الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعـــة مولـــود معمـــري تيـــزي–وزو
كليـــة الآداب والعلـــوم الإنسانية
قســـم اللّغـــة والأدب العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

الفـــــرع: اللّغة والأدب العربي
التخصص: أدب مغاربي

إعداد الطالب: سعدلي سليم

الموضوع:

تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير " لركن الدين الوهراني"

لجنة المناقشة:

د/ بوجمعة شتوان: أستاذ محاضر"أ"، جامعة تيزي– وزو.....**رئيساً**
أ.د/ آمنة بلعلى: أستاذة التعليم العالي، جامعة تيزي–وزو.....**مشرفة ومقرّرة**
د/ بعيو نورة: أستاذة محاضرة "أ"، جامعة تيزي– وزو.....**عضوا ممتحناً**
د/ علي حمدوش: أستاذ محاضر"ب"، جامعة تيزي– وزو.....**عضوا ممتحناً**

تاريخ المناقشة: 17 جوان 2012.

إهـــــــــداء

إلى والديّ الكريمين شكرا وعرفانا.

إلى من كانوا سندا لي.

إلى كل الذين أحبّوني وشجّعوني

أهدي هذا العمل

كلمة شكر

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله .
ثم خالص الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة،
رمزُ المنهجية
الدكتورة "آمنة بلعلى"
لقبولها الإشراف على هذا العمل أولا، و على
رحابة صدرها في تلقي الإستفسارات
والإجابة عنها بكل روح علمية، وعلى جميع
الإرشادات التي قدمتها لنا طول مدة إشرافها
على هذا البحث.

" أن تحلم ...فهذا شيء طبيعي يمارسه كل البشر والإنسان عندما يحلم يمكن أن يجلب شيئاً له قيمته بالنسبة لمجتمعه. فالحالم المبدع لا يرجع من حلمه صفر اليدين، إنه يسعى جاداً إلى اكتشاف عالم أحلامه، ليعود منه بأغنية أو رقصة، أو دواء، أو بمعلومات بعيدة في زمانها ومكانها، أو بفكرة جديدة من أي نوع ".

راجي عنايت، أغرب من الخيال، معنى الأحلام، ص7.

" وكذلك خلق الله للعبد النوم، ليعلم به كيفية الانتقال من حال إلى حال، وصفة الخروج من دار إلى دار، فإنه موت أصغر، وانقطاع عن عالم التصرف الأدنى مع الآدميين والإكباب على الدنيا ومعانيها. وأنه إقبال وتفريغ لإدراك الحقائق بطريق الأمثال وإطلاع على ما يكون غداً...ويقظة محققة بدلاً عن موت مفقد ونوم مفسد...".

(باب ذكر حقيقة النوم وحكمته).

محمد بن عبد الله بن العربي، قانون التأويل، ، ص 469-470.

فهرس المحتويات

مقدمة..... 8

الفصـــــل الأول:

السّخرية باعتبارها موجّهاً للحكي

المبحث الأوّل: مكوّنات النّسق الحكائي..... 15

1. الاستهلال (الحكاية الإطار)..... 15
2. الحكاية الدّاخلية (المتن)..... 25
3. الخاتمة (خاتمة المنام الكبير)..... 44

المبحث الثاني: آليات الخرق في السّرد السّاخر..... 55

1. آليات الحوار..... 55
2. مظاهر الخرق البلاغي..... 67
3. فعل التّهكّم والمحاكاة السّاخرة..... 86

الفصـــــل الثاني:

مفارقات البنية السّردية

المبحث الأوّل: مفارقة ملمح الشّخصيات..... 102

المبحث الثّاني: فضاء الآخرة في المنام..... 127

المبحث الثّالث: فضاء الأزمنة..... 137

الفصـــــل الثالث:

مقاصد الخطاب السّاخر

المبحث الأوّل: دور السّياق في الكشف عن المقاصد الإجمالية..... 154

1. السّياق الخارجي..... 156
2. المقاصد الإخبارية..... 163

المبحث الثّاني: المقاصد الحجاجية وآلياتها..... **184**
1. الآليات البلاغية..... **185**
2. آليات الحجاج الدّيني..... **202**
الخاتمة..... **220**
قائمة المصادر والمراجع..... **232**
مـــلحق.

مقدّمـــــــــــــة

ظل الأدب مستعصياً عن الحصر، لأنَّ مفاهيمه تتعدد ولا تستقر على حال. فالأدب آداب والتعريف تعاريف، ومن ثم فإننا بإزاء مفهوم تاريخي متحول بتحول الأعصر، متبدل بتبدل مشاغل القراء وثقافتهم وأحوالهم وملابسات بيئتهم. ولا شك أنّ الانطلاق من هذه النظرة يدفعنا إلى القول إنَّ موضوع البحث–أي بحث– غير منفصل عن الأدوات النظرية التي تستخدم لفهمه. فهذه الأدوات تضطلع بدور كبير في تشكيل ملامح المادة المدروسة واستقصاء ما فيها من ثوابت ومتغيرات.

وإذا كانت بعض الآداب القديمة قد حظيت من عناية أهلها بنصيب من الدرس كبير فإنَّ النثر العربي القديم والنثر منه على وجه الخصوص– ما زال بحاجة ماسة إلى التحليل والاستقصاء. فعلى الرغم من غزارة ما حفظه لنا التاريخ منه في فنون متنوعة من قبيل الخطبة – المقامة– المنامات – الرسالة– النادرة، يظل الخوص في ساحته على قدر من العسر كبير. وما أكثر ما يتقلب الباحث بين هذه المصطلحات فلا يحقق معانيها ولا يحيط بخصائصها ولا يدرك ما بينها من وجوه الاتصال ووجوه الانفصال. ذلك أن العقبات لم تذلل واحدة واحدة ولم توضع لكل فن من هذه الفنون دراسة مفردة، وبالأحرى خطاب المنامات، مما يمكن الباحثين في هذا المجال من أن يستخلصوا صورة إجمالية واضحة عن هذا الفن المنامي المهمش، وعن منزلة هذا الأدب الذي لم يحظى بعناية من طرف النقاد، وأن يتبينوا النظام الذي يندرج ضمنه والمرتبة التي يحتلها بالنسبة إلى الأجناس الأدبية الأخرى.

عادة ما يبدو التراث العربي الأدبي متباهياً بالشعر بوصفه فن العربية الأول، في حين يصعب أن نلمح مثل هذا التباهي – أو شيئاً منه – بالنسبة لفنون السرد على تنوعها، بل إنَّ الأمر يصل أحياناً إلى حد معاداة القصاص، والتعامل بدرجة لا فتة من التحقير مع الإنتاج السردي الذي يحكي وقائع متخيلة، بوصفها أحد أشكال الكذب بالمعنى الأخلاقي. ويبدو أن مثل هذا التعامل قد شكل ما يشبه العرف، الذي لم يلتفت كثير من الباحثين المحدثين لما فيه من خطورة على الإنتاج السردي التراثي. يقول أحد الباحثين " وقد نما القصص بسرعة لأنه يتفق مع ميول العامة، وأكثر القصاص من الكذب، حتى روى أن الإمام علي طردهم من المساجد ولم يستثن منهم غير الحسن البصري لتحريه الصدق في قوله".

من الممكن أن نضرب عشرات الأمثلة – قديما وحديثًا– تشير كلها إلى أنّ هناك توجهاً في التراث الأدبي العربي يبدو معاديًا للسرد، الذي لا يتكئ على وقائع وأحداث حقيقية، وخير مثال القراءة الرافضة **لمنامات الوهراني**، لكونها تندرج ضمن السرد الساخر، ولقد أشار

الصفدي في كتابه "الوافي بالوفايات" إلى عدم قراءة هذا النوع من القصص، وقال بأنّ هذا الأدب هو أدب المجون و الخلاعة. فهل ترانا سندرس هذا الجنس الأدبي كما كان القدامى يفهمونه أم إننا سنستخلص منه قسماً معيناً يدخل في إطار مفهومنا الجديد للمناهج النقدية المعاصرة، ونسقط ما يخرج عن ذلك؟. ذلك أن فهم الظاهرة الأدبية لا يكون دون إدراجها في سياقها التاريخي لمعرفة الظروف الحافّة بها والتي توجه في أكثر الأحيان الباحث إلى مواقع الأهمية فيها.

إنَّ استنطاق المتون النثرية القديمة بواسطة النقد الجديد لا يساعد على كشف جماليات تلك المتون فحسب، بل يكشف عن آليات تشكلها والسياقات المعرفية (الإبستمولوجية) السائدة آنذاك، كمَّا يكشف عن مدى تطَّور النتاج الأدبي وتناميه وتعدده. إنَّ النظريات الحديثة أضافت أبعاداً أخرى للباحثين تغافل عنها دارسوا الأدب القديم.

ولعل الدافع وراء هذا البحث هو عدم وجود دراسة أكاديمية مستقلة تتعرض لتحليل نص المنام الكبير للوهراني اعتمادًا على مقولات المناهج النقدية المعاصرة، وإن تعرضت بعض الدراسات لتحليل بنية السرد بصورة إجمالية؛ مثل دراسة الأستاذة "مناع مريم، التي تتعرض فيها لبنية المقامات والمنام عموماً دون الوقوف على الآليات الأخرى التي تتعدى المنهج البنيوي، ودون أن يكون التركيز في التحليل منصبًا على المنام تحديداً. وهناك دراسة أخرى مثل دراسة الأستاذة: "سوميشة خلوي"، المعنونة:" التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله. وقد اعتمدت الباحثة على منهج المقارنة واستخراج النصوص المتداخلة دون الوقوف أيضاً على آليات أخرى، وهناك دراسة أخرى للطالب: "يوسف بن إبراهيم الكندي"، المقدمة بعنوان: آليات السرد في منامات الوهراني" دراسة فنية"، عمد الباحث فيها إلى تحليلات بنيوية سطحية لا تتعدى بنية الشخصيات والزمن والمكان، ومن هنا كانت فكرة تناول "المنام الكبير" لركن الدين الوهراني، استناداً إلى كلّ ما يمكن أن يستوعبه هذا النص النثري من خصائص تنسجم مع آليات النقد المعاصر.

انطلق اختيارنا للوهراني من بعض الأسباب:

الأول: الصرعات السياسية والانحلال الخلقي السائد آنذاك؛ أي في القرن السادس من الهجرة وهو العصر الذي عاش فيه الكاتب، خلقت أنساقا سياسية واجتماعية متردية ساعدت على ظهور تشوهات سلوكية وأخلاقية ألقت بظلالها على الثقافة والأدب.

الثاني: الحرية المطلقة التي عرفت بها كتابات الوهراني، فهي تصيب بالغرابة والدهشة كل من يطلع على صفحاتها. وهل هذا التفرد في الكتابة السردية الساخرة ميزة خاصة به؟ .

الثالث: لقد علقنا بنص المنام ليس لأنَّه أطول نصوصه فحسب، بل لأنَّ النُّصوص الأخرى تكتنز فيه وتنطلق منه، هذا النص هو قائد النصوص بامتياز؛ تتجذر فيه آليات السَّرد الساخر الَّتي اعتمد عليها الوهراني في كتابه، والَّتي تعتمد أساساً على السخرية والمفارقة. ونرى أنَّ هذه الأخيرة كانت أكثر نضجًا في هذا النص وأكثر اعتمادًا على تقنيات السرد الحكائي الساخر الذي هو مصب اهتمامنا، وذلك لا يعني تجاهل النصوص الأخرى، بل جرى استدعاؤها بين حين وآخر لتأكيد التقنيات السردية وفق امتدادها النصي في نص المنام.

لقد سعينا في دراسة منام الوهراني أيضًا، إلى المزاوجة بين التفكير النظري في أحد الأجناس الأدبية السردية القديمة بوصف مكوناته الثابتة وسماته المتغيرة من جهة، وبين تأويل مقاصد النص، والكشف عن سماتها المخصوصة ودلالاتها وأبعادها المتميزة من جهة ثانية.

ولعلَّ في هذه المزاوجة ما يحقِّق التَّكامل بين مختلف وجوه الدِّراسة الأدبية ويضعها في الطريق السليم؛ فلم تكن بالنسبة إلينا الغاية العلمية النظرية المتمثلة في الكشف عن الطبيعة البلاغية لمنام الوهراني، أقلَّ قيمة من القصدية المتمثلة في التواصل مع التجربة الجمالية والإنسانية والتاريخية الَّتي صورها الوهراني في حكايته إلى العالم الآخر. بل إنَّنا جعلنا هذه الغاية جوهر هذه الدِّراسة في سرد الوهراني الَّذي تَجنبنا تحويله إلى جملة من التقنيات الشَّكلية الَّتي تعرضها علينا المناهج السردية المحايثة. وحرصنا على التعامل معه باعتباره ثمرة تفكير الوهراني في العالم والحياة والإنسان. ولم يكن الوهراني في المقام الأول صانعًا لتلك التقنيات بقدر ما كان يعبر بأسلوب ساخر عن تجربته في العالم الذي عاش فيه، وما يقصد إليه من مواقف من أجل تغيير ذلك العالم. ونحن إذ نقرأ منامه هنا إنَّما نتوخى التَّواصل مع هذه التَّجربة والتَّعلُّم منها، ولا نتورع في هذا السبيل عن استخدام كل الوسائل المنهجية المتاحة مهما تباينت منابعها ومراميها، وإن كان التوجه العام هو الاعتماد على علم السرد والتداولية في أهم مباحثها كالحجاج والمقاصد.

ولعلَّ أهم فكرة حاولنا مناقشتها وتطويرها من صلب منام الوهراني، هي علاقة بلاغة النصوص بالسرد؛ وهي علاقة فرضتها طبيعة هذه القصة الخيالية الَّتي كان المنام فيها وسيلة للولوج إلى العالم الآخر من أجل معالجة بعض الظواهر الخلقية التي كانت منتشرة آنذاك لذلك نجد هذا المنام وثيق الصلة بالبلاغة الَّتي وسَّع الوهراني خيالها لتشمل السرد والسخرية

والحجاج والمقاصد؛ فالبليغ عنده ليس المتكلم الَّذي استجاب في إنجاز كلامه لمقاييس الرؤية البلاغية التقليدية فقط، ولكنه الإنسان الَّذي امتثل في سلوكه وتصرفاته وتفكيره لجوهر هذه الرؤية أيضا.

كما أنَّ فكرة العلاقة بين البلاغة والسرد في هذا البحث فرضها نمط من الأبحاث المنحصرة فقط في معالجة القضايا السردية وفق المنهج البنيوي، وكذلك معالجة القضايا البلاغية وحصرها في الجانب الحجاجي، فلقد سعينا وراء الدراسات المنجزة في الجامعات الجزائرية، ولم نجد دراسة تتعدى هذا المجال، لذلك مناقشتنا مع المشرفة الَّتي وافقت على هذه الفكرة، بقولها" إنِّي أخاف أن تقع في النمطية المعتادة في الدراسات السَّردية"، جعلتنا نطلق العنان للبحث عن سبيل يخرجنا إلى دراسة تكون أوسع وذات فاعلية، في دراسة المكونات السردية والتخييلية، والبحث عن اتجاه مناقض يقرن البلاغة بدراسة البنيات الأسلوبية بما فيها أسلوب السخرية والمفارقة، والسردية، ولا يمنح الأولوية للوظيفة البنيوية الَّتي تعزل النَّص عن مجاله الخارجي، أو يتوقف عند الجمل منفصلة عن الكل.

لقد كان الوهراني أحد مؤسسي البلاغة النثرية الهزلية بعد الجاحظ، لكونه أتى في القرن السادس من الهجرة، أين كانت فيه المقامة مسيطرة، كما كان أحد مؤسسي بلاغة النثر أو السرد بمفهومها الجمالي الإنساني، فلقد أثنى عليه ابن خلكان كثيراً.

ولعل جهده في تأصيل النثر في نسيج الثَّقافة العربية الرسمية المفتونة بالشعر، أن ينبهنا إلى التحول الذي أنجزه في مفهوم البلاغة في تراثنا الأدبي؛ هذا الإنجاز الذي تسلَّمه منه أئمة السرد العربي، فحديثاً استطاع صلاح جرار أن يكتب عملاً سرديًا ضخمًا، تحت عنوان "المنامات الأيوبية" تأثر فيه بشكل كبير بركن الدين الوهراني الذي برع في هذا المجال وكذلك نجد خوجة الحارثي تكتب رواية بعنوان" كأنها نائمة".

لقد نقل أسرار البلاغة من مبدأ الكلمة الساحرة أو اللقطة الثمينة أو الصورة البديعة إلى مبدأ الوصف والسرد الساخر، والغوص في تفاصيل الحياة ورصد المشاعر، والسلوك الشاذ والغريب، على نحو ما نقل البلاغة من قيم البطولة والكمال والتعظيم والتبجيل إلى قيم النقص والشذوذ والسخرية. لقد دشن السرد عند الوهراني بداية الطريق نحو ضرب من "الأدب الراقي الَّذي يصنفه سعيد الغانمي ضمن أدب "**الرحلة المرحة**" ويختار له اسما بعنوان "أدب المنامة" الَّذي ستتلقفه القصة والرواية في الأدب الحديث.

تشكل هذا البحث عبر مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، وملحق، يتحدث **الفصل الأول** عن السخرية باعتبارها موجِّها للحكي، وذلك بمحاولة استكشاف مكونات النَّسق الحكائي كالاستهلال وعلاقته بالمتن، بتبيان الاستهلال وخصوصيته مع الإشارة إلى العلاقة بين الفاتحة والمتن والخاتمة. ثم انتقلنا إلى تناول آليات الخرق في السرد الساخر، مركزين على الآليات الَّتي تخص النَّص، باعتباره نصًا يملك خصوصيته في السرد. وحاولنا أن نقوم بعرض النص على ما يحتمله من تلك الآليات وما يساعد على تحليله للتقرب من كشف بنائه السردي وخصصنا **الفصل الثاني** الموسوم بـــ: مفارقات البنية السردية، قمنا فيه بتبيان مفارقة ملمح الشخصيات مع تقسيم الجدول إلى أربعة أقسام، نحدد في الخانة الأولى الشخصيات بأنواعها وفي الخانة الثانية ما تخبر به الشخصية، الخانة الثالثة، قمنا فيها باستنباط المفارقة المتجلية من خلال ما تخبر الشخصية، وفي الخانة الرابعة حاولنا تحديد وظيفة هذه المفارقة من خلال التحليل العميق للمفارقة. لنمر إلى فضاء الأمكنة والأزمنة، ثمَّ انتقلنا إلى **الفصل الثالث** الموسوم بـــ: مقاصد الخطاب الساخر، تناولنا فيه دور السياق في الكشف عن المقاصد الإجمالية، حاولنا فيه تبيان أهمية السياق الخارجي الذي يفهم منه القارئ ظروف الكتابة النثرية وأسبابها عند ركن الدّين الوهراني لنستنطق به مقاصد الأخبار السردية، ثم عمدنا إلى تناول المقاصد الحجاجية وآلياتها(الآليات البلاغية، آليات الاستشهاد الديني)؛ محاولين الإجابة على الأسئلة التي تثيرها عادة مثل هذه النصوص

ومن ثم فإنَّ هذه القراءة إنّما تكتسب قيمتها – في رأينا– من حيث هي دالة على نظرة معاصرة لموضوع قديم . فهي تعكس هموم عصرنا ومشاغله الكبرى أكثر مما تعكس هموم العصر الذي أنشأت فيه هذه النصوص ومشاغل أهله. ذلك أنّ ما يهمّنا من هذا التراث ليس ما تضمه رفوف المكتبات وما تحويه صحائف المخطوطات، بل هو ما يتحرّك منها فينا ويصبح جزءاً من هويّتنا.

فلا ضير أن نقرأ هذا الأدب بعيون جديدة شريطة ألاّ نجافي المعطيات الموضوعية التي حفت به آنَ إنتاجه، وبهذا فإننا نطمح إلى قراءة الرصيد الإبداعي قراءة تسعى– قدر الإمكان– إلى أن تكون مبدعة.

واجهتنا بعض الصعوبات تتلخص في كون المؤلف يستخدم بعض مفرادت اللهجة الدارجة في تلك المرحلة، والَّتي لا يمكن معرفة معانيها، لعدم وجود معاجم تُعنى بمفردات اللهجة السائدة آنذاك. وأيضًا وقوع النص في مشكلة التَّصحيف، ومشكلة سقوط بعض الكلمات

أو العبارات. وقد أشار محققا الكتاب إلى ذلك، وهناك مشكلة أخرى تتعلق بوجود بعض الشخصيات المجهولة في النص .

ومن الصعوبات التي واجهت البحث العلمي أيضًا، أنَّه لم نعثر على كتابات أخرى للوهراني يمكن للباحث من خلالها موازنة نهجه السردي، ومدى تطوره، وتعدده، غير أنَّ الكتاب حافل بنصوص متعددة مكنت الباحث أحيانا من رصد هذا الأمر.

ختاماً نرجو أن نكون قد ألممنا بجوانب الموضوع، وكشفنا عن أهم خصائص ووظائف السخرية، التي لا طالما كانت وما تزال محط اهتمام الدارسين والباحثين، من زوايا متعددة وتخصصات متنوعة. كما نرجو أنْ نكون قد أحطنا بشخصية ركن الدين الوهراني، وقدرته على المساهمة في مجال الكشف عن المظاهر المزيفة، والدعوة والتوجيه بواسطة السخرية التي تكتنفها المتعة بالحجة، والَّتي تنفذ في صميم النفس بهدوء.

ولا يسعنا أن نختم هذا التقديم دون أن نذكر أن هذا العمل ما كان ليوجد لولا ما لقيناه من أستاذتنا المشرفة من تشجيع وتوجيه ونقد. فلها نرفع خالص شكرنا وعرفاننا لسعة علمها وطول أناتها. فقد واكبت هذا العمل مذ كان فكرة تتلج في الخاطر إلى أن استوى في شكله الحاضر.

ونحن مدينون لها بالكثير ممّا أوردنا فيه. فلها الفضل فيما قد يكون حالفنا فيه التوفيق من وجوه الرأي ولنا دونها وزر ما فيه من عيب. وقد بذلنا في هذا البحث جهد الطاقة وإن كناّ كلّما أوغلنا في طواياه شعرنا أنّنا ما زلنا نقف منه على الأعتاب.

وفي الأخير، أشكر اللَّجنة المناقشة التي سوف أستفيد من ملاحظاتها لتقويم البحث.

تيزي وزو في: 212/01/23.

ونسأل الله التوفيق.

الفصـــــل الأول:
السّخرية باعتبارها موجّهاً للحكي

1- مكونات النّسق الحكائي:

1-1- الاستهلال :

لقد حظي الاستهلال باهتمام كبير من طرف المبدعين لاسيما الفواتح التي يرصدون فيها صيغاً لغوية ذات بروز أسلوبي للتأثير على القارئ، فكانت تعرف بحسن المطالع. ومن النقاد الَّذين استقطبتهم هذه القضية النقدية "الرندي" الَّذي تنبه إلى مطالع القصائد إدراكاً للقيم الفنية والجمالية معبراً عن ذلك بقوله:" اعلم أنَّ الاستهلال مطلع الكلام وعنوان النظام ومحله من القصيدة محل الوجه من الإنسان، والَّذي يحسنه مع اللفظ الرائق والمعنى الفائق، أنْ يفتتح بالجمل الابتدائية والفعلية والاستفهام، ونحو ذلك ماله صدار في الكلام، وإن كان ذلك يجري مجرى المثل، فتلك العناية في الجودة"[1].

وفي المقابل يعني الاستهلال [الابتداء]" المفتاح" الذي يدخل منه القارئ/ المحلل للنص. يمثل الفضاء السردي الممهد الذي يشكل مجموع المساحة الموصلة إلى بؤرة النص، وكما أنَّه يعد الإشارة الثانية بعد العنوان الَّتي يرسلها المرسل(المبدع) إلى المرسل إليه (القارئ)؛ ذلك أنَّ " الفاتحة النَّصية تمثل لحظة بدء الاتصال بين قطبي الإبلاغ: المرسل والمرسل إليه"[2].

يعتبر عنصر المشهد الاستهلالي قبل المنام هو الحكاية الإطار*، له تأثيره الذي يتوزع على مدارين: الأول نفسي، استقبالي، على اعتبار القص الأدبي رسالة (مروياً) صادرة عن مرسل (راو) قاصدة مستقبلاً (مروياً له)، وهذه هي أركان الرسالة الأدبية، " فمن منظور الاتصال يتحتم النظر إلى أدبية القص أو شعريته من خلال أركان الرسالة، وبين كل من المرسل والمستقبل سياق مشترك تقع الرسالة على مسافة منه، المسافة تشغل آليات تحويلية

---

[1] - الرندي، الوافي في نظم القوافي، ص103–107، مخطوط، نقلاً: عن رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في النقد العربي القديم، ط1، إفريقيا الشرق، 1994، ص 110.

[2] - أندري دي لنجو، **في** إنشائية الفواتح والخواتم، تر: سعاد بن إدريس نبيغ، مجلة الروافد، ع 10، ديسمبر 1999 ص 37.

* - والمقصود "بالحكاية الإطار" في "المنام الكبير" تلك الصيغة السردية التأطيرية التي عرفت بالمشهد الاستهلالي – الإفتتاحية التي تتصدر سرود المتن الحكائي، مشكلة مساحات الافتتاح والاختتام، وهي تمثل الحافز السردي الأصيل لسيرورة التأليف الحكائي المتواتر في السرود الفرعية، بحيث يشكل طريقة متعالية لعملية الخلق، الكشف اللامتناهي ورؤية بلاغية مركزة لإطلاق الحكي والمعارف وتعالق الأحداث، مما جعلها على خلاف باقي الحكايات المضمنة في المتن، تروي بإسناد الخطاب إلى مجهول. ينظر: شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 100.

من السياق إلى المرسلة فيما يخص المرسل إبداعياً، ومن المرسلة إلى النص، عبر السياق فيما يخص المستقبل تأويلياً"[1].

من خلال هذا تبرز أهمية الاستهلال ودوره في الجذب، والاستقطاب اللَّذين يمارسهما تأثيراً في ذات المتلقي ووعيه وإدراكه وذوقه. "إذا كان الوهراني قد التزم بالاستهلال السردي المتسم بالقصر في مقاماته ورسائله، فإنَّه في "المنام الكبير" لم يتخلَ عن هذه العادة السردية التي لزمها لتقديم مادته الحكائية، إذ يمهد للقارئ بهذا الاستهلال – كمستوى أول من المستويات السردية– للولوج إلى **المنام الكبير**"[2].

والاستهلال كما سبق الحديث عنه، هو أول ما يبدأ به العمل السردي في بعض الأجناس الأدبية،"هذا النوع هو أحد أركان البلاغة، وحقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام، إنّ كان فتحاً ففتحاً، وإن كان هناءً فهناءً وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد به، ولما هذا النوع؟"[3]. يأتي عنصر الاستهلال عنصراً من عناصر الخطاب السردي الساخر الذي حاول الوهراني التفنن فيه، فهو يعلم مسبقاً أن استراتيجية الاستهلال من العلامات الأولى التي ينبني عليها كل نص أدبي فكما أنَّ النهاية لها أهمية تستأثر باللحظة الحاسمة التي ينفك فيها الصراع بين البنية الشكلية من جانب وبنية الموضوع التي تنعكس خواص السياق الاجتماعي فيه من جانب آخر[4]. وبما تحمله الخاتمة من عناصر إثارة تخيلية للمتلقي، وتحصيل متعة الاكتشاف وانفراج الأزمة وتحصيل الغاية. هذا فضلاً عن النهايات المفتوحة، وهي تتفتح أفقاً متجدداً للاحتمالات وظيفته" جلب انتباه القارئ و السامع أو المشاهد وشده إلى الموضوع فبضياع انتباهه تضيع الغاية"[5] من القص.

فالوهراني يتعمد هذه الاستراتيجية الاستهلالية لجلب انتباه الحافظ العليمي [شيخه] واستفزازه بشتى معاني السخرية، لذلك نجده يرحب برسالة شيخه، ويثني عليها ثناءً كبيرًا

---

[1] - ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 111.

[2] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة ورقلة، قسم اللغة والأدب، 2007–2008، ص 123.

[3] - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، جزء المبادئ والافتتاحات، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي– بدوي طبانة، ط2 دار نهضة، مصر للطباعة والنشر، ج3، د.ت، ص 96.

[4] - ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية، ط3، دار الشؤون الثقافية، 1987، 443.

[5] - ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ط1، دار الشؤون، 1993، ص 22.

فالطريقة الاستهلالية التي اختارها هي الأنسب لاستدراج الحافظ العليمي وجعله أنموذجاً للسخرية التي جعلها الوهراني محوراً هاماً لبناء النسق الحكائي في المنام الكبير؛ مثلما يحدد الاستهلال توجه المؤلف في مؤلفه، أو يلخص نظرته إلى الفعل الكتابي الحر، الَّذي يعمل على تعرية الواقع بأسلوب ساخر. وقد يجيب عن أسئلة ضمنية[1]، وكثيرة هي إشارات القدامى البلاغيين، والنقاد العرب إلى الاهتمام بالابتداءَات[2] والطوالع. وكان أكثر اشتغالهم على قوة التأثير النفسي التي تنهض بها الابتداءَات الجيدة، ولهذا عدها أسامة بن منقذ دلائل البيان حيث قال:" أحسنوا الابتداءَات فإنَّها دلائل البيان"[3]. ومتى توجه النظر إلى "**المنام الكبير**" على أنَّه وحدة نسيجية مترابطة تتناسب فيها العلاقات العضوية لتكون كلاً موحداً يشد بعضه بعضاً ويؤول بعضه إلى بعض، أمكن أن ندرك القيمة التي ينهض بها الاستهلال في الإيذان والتلميح وتشكيل السخرية.

بناءً على ذلك بدت ضرورة اشتمال الاستهلال من ناحية بنيته الداخلية على جملة مظاهر ومقومات؛ يقف في مقدمتها التمويه والتهكم وقابلية إثارة الاستفزاز والتداعي والنَّص ليس جملاً متراصفة يقولها راو أو متكلم، وإنَّما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة مشدود إليها[4]، من هنا، كان الاستهلال مسباراً مهما لتشخيص براعة الوهراني في إنجاز استهلال ساخر قوي الوشيجة بمفاصل النَّص من خلال بنيته السردية التي يقف منها فعل التفريع الحكائي مشكلاً في أجزائِه تكملة للمشهد الاستهلالي، فمن خلال التحرك الحر، والمتمكن داخل هذه الانبثاق أمكن إنجاز تشكيلات أسلوبية متطورة تشكل بمجملها فنية الخطاب الأدبي بأكمله[5].

ويوفر الاستهلال فضاءً متاحاً لتشكيل الشفرة التأويلية التي يعدها "بارت" العنصر الخالق للأسئلة داخل النص والموجد للحلول أيضاً[6]. فإذا ما كان الاستهلال متقناً ذكياً موحياً أمكن أن يقود إلى شفرة سرد القصة التي تثير الحكاية بموجبها الأسئلة، وتخلق التشويق

---

[1] - ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ط1، جسور للنشر والتوزيع– الجزائر 2009، ص 136.

[2] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط5، القاهرة، 1985، ج1، ص 125.

[3] - أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة، 1960، ص285.

[4] - ينظر: الاستهلال فن البدايات، ص 31.

[5] - ينظر: م، ن، ص ن.

[6] - ينظر: هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، ط1، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 106–107.

والغموض قبل حلها، فمن يتقن الابتداء يحسن المعالجة والاختتام، فبهذا يخلق الاستهلال عنصراً استقبالياً عالي الكفاءة وهو " إطار لا غنى عنه ينظم عملية السرد والتلقي معاً"[1] ويتشارك المؤلف والمتلقي في خلق النص، وتلك مزية العمل الأصيل؛ الذي يصل بالنص المبدع عبر "مستويات السيميولوجيا والإشارات...والأيقونات ثم الرموز"[2]، التي تتنوع فيها الدلالة وتتكشف، وتصبح العلاقة بين الدال والمدلول افتراضية تأويلية مفتوحة.

يستهلُ الكاتب رسالة "المنام الكبير" "بكلام استهلالي يظهر أوّله في شكل أبيات شعرية تصف فرحة الخادم لحظة وصول الكتاب من شيخه"[3]، والقارئ لتلك الأبيات الشعرية التي كان الوصف فيها محركاً للسرد، يكشف عن سبب الاصطلاح على هذا الاستهلال بأنَّه(مشهد استهلالي)؛ يعمد الكاتب في هذا المشهد إلى تبيان الحالة التي آل إليها الخادم(الوهراني) " فالعناصر المتغيرة في المشهد ركزت على حالة الخادم"[4]، إلاّ أنَّها خلت من الأحداث والحركة، لأنَّ " الوصف اتخذ من الشخصية شبه مشهد قائم وقع عليه تغير"[5]. إذ يقول: عن الكتاب على أنَّه وجد "**بين جوانح الخادم من نار الشوق أجيجا**"[6]، والمتتبع لبقية المشهد، يجد بأنّ الخادم يركز على الحالة التي وصل إليها(معناة –تشرد، حقد الشيخ العليمي عليه، الإنتقام الوارد في جواب الشيخ)، "حيث يجعل القارئ يتطلع لمعرفة راويه، فهل يكشف عنه في أول جملة في استهلاله؟"[7].

يقول في إحدى الجمل: "**وصل كتاب [مولاي] الشيخ الأجل الإمام الحافظ، الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين، ركن الإسلام شمس الحافظ تاج الخطباء، فخر الكتاب زين الأمناء. أطال الله بقاءه وجعل خادمه من كل سوء وقاه. فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور، [وتناوله] فكان في قلبه أحلى**

---

[1] - عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 196.

[2] - محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال، ص 40.

[3] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 124.

[4] - م، ن، ص ن.

[5] - نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، في ضوء المنهج السميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003 ص 40.

[6] - منامات الوهراني، ومقاماته ورسائله، تح: إبراهيم شعلان ومحمد نغش ومراجعة عبد العزيز الأهواني، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر، القاعرة، 1968، ص17.

[7] - - مناع مريم، م، س، ص ن.

من الدراهم، وأنفع لجراح البعد من المراهم"[1]. لم تكن هذه الفرحة التي نلتمسها في المشهد الاستهلالي، إلاَّ استدراجًا للحافظ والسخرية منه، وسرعان ما تتحول تلك الفرحة إلى ذم واحتقار، نستشفه من خلال هذا المقطع" **فوجده صفراً من الأنباء خالياً من غرائب أخبار البلد عارياً من طرائف الأحوال قد استفتحه بطلب الثأر من مزاح الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاث سنين في مخاطبته بمجرد الاسم وحذف جميع الألقاب**"[2].

يستند السارد في مقطعه الأول إلى " تقنيتين يستدل بهما لمعرفة الراوي في المشهد الاستهلالي؛ فالأولى هي ياء المتكلم (مولاي)، والثَّانية هي هاء الغائب (تناوله)، إذ يوهم المؤلف القارئ عن وجود شخص متكلم، وآخر غائب هو الخادم المنفصل عنه؛ فأي الضميرين يكشف عن شخصية الراوي؟. تناوب الضميران في الكشف عن راوي الاستهلال حيث يظهر ضمير المتكلم في المشهد الاستهلالي في أول الأبيات"[3]، إذ يقول:[4]

أيا نفحـــة أهـــــدت إلي تحيـــة ينم عليها العرف من أم سالـــم
مشت في أراك* الواديين فنبهت به كل نشوان المعاطف ناعـــم
ألا إنما أحكـــي بدمعي و لوعتي بكاء الغوادي وانتحاب الحمائم

كما يظهر في قوله: "**وصل كتاب مولاي الإمام الحافظ، الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الذين ركن الإسلام شمس الحافظ تاج الخطباء، أطال الله بقاءه، وجعل خادمه من كل سوء وقاه** ..." " ومن خلال هذا الضمير نستشف "أنَّ الراوي هو الكاتب نفسه وهو فرد، فهو الذي سيقوم بسرد ما حدث للخادم، حيث يحيل توظيف ضمير المتكلم إلى إعلان عن حضور الراوي ضمن المستوى الأول من السرد والتعبير عن نفسه للولوج إلى أعماقها وبالتالي هو القائم على سرد الأحداث لاستقباله الكتاب من مولاه؛ فالحضور يكشف عن المرجعية الجوانية أو ما يصطلح عليه تودوروف بـــ: homodiégétiqe** فهو حاضر في

---

[1] - منامات،، ص 17.

[2] - م، ن، ص 21–22 .

[3] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 124.

[4] - منامات، م، س، ص 22.

* - أراك : شجر ذو شوك، ينظر: أحمد عيسى، معجم أسماء النبات، القاهرة، 1926، ص 161.

** - يسميه البعض "جواني الحكي"، وهو الاستباق الذي يتناول حدثاً واقعاً ضمن زمن السرد الأولي وضمن موضوع الحكاية. وهو نوعان: تكميلي ومكرر. 1– الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية التكميلي complétive وهو الذي يسرد، مسبقاً نقصاً سيحصل في السرد الأولي. إنه تعويض عن حذف لا حق فوجوده يكمل السرد. 2– الاستباق

سرده كشخصية من الشخصيات"[1]، بمعنى أنَّه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت[2]. إلاّ أنّ الكاتب العارف لخبايا السرد يعمل على توظيف تقنية من تقنيات السرد العربي التي تكاد تظمحل في السرد العربي القديم، فهو يلجأ إلى تغيير " لعبته السردية، فينتقل إلى السرد بضمير الغائب، ومنه يظهر التناوب بين الضميرين، والانتقال من ضمير إلى ضمير يصطلح عليه بلاغيا "**بالالتفات**"[3]، وهذا النوع وما يليه – هو " انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر، وقد يكون انتقال خاص بالصرف، وكذلك الانتقال من خطاب إلى عينه ومن عيّنه إلى خطاب وهذا خاص بالضّمائر التي هي أبواب النحو، ويرتبط هذا كله بالدّلالة، ويتحدد التفات الكاتب عندما يوصل الحديث بخطاب النّفس، مستخدما ياء النفس أو ياء المتكلم، ثم تجد الكاتب ينقل الحديث بواسطة الضمير..."[4].

يظهر التفات السارد، وهو يتحدث عن نفسه بضمير الغائب إذ يكني نفسه "**بالخادم**" تواضعاً لشيخه "**الحافظ العليمي**"، ومحاولة لاستعطافه، وإثارة شفقته بكلام استهلالي يحكي الوهراني معاناته وتشرده، كقوله:" **فرماه الدهر بالحظ المنقوص وطرحه إلى أرباض مدينة قوص، يتلقى في حر السعير، ولايشبع من خبز الشعير إدامه البصل والصير وفراشه الأرض والحصير...**"[5]. يوهم الكاتب "بحديثه أنَّه يتحدث عن شخص براني خارج عن الحكي غير أن سياق السرد يظهره أنه هو الراوي نفسه، وتتم المطابقة بين الضميرين مستحوذاً ضمير الغائب عن مساحة نصية أكبر سردياً من المتكلم، مستخدما تقنيات متعددة في سرده

الداخلي المنتمي إلى الحكاية المكرر répétitive أو الإخطار annonce وهو الذي يكرر مسبقاً، وإلى حد ما مقطعاً سردياً لا حقاً. ويأتي هذا الاستباق عموماً بصورة إشارات قصيرة تنبه إلى حدث سيتناوله السرد لاحقاً بالتفصيل. فيما يسميه رولان بارث " جدل ظفائر الحكاية ". فهي تولد في نفس القارئ شعوراً بالإنتظار. ينظر: لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية، فرنسي– انكليزي– عربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت– لبنان، 2002، ص 17.

[1] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 124-125.

[2] - ينظر: تزفيطان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، سلسلة ملفات، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1 منشورات اتحاد كتاب المغرب– الرباط، 1992، ص 41.

[3] - مناع مريم، م، س، ص 125.

[4] - واتيكي كميلة، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة" مقاربة تداولية"، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، تماريس، المحمدية، 2004، ص 85.

[5] - منامات، ص 19.

موظفا فيها ضمير المتكلم، وذلك التوظيف يظهر في هذا المونولوج"[1]، يحدث الخادم فيه نفسه قائلاً:"...**فقال في نفسه: أترى الذي خلقني وبراني يعيدني إلى جنة الزبداني أتراه يجمع شملي في كفر عامر...**"[2]. وللالتفات وظيفة امتاعية لعلاقته " بمتلقي الخطاب الذي يتمثل في هذه الحالة في الوسيط والقارئ حيث يكون الالتفات في علاقته بمتلقي الخطاب أو اللغة لأنه يكون إنقاذاً للمستمع عن الغفلة وتطريباً له بنقله من خطاب إلى خطاب آخر فإنَّ المستمع ربّما ملّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر نشيطاً له في الاستمتاع واستمالة له في الإصغاء إلى ما يقوله"[3]. وقد إستند الراوي في صياغته للمشهد الإستهلالي إلى صيغة " الماضي التي يسترجع فيها أحداثا وقعت للخادم مع شيخه، ممَّا خلق لدى القارئ أفق الانتظار"[4]، لكون القارئ "كالعصا التي تشق وتستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص التي تساعد النص على التواصل مع القارئ بمعنى أنها تغريه بالمشاركة في كل من توليد مغزى العمل الفني وفهمه"[5]؛ من هنا نفهم غاية هذا الاستهلال التي يروم من خلالها الراوي إلى تنبيه القارئ، وجعله يترقب ماسيأتي من أحداث، ووقائع تلي هذا المستوى الأول من السرد.

إلاّ أنَّ الوهراني لا يعطي نتائج للمشهد الاستهلالي تبرز الهدف الأسمى من المنام وإنَّما يتخذ منها وسيلة لاستدراج الحافظ العلمي، ومباغتته برحلة غيبية يجعلها الوهراني ناشئة من التعب والحقد الذي تفطن إليه الوهراني في رسالة الحافظ العليمي مصرحاً بذلك:" **ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه، وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل، وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل، ثم غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم...**"[6].

وتعتبر هذه الخطوة التي قام بها الوهراني لإنهاء الحكاية الإطار بمثابة خاتمة ينهي بها المشهد الاستهلالي، فطريقة التشكيل الحكائي الساخر عند السارد تعد من أرقى التقنيات السردية، والمتأمل للحكاية الإطار يجد بأنَّ الوهراني يلجأ إلى إيراد ثلاثة أبيات من الشعر

---

[1] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 125.

[2] - منامات، ص18.

[3] - واتيكي كميلة، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة، ص 86.

[4] - مناع مريم، م، س، ص ن.

[5] - فولفاجانج إيسّر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 1984، ص 30–36.

[6] - منامات، م، س، ص23.

يعلن بها بداية المشهد الاستهلالي وهو الشيء نفسه الذي يلجأ إليه في وضعه لخاتمة المشهد الاستهلالي. وهو يعمد إلى إنهاء المشهد الاستهلالي بثلاثة أبيات شعرية، إذ يقول في خاتمة المشهد الاستهلالي معبراً بذلك بضمير الغائب:" وتنفس عن صدر مصدور وأنشدَ":

ألاّ ليت شعري هل أراني ساعة أجرر ذيلي في ذيـــول سنيـــر*

وهل أردُ الماء الذي عند دمَّـر أصيلاً وحولي ناصر بنُ منيـــــر**

فالله يطوي بساط البعد عن كثب حتى يرى الشمل منهم وهو مأهولُ

ثم أقبل على تعضيض كفيه، ولطم خديه، وبكى حتى وقع مغشياً عليه، بأشد من شوق الخادم إلى لقائه وتطلعه إلى ما يريد من تلقائه، ولأى هذا الموضع انتهى فشر الكتاب وهذايان الشعراء، ويريد الخادم أن يطلق يده وقلمه، ويسابق بها لسانه وفمه، فإنه قد لحقه من الضجر والكلال ما يلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال القروح، فتناول حينئذ كتابه الكريم الوارد، وكرر نظره في أثناءه، ليجاوب عن فصوله المتضمنة فيه فوجده صفراً من الأنباء خالياً من أخبار البلد، قد استفتحه سيدنا بطلب الثأر من مزاح الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاث سنين في مخاطبته بمجرد الاسم وحذف جميع الألقاب، وعجب الخادم من تمكن ذلك الحقد من قلبه، ثم غلبته عينه، فرأى فيما يرى النائم"[1].

إنَّ السارد يحرص على صنع خاتمة للمشهد الاستهلالي تكون تمهيداً للدخول في الحكاية الداخلية للمنام الكبير. إنَّ القارئ للمقطع المرفق أعلاه يجد أن الوهراني يعلن عن الإجابة التي ستكون ضمن رؤية متخيلة" تتحرك في ميقات النوم وتتشكل في أسلوب سردي ساخر يعتمد استرجاع الحدث الذي جرى في وقت المنام"[2].

---

*- سنير: جبل بين حمص وبلعبك على الطريق وعلى رأسه قلعة سنير. ينظر: الحموي ياقوت، معجم البلدان دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 199، ج 5، ص 155 .

**- دمر: ديره ، مشرفة على غوطة دمشق لها ذكر في حديث الإسكندرية، وغيره، وهي من جهة الشمال في طريق بلعبك، م، ن، ج4، ص 72.

[1] - منامات، ص 21–22.

[2] - ناهضة ستار، بنية السرد الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2003، ص 69.

لقد كشف الاستهلال الذي يورده الكاتب "عن تدرج في موقعية الراوي، وهذا مرتبط بالتناوب السردي في استخدام تقنيتي المتكلم ثمَّ الغائب".[1] وتكمن بلاغة السخرية في كفية تنوع مستويات الحكي التي تكون فيها " الضمائر ذا قيمة متباينة، إذ أنَّه في الوقت الذي يؤكد حقيقة ما بضمير المتكلم يقوم بقلبها مستعينا بصوت آخر "[2]، يكون أساسه ضمير الغائب كما أنَّ " الراوي يدشن من خلاله للكشف عن الراوي الرسمي، وذلك بدخول في ثاني مستويات السرد، وهو الأساس المتضمن للمنام بوصفه الحكاية الداخلية"[3].

وبهذا تصبح الفاتحة النصية في النثر العربي جسراً تعبر عليه القراءة من الفضاء الممهد للنص، الذَّي يشكل مجموع المساحة الموصلة إلى بؤرة النص.

وتظهر أهمية السخرية باعتبارها موجّها للحكي في الاستهلال، كونها تقع في موقع استراتيجي يمهد للخطاب الساخر بالظهور، فتبدأ بالثناء، ثمَّ تعمد إلى الاستفزاز، ثمَّ تختم في نهاية الاستهلال بالتودد، الذَّي يجعل منه الكتاب وسيلة لتخطي العقبات الأولى للخطاب الساخر.

وتكون الغاية من الثناء في المشهد الاستهلالي، وسيلة يتبعها الكاتب من أجل عدم التصريح بالمستوى الباطني للسخرية، والاكتفاء بالمستوى الظاهري الذي يخفي خلفه الغاية من هذا الاستهلال.

إنَّ السخط الذي أراد الوهراني ممارسته على شيخه، كان خفيف الظل في المشهد الاستهلالي، فهو يعمد إلى هذا من أجل كسب العليمي في السطور الأولى من المنام، وهذه المراوغة تبقى من سمات السخرية عند الكاتب.

ولا تنحصر وظيفة الحكاية الأم في تأطير السرد فحسب، على أهميته في لمِّ شمل الصورة الكلية للحكي. فللحكاية الأم أبعاد لا تقلُّ أهمية عن ذلك، فهي القسم الأول الذي لا يتمُّ إنجازه إلا بإنجاز التفريع الحكائي للمتون المفردة، مما يعني أن تحققها لا يتم إلا بتحقق الحكايات المتفرعة "المضمَّنة"؛ ولكنها هي من يعطي المتون الفرعية سياقها العام، لتساعدها في بناء الصورة الكلية، مع حق الاحتفاظ بخصوصيتها. وتشكِّل بذلك الحكاية الأم الشرعية

---

[1] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 125.

[2] - عبد الفتاح عوض، في الأدب الاسباني، السخرية في روايات بايسيير، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، دار روتابرينت، للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص 42.

[3] - مناع مريم، م، س، ص 125 .

السردية للحكايات المتفرعة؛ فلولاها لما كان هناك سرد بدءًا، فهي التي تشكل ظاهرة القص "بينما تقدم القصص المؤطَّرة النتائج المترتبة على هذا التكوين"[1]. فالسرد يبدأ بالتشكل منها وهي الغاية منه، وما سيأتي تنويع وبناء لها. فهي جوهر الحكي، والحكايات المتفرعة شرح وتفسير وتأكيد وتسويد لفراغات الأسئلة في النص الأصلي – الحكاية الأم.

غير أنَّه إذا كانت الوظيفة السردية في" الحكاية الإطار" لا تتجه إلى ذاتها تحديدًا وإنَّما تسعى إلى إيجاد صيغة تحفيزية للسرد التفريعي، تجمع بين تنويعات أسلوبية ساخرة بالغة التشكيل، فإنَّه مع ذلك يبقى بإمكاننا الوقوف أمام البنية البلاغية للحكاية الإطار، وتفاصيل المشاهد الحكائية في المتون السردية المضمنة، بمَّا يوحي بانبثاق أولي لخصائص التَّكوين السردي في الأصل (الإطار)، تجد لها امتدادا ظاهراً أو خفياً في مستويي الأسلوب الحكائي عبر تشكلاته المختلفة في الحكايات الفرعية. وجعل المشاهد المتنامية في حلقات المتن ترجيحاً لصدى بعيد يصدره المبدأ الجوهري للسرد في حكاية "المنام الكبير"، " ... حيث تقوم القصة الإطارية بتقديم أُنموذج تكوين ظاهرة القص، بينما تقدم كذلك النتائج التَّي ستحتويها الحكاية الداخلية"[2]، فلو أسقطنا القصة الإطارية من هذا الأثر الأدبي، لكانت النتيجة على المستوى التنظيمي مجموعة قصص غير مترابطة.

وانطلاقًا من أهمية بناء الصورة الكلية للنص، لهيمنة الصورة وظيفيًا، لا تتجه الحكاية الإطار "إلى ذاتها تحديدًا وإنما تقصد إلى إيجاد صيغة تحفيزية للسرد والتأليف الموسوعي"[3]. فهي تبدأ السرد ولا تنهيه إلا بعد اكتمال الصورة الكلية بالفعل القصصي الذي تنجزه الحكايات المضمَّنة التي تتناسل لتبني في الفضاءات البيضاء التي تركتها الحكاية الأم فتوضحها وتفسرها وتشرحها وتعللها. وهو ما يمنح القصة الإطار القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها ويجعلها تتقبل في سياقها " كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع... بوساطة راوٍ جديد يحمل على كاهله حكايته الخاصة أو حكاية رويت له... مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات داخل الحكاية الإطار"[4] التي فسحت المجال للحوار وثنائية الراوي

---

[1] - فريال غزول جبوري، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 4، 1994، ص 103.

[2] - شرف الدين، ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 103.

[3] - م، ن، ص 103.

[4] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 97.

والمروي له في الفضاء الواحد، يضاف إلى ذلك خاصية الوظائف الحكائية التي تحتاج إلى تفسير وتعليل وتوضيح وإقناع.

1-2- الحكاية الداخلية:(التفريع الحكائي):

إنَّ التناول الهيكلي "للمنام الكبير" يكشف عن انتمائه إلى مجموع الحكايات التي تدخل في إطار "التفريع الحكائي"[1]، بذلك نكون أمام نص له صورة كليَّة متكونة من مجموع الحكايات، وصور فرعية متكونة من كل حكاية مفردة، في الوقت نفسه. وقد تختلف هذه الحكايات الفرعية عن الحكاية الإطار من حيث النمط – مثل الحكايات العجيبة وحكايات الشطَّار والحكايات الخرافية – ولكنها تساند الحكاية الإطار من خلال الوظيفة المتوخاة منها إن كانت تعليلية أو تفسيرية...، وبذا يكون التفرع الحكائي " تحقق مصغر لصيغة الحكاية الإطار بقدر ما يكون امتدادًا لتغذيتها السردية"[2] ليفسح من خلالها المجال للتعدي الدلالي وتوالد الأفكار والمضامين عبر الأصول والفروع.

وعليه، يمكن تعريف التفرع الحكائي بأنَّه خطة سردية واعية تربط بين الحكاية الإطار والحكايات المضمَّنة، وفيما بين القصص المتوالدة من بعضها دلاليًا وبنيويًا ووظيفيًا لإنجاز صورة كلية وصور فرعية مفردة، في الوقت ذاته.

" ذلك السرد المركب من قسمين بارزين ولكنهما مترابطين، أولهما حكاية أو مجموعة الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر، وثانيهما تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، مما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة"[3].

إذا كان المشهد الاستهلالي يحتوي الحكاية الإطار، فإنَّ بداية المنام في قول السارد:**(فرأيتُ فيما يرى النائم)** هو الحكاية الداخلية المتولدة عنها، وتظهر تقنية هذا "التفريع الحكائي" عبر المنام." ويمثل تفرع الحكاية الواحدة أو توالدها إلى حكايات عديدة متباينة الصيغ، والأنواع والأنماط خاصية جوهرية تشد انتباه القارئ من الوهلة الأولى"[4]. على أنَّه في سياق التناول الحكائي للحكاية الداخلية الذي يتوخى الكشف "عن الأنساق القارة للوظائف

---

[1] - في استعراض موجز ومكثف لطبيعة كتاب كليلة ودمنة يلاحظ محمد رجب النجار وجود بنيتين في البناء الهيكلي للكتاب يسميها: البنية الكبرى، ويقصد الحكاية الإطار، والبنية الصغرى ويقصد الحكاية المضمنة: ينظر: النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابة، ط1، دار الكتاب الجامعي، 1996، ص 259.

[2] - شرف الدين، ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 110.

[3] - عبد الله إبراهيم، عن السردية العربية، ص 93.

[4] - شرف الدين، ماجدولين، م، س، ص 108.

والآليات المتوالدة، فإنَّ ملاحظات تودوروف T.todorov حول ما أسماه بالأدب الإسنادي Littérature prédicative وحديثه عن علاقات التضمين، والترابط في السرد، تبقى أكثر المحاولات دلالة في هذا الصدد"[1]، وحين يخلص تودوروف إلى ضرب من الاستنتاج النقدي يعتبر أنَّ: " الخصوصية الجوهرية لكل قصة تكمن في إرساء بديهة التضمين، ذلك أن القصة المتضمنة، إنما هي قصة لقصة، فحين تحكي قصة قصة أخرى، فإنَّ الأولى تبلغ مضمونها الخفي، وتفكر في الوقت ذاته بنفسها في هذه الصورة "[2].

إنَّ مثل هذا الاستنتاج يظل قابلاً لأن يستثمر في أي تحليل يتعلق بظاهرة "التفريع الحكائي"، ويلزم عن هذا الاعتبار أنَّ "التفرع الحكائي" انبثاق لصيغة الحكاية الإطار، بقدر ما يكون امتداداً لتقنياتها السردية. غير أنَّه إذا كانت حكاية "**المنام الكبير**" تتخذ من التفريع آلية في إفضائها من حكاية إلى أخرى كما سيُبين التحليل، فإنَّ " تفرع الحكاية الواحدة إلى حكايتين أو أكثر يتخذ أوجهاً عديدة متباينة، ويطغى عليه النمو التلقائي الذي يشبه في كثير من الحالات عملية تداعي الصور الذهنية"[3]، فيصعب بذلك ضبط قواعد هذا التفرع بدقة ووضوح.

يَنبجسُ من تتابع الحكي الساخر في بنيته الأساسية نصاً آخر يحمل حكايات أخرى تنبثق عن الحكاية الأم، وغالباً ما تتولى الشخصيات الجديدة التي تظهر في السياق السردي تقديم هذه الحكايات الفرعية كما يقرر تودوروف، وهذه الحكايات الفرعية غالباً ما تحمل الخطاب نفسه لأنَّها تصاغ أساساً لخدمة الحكاية الأصلية، ويكون هدف السارد هنا التنويع باستخدام الأساليب البلاغية التي تشكل من الحكاية الأولى منبثق لحكايات أخرى، فهو يلجأ إلى تقنيات بلاغية تفوق التِّقنيات السردية الحديثة التي يكاد القارئ العربي يمل منها؛ إنَّ المتأمل في التَّوزيع الحكائي الذي كان مصدره حكاية واحدة، يجد أنَّ السارد لم يصل إلى هذا التوزيع إلاّ بالالتفات البلاغي" الذي لا يلجأ إليه إلاّ العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذَّي اطلع على أسرارها، وفتش عن دفائنها. ولا تجد ذلك في كل كلام فإنه من أشكل ضروب علم البيان وأدقها فهماً وأغمضها طريقاً"[4]، إلاَّ أنَّ السارد أحياناً يتجاوز هذا الهدف؛ أعني التَّنويع

---

[1] - شرف الدين، ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 108– 109.

[2] - تودوروف تزفيطان، مفهوم الأدب، تر: محمد منذر العياشي، دار الذاكرة، حمص، 1991، ص 142، نقلاً: عن شرف الدين ماجدولين، م، س، ص 108.

[3] - م، ن، ص 109.

[4] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج2، ص 180.

بقصد ترويح القارئ، إلى أهداف أخرى منها نقل دلالات تساعد البنية الدلالية الأصلية للحكاية.

في المثال التالي من المنام استخدم الراوي تقنية التوالد، حيث تولى سارد آخر رواية حكاية أخرى – إذن هي الحيلة البلاغية لتوالد المشاهد الحكائية وتفرعها، في متن "**المنام الكبير**" لتبيان الحوافز، والمثيرات السردية الساخرة، التي تبينها الحكاية الإطار.

"**.... وحانت مني التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابراً وفي يده ورقة مذهبة حمراء وهو رايح بها يهرول فسلمنا علية وسألناه عن حاله، فقال: لولا ملازمة الصلاة بين المقصورتين لكنت من الهالكين، فقلنا له: إلى أين تريد ؟فقال: أرد الرقعة إلى صاحبها فقلنا: وأي شيء في الرقعة على صاحبها، فقال: هذه رقعة المؤيد بن العميد بعثها إلى رضوان خازن الجنة يطلب منه تطعيم كمثري عنابي ورمان كابلي لأنهما لا يوجدان إلا في الجنة .....**" وهنا تبدأ هذه الشخصية سرد حكاية أخرى وفي الوقت نفسه يغادر أو يختفي السارد الأصلي **وقد لقيني أبو الحسن بن منير فخطف الرقعة من يدي وقرأها وقال: هذه رقعة رجل دهان عارف بجل الأصباغ وإنزال الذهب، لكنه جاهل بصناعة الكتابة** ... وهذا الأخير يستمر ليتولى أيضاً زمام الروي ويقصي الراوي الثاني ليروي حكاية أخرى **هذا طلائع بن رزيك[1] مع سخافة عقله وسكره من خمر الولاية قال يوماً في مجلسه لما عرض عليه الشيزري قصائد الشعراء ورقاع المكديين من أهل الشام وفي جملتها رقعة لابن العميد فيها سطر مكتوب بالأخضر اليانع، وسطر بالأصفر الفاقع، وسطر بالأبيض الناصع وسطر بالذهب الأحمر القاني مطرز الجوانب بالذهب الإبريز: من صاحب هذه الرقعة يا زكي؟ فقال: رجل من رؤساء دمشق ومقدميهم، أحذق الناس بالترويق في الأوراق والتصحيف للألفاظ، ومعرفة أصناف الفواكه والثمار، فقال له ابن رزيك: ما أدري ما تقول غير أنك سلبت هذا المذكور فضل الفضلاء، ونسبته إلى الفلاحة والروعنة والجنون، ومع هذا هي رقعة رجل مهين ، ...**"[2].

[1] - طلائع بن رزيك (495 – 556 هـ) أبو الغارات، قدم مصر فقيراً فترقى في الخدم، حتى ولي منية من أعمال صعيد مصر ، وسنحت له فرصة فدخل القاهرة فولي وزارة الخليفة الفائز سنة 549 ، قتلته عمة العاضد بعد أن استولى على أمور الدولة وأموالها،(سير أعلام النبلاء للذهبي، ص 288 – موقع الوراق الإلكتروني).

[2] - منامات، ص 34.

في النص السابق تولدت نصوص أخرى من النص الأصلي، وما ساعد على التوليد هو ظهور شخصية أخرى. والراوي الأول الوهراني قابل أبا المجد بن أبي الحكم الذي بدوره روى له حكايته مع أبي الحسن بن منير، ثمَّ روى هذا الأخير حكاية أخرى وقعت في مجلس طلائع بن زريك .

كذلك نجد تقنيات يستثمرها السارد كالتمثيل* الذي يلجأ إليه في قوله" **هذه رقعة رجل دهان عارف بجل الأصباغ وإنزال الذهب، لكنه جاهل بصناعة الكتابة**"؛ بهذا التصوير يمتلك القارئ معلومة عن شخصية المؤيد بن العميد لكونها جاهلة في صناعة أحكام الكلام. يعمد الوهراني إلى هذا التمثيل ليسخر من هذه الشخصية التي تبحث عن التوبة مقابل رقعة خطية.

إنَّ الدلالة العميقة للنَّص الأول في هذا السياق تتلخص في نقمة الوهراني وسخريته من اهتمام الأدباء بالمظهر الخارجي للكتابة، والزخارف المتكلفة التي يمارسونها في نصوصهم حتى تعدى ذلك إلى الاهتمام بنوع الحبر والورق مما لا طائل من ورائه، وهذه الدلالة تتساق في النصوص التي تولدت فيما بعد.

إنّ التفريع السردي يظهر رواة آخرين يتولون مهمة السرد بدلا من الراوي الأساسي لذلك تنشأ بالضرورة صيغ أخرى للقول، ورغم أنَّ الراوي الأساسي هو من يقوم أساسا بصياغة خطاب الشخصيات الأخرى، لكنَّه مطالب في الوقت نفسه بإقناع القارئ بأنَّه ينقل فعلاً عن تلك الشخصية، لذلك يتوجب عليه أن يغير الخطاب وفقا لطبيعة الشخصية التي ينقل عنها فمثلاً عند تحليل خطاب طلائع بن رزيك، وهو أحد الولاة نجد الراوي يورد خطابا يتناسب أسلوبه وألفاظه مع المكانة الاجتماعية لهذه الشخصية، فهو يقول بلهجة الأمر" **من صاحب هذه الرقعة يا زكي؟** " ويستخدم ضمير الجمع الذي يفيد التعظيم " **ألا ترى أن الناس توصلوا إلينا بالفضل والبلاغة** "[1].

---

* - وأعلم أن مما " اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، وإذا كان ذماً كان مسه أوجع وميسمه ألذع ووقعه أشد وحده أحد". عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب الجديدة، بيروت د.ت ص93.

[1] - منامات، ص 32.

كما أنَّ التَّوالد السردي – يفيد إذا كان يخدم البنية الدلالية العميقة للنَّص – الراوي في تأكيد تلك البنية من خلال سوقها عبر الشخصيات المشاركة في العمل الأدبي، إنَّ ذلك يؤكد المعنى، ويجعله أكثر قوة وتأثيراً لدى المتلقي .

إنَّ ما يجعل القارئ مطمئناً إلى أقوال الشَّخصيات أنَّها صادرة عنهم فعلا هو انسحاب الراوي الأساسي، وانزواؤه في الظل،" حينها تكون السخرية لون من ألوان الجماعة وبالتالي تكون الذاتية بعيدة كل البعد عن الكاتب"[1]، ويحدث ذلك حينما يتخلى الراوي الأساسي عن دور السارد العارف بكل شيء حين يقدم مثلا للقارئ تفاصيل متعلقة بانفعالاته الشخصية وتحركاتها، وحين يفعل ذلك، فإنَّه يوهم القارئ بأنه يعلم جميع التفاصيل والجزئيات عن الشخصية حتى الداخلية منها، ممَّا يشكك القارئ في مدى صدقية ما ينقله عنها؛ لأنَّه لا يترك مجالا للشخصية أن تكون حاضرة بتلقائيتها، أمَّا حين لا يتدخل في هذه التفاصيل، ويدع الشَّخصية تعرف عن نفسها من خلال خطابها، وتكون هي مالكة الحق في التعريف بنفسها للقارئ، فتصبح أكثر مصداقية للمتلقي، ولا يفصل هناك فاصل بينهما .

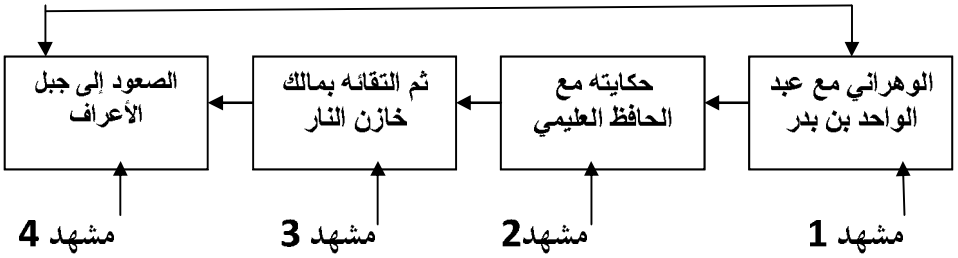
يمكن تقسيم المنام إلى عدة أحداث متنوعة بعضها يفضي إلى بعض، وبعضها منقطع مستقل بذاته كالتالي:[2]

[1] - شوقي ضيف، في الشعر والفكاهة في مصر، سلسلة اقرأ، ط3، دار المعارف، مصر، 1985، ص 10.

[2] - هذا المخطط مستنبط من المخطط الذي وضعه الباحث أثناء تقيسم مشاهد المنام، ونحن قمنا بتعديله. ينظر: يوسف بن إبراهيم، الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، "ملخص" من عند "الأستاذ" من قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية – جامعة السلطان قابوس، مُرسل عبر البريد الإلكتروني، 2009، ص 62.

المجموعة الأولى:

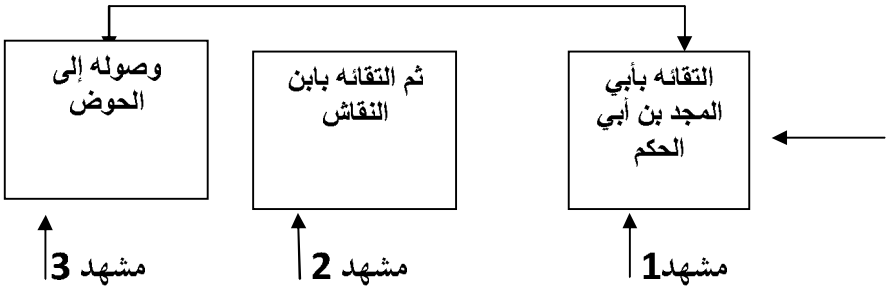
أ-



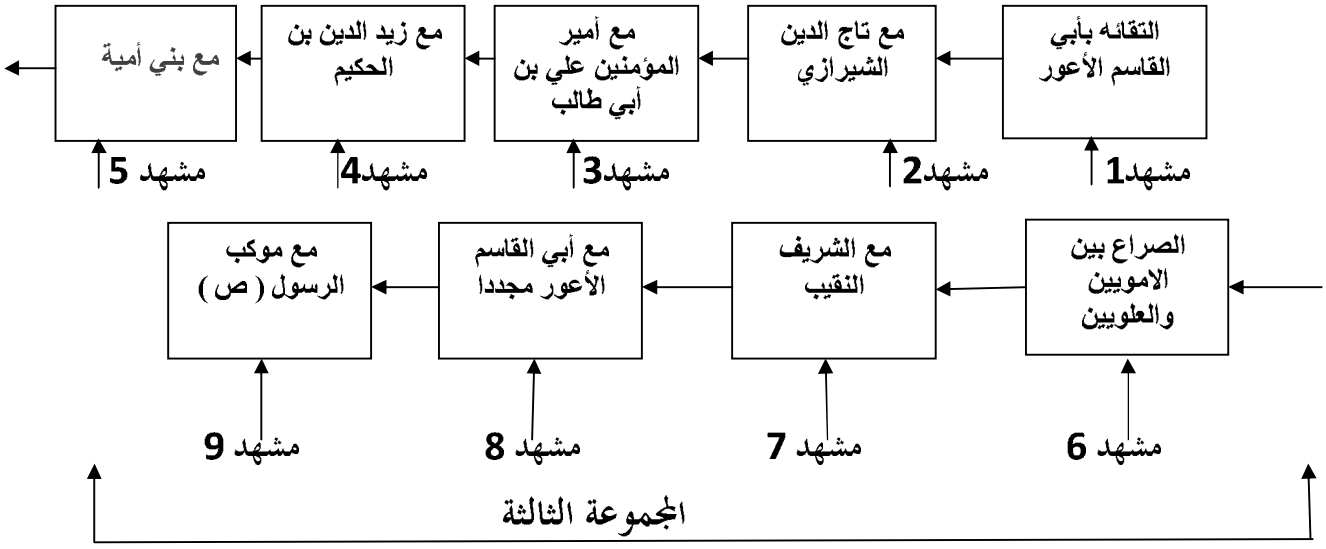
يحدث هنا انقطاع لتبدأ أحداث أخرى ليس لها علاقة بالأحداث أعلاه.

المجموعة الثانية:

ب –



ج- يحدث انقطاع آخر



يمكن أن نقول إن هناك ثلاث مجموعات سردية في النص، والمجموعة الثالثة هي أكبر المجموعات وتحوي تسعة مشاهد، حاول فيها الكاتب تنويع المشاهد الساخرة، ويعد هذا الحكي الساخر صورة من صور المجتمع السائدة في ذلك الوقت، اتخذها الكاتب حجة للتنفيس عما في صدره من جور شيخه وحُكامه، دون أن يفطنوا لذلك. لما في تفريعاتها من إلتواء ومعاني متشابكة، لكون السخرية تترك الأبواب غامضة للهروب من سيف الحاكم، وكان باعث السخرية عبر المشاهد الحكائية، التّهكم من الادعاء الديني الكاذب الذي يتمثل في بعض صور التدين المنحرفة في ذلك العصر[1]، ويمكن تفصيل المشاهد*[2] في المجموعات كالتالي:

أ- المجموعةالأولى:

المشهد الأول : "فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي وقال لي: الساعة ، رأيت عدة جوار يطلبونك، مع بعضهم من الأولاد يزعمون أنهم منك، وأنت تنفيهم عنك وبعضهم يدعي أنك بعتهم لغيرك، وهم حبالى منك ... فقلت له: النُّويبه معذور!!."

المشهد الثاني : "وسرتُ إلى نحوك وناديتك فأقبلت إلي تجري، وما كلمتني كلِمة دون أن لكمتني لكمة موجعة وشتمتني ولعنتني، وطيرتَ في وجهي خمس أوراق بصاق كعادتك عند الكلام... فقلت لك: ياأخي وسيدي، أنا في حسب الله وحسبك ما أرجع أخاطبك إلاّ مثل ما يخاطب البيدوح القواد المستضيئ بالله أمير المؤمنين".

المشهد الثالث : "فينما نحن في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا ورمى السلسلة في أرقابنا وسحبنا إلى النار فارتعنا إلى ذلك ارتياعا عظيماً...

---

[1] - أحمد عبد المجيد خليفة، فن الفكاهة والسخرية، عند شعراء المملوكية، المكتبة الأزهرية للتراث، درب الأتراك الجامع الأزهر الشريف، د.ت، ص 24-26.

* - لقد اعتمدنا هذا التقسيم لكون نص "المنام الكبير"، نظام من الأحداث المضموم بعضها إلى بعض، وإنّ تحديد هذه الأحداث وفحص نوعية الترابط بين حدث وآخر، أو بين مجموعة من الأحداث ومجموعة أخرى، مهم جداً من حيث وضعه لنا إزاء مختلف الهياكل التي وقع استخدامها في بناء النص"، إنّ تحديد هذه الحكايات الفرعية يجعلنا نواجه قضية خطيرة من قضايا الدراسات الأدبية الحديثة، وهي قضية: عناصر النص، أو مراحله، أو وحداته، أو حكياته الفرعية، فأين تبدأ المقطوعة وأين تنتهي، وهل من وسيلة إلى التعرف عليها وإلى تحديدها، وهل يعقل أن تكون هذه الكتابة النثرية كتابة عشوائية كما وصفها النقاد، أو تفريغ للمكبوتات، أم أنّها قصة ماجنة لم تكتب إلاّ للترويح عن النفس. ولمزيد من التوضيح نشير إلاّ أنّ هذا التقسيم قد سبق إليه الباحث "حسين الوادي" أثناء تقسيمه لرسالة الغفران التي لا تختلف مشاهدها عن مشاهد المنام الكبير، لكون النصين يندرجان ضمن أدب الرحلة إلى العالم الآخر. ينظر: حسين الوادي، البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، مبحث: "**المنطق السردي للرحلة**" ط3 الدار العربية للكتاب، لبيا -تونس، 1977، ص 30.

فرجعنا حينئذ إلى الملاطفة والسؤال وقلنا له: سألنكَ بالله لا تعجل علينا فنحن صائرون إليك بعد قليل، وما لنا عنك من محيص". إنَّ التعالق بين الحكايات الفرعية، والحكاية الأساس التي تربطها علاقات بين مستويات السرد يبقى ظاهراً من خلال هذه المقاطع الواردة، فالراوي يحكي عن مشهد حاضر يعيشه بكل حواسه مع شيخه، محاولاً بهذه الحكاية التأثير في المروي له، وهو الشيخ العليمي فهو يرى معه مالك خازن جهنم واصفاً شكله الحسي، ويشاهد تعذيب اللاطة والقوادين، فيقول:"..**يا هذا! أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيجة وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن الكريم**"[1]. يسرد الوهراني هذا المشهد بعد اللقاء مع شيخه مباشرة، فلعل هذه الحكاية المشهدية تخلصه مما توعده شيخه من أذية، فالسرد يكون أحياناً وسيلة لضمان الحياة والهروب من المصير المتوعد، لذلك اختار أكثر المشاهد تهويلاً، واستعمل مرجعيته الدينية لتدعيم عملية التأثير في إشارته إلى السلسة، وهي التي يقول عنها الله سبحانه وتعالى: ﴿ ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ ﴾ الحاقة: 32. ففي هذا التوظيف إشارة إلى اشتراك الراوي مع شيخه في مرجعياته، الدينية، حيث ساهم هذا الاشتراك في تلخيص المشهد المسرود.

المشهد الرابع: "فتركنا بعد الجهد الجهيد فدخلنا في غمار الناس فقلت لك: يا أخي قد طير هذا الجبارُ عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان فاطلع بنا إلى جبل الأعراف لنشرف منه على الموقف ونتفرج على بساتين الفردوس فتستريح صدورنا وترجع إلينا أرواحنا في ذلك المكان...."، ويصرح بذلك قائلاً:" **يا أخي! قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان، فأطلع بنا إلى جبل الأعراف لنشرف منه على أهل الموقف ونتفرج على بساتين الفردوس فتستريح صدورنا وترجع إلينا أرواحنا**..."[2]. وبعد هذا المقطع يغير الوهراني تفكيره بعدم الصعود إلى جبل الأعراف ويعلل بأنه إذا طلع ستزداد حسرته، قائلاً:" **فقلت لي احذر أن تفعل ذلك، لأن يأسنا من الجنة أكثر من رجائنا فيها ومتى رأينا أشجارها وأنهارها وفاتنا دخولها تضاعفت علينا الحسرات وعظمت المصيبة بالحرمان**"[3]. تنتهي هذه المجموعة في هذا المشهد، وينقطع خيط السرد مع المشهد التالي الذي يبدأ كالتالي :" **وحانت**

---

[1] - منامات، ص 26.

[2] - م، ن، ص 31-32.

[3] - م، ن، ص 32.

مني التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابرا وفي يده ورقة ..."[1] ليدخل القارئ في المجموعة الثانية .

عندما نقول إنَّ هناك انقطاعاً حدث، نعني أنَّ الأحداث أعلاه مكتفية سردياً، وليس لها علاقة سببية مباشرة بالحدث الذي يأتي في الحكاية التالية." إنَّ الحكايات الفرع ليست بالضرورة من نفس الحكايات الأصل، كمَّا أنَّها لا تتشابه فيما بينها فقد تكون الأولى عجيبة بينما الثانية ساخرة"[2]، كما يشعر القارئ بوجود فاصل زمني بين المجموعتين حيث انتهى البطل ومرافقه إلى فكرة عدم الصعود إلى جبل الأعراف ليستريحا من الإنهاك الذي أصابهما حتى لا يشاهدا الجنة فيتحسرا على نعيمها، ثم يقول الراوي" **وحانت مني التفاته فأرى أبا المجد** ..."، فما بين عدم صعودهما لجبل الأعراف ورؤيتهما لأبي المجد فاصل زمني لا ندري ماذا جرى فيه، لأنَّه كان من المفترض أنهما كانا متعبين، وليس لهما قابلية للدخول في حوار آخر مع شخصية أخرى، ومن ثمَّ بدأ الراوي بمشاهد أخرى جديدة للحكاية.

ب/: المجموعة الثانية:

المشهد الأول: أو ما سميناه **[حكاية الورقة المذهبة]**، "وحانت مني التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابراً وفي يده ورقة مذهبة حمراء، وهو رايح يهرول فسلمنا عليه، وسألناه عن حاله فقال: لولا ملازمة الصلاة بين المقصورتين لكنت من الهالكين. فقلنا له: إلى أين تريد؟. فقال: أرد هذه الرقعة إلى صاحبها.

فقلنا: وأي شيئ في الرقعة، ومن صاحبها؟.

فقال: هذه رقعة المؤيد بن العميد بعثها معي إلى رضوان خازن...وقد لقيني أبو الحسن بن منير فخطف الرقعة من يدي وقرأها وقال: هذه رقعة رجل دهان عارف بجل الأصباغ وإنزال الذهب، لكنه جاهل بصناعة الكتابة ظاهر التكلف فيها...فقلتُ له: ادفعها إليّ أقرنها مع أخواتها، فإني قد حصلت من رقاعة إلى ملوك مصر خمس رقاع...".

تتولد عن هذه الحكاية " سمة الفضول اللازمة للراوي الخادم، فأثناء عودة أبي المجد لرد الرقعة، يسترجع ما حدث له حين عزم تسليمها لخازن الجنة بطلب من المؤيد وخطف أبي الحسن بن منير الرقعة من يده متعجباً بشكلها الذي لا يليق بمقام الملك رضوان – عليه

---

[1] - منامات، ص 32.

[2] -شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 109.

السلام"[1] – مشبهاً هذا الحدث بمقطع ساخر يقول فيه" **لو كتب هذا الكلام الذي في رقعته على فخذ خروف سمين، وألقي على الطريق لأنفت من أكله الكلاب**"[2].

ويلخص هذا المشهد حكاية يرويها ابن منير لتأكيد سخف كتابة المؤيد، والسخرية منها بأشنع الألفاظ؛ أي أنَّ المشهد يحوي لوحتين سرديتين، ثم ينتقل الوهراني إلى المشهد الثاني، وذلك بعد أن دخل الوهراني مع أبى المجد في حوار لا نعرف طبيعته " **وبينما أنا أجاذبه ويجاذبني**" سمعا ضجة عظيمة من جنب المحشر فمال إليها الوهراني، وأصحابه الذين يختفون مؤقتا في هذا المشهد ليبدأ الوهراني، حوارا آخر مع شخصية مجهولة تقدم له تفسيراً عن سبب هذه الضجة.

بالبرغم من التمثيل لبعض السرود على لسان الشخصيات، فإنَّ تلك المحاولة تبعتها صعوبة استخلاص السرد الخالص، لكثرة التفريعات الحكائية " إذ كل حكاية تحيل على الأخرى، وذلك في سلسلة من الانعكاسات التي لا تستطيع أن تأخذ نهاية، إلاَّ إذا أصبحت أبدية: هكذا بواسطة التضمين الذاتي. ويجب على كل حكاية أن تجعل طريقة بناءَها واضحة كما يجب على كل قصة من جهة أخرى، أن تخلق جديداً داخلها بالذات"[3]، والشيخ العليمي وأبو المجد كلاهما يمثلان تقنية سردية تعزز الخطاب الساخر، استعملها الكاتب في نطاق الحكايات الفرعية، وهي بنية حكائية ترتبط بالسرود الشفهية القديمة كألف ليلة وليلة وغيرهما من النصوص التي لا يستبعد اطلاع الكاتب عليها والتأثر بها. ثمَّ توظيفها كتقنية من تقنيات السرد في منامه الذي يتناوب الراوي الخادم سرده مع بعض الشخصيات، فلا ينفصل عنها حتى ينهي سرده.

المشهد الثاني:

وبينما أنا أجاذبه عليها ويجاذبني إذا بضجة عظيمة من جنب المحشر والناس يهرعون نحوها مستبشرين، فملنا جميعاً نحوها وإذا بحلقة فسيحة عليها من الأمم ما لا يحصى، كلهم يصفقون ويزززهون، وأربعة في وسطهم يرقصون ويلعبون إلى أن (تعبوا) ووقعوا على الأرض لا ينفسون. فسألنا بعض أولائك الحاضرين عن ذلك الفرح، وعن الأربعة الذين

---

[1] - مناع مريم، بنية السرد، في منامات ومقامات الوهراني، ص 133.

[2] - منامات، ص 34–35.

[3] - شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 110.

يرقصون فقال: هؤلاء أشرار الأمة إبليس وعبد الرحمن بن ملجم* والحجاج والشمر بن ذي الجوشن** وهم فرحون لأنَّ الله قد غفر للفقيه المجير والمهذب النقاش***، وأما الفرح الذي ألهاهم عن توقع العقاب حتى استفزهم السرور ورقصهم الطرب مع ما كانوا عليه من رجاحة العقول ونزاهة النفوس...فهو الطمع في رحمة الله تعالى بد اليأس بما اجترحوا من العظائم. وإنما قوى أطماعهم كون الباري جلت قدرته– غفر اليوم للفقيه والمهذب النقاش... فقال أبو المجد بن الحكم : والعشرة دنانير التي لك عند ابن النقاش إلى متى تخليها. قم الحقه قبل أن يدخل الجنة فما ترجع تراه أبداً.

إنَّ الوهراني "بوصفه ذا سلطة توجيهية لأنساق الحكي"[1] محتاج لتنسيق السخرية بتوضيح ما جرى، والخروج منه للدخول في حكاية أخرى، والانتقال إلى مكان يريحهما من المحاورة. إذ يقول منهياً حكايته الفرعية، ومعلناً عن الدخول في مستوى جديد تفصل بينهما الجولة داخل أرض المحشر: " **وقمتُ وأنا من الشاكرين، فقلتُ لي أنت بعد انفصالنا عنه: قد تعبنا من المحاورة والوقوف واشتد بنا العطش والظمأ، هل لك أن نأتي الحوض**"[2].

المشهد الثالث:

"فتقدمنا إلى أمير المؤمنين فوجدناه على شفير الحوض وحوله جماة من الهاشمين، كأنَّ الشمس تطلع من جباههم، والمقداد بن الأسود الكندي على رأسه قائم، وفي يده لواء أخضر من سندس الجنة منشور، ومنير الدولة يخاطبه في بني سرايا ويقول له:

يا أمير المؤمنين ماكان ظننا بك هذا.

فيقول له: ما أوبقهم وأوقف أمرهم إلاّ معن بن حسن، بكثرة ما وقع عليكم من العظائم وإلاّ كنت قد خلصتم من أول النهار.

---

* - قاتل علي كرم الله وجهه.

**- أحد قتلة الحسين رضي الله عنه.

***- من الواضح أن الفقيه المجير هو أحد الفقهاء المشهورين في عصر الوهراني كما يشي بذلك لقبه أما المهذب فهو عالم بالطب خدم نور الدين زنكي، ت 574 هـ(عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص319 – موقع الوراق) وقد سخر الوهراني منه في المنام بأنه كان يعين عزرائيل على المرضى، وهو هنا يسخر منه ويعتبره أسوأ من فجار الأمة.

[1] - شرف الدين، ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 110.

[2]- منامات، ص 36.

فيقول له حاتم: هو أخي يا أمير المؤمنين شتت شملنا في الدنيا وأوبقنا في الآخرة، وهو الميشوم الطلعة في كل حين.

فيقول جحا: والله يا أمير المؤمنين لتسمعن في صحيفة أعماله من الفضائح...وعبرت يوما أمها فكشفت الريح عن ساقها وقطعت عجيزتها فمسكها وغصبها على نفسها. فلم يسلم منه من أهل البيت إلاّ شيخهم الكبير بمصيره إلى التراب...".

يقودنا الترتيب المحكم لهذه الحكايات الجانبية التي تكاد تعرقل الخيط السردي المنبثق من الحكاية الإطار(الأم) " إلى رصد علاقات ظاهرة بينها فحكاية الراوي عن ذهابه، وشيخه إلى الحوض هي نتيجة للمحاورة مع ابن النقاش التي أرهقتهما. ولم يجد الراوي لتنظيم أحداثه وفق مبدأ السببية الذي يحكم سرده سوى التفكير في توظيف مكان علوي يحقق له ولشيخه الراحة، حيث ناما عند الحوض طامعين في شربة ماء وتسولا في ذلك لأمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان الذي كان على شفير الحوض مع جماعة من الهاشميين والمقداد بن الأسود الكندي"[1].

يُضَمِّنْ الراوي حوار المقداد مع معاوية بألفاظ ساخرة وماجنة " متجرئاً على القارئ بما تحمله من مجون* وظفت للاستهزاء والسخرية من بعض الشخصيات. الراوي مدرك ما تثيره من اشمئزاز حيث يقول عن رأي أمير المؤمنين في ذلك: " **فتنكر أمير المؤمنين من سماع هذا الحديث وثقل عليه حتى ظهر ذلك في وجهه**"[2]. والمشاهد الواصفة لقبيح الأعمال قد تكون سبباً في عدم تحقيق الانتباه كوظيفة يرمي إليها الراوي لا على المستوى الداخلي(المتلقي الضمني: أمير المؤمنين) ولا المستوى الخارجي(المتلقي الفعلي أو القارئ) ممَّا عرقل الاهتمام بهذه المنامات فوردت ناقصة، وهو أمر ليس بالغريب في زمن حداثة الدِّين الملزم للابتعاد عن الفحشاء والاستهزاء"[3].

---

[1] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 129.

* - إنّ إنتشار المجون في عصر الكاتب هو الذي جعل أسلوب الكتابة" باعثاً على السخرية الماجنة والبذاءة، الذي يخفي وراءها الأديب شيئاً من الاستخفاف بالسلطة الأخلاقية، إذ كان الكُتَاب لا يرون جرحاً في ذلك بل كانوا يجدون في هذا اللون الإباحي مصدراً طريفاً للتندر والسحر والعبث". ينظر: أحمد عبد المجيد خليفة، فن الفكاهة والسخرية ص 24.

[2] - منامات، ص 44.

[3] - مناع مريم، م، س، ص ن.

لعلامة الإلتفات والسكوت(**التنكر بعدم السماع**) أكثر من وظيفة سينجز بعضها السرد على لسان أمير المؤمنين، وسينجز بعضها الآخر الراوي المتماهي بمرويه (الحافظ). الوظيفة الأولى أنّ السكوت جزء من صيغة احترام المقام المحمود وهيبته. والوظيفة الثانية تقع في بنية السرد فعلاً تحفيزيًا لنموه من جهة، وعلامة دلالية من جهة أخرى. فهي فعل تحفيزي للسرد ينتقل من خلالها مستوى السرد من (الصريح) إلى (الضمني) لرصد العالم الداخلي تجاه (أبي القاسم الأعور) وما يمثله رصيده المعرفي والتاريخي، وهي علامة دلالية لرصد الصورة الشمولية لشخصية "أبي القاسم الأعور". فبعد سكوت الراوي مباشرة يفكر في تمرير الحوار والتملص من المسؤلية؛ أي إنّ السّرد ينتقل إلى (تفريع آخر) بفعل التفكير والإلتفات وهي سمة إيجابية في الصورة الشمولية لحكاية الذهاب إلى الحوض، وفي نفس الوقت استعداد وتمهيد لتفريع حكائي آخر.

المجموعة الثالثة :

المشهد الأول والثاني والثالث: " فقلت لي أنت بعد انفصلنا عنه: قد تعبنا يا فلان من المحاورة والوقوف واشتد بنا العطش والظمأ، هل لك أن نأتي الحوض، فنمت عنده بالعلم والقرآن لعلهم يسبقونا منه شربة لا نظمأ بعدها أبداً.

فتوجهنا نحوه وابن بدر معنا حتى إذا كنا قريباً منه رأينا أبا القاسم الأعور وحوله جماعة من الأشراف، وهم يندفون شعر رأسه بالمزادات والدلاء، ويقولون: يا خنزير، رح إلى يزيد بن معاوية يسقيك الماء. فوقفنا نحن حينئذ ساة وأحجمنا عن الإقدام خوفاً من سوء الأدب. فرآنا تاج الدين الشيرازي فجاء إلينا وسلم علينا. فسألناه عن حاله فقال: لو اتبعت مذهب أئمة الحنابلة في التشبيه هلكت معهم، ولكني كنت أسر الأشعرية وأضمر التنزيه. وقد وعدني الإمام سبويه بأن ينفعني. أنا والحمد لله في كل نعمة.

ويأمرهم أن يتقدموا لأمير المؤمنين علي ابن أبي طالب ويدخلون في حوار طويل معه،...، ويقول الوهراني: لا أحد يشهد لنا غير الشريف النقيب، ويقرر أن يبحث عنه في الموقف...".

المشهد الرابع : " إن كان لكم ثقة تشهد ببرائتكم فهاتوه، وإلاّ فلا تقربوا هذا المكان. فيقول محمد بن الحنيفة.

– اغتنموا أنفسكم قبل المبادرة والإحراق.

فننصرف من بين يديه ونحن لا نبصر الطريق.

فقلت لك: اطلب لنا الشريف أبا العباس النقيب، فما لنا ولا لهم مثله.

فخرجنا في طلبه فليقينا زين الدين بن الحكيم ومعه أمم من النساء لا يحصيهن إلاّ الله سبحانه، وهنّ يسحبنه إلى عرصة القيامة. وملك النحاة رايح خلفه يحرضن عليه، ويغريهن به، ويقول له: ما يخلصك والله من هؤلاء في هذا اليوم لا شعرك الركيك، ولا رسائلك الباردة... وهو يقول له: خرب بيتك، أي شيئ بيني وبينك، هجوتني وهجوتك وشتمتني وشتمتك، وقد راح هذا بهذا، ونحن من أهل العلم، ولا يليق بنا إلاّ المحاللة والاستغفار، وأنت في موقف صعب، وأنا رايح إلى رب كريم...".

المشهد الخامس: " ثم ترتفع الضوضاء وإذا بموكب عظيم قد أقبل من المقام المحمود كأنهم الشموس والأقمار، ركبان على نجائب من نور يؤمون المشرعة العظمى من الحوض المورود، فسألنا عنهم فقيل لنا: هذا محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم، في أصحابه وأهل بيته. فنجري خلفه ونجهد أنفسنا في طلبه. فلم نصل إليه من شدة الزحام، فطلعنا على تل مشرف من جبل الأعراف نرقبه، حتى عبر علينا وعن يمينه أبو بكر، وعن يساره عمر وبين يديه أولاده الصغار مع الحسن والحسين، وعثمان يقدمهم، ومن ورائه حمزة والعباس وجعفر وعقيل، وبقية أصحابه يمشون في ركابه مع المهاجرين والأنصار، وهو يصغي تارة إلى حديث علي عليه السلام، وتارة إلى حديث عثمان...والناس يضجون بالبكاء ويشيرون إليه بالأيدي، ويستغيثون عليه من كل مكان. فلما انتهى إلى شاطئ المشرعة وقف ندها فتقدمت إليه الصوفية من كل مكان، وعلى أيديهم الأمشاط وأخلة الأسنان وقدموها بين يديه فقال صلى الله عليه: من هؤلاء؟.

فقيل له:...، فساق ولم يلتفت إليهم.

المشهد السادس: "وأقبلنا نحن نطلب الشريف النقيب، إلى أن وجدناه قائماً مع جماعة من علماء اليونان، يسألهم عن بطليموس الحكيم: هل صح عنده أن الكواكب المتحيرة طبائع أم لا؟، وهل قام له الدليل والبرهان على أطوال الكواكب وعروضها أم لا؟.

فلما رآنا قطع الكلام والتفت إلينا. فسلمنا عليه وقلنا له:

يا سيدنا نظام الدين، عسى تتفضل علينا وتمشي معنا ساعة، تشهد لنا عند أمير المؤمنين بالبراءة مما قذفنا به عنده بالنصب والانحراف عن أولاد فاطمة عليهم السلام...أنا والله في هذا الوقت مشغول بنفسي، وعلى أن شهادتي ما تنفعكم عنده لأني رميت في مجلسه بالفلسفة والعمل بأحكام النجوم، وقد أضر بي ذلك عنده وذوى وجهه عني. وأنا من ذلك على خطر

عظيم. ثم انصرف عنا فبيقنا بعده حارئين...". وتبقى صورة الراوي "حاضرة في السرد تبحث عمن يسقيها وشيخها من الحوض، وفي سياق ذلك الاستدلال تنضوي مشاهد ومحاورات يصعب حصرها"[1]؛ وبناءً عليه ليس مستبعداً أن يصادف القارئ (والمحلل) ضروباً من التفريع الحكائي تنتقل بالحوارات من مستوى أسلوبي إلى آخر، الحوار الداخلي للشريف النقيب يبين أنّ سيرة بعض الفلاسفة قامت بوظيفتها في تشويه المقام الآخروي أو على الأقل كان حافزًا للتفكير في سؤال الراوي؛ أي إنّه فتح الباب للحوار والإصغاء، ويتضح ذلك بشكل جلي حين يعلن الشريف عن رغبته في الإنصراف . ليواصل الراوي حكاياته الفرعية.

المشهد السابع : "..وبينما نحن كذلك، وإذا أنا بالأعور البغدادي، وقد جاء إلينا فقال: كيف رأيتم فعلي بكم وضرباتي النافة فيكم، أنحستم أم لا؟. لا تحقروني وتطرحوني، ما أنا إلاّ منحوس كبير. ثم أخذ يعتذر إلينا ويتنصل مما جناه علينا، ويقول: والله ما أردت بذلك الكلام إلاّ أن تصفعوا بالدلاء والتواسيم..فأما إذ قد سلمتم من ذلك، فأنا أدلكم على من يسقيكم الماء من الحوض ولا يحوجكم إلى أي شيئ من هذا الصداع الطويل، اتبعوني أهدكم سبيل الرشاد...الموت بالعطش ولا إتباع هذا الأعور الملعون..فالكوكب النحسي يسقي الأرض أحياناً...."

المشهد الثامن : "..ومشينا معه مقدار أربعة فراسخ، وإذا بجمع عظيم يحتوي على شيوخ وكهول وشبان، قد حف مجلسهم بالسكينة والوقار، وجلالة الملك والسيادة تلوح على وجوههم. فسألنا عنه فقيل: هؤلاء السادة والقادة من بني عبد شمس.

فدخل أبو القاسم الأعور حتى وقف بين يدي عظيمه، فقال: ما تحتاجون إلى شهادة، أنتم عندنا من الصادقين. فيقول يزيد ابنه: ومن بينتكم؟

فقال له: القاضي صدر الدين عبد الملك بن درباس قاضي مصر يشهد لنا. فقال: يزيد: أحضروه، فإنّ هذا القاضي الكردي من عجائب الزمان. فيقول: ابعث معي رجلاً من جلاوزتك، يساعدني عليهم...، فقال يزيد إذا كان الأمر على ذلك فليصفع صفعا جيداً، ويطرد من هذه الرحاب، فما استتم الكلام حتى اختطفت الأور الأكف من كل ناحية ومكان. فيتقدم الجمع إلى الحوض لكن الأعور يحسدهم على ذلك، يجيش عليهم شيعة علي، ويأتي محمد بن الحنيفة يزأر كالليث، يرتعد الوهراني خوفاً وفزعاً ويستيقظ من نومه بعد صيحات بن

[1] -مناع مريم بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 131.

الحنيفة، هنا يغيب السارد البطل، ويحضر الوهراني كاتب الرسالة ليختتم نص الرسالة بهذا المقطع " **كيف يرى سيدنا ــ يعني الحافظ العليمي ــ هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام؟، وصلى الله على سيدنا محمد نبيه وآله وأصحابه وسلم تسليماً كثيراً** "[1].

نستشفُ مما سبق أن الوهراني قسم نصه (المنام) إلى ثلاث مجموعات سردية، كل مجموعة تحتوي على مجموعة من المشاهد يولد بعضها بعضاً، كما يمكن أن نعلّل على الانقطاع السردي بين المجموعة الأولى، والثانية، وبين المجوعة الثانية، والثالثة كان سببه التعب، والإنهاك الذي أصابَ البطل من متابعة الرحلة بنفس الوتيرة السردية؛ أي يمكن القول بأنَّ الراوي " أصبح غير قادر على الاسترسال في الحوار مع شخصيات تلك المشاهد. إنَّ هذا التعب لم يصب البطل في الحقيقة بل هو الراوي الحقيقي الذي أنهك نفسه من تصوير المشاهد المتلاحقة، من جهة، ومن جهة أخرى، فإنَّ الفكرة العامة للمجموعة قد اكتملت تقريباً، وليس ثمة مجال لتوسيعها على القارئ"[2]، وهناك إشارة إلى هذا الإنهاك يوردها المؤلف في نهاية المنام، إذ وصفه بالهذيان الذي يحتاج إلى النفس الطويل "كيف يرى سيدي هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والإنتقام؟".

والمتفحص للمجموعة الثالثة يستشف أنَّ الوهراني عندما وصل إلى المشهد الثالث مع علي ابن أبي طالب الذي طلب منه شاهداً على صحة تشيعه قرر أن يبحث عن الشريف النقيب. يفترض أن يأتي مشهده مع هذا الأخير بعد المشهد الثالث، لكنَّ جاء كما نرى في المشهد السادس، والمشهدين الرابع والخامس جاءَا معترضين، وكان القارئ في هذه اللحظة يترقب بشدة نتيجة لقاء الوهراني مع الشريف، لقد جعل المؤلف القارئ ينتظر ويطلع على مشاهد أخرى إلى أن يأتي المشهد المرتقب، وبعد عناء القارئ في متابعة المشهدين يشعر في النهاية بخيبة الانتظار في المشهد السادس لأنَّ الشريف لم يقدم أي عون للبطل[3]. من خلال هذا التشويق الذي يبثه السارد في ثنايا نصوصه، تظهر عبقريته السردية التي يسعى من خلالها إلى إمتاع القارئ وتمويهه بشتى الحكايات الجانبية التي انشقت عن الحكاية الأم بهدف توسيع أطراف السرد، وخلق فضاء أوسع يكون فيه الغريب والتردد، والتساؤل حاضراً بقوة.

---

[1] - منامات، ص 60.

[2] - يوسف بن إبراهيم الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، ص 69.

[3] - ينظر:، م، ن، ص، 69-70.

كما نلاحظ أن التفريع الحكائي على مستوى المشاهد الواردة، يأتي " كلما ظهرت شخصية جديدة في الحكاية"[1]، يكاد السارد يستغني عن حركة الوصف التي تعطي للقارئ انطباعاً معينا عن مختلف الشخصيات الحكائية، ما عدا في المشهد الذي تظهر فيه شخصية الرسول (ص)، فقد قدم لها الوهراني وصفاً حركياً مفصلاً يتناسب مع أهميتها، وحضورها الطاغي في الوقف" **ثم ترتفع الضوضاء وإذا بموكب عظيم قد أقبل من المقام المحمود كأنهم الشموس والأقمار ركبان على نجائب من نور يؤمون المشرعة العظمى من الحوض المورود فسألنا عنهم فقيل هذا سيد المرسلين** ..."[2].

يبدو جلياً – إذن– أنَّ التفريع الحكائي يمكن أن يكون ذا فائدة لرصد المشاهد وتولد الأفكار والمضامين عبر الأصول والفروع، لكنَّه لا يكتسي القدر نفسه من الخطورة في تقييم تشكيلات الحكايات المنبثة، والوقوف على أنحاء ائتلافها ومغايرتها البلاغية. بيد أنّه– وكما اتضح في الفقرات السابقة– فقد لا نقع في تعارض مع ما ابتغيناه من وسيلة تحليلية إذا خلصنا في وضعيات حكائية معينة إلى الكشف عن جدل أسلوبي ما بين مشاهد حكائية ذات أصل، ومشاهد حكائية ذات فرع، في حال انتظام الحكايات المتضمنة لهذه المشاهد في نسق حكائي متجانس. كما لن نجانب الصواب في حال انتهائنا إلى نتيجة تؤلف بين المشاهد الحكائية في متن "المنام الكبير"، لكون هذا الأخير ذات سمات، ومكونات سردية تحمل في طياتها رسالة اجتماعية سنحاول الكشف عنها في المباحث الأخرى.

إنَّ قواعد ضبط التفرع الحكائي هي واحدة في المستويات السردية الظاهرة في مشاهد "المنام الكبير"، وجميعها تتغذى من مكون سردي قار أنجزته الحكاية الإطار وهو سؤال الحافظ العليمي وجواب الوهراني؛ أي البحث عن الأرضية الصالحة لبناء مثل هذه الأحداث وقد جعل السارد من "العالم الآخر" متنفساً يفرغ السارد فيه جميع الإشكالات التي أرقته. وتوضيح الغاية يتكفل بها سؤال الوهراني وصديقه عن قضية من القضايا في كل جواب من أبواب الكتاب الذي ينجز حكاية من حكايات المستوى السردي الثاني. وهكذا يصبح السؤال وجوابه المحفز السردي التناسلي الذي يظهر مع كل تفريع حكائي في المستويات الورادة في المشاهد المفصلة، بعد أن تشكله الحكاية الإطار مكونًا سرديًا محفزًا؛ أي توالد الأفكار

[1] - يوسف بن إبراهيم الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، ص 70.

[2] - منامات، ص47.

وإخصابها عبر الأصول والفروع. وهذا ما لاحظناه في تنويعات المشاهد السابقة – والثانية هي نمو خصوصية الحكاية المضمنة وذلك من سياقها الحكائي وموضوعاتها وأنماطها.

ومن صفتي الإبدال والخصوصية تتشكل علاقة الحكاية المضمنة بالحكاية الإطار. فهي ليست نسخة أخرى منها، وإنما تتجاذب معها الأهمية بحيث لا تستطيع الحكاية المضمنة أن تلغي الحكاية الإطار والعكس صحيح. وأهمية كل منهما تنبع من رفدها الأخرى بمقومات الاكتمال؛ فالحكاية الإطار تشكل المحيط السردي الذي تنتمي إليه الحكاية المضمنة، والأخيرة تملأ الفراغ الجزئي المشكِّل، بإبدالاته، الصورة الكلية. ولكننا نبقى مع ذلك: "خارج الأصل ولا نقدر أن نفكر فيه. فالقصة المتمَّمة ليست أكثر أصالة من القصة المتمِّمة، ولا العكس. إذ كل واحدة تحيل على الأخرى وذلك في سلسلة من الانعكاسات التي لا تستطيع أن تأخذ نهاية إلا إذا أصبحت أبدية"[1].

من هذا المنطلق، في الجوهر المبدئي للسرد في الحكاية الإطار ومن وظيفة التنويع والإبدال للحكايات المضمَّنة، يغدو منطقيًا أن تكتسب الحكايات المتفرعة مشروعيتها الإسنادية من خلال انتمائها التنويعي والإبدالي للحكاية الإطار، التي تقوم بدورها في تأطير المتفرعات وإكسابها الإسناد الخبري ومشروعيته، من خلال إسنادها إلى راوٍ وفضاء محددين. ولإنجاز تلك المشروعية بُدء بـــ **[وصل كتاب مولاي...]** الذي أخبر عنه بصيغة الماضي عما كان يقاسيه من جور هذا الشيخ وانتقامه له .

ذكرنا، سابقًا، أنّ القصة المضمّنة هي تنويع وإبدال للقصة الإطار، تتناسل من رحمها لتكمل بناء الصورة الكلية عبر إعادة إنتاج مكوناتها السردية ومضمونها الدلالي، من دون أن تفقد خصوصيتها السردية المتموضعة في النمط والموضوع.

"الحكاية الأم"، إذًا، هي المخولة بحمل جملة الاستهلال السردي ومبدأ الإسناد الخبري فبها يبدأ السرد. ولا سرد من دون إسناد في ثقافة التخييل، لأنَّه حامل المشروعية السردية ورسالة التخييل ما لا حقيقة له " **قصة الحافظ العليمي في العالم الآخر**" وما لا وجود له "الراوي الرقيب لتلك الأحداث.

إنَّ الجوهر المبدئي للسرد الذي يريد أن ينجزه "**ابن محرز ركن الدين الوهراني**" في "منامه الكبير" يَكْمُنْ في "الحكاية الإطار". أما الحكايات المضمَّنة أو المتفرعة منها ما هي إلاَّ تنويعات و إبدالات لذلك المبدأ الجوهري في السرد. وبالتالي يكون لدينا حكاية كبرى عنوانها

[1] - تودوروف مفهوم الأدب، ص 142.

"رسالة المنام الكبير" أو حكاية "**الحافظ اللعليمي– حكاية الأعور البغدادي...**" في العالم الآخر وحكايات متفرعة" **حكاية الصوفية– الجواري –القاضي صدر الدين...**"، هي جزء تنويعي على مستوى الوظيفة والبناء والنمط، مهمتها استكمال الحكاية الإطار وإغناؤها.

يضاف إلى تلك الشرعية السردية، التي تمنحها "الحكاية الإطار" للحكايات المتفرعة شرعيةٌ إسنادية. وبدون هذه الشرعية تفقد الحكايات المضمَّنة مبرر وجودها في النص؛ لأنَّها تتيه في فراغ السرد، بخاصة أنها تحتفظ بحقها في التميُّز والتنويع، كما ذكرنا، على المستوى الشكلي للمَشاهد؛ أي إنَّ "**حكاية الحوض المورود أو حكاية الورقة الذهبة...الخ**" لن تجد ما يجمع بينها وبين الصورة الكلية، وستكون نصًا ناشزًا يجب اقصاؤه؛ لأنَّ العلاقة الإطارية (الإسنادية) مع الحكاية الأم غير متوافرة. وهذه العلاقة لا تأتي من خلال الموضوع وإنّما من خلال فعل التوالد الحكائي الذي يحيل إلى ترابط إسنادي سردي، داخلي، خارجي، بين القصص المتفرعة، وبينها وبين الحكاية الأم. والحكاية الأصل (الأم) هي التي تحتفظ بصورة الإسناد الخبري، وتستمد شرعيتها في السرد من ذلك الإسناد. أما الحكايات المتفرعة فتستمد شرعيتها الإسنادية من انتمائها إلى الحكاية الأم المسْنَدة إخباريًا.

إنَّ هذا التحفيز هو العنصر المحرض على صفتي التنوع والموسوعية، باعتبارهما صفتين تلازمان الحكايات التي تبني صورة منجزة من خلال الأصل والفرع، والصفتان مكونان سرديان من مكونات الحكاية الإطار التي لم تستوف بمفردها إنجاز الصورة الكلية فكانت بسيطة التركيب ومحدودة الأشخاص. وهاتان سمتان تشكلان مواطئ رخوة في الفعل القصصي الذي يسمح بالتوالد لسد الفراغ كلما دعت إلى ذلك ضرورة السرد.

لا تقصي الحكاية الإطار حق الحكاية المضمَّنة في التميُّز والتنوع وتشكيل الخصوصية موضوعًا ونمطًا وأسلوبًا، بل تترك لها حق الحياة والنماء والبناء بشرط أن تنتمي في سياقها السردي العام إليها، أي عبر شرعية السرد والإسناد في بناء الصورة الكلية، وعبر الصورة الفرعية التي تنجزها الحكاية المفردة. ولذلك يكون من الطبيعي أن نجد في مجموع النص "رسالة المنام الكبير" حكايات مختلفة(جانبية هامشية– جانبية مركزية)، موضوعًا ونمطًا وبناءً، عن الحكاية الإطار، ولكنها تساهم في الوقت نفسه في تشكيل البنية الدلالية التي أرادها الراوي الأول.

1-3: خاتمة المنام الكبير:

يبدو أن الرندي استقطبه -الابتداء- فانبهر بحسن المطالع، ولم يلتفت إلى الانتهاء وأمّا ابن سينا، فقد حاول الربط بين الابتداء والانتهاء انطلاقاً من أنَّه " إذا كان الابتداء له دلالة الإفضاء إلى ما بعده فإن للخاتمة دلالة تتضمن ما قبلها، أي أنها ضرورية كحد ملموس للنص فهي جمع ما ثبت وتذكيره دفعة واحدة على سبيل الوديع للقول"[1].

في هذا القول نلمس ميزة الخاتمة، وهي تتمثل في أنَّها تتضمن النَّص بأكمله-(جمع ما ثبت وتذكيره دفعة واحدة على سبيل التوديع)- رغم أنها جزء منه. ومن جهة فإنَّها تمثل لحظة الانفصال بين المرسل(المبدع) والمرسل إليه(القارئ). ويشير هذا الانفصال إلى اعتبار الخاتمة قفل النص؛ لأنَّه يعلن عن اختتامه وإغلاقه. إلاّ أنَّ هذا الانفصال مؤقت ونسبي؛ لأنَّه إشارة إلى انتهاء البناء التركيبي اللُّغوي للنَّص الذي يتسم ببروز أسلوبي؛ ولكن على المستوى الدلالي غير منته. هي تتضمن المعنى المفتوح؛ لأنَّ النَّص الأدبي كائن لساني حي مستمر الوجود بفعل القراءة التي تنقله من حالة السكون والكمون التي يكون وجوده فيها بالقوة مع المبدع، إلى حالة الحركة فيكون وجوده بالفعل مع القارئ.

نص المنام الكبير – عبارة عن رسالة، ولذلك وضع المؤلف لكل شكل في هذا النص خاتمة(**الحكاية والمنام والرسالة**)، وقد استطاع المؤلف ببراعة أن ينهي الحكاية بخاتمة ممتزجة مع نهاية النوم، أما خاتمة الرسالة فقد جاءت منفصلة كجزء خارجي عن الحكاية / الحلم.

" **فبينما نحن في أطيب عيش وأهناه، وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت، وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون فقلنا: مالكم؟ فقيل: علي عليه السلام قد أخذ الطرقات على الشاميين وجاءنا سرعان الخيل فيها محمد بن الحنفية يرزأ في أوائلها كالليث الهصور فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة، أخرجتني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من على سريري، فانتبهت من نومي خائفا مذعوراً ولذة ذلك الماء في فمي، وطنين الصيحة في أذني ورعب الوقعة في قلبي إلى يوم ينفخ فيه الصور**".

[1] - أبو علي الحسين بن عبد الله بن سناء، الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية القاهرة 1954، ص 237.

كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل الذي أثاره التعتب والانتقام؟ وصلى الله على سيدنا محمد نبيه وعلى آله وأصحابه وسلم تسليما كثيرا "[1].

يمكن تقسيم خاتمة النَّص كالتالي :[2]

1-(نهاية الحكاية)" **فلما انتهى إلينا صاح صيحة عظيمة هائلة أخرجتني من جميع ما كنت**" فيه.

2-(نهاية النوم) " **فوقعت من على سريري فانتبهت من نومي**" .

3-(نهاية الرسالة)" **كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل** .(وهو سؤال لشيخه الحافظ العليمي).

وإذا أردنا التعليق على نهاية المحكي في نص المنام نجدها" تتسم بالسرعة والتكثيف وذات علاقة بالحركة الزمنية الواسعة، رغم أنَّها تتمثل في توقف نهائي للزمن "[3].

نستشف في المقطع الأخير من الخاتمة أنَّ الحدث يتكثف جدا مع تسريع حركة الزمن بفعل الأفعال المضارعة التي تتلاحق دون أن يكون هناك أي فاصل زمني أو استراحة كما يوضحه المثال الآتي:

" **ضجة عظيمة قد أقبلت**

يهرب أصحابنا

علي يأخذ الطرقات على الشاميين

جاءنا سرعان الخيل

يصيح محمد بن الحنيفة صيحة عظيم".

ثم بعد هذا التسريع المكثف للأحداث مع جعل الخاتمة مجهولة، يهبط كستار فعل الانتهاء من الحكاية (**أخرجتني من جميع ما كنت فيه**) لينهي الراوي أيضا النوم (**فوقعت من سريري فانتبهت**) ثم بعد أن ينقل للقارئ ما شعر به من جراء هذا المنام الغريب ينهي الرسالة التي بعثها لصديقه الحافظ .

يبرع الوهراني في وضع خاتمة للحكاية لا تعطي نهاية محددة لها، أي أنَّ نص الحكاية يظل مفتوحا لا ينتهي، ويمكن إضافة الكثير من الأحداث الأخرى لبنية الحكاية، وهذا

---

[1] - منامات، ص60.

[2] - ينظر: يوسف بن إبراهيم الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، ص60.

[3] - حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت – 1999م ص67.

يساعد على جعل مخيلة القارئ، تشتغل لوضع أحداث تصلح لاستمرار الحكاية أو إنهائها ومن جهة أخرى، فإنَّ الكاتب بهذه التقنية يمكنه أن يزيد من مبنى النص أو يجعل له جزءاً ثانيا أو ثالثا كما تشي هذه النهاية المفتوحة بوجود إشكاليات أخرى في ذهن الكاتب كان يريد معالجتها، ونقلها للقارئ إلاَّ أنَّه لم يفعل ذلك لظرف ما.

أ- المناسبة بين الاستهلال ومتن "المنام الكبير"*:

المقصود بالمناسبة هنا ليس مناسبات الكتابة- كتابة **المنام الكبير**- أي الأحداث الملازمة لكتابتها؛ بل المقصود بالمناسبة في هذا السياق مناسبة ترتيب وحدات المنام الكبير(الاستهلال-المتن-الخاتمة) بهذه الصورة التي تبدو غامضة من ناحية "التماسك". إنَّ البحث في المناسبة بين الاستهلال والمتن والخاتمة، يحتاج إلى كثرة قراءة النص، وإعمال الفكر وإمعان النظر حتى يمكن ملاحظة المناسبة بين المشاهد الحكائية(وحدات المنام).

وتتجلى هذه الغاية في قولهم" إنّ ارتباط آيات القرآن بعضها ببعض حتى تكون كالكلمة الواحدة متسقة المعاني منتظمة المباني"[1]. هذا الاتساق والانسجام في القرآن الكريم مرده إلى إعجاز القرآن الكريم.

والدارس للتراث البلاغي النقدي والبلاغي عند العرب يلاحظ تردد مصطلح المناسبة فيه كثيرًا، ويظهر في عدة صور كالتناسب بين الفواصل(الخطاب النثري) وبين الصدر والعجز(الخطاب الشعري) وتشابه الأطراف، وحسن التخلص إلى غير ذلك. ويعني علم المناسبة عند البلاغيين كما عرفه السجلماسي" ليس ينبغي أن يظن بنا أن نريد حاسم المناسبة الذي ترادف به التكرير المعنوي، أن يكرر المتكلم المعنى الواحد بالعدد في القول مرتين فصاعداً لأن ذلك ليس من القول معسولاً خلوا من البديع وعطلاً عرياً من البيان فقط مرذولاً غثاً مستكرهاً رثاً"[2]. فالسجلماسي ينفي أن تكون المناسبة تعني التكرير؛ إلاّ أن المناسبة أشمل منه فهي تشمل الجانب اللفظي والجانب المعنوي؛ أي التمظهر السطحي والدلالي للنص.

---

* - **ملاحظة:** سيقوم الباحث بالتحليل مباشرة ودون تكرار المقاطع السردية للمنام التي سبق وأن تطرقنا إليها.

[1] - عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، نشر بعنوان: أسرار ترتيب القرآن تح: عبد القادر أحمد عطا، سلسلة نوادر التراث دار الاعتصام- مصر، 1978، ص 40.

[2] - محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الفازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، 1980، ص 517.

لقد حصر المفسرون وعلماء القرآن وظيفة المناسبة في "جعل أجزاء الكلام بعضها آخذ بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط ويصير التأليف حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء"[1]. في هذا التعريف إشارة إلى مصطلح التماسك النصي من خلال فكرة جعل عناصر الكلام ويقصد "بها النص متماسكة شكليا ودلالياً، وهذا الأخير يضفي على النص الانسجام، لأن التماسك من عناصر الانسجام"[2].

وكما أنها تعد من أهم الأسباب التي تبين إدراك القدامى للتحليل النصي بصورة تقترب من التحليل المعاصر، وهذا ما سنوضحه من خلال التعرض لاستراتيجية المناسبة في المنام الكبير.

تناول المناسبة على مستوى المنام الكبير سيتم عبر مستويين:

أ- المناسبة بين الاستهلال والمتن.

ب- المناسبة بين الاستهلال والخاتمة.

إنّ المناسبة على مستوى "**المنام الكبير**"، أول ما تبدأ به هي الفاتحة ثم المتن والخاتمة بالترتيب، ولكل من هذه الأقسام المكونة "للمنام الكبير" مناسبة تؤدي وظيفتها؛ إمَّا مع موضوع المنام أو بين أولها وآخرها أو بين مضمونها إلى غير ذلك من علاقات المناسبة التي تقوم بدورها بوظيفة التَّماسك النصي.

- الفاتحة:

إذا كانت الفاتحة كما رأينا سابقاً منطقة استراتيجية لتَّحقيق التواصل بين طرفي الرسالة المتكلم/ الكاتب والمخاطب/ القارئ، والتأثير على المخاطب بأسره، فإنَّ تأثيرها يسري على النَّص بحيث تجعل أجزاء النص اللاحقة منتظمة المبنى ومتسقة المعنى بما قبلها مما يضمن استمرار التواصل حتى النهاية، والنص" ذو بوابة ومجال ووسطاً قد يطول وقد يقصر ونهاية وهي نقاط يمكن التوقف عند أي واحدة منها وفصلها عن غيرها، ولكنها لا يمكن أن تفهم معزولة عنها فكل مكون من مكوناتها يمثل معلماً أو نقطة تتقدم بها الأحداث إن كانت حدثاً وتعدد بها الذوات إذ كانت ذاتاً الخ وهي يمكن العودة إليها عن طريق الإحالة وبالقياس عليها

[1] - بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الجيل بيروت 1988، ج1 ، ص 36.

[2] - بوكر نصبة، الاتساق والانسجام، في شعر إبراهيم ناجي" قصيدة ساعة التذكار"، أنموذجاً، جامعة محمد خيضر، بسكرة، رسالة ماجستير، مخطوطة، 2005-2006، ص 37.

تجري ترتيب عالم الخطاب وبناء النص بالاستتباع"[1]. وهذا الاستتباع المحقق عبر النص يتعدى إلى نصوص أخرى مما يؤكد العلاقة الوثيقة بين المناسبة والتماسك النصي وانسجامه.

ويبدو هذا جلياً عند ركن الدين الوهراني، إذ نجده يولي اهتماما كبيراً بفاتحة "المنام". ويوحي هذا الاهتمام بأهمية الفاتحة بل أهمية الجملة الأولى، ففي الغالب يركز المرسل كل جهوده في هذه الجملة، إذ يكون ما بعدها غالباً تفسيراً لها، وتمثل كذلك المحور الذي يدور عليه النص فيما بعد، إذ تتعلق الأجزاء الباقية من النَّص بالجملة الأولى بوسيلة ما[2].

يتميز المنام بتفرده في الفاتحة فقد استفتحها المتكلم/السارد، قائلاً:

أيا نفحةَ أهدت إلي تحيـــــةً ينـــمُّ عليها العَرْف من أم سالم
مشت في أراك الواديين فنبهت به كل نشوان المعاطف ناعـــم
ألاّ إنما أحكي بدمعي ولوعتـــي بكاء الغوادي وانتحاب الحمائم

في هذه الأبيات، وبالخصوص البيت الثالث نلتمس براعة الاستهلال المطلوبة؛ لأنَّ نص الفاتحة يتضمن قضايا معرفية يريد المتكلم أن يحكيها (بدموعه ولوعته). وهي تتمثل في قضايا اجتماعية يريد السارد تبليغها بطريقة ساخرة، ومن جهة تشويق المخاطب(السامع) سماع الخبر الذي سيخبر عنه المتكلم، خاصة بعدما صارحه بأنَّ الحكي سيكون بكل الجوارح وبذلك يتحدد الفهم المعرفي للنص.

يمكن تصنيف هذا النص حسب المنظور الفكري اللغوي العربي بوجه عام، الذي يقسم الكلام إلى خبر وإنشاء حسب ما ورد في الجمل، فهي الموجه الأساسي للنص، ويتمثل الموجه النصي للنص في حرف **[ألاّ]** التي تعرب أداة استفتاح (أداة استهلال) والحرف **[أيا]** التي تعرب حرف نداء التي تفيد المخاطب، وكذلك في فعل(فنبهت–مشت) وهو فعل ماضي مثبت يشير إلى الإخبار ومنه تكون الفاتحة النصية خبرية*.

تعد الأفعال المذكورة، وحرف الاستهلال والنداء في الفاتحة النواة الأساسية في النص وتقوم شبكة من الوسائل اللغوية بالربط بين هذه النواة وبين الجمل الأخرى. فالنَّص يتكون من ثلاث جمل متتالية قائمة على التراتب وفعلها في صيغة الماضي. وكذلك الإشارة إلى

---

[1]- الأزهر الزنادي، نسيج النص، (بحث في ما يكون له الملفوظ نصاً)، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 124.

[2] - ينظر: بوكر نصبة، الاتساق والانسجام، ص 44–45.

* - الخبر: قول يحتمل الصدق والكذب والمقصود بصدق الخبر مطابقته للواقع والمقصود بكذب الخبر عدم مطابقته للواقع والغرض منه إعلام المخاطب بالحكم الذي تتضمنه الجملة الخبرية.

ضمير المتكلم [أنا] الذي يحيل إلى المتكلم، وهو الوهراني الذي يخاطب شيخه– وهو هنا يدل على التنبيه إلى المصير المرتقب للحافظ العليمي.

ويواصل استهلاله بذكر[وصل كتاب مولاي]، [وجعل خادمه] والغاية من هذا الالتفات من الغائب إلى الماضي للتذكير لعلم المتكلم بحال الشيخ الذي يتستر وراء مظاهره الخداعة هذا الالتفات يزيد التفريع الذي سيحصل في النص وهو إشارة إلى أحداث مرتقبة.

يمكن اعتبار الفاتحة في بعض المواضع إنشائية لتضمنها عبارة(إنما أحكي) التي تتضمن فعل القول، وهي جملة خبرية تتضمن الأسلوب الإنشائي لاحتوائها على فعل أحكي المتضمن معنى التمني، والتمني من الأساليب الطلبية.

وكذلك يمكن اعتبار الفاتحة إنشائية في جزئها الأخير لتضمنها الاستفهام في قول السارد(**كيف يرى سيدنا خادمه وهو مقبل على تلطيم خديه؟**)، والاستفهام أيضاً من الأساليب الإنشائية التي تفيد الطلب، وهذا الإنشاء لعلم السارد بردة فعل شيخه.

– المتن:

يتلو الفاتحة مباشرة، وهو يتكون من مشاهد سردية يتكرر في رؤوسها المركب الاسمي [يا هذا] الذي يتكون من أداة النداء[يا] والمنادى اسم إشارة هذا، والمنادي وهو المتكلم/ السارد يتضافر في هذا المركب الاسمي النداء والتعجب (**يا هذا أما ترى السماوات، يا أهل نعمان، يا هذا وأين أجده؟، أما ترعوي؟ كيف ذلك؟..**) والغرض من هذا التنبيه، ومنه فإنَّ المتن إنشائي طلبي*.

تتحول شفرة النص بتحول المرسل للنص، أي أن المرسل الأول لنص الفاتحة هو الشيخ العلمي والملقي هو الوهراني؛ يتلقى هذا النَّص الذي لم يصرح به إلاّ في قوله:[**وصل كتاب مولاي...قد استفتحه بطلب الثأر من مزاح الخادم له** (الوهراني)]، والمتلقي هنا الوهراني ثم يتحول هو بدوره إلى مرسل لنص الفاتحة من خلال تضمن الاستهلال فعل (**أحكي، مشت، فنبهت**) وحرف(**ألاّ، أيا**)؛ أي للاستدلال، لأنَّ الخطاب المنامي الذي أنتجه

* - الطلب وهو" أن لا ارتياب على أن الطلب من غير تصور إجمالاً أو تفصيلاً لا يصلح أنه يستدعي مطلوباً لا محالة ويستدعي فيما هو مطلوبا أن لا يكون حاصلاً وقت الطلب والطلب نوعان: نوع لا يستدعي في مطلوبه مكان الحصول، وقولنا لا يستدعي أن لا يمكن، ونوع يستدعي فيه، مكان الحصول، المطلوب بالنظر أن لا واسطة بين الثبوت والانتقاء يستلزم انحصاره في قسمين حصول ثبوت متصور، وحصول انتقاء متصور". أبو يعقوب يوسف أبي بكر بن علي، مفتاح العلوم السكاكي، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1937، ص 145.

ركن الدين الوهراني يقوم على استراتيجية هادفة تنهض على الإقناع باستدلالات خاصة تتمثل في السخرية من مصير الحافظ العليمي، بواسطة الاستخفاف.

وهكذا تصبح الفاتحة الخبرية تتضمن الطلب؛ لأنَّ فعل[أحكي] من الأفعال الإنجازية التي تفيد الطلب والمناسبة بين الفاتحة والمتن تتمثل في وجود الرابط المتمثل في الجامع الأساسي بينهما وهو ذات المتكلم" إذ يمثل الحقيقة الفزيائية القارة التي يصدر عنها النص"[1].

يتكون هذا المتن من مشاهد سردية يتكرر في رؤوسها المركب الاسمي**[يا هذا]** وهو يمثل مؤثراً يتم بواسطة تعالق مقاطع المتن، وتأكيد "عناية بالأمر، وإرادة الإبلاغ في التنبيه والتحذير"[2]. وبالتالي فإنَّ أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تربط جزءً لاحقاً بجزء سابق ومن ثمة فهي تسهم في اتساق النصوص[3].

ومن خلال التحليل تظهر لنا أهمية المناسبة بن الفاتحة والمتن بوجود علاقة شكلية ودلالية بينهما فالشكلية تتمثل في عامل الإحالة الرئيس المتمثل في استمرار لوجود ضمير المتكلم وهو المرسل للنص. والدلالية تتمثل في وجود ترابط دلالي بين الفاتحة والمتن، وذلك من خلال التناسب الحاصل بين المخاطب في الفاتحة والمتن" **وصل كتاب مولاي استفتحه بطلب الثأر من الخادم...)،(الفاتحة)، (كيف يرى سيدنا هذا الهذيان؟)،(المتن).**

المخاطب في المتن يحيل إلى المخاطب في الفاتحة المتمثل في الشيخ العليمي وتشترك صفة الشيخ في الاستهلال في كون السارد ذكر أنَّه يريد الثأر منه، كذلك صفته في المتن تتمثل في قول الوهراني:**(ما كلمته حتى لكمني لكمة موجعة).**

ويعد تكرار الملفوظ **(يا هذا)** في رؤوس المقاطع النصية عاملاً لغوياً من عوامل تجسيد الاستمرارية* في النص؛ استمرارية نفس المتحدث عنه، وقد استثمر المتكلم/السارد هذا

---

[1] - الأزهر الزنادي، نسيج النص،(بحث فيما يكون له الملفوظ نصاً)، ص 124.

[2] - عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها: تح: محمد أحمد حاد المولى على محمد البخاري محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل المولى على محمد البخاري– محمد أبو الفضل إبراهيم دار الجيل بيروت، دار الفكر، ج1، ص 332.

[3] - ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991 ص 19.

* - الاستمرارية: وهي قائمة على افتراض الأقوال المختلفة في النص والسياقات المحيطة بهم يربط كل منها الآخر وكل قول يساعد في الوصول إلى بعض الأقوال الأخرى. ينظر: بوكر نصبة، الاتساق والانسجامً، ص 44.

التكرار في الانتقال من موقف لآخر، وهي كلها تتمحور حول موضوع النهي، والكشف عن الأعمال الزائفة، (العبادة التي لم تسمن ولم تغن الحافظ في الجنة)، تكرار الأساليب (الأمر–النهي–الاستفهام– النداء– صيغ المدح – صيغ الذم) التي تعد من الأساليب الإنشائية الطلبية، وتعدد المشاهد السردية إشارة إلى تعدد صور المصير التي رصدها المتكلم في كل مشهد، وتقوم على مبدأ الترهيب الممزوج بالسخرية والتحقير اللاذع.

يبدأ المتكلم عادة مشاهده بالترهيب الذي يخفف من بطش شيخه الذي لم يسلم منه حتى في اليوم الآخر، ويختم المشهد الأخير بالتودد والاعتراف بأنَّ ما كان عبارة عن هذيان كان سبب حدوثه لحظة اللاوعي.

وتكمن أهمية تكرار الملفوظ (يا هذا؟) في بنائه نص المتن بإنشاء التناسب بين المقاطع النصية للمتن، فهي تمثل الوتد اللساني الذي تتفرع منه الدلالات ذلك أنه كل مرة يشعر القارئ باستنفاذ الدلالة والانتقال إلى دلالة أخرى، فهو ينشط ذاكرة المستمع والقارئ. ومن جهة فإنَّه يحقق التماسك النصي بين المقاطع طلباً لدوام موضوع الحكي الساخر.

وبهذا تصبح المناسبة بين الفاتحة والمتن تتمثل في إيصال رسالة المنام الكبير إلى الحافظ العليمي التي تحمل في طياتها كل معاني الهول والتحقير والاستخفاف الذي صوره السارد في نومه، راجياً من الشيخ أن يهذِّب من أخلاقه، تكون المناسبة بين الفاتحة والمتن في تبليغ رسالة اجتماعية تحمل نقداً تهكمياً للأوضاع السائدة في عصر الوهراني.

ب– المناسبة بين الفاتحة والخاتمة:

الخاتمة عبارة عن مفاجأة يباغت بها السارد قارئه، فبينما كان في صدد عرض المشاهد، وكان القارئ ينتظر مشاهد أخرى أكثر غرابة، يأتي السارد بعبارة تتضمن ضمير الجمع في قوله:(**فبينما نحن في أطيب وهناء... وإذا بضجة عظيمة**)، لينتقل إلى ضمير المتكلم في قوله:(**وأخرجتني من جميع ما كنتُ فيه**...). يمكن تحليل هذا النص (الخاتمة) بالاعتماد على المستويين: المستوى الشكلي والمستوى الدلالي. وعلى العموم الخطاب الساخر يقوم على ثنائية شبه ضدية على مستويين لمكون الجمل: العميق/السطحي فعلى المستوى الأول ثمة ثنائية: كقوله: في الفاتحة(**فرماني الدهر بالحظ المنقوص**) وقوله في الخاتمة (**فبينما نحن في أطيب عيش وهناء**)، وكذلك قوله: في الفاتحة:(**ثم غلبته عينه بعد ذلك**) وقوله في الخاتمة(**فأخرجتني مما كنتً فيه**).

ونجد أيضاً السارد يستعين بثنائية التحقير والتودد كقوله: في الفاتحة: **(ياخنزير..)** وقوله: في الخاتمة:**(كيف يرى سيدنا ..)**.

وفي هذا الخطاب(الخاتمة) استعاض المتكلم كما رأينا صيغة المفرد (أنا) بصيغة الجمع (نحن) ويبدو لي هذا أنه اقتداء بالقرآن الكريم كما في قوله في سورة الفاتحة﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝٥﴾ الفاتحة: 5، ورد بصيغة الجمع بدل صيغة الإفراد" لأنَّ، في الجمع يقصد تغليب الفرد، وهذا يعني أن واحد من الجماعة، فلما كان موجود في الفرد فعوضه بالجمع"[1] والبعض الآخر يرى في صيغة الجمع في التودد " الاعتراف بالقصور والعجز"[2] وكأنه يقول أنا الضعيف والذليل يا شيخي وأنت القوي، وهذا من المبادئ التي يتكأ عليها السارد أو ما يسمى في السخرية بالمراوغة.

والملحوظ أيضاً في الخاتمة جملاً فعلية ممتدة بواسطة الرابط الواو (**في عيش وأهناه)، (قد أخرجتني وأقبلتُ)**، وقد أداة توكيد تفيد مع الماضي التحقيق، **(وزعقات مذعوراً ولذة الماء... وطنين الصيحة)، (وأرهبني ...ورعب الوقعة)**، ويغلب عليها عنصر الفعل الذي تكرر كما يظهر عدة مرات، ويشير هذا التكرار إلى الحركة والتجديد، وكما أنَّ صيغة الفعل هنا الماضي تتضمن المستقبل؛ لأنَّ التودد الذي يتضمن الدعاء المتمثل في قول السارد(**كيف يرى سيدنا هذا الهذيان وصلى الله على نبينا وعلى آله وصحبه أجمعين؟)** يفيد الطلب تضرعاً وطمعاً في صداقة الشيخ الذي يبدو لي حسب المصادر التي عدنا إليها بأنه تاجر دمشقي، وحسب ما قاله الوهراني(**ما مررت بأمير ولا تاجر إلاّ وأخليتُ جيبه...وجعلتُ من الأدب رضاعتي...)**، يظهر أنَّه يتودد لشيخه التاجر ربما لنيل كرمه وسخائه وإذا أردنا الجمع بين الجمل الواردة في الفاتحة والخاتمة، أمكننا تتابع الأضداد " وذلك لغاية الإيجاز والتأكيد على الدلالة"[3]، ويتمثل ذلك:

---

[1] - أبو الفضل شهاب الدين السيد محمد الألوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني دار الفكر، بيروت، 1983، ص 88.

[2] - محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار البيضاء، قسنطينة، قصر الكتاب – البليدة، الجزائر، د.ت، ج1 ص 27.

[3] - واتيكي كملية، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة، ص 86.

(لو مات قبل أخذه بثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر)،(وما كلمته إلاّ ولكمني لكمة) يتناقض مع قول السارد**(فبينما نحن في عيشة وسلام)،(كيف يرى سيدنا هذا الهذيان؟)** التي تدل على أن السارد سالم من شيخه،**(الإمام العادل والأمين)،(إمام اللاطة والقوادين)**...الخ.

المستشف من هذه الجمل أنها تتكون من ثنائية ضدية تقوم على علاقة تضاد، وتمثل العنصر المنتج للنص، والمناسبة بين الفاتحة والخاتمة، وبواسطتها ينمو تحرك الأضداد فالتضاد الدلالي قد لا يعني التضاد على مستوى الحقيقة[1]؛ لأنَّ بنية كهذه تترجم تلك الأحوال التي وقعت في الحلم، الَّتي يقوم ببنائها السارد من أجل تعزيز الخطاب الساخر.

وكذلك سؤاله في الخاتمة في قوله:**(كيف يرى سيدنا؟)** هذه الالتفاتة تشير إلى إحياء اللفظة في شكل قوة ابتدائية تعطي دفعاً إضافياً للنَّص، ومن ثم انتقالاً بالنَّص من نمط تشكيلي إلى نمط تشكيلي آخر؛ وربما هذا ما قصده الوهراني من سؤاله، فكأنَّه يريد جواباً من شيخه رغم وضعه للخاتمة.

ومن خلال التحليل يتبين لنا أنَّ الخاتمة النصية تقوم على ثنائية التَّودد الَّتي تتناقض مع الَّتحقير الذي تابعه القارئ، وتتمثل المناسبة بين الفاتحة والخاتمة في تلك العلاقة التلازمية التي عرفتنا ببداية الحكي ونهايته، وجعلتنا نرد على النقاد الذين نظروا إلى هذا النص على أنَّه كتابة على الهامش، حررها أديب ماجن. ما عسانا أن نقول، فالنَّص نابع من أديب وفقيه امتطى حصَّان اللُّغة العربية، وإن كان المزاح هو مسلكه، فهذا لا يعني بأن كتابته أيضاً ستكون من غير رؤية وتأني. والحق أن قراءة "الصفدي" الرافضة لهذا الأدب الذي أسسه الوهراني لا يمكن تفسيرها إلاّ في ضوء معيار ديني يحد من حرية الكاتب، ويمنعه من تناول موضوعات عابثة أو ماجنة.

لا شك أنَّ [الاستهلال والتفريع الحكائي والخاتمة] ينطويان على وظائف عدة أذكر منها الوظيفة التَّداولية الَّتي تتمثل في تنبيه ذهن القارئ، وذلك من خلال حكايات جانبية وأساليب لغوية منبهة كالاستفهام والنداء" وما تحسن به من المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يثير ما يؤثر فيها انفعالاً ويشرب لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك"[2].

---

[1] - ينظر: بوكر نصبة، الاتساق والانسجام، ص 56.

[2] - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار العرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 310.

والشيء نفسه في الخاتمة أو المقطع في دلالته عليها لأنَّه" آخر ما يبقى في النفس"[1] وهي كذكرى توديع النص لدلالته على ما سبق وانتهاء النَّص إليه " وإنَّما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنَّه منقطع الكلام وخاتمته"[2].

ومن خلال التعرض إلى الوظيفة التداولية للاستهلال، فإنَّه يمكن القول أنه إذا كانت الفاتحة هي أول جملة تقذف بالقارئ في خبايا النص من خلال استراتيجية اغرائية تمكن من المحافظة على عملية الإبلاغ بإحداث عامل الرغبة، فإنَّ الخاتمة هي ما يبقى في ذهن القارئ لحظة انفصاله؛ وهي إمَّا أن توسع أفق انتظاره أو أن تخرق انتظاره وتوقعه، وإمَّا أن تخيب أمله لأنَّها لم ترق.

ونخلص إلى أنّ السرد في حكايته الأولى (الافتتاحية) ارتبط بجنس أدبي، وهو السخرية هذا النوع من التَّواصل الذي استرجع فيه الوهراني أخبار شيخه، وكتابه الذي تلقاه منه.

ويوحي لنا هذا الاستهلال بأهمية مخاطبة الآخر في تشكل النوع القصصي الساخر في تراثنا الأدبي، ويعتبر هذا الاستهلال الشكل المتاح في ذلك العصر، والقادر على استيعاب الخطابات ذات الطابع الغير المباشر، ومنها استمدت السخرية عند الكاتب مشروعيتها.

تحيلنا مشاهد "المنام الكبير" الديقة والمتعلقة بنمط الكتابة النثرية عند الكاتب، إلى أنّ عملية تدوين المنام عامّة تتوجه بعد استرجاع، ووعي يعمد إلى الاختيار والانتقاء والتحويل والتعديل. ومعنى هذا أنّ المعاني الجوهرية للخطاب الساخر لا تكون بشكلها الخام في أي شكل من أشكال الخطاب في المنام، وهناك في هذه الحالة مقدار من الخطاب مضّمن في السرد، فاندراج عناصر خطابية تفريعية في الحكي، تجعل العناصر في النصّ مشدودة في الغالب إلى مرجعية المتكلم والمخاطب والخلفية التي استمد النصّ حضورها منها، والتحويل الذي يخضع له النَّص الساخر باقتضاء عناصر السخرية(الاستخفاف–الفكاهة–التهكم)، يجعلنا نتحدث عن النص الغائب غير المعلن، والمضمَّن بلاشك ضمن النصون الجانبية للمنام.

وتجلت حرية الكاتب في الحكاية الداخلية في اختياره لنسق أو نظام المشاهد التي لا تكاد تخلو من السخرية، لتدعيم بنية المنام، واعتماده على نموذج " الحكايات الجانبية" التي تباغت القارئ، كمنوذج مناسب لتأكيد وتعزيز الافهام وانشاء نص سردي ساخر يحمل في

---

[1] - الحسن بن عبد الله بن سهل أبو الهلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، 1971، ص 228.

[2] - م، ن، ص 265.

ثنياه خصوصية تميزه عن غيره، وهذا ما ينفي صفة الاستعجال(التسرع- كتابة هامشية) عن الكتابة التي أراد الوهراني من خلالها تمرير رسالة اجتماعية، تعكس لنا عن طريق السخرية والاستخفاف مرآة ذلك العصر، لأنّ الأثر ليس مرتجلاً بل سابق التصميم، لأنَّه نتج عن ضرورة ليست حرة، فلم ينجز أبداً إنتاجاً مطلقاً، بل أنتج عن ممارسة وتفكير محكم يعطي للحكي في جميع أطرافة فكرة التحرر من الأنماط التقليدية.

ونخلص أيضاً إلى أنّ النثر(السرد الساخر) يرتبط بشكل نسقي مع الفاتحة، والمتن والخاتمة، ويعتبر هذا إحدى المكونات الحكائية للتداولية التي تبحث في الشروط المناسبة لأنواع الخطاب، أي منسابة الخطاب الساخر للوحدات النصية(التماسك النصي)، التي تبينت من خلال التحليل أنها مترابطة في ما بينها، ويتضح ذلك من خلال البنيات اللغوية التي ترصدناها في النص لنسلم بتماسك وحدات الحكي في المنام الكبير.

2- آليات السرد الساخر في المنام الكبير:

2-1- آلية الحوار:

إذا كان الحوار هو عصب المسرحية، فإنَّ السرد هو لحمة العمل القصصي لأنَّه" الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءًا من الحدث أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية أو قد يتوغل إلى الأعماق ليصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات"[1] وهو لا يقتصر على هذه الأدوار بل يضيف إليها كونه هو" الذي ينظم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى"[2].

وتكتسب المنامة(**المنام الكبير**)، خصوصية تجعلها تقف وسطاً بين القصة والمسرحية الحوار فيها يزيد عن حجم الحوار القصصي، ويقلُّ عن الحوار المسرحي الذي يستغرق المسرحية كاملة؛ ولذا يجب التعامل مع هذا اللون وفق هذه الخصوصية، بمعنى أنَّنا لا ندخل على هذا الفن وفق القواعد القصصية ولا ضمن القوانين المسرحية.

والسخرية باعتبارها موجهاً للسرد لها السطوة الكبرى في كشف مشاهد التهكم واستحضار" النَّص العجائبي أو النص الخارق الذي يخضع كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس

---

[1] - طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1993، ص 40 .

[2] - أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ط1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1996، ص 410 .

مطلق بالحرية المطلقة يعجن العالم كما يشاء"[1] وهي المتحكمة في الحوار أيضاً بحيث لا يرد إلاّ ضمنها، ولا يستقل الحوار عن السرد، ويعلل أحد الباحثين لهذا المزج بقوله: "إنها إحدى نتائج الإبداع الساخر الذي يعتمد على الحوار لإدراكه، فيجبر على استعمال الربط السريع بين أجزائه"[2].

على أن ذلك لا يعني أنَّ الحوار في "**المنام الكبير**" لم يؤد أدواراً فاعلة، فهو قد أسهم بشكل واضح في تطوير الأحداث، والسعي به نحو حلقات جديدة، بالإضافة إلى أنَّ الكاتب اتخذه وسيلة " يكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع"[3] وإذا كانت السخرية هي الأداة السردية التي يبدع من خلالها الأديب في أعماله[4]، إذ بها يصب أفكاره و" تنطق الشخصيات، وتتكشف الأدوات وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة المرحة(الساخرة) التي يعبر عنها الكاتب"[5] فإنَّ "ابن محرز الوهراني" قد أولاها عناية كبيرة وحرص فيما يتعلق بالمفردة الساخرة على انتقاها، ومحاولة استغلالها في البناء السردي للمنام وألفاظه خالية من الدخيل فلا ترى أثراً للكلمات غير العربية إلاَّ في بعض المشاهد التي تسللت إليها كثيراً من الألفاظ الفارسية(الأجنبية)، مثل: (**كابلي عنابي، الهواجر طباهجة ناجر، القلوص، الحوذان، بولدان، دخمسة، رغيفا عقيبياً، مصطيجة...**)[6]؛ لكن هذا التسلل لم يكن لولا أن المنامة كانت تفتقر إلى ذلك افتقاراً شديداً، فهي قد أسهمت– بشكل كبير– في توصيل الفكرة للقارئ.

وإذا كان الإغراب في الألفاظ من الأسس التي تبنتها المنامات منذ ولادتها على "يد ابن أبي الدنيا صاحب كتاب المنامات"* الذي يعدُّ أول كتاب تناول هذا النوع من الأدب" أدب

---

[1] - كمال أبوديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ط1، دار الساقي للنشر والتوزيع، الأردن– عمان، 2007 ص8.

[2] - محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي، في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب ليبيا 1975، ص 87 .

[3] - لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص 410 .

[4] - ينظر: عبد الله رضوان، الأعمال النقدية(البنى السردية)، ط1، دار الكندي، عمان، 1995، ص 490

[5] - عبد الفتاح عثمان، **بناء** الرواية (دراسة في الرواية المصرية) مطبعة التقدم، 1982، ص 199 .

[6] – منامات، ص 22–23–24–25–26.

* – هو الإمام المحدث، الحافظ، العلامة: عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان، بن قيس القرشي، أبو بكر بن أبي الدنيا البغدادي، من موالي بن أمية. كان صاحب فصاحة وبلاغة، إن شاء أوعظ حتى يبكي جليسه، وإن شاء تحدث معه حتى يضحكه، ولد ابن أبي الدنيا ببغداد سنة ثمان ومائتين، ونشأ فيها ولم يفارق أرض بغداد إلاّ نادراً، ينظر:

المنامة"، فإنّ "منامات الوهراني"*(المنام الكبير) قد حادت عن هذا المسلك، واستعملت ألفاظ مألوفة قريبة من القارئ العادي لا تحتاج عند قراءتها إلى استشارة قاموس أو معجم وإذا كانت المقامة العربية قد احتفلت بالمحسنات البديعية، وأولتها عناية كبيرة منذ مطلع شمسها ومروراً بالتَّطورات التي لحقت الكتابة النثرية نجد أن تأثير المقامة من العوامل التي ساعدت على نضج الكتابة عند الوهراني." لقد كان لنجاح المقامات قبيل عصر المعري بقليل أثر كبير في توسيع دائرة التخييل عند الكتاب. وهذا النجاح دفع ببعض الأنواع النثرية "**كالمنامات**" ذات المنحى القصصي أو السردي إلى مزيد من النضج والاستقلال التدريجي عن نمط الكتابة النثرية الفنية المعروفة بشقيها الديواني والإخواني"[1]. لذلك لا نستغرب إذا رأينا الصفدي صاحب "الوافي بالوفيات" يطالب بجعل المقامات وما شابهها قسماً مستقلاً بذاته بعيداً عن "الترسل"؛ يعني أدب الرسائل والإنشاء، وذلك قبل أن يتطور فن السرد والقص، بمفهومه الواسع، وربما يكون عامل "الإخفاق هذا هو الذي دفع بالوهراني إلى أن يملأ تلك الهوة القامة بين الأدب والواقع بكل نقيض وعجيب وغريب، ولتتضح كتابته، بسبب ذلك بكثير من السخط والسخرية والاستخفاف بالناس وعدم التعويل عليهم. إذ لا فرق عنده بين القريب والبعيد والحي والميت، والحاضر والغابر والجد..."[2]؛ وهكذا فقد أكثر الوهراني من ذم الدنيا وأهلها فلم يترك رذيلة ولا نقيصة رآها في عصره إلاَّ وأعلنها مصرحاً تارةً وملمحاً تارةً أخرى وهذا الوعي الاجتماعي الذي نلمحه في كتابة الوهراني سمح له بالتأمل والانطلاق نحو آفاق جديدة لإبداع كتابة بعيدة عن الأدب الرسمي المتمثل في الرسائل الديوانية والقصائد المدحية وربما ليصبح هذا النوع الجديد من الكتابة ذلك البديل أو "المعادل الموضوعي" لذلك الأدب المتداول، فهو يقدم نصاً سردياً متميزاً يراعي فيه ما يراعى في النَّص القصصي المتميز

الحافظ ابن أبي الدنيا، **المنامات**، تحقيق وتعليق، مجرى السيد إبراهيم، د.ط، مكتبة القرآن، للطبع والنشر والتوزيع – بولاق – القاهرة، د.ت، ص 8.

*– استعملت كلمة "منامات" التي تدل على الجمع، فذلك لكون عنوان الكتاب يحمل اسم " منامات الوهراني" ولكن المتفحص لهذا الكتاب يعثر فقط على منام واحد هو "المنام الكبير"، يعود هذا الاسم إلى المحقق الذي اختار هذا الاسم ليخبر المتلقي بأنّ الوهراني كتب منامات عديدة ولكنها ضاعت ولم يجد لها المحقق أي أثر وقد صرح بأنّ أغلبها في يد القراء، نسخ مخطوطة، أما اسم الكتاب الحقيقي الذي يظهر على الصفحة الأولى من المخطوط هو " كتاب جليس كل ظريف" .

[1]- ينظر: عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين المعري والوهراني: : http://adabunaqd.wordpress.com20

[2] - ينظر: : م، ن، الموقع نفسه.

الذي ينبغي" أن يتجنب البهرجة والتكلف والإغراق في المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق، إلاَّ إذا وردت عفو الخاطر... وفي إطار من فنية الأسلوب ومقتضيات الموقف"[1].

ولأنَّ السجع هو الركيزة الأولى في الفن المقامي فقد وشح الوهراني أسلوبه الحواري الساخر بأسجاع لم يلتزمها دائماً، وإنَّما جاءت عباراته مراوحة بين السجع والترسل حتى تأتي متوازنة ومضبوطة على السمع والفهم معاً، وغالباً ما يلف السجع كلماته الأولى التي يستفتح بها المنام ثم ينطلق متخففاً منه في سائره[2].

ويختلف حجم المادة المسرودة في "المنام الكبير" من مشهد إلى آخر، فطوراً يكون السرد لأحداث قصيرة وحينئذ لا مشكلة لدى الكاتب من الإغراق في التفاصيل كما في المشهد الأول أو التَّوقف لرسم بعض ملامح صور شخصياته كما في مشهد الحافظ الذي يستقبل الوهراني بالضرب الذي سنتطرق إليه فيما بعد أو وصف مشهد مكاني كما في مشهد يوم الحشر، لكن تلك التَّوقفات لا تعدو أن تكون" استراحة في وسط الأحداث السردية"[3].

وتارة تكون المادة التي سينهض السرد بحملها طويلة، وعندئذ لا مجال لأية استراحة من أي نوع، وإنَّما يحاول الكاتب ضغطها وفق البناء السردي مفيداً من قدرته على التشكل بحسب الأفكار السردية، وهذا واضح في المشاهد التي يتخللها المنام.

وعلى أنَّ "المنولوج الداخلي"* من أبرز تقنيات الإبداع السردي[4]، وله أهميته في الكشف عن شخصية الكاتب و" النواحي النفسية والشعورية التي تختلج في الأعماق الباطنية

---

[1] - عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، ص 23 .

[2] - التنظيم الداخلي للحوارات التي يعمد إليها المرسل يتم بطرائق من السجع ذات ركائز بنائية لتوطيد الديباجة في محك الخطابة والرسالة والكتابة..ينظر: واتيكي، كميلة، كتاب الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة، ص 87.

[3] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 79.

* - الحوار الداخلي: Monologue ويصطلح عليه بالمناجاة حيث " لا يشترط مشاركة خارجية في الحوار، ولا تعاقب في الإرسال والتلقي، بل يلقي من طرف واحد وإليه، فهو نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي". أو هو عبارة عن عرض للحالة الداخلية للشخصيات، وكشف للمكان، إذاً هو الحوار الصادق بين الشخصيات ونفسها. ينظر: عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري ط1، دار الهدى، المنيا، مصر، 2003، ص 63.

[4] - ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د.ط، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سورية 1997، ص76 .

للشخصية"[1]، فإنَّه لم يظهر في المنام إلاّ على شكل ومضات سريعة أثرت المشهد ولم توقف السرد، كقول البطل في مشهد يوم الحشر" **فقلت في نفسي: هذا هو اليوم العبوس القمطرير وأنا رجل ضعيف النفس خوار الطباع لا صبر لي على معاينة الدواهي كنت أشتهي عى الله الكريم، في هذه الساعة رغيفاً عقيبياً ...والحافظ العليمي ينادمني بأخبار خوارزم**"[2].

إنَّه يمهد بهذا الأسلوب الاستبطاني أو المونولوج للتَّعريف بشخصية جديدة وإدخالها في السرد، ويعدُّ هذا المونولوج الَّذي يضم جملة من الأمنيات تنوع في أساليب تقديم الخادم(الوهراني) شخصه، وعلاقته ببقية الأشخاص الذين يذكرهم حسب ما يمثلونه من وظائف اجتماعية، وغيرها تبرز سوء طباعه وضعف نفسه.

إلى جانب المنولوج نجد تقنية التوزيع التي نجد لها أثر فعال في تنشيط الحوار الساخر الذي يزخر به "المنام الكبير"، تتفرع هذه الوظيف المسندة إلى الراوي عن سابقها " ففيها يقوم الراوي بتوزيع محاور الوحدة الحكائية حسب وقوعها في الزمان، أو حسب علاقتها بالشخصيات، ثم ينظم تتابع الوقائع في كل محور بما يجعل وقوعها متوازياً"[3]، حيث يقع كل حدث في ترابط منطقي مع الحدث الذي يليه.

وتظهر هذه الوظيفة بوضوح في توزيع الراوي للحوارات بين الشخصيات، والتنظيم المحكم للمستويات السردية، ولاسيما السُّخرية الَّتي تعتبر من أهم الظواهر البارزة في أسلوب الوهراني ككاتب وشاعر يقدر الحياة ويتأثر بها، لأنَّها تتخلل أدبه* كله وتكون أدق أنسجته

---

[1] - السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث القاهرة، 1995، ص 274.

[2] - منامات، ص 24 .

[3] - عبد الله إبراهيم، السردية العربية ؛بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي ،بيروت – لبنان، ط 1 ، 1992 ، ص 147.

* - للوهراني إنتاج أدبي غير معروف لكون المدونة قديمة ولم تعاد طبعتها، إلى جانب ذلك كون المؤرخين الجزائريين " أمثال عبد المالك مرتاض في كتابه " فن المقامات في الأدب العربي" وأبو القاسم سعد الله في كتابه تاريخ الأدب الجزائري غفلوا عن التأريخ لهذا الأديب الفذ، فمعظم من عرف هذا الأديب هم المشارقة لكون محقق هذا الكتاب مشرقي" إبراهيم شعلان وحمد نغش" **أثاره:** محمد بن محرز بن محمد الوهراني: ورقعته عن مساجد دمشق، تحقيق: صلاح الدين المنجد، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1965، المقامات: كتب حوالي 47 مقامة، و55 رسالة مزيجة بين الإخوانية والديوانية، المنامات لم يسلم منها إلى المنام الكبير؛ هذا العمل خرج تحت عنوان: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، مراجعة عبد العزيز الأهواني دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968 .

وتشمله من السطح إلى الأعماق، بحيث يمكن أن نراها كل شيء في هذا المنام أو نراه في جملته يقوم عليها، ويتخذها منهجاً فكرياً ولغوياً يؤثر في مضمونه وفي أسلوبه على السواء[1]. إذ يستعين بفعل "قال" أو "قلت" ليؤدي وظيفة التوزيع داخل السرد، يتخذه أداة لإسناد الأدوار إلى بعض شخصياته، وإلى نفسه وشيخه العليمي، ويسيطر هذا الفعل على مجمل الأحداث السردية التي كانت السخرية من ورائها.

يعمد الوهراني إلى إسناد الأدوار الساخرة إلى نفسه من أجل تقوية الحوار، وقد يسخر الوهراني من نفسه " لينجو من حملة المجتمع عليه، وذلك حين ينتبه إلى عيب فيه، أو حين يشعر أن المجتمع منتبه لهذا العيب، وقد يسخر من نفسه حين يأتي بعمل يثير ضحكاً أو يبعث الآخرين على السخرية منه، فلا يشاء أن ينتظر حتى يحدث ذلك بل يبادر بسرعة إلى السخرية من نفسه ليمنع نفسه من أن يكون هدفاً للغير، في الوقت نفسه يوحي إلى المجتمع بأنَّه قد تسامى على عيبه عن طريق الاستخفاف به"[2].

أما ليربط بين مستويات الحوار الساخر، فإنَّ للراوي الخادم تقنيات يستعين بها حتى يتحقق التوزيع المنوط به، وتظهر فيما يلي:

أ- الربط بين أمنيته وطلوع عبد الواحد بن بدر*، " **فما إنقظت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر**"[3]، حيث لا يدخل في حدث ولا يقدم شخصية قبل الإعلان عن نهاية الحدث الذي سبقها.

ب- التدخل غير المباشر في الحديث مع عبد الواحد بن بدر:" **ووجمت من كلامه ساعة وقلت...**"[4]، لا يصرح لنفسه الدخول في الحوار قبل الاستماع إلى كلامه وتقديره زمنياً.

ج- إنهاء حواره مع شيخه الحافظ العليمي، ودخوله في مستوى سردياً آخر: " **فبينما نحن في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا**"[5].

---

[1] - ينظر: حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 3 .

[2] - حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، ص 32.

* - لم نعثر على تاريخ هذه الشخصية، فأكيد هي موجودة وليست شخصية مختلقة، ربما لعدم اشتهارها لم تؤرخ لها الكتب، فمعظم كتب التراجم تؤرخ لشخصيات علمية، أما الشخصيات العادية أو السوقية فلا نجد لها أثر في هذه الكتب .

[3] - منامات، ص 25 .

[4] - م، ن، ص25 .

[5] - فبينما: ظرف زمان بمعنى بينما، م، ن، ص 29 .

د- العودة إلى المحاورة مع مالك خازن جهنم-عليه السلام- بلطف:" **فرجعنا حينئذ إلى الملاطفة والسؤال**"[1] .

هـ- الإعلان عن اللقاء بأبي المجد بن أبي الحكم:" **وحانت مني التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم...**"[2]، من هذا اللقاء يمهد للدخول في إحدى الحكايات الفرعية التي يرويها أبو المجد .

و- الاستعداد للحديث عن التهكم من خلال مشهد الضجة العظيمة والحلقة التي تضم الحجاج بن يوسف الثقفي وآخرين " **وبينما أنا أجاذبه ويجاذبني، إذا بضجة عظيمة من جنب المحشر والناس يهرعون نحوها مستبشرين، فملنا جميعاً نحوها وإذا بحلقة فسيحة عليها من الأمم ما لا يحصى، كلهم يصفقون ويزهزهون*، وأربعة في وسطهم يرقصون ويلعبون، إلى أن سمعوا ووقعوا إلى الأرض، لا ينفسون، فسألنا بعض أولئك الحاضرين عن ذلك الفرح وعن الأربعة الذين يرقصون، فقال: أما الثلاثة فعبد الرحمن بن ملجم المرادي، والشمر بن ذي الجوشن الضبابي، والحجاج بن يوسف الثقفي والشيخ الكبير أبو مرة إبليس فجار الخلائق وهم مجرمو هذه الأمة. وأما الفرح الذي ألهاهم عن توقع العقاب حتى استفزهم السرور ورقصهم الطرب مع ما كانوا عليه من رجاحة العقول ونزاهة النفوس، وثبات الجأش فهو الطمع في رحمة الله**"[3].

ز- إنها قصته مع الملك عزرائيل- عليه السلام- حين بشره بالعيش في الدنيا عشر سنين " **وقمت وأنا من الشاكرين**"[4].

ح- التمهيد للذهاب إلى الحوض والورود منه بعد الانفصال عن الملك عزرائيل- عليه السلام-:" **فقلت لي أنت بعد انفصالنا عنه قد تعبنا يا فلان من المحاورة والوقوف واشتد بنا العطش والظمأ**"[5].

---

[1] - منامات، ص 31 .

[2] - م، ن، ص 32.

* - يزهزهون : يلعبون، ينظر: م، ن، الهامش، ص 35.

[3] - في هذه المقطوعة قد يشعر القارئ بأن الكلام مبتور أحياناً وأحياناً أخرى تبدو بعض الكلمات في غير محلها وهذا يعود إلى المحقق الذي يبدو أنه عان من صعوبة كبيرة في تحقيق هذا المخطوط، م، ن، ص 35- 36 .

[4] - م، ن، ص 41.

[5] - م، ن، ص42.

تدل الأمثلة المحشوة بالتهكم، والاستخفاف على قدرة الراوي على توزيع المقاطع السردية، وربط بعضها ببعض في بدايتها ونهايتها، ويخلق ذلك لدى القارئ رغبة في معرفة الحدث الذي يلي الآخر باستعمال ظروف الزمان الدالة على استمرارية الحكي في المساحة الزّمنية ومن أوضح المقاطع التي تتجلى فيها وظيفة التَّوزيع بشكل يختلف عن ما سبق وقدرته على وضع الشخصيات في مكانها وتوزيعها توزيعاً يُوهم بواقعيتها ويحيل إلى مرجعيات دينية يشترك فيها الراوي مع المروي له، حيث يظهر في المقطع الآتي الذي يتحدث عن ظهور سيد المرسلين محمد بن عبد الله– صلى الله عليه وسلم– فيقول:" ...**حتى عبر علينا وعن يمينه أبو بكر، وعن يساره عمر، وبين يديه أولاده الصغار الحسن والحسين وعثمان يقدمهم، ومن ورائهم حمزة والعباس وجعفر وعقيل وبقية أصحابه يمشون في ركابه مع المهاجرين والأنصار، وهو يصغي تارة إلى حديث علي(عليه السلام) وتارة إلى حديث عثمان، وهما فيما بينه وبين أولاده الصغار**"[1]، لا يترك هذا التنظيم والتوزيع المكاني للصحابة حول رسول الله عليه وسلم– لدى القارئ أي تساؤل عن موقع كل واحد منهم، وهو ربط دقيق بين المتخيل وواقعه.

استخدم الراوي تقنية الحوارات لنقل المشاهد والأحداث التي يريد التكلم عنها، وهذه الحوارات تجري بينه وبين الشخصية المختارة أو تجري بين شخصيتين، ويكون دور الراوي هو الاستماع ومن ثمة نقل الحوار للقارئ، وهذه الحوارات تتداخل أحياناً فيما بينها بحيث يخلق الحوار الأول مناسبة معينة للدخول إلى الحوار التالي، وأحياناً أخرى تنقطع ويبدأ حوار آخر لا علاقة له بما سبقه .

الحوار الأول الذي دار بين "عبد الواحد بن بدر"، وجعل الوهراني منه معبراً للدخول في حوار مع الحافظ العليمي :

" **فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي وقال لي:**

الساعة رأيت عدة جوار يطلبونك مع بعضهم أولاد يزعمون أنهم منك، وأنت تنفيهم عنك وبعضهم يدعي أنك بعتهم لغيرك، وهم حبالى منك"[2].

---

[1] - منامات، ص 47 – 48.

[2] - م، ن، ص 25.

" **فقلت :- هون عليك يا شيخ ولا يكون عندك أخس منهم، قد باعت الأسباط قبلي يوسف وهم هم، ووجمت من كلامه ساعة وقلت: لو أني مثل الحافظ العليمي الذي لا يقتني إلا الغلمان** ..."[1].

يدخل الوهراني المقطع السابق في الحوار تمهيداً للحوار اللاحق الذي سيكون بينه وبين الحافظ، حيث يرشده عبد الواحد بن بدر على الحافظ بعد سماعه لهذا المقطع.

وهناك حوارات منفصلة بمعنى أنَّه لا يربطها بالحوار السابق رابطٌ معينٌ، وكمثال على ذلك حوار الوهراني مع الحافظ الذي ينتقل فيه إلى مشهد آخر مختلف تماماً :

" **فبينما نحن في المحاورة (أي تحاورهم عن بعض الشخصيات التي عاشرها الوهراني والحافظ في الدنيا) وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا ورمى السلسلة في رقابنا وسحبنا إلى النار فارتعبنا من ذلك** ..."[2] ثم يدخلان في حوار مع مالك خازن النار .

نلاحظ أنَّ معظم الحوارات التي ترد في هذا النص ممسرحة، بمعنى أنَّها مبنية على طريقة الحوار المسرحي، لكون نَفس الوهراني قريبة من الكتابة المسرحية الحديثة من حيث توظيف الرمز والسخرية، ومن حيث البساطة والارتجال، ومن حيث الجرأة والصراحة، ومن حيث اعتماد أسلوب الحوار، وتعدد المشاهد واللوحات والخلفيات التاريخية وهذه التقنية (تقنية الحوارات الممسرحة) تحول القارئ إلى مشاهد فعال، ومنتج بمعنى أنَّ عليه أن يتخيل فضاء النَّص في تلك اللحظة وانفعالات الشخصيات المتحاورة؛ أي أنَّ القارئ يتحوّل إلى مخرج للمشهد حسب قراءاته للحوار.

وكتوضيح على ذلك نختار الحوار التالي من المنام :

"**.... وحانت من التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابراً وفي يده ورقة مذهبة حمراء وهو رايح بها يهرول فسلمنا عليه، وسألناه عن حاله**"[3] وهنا تنتهي مقدمة الحوار التي تعطي القارئ صورة أولية لفضاء المشهد بدون تفاصيل أخرى :

فقال : **لولا ملازمة الصلاة بين المقصورتين لكنت من الهالكين**

فقلنا له : إلى أين تريد ؟

---

[1] منامات، ص25 .

[2] - م، ن، ص 29.

[3] - م، ن، ص 32.

فقال : أرد الرقعة إلى صاحبها

فقلنا : وأي شيء في الرقعة على صاحبها فقال : هذه رقعة المؤيد بن العميد بعثها إلى رضوان خازن الجنة يطلب منه تطعيم كمثري عنابي ورمان كابلي لأنهما لا يوجدان إلا في الجنة ....."[1].

نلاحظ أنَّ الحوار لا يتخلله وصف للشخصية أو المكان، بل هو حوار مسترسل، وهذا ما نجده في بعض تعاريف السخرية كونها" كلام مسترسل أو خبراً أو أقصوصة صغيرة ترمز إلى عيب من العيوب أو تصوره سواءً كان منصباً على فرد أو طائفة معينة، أو ظاهرة خلقية ثابتة أو طارئة، وقد لا تعتمد السخرية على الكلمة بل تعتمد على التمثيل المبالغ فيه ويستخدمها المسرح* التمثيلي كفن ساخر قائم بذاته أو كعامل مساعد يؤكد الفكرة ويدعمها"[2] ويحدد السارد في البداية الإطار العام للمشهد كأرضية للدخول إليه، وعلى القارئ (المشاهد) بعد ذلك ومن خلال الحوار نفسه أن يتخيل انفعال كل شخصية وكيفية أدائها لجمل الحوار ويمكن توضيح الحوار الذي يعتمد على السردية غير الممسرحة إيراد هذا المقطع من رواية عبد الرحمن منيف (حين تركنا الجسر) :

" قلت لحامد بعد أن أصبحنا بعيدين عن الجسر :

– حامد ... لماذا تركنا الجسر ؟ لماذا لم ننسفه ؟

نظر إلي ببلاهة وردد ورائي :

– صحيح لماذا لم ننسفه ؟

وتساءل بحزن

–هل صحيح أننا لم ننسفه

سألته بحيرة وكأني أراه لأول مرة :

---

[1] - منامات، ص 32– 33.

* - قد يتساءل القارئ، ما علاقة إبداعات الوهراني بالمسرح؟، إنها قريبة إلى المسرح فالمتفحص لبعض المسرحيات في سوريا يجد أن نصوصها هي نصوص كتبها الوهراني في القرن الخامس للهجرة، وللأسف نُسبت إلى غيره فالمتحري الواعد هو الذي يعود إلى ثنايا المدونة ليكتشف مكانة الأمانة العلمية التي تكاد تضمحل في تراثنا العربي وعلى العموم، فقد نهج الوهراني في منامه أسلوبا جديدا في المعالجة الأدبية والسرد. ولو كان يعيش بين ظهرانينا اليوم لأدرج ضمن أعظم الكتاب المسرحيين، ينظر: الكتابة المسرحية عند ابن محرز الوهراني موقع: (Abubakr Ibrahim) abubakri@mvpi.com .

[2] - حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، ص 18.

– هل فعلت أنت ؟

– ماذا ؟

– هل نسفت الجسر ؟

ومثل طفل مذنب ردد دون وعي : – لا لا لا "[1]

نلاحظ في هذا المقطع هذه الجمل السردية التي تتخلل الحوار لتعطي للقارئ وصفاً دقيقاً لانفعالات الشخصية وحركتها (نظر إلي ببلاهة وردد ورائي، وتساءل بحزن، سألته بحيرة، وكأني أراه لأول مرة، ومثل طفل مذنب ردد دون وعي)، ممَّا يسهل على القارئ التعرف على المشهد وانفعالات الشخصية دون أن يستنتج ذلك من الحوار، كما أن السارد لا يحفل باختيار كلمات بعينها للحوار بحيث تعطي القارئ صورة للمشهد .

يقوم السارد بنقل خطاب الشخصية حرفياً*، لأنَّ السارد الساخر" حارس أمين لا تغيب عنه شاردة أو واردة، ولا تخفى عليه حركة أو همسة لأنَّه يحرس الحياة نفسها ويحرسها بحواسه ومواطن إدراكه، ومواهبه، وسلاحه الخاص الذي هو جزءٌ منه يرد به في سرعة وخفة، وهو في بعض صوره الساخرة كأنَّه موصل كهربائي لصدمات الحياة الَّتي توجهها إلى الخارجين عليها أو المتخلفين عن ركبها"[2]، بدون وجود أية إشارة تدل على تدخله فيه بالتعديل أو التحوير، وهذه الطريقة في تقديم الخطاب تحقق المشهدية في السرد بدلاً من الحكائية فالقارئ يتعرف، ويشاهد الشخصية من خلال خطابها الذي يختلف عن خطاب الآخرين لتتكون لديه في النهاية فكرة متكاملة عن كل شخصية، كمَّا أنَّ هذه الطريقة يترتب عليها أن يكون السارد ذا مقدرة عالية في اختيار الخطاب الذي يناسب كل شخصية لأنَّه لا يملك أية أدوات أخرى لرسم الشخصيات، إنَّه يعطي الشخصية. مقدرة من خلال خطابها على التعريف بنفسها وبتوجهاتها وبرؤيتها للأحداث، ويكون دور السارد الأساسي هو نقل خطابها دون تحوير.

كما أنَّ الصيغة الَّتي اعتمدها الوهراني لنقل كلام الشخصية هي كلمة " قال .." وترتبط هذه الطريقة بين وظيفتين متمايزتين هما "الوظيفة الإشارية والوظيفة التصريحية فالوظيفة

---

[1] - عبد الرحمان منيف، حين تركنا الجسر(رواية)، ط5، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990، ص 79.

* – أتكلم هنا عن السارد الضمني وليس السارد الحقيقي وإلا فإن كل ما ورد في النص هو من وضع الوهراني.

[2] - حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، ص32 .

الإشارية تومئ عن طريق الضمير إلى الشخصية القائمة بالفعل الكلامي، حيث تتناول فيه ما يتعلق بهوية المتكلم ووجوده وبخاصة علاقة التلفظ والملفوظ"[1]، وهذا من أجل إعطاء وظيفة " إيديولوجية(fonction idéologique) للقارئ، لكون هذه الوظيفة بمثابة خطاب تفسيري أو تأويلي يلجأ إليه الراوي عندما يكون بصدد تحليل شخصية البطل أو حدثاً اجتماعياً أو سياسياً معيناً"[2]، أما الوظيفة " التصريحية، فإنَّها تصرح بفعل الكلام وبتعدد طبيعته"[3] .

يشير "جيرار جينيت" إلى أن إعادة إنتاج أقوال الشخصيات عادة يرتبط بنوع الحكاية فيفترض في التاريخ والسيرة الذاتية أن تعيد إلقاء خطابات ملقاة فعلاً، ويفترض في الملحمة والرواية والخرافة والأقصوصة أن تتظاهر بإعادة إنتاج خطابات مختلفة[4]، وهذا يعني في نص المنام ــ اعتماداً على أنَّه نص خيالي ــ أن أقوال الشخصيات اختلقها "الوهراني" لتتوافق مع فكرة النص، وإثارة جوانبه الخفية، ورصد علاقته الداخلية– لاشك في أن محاولة كهذه– " من شأنها أن تحقق قراءة بنائية تستقرئ الواقع الرؤيوي الاستشرافي الذي ينبغي أن يكون كما تتوخاه الرؤية الإبداعية حاضراً في أبجديات البعث المرتقب للواقع اليوتوبي* المنتظر الذي لم يتجل إلاّ كعلامة أو سمة، والكتابة هي التي تضفي عليه معنى وتحوله إلى فضاء دلالي، لأنَّ الكتابة هي التي تكيف الواقع وليس العكس"[5]، لكن الراوي لا يجعل القارئ في هذا النص يشعر بأن الحوار مختلق(مصنوع)، بل يحاول الراوي أن يوظف بذكاء شديد معرفته بالشخصية ليبتكر خطاباً يشي بأنه صادر عنها فعلاً، وهكذا يكون الوهراني قد أضاف شيئاً إلى الرحلة الخيالية لكونها " الانتقال المتخيل الذي يقوم به الأديب عبر الحلم أو الخيال

---

[1] - مويفن المصطفى، تشكل المكونات الروائية، ص 178.

[2] - بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، – الجزائر، 202، ص95 .

[3] - مويفن المصطفى، م، س، ص 178.

[4] - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000، ص 63 .

* - تفنن "الخيال البشري" في تمثل شكل الفردوس الموعود وتقريبه إلى المخيلة الإنسانية التي تميل إلى الحسي والمباشر. كلمة يوتوبيا utopie هي كلمة لا تينية تحيل على مجتمع سياسي ذي نظام مثالي، أو على أرض أو وطن خيالي، ويكون هذا التصور مثالياً ونهائياً، وأقدم النصوص اليوتوبية هي جمهورية أفلاطون. ينظر: مديحة عتيق أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر، دراسة موضوعاتية، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2010 ص 234.

[5] - عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، 1994 ص 9.

إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي، ليطرح في هذا العالم رؤاه وأحلامه الَّتي لم تتحقق في الدنيا"[1]. لقد كانت السخرية المفعمة بالحوار دافعاً لصنع رحلة خيالية يصور فيها الوهراني من خلالها رؤيته للجنة والنار، وعبر من خلالها بسخط عن موقفه من قضايا عديدة: فساد القضاء، القيم المحسوبية، والفوارق الطبقية، الأمراض الاجتماعية، والأخلاقية، كالزنا واللواط والظراط(خروج الريح)، أصحاب اللحى الطويلة الذين يتسترون وراء مظاهر خداعة، بينما الواقع انحراف وفسق؛ وأدب مخاطبة السادة والأعيان، كما عرض لبعض القضايا الخلافية والسياسية كموقفه من بني أمية ومن الشيعة ومن المتصوفة والفاطميين والأيوبيين وغير ذلك من القضايا التي يمكن أن يستنتجها كل قارئ لبيب.

2-2- مظاهرالخرق البلاغي:

إنَّ الوهراني الذي رأى في الخرق* البلاغي منبعا آخر من منابع السرد الساخر، واتخذ من الحلم ميداناً لعرض الأعاجيب، كان يرى أنَّ الغرابة آلية من آليات السخرية (اللاذعة- المهذبة). لقد أراد الوهراني بإثارة الغرابة في نصوصه السردية الساخرة أن يلفت نظر" القارئ إلى ما ينطوي عليه هذا العالم من إتقان الصنع الذي لا يُلتفتُ إليه عادة، وهو يعلم أنَّ للنفوس كلفاً بالغرائب؛ فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية المضحكة"[2]. للغرابة هنا – مثل الهزل والذم- وظيفة جمالية؛ يستوقف السَّرد بغرابته

---

[1] - محمد الصالح سليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، من منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000 ص 9 .

* - إذا أردنا التعريف بمصطلح الخرق: فقد أورد ابن فارس في معجم مقاييس اللّغة: "الخاء والرّاء والقاف أصل واحد وهو مزق الشيء وجوبه إلى ذلك يرجع فروعه، فيقال خرقت الأرض أي جبتها. واخترقت الريــح الأرض إذا جابتها [...] ومن الباب الخرق وهو التحير والدهش والغريب" ينظر: أبو الحسن أحمد بن فارس ابن زكرياء: معجم مقاييس اللّغة تحقيق وضبط عبد السّلام محمّد هارون – دار الجيل، بيروت، د.ت، ج2 ص 172 – 173. وفي "تاج العروس" تتسع المادة المعرفيّة متفرّعة عن الجذر اللّغوي (خ.ر.ق) بمختلف اشتقاقاتها المعجميّة، ومنها " الخرق: الدّهش من خوف أو حياء أو استغراب. [...] أن يبهت فاتحا عينيه ينظر. خرق: إذا دهش (فهو خرق)". ينظر: محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي – دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، 1989، ص 277. كما أورق "المعجم الوسيط" تفسيرا للخارق "يقال: سيف خارق: قاطع، و(عند المتكلمين): ما خالف العادة المألوفة، وهو معجز إن قارن التحدّي. يقال خرق الظبي وخرق الطائر: دهش ولصق بالأرض إذا رأى الصّائد فلم يقدر على النهوض ولا الطيران...خوفاً". ينظر: مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، 1960، ج1، ص 229.

[2]- محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان المغرب، 210، ص 87.

المتلقي لتأمل العالم من حوله والنظر فيه وتدبره، على نحو ما يستدعيه للاستماع بما يعرض عليه من أخبار وأحداث تنقلها الرؤيا التي حدثت في المنام؛ ليس وظيفة الغرابة في النهاية سوى استنفار الذهن لتأمل العالم الماورائي والاستمتاع بأسراره[1].

ولعل الوهراني كان واعياً بأن تشكل الحكي ينبغي أن ينبني على قاعدة مغايرة لتلك التي قامت عليها المقامات، ولأجل ذلك لم يتقيد بالقيمة التي عرفها النثر منذ زمن طويل، " كان على النثر أن يتوسل بالغريب والمبالغة والغلو، ويعانق الحلم، وأن يستخدم الخرق البلاغي الذي يضفي على النثر صبغة متفردة تعمل على تكثيف الغموض"[2]، لأنَّ طبيعة السرد في المنام الكبير " ليس مجرد رواية أحداث حقيقية أو تسجيل لوقائع شهدها أو سمع بها بل هو ضرب من الإخبار المتلبس بالتخييل"[3] يستوقف القارئ لتأمل استراتيجية التحول من الواقعي إلى الخيالي لخرق ما خلف الستار، باستعمال السخرية اللاذعة التي لا تكاد تخلو من الغريب لكونها " تأخذ صفة العجيب الذي يتميز بالحيل والمظاهر المتحولة التي لا تخلو منها السخرية"[4].

لم يشأ الوهراني البقاء في الكتابة التي كان يمارسها في رسائله ومقاماته، مما حفزه على اختراق نمط الكتابة المألوفة؛ فالغرابة التي بثها في نصوصه السردية لم تتعد الخرق البلاغي، وهذا الضرب هو السائد في تصور البلاغيين العرب القدامى الذين استوقفتهم الغرابة في إبداع النصوص الهزلية، وأنزلوها المنزلة اللائقة بها. لقد نبه الجرجاني القارئ بأن مراده من الغرابة هو وإيجاد الائتلاف بين المختلفات ليس إحداث مشابهة " ليس لها أصل في العقل وإنَّما المعنى أنَّ هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها؛ فالحكي لا يصبح مقبولاً في الخطاب البلاغي القديم إلاّ إذا أمكن المتلقي أن يجد تفسيراً منطقيا لغرابتها، أي إذا استطاع ردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب"[5].

القضية نفسه يتوقف عندها السجلماسي، قائلا:" بالغ في الأمر يبالغ فيه إذا أفرط وأغرق واستفرغ الوسع. هذا هو موضوعه في اللَّغة وعند الجمهور، وهو منقول من ذلك

---

[1] - محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 87.

[2] - محمد، مشبال، بلاغة النادرة، ط2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة– المملكة المغربية، 2001 ص 16–17.

[3] - م، ن، ص 25.

[4] - م، ن، ص 27.

[5] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مكتبة الخناجي، بالقاهرة، د.ت ص 146.

على زيادة الحد والاستعمال والتضمين على ذلك المعنى إلى صنعة البلاغة وعلم البيان(...) وموضوع في ذلك على زيادة اغراق في الوصف وتمثيل الشيء الممثل أو الموصوف في كميتها أو كيفيته أو غير ذلك"[1]. كما " يرادف الغلو الإفراط، ثم نقل من ذلك إلى الحد إلى علم البيان على ذلك الاستعمال والوضع فيوضع فيه على **الإفراط في** الإخبار عن الشيء والوصف له، ومجاوزة الحقيقة فيه إلى إيراد الغريب والمحال المحض، والكذب المخترع لغرض المبالغة"[2].

يجمع ابن الأثير في حديثه عن الغرابة في البلاغة بين" الإغراق، والغلو والمبالغة" فقال: الإغراق والغلو والمبالغة هي ثلاث تسميات متقاربة، وردت في باب واحد لقرب بعضها من بعض(...). فأمَّا الإغراق فهو الزيادة في المبالغة حتى يخرجها عن حدها ...وأما الغلو فهو الزيادة في الخروج عن الحد...وأمَّا المبالغة فهي مشتقة من بلوغ القصد من غير تجاوز الحد "[3]. أما أبو هلال العسكري يعرف الغلو في قوله:" الغلو تجاوز المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها"[4].

الغرابة في **المنام الكبير** آلية لجعل السخرية ضبابية، ففي هذه الدائرة صاغ الوهراني نصه السردي. قد يستغرب القارئ من الأخبار الواردة فيه ولكنها في الوقت نفسه وقائع تشكل جزءاً من الخطاب الفكاهي* الذي لا يمكن أن يتحقق من دون خرق يكسر حدود الواقع ويسمو إلى اعتناق الجو الخوارقي[5].

إنَّ تقليب النظر في أسلوب الغرابة الذي يعتبر محركاً للسخرية يعد مبحثاً من مباحث الدراسة في "**المنام الكبير**". لذلك جاء الحلم ليفك شفرة تلك القضايا التي أراد الوهراني

---

[1] - محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 271.

[2] -- م، ن، ص 273.

[3] - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987، ص 100.

[4] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 357.

* - المقصود بالخطاب الفكاهي:" هو خطاب يستحضر الحس المضحك بإدراك التناقض في المعنى، والفكاهة خاصية واقعية أو خيالية مضحكة، تتعلق بالملكة العقلية، تبحث عن الحيلة لاختراق خيوط الخصم بموهبة يضفي عليها خفة روحه بأسلوب ساخر". ينظر: سراج الدين محمد، موسوعة المبدعون، النوادر والطرائف الفكاهة في الشعر العربي، د.ط، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 5-7.

[5] - ينظر: محمد مشبال، بلاغة السرد، ص 88-89.

معالجتها عن طريق السخرية التي جسدها المنام الكبير لكون ذلك الغموض لن" نتخلص منه إلاّ باستحضار العالم اللامرئي"[1].

و للولوج إلى آليات الخرق البلاغي التي أعتبرها مرادفة لتقنية الغرابة* ، نتوقف عند تقنية الإغراق في الوصف التي عدها "السجلماسي" ركنا من أركان البلاغة.

أ/: المبالغة في الوصف:

يعتمد نص "**المنام**" كغيره من النصوص على آلية الوصف المفرط، يهدف إلى تحديد صفات الأشياء والشخوص داخل النص السردي خارج أي حدث أو بعد زمني[2]، لذلك فالمتأمل للمقطع الذي يورده السارد يجد وصفاً للمكان الموحش؛ أي يستعيض الكاتب بهذا المكان كي يرسم للقارئ ملامحه الشخصية، " **فخرجت من قبري ....**"، **وقد ألجمني العرق وأخذ مني التعب والفرق وأنا من الخوف على أسوأ حال وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأحوال** "[3]، أكيد لن يصدق القارئ خروج الوهراني من القبر، وهذا يعني أنّ السارد قصد ذلك ليؤسس في مخيلة القارئ مشهداً عنيفا** يتوافق مع المعلومات الدينية التي يملكها القارئ حول هذا اليوم الذي يشيب فيه الولدان، ومن جهة أخرى يعمل الكاتب على كسر أفق التوقع، فنجده يلجأ إلى وصف آخر يطفح بالسخرية كاسراً***كل المشاهد التي يعرفها القارئ، أو لنقل ما تشكل عند القارئ من معلومات دينية، كقوله: " **فقلت**

---

[1] - موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، ط1، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، 1987، ص 144.

*- يسوق محمد مشبال في تحليله لنصوص الجاحظ آلية الغرابة التي يعتبرها من الآليات التي يتكئ عليها الجاحظ في خطابه الهزلي، وفي نفس المقام أجده يساوي بين آلية الخرق وآلية الغرابة، يصرح" الخرق لا يكاد يتخلى عليه الجاحظ في نصوصه الهزلية"، نفس المصطلح يكرره" الغرابة آلية لا يكاد يتخلى عليها الجاحظ في نصوصه الهزلية" ينظر: محمد مشبال، بلاغة السرد، ص 87.

[2] - ينظر: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمزاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ص 37.

[3] - مناامات، ص 24.

**- يُنظر إلى الخوف الذي يعتري القارئ أو الشخصية، بأنه "تردد"، ويعقب بأن تردد القارئ هو إذن الشرط الأول للعجائبي(أو عالم الخوارق المزيف، فوق الطبيعي)، إن رد الفعل الذي يعمل السارد على خلقه، منه يكون العجائبي ينظر: تزفيتن تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ط1 دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص 48– 102.

***- يسمي تودوروف، هذا "الكسر"، بالتفسير الذي يلي التردد، " طالما يختار السارد هذا الجواب أو ذاك، فإنه يغادر العجائبي، كما يدخل في جنس مجاور هو الغريب (فوق الطبيعي المفسر)، ينظر: م، ن، ص 44–62.

في نفسي أنا رجل ضعيف النفس خوار الطباع ولا صبر لي على معاينة هذه الدواهي كنت أشتهي على الله الكريم .... رغيفا عقيبيا وزبدية طباهجة ....". يعمد الكاتب على قلب المشهد المفزع، ويلجأ إلى وصف آخر، يستشف القارئ من خلاله شخصية الكاتب اللامبالية من هذه المواقف، إنّ الوهراني من خلال هذا المقطع يبحث عن وسيلة أخرى تقارب الوسائل الدنيوية التي كان يمارسها، فسلوكه هذا لا يختلف عن سلوكه في الواقع، فطريقته في الاستخفاف يصورها هذا المقطع الذي يتمنى فيه طعاما وشرباً، وهل يعد هذا هروب من مشاهد الهول، أم وسيلة للترويح عن النفس؟، وهذا ما عمد إليه "فرويد" أثناء تعليقه على السخرية، " إنَّ العملية الأساسية في السخرية هي التكثيف المصحوب بتكوين بديل، وقد يكون هذا البديل بمثابة طريقة أخرى للهروب"[1]. كأنّ الوهراني غير معني بيوم القيامة وأهواله، فالكاتب يلجأ إلى الوصف المكثف.**(فخرجت من قبري– فقلت في نفسي أنا رجل ضعيف النفس– كنت أشتهي على الله الكريم .... رغيفا عقيبيا وزبدية طباهجة)**. فوظيفة الوصف في هذا المثال هي تكثيف الأحداث، "وتلعب عملية التكثيف في الوصف(الإيجاز) دوراً مركزيا في الوصف"[2]، التكثيف يبدو لنا عنصرًا مهماً ومميزاً للعمل الحلمي، مثله مثل تحويل الفكرة إلى موقف"[3] التي غالبا ما تنحوا إلى مساعدة القارئ على تخيل مكان المشهد أو صفات الشخصيات أو معرفة الوقت. إنَّ السارد يبالغ في وصفه كونه يقدم نفسه خائفاً مذعوراً، وينتقل مباشرة إلى تمني طعام وخمر. يدعم فرويد هذه المقولة الأخيرة في حديثه عن الحالم الذي تتوق نفسه إلى المزيد دوماً، قائلاً:" الحلم لا يقف عند صيغة الفزع بل يتجاوزها أيضاً إلى تحقيق التَّمني والرغبة"[4]؛ وهذه هي سمة المبالغة في الوصف كونها " تصور موضوع معين، أو موقف معين، بأسلوب ساخر يتجاوز الواقع ويظهر ذلك مثلاً من خلال التحريف والتعبير المرواغ"[5]. وهذا الوصف التقديمي للبطل في بداية الحكاية يعطي

---

[1] - شاكر عبد الحميد، معتز سيدي عبد الله، سيد عشماوي، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، تقارير بحث، ص 43. www. Kotobarabia.com .

[2] - م، ن، ص 45.

[3] - سيغموند فريد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابشي، ط1، دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980 ص 31.

[4] - م، ن، ص 23.

[5] - شاكر عبد الحميد، م، س، ص 35.

القارئ صورة عن طبيعة هذا الشخصية وبالتالي صورة عامة عن طبيعة هذه الحكاية "حكاية ظريفة"*.

وفي المنام أيضاً مظهراً آخر من مظاهر هذا الوصف الذي يبدو للقارئ غريباً نوعاً ما هذه المرة ينتقل الكاتب من وصف نفسه إلى وصف شيخه الحافظ، في المربع الأول يصف لنا الكاتب معاتبته لشيخه، لينتقل إلى وصف آخر ينقص من حدّة ذلك العتاب لكونه يعمد إلى وصف طريف للمكان، ربما لتهدئة شيخه، وفي المثال التالي توضيح على ذلك:

فأقبلت إلى تجري، وما كلمتني كلمة دون أن لكمتني لكمة موجعة، وشتمتني ولعنتني وطيرت في وجهي خمس أواق بصاق كعادتك عند الكلام وقلت لي : يا عدو الله ما كفاك انك خاطبتني بنون الجمع وكاف المخاطب حتى ذكرت اسمي بغير كنية ولا لقب ؟ والله لأتوصلن إلى أذيتك بكل ما اقدر عليه من القبيح .	**فقلت لك : يا كافر القلب أما ترعوي ؟ أما ترتدع فقلت ؟ أما ترى السماوات تنفطر مثل فطاير المزة في الكونين ؟ أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا ؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم إذا أخذه النافض البلغمي يوم البحران ؟ أما ترى الصراط يرقص بمن عليه رقص القلوص براكب مستعجل أما ترى مالك خازن النار قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيجة وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن وهو يدور على اللاطة والقوادين .**

قد يستفسرُ القارئ عن قيمة الوصف في المربع الثاني، وما الفائدة من لجوء الوهراني إلى هذا الاستعطاف بعدما كان يعاتب شيخه على تلك اللّكمة الموجعة؟، ويمكن أن يفهم القارئ من هذا الوصف أنّه وسيلة لامتصاص غضب الحافظ الذي غضب من مجرد مخاطبته

* - في الصفحة الأولى من الخطوط الذي صوره المحقق في المدونة، يظهر لنا أن عنوان الكتاب هو " جليس كل ظريف" وإذا أردنا التعريف بالحكي الظريف نجده" الظرف يكون في صَباحة الوجه، ورشاقة القد، وبلاغة اللسان وعذوبة المنطق، وطيب الرائحة، والأفعال المستهجنة، ويكون في ملاحة المزاح، وكأن الظريف مأخوذ من الظرف الذي هو الوعاء فكأنه وعاء لكل لطيف، وقال ابن الأعرابي: الظرف جودة الكلام **وخرقٌ** للبلاغة، وقال ابن سيرين: الكلام أوسع من أن يكذب ظريف" **ينظر:** أبي الفرج عبد الرحمن بن علي ابن الجوزي أخبار الظراف والمتماجنين تح: بسام عبد الوهاب الجابي، ط1، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1997 ص 42– 136.

بغير كنية ولا اسم، لذلك عمد الكاتب إلى قلب المشهد الأول، لينتقل إلى مشهد آخر يخيف به الكاتب، أي يعمد إلى وسيلة ترهيبية تنفي الموقف الأول، أو ما يسمى" بالتناقض أو التضاد contradiction ويتمثل في قلب الأشياء رأساً على عقب، ومن ثم إنتاج التَّناقض في المعنى والتهكم المختلط بالتورية*"[1] للمعنى الإشكالي الذي طرحته الفقرة الأولى.

ويتخذ كذلك الوصف في الخانة الثانية سمة " المبالغة والتفريد Exaggeration and Individuation ومعناها التَّعبير من خلال رسم صورة وصفية، تبرز خصائص فريدة لشخص معين، أو مبالغة بعض الصفات، ويسمى بالوصف الكاريكاتوري، فبما أنَّ الرسم الكاريكاتوري يركز الانتباه على صفة جسمية أو أخلاقية في الكائن المصور؛ فكذلك السخرية تقوم مقام هذا الأخير"[2]؛ فالسارد يحاول بكل براعة أن يرسم مشهداً سردياً يصف فيه انشقاق السماء وانحدار الملائكة وخروج خازن جهنم من النار مبحلق العنين. وظيفة هذا الوصف الكاريكاتوري الساخر هي استدراج الشيخ بعدما لكم السارد لكمة موجعة، لذلك يلجأ السارد لهذا الوصف كي يغير طريقة تصرف "الحافظ العلمي" وجعله يحس بالخوف، والأسلوب البلاغي المستعمل لبناء هذا الوصف الساخر هو أسلوب الاستدراج**.

ويتخذ كذلك الوصف في بعض المقاطع وظيفة أخرى تنبثق منها حكايات جانبية، فالكاتب يجعل من الوصف وسيلة لخلق حاكية جديدة تكون فيها الشخصيات والأماكن أكثر انفعالاً وحركة

وغالباً ما تكون حركات هذه الشخصيات غريبة ومتناقضة، كقوله:

---

* - "التورية" لغة: تورية شيء بشيء، وقيل: التوري والفحوى، يقال عرفت ذلك في معراض كلامه أي فحواه. اصطلاحاً: هو أن تذكر كلاماً يحتمل مقصودك وغير مقصودك، إلا" أن قرائن أحوالك تؤكد حمله على مقصودك. وفي تعريف آخر: كلام له وجهان من صدق وكذب أو ظاهر باطن. وقيل هو اللفظ الدال على معنى لا من جهة الوضع الحقيقي أو المجازي بل من جهة التلويح والإشارة فيختص بالفظ المركب". **ينظر:** أحمد بن محمد بن علي المغربي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، بيروت، المكتبة العلمية د.ت، ص 403. ينظر: كذلك أبي البقاء أيوب، أبي موسى الحسيني الكفوي، الكليات" معجم المصطلحات والفروق اللغوية"، قابله على نسخته الخطية، عدنان درويش، ومحمد المصري، ط1، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1992، ص 762.

[1] - شاكر عبد الحميد، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، ص 35.

[2] – م، ن، ص 58.

** - يتصرف الكاتب في استدراج الخصم إلى إلقاء يده، ومرواغته، وإلاّ فليس بكاتب ولا شبيه له". ينظر: ضياء الدين بن الأثير المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، ص 250–251.

" إذا بضجة عظيمة من جنب المحشر، والناس يهرعون نحوها مستبشرين فملنا جميعا نحوها، وإذا بحلقة فسيحة عليها من الأمم ما لا يحصى كلهم يصفقون ويزهزهون وأربعة في وسطهم يرقصون ويلعبون، إلى أن سمعوا (كذا في النص ولعلها تعبوا أو ثملوا) ووقعوا على الأرض لا ينفسون فسألنا بعض الحاضرين عن ذلك الفرح وعن الأربعة الذين يرقصون فقال .....".[1].

في هذا الموقف يأتي الوصف كمدخل لتكوين باقي المشهد، وتخفت هنا قليلا حركة السرد بحيث يقدم المشهد على أساس وصف لضجة عظيمة ثم ناس يهرعون عليها وهم فرحين، ثمَّ تأتي جملة سردية " **فملنا جميعا نحوها** "، ويليه وصف آخر لساحة فسيحة يقف عليها بشر كثيرون وفي داخل الساحة أربعة رجال يرقصون بشدة حتى سقطوا على الأرض ثم يعود السرد مرة أخرى في النَّص، إلى أن يدخل البطل وأصحابه في حوار مع أحدهم للاستفسار عن هذا الأمر.

ب- الغرائبية:

الحديث الغريب* في الخبر الذي يورده الورهراني قائلاً:"**من أين أقبلت أيها الشيخ؟ فقد اشمأزت نفسي منك. فقال: كنت عند يغبور ملك الصين. بلغني أنه قد مالت نفسه إلى دين الإسلام، فخرجت إليه من بلاد الزنج بعد الظهر فثنيته عن رأيه ورجعت اطلب مدينة قرطبة في هذه الليلة اتمم الفساد بين أولاد عبد المؤمن، وأرجع كما أنا إلى بلاد خراسان فاقشعر جلدي من هذا الكلام وقلت له: من أنت عافاك الله؟ فقال : أو ما تعرفني يا وهراني؟ فقلت: لا والله ما أعرفك: فقال: عجبٌ أنا شيخك ومعلمك إبليس**"[2]. تؤول الغرابة هنا إلى التساؤل ما إذا كان الوهراني التقى بإبليس أم لا؛ وبهذا يتشكل العجائبي بوصفه جنساً، يرتكز على سمة رئيسة " هي التردد الذي يعيشه القارئ أو الشخصية في الأثر الأدبي"[3]، يورد الوهراني تكملة لهذا المقطع فيقول:" **أيجوز في دين الفساد أن يكون لي في صحبة هذا الرجل ثلاثة أعوام متلازمين على طاعتك وصحبتك لم نخرج فيها (عن نهيك ولا أمرك)**

---

[1] - منامات، ص 35.

* - " الغريب ليس جنساً واضح الحدود، بخلاف العجائبي، وبتعبير أدق إنه ليس محدوداً إلاّ من جانب واحد، هو جانب العجائبي؛ أما من الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام للأدب؛ يحقق الغريب، كما هو واضح شرطاً واحداً للعجائبي: وصف ردود فعل معينة"، ينظر: تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 60.

[2] - منامات، م، س، ص 76.

[3] - تودوروف، م، س، ص 21.

فلما وقعت له هذه الأيام استهلك مال، وضيع حلالي، وذبحني من الوريد على الوريد، ولم يراقب في إلا ولا ذمة؟ فقال : (رأيك فعل هذا وحدك) أم بكل من استضعف جانبه (من الأصحاب)؟ فقلت : (لا بل بكل من استضعف جانبه). (فسكت ساعة ثم قال:) فديته هكذا وصيته(يا وهراني يا وهراني). ستين سنة لى اتعب عليه إلى أن جاء هكذا، شر كله ليس فيه من الخير وزن مثقال ذرة، وه في أعراض بني آدم مثل الطاعون في الأجسام. أشهد أنه (من خاصتي)، وقرة عيني. والله لئن آذيته بكلمة لأفرقن بينك وبين أم بنيك، ولأجعلن بينكما سدا من حديد. ثم توجه إلى ناحية المغرب"[1].

يحدث الحدث استغراب المتلقي، ولكنه يظل حدثا سرعان ما يتضح جوابه يواصل الوهراني قوله" **فلما هم بالطيران التفت إلي وقال: إن عثرت على الشيخ ابن الصابوني سلم عليه عني، وعرفه شكرى له، وعتبي عليه، وقل له: ترضى لنفسك أن تكون مثل العنكبوت نصبت الشبكة على زاوية قبر الشافعي، وقعدت تنتظر من يقع فيها ما اقتنع منك بهذا، البس مرقعتك الملونة، وعباءتك الصوف واركب حمارك القصير،وشق أسواق مصر والقاهرة، واخدع الناس بلطف سلامك وكلامك، وغرهم بسالوسك وناموسكن وعلمهم بلطيف احتيالك كيف يكون النصب والمحال. وإلاّ وحياة أبي القسم الأعور الذي هو خليفتي على بني آدم، وقريني في نار جهنم محوتك من ديوان الطرارين. ثم غاب عن (عيني فما رأيت) إلا دخانا صعد إلا السماء. فليطيب المولى قلبه ويشرح صدره**"[2].

الغرابة في هذا الخبر تثير في المتلقي تساؤلات كثيرة تجعله يتساءل عن مصير الوهراني الذي يقول في الخبر بأن (إبليس ذبحه من الوريد إلى الوريد)، هذا الكلام يحتاج إلى تأمل، لأنَّ الوهراني يراوغ ولا يصرح أو ما يسمى في السخرية بتقنية "التخفي Disguising وتتمثل هذه الآلية في إيراد الغريب من أجل الخداع والتمويه، وجعل بعض الأمور غامضة"[3].

في البداية يشبه هذا الرجل الذي حدثه بالصوفي، ثمَّ يسأله ويقول أنا إبليس، يطمئن قلب الوهراني، لأنَّه يصرح في هذا الخبر الساخر بأنَّه خدم إبليس ثلاثة سنوات ولم ينفعه بالبتة إنَّ البحث في غرابة هذا الحديث أمر عجيب لأنَّ السارد يريد من خلال كلامه أن يسخر من شيخه الحافظ العليمي، الَّذي لم ينفع الوهراني في الدنيا ولا في الآخرة، في العالم الآخر يورد

---

[1] - مناامات، ص 77.

[2] - م، ن، ص 78.

[3] - شاكر عبد الحميد، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، ص 36.

الوهراني هذه الحكاية، لأنَّ السخرية الَّتي أراد الوهراني بناءَها كانت تحتاج إلى خرق المكان والزمان.

اختار الكاتب أن يراوح بين حلية لغوية بديعة وحيلة أدبية ممتعة، فاللُّغة الساخرة أسلوباً إلى الكتابة قد احتفى بها الوهراني أيما احتفاء؛ فعوض أن تقرب الرسالة الابتدائية الحافظ العليمي "المرسل" من الوهراني المرسل إليه، كانت الرسالة الجوابية إبعاداً مضاعفا بعداً في المكان وبعداً في الزمان، وهذا ما صرح السارد به في قوله:" **ولقد فكر الخادم [الوهراني] ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه، وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية، بعد الزمان الطويل، وامتنع عليه النوم..ثم غلبته عينه، فرأى فيما يرى النائم**"[1].

السارد لم يكتف بالتباعد الحاصل الّذي تترجم عنه العلاقة الرّسائلية بل يضمنه بتباعد ثان يتمّ بمقتضاه إخراج المرسل إليه من المكان التاريخي إلى مكان آخر، في عالم آخر" يوفر لهم إمكانية خلق العالم الممكن، وتجاوز العالم الواقعي"[2].

إنَّ عبور الترسّل إلى القص حينئذ خرق أدبي يحمل القارئ حيث لم يتوقع، وأنَّى له أن يتوقع مادام ينقاد إلى مبدع يبصر بحدقة خياله وبصيرته، وهو من خلال تجديد جمالية الإبداع يحدّد جماليّة التلقّي بتجاوز آفاق الانتظار السّائدة في عصره، والسّعي إلى استحداث حساسيّة جديدة في المجال الديني والمعرفي إجمالاً. وهذا الخرق الذي أنشأه بصميم خياله ومحض إبداعه، ولا نخاله إلاّ واعيا بذلك متقصّداً " السماح للجو الخوارقي الذي يسم الحدث بالانسحاب على المكان الواقعي"[3].

إنَّ المتأمل في البداية التي كان الوهراني يخاتل بها شيخه يجد علامات بداية الخرق البلاغي الذي يجعل القارئ في حيرة ودهشة، فالقرّاء عامة" ينتبهون لهذا الخرق الذي يولّد في نفوسهم غرابة، توقظ فضولهم فيطمعون في معرفة المزيد عن الخرق وعن تفاصيل تتعلق بالبطل، والأحداث الخارقة، كتحويل الأشياء واستنطاق الجماد وطيّ المسافات تعتبر في

---

[1] - منامات، ص 23.

[2] - آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2000، ص 216.

[3] - م، ن، ص 218.

اعتقاد العامة من الناس غير عادية، تجعل المتلقي يتساءل متى وكيف وأين حدث ذلك؟"[1]، في هذا المثال الذي سنورده خرق يدعم كلامنا السابق،" **قام وقعد وأبرق وأرعد وقال: الحائط للوثد لو تشقني قال : سل من يدقني لم يتركني ورائي الحجر الذي من ورائي أما بعد أيها الملك العادل أدام الله أيامك ونشر في الخافقين أعلامك فقد طاولت بعدلك القمرين وسرت سيرة العمرين وأنت تعلم أن الله قد طهر بقعتي ركرمها وشرف بنيتي وحرمها طالما زوحمت بالمناكب لما كنت هيكلا للكواكب وكم أمسيت مشكاة للأنوار وبيتا لأستقص النار ثم انتقلت إلى اليهود بعد انقراض ملة هود فتأنست بالزبور** فقال له**: لو أكل كل يوم ناقة ما أشبعه ذلك**"[2]. إنّ الوهراني كعادته يسعى دوما إلى الاستخفاف بالشيخ، فيعمد إلى نسب الكلام إلى الحائط، لتزداد السخرية في الغرابة، ويواصل كلامه حتى يقول للقارئ بأنّ الشّيخ لو(أكل ناقة لما شبع) في هذا الكلام حيرة يتأملها القارئ، ويودُّ لو عايش الأحداث، " لا شك أن قبول الحدث الغريب يقتضي وضعه في إطار خلقي وثقافي يقر بأسباب السخرية التي لا يكف عنها السارد"[3]. ولا سيما أنّ هذا الخرق الّذي نقف عنده أدبياً "انزياح" عن النظام في التأليف والانضباط في التصوير الذي يعتبره "جون كوهن" أسلوباً غالباً ما يكون انزياحاً فردياً؛ أي طريقة في الكتابة تخص مؤلفاً بعينه، وهو سليل الخرق الأوّل، فالاحتكام إلى النسق التداعي يفضي بالخرق من واحد إلى آخر وتستحيل الكتابة ضروباً من التّجاوز وأصنافا من التّزاوج بين المألوف والغريب[4].

الجماد(الحائط) **يتحول** إلى سارد، والقصّ يسير على غير هدى في انتظام أحداثه، إذ يسبح البطل بين عوالم مختلفة يرتد عن أحدها ليرتد إليه ثانية دون منهج في الظاهر يحتكم إليه غير أنّ الممسك بزمام الأمور، صانع الغرابة في القصّ، يدرك حتما أنّ الأمور كلها تؤول إلى السكينة بدءاً وانتهاء، تتوسّطها حركة، تتوافق مع ما ضبطه روّاد المدرسة الشكلانيّة والهيكليّة ممن برزوا في دراسة الحكاية العجيبة، وبنية الحكاية الشّعبية والخرافة واتفقوا حوله. والخرق في مقطع آخر عجيب في مستوى البناء، وكيف لا والسارد يتخذ من الخرق آلية لبناء السخرية، سرعان ما تدفعنا سخرية الوهراني من شيخه إلى الحيرة والدّهشة

[1] - عقاق نورة، بنية النص في جامع كرامات الأولياء، رسالة ماجستير، مخطوطة، بتيزي وزو، 2011–2012 ص 43.

[2] - منامات، ص 64.

[3] - محمد مشبال، بلاغة السرد، ص 92.

[4] - ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة غريب، القاهرة 2000، ص 35–36.

لحظة وصول رسالة الشيخ – كما يقول – " **كأنما لصق صدر كتابي في صدره بأمراس أو كأنما سمر فيه بمسمار وثيق وأظنه لوم مات والعياذ بالله، قبل أخذه بثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر ورجم أهل الآخرة بالحجارة**[1]"، فإذا به المتحرّر من كلّ القيود وما القارئ إلاَّ سجين تأويلاته فكأن **المنام الكبير**" نزهة يشارك المؤلف فيها بالكلمات، ويأتي القارئ بالمعنى أو تسلسل هرمي من طبقات المعنى المترسبة"[2]، ومعتقل لما في عقل الوهراني محاط بجدار من بنائه وأفكاره. والحق أنَّ هذا النمط من الغرابة في السرد نادر في سرد المقامات والرسائل التي اعتاد عليها الوهراني، وغريب في بلاغته.

وقد عدّ هذا الخرق من قبيل بعض النقّاد ضربا من الاسترخاء الذهني، والنقص النفسي الذي يلوذ إليه الوهراني بعد المعاناة الشَّديدة التي تكالبت عليه." إذ لم يوفق في أن يصبح كاتباً من كتاب الدولة الرسميين المقربين، أو شاعراً من شعراء البلاط المقدمين لينضم بعد ذلك إلى زمرة الأدباء الذين قدر لهم أن يكتبوا خارج دائرة البلاط الرسمية، ومما زاد وضعه تعقيداً اضطراب موجة الحياة من حوله، فقد أخفق الوهراني في رحلته إلى المشرق لكثرة الحساد المتربصين به"[3] ويصور المشرق قائلاً: "**عجوز محتالة، وطفلة مختالة، وكاعب فتانة، وغادة مجّانة، رباها السلطان في الحجور، بين الفسق والفجور، حتى إذا هرمت سعودها، وذوى عودها، رميت بالرواعد، فأتى الله بنيانهم من القواعد**"[4].

ولسنا نميل إلى هذا الاعتبار، لأنَّ ما يبدو من فوضى ولا انتظام في التأليف، إنَّ هو إلاَّ صدى لعقلانية مضمرة تحرّك السّواكن وتسكن المتحرّك، لكون " العناصر المجهولة في النص هي التي تدفع القارئ إلى البحث"[5]، فلا معنى إذن للرّاحة والاسترخاء؛ مضمرة الإمساك بتشتيت الأفكار والتحكّم في ما اختلف من الوحدات وما ائتلف من الفقرات ليس أمراً هيّناً إذا ما قارناه بالسير على منوال واحد في المنام. يدعم قولنا هذا ما عهدناه من الوهراني من مغالاة بالكلمات ومنها على سبيل المثال: " **... لو قصدت باب الوزير، لأمطرك من وبله الغزير، ما يبلغك إلى أوطانك، ويزهدك في سلطانك، ويزرى عندك بمن لقيته من الأمراء ومن شاهدته من الوزراء. فقلت له: إذن والله أشكره شكر الأرض للسماء، والروض**

---

[1] - منامات، ص 23.

[2] - فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ص 33–45.

[3] - عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين المعري والوهراني، ص 4.

[4] - منامات، ص 4.

[5] - فولفجانج إيسر، م، س، ص 47.

الزاهر للماء، ولا سيما إن أخذ لي من الخليفة خلعة سنية منيفة، استضئ باقتباسها وأتبرك بلباسها، وأنشرها على منارة الإسكندرية، وأطرحها على ساحل المرية، وأكبت بها الأقران في وهران، وأطلق بشكره اللسان في تلمسان، وأدعو له في مدينة فاس على عدد الأنفاس وأثني عليه في أغمات، إلى وقت الممات ..."[1]. وبالتالي فإنَّ النص الخارق والمغالي في تحديد معناه يؤدي إلى إشراك القارئ في عملية نشيطة من التركيب، لأنَّه هو الذي ينبغي عليه أن يقوم بتركيب المعنى الكامن؛ الناتج عن الصلات المتنوعة والمتشتتة للنص، لكون "**المنام الكبير**" بهذا التشتت والغموض يعمل كآلية لتحرير القارئ من مشاغله الخاصة وتؤدي المغالاة في تحديد معنى النَّص –كما رأينا– إلى الغموض، وهو ما يؤدي إلى إطلاق عملية كاملة من الفهم يحاول القارئ بها تجميع عالم النص وهذا عن طريق استحضار سياق النص، وسياق مجرى الأحداث[2]؛ وهو عالم منبثق من عالم الواقع، ألم يكن نص الوهراني رسالة عادية بين المرسل والمرسل إليه؟ تحولت فيما بعد إلى رحلة تمتطي الحلم لتلج إلى العالم الآخر. ألاَّ يحقُ لنا القول بأنَّ الوهراني أراد خرق الرسالة الاخوانية الَّتي كانت تدور بين الإخوان، محاولاً خرق الكتابة المألوفة.

هنا تكمن أهمية غرابة السرد التي تشكلت في نص الوهراني، وغايتها في تحديد معنى النص " فهي ليست مجرد سمة نصية، بل هي بنية تساعد القارئ على الإفلات من إسار أعرافه التي اعتاد عليها، وبالتالي تسمح له ببلورة ما أطلقه النص من عقاله، لكون النص هو الحصان الخشبي الذي يحلو لنقاد الأيام الخالية أن يمتطوه"[3]. والخيال الذي يرسمه المؤلف في منامه " يرى فيه من العجائب ما يبهر العقول، ويرى فيه ما مضى وما هو آت فيه لغاتٍ ولهجات في الأصل، يجهلها، وفيه يفهمها. ويرى ما يفزعه لتضطرب له أعضاؤه و ما ينعشه فتطرب له روحه، ويدخله اليقظان في يقظته، فيصور ما يشاء من أحلامه وأوهامه "[4] الألفاظ الغريبة والعامية التي يعج بها "**المنام الكبير**" آلية لخرق المألوف، " ففي الخطاب الفكاهي تفقد الفصاحة والجزالة كل ما تحوزانه من قوة وتأثير"[5]. ويطلق الخيالي على

---

[1] - منامات، ص 8.

[2] - ينظر: فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ص 53.

[3] - م، ن، ص 53.

[4] - محي الدين ابن عربي، الخيال. عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، ط2، دار الكتاب العربي، دمشق، د.ت، ص 5.

[5] - محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 18.

الصّورة المرتسمة في الخيال المتأدّية إليه عن طريق الحواس، وقد يطلق على المعدوم الَّذي اخترعته المتخيّلة؛ فيرى الإنسان نفسه في المنام- وهو عين واحدة في أماكن متعددة- لذلك عد الخيال تصوير لما ليس بواقع[1]. كلّ هذه التَّعريفات، وغيرها تلتقي في نقطة مركزيّة هي " أن التخيّل هو اختراق للعالم المحسوس، وإنتاج لصور مخالفة للواقع رغم صدورها عنه"[2].

والدّاعي إلى هذه الآلية هو النظر في قضايا شتى، لا يثير الخوض فيها بلغة الحقيقة والتصريح، وقد آل الأمر في القرن الخامس للهجرة إلى مصادرة التفكير الحرّ، ألم يعتبر "ركن الدين الوهراني" أحد أخطر الناس في عصره، لكون بعض المؤرخين أمثال الصفدي اعتبروه ماجن وزنديق...؛ وهذا النصّ الرّمزي صيغة معبّرة عن سؤال وجودي طالما أرّق الإنسان وأرهقه فصاغه الوهراني في قصّة [المنام الكبير] ودانتي في [الكوميديا الإلهية] وميلتن في [الجنّة الضائعة]، هذا السّؤال، سؤال ما بعد الموت وما وراء عالم الشهادة[3]. ولم يكن لهذا السّؤال أن يخطر ببال الوهراني، لولا تلك الرّسالة الابتدائيّة الَّتي استنفرت جماع ما اختزنه ذهنه من أسئلة وموروث أدبي ولغوي، ونقد اجتماعي تهكمي، وذلك الاستفزاز الذي "أورده الحافظ العليمي" في رسالته أوحى إلى "الوهراني" برحلة خيالية، أراد بها هذا الأخير أن يبعث "الحافظ العليمي" بعثا جديداً، ويرتحل به مع سائر الشخصيات والقضاة لفضح أعمالهم في العالم الآخر؛ عالم يصلح لممارسة السُّخرية بشتى أنواعها. وأوّل الظواهر اللاّفتة في مجال "الخرق البلاغي*" الَّتي يمر إليها الوهراني بخياله ويلجها "الحافظ العليمي" عبر ذلك المنفذ الذي صنعت منه رسالته الاستفزازية آلية التحوّل من الكلام النثري العادي الذي كان لا يخرج عن إطار الرسالة الإخوانية إلى عالم الحلم في قوله " **فرأيت في ما يرى النائم كأن القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي... فخرجت إلى أن بلغت أرض المحشر** "[4]، وهذا دليل على أنَّ اللّغة العادية قد زالت، فالقارئ يجد نفسه أمام لغة يتحكمها اللاوعي" ذلك الموضوع الجامد وغير القابل للقول، لا يصير قابلاً للتفكير فيه، إلاّ من حيث تمفصله ضمن بنية ما.

---

[1] - ينظر: محي الدين ابن عربي، الخيال. عالم البرزخ والمثال، ص 11- 16.

[2] - م، ن، ص 11.

[3] - ينظر: مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر، ص 55- 92.

* - يعلق محمد مشبال على الخرق البلاغي قائلاً:" ولأجل ذلك اعترض البلاغيون القدامى على استعارات أبي تمام البعيدة التي تمتنع عن التفسير العقلي، ولا يسمح خرقها البلاغي بأن تُردَّ إلى المألوف"، ينظر: محمد مشبال بلاغة السرد، ص 88.

[4] - مناامات، ص 23 .

إنَّ مفتاح اللاوعي هو كونه يحدث تأثيراً كلامياً، أي كونه بنية لغوية لذا ينبغي لنا أن نستكشف اللاوعي من خلال عالم اللغة"[1]، ويمكن أن نفهم أن لغة اللاوعي زادت في السخرية وجاءت بواسطة الرسالة العادية التي بعثها الحافظ العليمي" الطرف الآخر" وقد عبر لاكان عن هذا في قوله:" إنَّ رسالتنا في اللّغة، تأتينا من الآخر، فذاك من حيث أنَّه مزيج من الحضور والغياب، ومن حيث أنَّ خطاب الذَّات يشكله خطاب الآخر"[2].

وما هذا العروج الّذي أومأ إليه صاحبنا إلاّ صدى لذات الإنسان الرّاغبة في خرق مكانها الواقعي، والاتجاه صوب عالم يكون بديلاً – **في العالم الذي لا يظلم فيه أحد**– ولعلّ في الإشارة إليه ما يصرح برؤية نقدية مضمرة في خطاب "الوهراني"، وقد ألفناه طلعة إلى كشف الستار فهو لا يغشى أحداً لا قاضٍ ولا سلطانٍ، فكل أعماله كانت نقدًا لاذعًا يسخر فيه من هؤلاء، إلى جانب مسألة الغّفران الّتي أرقت ذهنه، فهو يعيش في بقعة الفساد وأهلها يتوقعون المغفرة والجنة، لكون " موضوع الغفران نص إشكالي، يطرح أسئلة أكثر مما يقدّم إجابات، يخرق أفق انتظار المتلقي حين ينتهك سننه المعرفية، والاجتماعية، والعقائدية..."[3].

إنَّ الإيماء إلى تعدّد الرّؤى إزاء ما اعتبر "معلوما من الدّين بالضرورة" هو عين ما يريد أن يومئ إليه الوهراني، إذ تتسع اللّغة إلى أقوال حصرها المفسّرون والرّواة اعتماداً على نصوص لا يلمح القارئ فيها وعياً جديداً، لذلك نجد الوهراني، وهو يخوض في هذه المسائل يلجأ إلى **قالب جديد** يصوغ فيه فكرته، الذي هو "المنام" فهو يعرف حق المعرفة أنَّ القلم رفع عن النائم حتى يستيقظ، لذلك حسب اعتقادنا نجد أن "الوهراني" لجأ إلى هذا القالب الجديد خوفاً من سوء العاقبة، فكثير من الصوفية أعدموا حول هذه المسائل الّتي تفضح الناس ولو بشكل خيالي أو قصصي. وهذا يوحي بأنَّ مؤلفنا كان متفطناً إلى هذا، مما جعله يتخذ من النَّوم وسيلة أو"مطية" لصياغة هذه الحلية النقدية الّتي جمع المؤلف فيها أنواعاً شتى من الأدب. ومع ذلك يجوز لنا أن نعتبر "الحافظ العليمي" سبباً في وجود الخرق البلاغي الذي يعطي للهزل قيمة تواصلية تزود القارئ ببعض المعلومات حول الشيخ، " فلا الراحة أمر زائد ولا الضحك أمر عيب، ولا الهزل السخيف مقذع، وإنَّما التواصل يقتضي الجد والهزل"[4]

---

[1]- جاك لاكان، اللغة...الخيالي والرمزي، ط1، سلسلة بيت الحكمة، إشراف مصطفى المنساوي منشورات الإختلاف، الجزائر، 2006، ص 64.

[2] - م، ن، ص 66.

[3] - مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر، ص 99.

[4] - محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 28.

فهذا الأخير كما وصفه الوهراني، كان" **يقتني الغلمان الذكور كلما إلتحى واحد باعه وأخذ آخر كان من المتفنين في اللياطة، أدخل فلان إلى الأمرد إلى الخرابة المظلمة ونيمه ...ثم قال له قربها إلي من فضلك**"[1]، هذا السرد قام بقصه الوهراني وهو أمام الحافظ، ومالك خازن جهنم كان يسمع من الوهراني هذه الشهادة، ومع هذا نجد "الحافظ" يستعيد مكانته في الجنان عبر الحوض الشَّريف الذي يشرب منه ليتحصل على شفاعة الرَّسول (ص).

وغير مجد في اعتقادنا اعتبار هذه الأمور من قبيل المبالغة والتهويل في النظر إلى قرينة عابرة في مسار الرّحلة، بل هي في نظرنا مفتاح مهمّ لولوج عالم الغفران، وفهم آليات الخرق البلاغي ولا نجرّد الوهراني من شرف الوعي بهذه الخلفيّة الثقافيّة – وإن كان وعيه أو عدمه ليس مهمّا لدى الباحث – وقد أفاض صاحبنا في تصوير شخصيات عديدة، فتارة نجد الوهراني يقحم شخصيات شهد لها بالفسق والعصيان في الجنة، وتارة أخرى نجده يضع شخصيات ذات إيمان في النار، في هذا القلب تتجسد مهارة المؤلف "الوهراني" في خرق المألوف و قلب الأدوار واجتياز المتخيل، للبحث عن أرقى سبيل يستطيع به ممارسة التهكم والسخرية على الشَّخصيات الطامعة في رحمة الله عزوجل. لكن هل يمكن أن نعدّ هذا الخرق المثقل بالرموز حاضراً دون ترتيب مسبق، أو خالياً من وظيفة ما؟. إنَّ الخرق البلاغي ليس مجانيا محضا دون شك، إنَّه بدوره في خدمة الحياة فرديّة كانت أو جماعيّة يوحي أو يسهل ولادة الألم المتخيل في ذهن القارئ، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لانشاء مدينة التَّخيل العجيبة[2]. اختار الوهراني في المنام أنْ يدهش قارئه، ويثير فيه الغرابة، وذاك شأن الخرق الأدبي. ومن هنا يقود القارئ حيث يشاء، حين تتعطّل ملكة التفكير ويسلم له القياد ليلج به حيث يشاء من عوالم العجيب والغريب، فالخرق البلاغي الَّذي يجسده المنام يتغذّى من **المدهش** الذي تجسده الأحلام " باعتبارها من الأشكال المشوشة للنشاط العقلي"[3].

ولعلّ الأهم فيما قلناه هو ما يحمله هذا السرد الساخر من إحالات لا تخلو من دلالات وثيقة الاتصال بقضية الفوز بالجنة بأي طريقة، بل هي من صميمها، يعيد الكاتب تركيبتها ليسخر من "الحافظ العليمي" سخريته من إنسان عصره، إذ يحلم بالجنان ليشبع رغباته فحسب

---

[1] - منامات، 25– 29 – 30 .

[2] - ينظر: عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية، في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 1990، ص 9.

[3] - راجي عنايت، أغرب من الخيال، معنى الأحلام وغرائب أخرى، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1990، ص 8.

وأسطورة الجنان توجد في كامل أنحاء العالم بشكل أو بآخر، وتتوفّر على جملة من المواصفات المشتركة، وكلّها تتحدّث عن ترف الإنسان البدائي وتلقائيّته وحرّيته التي افتقدها بمجرّد نزوله إلى الأرض.

يؤول بنا هذا التأويل إذن إلى الكشف عن المرجعيّات المعتمدة في المنام الكبير، وهي تتراوح بين المقّدس والدّنيوي، فالنصّ الأدبي إعادة لنصوص سابقة بطريقة توليدية تحويليّة والقارئ يوجّه اهتمامه نحو السّياق الأدبي والثقافي، " فالكتابة حالة مخاض حالة تخييل، حيث النص يعيش حالات تكوينية دون تحديد لفترة اكتماله، فكل كاتب له بيانه الإبداعي، هلوساته ومخصباته الفكرية"[1]. والنصوص الهزلية التي يوردها الجاحظ في كتاب البخلاء، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري مثلاً أسهمت كلّها في تركيب المنام الكبير.

وفي هذه الإشارة ما يدعم النظر في مكوّنات الخرق البلاغي، باعتباره مركّبا من مكوّنات ثقافيّة وافدة وأخرى دينيّة، بما يفتح القول الأدبي على رؤى نقديّة اجتماعيّة وفكريّة شتى، فالجنّة إذن جنتان : جنّة نعيم، وجنّة جحيم إن صح التعبير، وهي جنّة التمييز والتفاوت والطبقات والتناقضات، وهي في النهاية " لا تعدو أن تكون دنيا منتفخة مريضة، دخلها أهل الفانية وهم مصابون بأسقامهم لم يشفوا منها ومتصفون بعيوب لم يتخلّصوا منها"[2].

وإنّ قيمة هذا الخرق في نظرنا ليست في ما يصدّره الوهراني، فما هو إلاّ أديب صناعته، الكلام، وفي الكلام من الحقيقة والمجاز ما يستعينه الإبداع، بل في ما يتسرّب منه إلى القارئ منفتحًا على صور للجنان يعيد بناءها في صميم مخيّلته لينتجها على نحو ذاتيّ مخالف تتحول فيه الرسالة العادية إلى خوارق راسخة لا تؤمن بنسبيّة التمثيل وقصدية التقريب فيها. إذ كلّ ما يقال عن تلك العوالم الماورائيّة لا تزال اجتهاد في الإحاطة بالمشهد دون أن يجزم أحد أحقّية امتلاك الحقيقة كاملة، وأنّى للذهن البشري أن يحيط بـــ"ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر".

هذا الخرق فتح مجال السرد لتكتمل مشاهد الجنان، وهنا نميّز بين ما هو من عالم العجيب والغريب ومداره خيال مواز للواقع شأنه محاورة القضاة والتجار، كما فعل مع شيخه

---

[1] - إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص **بين** التواصل والتمايز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 2000، ص 34.

[2] - عمر بنّور: رسالة الغفران قراءة في الرحلة، القصّ، الخيال، الهزل، دار سراس، للنشر والتوزيع 2001، ص 6.

"الحافظ العليمي"، أو خيال استرجاعي يستعيد ما كان يمارسه الحافظ من فسق، وبين ما هو خارق ومدهش يزعزع كيان القارئ والكون المألوف ليؤسس في الخيال وبه عوالم جديدة لا يتقبلها الذهن البشري. لذلك يبقى القارئ حائراً من هذه المواقف الَّتي تضع أبطال الوهراني في الجنة رغم كل معاصيهم، من هنا نستشف تلك الاستراتيجية الخارقة التي تفطن إليها المؤلف، والمتمثلة في النقد الاجتماعي الساخر الذي يراه المؤلف بديلاً لمحاربة الفساد الأخلاقي الذي كان منتشراً آنذاك، مستعملاً النوم كمطية لبلوغ الغاية.

التخيّل الاسترجاعي هو الدرجة الصّفر من التخيل لقربه من الواقع، فلا يحتاج فيه المتلقي إلى استعمال العقل والتفكير، والتعامل معه لا يحدث الدهشة والاستغراب، لأنَّه يكاد يكون صورة من الواقع[1].

أما أقرب أنماط الخرق القصصي ذات السرد المجنّح بالغرابة الّذي لا يمتلك مرجعيّة في الواقع الاجتماعي إلاَّ مرجعيّة التصوّر والتقدير، فمن ذلك التقاء الوهراني وشيخه الحافظ العليمي بخازن جهنم ومحاورتهم له، ومن أمثلة ذلك " **وأما هذا المغربي فرجل قواد لاشك فيه، فاستشطت أنا عند ذلك غضباً وأظهرتُ الهجوم وقلت له: ألمثلي يقال هذا الحديث والله لتندمن على هذا الكلام فقال لي: مالك: لعلك تريد أن تهجوني بشعر مثل ما رأيت في صفائحك، اليوم أو تعمل، فيّ مقامة تذمني فيها مثل ما تفعل مع بني آدم، والله لألطمنك بالفلع حتى يبول القندلاني على ساقيه،... يا أخي قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان**"[2]، وفي هذا الخرق للمألوف في التّصوّر الدّيني صورة تهيئ القارئ لإدراك علاقات ثرية توحي بتأويلات عديدة. والوظيفة الَّتي يمكن أن يؤديها هذا الخرق هي تقريب هذه الظلال والرؤى إلى وعي القارئ، أو على الأقل يمنح للقارئ حرية قراءة النَّص فيهيئه للنشاط التفاعلي المتبادل بينهما[3]. لاشك أنَّ القارئ لن يتساءل عما إذا كان الهجوم على خازن وقع فعلاً أم لا. فما يهمه هو أن الهجوم يستجيب لرغبته في الضحك، ولعل السارد قد رتب لإشباع هذه الرغبة باستعماله الضيغة التعبيرية **[الهجوم]** التي تترجم الوظيفة الجمالية للخرق البلاغي أكثر مما تترجم تفاصيل الواقع الحقيقي،" هذا الوصف المفصل تتجلى وظيفته

[1] - عمر بنّور: رسالة الغفران قراءة في الرحلة، القصّ، الخيال، الهزل، ص 89.

[2] - منامات، ص 30– 31 .

[3] - ينظر: آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ص 271 – 277 – 283 .

البلاغية في التمهيد للحادث الذي سيحول الحكي، على نحو ما تتجلى وظيفته أيضاً في خرق النمط السائد في السخرية"[1].

يفهم القارئ مما مضى أنَّ الوهراني كعادته في استخفافه بشيخه يواصل استخفافه بخازن جهنم، وبالتالي فالقارئ يفهم بأنَّ سخرية الوهراني كأداة لا تستثني أحداً، وكما يتضح مما سبق ذكره، فالوهراني في موقف الهول وفي الساعة التي يشيب فيها الولدان، إلاَّ أنَّه لم يبال بالأمر، فيعمد إلى تحذير خازن جهنم بالهجاء.

كان هذا الخرق البلاغي لمكانة خازن جهنم المقدسة، وإخراجها من هيبتها " يعني الانتقال بها من بلاغة التَّشبيه المصيب والكلمة الرنانة، والنموذج المعظم إلى بلاغة العري والنموذج المكسور والفكاهة والسخرية"[2]. وإنَّ هذه الشجاعة الَّتي يمتلكها السارد" قناع يخفي به حقيقة عجزه وأصله الطبيعي، وعندما يصبح القناع أداة مسخرة لإثبات التفوق ووسيلة للزهو والإعجاب بالنفس، فإنَّ السخرية تكون في قمة البلاغة"[3].

ولعلّنا لا نبالغ إن جزمنا أنَّ الوهراني يستعيد ما استقرّ لدى المفسرين من أن الجنَّة في عالم السّماء، منها هبط الإنسان وإليها يعود. خلص وحيد السعفي في دراسته لقصة الخلق إلى "أن قصّة خلق الإنسان التي صوّرته كائنا في الجنّة، هي أولى محاولات الإنسان لاختراق السّماء فكراً ووجداناً متجاوزاً بذلك العجز فيه ذلك الذي يشدّه إلى هذه الأرض"[4]، سعياً وراء حقيقة لا نحصل عليها إلاّ بالولوج إلى العالم الآخر. فإذا كان هذا حال المفسرين إزاء النصّ القرآني، يستعيدون ما وقر في أذهانهم واستقرّ في وجدانهم منذ بدء البشرية، فما بالك بالأدباء الذين نصبوا الخيال لهم مائدة يغترفون منها شتى أنواع الحكايات والأحاديث.

يواصل الوهراني أداء وظيفة الخرق البلاغي التي تلجأ إلى كسر قوالب النثر القصصي ضارباً شيخه ضربة لا ينهض منها، فسخرية الوهراني أداة تأديبية، وربما " كان ذلك دعوة ضمنية لتأسيس الفكاهة وإنشاء بلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية"[5]. فقد كان القص في المنام الوسيلة المحببة عند الوهراني لتنفيذ سخريته وإضحاك قارئه، ولأجل ذلك امتلأت

---

[1] - محمد مشبال، بلاغة السرد، ص 62.

[2] - م، ن، ص 22.

[3] - م، ن، ص ن.

[4] - وحيد السّعفي : العجيب والغريب في كتب التفسير القرآن، دار تبر الزمان – تونس، 2001 ص 34.

[5] - محمد مشبال، م، س، ص 29.

مؤلفاته بأنواع شتى من الحكي الطريف الذي شكل فيه الضحك مكوناً جمالياَ ووظيفة بلاغية[1].

2-3-. فعل التّهكّم الضمني والمحاكاة السّاخرة:

أ- **فعل التهكم الضمني:** ويتمثل ذلك في الاستعارة أو الأخذ أو الاقتطاف أو الإحالة المرجعية إلى عمل فني بطريقة تهكمية ودون التّصريح به، ويحضر فيه التّغيير والتبديل من أجل إنتاج سخرية جديدة تلائم موقفاً جديداً[2]، وذلك كما في قوله: **والارتياح إلى قامته وهامته)، فشوقي إليه شوق الفاسق اللايط إلى المباعر، والمنقطع إلى الحوق الاباعر (وحنيني عليه حنين الجعل إلى الأوراث واللايط إلى شم الأخباث)، وارتياحي إليه (كارتياح الأرملة إلى البعال، ورأسه إلى مباشرة النعال)، (فأقسم له بالغصن إذا استوى، والحقف وما احتوى، والصدغ إذا التوى)، فلو خط بعض شوقي إليه على وجوه الحسان لكسفها، وعلى ربى الأكفال لنسفها، (أو حل بالعاشق لسلاه وبالأمر الفادح لجلاه)، فنسأل الذي قضى بالبن أن يؤلفنا بالنيبين، والذي ابتلانا بالصدود أن يجمعنا في بعض البدود، يمنه وكرمه، وأما غير ذلك (كثر الله أرباحك، وأدام على المعرفة نباحك)، فلا تسأل عما (يقاسيه الوهراني) من جور المعلوق، واهتضام المشوق وبعد ما بين القهوة والحلوق، وما قد ابتلينا به من القضاة المخالفين،(والأئمة المسخفين)، من إقامة الحدود، وتعطيل البدود وتحريم الزمر وتبطيل أبواب الخمر وضربهم للسكران، ولو أنه الحكيم بن المطران، وأخذهم أشد العهود على النصارى واليهود، (فصارت القهوة) أقل من أخلاط الجسد، وأعز من جبهة الأسد، لا تبصر في الليالي، إلا كطيف الخيال، ولا في النهار، إلا عند إراقتها في الأنهار، ونحن (معهم في شدة)، إلى أن تنقضي هذه المدة، (وعند التناهي يكون الفرج فأقسمتَ يا سيدي بمداسك وراسك، وحق النعل إذا طن، (والوتر إذا زن)، (والركب إذا عرشَ، والعلق إذا شرشَ)، لو كنت فيهم كالأمير، لأشهرتهم على الحمير، وحرمت عليهم نتف الذقون وذلك الساقات والبطون، حتى يريحنا الشعر من الصداع، ويبقى أحدهم على أكلة والوداع (وأعجب من ذلك يا سيدي أن أحدهم إذا عبث الشعر بساقه، تجبر على عشاقه، وإذا تسرولت أليته، عظمت بليتهن وكلما طال شعره، ارتفع بين العلوق سعره، وليس ذلك إلا لطول غيبتك عنا، وبعد أوبتك منا، فنسأل الباري جلت قدرته أن يردك إلى الأهل والقرابات**

[1] - محمد مشبال، بلاغة السرد، ص29.

[2] - شاكر عبد الحميد، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، ص 35-36.

ويشرف بك البدود والخرابات)، واشد من ذلك يا سيدي ما حدثني به من (ينتمي إلى هوى أبي بكر اختمي أن قمته وقرعته محلوقة، كخده لما كانت له دبوقة). وهذه من النعم التي يجب أن تكفر، (ومن الذنوب) التي لا يجوز أن تغفر، (فلو نتف أحدنا – أصلحك الله – سباله، ومزق سربالـه، لما وصل إلى بغيته ولو عمل الخرا في جوف لحيته)، فإن كان لك حاجة بولايتك فاطلع علينا برايتك، من قبل أن (يسلوا العاشقون ويتوب إلى الله الفاسقون) فيتغير الهندام وتكسد أسواق المعاصي بالشام والسلام.)"[1].

يشكل الخرق البلاغي الذي يقوده "**التضمين التهكمي**" تقنية ترتكز عليها سخرية الوهراني من شيخه. يعمد الوهراني إلى صنع آيات قرآنية، تجعل القارئ يستحضر صورة "مسيلمة الكذاب"، (فأقسم له بالغصن إذا استوى، والحقف وما احتوى والصدغ إذا التوى، وحق النعل إذا طن، (والوتر إذا زن)، (والركب إذا عرسَ، والعلق إذا شرشَ)، وهذا خرق للنمط الأسلوبي الذي سارت عليه النصوص الهزلية في النثر العربي، ومناسبة للتواصل مع متلقيه، بما يظهره من قدرة على الاستخفاف مستثمراً فيها المراوغة والتلاعب بالألفاظ . كان الوهراني في صياغته هذه الممزوجة بين التهكم والسرد يسعى" إلى إمتاع القارئ تارة بالاستطراف الهزلي وتارة بالضحك وتارة بالاستغراب وإثارة التعجيب وتنشيط قدراته على التأويل"[2].

يمكننا التساؤل حول علاقة التهكم بالخرق البلاغي؟. هل الخطاب التهكمي الذي يعتمده الوهراني تقنية من تقنيات **الخرق البلاغي** الذي يعمل على بناء السخرية؟. يخضع الخطاب التهكمي للمعيار البلاغي باعتباره" إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال"[3]؛ هذا ما ينبغي مراعاته في مختلف صور هذا الأسلوب الذي يحتفي به المثال الذي أوردناه .

إنَّ " التَّهكم الذي أشار إليه البلاغيون مكون تصويري تقوم بنيته على التَّناقض بين سياقين"[4] فالسياق الذي ترد فيه سخرية الوهراني من شيخه يتناقض مع المكان المقدس الذي اختاره الوهراني كبديل للهروب من عاقبة شيخه. كان القارئ يتوقع من سخرية الوهراني الَّتي بدت ملامحها الاستعطافية(الشيخ الأجل، العادل، الإمام) تظهر في المشهد الاستهلالي

---

[1] - منامات، ص 62– 63.

[2] - محمد مشبال، بلاغة السرد، ص 99.

[3] - يحي بن حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص 162، نقلاً: عن محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 35.

[4] - م، ن، ص 35 .

أنْ تأخذ منحاً تهذيبياً، وإذا بها تزدادُ تهذيباً، ونجد التناقض الذي يعتمد عليه الوهراني في تمويه خصمه (شوقي، حنيني)، ثم يتبعها بأداة التشبيه:**(كشوقي الفاسق إلى اللايط، كحنين الجعل إلى شم الأخباث)**، إنَّ التَّناقض بين سياقين يتضح في سياق المدح الذي يأتي في موضع الاستهزاء و البشارة الَّتي تأتي في موضع الإنذار؛ يمثل في كثير من الأحيان مبدأ في تشكيل الهزل والفكاهة أو الضحك، " إنّ الضحك يتولد من صدام بين مبدأين متعارضين، أي صراح بين أطر مرجعية مختلفة أو بين سياقين متلازمين تحضر فيهما السخرية "[1].

لقد قدم الوهراني صورة أكثر تعقيداً وتركيباً للتهكم بحيث جعل التناقض قائماً ليس بين دلالة اللفظ وسياقها كما في قوله تعالى:"(فَبَشِّرْهُـم بِعَـذَابٍ أَلِيـمٍ) آل عمران: ٢١، ولكن التَّناقض هذه المرة قائمٌ على أسلوب معين يهدف إلى أسلوب جديد في التهكم؛ وقريب من هذا ما استخدمه الجاحظ في سخريته من أحمد بن عبد الوهاب في رسالة التربيع والتدوير. الأسئلة الَّتي حاولنا إثارتها، فرضت علينا التطرق إلى الاستراتيجية التي لاحظنا أن الوهراني يستند إليها كآلية لبناء السرد الساخر، تتمثل في **التضمين التهكمي***. يقوم المثال السابق على السخرية من " الشيخ العليمي" الذي ينسبُ إلى نفسه الوقار والشهامة، وهي بذلك بمثابة محفز يستند إليه السارد لخرق هذه الصفات الزائفة، وجعلها موضوعاً للسخرية. إذ عمد السارد إلى صياغتها في لغة تسللت إليها مفهومات ودلالات وألفاظ تنتمي إلى نصوص ثقافية متنوعة. وقد يكون في إطلاقنا على ما قام به الوهراني مصطلح "التضمين" نوع من التَّوسع في دلالات المفهوم ومع ذلك، فإنَّ نعت وصف الوهراني التَّهكمي بأنَّه من قبيل التَّضمين، لا يخرج عن نطاق المفهوم البلاغي القديم، كما جاء عند ابن أبي الأصبع المصري.

إنَّ التَّضمين التَّهكمي المستخدم في المنام الكبير لا يقوم بالضرورة على الأخذ من نص محدد، والمعروف أنَّ التَّضمين يقتضي أن يكون النَّص المضمن قابلاً لتحديد مصدره أو أن يكون مشهوراً أو ذا نسبة إلى شاعر أو كاتب. هذا أصل في التَّضمين يحتكم إليه في التمييز بين الكلام الأصلي والكلام المقتبس. ولم يخلو وصف الوهراني من هذا اللَّون من التضمين ولكن ما قولنا في تلك الدلالات المضمنة التي لا نستطيع أن نقول عنها بأنها غير ملائمة للسياق الذي يحتويها ؟. أو إنَّ حقلها الدَّلالي يتعارض مع السِّياق الجديد الذي ألف فيه المنام ؟

---

[1] - محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص36-37.

* - " وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو آية، أو معنى مجرداً من كلام أو مثلاً سائراً أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة"، ينظر: ابن الأصبع المصري، تحرير التحبير، ص 37.

إنَّ المعيار الضابط لهذا الضرب من "التَّضمين" هو تعارض دلالته الثَّقافية في ذهن المتلقي مع السياق الذي يبنيه المنام، وهذا التَّعارض كان علة في خلق السُّخرية الَّتي ترتب عليها الضحك في أكثر من موضع. هنا إذن يتضافر مقومان بلاغيان في تشكيل سمة أسلوبية اصطلحنا عليها " **بالتضمين التهكمي**" يتمثل المقوّم الأول في "التَّضمين" والثَّاني في "التَّهكم". ولكن لماذا لم نقتصر على نعتها بمصطلح "التَّهكم" الذي يقوم – كما رأينا– على مبدأ التَّناقض بين الكلام والسِّياق؟.

إنَّ للتهكم صيغاً وصوراً متعددة، ولعل الصيغة الَّتي استخدمها السارد في سخريته من الحافظ العليمي تمثل تنويعاً جديداً لهذا الأسلوب يقتضي منا تسميته، فقد عمد السارد في تشكيل مبدأ التَّناقض الساخر إلى استعارة الدَّلالات الثَّقافية الَّتي يمتلكها المتلقي، في سياق يساهم بنصيب وافر في تعيين طبيعتها التَّضمينية، ذلك أنَّ الحسم بوجود التَّضمين في الكلام لا يسند إلى الإشارات الصريحة من قبيل: [يقول تعالى]–[يقول الشاعر] وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقي فقط، بل لابدَّ أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد التَّضمين.

لقد شكل الخطاب اليومي أحد منابع التَّضمين في بناء التهكم، فقد ضمن السارد وصفه الساخر ألفاظاً ودلالات ومفاهيم ذات أصل في الخطاب اليومي(...**بمداسك وراسك، الخرى المباعر، تبطيل تسرولت...الخ.**)، وقد تعمد هذا السرد الساخر لا ليسخرَ من أسلوب "التضمين"، ولكن لهذا السرد وظيفة عكسية، وهي السخرية من الموضوع الذي استدعى هذا المشهد الساخر. والسياق الذي استخدم فيه الوهراني هذه الألفاظ يبتغي السخرية من الموضوع؛ أي المسألة التي دعت إلى التَّضمين. يقول الوهراني: " **ووجمت من كلامه ساعة وقلت: لو أتي مثل الحافظ العليمى الذي لا يقتني إلا الغلمان الذكور كلما التحى واحد باعه واخد آخر ما حلت بي هذه المصيبة فقال لي عبد الواحد ذكرتني بهدا القول الساعة كان الحافظ العليمي يقلب عليك الأرض فقلت له: وأين أجده؟ فقال هدا هو واقف مع النبيه بن الموصلي يمسح افخاده من البول...**"[1]. يتشكل هذا النص بواسطة جملة من التَّضمينات والتَّلميحات الَّتي يختزنها المتلقي. إنَّ الضحك الذي يتوخاه الوهراني رهين بطبيعة المتلقي الذي يتفاعل مع النَّص، فمجموع هذه التَّضمينات المستخدمة لتوليد الشُّعور بالتناقض بين سياقها الأصلي والسياق الجديد الذي وضعت فيه، يستدعي نمطاً من التلقي دونه ينقص التأثير

[1] - منامات، ص 39.

التهكمي المطلوب. إنَّ السارد يستثمر المفهومات الثقافية في تصوير مشكلة الشيخ الحافظ العليمي ومصيره، هل هو في الجنة أم في النار؟. تلك المشكلة التي قام حولها الخلاف ولعلها ليست في العمق سوى نظير أدبي جمالي لروح الفكاهة الَّتي ميزت الوهراني. ويقول كذلك: " **يا بقر الشام يا شيعة الطاغوت، يا عبيد الطلقاء، هذا الأنزع البطين بين أيديكم. إلى أين تذهبون ؟ وغاب عنا، وصمدنا صمد النخع والهدانيين فلم يشعروا بنا ونحن وسط الماء سابحين، وطاروا إلى عددهم وجاءوا إلينا مرعوبين فلما أبصروا بني أبيهم في كتيبة لا تطاق أمسكوا عنهم وتراطنوا بالحميرية ساعة ثم اختلطوا، فلم يقع بينهم خصام وأقبلنا نحن نشرب ونستريح، وتقول لي: أين أنت من ماء عين الديباج ؟ كنت أشتهي الساعة قطعة صابون رقى وشيئا من التراب المراغى أغسل بهل لحيتي**"[1].

ثمة سمة أخرى لأسلوب التَّضمين التَّهكمي الذي ينهض عليه الخطاب الساخر عند السارد، أو تنويع من تنويعاتها حيث يدق باب التَّضمين إلى درجة الخفاء، كأن لا تضمين هناك؛ فلا وجود لألفاظ أو دلالات أو مفهومات شاع انتسابها إلى مصدر معين. ومع ذلك يشعر المتلقي بأنَّ الوصف الذي بدا حقيقة متداخلة في السياق لم يبرأ من خاصية التضمين. ولعل تأمل نصوص هذا التنويع لن يكشف لنا عن لغة مشبَّعة بمفهومات ثقافية، غير أن هذه النتيجة لن يحسم فيها سوى السياق* الذي وردت فيه.

ب- المحاكاة الساخرة:

وتتمثل في" المحاكاة الساخرة لشخص أو موضوع أو عمل فني، وفي التمثيل الفني أو التصوير المضحك، وفي الهجاء، والتحقير الساخر؛ وكل ما تجلى فيها من الحالات الساخرة أو المضحكة للسلوكيات والعادات والأعراف"[2]. إنَّ كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن" تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوباً ويمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤيا، في التفكير، في الكلام بالإضافة إلى ذلك فإن المحاكاة الساخرة تكون عميقة بهذه الدرجة أو تلك، كما يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على

---

[1] - منامات، ص 57-58.

* - لا أريد بالسياق سوى نمط الأسلوب الذي يخضع له الكاتب في منامه، وقد اتضح أن أسلوب النص تهكمي ساخر وفي ذلك ما يضمن القول بأن السارد قد أحال مسألة تظاهر الشيخ بالعبادة الزائفة، إلى أسلوب بلاغي تنسج خيوطه في عالم النوم، وتعمد إلى خرق الزائف واكتشاف المسكوت عنه بواسطة السخرية.

[2] - شاكر عبد الحميد، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، ص 35-36.

الأشكال اللفظية السطحية غير أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير"[1]. ومن خلال النقد تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تُبقي على ما يراه المؤلف صالحاً وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطراً يهدد المجتمع.

كما نلاحظ في هذا السياق أن محاكاة الوهراني تقترب كثيراً من العبثية واللامبالاة " إنّ السارد الساخر يخاطب العقل المحصن، فاللامبالاة وسطها الطبيعي، لا يمكن إثارة الشفقة أثناء ممارسة المحاكاة الساخرة"[2]، فهو أحياناً يتجاوز حد النكتة والاستهزاء إلى اللامبالاة المفرطة في كل شيء، إنَّ الشعور باللامبالاة يأتي عادة من الغربة الذاتية للبطل.

ويتساءل الباحث عما إذا كان الوهراني قد سعى في تصويره إلى تجاوز عجز الكُتاب عن نقل حقائق الأشياء والتفاصيل الدقيقة للحدث؟ وهل كان يروم في تصويره الأدبي إلى رتبة "المحاكاة التي لا تفارق فيها الصورة أصلها الماثل في العيان؟"[3].

حشد الوهراني في محاكاته الساخرة صوراً حكائية تتنوع ما بين الصور البلاغية* والصور الطريفة الَّتي تعتمد التشكيل القائم على السخرية التي تستثير الضحك و هذا ما قصده باختين في حديثه عن المحاكاة الساخرة بقوله:" في القص السردي تسود الصور الحكائية، أما وظيفتها تتمثل في تسجيل الحركات"[4]، والمتعارف عليه، بأنَّ الصور تزيد من جمال النَّص ومن فاعليته التأثيرية على المتلقي، وتساعد المتلقي على تخيل الفضاء النصي،" فقد عمد السارد إلى إثبات أنَّ للغة إمكانات تؤهلها لتجسيد الفعل وتصويره، على نحو يجعل القارئ يقتنع بالصورة الَّتي صاغها الكاتب ويستطيبها كما لو أنه يرى الفعل مرأى العين"[5]، ويكشف هذا النَّص عن أمر هام، وهو استغلال طاقة اللُّغة في تجسيد الفعل وتصوير الحدث، يظل

---

[1] - مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، 1986، ص 282-283.

[2] - شاكر عبد الحميد، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، ص 38.

[3] - محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 20.

* - لم يكن المقصود ببلاغة النص السردي للمنام استخراج وتفسير ما يشيع في نص المنام من سمات وقواعد قننتها الأبواب البلاغية المعروفة؛ فالبلاغة كما استثمرها السارد في منامه لا تعني بالضرورة القاعدة البلاغية المقننة، بل تعني شتى الإمكانات الفنية والصيغ التصويرية التي يسخرها للنص للتأثير في القارئ والتعبير عن الإنسان ومصيره في العالم الآخر.

[4] - مخائيل باختين، م، س، ص 328.

[5] - محمد مشبال، م، س، ص 23.

إحدى السِّمات الَّتي تراهن عليها النُّصوص السَّردية في كتابة الوهراني، وهو مع حرصه على إظهار براعته في المحاكاة، فإنَّه ليس أقل حرصاً على الارتقاء بهذه المحاكاة إلى مرتبة التصوير الفني. فالسارد في مثل هذا الموقف يحرص" على ضرورة استيعاب التصوير الأدبي لجميع صفات الشيء وأحواله وهيئاته، وهو ما يجعل مفهوم المحاكاة يفيد المطابقة الحرفية للعالم الخارجي"[1].

يبني الوهراني الصور الطريفة من خلال عملية تحوير في العلاقات الداخلية للأفعال وأيضا من خلال الأساليب البلاغية كالتشبيهات البعيدة الَّتي يكون فيها المشبه به مفارقاً في العادة عن المشبه لتتكون صورة غير متوقعة، ولا تتطابق مع الفضاء المكاني أو مع سلوك الشخصيات مما يثير رده أفعال(تصرفات) ضاحكة(ساخرة) لدى القارئ، مع التأكيد على أنَّ تلك الصور رغم هزليتها تقدم دلالات مقصودة، فمثلاً في المقطع التالي الذي يقدم صورة عن يوم القيامة نجد المشبه به مغايراً تماماً للمشبه:

أما ترى السماوات تنفطر **أما ترى الميزان يرتعد بما فيه** **أما ترى الصراط يرقص بمن عليه...**	**مثل فطاير المزة في الكوانين...** **مثل المحمـــوم إذا أخـــذه النـــافض البلغمي...** **رقص القلوص براكب مستعجل**

هذه الصور الطريفة الَّتي يقدمها المؤلف عن بعض الأحداث في يوم القيامة ترتكز على التشبيه البعيد غير المتوقع في ذهن القارئ مما يعطي صورة هزلية لا تتناسب مع جدية الوضع ويجب التَّنبيه إلى أنَّ الوهراني لا يسخر في هذه الصور من أحداث يوم القيامة بل إنَّه يركب هذه المحاكاة الهزلية في مقابل استهزائه بغضب الحافظ .

تتشكل بعض الصور الهزلية في النَّص عن طريق محاكاة بعض الشخصيات، وهي تقوم بأفعال شاذة كما في المقطع التالي:

" **... فقلت له وأين أجده ؟ فقال : هذا هو واقف مع النبية بن الموصلي يمسح أفخاذه، فقلت له: وأي شئ أصاب التوينة (لعلها النويبة تصغير النبية) المسكين ؟ فقال : إنه لما سمع انشقاق السماء الدنيا خرى على ساقاته من الزمع، فقلت له: التوينة معذور**[2]".

[1] - محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 26.

[2] - منامات، ص 25.

"... فقال لي مالك: لعلك تريد أن تهجوني بشعر مثل ما رأيت في صحائفك اليوم أو تعمل في مقامة تذمني فيها مثل ما تفعل مع بني آدم، والله لألطمنك بالفلع حتى يبول القندلاني على ساقيه "[1].

توجد في النَّص صورة هزلية مركبة من عدة أجزاء تتتابع ضمن أفعال سلوكية غريبة بحيث تتشكل في مخيلة القارئ صورة هزلية كثيفة ومتحركة مثل ما نراه في هذا المقطع، وهو عبارة عن محاكاة إحدى الشخصيات الطبقية في المجتمع، لكونها تحب الظهور والتباهي أمام الناس:

" ... وازيدك زيادة فقال: وما هي؟ فقال: الرقاعة والحماقة ما له فيها من نظير يلبس العمامة الكبيرة المعروف بأشقع طرز ويركب بغلته الملقبة بقيسارية الفراء ويمشي بين يديه عشرة من الغلمان كلهم يتساقطون من الجوع ويقول لهم: قال لي السلطان وقلت للسلطان، والسلطان لا يستطيع أن يبصره في المنام"[2].

تتركب هذه الصورة من عدة أجزاء صغيرة، وهذه الأجزاء تتعاقب في حركة بطيئة بواسطة الفعل المضارع، ويلاحظ أنَّ السارد يضيف لمحاكاته الساخرة ألقاباً مضحكة للأشياء في المشهد لإضفاء نكهة السُّخرية على الصورة كما نراه في المربعين التَّاليين، ثمَّ في النهاية تتشكل صورة كبيرة متحركة للمشهد.

يلبس العمامة الكبيرة المعروفة بأشقع طراز	يسمي السارد العمامة بأشقع طرز
يركب بغلته الملقبة بقيسارية الفراء	يلقب السارد البغلة بقيسارية الفراء
يمشي بين يديه عشرة من الغلمان	يصف السارد الغلمان بأنهم يتساقطون من الجوع
يتساقطون من الجوع	
يقول لهم قال لي السلطان وقلت للسلطان والسلطان لا يراه	يصف السارد السلطان بأنه لا يعلم عنه شيئا

في الصورة السابقة تتكاتف عدة أشياء لتركيب **المحاكاة الساخرة**، هي نعت الشخصية في البداية بالحمق والرقاعة ثم تقوم الشخصية بأفعال (حركة الفعل المضارع) هزلية تساعد

[1] - مناامات، ص 32.

[2] - م، ن، ص 55.

على تجسيد الأشياء بصورة مضحكة، وفي مثل هذا المنحى" تكون الكلمة الغيرية سلبية في يدي المؤلف الذي يتسلح بها"[1].

اعتقد الوهراني أن اللّغة فشلت في التواصل الإنساني، وعجزت عن تحقيق علاقات جيدة بينهم فاتخذ من السخرية وسيلة للتعبير، وتعتبر المحاكاة الساخرة من الأدوات الفنية الأكثر حضوراً في (المنام الكبير) والهدف منها كشف النقاب عن الوجه الحقيقي للبشر من خلال هذه التقنية التي تكشف أن التجانس بين الناس ظاهري فقط، أمَّا في العمق، فإنّ هناك شرخاً كبيراً يفصل بين كل واحد منا. والسبب في ذلك هو هذه المدنية العشوائية التي دمَّرت كل القيم الإنسانية الفاضلة وأقصت العلاقات المبنية على التعاون والتآزر، فأصبحت المحاكاة الساخرة وسيلة لفضح زيف هذا المجتمع، وهو مدعاة للسخرية والتهكم.

ج- توظيف اللّغة الدارجة:

احتدم الخلاف بين بعض النقاد حول استخدام اللغة العامية فى لغة الحوار ووصل الرأي لبعضهم إلى نعت اللغة "العامية بالمُبتذلة"، وذهبنا فى رأينا إلى أن اللغة كائنٌ حي يتطور ولكل عصر لغته، وأنّ اللغة العامية – بكافة لهجاتها – لغة عبقرية وأن تعدد اللهجات شيء طبيعي. فاللغة العامية كلغة حوار تضارع الفصيحة، بل وتتفوق عليها، فهى أكثر منها إيحاءً وثراءً، وإيصالاً للمعنى، وتعبيراً صادقاً عن الشخصيات المتنوعة الطبقات والثقافات. فضلاً عن أن استخدام العامية في لغة الحوار يُعطى المنامة بُعدى الزمان والمكان الصحيحين، ويُسبغ المصداقية على أحداثها التي تجري في بيئتها العادية التي نعيشها كل يوم، دون افتعال أو تكلف زائد. وأن صياغة "الوهراني" للغة الحوار بالعامية ليس عجزاً عن الإتيان بالمُرادف الفصيح، فالعكس هو الصحيح، فهناك كلمات عامية بلهجات محلية، تعجز الفصيحة عن الإتيان بمثلها.

إنّ اللغة الدارجة في "المنام الكبير" حراك تعطي انطباعا كاملاً باكتفائها الذاتي إذ تبدو متضمّنة بداخلها كلّ ما هو مطلوب لمنح النصّ عمقه وامتداداته، ومن تمّ تبلغ هذه اللغة قمّة كثافتها، وتكتمل قدرتها وقوّتها الإقناعيّة والإمتاعيّة على السواء. ليس من طبع اللغة عموما أن تقول ما يمكن لأيّ تعبير آخر أن يقوله وإنّما تسعى إلى زرع علامات مضيئة نحو القراءة المفتوحة والتأويل الباطني للنصّ من جديد، وحين يتعلق الأمر باللغة العاميّة في أيّ ثقافة أو جغرافيا، فإنّ هامش التأويل يتسع حتى يغدو أقرب إلى المتلقي

[1] - مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 288.

البسيط والمتلقي المركب – إذا صحّ التوصيف– وتتضاعف مكائدها فتنزع نحو اقتحام كلّ الخطوط دون أدنى شعور من قبل المتلقي بموطئها أو ثقلها، ويمرّ المعنى في قناتها حاملاً أكثر من معنى، فتصبح في النهاية خادمة للغة المصاحبة لها(اللغة الأدبية الفصحى).

والوهراني يعيش بين هذه الطبقات؛ أي يتأثر بتلك اللّهجة ويتفاعل معها،" فالتوليف بين الوحدات المعجمية الفصحى والعامية استراتيجية ينطلق منها الكاتب للتعدد بين الجدي والهزلي"[1]، لذلك نراه يستخدم مفرداتها وتعبيراتها في نصوصه، وينقل أنماط خطاباتها ويستعين بالشتائم الشعبية، ويقدم بعض الشخصيات المشهورة شعبياً.

يحشد الوهراني الكثير من الاستخدامات المتعلقة باللهجة العامية السائدة في عصره حتى أنَّه يمكن للباحثين رصد مفردات تلك اللهجة التي سادت في القرن السادس الهجري في مدينة القاهرة، ويمكن حصر تلك الاستخدامات كالآتي :

(أ): أسماء الأطعمة والأشربة:" رغيف عقيبي، زبدية طباهجة، جبن سناري، نبيذ صيداني صابونية الضياء وهريسة ابن العميد ...الخ "، في هذا المثال يحاكي الوهراني ذاته الضعيفة التي خرجت من القبر، ولم تجد شيئاً تتناوله، لذلك نجده **يحاكي بأسلوب ساخر**، أمنيته التي تمنى فيها السارد طعماً كما يبدو أنَّه تناول هذا الطعام من قبل عند ابن العميد، ويريد بهذا التَّصوير تجسيد الموقف الذي لا تحضر فيه الأطعمة بقدر ما تحضر فيه الشدة والخوف ويلجأ السارد إلى هذا التصوير حتى يخفف عن نفسه قليلاً، لأنَّه يتخذ من هذا وسيلة للترويح عن النفس.

(ب): الشتائم والهجاء:

أدب الشتيمة ظاهرة اجتماعية سياسية مهمة لها جمهورها ومتذوقيها هذه الظاهرة تستحق الدراسة والوقوف عندها ، وقد تداخلت عوامل عديدة في انتشارها واتساعها، فهي كظاهرة اجتماعية لها ظروفها وبيئتها، ومعروف أن للأدب والفن أغراض إنسانية عظيمة يحاول المبدع من خلالها أن يوصل فكرته للناس بطريقةٍ يراها أكثر تأثيرا ً، ولا شك أنّ الشعراء والفنانين والكتاب والمثقفين هم حملة رسالات إنسانية همهم الأول والأخير هو إيصال هذه الرسائل إلى بني البشر ولكن بطرق تعبيرية مختلفة باختلاف البيئة التي تحتضن المبدع و تبعا لتجربة كلٍ منهم. فقد أصبح هذا النوع من الأدب يمثل للبعض جرعاتُ نشوة

[1] - إبراهيم القهوايجي، شعرية التناص وإستراتجية الكتابة، ص 3، من موقع:.http. www. Mnnaabr. Com.

وأسلوب تعبيري ولغة رفض مختزلة في العقل الباطن للإنسان العربي، فهي بذات الوقت تكشف عن إحباط نفسي كبير ومواجهة سلبية للواقع.

لقد تكلم "باختين" على هذا النوع باسم آخر رصدناه في كتابه وبالخصوص –أثناء حديثه عن المحاكاة الساخرة والرحلات الخيالية–، فهو يعمد إلى القول بأنَّ هذه الأعمال الَّتي يكون سبب حدوثها الحلم تسمى"بالهجائية المنيبية، ولكن إلى شكل آخر إلى الهجائية الحلمية"[1] والكاتب هو الآخر يستخدم الأسلوب "الشاتم – الساخر" ليوظفه في إيصال الفكرة فهو كغيره لا يريد أن يكون كلامه متنفسا للجماهير بقدر ما يريد أن يكون معبراً عن صور الرفض والاستهجان لواقع الإحباط الذي تحدثنا عنه، وهذا الإحباط يجسده في هذا المقطع:" **لو كتب هذا الكلام على فخذ خروف سمين والقي على الطريق لأنفت من أكله الكلاب**" – " **لا بد لك من الاجتماع بأبيك الغسل في أمك الهاوية** ". يقوم السارد في هذا المثال بمحاكاة عبد الواحد بن بدر، وهو يحاول مراوغة خازن جهنم لنيل المغفرة، واجتياز النار برقعة خطية يتباها فيها بخطه، إلاّ أنَّ خازن جهنم يتفطن إلى هذه الخدعة فيأبى، في مثل هذا الموقف يجد الوهراني فرصة سامحة للسخرية بأسلوب **المحاكاة الساخرة**، فهو يعبر عن ذلك بطريقة تصورية يصور فيها رقعة العميد على فخذ خروف، ملقي على الطريق والكلاب تشمئز منه.

– " **إنَّهم مثل شجر الخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان** ". في هذا المثال يقوم الوهراني **بمحاكاة الصوفية** ومصيرهم في العالم الآخر. إنَّ السارد يقوم بتصويرهم بطريقة هجائية ساخرة، يلجأ فيها إلى القول بأنَّ الصوفية رجال يأكلون وينامون فهم كشجر الخروع يشرب الماء ويضيق المكان.

ونستقرئ مما سبق بأنَّ أسلوب المحاكاة والتهكم يعتمد على "**أسلوب العبث**"، ويراد بالعبث الموقف " الذي يتنافى مع المعقول، وإدراكه قد يثير الضحك"[2]. والعبث أن تعبث "بالشيء ويكون التشتت والغموض فيه حاضر[3]، والمتأمل في السرد الساخر للمنام الكبير يجد بأن هذه الآلية لا يستغني عنها السارد في نصه.

---

[1] - مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 216.

[2] - مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ت، ص 10.

[3] - ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها، ج3، ص 79.

هنا يبقى القارئ حائراً من هذه العبثية التي كثيراً ما يطرح فيها الوهراني [الكاتب-السارد] أسئلة ومواقف تكشف عن بعض التقنيات السردية؛ ترافقها أجوبة لا تتناسب أو لا علاقة بينها، وكثيراً ما يقوم بربط أحداث أو صفات بمحمولات دلالية أو بموضوعات لا صلة لها فيما بينها. إنَّه "العبث" في أقصى درجاته، يساعد عادة في اتساع الهوة بين الوهم والواقع وبين التهكم والمحاكاة، فيصبح كل شيء مجرّد عبث لغرض العبث، أو عندما يخترق الكاتب بكلّ الحيل البلاغية(التَّهكم الضمني-المحاكاة الساخرة) الَّتي أوتي بها الدوائر الغرضية الَّتي تضفي على العمل صبغة منطقية، يقع فيما يسمى بدائرة فوضى الواقع والزمن الحاضر هناك دائرة فوضى الواقع وعنفه، إلى جانب صمت الماضي وجلاله، ثمَّ أخيراً هناك دارة الزمن الحاضر الذي يسعى للهروب منه، والارتماء في أحضان الزمن الآخر الذي عساه يجمع أشتات النفس في لحظة من الآمان والإيمان[1]، فهو عادة ما يقرّر شيئاً ثم يتراجع عنه، ويلغيه بإيراد ضده أو تمويهه عمداً، ويتلاعب بالألفاظ لنسج فعل التهكم والمحاكاة. إنَّه بذلك يصنع فضاء غريباً ومتميزاً تسوده السخرية اللاذعة، وتنفلت منه كلّ الاحتمالات الرمزية، وحتى العقائدية والأسطورية. يغلب على تصويراته طابع التَّشتت والانقطاع، كما في قوله" **ما يظرطُ في ذقنه، أي والله نعم ويخزي في لحيته ولك يا أحمق يعطيك عشرة دنانير، أومن تهجده بالقرآن...**"[2]. ونجده كذلك يعمد فجأة دون سابق إنذار ودون تبرير إلى التوقف المفاجئ، فمن قوله في كلمتين" **والظراف المساحقات**"[3] يتوقف ولا يزيد شيئاً حول هذه القضية المشينة التي لا نريد التوضيح فيها لسبب خقلي يحمي الآمانة العلمية للبحث، لينتقل إلى قضية أخرى ويفصل فيها كقوله وهو يسرد أخبار أصدقائه لمالك [خازن جهنم]:" **ألا ترى أن الناس توصلوا إلينا بالفضل والبلاغة، وتوصل هذا الرجل، بلعب البنات وزخارف الصبيان**"[4] ويعمد إلى النهاية الَّتي تفرض على القارئ أن يجد بديلاً أو مفتاحاً شبيهاً بالسحري لدخول عالم المعنى الحقيقي وراء كل هذه الحيل البلاغية والمعرفية المتبعة الَّتي تسود كلام الوهراني.

---

[1] - ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، د.ط، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، د.ت، ص 182- 183.

[2] – منامات، ص 38.

[3] - م، ن، ص 33.

[4] – م، ن، ص 34.

إذ كيف يعقل أن يشرب الخمر ويغازل صاحبه وهو في يوم المحشر[1] اليوم الذي يحشر الناس فيه حفاة عراة، وقد سبقت عائشة رضي الله عنها للاستفسار حول هذا الموضوع حين سألت الرسول[ص] في قولها "ألا ينظر بعضنا لبعض" فأجابها [ص] بأن الإنسان في شأن يغنيه عن هذا الشأن وهو اليوم الذي ذكره الله في قوله: ﴿ يَوْمَ يَفِرُّ ٱلْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ ﴿٣٤﴾ وَأُمِّهِۦ وَأَبِيهِ ﴿٣٥﴾ وَصَٰحِبَتِهِۦ وَبَنِيهِ ﴿٣٦﴾ ﴾ عبس: 34-35-36؛ أحياناً ينسى القارئ أنَّه في صدد قراءة نص يندرج ضمن الرحلة إلى العالم الآخر فالسارد لا يهمه إلاَّ بناء نص سردي ساخر، ينسى أنَّه في عالم مقدس على غرار النُّصوص السردية التي اشتهرت في هذا المجال. نكاد نلمح تباين كبير لكون "المنام الكبير" تشع فيه ظاهرة غريبة لم يألفها القارئ في النصوص المقدسة، هي ظاهرة المزج بين المقدس والمدنس، فالسارد [الوهراني] يمتطي أسلوب التَّهكم والمحاكاة من أجل إيراد كلمات مقززة ولاذعة أمام كلمات مقدسة [**الله، الظرطة*، أمير المؤمنين، عائشة، مالك[خازن جهنم] اللواط فسق به، يمسح أفخاذه من البول، خرى على ساقيه**** ...] يتبادر للقارئ أنَّ الوهراني قد نسي أنَّه في العالم الآخر، وربما النَّوم أو الجانب اللاشعوري أنساه ذلك." المكان الماورائي غير متجانس بالنسبة للإنسان المتدين، إنَّه يمثل انقطاعات وانكسارات إنَّ المقدس يظهر دائماً كحقيقة من نظام آخر غير الحقائق "الطبيعية"، وتستطيع اللُّغة أن تعبر بسذاجة عن المخيف أو العظيم أو الخيالي الغامض، لا تقرب من هنا قال: الرب إلى موسى"[2]: " فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى" طه:12. من هذه الآية تتضح للقارئ مكانة الفضاء المقدس الذي جعل الوهراني منه عكس ذلك، فهو لم يهتم بقداسية هذا الفضاء وإنَّما كانت غايته الوحيدة هي إيصال المشاهد الساخرة الَّتي حدثت في المنام كما شوهدت أو كما تخيلتها الرؤيا التي حدثت في المنام، ولكون المشاهد الَّتي ترى في المنام لا

---

[1] – عن أرض المحشر التي يذكرها الوهراني في قوله" فخرجتُ من قبري إلى أن بلغت أرض المحشر" يقول الرسول [ص] " يحشر الناس يوم القيامة على أرض بيضاء عفراء (بيضاء إلى حمرة غير ناصعة البياض) كرص النقي (قرص الدقيق النقي من الغش والنخال ليس فيها علم لأحد". ينظر: كليب عبد المالك، أهوال القيامة ط6، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1986، ص 65.

* - ولقد ذكرها الوهراني في قوله" فما أشعر إلاّ بظرطة عظيمة هائلة... طنت لها أكناف المحشر.. ينظر: منامات، ص 39.

[2] - مرسيا الياد، المقدس والمدنس، تر: المحامي عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع 1988،ص 25.

تصل إلى حد هذه العبثية " أراد هو أن يضفي على النَّص السردي هذا الطابع التخييلي الذي لا يكاد العبث يفارقه"[1]، المفعم بالسخرية المريرة الَّتي لم يسلم منها أحد.

ليفسح المجال إلى تنوع التَّهكم والمحاكاة الغريبة التي لا تكف عن التَّوارد في المنام وبذلك تتحدد وظيفته البلاغية في تثبيت قيمتي الجمال والنبل ومحاربة الفساد وجلب استحسان المتلقي في مقابل نبذ الفساد والحقارة وإثارة الاستهجان. إنَّ مقصد الحجة الخلقية السمو بالمتلقي لكي يصير إنساناً صالحاً في المجتمع.

ونستخلص مما سبق أنّ الكاتب يرى في الحكاية الغريبة أحد الأشياء الَّتي يجب على السرد أن يقوم عليها، تتميز بالحيل، وقد ساق غرائب شيخه(العليمي)، في صنف من الحكي ينبني على المفاجأة والتلاعب بالألفاظ والمهارة في التَّعبير عن الموقف.

شكَّل الحكي في المعطيات السابقة مجالاً خصباً لتَّوليد الضحك، وكأنَّ ما يقصه علينا من أخبار ونوادر، قد خص هذه الوظيفة دون غيرها، والقارئ لا يرتاب في أنّ هذا القص الطريف الَّذي استهوى الوهراني، لا يقصد إلى التَّسلية المجردة من أي معنى، فالكاتب لم يتصور الضحك إنحرافاً عن الصواب، إلاّ إذا عري من المعنى.

لم تمنعه الأدلة النقلية والعقلية لكي يثبت جدوى السخرية، وربما كان ذلك دعوة ضمنية لتأسيس الفكاهة، وإنشاء بلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية.

كان القص عند الوهراني الوسيلة المحببة لتنفيذ سخريته وإضحاك قارئه ولأجل ذلك امتلأت مشاهده الحكائية بأنواع شتى من الحكي الساخر الذي شكل فيه الضحك مكوناً جمالياً ووظيفة بلاغية.

الكاتب لا يبرح أن يؤكد في غير موضع من كتاباته، انشغاله بالقارئ، يود كسبه واجتذابه للاندماج في عالمه، لأجل هذا لجأ إلى المزاوجة بين الجد والهزل.

لقد اتخذ الكاتب من الحكي الساخر صورة أخرى قوامها الفعل والحركة والصراع والإسهاب في الوصف واستقصاء الملاحظة. وقد رام الوهراني إثبات أن للغة إمكانات

[1] - حوار أدبي مع الدكتور عبد الله العشي، يوم 12 أفريل 2011، في الملتقى الدولي الذي نظمه مخبر تحليل الخطاب– جامعة مولود معمري تيزي وزو، حول الكتابة النثرية عند ركن الدين الوهراني، صرح الأستاذ بأن أحداث المنام لم يتركها الوهراني على حالها، وإنما أضفى عليها ذلك الطابع القصصي التخييلي والدليل على ذلك هو حجم المنام الذي يتعدى 60 صفحة.

تؤهلها لتجسيد الفعل، وتصويره على نحو يجعل القارئ يقتنع بالصورة التي صاغها السارد، ويستطيبها كما لو أنَّه يرى الفعل مرأى العين.

يكشف هذا النص عن أمر هام، وهو أن استغلال طاقة اللُّغة في تجسيد الحكي الساخر وتصوير الحدث، يظل إحدى السِّمات الّتي تراهن عليها النُّصوص السردية في كتابات الوهراني.

لقد ألح معظم نقادنا القدامى (قدامة بن جعفر- حازم القرطاجني-الآمدي) على ضرورة استيعاب التَّصوير الأدبي لجميع صفات الشيء المعين وأحواله وهيئاته، وهو ما ترتب عن مفهوم المحاكاة في معظم نصوص المنام، لكونها تفيد المطابقة الحرفية للعالم الخارجي.

تحتوي المعطيات السابقة على معظم سمات الحكي عند الوهراني، فهناك الحادثة الساخرة- والحوار ودلالة الكلام في الازدواجية اللغوية والمزج بين الفصحى والعامية في نص الكاتب؛ فكأن اللغة في هذا النوع من الخطاب تكتسب قيمتها الفنية بتنوعها الأسلوبي الَّذي يؤول إلى تعدد أصوات النَّص .

من هنا كانت الحاجة إلى "السخيف المبتذل" من الألفاظ في بعض المواضع أقوى وربما أمتع بأكثر من "الجزل الفخم".

ولقد اعتبرنا هذه الازدواجية سمة النَّص المناقض، فهذا النَّص يتجاهل قاعدة أنَّ المكتوب ينبغي أن يتضمن العربية الصافية الَّتي أقرى بها النحاة واللغويين.

الفصـــل الثاني:
مفارقات البنيـــــــة السّردية

1- مفارقة ملمح الشخصيات:

إنَّ المفارقة من المصطلحات الغامضة، وغير المستقرة، ومتعددة الأشكال بدليل كثرة تعاريفها[1]. فعلى سبيل المثال ذكر لها ميويك خمسة عشر تعريفاً في كتابه، وبين" أنها لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني، في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر"[2]. وصرفنا هذا القول عن محاولة استقصاء تعريفات المفارقة، ولا مناقشتها، فهذا ما يطول الكلام بشأنه، وقد يخرجنا عن دائرة بحثنا.

ومن أبرز خصائص المفارقة اعتمادها على التَّناقض الظاهري بين الكلام المذكور والمعنى المراد، ولهذا قوامها تعبير" الدال عن مدلول يخفي مدلولاً آخر متناقضاً معه، على نحو ما يقال لرجل سفيه (كم أنت ذكي)، ويبدو المدلول المختفي معبراً عن حقيقة القول ولكنَّه يظل ملتبساً، إذ إنَّ قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها، ولا تتضح إلاّ من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه"[3]. وهذا يعني أن القارئ شريك أساسي في وضع المفارقة، فهو مطالب باستنباط المعنى المراد، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند ظاهر النَّص. وهذا يقتضي من المؤلف مده " بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول"[4]. ولهذا يمكننا توصيف المفارقة بأنَّها " لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين (صانعها وقارئها) يقدم صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي"[5].

ولا يمكن للقارئ تحقيق الهدف المرجو منه، إلاَّ من خلال استعانته بما يتركه له المؤلف من إشارات تساعده على استنباط المعنى المراد، ومن الأسباب الأخرى الَّتي تشجع المبدع على الاستفادة من المفارقة إعانتها له على الانفلات من دائرة المباشرة والسلطة

---

1 - ينظر: ميويك، د.سي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد 1987، ص 26. والدكتور خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان 1999، ص 14-21.

[2] - ميويك، م، س،، ص 19.

[3] - رشيد، آمينة، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، المجلد 11، ع 4، 1993، ص 157.

[4] - إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، المجلد: 7، العدد: 3، 1987، 133.

[5] - رشيد، م، س، ص 132.

والدخول في آفاق الضبابية الجمالية والشفافية"[1]. وهي من الصفات المميزة للنثر الرفيع، لأنَّها تجاوز البعد الواحد والرؤية الأولية، وتكشف عن وعي درامي بالحياة، وما تنتظمه من مفارقات، لهذا فهي آلية من آليات بناء النص السردي الساخر[2].

وفي الوقت نفسه تمنحنا المفارقة " فرصة التَّأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو يتنبه عليه إدراكنا مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغير، فيدفعنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا وما بينها من اتصال أو تنافر"[3]. فبضدها تتمايز الأشياء ولا سيما أن هذا الأمر يبين حرص أديبنا على ذكر الجوانب المضيئة من تراثنا، وبعض الجوانب السلبية السائدة آنذاك، تاركاً المجال للقارئ ليدرك مقدار التَّناقض بينهما.

ونظراً لتَّعدد تعريفات المفارقة، وتعدد أنماطها، وتقسيمها وأساليبها. كان لا بد من اختيار نمط من أنماطها، ليكون محور هذا البحث.

ونستحدث في هذا الفصل عن مفارقات البنية السردية من خلال أهم عناصرها، وهي الشخصيات والمكان والزمان، باعتبارها العناصر التي تكوِّن البنية السردية للمنام، والتي تجسد هذه المفارقات.

يُعرّف الحدث بالانتقال من حالة إلى أخرى، وكل تحوّل، وإن قلَّ حجمه يشكل حدثاً[4] بمعنى كلّ ما يمثل حركة أو تغيراً من حالة إلى أخرى، ونظراً لكون البنية السردية تعنى بثلاثية (الزمن، المكان، والشخصيات)، فهذا يجعل المفارقات تتداخل بشكل أو بآخر مع غيرها، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بتنامي الأحداث حيث يجري تصور المشاهد(القارئ) بناءً على نوع خاص من المفارقات، الَّتي تصدم أفق انتظاره، إذ يحدث تنافر بين ما يتوقع القارئ حدوثه، وما حدث فعلاً، وهنا تنجح المفارقة بامتياز، وكلما ازداد الفرق كبرت وتوسعت هوّة المفارقة.

---

[1] - الرواشدة، سامح عبد العزيز: الفارقة في شعر أمل دنقل"، مجلة دراسات للعوم الإنسانية، مجلد22، العدد السادس، 1995، 3788.

[2] - يوسف، حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001 ص 5.

[3] - الرواشدة، م، س، ص 3788.

[4] - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، عربي– انجليزي – فرنسي، د.ط، دار الحكمة 2000، ص 72.

إنّ لمفارقة الأحداث سمة متعالية عن غيرها من المفارقات، فهي ترتفع إلى " المراقي الماورا طبيعية، كبيرة كانت تلك المفارقات أم صغيرة، كوميدية أم مأساوية...، وهكذا نتخيل وراء هذه الأحداث وجود قوة خارقة أو قدرية ، ساخرة مزاجية معادية أو غير مبالية"[1] يكمن سرّها في لذة التلاعب بالحقائق، ونظراً لكونها تركّز على عناصر القصة الأساسية ذاتها الشخصيات، الزمان والمكان، فإنّه إذا حدث تلاعب بواحدة من هذه العناصر اهتزت خطية الأحداث، وتعقدت ما يصعب معه تثبيت المعنى والهدف.

يقرر كاتب المفارقة شيئاً ثم يتراجع عنه أو يلغيه بإيراد ضده أو نفيه تماماً أو تمويهه عمداً يتلاعب بالحقائق، بالأفعال والأسماء، بالأزمنة والأمكنة. إنَّه ما تنوب عنه إحدى شخصياته، فلا يتحدث إلاّ من خلالها أو من ورائها، وبهذا يحقق شكلاً جمالياً آخر وهو" السرد من خلال الراوي"[2] فتخلط على القارئ صفات الشخصيات، وأفعالها وكثيراً ما تتبادل أدوارها دون سابق إشعار، فتختلط مواقعها ومواضيعها، ويقف حائراً مشوشاً ومدهوشاً.

أ/: وظيفة الملمح المفارق للشخصيات:

إذا وقفنا على وصف الشَّخصية ونوعية أفعالها فهي" نسقا من المعدلات المترجمة في أفق ضمان مقروئية النَّص"[3]. لهذا فقد ذهبوا إلى جعلها بياضاً دلالياً تسهم في بنائه الذات المستهلكة للنَّص أثناء القراءة؛ فما من شك أن منتج النَّص هو الذي يخلق هذه الكائنات الورقية، فيجعلها ترتدي ألبسة، وتنبض بالحياة، وبهذه الطريقة يمنحها كياناً جديدًا، وحرية على مستوى الوجود، والدلالة فتكون" نقطة حبر تسكب بعذوبة على ورق وردي، وأخضر وأبيض وأصفر، وأزرق، وتتشكل بعد ذلك ضمن النَّص"[4]؛ ونجد الشخصية " كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية ممثل بصفات بشرية والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية(وفقاً لأهمية النص) فعالة(حين تخضع للتغيير) مستقرة (حين لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب

---

[1] - ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 33.

[2] - نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق،ص 91.

[3]- philippe Hammoun, pour un satue sémiotique dupersonnage, un poétique du récit, Seuil, paris, 1979.p :125.

[4] - شريبط أحمد شريبط، سميائية الشخصية الروائية، تطبيق على آراء فليب هامون، على شخصيات رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، النص الأدبي سيماه وسمياؤه، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامة باجي مختار، عنابة، 15-17 ماي،1995، ص 179.

وسمات قليلة، ويمكن التَّنبئ بسلوكها) أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقاً لأفعالها وأقوالها ومشاعرها، ومظاهرها ..."[1]، يمكننا تصنيف الشخصيات في المنام الكبير على ذكر التصنيف الأخير، فهي شخصيات فعالة وأكثر منها مضطربة، وعميقة في أغلب الحالات.

يقع تمييز مفارقة الشخصيات بصفاتها وأفعالها، بواسطة التشبيه، وهو معروف بكونه " لوناً من ألوان التعبير الممتاز الأنيق، تعمد إليه النفوس بالفطرة...وهو من الصور البيانية التي لا تختص بجنس واحد ولا لغة، لأنه من الهبات الإنسانية والخصائص الفطرية..."[2]. بيد أنَّ التَّعريف البسيط للتشبيه، هو كل دلالة مادية أو أيّة إشارة معنوية مشتركة، ولقد التفت عبد القاهر الجرجاني قديماً إلى أهمية المفاجأة التي تنجم عن اقتران طرفين لا يتوقع اقترانهما فهذه المفاجأة هي التي تأسر النفوس وتثير الاستغراب، إذ يقول:" ومبنى الطباع وموضوع الجبلة، على أن الشيئ إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته..."[3]، هنا تكمن بؤرة التوتر* بالنسبة للمفارقة الشخصية، وهي تشتدّ انشطاراً أو توتّراً عندما ترد فاعلة في الأحداث رغم كونها عقيمة في علاقاتها التشبيهية. تتخذ بؤرة التوتّر شكلاً دائرياً، يبدأ من خلال التَّعرف على لفظتين متنافرتين أو متناقضتين، بذلك ينشأ توتر حقلين دلالين يحاول القارئ من خلالهما إحداث جملة من علاقات المجاورة والمقارنة في سبيل تثبيت المعنى جزئياً، بعد الابتعاد عن

---

[1] - جرالد برنس، المصطلح السردي، (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة د.ب 2003، ص 42.

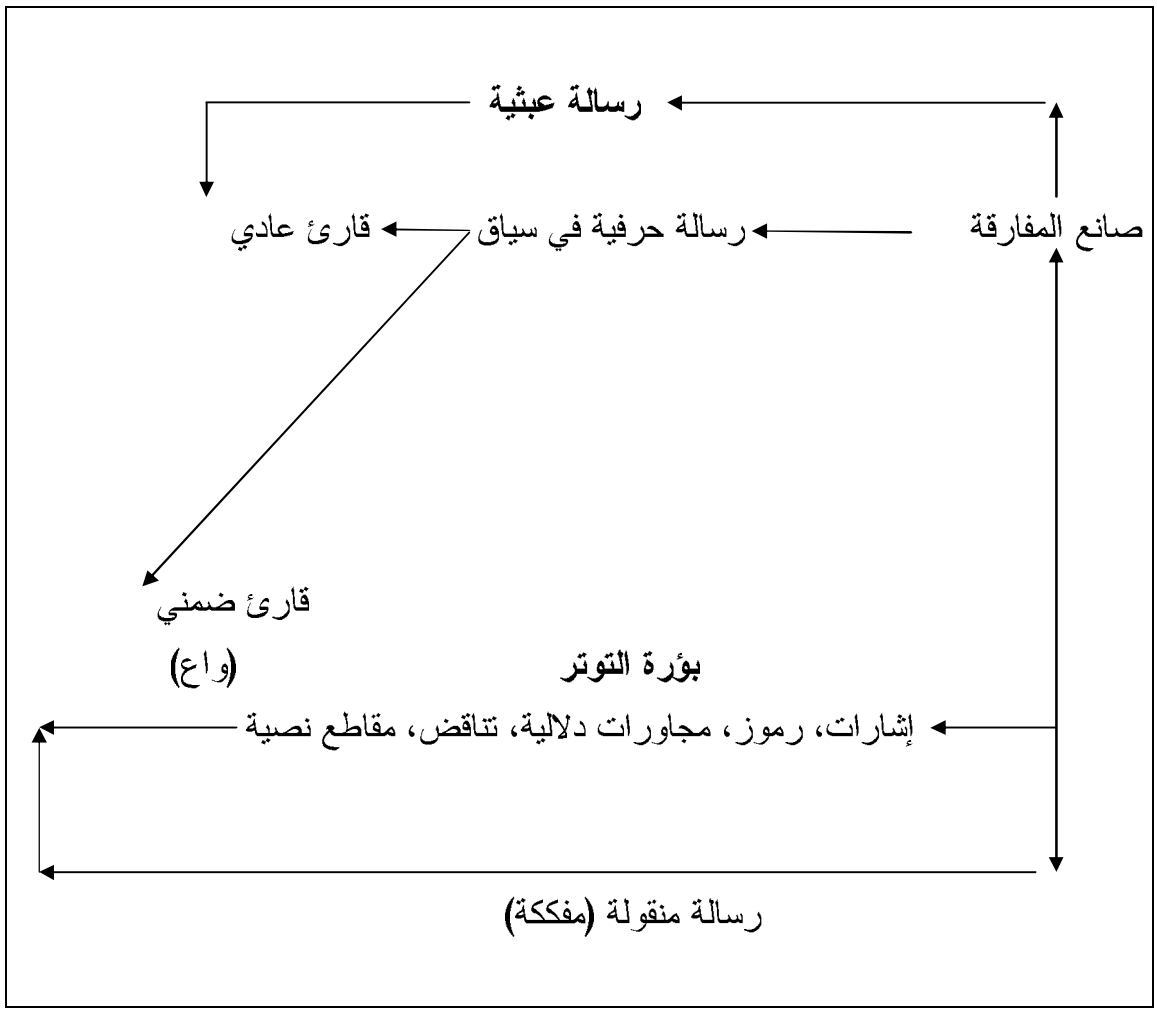
[2] – بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ط2، مطبعة الرسالة، د.ب، 1958، ص 351.

[3] – أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، د.ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002 148.

* - بؤرة التوتر: لكي يتم تعيين أو اكتشاف بؤرة التوتّر أثناء استقبال المفارقة،" يحسن الحديث عن تنافرات (Décalages)في حقل التوتر، وعن درجات (Dégrés)، عوض استقبالها كتواصل مقطعي (communication articulé وهذا بسبب: 1– توتر جزأين منفصلين وصريحين لنفس الملفوظ، حيث ينتج سجلان(Deux régistres) وحقلان دلاليان، ولفظان لمقارنة واحدة، ثم إحداث لمجاورة تكون عشوائية أو مختلطة. 2– توتر بين السارد وملفوظه الخاص، حيث ينفك عن التضامن كلياً أو جزئياً مع ملفوظاته. 3– توتر بين ملفوظ وملفوظ خارجي. 4– توتر بين المتقطع والمتصل(Discontinu et contenu) ، وهذا بإحداث درجات توتّر حيث لا وجود لها أو تعديل درجات غير واقعة...". -Voir: Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique, Ed: 05, Hachette Paris, 2002, 40.

صريح اللفظ، ثم تدخل هذه الألفاظ في علاقة مع ألفاظ خارجة عن النَّص، فيحدث توتر آخر للكلمات أو الجمل، أو توتر مقاطع نصية في حد ذاتها، حيث يتعزّز مبدأ الاختلاف . نورد هذا المخطط لتبسيط دورة المفارقة، عبر تمثيل عناصرها الأساسية، وتتبع مسارها المعقّد، قبل أن يلتقطها، ويفكك رموزها وإشاراتها قارئ واع.

التصور الهندسي لدورة المفارقة:[1]



سنحاول الوقوف عند الشخصيات الموجودة في المنام من أجل تبيان بعض هذه المفارقات في الصفات والأفعال والأدوار.

[1] – هذا المخطط هو بمثابة تعديل، قمنا من خلاله بإضافة بعض التوضيحات والانتقادات المرفوقة بهذا الشكل والذي نرجع جزء من غموضه إلى مصاعب الترجمة، ينظر: ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ص 50–51.

الشخصيات الرئيسية	ما تخبر به الشخصية	المفارقة فيما تخبر به الشخصية	الوظيفة
1- الخادم (الوهراني)، هو الشخصية المركزية، فهو الراوي-الرائي، والشخصية المشاركة في الحدث.	**1): يصرح الوهراني (السارد-المؤلف-الراوي-الرائي) بوصول رسالة شيخه قائلاً:** *" وصل كتاب مولاي، الخطيب، الأمين، الفاضل..فكان أعذب من الماء... على أنه وجد بين جونح الخادم من نار الشوق أجيجاً"*[1]**.** **الوهراني في هذا المقطع يبدو متفائلاً، وهذا ما يجعل القارئ يعمل على تفكيك الحدث الذي سيؤول إليه هذا الاطمئنان الذي حظي به الوهراني، في الرسالة التي تلقاها من شيخه.** **توضيح:** **(- أما مفكك المفارقة (القارئ)، فإضافةً إلى الشروط التي تميزه عن القارئ العادي، فإنه يمكن أن يتحول في أية لحظة من التلقي إلى ضحية مفارقة.**	**إنّ الوهراني يقوم بعد قراءته للرسالة بقلب التوقعات والصفات التي قدمها للرسالة في المقطع الأول، ويبدو هذا من خلال قوله معبراً على ذلك بضمير الغائب:"** *فتناولَ حينئذ كتابهُ الكريم الوارد وكرر نظره في أثناءهِ ليجاوبَ عن فصوله المتضمنة فيه، فوجده صفراً من الأنباء خلياً من أخبار البلد، عارياً من طرائف الأحوال، قد استفتحه بطلب الثأر من مزاح الخادم معه..."*[2]**.** **إنّ معرفة الوهراني لخبايا الرسالة جعله يغير موقفه من شيخه. لينقض العبارة الأولى. وهنا يبقى القارئ حائراً من هذا التناقض الذي يورده الكاتب، وعلى القارئ أن " لا يقرر بأن التناقضات ليست صادرة عن كتابة رديئة، ولا عن خطأ في التصويب، ولا هي من مصدر تافه"**[3]**.**	**ما دامت المفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، فالكاتب يقوم بتحقيق هذا التناقض، فهو من جهة يثني على رسالة شيخه ومن جهة أخرى يستخف بها. يبين للقارئ حيلته في قلب الأدوار التي تعطي نتيجة تفاجئ القارئ وتأخذه إلى الوجه التي لا يتوقعها.** **إنّ هذه المفارقة ساعدت الوهراني على التعجب من شيخه، مما زاد حدة التور التي أدت بالسارد إلى الضجر والقلق(فإنه قد لحقه من الضجر والكلال ما يلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال القرورح). من هذا التعب الذي أشار إليه السارد تولدت عنده رغبة النوم (ثم غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم.أني خرجتُ من قبري.).** **يتضح للقارئ بأن السارد تعمد هذه المفارقة التي مهدت لخلق جو آخر تسير عليه الأحداث، يختلف تماماً عن الجو المألوف عند السارد، فخلق هذا الجو سيخفف من معاناته ، وبالتالي يتضح للقارئ أن تناقض الشيخ في المقطعين السرديين كان مقصوداً، فالمفارقة كما سبق أن رأينا في المقولات**

[1] – منامات، ص 17.

[2] – م، ن، ص 25.

[3] – Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, Ed. du seuil, Paris,2001, P 104.

			النظرية، هي تناقض من أجل الارتفاع إلى العالم الماورائي، أين تبدو الأحداث خارقة، ساخرة، مزاجية غير مبالية[1].
	2): بعد خروج الوهراني من القبر يورد مقطعاً سردياً " *فقلتُ في نفسي: هذا هو اليوم العبوس القمطرير وأنا رجل ضعيف...*" . يتضح للقارئ بأن الوهراني ينفعل لأهوال يوم الحشر، فيبقى يشاركه الحدث.	يتحول الوهراني إلى كلام آخر يناقض تماماً كلامه الأول، فهو يفاجئنا بجعل هذا اليوم يوماً يتفائل فيه. ليخبرنا قائلا:" *في هذه الساعة أشتهي خبزاً ورغيفاً عقيبيا، وأبو العز يسقيني الصرف من النعارة حتى يغيب حسي وأغيب عن الوجود..*". نفهم من هذا المقطع، أنه مناقض للمقطع الأول الذي يخبر فيه السارد بهوله وضعفه، إنّ السارد كعادته حريص على قلب الأحداث والأدوار، التي تبقى من السمات الراقية للمفارقة، فهو في المقطع الأول يظهر أنه ضعيف ثم سرعان ما يعكس اتجاه الأحداث، لكون الرائي يحتسي الخمر في يوم المحشر مما زاد من حدة التوتر، لتبلغ المفارقة أشدها.	يشكل الإخبار السردي الأول الذي صرح به الرائي رغبة الفضول عند القارئ، لمعرفة كيف يكون مصيره بعد خروجه من قبره، إلاّ أنّ الإخبار السردي الثاني يعكس أفق توقع القارئ مما ولد مشهداً لم يكن القارئ ينتظره وخاصة في مكان مقدس كهذا. إنّ السارد يقوم بحركة بهلوانية من خلال هذه الأدوار التي يؤديها، ليزيح الملل عن نفسه، وكأنه يريد أن يقول بأنه لا يفزع ولا يأبه لمثل هذه المواقف[2]. لذلك عمد إلى مناقضة الحالة النفسية الأولى ليستبدلها بالأمنية التي تمناها، فوظيفة المفارقة هنا هي السخرية من الذات، فالوهراني كما هو معروف، يقوم بهجاء نفسه، لذلك قام برسم هذا المشهد الذي لا يخلو من المتناقضات كي يستخف من ذاته الضعيفة التي خرجت من القبر لتواصل عنادها الدنيوي، بحثاً عن شراب ، أو خبز..الخ.

[1] – ينظر: ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ص 33.

[2] - م، ن، ص 32.

<u>الجواري</u>: لا نعرف عنها شيئاً في المنام، فالسارد لم يعطي لنا أسماء أو صفات تجعلنا نقوم بذكرها. ظهرت بواسطة حوراها مع الخادم وعبد الواحد بن بدر.	**الجواري تزعم أن لها أولاد من الخادم(الوهراني) وترغمه على الاعتراف بهم وهو في يوم المحشر. وما يدعم هذا من النص" ..حتى *طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي وقال لي: الساعة رأيتُ جوارٍ يطلبونك مع بعض أولاد يزعمون أنهم منك وأنت تنفيهم عنك...*"[1].** **يتضح للقارئ أن شهادة الجواري ستصعب الموقف، ويبقى القارئ ينتظر النتيجة المتوقعة من هذه الشهادة (الحجة) التي جاءت كي تدين الخادم.**	**تتمثل المفارقة في هذا المثال في ما يخبر به عبد الواحد بن بدر في قوله: "*وأما هذا الرجل مغربي من أهل القرآن*"[2].** **تقوم هذه العبارة على مناقضة العبارة الأولى التي أوردتها الجواري، وبالتالي تتحقق مفارقة الحدث التي صنعتها شخصية الجواري وشخصية عبد الواحد بن بدر.** **الخادم ←أولاد من الجواري** **الخادم ←ينفي الأولاد** **الجواري← تطلب منه الاعتراف.** **الخادم ←من أهل القرآن.**	**وظيفة هذه المفارقة هي تصعيب الأحداث، وتغييب ظن المتلقي لأنها استطاعت قلب المواقف، ففي الوقت الذي ينتظر القارئ عقاب الوهراني الذي أرادت الجواري إدانته، يتدخل عبد الواحد بن بدر ليقلب الأحداث محتجاً، على أن الوهراني ليس من هذا الأهل، بل هو من أهل القرآن .** **وتتمثل أيضاً وظيفة هذه المفارقة في خلق المتناقضات أو في البحث عن النتيجة ، التي ستفصل بين هذا الصراع، لتصنع للقارئ تساؤلات عدة؟.** **هل هذه الأبعاد الخلقية التي شهد بها الوهراني صحيحة أم لا؟، هل يمكن لرجل القرآن أن يُتهم بالزنى؟.**
<u>مالك خازن جهنم</u>: قامت هذه الشخصية بعملية إخبارية، لتصف الشخصية الرئيسية، محاولة إبراز الأبعاد الخلقية للشخصية.	**يصرح خازن جهنم بأن الوهراني، "*رجل قواد ... لعلك تريد أن تهجوني بشعر مثل ما رأيتُ في صحائفك اليوم*"[3].** **كأن خازن جهنم يأتي حكماً وقاضياً للموقفين السابقين الذين تركا القارئ حائراً من مصير الوهراني.**	**المفارقة في هذا المقطع تأتي تابعة للموقف السابق الذي أورده عبد الواحد بن بدر في دفاعه عن الوهراني وقوله: (*هذا الرجل من ؟أهل القرآن*).** **وبالتالي تكون عبارة خازن جهنم تناقض شهادة عبد الواحد بن بدر.**	**وظيفة هذه المفارقة هي كشف "الصفات والعيوب والأفعال"[4].** **وبالتالي تشكل للقارئ مجموعة من الصفات: شخصية اجتماعية مسيئة من جهة الأدب والمعاملة، أي كما ما هو معروف في الدنيا كثير الهجاء اللاذع، استطاعت هذه المتناقضات كشف الستار عن شخصية الوهراني.**

[1] – منامات، ص 25.

[2] – م، ن، ص 29.

[3] – م، ن، ص 30.

[4] – هي من الدعائم التي تقف عليها مفارقة الشخصيات. ينظر: ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص 33–34.

شخصية الحافظ العليمي:	**1): تخبرنا شخصية الخادم عن شخصية الحافظ العليمي أموراً كثيرة تبين عبادته الصالحة**(*ركن الاسلام، تاج الخطباء، الأديب. زين الأمناء*)[1]. **في هذا المقطع السردي يقوم الوهراني بتزويد القارئ، بمجموعة من الصفات والأخلاق التي يتحلى الحافظ العليمي بها.**	**المفارقة فيما يناقض به الخادم كلامه الأول، باعتبار المفارقة تقوم على عبارة تبدو مناقضة لعبارتها السابقة، وما يدعم ذلك قول الخادم:**(*لو أني مثل الحافظ الذي لا يتقنى إلاّ الغلمان، كلما التحى واحد باعه وأخذ آخر..كان من المتفننين في اللياطة.. إمام اللاطة والقوادين*"[3]. **من هذا المثال الذي يناقض الثناء الأول الذي قدمه الوهراني للحافظ العليمي، تتحقق مفارقة الشخصية، لكون شخصية الحافظ، قُدمت إلى القارئ بهذه المتناقضات التي تجعل القارئ يرغب في معرفة المزيد.**	**وظيفة هذه المفارقة هي كشف صفات وأفعال الحافظ، وما الثناء الأول سوى طريقة لاستدراج الحافظ؛ استطاعت العبارة الثانية أن تقلب الصفات التي يملكها القارئ على الحافظ العليمي، لتتحول إلى صفات مستهجنة، لا تليق بالمقام الأول الذي عرف به.** **خطيب، إمام ⟷ إمام اللاطة** **ركن الاسلام ⟷ يقتني الغلمان.** **أديب–زين–أمين ⟷ قواد** **مدح ⟷ ذم** **كل هذه المتناقضات غايتها السخرية والتهكم من الشيخ، لقد أدرك الوهراني أن المفارقة هي سر هذه اللعبة التي يلجأ إليها في مثل هذه المواقف، فهو يجتهد في استعمال كلّ الحيل التي تعنى بكلّ ماله علاقة بالمفارقة، ووظيفة هذه المفارقة أيضاً تتمثل في كونها تحث المبدع على الاجتهاد أكثر أثناء ممارسته لفعل القص في الكشف وانبثاق الكتابة الإبداعية، أضف إلى ذلك أنها تحث المبدع في امتلاك جرأة توظيف المصطلحات، لا يمكن أن تقيم سلباً أو إيجاباً، أو ما يسمى بذكاء المصطلح، فهو يستعير ما يشاء من حيث يشاء، وتجعل المبدع كذلك يمارس الفعل الكتابي كنظام علامي مميز**[4].
	2): يخبرنا أيضاً الوهراني عن الحافظ أنه استفتح رسالته بالخير، ويقول السارد" *وذهب فيه*(*كتابه–رسالته*) *من التعاظم إلى كل مذهب، قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مذهب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مذهب....*"[2].	**يورد السارد عبارة ثانية تلي العبارة الأولى وتكون مناقضة لها، مصرحاً بذلك**"*كأنما لصق كتابي في صدره بأمراس وكأنما سمر فيه بمسمار وثيق وأظنه لو مات والعياذ بالله قبل أخذه بثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر ورجم أهل الآخرة بالحجارة*"[1]. **وبهذا يحقق السارد مفارقة الشخصية..**	

[1] – مناامات، ص 17.
[2] - م، ن، ص 17.
[3] – م، ن، ص 25–26.
4 – ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 198.

		التي يتوجب فيها تحقيق التنافر من أجل خلق بؤرة التوتر التي يتطلب فيها فليب هامون" وجود تنافرات أثناء استقبال المفارقة، يحسنُ الحديث عن تنافرات بين الجمل عوض استقبالها كتواصل مقطعي"[2]. لذلك نجد الوهراني لا يريد أن يزود القارئ بمعلومات حول الحافظ العليمي، بطريقة عادية تسمح له بالتواصل بطريقة مباشرة وإنما عمد إلى خلق تنافرات بين صفات الحافظ تجعل القارئ يبحث عن المعنى الضمني لهذه المتناقضات، ليصل إلى أن الوهراني كان في الصفات الحميدة المتعلقة بالشيخ العليمي، راغباً في استدراجه، ووضعه في موقف ساخر، ونستشف من هذا بأن سخرية الوهراني من شيخه لا يمكن أن تتشكل من دون المفارقة التي تقوم على كومة من المتناقضات تعمل على تمويه الخصم .	2):- (تابع). وظيفة هذه المفارقة هي كشف مدى الحقد الذي يكنه الحافظ للوهراني، وما المقطع الأول الذي قال فيه السارد بأن الحافظ استفتح رسالته بكل تهذيب إلى حيلة لغوية يستدرج بها شيخه، معقباً على ذلك في مقطع سابق بأنه لو مات لنبش جثته، مما أدى إلى قلب الصفات والأفعال التي قدمت في العبارة الأولى، لتأتي هذه الصفات مناقضة للعبارة الأول مشكلة سلسلة من المتناقضات تجعل القارئ يبحث عن الفجوة الحاصلة بين هذا التقديم، تاركاً المجال للتأويل. استفتحه بكل تهذيب ↕ استفتحه بالثأر...؛ من هذا الحقل الدلالي الذي تبدو فيه المتناقضات يحاول القارئ " إحداث جملة من المجاورات والمقارنة في سبيل تثبيت المعنى جزئياً بعد الابتعاد عن صريح اللفظ"[3]. الذي لم يعد مهماً بالنسبة للقارئ الذي تعود من الوهراني هذا النوع من التناقض، الذي يجعل القارئ في دوامة مستمرة من المتناقضات التي لا يريد من ورائها إلاّ التهكم من الشيخ والاستخفاف به.

[1] – منامات، ص 22.

[2] – Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique, p 40.

[3] – Ibid,P 41.

القاضي صدر الدين:	**1): تقوم هذه الشخصية بوصف الحافظ العليمي، في قولها:** *"أما هذا فإنه رجل عليمي وهو فخذ بن وبرة من أخوال أمير المؤمنين"*[1]. **تقدم هذه المعلومات للقارئ كتعريف لشخصية الحافظ، مما يجعل القارئ يتوقع من هذه الشخصية أن تكون مسلمة.**	**المفارقة في كون هذه الشخصية لا تستحق هذه الصفات، بعد سماع خازن جهنم هذا الكلام يورد عبارة مناقضة لذلك، قائلاً:** *"يا خبيث أنت مسلم..أنت من المتفننين في اللياطة"*[2]. **هنا يبقى القارئ متعجباً من العبارة الثانية التي جاءت رداً مناقضاً للعبارة الأولى، فكيف لا وخازن جهنم يشهد للحافظ بعصيانه في الدنيا. هنا يعمل القارئ على رهن كل قدراته وطاقته، وتبدأ مطاردة المعنى، لمعرفة حقيقة مصير العليمي الذي جاءت صفاته بين متنافرات عدة تعمل على حث القارئ للتعرف على المفارقة. من أجل الحصول على دلالة جديدة تتناغم مع المعتقدات المعبر عنها، وهذا لا يعني رفع التناقضات التي يثيرها السارد، وإنما يقتضي إدخالها في تركيب يعطيها موضعاً داخل النظام التركيبي للقيم المسندة للكاتب، وهنا تبرز الموسوعة الذهنية التي على القارئ أن يملكها**[3].	**وظيفة هذه المفارقة هي قلب الأدوار، ففي الوقت الذي يقوم القاضي صدر الدين بالدفاع عن الحافظ، يتدخل مالك خازن جهنم بعبارة مناقضة للعبارة الأولى، ويعرف أحد الباحثين مفارقة قلب الأدوار،" تنزل صاحب الموقف الطيب الذي اقترن به، لتؤدي دوراً جديداً مفارقاً للدور الأول"**[4]. **وتتمثل وظيفة المفارقة هنا أيضاً في عدم التصريح بطريقة مباشرة بأفعال وتصرفات الحافظ فهي دوماً يجدها القارئ، تتخبط في كومة من المتناقضات. إنّ المفارقة بهذا التنظيم المتناقض والذي يثير الغرابة عند القارئ، هي نمط خطابي غير مباشر، يريد صاحبها أن لا تفهم ألفاظه ومواقفه، ويسهر على التعقيد لأقواله لمنح إمكانية الولوج إلى دلالتها، إنّ المتحكم في هذا التعقيد هو السارد، وما هذه الشخصيات التي تدلي بشهادتها إتجاه الحافظ العليمي إلاّ كائنات ورقية يحركها السارد، وتتكلم على لسانه.**

[1]– منامات، ص 29.

[2]– م، ن، ص ن.

[3] – Voir: Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, p 104-146-147.

[4]- رحماني علي، شعرية الخطاب السردي، في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006 ص 330.

	2): بعدما أصدر مالك خازن جهنم كلاماً يدين به العليمي ويعارض به شهادة القاضي صدر الدين، يظهر السارد على لسان شيخه قائلاً:" *فقلت لي: قم وارجع إلى مالك خازن جهنم وقبل يده*"[4]. **ينتظر القارئ قبول خازن جهنم تودد الحافظ العليمي له بهذه القبلة التي أمره الوهراني بها.**	**المفارقة تظهر في رد خازن جهنم على الحافظ العليمي الذي توقع خداع خازن جهنم، فيردُ عليه قائلاً:" *يا خنزير رح إلى يزيد بن معاوية يسقيك الماء*..". تأتي هذه العبارة للقضاء على آمال الشيخ العليمي الذي توقع كسب مودة خازن جهنم ونيل الإجازة من أجل شرب الماء.** **لقد دفع السارد شيخه الحافظ لمثل هذا الموقف كي يجعل منه الهدف الذي تريده المفارقة، إذ تمثل هذه الشخصية التي وقعت ضحية غبائها. " يكون هذا الأخير الهدف الذي تريده المفارقة إصابته، فالشخص الذي يقع على غفلة، يعتبر ضحية ظروف أو أحداث ابتدعها صانع المفارقة(السارد) للإيقاع بالخصم"[3].**	**تتمثل وظيفة هذه المفارقة بإعطاء وظيفة جمالية يستشفها القارئ من خلال هذا الغموض الذي يتموقع فيه السارد فهو من جهة يستخف من شيخه في كثير من المواقف ومن جهة أخرى يطلب منه الاقتراب إلى مالك خازن جهنم من أجل المساعدة، تعتبر هذه العملية التي يقوم بها صانع المفارقة "عملية تظليلية وتظليل كل السبل لفهمها، وحده الاعتراف الصريح للكاتب يمكنه أن يرفع هذا اللبس"[1].** **وإذا أردنا اعتبار هذا الغموض واللبس الذي يعتري السارد في تبيانه لمواقف صديقه الحافظ العليمي إستراتيجية حكائية يتكأ عليها الوهراني في سرده أمكننا القول بأنه " يهمس بجزء من المعنى دون أن يبوح بالكل، يتجلى ثم يختفي، وشيئاً فشيئاً يقوم بإجبار القارئ على التأويل وذلك " بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى هذا اللبس ووظائفه الترميزية"[2]، التي تحاول المفارقة في تبيانها بكل معاني الاستخفاف ولكن دون أن يأبه الخصم لذلك.**

[1] – Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, P 1192.

[2] – شادية شقروش،" سمياء العنوان في ديوان مقام البوح" مجلة السمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر، 2000، ص 272.

[3] – ينظر: ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ص 31.

[4] – منامات، ص 41.

الشخصيات الثانوية◆	ما تخبر به الشخصية	المفارقة فيما تخبر به الشخصية	الوظيفة
أ- الشخصيات التاريخية◆. 1- شخصية الرسول"ص"	يخبرنا السارد عن هذه الشخصية في قوله:" "ثم ترتفع *الضوضاء وإذا بموكب عظيم قد أقبل من المقام المحمود كأنهم الصفوف والأقمار، ركبن على نجائب من نور ..يقتربون من الحوض المورود...*"[4]. إنّ الوهراني يطمئن برؤية الرسول(ص) لكونه يطمع أن ينال شفاعته ولكون الوهراني وصديقه الحافظ يسعيان للشرب من الحوض المورود. يعمل القارئ على التفكير ما إذا كان السارد سينال شفاعة الرسول(ص) والشرب من الحوض المورود.	المفارقة التي جاءت كي تناقض العبارة الأولى والأمنية التي تمناها الوهراني، تتمثل في تخييب ظن القارئ الذي توقع تقرب الوهراني من الحوض المورود، ليصرح الكاتب في قوله:" *فنجري خلفه ونجهد أنفسنا في طلبه..فلم نصل إليه من شدة الزحام..*"[3]. تحقق شخصية الرسول (ص) مفارقة تقضي على آمال السارد الذي توقع الاقتراب إليه وإذا به يصرح بأنه لم يستطع الالتحاق به، كانت العبارة الثانية مقصودة من المؤلف من أجل خلق متناقضات تجعل القارئ يبحث عن النتيجة التي ستفصل بين هذه المتناقضات.	وظيفة المفارقة هنا تتمثل في الوظيفة التناصية، لكون السارد يضمن في مقاطعه السردية قضية نيل شفاعة الرسول(ص)، وكذلك الحوض المورود الذي ذكر في القرآن الكريم، هذه الوظيفة تعلن" عن قصدية المنتج وتبيان أهدافه الاديولوجية، وخارج التناص تغدو بعض القصص مفرغة من المعنى"[1]. تدفع هذه المفارقة القارئ إلى عمليات تأويلية تجعله يبحث عن سيرة الكاتب أو حسن عبادته التي قد تؤهله إلى نيل شفاعة الرسول" فيشكل صورة عن الكاتب من خلال مجموعة المعارف التي يملكها عنه، (ما يسمى بالكاتب الضمني الذي ينتجه القارئ) وبهذا يحاول محاورة أرائه ومعتقداته وشخصيته ومعارفه الذاتية التي تراوحت بين المتناقضات"[2].

◆- إن عرض الباحث لهذه الشخصيات وبمختلف الطرق سرداً، مفارقة، يتم انطلاقاً من ارتباطها بمسيرة الشخصيات المركزية، التي تظهر في أغلب مقاطع النص، وتتحمل وظائف مختلفة، وتتحدد أدوار هذه الشخصيات من خلال مجموع الأفعال المسندة إليها في السرد، لقد وظفها السارد(الوهراني) توظيفاً يضفي عليها ملامح المفارقة التي نحن بصدد تحليلها.

[1] – شادية شقروش، " سمياء العنوان في "ديوان مقام البوح" مجلة السمياء والنص الأدبي، ص 43.

[2] – Voir: Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, P 146.

[3] – منامات، ص 47.

[4] - م، ن، ص ن.

◆ - هذه الشخصيات إما أنها ذات انتماء سياسي أو اجتماعي، أو ديني يلتمسه القارئ من خلال معاينته لهذه الشخصيات، فهي بمثابة مرشد ومساعد للشخصيات الأخرى التي تبحث عن مصيرها في العالم الآخر.

شخصية معاوية بن أبي سفيان♦	لا يعلن الوهراني عن شخصية معاوية إلاّ بعد أن يورد حديثاً عن ابنه يزيد بن معاوية على لسان جماعة من الأشراف وهم يندفون شعر رأس أبي القاسم الأعور قائلين: "*تقرب من معاوية كي تنال مبتغاك من الماء*"[4]. توظيف هذه الجملة كان حافزاً لذهاب الوهراني وصديقه إلى مجلس معاوية ومن الواضح من خلال السرد أن معاوية له مكان كريم، إذ، يقول الكاتب عنه: "*فتقدمنا إلى أمير المؤمنين فوجدناه(معاوية)على شفير الحوض...*"[5]. إنّ القارئ يفهم من الوهراني وصديقه أنهما يبحثان عن وسيط من أجل التقرب إلى حوض النبي ونيل شفاعته بعدما فشل السارد وصديقه في ذلك.	المفارقة تأتي في العبارة التي جاءت لتقضي على مساعي السارد وكذلك القارئ الذي كان ينتظر مصير الوهراني وصديقه. لتقوم شخصية لم يكشف السارد عن اسمها وإنما اكتفى بإيراد صفتها، محتجة على السارد في قولها: "*والله يا أمير المؤمنين لتسمعن في صحيفة أعماله من الفضائح ما لم تسمع بمثلها وأقل منها أنه أخذ طفلاً ففسق به حتى التحى*"[3]. تأتي هذه الشهادة كي تدين رغبة السارد وصديقه التي تتمثل في الاقتراب إلى مجلس معاوية، وبذلك تكون متناقضة مع رغبة الوهراني في نيل الشفاعة والشرب من الحوض. لقد كان القارئ يتوقع من السارد الاقتراب من المجلس، وإذا بتلك الشخصية تشهد على الوهراني على أنه كان يمارس الفسق.	تتمثل وظيفة هذه المفارقة في التساؤل الذي يراود القارئ ولا يكاد يبتعد عنه، فمن جهة يقوم الوهراني بالتعبير عن رغبته في الوصول إلى الحوض المورود، ومن جهة أخرى يسند السرد إلى شخصية أخرى مجهولة تقوم بكشف الستار عن أعماله الدنيوية. وإذا كان هذا التساؤل تخلقه المفارقة فقد ذهب إلى تعريفه أحد الباحثين" أما المفارقة فتأسس على فعل فهم أو قول عكس ما نفكر فيه أو ما نريد جعل الاعتقاد به، غايته دوماً حمل القارئ على التساؤل"[1]. إنّ وظيفة هذه المفارقة التي يمسك بزمامها المؤلف ويجعلها تنبثق من أفعال وتصرفات الشخصيات هي الخروج عن المألوف في النصوص السردية التي وجدت قبل الكاتب فالمفارقة التي تخلقها الشخصية الفطنة" ليست مجرد تراكيب لغوية بقدر ما هي لعبة لغوية تكون محكمة، إنّ طبيعة هذا التنافر الذي يخلقه السارد في مقاطعه السردية تفرضه طبيعة العمل الأدبي الراقي والذوق الفني الذي لا يكون إلاّ بمثل هذه المتناقضات[2].

[1] - J. Dubois et autre : Dictionnaire de L'inguistique, et des sciences du langage, Larousse Paris, 1994, P 1993.

[2] – ينظر: نبلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 8–9.

[3] – منامات، ص 43.

[4] – م، ن، ص 42.

[5] – م، ن، ص 43.

♦ - تستولي هذه الشخصية المرجعية التاريخية السياسية في المنام الكبير على مشاهد سردية، مما يستدعي رصد جملة من المظاهر والأفعال المسندة إليها والمؤثرة في السرد بتعالقها مع الشخصيات.

أبو المجد بن أبي الحكم	**يعلن الراوي عن ظهور هذه الشخصية بفعل بصري منه كانت سبباً في تموضع شخصية أبي المجد داخل السرد، إذ يقول :** *" فحانت مني التفاتة فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابراً وفي يده ورقة حمراء مذهبة وهو رايح يهرول فسلمنا عليه وسألناه ...هذه ورقة المؤيد بن العميد يريد بعثها لخازن جهنم يطلب منه تطعيم كمثرى عتابي... "*[2]. **يعمل القارئ على فهم معطيات أولية، تجعله يسلم بمساعدة خازن جهنم وتقديم الطعام للشخصية.**	**تتشكل المفارقة لتقوم على عبارة مناقضة للأمنية التي تسعى من أجلها الشخصية، تصرح الشخصية الحاملة للورقة بأنها التقت إحدى الشخصيات، قائلة:** *" وقد لقيني أبو الحسن بن منير، فخطف الرقعة من يدي وقرأها وقال: هذه رقعة رجل دهان، جاهل بصناعة الكتابة...يجوز أن يكاتب بمثل هذه الرقاع إلاّ القيان المعشوقات، والظراف المساحقات..."*[1]. **تتدخل الشخصية التي خطفت الورقة كي تدين المؤيد بن العميد مشكلة تناقض بين العبارة التي توردها الشخصية على لسان السارد التي قالت عن الورقة بأنها مهذبة وحمراء، ليأتي أبو الحسن بشهادته التي تدين المؤيد بن العميد وتتهمه بالجهل في أحكام الكتابة.** **في هذا الموضع المحكوم بالتوتر، يجب أن تكون الشخصية الأولى الغافلة التي تحمل ورقة لا تليق بمقام خازن جهنم، جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها، وبهذا يكون التناقض..**	

[1] - منامات، ص 33.

[2] - م، ن، ص 32-33.

		بين مظاهر الأشياء وحقيقتها، لذلك يمكن القول بأن السارد يعمل جاهداً على بث هذا النوع من المفارقة، الذي يتمثل في" ...تقديم المواقف أو الأحداث في ثوب يثير فينا الإحساس بما يمكن فيها من مفارقة، ويمكن القول بشكل عام، أنه كلما كانت المشاهد على علم مسبق بما سوف يكتشفه ضحية المفارقة فيما بعد، كلما ازداد تأثير المفارقة في المشاهد نفسه، والسارد يقوم بهذا الدور دون أن يظهر نفسه ...إنه ببساطة يرتب لشخصياته أن يظهروا أنفسهم للقارئ أو المشاهد في ورطاتهم ومآزقهم التي تتصف بالمفارقة وهو بذلك أشبه ما يكون بمحرك الدمى في مسرح العرائس"[1].	استطاعت المفارقة في هذه الأمثلة تحقيق وظيفة تواصلية، تسمح للقارئ معرفة طريقة المؤيد بن العميد في الكتابة، فبعدما، كان القارئ يملك عنها معلومة خاطئة جاءت شخصية أخرى لتتواصل مع المشاهد وتخبره بحقيقة الورقة التي لا تصلح بأن تكون هدية لخازن جهنم. إنّ صانع المفارقة هنا يملك قصدية معينة تجعله يقحم شخصية أبو الحسن في الحوار لتدلي بشهادتها التي استطاعت أن تدين المؤيد بن العميد الذي يطمع في عفو خازن جهنم. والقول بأن المفارقة أداة تواصلية مع القارئ " معناه القول بامتلاكها لوسيط أو قصدية، ومن خلال هذا الوسيط تتجلى أو تبرز النصوص كعلامات، تنظم وفق علاقات، تدور حول مقصدية صانعها، يعرف هذا الوسيط بكونه سيميائياً "[2]. فالمتناقضات التي ترد على لسان الشخصيات(منها من يعمل على الثناء- ومنها من يقوم مقام الذم)، تمثل سياقاً معقدا من العلامات الحاملة حتماً لقصد تواصلي، يعدُ أولياً قبل أيّة أهداف غائية أخرى تكون مرهونة بقارئ آخر، وبآليات تعمل على تفكيك وتشفير الأحداث.

[1] – خالد سليمان، المفرقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ص 31.

[2] – Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique, P 13.

شخصية المهذب بن النقاش:	نتعرف على هذه الشخصية من خلال هذا المقطع السردي الذي يورده الكاتب:" ..*فإذا بملك عظيم ومهيب وبن النقاش قائم بين يديه يكلمه بالعجمية*"[1]. إنّ كلام المهذب بن النقاش بالعجمية يحتمل بعدين، فالبعد الأول قد يكون من أصول معجمية والبعد الثاني قد يكون المهذب بن النقاش خائفاً من الملك عزرائيل، وبالتالي يفقد لغته، والتأويل الآخر ينحو منحى السخرية المعتادة من طرف السارد. يسأل السارد عن سبب وقوف المهذب بين يدي عزرائيل فتجيبُ له إحدى الشخصيات بأن المهذب بن النقاش يستعرض أعماله على الملك عزرائيل، يسأل السارد عن هذه الأفعال، فتجيب له الشخصية" *فقلتُ فصلاته؟ أي شيئ فعل الله بها؟ قد كان يصلي المغرب، بغتتة ولا يقترب إلى النوافل..ويقترب إلى الصلوات بدون وضوء...*"[2].	يقوم السارد بمناقضة العبارة الأولى التي كانت كافية لقبول إدانة المهذب بن النقاش، من طرف المشاهد(القارئ) وتتشكل المفارقة في هذا الموقف بالخبر الذي يورده السارد، يُخبر به عن علاقة الملك عزرائيل بالمهذب بن النقاش التي جعلت عزرائيل يتغاضى عن عقاب المهذب، مصرحاً بذلك:" *فقلتُ لكم من أين هذه المعرفة والمحبة بين المهذب وبين عزرائيل؟ فقال لي أبو المجد بن أبي الحكم: من جهة الطب، أما علمت أن المهذب كان من خيار أعوان ملك الموت في دار الدنيا، ما دخل قط على عليل إلاّ ونجزه في الحال وأراح ملك الموت من التردد إليه وشم الروائح المنتنة(النتنة)، والنظر إلى شخصه المزعج، وخلصه من الانتظار الطويل فهو يراعاه لأجل هذا ويحبه من ذلك الزمان*"[3]. يبقى المشاهد حائراً من هذه المتنافرات التي يصنعها الكاتب، فمن جهة يعطي لنا معطيات تدين المهذب بن النقاش، ومن جهة يناقض كلامه بقوله بأن المهذب نال العفو من عزرائيل، لكون تلك الشخصية تساعد عزرائيل على قبض الأرواح، وبالتالي يخلق	نستشف في هذه المفارقة وظيفة إصلاحية يرمي من خلالها الكاتب إلى اعتماد النقد الهادف الذي يمارسه على شخصية المهذب بن النقاش، يعمل الكاتب على معالجة قضايا عدة، تظهر القضية الأولى في محاولته كشف العبادات الزائفة التي كانت الشخصية تمارسها، والقضية الثانية هي السخرية من شخصية المهذب التي أرخت لها بعض المصادر التاريخية ، بأنها طبيبة، ويريد الكاتب من هذا نقد أعمال المهذب التي تبدو حسب إدانة الكاتب له أنها أعمال غير متقنة، فهذا النقد" هو الهدف الذي تنشده المفارقة لصالح المجتمع، ولو أنّ ذلك يبدو صعباً أو مستحيلاً رغم إلحاح المبدع[4]. تكشف المفارقة أيضاً الخدع التي يتخذها السارد في التأرجح بين كومة من المتنافرات التي لا يكاد القارئ يسلم منها، " يكون حذراً ليحدد موقعه وموقفه منها، كما يمكن أن يرغب صانع المفارقة في إبقاء نفسه المترجم الوحيد لألفاظه والحارس الوحيد للمعنى، ويتعلق الأمر بمفارقة خاصة لا تعتبر اللغة وسيلة للدخول في اتصال مع

[1] – منامات، ص 37.

[2] – م، ن، ص 39.

[3] – م، ن، 40–41

[4] – ينظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص 35.

	في هذا الموقف ينتظر المشاهد من الملك عزرائيل، أن يدين المهذب بن النقاش على أفعاله الميشومة.	الكاتب توتراً بين المعنى الأول والمعنى الثاني.	الآخرين، ولكنها طريقة لا تخدم إلاّ نفسها"[1].
الشخصيات الغيبية*	**ما تخبر به الشخصية**	**المفارقة فيما تخبر به الشخصية**	**الوظيفة**
ورد ذكر هذه الشخصية في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَنَادَوْاْ يَٰمَٰلِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ قَالَ إِنَّكُم مَّٰكِثُونَ﴾ الزخرف: ٧٧.	تظهر هذه الشخصية أثناء مخاطبة الوهراني لصديقة الحافظ العليمي، ويقصد السارد من توظيف هذه الشخصية إثارة مشاعر الرعب والفزع في نفس شيخه (المروي له). ويتعرف إليها القارئ من خلال ما يورده السارد، في قوله: "*أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيحة وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن، وهو يدور في الموقف على اللاطة والقوادين من أمة*	تتشكل المفارقة في كون الشيخ (المروي له)، لا يأبه لمثل هذا الموقف، لكون السارد يوردُ جواب شيخه على هذا الترهيب، الذي يجعل القارئ يتعجب من عدم اكتراث الشيخ لمثل هذا الأمر. ما يمثل ذلك هو قول الشيخ": *هون عليك واتركنا من هذا الأمر، والله ما هو شيء هين علي، فأهونه ولا أسامحك على تطاول لسانك علي، ولا أفارقك حتى أدفعك إلى كمال الدين ابن الشهرزوري، ينكل بك تنكيلاً ويردعك عن استخفاف الفضلاء...*"[2]. تعمل هذه الشخصية على مناقضة الموقف الأول، الذي تبين للقارئ	وظيفة هذه المفارقة التي يسهر الكاتب على صنعها، هي وظيفة تثقيفية بالدرجة الأولى، وهذا من استثمار الشخصيات الغيبية التي يجهل القارئ بعض صفاتها، فيستعين صانع المفارقة بموسوعته الدينية وتجربته في الحياة، يودُ من خلاله الكاتب مشاركة القارئ به، بكل ثقة وتواضع واحترام، فيتعمد في أغلب الأحيان توظيف بعض الصفات التي تنطبق عن الشخصيات الغيبية المكلفة بمحاسبة الإنسان على أفعاله، بقالب حكائي، يستشعر من خلالها مواقف قرائه، الذين يبث فيهم

[1] – Voir: Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, P 188.

* – تصنف الشخصيات الغيبية ضمن الشخصيات المرجعية غير أن ارتباطها بالتاريخ يختلف عن الشخصيات الآدمية السابقة؛ أما غيبيتها فهي لا تظهر للعين، حتى وإن أظهرها الله لبعض خاصته فإنها تظهر بصور أخرى لما تحمله من أوصاف قد يصعب على البشر رؤيتها، إنها شخصيات تمثل ثنائيتي الخير والشر وهي الملائكة والشياطين، غير أن الكاتب يركز على الملائكة دون الشياطين. فمن حيث صلتها بالتاريخ لا تنتمي إلى فترة زمنية محددة إنما هي صلة أبدية، فكل الشخوص تتغير وتفنى وفقاً للزمان والمكان وعلاقتها بمن حولها، أما هذه الشخصيات فهي ذات وظائف أوكلها لها الله مما، يجعل حضورها في السرود المتناولة لليوم الآخر ضرورة وتوقع يلزم تحقيقه استناداً إلى الموضوع، وهذه الوظائف لا تلغي الزيادات التخييلية من المؤلف لصناعة عالم أحداثه، التي تتحكم فيها حالته النفسية وثقافته والمرجعيات الدينية.

	محمد(ص) ونحن متهمون بهذه الخلال الميشومة"[1]. يحاول الوهراني ترهيب شيخه، جعله يحس بالفزع. ينتظر القارئ من المروي له أن ينتابه الخوف، لكون الوهراني، ينذره بأن خازن جهنم قد خرج من النار.	فيه بأن الشيخ العليمي، سينفعل بهذا الأمر، وإذا به يقوم بعكس التوقعات التي كان القارئ في صدد تأويلها. يكشف هذا النوع من المفارقة عن " خيبة أمل مما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يعمل على تقديم مواقف إيجابية يسعى من ورائها الإطاحة بالخصم، فيفاجئ بأن فعله لم يقابل إلاّ نكراناً وجحوداً"[3]. إنّ الكاتب يتعمد حصول مثل هذه المتناقضات، فهذه المفارقات التي يجدها القارئ عند الكاتب، يتعمد إيرادها لكون صانع المفارقة يملك شعور باللذة، ولا يتعلّق هذا الشعور بالتفوق كما هو شائع، بل ينتج عن الشعور بالراحة أو متعة كشف العالم الماورائي الذي تتحرك فيه الشخصيات الغيبية بمختلف أفعالها وصفاتها، ولكن للكلمات وبالأحرى المتناقضات القدرة في إبرازه بوضوح[4]. أكيد فتوظيف مثل هذه الشخصيات التي تثير بأفعالها وتصرفاتها الغرابة، تحتاج إلى عالم (العالم الآخر) أكثر غرابة من العالم المألوف، الذي لا تبدو فيه الأشياء غريبة، بالنسبة للقارئ.	الكاتب شحنات كبيرة من جلب الانتباه والفضول، ومختلف الحيل اللغوية، التي تحث القارئ على شغف القراءة.

[2] – منامات، ص 27.

[1] – م، ن، ص 26.

[3] – رحماني، علي، شعرية الخطاب السردي في رواية عابر سرير، لأحلام مستغانمي، ص 327.

[4] - Voir: Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, P 145.

– الملك عزرائيل(ملك الموت عليه السلام.	**تظهر هذه الشخصية في المنام الكبير، عندما كان الوهراني جالساً عند نفر من الناس، وإذا به يرى ملكاً، فيفزع لمثل هذا الموقف، ويقول:** *"فأخالط ذلك الجمع وأتخللهم إلى صدر ذلك الملأ، فإذا بملك عظيم مهيب، تقشعر من نظره الجلود، وتشمئز من طلعته النفوس..."*[1]**.** **يعمل الكاتب على إيراد هذا المقطع السردي، بغية تقديم حالته النفسية التي تأثرت برؤية هذه الشخصية، بعدما كانت في هناء مع الملأ الذي كان الكاتب يسامرهم.** **يعمل القارئ على محاولة تصور حالة الوهراني بعدما شاهد هذه الصفات، ويتساءل ما إذا كان السارد، سيتأثر أم لا؟.**	**يباغتنا الكاتب كعادته بمقطع سردي، يناقض تماماً المقطع السردي الأول الذي بين حالته.** **يخبرنا الكاتب بعد رؤية الملك عزرائيل، قائلا:** *"فما أشعر إلاّ بضرطة عظيمة هائلة، جاءت من خلفي، طنت لها أكناف المحشر، فالتفتُ حولي فإذا بجماعة من أصحابنا كلهم قيام ينظرون ويضحكون"*[2]**.** **يحول السارد بسهولة مسار الأحداث والتوقعات التي كان القارئ، مشاركاً فيها؛ وإذا به يخلق جواً آخر أسميه جو العبث واللامبالاة، فهو يعمد إلى القضاء على الفزع الذي كان يراوده، فيعمل على الإتيان بالضرطة التي قال عنا الكاتب بأنها حركت أكناف المحشر، وما هذه المبالغة في وصف الضرطة إلى تقنية يتبعها الكاتب لتضخيم الأحداث.**	**وظيفة هذه المفارقة تتمثل في الوظيفة السياقية.** **التي تجعل القارئ، لا يفهم المعنى السطحي الذي يطفو في نص المنام الكبير، وإنما على القارئ أن لا يؤول هذه المتنافرات التي يتعالق بها الكاتب، تأويلاً سيئاً فهو أمام شخصية مقدسة تهاب من ذكرها الأنفس، يقوم بأفعاله المزاجية(كالضرطة) التي يوردها للترويح عن نفسه التي تبدو خائفة من الملك عزرائيل.** **إذن فبؤرة هذه المفارقة تحث القارئ على محاولة فهم سياق النص، وتاريخ الشخصية التي عرفت بالمزاح، وهذا ما ذهب إليه أحد الباحثين في قوله:" ولا يمكن كشف بؤرة المفارقة وعبثها وتصويبها دون علم مسبق بسياقها"**[3]**.** **وحينها يجد القارئ نفسه" في أحشاء اللغة المراوغة، ولا بد من معاودة قراءة النص، والبحث عن الشفرة التي تفك رموز المفارقة، ودلالاتها المتنافرة"**[4]**.**

[1] – منامات، 37.

[2] – م، ن، ص 38.

[3] – ميويك د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ص 35.

[4] – نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 190.

جبريل (عليه السلام).	**تظهر هذه الشخصية في المنام الكبير عندما يخبرنا الوهراني عن شيخه الذي جاء بتخليط عظيم، ويتضح هذا في قوله:**"*نعم عرضوا اليوم صحائف أعماله بين يدي الحق سبحانه وهي شيء عظيم مثل جبل سنير، فقالت الملائكة أي رب أشغالنا كثيرة في هذا اليوم، وقد جاء هذا الرجل بتخليط عظيم...*"[5]. **يفهم القارئ من هذا المقطع السردي الذي يورده الكاتب، بأن أعمال الشيخ العليمي لم تنجي نفعاً، فالملائكة، لم تعثر على أي شيء في صحيفة أعماله، وبالتالي فالقارئ ينتظر نتيجة هذه الأعمال المشينة.**	**تتدخل شخصية جبريل عليه السلام، لتقلب الأحداث التي كان القارئ في صدد توقعها، لتناقض العبارة الأولى مشكلة حيرة ودهشة عند القارئ. لكون جبريل عليه السلام يدافع على الشيخ العليمي، في قوله:**" *هذا شيخ من شيوخ الإسلام ومن عظماء أمة محمد وله من أعمال البر ما يوفي عنه مظالم العباد..فتغاضى الحق سبحانه عنه بكرمه*"[3]. **يعمل هذا المقطع الذي يورده (جبريل عليه السلام) على مناقضة المقطع السردي الأول، مشكلاً بذلك تناقضاً بين أعمال الشيخ الوخيمة التي وجدت في صحيفته وبين شهادة جبريل لهذه الشخصية التي قال عنها أنها من خيرة أمة محمد(ص). إنّ صانع المفارقة اعتاد وضع شيخه في مثل هذه المواقف الساخرة، التي لا تنجز إلا بالمفارقة التي تنضوي على عناصر متناضدة : الجد، الهزل، التصريح، التلميح، الديانة، الأخلاق[4].**	**تتمثل وظيفة المفارقة في هذين المقطعين المتجاورين والمتناقضين في تبيان أهمية التضاد أو كما يسميه البعض مفارقة التضاد، يعمل هذا التضاد على تبيان معنى التهكم الذي أرادت المفارقة تبليغه، فالكاتب يريد كعادته التهكم من شيخه العليمي والاستخفاف به.** **" إن هذا التضاد الذي نتحدثُ عنه يلحظهُ القارئ أو المخاطَب من خلال السياق الراهن للأحداث، وقد كان ريتشاردز يعرف المفارقة بأنها سر وجود الأضداد"[1].** **ويذهب أحد الباحثين إلى القول:" بأن أهمية مفارقة التضاد تكمن في جعل الدلالة الأولى في مقابل الدلالة الثانية، بمعنى إنها تصوير آخر للمعنى، يومئ إلى المعنى العكسي، فتقويم السلبيات وعرضها في المعنى الأول، يلمح في ظاهره إلى الضد الإيجابي"[2] .** **يبدو من هذا، أن الكاتب لم يغفل إلى أهمية التضاد التي نَوهَ الباحثون لها.**

[1] – محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ط2، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا – القاهرة 2006، ص 15.

[2] – م، ن، ص ن.

[3] – منامات، ص 28.

[4] – ينظر: ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، وصفاتها، ص 66.

[5] – م، ن، ص 28.

الملائكة الأقل حضوراً (ملكا اليمين والشمال). وقد ورد اسمهما في القرآن الكريم، في قوله عزوجل: **إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ** ق: ١٦ - ١٨.	نتعرف على هذه الشخصيات من السارد الذي ينقل لنا خبره وهو في حوار مع الشخصيات الغيبية أثناء عرض أعماله فيقول:" *وهي فيها على قولين لأن ملك الشمال قال: هي تشريح، وقال: ملك اليمين: اسم الصدقة عليها مكتوب، وهي موقوفة إلى الآن فلم يبقى إلاّ أن أحط من سيئاتي*"[3]. إنّ الشخصيات الغيبية تخبر الوهراني بأن له بعض الصدقات في صحيفته، فيجيب بطريقة مهذبة، في قوله (لم يبق إلاّ أن أحط من سيئاتي). يفهم القارئ من هذا بأن الوهراني يريد عرض أعماله على الميزان كي يرى هل السيئات أكثر من الصالحات أم العكس؟.	يفاجئنا الكاتب، بتعقيبه على الشخصيات الغيبية، ومناقضته للعبارة التي أوردها في حواره مع (ملكا الشمال واليمين)، فيردُ على ذلك، قائلاً:" *يا سيدي ادفعوا لي في الجنة، بالعشرة دنانير موضعاً صغيراً بقدر إقطاع سعد الدولة الحموي في البشمور*◆، *فيقول الملك أضرب برأسك الحيطان فأهج على رأسي وأعدو ملئ فروجي...*"[2]. يقوم الوهراني بقلب الدور الأول الذي كان جاداً فيه، ومعترفاً بأخطائه إلى دور آخر يظهر فيه الوهراني بوجه تهكمي، طالباً من أحد الشخصيات أن تدفع له مكاناً في الجنة، وتظهر هذه العبارة مناقضة تماماً للعبارة الأولى، ومتمردة على الشخصيات الغيبية التي انزعجت منه طالبة من الوهراني بأن يضرب رأسه إلى الحائط. يحرص الكاتب في مواقفه هذه على الاحتفاظ بطريقة فريدة في التعبير، فهو يتخذ لنفسه وللغته سمة عاليه مفهوماً وأسلوباً وتفكيراً، ولا ريب في كون المفارقة عند القارئ تتخذ أنواع من الأساليب المتناقضة .	تتجلى وظيفة المفارقة في هذا الموقف، كون الكاتب يتخذ من المفارقة وسيلة لإيهام القارئ، فالكاتب يعمل على إيراد هذه المتناقضات من أجل إيهام القارئ بهذه الحكاية التي يزعم السارد فيها تطاوله على الشخصيات الغيبية، ومحاولة العبث بها، بزعمه بأن الجنة سيدخلها بدراهم معدودة، في هذه الحكاية تهكم من الواقع ومن الشخصيات التي تطمع في مغفرة الله عزوجل، يقابل ما سبق إلى تسميته المعري بصك الغفران. إنها حكاية زعم المخاطِب، هنا تختار المفارقة من اللفظ ما يحكي الزعم، ويوهم بأنه حقيقي ومقرر في الوقت الذي تزدريه وتسخر منه، معناه أن أهمية المفارقة تكمن فيما يختاره الكاتب من معاني: أحدهما قريب توهم به المفارقة بصحة المعتقد، والآخر بعيد تنقض به المفارقة هذا المعتقد وتنفيه لتثبت ضده تماماً[1].

[1] – ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ص 82.

◆ – إقطاع العز الملكي في البحيرة، وابن سعد الدولة الحموي: لم نعثر له على ترجمة. البشمور: كورة بمصر قرب دمياط فيها قرى وريف وغياض وكباش ليس في الدنيا مثلها. ينظر: منامات، الهامش ص 40.

[2] – م، ن، ص ن.

[3] – م، ن، ص 39.

الشخصيات الجماعية (شخصيات غير محددة الانتماء)♦	**نتعرف على هذه الشخصيات من خلال قول السارد، "** *وقد سبقه أمم من الناس وجماعة من ذلك القوم، وهو يريد يوم القيامة وحده ، ولا يشاركه فيها الملأ...وأصحابنا يهربون...وإذا موكب عظيم يشهد له بأنه يريد مراسيم العذاب وحده*"[3]. **إنّ الكاتب يتهكم من شيخه العليمي كعادته، فهو يخبر القارئ بأن الشيخ يريد يوم القيامة وحده، مع الإشارة إلى أن ناس من قبله سبقوه إلى مثل هذا العمل. يبقى القارئ حائراً من هذا الموقف الغريب، إنَّ السارد يضع العليمي في موقف يتناقض مع المعلومات الدينية التي يملكها القارئ على يوم القيامة.**	**تتشكل المفارقة في هذا المقطع من المعنى الضمني الذي يملكه القارئ في ذهنه، فهو يعلم علم اليقين بأن يوم البعث هو يوم واحد وقد ورد هذا في قول الله عزوجل:﴿ مَّا خَلْقُكُمْ وَلَا بَعْثُكُمْ إِلَّا كَنَفْسٍ وَاحِدَةٍ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ ﴾** لقمان: ٢٨. **تتناقض هذه الآية مع المقطع السردي الذي يورده السارد.** **يتبين لنا من هذا التناقض بأن المفارقة تتجه إلى مخالفةِ ما يملكهُ القارئ من رصيد معرفي، وذلك ما يلحظه "آبرمز" في تساؤله " كيف يكون الرجوع إلى المفارقة – عند الكتاب مدحاً ضمنياً لذكاء القارئ، الذي يكتشف سر اللعبة اللغوية التي يسعى من ورائها الكاتب لتظليل القارئ، وجعله يبحث عن الحل لهذه اللعبة. إنّ بعض المفارقات تعد اختباراً لقدرات القارئ في قراءة مابين السطور، ولعل مرد ذلك كما يقول: كلينث بروكس: هي لغة الفكر والصلابة والبراعة، وسر الخاطر[2].**	**تسعى هذه المفارقة التي اعتبرها الباحثين لعبة لغوية يقصدها الكاتب، إلى تنشيط القارئ وحثه على البحث عن ما يناقض هذه المعاني، فبمجرد فهم القارئ للدلالة التهكمية التي يوردها الكاتب، ينزوي القارئ للبحث عن نقيضها في المصادر الدينية أو ما شابه ذلك. ولنا أن نتساءل لماذا لا يلجأ الكاتب إلى المعنى الحرفي الذي يفهمه القارئ للوهلة الأولى، إنّ الغاية من ذلك هي تثقيف القارئ وجعله مشاركاً في البحث عن التعبيرات الأخرى غير المباشرة، " إنّ الطاقة التعبيرية التي نشعر بها مع المفارقة، تنطلق من جعل المفارقة أعظم إسهاماً في عملية الاتصال، أي من مجرد فهم المعنى السلبي نبحث عن المعنى الإيجابي، فالمتكلم يقول (أ) والقارئ يبحث عن (ب) فالمتكلم يضع موضوعاً هو(أ) تحت المفهوم (ب)"[1]، والقارئ يضع مفهوماً هو (ب) تحت الموضوع (أ).**

[1] – محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، 26–27–28.

[2] – ينظر: م، ن، ص 18–19.

[3] – منامات، ص 28.

♦ – إن دور الشخصيات غير محدد تماماً فالبناء العام في السرد يضعها في بنية كبرى نستدل عليها ببعض القرائن اللغوية من أمثلة لفظ:" الجماعة، الناس، الأمم، الموكب، الملأ،...". فهي تتفرع إلى فئتين ذات انتماء وأخرى غير محددة الانتماء، وتتحدد مواقفها حسب الموقع السردي، الذي تحتله المشاهد الحوارية وفي بعض الحكايات الداخلية.

شخصيات ذات انتماء محدد♦.(الصوفية- الأدباء - أبناء الفلاحين - جماعة بيت أمير المؤمنين...)	**تتجسد حركة هذه الشخصية الصوفية في المقطع الذي تخبر به إحدى الشخصيات عن جماعة رأتها، تقترب إلى شاطئ المشرعة، واصفة ذلك في قولها:** *" فلما انتهى إلى شاطئ المشرعة وقف عندها، فتقدمت إليه الصوفية من كل مكان، وعلى أيديهم الأمشاط وأخلة الأسنان وقدموها بين يديه – أي بين يدي محمد(ص)* [3]". **يملك القارئ معلومات كثيرة على الشخصيات الصوفية، التي يخبرنا الكاتب، بأنها تتجه صوب الرسول(ص) من أجل نيل شفاعته.** **يعمل القارئ على تفكيك هذا المقطع السردي، ليستشف منه أن الشخصيات الصوفية، ستنال حظاً وافراً من الاحترام عند الرسول، لكونها كثيرة العبادات والمجاهدات الدينية.**	**يأتي الوهراني كعادته لقلب التوقعات التي يعطيها للقارئ، ليصنع من دلالتها الثانية عبارة أخرى يناقض ما يملكه القارئ حول هذه الشخصيات، فهو يورد حواراً دار بينه وبين الرسول حول هذه الشخصيات، مصرحاً بذلك:" فقال:** *(ص) من هؤلاء؟ هؤلاء قوم من أمتك غلب العجز والكسل على طباعهم فتركوا المعايش وانقطعوا إلى المساجد، يأكلون وينامون، فقال: فبماذا كانوا ينفعون الناس، ويعنون بني آدم، فقيل له والله ولا بشيء البتة، ولا كانوا إلاّ كمثل شجر الخروع في البستان، يشرب الماء ويضيق المكان، فساق ولم يلتفت"* [2]. **تأتي هذه المفارقة محملة بوصف غريب لسلوكات الشخصيات الصوفية التي تتنافى مع ما يعرفه القارئ حول هذه الشخصيات.** **إضافة إلى ذلك نجد سلوكات هذه الشخصيات الواردة في المقطع الأول تتنافى مع السلوكات التي قدمها السارد في المقطع الثاني.**	**يقوم الكاتب في هذه المفارقة على التركيز على الوصف السلوكي لهذه الشخصيات، فهو يقوم بالتهجم عليها ونقدها نقداً لاذعاً يخالف ما يملكه القارئ من تصورات. إنّ هذه السلوكات التي قام الوهراني بجردها تلعب دوراً هاماً في تفعيل المفارقة وهذا ما جعل أحد الباحثين يطلقون عليها إسم "مفارقة السلوك" وهو بيردويستل الذي اهتم بدراسة السلوك الحركي للشخصيات ويذهب إلى القول بأن هذا النوع من المفارقة ينبني على رسم سلوك الشخصية الغريب والذي ينطوي على مغالطة شنيعة- رسماً لغوياً- حصيلته صورة تخفي المعنى غير المباشر الذي يتضاد مع حقيقة الشيء وأصله. ينتج عن هذا السلوك المفعم بالتضاد الاستهزاء والسخرية، ويوظف هذا النوع من قبل الكاتب كما رأينا من أجل إنتاج الدلالة التهكمية في قالب لا ينفك عن التصوير الحركي[1].**

[1] – ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ص 148.

[2] – منامات، ص 48- 49.

[3] – م، ن، ص 48.

♦ – يختلف انتماء هذه الشخصيات بين ديني واجتماعي وسياسي وغيرها، وهي جزء من الشخصيات السابقة التي ليس لها انتماء معين لعموم لفظها ولتفرع واختلاف الناس.

بعد هذا التحليل الذي حاولنا فيه تتبع مفارقة ملمح الشخصيات بدقة، وتسلسل يجعلنا نفهم تتابع الشخصيات في النص، وطبيعة الأفعال والأدوار التي تقوم بها، ومنه نستشف بعض النتائج:

– شخصياته يكتنفها الغموض والغرابة في الصفات والأفعال، بذلك تكون سخرية السارد قد تبرأت من الكثير من المسؤوليات، وغالباً ما تبرز تعاطف الكاتب معها، ومن خلالها تعاطفه مع نفسه بصفته راوياً ومسجلاً أو شخصية في أحداث القصة، وينجح في هذا النوع من المؤامرة التمويهية والخداع، ما جعله يفرض بناءً مختاراً بين الشخصيات، وبين لعبته السَّردية الساخرة المفعمة بالمفارقات(لغة النص) ليتمادى في الوصف والمبالغة.

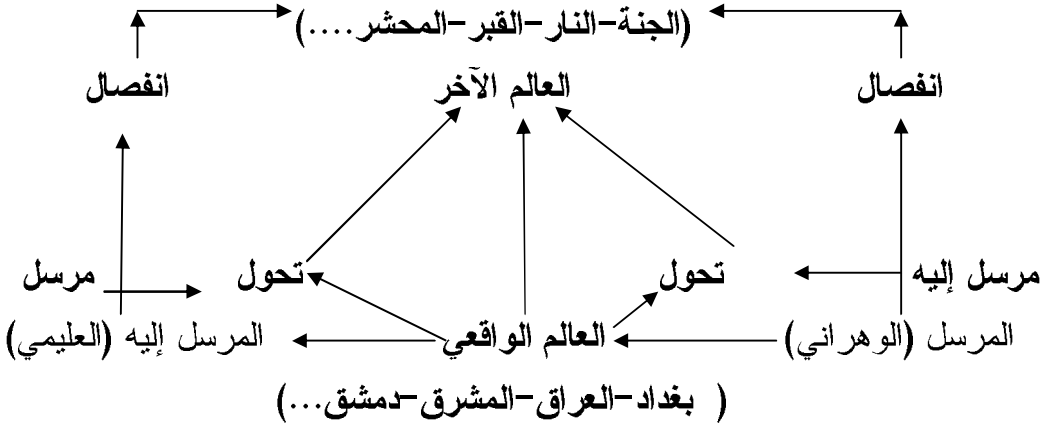
– العبادات الزائفة وبعض المظاهر الشاذة التي طرحتها الشخصيات، وعملت على كشف الستار عنها، تعد قضايا حسّاسة وفعالة في صنع الأحداث، نستشعرها من خلال ملامح الشَّخصيات الَّتي يعتريها التقزز والاشمئزاز الموجود بكثافة في نفوس الشخصيات وفي نفسية الكاتب ذاته. وإلى جانب هذا نجد ملامح الخبث والتنكر على مجموع السلوكات الفردية والمجتمعية، فكانت السبيل والغاية للنَّص معاً، يتّصل بعضها بخروج الكاتب عن طواعية الإبداع والاستسلام للشذوذ ومكائد الكتابة الحرّة، وما هذه الأفعال والملامح الَّتي أعطيت للشَّخصيات سوى تقنية يتبعها السارد للخروج عن العرف التقليدي وعن الحبكة النمطية.

– القارئ في هذا التحليل يجد بأنَّ الكاتب يقوم عادة ببعض الحركات البهلوانية من خلال بعض الشخصيات، ليزيح الملل عن قرائه، فيرسم صوراً كاريكاتورية من أجل خلق جو شاعري متناغم يستفرغ فيه مجهوده بأعجوبة، كما يستعير بمفارقات عميقة تنهك القارئ وتجعله يتخطى القراءة الآلية.

2- فضاء الآخرة في المنام:

يحدث أن يقوم الكاتب بتوقيف حركة الزمن ليلتقط حركة الأشياء في امتدادها المكانية وفي علاقتها بما يجاورها، ما يدلّ عن" حسّ الكاتب للمكان، وعن العلاقات النفسية العميقة التي تربطه به، كما يجوز لنا أن نتحدث عن معايشته للامتداد المكاني الذي يدفعه لأن يرى الشيء الواحد مكرراً في مكانين...أو أن يرى الشيء الواحد في زمانين مختلفين أو أزمنة مختلفة،..."[1]، وطبيعة المكان عند الوهراني لا حدود ولا مستقر لها، فأغلبها لا يحيل إلى مرجع ثابت، تتناوب عفوياً إن لم يكن عشوائياً بين الواقع والخيال، تجسدها فضاءات مختلفة (المكان الواقعي، الغرفة، السرير، القبر، المحشر، جبل الأعراف...).

يمثّل المكان في "المنام الكبير" الأرضية المثلى الّتي حاول الكاتب من خلالها بناء نصه السَّردي، ساعياً إلى اجتياز(خرق) العالم الواقعي واتخاذ العالم الغيبي مسرحاً لبناء الأحداث بما فيها من غرابة وتحول من مكان إلى آخر. وتتميز طبيعة المكان في المنام باللاّمنطق وعدم الاستقرار والوضوح، وبالتحول المفاجئ، وتعمل على إضفاء الغرابة على الشخصيات ممّا ينتج عنها تشابكٌ في خطية الأحداث. هذه الأمكنة التي تتحول من مكان إلى آخر تشكل أماكن صاخبة أو مدهشة لممارسة الفعل التَّخييلي، والكاتب يكثر من صنع مفارقات المكان ليستدلّ على عمق تجربته في العملية الإبداعية. وما يدعم ذلك " أن التناقض والتحول المفاجئ والانفصال عن العالم المألوف يوفر مجالاً واسعاً للكشف عن هذا النمط من المفارقة"[2]. كما يبينه هذا المخطط:♦.



[1] - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 160.

[2] – خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ص 29

♦ – رسالة الحافظ العليمي التي صرح بها الوهراني، كانت سبباً في وجود رسالة المنام الكبير.

إنَّ انفصال الوهراني عن العالم الواقعي، والاتجاه صوب عالم متخيل، يتمُ بواسطة النوم؛ يمكن إرجاعه إلى الإخفاق الذي طرأ للوهراني في الواقع " فقد أكثر الوهراني من ذم الدنيا وأهلها، فلم يترك رذيلة ولا نقيصة رآها في عصره إلاّ أعلنها مصرحاً تارة، وملمحاً تارة أخرى"[1]، ولم يغفل الوهراني عن فكرة صبغ هذه الرحلة المنجزة في العالم الآخر، بعالم النوم، الذي يمكن أن يلتمس فيه الوهراني عذره، فكيف لا والقلم قد رفع عن النائم حتى يستيقظ .

إنَّ فكرة النوم الَّتي صيغت بها رحلة الوهراني إلى العالم الآخر، كان لها جذور(أسس) مكانية (دنيوية)، قبل أن تصير أخروية؛ مشكلة في ثناياها مفارقة مكانية، تصنعها ثنائية الواقع والمتخيل، وثنائية الأماكن المنتشرة في الفضاء الدنيوي والفضاء الآخروي.

جسد المنام في موضوعه العام، الصراع القائم بين الذات والواقع، فرحلة البحث عن معادل موضوعي، لم تكن إلاّ رحلة بحث عن الذات، والهروب عن الواقع المزري الذي يتعارض مع أفكار وأحلام الشخصية، وقد تجل هذا التَّعارض ضمن ثنائيات ضدية جسدتها البنية المكانية للمنام.

يتوزع الفضاء المكاني في المنام عبر فضاء منفتح ومنغلق، تجسده فضاءات متضادة فيما بينها، ونحن نلتمس هذه المواقف في أفكاره المتضادة المودعة حتى في أدنى جزئيات النُصوص، والَّتي يمكن تلخيصها في هذه الثُنائيات المستثمرة في أقصى درجات التَّمويه والمغالطة على الشَّكل التالي:

الأرض ≠ السماء.

مكان حميمي(الجداول والمروج، رائعة الجنان) ≠ مكان معاد (دمشق، العرق- الضجر).

الحياة ≠ الموت المؤقت(النوم): الدنيا والآخرة ≠ الوجود والعدم.

الجنة ≠ النار: الثواب والعقاب.

الإنسان≠ الشيطان: الخير والشر≠ الحق والباطل.

الحقيقة ≠ الوهم: الواقع والخيال(التمثيل للعالم الآخر)...الخ.

القبر≠ خروج من القبر(أرض المحشر).

تعتبر هذه الثنائيات المتضادة مؤشرات لأزمات حادة تعترض الوعي البشري عامة والتي تنهك خيال الكاتب الذي ألف فيما بينها بإعجاز، وبكثير من المبالغة والتعقيد، فيمسح بها

[1] – عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين المعري والوهراني، ص 2.

الملل عن القارئ بقليل أو بكثير من الفكاهة، والأضداد " تقوم بدور حيوي في تأسيس حركية الدلالة وتحولاتها بصورة دائبة وتشحنها بكم هائل من الدلالات المستجدة القابلة التأويل"[1] لكونه يدرك بأن هذه الثنائيات هي التي ستشكل الفضاء المكاني في المنام الكبير.

1- الفضاء الدنيوي:

قبل الشروع في فضاء الآخرة، يجب علينا المرور أولا بالفضاء الدنيوي الذي كان سبباً في وجود فضاء الآخرة.

أ- أماكن خارج المنام: لقد تناول "غاستون باشلار" في كتابه "جماليات المكان" الأماكن الضيقة ودلالتها بالنسبة إلى الإنسان الذي يعيش فيها ويتفاعل معها، فتحدث عن البيوت والخزائن والصناديق المقفلة والأبواب، كما تناول جدلية "الخارج والداخل"، وأشار إلى أنّه مهما تكن طبيعة المكان ضيقة أو رحبة، ومهما يكن حجم الموصوف صغيراً أو كبيراً فإنّه سيشير إلى الأحوال التي تمر بها النفس البشرية وإلى الحرية التي تتوق إلها. ورأى باشلار أنّه لا يمكن وضع تعريف محدد للداخل أو الخارج لأن الصراع بين المحدد [الداخل] والشاسع [الخارج] ليس صراعاً حقيقياً، فهي أبسط حركة يمكن أن تخل باتساق الأحداث، لذلك فإنّه تناول هذه الجدلية من خلال تعابير الوجود وبعيداً عن الإحالات الهندسية[2].

يعثر القارئ على هذا النمط من الأماكن في موقفين من " السرد: الاستهلال والخاتمة حيث يفرز السرد أماكن متنوعة منها الداخلي والخارجي*، يرتبط كل منها بزمن معين متعلق بالسرد"[3].

وإذا أردنا التعريف بالمكان الداخلي نجده " مكان لا يتحرك فيه سوى الراوي، يقع مقابل الأماكن الخارجية ويختلف عنها في كونه محدداً"[4]، (محصوراً)، المكان المحصور " يفيدنا في

---

[1] – الأخضر بن السائح، إستراتيجية الخطاب في الدلالات وبناء التأويل، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، العدد8، خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام:11–12 –13، 2011، ص 104.

[2] - ينظر: غاستون باشلار جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، 1984، ص 215–216.

* - أو ما يسمى " بثنائية الخارج والداخل، (المغلق والمفتوح)، أو جدل الداخل والخارج"، ينظر: غاستون باشلار جماليات المكان، ص 191.

[3] - مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، ص 174.

[4] - م، ن، ص ن .

تصوير الملامح النفسية الدقيقة للغاية"[1]. ويتضح ذلك جليا في الخاتمة، إذ هو مكان نوم الخادم والذي يتكأ عليه الكاتب ليدخل منه إلى عالم النوم، وترد دلالة هذا المكان في قول السارد:" **فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة أخرجتني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من سريري...**"[2]. لا يمكن أن نسمي هذا الفضاء الداخلي بالغرفة، لكوّن هذا المقطع لا يحتوي على مؤشر لغوي نكشف من خلاله على هذا الفضاء المغلق، وإنَّما يجعلنا نطلع على فضاء ثانوي يقع تحت سلطة الفضاء المضمر(الغرفة). إنَّ الألفاظ الواردة (**صيحة- سرير- أخرجتني**) تدل على أن الفضاء الداخلي الذي يتخذه السارد مكان دنيوي معلوم يمكن من خلاله تحديد المكان الضيق الذي لم يصرح به السارد. لكون الحلم الذي عمد إليه السارد يحتاج إلى فضاء يؤطر الحكي والمتمثل في السرير ليعمد إلى حذف فضاء الغرفة الذي يمكن للقارئ تخيله من خلال المؤشرات اللغوية الواردة في النص.

يمر البطل من خلال رحلته بفضاءَات متعددة تكون كلها مسخرة لإتمام عملية السرد ولتوليد الفضاءات الثانوية يختار البطل فضاءات جغرافية مغلقة/مفتوحة، تعيده من جديد إلى إلى الفضاء الدنيوي.

- **الفضاء المغلق(المكان المعادي*)**: تعتبر كل من: "**العراق- دمشق**" الفضاء الأول الذي يتعارض مع الذات، إذ يعد الفضاء المغلق الذي يجسد لدى الكاتب(القهر-القيد- التشرد) فكان السجن الذي قيد أحلامه، يقول الراوي:" **ولم يخرجه من صدره ضجر القعود بدمشق ولا البطالة فيها مع الزمان، ولا طول المشقة وبعد المشقة إلى العراق، ولا مكابدة الجمالين والحمالين في الطريق، ولا مكابدة قذارة المساكن والمسالك ببغداد،** ..."[3]. كل هذه الأماكن التي يستشهد بها الكاتب تمثل فضاءات مغلقة تعكس لنا صورة البطل، وفي الوقت نفسه تجسد لنا مختلف الآفات الاجتماعية التي لحقت به. ويمكن اعتبار هذا الضجر والفقر الذي اعترى البطل إحساس بالضيق، أو مؤشرات لغوية تهيئ لرحلة خيالية.

تعدُ "**الجداول والمروج**" الفضاء الذي يقابل فضاء العراق، فما افتقر إليه الراوي في العراق وجده في الجنان مما شكل الثنائية الضدية، إذ بدا للراوي أن الأنهار والجداول هي

---

[1] - غاستون باشلار جماليات المكان، ص 46.

[2] - منامات، ص 60.

* - المكان المعادي مثل مكان الغربة أو المنفى، المكان المعبر عن الهزيمة واليأس.

[3] – م، ن، ص 22.

البديل، لأنَّها تحتضن ما يفتقده في العراق، يقول:" **كان قد ربى في السروج، ونشأ بين الجداول والمروج يتردد من حصن اللبوة، إلى بساتين الربوة يرتاض في عين سردا، إلى وادي بردى و يصطحب في سوق آبل ويعتبق في كروم المزابل ويقيل في عين جور ويصطاد في الساجور– وفي هذه المواطن كما علمت رائعة الجنان ورائحة الجنان**"[1]. تعد هذه الفضاءات متنفس للراوي الذي بدأ يجد ما حرم منه من ملذات الأكل والشرب، الاصطياد من نهر ساجور التنزه في الجنان الخضراء.

قدم لنا الوهراني هذه الفضاءات، (**دمشق– العراق)**، **(الجداول والمروج)**، كثنائية ضدية تشكلت عبرها المفارقة على مستويها الصريح والضمني، إذ كان وراء الفضائين إيحاء وترميز فكانت العراق رمز التشرد والقيد، وكانت الجداول والمروج رمز الحرية والتحرر، وكأنهما ثنائية الماضي والمستقبل، وكأنَّ التعارض بين البنى المكانية الجغرافية يحيل إلى التعارض القائم بين الأماكن الآخروية، الجنة والنار وبين السماء والأرض.

هذه المفارقات المكانية التي يستشفها القارئ، تعتمد أساساً على تقديم مجموعة من الثنائيات التي تعمل على جعل الأماكن الواقعية متعارضة فيما بينها، وما هذا التمويه الذي يبني به الكاتب نصه السردي إلاّ علامات أولية تمهد لفضاء غير متناهي يتم عبر رحلة متخيلة.

فتصبح الفضاءات الجغرافية وسيلة لإطلاق البطل إلى فضاءات غيبية ذات صفات خارقة، وكأنّ الوهراني في رحلة بحثه عن الحقيقة أو عن أسرار الكون، يحاول أيضاً أن يتخطى قيود الزمان والمكان الحقيقية ليبلغ أماكن وأزمنة هي من نتاج السرد نفسه.

ب– أماكن داخل المنام:

ينتقل الوهراني من فضاء جغرافي **(العراق–الجداول)** بكل ما تحمله من غموض وانفتاح وما تحمله من سلطة الماضي السحيق، إلى "**الحلم**"، وهو الممر الأول الذي يوصله إلى حاجز أضيق؛ أي إلى فضاء مغلق يجسده الراوي كفضاء أولي، وهذا الفضاء هو عتبة تشير إلى حدوث تغيير في المكان، من مكان جغرافي محدد إلى مكان آخروي غير محدد، وهو **القبر*** الذي يعتبرُ من الأماكن الضرورية الَّتي توهم بواقعية الأحداث. وفي المقابل نجد الراوي يتخذه

---

[1] – منامات، ص 19.

* - أجد عند باشلار ما يقارب "مكان القبر"، وهو المكان الذي يطلق عليه التسمية " **بالقبو**"، وهو مكان تحت الأرض استلهمه باشلار، من الأساطير التي قامت برحلات نحو العالم السفلي، ويعرف ذلك قائلاً: " في القبو تختفي تجارب النهار وتظهر مخاوف الظلام، إنّ حالم القبو يحلم أن جدران القبو هي جدران مدفونة، جدران ذات طبقة واحدة يدعمها امتداد الكرة الأرضية كلها، وهكذا يصبح الموقف أكثر درامية وتتضخم المواقف وهكذا يصبح القبو جنونـــــاً

معبرًا للتنقل من الفضاء الدنيوي إلى الفضاء الآخروي، ويتجلى ذلك في قول الراوي: " **ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت وكأن المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر**"[1].

إنَّ محاولة تصنيف هذا الفضاء تتعالق بين فضائين أحدهما دنيوي والآخر أخروي، لكون القبر من الناحية الخارجية يقع في الفضاء الدنيوي، أما النظر إلى الشخصيات الموجودة في داخله يجعلنا نصنفه ضمن الأماكن الغيبية، وما يدعم ذلك هي المؤشرات اللغوية التي استعان بها الراوي، من خلالها يمكن للقارئ معرفة هذا المكان، وما يحتويه من هول الموقف.

إنَّ الكاتب لم يهتم كثيراً بوصف هذا المكان؛ أي يعتمد على القارئ في تشكيل مكونات المكان الذي هو يوم القيامة، ويفعل ذلك من منطلق أن القارئ لديه حصيلة هائلة من مخيلته لتكوين صورة متكاملة عن هذا اليوم، الَّذي بيَّنت النصوص الدينية والأدبيات الإسلامية تفاصيل كثيرة عنه.

2- الفضاء الأخروي:

الفضاء الآخروي في المنام ذو صفات علوية/ دينية يتعالق نصيًا مع المكان الديني (الجنة / النار)، وكذلك مع المكان المتخيل في المدونات السردية العربية القديمة(رسالة الغفران) و(رسالة التوابع والزوابع)، ومع كوميديا دانتي الإلهية، وهذا المكان لا يعبر عن حدود جغرافية واضحة المعالم بقدر ما يمثل رؤية فلسفية فنية تعبر عن واقع يمتزج فيه الحلم بالوهم والتصورات الغيبية، يحاول الراوي من خلاله أنْ يرسم فضاءً خياليًا يدل على عالم مفقود؛ عالم القيم والأخلاق والمساواة والعدل والمحبة بعيدًا عن العالم الواقعي حيث التدهور في القيم الأخلاقية والكراهية التي تتحكم بتصرفات الشخصيات، وهو يحتوي على مكان رئيس تتدرج تحته أماكن مفتوحة، وأماكن مغلقة.

أ- المكان الرئيس: يتموقع هذا المكان في أرض المحشر، ويلجأ السارد إلى ذكره بعد خروجه من القبر[2]، إذ يقول: "**فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر وقد ألجمني العرق وأخذ من التعب والفرق، وأنا من الخوف على أسوء حال، وقد أنساني**

= مدفوناً ومأساة مصورة تعتري الحالم"، أوردت هذه المقارنة لكون القبر الذي خرج منه الوهراني يتشابه مع القبو الذي تبناه باشلار في تحليلاته. ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 47.

[1] – منامات، ص 23.

[2] - ينظر: مناع مريم، بينة السرد في منامات ومقامات الوهراني، 179.

جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال، فقلتُ في نفسي: وأنا أشتهي في هذه الساعة رغيفاً عقيبياً وزبدية ناشفة، وأبو العز يغازلني بعينيه ويسقيني الصرف*"[1]. خروج الراوي من القبر يُخبرنا بعكس ما هو متوقع، فالقارئ يتوقع من الراوي أن يحكي عن عظمة هذا الموقف إلاّ أنَّ الوهراني كعادته يجعل من الموقف فضاء للسخرية، ويعمل على إيراد حوار داخلي يخبرنا فيه عما جاء في مخيلته في ذلك الموقف. هو يشتهي طعاماً وشراباً، ويعدُ هذا المونولوج تقنية يسخر بها السارد من شيخه العلمي، وكأنَّه يريد أن يقول لشيخه بأن هذا المكان مكان للراحة وليس مكان للهول والخوف. إنَّ الراوي يعمد إلى قلب خصوصية هذه الأمكنة التي يحمل القارئ عليها معلومات دينية تأكد عظمة الموقف، ويفهم من هذا أنَّ الراوي حريص على تشكيل المفارقة المكانية التي يحتاج إليها السرد الساخر، ويعمد إلى خرق سلم الفضاء السردي بهدف إيصال فكرة أو مجموعة من الأفكار،" فالتلاعب بصورة المكان في السرد يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، في إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يؤطر الأحداث. إنَّه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي يقتحم عالم السرد محررًا نفسه من أغلال الوصف"[2]، والوصف المجسد من طرف الراوي أصبح محرراً من كل المعلومات التي يملكها القارئ عن أهوال فضاء يوم المحشر؛ أي أنَّ الراوي يعمد إلى قلب الأمكنة بغية خلق عدة تساؤلات توصل إلى مجموعة من الإيحاءات، كما يحمل هذا التلاعب في طياته القوة والتماسك فيخلق جواً من الشاعرية، والتفرد لينتج عن ذلك خرق للبنية التقليدية والفضاء المكاني.

وفي السياق نفسه يورد الراوي مؤشرات لغوية تظهر التعارض القائم بين الراحة التي صرح بها، والهول الذي لم يصرح به**، وإذا أردنا التسليم بواقعية أرض المحشر فهو مكان تنعدم فيه ضروريات العيش، من شرب وأكل، وغيرها، وخوف الراوي(**وأنا من الخوف على أسوأ حال**)، واختلاطه بالعرق(**وقد ألجمني العرق وأخذ من التعب والفرق**)، يقدم من خلاله الأجواء الطبيعية لأرض المحشر؛ وبهذا التلاعب يستطيع المكان أن يخلق لنفسه نوعاً من الاستقلالية عن الأحداث والشخصيات، بل قد يكون هو المحرك الرئيس لهما؛ " فتشخيص

---

* - الخمر التي لم تمزج بالماء، ينظر: منامات، الهامش، ص24.

[1] - م، ن، ص 23 –24.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 65.

** - المقصود من هذا أن الراوي في حواره الداخلي لم يعبر عن الخوف وإنما لجأ إلى حوار داخلي يعبر فيه عن أمنيته (فقلتُ في نفسي...)، التي تمنى فيها الأكل والشرب.

المكان في العمل السردي هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئًا محتملاً الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني لذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني"[1]، لذلك فالألفاظ الدالة على عظمة الموقف وهوله، يستثمرها الراوي في سرده بغية تأطير المكان الَّذي يجتمع فيه الناس يوم القيامة والشمس تكاد تقترب من الرؤوس، وفي هذا المكان يفر المرء من أخيه، فهو مليء بحلقات لشخصيات دنيوية، إما أنَّها مساعدة لوصول الراوي وشيخه إلى الجنة أو معارضة له، وهي شخصيات متنوعة تعيش الهلع والخوف من المناطق المكانية المشاهدة، وتستغيث طالبة النجاة من هول هذا المكان.

2- الأماكن المفتوحة:

لا يعمد السارد إلى وصف هذه الأماكن الفرعية، فهذا راجع إلى اعتماده على القارئ في تشكيل مكونات المكان الذي هو يوم القيامة.

تعدُ "**الجنة**" الفضاء الذي يقابل فضاء جهنم (النار)، فما افتقر إليه الراوي في المكان المغلق وجده في "الجنان" مما شكل الثنائية الضدية، إذ بدا للراوي أن الاستراحة والتنفيس عن هذه المواقف هي الأمل للنجاة من قبضة خازن جهنم، كقوله:" **لنشرف منه على أهل الموقف ونتفرج على بساتين الفردوس فتستريح صدورنا وترجع إلينا أرواحنا...**"[2]. لأنَّها تحتضن ما يفتقده في السّعير. تعد هذه الفضاءات (الأعراف- الحوض- الجنة) متنفس للراوي الذي بدأ يجد ما حرم منه من جزاء في العالم الآخر.

المكان البارز الذي شكل صدمة للقارئ وللشخصيات الفاعلة هو "**الجنة**"، حيث البحث عن الأمل والسلام، والطمأنينة، إلاَّ أنَّ المفارقة تتولد عندما يتم التطابق الكامل بين المكانين العلوي والأرضي، فتتجلى "الجنة" مكاناً معادياً وبؤرة مكانية للقهر والقمع والظلم وأبعد عن السعادة والسلام. إنَّ الكلام عن "**الجنة**" ما هو إلاّ كلام شديد التركيز والتكثيف والتسخيف عن العالم الواقعي، وبذلك تتجلى الجنة بوصفها فكرة رمزية لانعدام الأمل في الوصول إلى السلام المطلق، وتتماهى الجنة/ الحلم مع الأرض/ الواقع.

"**الجنة**" لا تعدو إلاَّ أن تكون مكانًا مزيفًا وهميًا لا وجود له إلاَّ في مخيلة الكاتب وتتضافر الأحداث في المنام لصنع هذا المكان. إنَّ القمع والتسلط وحب الذات وتدمير

---

[1] - منامات، ص 66.

[2] -م، ن، ص 48.

الآخرين هي أهم سمات المكان الأرضي/ الواقعي، إلاَّ أنَّ هذه الصفات تنعكس في العالم (المتخيل) وتشكل عنفاً تدميريًا ضد الساكنين في هذا المكان، ويتحول المكان من مكان سكوني مريح إلى مكان عنيف، فأغلب المشاهد التي سطرها الكاتب لا تخلو من هذا القمع ولعلَّ هذه المقاطع تحمل في طياتها هذا النموذج، "**فبينما نحن في أطيب عيش وأهناه، وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون، وجاء سرعان الخيل فيها محمد بن الحنيفة يزأر مثل الليث...**"[1].

" **واضربهم بالسيف حتى تزيل عنها، ...وسيفه يقطر منها إلى الآن**"[2]، ويتحول المكان من مكان سكوني مريح إلى مكان عنيف.

إنَّ الجنة بوصفها مكانا (ملجأ) أو فكرة تصبو إليها عقول الناس لم تشكل في عنفها وتدميرها إلاّ خيبة أمل كبيرة للشخصيات إذ تساوى فيها المجرم (الحجاج بن يوسف الثقفي وإبليس صاحب التاريخ الإجرامي الطويل، ويورد لنا الكاتب مقطعاً يعزز هذه الخيبة في قوله:" **فسألنا بعض أولئك الحاضرين عن ذلك الفرح، فقال: أما الحجاج بن يوسف الثقافي والشيخ الكبير أبو مرة إبليس فجار الخلائق وهم مجرمو هذه الأمة...، وأما الفرح الذي ألهاهم كون الباري جلت قدرته غفر لهم اليوم، وأي شيء ينالنا نحن من خلاص هذين الرجلين ومن فوزهما بالنجاة والرضوان...**"[3]. إنَّ هذه المساواة قائمة على فكرة انتفاء العدل وتكرار الأحداث الموجودة في الواقع، لذلك شكل المكان مفارقة ساخرة من حيث عدم مطابقته لآمال الشخصيات وتوقعات القراء، إذ أنّ الجنَّة بمرجعياتها الدينية والتاريخية الأسطورية تشير إلى العدالة والمساواة (المدينة الفاضلة) والانتقال فيها رمز كبير لعذابات ومصير الشخصيات في سبيل تحقق الأهداف النبيلة والسامية، إلاَّ أن فضاء الجنة شكل صدمة في هذا التحول المفاجئ وقلب الأدوار بين الخير والشر.

3- الأماكن المغلقة:

يعتبر "الجحيم " الفضاء الأول الذي يتعارض مع الذات، إذ يعد الفضاء المغلق الذي يجسد لدى الكاتب(الهول–العقاب– المصير)، فكان المكان الذي قيد أحلامه، يقول الراوي:" **أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيجة، وفي يده الأخرى**

---

[1] - منامات، 60.

[2] - م، ن، ص 58.

[3] - م، ن، ص 36.

السلسلة المذكورة في القرآن ... فبينا نحن في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا وسحبنا إلى النار فارتعنا إلى دلك ارتياعا عظيما...، يا أخي قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان..."[1]. كل هذه الأماكن التي يستشهد بها الكاتب تمثل فضاءات مغلقة تعكس لنا صورة البطل مع صديقه الحافظ العليمي، وفي الوقت نفسه تجسد لنا مختلف المواقف المخيفة التي لحقت به. ويمكن اعتبار هذا الترهيب الذي اعتراه من خازن جهنم إحساس بالضيق، أو مؤشرات لغوية تهيئ لمصير مرتقب.

قدم لنا الوهراني هذه الفضاءات، **(الجنة ≠ النار)، (العطش≠ الحوض المورود)**، كثنائية ضدية تشكلت عبرها المفارقة، إذ كان وراء الفضائين إيحاء وترميز فكانت "النار" رمز للعقاب والتطهير من الذنوب، وكانت "الجنة" رمز الحرية والتحرر من القيود الدنيوية، لكون الوهراني في العالم الذي لا يُظلم فيه أحد(العالم الآخر)، وكأنهما ثنائية الماضي والمستقبل، وكأنّ التعارض بين البنى المكانية الأخروية يحيل إلى ثنائيات ضدية تعزز الخطاب السردي الساخر.

إنّ الكاتب يجعل من هذه الأماكن(المشرعة –جبل الأعراف الحوض) أماكن عبور إمّا إلى الجنّة أو إلى النّار، وإذا كان الكاتب لا يعمد إلى وصف هذه الأماكن الفرعية، فهذا راجع إلى اعتماده على القارئ في تشكيل مكونات المكان الذي هو يوم القيامة.

إلاّ أنّ هذه الأماكن لا تضفي شعوراً حقيقياً بالمكان لأنّه ليس المقصود من ذكرها وضع صفات للمكان الذي ستدور فيه الأحداث وإنّما اختيار نقطة انطلاق حقيقية توهم القارئ/السامع بواقعية الرحلة وتحدد مكان عودة البطل بد قيامه برحلته. فتركيب مسار الحكاية هو تركيب مغلق يعود إلى نقطة البداية لأن البطل عندما يبتعد عن بلاده يبقى في محاولة مستمرة للعودة إليها. وكأنّ البطل لا يحتمل البقاء في الأماكن الآخروية فترة طويلة من الزمن، وإنما يمر بها لتلبية حاجة معينة عنده، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ المكان الجغرافي موجود في الحكاية لإضفاء طابع تناقضي عليها[2].

إنّ هذه الأماكن تتداخل وتتحول، وقد يصبح ما هو أليف منها معادياً، أو ما هو معاد أليفاً إلاّ أنّ تقسيم المكان إلى هذه الأنواع يخضع لهيمنة العنصر السائد فيه، وهو تقسيم عمدنا إليه بغية تسهيل دراسة المكان، ويكشف لنا الفضاء عن درجة وعي السارد وقدرته على الاستيعاب

[1] -منامات، ص 39–41–43.

[2] - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 149– 224.

وتشكيل مكاناً وزماناً لمادته، وتعبيره عن قضاياه الاجتماعية والدينية عبر رحلة منامية تجعل من العالم الآخر مسرحاً لبناء الأحداث.

إلاَّ أنَّ المفارقة الكبرى، وهي مفارقة ساخرة تأتي في خاتمة المنام عندما يكشف عن التطابق بين الواقع واللاواقع الحقيقة والحلم، الوهم والأمل، إذ يكتشف القارئ ومعه الشخصيات الفاعلة أنَّ العالم الآخر هو عالم متخيل لا وجود له إلاَّ في أحلام يجسدها هذيان* الراوي ، الذي صرح في نهاية المنام بأن هذه الرحلة ما هي إلاّ هذيان أثاره التعب والانتقام .

3- فضاء الأزمنة:

ومن بين المهتمين بالزمن السردي نجد جيرار جينيت الذي بنى نظريته السيميائية على التمييز بين زمن الحكاية وزمن الشيء المحكي، وكذلك المفارقات الزمانية التي" يمكن أن تكون أكثر تعقيداً، وبإمكان أي مفارقة أن تكون في شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتألف معها"[1]. ولكن التعقيد الذي يمس زمن الحكاية بسبب هذا التنويع، وهذه المفارقات لم يمنع "جيرار جينيت" من قياس الزمن السردي، لهذا فقد وضع تقنية الديمومة الَّتي من خلالها يتم قياس سرعة العمل السردي المقاسة بالثواني، والثواني، والدقائق والساعات والأيام والسنوات وبطول على طول النص المقاس بالأسطر والصفحات "[2].

يتحرك قارئ النص القصصي"...مع النص في كلّ اتجاه، وإماّ نحو الماضي حيث تظل الأحداث شاهدة على الحاضر، أو نحو الحاضر، حيث الصراعات المتشابكة والأصوات المتداخلة، أو نحو المستقبل، حيث افتراض التوقعات"[3]، ويجسد هذا الأخير نوعاً خاصاً من المفارقات، وهي المفارقات الزمنية، لأنَّ القارئ الَّذي يؤسس علاقات بين الماضي، الحاضر والمستقبل، يكشف عن قدرة النَّص المتعدّدة الجوانب في عملية الربط الَّذي يوهم القارئ بها وينغمس فيها، ويعيش أحداثاً واقعية، في حين أنَّها ليست سوى عملية تصنيع أو تمثيل للواقع[4].

أ): الرتيب الزمني:

---

* – ينهي الراوي منامه قائلاً: " كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام".

[1] - Gérard genette, figure III. Seuil. Paris,1970,p ; 123.

[2] – عبد الفتاح إبراهيم، البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيم القصصية "الوعول" الدار التنوسية، 1986 ص 120.

[3] – نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 13.

[4] – ينظر: م، ن، ص 58.

يقول "جيرار جنيت" في هذا المجال:" تعتبر الحكاية مقطوعة زمانيا مرتين: زمن المحكي وزمن الحكي"[1]. ومن أجل الوصول إلى التَّرتيب الزمني للمقطوعات السردية لا بد من المرور بهذين الزمنين، ومن ثمة نتبين ما إذا كان هناك اتفاق وتشابه بين زمن المحكي وزمن الحكي. وإذا نظرنا إلى الحكاية الَّتي تتضمنها رسالة المنام الكبير، تبينت لنا أنَّها جمعت بين تجربتين متباعدتين: قصة الوهراني مع صديقه الحافظ العليمي من جهة، وقصته مع بعض الشخصيات من جهة أخرى؛ إذ يشير مطلع النص إلى العداوة الحاصلة بينه، وبين الحافظ العليمي معتمداً في ذلك على السرد التسجيلي، وما أن يتوقف الوهراني عن سرد هذه القصة حتى يبدأ في مقطع آخر يعتمد فيه على السرد الاستذكاري واسترجاع الماضي.

ولكن هذه القصة لم تستغرق وقتاً طويلاً حتى ظهرت قصة أخرى ترتاد عالم النص وتتمثل هذه القصة في ظهور مرحلة أخرى من مراحل السرد، وهي مرحلة النعاس الَّتي أدت إلى حدوث الرؤية، ليجد الوهراني نفسه في أرض المحشر، وظهور شخصية عبد الواحد بن بدر الذي فتح لزمن النص آفاق مستقبلية تقوم بعقد اتفاقية مع زمن الحاضر والماضي.

وبهذا يبدو لنا من خلال هذه القصص المتشعبة الَّتي تضمنها عالم النَّص أن هناك تنوعاً كبيراً في المستويات السردية لزمن الحكاية، لهذا فإن النَّص لم يعرف الاستقرار الزمني في هذا الصعيد؛ إذ يبدأ النَّص بالحاضر عندما عمد عبد الواحد بن بدر إلى مخاطبة صديقه الوهراني قائلاً: "**الساعة رأيت عدة جوار يطلبونك، مع بعض أولاد يزعمون أنهم منك...**". ثم ينتقل النص للحديث عن الماضي من حديث البطل عن شيخه، قائلا:" **لو أني مثل الحافظ العليمي الذي كان يقتني الغلمان ...ما حلت بي هذه المصيبة...**".

وبعدها يعود النَّص للحديث عن الحاضر عندما أخذ الوهراني يسأل عن شيخه، في قوله: " **وأين أجده؟ فقال: هذا هو واقف مع النبيه الموصلي يمسح أفخاذه من البول...**".

وما إن تظهر شخصية الحافظ العليمي على مستوى المقطوعات السردية حتى يعقد النص آفاق مستقبلية، تتحقق من خلال التزاوج الحاصل بين الزمنين الحاضر والمستقبل؛ إذ يقول النَّص في هذا المجال واصفاً حوار الوهراني مع الحافظ: " **أما ترى السموات تنفطر أما ترى الصراط يرقص بمن عليه؟ أما ترى خازن جهنم...**". كما نجد هذا التعليق المستقبلي ماثلاً في بعض الوصايا والتنبؤات التي خاطب بها الوهراني صديقه، ومن هذا نصيحة الوهراني إلى شيخه، قائلاً:" **بالله عليك أترك الرقاعة عنك، فأنت في هذا الموقف...**"؛ كما

[1] – Gérard genette, déjà cité, P ; 90.

تنبأ الحافظ العليمي للوهراني بمستقبل مخيف في قوله:" **والله ما هو شيء هين علي، فأهونه ولا أسامحك به ولا أفارقك حتى أدفعك إلى كمال الدين الشهرزورى ينكل بك تنكيلاً ويردعك عن استخفاف الفضلاء...**". ولا ننسى كذلك جواب الوهراني على شيخه، والذي يحيلنا إلى الماضي في قوله:" **فقلتُ وأي شيء بينك أنت وبين كمال الدين من المودة وأنا أعرفك من أبغض الناس فيه، فقلت أنت لي: يا جاهل بأحكام السفر، أما تعلم أني لما سافرتُ معه إلى العراق واجتمعت به في الطريق وحدثته بأخبار خوارزم وأنشدته طرفاً من شعر ابن بابك..**".

وبهذا يتضح لنا أن هناك انكساراً حاصلاً في زمن المحكي، وحتى نوضح هذا الانكسار نقترح الشكل الآتي انطلاقاً من بعض المقطوعات السردية:

الآن } " **وسرتُ إلى نحوك وناديتك فأقبلت إلي تجري...**"

القبل } " **كان قد ربى في السروج ونشأ بين الجداول...مزاح الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاث سنين...**"

الآن } " **اليوم أتبعتنا أحكامه إلى هذا المكان ...**"، " **نعم اليوم عرضوا صحائف أعماله...**"

البعد } " **خرجتُ من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر...**"

" **ونصل إلى بساتين الفردوس بعد جهد طويل، فتستريح صدورنا...**".

حالة الوهراني في الحاضر" العداوة الحاصلة بينه وبين صديقه الحافظ العليمي" .

استذكار الماضي " مجالسة الأدباء "

الحنين إلى "بغداد،

الوديان ..."

الرجوع إلى الماضي **عقد لصلة مع المستقبل من**

خلال زيارة أرض المحشر

ونيل الإجازة منها

من خلال هذه الترسيمة تتضح لنا البنية الزمانية المضطربة للمقطوعات السردية التي بني عليها زمن الحكاية، إذ أن جل المقطوعات السردية قد وردت في شكل سرد تسجيلي، وما الاستذكار، والبعد إلاّ مجرد محطات مرحلية سرعان ما تختفي ليقوم الحاضر مقامها.

– كما نجد أنَّ النَّص قد حدد من جهة أخرى المدة الزمانية التي استغرقها زمن الحكاية فالمتتبع لحركة الراوي وشيخه يلتمس نوعاً من الصعود بالأحداث منذ لحظة النوم إلى لحظة الاستيقاظ. إذن يمكن القول بأنَّ الزمن في نص المنام زمن تصاعدي يبدأ من نقطة ما ثم يستمر طبيعيا حتى يصل إلى النهاية أي أن الحكي راعي الترتيب الزمني للأحداث كالتالي :

1- دخول الوهراني في نوم عميق

2- رؤياه عن يوم القيامة وخروجه من القبر

3- بلوغه أرض المحشر

4- التقاءه بعبد الواحد بن بدر

5- التقاءه بصديقه الحافظ

6- التقائهما بمالك خازن النار

7- صعودهما جبل الأعراف

8- التقاءهما بأبي المجد بن ابي الحكم

9- التقاءهما بابن النقاش

10- التقاءهما بأبي القاسم الأعور

11- مع تاج الدين الشيرازي

12- مع أمير المؤمنين علي بن أبي طالب

13- مع زين الدين بن الحكيم

14- في موكب الرسول (ص)

15- مع الشريف النقيب

16- مع الأعور البغدادي

17- مع آبي القاسم الأعور

18- مع بني أمية

19- مشهد الحرب بين الأمويين والعلويين

20- استيقاظ الوهراني من النوم.

فالأحداث داخل المنام حكاية تكاد تخلو من الثغرات لإحكام تتابعها، فهي تظهر في شكل" مجموعة من " الأحداث أو الأفعال السردية، تتوق إلى نهاية أي أنها موجهة نحو غاية...هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار سلاسل تكثر أو تقل حسب طول أو قصر

الحكاية"[1] وتستند في تنظيمها إلى الراوي الذي يتحمل وظيفة السرد وتوزيع المحاور حسب وقوعها في الزمان، ثمَّ تنظيم تتابع وقائعها ليكون متوازياً، وذلك ما تبرزه بعض المؤشرات الزمنية تظهر في بعض مقاطع السرد من قول الكاتب في محاولة الدخول على معاوية وابنه يزيد:" **توقفنا نحن حينئذ ساعة وأحجمنا عن الأقدام خوفاً من سوء الأدب**" يمكن أن تكون المدة الزمنية للتوقف ساعة بالفعل مقاسة بالدقائق والثواني، ومن الممكن أن تندرج ضمن المجاز الذي نطلق فيه وقتا قصيراً للتعبير عن وقت أطول لمقاصد بلاغية للمتكلم، وما يهم في التحليل ليس المدة الزمنية لوقوف الراوي وشيخه، بل اهتمام الكاتب بضبط الزمن للمحافظة على ترتيب الأحداث الصاعد نحو النهاية التي ينتظرها القارئ، وتدرج في هذا السياق مؤشرات مكانية لا يقصد منها المكان بل يقيس الراوي بواسطتها المدة الزمنية، إذ يقول:" **ومشينا مقدار أربعة فراسخ**".

فتقدير المدة الزمنية يتصل بمعرفة مقدار الفرسخ الواحد، ويتحكم فيه طبيعة المشي سرعة أو بطئًا، والكاتب يحاول من خلال توظيفه لهذه المؤشرات التحكم في التوزيع الزمني وهي تتخلل المشاهد الحوارية في السرد، غير أن هذا الترتيب تأثر بفعل تعدد الشخصيات الذي أفضى إلى تعدد المستويات السردية داخل المنام وخارجه، وهذا ما أدى إلى تكسير نسقية البناء الزمني للأحداث والوقائع واحتوائها على هبوط وصعود وتقطع في الأزمنة في سياق المقاطع الحوارية دون إلغاء تسلسل وترتيب الأحداث الحكائية.

ب)- المفارقات الزمانية:

بعدما تبينا الترتيب الزمني للمقطوعات السردية الكبرى يتوجب علينا أن ننتقل إلى المقطوعات الصغرى، وبهذا تتجلى لنا التنافرات الزمانية التي تحكم البنية الحديثة للحكاية ككل. ونستغل في ذلك المفارقة كما يعرفها جينيت إذ يقصد بها " التفاوت الحاصل بين ترتيب زمن الحكاية وزمن الخطاب فأحداث الحكاية كمادة خام كما حدثت في الواقع أو كما يفترض أنها حدثت، تحتكم إلى ترتيب منطقي، وبعدما يستغلها الكاتب ويضفي عليها لمسة فنية يغيب ذلك المنطق ويحضر منطق آخر هو منطق الخطاب. ونظراً لكون زمن الخطاب خطي وزمن

[1]- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط2، دار توبقال للنشر الدار البيضاء- المغرب، 2006، ص 39.

القصة متعدد الأبعاد"[1]، فقد أدت المقارنة بينهما إلى استنتاج "حركتين أساسيتين تحدثان باستباق واقعة ستحدث لاحقاً أو استرجاع وقائع ماضية، وهذا التنافر بين زمن القصة وزمن الحكاية هو ما يسمى بالمفارقات الزمنية"[2].

تهيمن تقنية الاسترجاع على المنام هيمنة كلية مما يؤدي إلى وضع المنام في نمط ما يسمى بالقصص الاسترجاعي* فالراوي يحكي فيه حكاية حدثت له في زمن الماضي وانقضى زمنها، فهو يبعثها إلى شيخه في كتاب وهو شاهد على أحداثها في عالم الأحلام، ووقوعها في زمن الماضي يحدد الرؤية السردية للراوي الذي يعلم كل ما يدور وهو خارج حكيه يسترجعه.

ولا تقتصر هذه التقنية على الراوي فحسب؛ بل تظهر فيما ترويه الشخصيات داخل المنام من سرود، ويتم الكشف عن نمط هذه الاسترجاعات ومداها وسعتها، ومنه تحديد وظائفها.

إنَّ أول استرجاع أحق بالاهتمام هو الاسترجاع الذي يحكم البناء الكلي للمنام بوصفه يقع في صنف أدبي أشمل، وهو المراسلات، فباعتباره رد على كتاب وصل إليه، فقد كتب بصيغة الماضي لأنَّ الكتاب وصل، ولأنَّ الخادم فض ختامه وقرأه، ولأنه تأثر به ونام ورأى ما رآه ثم استيقظ، كل هذا التوالي للأفعال الماضية أطرَ زمنية المنام ومكن الكاتب من استعمال تقنية الاسترجاع فهذا الكتاب جملة يعطي معلومات للشيخ-بوصفه هو القارئ له- عن ماضي شخصية الراوي أو الخادم ويشاركه معه في الحكي، وفي المشاهدة العينية للحدث المنامي.

لقد بدأت أحداث "المنام الكبير" في الحاضر الذي استعمل البطل صيغته لمخاطبة صديقه الحافظ العليمي، ثم ينتقل هذا البطل فجأة لاسترجاع أحداث مضت، وهذا الاسترجاع يمثل لاحقة داخلية من خلالها جسد النَّص قصة جرت أحداثها في زمن سابق للانطلاقة الزمانية الأولى للحكاية.

---

[1] – سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1997، ص 73.

[2] – يراجع مفهوم المفارقة الزمانية: جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، ترجمة محمد المعتصم، وآخرون، ط3 منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 51.

* – الإطلاع أكثر على القصص الاسترجاعي، ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 58.

يقول النص في هذا المجال:" **كان قد ربى في السروج ونشأ بين الجداول والمروج يتردد من حصن اللبوة، إلى بساتين الربوة يرتاض في عين سردا إلى وادي بردى ويصطحب في سوق آبل يغتبق في كروم المزابل ... فرماه الدهر الحظ المنقوص وطرحه إلى رياض مدينة قوص**".

فمن خلال هذه المقطوعة، نتبين قصر المدى الفاصل بين هذه اللاحقة وزمن الحكاية.

وما إن تنتهي هذه اللاحقة حتى يبدأ النَّص في تضمين قصة أخرى تكون كلاحقة داخلية ثانية تتمثل في استرجاع البطل لأيام تشرده، قائلا:" **كان يتلقى في حر السعير، ولا يشبع من خبز الشعير، إدامه البصل والصير، وفراشه الأرض والحصير، فألحت عليه الهواجر شهرى ناجر، فتمنى على الله ريح صبا تهب من نحو بلاده...**". وهذه اللاحقة الداخلية تدخل مع اللاحقة السابقة في علاقة سببية مباشرة؛ إذ يشتمل النص على ملفوظات تعكس هذه العلاقة مثل: التشرد- المعاناة- الفقر- الغربة...، وهذه اللاحقة في حد ذاتها محكومة بفترات زمانية مقسمة إلى أربعة مراحل متتابعة، هذه الفترات هي فترة التشرد فترة البعد، فترة العداوة الحاصلة بينه وبين شيخه، فترة التغيير. وهذه الفترة الأخيرة (فترة التغيير بواسطة الاسترخاء الذهني(الحلم))، هي نتيجة سببية للمراحل الثلاث السابقة، وقد تعجل الراوي في الوصول إليها، حتى وإن كان هذا على حساب هذه المراحل الأولى.

وبعد الحديث عن هذه اللاحقة الداخلية ينتقل النَّص إلى لاحقة خارجية يخرج فيها الراوي من الحديث عن الآنا التي كانت تتكلم بضمير الغائب، إلى الحديث عن الآخر المتمثل في شخصية الحافظ العليمي الَّذي منحه النَّص ثلاث فترات زمانية متسابقة فيما بينها، تتمثل هذه الفترات في فترة الظهور، فترة التعارف، فترة التآلف والصحبة.

وتتمثل الفترة الأخيرة أهم فترة بالنسبة للراوي، لهذا فقد سعى لإسراع عجلة الزمن بهدف الوصول إليها؛ ومن ثمة الدخول في زمن ذهني* يستطيع من خلاله البطل التَّنقل بسرعة بفضل مساعدة صاحبه الحافظ العليمي، وقد تجلت هذه المساعدة كما سبق وأن رأينا في الاستفزاز الوارد في رسالته السابقة. إذ يصف لنا النَّص هذا الزمن الذهني، قائلاً: **ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رايه فيه**"، إنَّ التفكير الذهني الذي راود السارد

* - "حين نحلم بالارتفاع عن المكان الواقعي، فنحن ندخل في المنطقة الزمنية التي يشكل فيها الحلم انبثاقاً للمشاريع الذهنية الرفيعة". غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 46.

دفعه إلى شرود الذهن، وبالتالي يمتنع عليه النوم، **كقوله:" وامتنع عليه النوم، لأجل هذا إلى هزيع من الليل"**.

هذا فضلاً عن القدرة على التَّركيز على الطريقة التَّي سيقفز بها الراوي إلى العالم الآخر. وما أن يتمكن البطل من الحصول على الزمن الذهني حتى يبدأ في ذكر سوابق كانت يتمناها ويريد تحقيقها، لقد تحقق هذا بفعل الفترة الزمنية التي كان فيها ذهن الراوي يعمل على إيجاد وسيلة يشغل بها ذهنه من أجل الولوج إلى النوم، الذي شكل منه الوهراني رحلة إلى العالم الآخر، إذ يقول النَّص في هذا المجال، بعدما وجد الراوي نفسه، خارجاً من قبره " **كنتُ أشتهي على الله الكريم في هذه الساعة في ذاك المكان، رغيفاً، وزبدية...**"، " **فما أنقضت أمنيتي حتى تمنيتُ ظهور عبد الواحد بن بدر...**".

وبهذا يبدأ البطل في عقد الصلة مع المستقبل الذي من خلاله يسعى إلى إدانة شيخه والعمل على فضحه في مسرح العالم الآخر. من خلال الوقوف في وجه الشَّخصيات الأخرى التَّي سخر منها الوهراني، ولكن هذا العقد المستقبلي لم يمنع من وجود بعض اللواحق الداخلية المتكررة، كذكر أفعال الحافظ وتصرفاته، كل مرة، وتذكره لمعاملته في الدنيا من جهة أخرى واسترجاعه لبعض الذكريات مع بعض الشخصيات، كشخصية المهذب بن النقاش، التي أدانها الوهراني بسخرية مذكراً إياها بأفعالها، قائلاً:" **أليس أنت الذي أدخلت فلان إلى الخرابة المظلمة...**"، " **هذا كان يفسق بأولاد المسلمين...**". إلاّ أنَّ هذه اللواحق المتكررة ما هي إلاّ لواحق عرضية، تمثل محطات حطَّ فيها هذا الملفوظ السردي، دون أن يستغرق لسردها وقتاً طويلاً. وبهذا نستطيع القول أنَّ المقطوعات الصغرى لهذا الملفوظ السردي محكومة بالمفارقات الزمانية التي تأرجحت بين الحاضر والماضي – والمستقبل؛ وحتى نتبين هذا التنافر الزمني نقترح الترسيمة الآتية انطلاقا من هذه الرموز:

ح: الحاضر

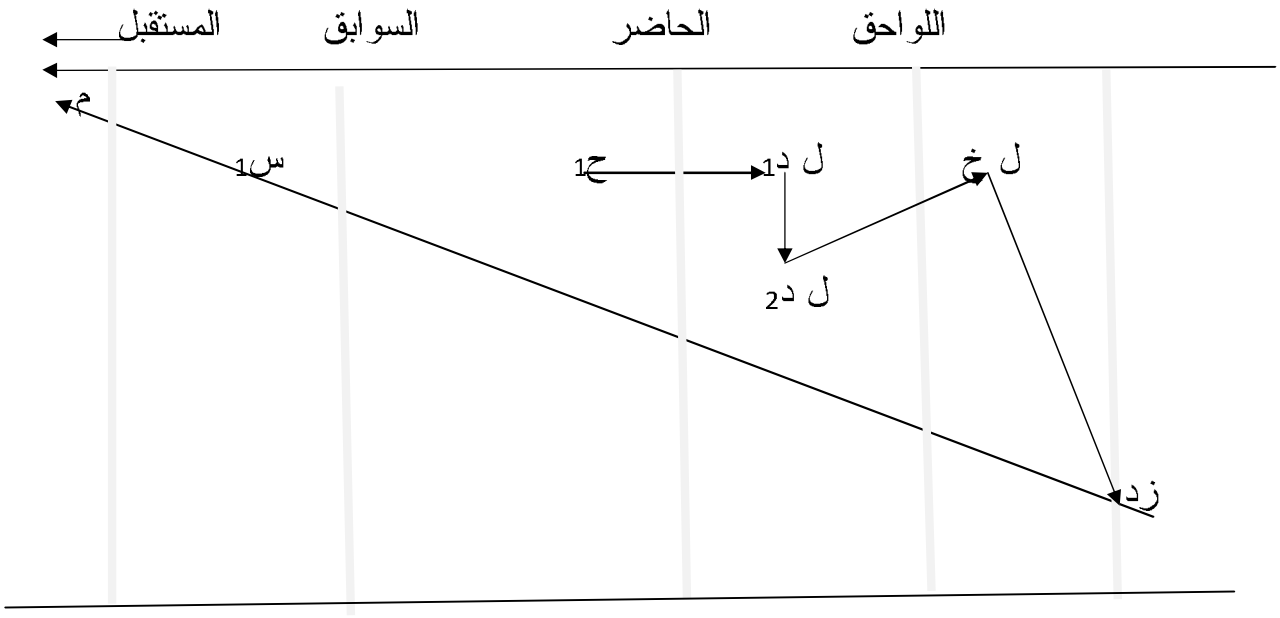
ل د: لاحقة داخلية

ل خ: لاحقة خارجية

ز ذ: زمن ذهني

س: سابقة

م: مستقبل



هذه الترسيمة تمثل حركية النَّص الَّتي يمكن أن نختصرها في هذه المعادلة التالية:

ح+ل د1+ل د2+ل خ+ زذ+ س= م.

كما يمكننا أن نستنتج من خلال هذه المعادلة الضبط الزمني لتركيب النص من خلال ما يلي:

ح : العداوة الحاصلة بين الوهراني وصديقه الحافظ العليمي(الرسالة الاستفزازية التي بعثها الحافظ للوهراني، لكون هذا الأخير قد خاطب الشيخ في رسالة ماضية بدون لقب، لتعود رسالة الشيخ المصرحة بالانتقام في ثناياها، مشكلة حافزاً لبروز رسالة المنام الكبير).

ل د1 : تذكر أيام التشرد في دمشق وضواحيها، والحنين إلى مجالسة الأدباء...الخ.

ل د2 : تذكر تصرفه في مخاطبة الحافظ العليمي بغير كنية، والخوف من العقاب أو المصير المرتقب. إنَّ هذا الخوف مجرد وسيلة يدمجها الوهراني مع الخوف الذي يعتريه، وهو خارج من قبره، وكأنَّ السارد يحمل خوفه من شيخه إلى عالم لا يظلم فيه أحد.

ل خ : ظهور شخصية عبد الواحد بن بدر في المحشر بنفس الملامح المعروف بها في الدنيا والتَّقرب إليها بغرض المجاملة؛ لكوّن الوهراني يستثمر ظهور هذه الشخصية من أجل مسائلتها حول الحافظ العليمي، في قوله:" (**فقلتُ له وأين أجده؟ فقال هذا هو واقف مع النبيه الموصلي**).

ز ذ : تحقيق رغبة النَّوم بعد التفكير الطويل.

س : الفوز على الشَّخصيات الَّتي سخر منها الوهراني(صديقه الحافظ– الفرق الدينية كالشيعة– المتصوفة...).

م : الفوز بالشفاعة والشرب من الحوض المورود، وكذلك تحقيق الرحلة التي عمل السارد على رسمها عبر مشهد تخيلي يحتوي على كل متطلبات السرد القصصي النادر.

وهذه المحطات الزمانية في حد ذاتها مقسمة إلى عدة فترات، وهذا ما جعل القصة محكومة في زمنها السردي بالمفارقات الزمنية الَّتي أشار إليها جيرار جينيت قائلاً:" يمكن أن تكون الإدماجات أكثر تعقيداً كما يمكن أن تمثل مفارقة زمانية حكاية أولى بالنسبة لمفارقة زمنية أخرى تدعمها، ولأي مفارقة زمنية بصفة عامة، أما مجموع السياق فيمكن اعتباره بمثابة حكاية أولى"[1].

فبناء زمن المنام على تقنية الاسترجاع يكشف عن ثقافة الكاتب ومعرفته بتاريخ الشخصيات وماضيها، وقصد استثمار هذه المعارف والثقافات الدالة على العلاقات الاجتماعية التي تحكم الشخصيات كثف الكاتب استخدامه لهذه التقنية، وقد كان السرد في حاجة إليها لتحديد مستقبل الشَّخصيات والإعلان عن مصادرها في سياق الاستباق للأحداث.

من الملاحظ أنَّ التَّرتيب الزَّمني وما صاحبه من مفارقات تأثرت بكثافة المستويات وخاصة الاستباقات التي تؤدي الحكايات بالكاتب أحياناً إلى عدم العودة لتحقيقها، وكذا المشاهد الحوارية التي لم تؤثر في الترتيب الزمني فحسب، بل حتى في الإيقاع الزمني.

ج): الديمومة:

تنطلق في هذا المجال من خلال قول جيرار جنيت بأن: " تواقت قصة يمكن أن يعرف كتواقت ساعة دقاقة مثلاً ليست قياساً، ولكن بمقارنة ديمومتها، وديمومة الحكاية التي تسردها ولكن تقريباً بشكل مطلق ومستقل مثل دوام السرعة، ويفهم من السرعة العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني"[2].

وحتى نتعرف على المسار الزمني الذي تسير من خلاله ديمومة حكاية " **المنام الكبير**" لا بدَّ أن نمر بالمراحل المتفق عليها من قبل رواد السيميائيات السردية، والتي أساسها دعوا قياس ديمومة العمل السردي، وهذه المراحل تتمثل في "الإيجاز"، "المشهد"، "الإضمار".

ولكن قبل كل شيء نود أن نقول بأنّ "**رسالة المنام الكبير**" كغيرها من التراث العربي المغاربي التليد كادت أن تضيع مع من ضاع من أمهات الكتب الجزائرية، لولا جهود المحقق

[1] - Gérard genette, figure III ,P : 90.
[2]- Ibid, P ; 12.

المشرقي إبراهيم شعلان الذي عمل على إخراجها من خطها الغريب إلى خطها الظاهر والمبين.

إلاّ أنَّ هذا لم يمنع من وجود بعض الفجوات الزمانية التي أدت بدورها إلى الانخرام الزمني لهذا النَّص السردي، بدليل أن المحقق في مقدمته يصرح بأن منامات الوهراني تلاشت وضاعت في أيدي الناس، والقارئ للمنام الكبير سيجد نفسه أمام فراغات عديدة لم يستطع المحقق تكملتها.

فهذا يدل على أن هناك قطعاً على مستوى الملفوظ السردي، وأنه لم يصلنا كما قاله الوهراني.

والآن بعدما علمنا أن هناك انخراماً على مستوى هذا النص السردي، نستطيع أن ننتقل إلى محاولة استقصاء سرعة السرد، وما يطرأ على نسقه من تحصيل أو تبطئة من خلال ولوج النقاط الثلاثة المذكورة سابقاً.

1- الإيجاز :

ويكون فيها زمن الحدث أكبر بكثير من زمن القراءة كما في قصة طلائع بين رزيك التي تتولد من خلال الحدث الثامن " ...**هذا طلائع بن رزيك مع سخافة عقله وسكره من خمر الولاية قال يوما** .....". نجد في هذا النَّص أن الراوي يقدم خلاصة عن شخصية طلائع بن رزيك تختصر زمنا طويلا جدا، إنَّ الراوي يعرض جملة واحدة تعرف بهذه الشخصية (**جاهل ويسكر بمال الدولة**)، وهذه الحالة الَّتي وصلت لها الشَّخصية لم تبرز هكذا بل مرت بحياة كاملة وتصرفات مختلفة عديدة عبر زمن طويل حتى وصلت إلى هذه الحالة لقد أختصر الراوي كل ذلك، وقدم خلاصة محددة تتناسب مع سياق الحدث. وهذه من وظائف الخلاصة التي تعرض بإجمال إلى الشخصيات الهامشية أو التي يستفيد منها الحدث في سياق محدود وبسيط.

وخلاصة القول أن الراوي قد عمل على إسراع حركية النَّص في المحطات الَّتي كان يرغب فيها الوصول إلى هدفه، وطموحه المتمثل في النقد التهكمي في أقرب وقت ممكن وبهذا ظهر النَّص ضيقاً من حيث الفترة الزمانية التي منحت له على الرغم من تضخمه الكمي.

2 – المشهد :

وفيه تكون المدة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة، ونص المنام يعتمد أساسا على السَّرد المشهدي ففي الحدثين الثامن والتاسع يسرد الوهراني مشهداً متكاملاً تتباطأ فيه حركة زمن القراءة لتتساوى مع زمن الحدث، ويتخلل هذا المشهد حوارات متعددة بين الشخصيات وتفاصيل لحركة الشخصيات بدون تسريع أو إبطاء. ويمكن الاستشهاد على ذلك بهذا المقطع الأخير من المشهد عندما تنازع الوهراني وابن النقاش عند ملك الموت بحضور الحافظ وجماعة من الناس ".... **فقلت لي: قم وارجع إلى الملك وقبل يده، وقل له : قد تركت هذا المقدار لأجلك فافعل بمروءتك ما تريد، فقالت الجماعة كلها: هذا هو الصواب. انهض على بركة الله فقمت معهم إلى الملك، وحاللت الرجل من الذي كان لي عليه، ففرح بذلك عزرائيل وقال: ما أقدر اليوم على مكافأة إلا أنى أبشرك انك تعيش في الدنيا بعد المهذب عشر سنين لكل دينار سنة، فسرت بذلك ورضيت به، وقمت وأنا له من الشاكرين**".

في هذا المقطع يكاد زمن القراءة يتطابق مع زمن الحدث، وليس هناك من حذف للزمن أو تلخيص له وما ساعد على ذلك وجود الحوار، والراوي يطابق الزمنين هنا ليدل على أهمية هذا الحدث لذلك ينقله بكل تفاصيله الحركية،" **فقلت لي، فقالت الجماعة، فقمت معهم إلى الملك، وحاللت الرجل ففرح عزرائيل، وقال، فسررت بذلك ورضيت، وقمت وأنا له من الشاكرين** " أي إنَّ الراوي لم يدخر أي حركة قامت بها الشخصيات إلاَّ قام بتسجيلها ويحتوي كذلك المشهد على استراحة، وفيها يتوقف الزمن المسرود في المشهد خاصة في أثناء التعليق أو الوصف، أي لا يعثر على زمن ما في جملة السرد التي تكون مجرد عبارة تصف شيئا، مثل ما نراه في هذا المقطع الذي يصف فيه الوهراني ذرية علي بن أبى طالب في زمنه " **ولنا جماعة في أهل بيتك يشهدون لنا بغير ما يقول فقال علي: مثل من؟ قلت: مثل الشريف قيفيفات الذي كان ضامن القيان بدمشق ومثل الشريف زقازق الكادوم الذي كان يبيع اللحم في القبة، والشريف الدويدة الرأس، هؤلاء ذريتك ونسلك ..**".

ولكن على الرغم من هيمنة المشاهد على هذه المقطوعات السردية إلاّ أنَّه لا يمكننا الاستهانة بدورها البلاغي؛ لأنَّها تمثل مجتمعة في علاقتها السياقية لوحة لمشهد واحد يصف حركات وأفعال الشخصيات التي يضعها السارد في مواقف ساخرة، وما تأثر به الوهراني من مشاهد ساخرة يكون أبطالها شخصيات غيبية كشخصية ملك الموت الَّتي يتخذها الوهراني

محركاً للسخرية، لكون هذا الأخير عالماً بكل تصرفات الشّخصيات الّتي يقحمها الراوي في الحوار.

لذلك راح الوهراني يبث إعجابه بعزرائيل، ويضمنه مشاهده الوصفية، حتى وإن كان ذلك على حساب سرعة الزمن السردي وإيقافها.

وبهذا نستطيع القول بأنَّ هذه الهيمنة المشهدية التي تميزت بها أحداث هذه القصة لها عدة وظائف " منها: التأثيرية، الدرامية، التمهيدية، وأما الأحداث فقد ندرت رغم أن هذه المشاهد تقوم مقامها"[1].

2- الإضمار :

يعتبر من آليات تغييب المرجع أو إرجائه إلى حين، وهذه الآلية التي يستعملها المرسل /المؤلف[2]، عادة ما تؤسس سلطته، فهو إذ يمتلكها يستطيع أن يمنح الأحداث الامتداد الزمني الذي يريده، وهذا ما يجعل القارئ يتوق إلى معرفة هذا المحذوف، ويولدّ فيه حافزاً ولذّة في القراءة، تصاحبها دوماً متعة الكشف عن هذا المحذوف، وتنجم هذه الفراغات أو الحذوفات عادة عن " حيل أسلوبية، لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارئ متمـــرّس"[3] يتعمدها الكاتب ليملأها القارئ لغرض إثراء التجربة الجمالية، باعتبارها نصوصاً مضمرة في ذاتها وتضمر بين جملة وأخرى، أو بين مقطع نصي وآخر معاني ترغم القارئ على الشعور بها والتوقف للبحث عن معانيها، بذلك فإنّ كل " قراءة للنص من القارئ نفسه، قد تجد معنى آخر وتفسيراً آخر"[4]، وهذا هو سبب الفهم المتغيّر لتجارب الحياة.

ويتمثل ذلك في الأحداث التي تتعرض لاختصار فترتها الزمنية الطبيعية مثلا في الحدث الثالث، وهو بلوغه أرض المحشر " **فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر** " فكما هو متخيل أنَّ المسافة بين القبر وأرض المحشر طويلة للغاية، وبالتالي فزمنها طويل، لكنَّه تعرض للحذف لأنَّه ليس موضوعا بذاته في هذا الحدث الّذي يرمي إلى فكرة

---

[1] – نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، ص 114.

[2] – ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، 2003، ص 248.

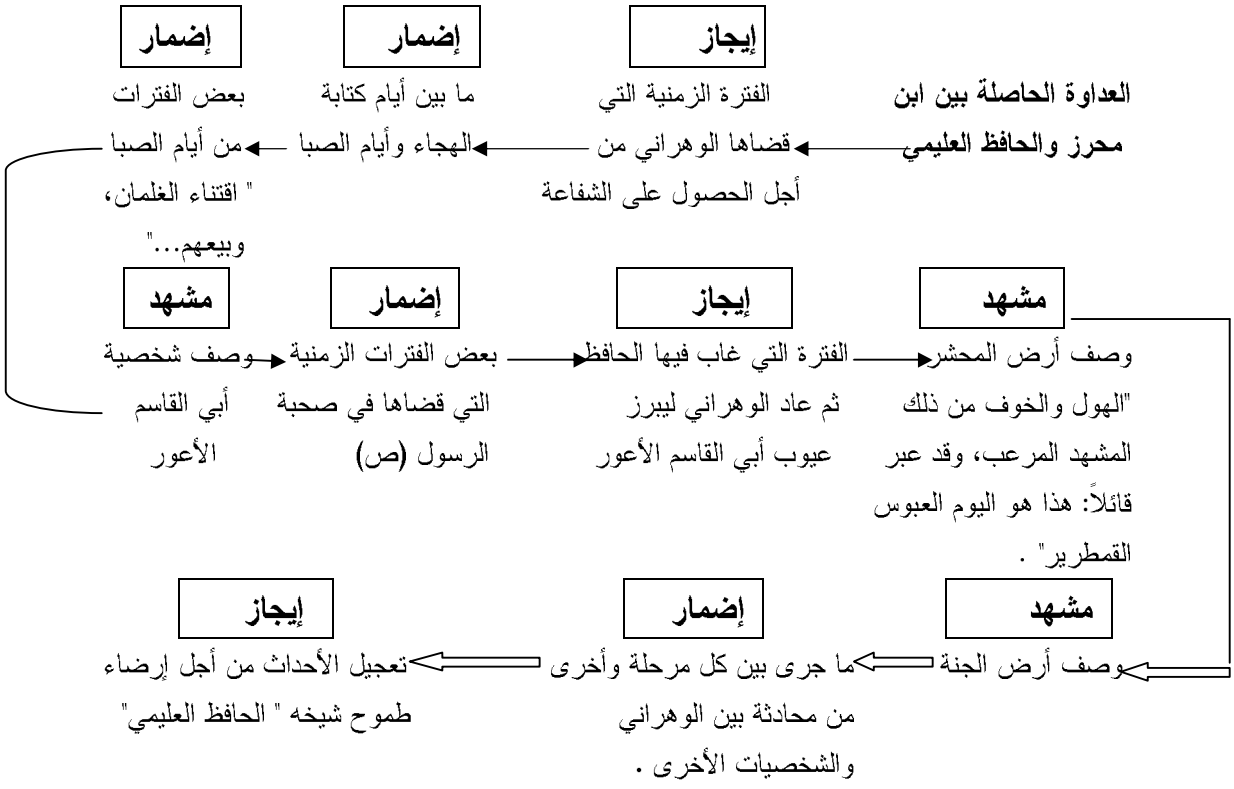
[3] – يعد الإضمار حيلة يستخدمها الكاتب لغرض تشويش الموضوع الأصلي وإخفاء بعض دقائق الدلالة للاحتفاظ بذهن القارئ مفكك المفارقة. ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 58.

[4] – م، ن، ص ن.

واحدة، وهي الوصول إلى أرض المحشر لذلك تعرض هذا الزمن للتهميش لصالح الحدث الرئيس .

ونلاحظ هذا الحذف أيضا في الحدث السادس عشر مع الأعور البغدادي فقد طلب منه الوهراني أن يدله على الحوض " **فمشينا معه مقدار أربعة فراسخ** ". الزمن الذي يتطلبه قطع أربعة فراسخ مشيا هو زمن طويل يستغرق يوما كاملاً ولكن القراءة استغرقته ثانية واحدة لأنَّ هذا الفعل ليس غاية بحد ذاته تشغل الراوي ليفرد لها زمنها الكامل، بل هو فعل هامشي (لا أعلم لم اختار أربعة فراسخ رغم أنَّها لا تعني ولا ترمز لشيء).

هذه الفترات الموزعة على سطح الخطاب السردي بهذا الشكل تدل على أنَّ هناك بياضاً دلالياً فاصلاً مابين كل مرحلة وأخرى. وقد أراد الراوي إخفاءه بغرض كتمان بعض الفترات الزمانية الَّتي لا يريد إبدائها، والإفصاح عنها لهذا فقد جاء كل مقطع من هذه المقاطع مستقلاً بذاته على الرغم من أنَّه ينتمي إلى كل واحد، وهو رحلة ركن الدين الوهراني إلى العالم الآخر، هذا عن الإضمار، وعن باقي العناصر الَّتي تتشكل من خلالها ديمومة العمل السردي وحتى نوضح هذه العناصر مجتمعة على سطح هذا الخطاب السَّردي نستعين بالمخطط الذي يوضح كيفية انتشار العناصر على مستوى الخطاب :



ومن خلال هذا المخطط، نستنتج أنَّ ديمومة هذا العمل السردي قد تخللتها ثلاث إيجازات وثلاثة مشاهد، وثلاثة إضمارات، وهذا الظهور المتساوي لهذا التقنيات جعل من خطاب السردي يسير وفق ثنائية متوازية، فهو مرة يسعى لتعجيل الأحداث، ومرة أخرى يسعى لتبطئتها بهدف تنظيم سرعة البنية الحديثة للسرد.

نستخلص مماّ سبق، بعض النتائج التي يمكن ايختصارها في هذه النقاط:

– إنّ هذا النوع من المفارقة، يبني على رسم ملامح السلوك الحركي للشخصيات والذي لا يخلو من الغريب في دوافعه ومسبباته، والذي ينطوي على مغالطة شنيعة – يذهب جراها القارئ ضحية –، رسماً لغوياً حصيلته صورة تكنى عن الدلالة الثانية، أو المعنى الغير المباشر الذي يتضاد هنا مع حقيقة الشيء وأصله. ينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية، وهذا النوع من المفارقة يعمل على إنتاج الدلالة التهكمية الانتقادية في قالب لا ينفك عن التَّصوير الحركي للشخصيات.

لكونها تقوم على الوظيفة السميائية للحركة، وعلى قدرة هذه الحركة على نقل المعنويات من هلع وفزع ونحوهما، إلى حركية مرئية، ذات دلالة اصطلاحية معروفة عند المخاطبين.

تعتمد هذه المفارقة إذن، على ما يعرف باسم مساعدات الكلام– وهي مساعدات ذات صفة تزيل الغموض؛ أي أنَّها تخضع لشروط الإرسال والتلقي. وتزيد بنية المفارقة لهذه الأفعال والتصرفات وضوحاً، وذلك بوجود علاقات التضاد(الإخبار الأول للشخصية(–)) (الإخبار الثاني للشخصية(+) أو العكس)، الكامنة في هذه المفارقة.

تنهض البنية الدلالية لهذه المفارقة إذن على التعارض بين الاستجابة والمثير، بين القول والفعل الحركي الذي ينفيه.

قدرة الكاتب التَّصويرية لأفعال الشخصيات، التي تحتاج إليها بنية المفارقة، ويعني ذلك أن الوظيفة الخطابية لهذه التصرفات، هي الرفض الواضح المعبر عنه بطريقة غير مباشرة وهي استراتيجية تستند إليها مفارقة ملمح الشخصيات في إحكامها لزمام الخطاب الساخر.

ومازلت هذه المفارقة، تقدم ملمحاً لفظياً مهماً، هو قيمة التسلسل في ربط عناصر المعنى الكلي للخطاب التهكمي، إذ هيأت لرسم صورة ساخرة لشخصيات (لاهية، عابثة غافلة، طامعة...)، كما مكنتنا من رسم صورة أخرى تتشابك فيها مواقف الهلع والفزع.

تقوم مفارقة الشخصيات عند السارد على التناقضات بين الحقائق المدلول عليها سلفاً والمعروفة عند المشتركين في العملية التبليغة. وهنا نلاحظ أنَّ الأفعال والأدوار التي تقوم بها الشخصيات، تتعارض مع حقائق يعرفها القارئ.

– يكمن التنافر الزمني والحدثي معاً، في ذلك التقابل غير المنطقي للأحداث مع بنية النَّص وذات الشخصيات، وبين الأحداث والوقائع المنظمّة داخل زمن شبه موضوعي، لذلك أصبع الانفلات من قيد الزمن هو الوسيلة الوحيدة للتغلب عليه، والكاتب ينزلق صراحة في كل مواصفاته نحو فكرة "الحلم"، فيتخذ منها حجة للولوج إلى العالم الآخر.

يتسم الزمن عنده إضافة إلى التشظي بالمراوغة والتناوب، لذلك يتخذ منها موقفاً معادياً ويصفه بصفات الثبات، العدم، أو اللاجدوى، ثم أنّ تكرار أيام الحاضر، وإيقاعها الثابت والبطيء إلى درجة التَّعسف والملل تدفعه باتجاه الماضي حيث آماله وآلامه العذبة، ليبحث فيها عن حلول تخرجه من حصار هذا الحاضر أو محاولة الهروب باتجاه المستقبل، فيتحول الحاضر(معاناة–تشرد) إلى اللازمن، فيتشظى كما تتشظى فيه شخصياته، وتتشطر بعد أن فقد السَّيطرة على تثبيت المكان واتجاهات الزمن.

وقد استطاع من خلال تنويع الزَّمن، التَّعبير عن رؤيته الفكرية والجمالية، وكسره لمسار الزَّمن والآلية المفروضة، مما أدى إلى بروز هذا المستوى المعقد حيث تداخل أبعاد الزمن وتشابكها إلى درجة الهيام والضياع.

– تتميز طبيعة المكان عند السارد باللامنطق، بعدم الاستقرار، والوضوح، وبالتحول المفاجئ، لكون الأماكن المغلقة لا نعرف عنها الكثير.

إنَّ الوهراني لا يهتم بإيراد كلمات أخرى لوصف المكان (يوم القيامة) سواء من مخيلته أو من المعجم الديني والشعبي لمعرفته أنَّ القارئ يستوعب جيداً ذلك المكان ، بعكس ما نقرأه في النَّص نفسه حين تكلم الوهراني عن مدينتي دمشق وبغداد قبل دخوله في المنام فقد أعطى تفاصيل دقيقة للقارئ المصري عن تلك المدينتين، لأنَّه أي القارئ لا يفترض بأنَّه مطلع على تفاصيل الأمكنة في المدينتين.

من جهة أخرى، فإنَّ الوهراني لا يورد تفاصيل كثيرة عن المكان، لأنَّها لا تقدم دلالات تخدم ثيمة النص الأساسية، إنَّ الوهراني لا يريد في هذا النَّص أن يتكلم عن يوم القيامة، بل يريد أن يقدم مضامين أخرى، وكان يوم القيامة صالحاً بدلالته الواسعة، وليس المفصلة لتقديم تلك المضامين.

الفصـــل الثالث:
مقاصـــــد الخطاب السّاخر

1 – دور السياق في الكشف عن المقاصد الاجمالية:

يعرف السياق أنّه مجموعة الظروف التي تحفّ حدوث فعل التلفظ بموقف الكلام...وتسمى هذه الظروف بالسياق[1].

إنَّ مفهوم السياق هو الوضعية الملموسة التي توُضع وتنطق من خلالها مقاصد تخص المكان والزمان والمتكلمين...فكلّ ما نحن في حاجة إليه من أجل فهم دلالة ما يقال، ومن هنا تظهر أهمية السياق، وعدم حضوره في عملية نقل المقاصد إلى عدم وضوحها وظهور إبهامات كثيرة فيها [2].

يرى جون ديبوا بأن السياق عبارة عن" مجموع الشروط الاجتماعية التي تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي، واستعمال اللغة...وهي المعطيات المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، والوضعية الثقافية والنفسية والتجارب والمعلومات القائمة بينهما"[3].

وبتعريف آخر، السياق هو لفظ يتكون من سابقة(con) تعني المشاركة، أي وجود أشياء مشتركة في توضيح النص، وهي فكرة تتضمن أمورًا أخرى تحيط بالنص، والبيئة المحيطة التي يمكن وصفها بأنها الجسر بين النص والحال"[4].

وقد أشار في هذا التعريف إلى تأكيد العلاقة بين النص والسياق، فهو بمثابة مفتاح البحث عن المعنى في النص وقد أشار إلى هذه العلاقة علماء النص" فالنص والسياق يتمم أحدهما الآخر"[5].

وكما أشار أيضاً إلى هذه العلاقة الباحثان هالداي وحسن في كتابهما " اللغة السياق والنص" بقولهما " أن كل مابين النص والسياق يمكن تأويله بالرجوع إلى الآخر"[6]. هذا التعريف يؤكد العلاقة التَّلازمية بين النَّص والسّياق.

---

[1] - ينظر: عبد الهادي بن الظافر الشهري، إستراتجية الخطاب، ص 41.

[2] - ينظر: فرانسوار أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، د.ط، مركز الإنماء القومي، د.ت، ص 5.

[3] - J. Dubois : Dictionnaire de L'inguistique, 120-121.

[4] - Halliday and hasan. Langage. Contesct and tescte: aspectes of perspective, axford, université. Presse, 1989, p 5.

[5] - جون لا ينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة "أفاق عربية" 1987، ص 225.

[6]- Ibid,P 70.

نظراً لأهمية السِّياق في البحث عن المعنى في النَّص، فقد أصبح يشكل " نظرية إذا طبقت بحكمة تمثل الحجر الأساسي في علم المعنى وقد قادت هذه النظرية بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن"[1].

نتيجة لذلك فإنَّ تعليق النَّص بالسياق يجعله متماسكاً، ومنسجماً بالنِّسبة للسياق المتلفظ فيه. ومن المؤكد أنَّ للسياق دوراً بارزاً في انتاج وتلقي النَّص، وهذا ما أدى بالباحث فان ديك إلى أن يجعل السياق" يتعلق بقضايا تأويل الإشارة الإيديولوجية في العالم الخارجي"[2].

فهذا تفسير للعلاقة التَّلازمية بين النَّص والسِّياق. لأنَّ النَّص يرتبط بالسِّياق الَّذي تحدده ثقافة المجتمع، وانعدامه يفقد النَّص نصيته أي أنَّه يتحول إلى اللانص.

بناءً عليه يمكن اعتبار السياق شفرة يستعين بها المحلل/القارئ في تأويل النص، لأن السياق يستطيع أن يوضح لنا النقطة التي تم التعبير عنها"[3].

هذا ما يجعل من السياق في تحليل النَّص عنصراً مشاركاً في إنتاج المعنى، ذلك" أن بنية النص محكمة بسياق الحال، وهذا السياق يمكن استخدامه ليصنع تنبــؤات حول بنية النص "[4]، وتبرز أهمية السياق أكثر من خلال التحليل النصي **للمنام الكبير**.

إنّ الإعلان عن المقاصد الحقيقية للوهراني يجعلنا نمر عبر مراحل في عصره وشخصيته،" فقصد المتكلم مرتبط بمعرفة ظروف النص الموضوعيّة، ووضعية المتكلم ومكانته ووضعية المخاطبين، ففهم الخلفيات المعرفية والظروف التي شكلت النص (أو الكلام) مفاتيح هامة لإدراك المعاني التي يكتنفها النص"[5]، وسنحاول عبر تتبعنا لمراحل حياته، وعن طريق قراءتنا المتفحصة أن نلم بكل جوانبه معتمدين في ذلك على تمحيص كل المعلومات التي نجدها في الآثار الأدبية، لإعطاء فكرة واضحة لمعالم هذه الشخصية البارزة في تاريخ الأدب العربي، لأنَّ القارئ/المستمع حين يواجه خطاباً ما لا يواجهه وهو خاوي الوفاض وإنَّما يستعين بتجارب سابقة، بمعنى أنَّه لا يواجهه وهو خاوي الذّهن، والمعروف أنَّ معالجته للنّص المعاين تعتمد من ضمن ما تعتمده على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه

---

[1] - استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كما بشر، ط12، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1981، ص 73.

[2] - سعيد حسين بحيري، لونجمان، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1، القاهرة، 1997، 244.

[3] - Halliday and hasan. Langage. Contesct and tescte, p 70.

[4] – Ibid, P 50.

[5] - محمد مفتاح: المقاصد والإستراتيجية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة بحوث ومناظرات، دار البيضاء 1993، ص 58.

كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنُّصوص السابق له قراءتها ومعالجتها، وبهذه التَّجارب نأمل أن نعرّف عصر الوهراني وشخصيته.

1-1- السياق الخارجي:

لقد جمع الوهراني في المنام ألوانا من الأدب والمزاح، فتخيل أنه رأى في المنام كأن القيامة قامت، ومناديا ينادي: هلموا إلى العرض الأكبر، فخرج من قبره حتى بلغ أرض المحشر، فوجد بها كثيرين ممن عرفه وعاصره، فسخر منهم جميعا وذكر ما حوسبوا عليه.

اختار الوهراني لنفسه أسلوب السخرية والتهكم في الكتابة، وقد جمع في كتابه "أنيس كل جليس" الكثير من رسائله ومناماته وفصوله الهزلية. كتب على لسان بغلته رسالة إلى الأمير عز الدين موسك "**المملوكة ريحانة بغلة الوهراني تقبل الأرض بين يدي المولى عز الدين حسام أمير المؤمنين، نجاه الله من حر السعير، وعظم بذكره قوافل العير، ورزقه من القرط والتبن والشعير ما وسق مائة ألف بعير، واستجاب فيه صالح أدعية الجم الغفير من الخيل والبغال والحمير...**".

وهكذا نرى أن الوهراني كان صاحب دعابة ومزاح، وأنه كان خفيف الروح مقبول الكلام. أقدم من ترجم للوهراني هو القاضي ابن خلكان، قال عنه إنه:" أحد الفضلاء الظرفاء قدِم من بلاده إلى الديار المصرية في أيام صلاح الدين ــ رحمه الله تعالى ــ وفنه الذي يمُتُّ به صناعة الإنشاء. فلما دخل البلاد ورأى بها القاضي الفاضل وعماد الدين الأصبهاني الكاتب وتلك الحلبة علم من نفسه أنه ليس من طبقتهم، ولا تنفق سلعته مع وجودهم، فعدل عن طريق الجد ، وسلك طريق الهزل..."[1].

يفهم من كلام ابن خلكان أن الوهراني ترك طريق الجد بعد أن لقي الفاضل والعماد عند صلاح الدين بمصر. والواقع أن الوهراني قد سلك طريق الهزل قبل أن يصبح صلاح الدين سلطانا. والدليل على ذلك أن الكثير من مقاماته الهزلية ورسائله كتبها في عهد نور الدين بدمشق ثم إن العماد والفاضل لم يجتمعا بمصر إلا بعد موت نور الدين، زد على ذلك أن قدوم الوهراني من بلاده إلى الشام لم يكن في زمن صلاح الدين، بل كان في زمن نور الدين كما أسلفنا.

ولعل سلوك الوهراني مسلك الهزل مرده إلى التكسب وطلب المال. يحدثنا هو عن نفسه فيقول: "**لما تعذرت مآربي ، واضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي، وجعلت**

[1] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج4، ص 385.

مذهبات الشعر بضاعتي...فما مررت بأمير إلا حللت ساحته، واستمطرت راحته، و لا بوزير إلا قرعت بابه وطلبت ثوابه، ولا بقاض إلا أخذت سيبه، وأفرغت جيبه..."[1].

وإن كان نور الدين قد سلم من لسان الوهراني اللاذع، فلأنه كان لا يعطي الأدباء والشعراء الأموال.

وُجدَ هذا النَّص في مرحلة تاريخية مضطربة سياسيا (القرن السادس الهجري)، إذ كان الصليبيون يحتلون أجزاءً من الأرض الإسلامية، وكانت البلاد الإسلامية نفسها تعيش في فساد سياسي[2] واجتماعي، انعكس سلباً على الإنتاج الأدبي. "كانت القاهرة هي إحدى المدن المحورية في العالم الإسلامي سياسيا واجتماعيا وثقافيا، لذلك كانت مطمح كل ساع إلى المجد في كل صورة، وحسب قناعة الفرد في ذلك العصر."[3].

كانت معاناة الوهراني شديدة مع عصره وواقعه. إذ لم يوفق في أن يصبح كاتبًا من كتاب الدولة الرسميين المقربين أو شاعراً من شعراء البلاط المُقَدَّمين، ربما لتركيبته النفسية الخاصة التي جبل عليها، لينضمَ بذلك إلى زمرة الأدباء الذين قُدر لهم أن يكتبوا خارج دائرة البلاطات الرسمية. ومما زاد وضعه تعقيدا اضطراب موجة الحياة من حوله؛ فقد أخفق الوهراني في رحلته إلى المشرق التى عول عليها كثيرا أسوة بغيره من المرتحلين من أهل المغرب، وهو المغربي الذي ظل حريصا في أدبه وكتابته على جميع صفاته المغربية، كما تدل على ذلك رسائله ومقاماته ومناماته.

ويظهر من أخباره القليلة المتفرقة ومن كتاباته المغمورة أنه لم يستفد من هذه الرحلة التي قام بها إلى بلاد المشرق خلال القرن الهجري السادس شيئا بخلاف معاصره "ابن جبير" مثلا الذي أبدى إعجابه وسعادته بحكم الموحدين والأيوبيين.

وعلى العموم فقد كان هذا الإخفاق، في تقديرنا، أحد الدوافع المهمة التي هيأت للوهراني الوقت الكافي والجو النفسي الملائم للتأمل والانطلاق نحو آفاق جديدة لإبداع كتابة بعيدة عن الأدب الرسمي المتمثل في الرسائل الديوانية والقصائد المدحية، وربما ليصبح هذا النوع الجديد من الكتابة ذلك البديل أو "المعادل الموضوعي" لذلك الأدب المتداول، في حالة

---

[1] - مناامات، ص 7.

[2] - ينظر: شاكر مصطفى، صلاح الدين الفارس المجاهد، والملك الزاهد المفترى عليه، ط1، دار القلم دمشق، د.ت ص 13-14.

[3] – يوسف بن إبراهيم بن سيف الكندي، آليات السرد في مناامات الوهراني، 92.

التنافر وانعدام التوافق بين جاذبية الذات والموضوعات الخارجية التى قد تحتاج إلى مقاومة أو مناورة خاصة يبدو أنها لم تتوفر عنده.

وربما يكون عامل الإخفاق هذا هو الذي دفعه إلى ملأ تلك الهوة القائمة بين أدبه وواقعه بكل نقيض وعجيب وغريب، ولتتضح كتابته، بسبب ذلك بكثير من السخط والسخرية والاستخفاف بالناس وعدم التعويل عليهم. إذ لا فرق، عنده بين قريبهم و بعيدهم وحيهم وميتهم، وحاضرهم و غابرهم، وجدهم وعبثهم. وهكذا، فقد أكثر الوهراني من ذم الدنيا وأهلها، فلم يترك رذيلة ولا نقيصة رآها في أهل عصره إلا وأعلنها مصرحا تارة وملمحا تارة أخرى. أما قصة الوهراني في التشرد والانقطاع عن دنيا الناس والقسوة عليهم بالهجاء. ولذلك فقد أكثر في رسائله ومقاماته من ذكر الموت والاستعداد له، ووصف عمليات الدفن والإقبار. وهذه كلها عتبات نفسية وذهنية وفكرية لولوج "العالم الآخر" أو بالأحرى عالم "اللامعقول".

وإذا كانت صلة الوهراني بالأحياء غير مجدية في واقعه، فهل فكر من خلال خياله أو "لا وعيه" في الاتصال بالأموات، والتماس علاقة أخرى بين عالم الأرض وعالم السماء، ولو عن طريق تداعي الأفكار والتخييل وافتعال الموت، من طريق النوم أو التناوم أو "المنام"، حسب تعبير الوهراني.

تفيضُ منامات الوهراني بمشاهد ولوحات " قصصية" تتنافى مع القداسة الدينية التي يفترض أن تحيط بموضوع العالم الآخر المقدس أصلا. إذ لم يأبه بالمحظور الديني، وراحا يضمن الآيات القرآنية، ويزج باسم الرسول(صلى الله عليه وسلم)، والملائكة والخزنة، والشخصيات الإسلامية والتاريخية والعلمية والأدبية، في مواقف وسياقات قد تتجاوز حدود اللياقة، بل وتتضح – في بعض الأحيان – بالخلاعة والمجون كما هو الشأن، في مناماته.

جرب الوهراني مدينة القيروان في البداية لكنه لم يجد فيها مبتغاه، فكتب إلى أمه" **فإني ما أفلحت عندك ولا ها هنا، دخلت القيروان بكرة، واشتهيت أخذ الولاية ضحوة وأتزوج بنت السلطان عشية، فلم تساعدني المقادير، فرجعت إلى سوق البز أبيع واشتري أبيع ثيابي واشتري الخبز، إلى أن نفدت البضاعة، فلزمت المساجد في أوقات الصلوات أسرق لواك المصلين وأرهنها عند اليهود الخمارين ....**"[1].

[1] - منامات، ص 207.

لما وصل الوهراني إلى القاهرة – إحدى أهم المدن الإسلامية في ذلك الوقت – انبهر بما رآه ، "من الاضطراب السياسي فيها، مما عاد بالسلب على النتاج الأدبي والديني وعلى الأنساق الثقافية والاجتماعية السائدة آنذاك، وشكل صدمة عنيفة لديه جعلته يكتب بسخرية مريرة عن الواقع المنحط بكل تلوناته محاولاً كشف أسباب هذا التفسخ"[1].

يتخذ **[نص المنام** الكبير] بنية عميقة، تشكل أحداثه المتنوعة، وأنساقه الخطابية المختلفة هذه البنية العميقة التي لا تخلو من مشاهد سردية ساخرة هي تسخيف ما أغضب أحد المثقفين المعاصرين للوهراني، وهو "الحافظ العليمي" عندما غضب لأنَّه خوطب بغير كنية ولا لقب فكان رده عنيفا أثار دهشة الوهراني واستغرابه مما إلى ظهور هذه الإشكالية كحافز يستفز الوهراني[2]، ويدفعه لكتابة المنام الكبير، والدليل على ذلك قول الوهراني" **كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان* الذي أثاره التعتب والانتقام**"[3].

يجسد نص "المنام الكبير" وصفا للتَّدهور الحاد في النتاجات الثقافية في كل صورها ويجعل سبب كتابة النص يتمثل في إشكالية رفض أحد المثقفين لمناداته بمجرد الاسم دون لقب أو كنية؛ لتتولد عند السارد قاعدة لكتابة نص مضاد عن طريق السُّخرية المريرة لتغطي الشُّخوص الفاعلة– الشخصيات الدينية والسياسية والعلمية، حيث نجد في النَّص؛ الأمير والقاضي والفقيه والطبيب والفلكي وغيرهم – في المجتمع، والَّتي يحملها النَّص مسؤولية الانحطاط الثقافي[4]، ويصور الكاتب أيضًا بعض الخلافات السياسية بين الأمويين والعلويين.

إنَّ اختيار الراوي "يوم القيامة" فضاء للنص ينطلق من سببين رئيسين هما[5] :

إنّ يوم القيامة هو اليوم الَّذي تعرض فيه الأعمال على حقيقتها، ولا يمكن لأي كائن أن يخفي شيئا منها، فالراوي هنا يستخدم هذا الفضاء لتقديم هذه الدلالة للقارئ، إنَّه يقول سوف أعرض لكم حقيقة ما تفعله هذه الشَّخصيات التَّي أخبر عنها.

بما أنَّ الراوي يعالج إشكالية لها أسبابها التاريخية القديمة، فإنَّ ذلك يستدعي إحضار شخصيات من التُراث، كانت لها فاعلية كبرى في تشكيل الوعي، حيث جمع شخصيات

---

[1] - يوسف بن إبراهيم بن سيف الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، ص 91.

[2] - ينظر: م، ن، ص 92.

* - يطلق الوهراني هنا لفظ هذيان على المنام رغم أنه نص عميق وهادف باعتبار أن صديقه يراه كذلك ولا يستوعبه إلا بهذا الوصف.

[3] - منامات، ص 60.

[4] - ينظر: يوسف بن إبراهيم، م، س، 92.

[5] - م، ن، ص 93.

متباعدة زمنيا لا يتأتى إلا في فضاء يمكنه ذلك، وهو يوم القيامة الذي تجتمع فيه جميع الخلائق التي عاشت على الأرض.

يؤسس المؤلف في هذا النَّص لبنية عميقة، تصلح لأن تكون سببا للإشكاليات التَّدميرية في المجتمع، وهي اكتفاء القوى الفاعلة في المجتمع بالمظاهر التَّي تكاد تكون هي المحرك الأول للوعي، ومن خلال النَّص نستنتج بعض النقاط التي توضح للقارئ كيفية معالجة المؤلف لهذه القناعة[1]:

- ✓ اعتراض الحافظ على مخاطبته بالاسم دون الكنية لذلك قام بضرب الوهراني والبصق عليه .
- ✓ تأكيد الحافظ على أن كمال الدين الشهرزوري[2] وهو أحد كبار القضاة والوزراء في ذلك العصر سيوافقه على غضبه، لأنه نودي باسمه المجرد، يقول الحافظ:" **والله ما هو شيء هين على فأهونه، ولا أسامحك به، ولا أفارقك حتى أدفعك إلى كمال الدين الشهرزوري ينكل بك تنكيلا، يردعك على استخفاف الفضلاء في مخاطبتهم، ويزجرك عن سوء الأدب باختصار ألقابهم** "[3].
- ✓ اعتراض مالك خازن النار على مناداته بالترخيم، " **فقلت له: يا سيدي يا مال اسمع مني كلمتين لوجه الله تعالى، فيقول لك كيف اسمع منك وقد حذفت ربع اسمي في النداء؟** "[4].
- ✓ ما تضمنته رقعة المؤيد بن العميد من التكلف سواء من ناحية حبـــرها الملون أو لغتها الفضفاضة، فقد قال عنها ابن منير لما رآها " **هذه رقعة رجل دهان عارف بجبل الأصباغ وإنزال الذهب، لكنّه جاهل بصناعة الكتابة ظاهر التكلف فيها يريد أن يتمم نقص الصناعة ويستر عيوبها بالألوان المشرقة، والأوراق المصبغة والتذهيب الرائق المليح** "[5].

---

[1] - يوسف بن إبراهيم بن سيف الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، دراسة فنية، 93-96.

[2] - محمد بن عبد الله بن القاسم ، أبو الفضل (492 – 572 هـــ)، وقاض وفقيه وأديب، تولى قضاء الموصل ثم انتقل إلى دمشق حيث ولاه نور الدين زنكي قضاءها، وارتقى إلى الوزارة فبقي فيها حتى عهد صلاح الدين. ينظر: الزركلي، الأعلام، ج3، ص 231.

[3] - منامات، ص 27.

[4] - م، ن، ص 30.

[5] - م، ن، ص 33.

- ✓ تكرار التَّعليق على رقع ابن العميد التي يتكلف في تزويقها بالأحبار الملونة واللغة المتكلفة "... **وفي جملتها رقعة لابن العميد فيها سطر مكتوب بالأخضر اليانع وسطر بالأصفر الفاقع، وسطر بالأبيض الناصع، وسطر بالذهب الخالص في الورق الأحمر القاني، مطرز الجوانب بالذهب الأبرير** "[1].
- ✓ تسفيه أعمال المهذب، وهو أحد الفقهاء والأطباء، وبيان أنَّها لم تكن سوى مظهر خادع للوصول إلى أهدافه الدنيئة، " **يا قوم فما أثبتوا له من غزواته مع نور الدين ؟ فقالوا: ما كان يخرج بنيه الغزاة، والأعمال بالنيات، فقلت: فما فعلته صدقاته ؟ فقالوا: يتكلم بالهذيان في هذا المقام، ما أنت غريب من هذا الرجل ولا أنت جاهل به جميع ما وجد في صحيفة أعماله خمس قراطيس صدقة ....، وهم فيها على قولين لأن ملك الشمال قال: هي تشريح** .... "[2].
- ✓ أسئلة علي بن أبى طالب رضي الله عنه الَّتي طرحها للوهراني وأصحابه حين قالوا له، إنَّا من أهل العلم والقرآن، هذه الأسئلة لا تتضمن أي فائدة، " **أي آية في كتاب الله تعالى فيها مائة وأربعون عينا ؟ وأي سورة لا يستغني بها القارئ في الصلاة وليست من القرآن ؟ وأي آية وزنها أربعة عشر درهما إلا الثلث**"[3] **وقد رد الوهراني عليه بأنه يعرف الأجوبة، فقال علي: صدقت (بدون أن يسمع أجوبته) فلما سئل علي عن ذلك قال: بشاشة المعرفة ظهرت في عينيه**"[4].
- ✓ تعييب الرسول صلى الله عليه وسلم ما كان يصنعه الصوفية من ترك منفعة الناس والاكتفاء بالنوم في المساجد،" **فقال صلى الله عليه وسلم: من هؤلاء فقيل له: هؤلاء قوم من أمتك غلب عليهم العجز والكسل، فتركوا المعايش وانقطعوا إلى المساجد يأكلون وينامون، فقال: فبماذا كانوا ينفعون الناس ويعينون بني آدم، فقيل له: والله ولا بشيء البتة، ولا كانوا إلا مثل شجر الخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان** "[5].

---

[1] - منامات، 34.

[2] - م، ن، ص 39.

[3] - م، ن، ص44.

[4] - م، ن، ص 45.

[5] - م، ن، ص 48.

- ✓ اشتغال الشريف النقيب، وهو من الفلكيين بمسائل من الفلك ليست ذات أهمية " ... **هل صح عنده أن الكواكب المتحيرة طبائع أو لا؟ وهل قام الدليل والبرهان على أطوال الكواكب وعروضها؟** "[1].
- ✓ وصف أحدهم الأسود الكادوم، (ويظهر أنه أحد أقطاب المجتمع)، بأنَّه كان يتصنع العلم، ويتصنع المهابة، وهو بريء منها، " **له أربعون سنة يقرأ لا يحفظ مسألة من الفقة ولا آية من كتاب الله .... يلبس العمامة الكبيرة المعروفة بأشقع طرز ويركب بغلته الملقبة بقيسارية الفراء ويمشي بين يديه عشرة من الغلمان كلهم يتساقطون من الجوع ن ويقول لهم: قال لي السلطان وقلت للسلطان والسلطان لا يستطيع أن يبصره في المنام** "[2].
- ✓ الإشارة إلى أنَّ أبا القاسم الأعور، إنَّما كان يترضى عن الأمويين لمجرد التكسب والمعيشة، " **فإنه يقول: إنّه كان يدعو لنا، ويترضى عن أسلافنا، ويؤذي من يؤذينا فقال: نعم يا أمير المؤمنين كان يفعل ذلك كله للتكسب والمعيشة، ولو أن اليهود جعلوا له على سب الرسول جعلاً لبادر إلى ذلك مسرعا**"[3].
- ✓ الاستهزاء بلحية الحافظ، وأنَّها ليست إلاَّ مجرد مظهر زائد، حيث يقول الوهراني له " **إن كنت من أهل السعادة فما تدخل الجنة إلا أجرد أمرد وإن كنت من أهل النار فالزباينة يعملون منها الفتايل توقد ليلة الميلاد على باب الجحيم** "[4].

بعد عرض الملامح التكوينية (فضاء القيامة، القالب الساخر، صدقة مع الذات) التي قدمها الوهراني للقارئ بغية تزويده بسياق خارجي يوضح الظروف العامة التي أُلف فيها المنام الكبير، "يبدأ في بناء الحكاية الساخرة عبر رحلة عجائبية، يصطحب فيها صديقه "الحافظ العليمي" الذي كان السبب المباشر لكتابة هذا النص. إنَّ اختياره للحافظ مرافقاً حتى يقيم عليه "الحجة" على سخفه، وقلة إدراكه لحقيقة الأمور، حين يعرض علية مشاهد أخرى لشخصيات مماثلة في المجتمع، تتصرف نفس تصرفات الحافظ الَّتي تسلك مسلك الاهتمام

[1] - منامات، ص 49.

[2] - م، ن، ص 55.

[3] - م، ن، ص 56.

[4] - م، ن، ص 59.

بالشكل دون المضمون ولذلك يسوق الوهراني مشاهد سردية مختلفة تتحدث عن هذه المعاني"[1].

إنَّ جميع هذه العوامل ستساعدنا على استكشاف المقاصد الحقيقّية لركن الدِّين بن محرز الوهراني من خلال منامه الكبير، ونتتبع هنا نسقاً استنتاجياً منطقياً للكشف على الدلالة الخفية السياق هو مرآة للتحليل وإدراك المقاصد، ويقارن "ابن القيم" دلالة السياق بقصد المتكلم ومراده فيقول: " السياق يرشد إلى تبيين المجمل، وتبيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد وتخصيص العام وتقييد المطلق وتنوع الدلالة، وهذا من أعظم القرائن الدالة على مردا المتكلم" ويواصل فيقول : فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظرته"[2]، ولهذا كان السياق بمثابة المرشد الذي جعلنا نهتدي إلى تبيان المقاصد الإخبارية.

مقاصد الأخبار السردية في المنام الكبير*:

إنَّ الكلام حسب جاكبسون " يجب أن يدرس من خلال وظائفه، ولمعرفة هذه الوظائف وجب أن نلقي نظرة وجيزة على العوامل المقومة لكل أداء لساني أو عملية تبليغ لفظية هناك مراسل يرسل خطاباً إلى مخاطب، ولكي يكون هذا الخطاب فعالياً، لا بدَّ أن يكون مُحالاً على سياق، وهذا السياق يجب أن يُدرك من المخاطَب، ويكون إماّ لفظيّاً أو قابلاً للصياغة اللفظية..."[3].

ويشكل الإخبار القصد والغرض من التّخاطب بصفة عامة، وهو من الأسس التي يتجسد بواسطتها الفكر وينتقل إلى المتلقي، حيث يلتقي مفهوم الإخبار بمفهوم التواصل الذي يتحدّد في النمط الخاص للعلاقة الداخلية بين المتكلِّم والمخاطَب، وهو إيصال الخبر حسب رأي "ديكرو" بمعنى تزويد المخاطب بمعارف وأدلة لم يدركها سابقاً، ويقول أيضاً" على المخاطِب تقديم معلومات لازمة والتي غرضها إفادة المخاطَب"[4]. إنَّ الإخبار إذن هو الشّرط الذي

---

[1] - يوسف بن إبراهيم بن سيف الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، دراسة فنية، 99.

[2] - ابن القيم الجوزية، بدائع الفوائد، د.ط، المطبعة المنيرية، مصر، د.ت، ص4.

* – قد يتساءل القارئ، حول مصير منامات الوهراني التي لم يسلم منها إلاّ "**المنام الكبير**"، وهو الجزء الذي عُثر عليه، وقد صرح محقق كتاب الوهراني أنّ معظم منامات الوهراني ضاعت وتلاشت بين أيدي القراء، وقد صرح كذلك ابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان، بأنّ المنام الكبير هو الشيء الوحيد الذي بقي من منامات الوهراني.

[3] - O.Dccrot: Dire et ne pas dire,Hermann,Paris,1980,P200.

[4] - Ibid,P 204.

يخضع له الكلام والذي هدفه إخبار السّامع، ولا أن يتم ذلك إلاَّ إذا كان هذا الأخير يجهل ما يقال له"[1].

ويعرف عبد العزيز عتيق الخبر" أنّه ما يصحّ أن يقال لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب فإن الكلام للواقع كان قائله صادقاً وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذباً"[2]، وقد يلقى الخبر لأحد الغرضين:[3]

1- إفادة المخاطَب الحكم الذي تضمنته الجملة أو العبارة، ويسمى بفائدة الخبر.

2- إفادة المخاطَب أن المتكلِّم عالم بالحكم، ويسمى ذلك لازم الفائدة.

في الغرض الأول (فائدة الخبر) المتكلم يلقي الخبر إلى المتلقي الذي يكون جاهلاً لحكمه أو مضمونه، ويقصد المتكلم هنا تعريف المتلقي بشيء أو بأشياء كان يجهلها.

أما الغرض الثاني (لازم الفائدة) المتكلم يلقي الخبر على المتلقي فيخبره بأمر يعلمه، ولكنَّه يريد أن يصرِّح بأنّه أيضاً على علم به.

إنَّ الخوض في مقاصد "**المنام الكبير**"، يقتضي إظهار أنماط التَّوافق الضمني بين السارد وبين المتلقي؛ أي الكشف عن نسق المفضَّلات والأفكار العامة المسلم بها، باعتبارها مواضع مشتركة، ومقاصد ضمنية بنى عليها السارد خطابه للحصول على التَّوافق بينه وبين المتلقي لكون مقصدية المؤلف تلجأ إلى الإضمار، لوجود معارف مشتركة بين المستدلين بها فيعمد النموذج الوصلي إلى التَّصريح بجميع ما تنبني عليه الحجة من هذه المعاني المطوية[4]. على هذا النحو بنيت مشاهد "المنام الكبير" المشار إليها على نسق المفاضلة بين القيم المجسدة في "المنام"؛ فمن الشخصيات من نالت مدحاً من الوهراني، وهو في عرسات يوم القيامة، ومن الشخصيات من نالت وابلاً من السخرية والاستخفاف. ولما كانت مشاهد "المنام" تتناول أموراً حقيرة تكشف الستار عن المظاهر الزائفة، فإنَّ السَّارد سطر مشاهد المنام بسخرية تجمع بين مختلف المتناقضات التي شكلت خطابا ساخر يعمل على إبراز مختلف القيم التي تناقض فيها الكثير، فالعبادات التي كانت تمارسها مختلف الشخصيات التي تكلم عليها السارد، كانت مزيجاً

---

[1] -O.Dccrot: Dire et ne pas dire, P 133.

[2] - عبد العزيز عتيق، علم المعاني، د.ط، دار النهضة، بيروت، 1985، ص 37.

[3] - م، ن، ص 50.

[4] - ينظر: طه عبد الرحمن، التواصل والحجاج، سلسلة من الدروس الافتتاحية، مطبعة المعارف الجديدة الرباط د.ت ص 7.

بين الكرم والشرف، والثناء، والفسق، والهجاء اللاذع والاستخفاف؛ أي يعمل الكاتب على إعطاء المتناقضات من أجل توليد المعنى الذي يبحث عنه القارئ.

كما بُنيت "الوظيفة الحجاجية"* في بعض مشاهد "**المنام**" على الأفكار والآراء والحكم العامة المسلم بها في سياق الثَّقافة العربية الإسلامية، فقد بنى السارد حكاية خازن جهنم، وهو ينقض عليه وعلى شيخه "الحافظ العليمي في قوله:" **أما ترى خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيجة وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن وهو يدور في الموقف على اللاطة والقوادين من أمة محمد[ص] ونحن متهمون بهذه الخلال الميشومة**"[1]، وما يدعم وجود السلسلة قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ إِنَّهُ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ الحاقة: ٣٢ – ٣٣. وهذه حجة ضمنية مسلم بها تقضي بأنَّ عقاب السلسلة ينزل بمرتكب الإثم في الآخرة؛ وهي حجة يسلم بها النَّاس في حياتهم دون أنْ تكون خاضعة لأي برهان عقلي ما دام القرآن الكريم يجسد ذلك.

ومن هذه المسلمات العامة أو الحكم المشتركة الَّتي أقام عليها السارد حجاجه؛ حتى يقنع شيخه بأنَّ العذاب واجب لكون "الحافظ العليمي" كما صوره الوهراني، نسي أفعاله الفاسقة في الدنيا، لهذا يلجأ السارد إلى خلق مشهد تهكمي مفعم بالسخرية يصور فيه خازن جهنم، وهو يجرد أعمال الحافظ [شيخه] في قوله" **أليس أنت الذي أدخلت فلاناً الأمرد إلى الخرابة المظلمة ونيمتهُ تحت ضوء الرزونة، فلما لم يطابق الضوء حجره قلت له بتحنين ولطف: يا سيدي قربها إلي بفضلك... يا خنزير... يا مرجوس**"[2]، لذلك نجد الوهراني مرة أخرى يقيم حجاجه بذكره للآية الكريمة: ﴿ وَوُضِعَ الْكِتَابُ فَتَرَى الْمُجْرِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا فِيهِ وَيَقُولُونَ يَا وَيْلَتَنَا مَالِ هَذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا وَوَجَدُوا مَا عَمِلُوا حَاضِرًا وَلَا يَظْلِمُ رَبُّكَ أَحَدًا ﴿٤٩﴾ ﴾ الكهف: 49. استشهاد الوهراني بالآية الكريمة، ليس سوى حجة صريحة، أو حجة السلطة لتدعيم الحكمة الضمنية الَّتي قام عليها الخبر الوارد في النص، والفكرة الصريحة التي أوصى بها الوهراني قارئه ومستمعه من خلال عرضه لمشاهد يوم الحشر(يوم الهول). الحجاج في

---

* -ملاحظة: سنقوم بدراسة آليات الحجاج في المنام الكبير في مبحث آخر، وإن ورد ذكر الحجاج في مقاصد الأخبار فهذا يعود إلى السارد الذي يجعل من عملية الإخبار في بعض المواقف مساراً حجاجياً استدلالياً تكون البداية بالإخبار، وهي بمثابة براهين وحجج تقدم ليخرج السارد في مقاصدة بنتيجة.

[1] - منامات، ص 26.

[2] - م ، ن، ص 30.

هذا النص لم يقم بواسطة هذه الحجة الظاهرة فقط، لأنَّ "المنام الكبير" في بنيته العامة تمثيل حكائي ومقاصد غير صريحة، وحجة سردية لحكمة ضمنية.

إنَّ هذه الطريقة تكشف عن استراتيجية المتكلِّم في تعامله مع المتلقي، وكذلك في عملية التَّواصل، وتتخلص قصديّة الإخبار في منح المستمع أو المتلقي الخبر المفيد ببراهين وأدلة وبأكبر قدر من المعلومات، ويحدد "ديكرو" ذلك فيقول:" إنَّ المتكلم يجب أن يعطي المعلومات اللازمة التي بحوزته عن موضوع الخطاب، والتي من شأنها أن تنفع الخطاب"[1].

إنَّ السلطة الَّتي يتمتع بها المؤلف تشكل حجة في ذاتها "بوصفه الفاعل الرئيس في الخطاب، فالقدرة على الإذعان لقواعد اللغة وقيودها أو خرقها أو التلاعب بها، هي كفاءة تواصلية، وعندما يستعمل المرسل الكفاءة التواصلية ليؤثر في سلوك الآخرين، ويحقق المرسل هذه التأثيرات عبر التلاعب واستغلال القواعد والاستثناءات، وبذلك فإنه يشير في خطابه إلى معنى اجتماعي"[2] وقد تكون هذه السلطة سلطة ترغيبية مقرونة بفعل صاحبها " فحصول الاقتناع بالخبر السردي لدى المستمع لا يكون إلاَّ بعد مطابقة القول الحجاجي لفعل صاحبه باعتباره دليلاً وحجة مادية تنسحب على المتكلم وتزكي موقفه"[3].

كما قد تكون السلطة ترهيبية " فيسعى المتسلط إلى إجبار المخاطب على فعل شيء أو تركه ولو مكرهاً، وهو يعمد إلى تحقيق غرضه، بإصدار أوامر بتوسط ألفاظ وعبارات لغوية تبنى على الاستعلاء المستمد من السلطة المخوّلة له بطريقة مشروعة أو غير مشروعة"[4]. إنَّ السُّلطة الترغيبية يمكن إدراجها في إطار الحجاج بالسلطة أياً كانت نوعية هذه السلطة، دينية سياسية...ذلك أنّها تقرن بين مرتبة الشَّخص السلطوية، وعمله، سعياً للتأثير على المخاطب واستدراجه للتسليم بأمر ما. بينما حجة السلطة الترهيبية قد تكون حجة تزول بزوال المرتبة السلطوية التي يتمتع بها القائم بفعل الترهيب. وفي إطار الحجاج بالسلطة الَّتي يتمتع بها الشَّخص نجد الحجاج بسلطة أمير المؤمنين، والوهراني يعمد إلى استعراض كلام دار بين يزيد وأمير المؤمنين للسخرية من مصير أبي القاسم الأعور، ويرسم لنا الوهراني هذا المشهد في قوله" **فقال له يزيد: تعرف هذا وأشار إلى أبي القاسم الأعور، فقال: نعم يا أمير**

---

[1]- O.Dccrot: Dire et ne pas dire, P 204.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص 226–227.

[3] - عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية، معرفية لآلية التواصل والحجاج، ط1، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 134.

[4] - حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ط1، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2004، 218.

المؤمنين أعرفه حوْساً، فقال له: وما الحوس؟ فقال: الذي يعمل النحس منه قال: فإنه كان يدعو لنا، ويترضى عن أسلافنا، ويؤذي من يؤذينا، فقال: نعم يا أمير المؤمنين، نعم كان يفعل هذا كله للتكسب والمعيشة، ولو أن اليهود جعلوا له على سب النبي [ص] جعلاً، لبادر إلى ذلك مسرعاً، ولم يصده عن ذلك تقي ولا دين فقال: أمير المؤمنين إذا كان الأمر على ذلك فليصفع صفعاً جيداً ويطرد من هذه الجنان"[1]. يمثل أمير المؤمنين "علي بن أبي طالب" سلطة سياسية ودينية، وتضمر كلمات هذا المقطع معنى غير الإخبار بهذه الحقيقة، قد يكون كراهية الهجاء والاستخفاف من الأنبياء مقابل التكسب الذي كان سائدا في ذلك الوقت. وهو الاحتمال المرجح حسب بقية المنام، الذي يلجأ إلى تقديم حجج كثيرة حول هذا الأمر، وقد بنيت الحجة في هذا النص على استحضار سلطة تفوق سلطة أبي القاسم الأعور، وهي سلطة " **أمير المؤمنين**".

يفضي بنا التحليل السابق إلى اعتبار مقاصد الأخبار–**منام الوهراني**– في بنيتها العامة حججًا وشواهد قصصية لا تكاد السخرية تفارقها، تعتمد حكاية وأحداثاً ومصيراً تؤول إليه الأمور؛ أي إنَّه يعتمد الخطاب السردي الساخر لتوصيل مقاصده، وإحداث أثرها في المتلقي " لأنَّ الأثر الفني الذي يتركه النص حتى وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة هو أثر مفتوح من كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل، لأنَّ مفهوم الانفتاح حسب هذا الأخير هو مبدأ الإبداع"[2]. إنَّه – أي المنام– يتفرع إلى حكايات سردية تقوم بتمثيل ساخر لمضمون خلقي، أو حكمة مشتركة، أو معنى عقائدي؛ "فإذا كان في بنيته السطحية الظاهرة يسرد حكاية، فإنَّه من الواضح يخدم أغراضًا بلاغية، وهذا التداخل بين المقاصد والحجاج والسرد في هذه النصوص، هو الذي يفرض على التحليل البلاغي المتكامل أن لا ينظر إليها باعتباره سردًا خالصًا، أو خطابًا حجاجياً مستقلاً بل ينظر إليه في صيغته المتداخلة بين التخييل والإقناع، أو بين الخطاب السردي والخطاب الحجاجي.

إنَّ تصور باختين لضرورة وجود – أسئلة وأجوبة– في أي نص أو عمل أدبي ما أدى إلى حضور "المرسل" والمتلقي، ويصرح بأنَّ " الاختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة. إنَّ حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية إنَّ الحوار يتيح المجال من أجل

---

[1]- منامات، ص 56.

[2] - امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، دمشق، 2001، ص 17.

أن نملأ بصوتنا الشخصي صوت الإنسان الآخر"[1]. من هنا، فإنَّ بلاغة هذه النُّصوص السَّردية تتمثل في اعتبارها إجابة عن أسئلة محددة وواضحة لا تحتمل تأويلاً بعيداً؛ إنَّها ماثلة في النُّصوص نفسها أو يمكن افتراضها، وتتمثل أيضاً في بلاغة المراوغة والالتفات، ولا يعتمد المؤلف الأسلوب المباشر، وإنَّما يسعى جاهداً لإخفاء المعنى الحقيقي، ويضمره بمعنى حرفي لا يدل على معنى السخرية، لأنَّ الإخفاء من السمات الأساسية التي تتميز بها السخرية وبذلك فإن الساخر يضع نفسه بمعزل عن تحمل مسؤولية أقواله الساخرة.

يمكن أن نميز في المنام الكبير[النص السردي] بين مقاطع [مشاهد سردية] تجيب عن سؤال واحد، ومقاطع تجيب عن أكثر من سؤال، "وبالنسبة إلى النَّمط الأول يقصد به تلك الأخبار الَّتي تكتفي بتقديم المعلومة، وتتوجه إلى المتلقي لتَّعليمه، أو تثقيفه، مثلا نراه يصف ملامح خازن جهنم في قوله: "... **مبحلق العينين، عظيم مهيب، تقشعر من نظره الجلود وتشمئز من طلعته النفوس، مقرف يدور، لكمني لكمة موجعة...**"[2]. في هذا الوصف إضافة للمعلومات الدِّينية الَّتي يملكها القارئ حول خازن جهنم **[مالك]***، ونجده يقدم بعض المعلومات حول يوم الهول في قوله: "... **أما تردع؟، أما ترعوى؟ أما تـــرى السماوات تنفطر...**"[3]، في هذه المقاطع يمثل الوصف المنصب على الدقة والتمثيل جزءاً من السرد الذي يعمد إلى تحقيق الإمتاع عن طريق الضحك والسخرية، نجد هذا الأسلوب التثقيفي الذي ينهض عليه السرد أسلوباً سامياً "لا يمتلك أي وظيفة خارج الحدود المرسومة له، ولا يملك أي معنى أدبي أو رمزي"[4].

والمقصود بالنمط الثاني تلك الأخبار التي تشكل إجابات عن مجموعة أسئلة ذات مصادر متباينة معرفية وخلقية واجتماعية، وهي مقاطع تفسح المجال للتَّأويل، وتشكل فيها

---

[1] - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، 1986. ص 267–311.

[2] - منامات، ص 26– 37.

* - خازن النار يقال له **[مالك]**، وهو المقدم على الخزنة الموكلين بها لقوله عزوجل:﴿ وَنَادَوْاْ يَٰمَٰلِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ قَالَ إِنَّكُم مَّٰكِثُونَ لَقَدْ جِئْنَٰكُم بِٱلْحَقِّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَكُمْ لِلْحَقِّ كَٰرِهُونَ ﴾ الزخرف: 77- 78. ينظر: محمد كامل الحسن المحامي، الملائكة، د.ط، المكتبة العالمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت، ص 31.

[3] - منامات، م س، ص 26.

[4] -ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد الربي، ط1، المركز الثقافي الربي، الدار البيضاء، 1997،، ص 202–203.

السخرية سمة بلاغية، أو مكوناً تخييلياً على الرغم من احتفاظه بخصائصه الواقعية الطبيعية. إنَّها تجمع بين الإفادة والإمتاع، وتمتع وتمنح دروساً خلقية واجتماعية في الآن معا وذلك بالنظر إلى السَّخرية الأدبية باعتبارها وسيلة اختباريه تشاكس كل صور الجمود والغفلة والنقص والاستبداد، وتستفزها، " فالسخرية طريق للتعبير والتأويل إنها تبلغ وتوصل ولكنها تتوجه بالضرورة إلى وسط اجتماعي بدونه لا يبقى معنى لتورياتها"[1].

ولكي نكشف عن سياق الأسئلة التي يفترض أنَّ هذه النصوص شكلت إجابات غير مباشرة عنها، سننطلق أولا من افتراض "محمد مشبال" الذي ينصُّ على أنَّ السَّرد الهزلي أو الفكاهي هو إجابة عن نمط من التساؤل يمكن صياغته على النحو الآتي: كيف ينبغي أنْ أتصرف في الحياة اليومية؟ وماذا يجب أنْ أفعل للنجاح في المجتمع؟[2].

إنَّ الأخبار الهزلية التي يجسدها "**المنام**" تتعلق بهذا النمط من التساؤل؛ فالسَّرد الساخر في المنام الكبير ليس وسيلة لتعرُّف الذات بقدر ما هو وسيلة لتعرُّف الآخر، حتى نتجنَّب أن نقع في الموقف المضحك الذي وقع فيه. ليست الأخبار الهزلية إذن – في أحد وجوهها – سوى إجابة عن سؤال يثيره المتلقي. كيف ينبغي أنْ أتصرف لو أنَّني وضعت في موقف مماثل لمواقف أصدقاء الوهراني، وشخصياته الأخرى، أمثال: الحافظ العليمي، عبد الواحد بن بدر أبي القاسم الأعور،...الخ، وغيرها من الشخصيات الهزلية والخلقية؟.

يعمل الكاتب من خلال نصه هذا على توجيه السلوك الفردي، لأن السخرية التي لا تخلو منها الأخبار السردية في المنام تعمل على تأسيس أخلاق سامية في المجتمع، " منها تطهير الحياة والمجتمع من الظواهر السلبية الَّتي تجانب التطور وتناهض الحركة نحو المستقبل، فإذا وقعت على إحدى هذه الظواهر، كالبلادة أو الخمول أو الغفلة أو الفسق والمجون، أو كلّ ما يهدد المجتمع بالتوقف أو البطء، أخذت نفسها ضده وجمت أسلحتها لتنقض عليه"[3]. ولأجل ذلك كان الهزل الذي تفجره ضرباً من الانفصال عن هذه الشخصيات المضحكة، والسمو عن وضاعتها، ورفض التشبه بها، توجهنا سخرية الوهراني من الصوفية في قوله: " **فقال [ص] من هؤلاء؟ فقيل له هؤلاء قوم من أمتك، غلبَ العجز عليهم والكسل على طباعهم، فتركوا المعايشَ وانقطعوا إلى المساجد، يأكلون وينامون، فقال فبماذا كانوا ينفعون الناس، ويعينونَ**

[1] - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا للشرق، الدار البيضاء، 2005، ص 98 – 99.

[2] - ينظر: م، ن، ص 93.

[3] - حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية للكتاب، 1993، ص 30.

بني آدم، فقيل له: والله ولا بشيء البتّة ولا كانوا إلا كمثل شجر الخروع في البستان، يشرب الماء ويضيق المكان، فساق ولم يلتفت إليهم"[1]، إلى محاولة فهم المغزى من هذا الحوار،" بحيث بالحوار نحاول الاقتراب من عتمة اللغة،...واللغة تكتمل مفعوليتها وتتكشف قوتها وطاقتها، وتتجلى حكمتها في بلاغة الحوار"[2]. والحوار الَّذي دار بينه وبين الرسول[ص] يجعل القارئ يفهم مباشرة أنَّ الوهراني لا يورد هذه المقاطع بهدف الضحك والتسلية، وإنَّما ليبيّن لنا مصير هؤلاء النَّاس، الَّذين اتخذوا من التصوف حجة للنوم والكسل. القارئ يتعالى عن المفهوم السطحي للضحك، ليصل إلى أنَّ الضحك وسيلة لممارسة النقد الاجتماعي، بغية القضاء على مثل هذه التصرفات والعادات التِّي لا تجلب، إلاَّ الخزي والعار للمجتمع. لم يكن هذا الموقف سوى تعبير عن إدانة ضمنية لسلوك مشين وتوجيه المتلقي في اتجاه سلوكي مغاير.

وعلى نحو ما شكَّل "المنام الكبير" سياقاً نصياً نشأت فيه السخرية بشتى مفاهيمها وتحدد فيه سؤالها الاجتماعي والخلقي الذي كشف عنه الوهراني في مقدمة الكتاب عندما قال:" **لما تعذرت مآربي، واضطربت مغاربي، ألقيتُ حبلي على غاربي وجعلتُ مذهباتُ الشّعر بضاعتي، ومن أخلاف الأدب رضاعتي. فنا مررتُ بأمير إلا حللتُ ساحتهُ، واستمطرتُ راحتهُ، ولا وزيراً إلا قرعتُ بابهُ، وطلبتُ ثوابه ولا بقاض إلاّ أخذتُ سيبه، وأفرغتُ جيبه فتقلّبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار، حتى قربت من العراق، وسئمتُ من الفراق فقصدتُ مدينة السلام لأقضي حجّة الإسلام. فدخلتها بعد مقاساة الضُّر، ومكابدة العيش المر فلما قرّ بها قراري، وانجلى فيها سراري، طفتها طواف المنتقد، وتأملتها تأُمل المنتقد**"[3].

يعدُ كتاب الوهراني الذي " صور فيه بصدق وبعبارة قوية، بعض جوانب الحياة في المجتمع العربي في عصره [عصر الأيوبيين]"[4] أُنموذجاً اجتماعياً يطلع من خلاله القارئ على واقع المشرق في العصر الأيوبي، ويعتبر أيضاً سياقاً نصياً نشأت فيه نصوصه السردية، وتحددت فيه أسئلة متعددة المقاصد، كما يعبر عن مقاصد أخرى تكون مضمنة في ثنايا الخطاب. وعليه، فإنَّ " لصاحب خطاب ما إلى جانب مقاصده التواصلية من كلّ قول ينتجه مقصداً

---

[1] - منامات، ص 48.

[2] - هانس غيورغ غادمير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين – منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص 25.

[3] - منامات، م، س، الصفحة الأولى من الكتاب ، يرمز لها المحقق بالحرف ، ص.

[4] - عثمان شبوب الأصالة، مجلة ثقافية تصدرها وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، مرة كل شهرين السنة الثالثة، العدد 12، جانفي _ فيفري ، 1973، ص 32.

تواصلياً إجمالياً يتعلق بمجموع خطابه"[1]، وعليه فلا بد أن نلاحظ أن مقاصد السارد تتجلى في تثبيت العقيدة وتقديم المعرفة الصحيحة، وتهذيب الأخلاق عن طريق النقد الساخر وإمتاع القارئ.

وينبغي أن نشير إلى أن هذه الأسئلة لا تحضر جميعها في خبر واحد؛ وإن كانت بعض النصوص تقوم على أكثر من سؤال من هذه الأسئلة، التي تحدد فضاءها البلاغي الحجاجي.

ومجمل القول، إنَّ النظر إلى الخبر الوارد في المنام باعتباره جزءاً من حوار يمثل أجوبة غير مباشرة عن قضايا الجنة والنار، الَّتي جعل الوهراني منها مسرحاً لعرض أفكاره يعني اختزال النص، وترجمته في رسالة، أو معنى ينتميان إلى الفضاء المشترك بين المرسل والمتلقي. على هذا النحو تتضمن الأخبار السردية المذكورة في صلبها أسباب تحولها إلى خطاب بلاغي تواصلي؛ أي يمكننا اختزال بنيتها السردية في توصيل المقاصد[2] التي تؤثر في استعمال اللغة وتأويلها كما تؤثر بدورها في توجيه المرسل إلى اختيار استراتيجية الخطاب.

يتمثل الدور الأساس للمقاصد في بلورة المعنى كما هو عند المرسل، إذ يتوجب عليه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتقاء الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى[3]. ومنه فوظيفة اللُّغة هنا هي تحقيق التفاعل والانسجام بين عناصر الخطاب بما يخدم السياق، وتتضح المقاصد بمعرفة عناصره، سواء كانت تلك المقاصد مباشرة أو ضمنية.

وجعل من هذا المبدأ، مبدأ تتفرع منه عدة قواعد أهمها، قاعدة القصد وهي: " لتتفقد قصدك في كلّ قول تلقي به إلى الغير، ويترتب عن هذه القاعدة أمران أسياسيان: أحداهما وصل المستوى التبليغي بالمستوى التهذيبي للمخاطبة، والآخر إمكان الخروج عن الدلالة الظاهرة للقول"[4].

ونعني الخروج عن الدّلالة الظاهرة للقول: **المقاصد الكامنة أو الإجمالية للخطاب.** والمتمعن في المنام الكبير أو لنقل الأخبار المختلفة التي يحكي فيها الوهراني بسخرية مريرة حال وأحوال مختلف الشخصيات التي عاصرته، والتي وُجدت في العالم الآخر[أي تلك التي

---

[1] - آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم(علم جديد للتواصل)، تر: سيف الدين دغفوس، محمّد الشيباني المنظمة العربية للترجمة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2003، ص 181-182.

[2] - ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 52.

[3] - ينظر: آن روبول، م، س، ص 180.

[4] - م، ن، ص 180.

وجدها الوهراني هناك]، مستعيناً بالنوم الذي تغيب عنه النفس لقوله عزوجل: ﴿ ٱللَّهُ يَتَوَفَّى ٱلْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَٱلَّتِى لَمْ تَمُتْ فِى مَنَامِهَا ۖ فَيُمْسِكُ ٱلَّتِى قَضَىٰ عَلَيْهَا ٱلْمَوْتَ وَيُرْسِلُ ٱلْأُخْرَىٰٓ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾ ﴾ الزمر: ٤٢. يجد مقاصد عدة حاولنا تجسديها فيما يلي:*

أ- بناء الأخلاق في المجتمع.

النَّص السردي المتمثل في "**المنام الكبير**" حجة يستوعب من خلالها القارئ بعض الظواهر، كظاهرة اقتناء الغلمان، والتظاهر بالأعمال الصالحة، فهو مرآة عاكسة لعصر الوهراني بما يضج به من تيارات عقائدية، وفكرية متناقضة، ورؤى دينية متصارعة، يصعب علينا أن ننكر أن العالم الآخر في المنام الكبير أشبه بمجلس أنس[1]، لكثرة مشاهد المجون والعراك والشجار، ومن بين هذه المشاهد قول الوهراني وهو يخرج من قبره ليجد نفسه في يوم المحشر" **وأبو العز بن الذهبي يغازلني بعينيه، ويسقيني الصرف من النعارة حتى يغرق حسي، وأغيب عن الوجود فتنقضي عن الشدائد وأنا في غير معقول**"[2]، وكذلك قوله: " **لا تحقروني وتطرحوني، ما أنا إلاّ منحوس كبير صفعتُ أنا لأني علمتُ أنكم شمتم بي وكُنتم لما حل لي من الصفع تفرحون...**"[3]، ويقدم لنا مثال آخر يصور فيه حواره مع مالك خازن جهنم [مالك] " **ما يخلصك والله من هؤلاء في هذا اليوم لا شعرك الركيك ولا رسائلك الباردة ولا بدّ لك من الاجتماع بأبيك الغسل، في أمك الهاوية وهو يقول له: خرب بيتك، أي شيء بيني وبينك هجوتني وهجوتك، وشتمتني وشتمتك، وقد راح هذا بهذا، ونحن من أهل العلم ولا يليق بنا إلاّ المحاللّة بعدو الاستغفار، وأنت في موقف صعب...**"[4]. يبقى القارئ هنا حائراً من هذه المواقف التي كثيراً ما يطرح فيها الوهراني [الكاتب- السارد] أسئلة ومواقف تكشف

---

* - لقد اعتمدنا على مفاتيح تتمثل في: (بناء الأخلاق في المجتمع- المعرفة العقلية سبيل إلى الإيمان- تثقيف القارئ- متعة الهزل)، بنى عليها محمد مشبال مقاصد الخبر السردي في نصوص الجاحظ الهزلية، ولكون المنام الكبير يندرج ضمن السرد الساخر، عمدنا إلى اتخاذها كمفاتيح للولوج إلى مقاصد الخبر السردي في المنام الكبير. ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، 52-53-55-60.

[1] - ينظر: مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر، دراسة موضوعاتية، دار ميم للنشر الجزائر، 2010، ص 92-93.

[2] - منامات، ص 25 .

[3] - م، ن، ص 51.

[4] - م، ن، ص 47.

عن بعض المقاصد الضمنية؛ إلاّ أنَّ السارد يريد بسخريته من هذه المظاهر تهذيب الأخلاق بواسطة الذم والاستخفاف. إنَّ مقصد هذه الأخبار الَّتي يوردها المؤلف السُّمو بالمتلقي حتى يصير إنسانا صالحاً في المجتمع .

ب- المعرفة العقلية سبيل إلى الإيمان.

لا يجوز فصل المشاهد السردية في المنام الكبير عن الغرض الأساس الذي قصد إليه الوهراني في تأليفه؛ إنَّه السُّؤال العقائدي الذي حمله على سرد حكايات، تصور عجائب وتصرفات مخلوقاته[1] من الشخصيات الدالة على الانحراف والظلال والغرق في الشهوات وغيرها من مظاهر السلوك العجيب الذي حيّر الوهراني، وجعله يأخذ من النوم مطية لولوج العالم الآخر؛ العالم الذي يكون حكماً لهذه التصرفات التي تتناقض مع الطريق الذي رسمه سبحانه وتعالى لأمته، وذلك العالم الَّذي رحل إليه الوهراني يمثل فضاءات [الجنة والنار] تدل على صانع ومصنوع، ، وتدعو إلى النظر في حكمة الخالق، وعجيب تدبيره ولطيف حكمته. إنَّه الخالق سبحانه وتعالى الذي دبر هذه الأعاجيب التي يدعونا الوهراني إلى تأملها وتبصرها لنكون من المهتدين بواسطة العقل. إنَّ كل علامات الكون دلائل حكمة وآيات تدبير[2] امتثالاً لقوله عزوجل:﴿ وَكَتَبْنَا لَهُۥ فِى ٱلْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَىْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَىْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا۟ بِأَحْسَنِهَا سَأُو۟رِيكُمْ دَارَ ٱلْفَـٰسِقِينَ ﴿١٤٥﴾ ﴾ الأعراف: ١٤٥.

قد يتساءل القارئ حول منحى هذا التوجه العقائدي الذي يسلكه الكاتب في مخاطبة الملحدين، أو الفرق الدينية الضالة الذين ينكرون وجود الله، أم أنَّه يتوجه إلى الإنسان المسلم مذكراً إياه بطبيعة وجوده وبذلك يختلط البعد العقائدي بالبعد الخلقي، ويصبح التذكير العقائدي مقدمة ضرورية لإصلاح الأخلاق المعرضة دوماً للفساد[3]، لنتأمل قوله محدداً الغرض من إخباره عما في الدين من فرق ضالة، فهو يصور الشيعة في موقف تهكمي لكونهم يطمعون في رحمة الله وكذلك يرجون الشرب من حوض* النبي، ونيل الشفاعة يصرح الوهراني لأمير المؤمنين بأنهم " **قوم لا يعيشون إلا من اللصوصية وسرقة الحمير**

---

[1] - ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 53.

[2] - ينظر: م، ن، ص 53

[3] - ينظر: م، ن، ص ن.

* - نهر في الجنة ترد عليه أمة رسولنا الكريم [ص] يدعى "الكوثر"، وهو المذكور في سورة الكوثر في قوله:﴿ إِنَّآ أَعْطَيْنَـٰكَ ٱلْكَوْثَرَ ﴿١﴾ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَٱنْحَرْ ﴿٢﴾ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ ٱلْأَبْتَرُ ﴿٣﴾ ﴾ الكوثر: 1-3. وفي

والبقر، إنهم قوم لا يصلحون أن يكونوا إلاّ في البدود والمواخير"[1]. إنَّ الوهراني في صدد وصف الشيعة، وإعطاء صورة حقيقية عن أفعالهم وعبادتهم الباطلة فهم الذين " زعموا أن القرآن يؤيد رأيهم، ومع أنهم يعظمون القرآن ويطلبون إتباعه، إلاّ أنهم ناقضوا أنفسهم حين خالفوا القرآن بمخالفتهم السنة التي أمر القرآن بإتباعها"[2]، إلى جانب وصف الوهراني للشيعة يعمد إلى إيراد كلام بعض الشخصيات الشيعية التي تحاول الرد على الوهراني من أجل إرضاء يزيد القاضي في قولها " **أما هذا فإنه رجل عليمي، وهو فخذ من كلب بن وبرة وأما هذا فإنه مغربي[الوهراني] وأضربهم بالسيف... ويسمع النبي [ص] فيخرجناَ من ذلك المصير ويجعلنا نروي من الماء ما نبالي، فرآنا أبو القاسم الأعور فقال: ها أنا رايح أهيج عليكم قبائل العراق..يا بقر الشام يا عبيد الطلقاء وصمدنا صمد النخع والهمدانيين فلم يشعروا بنا* ونحن وسط الماء سابحين، وأقبلنا نحن نشرب ونستريح، وتقول لي أين أنت من ماء الديباج؟ كنت أشتهى الساعة قطعة صابون رقي، وشيئاً من التراب المراغي أغسل بها لحيتي فإنها قد اتسخت من العراق والغبار، فقلتُ لك: ما تحتاج إلى شيء من هذه الساعة تستريح منها فقلت لي: وكيف ذلك: لأنك إن كنت من أهل السعادة فما تدخل الجنة إلاّ أجرد أمرد، وإن كنت من أهل النار فالزبانية يعملون منها فتيلة على باب الجحيم... فبينما نحن في أطيب عيش وهناء وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون**"[3]. ينطوي المقصد العقائدي في النهاية على مقصد خلقي: غاية الوهراني إصلاح أخلاق الناس، وتعديل سلوكهم في المجتمع، فالسارد يورد هذه المشاهد حتى يبث في المجتمع روح التأمل من أجل التدبر في سنة الله عزوجل، فهو يسعى من هذه المقاطع السردية إلى تبيان عقيدة "الشيعة" وما مصيرها في العالم الآخر. إنَّ هذه الطريقة في النقد

= صفة هذا النهر– الحوض– قال أنس:" أغفى رسول الله إغفاءة فرفع رأسه مبتسماً فقال له: يارسول الله لم ضحكت؟ فقال:" آيةٌ أنزلت علي آنفاً" وقرأ: " بسم الله الرحمن الرحيم إنا أعطيناك الكوثر". حتى ختمها ثم قال:" هل تدرون ما الكوثر؟" قالوا الله ورسوله أعلم؟ قال:" " إنه نهر وعدنيه ربي عزوجل في الجنة عليه خيرٌ كثيرٌ عليه حوض ترِدُ إليه أمتي يوم القيامة، آنيته عدد النجوم في السماء". ينظر: البخاري أبو عبد الله، صحيح البخاري، د.ط، دار الشهاب، الجزائر، 1991، ج 19، ص 463.

[1]- منامات، ص 55– 56.

[2] - شيخ الإسلام ابن تيمية، الفرقان بين الحق والباطل، د.ط مكتبة النهضة الجزائرية، د.ت، ص 15.

*- فلم يشعروا بنا: يقصد بأن الشيعة حين طاردت الوهراني وشيخه الحافظ العليمي لم يشعروا بهم لكونهم كانوا وسط الماء سلبحين.

[3] - منامات، م، س، ص 57–58–59–60.

التَّهكمي الَّتي يتخذها الوهراني مطية حتى يتخلص من بعض الأمور العقائدية تعد من أرقى الوسائل النثرية في القصص العربي وقد استخدم السارد المنام [المنامة]* وسيلة بلاغية لتحقيق هذه الغاية.

فسَّر أدونيس الجدل والمأساة التي يعيشها البطل عامةً بالهروب من " المجتمع الفوضوي إلى الاتحاد بالآخر في العالم الآخر، ففي الواحد جمود وثبات، وفي الاتحاد حركة وتنّوع ورأى في الجدل جوهر الإبداع. وجدل الأضداد وصراعها، يُمثِّل الواقع العبودي الذي يعيشه الإنسان على الأرض التي لا يجد فيها الإنسان ما يريحه"[1] وما الحلم الذي استثمره الوهراني في منامه حتى يلج به عالم الملكوت الأحد؛ إلاَّ تحررٌ من هذا الواقع المرير، الذي شهده من شيخه الحافظ العليمي الذي استفزه، والمشارقة** الذين لم يجد عندهم فرصة للعمل ككاتب في دواوينهم، لذلك قرر التَّحليق في السماء بخياله الأسمى، وتجاوز التَّضاد بأرقى الوسائل البلاغية بوصفه صراعاً إلى الاتحاد، بما يمثل من أمان وسلام وطمأنينة ودوام.

إنَّ اللُّغة النثرية الَّتي يتخللها المنام تحوي خصائص بلاغية متنوعة، وتشكِّل وسيلة من وسائل البلاغة لكون البلاغة" اسمٌ جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون سجعاً وخُطباً، ومنها ما يكون رسائل والإيجاز هو البلاغة "[2]. وتبقى بلاغة السخرية في المنام رمز ثقافي وأداة بلاغية لا تنفصل عن الرسالة الخلقية الواردة في المنام.

ج- تثقيف القارئ.

*- قد يبحث القارئ عن علاقة المنامة بالمقامة، والواقع أن الدارسون يفرقون بين المنامة والمقامة، فالأولى غالباً ما يكون أشخاصها ممن تستحيل رؤيتهم وممن وجدوا في التاريخ كالصحابة، الملائكة مثلاً. أما المقامة فإنها مستقاة من واقع الحياة ومن واقع العصر الذي عاش فيه المؤلف وصور بعض النماذج التي عاشرها أو استوحاها من بيئته. ينظر : عثمان شبوب، الأصالة مجلة ثقافية، ص 32.

[1] - وضحى يونس، القضايا النثرية في الأدب الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، إتحاد كتاب العرب دمشق 2006، ص 80.

** - لقد عبر الوهراني عن ذلك مستاءً "الدولة المصرية عجوز محتالة وطفلة مختالة"، ينظر: منامات، ص4.

[2] – الجاحظ، عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، محمد هارون، ط1، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة، 1949، ص 115– 116.

في بعض مقاطع النص يعثر القارئ على السؤال التعليمي(هل تعرف؟) الَّذي يجعل هذه النصوص جزءًا لا ينفصل في تكوينه عن نسيج " **المنام الكبير**" ذي الغرضين العلمي والتعليمي؛ فهو نص أدبي يقدم- أولاً وقبل كل شيء- المعرفة عن العالم الآخر، ويسعى إلى تثقيف القارئ، وتثبيت عقيدته قبل أن يروم إلى تسليته ببعض المقاطع الساخرة .

إنَّ العديد من المشاهد السَّردية في المنام جاءَت في سياق الإجابة عن سؤال تثقيفي عام من نمط: هل تعلم؟ وهل تعرف؟ حيث تتحدد بلاغتها في بعديها التعليمي والتثقيفي؛ أي باعتبارها حجة على معلومة أو ظاهرة، وفي هذا الإطار تندرج مجموعة من النصوص التي يمكن تصنيفها -وفق رأي محمد مشبال- في "ما يسمى بـــ"الحكاية النادرة التعليلية التي تحمل في طياتها: الملح - الطرافة- النوادر - الأخبار"[1]. وهي حكاية تُروى لتعليل ظاهرة تتعلق بعالم الغيب، أو تفسيرها، وتأتي غالبًا إجابة عن تساؤل يطرح حول مصير الإنسان العاصي مصيره، وشكله أمام الله عزوجل، طريقة اجتياز مراحل العذاب، وقد سبق إلى هذا التساؤل ابن شهيد الأندلسي* في رسالة التوابع والزوابع** التي لا تختلف كثيراً عن هذا الشكل النثري الذي صاغه الوهراني في المنام الكبير.

وميزة هذه النصوص السردية " إخبارية، وتعليمية خالصة، يسهل اختزالها في سؤال وحيد، ولا تفسح مجالاً للتأويل أو تعدد الأسئلة، مما يجعلها أقرب إلى ملفوظات الأقوال الَّتي ترد على سبيل المثال التَّوضيحي أو الحجة على صحة الفكرة أو بطلانها"[2]. وقد كان الوهراني حريصا على الاحتجاج بالشَّواهد متباينة المصادر لما يعرضه من أفكار. في المقطع الذي سنورده إخباراً عن شخصية مثقفة [فلكية]، يطلب الوهراني وصديقه [الحافظ العليمي] منها مساعدة لنيل شفاعة الرسول[ص]؛ يصرح بذلك في قوله:" **وأقبلنا نحن نبحث عن**

---

[1] - محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 56.

* - هو عامر بن أبي مروان عبد الملك بن أحمد عبد الملك بن شهيد ثم من أشجع، ينحدر من سلالة الوضاح بن زراج الذي الذي كان مع الضحك يوم المرج، ولد سنة 382هـــ، ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1969، ص 272.

** - يقول أحد الباحثين في رسالة التوابع والزوابع" يختلط فيها الضحك بالشعر، والنثر، ويتداخل عالم الإنس بعالم الجن والشياطين، وترفع حواجز الزمان والمكان ويلتقي القديم بالحديث، ويتعانق المشرق بالمغرب". رياض قزيحة الفكاهة في الأدب الأندلسي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1998، ص 315.

[2] - محمد مشبال، بلاغة السرد، ص 57.

بطلميوس الحكيم*، إلى أن وجدناه قائماً مع جماعة من علماء اليونان يسألونه، هل صح أن الكواكب المتحيرة طبائع أم لا، وهل قام له الدليل والبرهان على طول الكواكب وعروضها أم لا؟ فلما رآنا قطع الكلام، والتفت إلينا، فسلمنا عليه وقلنا له: يا سيدنا عسى أن تتفضل علينا وتمشي معنا ساعة، تشهد لنا عند أمير المؤمنين بالبراءة، مما قذفنا به عنده من النصب والانحراف عن أولاد فاطمة عليهم السلام، فقال: أنا والله في هذا الموقف مشغول بنفسي وعلى أن شهادتي ما تنفعكم عنده لأني رميتُ في مجلسه بالفلسفة والعمل بأحكام النجوم وقد أضر بي ذلك عنده وذوى وجهه عني. وأنا من ذلك على خطر عظيم، ثم انصرف فبقينا بعده حائرين"[1].

من هذا الخبر الذي أورده الوهراني لإثبات فكرة الخوض في المسائل الفلسفية الغيبية حجة قاطعة يفهم منها القارئ مصير هؤلاء في العالم الآخر، والسارد عمد إلى إيراد هذا الوصف حتى يعطي للقارئ صورة تثقيفية يأخذ منها القارئ مفهوماً جديداً عن مصير الفلاسفة الذين يخرجون من الإطار المعرفي إلى ما يسمى بالزندقة، والشخصية الفلسفية في هذا المقطع الأخير تنفي عدم قدرة مساعدتها للوهراني وصديقه، وتصرح للسارد بأنَّها في أزمة لكونها كانت تخوض في ما لا يرضي الله عزوجل، ويضاف إلى الرَّصيد المعرفي الَّذي يملكه القارئ بأنَّ الشفاعة الَّتي يتمناها كل مؤمن لن تكون بشخصية فلسفية أو أدبية وإنما ستكون بإذن محمد [ص].

ومن المسائل الأخرى المبثوثة في المقاطع السردية الَّتي وردت على سبيل التَّمثيل لفكرة علمية، وإثباتها بشكل محسوس. الخبر الذي يحاول السارد إيصاله إلى ذهن المتلقي، إذ يورد أسئلة تتناول **[مسألة طول الكواكب وعرضها]**، ويبحث عن ما إذا كانت هذه المسألة محسومة أم بقيت محل نقاش، وهذا ما جعله يجعل هذه الأحداث والوقائع تعرض عل مسرح العالم الآخر. وهو الأمر الذي يعني أنَّ الخبر شكَّل إجابة عن سؤال يُفترض أن يثيره المتلقي بعد معرفته بالفكرة المعروضة عليه، فالخبر ليس إلا حجة للإجابة عن سؤال المتلقي: كيف هي الكواكب؟ وهل قام الدليل على طولها وعرضها؟ وما صحة هذا القول؟.

---

* - رياضي فلكي ولد في القرن الثاني للميلاد، صاحب النظرية البطليموسية في هيئة الأفلاك القائلة بأن الأرض لا تتحرك وأن الفلك يدور حولها ، ينظر: منامات، (الهامش) ص 50.

[1] - م، ن، ص 51.

وقد تساق " الأخبار لإبطال دعوى أو فكرة شائعة"[1]، **كالخبر** الَّذي أريد به نفي أن تكون الكواكب طويلة أم عريضة، والخبر **الثَّاني** الذي أريد به نفي مساعدة العلماء أو الفلاسفة للإنسان حين يكون بين أيدي الله عزوجل.

وعلى الرغم من أنَّ هناك نصوصًا في "المنام الكبير" تفسح المجال للتَّأويل، وتعدد الأسئلة، إلا أنَّها لا تختلف عن النُّصوص السابقة في احتجاجها للظواهر، والمسائل المعروضة للتفسير، وإجابتها عن سؤال: هل تعلم؟"، وخبر الحجاج بن يوسف الثقفي بصرف النظر مؤقتا عن التَّأويلات الَّتي يمكن أن تفيض عنه، يقدم مثالاً حكائيًا عن ظاهرة الغفران التي حيرت الكثير، ويتمثل في المقطع الذي يورده " **فسألنا بعض الحاضرين عن ذلك الفرح...كون الباري جلت قدرته غفر اليوم للحجاج، فما عسى أن تكون ذنوب الحجاج وأصحابه* إلاّ كالشعرة البيضاء في الثوب الأسود**"[2]، في هذا المقطع إجابة يبحث عنها القارئ، تتعلق بمصير قتلة الصحابة، والناس الأبرياء، وكذلك مصير إبليس الذي يورده في قوله:" **أبو مرة إبليس فجار الخلائق ينجو من العقاب؟** "[3]. هنا يتعجب القارئ من أسئلة الوهراني التي يوردها كلمح البصر معتمداً على أرقى جواهر البلاغة المتمثلة في الاستطراد[4]، ليقفز مرة أخرى إلى قضية أخرى تختلف عن سابقها. غاية هذا الخبر السردي هي النَّيل من هؤلاء الطَّامعين في رحمة الله بالسخرية والاستخفاف الذي لا يكاد "**المنام الكبير**" يخلو منه، وقد لا نستطيع فصل الغاية التعليمية عن الغايات العقدية والخلقية والحكمية في هذا الاعتراف. ولكننا لا نستطيع أن ننكر على الوهراني في هذا الاعتراف؛ غايته التثقيفية والمعرفية، وتقديم مثال توضيحي لظاهرة **الطمع في قضية الغفران.**

والحق أنَّ بعض المشاهد السردية في كتاب "**المنام الكبير**" ليست سوى أمثلة حكائية ممتعة عن الأفكار الَّتي يقدمها الوهراني بشكل تقريري قبل أن يستشهد بها، وكأنَّه يرى في

---

[1] - محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 57.

* - أصحابه هم الشخصيات الأخرى التي يخبرنا الوهراني بأنها نالت الغفران وهي عبد الرحمن بن ملجم الإرادي قاتل علي بن أبي طالب، والشمر بن ذي الجوش الضبابي من كبار قتلة الحسين ، وكذلك ابن مرة الذي يمثل إبليس كل هذه الشخصيات يخبرنا الوهراني بأنها نالت الغفران. ينظر: منامات، ص36.

[2] - م، ن، ص37.

[3] - م، ن، ص 36.

[4] - الاستطراد: هو أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى آخر، لمناسبة بينهما ثم يرجع إلى إتمام الأول ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي ط1، المكتبة العصرية صيدا– بيروت، 1999، ص 302.

الأخبار حججا، ووسيلة تثقيفية، يتواصل بها مع عموم القراء، بأقرب الطرق، وألصقها بنفوسهم التّي يسرع إليها الملل، كما كان يردد دائما[1]. وقد ساق حديثًا عن بعض الشّخصيات الّتي خرت على ساقيها بعد سماع انشقاق السماء ويمثل ذلك بقوله: " **فقلتُ وأين أجده؟ فقال: هذا هو واقف مع النبيه الموصلي يمسح أفخاذه من البول فقلتُ وأي شيء أصاب التوينة المسكين؟ فقال إنه لما سمع انشقاق السماء الدنيا خرى على ساقاته**"[2]. وعلى الرغم من الأهمية التّي حظي بها التصوير في نص "**المنام الكبير**"، " إلاّ أنّه لا يخلو من موقف سردي يوجه النّص في اتجاهات أخرى غير الاتجاه إلى الإجابة عن المقاصد الضمنية في الفقرة التقريرية، والذي صرح به السارد في الخبر مفاده"[3] هل يمكن للإنسان أن يسمع انشقاق السماء ولا يفزع؟، وإن كان هناك فزع فما نوعه؟ هل هو الخرى على الساقين أم هو البول على الساقين؟. إنّ هذه السخرية المثيرة للضحك أحياناً، والتساؤل أحياناً أخرى تجعل القارئ في بحث مستمر عن المعنى الضمني المتستر، والاستشهاد الذي لا يكاد يخلو من السخرية. والمتفحص للقرآن الكريم يجد أن الله عزوجل قد مثل انشقاق السماء في قوله:﴿ فَإِذَا ٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَكَانَتۡ وَرۡدَةً كَٱلدِّهَانِ ﴿٣٧﴾ ﴾ الرحمن: ٣٧ .

وعلى الرغم من أن هذا الخبر تهيمن عليه الوظيفة التعليمية بدقة ووضوح، حيث وجهه السارد لإثبات ظاهرة اجتماعية سبق أن قررها ابن شهيد الأندلسي في رسالة التّوابع والزوابع، وهي قضية الطمع في رحمة الله، والنّجاة من النار.

د. متعة الهزل.

لم تختفي الوظيفة الإمتاعية عن ذهن الوهراني الذي ظل يذكر القارئ بأهميتها البالغة في كتابه. ممَّا يعني أنّ المقصد الجمالي شكل أحد الأسئلة الّتي أسهمت في صياغة هذه النُّصوص السردية. والمقصود بهذه الوظيفة، المتعة الوجدانية والنفسية التي يستشعرها قارئ أخبار طريفة وعجيبة تثير في نفسه الضحك والاستغراب. وهي وظيفة لا تفارق المجال التّداولي الذي تتحرك فيه المقاصد السابقة؛ حتى وإن ظلّت هذه الوظيفة في إطار الشُّعور الذي لا يراد به التّحفيز على الفعل. الوهراني يؤمن أن حاجة الإنسان إلى المتعة واللذة وإلى كل ما أجذل النفوس تعادل حاجته إلى الجد حتى ولو كانت متعة سخيفة، مادام الحق يثقل ولا يخفُّ

[1] - ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 58.

[2] - منامات، م، س، ص 25.

[3] - محمد مشبال، م، س، ص 59.

إلا ببعض الباطل؛ فما بالك بمتعة يلتبس فيها الجد والهزل، أو الموعظة واللّهو، أو العلم والظرف، أو بتعبير آخر متعة يتداخل فيها التصوير والحجاج[1]، فكيف لا والسخرية حجة غير مباشرة، فأينما تكون السخرية، فإن هناك ضرورة للحجاج. فهي ليست تعبير عن رأي شخص، ولا هي تحريك للعواطف وإثارة المتعة، بقدر ما هي استراتيجية يتخذها المرسل للإقناع، وهذا المرمى إحدى وظائف الحجاج. وقد بينت " أريكيوني أن السخرية مجاز المجازات، وللمجاز تأثير بالغ في الخطاب الحجاجي للخطاب، وهو أعلى درجات الحجاج"[2]

كما لم يفصل الوهراني نفسه بين كثير من المتناقضات التي انصهرت في منامه وفق ما أطلعنا عليه، فهو وعاء ملئ سخرية، وإن شئت ضحكت من نوادره، وإن شئت عجبت من غرائب طرائفه؛ يكفي أن يتأمل القارئ في عنوان الكتاب الأصلي الموجود على الصفحة الأولى من المخطوط الذي يحمل اسم " **كتاب جليس كل ظريف*** ليفهم أن السخرية والدعابة هي دعامة هذا الكتاب وسلاح الوهراني الوحيد لكون السخرية " أداة لتغيير الواقع حين تنحرف القيم، ويسود الزيف، تهدف إلى الحفاظ على قيم المجتمع، وتكريس السلوك القويم وتعديل مجرى اتجاه متطرف"[3]. اتخذها الوهراني أداة للتعميق في الأشياء ومعالجة عيوب المجتمع والأفراد.

ولاشك أن هذا الانصهار بين المتناقضات التي يتسم بها كتاب "المنام الكبير" باعتباره نصا موسوعياً شاملاً لكل أفانين الخطاب، من نوادر وأخبار وأمثال وأشعار وأقوال مأثورة ونقد وبلاغة ومناظرات، ولضروب شتى من المقاصد والغايات والموضوعات. كان الغرض منه تحقيق التوازن الَّذي تقتضيه حاجة "المنام" إلى التَّواصل مع عموم القراء، وما يفرضه هؤلاء من معايير التلقي، فهم ليسوا ممن تجرَّد للعلم وأدرك جوهره، بحيث يكونون أقوياء على احتمال صعوبة الجد. لأجل ذلك وجب على الوهراني أن يراعي هذا المعيار في صياغة منامه، إذا أراد أن يتواصل مع فئة واسعة من القراء. ولعل أنسب وسيلة لتحقيق ذلك، أن يبث في منامه نصوصاً هزلية، وربما أيضا سخيفة أو ماجنة. وقد تكون هذه النُّصوص عديمة

---

[1] - ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 60.

[2] - العمري آسيا، السخرية **في** كتاب الحمقى والمغفلين، مقاربة تداولية، لأبي الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي، رسالة ماجستير، مخطوطة، ب: تيزي وزو2009–2010 ، ص 138– 139.

* - عنوان مخطوط برسون وهي النسخة التي اعتمدها المحقق في التحقيق ورمز لها بالرمز[ب]، ينظر: منامات الصفحة التاسعة من الكتاب والتي أخذت الرمز [ص] .

[3] - العمري آسيا، م، س، ص139.

القيمة في ذاتها، إلاَّ أنَّه يطلب منا ألا نفصلها عن بنية "المنام" الذي وضعت فيه، أو بتعبير آخر، إنَّه يطالبنا بأن نقدرها في سياق خدمتها في توصيل المضامين الجادة[1] "**للمنام**". ألم يقل عنه بأنَّه "كتاب ظريف"، وأثنى عليه ابن خلكان وقال: إنَّه كتاب الدعابة والمزاح، " فكيف يجوز للقارئ العام أن يحتمل هذا المضمون الجاد من دون وسيلة لذيذة تحببه إليه؛ أي من دون نوادر وأخبار هزلية وماجنة وغريبة، يوردها المؤلف بين ثنايا نصوصه الجادة حتى يفلح في توصيلها إليه؟.

هنا يكتسب الهزل قيمته عندما ندرك أنَّه وسيلة نافعة، وأداة لخدمة غرض جاد ينبغي أن ننظر إليه في وظيفته البلاغية الجمالية، وليس في مضمونه أو محتواه؛ إنا علينا أن ندرك معنى الهزل وغوره، وعلة استخدامه، وفي هذه الحال سندرك ضرورته وأنَّه ليس في النهاية سوى الجد نفسه مادام كان علة له"[2]، وفي الخطاب" الفكاهي تفقد الفصاحة والجزالة كل ما تحوزانه، واستخدامه لنمط من الحكي العاري، ولكنّه عري شبيه باللبس، ذلك أنه يمتلك وسائله الخاصة التي تنسج بلاغته"[3].

وعلى الرغم من أن مجمل حديث الوهراني عن الهزل، ووظيفته انصب هنا على كتابه الذي جمع فيه المقامات والرسائل والمنام الكبير، إلاَّ أنَّنا لا نستطيع أن نفصل هذا الحديث عن التَّكوين البلاغي لنصوصه السردية الَّتي لاذت في معظمها بالهزل في توصيل رسائلها، وهو ما يعني أن الوهراني كان يرى في التصوير والسرد والهزل والغرابة مقومات ضرورية في التواصل[4] .

إنَّ التَّمثيل السَّردي في أخبار الوهراني وحكاياته الطريفة يفسح أيضا المجال للقارئ لاستجلاء ما يمكن أن يوحي به من دلالات زائدة عن الدَّلالة الصريحة. وعلى الرغم من أهمية التلقي التَّداولي لنصوص الوهراني السردية التي لا تكاد تخلو من السخرية، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني بأنها لا يمكنها أن تستجيب لتلق آخر لا يعمد في المقام الأول إلى تأويل مقاصدها وتحديد وظائفها وبيان حججها، أو وضعها في سياق تواصلي ملموس، بل يعمد إلى تلقيها في ضوء مفاهيم بلاغة التصوير التي تمنح الأولوية للسياق الداخلي للنص، ليس من حيث هو بناء مغلق على ذاته ولكن من حيث هو تكوين غير منفصل عن متلق يسعى إلى ربط النص

[1] - ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 60-61.

[2] - م، ن، ص 61.

[3] - محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 18-19.

[4] - ينظر: محمد مشبال، م، س، ص 61-62.

بمقدرته التأويلية والتخييلية. ونحن نسعى إلى إثبات أنَّ الخبر عند الوهراني ينطلق من المقام التواصلي المحسوس، ليصوغ عالمه التخييلي الأدبي، وإن ظلَّ يتحرك في دائرة التَّواصل البلاغي الحجاجي لا يملك تجاوزها بالقدر الَّذي يجعلنا نسلِّم فعليا بوجود مسافة بين المعنى الذي يولده المتلقي، وبين رسالته الصريحة[1].

إنَّ الأخبار التي تنتمي إليها النصوص السردية المذكورة، نوع أدبي خطابي شأنه في هذا شأن معظم أجناس الأدب الفكاهي وأنواعه، وإذا كان إخضاعها للتحليل – الذي اقتصرنا عليه هنا– أمرًا بديهيًا يستجيب لطبيعتها البلاغية المنسجمة مع أفقها الثقافي القديم فإنَّ تلقيها البلاغي التَّخييلي ليس أمراً مفروضاً يمليه الأفق الجمالي المعاصر، والحساسية الأدبية الحديثة وفي نصوص الوهراني من الأدبية ما يجعل القارئ يتفاعل معها بمفهومات بلاغة التخييل أو التصوير[2].

وإذا أردنا تبيان وظائف "المقاصد الإخبارية" في المنام الكبير، يمكننا الحديث عن بعض الوظائف التي نراها مناسبة.

الوظيفة اللاشعورية*، يمثل الحلم البؤرة الأساسية لانبثاق النَّص السَّردي عند ركن الدين الوهراني وتصدر السخرية " في ضوء التصور الفرويدي عن آلية نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد باللَّذات. وتقوم هذه الآلية الدفاعية على أساس تحويل حالة الضيق أو عدم الشعور بالمتعة إلى حالة من الشعور الخاص بالمتعة أو اللذة"[3]، وغالباً ما يتم كبت هذه الدوافع في مواقف الحياة العادية اليومية لكن في الحلم يكون التعبير غير واقعي ومن ثم فهو غير مهدد؛ إنَّه " بمثابة اللعب العقلي، ومن ثم يتم تبديد هذه الطاقة الفائضة وتنشأ متعة السخرية بهذا المعنى المحدد عندما تجد ملجأ للتنفيس والتفريغ ومن ثم يتحول الإدراك المصحوب بالتَّوجس أو الخوف إلى إدراك مبهج يحدث الضحك"[4].

---

[1] - ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد ، ص 62.

[2] - ينظر: م، ن، ص 62–63.

* - ملاحظة: **الوظيفة الأولى والثانية اجتهاد خاص** فقط ولا أدعي فيه أي إضافة إلى وظائف الراوي المعروفة والتي تطرقت إليها الباحثة "مناع مريم" في دراستها، وإنما حاولت أن أبحث عن خصوصية المنام الكبير، ما إذا كان قادراً على تبني هاتين الوظيفتين.

[3] - شاكر عبد الحميد– معتز سيدي عبد الله، سيد عشماوي، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، تقارير بحث، ص. www. Kotobarabia.com .

[4] -م، ن، ص 43.

من خلال هذا التقديم تتبين وظيفة الحلم الذي استطاع من خلاله السارد، كما رأينا سابقاً أنْ يتنفس ويفرغ ما في قلبه، عكس الواقع الذي كان بمثابة سجن يجعل السارد مقيد من كل النواحي، ولهذا يمكن القول بأنَّ للحلم وظيفة في البناء السَّردي الساخر الَّذي عمد الوهراني إليه، لكون هذا الأخير مشرد، وبعيد عن كل ما يجلبه السعادة بالإضافة إلى حقد شيخه عليه لذلك استطاع السارد أن يتخلص من كل المحن الَّتي كانت تراوده في عالمه الواقعي محاولاً تخطي كل الحواجز التي سرعان ما تتلاشى في عالم النَّوم، الذي صنع منه السارد رحلة خيالية تكون بديلاً لحالة السَّارد الواقعية.

غياب الانفعال أو الشعور العاطفي؛ الخصم الأعظم للسِّخرية " هو الانفعال، وحتى يحدث المضحك ما يحدثه من تأثير لابَّد أن يتوقف القلب برهة عن الشُّعور، بحيث ننسى المحبة ونسكت بضع لحظات"[1]. يتكأ السَّارد في بناءه لنص المنام الكبير على هذه الوظيفة من بداية السَّرد إلى نهايته، وكيف لا والسارد يعمد إلى هجاء خازن جهنم وهو في عرسات يوم القيامة، بالإضافة إلى ذلك نجد وظيفة غياب الشَّفقة تجاه الجانب الديني، لما في المنام من ألفاظ مشينة وبذيئة. وهذا ما أعطى للسَّخرية مجراها الطَّبيعي فالسارد استطاع صنع اللامبالاة من خلال تجرده من كل العواطف التي قد تعرقل سخريته الَّتي لم يسلم منها أحد (الملائكة– الشيعة – ابليس– صديقه...الخ).

الوظيفة التعبيرية أو الانطباعية؛ يقصد بهذه الوظيفة اهتمام الراوي بنفسه و" تبؤه المكانة المركزية في النَّص، وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة"[2]، تتحدد هذه الوظيفة في الموقف الذي يسرد فيه الراوي حكاية وصول كتاب شيخه إليه، وحالته النفسية لحظة وصول الكتاب.

الوظيفة الإبلاغية، تظهر هذه الوظيفة في المنام بعدة طرق مباشرة أو غير مباشرة حيث يرمي الرَّاوي بواسطتها إلى دفع الخوف عن نفسه، وهي الوظيفة التي تمتد داخل النص وخارجه، فالراوي يوظف شخصيات متنوعة يمرر عن طريقها رسائل قصد إبلاغ المتلقي بأفكاره ومواعظه.

---

[1] - شاكر عبد الحميد– معتز سيدي عبد الله، سيد عشماوي، التراث والتغيير الاجتماعي، ص 38.

[2] - سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت ص110.

1- المقاصد الحجاجية وآلياتها:

اختار السارد استراتيجية تعتبر مقاصد خطابية، قدم فيها نفسه للقارئ بصفته صاحب الحكي، وشاهداً على أحداثه، دون أن يشاركه في ذلك راو. والمنام الكبير مبني على المستوى التخاطبي الأول؛ وهذا المستوى الذي يكون فيه قطباَ التخاطب هما السارد والقارئ، ويغطي بناء المنام، وحتى إن كان في لحظات معينة يستعمل تقنيات نقل كلام الشخصيات، وذلك بانتقاله إلى المستوى التخاطبي الثاني الذي يكون فيه قطباَ التخاطب شخصيات من خلق المستوى التخاطبي الأول، فهذا لا يتعارض مع بناءها العام؛ إذ إنها – أي تقنيات نقل كلام الشخصيات– من جزئيات السرد، أمّا المنام بوصفه كلاً متكاملاً يصدر عن سلطة سردية أحادية، يقوم فيه المستوى التخاطبي الأول بإبداع النص، ذلك إن هناك فارقاً جوهرياً " بين المستوى التخاطبي الأول، وكل المستويات التي تتولد، فالمستوى الأول هو فاعل على الإطلاق، أمّا ما دونه فمفعول. الأول هو الذي يبدع النص وكل ما فيه، أما ما يتفرع عنه فهو من خلق الأول وتصوره"[1].

ومن المعمول به في الأدبيات السردية، الأخذ مبدئياً بالإطار العام والأول من حيث آلية تلقي النص وإدراك بنائه، قبل الوقوف على التقنيات التي يلجأ إليها السارد في تقديمه لنصه كما لجأ إلى الحجاج مستثمراً الآليات البلاغية، والاستدلال الديني.

ومما لاشك فيه أن لجوء السارد إلى هذه التقنيات له دلالات عميقة في النص، ولاشك أنه اختار هذه الطريقة وهو واع بأهميتها وفعاليتها في اجتذاب القارئ والتأثير فيه. وهذا يعني إن الخطاب السردي المنجز في المنام الكبير خطابٌ مخططٌ بصفة مستمرة وشعورية، ومن هنا يتحتّم على المرسل أن يختار الاستراتيجيات المناسبة التي تستطيع أن تعبّر عن قصده وتحقّق هدفه[2]. إنَّ البحث عن العوامل المؤطرة لهذه الاستراتيجية التخاطبية يأتي بعد القراءة فقراءة النص تستلزم الخوض في عدة مستويات، والتّنقل من عدة مراحل، وذلك يتم بشكل تدريجي فحالة استنطاق النص تتبعها مرحلة كشف القصد وفق رؤية معينة.

---

[1] - مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، نظم النص التخاطبي الإحالي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001 ص 87.

[2] - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت لبنان، 2004، ص 65.

سنحاول التطرق في هذا المبحث إلى الآليات التي تسهم بشكل مباشر في إحداث العملية الحجاجية في "**المنام الكبير**"، وهي آليات تصب في السياق الاستعمالي للغة، إذ سنحصر هذه الآليات في محورين دراسيين، يتمثل الأول في البلاغة باعتبارها أساس الدراسات الحجاجية ومنشؤها ومصدر تقنياتها الأساسية، ولكون الحجاج يمثل" مجالاً من النشاط اللغوي الذي شدت إليه الأنظار على مر الأيام منذ بلاغة القدامى الذين جعلوا منه الأساس لبيان العلاقات الاجتماعية[فن الإقناع]"[1]. إذ كانت لبلاغة القدامى أداة تمثلت في فن مخاطبة الناس، وإقناعهم " فالفاعل المحاجج يمر عبر التعبير عن قناعة أو أمر يستدعي التفسير، يسعى من جانبه إلى نقله إلى المحادث قصد إقناعه ومن ثم تغيير سلوكه"[2]، ويتمثل المحور الثاني في تبيان الحجاج بالاستشهاد، بحيث سنحاول التركيز على الحجاج الديني.

1-1 الآليّات البلاغيّة:

أ- **التَّأطير:** إنّ أي دراسة لا تحدد إلاَّ بوجودها ضمن إطار يحدد غايتها، فلكل ظاهرة إطار عام يميزها ويفرقها عن غيرها من الظواهر، ولقد تحدث (إمبرطو إيكو) عن مفهوم الأطر عندما استوعب مدى اجرائيتها وفعاليتها في ضبط التأويل، بحيث يقول:" الأطر لا تسمح لنا فقط بتأسيس مدار الحديث وإنما تحدد مساره وغايته ووجهة النظر التي يتبناها"[3].

استعمل مفهوم التأطير منذ القدم كأداة بلاغية، ومهما كان" شكله فهو يستعمل المبدأ نفسه دائماً في العمل، إذ يبالغ في بعض المظاهر الَّتي تستحق الوجود في الواقع، ويقلل من مظاهر أخرى في المقابل"[4]. وينقسم التَّأطير الحجاجي إلى مكونات حجاجية تتمثل في التعريف والتقديم، والرابطة، والانفصال، والشبيه بالمنطق، وسندرس هذه الأجزاء التأطيرية من خلال توظيف الوهراني لها.

---

[1] - باتريك شاردو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، عن كتاب نحو المعنى والمبنى، تر: أحمد الودرني، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، 2009، ص 6.

[2] - م، ن، ص 13.

[3] - محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، 1990، ص 109.

[4] - يمينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة تيزي وزو قسم اللغة والأدب، 2007، ص 71.

يؤطر ابن محرز ركن الدين الوهراني الظواهر الموجودة في منامه بتحديدها والتعريف بها، إذ يقوم التعريف على تقبل "الاختتام وهو غالباً ما يشكل جواباً عن سؤال"[1]، إذ نجد الوهراني يعرف بموضوع رسالته ومحتواها، بتقديمه الجواب عن المسألة، فيقول: "**وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل، الإمام الحافظ، الفاضل الأديب، الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين، ركن الإسلام شمس الحافظ تاج الخطباء، فخر الكتاب، زين الأمناء...على أنه وجد بين جوانح الخادم* من نار الشوق أجيجاً... حينئذ تناول الكتاب وكرر نظره في أثنائه ليجاوب عن فصوله المتضمنة فيه فوجده صفراً من الأنباء خالياً من أخبار البلد، عارياً من طرائف الأحوال، قد استفتحه بطلب الثأر من مزاح الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاث سنين في مخاطبته بمجرد الاسم وحذف جميع الألقاب**"[2].

ويعرف بموضوع الحقد الذي يكنه الشيخ الحافظ العليمي له، والذي يصرح به الوهراني في قوله:" **وعجب الخادم من تمكن ذلك الحقد من قلبه، واستيلائه عليه، وثباته له بين الحشا والترائب، ولم يحن إلى الخادم ولا ضجر قعود الخادم في دمشق، ولا البطالة فيها مع الزمان ولا مكابدة الجمالين والحمالين في الطريق...**"[3].

وعلى نفس الوتيرة تسير باقي الأحداث الَّتي تستمر في وصف رسالة الحافظ الَّتي كانت سبباً في وجود منام الوهراني، حتَّى يأخذ الوهراني نفساً من النوم كي يبدأ رحلته الَّتي خُصصت للرحيل بالشَّيخ، ومحاولة الإجابة عن الرسالة برسالة خيالية استفزازية، يصنعها الوهراني بالمنام، ويعرف هذا النفس قائلاً:" **كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل، والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام..**"[4].

ويعرف جابر بن حيان الحدَّ بقوله:" واعلم أن الغرض بالحد هو: الإحاطة بجوهر لمحدود على الحقيقة حتى لا يخرج منه ما هو فيه، ولا يدخل فيه ما ليس منه. بذلك صار لا

---

[1] - Philippe berton. L'argumentaion dans la communication,3e éditions, la découverte, paris, 1996, p 80.

* – الخادم من النعوت التي تستخدم قديماً، ويقصد بها الوهراني نفسه، ينظر: منامات، الهامش، ص 17.

[2] - م، ن، ص 17-18-21.

[3] - م، ن، ص 22.

[4] - م، ن، ص 60.

يحتمل زيادة ولا نقصانا"[1]. نلاحظ من خلال رسالة الوهراني، أنَّه يحيط بجوهر الموضوع على حقيقته، فيحصره من كل جوانبه، ففي قوله عن التعريف بالمعاناة التي لحقته،" **فرماه الدهر بالحظ المنقوص وطرحه إلى أرباض مدينة قوص، يتلقى في حر السعير، ولا يشبع من خبز الشعير، إدامه البصل وفراشه الحصير، فألحت عليه الهواجر، شهرى ناجر فتمنى على الله ريح صبا تهب من نحو بلاده، لتبرد غليل فؤاده...**"[2]. يحصر الوهراني ظاهرة التَّشرد والمعاناة في إطار يسمح له بتحديدها، فحددها بتعريفها لكون رسالة صديقه لم تسمن ولم تغن من جوع. لذلك كان هذا التحديد الَّذي لخص فيه الوهراني وصول الرسالة ومحتواها سبباً في كتابة المنام الكبير.

والتعريف الحجاجي للمنام لا يكمن فقط في تحديد الوهراني للظاهرة، والإحاطة بها وإنَّما حتى في طريقة تقديم الأجوبة، إذ يعتبر تقديم الأفعال بطريقة نبرز من خلالها بعض المظاهر ونخفي البعض الآخر، من أشكال التأطير القوي" cadrage puissant"[3]. كتقديم الحافظ على أنَّه شيخ أمين وإمام، ثم فيما بعد يلجأ إلى تقديمه في مواقف مذلة وسخيفة، في أبشع صورة يقول:" **فرأيتُ فيما يرى النائم، كأني خرجتُ من قبري، ووجدتُ نفسي في أرض المحشر، فقلتُ لو أني مثل الحافظ العليمي الذي لا يقتني إلاّ الغلمان الذكور كلما التحى واحد باعه وأخذ آخر، ما حلت بي هذه المصيبة، فقال لي عبد الواحد: كان الحافظ العليمي يقلب عليك الأرض فقلتُ له: وأين أجده؟ فقال: هذا هو واقف مع النبيه بن الموصلي يمسح أفخاذه من البول فقلتُ له وأي شيئ أصابه التنويه المسكين؟ فقال: إنه لما سمع انشقاق السماء الدنيا خرى على ساقاته من الزمع...**"[4].

ونفهم من هذا القول أنَّ الحافظ العليمي ليس كما صوره التَّعريف الأول لكون الوهراني قال فيه(أمين، إمام، خطيب)، وإنَّما بعد المنام رأى الوهراني أن الحافظ سيلقى حذفه، لكون سخرية الوهراني من شيخه ترسم لنا ذلك، فالحافظ خرى على ساقيه لشدة ذلك الهول، وهذا يدل على أنَّه كان يقتني الغلمان، ويمارس اللواط، ويتستر وراء المظاهر المزيفة، مما يؤكد

---

[1] - عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي، عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1991، ص 185.

[2] - منامات، ص 18.

[3] – philippe breton, L'argumentaion dans la communication , p. 84.

[4] - م، ن، ص 25.

هذا التَّحليل أن الإنسان المستقيم لا يصطدم بتلك الأهوال التي يجدها في يوم القيامة لقوله تعالى﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ﴿٢٢﴾ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴿٢٣﴾ ﴾ القيامة: 22 - 23 .

ومن ثم فإنَّ الوهراني ينزل شيخه من تلك المكانة التي كان يحظى بها من قبل. كما يظهر التأطير الجبار أيضاً في قوله:" **وما كلمتني كلمة دون أن لكمتني لكمة موجعة وشتمني ولعنتني، وطيرت في وجهي خمس أوراق بصاق كعادتك عند الكلام وقلت لي: يا عدو الله ماكفاك أنك خاطبتني بنون الجمع وكاف المخاطب حتى ذكرت اسمي بغير كنية ولا لقب؟ والله لأتوصلن إلى أذيتك بكل ما أقدر عليه من القبيح** "[1]. من خلال هذا الكلام يتبين لنا أن الوهراني في بداية تأطيره لرسالة الحافظ لم يصرح بهذه العداوة الَّتي تجمعهما، إلاّ أنَّه في هذا التأطير القوي يقوم بتوضيح العلاقة، وما جرى بينهما من حوار يفهم المتلقي منه نوع العلاقة التي تجمعهما.

ومنه فإنَّ هذا التأطير القوي في هاتين الفقرتين قائم على تقديم الحافظ العليمي في حلية ساخرة، والوهراني يختار العالم الآخر حتَّى يقدم فيه شيخه في قالب سردي ساخر، لأنَّه الأنسب لمثل هذه المواقف.

يشمل " الوصف عدداً من الأدوات اللُّغوية منها: التقديم؛ الصفة أو النعت والمقارنة والتَّعيين، وهي الأدوات التي تمثل حجة للمرسل في خطابه، وذلك بإطلاقه لنعت معيّن في سبيل إقناع المرسل إليه...، واستعمال الألقاب كذلك من الصفات الَّتي يمكن أن تجسد علامة على درجة الحجاج...، ويعد اختيار النعوت والصفات من مظاهر اختيار المعطيات وجعلها ملائمة للحجاج"[2]. يستعمل الوهراني الوصف عندما يقدم الأعمال السيئة للحافظ، إذ يقول وهو يرسم لنا مشهداً هزلياً دار بين الحافظ وخازن جهنم: "**يا خبيث، أنت كنت من المتفننين في اللياطة ومن المتبظرمين، وتثبتُ أسماءهم في جريدة عندك على حروف المعجم**"[3].

ويستعين الوهراني بالوصف في كل منامه، بحيث في كل مرة يقدم فيها الحافظ العليمي وسائر الشخصيات يلجأ إلى الوصف في تحديديها، كما يستعين أيضاً بالمقارنة في تقديم الظاهرة، إذ يشترط في المقارنة لتكون حجة من نوع التَّقديم، أن تكون مع مصطلحات قريبة

---

[1] - منامات، ص 26.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 486-487-488.

[3] - منامات، م، س، ص 26.

بحيث تنتمي إلى نفس المحيط، وإن لم تكن كذلك تصبح تماثلاً"Analogie" "[1]. ويستعمل الوهراني هذا النوع من الحجج عندما يقارن بين الظاهرة، وما يقابلها في الواقع، لأنَّ حديثه عن مسألة تفقه الحافظ في الدين(**خطيب، أمين، فاضل، أديب...**)، استدعى مقارنتها بمسألة مصير الشيخ، فالوهراني يستعمل الحلم كأداة لمقارنة الواقع فالعالم الآخر هو العالم الذي تكشف فيه أعمال العبد.

وقوله أيضاً في المقارنة بين ما عرف به الشيخ الحافظ، وما وجد في صحيفته (كتابه) الَّتي ذكرها الله في قوله:" ﴿ وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَٰبَهُۥ بِشِمَالِهِۦ فَيَقُولُ يَٰلَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَٰبِيَهْ ﴿٢٥﴾ وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيَهْ ﴿٢٦﴾ يَٰلَيْتَهَا كَانَتِ ٱلْقَاضِيَةَ ﴿٢٧﴾ ﴾ الحاقة: 25-26- 27. من أعمال اللياطة وما شبهها، إذ ينشئ الوهراني حجاجه انطلاقاً من بين الظواهر الموجودة في رسالة الغفران وظواهر مدعمة لها وهي ظواهر قريبة من سياق المحيط الذي قيلت فيه أول مرة.

كما نستنتج الحجة التَّعيينية في معظم مشاهد المنام الَّتي نجد فيها صفات ومقارنات باعتبار أن التَّعيين* تابع للصفة والمقارنة في التَّقديم، والتَّعيين شكل من أشكال الوصف الذي يتمثل في إعطاء اسم جديد للشيء"[2]، أي أنَّ التعيين صفة تكون بمثابة اسم جديد للشيء. ومن أمثلة التَّعيين الحجاجي، وصف الحافظ العليمي بصفات تتنافى مع الصفات الحميدة الَّتي ذكرها الوهراني أثناء وصول الكتاب، ووصف الشَّيخ بأسماء تدل على تحرر الوهراني من الواقع الَّذي جعله مقيداً، وخائفاً من عقاب الشيخ، فهو في العالم الذي لا يظلم فيه أحد، لذلك نجده يصف الحافظ بألقاب عديدة تدل على الاستخفاف والتهكم" **ديوث، إمام اللاّطة، تاج الزناة خبيث، كافر القلب جاهل، يفسق بأولاد المسلمين، خنزير، مرجوس، رجل قواد**"[3]. بحيث أسقط في هذه الألقاب صفات الشَّيخ العليمي، الَّتي من خلالها الوجه الحقيقي للحافظ العليمي أي أنَّه أعطى للحافظ أسماء جديدة لم تكن منسوبة إليه في الأصل.

---

[1] - pilippe breton, L'argumentaion dans la communication. P 85.

* - يوجد مفهوماً آخر للتعيين وهو المفهوم الإشاري في إطار نظرية الإشارة، ويهدف هذا النوع من التعيين إلى العناية بساق المقولة، ويتضمن تعيين الشخص تعيين المكان وتعيين الزمان، ينظر: محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلالياً، في ضوء مفهوم الدلالة المركزية " دراسة حول المعنى وظلال المعنى"، منشورات جامعة الفاتح لبيا، 1993، ص 88.

[2]– Ibid, P 85.

[3] - منامات، ص 26–27–29–30.

ومن الحجج التأطيرية التي تتوفر في بعض مشاهد المنام " الرابطة[Association] وهي عبارة عن خلق تركيب جديد لمجموعة عناصر موجودة سابقاً في الواقع بطريقة تكون فيها هذه العناصر مجتمعة ومتقاربة بصفة مستحدثة، كما يقول:" واتزلاويك"[watzlawick]: " جمع الأشياء (في المعنى العام) خاص بالعنصر الأكثر عمقاً، والأكثر ضرورة لإدراكنا العقلي وفهمنا للواقع"[1]. وعليه، فإنَّ الرَّابطة هي تتابع مجموعة من " العناصر تشكل في اتحادها مفهوماً خاصاً لقضية معينة"[2]. وقضية الصفات الَّتي ذكرناها سابقاً فيها نوع من الغموض واللبس، إذا ما أخذنا كل صفة على حدة، لكنَّ هذا اللّبس سيزول إذا ربطنا هذه الصفات بالموضوع الرئيس الَّتي صيغت لأجله، بحيث يقول الوهراني " **يا قوم فما أثبتوا له شيئاً من غزواته، ما كان يخرج بنية الغزاة، جميع ما وجد في صحيفة حسناته خمس قراطيس صدقة بيدك لابن الجليس الجيروني، وهم فيها على قولين لأن ملك الشمال قال هي تشريح وقال ملك اليمين اسم الصدقة عليها مكتوب وهي موقوفة إلى الآن. فقلتُ فصلاته أي شيء فعل الله بها؟ قد كان يصلي المغرب في بعض الليالي إذا أقامت بغتة وهو في الجامع، فقالوا: ووجدوا له ثمانين صلاة في ستين سنة منها ثلاثة بغير وضوء والخمسون مثبتة له ...**"[3]. ويواصل أيضاً كشفه للحافظ على أنَّه " **وجد طفلاً من أبناء الفلاحين اسمه يوسف بن بونيات فسق به حتى التحى، ونشأ له أخ اسمه علافة ففسق به حتى التحى ونشأ له آخر اسمه إسماعيل ففسق به حتى التحى وفرغ من الصبيان فعمد إلى أختهم فعقد عليها عقداً مفسوداً وفسق بها حتى ملها. وعبرت يوماً أمها فكشفت الريح عن ساقها وقطعت عجيزتها فمسكها وغصبها على نفسها، فلم يسلم منه أهل البيت إلاّ شيخهم الكبير بمصيره إلى التراب...**"[4].

إنَّ في هذه المقطوعتين إطار عام وأطر فرعية، بحيث لتوضيح الإطار العام – الذي هو فضح الحافظ العليمي بأسلوب حجاجي ساخر والاستخفاف به أمام خازن جهنم والملائكة، وكل من كان على مسرح العالم الآخر؛ فالوهراني وجد حرية للتَّعبير لكونه في العالم الآخر– أين يضمن الوهراني حماية نفسه– وظف الوهراني أطراً فرعية ترتبط بالإطار العام، وهي

---

[1] – pilippe breton, L'argumentaion dans la communication. P 89-90.

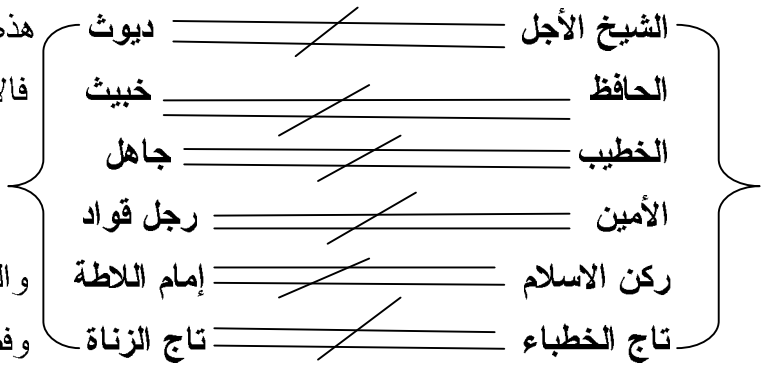
[2] - يمينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، ص 76.

[3] - منامات، ص 39.

[4] - م، ن، ص 44.

مجموعة من العلاقات تجعلها تنتمي إليه. ونجد الربط في المقاطع التّي تدين الحافظ العليمي سواء من حيث الموضوع أو من حيث البناء.

وبما أنّ الربط سمح لنا من فهم الظاهرة الموجودة في المنام الكبير، فإنّ " للانفصال dissoiation دورٌ في تأطيرها وتعيينها، بحيث انطلاقاً من مفهوم يحيل عادة على عالم واحد يمكننا عزل وضم عالمين مختلفين إلى نفس هذا العالم"[1]. ولتوضيح ظاهرة الانفصال يمكننا أنْ نستعين بالثّنائيات الضدية الّتي تشكل بانفصالها القائم على التّضاد معنى يساعد على فهم الظاهرة وتأطيرها، فقول الوهراني التالي:



هذه الثنائيات تكشف أعمال الحافظ فالأولى جسدها الوهراني في الحكاية الإطار والثانية جسدها الوهراني بعد المنام. والغاية منها تقوية الاستخفاف وفضح الشيخ العليمي.

وهذا دليل على أنّ الانفصال المبني على التّضاد بين الأعمال الّتي عرف بها الحافظ دورٌ في تأطير المنام، وتوضيح المسألة الّتي أراد معالجتها، وهي نقد أعمال الشيخ عن طريق السخرية اللاذعة، وهذا الدور يكمن في تحديد الملامح الساخرة الّتي تضج بها مقاطع المنام الكبير.

ومن آليات التّأطير أيضاً الحجج الشبيهة بالمنطق (Quasi logique) التّي تستعمل استدلالاً قريباً من الاستدلال العلمي، وتستعمل كذلك آليات لغوية تفيد التلميح، وتستوجب العقل كاللحن، المغالطة والموافقة، ومن الحجج شبه المنطقية الّتي تستعمل الاستدلال القريب من الاستدلال العلمي التي يصعب تمييزها عن البرهان، ما جاء على شكل احتمال، حيث يقول بريتون:" إنّ الاستدلال المنطقي صالح لكل الحالات التي تكون فيها الحجج شبه المنطقية ذات طبيعة اقصائية، بحيث هي احتمال، إذ تفترض مزايا التعددية والمطابقة"[2].

ولقد وظف الوهراني هذا النوع من الحجج عندما أورد لنا مصير الحافظ في قوله " **ثم عرضوا اليوم صحائف أعماله بين يدي الحق، وهي مثل جبل سنير، فقالت الملائكة: رب**

---

[1] - pilippe breton, L'argumentaion dans la communication. P 92
[2] - Ibid, P 95.

أشغالنا كثيرة في هذا اليوم، وقد جاء الرجل بتخليط عظيم، وقد سبقه أمم من الناس، وهو يريد يوم القيامة وحده. ولا يحاسب فيه سواه، وموازين برسمه لا يشركه فيها غيره فيقول الباري جلت قدرته: ما خلقكم ولا بعثكم إلاّ كنفس واحدة سلموه إلى الروح الأمين فيقول جبريل عليه السلام: هذا شيخ من شيوخ الإسلام، ومن عظماء أمة محمد عليه السلام، وله من أعمال البر ما يوفي عنه مظالم العباد، أوقفوا أمره وصلوا عليه، فتغاضى الحق سبحانه عنه بكرمه وأوقفه بين الجنة والنار"[1]، إذ يمكن أن نصوغ فحوى هذا المقطع في شكل عملية استدلالية كالآتي:

- الحافظ يأتي بتخليط عظيم(-)
- الملائكة تتهرب من معاقبته(-)
- الحافظ يريد يوم القيامة وحده (-)
- الحافظ يريد مراسيم العذاب وحده(-)
- الله عزوجل يقول بأن الخلق والبعث كنفس واحدة(+)
- الله عزوجل يطلب من الملائكة أن توقفه بين الجنة والنار(+)
- جبيرل عليه السلام يدافع عن الحافظ(-)
- جبريل يثني على أعماله(-)

لتصبح المعادلة: الملائكة تساند الحافظ والمنطقي منها أن الملائكة تساند الله.

جبيرل يساند الحافظ، والمنطقي منها أن جبريل يساند الله.

الحافظ العليمي يريد القيامة وحده ومراسيم العذاب وحده.

جبريل يثني على أعمال الشيخ والمنطقي منها أنَّ الشيخ جاء بتخليط عظيم لذلك كان على جبريل أن يعاقب الحافظ العليمي.

لتصبح المعادلة:

يسخر الوهراني من شيخه لذلك فقول الله عزوجل (بأن الخلق والبعث كنفس واحدة) يحل(يفكُ) هذا التمويه الذي عمد إليه السارد.

والذي يفهم من هذا أنَّ الوهراني يسخر من الشيخ العليمي، لذلك جعل كل من الملائكة وجبريل يدافعان عنه، والغاية من هذا القلب الساخر، هو التمويه الذي يتخذه الوهراني كتقنية

---

[1] - منامات، ص 28.

يظلل بها خصمه، وكذلك محاولة إغراء الحافظ العليمي، لأنَّ "الإغراء له عمل توجيهي يعمل على تقريب المرسل إليه، بلزوم ما يحمد"[1].

إنَّ لهذه العملية المنطقية دوراً حجاجيًا هامًا، يتمثل في كفية إمتاع المتلقي، وهي الطريقة العقلانية الَّتي تجعله يسلم بالنتيجة، ويعتبرها غير نهائية، وهذه النتيجة الَّتي جعلها الوهراني محصورة بين الجنة والنار، ولم يحدد مصيرها، تهدف إلى الإقناع من ناحيتين، إذ استعمل الوهراني الوجه المنطقي فيها، في إيراده الآية الكريمة الَّتي تنفي وجود الحساب لرجل واحد فقط، واستعان بمكانة الله عزوجل الَّذي لا يمكن أن يكذب أو يشك في أقواله، لذلك يتبين لنا أن " الاستدلال الخطابي يقوم على إثبات الحق بأدلة قطعية، أو ظنية، ويكون الاستدلال فيه مما يسوقه الخصم"[2].

لم يستعن الوهراني بهذا النوع من الحجج في منامه إلاّ ما أتى عارضاً منها في الآيات القرآنية لأنها الأقوال الأكثر منطقية واستدلالية. ومن الآليات اللغوية شبه المنطقية أيضاً الَّتي استعان بها الوهراني في منامه اللَّحن* الَّذي هو "الإخفاء والفطانة"، وهو أن يتواضع المرسل مع المرسل إليه على قول لا يفهمه غيرهما، ويستعين الوهراني بهذا مع كل مخاطبيه، ما يستلزم أمرين، يتمثل الأول في أنَّ هؤلاء المتخاطبين ينتمون إلى سياق خطابي واحد وخاص بهم، إلى لغة " خاصة لا يفهمها سوى الأطراف الَّتي تواضعت عليها"[3]. والأمر الثاني هو أنَّ هؤلاء المخاطبين يتميزون بفطانة تمكنهم من فهم التلميحات الَّتي يقدمها الوهراني لهم ومن أمثلة اللحن في المنام الكبير، قوله:" **لو أن النار كلست الكلاسة، واشتملت على المحيط الشمالي، وعرست في العروس، وأذنت بهلاك المؤذنين وأهلت لغير الله بدار ابن هلال تكون مثلها، لما اقتصرت على المقصورة، ولا بردتها البرادة، حتى تصحن الصحن، وتنسر النسر وتجرد القبة من رصاصها وتكبها على عراصها، وترميكم بالخطب الفادح في الخطيب**

---

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 358.

[2] - بوسنة فتيحة، انسجام الخطاب في مقامات " جلال الدين السيوطي "، ص 76.

* - اللحن من الآليات شبه المنطقية يراد به:" اللغة الخاصة التي لا يفهمها سوى الأطراف التي تواضعت عليها، وهذا هو الخطاب الملحون، باعتبار اللحن: الإخفاء، والفطانة، مثل أن يقول له قولاً يفهمه عنه، ويخفي على غيره. ومنه قولهم: لحن له؛ أي قال له قولاً لا يفهم معناه أحد سواه". عبد الهادي بن ظافر الشهري، م، س، ص 425.

[3] - م، ن، 425 ص.

وتحربكم إياه في المحراب"[1] . إنَّ الخارج عن الإطار العام لهذه الأحداث لا يمكنه أن يدرك ما يريد الوهراني التعبير عنه، كما لا يمكنه أيضاً استيعاب معنى هذا المقطع، فكأن الوهراني يشير إلى حريق وقع في أحد المساجد، " لكون الحدث مختلفاً جداً تبعاً للطريقة، وحسب المعاني التي نستعمله فيها، وأن الكلمات يجب أن يفسر قسم وافر منها بالسياق الذي وضع لها"[2].

نجد من الآليات شبه المنطقية أيضاً مفهوم المخالفة*" وهو دلالة اللفظ على ثبوت حكم للمسكوت عنه، مخالف لما دلَّ عليه المنطوق به"[3]. ويتجسد ذلك في قول الوهراني" **فسألنا بعض أولئك الحاضرين عن ذلك الفرح، وعن الأربعة الذين يرقصون، فقال: أما الثلاثة فعبد الرحمن بن ملجم المرادي، والشمر بن ذي الجوشن الضبابي، والحجاج بن يوسف الثقفي والشيخ الكبير أبو مرة إبليس فجار الخلائق...**"[4]. إذ يستغني الوهراني عن إنتاج خطاب آخر يُظْهِرُ من خلاله جانب الجزع، ويكتفي بالحديث عن الفرح والرقص ليترك المرسل إليه يستنتج مصير هؤلاء.

كما نجد مفهوماً آخر، وهو مفهوم "الموافقة**" الذي هو "دلالة اللفظ على ثبوت حكم المنطوق به للمسكوت عنه، وموافقته له نفياً أو إثباتاً لإشراكهما في معنى يدركه كل عارف باللغة دون الحاجة إلى بحث أو اجتهاد، وسمي مفهوم موافقة لأنَّ المسكوت عنه موافق

---

[1] - منامات، ص 18.

[2] - فليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، تر: صابر الحابشة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- اللاذقية، 2007، ص 138.

* - المخالفة" دلالة اللفظ على ثبوت حكم للسكوت عنه، مخالف لما دلّ عليه المنطوق به ، لانتفاء قيد من القيود المعتّد بها، في الحكم المسكوت عنه. وسمي هذا المفهوم مخالفة، لما يرى من المخالفة بين حكم المنطوق به، وحكم المسكوت عنه. ويسميّه بعض الأصوليين دليل الخطاب، لأن دليله من جنس الخطاب، أو لأنّ الخطاب دال عليه، ويسميه أصوليون آخرون المخصوص بالذكر. وهذا المفهوم يتنوع بتنوع القيود من صفة وتقسيم وغاية وحال وزمان ولقب وحصر". عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 426.

[3] - م، ن، ص ن.

[4] - منامات، م، س، ص 36.

** - ويسمى " كذلك دلالة النص لأنها دلالة للفظ على ثبوت حكم المنطوق به، للمسكوت عنه، لوجود معنى فيه، يدرك كل عارف باللغة، أنَّ الحكم في المنطوق به، كان لأجل ذلك المعنى، من غير حاجة إلى نظر أو اجتهاد. وتسمى هذه =

للمنطوق به في الحكم، ويسميه بعض الأصوليين مفهوم الخطاب أو دلالة النص"[1]. إذ تفهم دلالته من المعنى لا من اللفظ، ويمكن أن نستنتج مفهوم الموافقة من الأمثلة التالية:

" **فما أشعر إلاّ بظرطة عظيمة هائلة، طنت لها أكناف المحشر**"[2]. نفهم من هذا، أنَّ الموقف خطير ولا يمكن النجاة، إذ عوض أن يصرح بأهوال يوم المحشر، فإنَّه استعان بألفاظ تثبتُ الحكم الَّذي يرى أنها صعبة.

" **وأشتد بنا العطش والظمأ وقد وعدني الإمام الشهيد سبويه بأن ينفعني**". الملاحظ يجد أنَّ الوهراني لم يقل بأنَّ سبويه سيقوم بمساعدته للحصول على الماء في اليوم الذي تدنو الشمس من رؤوس الخلائق، وإنما عبر بألفاظ تثبتً حكم المنطوق به للمسكوت عنه، أي أنَّها ذات دلالة تنوب في حكمها عن لفظ المساعدة .

ومن الآليات الأخرى التي لفتت انتباهنا في الخطاب الحجاجي، "الإشارة" التي شكلت وسيلة من "وسائل البلاغة بمفهومها السميائي العام"[3]، " وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة"[4]. وتكون الإشارة باليد والرأس، وحسنها كما يقول الجاحظ" من تمام حسن البيان باللسان، وتكون بالعين والسيف والمنكب وبغير ذلك من الوسائل التي تبلغ المعاني إلى المتلقي كالردع والوعيد والغزل والتحذير واستدعاء التهكم"[5]؛ وإذا أردنا التمثيل لذلك نجد الوهراني يلجأ إلى ذلك في عدة مقاطع عدة تتضح كالآتي:

- "**وأبو العز بن الذهبي يغازلني بعينه**"
- " **لكمني لكمة موجعة وشتمني**"
- " **يهيج القوم بسيفه**"
- **فأضرب برأسك الحيطان... فأهج على رأسي وأعدو ملئ فروجي**"

= الدلالة دلالة الدلالة؛ لأن الحكم فيها يؤخذ من معنى النّص، لا من لفظه". ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتجيات الخطاب، ص 428.

[1] - م، ن، ص 427.

[2] - منامات، ص 38.

[3] - محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 77.

[4] - الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخناجي بالقاهرة، د-ت، ص 76.

[5] - م، ن، ص 77-79.

- لا تطرحوني... لا تحقروني"

- ومشينا معه مقدار أربعة فراسخ"[1].

ليست الإشارة إذن في هذه المقاطع سوى وسيلة من وسائل التواصل، أو كما وصفها الجاحظ بالبيان أو أحد ألسنة الإنسان الَّتي يعبر بها عن أغراضه ومقاصده. لم يكن تصوير الوهراني لهذه الأحداث التي تحمل في طياتها نوعًا من الاستخفاف بالذات، والَّتي استدعى فيها موقف الحركة " إلاّ صياغة سردية تخييلية لخصال البيان وعلله، ولموقف البلاغة من الإشارة وضرورتها في التواصل والحجاج"[2]. ويدعم الجاحظ وظيفة الحركة في قوله " من عمد إلى الحجاج والمناظرة، ولم يحرك رأسه وعينيه كمن كان كلامه يخرج من صخرة"[3]، يبدو أن الوهراني اطلع على وظيفة الإشارة عند الجاحظ، فعمد إلى توظيفها خدمة لبناء نص المنام الكبير.

ب/: التماثل: لما كانت الاستعارة عنصراً حجاجياً هاماً عدت المماثلة مصاحبة لها غير أن المماثلة لا تعد حججاً حقيقية، لأنَّها لا تعمل كلها على الدفاع عن رأي، لكنها، رغم ذلك تعد عنصراً حجاجياً، وتعد الاستعارة جزءاً منها، والتماثل هو الإتيان بعامل خارجي أو وضعية خارجية لا علاقة لها بمحتوى النص للتأكيد على ظاهرة موجودة في النص[4]. وما الحكايات والأقوال الَّتي يسردها الوهراني، إلاَّ ظواهر خارجة عن النَّص، غرضه من الإتيان بها هو التأثير والإقناع، ومنه تظهر الوظيفة الافهامية الَّتي تحدث عنها جاكبسون وهي عند " جيرار جينيت" محاولة إدماج القارئ في عالم الحكاية والتأثير فيه"[5]. ومن ثم فهو يحقق وظيفة أخرى أساسية وهي الوظيفة التواصلية.

ويبلغ التماثل مبلغاً من " التعقيد والحساسية بحيث يتعذر في كثير من الأحيان الإمساك بخيوطه، وفهم خلفياته، وتحديد منطقه، فاللغة تلعبً دوراً حاسماً في صناعة التماثل، لأنّها الخزان الرمزي للتصورات والانطباعات، فكل كلمة أو عبارة تحيط بها هالة من المعاني

---

[1] - منامات، ص 24-26-36-40-51-52-58.

[2] - محمد مشبال، بلاغة السرد، ص 78.

[3] - الجاحظ، البيان والتبين، ص 91.

[4] - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 497.

[5] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، 2000، ص 79.

وظلال المعاني التي تتغذى باستمرار من تجارب الفرد ومحيطه النفسي والاجتماعي والثقافي"[1] .

وردت حجج التماثل في غير موضع من المنام ويمكن أن نحددها وفق الجدول الآتي:

الوضعية النصية	الوضعية المماثلة	وجه المماثلة
"...فأنا أدلكم على من يسقيكم من هذا الحوض ولا يحوجكم إلى أي شيء من هذا الصراع الطويل. اتبعوني أهدكم سبيل الرشاد، فتمتنع أنت من ذلك..." .	**فتقول كما قال القائل: إذا كان الغراب دليل قوم فلا يعدو بهم طرق الخراب...".**	عقد الوهراني بين القول الأول والثاني تماثلاً في مقارنته بين وضعيتين متشابهتين بحيث جعل سبيل الهداية إلى الماء كسبيل هداية الغراب لقومه وتعيين الطريق، فهو المرشد والغاية من هذا التماثل هو إظهار مكانة العدو الذي يتحول إلى صديق في يوم الشدة.

[1] - رشيد الراضي، الحجاج والمغالطة، من الحوار في العقل إلى العقل في الحوار، **ط1**، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010، ص 79-80.

الموت بالعطش ولا إتباع هذا الأعور الملعون فقلتُ لك: بالله أتركنا من خنفتك فليس هـذا وقتُ الحديث".	**يقول الشاعر:** **لا تعجبن لخير إذا أتاك به** **فالكوب النحس سيقي الأرض أحياناً" .**	أراد الوهراني بهذه المماثلة التي يعقدها بين مساعدة أبو القاسم الأعور المنحوس وبين صورة الكوكب النحسي الذي يسقي الأرض أحياناً، أن يقدم بعداً يخالف التصور الذي يملكه الشيخ على أبي القاسم الأعور فالوهراني يقول لشيخه ، لا تعجب فالأمور عكس ما تتوقع، ولم تكن الغاية من هذا إلاّ السخرية من الحافظ ومحاولة تمويهه بالمساعدة.
" فأحفظ هذا الكلام وقد أصبحت مفتي العراق والشام، واحذر مخالفتي واعتزالي، واعلم بهذا الفضل تقدم الغزالي".	**إذا جلست فتربع ولا تتقنبع، وانشر أكمامك، وأظهر للناس أعلامك، فأن الغريب ابن ثوبيه والمقيم ابن جديه".**	والمماثلة قائمة عن إتيان الوهراني بمظهر خارج النص وهو ما شهده المجتمع من بعض الظواهر كالتفقه في الدين بغير علم وما هذه الشخصية المقصودة من كلامه إلاّ رمزاً لهذه الفئة.
ما مررت بأمير إلاّ حللتُ ساحته واستمطرتُ راحته، ولا بوزير إلاّ قرعت باله، ولا بقاض إلاّ أفرغتُ جيبه..." .	**"... إلى أن دخلتُ في هذه الأوان إلى جلال الدين صاحب الديوان، فرأيت شخصاً كثير الإنصاف كامل الأوصاف..." .**	المماثلة هنا قائمة بين : يقابله الكدية ←——→ النفاق والظاهرة الموجودة في النص هي قدوم الخير بواسطة الاحتيال والتكسب.

ياهذه اعلمي أني كنتُ في بلدي إسكافيا، وأصبحتُ في مرحاضك كنافاً فكيف لي بالمدارس وأنا كالطل الدارس، ومن أين لي بالخير وأنا مثل حمار العزير، والله ما أفرق بين الحروف وقرون الخروف ، يا هذه والله ما أرجو من المدرسة نفعاً، وإني أخاف أن يقتلوني صفعاً، فدعيني من اقتحامك وإقحامك ووفريني على لطم أرحامك...".	**" حتى جاء وقتُ المناظرة فحينئذ برز بالوجه الوقاح، وأرهج المدرسة بالصياح، وأخذ يقول نوعاً من الهذيان، وضرباً من الباذنجان، فوقع الناس في البلاء وعلموا أنه دلو من الدلاء وتحققوا أن الرجل كالسطل لا يصلح إلاّ للإسطبل فخرجتْ هيبته من صدروهم، ونبذوه وراء ظهورهم...".**	يستدل الوهراني على ظاهرة الجهل في المقطع الأول الذي يخص به نفسه، فهو كعادته يستخف بنفسه، ثم يعود إلى ما يماثل ذلك في المناظرات التي تجرى، ويعطي موقفه على أهل العلم والعامة من هذا الفقيه الذي يدعي العلم وهو بعيد كل البعد. ويجسد هذا التماثل بوضوح شديد في قوة الوهراني على الشتم والذم والهجاء بكثير من التصريح والتفصيل: الوهراني حمار العزير ⟷ الفقيه إسطبل دلو من الدلاء
" أما دليله على قلة عقله وحيائه فيقول النبي(ص) إذا لم تستح ففعل ما شئت، وكون هذا المذكور قد ادعى معرفة كل شيئ من جميع العلوم بمحضر من جماعة هو يعلم أنهم يعلمون أنه لا يعلم شيئاً البتة، وهذا دليل على قلة عقله وحيائه ".	**" ما صدر في القضية من الألفاظ الغثة والقوافي القلقة والمعاني الباردة تشهد بظلم حسه...".**	يمثل الوهراني دور المنتقد فل لم يجد مكاناً غير العالم الآخر الذي ولج إليه عن طريق النوم، فقد استغل القصيدة التي نظمها التاج الكندي ليسوقها مساق الهجاء مثيراً الضحك أحياناً . والغاية من هذه المماثلة هو تبيان الإدعاء بالمعرفة.

		إدعاء ⟵ الألفاظ معرفة كل شيء الغثة والقوافي الغير المحكمة تشهد على عدم المعرفة.

نستنتج مما سبق بأنَّ التَّماثل ظاهرة حجاجية تساهم في تقريب ذهن المتلقي من فكرة قد تبدو غامضة بالنسبة إليه، وبالتالي يسهل عليه استيعابها، وحصول الفهم، ومن ثمة تقبلها والاقتناع بها، فهي كما يبدو تأخذ أصناف عدة .

إنَّ لوهراني استعان بالتماثل لإحداث التفاعل بين المخاطب والمخاطب في النص الهزلي، إذ بمجرد أن يكون المخاطب عارفاً بهذه القضايا، يجعله يصدق أكثر ما يحكي عن الفقهاء الذين يدعون العلم والمعرفة وهم عكس ذلك، ولم يجد الوهراني مكاناً آخر لفضح هذه الأسرار غير العالم الآخر، فكأنه لم يكن حراً في واقعه، فعمد إلى المتخيل، ليستنفذ طاقته التخييلية، أو بالأحرى يعتبر التماثل إستراتيجيّة يتخذها الوهراني لكشف العيوب الَّتي كان المجتمع العربي يتخبط فيها. استعان السارد بتماثلات تؤدي إلى ترك الفعل المشين لأنَّ " إذعان العقول بالتصديق لما يطرحه المرسل أو العمل على زيادة الإذعان هو الغاية من كل حجاج، فأنجح حجة هي تلك التي تنجح في تقوية حدة الإذعان عند من يسمعها، وبطريقة تؤدي إلى المبادرة سواء بالإقدام على العمل أو الإحجام عنه، أو هي على الأقل ما تحقق الرغبة عند المرسل إليه في أن يقوم بالعمل في اللحظة الملائمة"[1]. وعليه، فإنَّ من أهم غايات التماثل الحجاجي هو تحقيق الإقناع.

ج- الاستعارة:

قد تعمد الاستعارة إلى استعمال" ألفاظ الحقيقة، وذلك لأنّه لا يفضل المرسل استعمالها إلاّ لثقة بأنّها أبلغ من الحقيقة حجاجيّاً"[2]، يمكن للاستعارة أن تتحول إلى حجة عندما تعمل على

---

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 456-457.

[2] - م، ن، ص 494.

الإقناع، إذ تتعدى الزخرفة فتصبح أداة إقناعية حقيقية تحول ملفوظاً مجرداً إلى سجل مجازي مقبول لدى القارئ. وذلك بتبسيط حالات لا تقدر على الاستمرار في مقاومة التحليل، وتصبح الاستعارة حجاجية أيضاً عندما "تدعم أطروحة أو رأياً"[1]. والاستعارة في البلاغة العربية هي " تسمية الشيء باسم غيره إذ قام مقامه، وهي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، وهي أيضا نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو لحسن المعرض الذي يبرز فيه"[2].

ولما كانت الاستعارة أداة بلاغية بليغة الحجة، لم يخلو النَّص السردي منها. وشكلت كل مسألة في كل مشهد من مشاهد المنام السردية استعارة إطار، أو ما يسمى بالاستعارة المفهومية أو الاستعارة النَّصية[3]، وتكون المسألة بمثابة فكرة عامة للنَّص يقيم على أساسها الوهراني مجموعة من الأفكار الجزئية يقدمها تدريجياً في شكل استعارات جزئية تتبنى وتثبت الاستعارة النَّصية الكبرى. في الحكاية الإطار يقول: الوهراني " **وصل كتاب مولاي الشيخ زين الأمناء فخر الكتاب، وأعذب من الماء لجرح البعد من المراهم وأحلى من الدراهم...**"[4]. في هذا القول استعارة حجاجية تتمثل في إرادة الوهراني في إقناع شيخه برأيه حول الرسالة المقدمة حيث لا يقدم الجواب دفعة واحدة بل يلجأ إلى الاستعارات الَّتي تخدم النَّص ككل:

" **فلما فض ختامه وحط لثامه أبصر فيه خطاً أجمل من رياض الميطور**"

" **ولفظ أرق من نسيم الروض الممطور**"

" **قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مذهب، وذهب فيه من التعاظم إلى كل مذهب**"

" **وجد بين جوانح الخادم من نار الشوق أجيجاً**"

" **وأين حمامة النيربين، وأين شحرور منين عن المساعدة بالحنين**"

---

[1]- pilippe breton, L'argumentaion dans la communication, P: 101.

[2] - مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دارسة بلاغية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية 2004، ص 61. نقلاً: عن يمينة تابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، ص 94.

[3] - ينظر: م، ن، ص 95.

[4] - منامات، ص 17.

فوجده الخادم"الوهراني" صفراً من الأنباء خالياً من غرائب أخبار البلد، عاريا من طرائف الأحوال".

في هذا التقديم العجيب لكتاب الحافظ العليمي الذي بدأه الوهراني بالتعاظم لينهيه بالاستخفاف، نجد الاستعارات المكنية والصريحة والتمثيلية والمرشحة، ولكل نوع منها قوته الحجاجية. وتعتبر الاستعارة المرشحة من أبلغ أنواع الاستعارة، لأنَّ مادة التَّرشيح تفيد معنى القوة " وتجسيم المعنوي يزيد الاستعارة بلاغة وحجة، إذ تقريب اللامحسوس من المحسوس يسهل عملية الإدراك والفهم[1]. وهو النوع الذي يغلب أكثر في منام الوهراني، وعلى هذا النمط تسير أحداث المنام، وفي كل مرة يسعى الوهراني إلى إظهار فكرته التي تمثل رأيه في كتاب[رسالة] الحافظ العليمي. والقصد من هذه الاستعارات هو إثارة السُّخرية بأسلوب غير مباشر.

نستنتج مما سبق بأنَّ الاستعارة مثال واضح لتَّعدد المعاني، وهدف مباشر للتعبير بأسلوب راق عن المقاصد، ولقد لجأ إليها الوهراني للتَّعبير عن أفكاره، وذلك بإشراك المتلقي فيها. ومن خلال الأمثلة السابقة الَّتي حاولنا أن نصوغ من خلالها بعض أنواع الاستعارة التي استعان بها، رأينا أنَّه وظفها ليجعل المرسل إليه يتخيل أفكاره بتجسيدها، فاستعارة الشوق والزخرفة الَّتي أطنب فيها الوهراني–مثلاً– تعمل على تقريب علاقة الحافظ العليمي بالوهراني، وتعمل على تقديم بداية لما ستحمله تلك الرسالة في داخلها، وتبيّن كيف صنع الوهراني منها مطية للولوج إلى العالم الآخر. وخلاصة القول أنَّ الاستعارة من الوسائل اللّغوية " الَّتي يستعملها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية، بل إنَّها من الوسائل التي يعتمدها بشكل كبير جداً، ما دمنا نسلم بفرضية الطابع المجازي للغة "[2]، ولهذا تتضح للقارئ براعة الكاتب في استثمار الآليات البلاغية.

1- 2- آليات الحجاج الديني:

من بين الحجج الجاهزة، الضمنية والصريحة الَّتي لا يمكن الطّعن فيها، الاستشهاد بالقرآن الكريم. يقول القلقشندى" ومن شرف الاستشهاد بالقرآن الكريم إقامة الحجة، وقطع

---

[1] - ينظر: يمينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، ص 96.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 497.

النزاع وإذعان الخصم"[1]، ويقوم كذلك " الاستدلال الدّيني على إثبات الحق بأدلة قطعية أو ظنية – وقد نبهنا إلى أنّ أدلة القرآن قطعية – وهي متجهة إلى الإقناع، ويعتمد في قوة الاستدلال على الخصم"[2]. فالاستشهاد بالقرآن (النّص الديني) يشكل حجة لا يمكن، ولا يجوز دحضها أو إعادة النظر فيها. وقد أكثر الوهراني من استعمال الحجج الدينية، لأنّ الاستشهاد بالقرآن الكريم هو الدعامة الّتي ترتكز عليها مصادر الاستشهاد الأخرى. ويمثل الحقيقة المطلقة التي تتأسس عليها مقدمات الحجاج، باعتباره كلاماً إلهياً يسمو عمّا أبدعته اللغة البشرية، وهو المعجزة الخالدة التي عجز البشر عن مجاراتها بلاغة وفصاحة، وفيما احتوى من حقائق ومعارف يستنير بها الإنسان في كافة شؤون حياته. قال تعالى:﴿ قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُوا۟ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴿٨٨﴾ ﴾ الإسراء: 88 .

لقد عمد السارد على انتقاء أساليب الاستدلال، حيث اعتمد في كل موضوع من مواضيع "المنام" على أسلوب حجاجي يناسب الموضوع، وحالة المخاطَب المفترضة.

1-2-1- موضوعة البعث*:

ترد هذه الموضوعة في سياق البعث الذي يشير إليه السارد، حين عمد إلى تخيل نفسه في الحلم مبعوثاً من القبر، كما تبعث الأموات، ويظهر ذلك في قوله: "**فرأى فيما يرى النائم كان القيامة قد قامت، وكان المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيممُ الداعي إلى أن بلغت إلى ارض المحشر، وقد ألجمني العرق، وأخذ مني التعب والفرق وأنا من الخوف على أسوء حال، قد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال فقلت في نفسي هدا هو اليوم العبوس القمطرير**..."، ليصطدم في بعثه مع شيخه الحافظ العليمي والراوي في هذا الموقف يريد أن يحاجج صديقه في موضوع البعث. " لكون القرآن الكريم في كثير من استدلالاته يتجه إلى الإرشاد والتعليم، فإنّ السارد هنا لا

---

[1] - أبو العباس أحمد القلقشندى، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، 1992، ج1، ص 191.

[2] - بوسنة فتيحة، انسجام الخطاب في مقامات "جلال الدين السيوطي، ص 76.

* - هذا التقسيم الموضوعاتي مستوحى من التقسيم الذي اعتمده الباحث في رسالته حين قارن بين مواضيع رسالة الغفران ومواضيع منام الوهراني، وبالتالي حاولنا الاستفادة منه في تقصي الحجاج السردي الغير المباشر الذي اتخذه الكاتب استراتيجية في بناء نصه، ينظر: سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، رسالة ماجستير مخطوطة، بوهران– جامعة السينيا– قسم اللغة والأدب، 2006، ص 87.

يغفل هذا التوجه فيقوي به استدلاله"[1]، فيجيء بالحجة الضمنية التي يستنتجها القارئ من قوله عزوجل:" ﴿ وَأَنَّ ٱلسَّاعَةَ ءَاتِيَةٌ لَّا رَيْبَ فِيهَا وَأَنَّ ٱللَّهَ يَبْعَثُ مَن فِي ٱلْقُبُورِ ﴿٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يُجَٰدِلُ فِي ٱللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَٰبٍ مُّنِيرٍ ﴿٨﴾ ﴾ الحج: 6 - 8. أي كائنة لا شك فيها ومرية، الله يبعث من في القبور؛ أي: يعيدهم بعدما صاروا في قبورهم رميماً، ويوجدهم بعد العدم، كما قال تعالى:﴿ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ ۖ قَالَ مَن يُحْيِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٌ ﴿٧٨﴾ قُلْ يُحْيِيهَا ٱلَّذِيٓ أَنشَأَهَآ أَوَّلَ مَرَّةٍ ۖ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ ﴿٧٩﴾ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلشَّجَرِ ٱلْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَآ أَنتُم مِّنْهُ تُوقِدُونَ ﴿٨٠﴾ ﴾ يس: ٧٨ - ٨٠ .

وإلى جانب ذلك، نجد أحاديث كثيرة وردت في موضوعة البعث يفهم القارئ من خلالها مسألة "البعث" التي كثر حولها الحديث، فالمتأمل لنص الوهراني في كثير من المواضع يجد أنّ السارد يلح على شيخه بشتى الأساليب التي يدخل في ثناياها الترهيب والترغيب من أجل تأكيد هذا اليوم، وما رحلة الكاتب إلاّ جزء من التفكير العقائدي الذي كان سائداً أنذاك حول مصير الإنسان وحياته الثانية والخالدة التي وُعدَ بها من طرف خالقه، " وقال الإمام أحمد: حدثنا بهز، حدثنا حما بن سلمة قال: أنبئنا يعلى عن عطاء، عن وكيع بن حدس، عن عمه أبي رزين العقيلي–واسمه لقيط بن عامر– أنه قال: يا رسول الله، أكلنا يرى ربه(عزوجل) يوم القيامة؟ وما آية ذلك في خلقه؟ فقال رسول الله(ص) " أليس كلم ينظر إلى القمر مخليا به؟". قلنا بلى. قال: "فالله أعظم". قال: قلت يا رسول الله، كيف يحي الله الموتى وما آية ذلك في خلقه؟ قال: " أما مررت بوادي أهلك محلاً؟" قال: بلى. قال: " ثم مررت به يهتز خضرًا ؟" قال: بلى. قال:" فكذلك يحي الله الموتى وذلك آيه خلقه"[2].

ومن خلال الفحص العميق لمواضيع "**المنام الكبير**"، تبيّن أن موضوعة البعث تتشظى بدورها إلى مواضيع أخرى، لكون موضوعة البعث هي المرحلة التي يبدأ الإنسان منها للوصول إلى مواضيع أخرى تصادفه أمامه، أثناء خروجه من القبر، ويمكن اعتبارها "مواضيع جزئية حصرناها في المحشر، والمغفرة، والشفاعة، والعدل، وحسن الظن بالله

---

[1] - بوسنة فتيحة، انسجام الخطاب في مقامات "جلال الدين السيوطي ، ص 80.

[2] - ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ط1، دار ابن حزم للطباعة والنشر، 2000، ص 1263–1264.

وإحصاء أعمال الإنسان"[1]. والمتمعن في "**المنام الكبير**" يجد أن الاستراتيجية المتبعة كانت حسب الموضوعات الَّتي أراد السارد توضيحها مستعيناً بالحجاج السَّردي الغير المباشر الَّذي يهدف إلى البرهنة من خلال عرض القضية المتحاجج حولها وبرهنتها أو دحضها عن طريق سرد الحجج وبسط الأدلة والتأثير في المخاطبين من خلال التغيير في قناعة الناس وتوجيه مفاهيمهم وتحوير آرائهم وتشكيل مفاهيمهم وكسب تأييدهم. ويهدف إلى تعزيز المواقف الحجاجية، وتدعيم الآراء بالأدلة الدامغة، والبراهين الذائدة عن طريق استراتجيات فاعلة أبرزها اللُّغة والشواهد والأدلة المعقولة[2].

وإذا أردنا التنقيب جيداً في هذا الموضوع الذي طرحه السارد في منامه، نجد أدلة قطعية تشير إلى ذلك، كقوله تعالى: ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يُجَٰدِلُ فِي ٱللَّهِ بِغَيۡرِ عِلۡمٖ وَلَا هُدٗى وَلَا كِتَٰبٖ مُّنِيرٖ ﴿٨﴾ ﴾ الحج: ٨ . أي بلا عقل صحيح ولا نقل صحيح، بل بمجرد الرأي والهوى.

﴿ وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ فَصَعِقَ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِي ٱلۡأَرۡضِ إِلَّا مَن شَآءَ ٱللَّهُۖ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخۡرَىٰ فَإِذَا هُمۡ قِيَامٞ يَنظُرُونَ ﴿٦٨﴾ ﴾ الزمر: ٦٨. يقول تعالى مخبراً عن هول يوم القيامة، وما يكون فيه من الآيات العظيمة والزلازل الهائلة، فقوله: **(ونفخ في الصور...)**، هذه النفخة هي الثانية، وهي نفخة الصعق، وهي التي يموت بها الأحياء ثم يقبض أرواح الباقين حتى يكون آخر من يموت ملك الموت، وينفرد الحي القيوم الذي كان أولاً، وهو الباقي بالديمومة، ويقول: " **لمن الملك اليوم**"، ثلاث مرات. ثم يجيب نفسه بنفسه فيقول" **لله الواحد القهار**"؛ أي: الذي هو واحد وقد قهر كل شيء، ثم يحي أول من يحي إسرافيل، ويأمره أن ينفخ في الصور مرة أخرى. وهي النفخة الثالثة نفخة البعث، قال تعالى:﴿ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخۡرَىٰ فَإِذَا هُمۡ قِيَامٞ يَنظُرُونَ ﴿٦٨﴾ ﴾ الزمر: ٦٨، أي: أحياء بعد ما كانوا عظاما ورفاتاً، صاروا أحياء ينظرون إلى أهوال يوم القيامة[3].

﴿ كُلُّ مَنۡ عَلَيۡهَا فَانٖ ﴿٢٦﴾ وَيَبۡقَىٰ وَجۡهُ رَبِّكَ ذُو ٱلۡجَلَٰلِ وَٱلۡإِكۡرَامِ ﴿٢٧﴾ ﴾ الرحمن: ٢٦ – ٢٧. يخبرنا تعالى: أن جميع أهل الأرض سيذهبون ويموتون أجمعون، وكذلك أهل السموات، إلاّ من شاء الله، ولا

---

[1] - سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 87.

[2] - ينظر: عبد الرحمن الرحموني، مفهوم الشاهد وأهميته عند الجاحظ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بفاس، ع4 المغرب، 1998، ص 260–263.

[3] - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ص 1628–1629.

يبقى أحد سوى وجهه الكريم، فإن الرب– تعالى وتقدس لا يموت، بل هو الحي الذي لا يموت أبداً، ولما أخبر عن تساوى أهل الأرض كلهم في الوفاة وأنهم يصيرون إلى الدار الآخرة فيحكم فيهم ذو الجلال والإكرام بحكمه العادل[1].

إنَّ المتأمل في "هذه الأطر العامة المنبثقة من الدين الإسلامي، التي استلهمها السارد واستفاد منها واستعملها في تجسيد "**منامه الكبير**"، وأغنت فكره، وأخصبت خياله، ووسعت مداه"[2]. ليس هذا فحسب، بل إنَّ الوهراني يستأنف تقريع الخصم (الحافظ العليمي) لاستهجانه لتلّك الرسالة التَّي بعثها الحافظ وهي كما تبدو" **خالية من غرائب البلد، عارية من طرائف الأحوال استفتحها بطلب الثأر**"، التي لا يمكن تفسيرها إلاّ بوصفها صناعة حجاجية، تهدف إلى الارتقاء بوعي الناس وأنظارهم.

إنَّ الوهراني استعار صوت المخاطَب الذي تساءل عن أمر المغفرة التي أشار إليها الوهراني في قوله " **أترى الذي خلقني وبراني، يعيدني إلى جنة الزبداني**؟ ". يكشف هذا الحجاج عن مسوغات العلاقة التي تبدو عجائبية، الوهراني يُحاجج صديقه الذي يظهر لنا من خلال ما ورد في رسالته، أنَّه جاهل في أمور العبادة. لجأ السارد في موضوعاته الَّتي سنبينها إلى الحجاج السردي غير المباشر تجنباً وتحاشياً لنفور المخاطَب. وغالباً ما يلجأ الوهراني إلى هذا الأسلوب في بداية الخطاب الذي يرمي من خلاله إلى استدراج المخاطَب والالتفاف حوله. ذلك أنَّ هناك عقداً ضمنياً مبرماً بين المتخاطبين ينبغي الالتزام به، واستيعاب منطوياته وبعبارة أخرى، فإنَّ أسلوب الحجاج السَّردي غير المباشر مشروع عقد سردي في طور الإنجاز يهدف الوهراني منه إلى مفاوضة المخاطب على جملة من المسلمات الحجاجية[3]. لذلك، فإنَّ حضور المخاطَب في هذه الحالة أمر ضروري يعمل على فسح المجال أمام اللغة التي تتكفل بتمهيد الطريق لإنجاز الاستدلال الديني.

ولقد تعددت المشاهد في إطار اليوم الآخر، وما رافقها من أحداث وأهوال من حساب وعقاب ومغفرة وثواب، شكلت في جزئيتها مواضيع محددة، ومما ينطوي تحت موضوع البعث ما خلصنا به من موضوعات جزئية موضحة كالآتي:

---

[1] - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ص 1797.

[2] - سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 89.

[3] - ينظر: دومينيك مانغونو، المصطلحات – المفاتيح لتحليل الخطاب، ط1، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، بيروت– الجزائر، 2008، ص 30–31.

أ/: الحشر (حشر العباد يوم القيامة):

ينزاح السَّارد عما ألفناه من العبث والمزاح إلى سارد جدي، يبدو من خلال كلامه عن يوم الحشر، أنَّه ذو ثقافة دينية واسعة. من خلال المقاطع التي أوردها، نفهم أنَّه مطلع على الجانب الديني، فكيف لا وقد اتخذ منه موضوعاً لبناء حجاجه السردي.

الوهراني ذكر في منامه أنه بعدما بعثه الله تعالى من قبره، بلغ أرض المحشر:" **فخرجتُ من قبري أيمّمُ الداعي إلى أن بلغتُ أرض المحشر**". ليجد هناك صديقه الحافظ العليمي. إنَّ السارد يلجأ إلى هذا اليوم، والحديث عنه بواسطة النوم، حتَّى تكون الرؤية ناقلة للمشهد ربما كي يصدق صديقه الحافظ ما رآه الوهراني، لكون "المنام الكبير" رسالة بعثها الوهراني إلى صديقه. وهناك مقاطع كثيرة تدل على الاستشهاد الغير مباشر الذي يورده الكاتب في منامه، كقوله: **وأي شيء أصاب التوينة المسكين؟ فقال: إنه لما سمع انشقاق السماء الدنيا – يا كافر القلب أما ترتدع؟ أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم إذا أخده النافض البلغمي يوم البحران؟ أما ترى الصراط يرقص بمن عليه؟.** وسنحاول كل مرة البحث عن تلك الشواهد الغير معلنة بصريح العبارة، وعند العودة إلى القرآن الكريم والسنة النبوية نجد أنَّ الله عزوجل وعد عباده بيوم يجمع فيه الخلائق جميعاً، ويحشرهم ويستوي في ذلك الأولون والآخرون على حدٍّ سواء ويظهر ذلك في قوله عزوجل:﴿ قُلۡ إِنَّ ٱلۡأَوَّلِينَ وَٱلۡأٓخِرِينَ ﴿٤٩﴾ لَمَجۡمُوعُونَ إِلَىٰ مِيقَٰتِ يَوۡمٖ مَّعۡلُومٖ ﴿٥٠﴾ ﴾ الواقعة: 49-50. أخبرهم يا محمد أن الأولين والآخرين من بني آدم سيجمعون إلى عرصات يوم القيامة، لا نغادر منهم أحداً، أي: هو موقت بوقت محدد، لا يتقدم ولا يتأخر ولا يزيد ولا ينقص[1]. ﴿ فَإِذَا ٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَكَانَتۡ وَرۡدَةٗ كَٱلدِّهَانِ ﴿٣٧﴾ ﴾ الرحمن: ٣٧، يوم القيامة كما دلت عليه هذه الآية مع ما شكلها من الآيات الواردة في معناه كقوله تعالى:﴿ وَٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَهِيَ يَوۡمَئِذٖ وَاهِيَةٌ ﴿١٦﴾ ﴾ الحاقة: ١٦، " وَيَوۡمَ تَشَقَّقُ ٱلسَّمَآءُ بِٱلۡغَمَٰمِ وَنُزِّلَ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ تَنزِيلٗا ﴿٢٥﴾ ﴾ الفرقان: ٢٥، وقوله: ﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتۡ ﴿١﴾ وَأَذِنَتۡ لِرَبِّهَا وَحُقَّتۡ ﴿٢﴾ ﴾ الانشقاق: ١ - ٢.

[1] - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ص 1799.

وما هذه الشواهد المضمنة في المقاطع السردية بطريقة غير مباشرة " إلاّ صورة جلية لوصف المصادر الدينية لهول هذا الموقف، بما فيه من تعب وخوف وتصبب للعرق"[1]. وبذلك يكون السارد قد أثر في شيخه العيلمي، لكون الاستدلال الديني أقوى حجة، لا يجادل فيها المخاطَب. وفي هذا التأكيد، تقربٌ من المخاطَب الَّذي يبدو فيه السَّارد ضامناً اقتناعه.

في هذا الموقف الرهيب، " يجتمع حر الشمس، ووهج أنفاس الخلائق، وتزاحم أجسامهم فيفيض العرق منهم سائلاً حتى يستنقع على وجه الأرض، ثم على الأبدان على قدر مراتبهم ومنازلهم عند الله عزوجل بالسعادة والشقاء، حتى بلغ من بعضهم العرق كعبيه وبعضهم حقويه، وبعضهم إلى شحمتي أذنيه، ومنهم من يكاد أن يغيب في عرقه ومنهم من يتوسط العرق من دون ذلك منه"[2]. ونظراً لوعي السَّارد بحساسية الموضوع، فإنَّه ينوع من ينابيع الاستدلال ومواضعه، وهو تنويع يأتي معززاً لاستراتيجيته الإقناعية الرامية إلى التخفيف من حدة الموضوع المطروح، وطمأنة النفس، فيأتي بالحجة من أقرب الطرق إلى النفس البشرية[3]. فها هو يطالعنا وهو في أرض المحشر بقوله مخاطباً الحافظ العليمي:" **يا كفر القلب أما تردع؟ أما ترعوي؟ أما ترى السماوات تنفطر مثل فطاير المزة في الكوانين**".

يحاول السارد الإتيان بحجة يلفت بها انتباه صديقه، " فموران السماء وانفطارها يعد من معالم أهوال يوم القيامة كقبض الأرض، وطيّ السماء ودك الأرض ونسف الجبال وتفجير البحار، وتسجيرها وتكوير الشمس وخسوف القمر وتناثر النجوم"[4]. كل هذه الأهوال التي يستشهد بها الكاتب في ثنايا مقاطعه السردية بمثابة استراتيجية تتشكل من خلال هذه الأساليب الترهيبية الممزوجة بالسخرية، يعمد الكاتب إليها قصد تبيان عيوب شيخه(الحافظ العليمي) الذي يبدو حسب ما يورده الكاتب أنّه غافلٌ عن أمور هذا اليوم الموعود(يوم الحشر).

ب/: المغفرة:

يعمل الكاتب على إيراد موقف آخر، يجعلنا نستحضر مختلف المصادر الدينية التي عمدت إلى تبيان موضوع المغفرة، لكونه يصف بعض الفِرَقْ التي نالت المغفرة رغم أنّ عيوبها وذنوبها بلغت عنان السماء، وكذلك يستشف القارئ اللبيب قضايا أخرى متمثلة في

---

[1] – سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 90.

[2] - عمر سليمان الأشقر: القيامة الكبرى، ص 115.

[3] - ينظر: بوسنة فتيحة ، انسجام الخطاب في مقامات "جلال الدين السيوطي، ص 80.

[4] - عمر سليمان، م، س، ص 100.

قضية الطمع في نيل مغفرة الله عزوجل، ويتمثل ذلك في قوله: " **فأما الثلاثة : فعبد الرحمن بن ملجم المرادي، والشمر بن ذي جوشن الضبابي والحجاج بن يوسف الثقفي، والشيخ الكبير أبو مرة إبليس فجار الخلائق، وهم مجرمو هذه الأمة. وأما الفرح الذي ألهاهم عن توقع العقاب حتى استفزهم السرور ورقصهم الطرب مع ما كانوا عليه من رجاحة العقول ونزاهة النفوس وثبات الجأش فهو الطمع في رحمة الله تعالى بعد اليأس منها لعلمهم بما اجترحوا من العظائم، وإنما قوى أطماعهم كون البارئ- جلت قدرته- غفر اليوم للفقيه المجير، والمهذب النقاش، فخذوا رحمكم الله بحظكم من هذه البشرى والفرح والسرور**".

إنَّ المتأمل في هذا المقطع الاستدلالي الذي أورده الوهراني، لتبيان موضوع المغفرة يجده يحاجج الناس الذين يطمعون في رحمة الله تعالى وهم أصحاب فساد، ويحاجج من ينفون المغفرة على الذين أسرفوا في الحياة الدنيا، فكأن السَّارد يريد أن يقول بأن الله غفور رحيم مورداً هذا المقطع السردي، الذي يدرك فيه القارئ أنَّه مستوحى من معاني آيات قرآنية وأحاديث نبوية، الَّتي يبشرنا فيها الله تعالى بسعة رحمته ومغفرته اللامتناهية، على سبيل التفاؤل، مما يدعونا لاستحضار شواهد دينية:﴿ وَٱكۡتُبۡ لَنَا فِي هَٰذِهِ ٱلدُّنۡيَا حَسَنَةٗ وَفِي ٱلۡأٓخِرَةِ إِنَّا هُدۡنَآ إِلَيۡكَۚ قَالَ عَذَابِيٓ أُصِيبُ بِهِۦ مَنۡ أَشَآءُۖ وَرَحۡمَتِي وَسِعَتۡ كُلَّ شَيۡءٖۚ فَسَأَكۡتُبُهَا لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ وَيُؤۡتُونَ ٱلزَّكَوٰةَ وَٱلَّذِينَ هُم بِـَٔايَٰتِنَا يُؤۡمِنُونَ ١٥٦ ﴾ الأعراف: 156؛ أي أوجب لنا وأثبت لنا فيهما حسنة، وتبنا ورجعنا وأنبنا إليك. قال:" **عذابي...**"؛ أي أفعل ما أشاء وأحكم ما أريد، ولي الحكمة والعدل في كل ذلك سبحانه لا إله إلا هو، وقوله: ورحمتي وسعت كلا شيء" آية عظيمة الشمول والعموم. وقَالَ تَعَالَىٰ:﴿ قُلۡ يَٰعِبَادِيَ ٱلَّذِينَ أَسۡرَفُواْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمۡ لَا تَقۡنَطُواْ مِن رَّحۡمَةِ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ يَغۡفِرُ ٱلذُّنُوبَ جَمِيعًاۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلۡغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ ٥٣ ﴾ الزمر: ٥٣، هذه الآية الكريمة دعوة لجميع العصاة من الكفرة وغيرهم إلى التوبة والإنابة، وإخبار بأن الله يغفر الذنوب جميعاً لمن تاب منها ورجع منها، وإن كانت مهما كانت، وإن كثرت مثل زبد البحر. ولا يصح حمل هذه الآية على غير توبة، لأن الشرك لا يغفر لمن لم يتب منه. ﴿ أَلَمۡ يَعۡلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ هُوَ يَقۡبَلُ ٱلتَّوۡبَةَ عَنۡ عِبَادِهِۦ وَيَأۡخُذُ ٱلصَّدَقَٰتِ وَأَنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ١٠٤ ﴾ التوبة: ١٠٤، وقال: ﴿ وَمَن يَعۡمَلۡ سُوٓءًا أَوۡ يَظۡلِمۡ نَفۡسَهُۥ ثُمَّ يَسۡتَغۡفِرِ ٱللَّهَ يَجِدِ ٱللَّهَ غَفُورٗا رَّحِيمٗا ١١٠ ﴾ النساء: ١١٠. وقال تعالى: في حق المنافقين"﴿ إِنَّ ٱلۡمُنَٰفِقِينَ فِي ٱلدَّرۡكِ ٱلۡأَسۡفَلِ مِنَ ٱلنَّارِ وَلَن تَجِدَ لَهُمۡ نَصِيرًا ١٤٥ إِلَّا ٱلَّذِينَ

تَابُواْ وَأَصۡلَحُواْ وَٱعۡتَصَمُواْ بِٱللَّهِ وَأَخۡلَصُواْ دِينَهُمۡ لِلَّهِ فَأُوْلَٰٓئِكَ مَعَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَۖ وَسَوۡفَ يُؤۡتِ ٱللَّهُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَجۡرًا عَظِيمًا ﴿١٤٦﴾ ﴾ النساء: ١٤٥ - ١٤٦ . قال: الحسن البصري: أنظر إلى هذا الكلام والجود، قتلوا أولياءه وهو يدعوهم إلى التوبة والمغفرة[1].

وقد عمد الوهراني إلى جعل الحجاج بن يوسف الثقفي أحد هؤلاء الذين تعمهم مغفرة الله عزوجل فلعله اطلع على ما قاله الحجاج في مرض موته:

" يا رب قد حلف الأعداءُ واجتهدوا إيمانهم أنّي من ساكني النّار.

أيحلفــون على عمياءَ ويحهــم ما ظنــهم بعظيم العفو غفار"[2].

وكذلك نجده يورد لنا قتلة أولياء الله، ويصرح في مقطعه السردي بأنه قد غفر لهم ويعمد كذلك إلى طرح قضية إبليس لعنة الله عليه، ويقول بأنّه قد غفر له، في هذه المواقف قضايا عديدة يطرحها الكاتب، أولها قضية الطمع في رحمة الله، وثانيها قضية الحكم على المجرمين فيما كان جزاءهم الجنة أو النار، باعتبار الله غفور رحيم، كأنّ السارد يسخر من الأحكام التي يصدرها الناس على مثل هذه المسائل التي تخص قضية المغفرة. هذا من جهة ومن جهة أخرى يقدم هذه الأمثلة لشيخه الحافظ الذي فزع من أهوال يوم القيامة، ويحاول من خلال هذا النماذج(الشخصيات) التي كانت ذنوبها وخيمة أن يقول لشيخه لا تقلل مادام هؤلاء قد نالوا رحمة الله عزوجل، وقد يفهمها قارئ آخر بتأويل آخر، أنها سخرية من الشيخ الذي يطمع في رحمة الله وهو لم يتب، لكون البارئ عزوجل، لا يقبل توبة العبد إلاّ بعد التوبة، كقوله: **(إلاّ الذين تابوا وأصلحوا...)**.

ج/: الشفاعة:

ينتقل الكاتب من موضوع المغفرة إلى موضوع الشفاعة، " نجد الوهراني يذكرنا بشفاعة سيد المرسلين محمد[ص] فبعد أن وصف قدوم موكبه [ص] من أصحابه وأهل بيته

---

[1] - كل تفسير مقدم أمام الشواهد الدينية التي يعتمدها السارد كاستراتيجية حجاجية غير مباشرة، مقتبس من تفسير ابن كثير، ص 787-1624-1625.

[2] - البيتان لسفيان العكلي، ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص 348.

وهو مقبل من المقام المحمود قاصداً الحوض أظهر لنا الناس من حوله"[1]، وهم " **يضجون بالبكاء ويشيرون إليه بالأيدي ويستغيثون عليه من كل مكان، ويدخل الجميع في شفاعته**".

من خلال المقطع المذكور، يتبين لنا كيف استغل الوهراني الاستدلال الّديني، الذي أتى به من أجل إقامة الحجة على الفرق الضالة، التي يعمل الكاتب على كشفها، وتقديم موقفه منها كالشيعة* التي جسدها السارد في منامه، لكون هذه الفرقة تنفي الشفاعة عن أهل السنة، وتزعم أنها ستنال الشفاعة من علي بن أبي طالب، لذلك نجد السارد يورد ما يقنع الخصم. وهي شفاعة النبي [ص] في إخراج المؤمنين من النار، وقد وردت في المصادر الدينية الإسلامية فعن هذا الموقف يقول عزوجل:﴿ يَوْمَئِذٍ لَّا تَنفَعُ ٱلشَّفَٰعَةُ إِلَّا مَنْ أَذِنَ لَهُ ٱلرَّحْمَٰنُ وَرَضِىَ لَهُۥ قَوْلًا ﴿١٠٩﴾ ﴾ طه: 109، يقول تعالى: "**يومئذ**" أي يوم القيامة، " **لا تنفع الشفاعة**"، أي عنده، " **إلاّ من أذن له الرحمن ورضي له قولا**". كقوله:" **من الذي يشفع عنده إلاّ بإذنه**". وقوله أيضاً :﴿ قُل لِّلَّهِ ٱلشَّفَٰعَةُ جَمِيعًا ۖ لَّهُۥ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴿٤٤﴾ ﴾ الزمر: 44. وقوله:﴿ وَكَم مِّن مَّلَكٍ فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ لَا تُغْنِى شَفَٰعَتُهُمْ شَيْـًٔا إِلَّا مِنۢ بَعْدِ أَن يَأْذَنَ ٱللَّهُ لِمَن يَشَآءُ وَيَرْضَىٰٓ ﴿٢٦﴾ ﴾ النجم: ٢٦. "....وَلَا يَشْفَعُونَ إِلَّا لِمَنِ ٱرْتَضَىٰ وَهُم مِّنْ خَشْيَتِهِۦ مُشْفِقُونَ ﴿٢٨﴾ ﴾ الأنبياء: ٢٨. وقال:﴿ وَلَا تَنفَعُ ٱلشَّفَٰعَةُ عِندَهُۥٓ إِلَّا لِمَنْ أَذِنَ لَهُۥ ۚ حَتَّىٰٓ إِذَا فُزِّعَ عَن قُلُوبِهِمْ قَالُوا۟ مَاذَا قَالَ رَبُّكُمْ ۖ قَالُوا۟ ٱلْحَقَّ ۖ وَهُوَ ٱلْعَلِىُّ ٱلْكَبِيرُ ﴿٢٣﴾ ﴾ سبأ: ٢٣. وقال:﴿ يَوْمَ يَقُومُ ٱلرُّوحُ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ صَفًّا ۖ لَّا يَتَكَلَّمُونَ إِلَّا مَنْ أَذِنَ لَهُ ٱلرَّحْمَٰنُ وَقَالَ صَوَابًا ﴿٣٨﴾ ﴾ النبأ: ٣٨.

وفي " الصحيحين من غير وجه، عن رسول (ص) وهو سيد ولد آدم، وأكرم الخلائق على الله عزوجل، أنه قال: آتي تحت العرش، وأخر لله ساجداً، ويفتح علي بحامد لا أحصيها الآن

---

[1] - سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 93.

* - سبق وأن اقتحم المعري هذا المجال، في لزومية مطولة يسخر فيها من الشيعة ومن عقائدهم واتهمهم بارتكاب المحرمات اتكالاً على شفاعة علي يوم القيامة. ينظر: هادي العلوي، المنتخب من اللزوميات، نقد الدولة والدين والناس دراسة عن المعري، ط1، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق- نيقوسيا، 1990، ص 30.

فيدعني ما شاء أن يدعني، ثم يقول: يا محمد أرفع رأسك، وقل يسمع، واشفع تشفع"، فقال فيحد لي حداً، فأدخلهم الجنة ثم أعود"[1].

وفي الحديث أيضاً يقول تعالى:" أخرجوا من النار من كان في قلبه مثقال حبة من إيمان فيخرجون خلقاً كثيراً، ثم يقول: أخرجوا من النار من كان في قلبه نصف مثقال من إيمان أخرجوا من النار من كان في قلبه ما يزن ذرة، من كان في قلبه أدنى أدنى أدنى مثقال ذرة من إيمان"[2]. شواهد ضمنية كثيرة يستحضرها القارئ أثناء قراءته لمقاطع النص، لكون قضية الشفاعة اختلفت فيها الفرق الدنية، فالسارد يلجأ إلى السخرية من الفرق الشيعية التي تطمع في شفاعة علي، ونجده يتودد إلى الرسول(ص) قصد نيل الشفاعة، وليثبت لهذه الفرق مكانة الرسول وعطفه على أمته التي وعدها بالشفاعة.

د/: موضوعة العدل:

يواصل الكاتب في ذكر الموضوعات التي بنى عليها نصه السردي، ليأخذنا هذه المرة إلى موضوع العدل، لكون هذا الأخير سمة نادرة الوجود في أرض الواقع، فالسارد عايش الظلم في كثير من الجوانب، فالمتطلع على سيرته الذاتية يجده عبداً مظلوما من طرف شخصيات كثيرة، والمتفحص للنص المتخيل يجد السارد يقحم شخصيات عديدة في خضم هذا السياق، تضاف إلى ما سبق إذ يطلعنا في "**منامه الكبير**" بفكرة طالما نستحضرها في مواقف عسيرة خصوصاً، حينما يكثر الظلم والاستبداد في دار الدنيا فيكف به وهو في الآخرة أين لا يظلم أحد، وفي هذا المقطع تتجسد براعة الكاتب، حين تصور نفسه عبداً مظلوماً، بعد رفض أحدهم رد ما في ذمته له من مال كان قد أخذه منه في الدار الفانية، ويطالبُ بحقه مخاطباً إياه:" **أريد الساعة آخذ من حسانتك بعشرة دنانير ما يساوي خمسة عشر ديناراً**". وهي استراتيجية حجاجية يتعمد السارد حصولها لإقامة الحجة على الذين ظلموا الناس في الدنيا، فيرحل بهم السارد عبر رحلة منامية، تكون ملائمة لعرض هذه المواقف، لكون العالم الآخر مكان لا يظلم فيه أحد.

رد عليه أحد الحضور باستهزاء: " **أمن أوراده بالليل أو تهجده بالقرآن في الأسحار أو من صيام الاثنين والخميس أو من مواصلته الثلاثة أشهر، يعطيك من حجاته حجة مبرورة**"،

---

[1] - ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ص 1226

[2] –م، ن، ص ن.

ثم أردف قائلاً : " ما أنت رجل غريب من هذا الرجل ولا أنت بجاهل به، جميع ما وجد في صحيفة حسناته خمس قراطيس صدقة في ستين سنة منها ثلاثون بغير وضوء والخمسون مثبة له، خذها بارك الله لك في جميعها بخمسين قرطاساً ".

ورغم ذلك، فهي لا تكفي كونها لا تعادل مظلمة الوهراني الَّذي رد عليه قائلاً:" **لم يبق إذا إلاّ أن أحط من سيئاتي على سيئاته بقيمة عشرة دنانير"، ضاناً أن المسالة قد تمت لصالحه، فإذا بأحد الملائكة يخاطبه بحمية وغضب : " الرجل مغفور له لا تناط به" ويحاول بذلك حرمان الوهراني من حقه، حينها يصيح الوهراني بأعلى صوته:" دعوة مظلوم يا كريم...".**

كأنّ السارد يردك حق الإدراك، أنّ دعوة المظلوم مستجابة، ويعلم أن الله عزوجل ليس بغافل عن كل ظالم أو صاحب مظلمة، وإذا أردنا استحضار النص الغائب، عمدنا إلى التمثيل بآيات عديدة، كقوله عزوجل:﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلًا عَمَّا يَعْمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَ ۚ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ ﴿٤٢﴾ ﴾ إبراهيم: ٤٢. يقول تعالى: يا محمد أي لا تحسب الله إذا أنظرهم وأجلهم أنه غافل عنهم مهمل لهم، لا يعاقبهم على صنعهم، بل هو يحصي ذلك عليهم ويعده عداً."... ﴿ ثُمَّ تُوَفَّىٰ كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ ﴿٢٨١﴾ ﴾ البقرة: ٢٨١، وقد روى أن هذه الآية آخر أية نزلت من القرآن الكريم. قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ مَّنِ ٱهْتَدَىٰ فَإِنَّمَا يَهْتَدِى لِنَفْسِهِۦ ۖ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا ۚ وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَىٰ ۗ وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّىٰ نَبْعَثَ رَسُولًا ﴿١٥﴾ ﴾ الإسراء: ١٥. يخبر تعالى أن من اهتدى واتبع الحق واقتفى آثار النبوة، فإنما يحصد عاقبة ذلك لنفسه، ومن ظل أي عن الحق، وزاغ عن سبيل الرشاد، فإنما يحني على نفسه، وإنما يعود وبال ذلك عليه. ثم قال: " **ولا تزر وازرة أخرى**" أي: لا يحمل أحد ذنب أحد، ولا يجنى جان إلاّ على نفسه، كما قال تعالى: ".... ﴿ وَإِن تَدْعُ مُثْقَلَةٌ إِلَىٰ حِمْلِهَا لَا يُحْمَلْ مِنْهُ شَىْءٌ ﴾ فاطر: ١٨. ولا منافاة بين هذا وبين قوله تعالى:"﴿ وَلَيَحْمِلُنَّ أَثْقَالَهُمْ وَأَثْقَالًا مَّعَ أَثْقَالِهِمْ ﴾ العنكبوت: ١٣. وقوله:"... وَمِنْ أَوْزَارِ ٱلَّذِينَ يُضِلُّونَهُم بِغَيْرِ عِلْمٍ ﴿٢٥﴾ ﴾ النحل: ٢٥. فإن الدعاة عليهم إثم ضلالهم في أنفسهم، وإثم

آخر بسبب ما أضلوا ممن أضلوا من غير أن ينقص من أوزار أولئك، ولا يحملوا عنهم شيئاً. وهذا من عدل الله ورحمته بعباده، وأنه لا يعذب أحداً إلاّ بعد قيام الحجة عليه[1].

والوهراني من خلال المقطع المذكور آنفاً، يعمل على إيراد الاستدلال الدّيني الذي يدين قضية طالما نبهنا إليها رسولنا الكريم [ص]، وحذرنا من الوقوع فيها بقوله: " من كانت له مظلمة لأخيه من عرضه أو شيء، فليتحلل منه اليوم قبل أن لا يكونَ دينار ولا درهم، إنْ كان له عملٌ صالحٌ أخذَ منهُ بقدر مظلمته، وإن لم يكن لهُ حسناتٌ آخذ من سيئات صاحبه فحمل عليه"[2].

يخبرنا رسولنا الكريم [ص] أن المدين، إذا مات وللناس في ذمته أموال- مثلما صور الوهراني ذلك – فإن أصحاب الأموال يأخذون بمقدار ما لهم عنده، إذ ثبت عن الرسول [ص] أنه قال:" من مات وعليه دينارٌ أو درهم قضي من حسناتهِ ليس ثمَّ دينارٌ ولا درهمٌ "[3]، وهي صورة طبق الأصل لما ورد في منام الوهراني.

الملاحظ إذاً أّن الوهراني قد استلهم جزئية العدل من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، لتكون له مساعدة في تمثل موضوع البعث، الوهراني قرأ قراءة واعية كل الشواهد الدينية التي ذكرناها واستوعبها دون أن يصرح بها، ثم أعاد صياغتها بطريقته الخاصة تاركاً المجال للقارئ، حتى يبحث عن الاستدلال الديني غير المباشر.

هـ/: موضوعة حسن الظن بالله:

يطالعنا الوهراني هذه المرة بمعنى آخر بنى عليه جزءاً من "**منامه الكبير**" إذ ذكرنا بحسن الظن بالله عزوجل قائلاً: " **أنا رايح إلى رب كرم، ورجائي به جميل وظني به حسن...**"، قال هذا وهو في يوم المحشر، وقد بعث من قبره. يلجأ السارد إلى هذا المقطع السردي من أجل إقامة الحجة على موضوع حسن الظن بالله، فالمتأمل لهذا المقطع يجد أن السارد يقيم الحجة على نفسه، وهي استراتيجية حجاجية؛ الهدف منها كسب مصداقية المخاطَب، وجعله يأخذ القضية بجدية، فلو أقام السارد الحجة بطريقة مباشرة على الخصم

---

[1] - كل التفاسير المضمنة أمام الإستشهادات الدينية مأخوذة من كتاب: ابك كثير، تفسير القرآن الكريم، ص 1038-340-1107-1727.

[2] - العسقلاني أحمد بن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار المعرفة، بيروت لبنان، د‌ت، ج5 ص 101.

[3] - م، ن، ص 537.

لفقد الاستدلال الديني مصداقيته، لكون السارد يعمل في منامه على إقناع شيخه بمواضيع شتة يجهلها.

فعند رجوعنا للقرآن الكريم وفي أكثر من موضع، نجد الله عزوجل يؤكد هذه الحقيقة الدينية في قوله تعالى:﴿ فَمَا ظَنُّكُم بِرَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٨٧﴾ ﴾ الصافات: 87، وقوله أيضاً:﴿ وَيُعَذِّبَ ٱلْمُنَٰفِقِينَ وَٱلْمُنَٰفِقَٰتِ وَٱلْمُشْرِكِينَ وَٱلْمُشْرِكَٰتِ ٱلظَّآنِّينَ بِٱللَّهِ ظَنَّ ٱلسَّوْءِ ۚ عَلَيْهِمْ دَآئِرَةُ ٱلسَّوْءِ ۖ وَغَضِبَ ٱللَّهُ عَلَيْهِمْ وَلَعَنَهُمْ وَأَعَدَّ لَهُمْ جَهَنَّمَ ۖ وَسَآءَتْ مَصِيرًا ﴿٦﴾ ﴾ الفتح: 6. وكذلك قوله: ﴿ وَمَا ظَنُّ ٱلَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى ٱللَّهِ ٱلْكَذِبَ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى ٱلنَّاسِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَشْكُرُونَ ﴿٦٠﴾ ﴾ يونس: ٦٠. ﴿ وَيُعَذِّبَ ٱلْمُنَٰفِقِينَ وَٱلْمُنَٰفِقَٰتِ وَٱلْمُشْرِكِينَ وَٱلْمُشْرِكَٰتِ ٱلظَّآنِّينَ بِٱللَّهِ ظَنَّ ٱلسَّوْءِ ۚ عَلَيْهِمْ دَآئِرَةُ ٱلسَّوْءِ ۖ وَغَضِبَ ٱللَّهُ عَلَيْهِمْ وَلَعَنَهُمْ وَأَعَدَّ لَهُمْ جَهَنَّمَ ۖ وَسَآءَتْ مَصِيرًا ﴿٦﴾ ﴾ الفتح: ٦.﴿ بَلْ ظَنَنتُمْ أَن لَّن يَنقَلِبَ ٱلرَّسُولُ وَٱلْمُؤْمِنُونَ إِلَىٰٓ أَهْلِيهِمْ أَبَدًا وَزُيِّنَ ذَٰلِكَ فِى قُلُوبِكُمْ وَظَنَنتُمْ ظَنَّ ٱلسَّوْءِ وَكُنتُمْ قَوْمًۢا بُورًا ﴿١٢﴾ ﴾ الفتح: ١٢.

آيات كثيرة تثبت للقارئ المتمرس مدى استيعاب الكاتب للنصوص الدينية وتضمينها في خبايا نص المنام الكبير، فنحن لا نكاد نعثر على حجة صريحة يصرح بها الكاتب، ولكن الباحث عن الحجاج السردي الغير مباشر، يجده متجلياً في كثير من المقاطع السردية، وما هذا الاستشهاد إلاّ دليل على ثقافة الكاتب الواسعة، التي استطاعت أن تصنع خطاباً ساخراً تمتزج فيه الحجة القطعية التي يكون أساسها الدين.

و/: موضوعة إحصاء أعمال العبد:

في المشهد الذي التقى الوهراني وصاحبه الحافظ العليمي بمالك خازن النار حاولا نفي ما اقترفاه من آثام في دار الدنيا. الوهراني يخبرنا عن موقفه هو وصاحبه لما سمعا ذلك من مالك خازن النار قائلاً:" **فلما سمعنا ذلك خرسنا وألبسنا وعلمنا أن الناقد بصير لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلاّ أحصاها...**".

يعمد السَّارد إلى معايشة الحدث السردي مع شيخه، فهو يتعمد مشاركة الحدث؛ فكيف لا وهو الراوي للأحداث. ومنه يفهم القارئ سبب هذا الإقحام الَّذي يعمد إليه السارد فكأنَّ السارد يقول للمخاطَب، نحن في مأزق، فالناقد العليم لا تغادره صغيرة ولا كبيرة وبالتالي يكون قد نجح في إرباك شيخه، لكون السارد يعمل في منامه على تأديب شيخه بشتى البراهين والحجج

الدينية الَّتي تحمل في طياتها رسالة وعظية، يسعى من خلالها السَّارد إلى التقرب من شيخه العلمي، وتخويفه لكون العلمي يجهل أفعاله الدنيوية، ويتوقع أن خازن جهنم لا يعلم بذلك. ويسعى كذلك السارد إلى جعل الشيخ العليمي يكف عن توعده بالأذى، لكون هذا الأخير، قد صرح في رسالته السابقة بأذية الوهراني، حيث رأينا ذلك في بداية المنام الكبير.

إنّ ما ورد على لسان الوهراني، ما هو إلاّ صورة واضحة لموضوع ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، فالملك الشهيد يسجل على الإنسان كل ما فعله من خير أو شر في حياته الدنيوية، ولا يغفل شيئاً من ذلك كله، ولو كان مثقال ذرة.

كما أنَّ الله عزوجل أنذر عباده مخاطباً رسوله الكريم [ص] حيث قال عزوجل:﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلًا عَمَّا يَعْمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَ ۚ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ ﴿٤٢﴾ ﴾ إبراهيم: ٤٢، يقول تعالى: شأنه" ولا تحسبن الله" يا محمد غافلاً؛ أي لا تحسبه إذا أنظرهم وأجلهم أنه غافل عنهم مهمل لهم، لا يعاقبهم على صنعهم، بل هو يحصي ذلك عليهم ويعده عداً. ﴿ وَكُلَّ إِنسَٰنٍ أَلْزَمْنَٰهُ طَٰٓئِرَهُۥ فِى عُنُقِهِۦ ۖ وَنُخْرِجُ لَهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ كِتَٰبًا يَلْقَىٰهُ مَنشُورًا ﴿١٣﴾ ﴾ الإسراء: ١٣ . يقول تعالى: بعد ذكر الزمان وذكر ما يقع فيه من أعمال بني آدم: " وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه"، وطائرة: هو ما طار عنه من عمله، كما قال: ابن عباس ومجاهد وغير واحد: من خير وشر، يلزم به ويجازي عليه" فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شره يره"، وقال تعالى:﴿ إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴿١٧﴾ مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ ﴿١٨﴾ ﴾ ق: ١٧ - ١٨ . وقوله: ﴿ وَإِنَّ عَلَيْكُمْ لَحَٰفِظِينَ ﴿١٠﴾ كِرَامًا كَٰتِبِينَ ﴿١١﴾ يَعْلَمُونَ مَا تَفْعَلُونَ ﴿١٢﴾ ﴾ الانفطار: ١٠ - ١٢. قال:..." إِنَّمَا تُجْزَوْنَ مَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿١٦﴾ ﴾ الطور: ١٦ وقال:..." مَن يَعْمَلْ سُوٓءًا يُجْزَ بِهِۦ ﴾ النساء: ١٢٣. ﴿ يُنَبَّؤُا۟ ٱلْإِنسَٰنُ يَوْمَئِذٍۭ بِمَا قَدَّمَ وَأَخَّرَ ﴿١٣﴾ بَلِ ٱلْإِنسَٰنُ عَلَىٰ نَفْسِهِۦ بَصِيرَةٌ ﴿١٤﴾ وَلَوْ أَلْقَىٰ مَعَاذِيرَهُۥ ﴿١٥﴾ ﴾ القيامة: ١٣ - ١٥. وفي الأخير تبقى هذه الحجج الضمنية استراتيجية يتبعها الكاتب في منامه، الذي جعل من شيخه العليمي أنموذجا للسخرية والاستخفاف، فتارة يبين له، أنّه قد نجى من تلك الأفعال الدنيوية الساقطة، وتارة أخرى يذكر شيخه، بأنّه مراقب، ويصرح في كثير من المواضع بهذه الحقيقة التي تثبت عظمة الناقد والخالق الذي لا تغادره صغيرة ولا كبيرة إلاّ أحصاها.

بعد كل ما تقدم، غنيّ عن البيان أنّ السارد من المتمرسين على أساليب الحجاج الديني وأثبت من خلاله تنويعه في الموضوعات الَّتي بنى عليها حجاجه السردي، أنَّه يمتلك كفاءة حجاجية عالية، وأنَّه متمرس على تأويل النصوص القرآنية، واعتماده في ذلك على المعنى الغير الحرفي والسياق بمفهومه الواسع –أي سياق النص– والسياق الخارجي الذي يشمل كل ملابسات القول. انطلاقا من كل ما سبق، نخلص إلى أن الوهراني قد تأثر فعلياً في بنائه الحجاجي بمجموعة من الموضوعات الدينية تلخصت في موضوع البعث وما انبثق منه من مواضيع جزئية، بدت لنا جلية المعالم عبر صفحات "**منامه الكبير**".

ونستخلص ممّا سبق بعض النقاط يمكن الإشارة إليها كما يلي:

إنَّ السياق الخارجي الذي قمنا بتحليله، ساعدنا على استكشاف المقاصد الحقيقية للوهراني من خلال "منامه الكبير" ، فالسياق هو مرآة للتحليل، وإدراك للمقاصد، لكون هذا النَّص أُنجزَ في ظروف سياسيّة واجتماعية متردّية نستنتجها من النص ذاته.

هيمن الإخبار في المنام الكبير، وبشكل أوسع، لكون الكاتب يقدم للناس معطيات عن الواقع الذي آلت إليه الأمة العربية آنذاك، من أمور الدين والدنيا وسوء تسيرهم، لذلك يأخذ من السخرية وسيلة للنقد، والتهكم الَّذي قد يؤدي إلى كشف الستار عن الظواهر المشينة.

يعتمد الوهراني من أجل عملية الإخبار مساراً حجاجياً استدلاليا تكون البداية بالإخبار فتقديم معطيات، وهي بمثابة حجج وبراهين ليخرج بنتيجة، فالقصد هنا ليس أن يخبر عن سلوك هؤلاء، فيكون هذا التعامل الأولي مع هذه المعطيات، إنما هناك مقصدية أخرى، وهنا يتجلى التعامل الثاني مع الخطاب من أجل الكشف عن المعنى، لأنَّه هو الذي يحتوي على القصدية الحقيقية، والتَّي يكشف عنها الاستدلال بالخبر لغرض الإفادة؛ نجد الوهراني يحبب إلى المخاطَب الاعتدال في أموره الدينية، العقائدية، لنكشف عن مقاصد، وهي تعليم الناس.

إنَّ هذه الطريقة تكشف عن استراتيجية المتكلم في تعامله مع المتلقي وكذلك في عملية التواصل. وتتخلص قصدية الإخبار في منح المستمع أو المتلقي الخبر المفيد، وأكبر قدر من المعلومات، ويحدد ديكرو ذلك فيقول" إنّ المتكلم يجب أن يعطيّ المعلومات اللازمة التي بحوزته عن موضوع الخطاب، والتي من شأنها أن تنفع المخاطَب"[1].

[1] - O.Dccrot: Dire et ne pas dire, p: 204

إنّ سمات الهزل والواقعية الحجاجية في نثر الوهراني لا تنفي عنه الأدبية، والعناية بالصياغة، وهو ما يفسح المجال أمام القارئ للتأويل والمشاركة في تكوين النص، سواء كان نصاً ترسلياً أو نصاً سردياً. فإذا كانت الكتابة النثرية في المنام قد تجاوزت الأغراض التداولية إلى الغرض الجمالي كما أثبتت ذلك بوضوح قراءتنا، التي كشفت عما تقوم عليه من صور مختلفة من تداخل أشكال التعبير وأنواع الخطاب مما يجعلها نصوصاً متعددة الأبعاد، فإنَّ نثره السردي على نحو ما تجلى في الأخبار لم يعد يقتصر على وظيفة الإبلاغ، بل جعل الوظيفة الفنية غاية يتطلع إليها؛ تجلى ذلك في ما أفسحه الوهراني للخطاب في هذه النصوص من مساحة للسرد والوصف والتصوير. ولعل حضور هذه الوظيفة أن يجعل نثر الوهراني خطاباً للتأويل.

إنَّ انتماء نثر الوهراني إلى الأدب الساخر يجعله أدباً وظيفياً ينطوي على مقاصد تعليمية وعقدية وخلقية، أي إنه أدب يصرح بوظيفته التَّداولية، ويكشف مضامينه للقارئ.

خاتمـــــــــــــــة

الخاتمة:

لقد أفضت بنا الدراسة التي أردنا من خلالها تبيان كيف أن الأدب العربي هو أدب فاعل في الحياة الإنسانية العامة، والَّذي يؤسس لمنظومة معرفية تناقش الأخطاء السائدة، وتحاول تصحيح مسارها عن طريق السخرية. ولا نشير هنا إلى قضية الالتزام في الأدب الَّتي تدعو إلى أن يكون هدف الأدب الرئيس هو تقديم المعرفة للإنسان، ومعالجة قضاياه الملحة، بل يشير إلى أنَّ المثقف هو ذلك الإنسان الَّذي يتأثر بالواقع، ويتفاعل معه لينقل للقارئ معاناته وأسئلته وقلقه من العالم المحيط .

لقد كشفت الدراسة عن وجود تقنيات سردية ساخرة مهمة في هذا النَّص تبين مدى التَّطور الَّذي رافق النُّصوص السَّردية العربية منذ ظهورها، وحتى عصر الوهراني.

لقد انتهى بنا البحث في "**الفصل الأول**"، إلى أنَّ الكاتب اختار أن يكون نصه خيالياً عبر اختراع رؤيا منامية تدور فيها أحداث معينة، وهذا النموذج لكتابة نص أدبي قد وجد شبيهه في التراث العربي، وهناك الكثير من النصوص الأدبية الَّتي كتبت على شكل منام، لكن ما يميز نص الوهراني هو طوله وثراؤه الذي استوعب ما يربو على عشرين مشهداً مختلفاً.

من خلال هذه الدراسة تبين لنا أنَّ الكاتب يمتلك استراتيجية إنتاج النَّص "بما فيها الاستهلال– وخاتمة الاستهلال– المتن وخاتمة المتن".

كانت التَّحليلات السابقة لا تقوم على قواعد ومبادئ ومفاهيم تمنح لها تأشيرة تخطي عتبة الاستهلال إلى عتبة المتن، ومن ثمة سعت هذه الدراسة البسيطة إلى الاعتماد على بعض المبادئ والمفاهيم التي تتيح لها تخطي الوقوف فقط عند الاستهلال إلى تخوم أرحب يشمل التفريع الحكائي الموالي للنص وفقراته وفصوله باعتبار كتاب "**المنامات**" كان يمثل نصاً مهمشاً صنف ضمن أدب المجون. ومن جهة فإنَّ هذه الدراسة حاولت ربط وشائج العلاقات بين القديم والحديث لتأصيل تصور حداثي ممنهج يمكن الاتكاء عليه في تحليل النصوص الأخرى تحليلاً نصياً معاصراً.

يبتدئ التحليل النصي بالعتبة الأولى للنص في التحليل، وتتمثل هذه العتبة في إشارة الاستهلال، فهو يمثل البوابة الأولى التي منها ينفذ القارئ إلى بنية النص. والعلاقة بين الاستهلال وبنية النص علاقة ترابطية: الاستهلال يحيل إلى بنية النص إحالة لاحقة(التَّمطيط). وبنية النص تحيل إلى الاستهلال إحالة سابقة (اختزال بنية النص).

الاستهلال مفتاح إجرائي في تحليل النص ويعده الناقد كوهين سمة النص النثري، وتكمن استراتيجية الخطاب الساخر في "المنام الكبير" في تصميمه للاستهلال، والحكاية الداخلية في الاستهلال والمتن.

التفتت هذه الدراسة إلى المناسبة بوصفها وسيلة من وسائل تماسك وانسجام النص، وهذه الوسيلة كانت مرتبطة بالنص القرآني. وقد أشار إليها الباحث محمد خطابي في مؤلفه لسانيات النص(مدخل إلى انسجام النص) واستغلها في تحليل نص شعري، ونحن قمنا باستغلالها في تحليل نص سردي ساخر يندرج ضمن(**خطاب المنامات**). وقد تحققت هذه الوسيلة بين الفاتحة والمتن والفاتحة والخاتمة (في مستوى الرسالة الواحدة- أي رسالة المنام الكبير). وهي تتمثل في العلاقة بين ثنائية (الواقع- العالم الآخر) التي نتج منها فضح الأعمال والمظاهر الزائفة التي عرف بها صديق الوهراني، وبعض الشخصيات التي عاصرته، والتي لم تعاصره (أي وجدت في العالم الآخر)، بأسلوب سردي ساخر.

ويكمن دور القارئ في وجود النَّص انطلاقاً من مسلمة أن النص يستلزم وجود القارئ باعتبار أن المؤلف لا ينشئ النص لنفسه، بل ينشئه للقارئ. ولهذا فالنص ينتظر، ويناجي قارئاً حصيفاً يخرجه من حالة الكمون (الوجود بالقوة) إلى حالة الحركة (الوجود بالفعل)، أين يصبح النص يمتلك المعنى؛ لأنَّ القارئ يمثل القطب الجمالي في النص، فهو المبدع الثاني للنص فيحكم على النص بالانسجام باعتبار أن الانسجام ليس معطى في النص، ويحكم على تشكل المفارقة ووظيفتها باعتبارها غير مجسدة في النَّص.

تغيير ضمير السارد في النص نفسه، وهي تقنية تندر في السرد العربي إن لم تكن غير موجودة أصلا، فالوهراني في النص قام بتغيير ضمير الغائب الذي يسرد الحكاية إلى ضمير المتكلم، وهذا التغيير كان تغييراً ذكيا من المؤلف الذي انتبه إلى وظائف دلالية كامنة في هذين الضميرين، فهو عندما كان يتكلم عن فحوى رسالة صديقه، وينقد ما ورد فيها من التَّجريح والانتقاد كان يستخدم ضمير الغائب ليوحي للقارئ أنَّ هناك شخصا ثالثا يحكم على الرسالة وما فيها، وكأنَّه قاض يفصل في ادعاءات الخصمين.

بناء الرواة على المشابهة مع الواقع، ومنه خرق البنية التقليدية للمقامة خاصة، في اعتمادها على راو مجهول؛ أما عند الوهراني، فالراوي يتنوع بين معلوم، وهو الكاتب نفسه ومجهول لامناص من معرفة ارتباطه بالواقع، وهذا التنوع واختلاف الرواة يعود إلى كثرة تنقل الكاتب، فاختلاف الجغرافية أثر في طبيعة الرواة.

علاقة الترابط بين عناصر عملية الإرسال: الراوي والمروي والمروي له، هي التي توجد بنية روائية معقدة في القصة، لأنَّ الراوي والمروي له يمكن أن يتبادلا الأدوار، الأمر الذي سيؤدي إلى تعدد في مستويات القص وإلى دخول شخصيات جديدة تزيد في تطور البنية السردية فتنحوا بالحكاية منحى جديداً يؤدي إلى إيجاد فجوات في النص يمكن اعتبارها مفاصل رخوة في بنية الحكاية، وهي ما يسمح بتضمين حكايات كثيرة ضمن الحكاية الإطار. ذلك أنّ ظهور شخصية جديدة يستدعي قصة جديدة بالضرورة، والقصة الثانية يجب أن تكون مضمنة في القصة الأولى وعاكسة لها. أي إنّها تروي القصة الأولى وعلى مستوى آخر، فهي حكاية الحكاية. هذه الحكايات لها الهدف نفسه غير أنّ كل واحدة منها عبرت عنه بطريقة مختلفة.

استيعابه للرسالة المضمنة في الحكاية، وبما أنّ الرسالة الأساسية للحكاية تظهر من خلال الخطاب السردي، فإنّ الخطاب يمكن أن يتضمّن عدة خطابات مستقلة عن الخطاب الأساسي ويكون لها بنيتها السردية المستقلة وسياقها السردي الخاص، وذلك كله نتيجة التفاعل المجتمعي، فإذا أمعنا النظر في الخطابات التي تتضمنها "رسالة المنام الكبير" نلاحظ وجود خطاب مماثل للخطاب الموجود في رسائل[المعري–رسالة الغفران– ابن شُهيد– رسالة التوابع والزوابع] وخصوصاً في حكاية الطمع في رحمة الله [صكوك الغفران]، ويدّلنا هذا على أنّ الحكاية استخدمت خطابات كانت مسيطرة في زمانها أو كانت تتمتع بمكانة معينة فأخذتها ودمجتها في أسلوبها "السردي الساخر" لإيصال مرداها، وأضفت عليها طابعًا إسلامياً لإيصال فكرة معينة، وهذه الفكرة المباشرة والواضحة في "المنام الكبير" هي أنّ الإنسان لا يستطيع أن يتحدى قدره مهما تنقل ومهما سما هدفه، كأن يكون هذا الهدف هو البحث عن الخلود والطمأنينة مثلاَ، أو ملاقاة النبي[ص]، ومن جهة أخرى يمكن أن نلاحظ سلبية الوهراني اتجاه هذه الشخصيات المقدسة[عزرائيل–مالك"خازن جهنم"–محمد الصحابة]، ونفهمُ من هذا الشعور على أنّه شعور بالإحباط واليأس من إمكان الوصول إلى الهدف المنشود.

استطاع المؤلف ببراعة أن يجد وظائف أخرى للوصف، فإنَّ كان الوصف قد استخدم لغايات جمالية، وتزيينية في النُصوص السابقة، فإنَّ الوهراني وظفه لغايات أخرى ليصبح أداة فاعلة متحركة في التكوين السردي الساخر، وليس مجرد زينة جامدة. فقد استخدمه مرة كأداة لتَّحويل السرد من جهة دلالية ما إلى جهة دلالية مختلفة، كما استخدمه كأداة تقلب موضوع السرد، وتحوله إلى مسار آخر، وعمد أيضاً إلى اتخاذه في المواقف التي يكون فيها الوصف مفرطاً ومكثفاُ، وهذا الأخير من ميزات "السرد الساخر".

توصلنا في "**الفصل الثاني**" إلى أنّ النص في بنيته الداخلية – إذا استثنينا أنَّه واقع حلما – لا يستخدم أية بنية خيالية في العلاقات الكامنة بين الأفعال، وإذا كانت هناك بعض الشخصيات التي لم يعثر على ترجمة لها، فإنّ سياق النص يؤكد وجودها، ومعارضة لنصوص (كليلة ودمنة، رسالة الغفران، رسالة التوابع والزوابع) يعمد الوهراني إلى الاكتفاء بالشخوص البشرية الطبيعية، إذ لا يعثر القارئ على شخصيات خارقة كالحيوانات – العنقاء – الغيلان– الإوز...الخ.

الكاتب[الوهراني] حين يستلهم الشخصيات ويبعثُ فيها الروح من جديد يستدعي معها صفاتها التي عُرفت بها، حتى يتمكن بتلك الصفات من التأثير. إنّ البعد النفسي حاضر لدى تصويره لتلك الشخصيات، وهو بوصفه كاتباً سردياً يهتم – كما يعتني كتاب النصوص السردية الحديثة– بالتقاط هذا البعد، ويحرص –عندما ينتقي الشخصية على إلقاء الضوء على جميع جوانبه النفسية لتمثيل نوع السلوك الذي هدف إلى تصويره، ويظهر تَمكّن الكاتب في التعامل مع الشخوص عند النّظر إلى الأبطال الآخرين الذين حركوا منامه، فهو لم يورط نفسه في رسم ضوابط لاختيارهم، وإنّما فتح الباب على مصراعيه فسعى أبطاله معه إلى تحقيق الغاية التي هدف من خلالها إلى كتابة منامه.

وظف الوهراني في هذا النص الشخصيات الدينية والتاريخية المشهورة، وكرموز تدل على فئات معينة في المجتمع دون حرج، وقد جعل علي بن أبى طالب مثلا رمزاً للطبقيين الذين كانوا يدعون على الناس بنسلهم الشريف والرفيع، كما جعل شخصية أم حبيبة زوج النبي صلى الله عليه وسلم رمزا للمحسوبية المفرطة عند الحكام والسلاطين. وأيضًا ما فعله في شخصيات الملائكة (عزرائيل ، مالك) التي أعاد تركيبها لتتلاءم مع سلوك معين رسمه الوهراني ليماثل بهاتين الشخصيتين شخصيات معينة في المجتمع.

لقد بلغت المسحة الساخرة والتّهكمية الهازلة المبالغ فيها من بعض الأشخاص أو من بعض المعتقدات أو القيم والرموز الدينية ذروتها، دون وازع ديني أو ضابط علمي أو أدبي يحول دون ذلك.

من التجديدات التي أدخلها هذا النص في السردية الحكائية العربية هي اكتفاء السارد بما نسميه لفظة الفضاء النصي. إنَّ الوهراني في هذا النَّص لم يكتب تفاصيل كثيفة عن مكان وقوع الحدث، وهو يوم القيامة، لقد اكتفى بطغيان هذه الكلمة في ذهن القارئ من خلال رصيده الثقافي في الذاكرة الجمعية الذي قدم له تفاصيل كثيرة عن هذا اليوم من خلال

النصوص الدينية وقصص الوعاظ، ولم يكن يريد أن يجعل يوم القيامة موضوعا للنص بقدر ما استخدمه لنقل دلالة محددة أشار إليها الباحث في الفقرة السابقة.

اهتمام الكاتب في بناء المكان بالانفتاح والانغلاق في واقعه الدنيوي والأخروي وتوظيف أماكن عبور فهي في بداية المشهد الاستهلالي الطرق والدكاكين والدول التي يعبرها الراوي لأنها واقع دنيوي، أما في منامه فهي الصراط والميزان وغيرهما.

وهو على طريقة المقاميين القدامى يهتم بوصف المكان سواء أكان مفتوحاً أم مغلقاً ضيقاً أم واسعاً، ويتأنق في الوصف في مشاهد الهول التي صادفته أثناء خروجه من القبر.

على أنّ هذا الوصف يكشف عن تشظي العبارات نحو أكثر من موصوف وإن كانت داخل إطار مكاني واحد، فالكاتب يوزع أوصافه- بسرعة فائقة- على أكثر من منظر، ولا يقف عند مشهد مكاني محدد ويتوغل في وصفه، وربما كسر الوهراني رتابة الوصف المكاني وخفف من حدة ثباته عن طريق المجازات الموحية، والعبارات القصيرة المتسمة بالحركة والحيوية.

خرق الترتيب العام للنسق الزمني بواسطة المفارقات، هيمنة التقنيات الزمنية المبطئة للسَّرد مقارنة بالتقنيات المسرعة؛ كالوقفات الوصفية، والمشاهد الحوارية في المنام، وإن كانت تماثل أحيانا بين زمن السرد وزمن القصة، لذلك كان المنام أقل إبطاء من المقدمة الاستهلالية.

لقد تضافرت عناصر "البصر والسمع واللمس..." في استثمار واضح لطاقات الحواس للإيحاء بأبعاد المكان. ولم تبلغ سطوة المكان في "المنام الكبير" حداً يجعله يتفرد بالبطولة أو يشارك فيها كما صنع بعض المقاميين السابقين، وإنما كان التعامل مع المكان وفق معطيات توليه أهمية مائزة.

استلال الزمن من قالب المكان، يبرز الزمن المتشظي بوصفه الشكل البنائي الزمني المسيطر في "المنام الكبير"، ذلك الزمن الذي تخضع أبعاده للتشظي والتكسر وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التتابع.

الأحداث السردية وقعت في "المنام"، وصاغها البطل على هيئة رؤية، وفي عالم الأحلام تذوب الأزمنة وتتمنع على الضبط، بحيث تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل.

وحينما نقرر أن الزمن في "المنام الكبير" كان يسلك الخط التبعثري، فإنَّ هذا لا يعني أنّ المؤلف فقد السيطرة عليه، إنّهُ بوعي شديد يجيد التعامل مع هذه التقنية، لأنَّ التشظي

بالمعنى الإيجابي للكلمة يتضمن نقله من عالم تفتيت الأنا وانتثار القيمة إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية، لا تفيدها حدود الشكل أو تحدها ضرورات التركيب.

إنّها أزمنة غير محددة عادة، حرص الكاتب أن يخفي أي خط يوصل إلى وقتها مستغلاً عالم الأحلام للتواري خلفه. على أنّ حلم الكاتب لا يحجب الزمن دائماً، فيمكن –أحياناً– الاقتراب من تحديد بعض أزمنة "المنام"، لكنه مجرد اقتراب لا أكثر، لن تحظى من خلاله بتعيين زمن دقيق.

لا حظنا بأنَّ الكاتب لا يتعامل مع مفارقة واحدة فحسب في عملية صنعه للحدث، بل مع مجموعة من المفارقات، وإنَّ انتقاله من مفارقة إلى أخرى على طول القصة انتقال واع ومقصود، ويبدو أن هذه المفارقات لا تتصادم في وعيه كما تتصادم في وعي المتلقي، لأنَّه يمتلك زمامها، وفي كل لحظة يمدّ للمتلقي بخيوط رفيعة، وإن كانت غامضة في أغلب الحالات، ليبقي القارئ في دائرة مغامراته وسيطرته، كما أنّه يحتفي في عمله بالتنوع والتعدد(المفارقات) لا ليضعفه، بل على العكس، ليعمقه وليبلغ به أقصى درجات الإيحاء. إنَّه يبني أسلوبه بطريقته الخاصة في محاولة الاحتفاظ بوحدة شخصيته الإبداعية، وبوحدة شخصياته وأبطاله.

وفي "**الفصل الثالث**"، يحيل الخطاب الساخر إلى المرسل والمجتمع الذي يعيش فيه الوهراني بالدرجة الأولى لذا عمدنا إلى كشف شخصية الوهراني، وحاولنا معرفة مقاصده من خطابه وعلاقته ببيئته الاجتماعية والدينية والثقافية.

يتلقى القارئ علومه ومعارفه المختلفة، ليتمكن بعد ذلك من توظيفها في فهم النص وتفسيره، وذلك بربط النَّص بسياقه المحيط، ومحاولة تفني آثار المتكلم من خلال قرائن لغوية مبثوثة في الأبنية السطحية للنَّص.

أكدت الدراسة دور السياق والقارئ في تحليل النَّص بوصفهما عنصرين فعالين يشاركان في إنتاج النص، وفي إضفاء المعنى عليه. ويبدو جلياً من خلال وظيفة السياق التي تساهم في تحقيق نصية النص، فغيابه –السياق– يفقد النص نصيته (لا نص). وأمَّا دور السياق فيتمثل في إضفاء المعنى وفق السياق الذي يرد فيه.

إنّ غايتنا من دراسة مقاصد "الخبر السردي". غايتان : فهي في بعدها العام تحليل لنص هامشي صُنّفَ ضمن "أدب المجون"، الذي نعتقد أنّ النظر فيه من مواقع منهجية ومعرفية جديدة كفيل بأن يدخله في حركة الفكر المتحول وأن يجعله عنصراً فاعلاً في نحت

واقعنا ومصيرنا، بمنأى عن المصادرات سواء أكانت من قبيل التقديس المطلق أم الاستهجان غير المبرر.

أما الغاية الثانية: فتتمثل في دراسة "الخبر" بما هو شكل مخصوص من أشكال "المنام الكبير"، واستخلاص مقوماته وقوانينه واستشفاف "بلاغته السردية التي تتجاوز ما هو مقنن" . من حيث هو ممارسة نصية تخييلية تتوسل في التعبير بعدد من الآليات وتروم الاضطلاع بجملة من الوظائف.

إنّ انتماء أدب الوهراني إلى النثر الهزلي يجعله أدباً وظيفياً ينطوي على مقاصد تعليمية، وعقدية وخلقية، أي أنّه أدب يصرح بوظيفته التداولية ويكشف مضامينه للقارئ.

يُهمن الإخبار السردي في المنام، وبشكل أوسع، لكون الكاتب يقدم للناس معطيات عن الواقع الذي آلت إليه الأمة العربية آنذاك من أمور الدين وسُوء تسييرهم.

وتبين لنا من خلال نص المنام الكبير أنَّ الوهراني يطلق صرخة احتجاج يعلن فيها ما بلغه المجتمع العربي من فساد، وقد انتشر الانحلال الخلقي والتظاهر بالمظاهر الفاسدة، وهو حريص على معالجة الضعف في المجتمع عن طريق السخرية باعتبارها وسيلة تأديبية.

السخرية صورة بلاغية في غاية التَّعقيد، لها دلالات ومعان جد ثرية، تتيح مجال البحث لمناهج مختلفة في كل ميادين المعرفة البشرية، ورأينا ضرورة استثمار التداولية لتكشف لنا عن بعض زوايا السخرية، انطلاقاً من استحضار السياق بعناصره المكونة له، والتي تسهم في إنتاج وتأويل الخطاب الساخر. وتبين لنا من خلال معالجة تشكلات السرد الساخر عند الوهراني، أنَّ فهم واستيعاب السُّخرية يستوعب استحضار السياق الذي أنتجت فيه، وفهمها لا يمكن أن يتم بمعزل عن ظروف كتابتها واشتغالها.

تنوعت أشكال الحجاج السردي في "المنام الكبير" بين أشكال نصية صريحة واضحة البنية الخطية، وبين أشكال أخرى غير مباشرة أحدث الوهراني عليها تحويرات بالحذف أو التبديل والتغيير.

تبوأ النص الديني في "منامات الوهراني" مكانة متميزة، باعتباره مجالاً فعالاً للتواصل ومن أهم وأضخم النصوص المعرفية في النتاج الأدبي العربي، والذي استغل كثيراً في إثراء النصوص الأدبية.

اعتمد الوهراني على الموروث الثّقافي الأدبي، فقد وجدنا رسالة الغفران ومقامات الهمداني، ورسائل الجاحظ حاضرة حضوراً مميزاً في مختلف نصوصه، بحيث يبدو النَّص الغائب كأنه جزء من بنية النص الماثل.

ونستخلص بعض النتائج العامة:

ترمي هذه القراءة العميقة إلى تناول جانب من جوانب الكتابة العربية القديمة التي اشتغلت بالهامشي في المجتمع العربي وتمكنت عن طريق الكتابة الأدبية الخالصة إثارة قضايا يثيرها أدباء العالم العربي حتى يومنا هذا. تعود هذه القراءة إلى تراث "ابن محرز ركن الدين الوهراني"، للوقوف عند موضوعات شكلت منطلقا ومدارًا لأدب الهامش في الآداب الإنسانية وفي الأدب العربي. وعبر هذه الموضوعات استطاعت كتابة الهامش ابتداع أنماط أدبية طليعية في عصرها.

إنَّ الناظر في كتابة "الوهراني" يلمس سخريته من الطبقات المسيطرة في المجتمع ومن الساهرين على شؤون النّاس من وزراء وكتاب دواوين وقضاة وفقهاء. وهو بهذه الشاكلة تمكن من رصد واقع المهمشين في مجتمعه عن طريق نظرة تستند إلى مقارنة واقعين مختلفين: واقع الترف وواقع التهميش/واقع آخروي. وقد اتخذت السّخرية عند "ركن الدين الوهراني" منحى لا يُراد به الهزل والإضحاك فحسب، وإنّما يرمي إلى الاحتجاج والتعبير عن موقف رافض للواقع الكائن وسعي إلى واقع ممكن. وإذا كانت كتابة السخرية اعتبرت على هامش الأدب، بحيث لا يُنظر إليها نظرة سوية عند الطبقة المسيطرة ومن يمثلها من كتاب رسميين، فهي بالنسبة إليهم مجرد "طرائف ونوادر" مضحكة يراد بها التسلية، فإنّها صارت عند عباقرة الكتاب ودهاتِهم أساسا لرسم الواقع، ومنطلقا لترسيخ أدب الهامش.

اتخذت رسالة "المنام الكبير" من السخرية استراتيجية فنية للوقوف عند المخفي في المجتمع والتعريض به وفضحه في صور مضحكة/مبكية. وقد اتخذ الأديب العربي القديم هذه الأداة الفنية وسيلة للتعبير عن رؤيته للمجتمع ولواقع المهمشين فيه سواء في الشعر أو النثر.

وقد عد الجاحظ في كتابه"البخلاء"، وفي رسالة"التربيع والتدوير"من أوائل الكتاب الذين سعوا إلى الكشف عن جوانب من اختلالات مجتمع العصر العباسي وعن واقع المقهورين فيه وذلك عن طريق السرد ومن خلال توظيف السخرية أفقًا لكتابة الاختلاف واستراتيجية لابتداع أشكال تعبيرية جديدة، لكن "ابن محرز" تفوق على أستاذه الجاحظ في السخرية وفي ابتداع أشكال فنية جديدة مصطبغة بالحلم، ومختلفة في عصره، ولذلك نال حظا وافرا من الأذى وقسطًا كبيرا من التهميش والمطاردة.

وعلى هذه الشاكلة يمضي البطل ساخراً ممن حوله لاعنًا من جمعه المجلس به لا يستثني أحدا. وعن طريق هذا النقد الصريح تتشكل رؤية الكاتب المختلفة للمجتمع. وتتبني نظرته المختلفة عن النظرة السائدة في الأدب الرسمي. وبهذه الطريقة تهتز الصورة المتداولة

عن المجتمع الصالح السوي المدعي قيم الفضيلة والنبل، والبدل والعطاء، والتقوى والزهد لتكشف سخرية البطل صورة أخرى تكشفها حقائق لا تُرى على السطح تبين النفاق والخداع والبخل والكسل والعهر والمجون وغيرها من المثالب. ولطالما عني الوهراني في غير هذا النص بمثالب الناس، وبخاصة المتسترين في حلل السلطة والجاه والمال والتدين الزائف فكانت مقاماته ورسائله ومنامه الكبير صوراً سردية كاشفة عن الواقع إخباراً وتخييلاً معا كما نشهد في رسالته "مني إلى أمي".

تصوير نفاق المجتمع وتعارضاته تصويراً عبثياً متهكماً، إقامة بلاغة أدب الهامش السّاخر على أساس سردي/حكائي. استناد السّرد في هذا الأدب استناداً إلى المشاهد الحسّية والمواقف المشخصة تشخيصا مسرحيا. وهذه السمات جميعا نلمس امتداداتها في الأدب الهامشي الساخر لدى الكتاب العرب حتى لحظتنا الراهنة مع محاولة تكييفها وتطويرها حسب ما يقتضيه تطور الأنواع الأدبية.

حفلت كتابة الوهراني بالحكايات والنوادر والمعلومات المتعلقة بالجنس وما يتواشج به من أحوال الجسد، فهي تتخلل الموضوعات الجادة بصفتها وسيلة للترويح عن النفس وأداة لتجنب عناء الجد، ويُستشف من هذا أن كل ما يتعلق بالهزل والجسد والجنس كان يمارس عليه نوع من الحظر والمنع، كما يكشف النص عن الوظيفة المنوطة ب"**خطاب المجون**"وهي تحقيق لذة البشر عند المتلقي. إنّ "خطاب المجون" يعد أداة ترويح عن النفس.

وإذا كان الوهراني يؤكد مراراً البعد الهزلي لخطاب الجسد/الجنس في كتاباته، أفلا يحق لنا التروي في قبول فكرته، وعدم الانسياق وراء هواه، والنظر إلى هذا الخطاب بوصفه أداة معرفة نظرية وعملية يسعى إلى تقديمها للمتلقي، كما يعتبر الخوض في هذا الخطاب خوضا فيما هو محرم التعبير عنه وتجسيده عبر الكتابة بينما هو غير محرم واقعا وممارسة؟. فهل الحاجة إلى الهزل وحدها هي التي تشرع الباب أمام الكاتب ليتحدث عن الجنس أم أنّ هناك حوافز أخرى هي المهيمنة على قلم الوهراني الماكر الساخر؟.

إنّ هذه التحديدات لا تنفصل عن رؤية "الوهراني" إلى أهمية الخطاب الجنسي، فإذا كان الأخير وسيلة أساس للترويح عن النفس، فإن اللّذة والشهوة والرغبة شروط وجود بالنسبة إلى بني البشر يتعرض الجسد في غيابها أو لحظة تهميشها إلى النقص واهتزاز الكينونة. فالجسد يكتمل بالانفعال والفكر والرغبة واللذة جميعًا، وبغياب أي عنصر من هذه المكونات يصير الإنسان ناقصاً وفي حاجة ملحة إلى تعويض نقصه. وإذا لم يفلح تنفتح أمامه–ولا شك– آفاق العنف والجريمة والأمراض النفسية.

من خلال ما تقدم نستشف أنَّ الوهراني كان ينطلق من فهم عميق لطبيعة الجسد البشري الذي يتطلب الحرية في تصريف اللّذة وإكمال النقص عبر الشهوة التي هي انفعال متصل بالنفس وأحوالها. ومما لاشك فيه أنَّ الوهراني بإثارته للقضايا المرتبطة بالجنس، وعبر تأكيده أهمية الحرية كان يسعى إلى التنبيه إلى خطورة الواقع الاجتماعي المتناقض. فبينما تتمكن الطبقة الراقية من فعل ما يحلو لها دون رقيب أو حسيب نلفي الطبقات الشعبية تخضع للحظر الفعلي والرقابة المعنوية فتظل رهينة "الكبت" أو النقص في تكوين البدن وتحقيق اكتماله.

يمكن اعتبار "أدب المنامة" هو النوع القادر على رصد الهامشي وتتبع تفاصيل المسكوت عنه. ومن هنا كانت خطورة القص وعلة رفضه في الثقافات الإنسانية، ومن بينها الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية ذاتها. وقد اتخذ أدب الهامش من السرد/الحكي أساسا للتعبير والتصوير. فالسرد بقدرته على رصد التفاصيل والجزئيات، وتمكنه من عرض المشاهد وتحيينها، واستطاعته كشف التناقضات كان الفن الأثير لدى كتاب الاختلاف والتمرد.

وقلما نعثر في الشعر على إمكانات السرد الهائلة التي تمكن الأدباء من تصوير واقع مجتمعهم وتجسيد ظروف المهمشين والمقهورين فيه. ومن هنا اتخذ الوهراني السرد الساخر منطلقا للوقوف على الهامشي في المجتمع، والانطلاق منه لتأسيس كتابة النقد والتجريح. وقد وعى الكاتب أهمية الكتابة عن المهمشين من مشردين ومكدين ومجانين وآبقين عن أعراف المجتمع، كما وعى كلاهما أهمية تشكيل الرؤية السّردية انطلاقا من منظور نقدي ساخر وفاضح. ويمكن للقارئ أن يؤول هذا المفهوم بمفهوم آخر ويستشف أن الكاتب من المهمشين الأوائل.

من خلال قراءة المنام الكبير يبدو أنَّ الكاتب باحثاً عن قارئ مثالي، يفوقنا معرفة، من خلال بعض تصريحاته في ثنايا الكتاب.

كما أقنعت "منامات الوهراني" فُضول القارئ من أنَّ القراءة تنبعُ من النَّص نفسه، فهو الذي يوجّه القراءة ويمنحها سمتها النهائية، وليست المقولات النقدية سوى عوامل مساعدة تقوي القراءة، وتمنحها آفاقاً جديدة غير أنّها مستمدة من النص أيضاً، وقد منحت [منامات الوهراني] أشياء وأشياء لهذه القراءة، ومكنتها من التفاعل معها، واكتناه ما وراء سطورها بما ألقته من مفاتيح بين يديها، وهنا مكمن التلاقي الحق بين النص وقارئه المنشود.

وبعد فإنَّ النتائج المتواصل إليها ليست بنتائج ثابتة، لأنَّ النَّص ثريٌ لا يزال متكتماً سؤولاً باحثاً، منطوياً على سره الدفين، وما هذه النتائج إلاّ شذرات من مكنونه علقت بصنارة

باحث مبتدئ، فمهما كانت الدِّراسة النصية عميقة، إلاَّ أنَّ النص لا يمنح للقارئ المعنى كله وهذا ما يجعل النص حياً مستمراً.

وفي ختام هذا التجوال لابد من الإشارة إلى أن للبحث في استنفار طاقات كتابته لذة باستحضار المعاناة في تقديم هذا الجهد الذي لم أكن أعرف معه الراحة مطلقا والتوفيق أبداً طمعا في الحصول على أجر المجتهد المصيب أو أجر المجتهد المخطئ والله ما وراء القصد وصلى الله على محمد وعلى اله وصحبه وسلم تسليما.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصـــــــــادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. المصادر:

- ابن أبي الدنيا، **المنامات**، تحقيق وتعليق، مجرى السيد إبراهيم، د.ط، مكتبة القرآن، للطبع والنشر والتوزيع – بولاق – القاهرة، د.ت .
- أحمد بن محمد بن علي المغربي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، بيروت المكتبة العلمية د.ت.
- ابن الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد – شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دار التعاون للطبع والنشر، 1995.
- البخاري أبو عبد الله، صحيح البخاري، دار الشهاب، الجزائر، 1991.
- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم دار الجيل بيروت، 1988.
- ابن تيمية، الفرقان بين الحق والباطل، مكتبة النهضة الجزائرية، د.ت.
- الجاحظ، عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، محمد هارون، ط1، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة، 1949.
- الجاحظ، عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، ط5، القاهرة 1985.
- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل بيروت 1998.
- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها: تح: محمد أحمد حاد المولى على محمد البخاري محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، د.ت.
- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3 دار العرب الإسلامي، بيروت، 1986.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، في أبناء الزمان، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1948.
- شمس الدين القرطبي، التذكرة في أحوال الموت وأمور الآخرة، ط1، دار الفكر، لبنان 2003.
- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي بدوي طبانة، ط2، دار نهضة، مصر للطباعة والنشر، ، د.ت.
- أبو العباس أحمد القلقشندى، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، 1992.

– عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، نشر بعنوان: أسرار ترتيب القرآن تح: عبد القادر أحمد عطا، سلسلة نوادر التراث دار الاعتصام– مصر، 1978.
– عبد الرحمن منيف، حين تركنا الجسر(رواية)، ط5، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1990.
– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب الجديدة، بيروت، د.ت.
– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، د.ت.
– العسقلاني أحمد بن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار المعرفة، بيروت لبنان د.ت.
– علي الحسين بن عبد الله بن سناء، الخطابة من كتاب الشفا، تح: محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية القاهرة، 1954.
– أبو الفرج عبد الرحمن بن علي ابن الجوزي أخبار الظراف والمتماجنين تح: بسام عبد الوهاب الجابي، ط1، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1997.
– أبو الفضل شهاب الدين السيد محمد الألوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني دار الفكر، بيروت، 1983.
– ابن القيم الجوزية، بدائع الفوائد، المطبعة المنيرية، مصر، د.ت.
– مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، 1960.
– محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الفازي مكتبة المعارف، الرباط– المغرب، 1980.
– محمد بن محرز ركن الدين الوهراني منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، مراجعة عبد العزيز الأهواني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968.
– محمد بن محرز ركن الدين الوهراني: ورقعته عن مساجد دمشق، تحقيق: صلاح الدين المنجد مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1965.
– محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار البيضاء، قسنطينة، قصر الكتاب – البليدة الجزائر د.ت.
– محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، 1989.
– محي الدين ابن عربي، الخيال. عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، ط2 دار الكتاب العربي، دمشق. دت.
– مسلم ابن الحجاج أبو الحسن، الجامع الصحيح المسمى: صحيح مسلم، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت، لبنان، د.ت.

– أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، 1971.
– أبو يعقوب يوسف أبي بكر بن علي، مفتاح العلوم السكاكي، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1937.

II. المراجع باللغة العربية (بما فيها المترجمة إليها):

– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
– إبراهيم محمود، **صدع** النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص **بين** التواصل والتمايز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، – حلب، 2000.
– إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1969.
– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق وتوثيق: يوسف الصميلي ط1 المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، 1999.
– أحمد عيسى، معجم أسماء النبات، القاهرة، 1926.
– أحمد عبد المجيد خليفة، فن الفكاهة والسخرية، عند شعراء المملوكية، المكتبة الأزهرية للتراث درب الأتراك الجامع الأزهر الشريف، د.ت.
– أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ط1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1996.
– أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2002.
– الأزهر الزنادي، نسيج النص، (بحث في ما يكون له الملفوظ نصاً)، المركز الثقافي العربي بيروت 2000.
– استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كما بشر، ط12، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة 1981.
– امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، دمشق، 2001.
– آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2000 .
– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سورية 1997.
– آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم(علم جديد للتواصل)، تر: سيف الدين دغفوس، محمّد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2003 .
– باتريك شاردو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، عن كتاب نحو المعنى والمبنى، تر: أحمد الودرني ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت– لبنان، 2009.

-بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ط2، مطبعة الرسالة، د.ب، 1958.
-تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ط1 دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.
-تزفيطان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، سلسلة ملفات، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط، 1992.
-جاك لاكان ، اللغة...الخيالي والرمزي، ط1، سلسلة بيت الحكمة، إشراف مصطفى المنساوي منشورات الإختلاف، الجزائر، 2006.
-جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة غريب، القاهرة 2000.
-جون لا ينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة "أفاق عربية"، 1987.
-جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، ترجمة محمد المعتصم، وآخرون، ط3 منشورات الاختلاف الجزائر، 2003 .
-جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
-حسين الوادي، البنية القصصية في "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، ، ط3، الدار العربية للكتاب، ليبيا -تونس، 1977.
-حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت - 1999.
-حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .
-حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ط1، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2004 .
-حميد لحمداني، **بنية** النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
-خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 1999.
-دومينيك مانغونو، المصطلحات - المفاتيح لتحليل الخطاب، ط1، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2008 .
-راجي عنايت، أغرب من الخيال، معنى الأحلام وغرائب أخرى، ط1، دار الشروق - القاهرة 1990.
-رشيد الراضي، الحجاج والمغالطة، من الحوار في العقل إلى العقل في الحوار، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010 .
-رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في النقد العربي القديم، ط1، إفريقيا الشرق، 1994.

- رياض قزيحة، الفكاهة في الأدب الأندلسي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1998.
- سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2004.
- سعيد حسين بحيري، لونجمان، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1، القاهرة، 1997.
- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1997.
- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1997.
- سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجماعية الجزائر د.ت.
- السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1995.
- سيغموند فريد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابشي، ط1، دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1980.
- شاكر مصطفى، صلاح الدين الفرس المجاهد، والملك الزاهد المفترى عليه، ط1، دار القلم دمشق د.ت.
- شوقي ضيف، في الشعر والفكاهة في مصر، سلسلة اقرأ، ط3، دار المعارف، مصر، 1985.
- شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
- صلاح فضل، نظرية البنائية، ط3، دار الشؤون الثقافية، القاهرة، 1987.
- طه عبد الرحمن، التواصل والحجاج، سلسلة من الدروس الافتتاحية، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، د.ت.
- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1993.
- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية، معرفية لآلية التواصل والحجاج، ط1 أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة، بيروت، 1985.
- عبد الفتاح إبراهيم، البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيم القصصية "الوعول" الدار التنوسية 1986.
- عبد الفتاح عثمان، **بناء** الرواية (دراسة في الرواية المصرية) مطبعة التقدم، القاهرة، 1982.
- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط2، دار توبقال للنشر الدار البيضاء- المغرب، 2006.

- عبد الفتاح عوض، في الأدب الاسباني، السخرية في روايات بايسيير، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، دار روتابرينت، للطباعة والنشر، القاهرة، 2001.
- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال 1994.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1 المركز الثقافي العربي ،بيروت – لبنان، 1992.
- عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية، في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 1990.
- عبد الله رضوان، الأعمال النقدية(البنى السردية)، ط1، دار الكندي، عمان، 1995.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، 2003.
- عمر بنّور: رسالة الغفران قراءة في الرحلة، القصّ، الخيال، الهزل، دار سراس، للنشر والتوزيع د.ب، 2001.
- عمر سليمان الأشقر: القيامة الكبرى، ط12، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.
- عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1، دار الهدى، المنيا، مصر، 2003.
- عميرات زكريا محمد، الأحاديث القدسية الصحيحة، ط2، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2002 .
- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1984.
- فرانسوار أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، د.ط، مركز الإنماء القومي، د.ت.
- فليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، تر: صابر الحابشة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا– اللاذقية، 2007.
- فولفاجانج إيسّر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب المجلس الأعلى للثقافة، 1984.
- كليب عبد المالك، أهوال القيامة، ط6، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1986.
- كمال أبوديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ط1، دار الساقي للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2007.
- لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

-محمد الصالح سليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، من منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000.
-محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ط2، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا القاهرة 2006.
-محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا للشرق، الدار البيضاء، 2005.
-محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991
-محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي، في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1975.
- محمد رجب النجار، النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابة، ط1، دار الكتاب الجامعي، 1996.
-محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
-محمد كامل الحسن المحامي، الملائكة، المكتبة العالمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان د.ت.
-محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان المغرب، 2010.
-محمد، مشبال، بلاغة النادرة، ط2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة- المملكة المغربية 2001.
-محمد مفتاح، المقاصد والإستراتجية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة بحوث ومناظرات دار البيضاء، 1993.
-محمد مفتاح، مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.
-محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلالياً، في ضوء مفهوم الدلالة المركزية " دراسة حول المعنى وظلال المعنى"، منشورات جامعة الفاتح لبيا، 1993.
-مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، ط1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، 1986.
-مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دارسة بلاغية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية 2004.
-مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر، دراسة موضوعاتية، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2010.
-مرسيا الياد، المقدس والمدنس، تر: المحامي عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، 1988.
-مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، نظم النص التخاطبي الإحالي، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2001.

- موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة: سعاد محمد خضر، ط1، سلسلة المائة كتاب دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1987.
- ناهضة ستار، بنية السرد الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2003.
- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، د.ط، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، د.ت.
- نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2003.
- نقرة التهامي، عقيدة البعث في الإسلام، الجامعة التونسية، ط2، نشرته مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، د.ت.
- هادي العلوي، المنتخب من اللزوميات، نقد الدولة والدين والناس، دراسة عن المعري، ط1 مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق- نيقوسيا، 1990.
- هانس غيورغ غادمير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين - منشورات الاختلاف، الجزائر 2006.
- هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، ط1، دار الشؤون الثقافية، 1986.
- واتيكي كميلة، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة" مقاربة تداولية"، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، تماريس، المحمدية، 2004.
- وحيد السّعفي : العجيب والغريب في كتب التفسير القرآن، دار تبر الزمان - تونس، 2001.
- وسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية ، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، 1999.
- وضحى يونس، القضايا النثرية في الأدب الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، إتحاد كتاب العرب دمشق، 2006.
- ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ط1، دار الشؤون، 1993.
- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ط1، جسور للنشر والتوزيع-الجزائر 2009.
- يوسف، حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، الدار الثقافية للنشر والتوزيع القاهرة 2001.

III. المعاجم والموسوعات:

- ابن منظور لسان العرب، قدم له الشيخ عبد الله العلايلي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط، ط1، دار صادر، الجيل، بيروت، 1988.
- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987.

- بقاء أيوب، أبي موسى الحسيني الكفوي، الكليات" معجم المصطلحات والفروق اللغوية"، قابله على نسخته الخطية، عدنان درويش، ومحمد المصري، ط1، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1992.
- بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، – الجزائر، 2002 .
- جرالد برنس، المصطلح السردي، (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة د.ب، 2003
- حسن أحمد بن فارس ابن زكرياء: معجم مقاييس اللّغة تحقيق وضبط عبد السّلام محمّد هارون، ج2 دار الجيل – بيروت – د.ت.
- ر. ب. بريت، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، د. عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
- رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، عربي– انجليزي – فرنسي، د.ط، دار الحكمة 2000 .
- سراج الدين محمد، موسوعة المبدعون، النوادر والطرائف الفكاهة في الشعر العربي، د.ط، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ت.
- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ت.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، فرنسي– انكليزي– عربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت– لبنان، 2002.
- ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، 1987.
- الحموي ياقوت، معجم البلدان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991.

IV. الرسائل الجامعية:

- بوسنة فتيحة، انسجام الخطاب في مقامات " جلال الدين السيوطي "، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة تيزي وزو– قسم اللغة والأدب العربي، 2008.
- بوكر نصبة، الاتساق والانسجام، في شعر إبراهيم ناجي" قصيدة ساعة التذكار"، أنموذجاً، ، رسالة ماجستير، مخطوطة،2005، بجامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم اللغة والأدب، 2006.
- عقاق نورة، بنية النص في جامع كرامات الأولياء، رسالة ماجستير، مخطوطة، بجامعة تيزي وزو قسم اللغة والأدب، 2011–2012.
- العمري آسيا، السخرية في كتاب الحمقى والمغفلين، مقاربة تداولية، لأبي الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي، رسالة ماجستير، مخطوطة، بجامعة تيزي وزو، قسم اللغة والأدب،2009–2010.

- يمينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة تيزي وزو- قسم اللغة والأدب، 2007 .
- خلوي سوميسشة، التناص في منامات الوهراني، ومقاماته ورسائله، رسالة ماجستير، مخطوطة جامعة السينيا بوهران، قسم اللغة والأدب، 2006.
- مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة ورقلة، قسم اللغة والأدب، 2007-2008.

- المجلات والدوريات:

- الأخضر بن السائح، إستراتيجية الخطاب في الدلالات وبناء التأويل، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، العدد8، خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام:11-12 -13، 2011.
- أندري دي لنجو، في إنشائية الفواتح والخواتم، تر: سعاد بن إدريس نبيغ، مجلة الروافد، ع 10 ديسمبر، 1999.
- رحماني علي، شعرية الخطاب السردي، في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.
- رشيد، آمنة، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، المجلد 11، ع 4، 1993.
- الرواشدة، سامح عبد العزيز: المفارقة في شعر أمل دنقل"، مجلة دراسات للعوم الإنسانية مجلد22- العدد السادس، 1995.
- شادية شقروش، " سمياء العنوان في ديوان مقام البوح" مجلة السمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر، 2000.
- شريبط أحمد، سميائية الشخصية الروائية، تطبيق على آراء فليب هامون، على شخصيات رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، النص الأدبي سيماه وسمياؤه، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامة باجي مختار، عنابة، 15-17 ماي،1995.
- عثمان شبوب الأصالة، مجلة ثقافية تصدرها وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، مرة كل شهرين السنة الثالثة، العدد 12، جانفي _ فيفري ، 1973.
- عبد الرحمن الرحموني، مفهوم الشاهد وأهميته عند الجاحظ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، ع4، المغرب، 1998.
- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد: 7، العدد: 3، 1987.
- فريال غزول جبوري، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 4، 1994.

V. المواقع الالكترونية:

- إبراهيم القهوايجي، شعرية التناص وإستراتجية الكتابة، ص 3، من موقع: http. www. Mnaabr. Com.
- يوسف بن إبراهيم الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، ملخص من الأستاذ، بجامعة السلطان قابوس، قسم اللغة والأدب عبر البريد الإلكتروني، يوم 12جانفي، 2009 .
- حوار أدبي مع الدكتور عبد الله العشي، يوم 12 أفريل 2011، في الملتقى الدولي الذي نظمه مخبر تحليل الخطاب– جامعة مولود معمري تيزي وزو، حول الكتابة النثرية عند ركن الدين الوهراني.
- سمر روحي الفيصل، بناء الرواية السورية، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، http: //www. a w u dam. Org
- سير أعلام النبلاء للذهبي، ص 288 – موقع الوراق الإلكتروني
- شاكر عبد الحميد، معتز سيدي عبد الله، سيد عشماوي، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، تقارير بحث، ص. www. Kotobarabia.com .
- عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين المعري والوهراني : http://adabunaqd.wordpress.com2008/01/02
- عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص319 – موقع الوراق.
- الكتابة المسرحية عند ابن محرز الوهراني، موقع: (abubakri@mvpi.com (Abubakr Ibrahim

VI. المراجع باللغة الأجنبية:

- Gérard genette, figure III. Seuil. Paris,1970.
- Halliday and hasan. Langage. Contesct and tescte: aspectes of perspective, axford, université. Presse, 1989.
- J. Dubois et autre : Dictionnaire de L'inguistique, et des sciences du langage, Larousse Paris, 1994.
- O.Dccrot: Dire et ne pas dire,Hermann,Paris,1980 .
- Philippe berton. L'argumentaion dans la communication,3e éditions, la décoverte, paris, 1996.
- Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique, Ed; 05, Hachette, Paris, 2002
- Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, Ed. du seuil, Paris,2001.

ملحـــــــــــق

1- التعريف بالكاتب:

الوهراني "أديب جزائري" مجهول ولكنه من أبرع الأدباء، عاش محبطاً من ناسه وعصره وعكس كل ذلك في أدبه، وقد توفي عام 575هـ. والتعريف التالي سيعطي للقارئ حقيقة هذه الشخصية الفذة.

"وفيها أبو عبد الله محمد بن محرز ركن الدين الوهراني وقيل جمال الدين المقرئ الأديب الكاتب صاحب المزاح والدعابة والمنام الطويل الذي جمع أنواعا من المجون والأدب مات في رجب بدمشق قال في العبر وقال ابن خلكان هو أحد الفضلاء الظرفاء قدم من بلاده إلى البلاد المصرية في أيام السلطان صلاح الدين رحمه الله تعالى، فلما دخل البلاد رأى بها القاضي الفاضل، وعماد الدين الإصبهاني الكاتب وتلك الحلبة علم نفسه أنه ليس في طبقتهم ولا تنفق سلعتهم مع وجودهم، فعدل عن طريق الجد وسلك طريق الهزل وعمل المنامات والرسائل المشهورة والمنسوبة إليه وهي كثيرة بأيدي الناس وفيها دلالة على خفة روحه ورقة حاشيته وكمال ظرفه ولو لم يكن فيها إلاّ المنام الكبير لكفاه فإنه أتى فيه بكل حلاوة ولولا طوله لذكرته ثم إنّ الوهراني المذكور تنقل في البلاد وأقام في دمشق زماناً وتوفي في رجب "ونقلت من خط القاضي الفاضل" وردت الأخبار من دمشق في سابع عشر رجب بوفاة الوهراني رحمه الله تعالى، والوهراني بفتح الواو وسكون الهاء وفتح الراء وبعد الألف نون هذه نسبة إلى وهران مدينة كبيرة على أرض القيروان بينها وبين تلمسان مسافة يوم. وهي على البحر الشمالي خرج منها جماعة من العلماء وغيرهم. ثم إن الوهراني المذكور تنقل في البلاد وأقام بدمشق زماناً وتولى الخطابة بداريا وهي قرية على باب دمشق في الغوطة وتوفي سنة خمس وسبعين وخمسمائة بداريا ودفن على باب تربة الشيخ أبي سليمان الدراني رحمه الله تعالى"[1].

[1] -أبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج3، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ص 252–253.

2 – تعريف المنام:

" المنام " عبارة عن مكاتبة شأنها في ذلك شأن رسالة الغفران؛ يفتتحها بمقدمة ساخرة في المعاتبة، على طريقة كُتاب الرسائل الإخوانية، ثم يتبعها ب "المنام"؛ وهو سرد لمجموعة من المشاهد المتتالية المتصلة، والمواقف الغريبة يراها في منامه. وتجري أحداثها يوم الحشر على غرار مشاهد رسالة الغفران لكن، بأسلوب بسيط واضح يتضاءل فيه ذلك الاقتدار اللغوي الهائل الذي نجده في رسالة الغفران خصوصا، وفي سائر ما أنتجه المعري عموما. وينتهي المنام بحركة صاخبة تفزعه وتوقظه من النوم. وبهذه الحركة يوقف الوهراني حركة السرد ثم يختم" المنام" باعتذار لطيف للمكتوب إليه، على طريقة كتاب الرسائل المتمرسين أيضا.

لقد ابتدع الوهراني فن المنامات الأدبية، وقد شهر منامه الكبير الذي حاكى فيه أبا العلاء المعري في رسالة الغفران، قال ابن خلكان: "**ولو لم يكن له فيها إلا المنام الكبير لكفاه، فإنه أتى فيه بكل حلاوة، ولولا طوله لذكرته**...".

لقد جمع الوهراني في المنام ألوانا من الأدب والمزاح، فتخيل أنّه رأى في المنام كأن القيامة قامت، ومناديا ينادي: هلموا إلى العرض الأكبر، فخرج من قبره حتى بلغ أرض المحشر، فوجد بها كثيرين ممن عرفه وعاصره، فسخر منهم جميعا وذكر ما حوسبوا عليه.

يعمد الوهراني إلى إعمال الحيلة لاستدراج المخاطب القريب الحاضر الذي هو صديقه (العليمي) والمخاطب الغائب الذي هو القارئ المفترض إلى عالم المنام بأهواله وأحداثه عن طريق افتعال النوم أو التناوم. ثم يرخي العنان بعد ذلك لسرده العجيب الذي تجري وقائعه في العالم الآخر، وفي لحظة حاسمة عند الحشر والنفخ في الصور حيث إرادة الله تحكم وتتحكم، وحيث الملائكة والخزنة، وحيث الميزان العظيم الذي توزن فيه أعمال البشر ليفوز من يفوز بعبور الصراط إلى الحوض والنعيم والرحمة، وليخيب من يخيب ليقع ويتردى في مهاوي جهنم وفي العذاب والشقاء.

ويستدعي الوهراني إلى منامه هذا مجموعة من الشخصيات يقحمها في سياقات ومواقف تفيض بالنقد اللاذع والسخرية التي تصل إلى حد التطاول والوقوع في المحظور الشرعي أحيانا، كما قد يستنتج من القراءة السطحية الأولى .

ويجمع المنام إلى جانب شخصيات عصره الحقيقية المعروفة المثبتة في كتب التراجم والأعلام والوفيات شخصيات مغمورة لا نقف لها على أي أثر في الكتب، وربما يكون الوهراني قد التقاها في حياته التي بدأها في المغرب وأنهاها في المشرق.

ومن هذا المزج الغريب في الشخصيات بين المُعرف والنكرة، وبين تداعيات التاريخ والأحداث التي عاصرها والتجارب الشخصية التي عاناها، وبين الواقع والخيال والممكن والمستحيل والأنا والآخر والشعر والنثر والموت والحياة والبعث والنشور تتبع كل تناقضات البوح والحكي في كشكول سرد الوهراني .

من القضايا التي عالجها الوهراني في منامه: فساد القضاء، القيم المحسوبية والفوارق الطبقية، الأمراض الاجتماعية والأخلاقية كالزنا واللواط، وأدب خطاب السادة والأعيان على سبيل الاستهزاء وغير ذلك من القضايا التي يمكن أن يستنتجها كل قارئ لبيب، كما عرض الوهراني موقفه من بعض القضايا الخلافية والسياسية، كموقفه صراع الأمويين والشيعة، والصوفية، والفاطميين والأيوبيين وغير ذلك[1].

3 – أسباب اختيار ركن الدين الوهراني "فكرة العالم الآخر":

هناك سلسلة معقدة ومترابطة من العوامل والمراحل مهدت لذلك. والقضية هنا لا تتعلق بأسبقية الوهراني أو غيره في جعل فكرة "العالم الآخر" محور عمل أدبي فني بقدر ما يتعلق الأمر ببلاغة نص أدبي حاول أن يختط طريقة جديدة في الكتابة النثرية، وفي التأليف" القصصي" أو السردي بالمفهوم العام للسرد، وربما

[1] - ينظر: عبد اللطيف المصدق، أخبار ركن الدين الوهراني، ص 5.

تكون شكلتهـــا ظروف وشروط واحتياجات فنية كان يتطلبها العصر آنذاك سواء في شرق العالم الإسلامي أو غربه.

ولا تهمنا هنا فكرة "العالم الآخر" من الناحية القرآنية أو "الحديثية" أو حتى من ناحية العقائد الموروثة عن مرحلة ما قبل الإسلام فيما يتعلق بالبعث والنشور، والجنة والنار، والثواب والعقاب، والذنوب والغفران، والشياطين والتوابع. فهذه أمور معروفة ومقررة، وقد ألقت بظلالها الكثيفة، فعلا، على أعمال والوهراني مثلهما مثل كثير من الشعراء والأدباء منذ العصر الجاهلي وإلى الآن، وإلى أن يشاء الله. وإنما الذي يهمنا هنا، أكثر هو كيف وقع التعامل مع فكرة "العالم الآخر" تعاملا فنيا صرفا في منامات الوهراني، وما هي العوامل المستجدة المؤثرة في ذلك؟ .

-عامل الإخفاق وصلته بالنوم والحلم:

كانت معاناة الوهراني شديدة مع عصره وواقعه. إذ لم يوفق في أن يصبح كاتبا من كتاب الدولة الرسميين المقربين أو شاعرا من شعراء البلاط المُقَـدَّمين، ربما لتركيبته النفسيـــــة الخاصة التي جبلا عليها، لينضما بذلك إلـــى زمـــرة الأدباء الذين قُدر لهم أن يكتبوا خارج دائرة البلاطات الرســمية. ومـمـــــا زاد وضعهما تعقيدا اضطراب موجة الحياة من حولهما؛ فقد أخفق الوهراني في رحلته إلى المشرق التى عــول عليها كثيرا أسوة بغيــره مــن المــرتحلين مــن أهــل المغرب، وهو المغربي الذي ظل حريصا في أدبه وكتابته علـــى جميـــع صـــفاته المغربية، كما تدل على ذلك رسائله ومقاماته ومناماته.

ويظهر من أخباره القليلة المتفرقة ومن كتاباته المغمورة أنه لم يستفد من هذه الرحلة التي قام بها إلى بلاد المشرق خلال القرن الهجري السادس شيئا بخلاف معاصره ابن جبير مثـــــلا الذي أبدى إعجابه وسعادته بحكم الموحدين والأيوبيين.

وعلى العموم فقد كان هذا الإخفاق، في تقديرنا، أحد الدوافع المهمة التـــي هيأت للوهرانـــي الوقت الكافي والجو النفسي الملائم للتأمل والانطلاق نحو آفاق جديدة لإبـــداع كتابـــة بعيـــدة عـــن الأدب الرســـمي المتمثـــل فـــي الرســـائل

الديوانية والقصائد المدحية، وربما ليصبح هذا النوع الجديد من الكتابة ذلك البديل أو "المعادل الموضوعي" لذلك الأدب المتداول، في حالة التنافر وانعدام التوافق بين جاذبية الذات والموضوعات الخارجية التى قد تحتاج إلى مقاومة أو مناورة خاصة يبدو أنها لم تتوفر لهما.

وربما يكون عامل الإخفاق هذا هو الذي دفعه إلى ملأ تلك الهوة القائمة بين أدبه وواقعه بكل نقيض وعجيب وغريب، ولتنضح كتابته، بسبب ذلك بكثير من السخط والسخرية والاستخفاف بالناس وعدم التعويل عليهم. إذ لا فرق، عنده بين قريبهم و بعيدهم، وحيهم وميتهم، وحاضرهم و غابرهم، وجدهم وعبثهم.

وهكذا، فقد أكثر الوهراني من ذم الدنيا وأهلها، فلم يترك رذيلة ولا نقيصة رآها في أهل عصره إلا وأعلنها مصرحا تارة، وملمحا تارة أخرى.

أما قصة الوهراني في التشردوالانقطاع عن دنيا الناس والقسوة عليهم بالهجاء. ولذلك فقد أكثر في رسائله ومقاماته من ذكر الموت والاستعداد له، ووصف عمليات الدفن والإقبار. وهذه كلها عتبات نفسية وذهنية وفكرية لولوج "العالم الآخر".

-تأثير المقامة :

لقد كان لنجاح المقامات الباهر قبيل عصر الوهراني، بقليل، أثر كبير في توسيع دائرة التخييل عند الكتاب. وهذا النجاح دفع ببعض الأنواع النثرية ذات المنحى القصصي أو السردي إلى مزيد من النضج والاستقلال التدريجي عن نمط الكتابة النثرية الفنية المعروفة بشقيها الديواني و الإخواني، لذلك فإننا لا نعجب إذا رأينا الصفدي صاحب (الوافي بالوفيات) يطالب بجعل المقامات وما شابهها قسما مستقلا بذاته بعيدا عن " الترسل"؛ يعني أدب الرسائل والإنشاء، وذلك قبل أن يتطور فن السرد والقص، بمفهومه الحديث بزمان.

ولعل أهم فكرة جاءت بها المقامة بالإضافة إلى حليتها اللغوية وحيلها المعنوية هي فكرة "البطل النموذجي" أو الافتراضي الذي يمكن أن يشبه كل الناس، ولا يكون أحد الناس. وفي المقامة – كما هو معروف – يتوارى الكاتب

وراء "بطله النموذجي" هذا تاركا له حرية القول والفعل، مكتفيا فقط بمراقبته من بعيد.

غير أن الوهراني يختلف عن أصاحب المقامات في أسلوب استدراج أبطاله على مسرح حكاياته؛ فقد استغل الوهراني مناسبة ورود خطاب عليه، فكان جوابه على الشخص المقصود بالخطاب أن اقترحا عليه رحلة خيالية و"عجائبية". ولم يكتفي بالجواب فقط بل جعله بطل لحكايته، يحاور الشخوص المتخيلة والمستحضرة على مسرح "العالم الآخر" . كما أن اختياره لهذه الشخوص قد تم بعناية فائقة بحيث تكمن النوايا والأهداف غير المعلنة لكل واحد منهما وراء اختياره لهذه الشخصية أو تلك.

-العلاقة بين المقدس والمدنس:

تفيض منامات الوهراني بمشاهد ولوحات " قصصية" تتنافى مع القداسة الدينية التي يفترض أن تحيط بموضوع العالم الآخر المقدس أصلا. إذ لم يأبه بالمحظور الديني، وراحا يضمن الآيات القرآنية، ويزج باسم الرسول (صلى الله عليه وسلم) والملائكة والخزنة، والشخصيات الإسلامية والتاريخية والعلمية والأدبية، في مواقف وسياقات قد تتجاوز حدود اللياقة، بل وتتضح – في بعض الأحيان – بالخلاعة والمجون، كما هو الشأن ، في مناماته[1].

4- لماذا اخترنا المنام الكبير عن غيره من نصوص الوهراني؟

وحتى يأخذ منام الوهراني حظه الوافي من الوضوح والاهتمام لدى قراء هذه المدونة أيضا فقد عمدنا إلى عزله من مجموع أعمال وكتاباته الأخرى التي تضم مقامات ورسائل منوعة في مضامينها وأشكالها، وتكون تارة طويلة جدا وتارة قصيرة جدا. وبذلك يأخذ المنام طابع الاستقلال والتميز والخصوصية بتركيز الأضواء عليه وحده دون سواه.

[1] - ينظر: عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين المعري والوهراني، ص 1-2.

ومن عيوب النقد العربي القديم أنّه لا يتسع للمتن الأدبي المستريح الهامشي، بل إنّه يكاد لا يتسع إلاّ للمتن الأدبي الذي يسير في ركاب السلطة ويمسك بتلابيبها، كما أوضحنا في الإدراج السابق. ومن هنا كانت الضربة القاضية لكل الأنواع الأدبية العربية والمتون التي أنتجها أصحابها على هامش الحياة الدنيا التي لا تروق لذوي الفضل والتميز، أو لأنها ابتعدت كثيرا عن مألوفهم وعن قواعدهم وضوابطهم المعيارية التي لا يزيغ عنها إلا مغامر أو مهمش أو هالك.

5- الهزل في كتابات الوهراني :

لقد اختار الوهراني لنفسه أسلوب السخرية والتهكم في الكتابة، وقد جمع في كتابه "أنيس كل جليس" الكثير من رسائله ومناماته وفصوله الهزلية. كتب على لسان بغلته رسالة إلى الأمير عز الدين موسك: "**المملوكة ريحانة بغلة الوهراني تقبل الأرض بين يدي المولى عز الدين حسام أمير المؤمنين، نجاه الله من حر السعير، وعظم بذكره قوافل العير، ورزقه من القرط والتبن والشعير ما وسق مائة ألف بعير، واستجاب فيه صالح أدعية الجم الغفير من الخيل والبغال والحمير....**".

وهكذا نرى أن الوهراني كان صاحب دعابة ومزاح، وأنه كان خفيف الروح مقبول الكلام، قال صلاح الدين المنجد: "هو ثاني اثنين سلطهما على أهل دمشق أيام الأيوبيين، ابن عنين في "مقراض الأعراض " شعرا، وهو في "رسائله" و"منامه" نثرا"[1].

أقدم من ترجم للوهراني هو القاضي ابن خلكان، قال عنه إنه:" أحد الفضلاء الظرفاء، قدِم من بلاده إلى الديار المصرية في أيام صلاح الدين ــ رحمه الله تعالى ــ وفنه الذي يمُتُّ به صناعة الإنشاء. فلما دخل البلاد ورأى بها القاضي الفاضل وعماد الدين الأصبهاني الكاتب ، وتلك الحلبة علم من نفسه أنه ليس

[1] -محمد بن محرز ركن الدين الوهراني، رقعته عن مساجد دمشق، تحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد، دمشق 1965، ص 09.

من طبقتهم، ولا تنفق سلعته مع وجودهم، فعدل عن طريق الجد ، وسلك طريق الهزل..."[1].

يفهم من كلام ابن خلكان أن الوهراني ترك طريق الجد بعد أن لقي الفاضل والعماد عند صلاح الدين بمصر. والواقع أن الوهراني قد سلك طريق الهـزل قبل أن يصبح صلاح الدين سلطانا. والدليل على ذلك أن الكثير مـن مقاماتـه الهزلية ورسائله كتبها في عهد نور الدين بدمشق، ثم إن العماد والفاضـل لـم يجتمعا بمصر إلا بعد موت نور الدين، زد على ذلك أن قدوم الـوهراني مـن بلاده إلى الشام لم يكن في زمن صلاح الدين، بل كان في زمن نور الدين كما أسلفنا[2].

ولعل سلوك الوهراني مسلك الهزل مرده إلى التكسب وطلب المال. يحدثنا هو عن نفسه فيقول :

"**لما تعذرت مآربي ، واضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي، وجعلت مذهبات الشعر بضاعتي..فما مررت بأمير إلا حللت ساحته، واستمطرت راحته، و لا بوزير إلا قرعت بابه وطلبت ثوابه، ولا بقاض إلا أخذت سيبه، وأفرغت جيبه...**".

وإن كان نور الدين قد سلم من لسان الوهراني اللاذع، فلأنه كان لا يعطي الأدباء والشعراء الأموال.

ولعلّ رسالته الهزلية التي أرسلها لامه تصور لنا بعض الملامح الهزلية:

"مني إلى أمي"، أما بعد:

"**فإني ما أفلحت عندك ولا ها هنا، دخلت القيروان بكرة، واشتهيت أخذ الولاية ضحوة، وأتزوج بنت السلطان عشية فلم تساعدني المقادير، فرجعتُ إلى السوق البز أبيع وأشتري، أبيع ثيابي وأشتري الخبز إلى نفذت البضاعة، فلزمت المساجد في أوقات الصلوات أسرقُ أحذية المصلين، وأرهنها عند اليهود**

---

[1] - ابن خلكان وفيات الأعيان، ج4، ص 19.

[2] - ينظر: م، ن، ص ن. ينظر: كذلك الأعلام: ج7، ص 241.

الخمارين، على النبيذ في المواخير، طيبي قلبك من جهتي، وإن قيل لك عني إنّي مدبر فلا تصدقي، والسلام".

لقد بنى الوهراني رسالته على هذا الشكل لتأتي متطابقة مع حقيقته الشخصية فقد كانت حياته في المشرق شديدة الصلة بالمساجد والمشاهد والأضرحة التي كانت ملاذه الأول في مرحلة الضياع والتشرد وفي مرحلة الانتعاش والاستقرار عندما انتبه بعض الفقهاء إلى علمه وفقهه، فاسندوا إليه الخطابة في مسجد صغير بقرية (داريا)، وهي ضاحية من ضواحي دمشق المدينة التاريخية المشهورة.

وقد ساءه حاله كما ساءه حالها، وكانت غربته جزء من غربتها عندما آل أمرها هي الأخرى إلى الإهمال والضياع. إنّه مظهر من مظاهر توحد الفقيه العربي عامة والمغربي خاصة بالأماكن المقدسة في جغرافية العالم الإسلامي، ولطالما كانت تلك المساجد وتلك المشاهد والأضرحة الملاذ الأخير لكثير من المنبوذين والمهمشين في تاريخنا القديم، فهل كانت رسالة الوهراني هذه نوعاً من الوفاء بحقها تجاهه وعندما رعته وآوته، في الوقت الذي تحاماه الناس وجفوه وأقصوه؟. أم إنها إساءة إلى هذه المساجد التي يأوي إليها أناس ليسوا أهلاً للعبادة. وهل إشارة الكاتب إلى سرقة الأحذية خطاباً مباشراً أم ضمنياً يُخفي وراءه معنى غير المعنى المراد قوله؟.

والوهراني في كل ما كتب، كان يسخر بمرارة وجرأة مدهشة من الناس والزمان والظواهر الفاسدة والذات فلبا شيء خارج دائرة لسانه السليط ونقده العميق الذي لم يستثن شيئاً أو أحداً حتى الوهراني نفسه. كم لم يسلم من لسانه الصوفية ورجال الدين الذين قال عنهم(هربوا من كدِّ الصنائع والأعمال إلى الزوايا والمساجد بحجة العبادة والانقطاع فلا يزال أحدهم يأكل وينام حتى يموت...إنهم كالخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان...). إنها سخرية تدفع القارئ أحياناً إلى الضحك بصخب وإلى القهقهة في البداية وبعدها إلى الغرق في التفكير العميق في ما هو تحت السطح.

وعندما تجرع مرارة الخيبة تحول عن الجد إلى الهزل، وجنح في كتاباته إلى السخرية من الزمن وأهله وأمكنته، وإلى التصور الكاركاتوري الفاضح للعورات النفسية والجسمية والعقلية لكثير من شخوصه الذين سلط عليهم جام غضبه، ولم يتورع عن ذلك حتى عند مخاطبته لكبار زعماء عصره، كنور الدين محمود الشهيد الأتباكي، وخلفه صلاح الدين الأيوبي، ثم بقية وزرائهما وأعوانهما الكبار من قبيل القاضي الفاضل عبد الرحيم بن علي البيساني والعماد الكاتب الأصبهاني فما بالك بمن دون ذلك، أو من هم على شاكلته من الكتاب والفقهاء والعلماء والأدباء العاديين الذين كان يحلو له دائما أن يلهو بهم ويبعث بسيرتهم.
فكل واحد من رجالات عصره الذين عرفهم، عن بعد أو عن قرب، قد أصابه من لسان الوهراني الساخر، تارة بالتصريح، وتارة بالرمز والتلميح، حتى صار أسلوبه معروفاً لدى القاضي والداني، كما يدلُ على ذلك كلام ابن خلكان عندما أورد له ترجمة في كتابه.

غير أنّ مشكلة القارئ المعاصر هي أنّه قد لا يفهم الكثير من تفاصيل الحياة اليومية التي عاشها الوهراني واللغة الإيحائية أو المباشرة التي كتب بها.

وأيًّا كان أمر الوهراني فيما ابتغاه من سخريته، فإن كتاباته جديرة بالدراسة الواسعة.

6 – أسلوبـــــــــه:

كتب الوهراني بأسلوب نثري مرسل، حاكى فيه كتاب القــرن الرابــع الهجــري وسجــع المقامات، ونأى به عن صنعة الهمذاني والقاضي الفاضل، فجاءت كتاباته عفويــة؛ تتدفق بالحيوية.

ولما كان ظريفا خفيف الروح، بارعا في الهزل والسخرية، مجيدا للــتهكم والسخرية، فقد صبَّ سخريته على كبار علماء دمشق وفقهائها وأطبائها وكتابها كالتاج الكندي، والمهذب ابن النقاش، والقاضي الفاضل، والقاضي ضياء الدين الشهرزوري، والقاضي ابن أبي عصرون، وغيرهــم.

أما الملامح العامة لأسلوب الوهراني في الكتاب فتتمثل في التالي:

1- السخرية والتهكم

2- الاستطراد والحشو

3- تكرار الصيغ

4- كثافة التفاصيل

5- الأخبار والحوادث

6- العمل على اللغة بحد ذاتها في بعض النصوص[1]

7- استخدام الكلمات العامية

8- التضمين والاقتباس

7 - **مضمون الكتاب:**

نستخلص من قراءاتنا لآثار الوهراني، أنه قد سخّر قلمه للتشهير بكبار علماء زمانه من فقهاء وأدباء وأطباء وقضاة، كما فضح المتصوفة والشيعة، وكشف ما يجري في الأوساط الدينية من التكسب بالدين واختلاس الأموال والتلاعب بموارد الأوقاف.

تحمل منامات الوهراني مجموعة من الهموم السياسية التي تطمح في إيصالها إلى المجتمع، وأحسب أن تلك المطامح التي تدفع بها مقامات الهمذاني، كانت قربية إلى الجنس الأدبي الأول، لكن تلمس هذه الأمال بشكل دقيق وتقديمها في قالب فني راق هو ما يميز منامات الوهراني.

[1] -بمعنى أن الوهراني يستخدم مخزونه اللغوي واطلاعه الواسع على الصياغات الكتابية التي تعتمد على الزخرفة البيانية والبديعية مادة لكتابة نصوص لا تحمل دلالات عميقة أو تعالج موضوعاً ثقافياً بقدر ما تكون استعراضاً لمقدرة الكاتب في هذا المجال.

وتحتل بنية الحلم المرتبة الأهم في هذ النص، فهي منطقة الثقل، وبها يتحقق هدف المنامة، ولذا تشغل الجزء الأكبر كمياً. ومن خلالها يحقق الوهراني ما عجز عن تحقيقة في حالة صحوه.

ومع بنية الاستيقاظ تنتهي محطات المنامة، فهي بمنزلة الخاتمة الشعرية للقصيدة، ومع نهاية النص يرد السبب الذي جعل البطل يستيقظ من نومه، كقوله:" **فبينا نحن في أطيب عيش وأهناه ، وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون . فقلنا : ما لكم ؟ فقيل على عليه السلام : قد أخذ الطرقات على الشاميين ، وجاءنا سرعان الخيل فيها محمد بن الحنفية يزأر في أوائلها مثل الليث الهصور . فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة أخرجتني من جميع ما كنت فيه ، فوقعت من على سريري ، فانتبهت من نومي // خائفا مذعورا ، ولذة ذلك الماء في فمي وطنين الصيحة في أذني ورعب الوقعة في قلبي إلى يوم ينفخ في الصور**...". وكثيراً ما كان السبب يشتمل على مفارقة مضحكة بين ما رآه في منامه وما يراه في صحوه.

لقد عرّى الوهراني الكثير من المفاسد الاجتماعية والسياسية في زمانه واحتج عليها بأسلوبه الساخر.

8- ما قيل عن المدونة وصاحبها:

أولاً: هذه النصوص سيئة الخط قليلاً فهي لم تلق عناية تاريخية عبر الزمن لذلك اعتراها بعض التشويه والخلط والسقوط في فخ التصحيف، كما أهمل الأدباء قراءتها وشرحها، لذلك فهي مشوشة الترتيب. لقد أساء المحققين إلى المقامات وكان الضبط يدوياً وحروف الكتابة جاءت مصفوفة على الآلة الكاتبة ، وتعاني مقامات الوهراني ومناماته المشكلة نفسها، فمع التقدير الذي بدله المحققان، لكن القارئ لا يستطيع أثناء مطالعتها أن يحجب((الإحساس أحياناً بأن الكلام مبتور وأن بعض الأوراق جاءت في غير مواضعها وربما كان هذا راجعاً إلى الاعتماد

على أصول تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً))[1]، هذا من جهة ومن جهة أخرى نراها مليئة بالكلمات العامية التي كانت سائدة في تلك المرحلة ولا يمكن تتبع معانيها لعدم وجود معاجم لغوية تتناول اللهجات المحلية السائدة خلال تلك المرحلة، لذلك يصاب القارئ بالإنهاك حين يتبع معاني بعض الكلمات والتعابير كما أن النصوص تتحدث عن بعض الشخصيات الغامضة التي لا يمكن الاهتداء بها .

ثانياً: قلة الاهتمام بكتاب الوهراني في المراجع الأدبية في التراث العربي حيث أُقصي في زاوية الكتب ذات الخلاعة (كتب المجون) دون الرؤية لأهميته الثقافية، لذلك لا نجد له شأناً عند من أتى بعده، ولم يتناوله أحد بالشرح أو التعليق، بل يصادره بعضهم مسبقاً مطلقين عليه أوصافاً تشي بدونيته كالخلاعة والمجون. كالتالي: يقول ابن حجر العسقلاني في (تبصير المنتبه بتحرير المشتبه) عند الحديث عمن يحمل لقب الوهراني من العلماء والكتاب: ((ومنهم الركن الوهراني صاحب ذاك المنام والخلاعة))[2] بدون أن يذكر شيأً آخر عنه، كما يقول الزبيدي عنه في تاج العروس تحت مادة "وهر" :((والركن صاحب الخلاعة))[3] ولا يذكر أيضاً شيئاً آخر عنه، وبعضهم كان يعجب به من باب المتعة الحسية الصرفة كما أشار إلى ذلك ابن خلكان في الوفيات.

ثالثاً: هناك عدة نسخ لهذا الكتاب وهي تختلف عن بعضها أحياناً إما بالزيادة أو بالنقصان كما يشير محقق الكتاب، وبعض المخطوطات من هذا الكتاب تحمل تعليقات وشروحاً وهوامش مطولة تفسد النص الأصلي، ويكفي أن ندل على ذلك بالمقامة الأولى في الكتاب وهي المقامة البغدادية حيث وردت بنصين مختلفين في نسختين من الكتاب مما اضطر المحققان إلى إيرادها في الكتاب المطبوع مرتين.

---

[1] – حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، دار المعارف بمصر، 1986، ص 109 .

[2] – ابن حجر العسقلاني، تبصير المنتبه بتحرير المشتبه، ص907 – موقع الوراق الالكتروني:.www.alwaraq.com

[3] – الزبيدي ، تاج العروس، ص5015– موقع الوراق الالكتروني: .www.alwaraq.com

رابعاً: إدراج هذا الكتاب في دائرة الأدبي الهامشي، لكون المؤرخين صنفوا هذه المدونة في إطار المعيار الديني والأخلاقي، وهذا خطأ في حق الأدب، فنص الوهراني نص متخيل أراد من خلاله الكاتب التنفيس عن قضايا عديدة كانت تعكر صفوه. لذلك نجده يعمد إلى الحلم، لأنّه الوسيلة اللاشعورية التي يمكن من خلالها تخطي عتبة المعيار الديني(رفع القلم عن النائم حتى يستيقظ).

خامساً : اتهام الكاتب بالزندقة والفجور، وأدت الحماقة إلى القول بأنّ الكاتب يستعين بالشتائم من أجل الاستخفاف بالصحابة، وهذا اتهام للكاتب وللشخصية المغربية التي كانت هدفها شتم ونقد جماعات هي أهل لذلك. وأما من كان شريفاً وصاحب رسالة سماوية فلا أظن أن الكاتب يقصده في خطابة التلميحي، الذي يستسلم له القارئ أحياناً.

سادساً: هنالك من اعتبر لغة الكاتب لغة غريبة وحوشية، والقارئ للمدونة يجد عكس ذلك، فلغة الكاتب كانت راقية، وإن ظهرت للعيان بأنها غريبة فهذا يلتصق بالمحقق الذي أخرج النص من لباسه الأصلي.

سابعاً: التمويه والمراوغة التي لجأ إليها بعض النقاد، فهناك تسميات عديدة(محمد بن محرز ركن الدين الوهراني- محمد بن محرز بن محمد- محمد سعيد الوهراني..)، والعائد إلى أمهات الكتب(شذرات الذهب في أخبار من ذهب، وفيات الأعيان) يعثر على تسمية واحدة، وهي(محمد بن محرز ركن الدين الوهراني)، وإذا كان هناك مسؤولية أدبية، فنحن نلقيها على مؤرخنا الجزائري"أبو القاسم سعد الله" الذي ألف كتاباً ضخما في تاريخ الأدب الجزائري، وتغافل عن هذا الأديب الجزائري. وهل ينتبه إليه الدارسون المعاصرون، بعد أن صدرت مجاميع كتاباته سنة 1968، ثم ليطويها بعد ذلك النسيان عدا بعض الإشارات العابرة هنا وهناك؟

وعسى أن نكون في هذا الملحق قد سلّطنا بعض الأضواء على حقيقة هذا الكاتب المغربي المغمور حتى يجد العناية التي تليق بمجهوده.