المقامات النظرية
قراءة في التلقي الداخلي

إعـــــداد

د. دعد رشراش أحمد الناصر

أستاذ مساعد / قسم اللغة العربية

المملكة العربية السعودية / حائل

الملخص باللغة العربية

المقامات النظرية.. قراءة في التلقي الداخلي

هـذه دراسـة تطبيقيـة نقديـة لنظريـة التلقـي، اشـتغلت في حقـل الـسرد الإبداعي لمقامات يمانية، تُنسب لصاحبها أبي بكر بن محسن بن عبد الله باعبود الحضرمي، وقد أبدعها في القرن الثاني عشر للهجرة عام ١١٢٨هـ.

قدَّمت الدراسة قراءة نظرية للتلقي، تناولت فيها أصولها المعرفية، وأهمّ مرتكزاتها في مدرسة "كونستانس الألمانية" لرائديها ياوس وآيزر، وقد وظَّفت أبعادا ثلاثة رئيسة منها أسقطتها على نص المقامات وهي:

- القراءة الجوالة، ودورها في فهم التلقي المركزي.
- مستويات القراءة، بين بعدي التلقي الأبستمولوجي، والآخر الحدسي الانفعالي.
- المسافة الجمالية، وذلك في إطار التعرف بالبطل، وخطاب الحيلة الذي أنتجه.

وقد تعاضدت هذه الأبعاد الثلاثة لتكشف أنساقا مجتمعية هي في عرف النقد الثقافي ذات ظاهر جمالي، ومستتر قبيح، ولعلّ كشف هذه الأنساق والتعريف بها كان غاية الكاتب من هذه المقامات.

خُتم البحث بتكثيف، قدّم إضاءات لأبرز النتائج التي وصل إليها.

Abstract

Al-Maqamat An-Nazhariyah:
A Reading in the Internal reception

This is an applied critical study of the reception theory, searching into the creative narration in " Maqamat Yamania" ascribed to Abi Bakr Bin Muhsen Bin Abdullah Ba'abboud Al Hadhrami in ١١٢٨ H.

The study introduced an outline of the reception theory, discussing its epistemological fundamentals and main foundations in the German school of Konstanz pioneered by Jauss and Iser.

Three dimensions of the reception theory were functionalized and applied to the text of maqamat:

- The wandering reading and its role in understanding the central reception.

- Reading levels between the epistemological reception dimension, and the intuitional emotional dimension.

- The aesthetic distance within the context of knoing the hero, and the plot discourse produced thereof.

These three dimensions have consolidated to unveil the social systems. Cultural criticism traditionally viewed these systems to have a beautiful appearance with ugly inside. In his maqamat, the writer would unveil and introduce these systems.

The paper concludes with concise highlights of the main findings attained.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يقدم البحث دراسة تطبيقية لنظرية التلقي، في حقل مادة سردية إبداعية هي المقامات، وتكمن أهمية البحث في كونه يستنطق هذه النظرية التي افترعت دورا مركزيا للغائب التاريخي في عملية الإبداع وهو "المتلقي"، الأمر الذي من شأنه أن يحقق قراءة جمالية إضافية للنصّ المشتغل عليه، إلى جانب إبداع النصّ المتمركز حول الذات المنتجة كما في الدرس النقدي قبل التلقي.

على صعيد آخر فإن المقامات محلّ الدراسة نصّ يماني إبداعي منتمٍ إلى القرن الثاني عشر للهجرة، لم يأخذ حظه اللائق من الدرس النقدي، وإن كان مكتنزا بالرؤى التي تجعله نصا مفتوحا قابلا لتعدد التأويل، والوقوف عليه من زوايا متعددة.

تصدر البحثَ تمهيدٌ ألقى الضوء على المقامات المدروسة في بنائها الحكائي العام، وتناصّها مع المقامات الكلاسيكية، وزمن إنتاجها، ومخطوطاتها، وانتسابها لصاحبها باعبود الحضرمي الذي لم تقف المصادر على تفصيلات حياته، ثم بيّن التمهيد أصولَ نظرية التلقي الفلسفية التي تجسدت في الظاهراتية، والهيرمينوطيقا، وأهمّ ما قررته مدرسة كونستانس الألمانية عبر رائدَيْها هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، ثم أشار إلى مفهوم

التلقي الداخلي لفواعل النص السرديين، وهو محل الدراسة الذي أطَّره خطاب الحيلة المنتج من قِبل بطل المقامات أبي الظفر الهندي.

فصَّل البحث في أبعاد ثلاثة للتلقي أسقطها على النص المدروس، وهي:

- القراءة الجوالة، ودورها في فهم التلقي المركزي.
- مستويات القراءة بين التلقي الأبستمولوجي والآخر الحدسي الانفعالي.
- المسافة الجمالية، وآلية تحققها في لحظة التعرف بالبطل وحيلته.

وخُتم البحث بتكثيف وقف على أهم النتائج التي وصل إليها عبر قراءته لنص المقامات من زاوية داخلية، متحققة عبر الفواعل السرديين، وتكمن في كشف الأنساق المجتمعية التي تضمر القبيح في حين تستعلن للمتلقي جماليا عبر سرود وأشعار شفاهية ومكتوبة، وعبر تراتبية اجتماعية ومهنية مفرغة من مضمونها المعرفي.

تمهيد

إضاءة في المقامات النظرية، والتلقي، والتلقي الداخلي

امتدت "المقامات الهندية"[١]، أو "المقامات النظرية"[٢] في فضاء خمسين مقامة، متحت شكليا من البناء الحكائي الكلاسيكي للمقامات الأولى، وقد تولى راويها المركزي الناصر بن فتَّاح سردَ أحداثها، متنقلا عبر المقدمة الاستهلالية لأجواء الحكاية التي يشكِّل أحداثَها البطل أبو الظفر الهندي، وهي أحداث نهدت على أساس الكدية الأدبية، وارتداء الأقنعة التي صوّرت بطلها تصويرا أسطوريا في مستوياته المعرفية والثقافية العامة، بله البدنية، حتى ترسَّم بُعْدَ القوة التي تكاد لا تُغلَب.

لم يتموضع البطل في مكان معين، بل استغل بقعة الهند الجغرافية فتنقَّل عبر مدنها، الأمر الذي مكَّن الرحلة المستمرة من رسم أجواء كرنفالية احتفلت بسياقات تاريخية، ومجتمعية، واقتصادية، وسياسية، ودينية عديدة، بنت أنساقا معينة كانت موطن النقد، والتعريض الخفي من قِبل الكاتب، قدمها عبر الفواعل السرديين داخل النص.

هذه التقدمة تكشف تناصّ المقامات النظرية مع المقامات الكلاسيكية في بنائها الحكائي العام، إلا أنها باينتها في بعض المواضع لعلّ اللغة من أهمها، ففي حين استعرضت المقامات الكلاسيكية بلغة رفيعة قامت على الإبداع البلاغي بالدرجة الأولى، اختارت المقامات النظرية لغةً مبسطة؛ حتى يُؤتَى

فهمَها المتلقي المختص والعامي على حد سواء، وكان هذا الاختيار متقصدا، معلنا عنه في مقدمة المقامات: "خرجت ذات يوم بعد صلاة العصر، إلى منتزه مع بعض أدباء العصر، واستصحبت معي المقامات الحريرية، والنوابغ، والمقامات الزينية، وكان معنا جماعة ليس لهم تعلق بعلوم العربية... فنفرت طباعهم حتى صار الواحد منهم لا يجيب من ناداه، ولا شكّ أن من جهل شيئا عاداه، فعند ذلك أشار علي بعض من حضر بإنشاء مقامات يفهمها القاصي والداني... فأنشأت هذه المقامات حسب الإشارة، وتجنبت الوحشي والغريب في العبارة... وهي وإن كانت غير محكمة الصياغة، لا تخلو من مُلَح يعرفها أهل البراعة والبلاغة..."[٣].

أورد محقق المقامات ذكر مخطوطاتها، وهي أربع في المكتبة الآصفية ٢: ١٥٢٤ ، وفي مكتبة بوهار ٤٤٢، وفي بيشاور ١١٩٥، وفي برامبور ١٦١٩. وقد زاد عليها كتاب "المقامات المشرقية" مخطوطة وُجدت في مكتبة جامعة مانشستر في انجلترا ٧٠٢/٧٠٣ .

أما صاحبها –فلعله كما ذكر محقق الكتاب غير متيقن من نسبه الطويل– : أبو بكر بن محسن بن عبد الله باعبود بن عبد الله بن علي بن الشيخ محمد مولى الدويلة، ويبدو أنه عاش كما أظهرت بعض مؤلفاته في الهند بين عامي ١١٢٠هـ و ١١٣٥هـ وليس بين أيدي الدارسين ما يدلّ على عودته لحضرموت بلده، كانت بينه وبين أصدقائه مساجلات شعرية منها ما أشار إلى شروعه في كتابة المقامات محلّ الدراسة عام ١١٢٨هـ، وقد أظهرت مؤلفاته التي حفظت اسمه وشيئا من أخباره كـ "مجموع ديوان السيد عبد الله

بن جعفر بن مدهر" بعض أخباره في الهند، واهتمامه في نظم الشعر بجانب السرد(٤).

***

تطلعت نظرية التلقي إلى أصول معرفية وفلسفية صاغت رؤية خاصة للذات المتلقية للنص، لا مجرد المبدعة إياه كما تمّ الأمر عبر سياقات تاريخية طويلة، ولم يكن المتلقي في هذه النظرية مجرد منفعل بالنص يتأثر به ولا يؤثر، بل كان قادرا على إعادة إنتاج النص إنتاجا يتوازى ومستوياته الثقافية، حتى لم يعد هناك نصّ واحد إبداعي يمكن الادعاء بتفرد إنتاجه.

يمكن الإشارة إلى أصلين فلسفيين كبيرين ساهما في إفراز هذه النظرية، هما: (٥)

أولا: الظاهراتية: صاغ هوسرل أفكارا حول تلقي المعطى الخارجي من خلال الفهم الذاتي، ولا شك أن هذا التلقي يستند إلى المكونات الأساسية للشيء، حيث تكون موجهة للمتلقي في صياغة رؤيته والارتداد إلى مركزيتها. وقد جاء تلميذه البولندي انغاردن الذي عدَّل في رؤية أستاذه، وإن كان هوسرل في صياغته لمصطلح " النص المتعالي" جعل المتلقي يمتح من المعطى المكوِّن، فقد أقر انغاردن أن أيّ معنى موضوعي خالٍ من المعطيات السابقة ينشأ بعد أن تكوِّن الظاهرة معنى مخصوصا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص.

وتجدر الإشارة هنا إلى تأثير انغاردن في رؤى فلسفية عديدة شكّلت طروحات فلاسفة كبار من مثل: هدجر، وسارتر، وغادامر، ساهمت بشكل أو آخر في تطوير نظرية التلقي وصياغة أسسها الفلسفية.

ثانيا: الهيرمينوطيقا: ركّز جادامير على الذات القارئة بوصفها قوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، وإن تغيّت الهيرمينوطيقا إعادة الاعتبار للتاريخ في آلية إنتاج المعنى وبنائه، وعلى ذلك فنحن بإزاء قراءة متعاقبة للنص تعترف بتحولاته في سياقه التاريخي، وفي المقابل تقرؤه قراءة ذكية تعمد إلى إسقاط ذات القارئ الخاصة على الموضوع الخارجي.

ضمن هذه الرؤية التي أسست احتراما لقراءة المتلقي وتلقيه للمعطى الخارجي بغض النظر عن مكونه الإبداعي أو المعرفي، انطلقت مدرسة كونستانس الألمانية [٦] برائديها: هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر لتأسيس نظرية التلقي، وإن انتحى كلّ منهما زاوية نظرية وتطبيقية باينت الأخرى في الحقل المشتغَل فيه، هذه المباينة التي أدت للائتلاف العام لا الاختلاف، حيث ركّز ياوس على القراءة التاريخية، ولعله بذلك تأثر بهيرمينوطيقية جادامير، بينما اشتغل آيزر في بيئة النص، وآليات قراءته، وإعادة إنتاجه، ولعله بذلك تأثر بظاهرية انغاردن.

عرض ياوس **للقارئ الفعلي** Real reader من زاوية قدرته على التواصل مع النص في لحظاته التاريخية المتعاقبة، بحيث تُرصَد مجموع التلقيات في آفاقها التاريخية، وسياقاتها الثقافية دون الانقطاع عن رؤية قارئها الذي

ألح ياوس على ضرورة حضوره، إذ إننا لن نقدم شيئا حقيقيا للنص بإغفال متلقيه لصالح منتجه أو لصالح / النص.

قدمت هذه الرؤية المتعاقبة للمنتَج الأدبي الراصدة لتحولاته العامة مصطلح "**أفق الانتظار**" Horizon of expectation الذي أسسه ياوس ليشكل مدى رؤية كلّ شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه، ويشكل كذلك مجموعة المعايير والمقاييس المستعان بها لقراءة النص والقدرة على تأويله، والحكم عليه، وتجاوز ذلك لإعادة بنائه، ولا شكّ أن من يقدر على ذلك يجب أن يكون بمستوى معرفة المؤرخ، والفقيه في اللغة، والمتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيرات كما قرر ياوس.

استدرك ياوس على مفهوم "أفق الانتظار" في بحث نشره عام ١٩٧٥م، إذ نتجت عن تطبيقاته المنهجية أخطاء وجد نفسه مسؤولا عن جزء منها، ولعله بذلك يوجه إلى تحول أفق الانتظار لمعيار يحدد مدى رضى المتلقي عن النص بناء على الموروث التاريخي المتعلق به وبتحولاته، الأمر الذي حدد التلقي في هذا الأفق بأثره في المتلقي، لا في ما يحدثه المتلقي في النص، وهو ما يخالف فلسفة النظرية ابتداء. ينتج أفق التوقع كما حدد ياوس من تراتبية ثلاثية، هي:

- تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي العمل إليه "الخبرة الجمالية".
- أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل "التناص".

– التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العامية "الانزياح".

وسيفضي ذلك بنا إلى "**الفجوة الجمالية**" التي ستسمح بقياس المسافة بين ما كان يتوقعه الجمهور الأول من العمل الفني "أفق توقع المتلقي" ، وما وصل إليه فعليا أثناء القراءة "أفق العمل الأدبي" ، ولا شكّ أن اتساع الفجوة سيكون مسؤولا عن تحقق القيمة الجمالية؛ إذ "سيخيب" توقع المتلقي مما يعني حضور إمكانات جمالية صادمة لهذا التوقع، وراسمة لآفاق جديدة جمالية غير معهودة، أما إذا تطابق الأفقان "القارئ والنص" فإن ذلك يفضي لفجوة جمالية ضيقة، تحدد قيمة جمالية متردية تقترب كما يقول ياوس من "فن الطبخ"!.

أما آيزر فقد اعتنى "**بالقارئ الضمني**" الذي سيشتغل في بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة، وسيكون لقارئ آيزر دور مشاكس لا يستسلم لظاهر النص، بل سيعيد قراءته محاولا ملء "**فجواته النصية**" Gaps أو "فراغاته" Blanks وهي كما حددها آيزر المناطق المبهمة غير المحددة، وهي التي ستكون منطقة عمل القارئ التي ستمكنه من خلق نص جديد إبداعي على ضوء إمكاناته في ملء تلك الفراغات. وعلى ذلك، فإن هذه الفراغات ستكون قادرة على مدّ جسور التواصل مع النص بشكل قوي، يشحذ المتلقي لتجاوزه وربما التفوق عليه.

لا شك أن آيزر اعتمد في هذه الرؤية على ما قدمه انغاردن في التمييز بين مستويين من النصوص:

- أنطولوجي فني، يخصّ نصّ المؤلف.
- معرفي جمالي، وهو النص الذي يحققه القارئ.

ولعل انغاردن بنى تقسيمه المذكور على ما قاله أستاذه هوسرل عندما ميز بين نوعين من الموضوعات، هي:

- واقعية ينبغي فهمهما على ضوء المعطيات التي تقدمها لنا.
- مثالية ينبغي تكوينها على ضوء فهمنا الذاتي، وقدرتنا على إعادة البناء.

فهم النص بالنسبة لآيزر لا يمكن أن يُدرك جملة واحدة، وهذا يستدعي أن يقف المتلقي على محطات القراءة، ومراحلها الكلية لإدراك إضاءاتها المركزية، وإعادة ترتيبها بشكل متسق، وهذا يشير لـ "**وجهة النظر الجوالة**" التي تتحرك في فضاءات النص، ولا تتموضع في مكان ما بحيث تكون عصية على الحضور المباشر، وتستلزم بالضرورة ملاحقتها عبر قراءة ذكية تستنطقها.

***

أسقط البحث أبعاد التلقي في داخل البنية الحكائية للمقامات المسرودة، فهي بنية مكتنزة بالرسائل المتنقلة بين راوٍ هو منتج للنص، ومروي له هو متلق للنص، فلم تخلُ مقامة من فعل التراسل الداخلي[٧] بين مجتمع الحكاية، ويمكن تمثيل ذلك باختزال عامّ يبين أقطاب التراسل، حيث:

– أنتج المجتمع خطابه على تباين شرائحه الثقافية، والسياسية، والدينية .. إلخ وصاغها رسالة تحمل أنساقا فكرية اعتقدها، وقد تلقاها أبو الظفر الهندي مفسرا إياها ومحاكما أيدلوجيتها.

– ثم أنتج البطل أبو الظفر خطابا عاما ضمنه أشعارا وسرودا شفاهية تارات، ومكتوبة أخرى، تلقاها المجتمع الذي سقط في شَرَك الحيلة بشكل قطعي حتمي، ثم أوَّلها دون أن يعيد إنتاجها أو يحقق منفعة براغماتية منها، إنه التلقي المجرد الذي يندد بالمستوى المعرفي لأصحابه.

وعلى تباين مستويات التراسل، تصدر البطل أبو الظفر الإرسال فكان المنتج المركزي الأول، فهو البطل المسلسل الذي يظهر في كل مقامة، وهو الفاعل السردي الأقوى الذي أنتج الحيلة، وحقق المكاسب من خلالها، وفي المقابل كان الناصر بن فتاح راوي المقامات المتلقي الرئيس، فقد وازى البطل حضورا متسلسلا فتلقى نص البطل منفردا ومشاركا، ثم أتت بقية شرائح المجتمع تابعة في التلقي على درجات بحسب ظهورها وأهميتها في ذلك الظهور.

وقد وقف البحث على التراسل الداخلي الذي جرى في فلك الحيلة دون سواها، فهناك آليات سردية عديدة احتملتها المقامة كالقصة داخل القصة على سبيل التمثيل، أو المقدمات الاستهلالية التي حملت أبعادا سردية قصصية منبتة عن حكاية الحيلة الجوهرية، وحيثما كانت مثل هذه السرود سكت البحث عن دراسة التلقي الداخلي لفواعلها؛ إذ حدد موطن الدراسة بالتراسل الدائر في إطار الحيلة. والحق أن المقامات النظرية مكتنزة بالكثير مما يمكن أن يشكل أبعادا بحثية قيمة عديدة يمكن للبحاثة التصدر لها والاشتغال عليها.

القراءة الجوالة .. والتلقي المركزي

تسمح القراءة الجوالة[٨] بقراءة ديناميكية متحركة للنص وإن لم تكن خطية متسلسلة متعاقبة، بحيث تكون قادرة على إعادة ترتيب ثيمات النص بشكل ييسر تمظهرها الحقيقي الذي لم يعلن عن نفسه بشكل صريح، وذلك سيسمح لنا بالتقاط التلقي المركزي الحاضر في المقامات الممتدة في فضاء خمسين حكاية، التلقي الذي استطاع أن يفعِّل جلّ حكايات النص، ويحفز بناءها القائم على فكرة الكدية الكلاسيكية، إنه تلقي البطل أبي الظفر الهندي لخطاب مجتمعي عام حدد المنظومة الأخلاقية المضادة لاعتقاده وما يؤمن به.

هذا يعني أن منطق القصّ فالتلقي سينطلق من مواضعة المجتمع لمحددات قيمية معينة استطاع بطل المقامات أبو الظفر الهندي أن يتلقاها برؤية أبستمولوجية محاكِمة، ثم يعبر عن رفضه إياها على الصعيدين النظري والفعلي معا، وقد تمثل ذلك بخطابات سردية وشعرية عدة، وحيل متوالية استهدفت تصويب الخطيئة الفكرية تارات، وتحقيق مكاسب شخصية تهب شيئا من التوازن المادي وسط بيئة عبثية المنطق تارات أخر، وهذا يفضي للقول إن للحيلة في هذه المقامات بعدا وظيفيا ظاهرا[٩].

تكمن الإضاءات المركزية التي توضح تلقي البطل لمواضعات البطل اللاإنسانية، واتخاذه موقفا منها في مواضع رئيسة أربعة هي:

– في المقامة العاشرة "السهرندية"، فعندما كشف الراوي الناصر بن فتاح حيلة البطل ودعاه للتوبة "أما آن لك أن تتوب من هذه المعاصي والذنوب،

وتسأل صدق نية، وتترك الأفعال الدنية؟" ، أجابه رادًّا على المجتمع مسؤولية تخليق الحيلة وإنتاجها، وجامعا في ردّه وظيفتي الإصلاح والكسب: "ومن بتقديره اليسرة والعسرة، لو سألتكم بالصدق لم تعطوني كسرة، ولو طلبتكم بالمحبة لم تنطوني من زادكم حبة، ولولا هذه الحيل ما بلغت الأمل.. وهذه الدنيا الغرور لا تحصل إلا بالزور، وإن أردت السعادة لا تصدق إلا في كلمتي الشهادة"(١٠).

لا شكّ أن توالي القسم، وتكثيف المفردات التي تؤكد رفض المجتمع "للصدق" و"المحبة"، في مقابل إيمانه "بالزور" في ظل دنيا تشكلت بسببهم "غرور" كل ذلك يؤكد قصدية فعل البطل، واعتقاده الجازم بضرورة ردّ ترهل الخطاب القيمي المجتمعي بخطاب يماثله، ويكون له ندا بغرض تفنيده والتكسب الجبري منه، وهذا بالفعل ما حصل نهاية المقامة، حيث عذره القوم وأعطوه ما يكفيه.

– في المقامة الثالثة عشرة "شاهجان أبادية"(١١) يمارس المجتمع إقصاء البطل بسبب مادي بحت، فبرغم أنه يصدِّر ذاته بوصفه "حلال المشكلات، وكشَّاف المعضلات" هكذا بصيغة المبالغة التي امتدت في السياق ذاته عبر تاريخ طويل جعل فيه من نفسه حاضرا لزمن الرشيد، وأيام الوليد، وابن العميد، مباريا عبد الحميد، وساحبا بأذيال البلاغة على قدامة وجرير! إلا أن خطابه يُرفض وينكر لـ "رثاثة لباسه"، ويتهم بذهاب العقل "وظنوا أن الحميا في أمّ رأسه" لفقره! وهو منطق سالب جعل العقلانية في صف المادة، والقبول في مدارج الغنى، ولم يكن هذا المنطق الملتوي غائبا عن البطل، إذ

استطاع تلقيه وفهمه والتصرف على ضوئه: "ففهم أنهم نووا حرمانه، واستعجموا بيانه لبلا أطماره، وتغير أطواره".

– في المقامة الأربعين "البريلية"[١٢] يلقي البطل شعرا على مسامع الحاكم الذي "أجازه شعيرا على شعره، ولم يكترث بأمره"، وبهذا يوجَّه الإقصاء الآن للمعرفة، ويضحي الأدب في تراتبية الاعتراف المجتمعي في أسفل السلم مقابل الاستعلاء المادي–لن ينسحب عدم الاعتراف بالأدب على كل المقامات، ستظهر مقامات أخرى اعترافا رفيعا لكنه غير واعٍ بالأدب– الأمر الذي فعَّل الحيلة لترد شيئا من الاعتبار المفقود قصديا، وإذ ينتصر أبو الظفر على الحاكم أخيرا يوجه له خطابا شعريا يحاكم فيه إقصاءه الأدب، وعدم اعترافه بقيمته الجمالية المعرفية:

أتيت إلى الأبواب طوعا ورغبة فألفيتها دون قصدي مغلقة
فعلقت أبياتا عليها لأنني رجوت بأن تعزى إليّ معلقة

وإذن، فإن تلقي البطل لـ "الأبواب المغلقة" دفعته للحيلة التي أورثت الحاكم ندما نهاية الحكاية "قد فتشنا عليه بالإبر، ولم نقف له على خبر. فقال الأمير: ليتني متّ، و (يا حسرتي على ما فرطت)"[١٣].

شظَّت المقامات الثلاث السابقة أبعادا مختلفة للمنظومة القيمية التي أسس لها مجتمع البطل، فكانت سببا بترديها العام لتخليق الحيلة، وترسيم الدوائر الملتفة عليها لدحضها والتعالي عليها، وهذه الأبعاد هي:

- أخلاقية، لا تؤمن بالصدق، وإنما تؤسس للزور، والكذب، والدنيا الغرور.
- مادية، تقصي الفقر وتجعله معادلا لذهاب العقل، وعدم رجاحة الرأي.
- جمالية معرفية، لا تعترف بالإنتاج الأدبي، وتنزع عنه قيمته الإبداعية التواصلية.

– يبلغ تأثر البطل بتلك الأبعاد ذروته في المقامة الثانية والأربعين "الرازفورية"(١٤) إذ سيكون الاعتقاد بضديتها من "العجيب"، ولما يسأله الحبشي أن يخبره عن "أعجب ما رأيت في البلاد من أحوال العباد" سيؤكد بعبارة استهلالية "أعجب ما رأيت ... " تنتهي بإقرار الحبشي "لأنت عندي من أخص الأصحاب إذ أخبرتني بأعجب العجائب، وكنت أحسب أن ما ذكرت مفقودا..".

أما عجيب القيم، فقد سردها سردا متواليا يثير الإحساس بالرفض والتقريع: "أعجب ما رأيت.. رجلين اصطحبا لله ولم يحصل بينهما فساد.. ورأيت بالهند .. رجلا يميل إلى العدل والإنصاف.. وامرأة تعتقد تحريم الزنا.. وشابا يعتقد حرمة الخمر والنطق بالخنا.. وعجوزا تعتقد وجوب صيام رمضان، وشابة تعتقد حرمة النظر إلى الشبان، وشيخا يقول: تعمس من أخذ مال الغير بغير حق، وآخر يقول: خاب من كذب، وأفلح من صدق.."(١٤).

الطريف أن البطل إذ يقر هذه الصورة المشوهة للمجتمع، يجعلها مسؤولة بالدرجة الأولى عن فقره وكدحه، فإذ يُسأل عن حاله يجيب بأنه غير راض عما آل إليه، فهو برغم أنه يرغب الرزق بلا كدّ ولا نكد، قد وصل لأجله إلى كلّ مدينة وبلد. وتكشف المقامات أنه وصل إليها محتالا مختبئا خلف أقنعة عديدة، وعباءات جمالية وفكرية حاولت جاهدة أن تكاشف المجتمع وتناهضه لتحقيق شيء من التوازن الإنساني والمادي.

يتضح مما ذكر أن مجتمع البطل بإفرازه كل ذلك التردي قد شكَّل لذاته صورة نسقية سالبة، وإن كانت مضمرة متوارية حول شيء من الأعطيات والموافقات مع منظومة مضادة، وقد تلقى البطل بذكاء معرفي فاهم جعله قادرا على التواصل المتعالي، بإعادة تمثُّل إنتاج المفاهيم السلبية، وردِّها على أصحابها عبر الحيلة، والأقنعة المتعددة التي أتقن الاختباء وراءها. وقد آثرت أن أعبِّر عن تلقي البطل بالتلقي المركزي لأنه بشكل أساسي كان المحفِّز الرئيس[١٥] المفعِّل للحيلة بالضرورة، بمعنى آخر لا شك أن المقامات كانت ستفقد القدرة على استمراريتها لو كان البطل منضويا في عباءة مجتمعه قابلا لخطابه، فإنه إن كان كذلك لِمَ سيحتال؟ ولِمَ سيؤسس لمكاشفات لن تخدم مصالحه ومكتسباته التي ستجعله في أعلى السلم الاجتماعي؟.

التلقي ومستويات القراءة : بين التأويل الأبستمولوجي ، والقراءة الحدسية [١٦]

جرى قصّ المقامات ضمن مبنى حكائي[١٧] عام يحتكم لمتوالية سردية تكاد تتكرر ذاتها في مجموع المقامات، وكما قال بارت: "لا أحد بوسعه أن يؤلف وينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد"[١٨]. وتركيز البحث على طبيعة المبنى الحكائي سيكشف بالضرورة مستوى القراءة الداخلية التي قام بها فاعلو السرد، وسأجمل ذلك بالآتي:

تبتدئ المقامات بمقدمات استهلالية محمَّلَة بوظائف معرفية تارة تكشف دراية دقيقة بالفضاء المكاني وتعالقاته الاجتماعية، والدينية، والسياسية .. إلخ ، ووظائف جمالية تارة أخرى تمكِّن المتلقي الخارجي من شحذ خياله لترسيم بدايات الحكاية بمجمل فضاءاتها، وشخوصها، ومتوالياتها السردية، كما تنهد لتحفيز القصّ، واستدخال المتلقي لعالمه المركزي حيث الحيلة التي تشكِّل أفق التوقع الأول لدى قارئ المقامة. ولذلك، فهي مقدمات متنوعة وإن تشابهت أحيانا، ترتبط أساسا بموضوع المقامة وإن تحررت أحيانا فظهرت منبتَّة عن الحكاية، يرويها راويها المركزي الرحالة الناصر بن فتاح.

يدأب السرد بعد المقدمة الاستهلالية على تقديم البطل أبي الظفر الهندي الذي يلاقي الراوي والمجتمع مرتديا أقنعته الفكرية، والاجتماعية.. التي تمكِّنه من تمرير الحيلة على متلقيه، فهو الغني وهو الفقير، وهو الأديب وهو الخطيب.. وإن كان المتلقي الحقيقي / الخارجي قد نمّى قدرة مكنته من

التعرف للبطل بعد حين يسير من فكّ شيفرة السرد وطبيعة سير سلسلة الأحداث مقامة إثر مقامة، إلا أن الأبطال الداخليين لم يتمكنوا من ذلك، ففي كل مرة يظهر البطل مرتديا قناعه في فضاء مكاني مختلف، ممارسا حيلته دون أن ينكشف حتى تنطلي على متلقيها، فيكشف أخيرا دون أن يؤدي هذا الكشف إلى استرداد المسلوب.

ويلحظ أن البطل المحتال يمهد –غالبا– لخديعته بخطاب ديني أو أدي يغرر به المتلقي، ويكون أداة هامة يتوسل بها لنسج الحيلة، حتى إذا تيقن من وقوع المتلقي في شَرَك الخطاب الذي ساقه لموطن الاحتيال –قد يكون دارا أو سفرا لبلد– أطبق عليه منفذا خطته.

لعل هذه التقدمة العامة تكشف طبيعة التلقي المهترئة لخطاب الحيلة، الأمر الذي أدى دائما للوقوع في شَرَكها، إلا أن المادة تحتمل تفصيلا لا بدّ من الوقوف عليه ضمن الإضاءات الآتية:

– استطاع البطل المحتال أن يحقق قراءة متفردة غير منسجمة مع القراءات العامة للمقامات، وبالعودة للعنوان السابق "القراءة الجوالة" ندرك أنه دخل أفق القراءة الابستمولوجية التي استطاعت محاكمة الواقع، والوقوع على خطاياه الفكرية الكبرى، الأمر الذي استتبع فكرة الحيلة لتكون أداة مقاومة لمنهجية المجتمع، وآلته في التعامل المجروح مع إنسانية الإنسان، ولا أقصد هنا تبرئة البطل من البعد البراغماتي الذي تغيا تحقيق مكاسب شخصية، إلا أنني في المقابل بالوقوف عند هذا الحد سأكون قد غيبت فلسفة ظاهرة في

النص أوردت لها ما دلل عليها، وأزيد هنا موضعا من المقامة الخامسة المعروفة بـ "أحسن أبادية" حيث استفزّ جهل القوم البطل، ودعاه لترسيم الحيلة "فمسك على لحيته، وهزّ رأسه، ثم نكسه، وصعَّد أنفاسه، ثم علم أن القوم كالأنعام، ما فيهم من يميز بين الشعراء والأنعام"[١٩].

إذن، يمكن تصنيف البطل في دائرة المتلقي الخبير العارف[٢٠]، الذي فقه خطاب المجتمع، وزاد على ذلك حين حاكمه وناهضه، وإن حقق بذلك منافع براغماتية خاصة.

– يمكن اعتبار راوي المقامات الناصر بن فتاح المتلقي المركزي لحيل البطل وحكاياته، وقد ظهر متلقيا مفردا كما في المقامة الثانية "الأحمد نكرية"، حيث واجه وحده المحتال والمرأةَ التي ادّعى أبو الظفر أنها زوجته، ومتلقيا مشاركا وهي الصورة العامة الغالبة، حيث اشترك في تلقي الحيلة مع شرائح مجتمعية متعددة الأجناس والمستويات المعرفية.

وبرغم هذا الاختلاف العددي، إلا أن صورة تلقي الراوي –قبل انكشاف الحيلة– كانت واحدة لم تنكسر منذ البدايات حتى النهايات، بمعنى أن قراءته اتخذت مستوى خطيا لم تعمد إلى تغييره رؤى ذاتية، أو قراءات مجتمعية مغايرة، إنها القراءة النمطية الحدسية التي توحد المقامات في مقامة واحدة، أو تشظي المقامة إلى مقامات تتباين تجلياتها الحدثية، وتتسق في نسقيتها السردية.

أما التلقي بعد انكشاف الحيلة فقد تراوح بين بعدي : الرفض وهو العام، والقبول وهو الأقل، وقد قُبل عذر البطل في حيلته لاعتبارات خاصة سواء من قِبل الراوي أم المجتمع، وسيكون ذلك محلا للتساؤل في حينه. سأمثل الآن على تلقي الراوي الأول –قبل الانكشاف– الذي اتخذ صيغة الانبهار الكلي، ثم التلقي الثاني الذي تراوح بين الرفض وتعالقاته مع الحسرة، والندامة، والخسران، والقبول وتعالقات العجب معه! بالجدول الآتي – المذكور أمثلة دالة، وشبيهها في المقامات عديد– :

المقامة والسياق	التلقي قبل الانكشاف	التلقي بعد الانكشاف
الأولى "السورتية" ٢٥-٢٨ يظهر أبو الظفر رجلا كبيرا عالما، سينقذ الراوي من الإقامة في أرض أهين فيها، فيأخذه إلى قصر الوزير، ويعلي من شأنه حتى يخلع عليه الخلع السنية التي يأخذها أبو الظفر، ولا يدفع منها شيئا لصاحبه.	– كان مأخوذا بحديثه الذي هو "أحسن الحديث". – وفي القصر تحدث "بما ملأ المسامع" حتى أحلّ صاحبه في "مكانة دونها الفلك السابع". – وكان "مطمئن النفس" بوجود أبي الظفر في المكان الموعود لتسليمه الخلع السنية.	– "عضضت سبابتي من الندامة، وترضيت عن أبي دلامة"!!.
الثانية "الأحمد نكرية" ٣٠-٣٢ يختصم أبو الظفر	– فرحمت تذلّله. – وأعطيته من الورق	– "قاتلك الله من ماكر، ولا أبقاك إلى باكر".

وامرأة يدّعي أنها زوجته، وتمتنع هي عنه لفقره، فيتضرع، ويكثر الحنين والأنين، ويبكي بكاء الثكلى والحزين إظهارا لفقره، وحاجته لزوجته، حتى يدفع الراوي مالا لفضّ الخصام.	ما أثقله.	– "ففارقته وهو بالمال قرير العين، وأنا بالإفلاس أضيق من بياض الميم والعين". – "وحلفت ألا أدخل بين متشاجرين، ولا أفك بين متخاصمين".
المقامة الثانية عشرة "البنارسية" ١١٧-١١٩ يقنع أبو الظفر الراوي بالسفر إلى بلد أجمل من موطنه، فيبيع لذلك متاعه، ويترك حريمه وعياله، وفي وسط الطريق يسرقه أصحاب أبي الظفر، ثم يميل إليهم.	– معلقا على وصف أبي الظفر للبلد: "فعبثت يد الأشواق بالجوارح، وسكن حب ما وصف بالجوانح". – وفي الطريق: "سرنا وهو يدخل علي الأنس والسرور، والجذل والحبور..".	– "وطنت نفسي بانقطاع الآمال، وعلمت أنها عثرة لا تقال".
ومن المقامات التي أبدى فيها الناصر بن فتاح قبولا لحيلة الهندي، وعذرا له فيها:		

المقامة العاشرة "السهرندية" يكذب الهندي في موت ابنه ليجمع مالا وفيرا فيدفنه، وفي الحقيقة إنما يجمعه ليتزوج.	– ملأ أسماع الناس "بدر نثره ونظمه، حتى توهم القوم كمال عقله وفهمه". – وعندما بكى وأكثر من استرجاعه "ما منا إلا من أقبل عليه، وفداه بنفسه وأبويه، وسألناه عما نابه، وما الذي أصابه". – ثم "أعطوه من الدراهم والزاد، ما أغناه من الازدياد".	دعا الراوي البطلَ للتوبة والإنابة بعد أن انكشفت حيلته، فألقى خطابا آخر أعلمه فيه أنه لو صدق لم يُعطَ، وأن هذه الدنيا الغرور لا يصلح فيها إلا قول الزور، فاقتنع الناصر وقال: "عذرته بعد أن عذلته، وشكرت فعله بعد أن عنفته، ورجعت إلى صحبي والعجب حشو إهابي".

تكشف المقامات السابقة صورة إشراقية شكلانية لخطاب أبي الظفر الهندي المضمَّن نثرا وشعرا، هو أحسن الحديث الذي يملأ أبدا الأبصار والأسماع، فيوحي كمال العقل، وسموّ الروح، الأمر الذي يستتبع بالضرورة إثارة نفسية في متلقٍ يستجيب للخطاب ولا يتخلف عنه، إن الراوي الناصر متلقّ يتقن الإنصات فالطاعة لمستلزمات القول بصورة نمطية ثابتة، فهو لذلك راحم أبدا، ومعطٍ للدراهم والزاد، ومنصاع لحيثيات السؤال، ومنفذ أمين لتفاصيل الطلب.

وإذا كنا نملك شيئا من العذر للمجتمع الذي يتلقى الحيلة لمرة واحدة كون أبي الظفر محتالا جوالا لا يكرر خديعته في مكان واحد مرتين –إلا في استثناءات نادرة– ، فكيف يمكن أن نهب العذر للراوي الناصر الذي دأب على مواجهة الحيلة في الخمسين مقامة؟ إنه متلق متسلسل تسلسل المقامات، وقد كانت له تعرفات عديدة لحيل تشابهت في عدة أحيان، ولكنها التعرفات التي لم تخلِّق التحولات، لذا بدا متلقيا منفعلا فمستجيبا بصورة نمطية تثير السؤال حول عقلانيته، وقدرته على قراءة خطاب الاحتيال الواعية!.

لذا ، سنحكم على قراءة الراوي الناصر بكونها القراءة الحدسية التي تثير الذوق والإحساس، وتحقق لذة النص والانفعال به "السرور، والجذل، والشوق، والحبور، والبكاء..." دون التثبت من مراميه، والوقوف على تأويلاته وحقيقته، وهذا سيقودنا إلى فهم الآلية التي جرت من خلالها عملية الاحتيال، إذ التقت قراءتان متعاكستان: قراءة أبستمولوجية أنفذها المحتال بوعي بالغ في مجتمع اعتاد الانفعال العاطفي دون إعمال الفكر، فوقع في شرك الخديعة، ولعل الأمثلة الدالة التي سأوردها بعد قليل تثبت هذه الحقيقة، حقيقة مجتمع عاطفي تجوز عليه الحيلة لإقصائه العقل في التعامل معها.

تجدر الإشارة قبل الانتقال للمتلقي الأخير "المجتمع" إلى خطورة قبول الجمالي وإن كان مؤسسا على القبيح الفكري، فقد عذر الراوي الناصر

حيلة الهندي –في المقامة العاشرة مثلا– وقبل "عدم الصدق"، و"الزور" في ظل دنيا "غرور" برغم اكتوائه عبر فضاءات النصوص بالخسران المبين، ويعود ذلك إلى البلاغة القولية التي تمتع بها الهندي حتى كان بيانه سحرا قلب الحقائق، وأسس لفضيلة موهومة وذكاء اجتماعي متسلق متقنع بكل رذيلة، وهذا القبول للجمالي المسوّق للقبيح الفكري الذي تعيَّن واقعا ملموسا عانى المجتمع مرارته، يثبت مرة ثانية عدم تجاوز قراءة الراوي الناصر للقراءة الحدسية المنفعلة عاطفيا بالنص، والمحققة لذته حسب.

– يمكن اعتبار المجتمع متلقيا مشاركا للراوي الناصر بن فتاح، فإذ يبقى الناصر في كل مقامة يتلقى بنمطية معروفة حكاية الهندي، تتغير شرائح المجتمع، وتتنوع بتنوع الحكايات، وإن تماهت في العمق، وترسمت بعدا واحدا، إنها الوجوه التي تجتمع لتشكل وجها واحدا للتلقي يتقاطع مع تلقي الراوي الناصر، ويتمثل أبعاد قراءته الحدسية.

أما التنوع فيظهر شكليا في إفرازات المرتبة العلمية أو المهنية، فيكون المتلقي وزيرا كما في المقامة الأولى، وقاضيا كما في المقامة الرابعة، وأميرا كما في المقامة الثالثة والثلاثين، و"قوما" أو "أناسا" أو "جماعة" هكذا بالتنكير والجمع كما في جلّ المقامات، والطريف أن هذه التراتبية العلمية أو المهنية أو الاجتماعية لا تحدث فارقا في نوعية التلقي، حيث يستوي جميع المتلقين بمستوى قراءتهم خطاب الهندي، وحيث يقعون جميعا آخر المطاف في الشرك الذي ينسجه، وحيث تتكون الصورة الثابتة للطرفين: فوز المحتال،

وخسارة المتلقي الذي غيَّب قدرته الفكرية وخبرته العملية في فهم السياق المطروح.

يشترك المتلقون في تشكيل صورة نمطية للانبهار الكلي بالهندي، ولم يشذّ عن هذا الانبهار أحد:

– فقد بالغ الوزير في الإعظام، والإعزاز، والإكرام للهندي وصاحبه، وحكم للناصر بخلعة سنية وألف أحمر عالمكيرية سُلِّمت للهندي كما في المقامة الأولى، وهو لم يتثبت من صدق "الشيخ" المحتال، ولم يسمع من الراوي ما يدل أنه نابغة اليمن، وخاتمة شعراء الزمن كما ادّعى المحتال! بل إن السرد نهاية الحكاية يغلق دائرة اللامعرفة بهذا الوافد حيث أقرّ شابّ: "اعلم أن هذا الرجل لا نعرفه، وإنما هو منذ أيام وفد علينا، ومذ خرج معك لم يعد إلينا.."، ويزداد الأمر تعقيدا حيث يقر بخلفية هذا الغريب إقرارا يجعل من تصديقه وإكرامه محض عبث: "هذا رجل خبيث له في الخبائث القديم والحديث"[٢١].

– أما القاضي في المقامة الرابعة فيظهر "محتارا" تدعوه حيرته لتأجيل الحكم في القضية بين الهندي وابنه "الحكم في الغد، فعند الصباح يحمد القوم السري"[٢٢]، وتؤكد الحكاية ثانية على "حيرة" القاضي، ووقوعه أخيرا في شرك الحيلة حيث يدفع ألف دينار درءا للخصومة الأدبية بين المحتال وابنه.

– وأما الأمير، فبعد أن جيَّش جيشا لينتصر على الخارجي "الهندي" الذي وصل أذاه "لأكابر" البلد و "أشرافها"، وقد أُعلم من جميعهم أنه " ... قد حلَّت منا عرى الجَلَد.. والحلم عنه من أعظم الرزايا"(٢٣)، أقول بعد أن جيّش الجيش وانتصر عليه، استمع لأشعاره في حب هندية حتى "رقّ لحاله.. وعفا عن ذنبه الخطير، واستتابه عن الذنوب، وفعل القبائح والعيوب"(٢٤).

– وإذا كان هذا الانبهار قد شكّل البعد العام لتلقي علية المجتمع وعقلائه، فإن انسحابه على العامة صار بديهيا، وقد ظهر الناس مأخوذين "بحسن بيانه"، كيف لا و "المرء مخبوء تحت طيّ لسانه لا طيلسانه"(٢٥)، عندما تجلى خطيبا يوم الزينة في المقامة الثالثة، وفي المقامة الخامسة ظهر الهندي كأنه الملك "لجلالته، وتعظيم الناس له، ومهابته"(٢٦)، وهم يقصدونه ليسلموا عليه، ويحولوا أبدا وجوههم إليه، ويمتثلون لحكمه مرددين "السمع والطاعة"، وفي المقامة السادسة عندما "أغمد عضب لسانه، وأخفى بديع بيانه" اشتاق "الحاضرون إلى التقاط درر لفظه، واستماع زواجر وعظه، فسألوه الإعادة وأكثروا الولوع"(٢٧)، وإذا وعظ وساق الذكرى "لم يبق في المجلس أحد إلا بكى، واستغفر الله من ذنوبه وشكا"(٢٨) كما في المقامة السادسة عشرة، بل إنه في المقامة السادسة والعشرين أبكى القوم "حتى كاد أحدهم لا يستطيع الحركة إلا إذا جاء آخر وحركه، ولقد رأيت الواحد – الحديث للناصر– يسبح في دموعه، وكدت أحصي من زفراته عدد

ضلوعه"[٢٩].. وفي المقابل إذا "غنَّى بما كاد أن تحييه لحسن غنائه البروع والمغاني.. أخذ بالمجامع" وما عادت النفس "تصبر على مفارقته"[٣٠].

إذن، توضح السياقات السابقة قراءة حدسية انفعالية تامة لخطاب الهندي، حتى تبلغ حدا كاريكاتيريا ساخرا، والراوي يصور الناس سابحين في دموعهم، أو مشلولي الحركة لشدة تأثرهم!! الأمر الذي خلَّق إجابة نفسية ثابتة دلت عليها العبارة المحورية التي شكلت إضاءة هامة لطبيعة التلقي "السمع والطاعة".

على ذلك، نحن بصدد متوالية سردية تتخذ التصعدات الآتية:

- يبدأ السرد بخطاب إشراقي شكلاني للاحتيال "مفرغ من مضمونه الحقيقي".
- يتلو ذلك تلق منبهر للخطاب، وهو انبهار قطعي يحدث بمجرد الاستماع للخطاب.
- ثم يتلو الانبهار حالة عمياء من الإجابة لطلبات البطل الكيدية.
- وبذا تنغلق الدائرة حيث يقع المجتمع في شَرَك الحيلة.

وهو ما أكدناه سابقا في حق الراوي الرحالة الناصر، الأمر الذي يدعو للقول إن كل هذه التباينات الشكلية تشكل منمنمات تفصيلية لبعد واحد، أي إن المجتمع هو الراوي، والراوي هو المجتمع، والأمير هو القاضي، والقاضي هو الوزير .. إلخ في طبيعة القراءة التي ظهرت في أدنى مستوياتها، حيث لم تنقذ المجتمع من ضلالات الحيلة، ولم تستفد من خبراتها الكامنة وراء أقنعة الإمارة والوزارة والقضاء!! ثم تجارب العامة على تبايناتها.

مرة ثانية، هذا التلقي المتعاطف سيقبل الجميل الشكلي وإن كان يخفي القبيح[٣١]، وإن كنت أوردت ذلك قبل قليل في حق الخطاب الأدبي، فإنني أورده هنا في حق الخطاب الديني الذي ظهر ملتبسا بين أداءات نصية بديعة تمتح من القرآن الكريم، والسنة الشريفة، واعتقاد لا أخلاقي بضرورة توظيف النص الديني لتحقيق مكتسبات مادية، والأخطر من ذلك أن هذا الخطاب على ضديته وازدواجية حضوره يُقبَل لأنه جميل، ففي المقامة الثالثة التي اعتبرت بيان الهندي، وأقرت قدرته البلاغية يعترف الناس بأنه "خطيب المدينة"، كما يعترفون بحقيقته التي قبلوها، ورغم سوئها نصبوه خطيبا لهم يوم الزينة "هو أبو الظفر المعروف بالفضائح، وارتكاب القبائح"[٣٢].

تصعد المقامة السادسة اعتراف الهندي للراوي: "يا كثير السفاه، لا ومن أحلَّ حمر الشفاه، ما أتوب عن الخمر حتى أوسد في القبر، وما لبستُ لباس الطاعة إلا لسدّ باب المجاعة"[٣٣]، وعلى الرغم من ذلك يُقبَل ويُسمَع له، بل يجتمع عليه "الجمّ الغفير" ويكثر في حضرته "النحيب والزفير"[٣٤].

تخلص السياقات السابقة لحضور قراءتين مركزيتين هما:

– القراءة العارفة الأبستمولوجية، وقد قرأها متلق خبير هو المحتال أبو الظفر الهندي، حيث أمعن النظر في أحوال المجتمع، وبنى على "جهلهم" العام و "لا إنسانية" تعاملهم خطابا مضادا مناوئها، أراد به انتزاع مكاسب براغماتية تحقق شيئا من التوازن المجتمعي والشخصي.

– القراءة الحدسية الانفعالية، المقصية للفكر، وقد قرأها متلق غير خبير هو كل شرائح المقامات على اختلاف تراتبياتها المعرفية والمهنية.

وبتلاقي هاتين القراءتين انغلقت دائرة الحيلة من العارف الهندي على المتعاطف المجتمعي اللاعاقل!.

وهذه النتيجة النهائية ستدخلنا في الحديث عن المسافة الجمالية التي حققها النص، وكيف تأتى لها ذلك.

المسافة الجمالية .. التحقق في ظل كسر أفق التوقع

أطلق ياوس هذا المصطلح ليجسد التعارض بين ما يمكن للنص أن يقدمه، وما يتوقعه القارئ منه بناء على مجموع الخبرات والتجارب الأدبية التي اختزنها وشكلها تجاه الجنس الأدبي الذي يمارس قراءته، وعلى ذلك فإن المفارقة بين المقدَّم والمتوقَّع هو الذي يحدد مقدار المسافة الجمالية، ولا شكّ أنها تتمدد إيجابا كلما اتسعت المفارقة، وسلبا كلما اتفق ما يقدمه النص وتوقعات القارئ تجاهه، وتبرير ذلك يكمن في مقدار ما يملكه النص من قدرة على المفاجأة الجمالية والفكرية بحيث ينزاح عن توقعات المتلقي، ليحقق الدهشة ولذة النص كما عبر عنها بارت، أما إذا افتقر النص لمثل هذه المفاجآت، وتسالم مطلقا مع توقعات المتلقي فإنه بذلك يكون قد حكم على حضوره بالفقر الجمالي، تقلص المسافة الجمالية إلى أدنى مستوياتها، ورياضيا يمكن تمثيل ذلك بالعلاقة المتعاكسة بحيث يتقرر أنه: كلما تعارض أفق توقع المتلقي مع النص زادت المسافة الجمالية، ودلّ ذلك على نجاحه، وكلما اتفق أفق التوقع مع النص قلت المسافة الجمالية، ودلّ ذلك على فقره وعدم قدرته على الإدهاش.

يمكن اعتبار لحظة تعرُّف المتلقي/ الفاعل السردي بالمحتال بؤرة مثيرة لرصد أفق التوقع، الذي سيكون الحفاظ عليه أو كسره "تخييبه" منسجما مع الخطاب العام للمقامات في ترسيمها للمجتمع، ووضع منظومته القيمية والأخلاقية على منصة التشريح، وتفصيل ذلك بالآتي:

– طوَّرت المقامات لحظة التعرف صورة سوداوية مكتنزة الشر للمحتال، فهو الماكر، المشهور بالفضائح والمعايب، والفسق والفجور، المتلبس بلباس الطاعة لسدّ باب المجاعة، وهو ذو الفواقر والفقر، الذي أعجز بدهاه البشر، وأخرج به الماء من الحجر، خبيث الباطن، طيب الظاهر..[٣٥] إلخ.

– وقد انسحبت آثار هذا التمثيل السوداوي للمحتال على المتلقين الذين سُرقت أموالهم، وسُلبت مقدراتهم النفيسة بشكل ثابت لا يتخلف، فحيث كانت الحيلة كان إنفاذها متحققا، وكان المحتال فائزا، والمتلقون خاسرين خسارة فادحة تعرِّض بثرواتهم، وبقدراتهم العقلية والبدنية التي لم تستطع الحفاظ عليها، وكما طورت المقامات تمثيلا سالبا لصورة المحتال، طوَّرت كذلك تمثيلا مكتنزا بالفجيعة والأسى للمتلقي، بل إن السرد يصعّد في تمثيل هذا التلقي لحظة التعرف حتى يكون في أعلى مستوياته، فقد ظهر المتلقي –على اختلاف مستواه المعرفي والمهني– "مفلسا" ضيق النفس، مملوءا "بالعجب" و "الدهشة"، و "الفقر والغم"، وفي مواطن "يصطلي بالنار" و "لا يقر له قرار" "فيقوم ويقعد" ومن "الغيظ يرعد"، "يقاسي" ما يقاسيه "فيوطن نفسه بانقطاع الآمال لعثراته التي لا تقال"، ومن المتلقين من افترق بين "المجنون والهائم"[٣٦].

يكشف العرض السابق التقاء صورتين غير منسجمتين، الثانية منهما كانت إفرازا بائسا للأولى، الأمر الذي يجب أن يستدعي الصدام بأي من تجلياته الفكرية والمادية؛ لاستنقاذ ما يمكن إنقاذه.

لا شكّ أن استحضار الصدام في مثل هذه المواضعات أمر بدهي يتلاءم مع الصورة النفسية التي جسدها السرد، فهل يمكن للهائم، أو المجنون، أو الممتلئ دهشة وعجبا أن يفكر بصورة عقلانية؟ وعلى الصعيد الآخر ألا يمكن أن يستدعي الإفلاس، والاصطلاء بالنار، والغيظ المرعد ردة فعل ولو عقلانية تحاول أن توقف مدّ الخسارة، لا سيما أن ذلك ممكن التحقيق لحضور المحتال، والتعرف عليه سواء أمام المتلقي الفرد أم الجماعة؟.

يكسر النص أفق التوقع، ويخيبه في ذات المحتال الذي لا يتعرض لشيء من العقاب، أو الصدام الفعلي الذي يضطره لأية مراجعات أخلاقية تستلزم إعادة الحقوق لأصحابها، وانتهاج سبيل آخر لتحقيق الغنى، أو التوازن المادي أو النفسي الذي أراد التوصل إليه عبر مكتسبات نفعية بغض النظر عن تجلياتها: إثبات الذات الإبداعية، أو الانتقال من مستوى التهميش إلى مستوى الحضور في جدلة غياب إنسانيته في ظل حضور مادية المجتمع الذي يظله، أو .. أو .. يتفاجأ المحتال بغضب متلق شفاهي مجرد لا يتجاوز حدّ التعبير، الأمر الذي يدعوه لمزيد من المكتسبات، وتفعيل حيله الممتدة في جلّ فضاءات الخمسين مقامة، ولا شكّ أن إدراك أبي الظفر لطبيعة المجتمع الذي استطاع أن يقرأه —كما عرضت لذلك تحت عنوان "القراءة الجوالة والتلقي المركزي– ساعده في إمضاء تلك الحيل، فالمجتمع الجاهل الفاسد — كما رآه البطل– ابتداء يستحق التمرد عليه، والتنفع منه، ولعله ضمن هذا المنظور استدخل في وعي المحتال عجزه عن التصدي والتمرد، مما دفعه للتذاكي عليه، والاطمئنان إلى صمته الفعلي.

للتدليل على ذلك سأسرد بعض ردات الفعل في سياقاتها العامة:

– ففي المقامة الثانية يجابه "المحتال الماكر" الراوي بخطاب متعالٍ: "دع المرا، ولا تسأل عما جرى"(٣٧)، وتكون ردة الفعل المحملة بالتناقض: فارقته.. حلفت ألا أدخل بين متشاجرين، ولا أفك بين متخاصمين!.

– وفي المقامة السابعة "يهرب" الراوي من فناء المحتال، ويقنع الوالي الذي يتلظى غيظا بالاستعاذة من أبي مرة "الشيطان" والاستغفار سبعين مرة،

ويعلل لذلك بأن أبا الظفر يحير الفكر، ولن يستطيع أن يخلص الحق من بين يديه!.

– وفي المقامة "البرهانبورية" يتحول الراوي لمستجدٍ حقه، ويسأل المحتال أن يردّ عليه ولو ما يسدّ الرمق، وإذ يرفض الأخير لا يكون من الراوي إلا أن "يصرف" عن رؤيته عيني رأسه، برغم "مقاساته" الفقر بسببه.

– وفي المقامة الثامنة عشرة يسارع الراوي بتوطين نفسه على انقطاع الآمال بمجرد معرفته هوية المحتال هكذا بتوظيف فاء العطف: "فوطنت نفسي.." دون أدنى إشارة ولو كلامية توجَّه له.

– وفي المقامة الثانية والعشرين يخيم الصمت على المتلقين، بل إنهم يلهجون بالحمد على مستوى الحيلة التي اكتفت بسلب المال دون أخذ فتاتهم أو الإساءة إليها! "واحمدوا الله حيث لم يقتلها أو يذهب بها"[٣٨]. وعندما عاد ثانية فأخذ الفتاة وكل مالها، مارسوا انتظار عودته بصمت المحتال عليه، دون البحث عنه والانتقام منه!.

ردات الفعل تعكس تحولا خطيرا في نسقية[٣٩] مبنى الاحتيال، حيث تجعل المحتال عليه يهرب، ويفارق، ويلزم الصمت، ويقسر نفسه على الرضا في مقابل ثبات المحتال، وحضوره، وتفعيل خطاب مقنع غيّر من خلاله قراءة المجتمع له، وطوَّر تعاطفا معه كما في المقامة السهرندية العاشرة، حيث يُعذر، بل ويشكر فعله عوض تعنيفه!.

وإذا كان كسر التوقع الداخلي قد بنى مسافة جمالية غير متوقعة، فإنه بلا شكّ قد بنى على صعيد آخر صدمة أخلاقية للمتلقي الخارجي الذي هزّه الصمت، وعنفته الصورة الكاريكاتيرية الساخرة للضحية الهاربة، الخائفة، القابعة في مكانها، لا سيما أنه شهد عقابا مرتبا للمحتال في مقامات مشابهة كلاسيكية كمثل ضربه، وإهانته في المقامة الموصلية للهمذاني. وقد حدث مثل هذا العقاب في مقامة وحيدة هي المقامة "المرشد آبادية" السادسة والأربعين، فإذ يدفن المحتال وابنه كلبا، يوهمون الناس كونه وليا، فتبنى على قبره قبة، ويعظَّم، ويزار، ولما تنكشف الحيلة إثر خلاف بينهما

يعرف القاضي الحقيقة، فيأمر بهدم القبة، ويأمر بضرب الرجلين، وتعزيرهما، وتقييدهما، ليخرجا بعد مدة مع جماعة من المفرج عنهم.

إنه العقاب الوحيد الذي لا يرقى لمستوى الحيلة في النصوص مجتمعة، مما يجعلنا نشكّ أنه سيغير شيئا في معادلة التلقي العام، فيرسِّم صورة مغايرة لمجتمع لم يعرف كيف ينتقم، أو يخلص حقه المغتصب.

الخاتمة .. تكثيف

عرض البحث لمقامات كاتب حضرمي مغمور، غير متحقَّق من نسبه في المؤلفات التراثية، هو أبو بكر باعبود الحضرمي، وقد أظهرت بعض الآثار الأدبية المنسوبة إليه تأليف هذه المقامات المعنونة بـ"النظرية" أو "الهندية" في القرن الثاني عشر الهجري، عام ١١٢٨هـ، نشرها المجمع الثقافي في "أبو ظبي" عام ١٩٩٩م، بتحقيق الباحث عبد الله محمد الحبشي.

آثر البحث تناول المقامات من زاوية نظرية التلقي، حيث وقف على التلقي الداخلي لفواعل السرد؛ وذلك لاكتنازه بأبعاد تأويلية قدرت على فضح بعض الأنساق المجتمعية، ومحاكمتها محاكمة معرفية، وقد بلغت سخرية الكاتب من هذه الأنساق أن ردّ عليها بتفعيل خطاب الحيلة الغالبة أبدا، حيث خسر المجتمع مطلقا وهو يسقط بأنظمته، ومستوياته المتباينة في شَرَك الانتقام، والبراغماتية التي تغيت "فردية" المحتال في مقابل "جمعية" مجتمع متردٍّ فكريا. خلصت القراءة إلى النتائج الآتية:

– عبر القراءة الجوالة لنصوص المقامات، تبينت ملامح المجتمع الذي أنتج خطابا نسقيا مترديا في جوانب عدة معرفية، وإنسانية، أراد إعلاء المادة على المشترك الإنساني، فكان بذلك محفزا لإنتاج خطاب البطل النفعي المحتال، الذي تشكَّل ردة فعل وليس فعلا ابتدائيا كما أثبت ذلك نصيا. وأكاد أجزم أن هذا البعد هو المركزي الذي أرادت المقامات فضحه، حيث النسق القبيح باطنا المستعلن جماليا، وهو في عرف النقد الثقافي الوجه المشوه الذي يجب أن تُكشف حقيقته لتأسيس بديل حضاري أخلاقي له.

– تمحورت مستويات القراءة حول بعدين مركزيين هما:

* القراءة الأبستمولوجية الناقدة، وقد مثلها أبو الظفر الهندي الذي قدر على تأويل خطاب المجتمع، وتجاوزه بإنتاج خطاب آخر محاكِم مشفَّر في كثير من الأحيان، وواضح عبر سرود وأشعار شفاهية ومكتوبة في أحيان أخر.

* القراءة الحدسية الانفعالية، وقد توالت بشكل رتيب ثابت في جلّ تلقيات المجتمع للحيلة، دون تجاوز الانفعال لردود فعل بغضّ النظر عن مستواها.

– أفق التوقع منكسر، مخيِّب في لحظة التعرف الأخيرة التي ينكشف فيها البطل، فإذ يقف المجتمع بلا حراك إزاء الحيلة التي جردته من كلّ ما يملك دون أي فعل محاول للاستنقاذ، يخيب ظن البطل والقارئ الخارجي على السواء، ولكنّ تأويل ذلك سرعان ما يكشف إرادة الكاتب الحقيقي والبطل الفاعل السردي بتجسيد الصورة النسقية البائسة للمجتمع، التي أهَّلت أن يسقط في الشَرَك دائما، وأن ينتفع به حيث سمح بذلك ولم يقاوم، ولم يسع إلى إثبات الذات وتخليصها من شوائب تردِّيها.

الهوامش:

(١) نسبة إلى عنوانات المقامات التي اتخذت أسماء المدن الهندية علما عليها، تلك المدن التي تشكلت فضاء مفتوحا جرت فيها أحداث الحكاية. وردت هذه التسمية في كتاب المقامات المشرقية، لدى الإشارة إلى مخطوطتها في مكتبة جامعة مانشستر، المقامات المشرقية، خالد بن محمد الجديع، ص٤٠.

(٢) علل محقق المقامات محلّ الدراسة تسميتها بالنظرية قائلا: "وفي المخطوطات التي كتبها أهل حضرموت وجدناها تحمل اسم المقامات النظرية، ولعله الاسم الذي ارتضاه المؤلف لمقاماته، والله أعلم". المقامات النظرية، عبد الله محمد الحبشي، ص٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠ – ٢١.

(٤) المصدر السابق، ص١١-١٨.

(٥) انظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص٧٥-٨٣، وتأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، علي بخوش، ص٢-٣، ومعجم السيميائيات، فيصل الأحمر، ص١٧٠-١٧٩.

(٦) أفاد البحث من مقالات وفصول عديدة كثفت دور كلّ من ياوس وآيزر في بناء نظرية التلقي، انظر منها: المقامات والتلقي، نادر كاظم، ص٢٦-٣٨، ودليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي

وسعد البازعي، ص٢٨٢-٢٩٠، والمتلقي بين التجلي والغياب، بوخال الخضر، ص٢٩-٤٣.

(٧) انظر في تحول دراسات التلقي الخارجي إلى التلقي الداخلي: التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، ص٧-٩.

(٨) تشبه القراءة الجوالة ما سماه كيليطو بـ "القراءة العالمة" التي لا تعترف بضرورة سير الأحداث بشكل خطي متصاعد، فقد تتشظى، وتبتدئ من حيث النهايات، أو من حيث إضاءة السرد، فالقراءة العالمة /الجوالة "تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين". الأدب والغرابة، عبد الفتاح كيليطو، ص٣٥.

(٩) تعرَّف الوظيفة Function بأنها: "فعل يعرف وفقا لأهميته في مسار الحدث الذي يظهر فيه، فعل يعتبر وفقا للدور الذي يلعبه في مستوى الحدث وحدة موضوعية دالة". المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص٩٦. وقد رأى إبراهيم صحراوي أن المقامات استطاعت أن تطور وعيا سرديا، لذلك "فقد أمّنت وظائف ما "ترفيهية وتربوية تعليمية" وأشبعت حاجات "مثل إظهار البراعة والتميز" ضمن البنية الثقافية العربية، كما أعطت صورة عن جانب من جوانب الحياة الاجتماعية.. " السرد العربي القديم، ص٨٥-٨٦.

(١٠) المقامات النظرية، ص٧٤-٧٥.

(١١) المصدر السابق، ص٩٠.

(١٢) المصدر السابق، ص٢٤٩-٢٥١.

(١٣) تناصّ السياق مع الآية الكريمة: "أن تقول نفس يا حسرتا على ما فرطت في جنب الله وإن كنت لمن الساخرين" ج ٢٤، سورة الزمر، الآية الكريمة رقم٥٦. ونصوص المقامات مكتنزة بالتناص الديني المتعالق بالقرآن الكريم، والحديث الشريف.

(١٤) المقامات النظرية، ص٢٦٢.

(١٥) يشير مبدأ التحفيز إلى أنّ "كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يردا بشكل اعتباطي، فلا بد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة". بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص٢٢.

(١٦) أفاد البحث من تعريف لحميداني لمستويات القراءة: الحدسية وتحقق وظيفة التذوق، والأيدلوجية وتحقق وظيفة المنفعة، والفكرية وتحقق وظيفة التحليل، والأبستمولوجية وتحقق بُعد التأمل، والإدراك بصورة منهجية. القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحميداني، ص٢١٤-٢١٦. ووقف والاس مارتن على المحددات التي تمايز بين أنواع القراءات حيث اختلاف التجارب، والتوقعات، والفروق الفردية، وتناول بشكل مميز كيف تبقى بنية السرد غير محددة حتى يفسرها شخص عبر علاقته بفكرة هوية شخصيته، انظر: نظريات السرد الحديثة،

ص٢٠٨-٢١٦. وقد أشار تودوروف إلى قراءة متعددة هي الإسقاطية، والشرح، والشاعرية، تحدد بالضرورة مستوى القارئ، وقدرته على مواجهة النص، معجم السميائيات، ص١٧٦-١٧٧.

(١٧) يعرّف المبنى الحكائي بأنه: نظام ظهور الأحداث التي تشكل متن النص "مادته الخام" في الحكي ذاته، وهو عند تودوروف: نظام الخطاب. ويرى عبد الله إبراهيم أنه يحيل على النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية. انظر: الشعرية، تودوروف، ص٤٧، وبنية النص الأدبي، ص٢١، والسردية العربية، عبد الله إبراهيم، ص٢٠.

(١٨) طرائق تحليل السرد الأدبي، التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ص١٠.

(١٩) المقامات النظرية، ص٤٥-٤٨ ، والمقصود: التفريق بين سورتي الشعراء والأنعام الكريمتين.

(٢٠) يتحدد مستوى القارئ بما يمتلكه من خبرات معرفية، وجمالية تؤهله للتفاعل مع النص. عرّف آيزر هذه الصلة بين القارئ والنص بالعرف، وهي عند كولر القدرة والكفاءة، وهو من سماه فيش "القارئ المثالي"، وهو عند ايكو "القارئ النموذجي". انظر: دليل الناقد الأدبي، ص٢٨٧-٢٨٨، والقارئ في الحكاية، امبرتو إيكو، ص٦١-٧٣.

(٢١) المقامات النظرية، ص٢٨.

(٢٢) المصدر السابق، ص٤٠.

(٢٣) المصدر السابق، ص٢١٢.
(٢٤) المصدر السابق، ص٢١٣.
(٢٥) المصدر السابق، ص٣٥.
(٢٦) المصدر السابق، ص٤٥.
(٢٧) المصدر السابق، ص٥٢.
(٢٨) المصدر السابق، ص١٠٧.
(٢٩) المصدر السابق، ص١٦٧.
(٣٠) المصدر السابق، ص٢٦.
(٣١) ينهد النقد الثقافي على تجلية القبيح المختبئ في عباءة الجمالي، ويندد بالنسق المعترف به جمعيا لتفوقه شكلانيا، قال الغذامي على سبيل التمثيل: "تأتي النشوة البلاغية، والهوس الجمالي لوصفهما حجابا يغطي على العيوب، ويغشي العيون عن التبصر، هذه هي لغة الشعر حينما يكون جماليا فحسب أو أنيقا فحسب، ومن تحت الأناقة تكمن البشاعة الإنسانية، التي تأسست أصلا في الذهن الثقافي المهيمن". النقد الثقافي، ص٢٥٦-٢٥٧.
(٣٢) المقامات النظرية، ص٣٦.
(٣٣) المصدر السابق، ص٥٣.
(٣٤) المصدر السابق، ص٥١.
(٣٥) وردت هذه الوصوفات في المقامات الآتية على التوالي: الثانية، ثم الرابعة، ثم السادسة، ثم السابعة، ثم الثامنة، ثم الخامسة عشرة، على سبيل التمثيل لا الحصر.
(٣٦) انظر المقامات السابقة، ويُضاف إليها المقامتان الثامنة عشرة، والثانية والعشرون.
(٣٧) المقامات النظرية، ص٣١.
(٣٨) المصدر السابق، ص١٤٣.

(٣٩) النسق: "عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعا لذلك فإن كل ظاهرة أو شيء ما يُعتبر نسقا ديناميا.." المفاهيم معالم، محمد مفتاح، ص١٣٥. وهو: النظام System يحيل للطبيعة النظامية المتسقة في الظاهرة المدروسة، وقد عرفه دي سوسير لغويا بأنه: "نسق من العلامات يعبر عن الأفكار"، والمحدثون يوظفون مصطلح النسق الثقافي، وعلى رأسهم غيرتس الذي وجّه نظره للأنظمة الاجتماعية الحاكمة للأفراد والجماعات، بوصفها أنساقا ثقافية قادرة على تمرير وظيفة تحكمية في سلوك الأفراد. انظر: المصطلح السردي، ص٢٢٨، والمقامات : السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، ص٨، وتمثيلات الآخر، نادر كاظم، ص٩٢-١٠١. وقد تتبع بالتفصيل بدايات اجتراح المصطلح.

المصادر والمراجع:

أولا: القرآن الكريم

ثانيا: نص الدراسة:

- أبو بكر بن محسن بن عبد الله باعبود الحضرمي، المقامات النظرية، شرح وتحقيق: عبد الله محمد الحبشي.

ثالثا: المراجع:

- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم: الأنواع والوظائف والبنيات، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط١ ، ٢٠٠٨م.
- امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر أنطوان أبو زيد، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦م.
- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٧م.
- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر عابد خزندار، القاهرة، جمهورية مصر العربية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.

- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م.
- خالد محمد الجديع، المقامات المشرقية، الرياض، المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية، ٢٠٠١م.
- رولان بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقال مشارك بعنوان "التحليل البنيوي للسرد"، الرباط، المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م.
- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، بيروت، لبنان، دار الطليعة، ١٩٩٧م.
- عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ٢٠٠١م.
- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية: بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، الرياض، المملكة العربية السعودية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢٢هـ.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت،لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠م.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.

- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، بيروت، لبنان، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م.
- محمد مفتاح، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م.
- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧م.
- نادر كاظم، المقامات والتلقي، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م.
- نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.
- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.
- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م.

رابعا: رسائل جامعية:

- المتلقي بين التجلي والغياب: قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، بوخال لخضر، تلمسان، ٢٠١٢م.

خامسا: مقالات:

– علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مقال الكتروني www.univ-biskra.dz :