دراسة وتحليل تمظهرات حضور "القارئ الضمني" في مقامات الحريري

مستمداً من آراء منظري نظرية التلقي

Investigating and analyzing the manifestations of the presence of the “Implicit Reader” in Hariri maqamats based on the theory of reception

محمد صادق ضروني (الكاتب المسوول)
مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران اهواز (ايران)
Zarouni2011@yahoo.com
رضا افخمی عقدا
استاذ مشارک في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد (ايران)

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2022/04/01	2022/07/03	2022/07/30

Abstract

With the emergence and expansion of literary theories in recent decades, there have been extensive changes in the field of literary criticism Undoubtedly, one of these theories that attracted the attention of many critics and writers was the "theory of reception" Because this theory, by reviewing the relations between the author, the work and the reader, changed its main axis in the study of literary texts from "author / text" to "text / reader" In fact, placed the reader in the center of the author's attention as a very important element so that he could write his work in accordance with the needs of the audience. The pioneers and the followers of this theory in the analysis of literary texts tried to study various concepts such as "waiting horizon, changing horizon, Implicit Reader, etc". This article tries to examine the author's attention to this important element in literary creations that is manifested in literary texts by examining the Implicit Reader in Hariri maqamat as an ancient type of fiction and Finally, discover the secret of beauty and readers' enjoyment of this ancient kind of story. In this regard, it was found that the author by creating gaps in the text of the maqamat, such as not entering some necessary details and using proverbs and allusions, has been able to accompany the reader to discover these spaces and gaps in the text. To the extent that in some maqameh, the reader is immersed in the text in order to discover them, so that he considers himself one of the characters in the text of the story, and this in turn doubles his satisfaction with reading the maqamat.

Keywords: Narrative text, Hariri maqamats, theory of reception, Implicit Reader.

الملخص

إنّ حضور القارئ لم يكن يحظى بمكانة في الدراسات الأدبية كطرف مشارک في العلاقة التواصلية بل غايتها إلا أن ظهرت "نظرية التلقي" وحملت بيدها إنّ الشيء الأساس في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنية النص ومتلقيه؛ فناقش أصحاب نظرية التلقي مفاهيم خاصة كـ "أفق الإنتظار والتفاعل بين النص والمتلقي والقارئ الضمني". فمن بين كلها وقع الاختيار في هذا البحث على القارئ الضمني، هذه البنية النصية المفترض وجودها بين سطور النص والّتي يتم بموجبها تحديد الدور

المنوط بالقارئ المستهدف. فحينما يكتب الكاتب؛ يكتب وفي ذهنه قارئ ما يحاول إرضاءه ويسعى إلى أن يحوز على إعجابه، ويحاول التأثير فيه. بناء على هذا فإنّ هذه الدراسة تدرس مدى انغماس هذا القارئ في التعامل بينه وبين قصص "مقامات الحريري" كنوع من أقدم أنواع الادب القصصى بالإعتماد على منهج توصيفى- تحليلي؛ فيكتشف بعض سرّ الجمال وإمتاع القرّاء منها؛ حيث جاء الحريرى بأسلوب ممتع والفجوات والفراغات الّتي يلقى الكشف عن معناها على عاتق القارئ كعدم الدخول في بعض التفاصيل الضرورية والاستفادة من الأمثال والكنايات. ومن الطبيعى انّ الاهتمام بكشف معناها يدعو القارئ للتواصل مع النص ويتيح له التمتع أكثر حيث إنّه يعتبر نفسه شخصية داخل النص السردي كخالق للقصة.

الكلمات المفتاحية: النص السردي، مقامات الحريري، نظرية التلقي، القارئ الضمني.

1. المقدمة

البحث حول مصطلح القارئ الضمني (Implied Reader) وإدراكه يحتاج إلى دراسة "نظرية التلقي" الّتي كانت سائدة في مجال النظريات المتجهة إلى القارئ في النقد الأدبي المعاصر. تطورت هذه النظرية على يد أساتذة و- دارسين الّذين ينتمون إلى جامعة كونستانس في ألمانيا الغربية خلال أواخر الستينات وبداية السبعينات. وإذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بداياتها بجامعة كونستانس في ألمانيا الغربية فإنّ أبرز ممثليها وأشهرهم هما: هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وفولفغانغ آيزر (Wolfgang Iser)، وسيتم تناول افتراضات الأول من خلال فهم التطور الأدبي بناء على أفق الإنتظار[1]، في حين سيتم تناول جهود الثاني من خلال إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي[2].

أحدثت هذه النظرية ثورة في الدراسات الأدبية وتمثل ذلک في إعلانها من تغيير النموذج في علوم الأدب، وكان محرک ذلک التغيير هو التحول في الإهتمام الجذري من دراسة ثنائية "الكاتب – النص" إلى تحليل العلاقة بين "النص والقارئ". فبرز دور القارئ في التطورات الحديثة كالألسنية والبنيوية و... كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراک والسرد والقص. وفي الواقع هذا العنصر هو الأمر الّذي يثير إهتمام الكاتب أو القاص بخلق أثره الأدبي حسناً وجمالاً: «لئن صحّ أنّ الكتابة تشبه وجهي قطعة نقود، فإنّ القراءة تشبه الوجه الآخر لتلک القطعة. إذ لا يمكن لكاتب أن يبدأ كتابة شيء وإلا في ذهنه قارئ يتوجه إليه بما يكتبه. كما لا يمكن لقارئ أن يقرأ شيئاً مكتوباً إلا وفي نيته أن يتسلم من كاتب تلک المادة المقروءة رسالة ما، قد تكون هذه الرسالة معلومات، أو أخباراً، أو فكرة، أو وصفاً لشيء، أو نقداً لأخر. فالقراءة – بكلّ بساطة – اندماج، أو التقاء، وعي القارئ بوعي آخر، خاص، هو وعي الكاتب المؤلف»[3].

وأما القارئ الضمني عند آيزر– وهو من أشهر ممثلي نظرية التلقي وأكثرهم في دراسة القارئ الضمني– ليس «الشخص التخييلي الّذي يخاطبه المؤلف الضمني، أو الشخص الحقيقي القارئ، أو مزيجاً من الاثنين، ولكنّه، على الأصح، امكانية مبهمة لما تتحقق، ولا توجد ولا تتغيير إلا في عملية القراءة»[4]. فقضية النص وقارئه هنا هو

أهم قضية الّتي استند عليه آيزر في تعريفه حول مصطلح "القارئ الضمني"، حيث إنّه عند كلامه عن التفاعل بين النص والمتلقي يقول: «إنّ الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه. لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص. وإذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين»[5]. ثم يؤكد أن هناك علاقة وطيدة تجمع بين القارئ الضمني والقارئ الحقيقي، إذ لا يمكننا أن نتصور قارئاً ضمنياً دون أن نستحضر القارئ الحقيقي والتطورات التاريخية الّتي قطعها عبر مراحله التاريخية وحقبه الفنية.

ويمكن التحصيل على التمييز بين القارئ المفترض والقارئ الحقيقي من خلال تقسيم القراء عند ميجان الرويلي وسعد البازغي في كتاب "دليل الناقد الأدبي" حيث يشيران إلى صنفين كبيرين من القراء: القاري المفترض والقارئ الحقيقي وفي رأيهما القارئ المفترض هو من محض اختراع ناقد في غالبه ولا يدلّ إلا عليه ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، أو أن يكون هو المثال الّذي نحتذيه في مقاربتنا للنص. وأما الصنف الثاني فهو الّذي يعني بالقارئ الحقيقي وهو الشخص الّذي يشتري النص ويقرؤه[6]. فعلى هذا إنّ "القارئ الحقيقي" هو ذلك القارئ الذي يقوم بقراءة النص، يمسكه بين يديه، ويقوم بقراءته وفهمه واستيعابه، وهو قارئ تشترط له هذه النظرية مستوى عالياً من الوعي والثقافة والمؤهلات الّتي تجعله قارئاً منتجاً، أما "القارئ الضمني" فهو الذي ينشئه النص ويصبح بنية نصية، فمثلاً المبدع حين يكتب نصه فإنه في لحظة الكتابة يستحضر في ذهنه قارئ النص، كما يذهب إليه رامان سلدن (Raman Selden): «القارئ الّذي في ذهن المؤلف عندما يطور القص»[7]. ومن منظور "آيزر" يعتبر النص بنية مليئة بالفراغات الّتي تتطلب من القارئ ملؤها، بل إنّها تحفّز القارئ على ملئها، حيث إنّها «تشتغل كمحفّز أساسي على التواصل. وبطريقة مشابهة فإنّ الفراغات (...) هي الّتي تُحدث التواصل في عملية القراءة»[8]. وبذلك فإنّ هذا النص سيكون متسماً بخصائصه البنائية التي تقتضيها طبيعة ذلك القارئ ومستواه ولذا فإن هذا القارئ المفترض يغدو قارئاً متضمناً في النص، إذن هو قارئ نصي محض.

وأما أصحاب نظرية التلقي وإن كان جل اهتمامهم بدور القارئ في النص وتحديد اطاره النظري؛ فلم يضعوا معايير صارمة لدراسته في النصوص الأدبية إلا أنّه قدّم "آيدن جمبرز" آليات لدراسة القارئ الضمني ومن أهمها: الأسلوب والرؤية والفجوة أو الفراغ[9]. وبما أنه قد انتهى جميع جهود آيدن جمبرز تقديم أسس نقدية حول أدب الطفولة؛ من الممكن أن يبدو أنّ دراسة هذا القارئ يختص بهذا النوع من الأدب ولكن الحقيقة غير ذلك إذ انّ "القارئ الضمني" الّذي تعنيه نظرية التلقي هو ذلك القارئ الّذي يترصد الثغرات الدلالية في النص بمعناه العام، كما جاء به آيزر وهو أول من استعمل هذا المصطلح ونسخ مفهومه عن المؤلف الضمني– حيث يقول انّ:

«مهمته [القارئ الضمني] الأساسية ملئ فراغات النص واكتشاف الشفرات الكامنة والمغروسة في بنية النص»[10]، فلا ينحصر بنوع أدبي خاص بل يقوم بدراسته الباحثين في الشعر والرواية كـ "تشكيل القارئ الضمني في رواية دمية النار للروائي بشير مفتي" لآمنة أمقران. وكل هذا يعني أنّ النص في العمل الأدبي ليس الحدث الوحيد بل هناك أحداث أخرى الّتي تفرض نفسها في دائرة التواصل السردي: المؤلف/ العمل الأدبي/ القارئ. ودور الأخير ليس بأقل من السابقين وربما يكون الأكثر أهمية منهما، فعلى هذا نرى روبرت ياوس لا يعتبر القارئ عنصراً معبراً فقط بل يعد عاملاً موجوداً مشاركاً في التجربة، وكذلك مركزاً لطاقة العمل المقدم. فإنّ النبض التاريخي في العمل الأدبي، لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ، وبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي والنظرة المختلفة لعمل المؤلف، وإنّ التاريخ الأدبي وكذلك سمة التواصل الّذي يتميز به يتكوّن من اسلوب الحوار بين الاثنين، وفي العملية الفنية ما بين العمل– بوصفه وسيلة الاتصال– والمتلقي، مثل العلاقة ما بين التساؤل والإجابة[11]. إلا انّه رغم هذا الحجم من الأهمية لهذه الشخصية (القارئ) في صنع الخطاب السردي، فهو لم يتم شأنه من الدارسين والنقاد كما هو، والإهتمام بها ظلّ محدوداً ضئيلاً إذا ما قورن بحجم الدراسات الّتي خصّت بها العناصر والمكونات السردية الأخرى. فعلى هذا يقوم هذا المقال بدراسة احدى مستويات القارئ في "مقامات الحريرى"، ذلك القارئ الّذي يعتبر محور نظرية التلقي وشغل مساحة مهمة من فكر منظري التلقي لاسيما "فولفغانغ آيزر" الّذي فصّل في مفهوم هذا القارئ إذ يرى أنّه مجسد كلّ الاستعدادت المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره و- هي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته. وبالتالي، فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي.

2. خلفية البحث

الدراسات الّتي قد سبقت هذه الدراسة فهي قسمان: قسم يتعلق بنظرية التلقي ومن أهمها:

- نظرية التلقي "مقدمة نظرية"، روبرت هولب، ترجمة: عزالدين اسماعيل، جدة السعودية: كتاب النادي الأدبى الثقافي،١٩٩٤م. تحدث الكاتب في هذا الكتاب عن السر في هيمنة نظرية التلقي على الساحة النقدية ثم عمد إلى تقديم المجالات الأربعة الأساسية في نظرية الأدب وهي: النص، والقارئ، والتفسير، وتاريخ الأدب،كما كشف الفروق بين نظرية التلقي وتيارات النقد المعاصرة الأخرى.
- فعل القراءة؛ نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ آيزر، ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل الدار البيضاء، ١٩٩٥م. ويحتوى ثلاثة أجزاء: المبادئ الأولية لنظرية جمالية التجاوب، التفاعل بين النص والقارئ واللاتماثل بين النص والقارئ.
- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م. يدرس هذا الكتاب أصول نظرية التلقي كما يدرس الأصول الموطئة لجمالية التلقي ويشتمل على افتراضات المنظرين الأساسيين لجمالية التلقي وهما: هانس روبرت ياوس وولفغانغ آيزر.

- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م. يتقدّم الكاتب لنا الفصول الثلاثة وفق الترتيب الآتي: اهتم الفصل الأول بـ "المتلقي الخبير" في علاقته بالنصوص الشعرية، وقد تمّ فيه التركيز على بعض القضايا التي لها صلة بجانب التلقي الفعلي وممارسة النص عند المعري أما الفصل الثاني فكان موضوعه الاهتمام بجمالية الإيقاع والموسيقى في الشعرية العربية القديمة ودرس الفصل الثالث المتن الشعري عند المعري وعكف فيه على إبراز الإكراهات الفنية والجمالية التي يفرضها المتلقي على النص فيجيء حاملاً لبعض الجينات الجمالية الوراثية.

وقسم يتعلق بسردية المقامات ومن أهمها:

- أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسن، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٤م. يقوم هذه الدراسة بنشأة المقامات وتطورها التاريخي حتّى عصر الحديث ومدى تأثيرها في نشأة القصة المصرية الحديثة.
- بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، مصطفي الشكعة: المكتبة الأنجلو المصرية: ط٣، ١٩٧٥م. فهي دراسة حول اشكالية تأصيل المقامات وخصائصها،. ثم يقوم بدراسة رسائل البديع ومقاماته ويعتقد انّ الهمذاني هو المبدع الحقيقي للمقامة وهورائد القصة في الأدب العربي.
- السرد في المقامات الهمذاني، أيمن بكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م. هذه الرسالة استعرضتْ تحليل مقامات بديع الزمان الهمذاني تحليلاً سردياً؛ اعتماداً على مقولات علم السرد، وأخيراً يقوم بتأويل بعض المقامات لتوضيح كيفية تواشج تحليل هذه المقولات واستعراض دلالاتٌ حضاريةٌ وفكريةٌ و وجوديةٌ في نصوصها.
- المقامات والتلقي، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٣ م. وهذه الرسالة بحث في أنماط التلقي الّتي دارت حول المقامات؛ وذلک من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة و- التلقي في تصنيع النص وقيمته ومعناه.

ولكن هذه الدراسات في مجملها تطرقت نظرية التلقي والمقامات تاريخياً، وهيكلياً واحياناً بنيوياً، دون إهتمام شامل بالقارئ، ومدى تأثيره في دائرة التواصل السردي. فتسعى هذه الدراسة الّتي بين يدي القارئ الكريم إلقاء الضوء على هذا المكون الأساسي انطلاقاً من المعايير الثلاثة الأثية عند جمبرز وهي: الأسلوب، والرؤية والفجوة أو الفراغ.

3. القارئ الضمني في "مقامات الحريري"

بما أنّ قصص المقامات تدور حول موضوع واحد في غالبها وهو الكدية – والموضوعات الأخرى تنتهى عادة بهذه الظاهرة السائدة في عصر الكاتب–، ولها سارد واحد الّذي يقوم بخلق أحداثها، كما هو الشأن عن بطلها الّذي يتحوّل طوال القصص؛ فمن المستحسن استعراض القارئ الضمني فيها كمجموعة قصصية واحدة تنمو وتتحرّک شخصياتها وأحداثها نحو الأمام شيئاً فشيئاً.

3–1. أسلوب المقامات ودوره في معرفة القارئ الضمني لهذا النوع الأدبي

إن الاسلوب وإن كان يعتبره البعض طريقة الكاتب في التعبير عن موقفه، والابانة عن الشخصية الأدبية، واختبار المفردات وصياغة العبارات والتشابيه والإيقاع، وانتقاء التراكيب الموافق لتأدية الخواطر[12]، فهو في نفس الوقت طريقة الكاتب في استخدامه الصور الذهنية، وإرجاعاته الواعية واللاواعية والصور الّتي يرسمها في ذهنه بغية للمتلقي واستفزازه، فعلى هذا دراسة الاسلوب وتحليله في أيّ نص من النصوص الأدبية أو السردية يهدينا إلى معرفة قُرّاءه مباشراً أو ضمنياً.

وأما اسلوب الحريري في مقاماته فهو أسلوب مختص وهو إنفرد به من بين كتّاب المقامات، ومن ميزاته انّه اسلوب التصنع البياني والزخرفة البديعية كما هو يلتزم السجع التزاماً تاماً، وتحفل بالتشابيه والإستعارات والمجازات والكنايات والطباق والجناس، وسائر المحسنات البيانية والبديعية حتّى نراه معترفاً بهذا الأمر في مقدمة مقاماته حيث يقول: «أنشأتُ... خمسينَ مقامةً تَحتَوي على جدّ القَولِ وهَزلِهِ. ورقيقِ اللّفظِ وجزلِهِ. وغَررِ البَيانِ ودُررِهِ. و- مُلحِ الأدبِ ونَوادرِهِ. إلى ما وشّحتُها بهِ من الآياتِ. ومحاسن الكناياتِ. ورصّعتُهُ فيها من الأمثالِ العربيةِ. و- اللّطائفِ الأدبيةِ. و...»[13]. كما يمتاز باالجمع بين النثر والشعر، وقلّما تخلو مقامة من عدد من الأبيات الّتي تنسجم مع موضوع المقامة وسياق الكلام. وغالباً ما تختتم المقامة بيتين أو أكثر يعبر بها أبو زيد عن نفسه و- مذهبه في الحياة. فهو يلائم بين الشعر والنثر في كثير من قصصه كـ "المقامة الحلوانية والدينارية والكوفية و- السمرقندية والحرامية و..."، فهو عندما أراد أن يبعث إحساس القارئ أو المخاطب يستفيد من الشّعر وإذا أراد أن يعظَ مثلاً أو يبين آراءه يأتي بالنّثر، ومن أمثلته: «فقلْتُ على بِدارٍ:

حُييتُمُ يا أهلَ هذا المنـــــــــــزِلِ وعِشتُمُ في خفضِ عيشٍ خضِلِ
ما عندكُمْ لابنِ سَبيلٍ مُرمِـــــــــلِ نِضْوِ سُرًى خابِطِ ليْلٍ ألْيَـــــلِ
جَوِي الحَشى على الطّوى مُشتَمِلِ ما ذاقَ مذْ يومانِ طعمَ مأكَـلِ
ولا لهُ في أرضِكُمْ منْ مَوْئِـــــــلِ وقد دَجا جُنْحُ الظّلامِ المُسبِـلِ
وهْوَ منَ الحَيرَةِ في تملْمُـــــــــلِ فهلْ بهَذا الرَّبعِ عذبُ المنهَـــلِ
يقول لي: ألْقِ عَصاكَ وادخُـــــلِ وابْشَرْ ببِشْرٍ وقِرًى مُعجَّـــــلِ

قال: فبرزَ إليّ جَوْذَرٌ. عليهِ شَوْذَرٌ. وقال:

وحُرمَةِ الشّيخِ الذي سنّ القِرَى وأسّسَ المحْجوجَ في أُمّ القُـــرَى
ما عِندَنا لِطارِقٍ إذا عَـــــــــرا سوى الحديثِ والمُناخِ في الذَّرَى
وكيفَ يقْري مَنْ نَفى عنه الكَرَى طوَى برَى أعظُمَهُ لمّا انْبَـــرى
فما تَرى فيما ذكرتُ ما تَرى

فقُلتُ: ما أصْنَعُ بمنزِلٍ قَفرٍ. ومُنزِلٍ حِلفِ فَقْرٍ؟ ولكِنْ يا فَتى ما اسمُكَ. فقدْ فتَنَني فهْمُكَ؟ فقال: اسمي زيْدٌ. ومَنشإي فَيْدٌ...»[14].

وثمة صفة أخرى تمتاز بها المقامات هي اقتباس من القران الكريم والحديث الشريف واقتباس من شعر الأقدمين إذا لم يجد من شعره ما يتلائم مع الغرض؛ سواء على لسان البطل كما هو الشأن في المقامة العمانية: «...سمِعْنا منْ شاطئ المَرْسى. حينَ دَجا الليلُ وأغْسى. هاتِفاً يقول: يا أهْلَ ذا الفُلْكِ القَويمِ. المُزجّى في البحرِ العَظيمِ. بتقْديرِ العَزيزِ العليمِ. هل أدُلّكُمْ على تِجارَةٍ تُنجيكُمْ منْ عذابٍ أليم؟»[15]، فهنا الآية ﴿هل أدُلّكُمْ على تِجارَةٍ تُنجيكُمْ منْ عذابٍ أليم﴾[16] جاءت في موضعها من السجع وتزيّن كلام أبي زيد، أو على لسان الراوي «وأقْسَمَ بالطُّورِ. والكِتابِ المسْطورِ...»[17] وهنا توجد الإشارة إلى الآيتين الكريمتين ﴿والطّورِ وكتابٍ مسطور﴾[18] ويأتي بعدها بقوله «ليَنْكَشِفَنّ سِرّ هَذا الأمْرِ المسْتورِ. ولَيَنْتَشِرَنّ ذِكْرُهُ الى يوْمِ النُّشورِ»[19]، والسجع هنا أخذ وقعاً موسيقياً متناسقاً مع الفاصلة في الآيتين. فكلّ هذا يتعين على قارئ قصص المقامات (حقيقياً أو ضمنياً) في حد ذاته شيئاً من الأدبية بل أكثر من ذلك، وفي الواقع هذا هو القارئ الذي قد افترضه المؤلف حين الكتابة وهو متضمّن في النص في شكله وتوجيهاته وأسلوبه الأدبية.

الجدير بالذكر هنا هو انّ هذا الإهتمام الخاص بانتقاء الألفاظ والسجع وما إلى ذلك من المحسنات البديعية والبيانية وغيرها يجعل بعض الأدباء الاعتقاد بعدم وجود البعد القصصي في المقامات: «إنّ المقاماتِ لايستفاد منها سوى التمرّنِ على الانشاء والوقوفِ على مظاهرِ النظمِ والنثر، نعم وفيها حكمٌ وحيلٌ وتجارب إلّا أنّ ذلك ممّا يصغر الهمة إذ هو مبني على السؤالِ والإستجداء والتحيّل القوي على نزر الطفيف، فإن نفعتْ مِن جانبٍ ضرّتْ مِن جانبٍ ...»[20]. ولكن الحق غير ذلك إذ أنه كاتبنا هذا قد امتزج مقاماته بالأسلوب القصصي حتّى يقلّل إلى حد ما من الصعوبة وغرابة ألفاظه وبالتالي عدم الإشمئزاز أو الكراهية عند القارئ، ويتوخى من ذلك الوصول إلى قلوب الناس والقراء وكسب مودتهم وإن كان هذا الفضل يرجع بمبدع المقامات (بديع الزمان الهمذاني). كما هو يسعى في هذا الصدد أن يأتي بالروح الفكاهية في مقاماته وهي روح تسود في جوانب مختلفة في مقاماته فيجعلها أكثر قبولاً لدى القراء ويرسم الضحك على شفاههم. كما هو الشأن في "المقامة البغدادية والتبريزية والصورية": «ولانشك في أنّ هذا الأسلوب الفكه في المقامات الحريرية كان أحد الأسباب المهمة في ذيوعها وإقبال الناس عليها في عصره وبعد عصره، لأنّهم وجدوا فيها ما يسليهم ويرفّه عنهم، ويعينهم على احتمال أعباء الحياة، ويحطّ عنهم بعض أثقالها»[21]. فنحن نرى في "المقامة الصورية" قدرته الخارقة على بعث الفكاهة وانتزاع الضحك من أعماق القلب، فهنا يشهد الراوي عقد الزواج لعروس من آل ساسان وهم أصحاب الكدية والشحاذة، ويعقد العقد شيخهم المفضّل أبو زيد السروجي– الأديب المحتال في أكثر المقامات– في قصة فكاهية الّتي تثير ضحكة القارئ أو المستمع: «فبرزَ حينئذٍ شيخٌ قد أمالَ الملَوانِ قامتَهُ. ونوّرَ الفَتَيانِ ثَغامتَهُ. فتباشرَتِ الجماعةُ بإقْبالِهِ. وتبادَرَتْ الى

استِقبالِهِ. فلمّا جلَس على زُرْبِيّتِهِ. وسكنتِ الضّوْضاءُ لهيبَتِهِ. ازْدَلَفَ الى مسْنَدِهِ. ومسحَ سَبلَتَهُ بيَدِهِ. ثمّ قال: الحمدُ للهِ المُبتَدِئِ بالإفْضالِ. المُبتَدِعِ للنّوالِ... قال الحارثُ بنُ همّامٍ: فتبِعْتُهُ لأنظُرَ عُرْجَةَ القوْم. وأُكمِلَ بهْجةَ اليومِ. فعاجَ بهِمْ الى سِماطٍ زيّنَتْهُ طُهاتُهُ. وتناصَفَتْ في الحُسْنِ جِهاتُهُ. فحينَ ربعَ كُلُّ شخْصٍ في رِبْضَتِهِ. وطفِقَ يرتَعُ في روضَتِهِ. انسلَلْتُ منَ الصّفّ. وفررْتُ منَ الزّحْفِ. فحانَتْ منَ الشيخِ لَفتَةٌ إليّ. ونظرَةٌ هجَم به طرْفُهُ عليّ. فقال: الى أينَ يا بُرَمُ. هلاّ عاشَرْتَ مُعاشرَةَ مَن فيهِ كرمٌ؟ فقلت: والذي خلقَها طِباقاً. وطبّقها إشْراقاً. لا ذُقتُ لَماقاً. ولا لُسْتُ رُقاقاً. أو تُخبِرَني أين مذَبُّ صِباكَ. ومِنْ أينَ مهَبُّ صَباكَ؟ فتنفّسَ الصُعداءَ مِراراً. وأرسَلَ البُكاءَ مِدْراراً. حتّى إذا استَنْزَفَ الدّمْعَ. استَنْصَتَ الجمْعَ. وقال لي: أرْعِني السّمْعَ:

مَسقَطُ الرّأسِ سَروجُ وبها كنتُ أموجُ

... قال: فلمّا بيّن بلَدَهُ. ووعَيْتُ ما أنشدَهُ. أيقَنْتُ أنهُ علاّمَتُنا أبو زيدٍ...»[22]. كما تكشف "المقامة الإسكندرية" عن وجود امرأة تزوجها رجل محتال باع أساس بيتها بزعم أن صناعته كسدت، واستطاع أن يقنع القاضي بفقره ونجح في أن يفرض له القاضي صدقات، ومن ثم يجذب القارئ ليرافقه حتّى نهاية القصة.

3-2. الرؤية السردية ودورها في معرفة القارئ (حقيقياً وضمنياً)

لقد استأثرت مقولة الرؤية السردية أو وجهة النظر أهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية، وهي تعد من أهم المشكلات إثارة للاهتمام خلال القرن العشرين[23]. فتتفق هذه الدراسات والمقاربات النقدية في غالبها على أن وجهة النظر تركز بالأساس على الراوي الّذي من خلاله تتحدد رؤيته للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه والعلاقة التي تربطه بالمروي له من جهة. «فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد، فإن (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها، أو هي (وجهة نظره). ومن هنا تلازم هذين المصطلحين، و-تداخلهما: فلا راوٍ دون رؤية، ولا رؤية دون راوٍ»[24]. وهناك يسعى الراوي أو السارد بأي نمط من أنماط الرواة – الراوي العليم، الراوي المشارك و...– لبيان وجهة نظره والتأثير على القارئ وجريه إلى داخل الحدث القصصي إذ انّ القارئ عنصر أساسي من عناصر العمل الأدبي، وهو الذي يعيد تشكيل هذا العمل ويلبسه حللاً جديدة، وبتعدد القراء تتعدد صياغات هذا العمل، فلا يوجد أديب لا يضع نصب عينيه قارئاً معيناً عندما يمسك بالقلم ويشرع في الكتابة، كما يفكر في اللغة المشتركة بينه وبين هذا القارئ، ومن هنا يشكّل العلاقة بين الكاتب والقارئ ويخلق صورة "القارئ الضمني".

تتميز مقامات الحريري بأنها مروية من قبل رواة مشاركين في صناعة أحداثها، وهذا ما يسمح بسهولة تصنيف الرؤية فيها ضمن نمط "الرؤية مع" أو "التبئير الداخلي". فيبدأ الحريري مقاماته على طريقة الغائب: "حدّث الحارث بن همام" و"قال الحارث بن همام" ولكن لم يلبث يعطي الرواية إلى راوٍ داخلي مشارك: «لما اقتَعدْتُ غارِبَ الاغتِرابِ. وأنأتْني المَترَبَةُ عنِ الأتْرابِ. طوّحَتْ بي طَوائِحُ الزّمَنِ. الى صنْعاء اليَمَنِ»[25]، «كلِفْتُ مُذْ ميطَتْ

عني التّمائِمُ. ونِيطَتْ بيَ العَمائِمُ. بأنْ أغْشى مَعانَ الأدَبِ»[26]، «شخصْتُ منَ العِراقِ الى الغوطَةِ. وأنا ذو جُرْدٍ مربوطةٍ. وجِدَةٍ مغْبوطَةٍ.»[27]. وفي هذه المقاطع يتعرف القارئ على مشاعر الشخصية الحكائية من خلال ما باحت به من المشاعر المختلفة. فهو سارد الّذي يسهم في العمل القصصي باستخدام ضمير المتكلم؛ فلايكتفي بسرد الأحداث، وإنّما هو أحد المتورطين فيها: «سمِعْنا منَ البابِ نبْأةَ مُستَنْبِحٍ. ثمّ تلَتْها صكّةُ مُستفْتِحٍ. فقُلنا: منِ المُلِمّ. في اللّيلِ المُدْلَهِمّ؟ فقال:...»[28]، فهنا يعلن حضوره المطلق باستخدام كلمة "سمعنا" في العمل القصصي ومن ثمّ يشكّل علاقته بالقارئ حيث انّه هذا النوع من الرواة [الراوي المشارک] ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ، في غياب المؤلف، فينتفي الوسيط، ويغدو القارئ على تماس بإحدى شخصيات القصة. أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة[29].

وأما هذه الرؤية عند القارئ فقد تتغير وتتحوّل إلى عالم الكل (الراوي العليم) ونجد التبئير من درجة صفر، فهو يدري ما يجري في القصة ويخبر القارئ عن بعض أعمال أو نيات الشخصيات الأخرى قبل وقوعها، له حريّة واسعة في تناول الأحداث والشّخصيّات ولايعترضه أيّ حاجز في رؤية الوقائع وخلفيّاتها: «فتوهّمَ أنهُم يتمالَؤون على صَرْفِهِ بحِرْمانٍ. أو مُطالَبَتِه ببُرْهانٍ»[30]، أو «فكأنّ الجَماعَةَ ارْتابَتْ بعزْوَتِه. وأبَتْ تصْديقَ دعْوَته. فتوجّسَ ما هجَسَ في أفْكارِهِمْ. وفطِنَ لِما بَطَنَ مِن استِنْكارِهِمْ. وحاذَرَ أنْ يفْرُطَ إليْهِ ذمّ. أو يَلْحَقَهُ وصْمٌ.»[31]. هنا الحارث يروي للقارئ ما يجري، ملقياً الضوء على الحدث الّذي يسرده، مفسّراً بعض ما يدور في خيال الشخصية السردية. ومع هذه الرؤية يشعر القارئ نفسه في النص كأنّه يكون شاهداً عياناً لحوادث المقامة. غير انّ التبئير من درجة صفر يصعب أن ينتظم النص السردي كلّه، فكثيراً ما يكون التبئير خارجياً في قصص المقامات مقتصراً على رصد أفعال وأقوال الشخصيات. وكلّ هذا يعني انّ المبئر الأساس في مقامات الحريري هو "الحارث بن همام" الّذي يعرض عالم السرد من خلال إدراكه، فهو المسؤول عن العلاقات القائمة بين مكونات السرد.

وأما عن بؤرة القصة أو نقطة الإهتمام وبطلها، فهو البطل (أبو زيد السروجي) الّذي يسوق القارئ إلى متابعة قصص المقامات بأيّ نحو كان وهو تظل ثابتاً في المقامات إلا أن تتحول إلى الحارث بن همام أحياناً أو إلى موضوع خاص كالوعظ والأدب حيث شغف الكاتب بالحياة الأدبية الّتي يدلّ على مقدراته في النظم والنثر وخصّ بها المقامات السادسة، والسادسة عشرة، والسابعة عشرة، والثالثة والعشرين، والسادسة والعشرين، والثامنة و-العشرين و... كما هو واعظ في عدة غير قليل من المقامات المقامة الثانية، والحادية عشرة، والواحدة والعشرين، والخامسة والعشرين، والواحدة والثلاثين، وهذا أي الإعتماد على موقفٍ واحد أو حادثةٍ واحدة أو شخص واحد؛ أمر طبيعي تماماً في المقامات إذ انّ البؤرة في القصة القصيرة غالبا ما تركز على شخصية أو حالة ثابتة ولاتدور أحداث القصة إلا حول شخصية واحدة رئيسية. أما الشخصيات الأخرى فتكون في خدمتها فنياً.

والجدير هنا هو انّ الكلام حول الموضوعات والمضامين المختلفة كالوعظ والأدب وغيرها في مقامات الحريري لا يعني انّ هذه الموضوعات هي البؤرة الأساسية في تلك المقامة بل يختفي أبوزيد وراءها لمدة قصيرة، ولا يلبث أن يقوم بدور البطل والمبئر الأساسي بواسطة قدراته الأدبية وتنوعه في التلون والإحتيال حيث هو محتجب عن إدراك الراوي والقارئ بسب تنوع الهيئة الّتي يظهر بها أو بسب تنوعه في الخداع والحيل؛ حتّى نهاية المقامة حيث ينكشف عن وجهه الراوي أو شخص آخر: «فحينَئذٍ استَسْنى القوْمُ قيمَتَهُ. واستَغْزَروا ديمَتَهُ. وأجْمَلوا عِشْرَتَهُ. و- جمّلوا قِشرَتَهُ. قال المُخْبِرُ بهَذِهِ الحِكايَةِ: فلمّا رأيتُ تلهُّبَ جذْوَتِهِ. وتألُّقَ جلْوَتِهِ. أمعَنْتُ النّظَرَ في توسُّمِهِ. وسرّحْتُ الطّرْفَ في ميسِمِهِ. فإذا هوَ شيخُنا السَّروجيّ»[32]، «فنَهَضا وللشّيخِ فرْحَةُ المُطْلَقِ من الإسارِ. وهِزّةُ الموسِرِ بعْدَ الإعْسارِ. قال الرّاوي: وكنتُ عرفْتُ أنهُ أبو زيدٍ ساعةَ بزغَتْ شمسُهُ. ونزغَتْ عِرسُهُ. وكدْتُ أُفصِحُ عن افتِتانِه. و- أنْمارِ أفْنانِهِ. ثمّ أشفَقْتُ من عُثورِ القاضي على بُهتانِه. وتزْويقِ لِسانِه. فلا يرَى عندَ عِرْفانِه. أن يُرشّحَهُ لإحسانِه. فأحْجَمْتُ عنِ القوْلِ إحْجامَ المرْتابِ. وطوَيتُ ذكْرَهُ كطَيّ السّجِلّ للكِتابِ. إلا أني قُلتُ بعدَما فصَلَ. ووصلَ الى ما وصَلَ: لوْ أنّ لَنا مَنْ ينطَلِقُ في أثَرِه. لأتانا بفَصّ خبَرِه. وبِما يُنْشَرُ من حِبَرِه. فأتبَعَه القاضي أحدَ أُمنائِهِ. وأمرَهُ بالتّجسّسِ عنْ أنبائِهِ. فما لبِثَ أنْ رجَعَ مُتَدَهْدِهاً. وقهْقَرَ مُقهْقِهاً...»[33]. وكلّ هذه التحولات أو البؤرات المتغيرة ليست إلا لجلب اهتمام القارئ. إذ انّه ليس النص الأدبي بناءً جامداً وإنما هو كائن حي يضفي عليه كل من الكاتب والقارئ من روحهما، فيشكل الثلاثة معاً روح النص وجوهره كما يعتقد آيزر، ولهذا لايستطيع الكاتب أن يتفاعل مع نصه دون وجود قارئ نموذجي مفترض.

3-3. الفجوة

وهي «فراغ يتخلل نسيج الأحداث يمكن للقارئ أن يملأه على وفق تخيله الخاص فمثلاً إذا ذكر الكاتب أن البطل توجه إلى دار السينما ثمّ ذكر بعد ذلك انزعاجه من الفيلم فالفجوة هي: قطع تذكرة، ودخل الصالة، وشاهد الفيلم و...، ثمّ ما لم يعجبه»[34]، فالفراغات هي بالتحديد ذلك المكان الّذي يتبلور ويتعمق فيه الشخص القارئ الضمني الّذي تناط به مسؤولية إعادة تركيب النص، فلايمكن أن تملأ من طرف النص ذاته، فقد لزم أن يتدخل طرف آخر ليقوم بتلك المهمة، إنّه القارئ.

وبما أنّ هذه الفراغات من منظور "آيزر" ليست شيئاً موضوعياً، أو واقعاً وجودياً معطى، بل موضوع يتم تشكيله وتعديله من قبل القارئ حين يدخل في علاقة تفاعل مع النص وهو ما يجعل النص مفتوحاً لإمكانيات عديدة لتحققه[35]، فيرى "جمبرز" انّ هذه الفراغات في النص تطرح نفسها بشكلين: الصورة الأولى «هي الفراغات الصورية والسطحية الّتي ترجع إلى افتراضات الكاتب الواعية أو اللاواعية عن القارئ. واسلوب الكاتب يبيّن افتراضات الكاتب عن مقدرة القارئ في حلّ المسائل اللغوية والنحوية. وهذا مما يساعد الناقد على فهم افتراضات الكاتب عن العادات الاجتماعية والسياسية، والمرسوم، وأيّ شيء مرتبط بالقارئ الضمني، عن طريق ارجاعات

الكاتب بمضامين مختلفة... أما الصورة الثانية من الفراغات، وهي الّتي ذات أهمية بالغة، فهي الفراغات الّتي تدعو القارئ للتواصل مع النص لخلق المعاني الجديدة»[36].

وأما بنسبة الفجوات أو الفراغات في قصص المقامات وإن كان يلاحظ أنّ الحذف بعامة قليل فيها بسبب قصر حيزها الزمني، فقد استطاع الكاتب أن يخلقها بأشكال مختلفة حتّى يرافقه القارئ ومنها:

أ: الاستفادة من الأمثال والكنايات

من الجدير قبل كل شيء أن يُذكر أنّ الراوي والبطل في "مقامات الحريري" مشتركان في رؤيتهما للعالم الذي يعيشان فيه، فهما يعيشان في ظروف اجتماعية مشتركة وينتميان إلى فئة اجتماعية واحدة، تحمل المقامات همومها ومعاناتها وتعبر عن رؤيتها للمجتمع وقيمه السائدة، وكلُّ ما يبدو للقارئ من اختلاف بين رؤية الراوي و-رؤية البطل، ليس إلا خلافاً ظاهرياً يخفي تحته اتفاقاً في الرؤية إلا انّ هذه الرؤية تتميز بالتغير المستمر لمراكز التبئير وموضوعاته، إذ يدخل الراوي إلى المقامة شخصية جديدة تكون لها رؤيتها الخاصة تجاه الموضوع الذي تدركه بمعزل عن رؤية الراوي ورؤية البطل، أو إنها قد تشترك معهما في رؤية الموضوع نفسه، كما هو الشأن في "المقامة الدمياطية" حيث يدخل الراوي الجماعة المتآلفة معه وابن البطل في العمل القصصي. فالسارد والبطل في المقامات يشجعان المخاطب أن يرافقهما في صنع الحدث حتّى يتصوّر القارئ نفسه في بؤرة الأحداث ويتطور مع تطورها.

وأما "الحريري" فاقتبس في مقاماته من المواطن المختلفة منها الأمثال والكنايات العربية فيأتي بهذه الأمثال والكنايات ويلقى الكشف عن معناها على عاتق القارئ، ومن الطبيعى انّ الإهتمام بكشف معناها يدعو القارئ للتواصل مع النص ومنها:

- "نفختَ في غير ضرم": مثل يضرب لمن يضع الشيء في غير موضعه.
- "أصفر ذي وجهين": كناية عن نقشه من الجانبين.
- "ألقى حبله على غارب": مثل يضرب في تخلية الشيء يذهب في هواه كيف شاء.
- "شقوا عصا الشقاق": جانبوا الخلاف؛ كني بذلک عن الوفاق.
- "لا عطر بعد عروس": هذا مثل قالته امرأة من عذرة مات عنها زوجها واسمه عروس، فتزوجها رجل أبخر و-أمرها أن تتعطر فقالته.
- "تخلصت قائبةٌ من قوب": مثل يضرب لمن تخلص من الشدة.
- "عينه فراره": مثل يضرب لمن يدل ظاهره على باطنه فيغني عن اختباره.
- "لأمرٍ ما جَدَعَ قصيرٌ أنفَه": مثل لما يستعظم حصوله.
- "لابساً جلدَ النمر": مثل يضرب لمن غضب بعد الرضى.

– "ألحق بالقارضين": القارظان، هما رجلان يضرب بهما المثل فيمن لم يرجع من ذهابه.

ب. إدخال الشخصيات الأخرى أثناء الحدث

بما انّ الشخصية من العناصر الهامة في السرد وتدور حولها حوادث النص السردي وفي الواقع ليس الحدث دون الشخصيات حدثاً كاملاً، فقد جعل الحريرى بطلين لمقاماته سمي أحدهما "الحارث بن همام" وثانيهما "أبوزيد السروجي"، وجعل الأول الراوي والثاني البطل المغامر، وفي الواقع هما الشخصيتان الأصليتان لقصص المقامات، فلا يأتي الكاتب في صقل شخصياته القصصية غيرهما إلا هنا وهناك، وهذا هو الأمر الّذي قد يعجب القارئ ويثيره حتّى يريد معرفة الضيف الجديد وشخصيته المجهولة في أسرع وقت ممكن. ومن الطبيعي متابعة القصة للكشف عن وجه هذه الشخصية من قبل القارئ هو غاية الّذي يريدها الكاتب. ومن أمثلته: «أفكّرُ تارَةً في رُجْلَتي. وأخْرى في رَجْعَتي. إلى أنْ وضَحَ لي عِندَ افتِرارِ ثغْرِ الضّوّ. في وجْهِ الجوّ. راكِبٌ يخِدُ في الدّوّ...»[37]، و«فهمّ الشيخُ بالكلامِ. وتِبْيانِ المَرامِ. فمنعَتْهُ الفَتاةُ منَ الإفْصاحِ. وخسأتْهُ عنِ النُباحِ. ثمّ نضَتْ عنها فَضْلَةَ الوِشاحِ. و- أنشدَتْ بلِسانِ السّليطَةِ الوَقاحِ...»[38]. فمن هو الراكب؟ ومن هي الفتاة؟ وما دورهما في هذه القصص؟ مع العلم بأن يتم تعرّف البطل (أبي زيد) للقارئ قبل ظهور هذه الضيوف الجديدة والشخصيات المجهولة.

ج. عدم الدخول في بعض التفاصيل الضرورية للقصة

لا شك بأنّ عدم الإتيان ببعض ضروريات القصة وتفاصيله المرجحة، يتيح الفرصة للقارئ حتّى يقوم بسرد التفاصيل المفضلة لديه مستمداً من خياله وقوة ابداعه، وهذا يتيح له التمتع أكثر حيث انّه يعتبر نفسه شخصية داخل النص السردي كخالق للقصة. وفي الواقع يسنح الكاتب بهذه التقنية المغرية، الفرصة المناسبة والأرضية الخصبة للقارئ بأن يشاركه في خلق القصة وبتبعه يرافقه حتى نهاية القصة. ومن أمثلته في مقامات الحريري هو انّ المؤلف الضمني[39] رغم اهتمامه بوصف كلّ ما يراه في قصص المقامات؛ لا يهتمّ هنا بوصف مظاهر البطل (العجوز في المقامة البغدادية)؛ فالزي والصوت والحركة واختفاء اللحية والشارب كلّها مظاهر سكت النص عنها، واكتفى بلفظ العجوز وتأنيث الفعل "قالت" للدلالة على التحول «رَوى الحارثُ بنُ همّامٍ قال: ندَوْتُ بضَواحي الزّوْراء. معَ مشيخَةٍ منَ الشّعراء. لايغْلَقُ لهُمْ مُبارٍ بغُبارٍ. ولايجْري معهُمْ مُمارٍ في مِضْمارٍ. فأفَضْنا في حديثٍ يفضَحُ الأزهارَ. إلى أنْ نصَفْنا النّهارَ. فلمّا غاضَ دَرُّ الأفْكارِ. وصبَتِ النّفوسُ الى الأوْكارِ. لمحْنا عجوزاً تُقبِلُ منَ البُعْدِ. وتُحضِرُ إحْضارَ الجُرْدِ. وقدِ استَتْلَتْ صِبيَةً أنحَفَ منَ المَغازِلِ. وأضعَفَ منَ الجَوازِلِ. فما كذّبَتْ إذ رأتْنا. أن عرَتْنا. حتى إذا ما حضرَتْنا. قالت: حيّا اللهُ المَعارِفَ. وإنْ لم يكُنّ معارِفَ...»[40]، وهذا الفراغ الوصفي يسفر عن تسريع السرد نحو الأمام، كما هو يمهّد الطريق لحضور المتلقي أو القارئ داخل المقامة؛ ويرسم تصوير العجوز في ذهنه كما يحب.

4. النتيجة

حاول هذا البحث دراسة "القارئ الضمني" وتحديده الفني في مقامات الحريري مستفيداً من آراء منظري نظرية التلقي خلال عدّة من الآليات الّتي يقترحها "آيدن جمبرز" كالأسلوب والرؤية السردية والفجوة أو الفراغ؛ فبعد تحليل قصص المقامات على أساس هذه الآليات وصلت الدراسة إلى أنّ القارئ الذي قد افترضه المؤلف حين كتابة المقامة قارئاً يتعين له شيئاً من الأدبية والبلاغة مع القاموس اللغوي المتسع، ومستوى عال في القراءة وفهم اللغة ومعرفة الأمثال ومواضعها الدلالية والمعنوية، حيث يمتلأ قصص المقامات بالأمثال والكنايات وغيرها من المحسنات اللفظية والمعنوية كالسجع، والجناس، والطباق، والتشبيه، والمجاز، والاستعارة، كما يمتاز بالاستفادة من الكلمات الغريبة وغير المألوفة لنا اليوم، والجمع بين النثر والشعر وما إلى ذلك من الخصائص الأدبية والمعجمية. ولكن كل هذا لم تعن قط خلق عالم غريب من المفردات والعبارات الغريبة، بعيداً من الفهم وخال من التقنيات الموحية والمستوعبة، بل أدرك الحريري هذا الأمر جيداً، فيمتزج مقاماته بالأسلوب القصصي والفكاهي حتّى يقلّل إلى حد ما من صعوبة وغرابة ألفاظه وبالتالي عدم الإشمئزاز أو الكراهية عند القارئ، ويتوخى من ذلك الوصول إلى قلوب الناس والقراء وكسب مودتهم. كما تتميز مقاماته بأنها مروية من قبل راو مشارك في صناعة أحداثها، حيث يروي "الحارث بن همام" للقارئ ما يجري، ملقياً الضوء على الحدث الّذي يسرده، مفسّراً بعض ما يدور في خيال الشخصية السردية. وهذا ما يسمح لنا بسهولة تصنيف الرؤية فيها ضمن نمط "الرؤية مع" أو "التبئير الداخلي"، وهذه الرؤية تسبب إلى أن يشعر القارئ (الحقيقي والضمني) نفسه داخل النص وأحيانا مشاركاً لانتاجه أو شاهداً عياناً لحوادث المقامة. كما يأتي الحريري في هذا الصدد بالفجوات المختلفة حتّى يرافقه القارئ كعنصر فعال و مشارك في انتاج القصة بامتلائه الفراغات النصية الّتي تركها له ومنها:

– استخدام الأمثال والكنايات، حيث يلقى الكشف عن معناها على عاتق القارئ ومن الطبيعى انّ الاهتمام بكشف معناها يدعو القارئ للتواصل مع النص.

– إدخال الشخصيات الأخرى أثناء الحدث دون خلفية سابقة، والقارئ هنا يريد معرفة هذا الضيف الجديد ولا يحصل هذه المعرفة إلا بمتابعته القصة حتّى نهايتها.

– عدم الدخول في بعض التفاصيل الضرورية للقصة: والكاتب بهذا الأمر يتيح الفرصة للقارئ حتّى يقوم بسرد التفاصيل المفضلة لديه مستمداً من خياله وقوة ابداعه ومن ثمّ يشارك في خلق القصة مع الكاتب، وهذا يتيح له التمتع الأكثر حيث انّه يعتبر نفسه شخصية داخل النص السردي كخالق للقصة.

هوامش البحث ومراجعه

[1] لمزيد من التوسع حول مفهوم "افق الإنتظار" عند ياوس انظر: حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م: ص ٢٨و٢٧.

[2] (انظر: رشدي، حسن، **اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م: صص 41– ١٦.

[3] خليل، إبراهيم، **بنية النص الروائي**، ط١، بيروت: مطابع الدار العربية للعلوم، 2010م: ص 265.

[4] مارتين، والاس، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م: ص ٢٦.

[5] آيزر، فولفغانغ، **فعل القراءة؛ نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية: منشورات مكتبة المناهل، د. ت: ص١٢.

[6] انظر: الرويلي، ميجان وسعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي**، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002م: ص ٢٨٤و٢٨٣.

[7] سلدن، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م: ص ١٦٩.

[8] **فعل القراءة؛ نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**: ص ٩٨.

[9] انظر: جمبرز، آيدن، "خواننده درون متن"، ترجمة طاهره آدينه پور، **پژوهشنامه ادبيات كودک ونوجوان**، العدد ٣٤و٣٣، ١٣٨٢ش: ٦٤-٥٦.

[10] هولب، روبرت، **نظرية التلقي «مقدمة نظرية»**، ترجمة: عزالدين اسماعيل، جدة السعودية: كتاب النادي الأدبى الثقافي، 1994م: ص ٢٠٥.

[11] **اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**: ص ١٢.

[12] عبد النور، جبور، **المعجم الادبي**، بيروت: دارالعلم للملائين، ١٩٧٩م: ص٢٠.

[13] الحريري، أبوالقاسم، **مقامات الحريري**، الطبعة الأولى، بيروت: داربيروت للطباعة والنشر، 1965م: ص ١٢.

[14] المرجع السابق: صص ٤٧- ٤٥.

[15] نفسه: ٣٣٧.

[16] **الصف**/١٠.

[17] **مقامات الحريري**: ص ٢٤٦.

[18] **الطور**/1و2.

[19] **مقامات الحريري**: ص ٢٤٦.

[20] ابن الطقطقي، محمدبن علي بن طباطبا، **الفخري في الآداب السلطانية والدول الاسلامية**، ط٤، ايران: منشورات الشريف الرضي، ١٤١٤ق: ص ١٥.

[21] ضيف، شوقي، **فنون الأدب العربي الفن القصصي؛ المقامة**، القاهرة: دارالمعارف، ١٩٥٤م: ص ٧٤.

[22] **مقامات الحريري**: ص ٢٦٢- ٢٥٧.

[23] لمزيد من التوسع حول الرؤية السردية وتحولاتها راجع جيرار جينيت وآخرين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، الطبعة الأولى: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989م.

[24] عزام، محمد، **شعرية الخطاب السردي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م: ص ٩٤و٩٣.

[25] **مقامات الحريري**: ص16.

[26] المرجع السابق: ص ٢٢.

[27] نفسه: ص ١٠١.

[28] نفسه: ص ٤٢.

[29] **بنية النص الروائي:** ص ٧٩)

[30] **مقامات الحريري:** ص ١٧٣.

[31] المرجع السابق: ص ٢٦.

[32] نفسه: ص ٢٧.

[33] نفسه: ص ٨٤ و٨٣.

[34] **بنية النص الروائي:** ص ٣٠٢.

[35] كاظم، نادر، **المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،** ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م: ص ٢٧.

[36] جمبرز، آيدن، "خواننده درون متن"، ترجمة طاهره آدينه پور، **پژوهشنامه ادبيات كودک ونوجوان،** العدد ٣٤و٣٣، ١٣٨٢ش: ص ٦٢.

[37] **مقامات الحريري:** ص ٢٣٢.

[38] المرجع السابق: ٣٩٤.

[39] المؤلف الضمني هو الذات الثانية للكاتب – كما ذهب اليه جيرالد برنس–. فالكاتب بعد إنتهاء فترة الكتابة، وانجاز النص بصورته النهائية، يفارق "النص"، ويصبح المؤلف الضمني صاحب النص الّذي يتحقق بفعل القراءة في وقت لاحق الكتابة. هذا المؤلف الّذي هو الحامل السردي للمواقف الفكرية والإيدلوجية والنفسية الّتي تتضمنها القصة؛ هو حالة خاصة من المؤلف الحقيقي، أو هو المؤلف لحظة تأليفه القصة، فإذا كان المؤلف والقارئ الواقعيان ينتميان إلى الواقع ويتمتعان بوجود مجاوز للنص، فإن المؤلف المجرد والقارئ المجرد ينتميان إلى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما لا يعبران عن نفسيهما بشكل صريح (لمزيد من التوسع راجع: عقار، عبدالحميد، **طرائق التحليل السردي الأدبي،** الطبعة الأولى: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، 1992م: 89–86).

[40] المرجع السابق: ص ١١٢.

المراجع:

- **القرآن الكريم.**
- آيزر، فولفغانغ (د. ت). **فعل القراءة؛ نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية: منشورات مكتبة المناهل.
- ابن الطقطقي، محمدبن علي بن طباطبا (١٤١٤ق). **الفخري في الآداب السلطانية والدول الاسلامية،** ط٢، ايران: منشورات الشريف الرضي.
- أيوب، أحمد (٢٠٠١م). **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة،** ط1، دار سندباد للنشر و-التوزيع.

- بكر، أيمن (١٩٩٨م). **السرد في المقامات الهمذاني**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جمبرز، آيدن (١٣٨٢ش). خوانندە درون متن، ترجمة طاهره آدينه پور، **پژوهشنامه ادبيات كودک ونوجوان**، العدد ٣٤و٣٣: ٦٥-٥٣.
- جينيت، جيرار وآخرون (١٩٨٩م). **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ترجمة ناجي مصطفى، ط1: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.
- الحريري، أبوالقاسم (١٩٦٥م). **مقامات الحريري**، الطبعة الأولى، بيروت: داربيروت للطباعة والنشر.
- خليل، إبراهيم (٢٠١٠م). **بنية النص الروائي** ، ط١، بيروت: مطابع الدار العربية للعلوم.
- رحمانى، اسحق (١٤٣٢ق)، اقتباس الحريرى في مقاماته من الأمثال العربية، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، العدد الثاني عشر.
- رشدي، حسن (١٩٧٤م)، **اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الرويلي، ميجان وسعد البازغي (٢٠٠٢م). **دليل الناقد الأدبي**، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- سلدن، رامان (١٩٩٨م). **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر و-التوزيع.
- سمير، حميد (٢٠٠٥م). **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- ضيف، شوقي (١٩٥٤م). **فنون الأدب العربي الفن القصصي؛ المقامة**، القاهرة: دارالمعارف.
- عامر، رمضان أحمد عبد النبي، القارئ وأثره في تشكيل النص الأدبي، **المجلة العلمية**: العدد السابع عشر، صص ١٣٣- ٦١.
- عبد النور، جبور (١٩٧٩م). **المعجم الادبي**، بيروت: دارالعلم للملائين.
- عزام، محمد (٢٠٠٥م). **شعرية الخطاب السردي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتابالعرب.
- عقار، عبدالحميد (1992م)، **طرائق التحليل السردي الأدبي**، الطبعة الأولى: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب.
- كاظم، نادر (٢٠٠٣م). **المقامات و التلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- كياني، حسين وسعيد حسام پور وبشرى سادات ميرقادري (١٣٩١ش)، "نظرية التلقي في ادب الطفولة" دراسة في قصص لينا الكيلاني، **پژوهشنامه نقد عربى**، العدد٥: ١٢٩- ١٢٦.
- مارتين، والاس (١٩٩٨م). **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد: المجلس الأعلى للثقافة.
- ميرصادقي، جمال (١٣٨٢ش). **عناصر داستان**، ط3، طهران: سخن.
- ميرقادرى، سيد فضل الله وحسين كيانى (١٣٩١ش). "نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن": **مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها**، العدد ١٨.
- هولب، روبرت (١٩٩٤م). **نظرية التلقي «مقدمة نظرية»**، ترجمة: عزالدين اسماعيل، جدة السعودية: كتاب النادي الأدبى الثقافي.