: جمعته وضممت بعضه إلى بعض [...] وقَرأت الكتاب قِراءةً وقُرآنًا، ومنه سُمِّي القُرآن, فهو مُقْرِئٌ [...] وقارَأهُ مُقارَأَةً وقِراءً، بغير هاءٍ: دارسه، واستَقْرَأَهُ: طَلَبَ إليهِ أَنْ يَقْرأ [...] يقال: رجل قُرَّاءٌ وامرأة قُرَّاءَةٌ. وتَقَرَّأَ: تَفَقَّهَ...))[2].

ب) اصطلاحا:

ويُعرِّف الكفوي القراءة بقوله: ((القراءة: ضم الحروف والكلمات بعضها إلى بعض في الترتيل، ولا يقال ذلك لكل جمع بدليل أنه لا يقال للحرف الواحد إذا تُفُوِّه به قراءة))[3]، ثم ارتبط المفهوم عنده بالقراءات القرآنية عنده، يقول: ((والقراءة الصحيحة: كل قراءة وافقت العربية ولو بوجه، ووافقت أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالا، وصح سندها فهي القراءة الصحيحة التي لا يجوز رَدُّها، ولا يحل إنكارها، بل هي من الأحرف السبعة التي نزل بها القرآن ووجب على الناس قبولها))[4].

أما وهبة مجدي وكامل المهندس، فإنهما يعرفان القراءة بأنها: ((تحريك النظر على رمز الكتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين))[5].

1- لحمداني، حميد: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص 262.

2- ابن منظور: لسان العرب، مج05، ص 3563-3564.

3- الكفوي، أبو البقاء: الكليات، ص 703.

4- الكفوي، أبو البقاء: المصدر نفسه، ص 703.

5- مجدي وهبة، المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 287.

أما سعيد علوش فيعرفها بقوله: ((القراءة فكّ الرموز المكتوبة بصوتٍ عالٍ أو بطريقةٍ صامتة. ويفترض هذا النشاط فهمًا للنصّ في الحين، كما تتطلّبه قدرة تأويلية خاصة وربما إبداعية تُشيرُ إليها القراءة الأدبية منذ عام (1970) لتُعزّز ظهور القارئ [...] القراءة تتمّ بصوت مُرتفع أو مُنخفض حسب تطور المكتوب أو تقلص الخطابة))[1]، ويضيف قائلا في حصر معانيها ((والقراءة هي فكّ شيفرة خبر مكتوب، وتأويل نص أدبي ما. و(القراءة الجمعية) تأويلات متعددة، لنص، عبر مستويات مجازية غالبا))[2]،

أما حسن مصطفى سحلول، فيعرِّف القراءة، بأنها: ((نشاط معقد ينمو في اتجاهات كثيرة، ولقد ظهرت محاولات نظرية عديدة للإلمام بها من خلال أبعادها الكثيرة [...] القراءة هي قبل كل شيء فعل مادي ومحسوس تمكن ملاحظته ويعبئ ملكات محددة في الكائن البشري. القراءة تتعذر مثلا إن أصاب الجهاز البصري أو بعض أقسام الدماغ عطب كبير، فالقراءة إذن وقبل أن تكون تحليلا لمضمون هي إدراك حي لرموز الخط وتعرف عليها وتذكّر لها))[3].

ومع تطور الدراسات النقدية الحديثة، اكتسى مفهوم القراءة بعدا معرفيا آخر، يتجلى في إحاطته بحمولة نقدية حداثية، ولعل رولان بارت هو أول من قام باكتشاف مدلول النص المتعدد، وتجاوز أحاديته أي بتجاوز المدلول الوحيد والنهائي للنص، واستبداله بتصور قائم على مفهوم اللعب (Le jeu)، والتفكيك والتعدد، والانفتاح[4]، وفي هذا يقول رولان بارت إن القراءة ((كفضاء لغوي، وكمعبر لعدد لا متناه من الاستطرادات الممكنة، ينبغي الانطلاق إذن من عدد النصوص لإبراز مجموعة من القواعد المعرفية التي تعمل فيها [...] علينا أن نعمل كل لحظة وعند كل مناسبة، على نهج قراءة تعددية للنص والاعتراف باشتراك الألفاظ

1- علوش، سعيد: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص 372-373.

2- علوش، سعيد: المرجع نفسه، ص 374.

3- سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2001، ص 17.

4- ينظر. عيادي، خالد: جمالية التلقي، ص 76.

وتعدد المعاني وإقامة فعلية لنقد تعددي وفتح النص على البعد الرمزي))[1]، مما يفتح الباب على مصراعيه للنقاد الذين خلفوه في إبراز نظرية القراءة، ومعالجتها معالجة تتسم بالعلمية والدقة والشمولية[2].

ولقد حاول النقاد الغرب تعريف القراءة، انطلاقا من توجههم الفلسفي والإيديولوجي، ومشاربهم الثقافية والاجتماعية، فالناقد "تيري انجلتون" يرى أن القراءة ((فك أيديولوجي لمغالق نتاج أيديولوجي، إذ لا يمكن للقارئ (أي قارئ) أن يقرأ إلا انطلاقا من أيديولوجية معينة، وفي المقابل من هذا يرى أنه من غير الممكن أن يكتب الكاتب (أي كاتب) إلا انطلاقا من ايديولوجية محددة))[3].

أما الناقد الأمريكي ستانلي فيش (Stanley Fish) فيرى أن القراءة ((لا تتعلق باكتشاف ما يعنيه النص، وكأن هذا المعنى مادة تسكن النص، وكأنه مادة غامضة، وهذه نظرة تقليدية، وإنما هي: إجراء لاختيار ما يصنعه النص بالقارئ))[4]، وهو بهذا يريد من نظرية القراءة أن تتبني أصولها على((محايثة المعنى))[5].

أما الناقد الألماني إيزر (Wolfgang-Isère) فهو يصر على ((أن للنص بناء، فإن القراءة لها بناء كذلك، يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه))[6]، ويضيف إيزر قائلا: ((لكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة؟ يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل منها على حدة شيئا، أو يطالب بشيء، أو يسجل ملاحظة أو يرسل معلومة، ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي، وعندئذ تقتضي القراءة الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقة إلا من خلال التفاعل بينها،

1- بارط، رولان: درس السيميولوجيا، ص 78.
2- ينظر. عيادي، خالد: جمالية التلقي، ص 76.
3- عيادي، خالد: المرجع نفسه، ص 77.
4- عيادي، خالد: المرجع نفسه، ص 79.
5- عيادي، خالد: المرجع نفسه، ص 79.
6- المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 17.

وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص))[1]، وبهذا يصبح القارئ مشاركا في إنتاج معاني النص، وهذا عن طريق التفاعل بينه وبين النص.

أما مفهوم القراءة عند هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jaus) فإنه يرتبط بفكرة أفق التوقعات، يقول خوسيه ماريا برثوليو: ((والفكرة الرئيسية في أي جمالية للتلقي هي فكرة أفق التوقعات، التي أخذها ياوس من مدرسة هوسرل الهيرمينوطيقية، وبالتحديد من جادامير (Gadamer)، ووفقا لهذا المفهوم لا تشكل القراءة عملية محايدة، وإنما هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء مسبقة، ومعايير تعميمية، وأشكالا من الأعمال السابقة حتى يصب توقعات معينة نحو معنى محدد))[2].

ومما سبق ذكره، يمكن تقديم بعض أهم مقومات مفهوم القراءة، التي تميزت بها الدراسات النقدية الحديثة، وهي[3]:

- التلقي الإيجابي للنصوص، وعدم استسلام القارئ لها، والوقوع في أسرها.
- إدراك كيفية تشكل النص، وهذا بمعرفة الطريقة أو الكيفية التي كتب بها.
- القراءة نشاط إنساني، مكثف، يختلف باختلاف القراء.
- القراءة بناء يحاور النص، ويتفاعل معه، من أجل التوصل إلى ما يشكل تفرده، وتميزه، ولملمة معانيه، والإحاطة بها.
- القراءة عملية غير محايدة، حيث يتدخل القارئ بمعارفه السابقة، وخبراته الماضية، ويتفاعل مع النص تفاعلا إيجابيا، من أجل الإحاطة بمعانيه.
- القراءة هي شكل من أشكال التأويل؛ أو قل هي مضمون التأويل.

1- المتقن، محمد: المرجع السابق، ص 17.

2- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 17.

3- ينظر. عيادي، خالد: جمالية التلقي، ص 81-82.

2.4) مفهوم القارئ:

إن نظرية القراءة والتلقي، أعادت الاعتبار للقارئ، حيث يبرز كونه ((بنية ذهنية أو مجسدة من خلال تفاعله مع النص، عندما يتجاوز القارئ عملية الفهم إلى معايشة النص الأدبي بكل حيثياته وانطباعاته، عندئذ ينفتح القارئ على النص بإثرائه وتخصيبه بقراءته))[1]، لذلك فإن النص الأدبي يستدعي القارئ للتفاعل معه، ولمشاركته الفعلية من أجل انفتاح كلي على عديد من المعاني الكامنة وراء النص الأدبي، و((من خلال التجربة القرائية للقارئ، والبنية الثقافية والاجتماعية والنفسية التي تمارس سلطة على فعل القراءة ومن ثم تحقق عملية التواصل بين القارئ وموضوع القراءة (النص)، ويمثل القارئ الطرف الثاني في عملية التخاطب التي يبثها المؤلف، ويستقبلها القارئ بالقراءة))[2]، وعليه تنبثق بعض التصورات حول القارئ، ولعل أهمها، هو[3]:

أولا) نبذ الدور التقليدي للقارئ، وإعطاؤه دورا فاعلا ومشاركا في عملية إنتاج المعاني وتحديدها.

ثانيا) النص لا يحمل معاني جاهزة، فالقارئ هو من يملأ ثغراته وبياضاته، ويشارك بفاعلية من أجل الكشف عن المعنى، والانفتاح على تأويلات عديدة.

وعلى هذا الأساس يعد القارئ محورا رئيسيا في تحديد معاني النص الممكنة، وإنتاج وجوه دلالية منفتحا على قراءات متعددة ومتجددة، إذ يمارس القارئ على النص عمله، فيقوم بإعادة إنتاجه دلاليا من جديد، أي اكتشاف معان جديدة للنص، فهذا النص يتميز بخاصية ((استدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص، وهذه المشاركة كانت أحيانا حاسمة في هذا النمط الإبداعي، لأن الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص، وهكذا ما عاد القارئ المعاصر مجرد متلق سلبي، إنه يقوم بنشاط ذهني

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 163.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 163.

3- ينظر. عيادي، خالد: جمالية التلقي، ص 84.

مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص))[1]، مما يجعل النص في حالة تجدد دلالي مستمر.

وهذا التعاون والتشارك والتفاعل بين النص والقارئ، ينطلق منه إمبرتو إيكو، ويعتبره قاعدة أساسية لفهم النص، و ((لانتشاله من الجمود إلى الحركة، إنه البياض والمسكوت عنه الذي يتركه النص كهامش لتحريك القارئ ومساهمته-عبر ملء الفراغات والبياضات- في تنشيط النص، ذلك لأن النص الأدبي -كما يعرفه إيكو- آلة كسولة تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب لملء البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قيلت لكنها ظلت بيضاء))[2]، وهذه الفراغات والبياضات المتناثرة على مساحات النص الأدبي هي المسؤولة المباشرة عن انفتاحه الدلالي على قراءات متعددة ومتجددة باستمرار، وهذا ما جعل امبرتو إيكو يعتبر النص الأدبي عملا أو أثرا مفتوحا، أي أن النص الأدبي منفتح على عديد من المعاني الممكنة، ويمتلك إمكانيات متعددة من القراءة والتأويل.

وبذلك يظهر للعيان أن نظرية القراءة والتلقي، تعمل على التقارب بين النص وقارئه، مما يعطي النص قدرة على إنتاجية المعاني وتوليدها عبر تعدد القراءات لهذا النص، لكن القراءات المتعددة تقتضي ضرورة تعددا في القراء، حيث يشكل كل قارئ منهم بنيته الخاصة ومميزاته التي ينفرد بها عن غيره، ولعل أهم أنماط القراء هو[3]: القارئ النموذجي، والقارئ الخبير، والقارئ المقصود، والقارئ الضمني، والقارئ العادي، والقارئ الافتراضي، والقارئ المعاصر، والقارئ اللامركزي... وغيرها.

1- لحمداني، حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ص 13.

2- العمراني، المصطفى: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 59.

3- للتوسع في أنماط القراء. ينظر. المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 23.

5) أنماط القراءة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين:

يتميز القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، بثراء وتنوع في الخطاب، حيث تتفاعل ضمنه عدة مجلات، منها: الأدبية، والفكرية، والفلسفية، والصوفية، والتاريخية، والمذاهب العقائدية، وتبعا لهذا تنوعت القراءات بحسب القراء واهتماماتهم، ولعل أهم هذه القراءات[1]هي:

1.5) القراءة التفسيرية (الرمزية):

إن القراءة التفسيرية (الرمزية) تسعى إلى وضع فهم مغاير لظاهر النص، وهذا عبر فك رموزه، ولا يتأتى التفسير إلا إذا سبقه فهم، والفهم هو ((آلة أو أداة التفسير المتحققة عملياً، ويمكن تعريفها على أنها عملية وظيفية، لأنها عملية دالة، تسهم مساهمة أساسية في بناء المعنى الأدبي ... عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي أن الفهم هو عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه))[2]، وهذا يعني أن القارئ إذا أراد الوصول إلى فهم المعاني (مقصدية المؤلف من المعاني) وتفسيرها، فيجب عليه استدعاء مرجعية مشتركة، تكون بمثابة قناة اتصال بين القارئ والنص، وهذا لإدراك مقصدية المؤلف.

وكما ذكرنا سابقا، بأن الدلالة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين لا تكشف عن نفسها، وهي في حالة عراء وانكشاف تام؛ بل تتخذ وسيطا تتخفى وراءه هو "الرمز"، وهذا ((باعتباره الوسيط الأمثل للتعبير عن العوالم المتخفية في الذات الإنسانية، والكون، في آن معا))[3]، وهو اتخاذ مبرر لما يحمله من خصائص فنية جمالية، ولا يتأتى لنا فهم هذا الوسيط "الرمز" إلا باستدعاء اللغة الأصلية المتخصصة لتشريح اللغة الأدبية هنا (اللغة الأدبية في القصص المعرفي)، والتي تم توظيفها تحت تأثير استعارة الشكل الأدبي، لبث المضامين الفلسفية، غير أن المضمون الفلسفي لا ينكشف إلا بعد تخلصه من (الشكل واللغة) الأدبيين، وإعادته إلى لغته الأصلية (النظرية)[4].

1- اعتمدنا في بعض أنماط القراءات على مقترحات إيمان مطر السلطاني أثناء بيانها للأنواع القرائية التي استخدمها قراء رسائل إخوان الصفاء، مع إضافة أنماط أخرى لم تتطرق إليها الباحثة، لكي تشمل جميع قراء القصص المعرفي.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 167.

3- كعوان، محمد: التأويل وخطاب الرمز، ص 150.

4- ينظر. سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، ص 184.

وعليه، فإن فهم النص القصص المعرفي لا يتأتى إلا عبر فهم الوسيط اللغوي، ثم تأتي بعد ذلك عملية التفسير التي هي ((نشاط القارئ في فهم النص، لأن عملية فهم النص لا يستتبعها استخراج المعنى من النص، أو تشكيل المعنى من المفاتيح النصية، بل تتم عملية التفسير على وفق مقولاته وإجراءاته النظرية الذي تعارض فيه الشكل الذي يهتم بمعنى العمل الأدبي))[1]، وعليه يمكن القول أن معرفة مقصدية المؤلف (الفيلسوف) في القصص المعرفي، تعود أساسا إلى عمليتي الفهم والتفسير، ولا يتأتيان إلا بوجود لغة أصلية (مرجعية)، ومقولات إجرائية نظرية، تتجاوز اللغة والشكل الأدبيين.

والقراءة التفسيرية هي إجراء لعمليتي الفهم والتفسير، ولعل أهم القراءات التي تجسدها هي:

- قراءة ابن سينا نفسه لقصة "حي بن يقظان" وبيانها[2].
- قراءة إخوان الصفاء لقصصهم في رسالتهم "الرسالة الجامعة".
- قراءة نصير الدين الطوسي لقصة "سلامان وأبسال" لابن سينا[3].
- قراءة أحمد أمين لقصة "حي بن يقظان" لابن سينا، وابن طفيل، والسهروردي المقتول.
- قراءة يوسف زيدان لقصة "حي بن يقظان" لابن سينا، وابن طفيل، والسهروردي المقتول، وابن النفيس.
- قراءة عبد الرحمن بدوي لقصة "سلامان وأبسال" لابن سينا[4].
- قراءة محمد غنيمي هلال لقصتي "حي بن يقظان" و"سلامان وأبسال" لابن سينا[5].

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 168.

2- ينظر. عاصي، حسن: التفسير القرآني واللغة الصوفية عند ابن سينا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 323.

3- ينظر. ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصير الدين الطوسي، ج4، ص 48-56.

4- ينظر. بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج1، ص 62-63.

5- ينظر. هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص 185-187.

- قراءة لؤي علي خليل لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، حيث قام ببيان رموزها، وتفسيرها[1].
- قراءة جميل صليبا لقصص ابن سينا وتفسير رموزها[2].
- قراءة جواد كاظم عبهول، الموسومة بـ"رمزية الطير في فلسفة السهروردي المقتول"، حيث تتبع أنواع الطير في رسائل السهروردي، وبيان رمزيتها وتفسيرها[3].
- قراءة محي الدين اللاذقاني للأسلوب الرمزي عند إخوان الصفاء، وعلاقته بنظرية التأويل، حيث تتبع الرمز وأسبابه، مستعرضا غاياته الجمالية (تلبية للحاجات الفنية)، والسياسية (إخفاء المعنى عن السلطات، وتمريره للعامة ضدها)[4].
- قراءة فائز طه عمر الموسومة بـ "الرمزية في حكايات إخوان الصفاء"، حيث تتبع مفاهيم الرمز عند إخوان الصفاء، وفسرها[5].
- قراءة فائز طه عمر الموسومة بـ "الطير في القصص الرمزي عند العرب"، حيث تتبع رمزية الطير في قصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، وخاصة إخوان الصفاء[6].
- قراءة فائز طه عمر الموسومة بـ "الأدب والفلسفة في التراث العربي الإسلامي (رسالة الطير) لابن سينا أنموذجا، حيث تتبع رموز القصة وشرحها، إلى جانب بيان أثر هذه الرموز على فنية القصة وجماليتها[7].

1- ينظر. خليل، لؤي علي: فردية حي بن يقظان رموزها-رؤاها، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 62، السنة 16، يناير 1996.

2- ينظر. صليبا، جميل: من أفلاطون إلى ابن سينا، ص 110-115.

3- ينظر. عبهول، جواد كاظم: رمزية الطير في فلسفة السهروردي المقتول، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد 110، السنة 2014م/1436هـ، ص 467-481.

4- ينظر. اللاذقاني، محي الدين: ثلاثية الحلم القرمطي، دراسة في أدب القرامطة، مكتبة مدبولى، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص 322-326.

5- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 149.

6- ينظر. عمر، فائز طه: المرجع نفسه، ص 169.

7- ينظر. عمر، فائز طه: الأدب والفلسفة في التراث العربي الإسلامي (رسالة الطير) لابن سينا أنموذجا، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، العدد الأول، السنة الخامسة والأربعون، 2018م/1438هـ.

وعليه سنحاول الوقوف على بعض القراءات التي حاولت أن تسهم في إنتاج معان جديدة، تتلاءم مع مقصدية المؤلف، لكن هذه القراءات تخضع لأنواع من القراء، وما يهمنا هنا هما: القارئان (القارئ المثالي، والقارئ الخبير)، بوصفهما أساسا للقراءة التفسيرية (الرمزية).

أ) القراءة المثالية:

وهي القراءة التي يقوم بها القارئ المثالي، وهو ((الشخص الذي يفهم النص فهماً تاماً ويتذوق كل دقائقه))[1]، أو هو ((الشخص المتمرس إلى أبعد حدٍ بنظام لغة الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية))[2]، فالقارئ المثالي ((مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص))[3]، وطبقا لهذه التعريفات للقارئ المثالي، فإن ((المؤلف هو القارئ المثالي والوحيد نظريا))[4]، وعليه يعد ابن سينا قارئا مثاليا، لأنه قرأ نصه القصصي "حي بن يقظان"، قاصدًا تحليله، وتفسيره، وبيان رموزه، يقول في رسالته "حي بن يقظان على بيان آخر": ((قد تيسرت والتيسير من الحضرة جلت، نهضة وانبعاث بقواي المستخدمة في المادة للتعقل عن حالة ما كنت بصدده من مراعاة أحوال البدن إلى عالم العقل الفعال، المنزه عن التدنس بعالم العناصر، فبينما نتطوف فسيح ذلك العالم إذ طرأ علينا شيخ عليه طراوة الشباب مع إيغاله في السن...))[5]، والأمر نفسه بالنسبة لإخوان الصفاء، إذ اعتبروا قراء مثاليين، لأنهم قرؤوا نصوصهم في كتابهم الشهير"الرسالة الجامعة"، قاصدين تحليل حكاياتهم وتفسيرها، وفك رموزها، وكانت غايتهم في ذلك تعليمية، تفسيرية[6].

1- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 164.

2- المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 23.

3- المتقن، محمد: المرجع السابق، ص 23.

4- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 164.

5- عاصي، حسن: التفسير القرآني واللغة الصوفية عند ابن سينا، ص 323.

6- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 164.

ب) قراءة خبير:

وهي القراءة التي يقوم بها القارئ الخبير، وهو ((القارئ الحقيقي الذي يفعل كل شيء من أجل أن يكون مخبرا))[1]، أو يمكن تلخيص ((فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها، هادفا إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وتمررها عبر مسالكها الوعرة ومساربها الضيقة))[2]، ويمكن القول أن هذا النمط من القراء، تكون قراءته متخصصة، أو نقدية، وتمثل قراءة نصير الدين الطوسي لنص قصة "سلامان وأبسال" مثالا واضحا عن القارئ الخبير، حيث اعتمد القراءة التفسيرية لبيان مرامي القصة، وفك رموزها، وتأويلها تأويلا يتناسب مع مقصدية المؤلف (ابن سينا)، أما عبد الرحمن بدوي فإنه ينطلق من قراءة نصير الدين الطوسي، فينتقدها، ويقدم تفسيرا مغايرا لما قدمه الطوسي، وعليه يمكن اعتبار قراءة عبد الرحمن بدوي قراءة نقدية تفسيرية.

أما فائز طه عمر فنجد له قراءتين هما: "الرمزية في حكايات إخوان الصفاء" و"الطير في القصص الرمزي عند العرب"، حيث اعتمد المؤلف فيهما على القراءة التفسيرية، إذ قام بدراسة معظم الرموز، وفكها وتفسيرها، وبيان دلالتها على النص القصصي ككل، إلى جانب دراسته للخصائص الأسلوبية والتعبيرية التي تضمنتها هذه القصص الرمزية، والبحث في أثر الرموز على بنيتها الفنية.

1- المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، ص 24.

2- المتقن، محمد: المرجع نفسه، ص 24.

2.5) القراءة الإيديولوجية (الفكرية):

عرف مصطلح الإيديولوجيا الكثير من التحليلات والمناقشات والتفسيرات، وعلى الرغم من ذيوعه وانتشاره في جميع مجالات العلم والمعرفة (الفلسفة، والأدب، والسياسة، والفكر...)؛ إلا أنه ظل أكثر المفاهيم غموضا وغير مستقر في صبغة مفاهيمية واضحة، حيث شهد هذا المفهوم تطويرا وتحويرا كبيرين، ولكن هذا لا يهمنا، إذ ليس مجال بحثنا، وحسبنا أن نأخذ الإيديولوجيا بمفهومها التأسيسي الأولي.

ظهر مصطلح الإيديولوجيا لأول مرة على يد الباحث الفرنسي "ديستوت دوتراسي" (Destut De Tracy) سنة 1796[1]، وبما أن تأثيل كلمة الإيديويوجيا يرجع في الأصل إلى اللغة اللاتينية (Idea) التي يراد بها الفكرة و(Logos) التي تعني العلم، فيصبح المدلول الحرفي للكلمة ((علم الأفكار))[2]، ونجد أن دوتراسي يدرسها وفق علمية تجريبية غير تجريدية، انطلاقا من تأثره بمقولة الفلسفة الحسية لدى "كوندياك" (Condillac) التي ترى بأن الأفكار أساسها المحسوسات، وأن العقل وعاء الحس[3].

ومن خلال المفاهيم التي أرساها دوتراسي اهتم الإيديولوجيون بدراسة علم الأفكار، من حيث مثولها الواقعي بعيدا عن كل الأطروحات الغيبية والميتافيزيقيا، وكل التصورات الخيالية المنبثقة من التأملات النفسية، يقول "دوتراسي": ((إن كلمة إيديولوجية تستبعد كل ما هو شكي ومجهول، ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة وغامضة))[4]، وهذا ما يفسر لنا أصولها التي كانت تتشبث بالعلمية والمنهجية والتجريبية.

وهكذا عرف مصطلح الإيديولوجيا انتشارا واسعا بين الفلاسفة والمفكرين والباحثين والمثقفين في جميع ومختلف الأبحاث السوسيولوجية، ليرتحل ويتداوله رجالات السياسة

1- ينظر. عيلان، عمر: الإيديولوجيا والنص الأدبي، الملتقى الخامس "الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات"، 15 / 16 أفريل 2008، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر، ص 15.

2- ينظر: يوسف، أحمد: تضايف السرد والإيديولوجيا – تأملات سيميائية –في "كتاب الأمير"، الملتقى الخامس "الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات"،15 / 16 أفريل 2008، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر، ص 240.

3- ينظر. عيلان، عمر: الإيديولوجيا والنص الأدبي، ص 15.

4- عيلان، عمر: المرجع نفسه، ص 15.

والحكم، ومنه إلى آفاق مفهومية أبعدته بصورة جذرية عن الأصل الذي حدده "دوتراسي" له[1].

وفي هذا الإطار، يرى الفيلسوف الامريكي ش.س.بورس (Charles Sanders Peirce)، أن الأفكار عبارة عن علامات، وقد تصبح رموزا ومؤشرا وإيقونات بانية لثقافة المجتمعات وآدابها وعلومها، ومن ثم يراد بهذا العلم (علم الأفكار) – من منظور سيميائي– كما يتصور أحمد يوسف بأنه العلم الذي ((يدرس العلامات بوصفها أفكارا تمثل النسق الدال؛ وعليه تصبح من هذا المنظور موضوعا للدرس السيميائي في متابعة واقعات الوعي كلها سواء أتمثل ذلك في صفاتها أم في قوانينها وعلاقتها بالأنساق التي تمثلها ولا سيما ما تعلق بأصلها))[2].

تعد العلاقة بين النص القصصي والإيديولوجيا علاقة معقدة وثرية وصعبة على المستويين المنهجي والنظري، وبما أن النص القصصي ارتبط بالإيديولوجيا باعتبارها من ((أوائل جنس الفنون الأدبية التي طبقت عليها مفاهيم الإيديولوجيا واتخذت وسيلة لنشرها وإيضاحها، وظلت كذلك في رحلتها الزمانية والمكانية من الغرب إلى العالم، ومن نشوء الرواية إلى اليوم))[3].

ومن منطلق أن ((الأدب هو إنتاج أيديولوجي))[4]، فإن كلاً منهما يشكل علاقة تبادلية (تأثير وتأثر)، وبهذا يغدو الإيديولوجي جزءا من أجزاء النص الأدبي، ومن هنا فإنه في النص القصصي يكون أشد ظهورا لكون هذا الجنس منفتحًا ((ويتيح للأديب حرية التعبير والنقد والمناقشة))[5]، فحوامل الإيديولوجيا في النص القصصي أكثر منها في أي جنس أدبي آخر.

1- ينظر. عيلان، عمر: المرجع السابق، ص 16.

2- يوسف، أحمد: تضايف السرد والإيديولوجيا، تأملات سيميائية، في رواية "كتاب الأمير"، ص 240 – 241.

3- عباس، إبراهيم: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط1، 2005، ص 57.

4- بلحسن، عمار: ما قبل بعد الكتابة حول: الإيديولوجيا – الأدب – الرواية، مجلة فصول في النقد، القاهرة، ع4، مج5، 1985، ص 167.

5- عباس، إبراهيم: الرواية المغاربية، ص 57.

وبهذا أصبحت دراسة "الإنتاج الأدبي" بكل مستوياته الزمان والمكان، والحبكة والشخصيات، والحوار والسرد والاستبطان والإسقاط والرمز، كلها حوامل للأيديولوجية أو مظهر لها، إذا فالعلاقة بين النص القصصي والإيديولوجيا تظهر في كونه خطابا أنتج تحت تأثيرها؛ وفي كون أن الكاتب هو الآخر ينتج آثارا أيديولوجية، لذا فالأيديولوجية تبدو مضمرة ومخفية في النص القصصي، ولذلك يكشفها فعل القراءة، وبالتالي تتكشف إيديولوجية المؤلف لتصبح صريحة، وهو في الغالب لا يقدر على إخفائها طويلا عن المتلقي[1].

وهكذا يبدو أن مفهوم الإيديولوجيا متعلق ((بالظواهر الخطابية، ولها القدرة على التجلي في أي مستوى تشاء من مستويات بناء المجموعات الدالة))[2]، ولعل أهم القراءات الإيديولوجية التي نلمسها في قراءة القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين (وهذا النمط من القراءات كثير جدا، وهو الغالب، بسبب طبيعة القصص المعرفي الفكرية والفلسفية) هي:

أ) **القراءات الإيديولوجية النقدية:**

ونقصد بها تلك القراءات المضادة التي تقوم على أساس نقدي للأفكار والمذاهب والفلسفات والمعتقدات، ولعل أهمها:

- قراءة الشيخ عبد الحليم محمود في كتابه "فلسفة ابن طفيل ورسالته حي بن يقظان"[3]، إذ يوافق على طريقة التدرج التي رسمها "حي بن يقظان" للوصول إلى المعرفة الإشراقية، وبحسب رأي الشيخ فهي توافق ما ذكره أهل التصوف والعرفان، لكنه ينتقده في طور المشاهدة، إذ طور المشاهدة عند حي بن يقظان يتم بواسطة العقل، لهذا ينكرها الشيخ عبد الحليم محمود، ويعطي بديلا غير العقل، وهو الكشف والإلهام الإلهي، إذا طور المشاهدة لا يتم إلا برعاية من واجب الوجود عبر الإلهام أو الكشف الإلهي.

1- ينظر: بلحسن، عمار: ما قبل بعد الكتابة، ص 168.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 172-173.

3- ينظر. محمود، عبد الحليم: فلسفة ابن طفيل ورسالته حي بن يقظان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت).

- قراءة محمد عـابد الجابري في كتابه "نحن والتراث"، حيث وقف أثناء دراسته في "ابن سينا وفلسفته المشرقية"[1] على نقد المباحث الإشراقية للفلسفة السينوية، إذ رأى أن قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، جاءت للكشف عـن أسرار الحكمة المشرقية، وهي مجرد تمثيل لفلسفة ابن سينا لا أكثر ولا أقل، وهو بهذا يرد على عبد الحليم محمود الذي يرى أن ابن طفيل مستقل بفكره وآرائه الفلسفية عن ابن سينا.

- قـراءة جبـور عبد النور لإخـوان الصـفاء، إذ يطابق قصصهم لما ورد فـي الرسائل نفسهـا مـن فكـر أو رأي أو معتقد، فهذه القراءة تريـد الكشف عـن الجانب العقائدي والمذهبي لإخوان الصفاء، وتريد بيان توجههم الإيديولوجي والسياسي[2].

- وكذلك قراءة عاطف العراقي الموسومة بـ"الميتافيزيقا في فلسفة ابن طفيل"[3]، التي يمكن إدراجها ضمن القراءات الإيديولوجية النقدية، حيث اهتم الكاتب بدراسة الجانب الميتافيزيقي في قصة "حي بن يقظان"، والبحث عن الأصول الفلسفية التي حددت معالم تفكير ابن طفيل؛ لكن الكاتب (العراقي) لم يعتمد على سرد آراء وأفكار ومذهب ابن طفيل سرد الموافق فقط، بل نجد نظرته تتسم بالنقد الذي يكشف عن صحيح الفكر من خطأه، وهـو ما سمّاه "البعد الذاتي"، يقول عاطف العراقي موضحا ذلك: ((لأننا نعتقد أن بعدا ذاتيا لا بـد أن يضاف إلى البعد الموضوعي. طالما أن نصوص الفيلسوف تسمح بذلك، وابن طفيل قـد أثار مجموعـة مـن القضايا الميتافيزيقية لابـد أن ينشأ حولها الكثير مـن الجـدل والخلاف في الرأي))[4]، ولأن النقد يعتمد أساسا على الخلاف في وجهات النظر، من حيث التوافق مع آراء الفيلسوف تارة، ومخالفته تارة أخرى، إذن فالنقد يحمل في طياته الاعتراف بأهمية الآراء التي تركها الفيلسوف "ابـن طفيل"، يقول عاطف العراقـي: ((صحيح أن ابن طفيل –كما أشرنا منذ قليل– يعد عظيما بين الفلاسفة، ويعد خالدا بآرائه التي تركها لنا، كما

1- الجابري، محمد عابد: نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 1993، ص 87 وما بعدها.

2- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 174-175.

3- ينظر. العراقي، عاطف: الميتافيزيقا في فلسفة ابن طفيل، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1992.

4- العراقي، عاطف: المرجع نفسه، ص 15.

تعبر فلسفته عن ثراء وعمق لا حد لهما، ولكن يجب أن تكون نظرتنا إليه، نظرتنا إلى مفكر قد تكون آراؤه صائبة تارة، وخاطئة تارة أخرى، ولا يصح أن ننظر إليه كقديس))[1].

ب) القراءات الإيديولوجية الواصفة (الشارحة):

ونقصد بها تلك القراءات التي تبحث عن بيان فلسفة المؤلف وشرحها، دون التعرض له بالنقد، ولعل أهم هذه القراءات، هي:

- قراءة إبراهيم بن عبد الله بورشاشن في كتابه "مع ابن طفيل وتجربته الفلسفية"[2]، حيث قام بمقاربة تاريخية وثقافية لقصة "حي بن يقظان"، وبيَّن تجربة ابن طفيل السياسية، وسيرته الفكرية، ثم درس الأسس الفلسفية له من خلال استنطاق قصة "حي بن يقظان"، ثم درس علاقة الفلسفة بالدين، والتصوف، والوجود.
- قراءة طيب تزيني لقصة "حي بن يقظان"[3]، حيث قام بدراسة جانبين هما: المسألة الرمزية والإرهاب الفكري، ومسألة قدم العالم وإحداثه[4].
- قراءة فؤاد معصوم في كتابه "إخوان الصفاء فلسفتهم وغايتهم"[5]، حيث قام المؤلف ببيان الملامح السياسية والثقافية والاجتماعية في العصر الذي وجد فيه إخوان الصفاء، ثم أخذ في الكشف عن هويتهم الشخصية، وبيان رسائلهم وتحليلها، والكشف عن منهجهم ولغتهم المستعملة في الرسائل، لينتقل لعرض آرائهم الفلسفية المتعلقة بالمنطق والدين واللغة والمعرفة والطبيعة والفلك والوجود، لينتهي ببيان شامل لغاياتهم.
- قراءة صالح مدني لقصة "حي بن يقظان"، في كتابه "ابن طفيل قضايا ومواقف" والتي تمثل أنموذجا واضحا للقراءة الواصفة أو الشارحة، حيث نجد الكاتب (صالح

1- العراقي، عاطف: المرجع السابق، ص 15.

2- ينظر. بورشاشن، إبراهيم بن عبد الله: مع ابن طفيل في تجربته الفلسفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

3- ينظر. تزيني، طيب: ابن طفيل الامتداد الطبيعي لفكر ابن سينا، ضمن كتاب رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دار دمشق للطباعة. نقلا عن. بورشاشن، إبراهيم بن عبد الله: المرجع نفسه، ص 11.

4- ينظر. بورشاشن، إبراهيم بن عبد الله: المرجع نفسه، ص 11.

5- ينظر. معصوم، فؤاد: إخوان الصفاء فلسفتهم وغايتهم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998.

مدني) في القسم الأول[1] من الكتاب يراعي منطق النص القصصي "حي بن يقظان" ، فيقوم ببيان وشرح أفكاره الفلسفية ابتداء من موقف ابن طفيل من الفارابي، ومسألة خلود النفس، وموقفه من ابن سينا وفلسفته الإشراقية، إلى موقفه من الغزالي ومسألة المضنون به ومسألة السعادة[2]، وهو الأمر ذاته بالنسبة لقراءة عمر فروخ لقصة "حي بن يقظان"[3]، حيث شرح أفكارها الفلسفية شرحا تفصيليا (نظرية المعرفة، والطبيعيات، وما وراء الطبيعة، والفلسفة الإشراقية، ومسألة النقل والعقل...وغيرها).

ج) القراءات الإيديولوجية السياقية:

ونقصد بها تلك القراءات التي لا تراعي كثيرا منطق النص، بل تتخذ السياق سبيلا لفهم النص ودراسته، حيث يوضع السياق الفكري والثقافي والعقائدي الذي أنتج فيه النص موضع البيان والشرح والمساءلة، من أجل محاولة لإنتاج قراءة ثقافية موازية، تتحدد أصالة ضمن علاقة النص بالسياقات الفكرية والثقافية المضمرة ((فـالتفاعل الثقافي مع النص عن طريق القراءة يخلق بنية ثقافية أخرى، بل إن القراءة شرط أساسي لجعل النص يمارس تاريخانيته بمعنى أنه يعيش فعل التحول التاريخي عبر كل ممارسة تحيينية نتيجتها القراءة ... يدخل النص في القراءة، فيتحرر من صفات تغلقه من ذاته ... يصير منتجًا تمارس المعرفة نشاطها عليه))[4]، ولعل أهم هذه القراءات، هي:

- قراءة "جبور عبد النور" لقصص إخوان الصفاء[5]، حيث نجد الكاتب يؤكد على أهم القضايا الفلسفية التي تناولها إخوان الصفاء في قصصهم، مع إخضاعها لفكر إخوان الصفاء أنفسهم، أي إسقاط عملية الفهم على السياق الإيديولوجي للنص

1- أما الأقسام الأخرى من الكتاب، فقد اعتنت بالجانب الأدبي، حيث ركز صالح مدني على ابن طفيل الشاعر، وبيان قصته "حي بن يقظان" ومنزلتها في الأدب العربي، وأثرها على الآداب الأوروبية.

2- ينظر. مدني، صالح: ابن طفيل قضايا ومواقف، ص 23-60.

3- فروخ، عمر: ابن طفيل وقصة "حي بن يقظان"، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 9-10.

4- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 153.

5- ينظر. جبور، عبد النور: إخوان الصفاء، دار المعارف، مصر، (د،ط)، 1961. نقلا عن: السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 150.

ذاتـه[1]، يقـول عبد النور جبور: ((وأسهب الإخوان فـي ذكر العلائق التي تربط العنصر الروحي بالعنصر المادي، ورددوا معانيهم في كثير من رسائلهم، ثم في مقاطع الرسالة الجامعة. وهم يعتقدون أن هذه النفس تتغافل أحياناً عن أصلها العلوي، فتتأثر في رفقتها للجسم، بالمادة تأثراً بعيد المدى، فتقدم على أعمال تسيء إلى جوهرها، ومن ثم تحول دون تنقيتها وخلوصها إلى سعادتها الحقيقية. ويأتون بمثال في غاية الطرافة [...] يقصدون حكاية المقعد والأعمى))[2].

- وكذلك نجد قراءة مصطفى غالب لقصص إخوان الصفاء، التي تندرج ضمن القراءات الإيديولوجيـة السياقيـة، حيث انصـب اهتمـام الكاتب على دراسـة عصـر إخـوان الصفاء، والبـحث عـن الأسبـاب والعلل التي أدت إلـى تكويـن عقليتهم وأفكارهم الفلسفية والمعرفية، مستندا فـي ذلـك على طرح القضايا الفلسفية التي لقيت رواجا في عصرهم، منها: مبدع الهويات، والإبداع والفيض، والنفس، والإنسان، ووحدة الأديان، والعلة والمعلول، والقضاء والقدر، والمدينة الفاضلة...وغيرها، لذا نجد أن هـذه الدراسة تروم مـن وراء بحثها عـن القضايا الفلسفية والمعرفية السابق ذكرها إلى إثارة جملة من الإشكالات التي تتصل بنقد مبادئ الحكم والسياسة والولاية في ذلك العصر، يقول مصطفى غالب: ((هدفهم من وراء ذلك زرع الأفكار الحرة فـي العالم الإسلامي، وتشجيع الناس على المجاهرة بها، بغية إصلاح مـا فسد مـن الأمور الدينية والاجتماعية، ومـن أجل القضاء على خلافة بني العباس، التي يسمونها دولة "أهل الشر" [...] ليشيدوا على أنقاضها دولة "أهل الخير" أو "المدينة الفاضلة" ذات النظام المثالي المرتكز على فلسفة الأخلاق والسلوك والعبادة))[3]، وهـو الأمر ذاته الذي نجده في قراءة عبد اللطيف محمد العبد لقصص إخوان الصفاء[4]، حيث قـام فـي الفصل الأول بعرض تاريخهم، مركزا على السياق الفكري والثقافي الذي نشأ فيه إخوان الصفاء، مـن خلال تأثرهم بالفلسفـات اليونانيـة والفارسيـة والهنديـة، ليعرض لنا كـل إمكاناتهم الفلسفية

1- ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع السابق، ص 150.

2- نقلا عن. السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 150.

3- غالب، مصطفى: إخوان الصفا، ص 10.

4- ينظر. العبد، عبد اللطيف محمد: الإنسان في فكر إخوان الصفاء، مكتبة الأنجو المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1967.

والمعرفية في الفصول اللاحقة (نظرية الفيض، والتنجيم، والروح والجسد، واللذة والألم، والعشق، الصداقة، والنبوة والإمامة، والمدينة الفاضلة...الخ).

- ونجد أيضا قراءة محي الدين اللاذقاني[1]، حيث يقوم بدراسة قصص إخوان الصفاء، انطلاقا من البحث في تاريخهم، ونشأتهم، وعلاقتهم بالقرامطة والإسماعيلية[2]، وبيان أسس دعوتهم السياسية والاجتماعية، وشرح أفكارهم الفلسفية ونظرياتهم المعرفية، انطلاقا من وضعها موضع البحث وفق آليات بناء الفكر الإسماعيلي الباطني.

- أما قراءة عبد الكريم اليافي لقصة "حي بن يقظان"، والموسومة بـ "ابن طفيل ورسالته الفلسفية حي بن يقظان والكتب الطوباوية"[3]، فنجده في دارسته هذه يهتم بحياة ابن طفيل ويحيط بها إحاطة كلية، وينظر إلى العصر الذي نشأ فيه نظرة شمولية، فيتطرق للحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، وكيف أثرت في ابن طفيل وفكره، لينتقل بعدها إلى تلخيص قصة "حي بن يقظان" والتعليق عليها بحواشي فكرية شارحة لفلسفة ابن طفيل.

1- اللاذقاني، محي الدين: ثلاثية الحلم القرمطي، دراسة في أدب القرامطة، ص 13-105.

2- يرى محي الدين اللاذقاني أن إخوان الصفاء امتداد أصيل للحركات الباطنية الإسماعيلية، غير أن جورج طرابيشي ينفي هذا الامتداد في أحد كتبه "العقل المستقيل في الإسلام".

3- ينظر. اليافي، عبد الكريم: ابن طفيل ورسالته الفلسفية "حي بن يقظان" والكتب الطوباوية، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 57، السنة 15، جمادى الأولى 1415/تشرين الأول 1994، ص 12-50.

3.5) القراءة التناصية:

لقد تناولنا سابقا مفهوم التناص، بوصفه فسيفساء من النصوص المتداخلة فيما بينها، ولكي لا نقع في التكرار، سنحاول التركيز على أهم القراءات التي اعتمدت المقاربة التناصية في تحليلها للقصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، ومنها:

– قراءة جبور عبد النور لقصة تداعي الحيوانات على الإنسان، إذ يقول: ((يمثل الإخوان الأسلوب الرمزي في الفكر العربي أحسن تمثيل. أخرجوا أفكارهم في قصص بارعة، ونثروا الأساطير في الرسائل الخلقية والنفسية حتى تشابهت في بعض مقاطعها فصول كليلة ودمنة من حيث الحكايات المتشابكة التي تنهي إلى تأييد نظرياتهم الفلسفية أو العلمية. ومن الثابت أنهم تأثروا تأثراً بيناً بكتاب كليلة ودمنة، وأشاروا إلى بعض حكاياته واستخدموا شخصياته، وجعلوا كليلة ممثلاً للسباع في الدعوى التي أقامتها الحيوانات على بني آدم))[1]، وتشير هذه القراءة السريعة إلى التناص بين "إخوان الصفاء" و"كليلة ودمنة" لابن المقفع، حيث يبدو تأثر إخوان الصفاء بحكايات كليلة ودمنة واضحا جليا، إذ اقتبسوا منها بعض شخصياتها وأدرجوها في نصوصهم القصصية، إلى جانب أن حكايات كليلة ودمنة من الموروث الهندي التي ترجمها ابن المقفع ونقلها إلى اللغة العربية، في مرحلة زمنية سبقت إخوان الصفاء، فذاع صيتها ولقيت رواجا كبيرا، فمن الطبيعي أن يتأثر بها إخوان الصفاء، إلى جانب أن إخوان الصفاء فلاسفة وابن المقفع اشتغل بالفلسفة، فمن الطبيعي أن يحدث التأثير بينهما[2].

– قراءة عبد العزيز فضالي "قصة حي بن يقظان" لابن طفيل، وقد عمد في قراءته على دراسة ظاهرة التفاعلات النصية، من حضور النص القرآني، والقصص القرآني، وبعض الأساطير والأفكار الفلسفية المتداولة في التراث الفلسفي، على أن استحضارها لم يكن للاستشهاد النقلي بها فقط؛ بل كان لاستحضار تساؤلات فلسفية جديدة، من شأنها تعضيد الاستدلال العقلي، الذي يتيح للقارئ بناء رؤية معرفية كونية متكاملة واعية (الله .الإنسان. الكون)[3].

1– نقلا عن. السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 179.

2– ينظر. السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 179.

3– ينظر. فضالي، عبد العزيز: التفاعلات النصية في قصة حي بن يقظان لابن طفيل، ص 15.

4.5) القراءة التداولية:

تعد التداولية (La Pragmatique) علما جديدا، إذ لا تكتفي بوصف الظاهرة اللغوية وتفسيرها أو تتوقف عند حدودها وأشكالها ؛ بل تتجاوز كل ذلك، بوصفها علما جديدا للتواصل اللساني، يدرس الظاهرة اللغوية في مجالات الاستعمال، ثم يدمج مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة ((التواصل اللغوي وتفسيره))[1].

أما تعريفها فإننا نجد دلاش (Dolash)، يقول عنها: ((إنه تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس الأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعنى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث))[2].

وقد فتحت التداولية أمام الباحثين آفاقا جديدة ومجالات متنوعة، في تحليل النصوص ومقاربتها مقاربة جديدة، ولعل قراءة أحمد بولدوم[3]، كما تبدو واضحة من العنوان "موازنة بين ابن سينا وابن طفيل والسهروردي، قصة حي بن يقظان مقاربة تداولية نقدية"، من أهم القراءات التي حاولت اتخاذ التداولية منهجا للدراسة، حيث سعت إلى وضع فهم جديد ورؤية حداثية من خلال إعطاء قراءة مغايرة للمألوف، وهذا وفق مقاربة تداولية لقصة "حي بن يقظان" لمبدعيها الثلاثة.

وقد عمد أحمد بولدوم في قراءته على موازنة قصص "حي بن يقظان" لمبدعيها الثلاثة (ابن سينا وابن طفيل والسهروردي)، حيث تتبع المنهج الفلسفي الصوفي الخاص بكل فيلسوف منهم، إلى جانب تركيزه في دراسته على "دلالة الرمز" و"الحجاج" باعتبارهما أهم عناصر القراءة التداولية.

1- ينظر. صحراوي، مسعود: التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 17.

2- دلاش، الجيلالي: مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها، ترجمة: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1986، ص 01.

3- ينظر. بولدوم، أحمد: موازنة بين ابن سينا وابن طفيل والسهروردي، قصة حي بن يقظان مقاربة تداولية نقدية، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: حميدي خميسي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2013/2012.

وكذلك قراءة محمد العمري حيث ركز على البعد التداولي لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل[1]، إذ جمعت بين التناول البلاغي والحجاجي، إذ عمل على بيان المجال الاستعاري للصور الفنية (الله نور، والكون كتاب، والفلك جسم حي...الخ)، والبحث في الدلالة الشاعرية للألفاظ الصوفية على النص القصصي، وربطها بالبعد الحجاجي، بوصفها أنها عمل حواري حجاجي، معياره بروز الحجة والدليل والبرهان والقياس...الخ من استخدام الأساليب الجدلية والمنطقية.

1- العمري، محمد: تداخل الحجاج والتخييل، ضمن كتاب جماعي: التحاجج، طبيعته، ومجالاته ووظائفه، تنسيق: حمو النقاري، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 09-21.

5.5) القراءة المقارنة:

ونقصد بها القراءة التي تعتمد في دراستها على تحليل نص قصصي ما، ومقارنته بغيره من النصوص القصصية التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي (موازنة)، أو إلى جنس أدبي آخر مختلف (مقارنة)، حيث يكشف هذا النمط من القراءة عن نقاط الالتقاء والتواصل بين النصوص القصصية الإبداعية في أجناسها الأدبية المتوافقة أو المختلفة، ويُبيّن كذلك جوانب الاختلاف والتميز بينها، إلى جانب بحثه عن مواطن التأثير والتأثر في ما بينها، وعليه فإن هذا النمط من القراءة يندرج أصالة ضمن بحوث "الأدب المقارن"[1]، ومن أمثلة ذلك :

– قراءة داود سلوم لقصة "تداعي الحيوانات على الإنسان"[2]، ومقارنتها مع رواية "مزرعة الحيوان" لجورج أورول (George Orwell)، من حيث الجانب الفني، والبعد السياسي (واتخاذ الرمز وسيلة فنية لإخفاء أفكارهما وتوجهاتهما السياسية) لكليهما.

– قراءة محمد غنيمي هلال لقصة "حي بن يقظان" لابن سينا، وموازنتها بكل من قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، وقصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول[3]، من حيث البناء الفني وتأثرهم بالطابع الفلسفي التجريدي، واتخاذهم الرمز وسيلة لنقل أفكارهم الفلسفية، ويوضح محمد غنيمي هلال التأثير الحاصل بين قصتي ابن طفيل وابن سينا، فيقول: ((ويعترف ابن طفيل في مقدمة قصته أنه تأثر بقصة ابن سينا، على أنه في الحقيقة لم يأخذ عنه سوى الاسم، والطابع الفلسفي العام، ولكن فلسفته الإشراقية، وطابعه القصصي المشرق، تبين فيهما أصالته، وقصته فريدة في الأدب العربي القديم، على الرغم من طابعها التجريدي))[4]، ثم يأخذ محمد غنيمي هلال في بيان تأثير قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل

1– يمكن تعريف الأدب المقارن بأنه علم ((يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر)). هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص 13.

2– ينظر: سلوم، داود: قصص الحيوان في الأدب العربي القديم، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، (د، ط)، 1979، ص 14 وما بعدها.

3– ينظر. هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص 185–191.

4– هلال، محمد غنيمي: المرجع نفسه، ص 189.

الأندلسي على الآداب الأوروبية، ومقارنتها بقصة "النقاد Criticon" للكاتب الإسباني (بلتاسار جراثيان Baltasar Gracian)، من حيث التشابه والاختلاف والتميز[1].

- قراءة مصطفى الشكعة لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، وموازنتها بكل من قصة "حي بن يقظان" لابن سينا، وقصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول[2]، حيث قام بتحليل قصة "حي بن يقظان" ابن طفيل تحليلا فنيا، مبينا مقاصدها الفلسفية، ومميزاتها الأسلوبية، لينتقل بعدها لموازنتها بقصة "حي بن يقظان" لابن سينا، وفي هذا يقول: ((على أننا نود أن نشير إلى أن عنوان القصة نفسها أي شخصية "حي بن يقظان" ليست من ابتكار الفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، وإنما هذا الاسم أوجده الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا، بل إن ابن طفيل يذكر في صدر رسالته أن كلا من أبسال وسلامان قد سمّاهما أي ذكرهما ابن سينا غير أن فحوى القصة وهدفها مختلفان كل الاختلاف عند كل من الفيلسوفين الكبيرين))[3]، ثم ينتقل بعد ذلك لموازنتها بقصة "الغربة الغربية" للسهروردي المقتول، لينتهي إلى مجموعة من التصورات والأحكام، والتي يمكن تلخيصها في ما يلي:

أولا) ضرورة الموازنة بين القصص الثلاث، حيث نجد أن لكل منهم اختلافا وتباينا من حيث اللغة والأسلوب والعوالم القصصية والبعد الفلسفي، يقول مصطفى الشكعة: ((لقد كان من الضرورة بمكان أن نلم إلماما سريعا "ببني يقظان" الثلاثة فكل واحد منهم منسوب إلى فيلسوف مرموق))[4].

ثانيا) قصة "حي بن يقظان" لابن سينا مثقلة بالرموز، ومنغمسة في بحر الفلسفة الإشراقية، يقول الشكعة: ((حي بن يقظان الأول لصاحبه الشيخ ابن سينا قد بعد عن سبيلنا وانغمس في أعماق بحر الفلسفة))[5].

ثالثا) قصة "حي بن يقظان" للسهروري المقتول، هي أكثر القصص غموضا في رموزها، والأكثر إغراقا في الفلسفة والعرفان، يقول الشكعة: ((وحي بن يقظان الثالث

1- ينظر. هلال، محمد غنيمي: المرجع السابق، ص 191-194.

2- ينظر. الشكعة، مصطفى: الأدب الأندلسي، ص 641-703.

3- الشكعة، مصطفى: المرجع نفسه، ص 699.

4- الشكعة، مصطفى: المرجع نفسه، ص 702.

5- الشكعة، مصطفى: المرجع نفسه، ص 702.

لصاحبه السهروردي قد ازداد عنا بعدا بل وعن كثرة من القارئين المتأدبين الواعين فهو غريق بين هواجس الفلسفة وشطط الغلاة من المتصوفة))[1].

رابعا) أما قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، فهي الأجود من حيث البناء الفني، والأوضح من حيث البعد الفلسفي، والأنسب من حيث ملاءمة الرموز للمعاني الفلسفية، لهذا فإن مصطفى الشكعة يشيد بها ويثني عليها، ويبرز مكانتها الأدبية، يقول الشكعة: ((بقي أمامنا حي بن يقظان الأوسط لصاحبه ابن طفيل الذي صب أفكاره على عمقها في نطاق أسلوب أدبي أخاذ، فقدم هذه القصة الفريدة الطويلة التي كان لها الأثر الكبير على كثير من الاتجاهات الفكرية والإنشاءات الأدبية))[2]، ويضيف قائلا في بيان أسلوبها، ومميزات خصائصها التعبيرية، ((لقد نالت هذه القصة التي كتبها ابن طفيل ما هي جديرة به من ذيوع وتقدير، فهي في تفصيلاتها تجربة كبيرة رائدة رائعة، قائمة على التحليل الدقيق، ملتزمة بأسباب المنطق، كل مقدمة صغيرة فيها تنتهي إلى نتيجة حاسمة [...] إنها قصة الحياة بتفصيلاتها ودقائقها من واقع التجربة الناجحة والاختبار الدقيق والاستنتاج السليم [...] الأمر الذي مكنه من أن يصوغ قصته صياغة فنية، وأن يصبها في أسلوب سلس رقيق يعجب الفلاسفة ويرضى عنه الأدباء، فكلف المسلمون بها كلفا شديدا، واهتم بها غير المسلمين فترجموها إلى عديد من اللغات))[3].

- قراءة فائز طه عمر الموسومة بـ "شخصية حي بن يقظان في التراث الفلسفي القصصي عند العرب"[4]، حيث سلط الضوء على أحد أهم مظاهر الإبداع في ما ابتكره هؤلاء الفلاسفة من شخصيات قصصية، ولعل شخصية "حي بن يقظان" من أهم الشخصيات التي أبدعها مخيال العقل الفلسفي الإسلامي، لذا فإن الكاتب فائز طه عمر يحاول دراستها وتحليلها، وهذا من خلال الموازنة بين "حي بن يقظان" لابن سينا و"حي بن يقظان" لابن طفيل.

1- الشكعة، مصطفى: المرجع السابق، ص 702.

2- الشكعة، مصطفى: المرجع نفسه، ص 702.

3- الشكعة، مصطفى: المرجع نفسه، ص 702-703.

4- ينظر. عمر، فائز طه، أدبية النص الفلسفي، ص 107-130.

- قراءة محمد رجب البيومي لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل الأندلسي، الموسومة بـ "حي بن يقظان بين الشرق والغرب"[1]، إذ قام الكاتب ببيان مكانة القصة أدبيا وفلسفيا، وكيف أثرت في الآداب الأوروبية.

- قراءة ماري تريز عبد المسيح لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، ومقارنتها بقصة "روبنسون كروزو" للكاتب الإنجليزي دانييل ديفو (Daniel Defoe)[2]، من حيث البناء الفني والهاجس الفكري والمعرفي لكليهما، إلى جانب اتخاذهما الطابع الاستعاري لتمثيل الحقائق الكونية.

- قراءة عبد اللطيف الحرز لقصة "حي بن يقظان"لابن طفيل، وموازنتها بالسيرة الذاتية الفلسفية "المنقذ من الضلال" للغزالي[3]، من حيث تشكيلات الحبكة القصصية لكليهما، وينتهي إلى أن ((حي بن يقظان بحسب السرد يعبر عن حضور المؤلف وتنقلاته الذهنية التي تجعل الحكاية مرتبطة بالبحث ، وليس البحث مرتبطا بالحكاية كما كان الأمر لدى الغزالي))[4]، ثم ينتقل الكاتب للمقارنة بين قصة "الطير" للغزالي و"منطق الطير"[5] لفريد الدين العطار[6]، ليؤسس بذلك تواصلا سرديا بين صوفية الغزالي وعرفانية العطار.

1- ينظر. البيومي، محمد رجب: الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر، منشورات جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، السعودية، (د،ط)، 1980، ص 137-152.

2- ينظر. عبد المسيح، ماري تريز، حي بن يقظان وروبنسون كروزو، نصان في السيرة الذاتية الاستعارية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد12، العدد03، خريف 1993، ص215-230.

3- ينظر. الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 46-50.

4- الحرز، عبد اللطيف: المرجع نفسه، ص 47.

5- تعد منظومة "منطق الطير" أو "مقامات الطيور" من أعظم ما نُظم في الأدب الفارسي عموما، وفي الأدب الصوفي خصوصا، فالمعاني الروحية المتعالية التي اشتملت عليها بجانب القالب القصصي الممتع جعلها تكتسي أهمية كبيرة ومكانة مرموقة الأدب الصوفي. للتوسع في تعريف المنظومة. ينظر. العطار، فريد الدين: منطق الطير، ترجمة وتعليق: بديع محمد جمعة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص 39.

6- ينظر. الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، ص 66-70.

6.5) القراءة الجمالية الفنية:

القراءة الجمالية تستند أثناء ممارستها إلى البعد الذوقي والمتعة الفنية الجمالية، لتؤلف مصطلح "القراءة الجمالية" باعتبارها ((الوسيلة الأقرب لفكّ شفرة النص، فإن ذلك بلا أدنى شك يضاعف من انفتاحها على شعرية المقروء وأدبيته، وعناصر تشكيله المميزة، لترتفع القراءة بذلك إلى احتمالها الجمالي الأقصى الذي يولّد المتعة القرائية المرجوة))[1]، مما يجعلها تساهم في إعادة إنتاج مقروئية النص الأدبي، وإبراز طبيعته الفنية من خلال التذوق الفني لجميع عناصره الشكلية.

وتبرز الجمالية في النص الأدبي من خلال خصائصه الشكلية، أي في البنية ونظامها، ((مما يحتم الحضور التام للنص، والعناصر المكونة لهذا الشكل لا تعمل منفردة، بل تتحقق الجمالية فيها من طريقة انتظامها داخل العمل الأدبي، بما تحقق من حالة تناظر وتشاكل على مختلف مستويات البنية من صوتية وصرفية ودلالية))[2]، ومن هنا سنحاول البحث عن أهم القراءات الجمالية التي اعتمدت على إبراز جماليات الشكل، والخصائص الفنية، في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، وهي كالآتي:

أ) القراءة الجمالية الوصفية:

ونقصد بها القراءة التي تأتي مرفقة مع نص قصصي محقق، إذ تعتبر قراءة استعراضية واصفة للهيكل القصصي ومميزاته الفنية، دون الخوض في التفاصيل، ومثال ذلك:

- قراءة فاروق سعد، في تقديمه قصة "تداعي الحيوانات على الإنسان" لإخوان الصفاء[3].

- قراءة علي بوملحم[4] في مقدمته المرفقة لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، حيث قام بالوقوف على سيرة ابن طفيل الذاتية، وبيان إجمالي لفلسفته، وذكر العناصر الفنية المميزة للقصة.

1- عبيد، محمد صابر: الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 23.

2- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، ص 181.

3- ينظر: السلطاني، إيمان مطر مهدي: المرجع نفسه، ص 155.

4- ينظر. ابن طفيل: حي بن يقظان، تقديم وشرح: علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

- قراءة عبد الرحمن بدوي[1] في مقدمته المرفقة لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، حيث قام بالوقوف على أسس فلسفة ابن طفيل ، وبيان الهيكل المعماري للقصة ومميزاته.

- قراءة جميل صليبا وكمال عياد[2] في مقدمتهما لقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، حيث قاما بالبحث في سيرة ابن طفيل (مولده ونشأته وحياته)، ثم آثاره الشعرية، فوقفا على أهم الخصائص الفنية لشعره ، ثم قاما ببيان فلسفته، لينتقلا بعدها إلى تحليل قصة "حي بن يقظان" بالوقوف على قضاياها الفلسفية وبيان خصائصها الفنية والأسلوبية.

ب) القراءة الجمالية التاريخية:

ونقصد بها وقوف القارئ على السيرورة الزمنية لتشكل القصص المعرفي الفلسفي، حيث يكون هاجس البحث عن الأصول والامتداد مسيطرا على تفكير القارئ، إلى جانب الإحاطة بمضامينه الفلسفية وبيان خصائصه الأسلوبية والفنية، ومثال ذلك:

- قراءة رياض شنته جبر[3] في كتابه "أدب الفلاسفة العرب"، حيث رصد أهم القصص المعرفي عبر مراحل زمنية مختلفة، إلى جانب وقوفه عند مضامينه الفلسفية، وعناصره الفنية وخصائصه الأسلوبية كالأحداث والشخصيات والسرد والرمز وألوان البديع والبيان.

- قراءة فائز طه عمر، الموسومة بـ "ملامح الأدب الفلسفي في النثر العربي"[4]، حيث عمد المؤلف إلى استنطاق القصص المعرفي الفلسفي من خلال الوقوف على أبرز رواده وبيان قصصهم، وكيف تشكلت عبر مراحله الزمنية، إلى جانب وقوفه على أهم الخصائص الفنية والمميزات التعبيرية والمضامين الفلسفية لكل قصة فلسفية معرفية، وهذا الأمر لا يختلف كثيرا عن قراءة أخرى للمؤلف نفسه، والموسومة بـ "أثر الفلسفة في القصص الرمزي في التراث العربي والإسلامي"، حيث ركز المؤلف على الجانب التاريخي

1-ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1995.

2- ينظر. ابن طفيل الأندلسي: قصة حي بن يقظان، تحقيق: مكتب النشر العربي، تقديم: جميل صليبا وكمال عياد، مكتبة النشر العربي، دمشق، سوريا، ط1، 1935.

3- ينظر. جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب، ص 246-265

4- ينظر. عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي، ص 25-51.

مـن خلال استنطاق مجموعة مـن القصص الفلسفية المعرفية عبر سيرورة زمنية، إلى جانب بيان أثر الفلسفة في تشكيلها.

ج) القراءة الجمالية السردية:

ونقصد بها وقـوف القارئ على المكونـات السردية للنص القصصي المعرفي الفلسفي، أي محاولـة القـارئ إظهـار الجانـب السردي مـن القصص المعرفي الفلسفي، ولعـل أهـم القراءات، هي:

- قراءة إيمان مطر مهدي السلطاني في أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ "الحكاية في رسائل أخوان الصفاء، دراسة سيميائية في السرد والتأويل"، حيث قامت الباحثة بالكشف عن الجانب السردي من قصص إخوان الصفاء، وهذا وفق منهج سيميائي تأويلي، فوقفت عند البنية السردية والوظائفية والدلالية لبيان معمارية قصص إخوان الصفاء الفنية، وعليه يمكن القول إن دراستها غطت جميع مستويات السرد في قصص إخوان الصفاء، إلى جانب أنها بحثت في العلاقة بين البعد الفلسفي والجمالي والتأويلي في قصص إخوان الصفاء، من خلال الموجه التأويلي (القارئ).

- قراءة فائز طه عمر، الموسومة بـ "الفن القصصي عند ابن سينا"[1]، حيث وقف الباحث على مستويات البناء السردي فـي قصص ابن سينا الرمزية من طريقة السرد (طريقة الترجمة الذاتية، والسرد المباشر)، وشخصيات، وحوار، وأحداث، وحبكة، ورمز، وعليه يمكن القول إن هذه القراءة غطت بعض مستويات السرد في قصص ابن سينا.

- قراءة فائز طه عمر، الموسومة بـ "السرد في حكايات إخوان الصفاء"[2]، حيث وقف الباحث على مستويات السرد فـي حكايات إخوان الصفاء، مـن السرد الأولي والثانوي والذاتي، إلى جانب دراسته الزمن السردي من سرد التتابع والسرد المتقدم، ليتنقل بعدها إلى إلقاء نظرة عامة حول الخصائص الفنية لحكايات إخوان الصفاء، وعليه يمكن القول إن هذه القراءة سعت إلى بيان الجوانب السردية، وملاحظة الخصائص الفنية والمميزات التعبيرية في حكايات إخوان الصفاء.

1- ينظر. عمر، فائز طه: المرجع السابق، ص 75-104.

2- ينظر. عمر، فائز طه: المرجع نفسه، ص 131-147.

- قراءة عبد المالك قجور[1]، في كتابه "القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان"، حيث تناول الباحث الجانب السردي في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، إذ درس موقع السارد، وطريقة السرد، وبناء الشخصيات القصصية وظهورها في المتن القصصي، وكذلك قام بدراسة البرامج السردية، إلى جانب موازنتها برسالة "الغفران" لأبي العلاء المعري، مبينا خصائصها الفنية وجمالياتها الأسلوبية وعلاماتها الخصوصية .

- وكتب عبد الملك مرتاض دراسة عن "القصة في الأدب العربي القديم"، والتي يمكن أن تدرج ضمن القراءات الجمالية الفنية، حيث تطرق في أحد فصولها إلى تحليل قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل[2]، حيث بحث عن المناحي الفلسفية، يقول عبد الملك مرتاض واصفا القصة بأنها: ((قصة تعبر عن مشكلة أزلية، ومشكلة بدء خلق الإنسان، ومشكلة تربيته وتعلمه ورقيه وتدرجه في الأدوار الحضارية، حتى غدا ناطقا متمدنا، وحتى سخَّر بعقله كل شيء برا وبحرا وجوا، فغدا سيد الكائنات الحية بأسرها))[3]، إلى جانب أن هذه القراءة كشفت عن الخصائص اللغوية والأسلوبية، وفي هذا يقول عبد الملك مرتاض: ((وأسلوب القصة أسلوب فلسفي مثقل بالمعاني [...] ونلاحظ في أسلوب ابن طفيل تكرير الاصطلاحات التي ما من إعادتها وترديدها بد، مثل "واجب الوجود"، وهو لم تك غايته التأنق اللفظي، لأنه لم يخلق له، وإنما كانت غايته التعبير بأدق تعبير وأوضحه وأسهله [...] بل نجد ظاهرة أخرى أعمق من الاستشهاد بالقرآن، وهي تتشخص في وجود أفكار قرآنية ظاهرة...))[4]، كما أن هذه الدراسة ركزت على الجانب السردي في تحليلها لشخصية "حي" بوصفها شخصية رئيسية ومحركة للأحداث، وبيانها قوة الحبكة القصصية، وعليه يمكن القول إن هذه القراءة غطت بعض مستويات السرد في قصة " حي بن يقظان" لابن طفيل.

1- قجور، عبد المالك: القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان، مكتبة الشركة الجزائرية بوداود، الجزائر، ط1، 2009.

2- ينظر. مرتاض، عبد الملك: القصة في الأدب العربي القديم، ص 267-295.

3- مرتاض، عبد الملك: المرجع نفسه، ص 294.

4- مرتاض، عبد الملك: المرجع نفسه، ص 292-293.

وفي ختام الفصل الرابع، ومجمل القول فيه، إن التأويل في القصص المعرفي، جاء مقترنا بواسطة الموجه التأويلي (القارئ)، فقد تبين لنا أن أنماط القراءة التي استخدمها القراء لاستبيان المعاني والمقاصد في القصص المعرفي، تنحصر حسب رأينا في ستة أنماط وهي: القراءة التفسيرية (الرمزية)، والقراءة الإيديولوجية، والقراءة التناصية، والقراءة التداولية، والقراءة المقارنة، والقراءة الجمالية الفنية.

خاتمة

خاتمة :

بعدما وصل البحث إلى نهايته، آن لنا أن نذكر أهم النتائج والاستنتاجات التي تم تم التوصل إليها، ويمكن حصرها في النقاط الآتية:

- نستنتج من المدخل النظري أن الفلسفة ابنة بيئتها، ووليدة ظروفها، لذا أفرزت القريحة الفلسفية الإسلامية فلسفة حرة لها مشكلاتها التي اضطلعت بإثارتها، وموضوعاتها التي نهضت لمعالجتها، وغاياتها التي قصدت تحقيقها، ومناهجها الخاصة التي اصطنعتها من أجل إدراك الحقائق الكلية والإحاطة بها.

- إن بين الفلسفة والأدب علاقة جدلية، حيث إن كليهما شكلان متجاوران من أشكال الإنتاج الفكري الإبداعي العقلي، إلى جانب أن محور كل منهما هو الوجود الإنساني.

- إن العلاقة الجدلية بين الفلسفة والأدب ليست وليدة فترة زمنية عابرة، بل هي موجودة منذ الحضارة اليونانية إلى يومنا هذا.

- اهتم الفلاسفة بالمضمون، بينما كان اهتمام الأدباء بالشكل (الصياغة)، لكن حدث تفاعل وتداخل بينهما، فاستعار الأدباء المضامين والأفكار الفلسفية، فظهر (الأدباء الفلاسفة)، بينما استعار الفلاسفة من الأدباء الشكل (الصياغة) الأدبي، فظهر (الفلاسفة الأدباء).

- اتخذ الفلاسفة الأدباء الأشكال الفنية أو الأنواع الأدبية وسيلة فنية لنقل أفكارهم الفلسفية، وبث نظرياتهم المعرفية، وهذه الأشكال الفنية تتراوح بين الشعر والنثر (الشعر الفلسفي، والشعر الصوفي، والمحاورة، والتساؤل، والرسائل، والسيرة الذاتية، والقصة المعرفية الفلسفية)، ولعل أهم هذه الأشكال الفنية المستعارة من قبل الفلاسفة الأدباء، هو ((الشكل القصصي)).

- اهتم فلاسفة الإسلام بالصياغة القصصية، فضمنوا هذه القصص أفكارهم الفلسفية ونظرياتهم المعرفية، حيث اعتمدوا على الرمز، والتمثيل، والمجاز، لمخاطبة الخاصة من المجتمع، وقد عرف هذا النمط من القصص، باسم "القصة المعرفية الفلسفية".

- إن الاعتناء بهذا النمط من القصص (القصص المعرفي)، وتدوينه من طرف الفلاسفة المسلمين، ظهر في الفترة الممتدة مابين القرنين الرابع والثامن الهجريين، فظهرت من خلالها أعمال قصصية لها أثر عالمي، مثل: "حي بن يقظان" لابن طفيل.

- انفردت القصة المعرفية الفلسفية بجملة من الخصائص الفنية، والمميزات التعبيرية، ولعل أهمها: التمثيل المعرفي، والرمزية وبلاغة الغموض، والخيال، والثنائيات المتقابلة الخلاقة، والتضمين.

- نستنتج أن للقصة المعرفية الفلسفية نظاما زمنيا خاصا، حيث يتطابق زمن الخطاب القصصي مع النظريات السردية الحديثة، القائلة بالترتيب، والمدة، والتواتر، فبرزت الاستباقات والاسترجاعات بقوة على ظاهر الخطاب القصصي، كما ظهرت أوجه الإيقاعات الزمنية أيضا، مثل: حذف، وخلاصة، ومشهد، ووقفة وصفية.

- تنوعت الرؤية السردية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، بين (الرؤية من الخلف) و(الرؤية مع) و(الرؤية من الخارج)، وهذا انطلاقا من موقع الراوي (الداخلي/الخارجي/المتعدد)، كما تنوعت صيغ الخطاب القصصي داخل المتن القصصي الفلسفي، فنجد ظهورا قويا للأصناف الثلاثة: (الخطاب المسرّد، والخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، والخطاب المنقول).

- نستنتج أن بناء الحدث يشكل بؤرة اهتمام الفلاسفة المسلمين، وبعد استقراء مجموعة من القصص المعرفي، وجدنا أن هناك ثلاثة أنساق ظاهرة للعيان، ومسيطرة سيطرة تامة، وهي: نسق التتابع، ونسق التضمين، ونسق التناوب والتعاقب والتزامن.

- إن البنية الوظائفية للشخصيات متنوعة ومتعددة ، وهذا بتنوع القصص المعرفي ذاته، حيث إن عدد الوظائف متعلق بالقصة المعرفية ذاتها، فأحيانا تزداد وأحيانا تنقص من قصة لأخرى.

- تنوع علاقات العوامل فيما بينها، بتنوع الشخصيات في القصة المعرفية، كما أن ظهور الشخصيات بطابع رمزي هو الغالب في هذا النمط القصصي، وتبرز هذه

الشخصيات الرمزية على المستوى الفني بأنها شخصيات رئيسية (نامية)، أو ثانوية (مسطحة).

- تنوع البناء اللغوي في القصص المعرفي، فظهرت اللغة ضمن المتن القصصي بخصوصيات ومميزات، وهذا بوصفها لغة تناصية (تناص ديني، وتناص أدبي)، ولغة رمزية (استخدام الرمز للدلالة على مفاهيم عقلية، والقصص المعرفي ما هو إلا تمثيل لعالم الأفكار الفلسفية والنظريات المعرفية)، ولغة استدلالية (استخدام القياس والاستقراء والتمثيل وغيرها من أساليب المنطق في البناء اللغوي القصصي).

- نأى فعل القراءة (القارئ محددا للعملية التأويلية) في القصص المعرفي عن تنوع وتعدد، إذ بَيَّنَ أنماط القراء من خلال قراءة الباحثين والدارسين للقصص المعرفي، فحصرتها في ستة أنماط، وهي كالآتي: القراءة التفسيرية، والقراءة الإيديولوجية، والقراءة التناصية، والقراءة التداولية، والقراءة المقارنة، والقراءة الجمالية (الفنية).

وفي الأخير لا يبقى سوى أن أقول: إن كنت قد أصبت فمن الله وتوفيقه، وإن كنت قد أخطأت فمن نفسي، وحسبي أنني اجتهدت كي يكون البحث على أكمل صورة.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص.**

أولا) المصادر:

1- ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة الإسلامية، القاهرة، مصر، ط1، 1963، ج1.

2- إخوان الصفاء وخلان الوفاء: الرسائل، تقديم: علـيوش عبـود، دار موفيم للنشر، الجزائر، (د،ط)، 1992، ج2.

3- الآمدي، أبـو القاسم الحسن بن بشير: المـوازنة ين شعر أبي تمّام و البحتري، تحقيق: صقر أحمد السيد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط4، 1992.

4- الآمدي، علي بن محمد: الإحكام في أصول الأحكام، حققه وعلّق عليه: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، السعودية، ط1، 2003، ج3.

5- الإيجي، عضد الدين: المواقف في علم الكلام، عالم الكتب، بيروت، (د،ط)، (د،ت).

6- الباجي الأندلسي، أبو وليد سليمان بن خلف: كتاب الحدود في الأصول، تح: نزيه حامد، مؤسسة الزغني للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

7- الباقلاني، أبـو بكـر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد سيد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط3، (د،ت).

8- البغوي، محمد الحسين بن مسعود: تفسير البغوي (معالم التنزيل)، تحقيق: محمد عبد الله النمر، عثمان جمعة ضيميرية، سليمان مسلم الحرش، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، (د،ط)، 1409هـ.

9- التفتازاني، سعد الدين: تهذيب المنطق والكلام، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، القاهرة، مصر، ط1، 1912.

10- التفتازاني، سعد الدين: شرح العقائد النسفية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

11- أبو تـمّام: ديوان، تحقيق: خلـف رشـيد نعمان، وزارة الإعلام، بـغداد، العـراق، ط1، 1977، ج1.

12- التوحيدي أبو حيان، مسكويه: الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، تقديم: صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر،(د،ط)، (د،ت).

13- التوحيدي، أبـو حيان: الإشارات الإلهية، تحقيق وتقديم: عبد الرحمن بدوي، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، مـصر، (د،ط)، 1950.

14- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطابع مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965، ج3.

15- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي: كتاب القصّاص والمذكرين، حققه وقدم له: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

16- ابن الجوزي، عبد الرحمن: تلبيس إبليس، دار القلم، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

17- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

18- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1977، مج5.

19- الخوارزمي الكاتب، محمد بن أحمد بن يوسف: مفاتيح العلوم، تحقيق: عبد الأمير الأعسم، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

20- ابن رشد، أبو وليد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق: محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت).

21- ابن الرومي: ديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ج1، ج2، ج3.

22- زيدان، يوسف: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1998.

23- السّراج الطوسي، أبو نصر: كتاب اللّمع، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1960.

24- ابن سينا وابن طفيل والسهروردي: حي بن يقظان، تحقيق: أحمد أمين، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 2005.

25- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: الإشارات والتنبيهات، مع شرح: نصير الدين الطوسي، تحقيق: سليمان دنيا، مؤسسة النعمان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ج4.

26- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: الشفاء، المنطق (المدخل)، تحقيق الأب قنواتي، محمود الخضيري، فؤاد الإهواني، مراجعة: إبراهيم مدكور، نشر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 2012، مج1.

27- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيات، دار العرب للبستاني، القاهرة ، مصر، ط2، (د،ت).

28- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: جامع البدائع، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

29- ابن طفيل الأندلسي: قصة حي بن يقظان، تحقيق: مكتب النشر العربي، تقديم: جميل صليبا وكمال عياد، مكتبة النشر العربي، دمشق، سوريا، ط1، 1935.

30- ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1995.

31- ابن طفيل: حي بن يقظان، تقديم وشرح: علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

32- ابن عربي، محي الدين: ديوان، راجعه وقدم له: محمد قَجَة، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

33- العسكري، أبو هلال: الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

34- العطار، فريد الدين: منطق الطير، ترجمة وتعليق: بديع محمد جمعة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

35- ابن عطية الأندلسي، أبو بكر محمد عبد الحق بن غالب: المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج1.

36- الغزالي الطوسي، أبو حامد: المستصفى من علم الأصول، تحقيق: ناجي السويد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2012، ج2.

37- الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، تحقيق: أحمد علي سليمان، دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ج1، ج2.

38- الغزالي، أبو حامد: المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي الغزة والجلال، تحقيق: عبد الرزاق قسوم، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013.

39- الغزالي، أبو حامد: مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تحقيق: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

40- الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم، تقديم: علي بو ملحم، دارومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

41- الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقي الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبه، مراجعة وتصدير: دكتور محمود أحمد الحفنى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

42- الفارابي، أبو نصر: كتاب جمع رأيي الحكيمين، تقديم: علي بوملحم، دارومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

43- فخر الدين الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسين: أساس التقديس في علم الكلام، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

44- القشيري، أبـو القاسم: الرسالـة القشيريـة، تحقيق: عـبد الحليم محمـود، محمـود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1989.

45- الكلاباذي، أبو بكر محمد إسحاق البخاري: التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1994.

46- المتنبي، أبو الطيب: ديوان، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ج1.

47- المراكشي، عبد الواحد: المعجب فـي تلخيص أخبار المغرب، تصحيح وتعليق وتقديم: محمد سعيد العريان، محمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، ط1، 1949.

48- ابن مقفع، عبد الله: الأدب الصغير والأدب الكبير، تحقيق: إنعام أنفال، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

49- أبو نواس، ديوان: رواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ودار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 2010.

ثانيا) المراجع:

1- إبراهيم، زكريا: أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، المؤسسة المصرية للتأليف والإنباء والنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

2- إبراهيم، زكريا: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

3- إبراهيم، عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

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

5- إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسعة، 2008، ج1.

6- أحمد، معتصم السيد: الهرمنيوطيقا في الواقع الإسلامي بين حقائق النص ونسبية المعرفة، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

7- إمام، زكريا بشير: تاريخ الفلسفة الإسلامية، الدار السودانية للكتب، الخرطوم، السودان، ط1، 1998.

8- أمين، أحمد: ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1997، ج1.

9- الأهواني، أحمد فؤاد: أفلاطون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (د،ت).

10- الأهواني، أحمد فؤاد: الفلسفة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1985.

11- بازي، محمد: التأويلية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

12- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

13- بحري، محمد الأمين: الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2018.

14- البريكي، فاطمة، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات، ط1، 2006.

15- بلعابد، عبد الحق: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013.

16- بنعبد العالي، عبد السلام: الأدب والميتافيزيقا دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: كمال التومي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2009.

17- بنكراد، سعيد: السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمان، الدار البيضاء، المغرب،(د،ط)، (د،ت)،

18- البهبيتي، محمد نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1950.

19- بورشاشن، إبراهيم بن عبد الله: مع ابن طفيل في تجربته الفلسفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

20- بوشفرة، نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (د،ط)، 2011.

21- بوطاجين، السعيد: الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

22- بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999.

23- بوعزة، طيب: ماهية الرواية، عالم الأدب للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2016.

24- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

25- بوقرة، التهامي: سيكولوجية القصة في القرآن الكريم، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، (د،ط)، 1974.

26- البيومي، محمد رجب: الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر، منشورات جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، السعودية، (د،ط)، 1980.

27- التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، دار دجلة ناشرون، عمان، الأردن، ط1، 2014.

28- ثروت، عبد السميع محمد: التأثير والتأثر بين الأدب العربي والآداب الأخرى قراءة في فكر محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2011.

29- الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط9، 2009.

30- الجابري، محمد عابد: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط10، 2009.

31- الجابري، محمد عابد: نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 1993.

32- جاسم، عباس عبد: مشكلة التأويل العربي-الإسلامي، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط1، 2005.

33- جبار، سعيد: الخبر في السرد العربي (الثوابت والمتغيرات)، شركة النشر والتوزيع (المدارس)، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

34- جبر، رياض شنته: أدب الفلاسفة العرب من الكندي إلى ابن رشد، دار تموز طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

35- جبر، رياض شنته: الشعر العربي والفلسفة، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

36- جمعة، حسين: تجليات التصوف وجماليته في الأدبين العربي والفارسي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، (د،ط)، 2013.

37- الجودي، لطفي فكري محمد: فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

38- الحاج، كمال يوسف: موجز في الفلسفة اللبنانية، مطابع الكريم الحديثة، جونية، لبنان، (د،ط)، 1974.

39- الحرز، عبد اللطيف: السرد الفلسفي، دار ومكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

40- حسن، محمد كامل: القرآن والقصة الحديثة، دار البحوث العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د،ت).

41- حسين طه وآخرون: التوجيه الأدبي، عالم الأدب للترجمة والنثر، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

42- حنفي، حسن: التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1992.

43- الخبو، محمد بن محمد: نظر في نظر في القصص: مدخل إلى سرديات استدلالية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2012.

44- الخطيب، صفـوت عبد الله: الأصول الروائية في رسالة حي بن يقظان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2007.

45- خـفاجي، محـمد عبد المنــعم: الأدب في التـراث الصـوفي، مكـتبة غريب، القاهرة، مـصر، (د،ط)، 1938.

46- خلف، جاسم: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى، بغداد، العراق، ط1، 2010.

47- خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

48- خميسي، حميدي: التصوف في المغرب الإسلامي الوسيط، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ، ط1، 2011.

49- الدهمون، إبراهيم مصطفى محمد: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011.

50- الدوسري، حصة أحمد: قضايا السرد القديم (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، منشورات نادي الإحساء الأدبي، جدة، السعودية، ط1، 2011.

51- الرويلي ميجان، البازعي سعد: دليل الناقد الأدبي إضافة لأكثر سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

52- زرارقة، عطاء الله: التوحيدي، النزعة الإنسانية في الفكر العربي، دار روافد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

53- زرال، صلاح الدين: الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.

54- أبو زيد، سامي يوسف: الأدب العباسي (النثر)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001.

55- أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001.

56- زيدان، جورجي: تاريخ آداب اللغة العربية، تقديم: شوقي ضيف، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ج2.

57- ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2003.

58- سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2001.

59- سعدييف ارثور، سلوم توفيق: الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

60- سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، (د،ت).

61- سلوم، داود: قصص الحيوان في الأدب العربي القديم، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، (د، ط)، 1979.

62- سويدان، سامي: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

63- الشافعي، حسن عبد اللطيف محمود: مدخل إلى الفلسفة العامة، دار البصائر، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

64- الشاهد، نبيل حمدي: العجائبي في السرد العربي القديم، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

65- شبيب، عماد الدين: القصة في النثر الأندلسي وأثرها في أوروبا، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

66- شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

67- الشكعة، مصطفى: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 2000.

68- الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006.

69- شيّا، محمد شفيق: في الأدب الفلسفي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

70- الشيبي، كامل مصطفى: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

71- صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، عمان، (د،ط)، 1994.

72- صحراوي، إبراهيم: السّرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبِنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

73- صحراوي، مسعود: التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

74- الصفدي، ركان: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

75- صليبا، جميل: تاريخ الفلسفة الإسلامية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1989.

76- صليبا، جميل: من أفلاطون إلى ابن سينا محاضرات في الفلسفة العربية، مكتبة النشر العربي، دمشق، سوريا، ط1، 1935م، 1354هـ.

77- ضيف، شوقي: العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط20، (د،ت).

78- ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط11، (د،ت).

79- ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط8، (د،ت).

80- ضيف، شوقي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت).

81- ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط11، (د،ت).

82- طويل، توفيق: أسس الفلسفة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1958.

83- بن عاشور، محمد الطاهـر: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، (د،ط)، 1984، ج3.

84- عاصي، حسن: التفسير القرآني واللغة الصوفية عند ابن سينا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

85- عباس، إبراهيم: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط1، 2005.

86- عبد الدايم، يحي إبراهيم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

87- عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1944.

88- العبد، عبد اللطيف محمد: الإنسان في فكر إخوان الصفاء، مكتبة الأنجو المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1967.

89- عبيد، محمد صابر: الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

90- عتيق، عبد العزيـز: الأدب العربـي فـي الأندلس، دار النهضة العربيـة، بيروت، لبنان، ط2، 1976.

91- عثمان، عبد الفتاح: بناء الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

92- العجيمي، محمد ناصر: في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، (د،ط)،1991.

93- العراقي، عاطف: الميتافيزيقا في فلسفة ابن طفيل، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1992.

94- عزام، محمد المصطفى: الخطاب الصوفي بين التأوّل والتأويل، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

95- عزمي، طه السيد أحمد: محاورة كراتيليوس لأفلاطون في فلسفة اللغة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، (د،ط)، 1995.

96- العزي، نفلة حسن: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

97- عصفور، جابر: غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

98- عفيفي، أبو العلا: التصوف ثورة روحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

99- العقاد، محمود عباس: ابن الرومي، حياته من شعره، منشورات الكتب العصرية، صيدا، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

100- العقاد، محمود عباس: الشيخ الرئيس ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1946.

101- عليان، أحمد محمد: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، دار المناهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

102- عمر، فائز طه: أدبية النص الفلسفي في التراث العربي الإسلامي، دار تموز طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

103- العمراني، المصطفى: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

104- عيادي، خالد: جمالية التلقي: الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية، مكتبة قرطبة، وجدة، المغرب، ط1، 2018.

105- العيد، يمنى: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

106- العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

107- غالب، مصطفى: إخوان الصفا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1989.

108- الفاخوري، حنا: تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط10، 1980.

109- فائزي، توفيق: الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

110- فروخ، عمر: ابن طفيل وقصة "حي بن يقظان"، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

111- فودة، سعيد عبد اللطيف: موقف ابن رشد الفلسفي من علم الكلام، دار الفتح للدراسات والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

112- قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1984.

113- القاضي، محمد: الخبر في الأدب العربي دارسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

114- قجور، عبد المالك: القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقظان، مكتبة الشركة الجزائرية بوداود، الجزائر، ط1، 2009.

115- القسنطيني، نجوى: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة التونسية، تونس، ط1، 2007.

116- قسومة، صادق بن ناعس: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، السعودية، (د،ط)، 2009.

117- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

118- قط، مصطفى البشير: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 2011.

119- قطب، سيد: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة،، ط8، 2003.

120- الكردي، عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

121- الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

122- كعوان، محمد: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010.

123- كوش، عمر: أقلمة المفاهيم-تحولات المفهوم في ارتحاله-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

124- اللاذقاني، محي الدين: ثلاثية الحلم القرمطي، دراسة في أدب القرامطة، مكتبة مدبولى، القاهرة، مصر، ط1، 1993.

125- لحمداني، حميد: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007.

126- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

127- ماضي، عزيز شكري: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

128- مبارك، زكي: النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ج1.

129- مبروك، مراد عبد الرحمان: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د،ط)، 1998.

130- مجموعة من المؤلفين: التحاجج، طبيعته، ومجالاته ووظائفه، تنسيق: حمو النقاري، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

131- مجموعة من المؤلفين: التشكيل والمعنى في الخطاب السردي، تحرير: أحمد صبرة ومعجب العدواني، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

132- مجموعة من المؤلفين: الفلسفة في الفكر الإسلامي قراءة منهجية ومعرفية، تحرير: رائد جميل عكاشة، محمد علي الجندي، مروه محمود خرمه، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2012.

133- مجموعة من المؤلفين: فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، إشراف وتقديم: اليامين بن التومي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

134- بن محمد، علي: النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس "مضامينه وأشكاله"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ج2.

135- محمود، زكي نجيب: المعقول واللامعقول في التراث الفكري، دار الشروق، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

136- محمود، زكي نجيب: من زاوية فلسفية، دار الشروق القاهرة، مصر، ط1، 1979.

137- محمود، عبد الحليم: فلسفة ابن طفيل ورسالته حي بن يقظان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت).

138- مدني، صالح: ابن طفيل قضايا ومواقف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، (د،ط)، 1980.

139- مذكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية منهج و تطبيقه، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ج2.

140- مرتاض، عبد الجليل: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 2011.

141- مرتاض، عبد الملك: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 1993.

142- مرتاض، عبد الملك: القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968.

143- مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 1995.

144- مرحبا، محمد عبد الرحمن: الكندي فلسفته- منتخبات، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

145- المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، (د،ت).

146- مرشد، أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

147- معصوم، فؤاد: إخوان الصفاء فلسفتهم وغايتهم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998.

148- مندي، سمير: المرايا المتقابلة، قراءة في أوراق السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

149- منصوري، مصطفى: سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2015.

150- الموافى، ناصر عبد الرازق: القصة العربية...عصر الإبداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، تقديم: طه وادي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط3، 1997.

151- ميخائيل، مسعود: أدباء فلاسفة، بحث في الأدب والفلسفة خلال العصور الجاهلي والأموي والعباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

152- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، سوريا، ط4، 1993.

153- نجم، محمد يوسف: فن القصة، دار صادر للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

154- نجم، محمد يوسف: فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1966.

155- النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 1995، ج1.

156- النشار، مصطفى: فلسفة أرسطو والمدارس المتأخرة، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2006.

157- نصار، حسين: في النثر العربي، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2002.

158- نصار، حسين: نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

159- نفيسة، محمود محمد عيد: أثر الفلسفة اليونانية في علم الكلام الإسلامي، دار النوادر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

160- نوسي، عبد المجيد: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، المدارس للنشر والتوزيع، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

161- هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، شركة النهضة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط9، 2008.

162- وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د،ط)، 2007.

163- يقطين، سعيد: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

164- يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

165- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

166- يقطين، سعيد: قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

167- يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

168- يوسف، أحمد: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

169- يوسف، آمنة: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

170- يونس، وضحى: القضايا النقدية في النثر الصوفي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2006.

ثالثا) المراجع المترجمة:

1- إمبرت، أنريكي أندرسون: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة: علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، (د،ط)، 2000.

2- ايغليون، تيري: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د،ط)، 1995.

3- إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

4- إيكو، أمبرطو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2001.

5- بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

6- بارط، رولان: درس في السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

7- برنس، جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خازندار، مراجعة: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

8- برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد أمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

9- بروب، فلاديمير: مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، المغرب، ط1، 1986.

10- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

11- تودوروف، تزفيطان: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضري، حلب، سورية، ط1، 1996.

12- تودوروف، تزفيطان: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2005.

13- جينيت جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الرباط، ط1، 1989.

14- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

15- دلاش، الجيلالي: مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها، ترجمة: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1986.

16- دولوز جيل، غتاري فليكس: ما هي الفلسفة، ترجمة وتقديم: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

17- ريكاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، (د،ط)، 1977.

18- ريكور، بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

19- ريكور، بول: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

20- طاليس، أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجو المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

21- طودوروف، تيزفيطان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

22- لوجون، فيليب: السيرة الذاتية (الميثاق الأدبي والتاريخ الأدبي)، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

23- مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.

24- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

25- نصر، سيد حسين: مقدمة إلى العقائد الكونية الإسلامية، تر: سيف الدين القصير، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1991.

26- هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2012.

رابعا) المعاجم والقواميس والموسوعات:

1- أحمد بن يوسف عبد الدايم (السمين الحلبي): عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1996، ج1.

2- بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ج1.

3- التهانوي، محمد علي: اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق:علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ج1.

4- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، تحقيق: دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ط)، 1986.

5- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مراجعة: عبد السلام محمد هارون، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 1993، ج28.

6- زيادة معن وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، مج1.

7- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

8- السيد الشريف الجرجاني، علي بن محمد: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

9- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1982، ج1، ج2.

10- طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 2006.

11- عبد النور، جبور: المعجم العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

12- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

13- علوش، سعيد: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

14- ابن فارس، أبو الحسين أحمد القزويني: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1979، ج2، ج3، ج5.

15- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

16- الفيومي المقرئ، أحمد بن محمد بن علي: المصباح المنير، تقديم: خضر جواد، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1987.

17- القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

18- الكفوي، أبو البقاء أيوب: الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998.

19- لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، مج2.

20- بن مالك، رشيد: قاموس التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة طباعة ونشر، الجزائر، (د،ط)، 2000.

21- مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

22- مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1983.

23- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل الأنصاري، لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، مج01، مج02، مج03، مج05، مج 06.

24- وهبة مجدي، المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنـان ناشـرون، (د،ط)، 1979.

25- وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، ط05، 2007.

26- يعقوب إميل بديع، عاصي ميشال: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، مج1.

خامسا) الدوريات:

1- إبراهيم، نبيلة: القارئ في النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد05، العدد01، 01 يناير 1984.

2- الأطرش، رابح: التواتـر السردي فـي رواية "غدا يوم جديد" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، مجلة المخبر، أبحـاث فـي اللغة والأدب الجزائـري، جامعة محمـد خيضـر، بسكرة، الجزائر، العدد 04، 2008.

3- أمعضشو، فريد: مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة عالم الفكر، الكويت، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد01، المجلد42، السنة 2013.

4- بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للروايات، ترجمة: مريم سليم، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد 28/27، خريف 2009.

5- البحيري، أسامة محمد إبراهيم: أنماط السيرة الذاتية في التراث العربي وتشكيلاتها الزمنية، مجلة جذور، النادي الأدبي، جدة، السعودية، العدد 34، يونيو 2013.

6- بلحسن، عمار: ما قبل بعد الكتابة حول: الإيديولوجيا – الأدب – الرواية، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد05، العدد04، السنة 1985.

7- جمعة، نجوى محمد: بناء الحدث في شعر نازك الملائكة، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، العراق، العدد 44، سنة 2007.

8- حافظ، صبري: التنـاص وإشـاريات العمل الأدبي، مجلة عيون مقالات، المغرب، العدد 02، السنة 1986.

9- حمودي، باسم عبد الحميد: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقلام العراقية، العراق، العدد06، السنة 1988.

10- خان، محمد: التأويل: مفهومه وضوابطه، حوليات المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد04/03، ديسمبر2015،.

11- خليل، لؤي علي: فردية حي بن يقظان رموزها–رؤاها، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 62، السنة 16، يناير 1996.

12- الرباعي، عبد القادر: التأويل دراسة في آفاق المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد02، المجلد31، أكتوبر/ديسمبر 2002.

13- بن رمضان، صالح: التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعوديـة، المجلد02، العدد04، جمادى الآخرة 1421، سبتمبر 2000.

14- بن رمضان، فرج: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد32، 1991.

15- الروبي، ألفت كمال: تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، مجلة فصـول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مجلد13، العدد03، خريف 1994.

16- زوزو، نصيرة: بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال"لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 02، السنة 2005.

17- سعدي، إبراهيم: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد01، 2006.

18- السعفي، حمودة: علاقة اللغة بالفكر الديني من خلال التأويل، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد 36، 1995.

19- طاهر، حامد: فلسفة السؤال والتساؤل عند أبي حيان التوحيدي، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مجلد14، العدد04، شتاء 1996.

20- طرابيشي، محمد فائز سنكري: قصة "حي بن يقظان" في تراثنا القديم دراسة وتحقيق، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد44، السنة17، كانون الثاني/ حزيران 1993.

21- العالم، محمود أمين: تساؤلات حول تساؤلات الهوامل والشوامل لأبي حيان التوحيدي، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مجلد14، العدد 04، شتاء 1996.

22- عبهول، جواد كاظم: رمزية الطير في فلسفة السهروردي المقتول، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد 110، السنة 2014م/1436هـ.

23- عفيفي، أبو العلا: التصوف الفلسفي في الإسلام، مجلة الرسالة، القاهرة، مصر، العدد196، 05 أبريل1937.

24- عمر، فائز طه: الأدب والفلسفة في التراث العربي الإسلامي (رسالة الطير) لابن سينا أنموذجا، مجلة المورد، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، العدد الأول، السنة الخامسة والأربعون، 2018م/1438هـ.

25- فضالي، عبد العزيز: التفاعلات النصية في قصة حي بن يقظان، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، العدد 32، جوان2015.

26- قلعه جي، عبد الفتاح: الإشراق والإبداع في القصص الرمزي والفلسفي والصوفي، مجلة المعرفة، سوريا، تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ع565، 01 أكتوبر 2010.

27- المتقن، محمد: في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد02، مجلد33، أكتوبر-ديسمبر 2004.

28- مرتاض، عبد الملك: التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد01، المجلد29، يوليو/سبتمبر 2000.

29- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد240، ديسمبر 1998.

30- عبد المسيح، ماري تريز، حي بن يقظان وروبنسون كروزو، نصان في السيرة الذاتية الاستعارية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد12، العدد03، خريف 1993،

31- معاش، حياة: التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني (دراسة فنية)، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد05، جانفي 2009.

32- النجار، محمد رجب: مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي، مجلة عالم الفكر، تصدر عن وزارة الإعلام، دولة الكويت، العدد02، مجلد21، 1991.

33- نيوف، نوفل: الشكلانية الروسية، مجلة الآداب العالمية، دمشق، سوريا، العدد143، 01 يوليو 2010.

34- اليافي، عبد الكريم: ابن طفيل ورسالته الفلسفية "حي بن يقظان" والكتب الطوباوية، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 57، السنة 15، جمادى الأولى 1415/تشرين الأول 1994.

35- اليعلاوي، محمد: في القصص القرآني، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد24، سنة 1985.

36- يوسف، أحمد: السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد03، مجلد35، مارس2007.

سادسا) الرسائل والأطروحات الجامعية:

1- بولدوم، أحمد: موازنة بين ابن سينا وابن طفيل والسهروردي، قصة حي بن يقظان مقاربة تداولية نقدية، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: حميدي خميسي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2013/2012.

2- حجازي، كريمة: القصة في الحديث النبوي دراسة أسلوبية،، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ الدكتور: عيسى مدور، جامعة باتنة، الموسم الجامعي:2018/2017.

3- الخفاجي، أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، العراق، 2003/2002.

4- دبور، محمد عبد اللاه عبده: أسس بناء القصة من القرآن الكريم دراسة أدبية نقدية، رسالة مقدمة لنيل الشهادة العالمية (الدكتوراه)، إشراف: فتحي محمد أبو عيسى، جامعة الأزهر، 1417هـ-1996.

5- دندوقة، فوزية: التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه، رسالة دكتوراه علوم، إشراف الأستاذ الدكتور: محمد خان، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010/2009.

6- السلطاني، إيمان مطر مهدي: الحكاية في رسائل أخوان الصفاء دراسة سيميائية في السرد والتأويل، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، العراق، الموسم الجامعي: 2006م/1427هـ.

سابعا) الملتقيات:

1- أعمال الملتقى الخامس "الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات"، 15 / 16 أفريل 2008، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المقدمة. أ- د

المدخل النظري:

معالم التفكير الفلسفي في التراث العربي والإسلامي

أولا) مفهوم الفلسفة: 07

ثانيا) مراحل تطور الفكر الفلسفي في التراث العربي الإسلامي. 15

ثالثا) غاية الفلسفة الإسلامية. 30

الفصل الأول:

الفلسفة وأثرها في نشأة القصص المعرفي في التراث العربي والإسلامي

أولا) جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب. 33

ثانيا) الأشكال الفنية للأدب الفلسفي في التراث العربي والإسلامي. 41

1) الشعر الفلسفي. 42

2) النثر الفلسفي. 55

2. 1) المحاورة الفلسفية. 56

2. 2) التساؤل الفلسفي. 59

2. 3) السيرة الذاتية الفلسفية. 63

2. 4) الرسائل الفلسفية. 68

2. 5) القصة الفلسفية المعرفية. 75

2. 1.5) مفهوم القصة(لغة/ اصطلاحا). 75

2. 2.5) أشكال القصص الفني في التراث العربي والإسلامي. 83

2. 3.5) محاولة تحديد مفهوم القصة المعرفية (الفلسفية). 94

2. 4.5) القصص المعرفي في التراث الإسلامي -الأصل والامتداد- 97

2. 5.5) الخصائص الفنية للقصص المعرفي عند الفلاسفة. 109

أ) التمثيل المعرفي. 110

ب) الرمزية وبلاغة الغموض. 111
ج) الخيال. 112
د) الثنائيات المتقابلة الخلاقة. 113
هـ) التضمين. 114

الفصل الثاني:

تشكيل الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

أولا) السرد: مفهومه واتجاهاته. 117
1) مفهوم السرد: لغة/اصطلاحا. 117
2) اتجاهات علم السرد. 123
ثانيا) مكونات الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة. 126
1) تشكيل الزمن في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين. 126
1.1) علاقة الترتيب. 129
1.1.1) تقنية الاسترجاع. 130
2.1.1) تقنية الاستباق. 142
2.1) علاقة المدة. 147
1.2.1) تسريع السرد. 148
أولا) الملخص /المجمل. 148
ثانيا) الحذف. 154
2.2.1) إبطاء السرد. 159
أولا) المشهد. 159
ثانيا) الوقفة . 169
3.1) علاقة التواتر. 175
أولا) المحكي الانفرادي. 175
ثانيا) المحكي التكراري. 177

ثالثا) المحكي الترددي–المـؤلف–. 179
2) الرؤية السردية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلـمين. 180
1.2) مفهوم الرؤية السـردية 180
2.2) أنواع الرؤية السردية. 183
3.2) اشتغال الرؤية السردية في القصص المعرفي . 184
3) المسافة السردية (صيغ الخطاب) في القصص المعرفي. 193
1.3) الخطاب المسـرّد. 194
2.3) الخطاب المحول بالأسلوب غـير المباشـر. 195
3.3) الخطاب المنــقول. 196

الفصل الثالث:

التشكيل الوظائفي والدلالي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

أولا) بناء الحـدث في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين. 200
1) مفهوم الحدث: لغة/ اصـطـلاحا. 200
2) منطق المحكي وترتيب الأحداث في القصص المعرفي عند الفلاسفة 203
1.2) نسق التتابـع. 204
2.2) نســق التضمـين. 207
3.2) نسق التناوب والتعاقب والتـزامن. 210
ثانيا) بناء الشخصية في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين. 212
1)مفهوم الشخصية: لغة / اصـطلاحا. 212
2)مراحل تطور دراسـة الشخصية القصصية 216
1.2) منهج بروب والتحليل الوظائفي في القصص المعـرفـي. 220
أ) مثال تحليلي وظائفي لقصة "سلامان وأبسـال" لابن سينا. 225
ب) مثال تحليلي وظائفي لقصة "حي بن يقظان" لابـن طفيل. 230
2.2) السيميائية والتحليل العاملي فـي القصص المعـرفــي. 233

أ) الترسيمات العاملية في قصة "سلامان وأبسال" لابن سينا. 238
ب) الترسيمات العاملية في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل. 242
3.2) السيميائية وتحليل فليب هامون للشخصية في القصص المعرفي. 247
1.3.2) آراء فيليب هامون النقدية حول الشخصية القصصية. 247
2.3.2) تصنيف الشخصيات المرجعية في القصص المعرفي 250
أ) الشخصيات التاريخية. 251
ب) الشخصيات الأسطورية. 252
ج) الشخصيات الرمزية. 252
ثالثا) بناء اللغة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين. 259
1) اللغة التناصية عبر تفاعل النصوص. 260
2) اللغة الرمزية عبر التمثيلات البلاغية. 272
3) اللغة الاستدلالية عبر القواعد المنطقية. 275

الفصل الرابع:

التأويل وأنماط القراءة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

أولا) بين الخطابين الفلسفي والأدبي. 280
ثانيا) إشكالية الدلالة بين الخطابين الفلسفي والأدبي. 283
ثالثا) إشكالية التأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين. 289
1) مفهوم التأويل: لغة /اصطلاحا. 289
2) التأويل (عناصره وخصائصه). 301
3) اتجاهات التأويل ومستوياته. 305
4) القارئ محددا العملية التأويلية. 307
1.4) مفهوم القراءة: لغة /اصطلاحا. 309
2.4) مفهوم القارئ. 313
5) أنماط القراءة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين. 315

1.5) القراءة التفسيريـة. 315
2.5) القراءة الأيديولوجية (الفكرية). 320
3.5) القراءة التناصية (الثقافية). 328
4.5) القراءة التداوليـة. 329
5.5) القراءة المقـارنـة. 331
6.5) القـراءة الفنيــة الجمالـيـة. 335
خاتمـة 341
قائمة المصادر والمراجع 345
فهرس المحتويات 373
الملخـص باللغة العـربيــة 379
الملخص باللغة الإنجليزيــة 380

الملخص

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة "القصص المعرفي الفلسفي" في التراث العربي والإسلامي، دراسة سردية، فجاء العنوان، ((سردية التشكيل والتأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين ما بين القرنين 4 و8 الهجريين))، حيث تضمن مدخلا نظريا حول معالم التفكير الفلسفي في التراث العربي والإسلامي، وأربعة فصول، وخاتمة أوردت فيها أهم النتائج والاستنتاجات المتوصل إليها.

جاء الفصل الأول مخصصا للبحث عن العلاقة الجدلية بين الفلسفة والأدب، فأفضى بنا الأمر بالبحث عن الأشكال الفنية للأدب الفلسفي، من شعر فلسفي، ووصولا إلى القصة المعرفية (الفلسفية)، والبحث عن أصولها وامتداداتها، وبيان خصائصها الفنية.

أما الفصل الثاني، فخصّص للبحث عن مكونات الخطاب السردي في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، حيث وقفت على أهم التقنيات السردية (الزمن، والرؤية السردية، والمسافة السردية).

أما الفصل الثالث، فخصص للبحث عن التشكيل الوظائفي والدلالي في القصص المعرفي، حيث ركزنا على بناء الأحداث (تتابع وتضمين وتناوب)، وبناء الشخصية (وظائفيا، ودلاليا)، وبناء اللغة (التناص، والرمزية، والاستدلالية).

أما الفصل الرابع، فتناول التأويل وأنماط القراءة في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين، وذلك بالبحث عن أهم القراءات التي تتبعت انبناء المعاني داخل القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين.

Summary:

This research aims to study the epistemic narrations (stories , novellas , autobiographies ..etc) in the Arab and Islamic philosophical traditions approached from a narrative standpoint . the full title of the research is : ((Herminautic and form construction in the epistimologic Narrations of Muslim philosophers between the 4 and 8 centuries AH)) . The research includes an introduction to the most important characteristics of Islamic philosophical thought together with four chapters, and a conclusion in which the researcher summarizes the results. The first chapter is devoted to the dialectical relationship between philosophy and literature. The research necessates the identification of artistic features in philosophical poetry and narrations and the search for the origins of these epistemic stories and their extensions . As for the second chapter, it is devoted to the search for components of narrative discourses in the epistemic works of Muslim philosophers. The most important narrative techniques (time, narrative vision, and narrative distancing) have all been investigated . The third chapter deals with the functional and semantic formation of epistemic narrations where the researcher focused on the building up of events (sequencing of events , implicatures and role taking), character building (both functionally and semantically), and the build up of language and discourse (intertextuality, symbolism, and inference). the last chapter deals with the different interpretations and ways of reading and making sense of epistimic narratives among Muslim philosophers including the search for the most important approaches of interpretations and construction of meanings within epistimic narrations.