

# التصوير السردّي والإقناع الجماليّ

## النصّ الهزليّ الوجيز في الموروث السردّيّ أنموذجاً

د محمد الوردّي (\*)



### الملخص

تسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عن مَقوّمات جنس سرديّ تراثيّ، هو النصّ الهزليّ الوجيز، الذي يتّصل بقصد أدبيّ هو الإضحاك والتّسلية، ويعتمد هذا الشّكل الأدبيّ على التّصوير السردّيّ، في صنّاعة مواقف مثيرة للضحك تتميز بالتّكثيف السردّيّ وتقنية المفارقة، وقد اعتمدت الدّراسة على مقارنة بلاغية سرديّة لنصوص وجيزة من أخبار الحمقى والمغلفين لابن الجوزي، والتي تبرز، في شكل ساخر، صور الغباء من خلال إبراز التّناقض بين الفعل ومقاصده الحسنة ونتائجه المؤسفة، مع التأكيد على القيم الاعتبارية في مثل هذه النّصوص، التي لا تكتفي بالإضحاك بل تتجاوز ذلك إلى تمرير العبرة، بالإشارة إلى السّلوك الواجب اتبّاعه بوصفه مثلاً للحكمة والتّعقل، والسّلوك الواجب مخالفته، بوصفه نموذجاً للسّداجة والحمق والغباء.

الكلمات المفتاحية: التصوير، السرد، البلاغة، النثر، الهزل، الإجاز.

(\*) استاذ وباحث واكاديمي، طنجة، تطوان / المغرب .

## المقدمة

لقد كانت القيمة الفنية للسرد في النثر العربي القديم، موضع شك وتردد، لاسيما أنها تخالف المعايير الجمالية التي تصنف على أساسها جودة النصوص وقيمتها. والتي تقوم أساساً على المتعارف عليه في صناعة الشعر، وعلى هذا الأساس، أثير نقاش نقدي مبكر حول قيمة السرد العاري من المحسنات، وقدرته على تعويض القوة الأسلوبية التي تقوي الشعر وترفع من تأثيره الجمالي.

وتبعاً لذلك، ظهرت الحاجة إلى تحليل النص النثري السردى والبحث عن مقوماته الخاصة التي تسوغ قيمته الفنية وأحقيته في الانتساب إلى الأدب بمفهومه الواسع في التراث العربي، الذي يقصد إلى إمتاع المتلقي وإفادته. فما الذي يُحقق المتعة والفائدة في نص سردي ما؟

لقد برزت في وقت مبكر من النقد العربي القديم، قضية التصنيف<sup>(١)</sup>، وفعاليتها في تأسيس خصائص أشكال التعبير، التي على أساسها يمكن استخلاص معايير تحديد جودة النص وفعاليتها سواء أكانت إمتاعية أم إقناعية. وبناءً على ذلك، فرض السرد هويته، بوصفه شكلاً تعبيرياً إخبارياً، تتحدد قيمته في قدرته على محاكاة الواقع، أو تصوير ما يفترض أنه وقع كما وقع، وظهر ذلك في جنس كبير وشامل هو الخبر. وهي الوظيفة التي ضمنت الفائدة في

(١) نُشيرُ هنا تحديداً، إلى التمييز بين الشعر والخطابة والخصائص البلاغية لكل منهما.

السرد، قبل أن تتحول إلى شكل في الصناعة الأدبية، التي لا تكتفي بنقل الخبر، بل تهتم أكثر بصياغته وتنظيمه في شكل يحدث أثراً، ويصبح مغرباً بالقراءة، ومثيراً لإشكالات جديدة في قضية التأثير الإمتاعي.

وفي هذا السياق، لأبد أن نذكر الجاحظ، بوصفه من المؤسسين الأوائل لبلاغة النثر، في تنظيره لمفهوم البيان القائم على الفهم والإفهام، وحسن الاختيار والتناسب مع السياق وأحوال السامعين، وهي القضايا التي عبّر عنها أكثر في كتاباته التي قدمت النثر بوصفه صناعة فنية مستقلة بجمالياتها عن الشعر.

تنبه الجاحظ في كتاباته إلى أن جودة الأسلوب وجماليته لا تكون بالفعالية نفسها في التصوير السردى، لأن هذا الأخير يقصد تصوير الواقع المائل بكل حمولاته، وحينها تكون اللغة الأجل في السرد هي التي تتوافق مع شخصية القائل وثقافته، ولو كان في كلامه لحن وفقر أسلوبى. يقول: «وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، وأن تتخير لها لفظاً حسناً، أو تجعل لها من فيك مخرجاً سريعاً، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويُخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها واستملاحهم لها.»<sup>(٢)</sup> وقد اشترط في استملاح اللحن أن يكون بلا تكلف، «إذا كان اللحن على سجية سكان البلد...»<sup>(٣)</sup> وهنا تظهر المفاهيم

(٢) البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة. ج ١. ص: ١٤٦.

(٣) نفسه.

الأساسية التي تقوم عليها صناعة السرد، وأهمها التصوير والمحاكاة، التي تزيد فعاليتها الإقناعية، كلما تمكن السارد من نقل صورة سردية تمثل المرجع وتساعد المتلقي على تمثيل الحالة كأنه يشاهدها. وهذا الشكل من التصوير السردى المتقن، هو ما يحافظ على متعة السرد وفعاليتها الجمالية، أكثر من تزيين الأسلوب وتحسين عباراته.

ينشغل الجاحظ إذن، بصياغة مفهوم مختلف عن الإمتاع، يتعلق بجمالية السرد، الذي يتقوى بالتصوير الملائم، فمما لا شك فيه أن اللحن هو من العيوب البارزة في استعمال اللغة وإضعاف قوتها، وهو سمة معيبة للمتكلم في معظم المقامات الخطابية، فما الذي يجعل منه مقوماً إمتاعياً عند الجاحظ؟ هذا هو السياق التصويري، الذي يستحسن فيه اللحن لأنه يصدّر عن أعرابي. لذلك كلما كانت اللغة متوافقة مع القائل وأسلوبه وثقافته، كان ذلك أعلقاً بالتصوير وأوقع في النفس، وأقوى في إحداث الأثر المقصود سواء أكانت الغاية هي الإضحاك، أم الغاية هي دقة المحاكاة وقابليتها للتمثيل التخيلي، حتى ليكون السامع أقرب إلى تخيل الشخصية في السرد من لغتها وسلوكها. وتكون العلاقة بين الشخصية وأفعالها متوافقة ومنسجمة ومقنعة. لذلك تتراجع الحاجة إلى زخرفة الأسلوب في النثر السردى، لفائدة التصوير المقنع، الذي يسعى إلى خلق التناوب بين الأسلوب وصاحبه.

وعلى وفق هذا التوجه، تسعى هذه الدراسة إلى قراءة الحكاية العربية القديمة، ومحاولة

تحديد مقوماتها وفعاليتها في التواصل، واخترنا الحكاية الهزلية، التي تسعى إلى الإضحاك والإمتاع والتسليّة، دون أن تنتكز لمبدأ الملاءمة في التصوير السردى والوصفي، الذي يحقق ما سميناه بالإقناع الجمالي. أي متى تنجح الحكاية الهزلية في إقناع المتلقي بمنطقها الجمالي؟

إن الإجابة على هذا السؤال، تعني بالضرورة، البحث عن إقناع جمالي سردي، ينطلق من السرد نفسه، أي من طرق تقديم الحكاية، وما يتصل بها من تنظيم الأحداث ووصف الشخصيات وأحوالها، وملاءمة الحوارات مع طبيعة الشخصيات، ومدى تناسب الأفعال مع صورة الشخصية، ودرجة الإثارة التي تفرضها صناعة الأحداث، وفق ما يحدث الشعور بالترقب والتطلع إلى النهاية، ويحقق الرغبة في مواصلة القراءة.

وتبعاً لذلك، يختلف مفهوم الصورة على وفق خصوصية الجنس الأدبي، فإذا كانت الصورة الشعرية تنبع من مقومات الشعر لاسيما في صناعة علاقات جديدة بين أشياء متباعدة في سياق التمثيل والمبالغة وتقريب المجرد بالحسي، فإن الصورة السردية بدورها تنطلق من خصوصيات السرد، إذ: «تدعن العبارة اللغوية أولاً لماهية الحكيم أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، ثم للمكونات النصية، ثانياً، بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف ودينامية، على أساس أن تدخل في وشيخ مندغم، في مرحلة ثالثة، مع باقي مكونات الحكيم من شخصيات ومشاهد ووقائع

وفضاءٍ ونشويقٍ وحوافرٍ»<sup>(٤)</sup>. ويُمكنُ إجمالُ مراحلِ تشكيلِ الصُّورةِ في السُّردِ، بدرجةِ إيقاعِ التلاؤمِ بينِ مكوّناتِ الحكايةِ من حيثِ الشُّكْلِ والمضمونِ، ومن حيثِ انسجامِ عناصرِ السُّردِ، لاسيما الشَّخصيَّاتِ في علاقتها بالأحداثِ وباللُغةِ. لذلكِ يُنبهُ الجَاحِظُ إلى ضرورةِ تقييمِ اللُغةِ في السُّردِ بناءً على مدى توافيقها مع الشَّخصيَّةِ وسياقِ التَّواصلِ الداخليِّ، ومَنطقِ السُّردِ ومقامه. وبذلكِ تتراجعُ قيمةُ المُحسِّناتِ التي تُقدِّرها البلاغةُ الشُّعريَّةُ، لتحلَّ محلَّها بلاغةُ جديدة، هي بلاغةُ السُّردِ، الذي تتشكَّلُ على وفقِ مَعاييرِ جَماليَّةٍ نابعةٍ من السُّردِ نفسه.

#### ١. فاعلية الهزل في الأدب العربي القديم:

يرى الجَاحِظُ أنَّ الهزلَ في موضعه، هو بضرورةِ الجِدِّ في موضعه،<sup>(٥)</sup> لكنَّهُ يضيفُ إلى ذلكِ، أنَّ للهزلَ وظيفةً هامةً هي التَّسليَّةُ حتَّى في سياقاتِ الجِدِّ، لذلكِ يُوظفُ الهزلَ لمُساعدةِ المُتلقِّي على مواصلةِ القِراءةِ، والصَّبْرِ على ثقلِ الجِدِّ وجفافه، وطولِ المؤلِّفاتِ وما تُستدعيه من جُهدٍ ومَلَلٍ، وتكسيرِ ما في الجِدِّ من رتابةٍ وصرامةٍ. وبالرغمِ ممَّا يتضمَّنه هذا القصدُ من اعتناءٍ بالمُتلقِّي وتوفيرِ كُلِّ وسائلِ الراحةِ التي تساعدُه في القِراءةِ والفهمِ والاستمتاعِ وتحصيلِ الفائدةِ، إلا أنَّه يشيرُ إلى قيمةِ الهزلِ والتَّسليَّةِ بوصفها حاجةٌ إنسانيَّةٌ ينبغي أن تهتمَّ بها البلاغةُ

(٤) محمد أنقار، بناء الصُّورة في الرواية الاستعماريَّة، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٦. ص: ٢١.

(٥) البُخلَاء، تحقيق: طه الحجري، دار المعارف، القاهرة، ٥٥. ص: ٧.

في صناعة أشكالها التعبيريَّة الأدبيَّة.

ولأجلِ ذلكِ، ارتبط السُّردُ الهزليُّ في التُّراثِ العربيِّ بوظيفتين: الأولى، مُتعلقة بدورِ السُّردِ بوصفه دعامةً لتميرِ الجِدِّ وتقويته وتَحسينِ طرقِ إيصاله إلى المُتلقِّي، وهو التَّوجُّه الذي استعمله الجَاحِظُ بكثرةٍ في كتبه، حيثُ كانت استطراداته مُوجَّهةً بهذا القصدِ التَّرفيهيِّ المؤقتِ، والمساعدِ على مواصلةِ القِراءة. فهو بهذا المعنى وسيلةً لتحقيقِ فائدة، وهو أيضًا طريقة من طرقِ توصيلِ المعاني الجادَّة، ذلك «أنَّ المُرَّاحَ جِدُّ إذا اجتلبَ ليكونَ علَّةً للجِدِّ»<sup>(٦)</sup> لذلكِ يَسْتدلُّ الجَاحِظُ، في سياقِ ضرورةِ المُزاوجةِ بينِ الجِدِّ والهزلِ، بحجةٍ منطقيَّة: «قال أبو شمر: إذا كان لا يُتوصَّلُ إلى ما يُحتاجُ إليه إلا بما لا يُحتاجُ إليه، فقد صار ما لا يُحتاجُ إليه يُحتاجُ إليه»<sup>(٧)</sup>.

والقصدُ من ذلكِ، أنَّ الهزلَ، وإن كان في تقديرِ البعضِ، قليلِ القيمةِ في سياقِ الجِدِّ، فإنه وسيلةٌ فعالةٌ في الوصولِ إلى المعنى الصُّروريِّ، سواءً أكان ذلكِ، بتوصيلِ الفائدةِ بالهزلِ، أم كان توظيفِ الهزلِ وسيلةً ترفيهيةً لتخفيفِ صعوبةِ قِراءةِ الجِدِّ والصَّبْرِ على جفافه، وبذلكِ، يفتحُ الجَاحِظُ أبوابًا جديدةً لصناعةِ الكتابةِ في علاقتها بالبلاغةِ، أو آلياتِ تشكيلِ النَّصِّ داخلَ أسئلةِ التَّواصلِ واحتياجاتِ المُتلقِّي. يقولُ في صيغةِ كتابته لنوادر البُخلَاء، إنَّه ذَكَرَ فيه: «ما يجوزُ

(٦) الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى

البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥. ج ١/٣٧.

(٧) نفسه: ج ١/٣٨.

تحويل مواقف إنسانية شاذة، إلى موضوع تفككه وانبساط، سواء أكان ذلك في سياق نَقْدِيّ، كإدانة سلوك البُخْلَاء في النّوادر، أو كشف حيل المكدين الذين يحتالون على النَّاس بالبَلَاغَة لتصوير حال يخالف حقيقتهم، كما هو شأن المقامات، أم كان في سياق المسامرة والتّرفيه، الذي يكتفي فيه السّرْد الهزليّ بالإضحاك بوصفه غاية في ذاته، حيثُ تقدم الحكايات شكلا طريفا من المعرفة المضحكة بخصوص فئات اجتماعية، كما هو حال أخبار الحمقى والمُغفلين، والتي تصور أفعال هذه الفئة وطرق تفكيرها في حل المشكلات، أو التصرف في وضعيات اجتماعية معينة، بشكل مخالف للتعاقد الاجتماعيّ المألوف والمعقول. أو تبين سذاجة أفعال هذه الفئات وما يترتّب عليها من نتائج مُضحكة تصدر عن الوعي بالفشل البدهيّ بوصفه نتيجة حتمية لما سبقها من فعلٍ. وسنحاولُ أن نبرزَ بعضَ مَقَوِّماتِ النَّصِّ السّرديّ الهزليّ، في نماذج من أخبارِ الحَمَقِيّ والمُغفلين، لابنِ الجوزي. وهي نصوصٌ وجيزة، تعتمدُ بنيةً خاصّة في تقديم محتوَاها، حيثُ يغدو الشّكلُ المُكثّف عنصراً داعماً لمقصدِ النَّصِّ الإمتاعيّ.

## ٢. مَقَوِّماتِ السّرْدِ الهزليّ:

يَتَلَوَّنُ فنُّ الإضحاكِ بألوانِ الجِنْسِ الذي يَنتمي إليه، فيَتَّصِلُ بالسُّخْرِيَّةِ والتَّهكُّمِ أحياناً، ويظهر في صور محايدة تقصد التَّسْلِيَّةِ والتَّرفيهِ أحياناً أخرى. غير أنَّ صِنَاعَةَ الإضحاكِ، تستخدمُ السّرْدَ بطريقة خاصّة، تقوم في الغالبِ على الإيجازِ المُوجّهِ إلى تَفْجِيرِ مَوْقِفٍ بحيلٍ مُفاجئة تولّد الضّحكَ، ووفق ذلك، تتألّفُ الحِكايةُ الهزليّةُ،

من ذلكَ في بابِ الهزلِ، وما يجوزُ منه في بابِ الجدِّ، لأَجْعَلَ الهزلَ مُسْتَرَاحاً والراحةَ جِماماً، فإن للجدِّ كدّاً يَمْنَعُ من مُعاودته، ولا بدّ لمن التمس نفعه من مراجعته «<sup>(٨)</sup>. فجعلَ الهزلَ وسيلةً لإِراحةِ المُتلقّي من تعبِ الجدِّ ومشقّةِ قراءته، وهذا المَعْنَى يوضّحُ تصورَ الجَاحِظِ للبَلَاغَة، بأنّها لا ترتبطُ فقط بمضمونِ الخِطابِ بقدر ما تنطلق من صورة المُتلقّي ومستواه واحتياجاته، ومراعاة كلِّ ذلك في صياغة الخِطاب. ومن معالم العناية بالمُتلقّي، تلبية حاجته الطبيعيّة في الضّحك والتّرفيه والتَّسْلِيَّةِ، التي تشكلُ باباً واسعاً من أبوابِ صِنَاعَةِ المُتعة التي تطمحُ إليها الصِنَاعَةُ الأدبيّة. ذلك أنَّ الجَاحِظَ يعدُّ الضّحك غايةً سامية، لأنّه يَسرُّ النفوسَ ويَقترنُ بالحياةِ والمُتعةِ والبَهجة، كما أنَّ الإنسانَ يميل بطبعه إلى الضّحك، ويحتاجه لاتساقه مع ما جُبِلَ عليه، يقولُ: «وكيف لا يكونُ موقعه من سرورِ النَّفسِ عظيمًا، ومن مصلحةِ الطَّباعِ كبيرًا، وهو شيءٌ في أصلِ الطَّباعِ وفي أساسِ التَّركيبِ.»<sup>(٩)</sup> وإذا كان الضّحكُ ممّا يُمتعُ الإنسانَ ويُسعدُه، فإنّه يقعُ في صميمِ مقاصدِ الصِنَاعَةِ الأدبيّةِ، بما أنَّ غايتها في المقامِ الأوّلِ إمتاعِ المُتلقّي. سواء أكان هذا الإمتاعُ صادرًا عن جاذبية الأسلوبِ وجمالِ التَّعبيرِ، أم صادرًا عن قوة التّصويرِ السّرديّ، وما يترتّبُ عليه من تأنيسٍ وتسليةٍ في مقامِ المُزاحِ والتّرفيهِ. أما الوظيفةُ الثانيةُ للهزلِ، فترتبطُ بقصدِ السّرْدِ نفسه، وهي إبهاجُ المُتلقّي وإضحاكُه، عبر

(٨) البُخْلَاء: ٢.

(٩) البُخْلَاء: ٦.

من متواليه مكثفة من الأحداث القليلة، ترتبط بعلاقات، زمنية أو سببية أو تعاقبية، وتخلق في هذا الترابط نظاماً من البناء المشوق الذي يجعل القارئ مُنتبهاً ومتطلعاً للنهاية التي تكون في العادة صادمة ومخالفة للمرغوب أو المعقول. لاسيما أنّ قوة الحكاية المضحكة تكون دائماً في نهايتها. وبذلك، يتحقق في النص الهزليّ الوجيز العنصر الأساس في الحكاية، وهو التنظيم المتوالي الذي يشدُّ المُتلقي إلى النهاية، مع توفر انسجام بين الأحداث تُظللها بالرغم من قلتها. لكن المهم هنا، أن التّكثيف، بوصفه تقنية بلاغية، يقوم على حذف كل ما يمكن أن يستنتجه المُتلقي، وهذا يزيد من تفاعل القارئ، وبحثه عن ملء فراغات النص وتفسير نتائجه.

يقول ابن الجوزي: «حكّي أنّ جُحاً دفنَ دراهمَ في صحراء، وجعلَ علامتها سحابةً تُظللها.»<sup>(١٠)</sup> يُقدّم هذا النصّ السّرديّ في حدّين، يُشكّلان فعلين منسوبين إلى جُحاً، وهو شخصيّة مشهورة في الثقافة العربيّة، وشهرته تهىء المُتلقي إلى استشراق المفاجأة في أفعاله. ومع ذلك جاءت القصة مختزلة، لأنها كثفت المعنى وأضمرت وقائع وأحداثاً يُمكن معرفتها من السياق الثقافي العام الذي اشترك فيه الكاتب والمُتلقي، والذي يرتبط باستهجان سلوك جُحاً واستغرابه، وفضلاً عن ذلك، تستوعبُ بنية هذا النصّ الصّغير، إشاراتٍ تأويلية تُشير إلى ما

---

(١٠) ابن الجوزي، جمال الدين، أخبار الحمقى والمغفلين، شرحه عبد الأمير مهنا، دار الفكر اللبنانيّة، ١٩٩٠. ص: ٤٨.

حُذف من النصّ، من أجل تشكيل الصّورة الكاملة للحكايّة، التي يُفترض أن تؤلّفها متواليه من الأحداث التي تتوق إلى النّهاية، وترتبط في حبكة تجعل القارئ متشوقاً لمعرفة مآل الأحداث، ويُمكن أن نستدعي مُضمرات النصّ بأسئلة من قبيل: لماذا أراد جُحاً دفنَ دراهمه؟ ولماذا دفنها في الصحراء؟ وما نتيجة فعله هذا؟

إنّ الحذف من التقنيّات الشّهيرة في البلاغة، بحيثُ يصبحُ واجباً على البليغ حذف كل ما يُتوقع أن يفهمه القارئ دون أن يُقال، وهذا الأمر، هو من التقنيّات البارزة في السّرديّ الهزليّ الوجيز، الذي يوظفُ التّكثيف، بوصفه آلية فعّالة في تسريع النّهاية المضحكة واللذيذة، لأنّ اللذة لا ينبغي أن تتأخّر ولا أن ينتظرها المُتلقي طويلاً. لكن مع ذلك، أي حذف ينبغي أن يكونَ مشروطاً بالفهم، أي لا ينبغي حذف ما لا يفهم، لأنّ ذلك سيجعل النصّ غامضاً ومبتوراً، لذلك يتحول الحذف إلى خيار بلاغيّ يوظفه الكاتب بناءً على معرفته بالقارئ وحدود تأويله.

وإلى جانب تقنية الحذف والتّكثيف، التي تبدو بارزة في هذا النصّ السّرديّ الهزليّ، تظهر تقنية أخرى، هي التي تستدعي الإضحاك والسّخرية، وهي تمثيلُ المُفارقة، حيثُ إن ربط الثابت بالمتحوّل خلق في الحكّي مُفارقةً مضحكة بين الفعل ونتيجته؛ فالمعروف أنّ العلامة غايتها تعيين مكان الشيء بصورة ثابتة؛ لكن جُحاً المعروف بغبائه وغبابة أفعاله، أراد حماية دراهمه، فأخفاها عن الناس، لكنّه أخفاها عن نفسه أيضاً، حين علّمها بعلامة زائلة ومُتحرّكة،

فكانت هذه القصة الفكاهية المضغوطة بلا نهاية، لأنها بدهية ترك أمرها للمتلقّي، حيث اكتفى الراوي بحدثين مُكتفّين، يتضمّنان تناقضاً بين الغاية والفعل الموصول إليها.

وبالرغم من قصر هذه الحكاية إلا أنها تعوّل على تعاون القارئ وخبراته الثقافية المشتركة، بإخفاء الدراهم، هو سلوك مألوف لدى الناس، في سياق التوفير أو الإخفاء لحماية هذا المال من الآخر المتربص، واختيار المكان البعيد في الصحراء، يؤشر على ارتياب جحاً وخوفه من متربص يطمع في ماله. لكن طرفة المفارقة تقصد إثارة السخرية من حكمة جحاً وسلامة عقله، حيث أنه أراد أن يخفي دراهمه عن الناس فأخفاها عن نفسه. وتبعاً لذلك، ترتب عن القصد من الإخفاء (حماية الدراهم) نتيجة عكسية متوقّعة حذفت لبدايتها وهي (تضييع الدراهم) وفشل جحاً في قصده. ويتولّد الضحك من هذه المفارقة، في سياق الاستنكار الساخر لهذا الفعل في علاقته بالقصد، وبالرغم من أن هذه الحكاية المُكتّفة، تُعلن أن غايتها المباشرة هي الإضحاك، إلا أنها تقدم فائدة لطيفة وخفيفة، مفادها ضرورة إخضاع الغايات لأسباب حكيمة حتّى تكون النتائج مرضية، وتقدم في سياق حاجي عكسي، يتعلق بالأسباب والنتائج، والتي تعد من أساسيات التفكير الحاجي المنطقي المنظم، لذلك يتجه إبراز الاختلال في هذا المنطق، إلى تصوير حالة المُغفل وتمثيل الغباء في ممارسات مُقنعة من حيث مخالفتها للتفكير العقلي السليم. وهكذا يتحول الإضحاك

إلى نتيجة تتفق على خطأ السلوك وتقرّ صفات الحمق في الشخص جرّاء أفعاله. كما أن حذف النهاية لشدة وضوحها، يزيد من التهكم على فعل جحاً بما أنه ضحية سذاجته، لأن ما غاب عنه هو شديد الوضوح للجميع سواه، وبالتالي يشير الضحك إلى استيعاب المتلقّي لخطأ جحاً الفادح. وتبعاً لذلك، يستثمر النصّ الهزليّ الوجيه سمة التأكيد في غايتين، الأولى هي إشارك المتلقّي في التأويل وبناء النتائج وتوقعها. وهذا مثير للمتلقّي يُمكن أن يُشعره بالألفة مع النصّ بوصفه شريكاً في صناعته وبناء دلالاته. أما الغاية الثانية، فهي تسريع المتعة من خلال تقريب النهاية، وضمان على سرعة تفجير المفاجأة أو المفارقة.

من جهة ثانية، يتأسس النصّ الهزليّ الوجيه على سمة المفارقة، بوصفها اختياراً أدبياً دالاً على التناقض والتعارض وعدم الاتساق. وهي دلالات ذوات أبعاد تأويلية، تربط بين الحاضر والغائب، أو بين ما كان وما ينبغي أن يكون، وهذا التقابل الدلالي، يُنار لدى المتلقّي في وعيه وفهمه وتفاعله. وبذلك تكون هذه المفارقة عنصراً تكوينياً مشكلاً لجمالية الحكاية الهزلية الوجيهة، فهو من جهة يبرز تهكماً على المتوقّع، فأن يسرق السارق، أو أن يقع محتالاً في حفرة حفرها لغيره، هي أمثلة على تناقض بين القصد والغاية، أو بين الخطأ والصواب والفعل ونتائج غير المتوقّعة. وهو التناقض الذي يقع في مثل هذه النصوص الوجيهة، ويثير أسئلة ساخرة ومستنكرة: كيف يخفي جحاً ماله في رمال الصحراء المتشابهة؟ وكيف يريد أن يشير

إلى مكانٍ ثابتٍ بسحابةٍ مُتحرّكة؟ ما صلةُ هذا السلوكِ الساذجِ بالغايةِ المرغوبةِ؟ وهي حمايةُ المالِ وصيانتهُ. إنَّ إدراكَ فشلِ هذا الفعلِ في تحقيقِ النتيجةِ المرغوبةِ، بوصفه مآلاً بدهياً، لا يُمكنُ أنْ يغيّبَ عن أيِّ عاقلٍ، هو السببُ المباشرُ في تحصيلِ المُلحةِ والاستمتاعِ بها.

### ٣. التّصويرُ السّرديُّ وفاعليتهُ التّواصليةُ:

وبالرغم من كلِّ ما يُمكنُ أنْ يُقالَ في هذه الحكايةِ الوجيزةِ، من حيثُ بنيتها السرديةُ المُكثّفةُ، وسرعةُ تفجيرها للنّهايةِ المُضحكةِ، واستنكارها لسذاجةِ جُحَا وسوءِ تدبيره، إلا أنّها تُمثّلُ شكلاً من التّصويرِ السّرديِّ، الذي يبتغي تمثيلَ نمطِ إنسانيِّ، يتعلّقُ بالغبيِّ أو الأحمق أو المُعفلِّ، وتفسيرِ ماهيةِ هذا النمطِ في مقطعِ سرديِّ يقوم على تشكيلِ مُوجّهٍ للأحداثِ التي تسعى إلى تكثيفِ ظاهرةٍ مُجردةٍ هي الغباءُ، وتقديمها في موقفٍ محسوسٍ قابلٍ للإدراكِ التّخييليِّ والقياسِ والملاحظةِ والتّحديدِ. ووفق هذه الوظائفِ التّواصليةِ، تغدو نجاعةِ الصّورةِ رهينةً بمدى قدرتها على تمثيلِ الظاهرةِ الإنسانيّةِ في مُخيلةِ المُتلقيِّ تمثيلاً هزليّاً مُضحكاً، يُحقّقُ التّسليّةَ دون أنْ يتنكرَ للقصدِ التّصويريِّ، بحيثُ تخلصُ الحكايةُ إلى تمكينِ القارئِ من تكوينِ صورةٍ عن الغبيِّ من بعضِ سلوكياته الغريبةِ، المُخالفةِ للحكمةِ والتعقلِ والنّباهةِ. ففي النّصِّ السّابقِ، تمثّلتُ سماتُ المُعفلِّ في فعله المُخالفِ لأساسياتِ الحكمةِ والنّباهةِ، كما يُمكنُ أنْ تشيرَ الصّورةُ السّرديّةُ المُكثّفةُ إلى سماتِ المُعفلِّ في حوارهِ أو وصفهِ وكفاءتهِ التّواصليةِ، كما في هذا

النّصِّ عن جُحَا: «ورأوه يوماً في السّوقِ يَعدو، فقالوا: ما شأنك؟ قال: هل مرّت بكم جارةُ رجلٍ مخضوبِ اللّحيةِ؟»<sup>(١١)</sup>.

يثير هذا النّصُّ، تقنيةَ التّناوُفِ الوصفيِّ، الذي تمثّلَ في الحوارِ، وفي حالةِ جُحَا، وتتمثّلُ قوةُ التّصويرِ، في خلقِ تناوُفٍ بين حركةِ الشّخصيّةِ، «العدو» التي تشير إلى حماسِ جُحَا وجديتهِ في البحثِ عن جاريةٍ ضائعةٍ وشدّةِ اهتمامه بأمرها، لكنّ هذا الحماسِ مَبنيٌّ على السّذاجةِ أيضاً، حيثُ تمثّلتُ في استفهامِ مزدوجٍ، لأنّه حين سئلَ عن أمره، أجابَ باستفهامٍ طلبَ فيه الدعمِ والمُساعدةِ، لكنّه يبحثُ عن جاريةٍ لا يعرفُها، بل لا يعرفُ حتّى صاحبها، الذي قدّمه بعلامةٍ عامّةٍ مع وصفهِ بالتّنكيرِ: «رجلٍ مخضوبِ اللّحية» ولأنّ هذه الصّفةَ عامّةٍ لا تميّز الإنسانَ، بحكم أن تخضيبِ اللّحية هو فعلٌ شعبيٌّ مألوفٌ يصعبُ أنْ يكونَ علامةً مميزةً لصاحبه إذا لم تقتصرُ بأوصافٍ أخرى أدقّ وأدلّ، هذا على الرغم من أنّ المعنيِّ بالوصفِ هي الجارية الضائعة، فإذا كان الوصفُ بعيداً عن أنْ يدلّ على صاحبِ الجارية، فهو أبعدُ من أنْ يدلّ على الجاريةِ نفسها، لذلك لم يصرُ هذا الحوارُ فشلَ جُحَا في وصفِ ما يبحثُ عنه، بل صوّرَ أيضاً جهله هو بما يعدو من أجلهِ بكلِّ حماسٍ.

إنّ الصّورةَ السّرديّةَ، تسعى إلى بناءِ المَشهدِ في مُخيلةِ المُتلقيِّ بوساطةِ اللّغةِ، لكنها لا تكتفي بهذا القصدِ، بل تتجاوزهُ إلى توجيهِ التّصورِ الذهنيِّ للمقطعِ السّرديِّ إلى أحاسيسِ مَقصودةٍ

---

(١١) أخبار الحمى والمغفلين: ٤٩.

فكرتها، على مَقَوِّمَاتِ السَّرْدِ، من تركيب الأحداث، وانسجامها مع طبيعة الشَّخْصِيَّةِ، كما تتمثل أيضًا في حوار الشَّخْصِيَّاتِ وأسلوب تعبيرها الخاص، وبناءً على ذلك، ينبغي أن يَشْعَرَ الْمُتَلَقِّي بالانسجام بين صوت الشَّخْصِيَّةِ المُغْفَلَةِ وأفعالها، وكلما نجح الكاتب في خلق التَّوْفِيقِ والانسجام بين الشَّخْصِيَّةِ وأفعالها مع النَّمَطِ الْإِنْسَانِيِّ الذي تمثله، كان التَّصْوِيرُ مُقْنِعًا فِي التَّلَقِّي.

إن الإقناع الذي نقصده في هذا السياق، لا يرتبط بحقيقة السَّرْدِ، بقدر ما يرتبط بكفاءة الصُّورَةِ واقترابها من الممكن والمحتمل، ونجاحها في التَّمثِيلِ الْخَاصِّ لظاهرة عامة، فالغباء مفهوم مجرد، وتمثيله في حالات إنسانية، وصياغته في مواقف قابلة للتصور، هو ما يجعل الصُّورَةَ السَّرْدِيَّةَ مُقْنِعَةً، في سياقها المخصوص، وهو السياق الهزلي، الذي يقصد الإضحاك، كما يقصد أيضًا توصيل الفكرة والتعريف بالنَّمَطِ الْإِنْسَانِيِّ الذي تسخر منه. نصدقُ هذا الخبر عن جُحَا، ولا نَقْصِدُ بِالتَّصْدِيقِ الْبَحْثَ فِي مَرْجِعِيَّةِ الْخَبَرِ وحقائقه وقوعه، فالتصديق ينبع من منطِقِ السَّرْدِ ومدى ملاءمته مع طبيعة الشَّخْصِيَّةِ المُغْفَلَةِ وفق ما راكمته الذاكرة السَّرْدِيَّةُ عن هذا النموذج الإنساني من معرفة، حتَّى يصير الفعلُ مُشْكَلاً لصورة الفاعل ودالاً عليه. كما أنَّ الإقناع يظهر أيضًا في حجة التَّمثِيلِ، حيثُ تصير حكايات جُحَا في مجملها تمثيلًا قابلاً للتعميم، بحيثُ تترسَّخُ سمات المُغْفَلِ فِي كُلِّ مَنْ حَاكَتْ أفعالُه أفعالَ جُحَا، وتبعًا لذلك، تقصدُ الْحِكَايَةُ تَأْسِيسَ دَلَائِلَ تَثْبُتُ مَعْنَى الْحُمُقِ بوصفه مفهومًا مُجَرَّدًا،

تتفاعل مع الإدراك الإنساني للفكرة التي تقدمها الصُّورَةُ؛ فإذا كانت الصُّورَةُ تبرز الاختلال في سلوك المُغْفَلِ وفق ما يجعل أفعاله فاشلة وتستدعي الضحك، فإنها أيضًا تبني أفقا متعاليا لما يُفترض أن يكونَ عليه الصائب والخطأ، وفق معايير متفق عليها، يحتكم إليها الكاتب والمتلقي في تقييم أفعال المُغْفَلِ وتصنيفها. كما أن مزوجة تشكيل صورة المُغْفَلِ بمشاعر الضحك وفي سياق التَّسْلِيَّةِ، يجعل التَّصْوِيرِ السَّرْدِيِّ حاملا لوظيفة شاملة، هي خلق الاقتران بين النجاح في التصوير والفاعلية في الإضحاك. يقول جابر عصفور: «إنَّ الصُّورَةَ الْفَنِّيَّةَ لَا تَثِيرُ فِي زَهْنِ الْمُتَلَقِّي صَوْرًا بَصْرِيَّةً فَحَسْبُ؛ بَلْ تَثِيرُ صَوْرًا لَهَا صِلَةٌ بِكُلِّ الْإِحْسَاسَاتِ الْمُمْكِنَةِ الَّتِي يَتَكَوَّنُ مِنْهَا نَسِيجُ الْإِدْرَاكِ الْإِنْسَانِيِّ ذَاتَهُ.»<sup>(١٢)</sup>

وعلى هذا الأساس، تتحدّدُ صِنَاعَةُ الصُّورَةِ بعناصر لغوية مدعمة بكفاءة المتلقي الذي يعدُّ حُسْنَ تفاعله شرطًا حاسمًا في نجاح التصوير فنيًا وتواصلًا، لأنَّ المتلقي هو من يُخْرِجُ الصُّورَةَ من شكلها اللغوي ويرتقي بها إلى التَّمثِيلِ الدَّلَالِيِّ عبر انعكاس النص في المخيلة «ولا يُمكن لهذه الخطوة أن تتحقّق إلا بفعل القِراءَةِ، أو بوجود متلقٍ قادر على الارتقاء بالصُّورَةِ من خطّها اللغوي إلى الحقل الذهني.»<sup>(١٣)</sup> فعلى المستوى اللغوي، تعتمد الصُّورَةُ السَّرْدِيَّةُ فِي تَوْصِيلِ

(١٢) الصُّورَةُ الْفَنِّيَّةُ فِي التَّرَاثِ النَّقْدِيِّ وَالْبَلَاغِيِّ عِنْد الْعَرَبِ، دَارُ التَّنْوِيرِ، بَيْرُوتَ، ١٩٨٣. ص: ٣١٠.

(١٣) محمد أنقار، بناء الصُّورَةِ فِي الرِّوَايَةِ الْإِسْتِعْمَارِيَّةِ: صُورَةُ الْمَغْرِبِ فِي الرِّوَايَةِ الْإِسْبَانِيَّةِ، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٦. ص: ٢٠.

عن طريق إبراز معالمه المحسوسة، وهنا يؤلف التمثيل السردّي بين الوظيفة الجماليّة، وهي الإمتاع والإضحاك، والوظيفة الحجاجيّة، وهي التمثيل المحسوس للظاهرة المجردة، والتمثيل هنا، بالرغم من مخالفته لشكل التشبيه التمثيليّ، بوصفه وجهًا أسلوبياً، إلا أنه يشترك معه في القصد، وهو تكثيف المعنى الغامض في الصوورة المحسوسة، فالغباء يُمكن إدراكه في سلوك الغبيّ، أكثر ممّا يُمكن إدراكه في معنى اللفظ نفسه، وهذا ما يقصده التمثيل، سواء أكان بالتصوير الأسلوبّي أم بالتصوير السردّي، إلا أن وظيفته واحدة، فهي لا تزيد المعنى في ذاته، بل تزيد في إثباته وتأكيدهِ.<sup>(١٤)</sup>

صورة المغفل إذن، تُحدّد بناءً على مواضع اجتماعيّة وثقافيّة تُحدّد سمات السلوك الحكيم، وطبيعة التفكير المنطقي المحقق للمصلحة، الذي مثّلته النصوص السابقة في الحدث نفسه (فعل جُحا الذي نتج عنه عكس المرغوب) والحوار الذي أبرز التناقض بين الحركة والمعرفة في النصّ الثاني. غير أن هناك صوراً أخرى تُشير إلى طبيعة الحمق والغفلة، بالإشارة إلى سلوك الأحمق والمغفل، في تصوير بعض طرقه في حلّ المشكلات التي تعترضه، بناءً على فهم مختلف للمصلحة ومنطق الربح والتوفير، والتي هي في العادة مقاصد اجتماعيّة تتوافق مع الحكمة والنباهة، لكنّها تحضر عند جُحا بمنطق مختلف، كما سنلاحظ في النصّ الآتي:

يُحكى أن جُحا: «مات جازُّ له، فأرسل إلى (١٤) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٢. ص: ٧١.

الحفار ليحفَرَ له، فجَرى بينهما لجاجٌ في أجره الحفر، فمضى جُحا إلى السوق واشترى خشبةً بدرهمين وجاء بها، فسئل عنها، فقال: إن الحفار لا يحفر بأقلّ من خمسة دراهم، وقد اشترينا هذه الخشبة بدرهمين لنصلبُه عليها ونربح ثلاثة دراهم ويستريح من ضغطة القبر ومسألة منكر ونكير.»<sup>(١٥)</sup>

تتضمّن هذه الحكاية بنية متكاملة، تتألف من بداية ووسط ونهاية، وترتبط الأحداث داخلها بعلاقات تعاقبية، حيث يُمكننا تفكيك حكايتها على وفق الآتي:

- الحدث المُحرّك: موت جُحا، وسعي هذا الأخير في أمر دفنه.

- المشكلة أو الأزمة: تعثر جُحا في دفن جاره، بسبب مطالب الحفار الماليّة.

- الحل: اقتناء خشية لصلب الميت بدل دفنه.

يقوم الهزل في هذه الحكاية على إبراز طريقة جُحا الغريبة في حلّ أزمته، لكن الحكاية تبني صورة متكاملة عن جُحا، من خلال سماته وأفعاله، فهو يهتم لأمر جاره، وهذا سبب تكلفه بمراسيم دفنه، لكنّه أيضاً حريص على توفير المال، لذلك رفض دفع أجره الحفار. وهو مطالب أيضاً بالبحث عن البديل، أو حلّ المشكلة، لذلك جاء بحلّ غريب استغربه السائل، الذي يُمكن تقدير استفهامه الاستنكاري وفق الآتي: (ذهبت من أجل الحفار فما الذي جعلك تأتي بالخشبة؟)، لكن جُحا دافع عن حلّه حجاجياً، وذلك عبر إخضاع الخيارين (الدفن والصلب)

(١٥) أخبار الحمقى والمغفلين: ٤٨.

إلى نتيجة مُستنتجة يَسْتَخْصُها القارئُ، بناءً على مقارنةٍ مُضمرةٍ بين أفعالٍ جُحًا وما يقابلها من الأفعالِ البديلةِ الدالَّةِ على الحكمةِ والتَّعَقُّلِ. لذلك فهذه الحكاياتُ تَسْخَرُ من الغباءِ والحُمقِ، وتُشيرُ، في الوقتِ نفسِه، إلى الحكمةِ والنِّبَاهَةِ من جهةِ السُّلبِ.

### خاتمة

لقد حاول هذا المقال، أن يقترح قراءة جديدة لشكل سَرِدِيّ تراثيٍّ، هو النَّصُّ الهَزَلِيّ الوَجِيحُ، وذلك باعتماد مفهوم الصُّورَةِ السَّرْدِيَّةِ، التي تقدّم مدخلًا هامًّا لإبراز فعالية هذا الشُّكْلِ من التَّعبيرِ الفني في التَّواصُلِ، على المُستوى الأدبيِّ المُتعلق بتحصيل المُتعة، عبر الإضحاك والتَّسْلِيَّةِ، وعلى المُستوى المعرفيِّ، بتقديم صورٍ عن فئات اجتماعية غريبة ومُختلفة من قبيل الحمقى والمُغفَلين، وقد خلصنا إلى أنّ النَّصَّ الهَزَلِيّ يتضمّن خصائص مُتعدّدة، أهمُّها النظامُ الحكائيُّ المكتمل، الذي يُحَقِّقُ المعنى داخل متواليّة مُختصرة من الأحداثِ المُرتبطة زمنياً أو تعاقبياً. ويخضع هذا النظامُ إلى تقنية هامة، هي الحذفُ والتَّكثيفُ، وكلاهما يشير إلى الإسراعِ في الوصولِ إلى النِّهاية، لقيمتها في الإضحاكِ، ولشدّة تطلُّعِ المُتلقي إليها.

وبالرغم من أنّ السَّرْدُ الهَزَلِيّ يعتمد أساساً على البساطة في تقديم نفسه، لتعارض غاية التَّسْلِيَّةِ من إجهاد القارئ في التفكيرِ والتأويلِ، إلا أنّ التَّكثيفَ يعتمد على مشاركة المُتلقي في ترميم المعنى الناقص، سواءً المتعلق بإكمال الأحداثِ المحذوفة والمُتوقَّعة، أو تحصيلِ العبرة والفائدة، المرتبطة باستخلاص المغزى من

لمقارنةٍ تفاضليّة، حيثُ استندَ في حجاجه على مبدأ المصلحة المُشتركة، فالصُّلبُ نافعٌ لُجُحًا من حيثُ توفيرُ ثلاثة دراهمٍ من أجرة الحفّارِ، ونافعٌ للميت، لأنَّ الصُّلبَ يُنجيه من ضَغْطَةِ القبرِ وسؤالِ المَلَكين، وبذلك يرجح الصُّلبَ من جهتين، فهو أرخصٌ وأسلمٌ للميت من العذابِ، في المقابل يرتبطُ الدَّفْنُ بضررين: ارتفاعُ التكلفةِ والاقترانُ بالحسابِ والعقابِ.

والحكاية هنا تصوّرُ حماقة جُحًا، في سياق ثقافي يفكِّك المعرفة الدينيّة ويسائلها بطريقةٍ ساخرة، فالعذابُ والمحاسبةُ مشروطان بالقبرِ وخلوته، لذلك تقتضي الحكمةُ عدمَ دفن الأحياءِ لتجنّبهم هذا العذابِ، فالمصلوبُ لا قبرَ يضغطه، ولا عذابَ يصيبه. وهذا التأويلُ، يتوافق مع صورة جُحًا وحماسه في خدمة جاره والسَّعي في أمر جنازته. بحيثُ أتجه فعله الغريب إلى تأكيد حرصه على مصلحة الميت. بالرغم من أنّ فعله مُستنكر لما فيه من مخالفة لقيم الثقافة والدين والأعراف، كما أنّ الصُّلبَ ثقافياً هو فعلٌ عقابيٌّ شنيعٌ، يُقصد منه تعذيب الإنسان وتشويهه وإلحاق الضرر بكل من حوله. لذلك يبرز الحمق في هذا النَّصِّ من إبراز المنفعة الصَّغيرة وإخفاء الضرر الكبير.

إن النَّصَّ الهَزَلِيّ الوَجِيحُ، يستمدُّ فعاليته التَّواصليّة من عناصر عدّة، من اللُّغة، التي تقصد التَّمثِيلَ لوعي المُغفَلِ وشكل تعبيره الذي يبرز في الحوار لغةً ومضموناً، كما يتمثلُ أيضاً في إبراز طريقة التَّفكيرِ وعرضها على المألوفِ والمُتوقَّعِ والمُفضَّلِ من السُّلوكاتِ المُتفقِ على صحتِّها. وعلى هذا الأساس، يتحولُ الإضحاكُ

شاملٌ للحياة في مُختلف مستوياتها، حيثُ يتضمنُ تشكيلاً للأفكار وتقديمها في صيغ حكاية تتجاوز قيمتها الدلالية فضاء الأحداث وزمانه وشخصياته، لتصنع أفقاً ممتداً للمعنى المتعالي الذي تتعدد أشكاله دون أن يتغير جوهره، وعلى هذا الأساس، تسعى الحكايات المضحكة التي قدّمها المقال، إلى تمثيل الحكمة والإشارة إلى النباهة وحسن التدبير، بالتهكم على نقائضه من سذاجة وحمق وتهور وغفلة، كما أنّ الحكايات تدين السلوك الخاطئ على المستوى الحكائي، حيثُ تخلصُ إلى فشل الشخصية في كلّ أفعالها بسبب سوء فعلها. وهو الأمر الذي تصوره الحكايات بتوظيف تقنية المفارقة، بوصفها شكلاً من أشكال التعارض الغريب بين طرفين يفترض أن يكونا متوافقين. فيصير إحلال التناظر بدل التوافق من السمات المميزة للنص الهزلي، التي تثير الضحك وتوجه المتلقي إلى اتخاذ موقف من سوء السلوك الذي يؤدي إلى الفشل في تحقيق النتائج المرجوة.

الحكاية، وهو تمثيل الخطأ والصواب، والحكمة والعناء، والمصلحة والضرر، وغيرها من الثنائيات التي تصاغ دائماً في شكل تعارض وتنافر بين الأسباب والنتائج، أو بين الأفعال وعواقبها. وفي المُجمل، يقصدُ السردُ الهزليُّ تمثيلَ ظواهر إنسانية شاذة، والإشارة إلى أسباب هذا الشذوذ، بحيث يصيرُ في سياق النقد، موضع تهكم وسخرية، لكن مع ذلك، تشكل الإدانة الضمنية التي يستدعيها السردُ الهزليُّ لسلوك المغفلين، إعادة توجيه وعي القارئ بأصناف الناس وطبيعة الأفعال البشرية، كما يرسخ هذا النوع من السرد بعض أساسيات المفاضلة بين السلوك الصائب والخاطئ، التي تصدرُ عن التفكير المنطقي أو الفهم الجمعي للمصلحة أو للقيم المثلى، وكلها عوامل تشير إلى السلوك القويم، الذي تقصد الحكايات مخالفته بصورة مثيرة للضحك. ووفق هذا المعنى، تتوسع وظائف التصوير السردية، لتشمل تصوير عوالم متعددة تتقاطع مع وعي الإنسان بالحياة وبعض تفاصيلها. ذلك أنّ السرد، سواءً أكان مرجعياً أم خيالياً، هو تمثيل

## المصادر والمراجع

- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥.  
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٢.  
- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٦.

- ابن الجوزي، جمال الدين، أخبار الحمقى والمغفلين، شرحه عبد الأمير مهنا، دار الفكر اللبنانية، ١٩٩٠.  
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣.  
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.  
- الجاحظ، البخلاء، تحقيق: طه الحجري، دار المعارف، القاهرة، ط ٥.