الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

سيميائية الخطاب السردي
في مقامات السرقسطي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي تخصص أدب عربي

إعداد الطالبة
عقيلة بعيرة

إشراف الأستاذ الدكتور:
إسماعيل زردومي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
إسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
شراف الدين شناف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
فاتح حنبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي	عضوا مناقشا
علي بخوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
عبد الله بن صفية	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1441هـ-1442هـ
الموافق: 2020م-2021م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

قال الله عز وجل:

﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ (يوسف:111)

صدق الله العظيم

مقـــــدمـة

مقدمة

تعد المقامة من أهم فنون السرد العربي القديم، التي عرفت تميزا كبيرا سواء في الشكل والمضمون فقد كانت وعاء لكثير من الأجناس الأدبية المتنوعة؛ كالخبر والحكاية والرسالة والرحلة والمناظرة والسيرة الذاتية... إلخ، مما ساهم في إثراء موضوعاتها التي كثيرا ما كانت تُسْتَوْحى من واقع المجتمعات، ومن مختلف جوانب حياتها، فكانت أغراضها تتراوح بين الوعظ والإرشاد والأحاديث المختلفة، وحكايات البخلاء والمكديين، لغايات ومقاصد متعددة، بأساليب تتباين بين الجد والهزل.

كان ظهور هذا الفن في القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمذاني في المشرق العربي فحقق بذلك السبق والريادة، وبعده حاول الكثير من الأدباء السير على نهجه في كتابة هذا الفن وذلك لسببين:

أولهما: محاولة إثبات كفاءتهم اللغوية وبراعتهم الأدبية والفنية الخاصة في تلك المرحلة والتي عُرفت بحدة المنافسة الأدبية والفكرية.

وثانيهما: تسخير المقامة في مختلف المواضيع النقدية باعتبارها وسيلة من وسائل نقل الواقع الاجتماعي المعيش، بالموازاة مع ما شهده المجتمع الأندلسي من مظاهر غريبة لا تتماشى وقيم المجتمعات الإسلامية في تلك المرحلة.

فكان من أعلامه في المشرق العربي كل من؛ الحريري، الزمخشري وابن الجوزي... إلخ.

أما بالنسبة للمقامات الأندلسية، فقد كان ظهورها في القرن السادس الهجري، على يد مجموعة من الأدباء، أبرزهم ابن شرف القيرواني، وابن مالك القرطبي، والسرقسطي، وابن أبي الخصال وابن الخطيب. ويعد السرقسطي من أبرز الأندلسيين الذين ألفوا في هذا الفن، حيث بلغ عدد المقامات الأندلسية المطبوعة

مائة (100) مقامة، منها تسعة وخمسون (59) مقامة للسرقسطي، عُرفت بالمقامات اللزومية، والتي جاءت على قدر كبير من التنوع الموضوعي والجودة اللفظية والثراء الفكري والسبك اللغوي.

حاول السرقسطي محاكاة المشارقة، في مقاماته شكلا ومضمونا، كما حاول إبراز كفاءته من خلال معارضة معاصريه ومنهم –الحريري–، لإظهار كفاءة الأندلسيين في مسايرة كل التطورات التي عرفها المشرق العربي في جميع الفنون السردية والأدبية.

ورغم هذا لم تحظ هذه المقامات بالاهتمام لدى الدارسين والنقاد، وعانت من الإهمال وإغفال دورها وما تضيفه من ثراء وتنوع للتراث السردي العربي عموما، وفن المقامة على وجه الخصوص.

ولأن هناك ترابطا كبيرا وصلة متينة بين فن المقامة وبين الواقع بكل أبعاده، وكذلك ما عرفته مختلف فنون الأدب العربي في الأندلس؛ من توظيف للرمزية والتعبير عن طريق المفارقات، فالنص المقامي في لزوميات السرقسطي، بمثابة البنى السطحية التي تحيلنا على بُـنى عميقة نقف على مقاصدها، خلف خطاب الكاتب عن طريق جملة من الشفرات (les codes) والإشارات (Indices) والتي يتطلب استيعابها، قراءة ما وراء العبارات.

وفي هذا السياق يحاول هذا البحث الوقوف على جملة من التقابلات الضدية والمفارقات الموجودة في هذه البنى.

لذلك فقد جاءت دراسة موسومة بـ: ((سيميائية الخطاب السردي في مقامات السرقسطي))، وفيها سأحاول بإذن الله تعالى، البحث في البُـنى السردية وكيفية توظيفها للعلامات اللغوية والبحث عن دلالاتها .

وتكمن أهمية هذه الدراسة، في كون هذه المدونة أول ما وصلنا من أدب الأندلسيين في هذا الفن بشكل متكامل، بالإضافة إلى ثرائها بمختلف الأجناس الأدبية التي حاولت محاكاة أوضاع المجتمع من جهة وخوض آفاق التخييل أحيانا أخرى، بالإضافة إلى تنوع أغراضها وأساليبها، بين الجد والهزل، واعتمادها على الكثير من الشيفرات النصية المختلفة في رسم معالمها الدلالية الضمنية.

بالإضافة أيضا إلى تنوع صيغ بنائها، فأحيانا ترد قصة مركبة، وأحيانا تُمزج فيها الحكاية مع السيرة ومع الرحلة... إلخ، فهذا التنوع يضفي عليها ثراء شكليا، ودلالة تنطوي على الكثير من العلامات والإيحاءات الضمنية أو العميقة.

لهذا فالبحث يعمل على تحقيق جملة من الأهداف تتصدرها إبراز كفاءة السرقسطي وبراعته اللغوية وذلك من خلال البحث عن كيفية بنائه للمعاني ومحاولة معرفة مجموع الضوابط والعلاقات التي تحكمت في ذلك.

وهذا ما يعني الوقوف على العناصر البنائية الموظفة كشيفرات سيميوطيقية (الزمان والمكان والشخصيات) في النص، وهذا لأن الدراسة السيميائية للفنون السردية عموما، تسعى إلى الوقوف على ما يلي:

-الشروط المتحكمة في بناء الدلالة.

-البحث في وظيفة النص، ومقاصده المستنبطة والتي تشكل -في الغالب- مفاتيح لفهم النص واستيعابه.

-محاولة الوقوف على كيفية بناء المعنى داخل الوحدات النصية.

-بالإضافة أيضا؛ محاولة الوقوف على مدى قدرة المناهج النقدية المعاصرة على استنطاق ومحاورة النصوص السردية التراثية دون الإخلال بمقاصدها الأساسية.

أ-أما اختيار الموضوع، فيعود إلى جملة من الأسباب والدوافع الذاتية والموضوعية: والذاتية منها تمثلت في الرغبة في الغوص في عوالم النصوص التراثية، ومحاولة الوقوف على مكنوناتها وإدراك كنهها لاعتقادي بأن هذه المدونات التراثية لا تخلو من الآليات والتقنيات السردية الحديثة؛ فالخطاب السردي في فن المقامات، لا يقل في تنظيمه وجمالياته وثرائه وتنوعه عما تشهده الساحة الأدبية المعاصرة في مجال السرد خاصة فيما تعلق بتقديم المادة الحكائية.

ب-أما الدوافع والأسباب الموضوعية فتتمثل في كون المقامة الأندلسية لا تقل أهمية من الناحية المعرفية والفنية عن المقامة المشرقية، بما تزخر به من ثراء وتنوع، إلا أن مختلف الدراسات الحديثة ركزت عليها (المقامة المشرقية).

وقد وقع اختياري على المقامات اللزومية للسرقسطي كمدونة لبحثي، لما يميزها من ثراء في الموضوعات، وتداخل في الأجناس الأدبية فيها، وتميز صاحبها، إلا أن حظها من الدراسات الحديثة قليل وما وجد منها يعتبر إشارات جزئية إلى مضامينها دون الوقوف على نوعية الخطاب وخصائصه وعوالمه الفنية.

ويقوم البحث على إشكالية محورية تندرج تحتها جملة من الإشكاليات الفرعية، حاولت من خلالها الوقوف على هذه الأهداف.

أما الإشكالية المحورية فهي: كيف يمكن للمنهج السيميائي أن يلج إلى دراسة النص التراثي عموما والنص المقامي على الخصوص، دون الإخلال بخصوصياته المعرفية والثقافية والمنهجية والواقعية؟

وأما المشكلات الجزئية فهي:

-إلى أي مدى أصّل الأندلسيون لمقاماتهم بعيدا عن التأثيرات المشرقية؟

-ما هي أهم الصيغ والبنى السردية التي اعتمدها السرقسطي في تقديم خطابه؟

-كيف تم توظيف عنصر الزمن في اللزوميات، وهل خضع لمعايير التوظيف الكرونولوجي، أم اعتمد على تقنيات زمنية أخرى؟

-ما هي العلاقات القائمة بين العناصر السردية؟

-كيف وظف التشكيلات المكانية وما هي دلالاتها؟

-كيف تم توظيف العوامل وكيف جاءت برامجها السردية؟

ولمحاولة الوصول الى إجابات وتوضيحات لكل هذه الإشكلات، اعتمدت المنهج السردي لارتكاز الدراسة على الخطاب، ولكون التقنيات السردية، هي التي تحدد لنا المستوى العميـــق لكـل عملية سيميائية.

واستعنت في ذلك ببعض الآليات والإجراءات السيميائية، فالمنهج السيميائي ليس غاية في حد ذاته بقدر ما هو وسيلة لكشف بُـنى النص ومضامينه ومجموع العلاقات القائمة بينها.

كما استعنت أيضا بالمنهج التحليلي الوصفي في بعض آلياته، بالإضافة إلى الاعتماد على بعض مرتكزات البنيوية السردية خاصة ما تعلق بفهم النص كبنية أو كينونة مغلقة.

ورغم أهمية المقامات اللزومية للسرقسطي وثرائها وتنوعها إلا أن حظها من الدراسات الحديثة قليل جدا. فقد ارتكزت معظم الدراسات السابقة حول المقامة المشرقية على وجه التحديد، أما المقامات

الأندلسية فهي لم تحظ بالاهتمام الشامل والدراسة والمعمقة؛ حيث ركز هؤلاء الأدباء دراستهم للمقامة بإتباع الخطوات التالية عموما:

التعريف بالفن، ذكر أهم أعلامه، مراحل تطوره، أغراضه مع الاستشهاد بنماذج مقامية، ومن هؤلاء؛ حسن عباس في كتابه: "فن المقامات في القرن السادس الهجري".

مصطفى السيوفي في كتابه: "ملامح التجديد في النثر الأندلسي".

عبد المالك مرتاض في كتابه: "فن المقامات في الأدب العربي".

أما بالنسبة للدراسات الحداثية، فهي على قلتها، إلا أنها استقطبت اهتمام العديد من النقاد والدارسين على اختلاف وجهاتهم وأهدافهم، خاصة المهتمين منهم بطبيعة ومسار السردية العربية، فقد نظر هؤلاء إلى النص المقامي على أنه نص منفتح على الكثير من الأسئلة التي لا حدود لها، فاستحوذ هذا النص على اهتمامات هؤلاء النقاد ومنهم؛ عبد الفتاح كليطو في كتابه: "المقامات السرد والأنساق الثقافية".

وكذلك دراسة مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة بعنوان: "المقامات الأندلسية دراسة فنية".

ودراسة فاطمة الرواشدة: "مقامات السرقسطي دراسة نصية"، بالإضافة إلى دراسة نور الهدروسي: "السرد في مقامات السرقسطي"، فكل هذه الدراسات كانت محاولات جادة في استنطاق المقامات اللزومية بصبغة حداثية نوعا ما، لكن الملاحظ أنها كانت في عمومها دراسات محدودة.

أما عن محتوى هذا البحث فقد قسمناه إلى مقدمة ومدخل وبابين وخاتمة.

مقدمة، وفيها مهدت للموضوع، وبينت أهميته، وأسباب اختياره الذاتية والموضوعية، ثم إشكالية البحث والمنهج المتبع والخطة الموضوعة ثم أهم ذكرنا أهم المصادر والمراجع المتبعة، وأخير وقفنا عند الصعوبات والعوائق التي اعترضت البحث.

وقد قدمت بحثي بعد المقدمة في مدخل وبابين:

ففي المدخل تطرقت فيه إلى ضبط المفاهيم، وبواعث نشأة المقامة المشرقية والجذور التاريخية لكتابتها، تأثيرات المقامات المشرقية في المقامات الأندلسية، التعريف بالسرقسطي والمقامات اللزومية.

أما الباب الأول والموسوم بـ: تشكيل المقامات السرقسطية فهو مكون من فصلين.

الفصل الأول: موسوم بـ: الصيغة، وقد خصصته لضبط مفهوم الصيغة وأنواعها، بالإضافة إلى أنماط الرؤية وأوضاع الراوي في المقامات باعتباره عنصرا فاعلا في تكوين الخطاب.

أما الفصل الثاني والموسوم بـ: سيميائية التشكيل الزماني في مقامات السرقسطي، تطرقت في جزئه الأول للتشكيل الزماني لكونه –الزمن– من العناصر الفاعلة في سير أحداث المقامة، فمعظم الأزمنة في المقامة تشكلت تشكلا قبليا (أي أن أحداث الحكي تشكلت قبل فعل الحكي، وقد أخضعته للمقولات المعروفة لدى السرديين وهي؛ الترتيب والمدة، ففي الترتيب تعرضت لعنصري الاسترجاع والاستباق بأنواعهما.

أما بالنسبة لعنصر المدة فقد تناولت فيه عنصري؛ تسريع السرد (الخلاصة والحذف)، وعنصري تبطيئه (المشهد والوقفة)، وهذا بغية إدراك ما في هذه النصوص من توظيف للتقنيات الحداثية.

أما الفصل الثاني فقد خصص للتشكيل المكاني؛ بضبط المفهوم عند بروب وغريماس، وتقسيمات المكان لديهما، وبعدها تطرقت لعلاقة المكان بالعناصر الحكائية، وأخيرا التشكيلات المكانية في مقامات السرقسطي (الفضاءات المفتوحة، فضاءات التيه والضياع، الفضاءات الذاتية والفضاءات المغلقة).

أما الباب الثاني، الموسوم بـ: سيميائية العوامل (الشخصيات) وبرامجها السردية، فهو أيضا يضم فصلين:

الفصل الأول: وعنوانه الشخصيات المقامية، وفيه حاولت ضبط الشخصية المقامية وأهميتها ووظائفها عند بروب وغريماس وفيليب هامون، كما تطرقت فيه إلى أنواع الشخصيات المقامية

1-الشخصيات المدورة (المركزية).

2- الشخصيات المسطحة (المساعدة والهامشية) وإبراز أدوارها المختلفة.

3-بناء الشخصيات: أ-دلالة الأسماء، ب-البناء الخارجي، ج-البناء الداخلي

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: البرامج السردية للشخصيات المقامية حسب غريماس، عمدت فيه إلى انتقاء مجموعة من المقامات، وتحليل برامجها السردية انطلاقا من الترسيمة السردية (التحفيز، القدرة، الإنجاز الجزاء) وكذلك المربع السيميائي.

وختم البحث بمجموعة من النتائج المتوصل إليها من خلال الدراسة.

لقد حاولت، إبراز دور وأهمية فن المقامة في تقديم المخزون التاريخي والثقافي للأمم، بأساليب خطابية لها قوالب فنية وجمالية متميزة، ولما تحمله بين ثناياها من شفرات ورموز تجعل من هذه النصوص مجالا مفتوحا أمام كل القراءات والمحاولات الجادة المخلصة.

وفي نهاية المطاف لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل شكري وجميل عرفاني للأستاذ المشرف إسماعيل زردومي على توجيهاته القيمة.

كما أتقدم بخالص شكري أيضا إلى كل من أمد لي يد العون من قريب او بعيد في انجاز هذه الاطروحة واخص بالذكر والدي الكريمين زوجي الزملاء الأساتذة، عمال المكتبة.

مـــــدخـــل

أولا: المقامة

1- مفهوم المقامة:

أ-لغة

ب- اصطلاحا

2-نشأة المقامة

3-دوافع نشأة المقامة:

أ-الدوافع الاجتماعية

ب- الدوافع الفنية

ج- الدوافع الذاتية

4- انتقال المقامة من المشرق إلى الأندلس

5- تطور المقامة في الأندلس

6- التعريف بالسرقسطي

7- المقامات اللزومية

ثانيا: الخطاب

1- مفهوم الخطاب

2- الخطاب السردي

3-السمياء

4-سمياء الدلالة (غريماس)

أولا: المقامة

المقامة من فنون الأدب العربي ذات الطابع القصصي، التي حاول من خلالها الأدباء استيعاب مختلف المشاكل والتغيرات الحاصلة في المجتمع بأساليب مختلفة، سواء في المشرق العربي أو في الأندلس، أين تفرد السرقسطي بريادة هذا الفن، الذي شكل على مر العصور خطابا سرديا متميزا ونصا ثقافيا متنوعا، لهذا سيختص هذا المدخل بضبط مفهوم المقامة، وتحديد دوافع نشأتها وعوامل انتقالها إلى الأندلس، بالإضافة إلى تحديد بعض المصطلحات (الخطاب، السيميائية، السردية) التي سنحاول تطبيقها على مدونة البحث في الفصول الآتية.

1- مفهوم المقامة

أ-لغة: اشتقت لفظة "المـَـقـَامَة" في اللغة العربية، من الفعل الثلاثي المجرد "قَوَمَ"، التي تعني وقف ونهض من الجلوس وانتصب[1]، "والمـَـــقَامُ: موضع القدمين، والمقَامةُ: الموضع الذي تُقيم فيه))[2]، "والمقَامَةُ: المجلس والجماعة من الناس"[3]، يقول ابن منظور: "وأما المقَامُ والمقام، فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى موضع القيام، لأنك إذا جعلته من قام يقوم فمفتوح، وإن جعلته من أقام يقيم فمضموم، فإن الفعل إذا جاوز الثلاثة فالموضع مضموم الميم لأنه مشبهٌ ببنات الأربعة، نحو دَحْرَجَ وهذا مُدَحْرَجُنا"[4].

1- أنظر:- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، (1426هـ-2005م)، ص1152، ستجد من معاني "المقامة" الاعتدال والاستقامة وطيب المقام.

2- أنظر:- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (1424هـ-2003م)، ج3، ص444، ستجد من معني "المقامة" أن هناك شيء ثمين وذا قيمة.

3- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، د ت، ص3781.

4- نفسه.

وفي التنزيل الحكيم وردت لفظة "مَقَامَ" في القرآن الكريم في سبعة عشر موضعا، ولفظ "المقَامَةِ" في موضع واحد(•)؛ منها قول الله سبحانه وتعالى: (وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ) (الرحمن: 46)، ومقام هنا تعني مكان الإقامة أو الموضع، يقول الفخر الرازي: ((وفي (مَقَامَ رَبِّهِ) قولان؛ (أحدهما) مقام ربه أي المقام الذي يقوم هو فيه بين يدي ربه، وهو مقام عبادته، كما يقال: هذا معبد الله، وهذا معبد الباري، أي المقام الذي يُعبد الله فيه، (والثاني) مقام ربه، الموضع الذي فيه الله قائم على عباده من قوله تعالى: (أَفَمَنْ هُوَ قَائِمٌ عَلَىٰ كُلِّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ) (الرعد: 33)، أي حافظ ومطلع أخذا من القائم على الشيء حقيقة الحافظ له لا يغيب عنه"[1].

ومنها قوله تعالى: (فِيهِ آيَاتٌ بَيِّنَاتٌ مَّقَامُ إِبْرَاهِيمَ وَمَن دَخَلَهُ كَانَ آمِنًا...) (آل عمران: 97) من هذه الآيات البينات (مَّقَامُ إِبْرَاهِيمَ) الذي هو "الحجر الذي قام عليه إبراهيم عليه السلام، حين رفع القواعد من البيت، فكان كلما طال البناء ارتفع به الحجر في الهواء، حتى أكمل البناء"[2].

ومنها قوله تعالى: (وَإِذْ قَالَت طَّائِفَةٌ مِّنْهُمْ يَا أَهْلَ يَثْرِبَ لَا مُقَامَ لَكُمْ فَارْجِعُوا) (الأحزاب: 13) (لا مُقَامَ لَكُمْ)، أي لا مكان لكم، ويعني به "مقام المرابطة"[3] عند النبي صلى الله عليه وسلم، قال ابن منظور: "(لا مَقَامَ لَكُمْ) أي لا موضع لكم، وقرئ (لا مُقَامَ لَكُمْ) بالضم أي لا إقامة لكم"[1].

•- وردت مقام بالصيغ التالية: **(مَقَامَ)** (الرحمن: 46)، **(مَّقَامُ)** (آل عمران: 97)، **(مَقَامٍ)** (الدخان: 51)، **(مَقَامَ)** (النازعات: 40)، **(مَقَامٌ)** (الصافات: 146)، **(مَّقَامِ)** (البقرة: 125)، **(مُقَامَ)** (الأحزاب: 13)، **(مَقَامَهما)** (المائدة: 107)، **(مَقَامِي)** (يونس: 71)، **(مَقَامِي)** (إبراهيم: 14)، **(مَقَامًا)** (الإسراء: 76)، **(مَقَاماً)** (مريم: 73)، **(مُقَامًا)** (الفرقان: 66)، **(مُقَامًا)** (الفرقان: 76)، **(مَقَامٍ)** (الشعراء: 58)، **(مَقَامِك)** (النمل: 39)، **(مَقَامٍ)** (الدخان: 26)، **(المُقَامَةِ)** (فاطر: 35).

1- الفخر الرازي: مفاتيح الغيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، (1401هـ-1981م)، ج29، ص123-124.

2- ابن عجيبة: البحر المديد، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، دط، طبع على نفقة حسن عباس زكي، القاهرة: (د د ن) (1419هـ-1999م)، ج1، ص384.

3- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط3، القاهرة: (1423هـ-2002م)، ج3، ص479.

ومن الشواهد التي تدل فيها المقامة على رفعة المنزلة والمكانة قوله تعالى: (وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَكَ عَسَى أَنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَحْمُودًا) (الإسراء: 79).

كما توظف اللفظة للدلالة على المكان أو المجلس المستقر فيه، كقوله تعالى: (قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ) (النمل: 39).

أما دلالتها على معنى الإقامة، في قوله تعالى: (وَإِذْ قَالَتْ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ يَا أَهْلَ يَثْرِبَ لَا مُقَامَ لَكُمْ فَارْجِعُوا) (الأحزاب: 13)، وقوله أيضا: (وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ نُوحٍ إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ يَا قَوْمِ إِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكُم مَّقَامِي وَتَذْكِيرِي بِآيَاتِ اللَّهِ فَعَلَى اللَّهِ تَوَكَّلْتُ فَأَجْمِعُوا أَمْرَكُمْ وَشُرَكَاءَكُمْ ثُمَّ لَا يَكُنْ أَمْرُكُمْ عَلَيْكُمْ غُمَّةً ثُمَّ اقْضُوا إِلَيَّ وَلَا تُنظِرُونِ) (يونس: 71)، وقوله أيضا: (الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ) (فاطر: 35).

فالمِقَامَة لم ترد في القرآن الكريم بهذا الرسم، وإنما ورد ما يدل عليها، من الألفاظ التي تم ذكرها والتي تعتبر من مشتقاتها، وهي لا تخرج في جوهرها عن المعاني الواردة في اللغة العربية، كالموضع والمقام والمستقر والمأوى الأخير والمجلس ورفعة المكانة والمنزلة وما إلى ذلك.

فالمِقَامَةُ في اللغة العربية إذن تقتضي، النهوض والانتصاب في موضع أو مجلس معين، يطيب فيه المقام، لأنه يتضمن مجموعة من الناس يغلب عليهم الاعتدال والاستقامة، كما تقتضي أن هناك شيئا ذا قيمة سيحصل في هذا المجلس، سواء كان قولا أو فعلا.

ب–اصطلاحا: المقامة في اصطلاح الأدباء، تطلق على نوع خاص من النثر العربي، ظهر في القرن الرابع الهجري (العاشر ميلادي) على يد بديع الزمان الهمذاني، الذي أعطاها معناها الاصطلاحي "إذ

1- ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ص3781.

عبر بها عن مقاماته المعروفة، وهي جميعها تصور أحاديث، تلقى في جماعات، فكلمة مقامة عنده، قريبة من كلمة حديث"[1].

كانت لفظة "المَـــقَامة" تستخدم منذ العصر الجاهلي بمعنى "مجلس القبيلة أو ناديها، وتارة تستعمل بمعنى الجماعة التي يضمها هذا المجلس أو النادي"[2]، والدارس المتمعن والمتتبع لدلالة هذا المصطلح، من خلال الشعر الجاهلي، لا شك من أنه سيلاحظ "استخدام هذه اللفظة في سياق يجعل لها بعدا اجتماعيا، يتصل اتصالا وثيقا، بعادات القوم وطرائقهم في الحياة"[3]، وقد استشهد علي عبد المنعم عبد الحميد في دعمه لهذا الرأي بقول الشاعر الجاهلي المسيب بن علس[•]؛

كالمسك ترب مقاماتهم ***** وترب قبورهم أطيب

وقد أورد عبد الحميد يونس في كتابه "فن القصة القصيرة": "أن الجاهليين كانوا يفرقون، بين المقامة وغيرها من فنون الحديث، ولا غرر أن معنى المقامة الاصطلاحي، هو إلقاء الخطب الوعظية والتهذيبية والتعليمية، بعبارات موزونة في المجالس، كما سماها ابن قتيبة الدينوري، مقامات الزهاد بين يدي الخلفاء والملوك"[4].

1- شوقي ضيف: المقامة، دار المعارف، (دط)، القاهرة، 1954م، ص8.

2- نفسه، ص7.

3- علي عبد المنعم عبد الحميد: النموذج الإنساني في أدب المقامة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1994م، ص18.

•- هو زهير بن علس الملقب بالمسيب، أحد أشهر ثلاثة من الشعراء المقلين في العصر الجاهلي، وقد أجمع من ترجم له على أن اسمه زهير، واختلفوا في تسلسل نسبه، فمنهم من زاد في أسماء أجداده، ومنهم من اختصر، وقد لقب الشاعر بالمسيب بكسر الياء، لأن أباه كلفه إبلاً يرعاها فسيَّبها، فقال له أبوه أحق أسمائك المسيب فغلب عليه، طالع:- الموسوعة العربية، اسم؛ المسيب بن علس http://www.arab-ency.com/ar.

4- فرح ناز علي صفدر: المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2011م، ص37.

أما في العصر الإسلامي، فقد استعمل اللفظ –حسب رأي شوقي ضيف– للدلالة على "مجلس يقوم فيه شخص بين يدي خليفة أو غيره، ويتحدث واعظا...، وبذلك يدخل في معناها الحديث الذي يصاحبها، ثم نتقدم أكثر من ذلك، فنجدها تستعمل بمعنى المحاضرة"[1]، ولهذا فاللفظة "دالة على حديث الشخص، في المجلس سواء كان قائما أم جالسا، وبهذا المعنى استعملها بديع الزمان الهمذاني في المقامة الوعظية"[2]

كما تضمنت معنى المكانة عند الجاحظ، في مصنفه؛ "مقامات الشعراء في الجاهلية والإسلام".

أما المقامة عند الناقد ابن قتيبة الدينوري، فتعني؛ "المواقف التي يقفها أولئك الناس بين يدي الخلفاء والولات، واعظين، ناصحين"[3]، وهذا ما يبرز ما تحويه، أحاديث الوعاظ والزهاد من بذور قصصية سواء من حيث الفنيات والأساليب، أو القدرة على التأثير وتحقيق المقاصد والغايات.

وهناك من الكتاب القدامى، من يطلق لفظة مقامة على الرسالة؛ كابن شرف القيرواني، صاحب كتاب "رسائل الانتقاد"، حيث جاء في خاتمته "تمت المقامة المعروفة، بمسائل الانتقاد بلطف الفهم والانتقاد"[4].

بالإضافة إلى ذلك، فقد وظفت هذه اللفظة، للدلالة على حديث الشخص في مجلس ما، سواء كان قائما أو جالسا، وهذا ما جسدته العديد من المقامات، عند رواد هذا الفن، كبديع الزمان الهمذاني الحريري، السرقسطي فيما بعد، حيث يتجلى هذا المعنى مباشرة، في بعض المقامات الوعظية.

1- شوقي ضيف: المقامة، مرجع سابق، ص7.

2- نفسه.

3- علي عبد المنعم عبد الحميد: النموذج الإنساني في أدب المقامة، مرجع سابق، ص21.

4- أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد، تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، مكتبة المقتبس، دط، دمشق، 1911م، ص24.

بالإضافة إلى كل هذه الدلالات التي تضمنتها هذه اللفظة، فقد يتعدى معناها إلى بعض السياقات (المواقف) المستخلصة من الكلام المتلفظ به "فتصور موقفا من المواقف، هو موقف التهاجي، أو المخاصمة أو المنافرة... وقد يكون هذا التهاجي، عن ميزة حقيقية، تملأ النفوس، وبغضة بينة تغمر الصدور، وقد يكون مجرد رياضة قولية، وتدريب ذهني، وتشقيق للكلام، يظهر مدى المقدرة البيانية، أو التعبيرية على تزويق القول وتنميقه، وتركيب الأدلة وسوق البراهين في معرض المجادلة والملامات، يجري على ملأ من القوم يشهدون بالغلبة والفوز لواحد، وبالهزيمة والانحدار لآخر"[1].

وخلاصة القول؛ أن اللفظة استعملت منذ العصر الجاهلي بمعنى المجلس أو من يكونون فيه.

أما عبد المالك مرتاض، فيرى أن المدلولات اللغوية للفظة مقامة؛ تعني المجلس أو الجماعة، وهي مشتقة من الفعل قام "وهو اسم مكان القيام، توسع حتى أطلق على كل ما يقال في هذه المقامة، أي المجلس من كلمة أو خطة، وكل حديث أدبي"[2].

أما رضا عبد الغني الكساسة فيقول أن المقامة لغة يقصد بها: "المجلس ويقال للجماعة من الناس يجتمعون في مجلس المقامة، ومقامات الناس مجالسهم"[3].

وردت لفظة مَقَامَةٌ، مَقَامٌ، مُقام، في القرآن الكريم، كما وردت في دواوين شعراء العرب القدامى بمعنى المجلس أو النادي، وبمعنى مكان الإقامة أيضا.

أما مفهومها في عصر بني أمية والدولة العباسية، فقد كان يطلق على الأحاديث الزهدية، أو كل ما يحكى في المجالس، من القصص والسير، كما كانت تطلق على كل ما يكتسبه السامع من علم وأدب، وفي

1- علي عبد المنعم عبد الحميد: النموذج الإنساني في أدب المقامة، مرجع سابق، ص20.

2- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1988م، ص12.

3- رضا عبد الغني الكساسة: النثر الفني في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004م، ص185.

هذا الصدد تقول فرح ناز رفعت صفدر في كتابها: "المقامة بين الأدب العربي والفارسي" أن "المقامة جاءت بمعنى الموعظة على المنبر، أو في المحافل، وسميت بعد ذلك بالتذكير أو القول في المجلس، لأن المجلس، المقام يستعملان بنفس المعنى تقريبا"[1].

أما محمد زغلول سلام، فيرى أن المقامة عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، هي "قصة قصيرة، أو حكاية في ثوب منمق من اللفظ، يتلاعب فيها بمقدرته التعبيرية ويرصعها، بضروب من البديع"[2]، وبهذا يمكن القول: أن المقامة لفظ أو مصطلح يطلق على نوع من القصص المبتكر في القرن الرابع الهجري، فهي قصة قصيرة تبرز فكرة المؤلف الفلسفية والأدبية في قالب تعبيري جميل مرصع بالسجع والبديع، كما منت أيضا وسيلة وأداة في يد الأدباء والكتاب، للتعبير عن وجهات نظرهم في الحياة، وإبداء آرائهم من مختلف القضايا الاجتماعية والأخلاقية والثقافية، التي عايشوها في مجتمعاتهم.

وتعتبر مقامات بديع الزمان الأولى من نوعها، والتي أخذت المعنى الاصطلاحي، والتي كانت تصور أحاديث تلقى في جماعات.

أما معناها الاصطلاحي في الأدب الفارسي، فقد أوردها علي أكبر دهخدا "تعني المقامات؛ الحكايات العربية، نحو مقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني، والخطب المنظومة والمنثورة، وسميت المقامات بهذا الاسم، بسبب المكان الذي تخطب فيه"[3].

وبهذا يكاد الكل يجمع على أن بديع الزمان الهمذاي، هو صاحب السبق والريادة في إبداع هذا الفن الأدبي، والمقامة في الثقافة العربية، نوع سردي متفتح، إلا أنها "تشكل ركيزة أساسية في تفاعل النص

1- فرح ناز صفدي: المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي، مرجع سابق، ص36،.

2- محمد زغلول سلام: الأدب في العصر المملوكي، منشأة المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2000م، ج2، ص99.

3- فرح علي ناز الصفدي: المقامات بين الأدب العربي والفارسي، مرجع سابق، ص38.

المقامي وانفتاحه على أنواع أدبية وشعرية أهمها؛ الخبر، الشعر، الرحلة، المناظرة، المأدبة،... وهذا ما أثراها وجعلها تترصع بمجمل هذه الفنون، فهي بالإضافة إلى كونها فن حكائي صرف، فإنها من حيث طبيعتها الفنية تتقاطع مع مجمل هذه الفنون، مشكلة نوعا سرديا جديدا له خصوصيته البنائية والمضمونية"[1].

ويقول الدكتور عبد المالك مرتاض، أن مصطلح المقامة، تطورت مدلولاته حتى صار مصطلحا خاصا يطلق على "حكاية وأحيانا على أقصوصة لها أبطال معينون وخصائص أدبية ثابتة، ومقومات فنية معروفة"[2]، وهذا يعني أن هذا الفن –المقامات– "ذات دلالة حكائية مستحدثة في الموروث الحكائي العربي، تقوم على بنية سردية تشتمل على كم هائل من فرائد الأدب النثري والشعري وتنظم فيها الأحداث حول بطل خيالي وراو خيالي أيضا، وموضوعها الأبرز هو الكدية"[3].

ويرى عبد الفتاح كليطو، أن المقامات العربية، يمكن اعتبارها البدايات الأولى لفن القصة، فهي "أقرب تصنيفا إلى اعتبارها الشكل الأول للقصة وتاليا للرواية، فإن تداخل الأنواع الأدبية يتجلى فيها بشكل كبير خصوصا أنها تمزج بين عالم الواقع والفنتازيا"[4]، ومنه فكليطو يقر بأن المقامة "تعني الحكاية أو الموعظة، وتشير إلى قصة تنتهي بحكمة، تستمد من أحداثها، فهي عمل أدبي اجتماعي في الأساس، يعتمد على الإمتاع"[5].

وقد حدد كليطو مصطلح مقامة وأعطاها تصنيفا نوعيا يختلف عن مجمل أنماط السرد الأخرى فهي حسب رأيه ليست حكاية خرافية، بل هي نوع أدبي، له سماته وميزاته، متفتح على أجناس سردية متعددة؛

1- عبد القادر بريوة: قراءة التراث السردي العربي تجربة عبد الفتاح كليطو، دار الروافد الثقافية، ط1، بيروت، 2012م، ص45.

2- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، مرجع سابق، ص12.

3- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005م، ص245.

4- عبد الفتاح كليطو: مقامات الهمذاني الجذور العربية لفن القصة والمسرح، مجلة دبي الثقافية، العدد102، نوفمبر 2013م، ص25.

5- عبد الفتاح كليطو: مقامات الهمذاني الجذور العربية لفن القصة والمسرح، مرجع سابق، ص25.

كالخبر والشعر والرسالة والمناظرة، أي: أنها "ليست فنا سرديا منغلقا على نفسه، بل هي في إطار نشأتها وتطورها، خضعت لتفاعل النص، أسس لعلاقة الإبداع بالتلقي، في خضم نسق ثقافي موحد"[1].

وقد خلص عبد الفتاح كليطو، خلال دراسته، إلى العلاقة الموجودة بين الأنواع السردية، بما فيها المقامة والنسق الثقافي، وهذا ما يجعل هذه النصوص أحداث ثقافية، بالإضافة إلى كونها نصوصا أدبية وجمالية واجتماعية، فالنسق الثقافي الذي تنشأ في إطاره المقامة هو "مواضعه اجتماعية، دينية، أخلاقية إستيتيقية تفرضها الوضعية الاجتماعية (...)"[2]، وهذا ما يخرج المقامة عن إطارها الضيق إلى مقاصد متنوعة، وانطلاقا من النسق الثقافي "فقد أسس كليطو قراءة للمقامة، والتي لا يتسنى لنا فهمها، إلا من خلال استيعاب المضامين والحيثيات التي تقدمها النصوص الأخرى المجاورة لها في السياق الثقافي"[3].

2- نشأة المقامة

المقامة من الفنون النثرية التي ذاع صيتها في العصر العباسي، نتيجة تأثر الأدب العربي بالآداب الفارسية، وانفتاح الدولة الإسلامية على ثقافات الحضارات الأخرى التي امتزجت معها.

والمقامات عموما، ترسم صورة العصر وما وسمه من ثراء وترف وسمات اجتماعية، مردها توسع الدولة الإسلامية، فهي "تعد فن أدبي شديد الالتصاق بالمجتمع، حيث تدور في فلك ظواهره ورصدها وتناولها بالنقد والتحليل، عبر السرد والوصف الحسي ودراسة الطبائع، وعرض مساوئ المجتمع والتهكم على سلبياته، باعتبار السخرية أداة نقد ووسيلة مراجعة وتقويم"[4].

1- عبد القادر نويورة: قراءة في التراث السردي، مرجع سابق، ص120.

2- عبد الفتاح كليطو: المقامات و الأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 2001م، ص8.

3- عبد القادر نويورة: قراءة في التراث السردي، مرجع سابق، ص120-121.

4- عبد الفتاح كليطو: مقامات الهمداني الجذور العربية لفن القصة والمسرح، مجلة دبي الثقافية، العدد 102، نوفمبر، 2013م، ص26.

والمقامة من الفنون التي تنهل من جميع المعارف والعلوم، وهذا نظرا لطبيعتها وغايتها، فهي تنهل من علم الجغرافيا وعلم العمران البشري وعلم النفس والمسرح ومختلف العلوم والمعارف الأخرى.

وإذا كانت نشأة المقامة في الأدب العربي تعود إلى القرن الرابع الهجري، 10 ميلادي، فقد أتفق معظم الدارسين والنقاد؛ أن بديع الزمان الهمذاني هو المبدع الأول لهذا الفن، وقد أقر بذلك الحريري فيما بعد.

وقد سار على هذا الحكم أيضا القلقشندي حيث قال: "إن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر وإمام الأدب البديع الهمذاني، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غاية البلاغة وعلو الرتبة في الضعة، ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري، فعمل مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحسن، وأتت على الجزء الوافر من الحظ، وأقبل عليها الخاص والعام، حتى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة"[1].

عرفت أوضاع الدول العربية والإسلامية من الناحية السياسية خلال القرن الرابع الهجري عدم الاستقرار، حيث عصفت بها رياح الاختلاف والصراع.

كما تميز هذا العصر بالروح القصصية، التي كانت بدورها امتداد للفترات التي سبقت ميلاد هذا الجنس الأدبي، كابن المقفع مثلا في كتابه (كليلة ودمنة) الذي ألفه على لسان بعض الحيوانات، ليعكس من خلاله مختلف الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة في عصره، وذلك بنقدها نقدا موضوعيا، سعى من خلاله إلى تقويم مختلف تلك الأوضاع.

1- القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الانشاء، دار الكتب السلطانية، المطبعة الأميرية، د ط، القاهرة، (1338هـ-1919م)، ج14، ص110.

وكان الجاحظ قد سلك المسلك نفسه في كتابه البخلاء، وما تميز به فيه من تشخيص دقيق لمعالم الواقع ومختلف شخصياته، هذا دون أن نتجاهل ما كان القرآن الكريم قد أبرزه من فنيات السرد القصصي قبل ذلك، فبعض الكتاب يكاد يوقن "بأن الأوروبيين حينما أرادوا وضع أسس القصة وبيان مقوماتها، إنما التمسوها في القرآن الكريم الذي كانوا قد قراؤه في لغته أو مترجمة إليهم معانيه"[1].

وإذا كانت ظروف العصر قد ساهمت في إرساء دعائم في المقامة وإبراز الروح القصصية لدى الكتاب، فإن الدكتور علي عبد المنعم عبد الحميد، يخلص إلى أن سمة التفرد والطموح إلى التميز، الذي ابتليت به الطبقة الوسطى في المجتمع، ساهم بشكل أساسي في نشأة هذا الفن، ويقول أن بديع الزمان الهمذاني "رأى أن كثيرا من الأدباء حوله يشاركون فن الرسائل، ولا يكاد يمتاز عنهم بالكثير، فأراد أن يضع لنفسه أثرا أدبيا على غرار الكامل للمبرد، وعيون الأخبار لأبن قتيبة، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني والبيان والتبيين للجاحظ، ليميزه ويشهد له بالتفوق بين معاصريه ويخلد اسمه، فكان إنشاؤه لمقاماته التي عرف وتميز بها"[2].

وإذا كان معظم القدماء يقرون بأسبقية بديع الزمان الهمذاني في ابتكار فن المقامة، فإن الحصري صاحب كتاب "زهر الآداب" يقر بأسبقية ابن دريد في ابتكار الفن، وبعدها يأتي دور بديع الزمان الهمذاني الذي تأثر بهذه الأحاديث، وكتب مقاماته هذه معارضة لأحاديث ابن دريد، وهي أربعون حديثا، لإظهار مقدرته اللغوية وتعليم طلابه أساليب العرب ولغتهم.

1- ثروت أباضة: السرد القصصي في القرآن الكريم، مكتبة مصر للمطبوعات، ط1، القاهرة، 1999م، ص27.

2- ينظر:- علي عبد المنعم عبد الحميد: النموذج الإنساني في أدب المقامة، مرجع سابق، ص42.

أما بالنسبة لموقف الأدباء المعاصرين من هذا الرأي (رأي الحصري)، فمنهم من أيد كزكي مبارك الذي قال: "أن بديع الزمان الهمذاني ليس هو المنشئ الأول لفن المقامات، وإنما حاكى أحاديث ابن دريد"[1].

ويستند في هذا إلى كل ما رواه القالي ع ابن دريد، فروى عنه أكثر من ستتين حديثا، بعضها قصير وبعضها طويل.

أما بعض الكتاب المعاصرين لمصطفى صادق الرافعي، فهو يشك فيما يقوله الحصري: "حيث أنه لم يذكر أحد في أخبار ابن دريد أن له مقامات أو أحاديث، وكتبه محصورة ومعروفة، وقد ولد بديع الزمان الهمذاني بعد وفاته بنحو ثلاثين سنة، ولا تكون المعارضة عادة إلا للمشهور المتداول..."[2].

وإذا كانت المقامة جزء هام من التراث الفكري العربي، الذي ساير أوضاعها السياسية والاجتماعية والثقافية، عب مختلف مراحلها الزمانية، فهي تستقي مادتها الفكرية والأدبية من هذه الأوضاع، لذلك تتعدد وتتنوع منابعها حسب أراء بعض النقاد ومنهم عبد الفتاح كليطو، الذي يرى أن هناك "أكثر من مصدر في رأي النقاد؛ أن الهمذاني استقى مقاماته منها، وأولها أحاديث ابن دريد، من كتاب الأمالي للقالي، وثانيهما للجاحظ وتناوله لأجل الكدية والاستجداء، وإن تغيرت الموضوعات في بعض المقامات وغيرها من مصادر الفكر الأدبي"[3].

1- زكي مبارك: (أحاديث ابن دريد)، مجلة المقتطف، 2 ذي الحجة 1348 هـ، مج 76، ج5، ص561-564.

2- فرح ناز علي صفدر: المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي، مرجع سابق، ص42، (بتصرف).

3- عبد الفتاح كليطو: (مقامات الهمذاني الجذور العربية لفن القصة والمسرح)، مجلة دبي الثقافية، العدد 102، نوفمبر 2013م، ص26.

3- دوافع نشأة المقامة

أ-الدوافع الاجتماعية: حيث كانت الأوضاع الاجتماعية في العصر العباسي تتميز بوجود الطبقية، مما فعّل انتشار الاستجداء في القرن الرابع الهجري، فقد كانت هذه الظروف العسيرة من جهة وانتشار الترف والبذخ بالموازاة مع ذلك في أوساط فئات معينة من جهة أخرى، بالإضافة إلى تردي العلاقات الاجتماعية العامة وتراجع القيم الأخلاقية.

بالإضافة أيضا إلى تأثير الحضارات المجاورة للدولة العباسية، ولا سيما المتقدمة منها في مجال الأدب خاصة في شقه النثري؛ كالحضارة الفارسية، وتأثير ذلك في ظهور مدرسة البديع في الشعر على يد مسلم بن الوليد، فكان كل هذا "مبعثا لوجود مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري"[1]، أي أن الزخرفة والتنوع الأدبي، الذي عرفه هذا العصر، هو انعكاس مباشر لمختلف التعقيدات التي شهدها المجتمع بمختلف فئاته وفي جميع جوانبه، فأضعف الأدب لسان حاله، والمعبر الحقيقي عن روح المجتمع والمشخص الدقيق لجل ظواهره، في قوالب فنية متميزة شكلا ومضمونا.

ومن القضايا الاجتماعية التي ألهمت الأدباء، ظاهرة الكدية أو الاستجداء، الذي شاع في عصر بديع الزمان الهمذاني والحريري، فانعكست هذه الظاهرة الاجتماعية والأخلاقية على إبداعات الأدباء فصار "موضوع التسول شغل الأدباء، فنقلوا الحقائق بشكل المقامات، ولو أن أكثر الكتاب بعد الحريري، كتبوا مقاماتهم محاكاة لمقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري"[2].

1- أحمد أمين: ظهر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د ط، القاهرة، 2013م، ص335.

2- فرح ناز علي صفدر: المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي، دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 2011م، ص44.

ب– الدوافع الفنية: وقد ولدها التياري الحاد بين الأدباء رغبة منهم في إبراز كفاءاتهم اللغوية وبراعتهم الأدبية، وقدرتهم على مجاراة فرسان الأدب، مما في ظهور في المقامة، كما كان هذا العامل حافزا للكتاب المتصنعين للكتابة في هذا الفن فيما بعد.

ج– الدوافع الذاتية: وهذه الدوافع بالتحديد تختلف من أديب إلى آخر وبحسب ظروف العصر الذي كتبت فيه، واختلاف الفنون الأدبية، والغاية التي كتبت لأجلها –الفنون الأدبية–، فقد كتبت أحاديث ابن دريد مثلا (الطويلة والقصيرة)، بهدف "إظهار مقدرته اللغوية، وإلمامه بالمفردات الصعبة والغريبة، أي أن هدفه كان لغويا بحتا، ولكن هدف بديع الزمان الهمذاني كان إصلاح المجتمع عن طريق عرض مشكلات مختلف الطبقات، وإن كان مزينا بالسجع والمحسنات البديعية..."[1].

بالإضافة إلى ذلك، فقد ألفت مقامات تلك المرحلة استجابة لطلبات الخلفاء والحاكم في تلك المرحلة، وقد أقر بذلك الحريري في مقاماته، بقوله: ألفتها استجابة لمن "إشارته حكم وطاعته غنم"[2]، أما عن سبب التوجه إليه بالتحديد، فقد جاء ربما لما يملكه من مؤهلات لغوية بالإضافة إلى ثرائه واستغنائه عن التكسب بإبداعاته.

كما انتخب لإحياء الأدب في القرن الخامس الهجري، وذلك لكون الأدب في عهده كان يعاني الضعف والانحطاط، وكانت مهمة الحريري إغاثته وإحيائه.

وخلاصة القول أنه يمكن لنا القول أن فن المقامة ظهر في القرن 4 هجري استجابة لدواعي وأسباب متنوعة، فمن الكتاب من ألفها.

1– محمد رشيد حسن: أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1974م، ص11.

2– الحريري: المقامات، دار الكتب العربية الكبرى، دط، مصر، د ت، ص4.

لتشخيص المظاهر الاجتماعية والمتمثلة أساسا في موضوع الكدية والتكدين، واشتغال فئة واسعة من الأدباء بهذا الموضوع.

كما ظهر هذا الفن أيضا بسبب ميل الكتاب الشديد للتكلف والتباري في الصناعة اللغوية واللفظية، أي أن هناك من كتبها استجابة لحاجة، أي أن بواعثها تختلف من كاتب لآخر، فهناك من كتبها تقليدا لمن سبقه، ومنهم من كتبها معارضة للآخرين، أو لإظهار كفاءتهم اللغوية والفنية، ومنهم من كتبها استجابة لتحفيز وتشجيع الآخرين، وهناك من كتبها استجابة لحاجة اجتماعية وغاية نقدية فرضتها ظروف العصر.

4-انتقال لمقامة من المشرق إلى الأندلس

يكتسي الأدب الأندلسي أهمية كبرى في تاريخ الأدب العربي والإسلامي عموما، لكونه يعد حلقة مفصلية ومحورية فيه، نظرا لما يمثله من أهمية تاريخية وفكرية وإنسانية بالنسبة للدراسات الإسلامية، وهذا رغم ما يتميز به من خصائص وميزات فنية فارقة بينه وبين أدب المشرق، ونظرا لهذا التواصل والارتباط فقد راح بعض المستشرقين يسميه "بكم السترة العربية"[1].

فإذا كان الأدب المشرقي في بداياته تميز بالاحتكاك والتفتح على الثقافات المجاورة، أي أن السمة الغالبة عليه في بداياته الأولى، هي الأخذ من هذه المناهل الفكرية المجاورة، مع ملازمة الإبداع دون إهمال رصيدها الحضاري الذي كان يميزها بين الأمم.

1- حكمت علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي، مكتبة النهضة العربية، ط2، بيروت، 1974م، ص95.

أما بالنسبة للأدب العربي في الأندلس فالأمر يختلف خاصة بعد استقرار أسسه الفكرية والفنية حيث كانت أطواره الأولى تتميز بنوع من "الإبداع الذاتي، وكان إذا استمد شيئا من غيره، فإنما يستمد من جذوره الممتدة في المشرق العربي"[1].

أي أن الأدب الأندلسي عموما تميز في مختلف مجالاته وأطواره بالأصالة والتعلق بجذوره المشرقية رغم ما ميزه من إبداع وتطور، وتميز مختلف علومه وفنونه بطابعها العربي الخاص، وهذا ما يبرز لنا مدى ارتباط الأندلسيين وتعلقه بتراثهم الشرقي تعلقا شديدا، "حتى أنهم أبوا إلا متابعة أهل المشرق حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محكما..."[2].

وكانت التأثيرات المشرقية في الأدب الأندلسي تتم وفق طريقتين؛

أولا: عن طريق الوافدين إلى الأندلس من علماء المشرق وأدبائها وفنانيها، وما كانوا يحملونه معهم من ثروة أدبية وفكرية ضخمة من التراث العربي قديمه وحديثه، وبذلك فقد كانوا بالنسبة للأندلسيين بمثابة أصول وركائز الحضارة المشرقية فقد "كان المشرق إذن أستاذ الأندلس، تتطلع إليه في إخلاص ورغبة، بل كبرى مناها أن تحرز نفائس مؤلفاته وروائع أثاره، (...) فإذا وفد عليهم وافد من أعلام الشرق تطلعت إليه العيون في إكبار، واقتعد مقعد الأستاذ عن فخر واعتداد"[3].

أما الطريقة الثانية: فقد كانت تتمثل في رحلات الأندلسيين إلى المشرق العربي طلبا للعلم والأدب ثم يعودون محملين بمختلف العلوم والمعارف في شتى مجالات الحياة، "ومن يرحل من الأندلس إلى المشرق

1- حكمت علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي، المرجع السابق، ص06.

2- نفسه، ص56.

3- محمد رجب البيومي: الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، طبع ونشر إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، دط، الرياض، (1400هـ- 1980م)، ص28.

يتزود بالزاد الدسم من الثقافة والعلم والأدب ويرجع إلى بلاده حاملا نفائس المؤلفات وراويا بدائع الأشعار ومسجلا ضوابط اللغة والعلوم فيتبوأ مكانة الأستاذ ويعظم في عيون مواطنيه عظمة تخصه بالهيئة والجلال وتمهد له مناصب الفتيا والقضاء إن تفقه، والوزارة والكتابة إن تفقه وتأدب..."[1].

والملاحظ أن هذه الرحلات العلمية قد حققت غاياتها وأعطت ثمارها، فقد كانت تسعى لمضاهاة ما حققته بغداد من تطور علمي وأدبي في عهد هارون الرشيد وابنه المأمون، خاصة في عهد الناصر وابنه الحكم، فاستقدم أبا علي القالي، فكان له أن "دفع البلاد إلى نهضة ثقافية شاملة، وحضارة إنسانية زاهرة (...) كما كان يرسل إلى أفذاذ العلماء في الشرق والغرب، يدعوهم إلى التأليف في موضوعات يقترحها"[2].

أما في عهد الحكم، فقد انتقل الأدب من طور التقليد والمحاكاة للمشارقة إلى طور الإبداع والمنافسة الحقيقية، ولكن المنافسة هنا كانت على شاكلة الاكتفاء بالإتيان بالمثل –تقليد الأستاذ– وذلك لأن "أدب العباسيين هو النمط المحتذى في القول، قد أوصد أمامهم الابتكار"[3]، فتعد التأليف في أدب الاحتذاء – التأثر والسير على النهج– وكذلك في أدب المعارضات، مع إقرار هؤلاء دائما بالفضل والسبق لأساتذتهم بالمشرق، خاصة وأن السبق الزمني بين المشرق والأندلس قدر بحوالي مائتي عام، وكان أكثر الآثار تأثيرا في الأدب الأندلسي (كتاب يتيمة الدهر) للثعالبي فقد "جاء كتاب الثعالبي فأحدث دويه وأخذ أصحاب التراجم يحتذون به مباهين"[4] وذلك لأن النثر العربي في هذه المرحلة انتقل من الطبع إلى الصنعة "ومال به

1- محمد رجب البيومي: الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، مرجع سابق، ص28-29.

2- نفسه، ص30.

3- نفسه، ص32.

4- نفسه، ص30.

الخوارزمي والصابي، وابن العميد والصاحب والهمذاني إلى ضروب من التكلف تعمد إلى الحلية الظاهرة والزينة البارزة"[1].

ومن مظاهر تأثر الأندلسيين بالمشارقة استعارتهم لأسماء حواضر من الشرق وإطلاقها على حواضر أندلسية ومغربية "فشبهوا اشبيلية بحمص وغرناطة بدمشق وفاس ببغداد، وأحدثوا بلدة سميت بالبصرة تشبيها لها بالعراق))[2].

وخلاصة القول؛ أن المقامة الأندلسية تعتبر من الأجناس الأدبية الأكثر استيعابا لمختلف المشاكل والتغيرات، حيث ضمنها مؤلفوها مختلف تلك الأوضاع.

ويُرجع الدارسون منشأها إلى القرن الخامس الهجري، أي عصر الطوائف وهو "العصر الذي اتسم بالحروب والتطاحن وتفكك وحدة البلاد وانقسامها إلى دويلات نجم عنه آنذاك فساد اجتماعي وخلل اقتصادي"[3].

أما أهم العوامل المؤثرة في نشأتها فيمكن إيجازها في عاملين أساسيين: أولهما عامل خارجي؛ وتمثل في وفود المقامة المشرقية إلى الأندلس وما لاقته من إعجاب وإقبال الكتاب والأدباء الأندلسيين عليها.

وثانيهما: عامل ذاتي، وتمثل في الملكات الفنية والقدرات اللغوية والأدبية التي كانت تميز الأندلسيين والتي مكنتهم من السير على نهج المشارقة ونسج مقاماتهم على منوال ما أبدعوا، خاصة من الناحية الشكلية.

1- محمد رجب البيومي: الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، مرجع سابق، ص44.

2- نفسه، ص34.

3- مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: المقامات الأندلسية دراسة فنية، مجلة (حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية)، العدد 333، حولية 31، الكويت، 2011م، ص19.

ويشير محمد طرشونة؛ أن المقامة الأندلسية سايرت المقامة المشرقية في الجوانب الشكلية بالخصوص توظيف المحسنات البديعية والأساليب المنمقة وبناء الأحداث الخيالية، أما "الموضوعات فقد توزعت على نصوص مختلفة لمؤلفين متعددين، فمنهم من لم يكتب غير مقامة...

5-تطور المقامة في الأندلس

يُرجع معظم الدارسين والنقاد الجذور الأولى لنشأة فن المقامة في المشرق العربي إلى أحاديث أبن دريد الأزدي البصري، وهو أشهر علماء عصره "فقد كان عالم باللغة والأدب وعلم النحو، وعُرف بكثرة الإملاء وقوة الحفظ، وكان رأس أهل العلم والمقدَّم في حفظ الأنساب وأشعار العرب، وله شعر كثير توفي سنة 331هـ، 933م، وعند وفاته قال الناس مات علم اللغة والكلام بموت ابن دريد..."[1].

وقد كان ابن دريد بارع في النثر، وصنف كتبا كثيرة، منها كتاب الجمهرة في اللغة، كتاب الأمالي وكتاب الاشتقاق، وكتاب المجتني، وكتاب الخيل، وكتاب غريب القرآن (لم يكمله)، وكتاب أدب الكاتب ولم يبق من آثاره إلا أحاديثه الأربعون التي ذكرها الحصري، وهي نفسها التي وصلت إلى بديع الزمان الهمذاني وشجعته على كتابة مقاماته[2].

وقد كانت هذه الأحاديث متنوعة بين الطول والتوسط والقصر، مزجت بين روح الدعابة والبراعة الفنية، وتنوع الغايات والمقاصد، كالتعليم والوعظ والكدية والوصايا... إلخ....

1- ينظر:- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1993م، ج6، ص2489-2490.

2- ينظر:- ناز الصفدي: المقامة بين الأدبين المغربي والفارسي، مرجع سابق، ص50..

ومنها احتكم إليه في مقاربة أحاديث ابن دريد بالمقامات ما ذهب إليه (فيكتور الكك) في كتابه؛ بديعيات إلى أنها –الأحاديث– "أحاديث ابن دريد تقوم على حكاية مسندة، وإن تعدد السند"[1]. ومن ميزاتها أيضا ارتكازها على موضوع معين، والوصف وتعدد الأبطال فيها، اعتمادها على أسلوب يغلب عليه الحوار والوصف، كما جسد في أحاديثه، بالإضافة إلى الكدية، صور حياة الأعراب وأخلاقهم وعاداتهم وصفاتهم وأيامهم.

ويعتبر كتاب البخلاء للجاحظ من المصادر الأدبية الأكثر تأثيرا في مقامات بديع الزمان الهمذاني فليست مقامات هذا الأخير النموذج الإنساني الأول، الذي انتقد فيه صاحبه الحياة السياسية والاجتماعية في تلك المرحلة بأسلوب فني ومنهج واقعي، فقد "رسم الجاحظ حوادث قصصه لتدور في بلدان مختلفة، وقد اقتفى بديع الزمان أثره في ذلك، وكان الجاحظ بارعا في تصوير حياة الناس (...)، كما تحلى فيها بعنصر الدعابة والهزل، وتلك سمة رئيسية لا يخطئها الإنسان في نموذج الاسكندري"[2].

أي يمكن القول أن الهمذاني استمد موضوعات مقاماته "الكدية" من أحاديث الجاحظ عن الكدية والمكدين والشذاذ، وقطاع الطرق، وقد حدثنا عنهم كثيرا في كتاب البخلاء، وفي الحقيقة كان "أول من كشف هذه الناحية، فقد تكلم قبل ذلك العهد بمائة وخمسين سنة عن المكدين وأسمائهم، وما يمتازون به ويحتالون به"[3].

وهنا يبدو لنا جليا تأثر بديع الزمان الهمذاني في مقاماته بالجاحظ، خاصة من ناحية الموضوع بحيث تحدث في معظم مقاماته عن الكدية، كما كانت أحاديث ابن دريد إحدى ملهمات الكاتب، أما تأثره

1- فيكتور الكك: بديعيات الزمان، دار المشرق، ط2، بيروت، 1971م، ص54.

2- يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكتبة الطالب الجامعي، ط2، مكة المكرمة، 1986م، ص83.

3- آدم متز: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، ط5، بيروت، دت، مج1، ص459.

بالجاحظ فقد كان ذا أثر عميق وبارز في أعماقه، وذلك لأن تأثر بديع الزمان الهمذاني بالجاحظ، لم يكن مقتصرا على كتاب البخلاء فقط، بل تعداه إلى رسالة التربيع والتدوير، وما تضمنته من نزعة تعليمية كان لها الأثر البارز في مقامات الهمذاني، بل أن "الظاهرة التي تناولها الجاحظ، ظاهرة اجتماعية، وهو في موقف التحدي شبيه بالاسكندري، وذلك فيما حواه مذهبه من جنوح إلى إظهار العلم والفصاحة، تجلت في الطريقة التي وضع بها أسئلته"[1].

بالإضافة إلى تأثر البديع بحكاية أبي القاسم البغدادي لأبي المطهر الأزدي: ويقول الدكتور يوسف روز أنه من المرجح أن أبي الطاهر الأزدي "كتب حكايته قبل منتصف القرن الرابع أي قبل كتابة بديع الزمان لمقاماته بأكثر من ربع قرن"[2].

ويقول الدكتور زكي مبارك أيضا في وصف هذه الحكاية "وليست حكاية أبي القاسم التي وضعها أبو المطهر الأزدي إلا فنونا من القول، أراد بها وصف المجون وتصوير المجانين من أهل بغداد وأصفهان، فهي ليست قصة بالمعنى المعروف ولكنها مجلد واحد يرد فيه القول من فن إلى فن، في دعابة وطرف، وأبو القاسم البغدادي بطل القصة، رجل جمع أدوات النصب والاحتيال والنفاق، وهو يشبه من بعض الوجوه أبو الفتح الاسكندري في مقامات بديع الزمان الهمذاني، فإنا نراه يداري أهل المجلس وينافقهم، فليس ثوب التقي والصلاح حتى إذا رآهم في استعداد للهزل انفلت لاعبا متمردا عارفا بغرائب الخلاعة والمجون"[3].

1- يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، مرجع سابق، ص84.

2- نفسه، ص87.

3- زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط1، القاهرة، (1352هـ-1934م)، ج1، ص388.

ويرى الدكتور زكي مبارك "أن حكاية أبي القاسم البغدادي في النثر تشبه إلى حد كبير قصيدة أبي دلف الساسانية، إذ كلاهما وصف لأخلاق الأوباش، وتقليد لتصرفاتهم وألفاظهم، ولا يخفى بالطبع أثر القصيدة الساسانية في تبصير بديع الزمان بصوغ نموذج أبي الفتح الاسكندري"[1].

كما تشير المصادر الأدبية إلى تأثر بديع الزمان الهمذاني في مقاماته برسائل إخوان الصفا[•] والمعروف عن هذه الجماعة أنها سعت إلى نقد أوضاع المجتمع العباسي وتعريته بأساليب متنوعة.

ويقول الدكتور يوسف عوض: أن "وجه الشبه بين المقامات ورسائل إخوان الصفا، يتجلى في أن لكليهما عمد إلى تعرية المجتمع العباسي وفضحه تمهيدا لقيام الثورة التي تجتث أصول الفساد فيه"[2].

كما تأثر بديع الزمان الهمذاني أيضا في إنشاء مقاماته بأسماء شعرية عاصرته في القرن الرابع للهجرة، ومنها الأحنف العُبكري، وأبي دلف الخزرجي، حيث كان لشعرهما تأثير كبير في إنشاء مقاماته خاصة المقامة الساسانية، والتي تضمن محتواها بنو ساسان ومكرهم وانشغالهم بالتسول.

وقيل أن البديع استوحى فكرة إنشاء مقاماته منهما، حسب ما أورده الثعالبي في كتابه "يتيمة الدهر"[1].

1- حكاية أبي القاسم البغدادي راجع:- زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (دط)، القاهرة، ص343.

•- إخوان الصفاء؛ يفيد طه حسين أنهم من غلاة الشيعة ومن الإسماعيلية كانوا يشهدون تقويض حكم بن العباس في العراق وحكم الفاطميين في مصر غير أنهم لم يستهدفوا ذلك عن طريق الثورة المسلحة بل عن طريق الكشف العقلي، وهم في ذلك يشبهون جماعة الفيثاغورس اللذين كانوا يستهدفون تقويض النظام السياسي اليوناني في المستعمرات اليونانية الإيطالية، وكان منهج إخوان الصفاء يقوم على التدريب العقلي الذي حفلت به إحدى وخمسون رسالة يصل بعدها المجاهد إلى مرحلة الرسالة الثانية والخمسين، ولا نعرف شيئا عن محتوياتها، لأنها كانت رسالة سرية لا يطلع عليها بغير المرور بهذا الطريق الطويل، ولعل أسلوب الجاهدة عند إخوان الصفاء يشبه إلى حد كبير أسلوب المجاهدة عند "الصوفية"، ويرى الدكتور طه حسين أن الإمام الغزالي قد أفاد كثيرا من مذهبهم كما يرى الدكتور مصطفى الشكعة، أن هناك علاقة بين مذهبهم العقلي والمذهب الصوفي.

2- يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، مرجع سابق، ص89.

ولعل أبرز أفكار العُبكري التي أثرت في بديع الزمان، تلك التي تحمل في طياتها عدم الرضا وتنادي بالثورة"[2].

"ولأبي دلف قصيدة "ساسانية" شهيرة عارض بها دالية الأحنف العبكري، وفيها توسع وشرح لحيّل المكدِّين وأساليبهم، وقد بلغ بهم التَّندُّر فيها أن أدخل الخليفة المطيع الله في جملة المكدين، ولعل روح أبي دلف في هذه القصيدة قد فتحت باب الخيال واسعا أمام بديع الزمان كي ينوع في أساليب بطله أبي الفتح الاسكندري"[3].

إلا أن هناك رأي آخر لدى بعض الدارسين يرجع نشوء فن المقامة إلى تأثر البديع بأستاذه ابن فارس، وفي هذا الرأي نزع لأسبقية البديع في إنشاء هذا الفن، مما يستبعد فرضية هذا الرأي، وذلك لكون أستاذه كان يدرك واقع مجتمعه إدراكا عميقا، بل وكان يقف من هذا الواقع موقف الناقد الساخر.

إلا أن هذا الرأي يبقى بعيدا عن الواقعية التاريخية التي ترجع دعائم وأسس نشأة هذا الفن لرائدها بديع الزمان الهمذاني.

وقد ألف البديع مقاماته التي تعتبر من الآثار الأدبية والكنوز الفنية في الأدب الغربي، والتي ألفت في نيسابور سنة 382هـ/992م، والتي ذكرها شخصيا في رسالته ذاكرا أربعمائة مقامة لكن "ما وصلنا منها لا يتعدى الخمسين مقامة وهو الرقم الذي اعتمده بعض رواد المقامات فيما بعد"[4].

1- للمزيد من المعلومات ينظر:- أبو منصور عبد المالك الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، (1403هـ-1983م). مج2، ج3، ص323.

2- أبو منصور عبد المالك الثعالبي. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، مصدر سابق، ج3، ص137.

3- نفسه، ص414.

4- فرح ناز علي صفدي: المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي، مرجع سابق، ص61-62.

ومقامات الهمذاني هي "حكايات أو قصص قصيرة تجمع بين الشعر والنثر، مملوءة بالمحسنات البيانية والبديعية، تبين الحالة الاجتماعية وحياة المسلمين التي كانت سائدة آنذاك في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي"[1].

انتشرت مقامات الهمذاني ورسائله بحلول عهد ملوك الطوائف، ولاقت انتشارا واسعا إلا أن رسائله كانت أكثر شهرة حيث حاول الكثير من أدباء الأندلس التأليف في هذا الصنف النثري "وفي مقدمة هؤلاء ابن شرف القيرواني الذي كتب مقامات تحدى بها البديع في حماة، كما قال ابن بسام، وهنا يمكن القول: أن أثر مقاماته كان محصورا في دائرة ضيقة إذا ما قورن بأثر رسائله التي لاقت ترحيبا حارا من ابن شهيد" كما نحى نحوه أيضا ابن حزم الذي حاكاه في أكثر من رسالة.

وبعد مقامات البديع وتأثيرها اللافت في الأندلسيين جاء عهد المرابطين وظهرت في مطلعه مقامات الحريري التي تلقاها الناس واستقبلوها بشغف كبير ويخبرنا ابن الأبار: "أن العديد من الأندلسيين سمعوا الحريري يبسط مقاماته ببغداد ثم عادوا إلى الأندلس لينشروا ما سمعوه".

وبعدها واصل الأندلسيون أيام المرابطين والموحدين دراسة المقامات على منوال هذين الأديبين وتلامذتهم، حيث لم يكتفو بمحاكاتها والنظم على شاكلتها بل تعدو ذلك حيث "أنشئوا تعليقات عليها أشهرها تعليق الشريسي الذي قرأ التعليقات السابقة كلها وعندما عثر على تعليق الفنجد يهي نقح كل شيء كتبه من قبل".

وبذلك لم يكن السرقسطي هو أول من حاكى الحريري في مقاماته من الأندلسيين، بل هناك من كان له السبق، ف "ذو الوزارتين أبو عبد الله محمد بن مسعود بن أبي الخصال

1- يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، مرجع سابق، ص83.

6-المقامات اللزومية

المقامات اللزومية لأبي الطاهر السرقسطي هي خمسون مقامة أنشأها الأديب بمدينة قرطبة، بعد أن استقر به المقام بها، بعد رحلاته العلمية والتعليمية، التي قادته إلى كل من بلنسية وشاطبة ومرسية، وقد كانت نتيجة لوقوفه على ما أنشأه الرئيس أبومهدي الحريري بالبصرة، أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره وسلبت النوم من عينه، وذلك نتيجة مواظبته إنشاء النثر والشعر لهذه المقامات، لا تضاهى، فوصل بها إلى ذروة الإتقان والكمال[1].

والملاحظ هو أن المقامات اللزومية، ككل المقامات التي سبقتها في المشرق والأندلس، اعتمدت في أسلوبها على الترصيع والتنميق اللغوي، بالإضافة إلى "التزام ما لا يلزم بالحرف والكلمات والأوزان وما إلى ذلك، مما يظهر أن السرقسطي، اقتدى فيه بابي العلاء المعري صاحب اللزوميات، والحريري صاحب المقامات".

وقد ورد في مقدمة المقامات اللزومية على لسان الأديب "فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي في قرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة، أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره ولزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم فجاءت على غاية من الجودة(...)"[2].

والواضح أن هذه المقامات جاءت من الأديب مسايرة كردة ومسايرة على ما أنشأه الحريري من مقامات وذلك إبرازا لكفاءة وقدرة الأندلسيين على الإبداع ومضاهاة المشارقة، وهي لا تكاد من حيث موضوعها تخرج عن تصوير الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي بكل سلبياته ومتناقضاته.

1- هـ -نيمة: (المقامات الأندلسية) ترجمة: إبراهيم يحي الشبهاني، مجلة التراث العربي، العدد9، السنة الثالثة، دمشق، 1982م، ص232.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، تحقيق: حسن الوراكلي، دار عالم الكتب الحديث، ط1، اربد –الأردن، 2014م، ص9.

وجسد هذه الوقائع شخصيات المقامة الرئيسية وهما؛ السائب بن تمام والشيخ أبو حبيب، الذي طالما استعان في تنفيذ حيله وخداعه بابنيه، حبيب وابنته التي تقمصت دور الجارية المعروضة للبيع، كما نجد في بعض المقامات شخصية رئيسية ثالثة وهي شخصية المنذر ابن حمام.

أما بالنسبة لعناوين المقامات، فالملاحظ أن السرقسطي يسمي بعض مقاماته ويهمل البعض الآخر، وهذه التسميات تختلف من مقامة لأخرى فمنها ما ورد بأسماء بعض الحيوانات كمقامة الفرس والدب والعنقاء، الحمامة، الأسد، المقامة القردية، ومنها ما ورد بأسماء بعض المهن، كمقامة القاضي، ومنها ما ورد دون عنوان، وهي كثيرة كالمقامة الأولى والثالثة والخامسة..إلخ، ومنها ما ورد باسماء البلدان كالمقامة؛ الفارسية والمقامة البربرية، وبعضها الآخر ورد بأسماء الفنون الأدبية؛ كمقامة الشعراء، والمقامة المرصعة والمقامة النونية والمقامة الدالية..إلخ.

أما بالنسبة لأهداف المقامات فهي متعددة بين الجد والهزل، ومباذل اجتماعية وشخصية ومكر ... وخديعة وصور من غرائز غرزت وطبائع طبعت في الإنسان في جميع الأعصار والأمصار

7- التعريف بالسرقسطي

نتيجة غياب القائد والإدارة القادرة على الحسم في الوقت المناسب، ونتيجة الفصل بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية، ونتيجة التركيبة الاجتماعية في الأندلس حيث كانوا يؤلفون أخلاطا من السكان بعضهم عرب وبعضهم بربر وبعضهم صقالبة وبعضهم مولدون وبعضهم مستعربون أو يهود، وكل واحد منهم سكن في بؤرات عمرانية خاصة، معزولة عن الآخرين، مما أفضى إلى منازعات وفتن دفعت إلى الاستعانة بأمراء وملوك الممالك الاسبانية الشمالية، كل هذه العوامل وغيرها أدت إلى سقوط الخلافة

الأموية في الأندلس سنة 422هـ، ففقدت وحدتها السياسية وانقسمت إلى دويلات صغيرة مستقلة أطلق عليها المؤرخون اسم "دويلات الطوائف"، وعُرف رؤساؤها بملوك الطوائف[1].

من بين هذه الدويلات دويلة سرقسطة أو الثغر الأعلى التي تعد من أكبر الدويلات القائمة في بلاد الأندلس مساحة، وكانت تتميز فضلا عن ذلك بموقعها المتاخم لدول الممالك الاسبانية الشمالية، بين قطلونية من الشرق ونافارا أو نبرة من الشمال الغربي، وقشتالة من الجنوب والغرب، وتعد هذه الدويلة من أقدم الدويلات الأندلسية استقلالا عن السلطة المركزية، ذلك أن موقعها النائي في شمال شرقي الجزيرة الأندلسية كان يحتم عليها دائما الذود عن وجودها من جميع الأطماع المضطرمة حولها[2].

كانت سرقسطة تمثل منذ عهد الإمارة زعامة الأسر العربية، والرياسة المحلية، في الثغر الأعلى، ومركزا لخيرة العلماء والفقهاء والأدباء في الأندلس، واستمرت هذه الزعامة قائمة خلال القرن الخامس الهجري أولا في بني هاشم التجيبيين، ثم في خلفائهم بني هود، حتى وضع مقدم المرابطين حدا لحياة دول الطوائف وكانت سرقسطة آخر القواعد التي سقطت في أيديهم أواخر سنة 503هـ[3].

تميز عصر دويلات الطوائف في الأندلس بالحروب المستمرة بين ملوك هذه الدويلات، كما تميز أيضا بتبعية أغلب أمراء الطوائف لملوك الإمارات الاسبانية في الشمال خاصة ألفونسو السادس ملك قشتالة، الذي اتخذ صورا وأشكالا مختلفة، وانتهى بخداعهم لأنه كان منذ البداية يهدف إلى إسقاطها الواحدة تلو الأخرى، وكان هدفه الأول مدينة طليطلة قلب الأندلس، فسيطر عليها سنة 478هـ بالتعاون

1- خليل إبراهيم السمرائي وآخرون: تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت لبنان، 2000م، ص222-225 (بتصرف).

2- نفسه، ص241.

3- محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، (1411هـ-1995م)، ص86.

مع جيوش إسبانية وأوروبية (الحروب الصليبية) واتخذها عاصمة لدولته ومركزا يشن منها الغارات المتكررة على مدن الأندلس المجاورة[1].

والواقع أنها حملة صليبية حقيقية رغم أن الحروب الصليبية الأولى قد انتهت قبل ذلك بعشرين سنة في الشرق باستيلاء الصليبين على بيت المقدس سنة 1099م، وزادت الروح الصليبية في فرنسا وفي إسبانيا، تزعم صالح العلماء والفقهاء والأدباء الدعوة إلى توحيد الأندلس، من أجل رد كيد ألفونسو ووضع حد لمطامعه التوسعية، إلا أن هذه الدعوة لم تأت بنتيجة أمام الانهيار النفسي لأكثر ملوك الطوائف فاتجهت أنظارهم إلى المغرب الأقصى باتجاه دولة المرابطين.

كانت الخطوة الأولى التي اتخذها أمير المرابطين يوسف بن تاشفين في هذا المجال هي العبور بقواته إلى الأندلس في ربيع الأول من عام 479هـ، من أجل نصرة أهل الأندلس، فرحب به ملوك الطوائف وساهموا بقواتهم من أجل الجهاد في سبيل الله، فكانت معركة الزلاقة الحد الفاصل الذي انهزمت فيه القوى الصليبية.

نتيجة أسباب عديدة، قُطعت الصلة بين أمير المرابطين وملوك الطوائف، وتضافرت عوامل متعددة في إضعاف المرابطين سواء في شمال أفريقية أو في الأندلس، فمنيت القوات المرابطية بهزائم متكررة في الأندلس أمام القوات الصليبية، إضافة إلى قيام بعض حركات التمرد (حركة المريدين)، "إن أكثر ثوار الأندلس ضد المرابطين هم من الفقهاء والقضاة وأعلام الأدب وهذا يعود إلى المركز والنفوذ الذين تمتعوا بهما

1- خليل إبراهيم السمرائي وآخرون: تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، المرجع السابق، ص252.

في ظل دولة المرابطين، حتى تركزت فيهم عناصر الزعامة المحلية، فلما بدأ سلطان المرابطين بالأفول، قام هؤلاء بحركاتهم من أجل استرداد سلطانهم القومي"[1].

في ظل هذه الظروف، نشأت الدولة الموحدية في المغرب الأقصى، وعبرت هي الأخرى إلى الأندلس، وفي ظل هذه الظروف أيضا وفي مدينة طليطلة التابعة لدويلة سرقسطة نشأ "محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف بن عبد الله بن إبراهيم التميمي المازني السرقسطى المعروف بابن الأشتركوني أبو الطاهر"[2]. كان لغويا بارعا وأديبا وشاعرا مقتدرا، وقد عُرف بالسرقسطي نسبة إلى مدينة سرقسطة في شرقي الأندلس، وهي من أجمل وأحسن المدن الأندلسية والتي عُدت موطنا لثلة من الأدباء والعلماء والمفكرين، استولى عليها الإفرنج وأُخذت من المسلمين سنة 512هـ[3].

أما بالنسبة لكنيته بابن الأشتركوني، فترجع إلى اشتركوى وهو حصن من أعمال تطلة[4]. قال عنه ابن الأنبار: "سَمِعَ أَبَا عَلِيٍّ وَأَكْثَرَ عَنْهُ وَأَجَازَ لَهُ ومما وقفت عليه من مسموعاته الموتلف وَالْمُخْتَلَفُ لِلدَّارَقُطْنِيِّ وَلِعَبْدِ الْغَنِيِّ مَعَ مُشْتَبَهِ النِّسْبَةِ لَهُ وَرِيَاضَةَ الْمُتَعَلِّمِينَ لأَبِي نُعَيْمٍ وَأَدَبَ الصُّحْبَةِ لِلسُّلَمِيِّ وَحَدِيثُ الْحَسَنِ بْنِ عَرَفَةَ وَأَمَالِي ابْنِ أَبِي الْفَوَارِسِ وَعَوَالِي ابْنِ خَيْرُونَ وَرُبَّمَا تَكَرَّرَ سَمَاعُهُ فِي بَعْضِهَا لِطُولِ مُلازَمَتِهِ إِيَّاهُ وَفَرْطِ عِنَايَتِهِ بِتَحْصِيلِ مَا رَوَاهُ وَكَانَ رَحَّالَةً فِي طَلَبِ الْعِلْمِ أَخَذَ بِبَلَنْسِيَةَ عَنْ أَبِي مُحَمَّدِ ابن السَّيِّدِ وَبِشَاطِبَةَ عَنْ أَبِي عِمْرَانَ بْنِ أَبِي تَلِيدٍ وَأَبِي مُحَمَّدِ بْنِ ثَابِتٍ وَأَبِي مُحَمَّدٍ الرَّكِلِيِّ وَبِقُرْطُبَةَ عَنِ ابْنِ عَتَّابٍ وَأَبِي بَحْرٍ وأبي

1- خليل إبراهيم السمرائي وآخرون: تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، المرجع السابق، ص264.

2- جلال الدين السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط)، صيدا، لبنان، ج2، ص514.

3- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خليكان. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. دار صادر، (دط)، بيروت، (1398هـ-1978م)، ج1، ص233.

4- ابن بشكوال: الصلة في تاريخ أئمة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (دط) القاهرة، 1966م، ج2، ص556.

القاسم ابن صَوَابٍ وَكَانَ سَمَاعُهُ مِنْ أَبِي عَلَيَّ بِمُرْسِيَّةَ وَكَتَبَ إِلَيْهِ أَبُو بَكْرٍ غَالِبُ بْنُ عَطِيَّةَ وأبو الحسن بن الباذنش مِنْ غَرْنَاطَةَ وَابْنُ أُخْتِ غَانِمٍ مِنْ مَالِقَةَ وَابْنُ الأَخْضَرِ وَابْنُ الْعَرَبِيِّ مِنْ إِشْبِيلِيَّةَ وَقَدْ لقي بعضهم"[1].

"وقَالَ عنه ابْن الزبير: كَانَ لغوياً أديباً شَاعِرًا، وَكَانَ مُعْتَمدًا فِي الْأَدَب، فَردا مُتَقَدما فِي ذَلِك فِي وقته، روى عَن أبي عَليّ الصَّدَفِي وَأبي مُحَمَّد بن السَّيِّد وَابْن الباذش وَابْن الْأَخْضَر، وَأخذ عَنهُ أَبُو الْعَبَّاس بن مضاء، قَالَ: وَعَلِيهِ اعتمدت فِي تَفْسِير كَامِل الْمبرد لرسوخه فِي اللُّغَة والعربية وَله المقامات اللزومية الشهيرة، وشعره كثير مَاتَ بقرطبة يَوْم الثُّلَاثَاء الْحَادِي وَالْعِشْرين من جُمَادَى الأولى سنة ثَمَان وَثَلَاثِينَ وَخَمْسمِائة وَمن شعره: (ومنعم الأعطاف معسول اللمي ... مَا شِئْت من بدع المحاسن فِيهِ)

(لما ظَفرت بليلةٍ من وَصله ... والصب غير الْوَصْل لَا يشفيه)

(أنضجت وردة خَدّه بتنفسي ... وظللت أشْرب ماءها من فِيهِ)

مُحَمَّد بن يُوسُف بن عَليّ بن سعيد الْكرْمَانِي ثمَّ الْبَغْدَادِيّ الشَّيْخ شمس الدّين صَاحب شرح البُخَارِيّ: الإِمَام الْعَلامَة فِي الْفِقْه والْحَدِيث وَالتَّفْسِير والأصلين والمعاني والعربية، قَالَ ابْنه فِي ذيل المسالك: ولد يَوْم الْخَمِيس سادس عشْرين جُمَادَى الْآخِرَة سنة سبع عشرَة وَسَبْعمائة، وَقَرَأَ على وَالِده بهاء الدّين، ثمَّ انْتقل إِلَى كرمان، وَأخذ عَنهُ الْعَضُد وَغَيره. وَمهر وفَاق أقرانه، وَفضل غَالب أهل زَمَانه، ثمَّ دخل دمشق، ومصر وَقَرَأَ بهَا البُخَارِيّ على نصر الدّين الفارقي، وَسمع من جمَاعَة، وَحج وَرجع إِلَى بَغْدَاد واستوطنها.

وَكَانَ تَامّ الْخلق، فِيهِ بشاشة وتواضع للْفُقَرَاء وَأهل الْعلم، غير مكترث بِأَهْل الدُّنْيَا، وَلَا يلْتَفت إِلَيْهِم، يَأْتِي إِلَيْهِ السلاطين فِي بَيته، ويسألونه الدُّعَاء والنصيحة"[1].

1- ابن الأبار: معجم أصحاب القاضي أبي علي الصدفي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، مصر، 2000م، ص140.

"أبو الطاهر الأشتركوني قال فيه الفتح: سرقسطي البقعة عراقي الرقعة، وأثنى عليه، وأنشد من شعره:

ألا يا [...] طالعاً أفق صب ***** عناه منه يوماً ما عناه

تعلله الأماني وهي زور ***** وحسبك أن يعلله مناه

أمالكة ملكت به كريما ***** أضر به ولم يظلم هواه"[2].

لم تذكر كتب التراجم سنة مولده، إلا أنها أجمعت على أنه ولد بمدينة سرقسطة، أما بالنسبة لتاريخ وفاته، فقد اتفق كل من ابن بشكوال وجلال الدين السيوطي على أنه توفي بمدينة قرطبة يوم الثلاثاء 21 من جمادى الأول سنة 538هـ الموافق لـ 1143م[3]، أما ابن خلكان في كتابه: "وفيات الأعيان" فقد ذكر بأن تاريخ وفاته هو سنة 455هـ.

من أهم أثاره الأدبية؛ كتاب "في غريب لغة العرب" وهو كتاب متسلسل "أي أن المؤلف، ألف في هذا العنوان خمسين كتابا كل كتاب بني على باب من الأبواب، وقد تعمد أن يفتح كل باب ويختمه بشاهد شعري"[4]، كما تشير التراجم إلى أن له ديوانا من الشعر، والمقامات اللزومية التي حاول فيها محاكاة مقامات الهمذاني والحريري خاصة.

1- جلال الدين السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، مصدر سابق، ج1، ص279.

2- أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، أبو جعفر الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكاتب العربي، (دط) القاهرة، 1967م، ج1، ص532.

3- جلال الدين السيوطي: بغية الوعاة في طبقة اللغويين والنحاة، مصدر سابق، ج2، ص514.

4- ينظر:- السرقسطي: المسلسل في غريب لغة العرب، تحقيق محمد عبد الجواد، مصر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (دط، دت)، ص5.

ثانيا: مفهوم الخطاب

يعتبر الخطاب من المصطلحات الأكثر أهمية في حقل الدراسات النقدية العربية منها والغربية، نظرا لتداخله وارتباطه بمختلف النصوص الأدبية والنقدية واللسانية، لذلك فقد كان محور الكثير من المؤلفات والآراء المتشعبة والمتداخلة.

ورد في لسان العرب في مادة "خطب" أن: "خطب: الخطب، الشأن أو الأمر صغر أو عظم وقيل: هو سبب الأمر... والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان"[1].

وقد ورد المصطلح في القرآن الكريم في أكثر من سياق، منها قوله تعالى: (وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ) (ص:20)، وقوله أيضا: (إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ) (ص:23)، وقوله: (وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلامًا) (الفرقان:63).

وقد فسر الزمخشري عبارة فصل الخطاب بقوله:"فمعنى فصل الخطاب، البين من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه ومن فصل الخطاب وملخصه ألا يخطئ صاحبه مضان الفصل والوصل؛ فلا يقف في كلمة الشهادة على المستثنى منه، ولا يتلو قوله: (فويل للمصلين) إلا موصولا بما بعده، ولا (والله يعلم وأنتم) حتى يصله بقوله: (لا تعلمون) ونحو ذلك، وكذلك مضان العطف وتركه والإضمار والإظهار والحذف والتكرار، وإن شئت كان الفصل بمعنى الفاصل؛ كالصوم والزور وأردت بفصل

1-ابن منظور. لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون. (دط، دت). القاهرة: دار المعارف. ص1194.

الخطاب؛ الفاصل من الحق الذي يفصل بين الصحيح والفاسد والحق والباطل والصواب والخطأ، وهو كلامه في القضايا والحكومات وتدابير الملك والمشورات"[1].

ومنه يمكن القول أن: الخطاب مرادف للكلام الحسن، الواضح المعبر عن المقاصد، يكون بين طرفين هما: المخاطِب والمخَاطَب، غايته هي التواصل والتأثير والإقناع وفق شروط معينة، هذا بالنسبة للقرآن الكريم.

أما بالنسبة للدراسات الغربية، فيعتبر كل من دوسوسير (F.Saussure) وبنفيست (E.Benveniste) من الأوائل الذين حاولوا التأسيس لمصطلح الخطاب: بكونه الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية

فالخطاب عند بنفيست "هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخييلية التي أطلق عليها جينيت مصطلح الحكاية"[2]، ويمكن القول أن بنفيست تجاوز في مفهومه للخطاب كونه وحدة لسانية إلى جوانب اجتماعية وتاريخية متداخلة سواء كانت شفاهية أو كتابية لتكون فيما بعد ما يعرف بالخطاب، وهو ما ذهب إليه ميشال فوكو (Michel Foucault) الذي استطاع أن يحفر لهذا المفهوم سياقا دلاليا اصطلاحيا مميزا عبر التنظير والاستعمال النقدي المكثف في العديد من الدراسات، ويحدد الخطاب بأنه: "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام"[3].

1-الزمخشري. تفسير الكشاف، (ط3، 1430هـ-2009م). بيروت: دار المعرفة. ص921.

2-جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم وآخرون، (ط3، 2003م). الجزائر: منشورات الاختلاف. ص(38-39).

3-قصي عطية. "من النص إلى النص المفتوح في الخطاب النقدي المعاصر". مجلة الموقف الأدبي، العدد541، آيار 2016م، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص58.

يميز بنفيست بين نظامين للتلفظ وهما الحكي والخطاب، انطلاقا من مجموعة من العناصر التي تميز كل منهما عن الآخر حتى وإن كانا يتكاملان ويتقاطعان معا على صعيد الممارسة التواصلية، انطلاقا من تصور متكامل حول تحليل الخطاب الروائي والسردي.

بالإضافة إلى ذلك فقد ميز جيرار جينيت بين ثلاث عناصر مكونة للحكي وهي:

–القصة (**Story**): والتي تعني المدلول أو المضمون السردي.

– السرد (**Narration**): والذي يطلق على الفعل السردي أو مجموع الأحداث الواقعية والتخييلية.

– الخطاب (**Discourse**): ويطلق على الدال أو النص السردي، ويرى جيرار جينيت "أن الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة لا يمكن أن يوجد إلا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة، وغلا فليس سرديا، إن الخطاب السردي بسبب علاقته بالقصة التي يحكي، وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله..."[1].

ولأن المقامة السراقوسطية عبارة عن قصة تنضوي تحتها أجناس سردية مختلفة ومتنوعة، ولكون مجموع الأحداث المسرودة فيها تتم عن طريق الراوي، ومنه لابد من الوقوف عند مصطلح الخطاب السردي ولكون المقامة من أهم الفنون السردية، وكونها نشاطا لسانيا متميزا، فهي تقوم بتنظيم العلاقة بين المادة التخيلية أو الحكائية وبين المرجعيات الثقافية والواقعية والتاريخية والدينية، ولكونها من العناصر التي يستوجب بناؤها وجود الراوي والشخصيات والأحداث.

1–جيرار جينيت. خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص40.

تعتبر المقامة من أهم أكثر الأجناس الأدبية السردية ثراء بالدلالات والعلامات، مما يستوجب التعامل معها بمنهج يتميز بالانفتاح على مناهج أخرى تكون كفيلة بتسليط الضوء على مضامينها الدلالية لذلك فقد ارتأينا أن يكون المنهج السيميائي هو المنهج المنتقى للتعامل مع الخطاب السردي في المقامة.

ثالثا: السيميائية (Semiologie)

تحتل السيمياء مكانة مميزة في المشهد الفكري وذلك لكونها نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث الأصول المعرفية والمبادئ الأساسية، حيث يندرج ضمنها كل من؛ (اللسانيات، الفلسفة، المنطق الانتروبولوجيا... إلخ)، كما أن موضوعاتها غير محددة، فهي "تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني..."[1].

وذلك لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يحيا بالوسائط وهو المنتج الوحيد للدلالة ومنه فالموضوع الأساسي للسميائيات هو السيرورة المؤدية؛ إلى إنتاج الدلالة أو ما يطلق عليه في الاصطلاح السميائى السميوز (Semiosis)، والسميوز في التصور الدلالي الغربي هو الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها[2]. أما أهم الاتجاهات السميائية فيمكن إيجازها فيما يلي:

يقول: قاموس روبير في تعريفه للسيميائية بأنها نظرية عامة للدلالة وسيرها داخل الفكر، أو نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع، كما أن هناك تعريف آخر للسمياء في معناها الاصطلاحي، والذي يعني علم الإشارات أو علم الدلالات، وهذا حسب غريماس الذي ارجع هذا التعريف إلى كون كل ما يحيط بالإنسان، في حالة بث غير منقطع للإشارات.

1-سعيد بنكراد. "السيميائيات وموضوعها". مجلة بحوث سيميائية. مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، العدد (3-4)، 2007م، ص(179-180).

2-نفسه، ص184.

والملاحظ هو أن لكُلٍّ مفهومه الخاص لهذا المصطلح انطلاقا من طبيعته ووظيفته، لذلك فقد اتفق الدارسين على ثلاثة اتجاهات عامة للسميائية وهي:

1-سمياء التواصل.

2-سمياء الثقافة.

3-سمياء الدلالة.

وبما أننا نتعامل مع نصوص وخطابات سردية (المقامات)، فالأمر يستوجب منا السير على منهج السمياء الدلالية، ومن أنصار هذا التوجه كل من؛ ايميل بينفيست هيلمسيلف وبارث تودوروف والذين انطلقت أعمالهم من جهود اللغوي دوسوسور.

ويقول هذا الاتجاه: بأن اللغة هي أهم وسيط يعمل على تفكيك الشفرات والرموز المختلفة للأشياء لكشف دلالاتها: حيث يقول: بارث "أن اللغة لا تنستنفذ كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل، توافرت القصدية أم لم تتوافر بكل الأشياء الطبيعية والثقافية، سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن هذه المعاني التي تسند إلى هذه الأشياء، ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة، فبوساطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم وينتج المعنى، يتم تفكيك ترميزية الأشياء"[1].

ولأن محور دراستنا هي المقامات اللزومية، وهي عبارة عن خطابات سردية مليئة بالرموز والإيحاءات المختلفة نظرا لطبيعة الموضوعات المطروقة فيها والتي حاول من خلالها السرقسطي التواصل مع كل قضايا المجتمع، فقد ارتأينا أن نسير في نهج السمياء الدلالية لتسليط الضوء على بعض مضامينها، ولكونها متشعبة الآراء والتوجهات، ونظرا لطبيعة موضوعنا.

1-جان كلود كوكي وآخرون. السميائية الأصول القواعد والتاريخ. ترجمة: رشيد بن مالك، (ط1، 2008)، الأردن: دار ماجدولين للنشر والتوزيع، ص35.

سنحاول الاعتماد على منهج غريماس باعتباره أهم المنظرين المحدثين في مجال السميائيات السردية حيث ركز اهتمامه في دراسته للأعمال السردية على تحليل المحتوى السردي، ساعيا إلى الإمساك بالمعنى أو الدلالة حيث ميز بين نمطين من الوحدات الدلالية، وهذا من خلال التعامل مع المعنى كمجموع أو كتلة قابلة للتفكيك إلى وحدات قابلة للتحليل "انطلق غريماس من مفهوم واسع للبنية السردية ثم اكتشف بنى سردية في كل مكان تقريبا حتى في الخطابات العلمية والإيديولوجية"[1].

وما يمكن قوله هو أن المقامات السرقسطية تعتبر ضرب من أهم ضروب الأدب القصصي بكل بنياتها التركيبية وخصائصها الفنية وثرائها الدلالي ولكونها انعكاس للمشهد العام الذي عرفه المجتمع الأندلسي في القرن الخامس الهجري بكل متناقضاته، سنحاول تسليط الضوء عليها وفقا لمنهج السميائية السردية عند غريماس للوقوف على بنياتها الدلالية ومحاولة استخلاص أهم المحاور والعلاقات التي ميزت تركيبتها.

1-جان كلود كوكي وآخرون. السميائية الأصول القواعد والتاريخ. ترجمة: رشيد بن مالك، (ط1، 2008)، الأردن: دار ماجدولين للنشر والتوزيع، ص51.

الباب الأول

تشكيل المقامة السرقسطية

الفصل الأول

الصيغة

أولا: مفهوم الصيغة

ثانيا: أنواع الصيغة

1-الصيغ الكبرى

2-الصيغ الصغرى

أ-كلام السارد

ب- كلام الشخصيات

-الخطاب المنقول

-الخطاب المحمول

-الخطاب المسرود

3- الوصف

4-وظائف الوصف

ثالثا: الرؤية وأنواعها

1-مفهوم المنظور السردي

2-أنواع الرؤية وأشكال التبئير

أ-الرؤية من الخلف

3-أنواع الرواة في مقامات السرقسطي

أ-التبئير الخارجي

ب– التبئير الداخلي

ج–الرؤية من الخارج

رابعا: أوضاع الراوي

1–الراوي الغريب

2– الراوي العليم

3–الراوي المتضمن في الحكاية

أ–الراوي الفاعل

ب– راو متقمص دور البطولة

4–الراوي أوكلت له أدوار ثانوية

أ–الراوي الشاهد

خامسا: وظائف الراوي

1–وظائف أساسية

2–وظائف ثانوية

تعتبر الصيغة من العناصر السردية الأساسية ومن التقنيات الفعالة في بناء وتركيب الفنون السردية عموما، والمقامة على وجه الخصوص وهذه العناصر ثلاثة هي:

- الصوت السارد (la voix).
- الصيغة (mode).
- المنظور السردي (point de vue).

أولا: مفهوم الصيغة

الصيغة عموما نعني بها الهيئة التي يُقدّم بها السرد، أو الطريقة التي يَروى بها السارد (المسرود) وفق منظوره أو وجهة نظره، أي أن الصيغة السردية هي التي تحدد العلاقة بين الراوي، وشخصيات القصة وأحداثها، كما تحدد أيضا ماهية الراوي وموقعه من عملية السرد. ومنه فالصيغة في السرديات البنيوية هي:

«الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا»[1] وإذا كان موقع المتكلم هو الموضوع الأساسي للرؤية السردية، فموضوع الصيغة هو البحث في الطريقة التي يتم بها نقل الكلام من قبل السارد سواء كان هذا الكلام صادر عن السارد أو من قبل شخصيات العمل السردي.

ويقول: جيرار جنيت (G.Genette) في كتابه (عودة لخطاب الحكاية) بأن مصطلح الصيغة"mode" وضع لجمع القضايا المتعلقة بمختلف طرائق تنظيم (الخبر السردي)[2] أي: أن الصيغة تبرز لنا أكثر في مستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، وذلك بالنظر إلى الأخبار المنقولة وفق رؤية معينة، تتعلق بالسارد أو الراوي وما يرويه، وكيفية روايته، ويعد الموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الآمال الرباط، ط1، 2010، ص109.

2- ينظر: جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2000، ص49.

من حيث قربه أو بعده عنها وكذلك الموقع الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات، الشكلان الأساسيان لتنظيم الخبر السردي، ويعرفان على التوالي بالمسافة والمنظور.

أو هي: «مجموعة الجهات الموجهات (Modalities) تحديدا "المسافة" (Distance) أو "الصيغة" (mode) و"المنظور" (Prespective) أو وجهة نظر (Point of view) المنظمة للمعلومات السردية، إنَّ صيغة السرد (Mode of narative) تتفاوت اعتمادا على ما إذا كان العرض (Showing)، أو السرد (Telling) هو الصيغة الظاهرة»[1].

ميز الشكلانيين الروس بين القصة والخطاب (Fable, Sujet)، فأطلقوا مصطلح القصة على مجمل الأحداث والشخصيات التي تتفاعل فيما بينها، مع أحداث القصة أما الخطاب في نظرهم فهو يُعْني الطريقة التي يعبر بها عنها القصة ويتم التبليغ بها. وبالتالي فقد أصبح هذا التوجه القاعدة العامة التي ارتكز عليها النقد. وتعد مقولة الصيغة السردية من أكثر مقولات الخطاب إبهاما وتعقيدا، حسب رأي سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي". وهذا نظرا لغناها وأهميتها وقد صرح بذلك تودروف حيث قال بأن: «مقولة الصيغة من الطبيعي جدا، أن تكون أكثر المقولات تعقيدا»[2].

«وتعود هذه التعقيدات إلى خصوصيتها كمقولة، والى تنازع اختصاصات عديدة حولها، وتوزعها بينها، من هذه الاختصاصات نجد علم المنطق وعلوم اللسان، والسميوطيقا... والبويطيقا... فكل اختصاص يحاول احتكارها. وطبعها بطابعه العلمي الخاص»[3].

1- جيرالد براتس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002، ، ص115.

2- Catherine Kerbrat-Orecchioni: L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin,1980, p118.

3- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت، 2005، ص (170-171).

وفي هذا السياق يقول كلود كولي، وهو احد الباحثين في السميوطيقا الأدبية «من العبث التفكير في كون الباحثين في اللسانيات أو في المنطق يعرفون ما يعنون وهم يتحدثون عن مقولة الصيغة»[1].

في أواسط الستينيات من القرن الماضي حقق التحليل البنيوي للحكي تطورا هائلا في مجال البحث ففي مجلته تواصلات (Communications) الصادرة سنة 1966م والعدد الثامن، والخاص بالتحليل البنيوي للحكي، البداية الفعلية والتأسيسية التي استندت عليها كل الدراسات المتعلقة بمصطلح الصيغة السردية.

ففي هذا العدد صدرت دراسة تودوروف (T.Todorov) الهامة عن «مقولات الحكي التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي (Mode du récit) رابطا إياها بجهاته وزمنه»[2].

«ويقول تودروف أن الجهات أو الرؤيات كما سماها في الأدب والدلالة 1967 تتعلق بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة، من قبل الراوي، فان صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها»[3].

ثانيا: أنواع الصيغة

1-الصيغ الكبرى: تجدر الإشارة إلى أنه في مجال السرديات قد تم التوصل إلى نوعين أساسيين من الصيغ بالاستناد إلى ما سبق التطرق إليه، وتعرف بالصيغ الكبرى وهما: الحكي (Naration) والعرض أو التمثيل (Représentation).

1- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص171.

2- نفسه، ص172.

3- نفسه، ص178.

أ- الحكي: ونعني به «سرد خالص، ينقل فيه السارد الأحداث والوقائع، ويخبر عنها في صيغة الحكي يتكلم السارد ولا تتكلم الشخصية الروائية»[1].

ونلاحظ أن هذه الصيغة في أصولها تعودإلى التاريخ التقليدي الذي يعتمد على مثل هذه الخاصية، حيث يكون السرد خالص، والكاتب مجرد شاهد وأول من قال بهذا هو أفلاطون في حديثه عن الحكاية والمحاكاة.

ب- العرض (représentation) (showing)

فالقصة في هذه الحالة لا تنقل خبرا (حدثا) إنما تجري أمام أعيننا مثلما يحدث في المسرحية في صيغة العرض تتكلم الشخصيات ولا يتكلم السارد أي أن العرض يتعلق بالدراما وفيها تكون الأحداث غير مسرودة «ولكنها تجري أمام الأعين مشخصة، وفيها تهيمن أقوال الشخصيات»[2].

فبعد البدايات الأولى لأفلاطون وأرسطو في تحديد وتصنيف الصيغة، جاء دور الدراسات الأنجلوساكسونية مع الناقد هنري جيمس الذي ميز بدوره بين كل من العرض (showing) والسرد أو القول (telling).

وبعده يأتي دور جيرار جنيت الذي سعى للتمييز أيضا بين صيغة الحكي والعرض، بمسميين وهما:

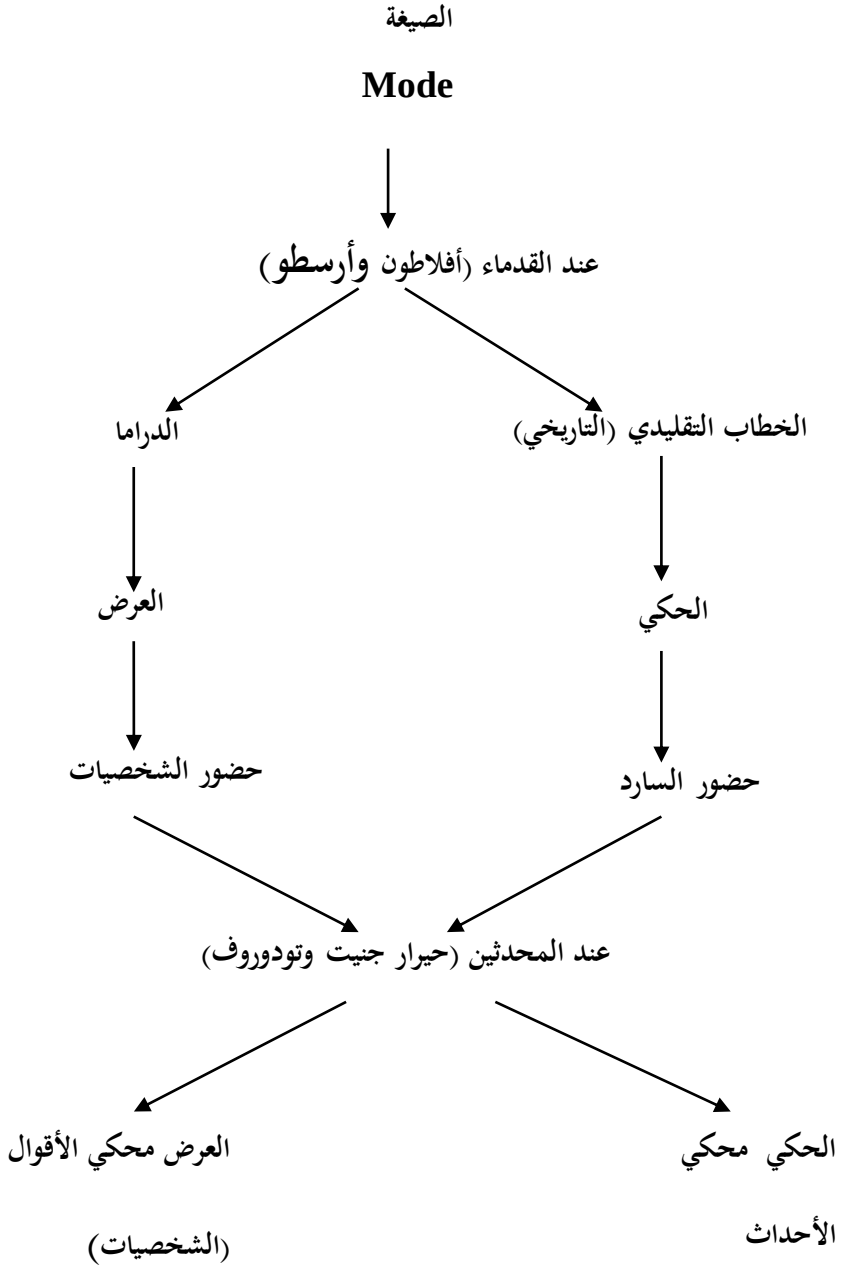
- محكي الأحداث (récit d'événements) يتضمن كلام السارد وتكون صيغة السرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع[3].

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص109.

2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص172.

3- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص111.

- "محكي الأقوال (récit de paroles) يتضمن خطاب الشخصيات وتكون صيغة السرد في العرض، وتقوم بنقل كلام الشخصيات"[1].



مخطط يوضح مفهوم الصيغة عند القدماء والمحدثين

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق، ص 172.

«إن ما يمكن استخلاصه من السرود الكلاسيكية التقليدية التاريخية من تقسيم عام لأنواع الصيغة» هذا ما يمكن لنا استخلاصه مما سبق، فالسرد الكلاسيكي (التقليدي أو التاريخي) يعتمد أساسا على الحكي (السرد) أي محكي الأحداث.

أما الدراما فهي تعتمد أساسا على صيغة العرض أو (محكي الأحداث) أو (التمثيل).

أما السرد الحديث والمعاصر فقد تجاوز هذا التقسيم وأصبح حقلا للتداخل بين الصيغتين بل أصبح مجالا للإبداع والابتكار من حيث تنوع الصيغ وتعددها، لذلك «فلم يعد مجديا الفصل بين خطاب السارد، وخطاب الشخصيات»[1].

2-الصيغ الصغرى (تعدد الصيغ): وفي هذه الحالة، فلكل صيغة كبرى (حكي أو عرض) القدرة على توليد الكثير من الصيغ الجزئية أو الفرعية المشتقة منها، أي أن «السارد لا يتبنى خطابا واحدا في الحكي، كما أن الشخصية لا تتبنى أسلوبا واحدا في الكلام فكل صيغة تتحقق بخطابات وأساليب مختلفة»[2].

وقد أكد جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكاية" أن الخطاب الروائي يتكون من ثلاث عناصر وهي (الزمن، الصيغة، الصوت)، وبذلك فالحديث عن الصيغة بكونها «تنطبق على الخطاب شأنها في ذلك شأن الزمن، ولأن وظيفة الحكي لا تكمن في إعطاء أمر أو تسجيل ثمن أو إعلان شرط...لأن دورها يكمن فقط في حكي قصة أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، فإن الأساس على مستوى الخطاب الحكائي ليست

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق، ص112.

2- نفسه.

فقط تلك الاختلافات بين الأمر أو النهي أو التمني... ولكن في دقة التأكيد على اختلاف هذه الصيغ المعبر عنها عادة بـ"المتغيرات الصيغية" (variation modalés) وهذه الوظيفة هي التي أشار إليها "ليتري". (littre) في تعريفه اللساني لمقولة الصيغة التي يراها عبارة عن مختلف أشكال الفعل المستعملة لتأكيد الشيء قوة وضعفا، ومختلف وجهات النظر التي من خلالها نعتبر وجود الشيء أو الحدث»[1].

ونستخلص من مقولة جيرار جنيت أن الحكي يختلف باختلاف درجات حكيه، وكذلك يتعدد بتعدد وجهات النظر «إن هذه الاختلافات الصيغية واستعمالاتها هي التي نقصد عندما نتحدث عن الصيغة السردية (mode narratif) أي تقديم السرد أو الإخبار السردي ودرجاته»[2].

ومنه فالمتعارف عليه هو أن كلام السارد لا يتخذ نمطا أو أسلوبا واحدا أثناء الحكي، كما أن الشخصيات:...

أ–كلام السارد: يتخذ كلام السارد إلى جانب الحكي كصيغة رئيسية كبرى، صيغا فرعية وأشكال خطابية متنوعة أخرى، فقد يكون كلامه:

–حكيا: حين يتعلق الأمر بسرد أحداث والإِخْبَار عنها ونقل وقائع وأفعال فيسمى هذا النوع من الحكي (محكى الأحداث).

– خطابا: وفي هذه الحالة يُنْشِئ المتكلم خطابا فهو يخبرنا عن مجموع أو بعض أفكاره أو أفكار غيره فهو هنا لا يسرد ولا ينقل، ولكنه يتلفظ، فكلامه هنا عبارة عن محكي أقوال.

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، القاهرة، 1997م، ص177.

2- سعيد يقطين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص177.

ومنه فيمكننا القول أن الحكي بإمكانه تقديم الأخبار بطريقة مباشرة، وبأشكال متعددة، كما يمكنه أن يقدم الأخبار بدرجات متفاوتة من التفاصيل، وبالتالي ففعل الحكي (recit) "يمكن أن يظل على مسافة distance ما مما يقدمه كحكي عن شيء يحكيه"[1].

ب– كلام الشخصيات: وفيه يمكن التمييز بين ثلاثة أصناف من الخطاب (طرائق وأساليب نقل كلام الشخصيات) «تتمثل صيغة خطاب ما في درجة الدقة التي يَسْتَحْضِرُ بها هذا الخطاب مرجعه والدرجة القصوى نجدها في الخطاب المباشر، ونجد الدرجة الدنيا في حالة قص وقائع غير لفظية، ودرجات وسطى في الحالات الأخرى»[2].

إن ما يمكن استخلاصه هنا هو أن السارد في سرد الأقوال (récit des paroles) في هذا المستوى من العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، يبدو المظهر الأساسي لكل فعل سردي هو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات، وهذه الخطابات أو كلام الشخصيات يتم التعامل معه من قبل السارد بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك، لذلك فان نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقي سواء عبر كلام الشخصية المباشرة أو من خلال تخطيب أقوال الشخصيات ضمن كلام السارد لذلك فقد استخلص "جيرار جنيت" ثلاث أنواع من الخطاب وهذا انطلاقا من مدى حضور الراوي أو السارد أثناء نقله لهذه الأقوال وهي:

–الخطاب المنقول (rapporte) أو (الأسلوب المباشر): وهو الخطاب الذي يتعمد فيه السارد ترك الكلام للشخصيات مباشرة، دون أن يتدخل فيه بحيث ينقله كما تلفظت به حرفيا دون زيادة

1– سعيد يقطين، الخطاب الروائي، المرجع السابق نفسه.

2– تزفيطان تودروف الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص47.

أو نقصان «لذلك يضعه بين علامتين مزدوجتين، للدلالة على أنه خطاب ينتمي إلى الغير ومنقول بشكل حرفي»[1].

-الخطاب المحول (transpose) (الأسلوب غير المباشر): وفيه يسعى السارد إلى الحفاظ على مضمون كلام الشخصيات، مع دمجه في خطابه الخاص بحيث «تكون التغييرات غير نحوية، كأن تختصر أو تحذف الانطباعات العاطفية، ويحتفظ بالمؤشرات التي تدل على أن الكلام لا ينتمي إليه، بل هو كلام منقول مثل أفعال القول (قال لي، شرح لي، روي لي، حدثني)...»[2].

فالتغيرات الطارئة في هذا النوع من الخطاب على كلام الشخصيات من قبل السارد جزئية فهي لا تغير مضمون خطابها المباشر.

كما أن السارد هنا لا يستعمل المزدوجتين اللتين تدلان على كلام الغير، مثلما هو متعارف عليه في النوع الأول أي: في الخطاب المباشر، ولكنه «بدل ذلك نجده يستعمل الرابطة (بأنني) التي تؤكد تبعية الكلام للشخصية، وأيضا فعل القول (قلت) الذي يدل على أن الأمر يتعلق بمحكي الأقوال وليس بمحكي الأفعال، والفرق بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر أن الخطاب المباشر يأتي في صيغة حوار غير مندمج ومعزول عن حكي السارد، بينما يأتي الخطاب غير المباشر مندمجا في خطاب السارد»[3].

-الخطاب المسرود (narrativise) أو المروي (discours transpose au style indirecte): ويعتبر من أبعد الأساليب مسافة، وفيه يتغير كلام الشخصيات بصورة كبيرة ويسمى بالخطاب المسرود لأنه يكون متداخلا ومندمجا مع كلام السارد وهذا الاندماج أشبه بعملية الاختزال، إذ

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص118.

2- نفسه.

3- نفسه، ص119.

يكتفي فيه السارد بـ«تسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه»[1]، أي أنه – السارد– ينقل فيه كلام الشخصيات ويحلله ويقوله.

وفي هذا الخطاب يختفي كل صوت إلا صوت الراوي الذي يسرد الأحداث، وينقل أقوال الشخصيات بلغته وأسلوبه.

3– الوصف: الوصف (description) هو تقديم أو تمثيل« الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزماني، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضا عن وظيفتها الكرونولوجية وفي تزامنها وليس في تتابعها الزمني الأمر الذي يميزه عادة عن السرد (narration) والتعليق (commontaire) ويمكن القول بأن الوصف يتألف عادة من موضوع (théme)، وكائن، وموقف أو حدث موصوف أو مجموعة من الموضوعات الفرعية تحدد أجزاءه المكونة...ويمكن أن يكون الوصف تفصيليا بدرجة أو بأخرى ودقيقا موضوعيا أو ذاتيا نمطيا أو مؤسلبا، أو على العكس من ذلك ذاتيا على وجه التقريب، تزيينيا أو تفسيريا/ وظيفيا...»[2].

تتقارب صيغة الوصف مع صيغة الحكي وذلك لأن كل حكي يستلزم بدرجة أو بأخرى حضور عنصر الوصف فالوصف يسعى إلى تمثيل الأشياء والأشخاص والأحداث «في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني»[3] وأهم ما يميز الوصف عن الحكي، هو أن الحكي يتعلق بنقل الأحداث في إطار زماني معين.

بينما الوصف يسعى لنقل مواصفات الأشياء والشخصيات في غياب عنصر الزمن.

1– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق نفسه.

2– جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص43.

3– محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص120.

-(السارد+ الشخصيات) الوصف ⇦ نقل مواصفات الأشياء والشخصيات ⇦ غياب الزمن ⇦ مؤشراته ⇦ (الأوصاف+ النعوت).

-الحكي (السارد) ⇦ نقل الأحداث ⇦ حضور الزمن ⇦ مؤشراته (الأفعال).

4-وظائف الوصف: إن أهم الوظائف التي يؤديها الوصف في فن المقامة هي:

أ-الوظيفة السردية: وذلك لأن السارد أثناء سرده لأحداث القصة قد يضطر في بعض الأحيان إلى وقف السرد ليصف مشهدا معينا أو شخصية ما، ويكون هذا بمثابة وقفة أو استراحة، وقد تكون هذه -الوقفة- أو الاستراحة مفصلة طويلة، كما قد تكون قصيرة وجيزة، ويعرف هذا **بتعطيل السرد**. وهذا ما نجده في مقامات السرقسطي بقوة، حيث لا تكاد تخلو مقامة من مقاماته من هذه الوظيفة ، كما قد يكون الغرض من الوصف هو تفسير موقف معين في سياق الحكي، أو توضيح سلوك شخصية من الشخصيات.

ب- الوظيفة الرمزية: يقوم الوصف في غالب الأحيان بالبحث ومحاولة إبراز معاني أو دلالات الأشياء أو المواقف الموصوفة أو الغوص في أعماق الشخصيات الموصوفة ابراز مكنوناتها فالوصف «يقوم بوظيفة دالة تحيل على معاني وتوحي بدلالات في سياق فهم القصة بأن يكون مرآة عاكسة لنفسية الشخصيات، أو تعبيرا عن بيئتها الاجتماعية»[1].

ج-الوظيفة الجمالية: وهي من أهم الوظائف التي نصادفها في الأنماط القصصية القديمة بحيث يقوم الوصف بعمل «تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية»[2].

1- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص121.

2- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص79.

ثالثا: الرؤية وأنواعها (التبئير)

إن أهم ما تم التوصل إليه من قبل الدارسين الغربيين المحدثين هو أن كل عمل قصصي يتكون من **مبنى حكائي** و **متن حكائي**، واللذان يشكلان ثنائية الخطاب والقصة. والتي كانت منطلق معظم الدراسات النقدية منذ القديم، وهذا باعتبار المتن الحكائي –القصة– تتكون أساسا من الأفعال والأحداث والشخصيات والعلاقات الرابطة بينهما.أما عن الخطاب فهو الطريقة التي يروى بها الخبر.

لذلك فقد تطلبت هذه العملية حضور عنصر أساسي وفعال في عملية السرد القصصي ألا وهو "الراوي" أو "السارد" الذي يلعب دور الوسيط لنقل الأحداث للقارئ أو المروي له وفق وجهات نظره المختلفة وهذا لكون هذه الأحداث لا تنقل إلينا في غالب الأحيان بصورة مباشرة مثلما هو موجود في الأعمال المسرحية، فكل قصة يمكن أن تروى بأشكال متعددة لا حصر لها وهذا «تبعا لموقع الراوي من الأحداث، أو لعلاقته بها، أو بالمروي له،وذلك لأن كل عمل حكائي يستلزم بالضرورة ثلاثة عناصر أساسية وهي الراوي، والمروي له، وموضوع الرؤية السردية يقوم أساسا على وضع الراوي في الحكي، على موقعه الذي يتخذه حيال ما يحكي، وموقعه من هذا المحكي»[1].

وانطلاقا أيضا مما توصل إليه كل من الناقدين تودوروف تزفيطان (T.Todorove) وجيرار جنيت (G.Genette) من أن دراسة الحكاية تستوجب ثلاث عناصر أساسية وهي (الصيغة، الجهة، المنظور، والزمن).

1– محمد خضر: بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص189.

فسأحاول في هذا العنصر دراسة عنصر الجهة أو المنظور بعد أن تطرقت لعنصر الصيغة وهذا لما تفرضه طبيعة الدراسة ومحتوى المدونة وهذا وفق العناصر المتوالية انطلاقا من محاولة ضبط المفهوم الاصطلاحي لهذا اللفظ.

1-مفهوم المنظور السردي (التبئير): المنظور السردي مبحث من مباحث الصيغة يخص العلاقة بين السرد والحكاية، وهو شانه شأن المسافة، نمط تنظيم للمعلومة متولد من اختيار وجهة نظر حصرية أو عدم اختيارها. فالمنظور موقع يتم انطلاقا منه التبئير، فهو مبدأ من مبادئ تنظيم النص السردي...[1].

والمنظور (perspective) أو البؤرة (focus) أو وجهة النظر (point of view) أو الصوت (Voice) كما يسميه الفرنسيون «مصطلح عام يشير إلى جميع المظاهر في علاقة السارد بالقصة وهو يتضمن البعد أو المسافة»[2].

فوجهة النظر إذا من مباحث الصيغة والصوت، ويُستعمل هذا المصطلح مرادفا للرؤية (Pouillon,1946 وTodorov, 1966) والتبئير حسب "جيرار جنيت" (Genette1972) «إلا أنه يتميز منهما بشيوعه وببعده الدلالي، فهو يشمل إدراك الذات المبئرة* وأفكارها ومواقفها الفكرية في آن واحد...»[3].

1- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2010، ص426.

2- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 1998، ص163.

*- المبئر أو focalizer ذات التبئير أو حامل وجهة النظر. للاستزادة ينظر:- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص82.

3- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص469.

وقد ورد في قاموس المصطلحات السردية لـ"جيرالد برانس" أن التبئير هو «المنظور الذي من خلاله يتم عرض جميع الأحداث والمواقف المسرودة في العمل الأدبي وهو الموقع الإدراكي للإحساس»[1].

وكخلاصة لما سبق استعراضه يمكن لنا القول «إن محتوى الأعمال القصصية لا تقدم إلينا –أي إلى جمهور القراء– بصورة مجردة خالية من مختلف التوجهات الفكرية والدينية والثقافية للأفراد ولكنها تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي تُرى من خلاله»[2].

ومفهوم المنظور هنا لا يقتصر على التوجهات الفكرية أو النفسية أو البلاغية للراوي ولكنه يتجاوزها للدلالة على الجوانب المادية، حيث يمكن اعتباره موقع مادي، إدراكي للأشياء المادية المتجسدة وللمضامين الأدبية من جهة أخرى، وهذا بوجود طرف آخر هو الشخص، وهذا ما طرح إشكالية ثنائية أثناء بحث هذه التقنية أو الآلية وهي من يرى؟، ومن يسرد؟.

ف «بإمكان الراوي أن يتوخى الإجمال أو التفصيل في رواية الحكاية، وان يرويها بما قل أو جل من المباشرة فيتخذ بذلك مسافة بعيدة أو قريبة مما يَروي، وبإمكانه أيضا أن ينظم الخبر حسب القدرات المعرفية لشخصية من الشخصيات تتبنى القصة رؤيتها أو وجهة نظرها وهذا هو المقصود بالمنظور»[3].

ولكون هذه التقنية السردية تشكل إحدى أهم مظاهر التواصل السردي بين المؤلف والقارئ، فقد حظيت باهتمام الكثير من الدارسين والنقَّاد، لذلك فقد تعددت الاصطلاحات الدالة عليها وهي (الرؤية السردية، المنظور السردي، زاوية النظر، الجهة، وجهة النظر، التبئير).

1- حميد الحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص78.

2- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1984م، ص130.

3- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص278.

والملاحظ هو أن هذا التنوع والاختلاف في المصطلحات الدالة على هذه التقنية السردية هي ناتجة عن تنوع المدارس والاتجاهات النقدية واختلاف توجهاتها، رغم ما عرفته هذه التوجهات من تداخل وتقارب إلا أن لكل منها مصطلحها الخاص بها، والذي عُرفت به. بدءا بالشكلانيين الروس والمدرسة الفرنسية والألمانية وكذلك النقد الأمريكي والانجليزي في هذا الصدد تعد أراء الروائي الأمريكي "هنري جيمس" والناقد الألماني "فريديريك سيلد" (Friedric Spiel Hagen,1883) البداية الأولى للاهتمام بالموضوع ودراسته، حيث بدأ جيمس أثناء دراسته للرواية بالاهتمام بما عُرف بوجهة النظر (Point de vue) أو المنظور السردي (Perspective) «وهنا حدث تحول كبير في دراسة الأعمال الروائية، وذلك لاهتمام الدارسين بدراسة العناصر الداخلية للرواية، بعدما ارتكزت الدراسة على دراسة العناصر الخارجية»[1].

فمصطلح الرؤية (Vision) أو وجهة النظر (Point of view/ point de vue) نشأ من خلال العلاقة بين السارد والعالم الممثل، لهذا فالرؤية مقولة تنتمي إلى الفنون التشكيلية (رواية، رسم، تصوير، سينما)، كما أن الرؤية تنتمي أيضا إلى المسرح، ولكن بدرجة أقل والرؤية مقولة تخضع للفعل (Lacte) حتى وان كان التمثيل بمختلف صيغه من حالات الخطاب التمثيلي[2].

المستخلص من هذه المقولة أنَّ الرؤية أو المنظور لها علاقة مباشرة بالجوانب البصرية والإدراكية لفعل السرد. والذي هو محور رؤية السارد.

1- عقيلة بعيرة: بنية السرد في بخلاء الجاحظ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، كلية الأداب، جامعة باتنة1، باتنة الجزائر، 2012م ص152.

2 - Todorov, T, et Ducrot, O «dictionnaire en cyclopeduque des siences du langage» Ed. seuil 1952, p411.

ومن بين الدارسين الذين أثاروا هذه المسألة (الراوي في القصة) الناقد الانجليزي بيرسي لوبوك (Percy Lubbock) في كتابه صنعة الرواية، وبعده جاءت اجتهادات ودراسات الشكلانيين الروس، واتجاهات المدرسة البنيوية وروادها البارزين الذين اهتموا بهذه التقنية من أمثال "جان بويون" (Jeanpouillon) وكذلك "تودوروف" (Todorove) وجيرار جنيت (G.Genette)، بالإضافة أيضا إلى جهود رواد المدرسة الألمانية وعلى رأسهم "كايزر أستان زيك" والروسيين "باختين" و"أزبا نسكي".

وأهم منطلق اشترك فيه كل هؤلاء النقاد والدارسين هو التمييز بين شخصية الراوي "السارد" والروائي أو "الكاتب" وبالتالي محاولة الإجابة على الإشكالية.

«فالروائي هو خالق العالم التخييلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات –كما اختار الراوي– لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي. فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القصة، شانه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي...إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله...»[1].

وانطلاقا من هذا يمكن لنا القول أن دراسة المتن الحكائي من قبل الدارسين قد أدت إلى التوصل لوجود تقنيات متعددة ومعقدة في الأعمال القصصية والروائية ومن هذه التقنيات الخاصة بالفنون السردية الروائية ما «تضمّن علاقة المؤلف بالسارد، وعلاقة السارد بالقصة، والطرق التي بواسطتها يوفران مدخلا إلى عقول الشخصيات، وأمور تخص "وجهة النظر" إذا افترضنا أن المؤلف يحاول أن يحقق تمثيلا موضوعيا

1– سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص131.

وواقعيا – متحررا من التعليق المتطفل الذي يحيل الشخصيات إلى دمى عن طريق الحكم عليها حال تقديمها»[1].

وعليه فمصطلح وجهة النظر أو المنظور (point de vue) في النقد القصصي «يستعمل للتعبير عن معنيين، معنى جمالي إدراكي حسي، و معنى أساسي إيديولوجي. حيث يدل المعنى الأول على شيء مماثل لموقع النظر في الفنون المرئية، أي الزاوية التي ترى منها موضوع التمثيل»[2].

أما المعنى الثاني لوجهة النظر والمتمثل في البعد الإيديولوجي فيتمثل في موقف السارد من موضوع التمثيل، ورأيه منه، ولهذا أهمية كبرى في بنية القصة "فالنص السردي يتضمن عبر ألفاظه صوتا سرديا أي نغمة متكلم ضمني متشبث بموضوع متبنى موقفا تجاه قرائه»[3].

وقد أقر بذلك العديد من النقاد منهم "تودوروف" في قوله «لا نواجه أحداثا وأمورا في شكلها الخام، وإنما أحداثا معروضة بطريقة ما»[4].

والمقصود هنا هو أن لكل عمل قصصي راوٍ أو أكثر يقوم بنقل الوقائع والأحداث للمروي لهم برؤية معينة.

وكذلك الناقد "واين بوث" (Wayne Booth) في كتابه الشهير "بلاغة السرد القصصي" (1961) بقوله: «من أعماق كل رواية يتحدث قاص يمكن اكتشافه بكل سهولة، ولا توجد رواية محايدة أو موضوعية»[1].

1- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، مرجع سابق، ص(16-17).

2- روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد مؤمن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات مطبعة البعث، جامعة قسنطينة، دط، الجزائر، 2006، ص96.

3- ينظر:- المرجع نفسه، ص100.

4- تزفيطان تودروف: الإنشائية الهيكلية، ترجمة مصطفى التواتي، مجلة الثقافة الأجنبية ع3، ط 2، 1982، ص12.

وهذا دليل على أن وجهة النظر في الأعمال القصصية أو الروائية لا تدرك عن طريق العقل فقط بل تدرك عن طريق الحواس أيضا، وهذا ما يؤدي إلى تعددها وتنوعها.

فالرؤية الصادرة عن حاسة البصر قد تكون من شخص واقعي، وقد تصدر من راو متخيل، وبالتالي فمصدرها هو العقل. لذلك كان المصطلح يعني في اللغة اللاتينية قديما« **العلم الخاص بالبصر**، وبالمعنى المجازي الذي يعني نوع من التمثيل العقلي».[2]

فوجهة نظر الراوي تخلق دوما أبعادا مختلفة فقد تبعد وقد تقصر وهذا حسب موقعه من العمل المنظور إليه، بالإضافة إلى ما قد يضفيه عليه من تنويع وإبداع «أي أنه على نفس شاكلة العين الحقيقية التي تُرى بها الأشياء»[3].

فوجهة النظر إذا تتشكل من جانبين:

-جانب إدراكي حسي عقلي.

-وجانب آخر نفسي، و يتجلى ذلك في الحالة النفسية للشخص المرسل أو الناظر إذ بإمكانها أن تنعكس على المنظور.

وقد صرح بهذا بيون في كتابه " الرواية وعلم النفس" تحدث بيون عن العلاقات القوية التي تربط بينهما فإذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا، فان الروائي يعرفنا بالآخرين، يتجلى هذا الآخر في الرواية حين يبدو لي بطلا، وأبدو أنا (القارئ) ذاتا«عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها»[1].

1- روجر فاولر: اللسانيات والرواية، مرجع سابق، ص96.

2- أنريكي اندرسون أمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي، منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، ص101.

3- نفسه.

ولكن مهما تعددت الآراء واختلفت بين الدارسين حول هذه المسألة تبقى الغاية منها هي «جعلها وسيلة أو أداة لكيفية اندماج الشكل والمضمون في الرواية، وإبراز قيمها الجمالية بما تشمله من بنية الصورة والاستعارة والرمز الذي من الفعل»[2].

ولهذا يمكن القول أن مجمل ما سعت إليه الدراسات النقدية الحديثة هو إثبات أن الأعمال الروائية والقصصية لا يمكن لها أن تقدم بصورة أو بشكل حيادي تام، ولكنها تخضع لرؤية معينة تُقدَّم من خلالها، بالإضافة أيضا إلى كشف ما يميزها من صيغ تعبيرية وعناصر فنية جمالية*.

ولهذا فقد عرفت صياغة المادة القصصية من قبل الراوي تطورا تاريخيا حيث «توصلت إلى إمكانية إخفاء الراوي تدريجيا وعدم إظهاره في العمل الأدبي كمطلب جمالي»[3] مما ساهم فيما بعد في تطوير التقنيات التي يبنى عليها المنظور، خاصة في الأعمال القصصية الحديثة.

لقد حققت دراسة جان بويون "الزمن والرؤية" من أهم الدراسات النقدية التي تناولت موضوع الرؤية السردية «بنوع من الانسجام والتكامل، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه عن طريق مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته»[4]، وهذا ما فعله الناقد تودروف فقد «اعتمد في رصد سمات الرؤية على تصنيف "جان بويون" (Jean Pouillon) الثلاثي، وقد ساقه مع شيء من التصرف الطفيف»[5]، وقد أفضت دراسة الناقدين من

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص288.

2- ينظر:- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، مرجع سابق، ص17.

*- عقيلة بعيرة، بنية السرد في بخلاء الجاحظ، مرجع سابق، ص154.

3- ينظر:- سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص131.

4- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص(287-288).

5- محمد القاضي: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص47.

أن: الرؤية هي الموقع الذي يحتله السارد في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة بوجه عام، وبما أنها تتمحور – الرؤية– حول طبيعة العلاقة بين الراوي والشخصيات، وذلك من حيث قدرتها على الإحاطة بوقائع العالم القصصي ونقله للقراء، فقد حدد النقَّاد ثلاث رؤى أساسية وهي ما سنتطرق إليه بعد التمهيد.

2– أنواع الرؤية أو (أشكال التبئير) أو (زاوية الرؤية) focalization: من المتعارف عليه أن أحداث الفن القصصي لا تصلنا بطريقة مباشرة، ولكنها تُنقل إلينا من خلال عنصر وسيط ألا وهو الراوي أو السارد.

يُعرف بوث (Wayne G Booth) زاوية الرؤية (Point de vue) بقوله هي «مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»[1].

لذلك فهذه التقنية تُمكِّن الراوي من الإعلان عن نفسه بصيغ متعددة خاصة وأنه يُعتبر من العناصر الأساسية والفعالة في بناء المقامة وهو الأداة الفعالة التي يتم بواسطتها تقديم السرد من «خلال فهمها للأحداث، ورؤيتها الحسية الخاصة»[2] والسارد الأساسي في مقامات السرقسطي هو السرقسطي ذاته، والسؤال المطروح هنا هو هل يمكن اعتبار السرقسطية مؤلفا أم راويا لهذه المقامات؟ وكيف كانت علاقته الراوي بشخصيات مقاماته؟ وكيف انبنت علاقات الشخصيات القصصية ببعضها البعض؟ هذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال تحديد أنواع الرؤى في مقامات السرقسطي.

وقبل ذلك يمكن لنا القول، أن توظيف السرقسطي لهذا العنصر كان خاضعا بتأثره بالروَّاد الأوائل لهذا الفن كبديع الزماني الهمذاني والحريري في مقاماتهما، وقد تجلى ذلك بوضوح في معظم مقاماته، فقد كانت شخصياته في مقامات هذا الأخير سائرة على نهج ونمط الحريري.

1 – Wayne G, «distance et point de vue poétique du récit», p87 (115).

2– بكر أيمن: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، القاهرة، 1998، ص65.

حيث نجد أن «السرقسطي يصور الشيخ أبا حبيب بصورة الشيخ المشعوذ المحتال الذي يقتحم المجتمعات مذكرا واعظا، لا يترك مناسبة إلا وقام أمام الملا يتلو كل ما عنَّ له من حكمة ومواعظ ووعد ووعيد رغبة منه في لفت الأنظار إليه لينار ما تجود به الأيدي من هبات وصلات ...»[1].

ولكون الخبر هو البنية الأساسية التي تشكلت منها مختلف مقامات السرقسطي فهذا يعني أنه أورد هذا التراث العربي «وفق إطاره الشكلي المتعارف عليه –الراوي– فعلى الرغم من صرامته إلا أنه استُغل أروع استغلال»[2] وهذا ما يتضح لنا من خلال العلاقات التي أنشأها بين الراوي وشخصيات العمل الحكائي وبالتالي تنويع دور الراوي، من خلال تنويع ضمائر الخطاب بين **ضمير الغائب** –هو– و **ضمير المتكلم** –أنا– أو دمجهما معا، والملاحظ هنا هو نمطية رواة السرقسطية وتباين مواقعهم السردية من مقامة لأخرى، وحتى في المقامة الواحدة.

وذلك لأنَّ مقامات السرقسطي انطوت على الرؤى الثلاثة التي أقرَّها، وهي حسب "جان بويون" (Jean pauillon)، و"تودروف" وهذا ما تبرزه لنا الضمائر الموظفة.

أ–الرؤية من الخلف (Vision par derrière): حسب "بويون" وقد عرفت لدى الناقد "تدروف" (Todorov) بالسارد، الشخصية، أو صنفها بالمؤلف السلطوي (jaap lintrelt a doriel) أما "جيرار جنيت" (G. Genette) فقد أسماها التبئير الصفر، (أو نظرة الآلهة) أو (Zéro focalisation) أو وجهة النظر العلمية (Omniscient point of view) وفيها يكون الراوي أكثر علما بما يجري من أحداث في العمل الحكائي من جميع الشخصيات بالإضافة أيضا إلى قدرته على تحديد وإدراك كل ما يدور في ذواتها

1– عبد القادر زمامة: "المقامات اللزومية في إنشاء أبي الطاهر السرقسطي"، مجلة دعوة الحق، العدد 331، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، المغرب، أكتوبر1997، ص139.

2– محمد القاضي: مفاتيح تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص47.

ومكنوناتها، فهي حسب جيرالد يرانيس «تعادل التبئير صفر أو وجهة النظر العلمية، حيث يعرف الراوي أكثر مما تعرفه إحدى الشخصيات وكل الشخصيات»[1].

ويكثر توظيف هذا النوع من الرؤية في القصص التقليدي الكلاسيكي، وهنا يمكن تصوير العلاقة التي تربط الراوي –السارد– بشخصيات القصة هي علاقة سلطوية، معرفية، حيث يتقمص فيها «الراوي دور الروى العليم (أو كلي المعرفة)وتسمى وجهة النظر المصطنعة»[2].«وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم لها وعي هم أنفسهم»[3].

وهذه العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه توماشفسكي بالسرد الموضوعي.

«والقصة غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر هي القصة ذات الراوي العليم في النقد الأنجلوسكسوني وتوافق "الرؤية من خلف" عند "بويون" (Pouillon) ويرمز إليها تودروف بالصيغة الرياضية الراوي >الشخصية أي يعلم أكثر منها»[4].

والملاحظ أن هذا النوع من الرؤية يكثر في القص التقليدي الكلاسيكي، وفيه يكون الراوي عالما بكل شيء بظاهر الأشياء وبواطنها، دون الإشارة إلى مصدر معلوماته، كما أنه قد يلم بمعلومات عن بواطن شخصيات متعددة.

ويعتبر بلزاك رائد هذه التوجه في الرواية الواقعية.

1– جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص210.

2– ينظر: نفسه، ص70.

3 - Todorrove: les categories du récit, in- lanalyse du recit- communication 8. Seuil (118) 1981, p147-148.

4– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص279.

«فالراوي (حتى وان لم يظهر في الرواية كشخصية من الشخصيات) يجعل وجوده ملموسا من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها إلى العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات، فكأنه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة...وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتابا منشورا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها»[1].

ويمكن لنا إدراك الراوي في هذا النوع من الرؤية من خلال توظيف ضمير الغائب – هو– أو من خلال الشروحات والتعليقات التي يسوقها –السارد– أثناء سير أحداث القصة.

ولكون فن المقامة من الفنون السردية القديمة والكلاسيكية فهي تعكس لنا بالفعل « لغة القصة في التراث ودور القاص –الهو– الذي يقص متواريا وراء الأحداث والأفعال في أي نمط من القص، فرديا أكان أم جماعيا يتحكم في طريقة السرد»[2].

«فالقاص أو الراوي في هذه الرؤية يظهر قدرة كبيرة في التحكم في توظيف الصيغ والأساليب وضمائر الخطاب وفقا لما يحقق الانسجام ويبلغ وجهة نظره للقراء، وهذا ما يبرز سلطته المعرفية في النص، ومن نماذج ذلك»[3].

1– سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص132.

2– السعيد جاب الله: نظام السرد في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف: العربي دحو، جامعة باتنة 2004، الجزائر، ص52.

3– عقيلة بعيرة: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ، مرجع سابق، ص157.

«وان هذا النوع من الرؤية يجعل الراوي (المؤلف) يوجه الشخصيات كيفما يشاء وحسب ما أراد من الخطابات الأيديولوجية والرموز المختلفة والأساطير المتنوعة ويجعل الشخصيات تتبناها شاءت أم أبت»[1].

من بين أهم السمات والخصائص الشخصية التي تميز بها رواة المقامات الأندلسية عموما ورواة السرقسطية خصوصا هو إلمامهم بالمعارف الأدبية وبراعتهم فيها، وحبهم للترحال، وجوبهم للآفاق...وصفه بطل المقامات بصيغة الاستفهام الارتكازي قائلا «أشامي تارة وأخرى مصري وكوفي آونة، وآونة بصري»[2].

3- أنواع الرواة في مقامات السرقسطي

أ-راو خارجي: وهذا ما نلاحظه ملازم لكل او معظم المقامات حيث نلمس ذلك في الكلمات الاستهلالية التي تبدأ بها المقامات. مثل (قال، حكى، أخبر...).

وهنا يقوم الراوي بتقديم المواقف والأحداث مقتصرا على السلوكات الخارجية للشخصيات، حيث لا نكاد نعثر على«أية إشارة بما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به، وهو من أهم خصائص السرد الموضوعي والمحصلة هنا أن الراوي في هذا النوع من السرد يتكلم أقل مما تتكلم إحدى الشخصيات»[3].

وهذا النوع من الرواة «يسرد القصة كاملة بضمير الغائب، وان لم يكن له أي دور في ثنايا المقامة، فهو معلم أساسي للدلالة على جنس هذا الفن ويتبدى صوته في الجملة الافتتاحية في المقامات عامة (قال أو حكى أو حدث...) وهو معادل لصوت المؤلف السرقسطي»[1]

1- السعيد جاب الله: نظام السرد في الرواية، مرجع سابق، ص51.

2- مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: المقامات الأندلسية دراسة فنية، حوليات الأدب والعلوم الاجتماعية، العدد31، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2011م، ص142.

3- ينظر: جيرالد يرانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص65.

والراوي الخارجي الأول هو السائب بن تمام الراوي الأول (أخبرنا السائب بن تمام) والراوي الثاني هو المنذر بن حمام. الذي يسرد لنا الأحداث وفق وجهة نظره بعدما تلقاها هو الآخر عن الراوي الأول. ومثال ذلك ما ورد في **المقامة الخمرية** في قوله: "حدَّث المنذر بن حمام، قال: أخبرنا السائب بن تمام قال كنت قد ودعت الصبا، والصبابة وترشفت الشفافة منها والصبابة...»[2]

فالقاص أو الراوي في هذه الحالة "يُظهر قدرة كبيرة على التحكم في توظيف الصيغ والأساليب وضمائر الخطاب وفقا لما يحقق الانسجام ويُبلغ وجهة نظره للقراء وهذا ما يبرز سلطته المعرفية في النص.

قال الراوي: «... فتذكرت بنوارها نور أبي تمام، ونوار همّام، وما لحقه من الندم، وعاقبه من السدم، وهيهات ما تغني ندامة الكُسعيّ، وملامة الرّبعيُّ، وبعد لأي ما سكن شماسها ونفورها وما أراب سُفورها...»[3].

كما يستحضر الراوي معلومات هامة في سير أحداث المقامة كانت تجهلها شخصيات المقامة...

قال الراوي: «... فصدعت من وجهها بصباح، وغنيت عن سراج ومصباح، فأهّلت ورحّبت وجرت ذيل الكرامة وسحبت، وأقسمت بالمسيح، إلا ما أفضيت إلى منزل فسيح وصهباء كعين الديك... فصرت معها إلى مجلس فسيح الفناء (عالي البناء)، كثير الأفناء...»[4].

1- مضاوي: المرجع السابق، ص142.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص190.

3- نفسه.

4- نفسه، ص192.

واللافت للانتباه هو أن السرقسطي استغنى في بعض مقاماته عن ثنائية (ازدواجية) الراوي، وأبقى السلطة المعرفية للراوي الفعلي والذي يعود على السرقسطي ذاته مثلما ورد في **المقامة النجومية** «قال: خرجت من العراق، وفي لمة طيبة الأعراق، واضحة الأنساب، نيرة الأحساب ...»[1].

وهناك بعض المقامات التي اكتفى فيها السرقسطي بروايته واستغنى فيها عن تعدد الرواة ومثال ذلك ما ورد في المقامة السادسة ص 509، المقامة الثامنة ص 515، المقامة التاسعة، المقامة الثانية عشرة الفارسية ص 120، المقامة الحادية والثلاثون وهي النجومية ص 294).

والجدول التالي يوضح لنا المقامات التي استغنى فيها السرقسطي عن الرواة

العبارة الاستهلالية	المقامة	العنوان	الصفحة	الراوي
قال حللت طنفار	المقامة 1 الثانية عشرة 2	النجومية	294	السرقسطي قال
قال:كنت زمن الشباب والنما	المقامة الأولى 1	الفارسية	120	السرقسطي
قال: أقمت في حلب	المقامة الثانية 1	الهمزية	475	
قال: أقمت بالكرج	المقامة الثالثة	البائية	485	
قال حللت بربيد	المقامة الرابعة 1	الجيمية	491	
قال وردت حران	المقامة الخامسة 1	الدالية	497	
قال: كنت زمن التكهل والاستواء	المقامة السادسة 1	النونية	503	
قال أقمت في بعض الأحياء	المقامة الثامنة 1	وهي على نسق الحروف	509	
قال تلاعبت بي الآراء والأهواء	المقامة التاسعة	على نسق الحروف أبجد	515	
		على حروف أبجد	519	

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص294.

أ–التبئير الخارجي (External facalufation): أحد أنماط التبئير "أو وجهة النظر" التي تقتصر فيها المعلومات المقدمة على ما تفعله وتقوله الشخصيات ولا نعثر مطلقا في هذا النوع من التبئير على أية إشارة لما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به.

ويعد التبئير الخارجي احد خصائص ما يسمى بالسرد الموضوعي أو السلوكي. والمحصلة هي أن الراوي في هذا النوع من السرد يتكلم أقل مما تتكلم الشخصيات ويقول: "جيرار جنيت" أن المبئر في التبئير الخارجي يتموقع في الحكي"[1].

فالراوي في هذا النوع من الرؤية يستحضر معلومات هامة في سير أحداث القصة، كانت تجهلها شخصيات القصة، بالإضافة أيضا إلى إبراز الراوي لشخصيته، واحتلاله لمواقع نصية تعليقية واضحة تمثل من النص.

كما يعمد الراوي العليم إلى إعطاء شروحات وتفاصيل إضافية عن سير الأحداث وهذا لتأكيد سلطية المعرفية، تمثيل[2].

فالراوي في هذه القصة يبدو عالما ملما بكل المعلومات والتفاصيل المحيطة بأحداث القصة، ويتضح ذلك من خلال تدخلاته المستمرة والتي تجسد لنا مدى حرصه على القيام بوظيفة اقناعية.

والملاحظ أن هذه الرؤى وان كانت ظاهريا خارجية أنها دلاليا تحمل إشارات وإيحاءات لرؤى داخلية عميقة تشخص لنا ما تنطوي عليه شخصية البطل أو المكدي في مقامات السرقسطية.

والرؤية من الخلق في مقامات السرقسطية يمكن تصنيفها بحسب الضمائر الموظفة من قبل الراوي إلى:

1- ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص66.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص325.

–رؤية أحادية: وهي رؤية يوظف فيها الراوي ضميرا واحدا في الخطاب، وهو ضمير الغائب، حيث يعمد الراوي إلى الكثير من الوصف والتدقيق والاسترسال ي المشاهد والأحداث فنكون أمام مقامات تتطابق والقصص المشهدية من حيث التركيز على سير الأحداث وتفعيل الشخصيات، وهي:

كثيرة الورود في مقامات السرقسطي، ولا تكاد مقامة من مقاماته تخلو من هذه القصص المشهدية بصورة أو جزئية ومن أمثلة ذلك ما ورد على سبيل التمثيل في المقامة الرابعة والثلاثين[1] وهي مقامة القرسي في قوله: «...ثم حمحم ونحم وسدى في مشيه وألحم ثم قال: هذا العربي العارب، (المقرب القارب هذا الطابع الغارب، هذا السارى...»[2]

أو مثلما ورد في المقامة الخامسة والثلاثين وهي مقامة الدب في قوله: «...ثم دار به القول والهتف وانتال عليه النسل والنتف، والرغبات تستحته، والصلات تستبته، وهو يبدي تعززا ويظهر تقززا، إلى أن سمحت قرونه وانقاد حرونه، فقال اسمعوا جوانب، وكيف خطأي وصوابي...»[3] وهنا نلاحظ تقرد قفزات كاملة في توطيق مخير واحد هو ضمير الغائب. والتي تبرز وضوح معالم الرؤية الأحادية وبالتالي سيطرة الراوي، على نقل سير الأحداث«...ثم خرج عنى في طريق، ومر كالريح الخريق، وقد أوجعنى ألما وجعل لي من الشر وسما وعلما...»[4].

ونلاحظ أن توظيف السرقسطي لهذه لتقنية تختلف نسبتها من مقامة لأخرى، وحتى في المقامة الواحدة بحيث تتفاوت من فقرة لأخرى، وهذا وفقا لما تمليه عليه عملية سير الأحداث.

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص322.

2-نفسه.

3- نفسه، ص331.

4- نفسه، ص333.

– **الرؤية الثنائية:** وهي الرؤية التي يعمد فيها الراوي إلى توظيف أكثر من ضمير في الخطاب بحيث يعمل أثناء تشكيل خطابه على الدمج حيث ضمير المتكلم وضمير الغائب، ونجد هذه التقنية لكثرة في كل مقامات السرقسطية مع تفاوت ملحوظ في نسبة نوع الضمير من مقامة لأخرى، وحتى في المقامة الواحدة، فأحيانا يكون ضمير الغائب هو المسيطر على الخطاب ومثال ذلك ما نجده في المقامة السابعة والثلاثين وهي مقامة الحمامة في قوله: «...فتفادى من هتفه، وخشي على نفسه من حتفه، وهو يقلب الحمامة في كفه، يسكن من روعها وروعها، ويبسط من أمنها ومروعها، ويمسح أعطافها، ويدير ألطافها، إلى أن أرسلها رهوا فتملأت فرحا وزهوا، واستقلت في الجو استقلالا، وأطلت على الأرض إطلالا وهو يقول: «انظروا كيف عاد إليها فرحها ونشاطها، تحللت إربها ونشاطها أنظروها...»[1] ، أو في قوله: في المقامة ذاتها «يا سائب دعني أدعك، فما يخدعني يخدعك، (ومن يجدعني يجدعك، ولعل دهرنا يجود بالبقيا، فيعود باللقيا»،/ فعدلت عن طريقه، وبان فريقي من فريقه»[2]

من خلال المثالين نستخلص مدى نسبة تفاوت نوع الضمير الواحد الموظف في الخطاب في القصة الواحدة....الخ....

كما نجد في مقامات أخرى ضمير المتكلم هو الغالب ومن نماذج ذلك ما نجده في المقامة الثامنة والأربعون في قوله: (قال): فلما وقف، تأملت، فإذا شيخنا أبو حبيب، فقلت: «إن هذا الكلام جزل، وجد ولا هزل، لقد أصاب المفاصل وورد المفاصل، لقد أجزل اللفظ وأنتقاه، وأختاره واعتقاه،...»[3].

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص354.

2- نفسه، ص355.

3- نفسه، ص445.

ب– التبئير الداخلي الرؤية مع (الرؤية المصاحبة) (vision avec): هي الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة وفيها يكون الراوي مساويا للشخصية الحكائية من حيث السلطة المعرفية بحيث يتساوى مع القارئ ولا يتعالى عليه.

«وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها»[1] ويقول جيرالد برانس أن الرؤية مع أو التبئير الداخلي «لا يعرف الراوي أكثر مما تعرف إحدى الشخصيات أو بعض الشخصيات»[2]. أي أن رؤية الراوي تتميز بمحدوديتها المعرفية والإدراكية ضمن العمل الحكائي فهو لا يدرك أكثر مما تدركه إحدى الشخصيات أو بعضها.

أما ما قد يرد من تلميحات وتفسيرات من قبل الراوي، فإنها تكون صادرة عن الشخصية أي هي المصدر المعرفي الأول لها، أي أن: «الراوي ينبثي منظور الشخصية ويرى معها، يلاحظ ما تلاحظه، فيرى العالم التخييلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها»[3] فعناصر القصة الحكائي من أحداث وشخصيات وزمان ومكان كلها تقدم إلينا من خلال منظور شخصية أو عدة شخصيات المتن الحكائي في بداية الفقرة.

«القصة ذات التبئير الداخلي وهي القصة "وجهة نظر" حسب لوبوك lubbock أو ذات الحقل المقيد حسب بلان blin وتوافق الرؤية مع عند بويون ويرمز إليها تودوروف Todorove بالراوي الشخصية أي الراوي لا يقول إلا ما تعلمه الشخصية»[4] ونلاحظ أن مثل هذه الرؤية قد وردت في الكثير

1- حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص47.

2- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص152.

3- سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص133.

4- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص279.

من المقامات ومن نماذج ذلك ما ورد في المقامة الثانية والثلاثون «حدث المنذر بن حمام، قال: أخبر السائب بن تمام قال: أقمت فيصول، على حد مثل النصول، قد جرفتني الخطوب، وبئس عما ولدى، الضحوك والقطوب، والعمر قد ولى شبابه، وتقلص جلبابه، وعجزت عن التقلب والارتحال، وسئمت من الأكوار والترحال، وقنعت بالكفاف، وملت بنفسي إلى العفاف ونضوت من العزمة ماضيا، وقمت لا قانعا ولا راضيا....»[1].

وما يمكن استخلاصه في هذا النوع من الرؤية هو أن السرقسطي لا يكتفي باستخدام رؤية شخصية واحدة بل يعمد إلى تنويعها من خلال توظيف ضمير المتكلم والغائب.

وهذا ما عبر عنه راباتال (Rabatal 1998) والذي يرى «إن التبئير المتعدد لا يعدو أن يكون تبئيرا داخليا متغيرا إذ تنتقل وجهة النظر من شخصية إلى أخرى...»[2].

والملاحظ أن توظيف السرقسطي لهذا النوع من الرؤية لم يرد متفردا، وذلك تنويعه لصوت السارد وهذا ما تترجمه لنا الكلمات الاستدلالية المتنوعة، والمدرجة في القصة الإطار[3]، ومن نماذج ذلك ما ورد في المقامة الثالثة والثلاثون في قول السرقسطي: «حدث المنذر بن حمام، قال: أخبرنا السائب بن حمام قال: مازلت أذهب مع الجنوب والشمال، وأرمي باليمين وبالشمال وأسعى بين أخلاق وأسمال، وأسير بين مسك ذاك...إلى أن قال لي بعض الندمان: «ما كان أحوجك إلى سلمان»، فقلت: «وما سلمان، لك العافية والأمان؟» فقال: «الحديث المعلول، والخبر غير المملول، والآداب التره، والشيم البرة، ذو الفروع والأصول

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص304.

2- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص66.

3- القصة الإطار هي القصة التي تتضمن قصة أو أكثر، وقد سميت إطارا لأنها تؤطر غيرها بحضورها في موطنين على الأقل هما البداية والنهاية، ولا القصة الإطار بمستوى سردي واحد.

والحدود...»[1]. فالراوي هنا عالم بما تعلمه الشخصية الحكائية، كما أن الراوي قد يكون بمثابة شاهد على هذه الأحداث، وهو غير مطلع على مسارها، كما أنه لا يساهم في سيرها سواء بإعطاء شروحات أو توجيهات لأنه لا يعلم ولا يرى إلا ما تعلمه و تراه الشخصية الحكائية ومن نماذج ذلك ما ورد في المقامة التاسعة في قوله: «قال: فترقبت من أبي حبيب تفقده، على ما كان معي عقده، فإذا به كالذئب يَعْسِلُ، أو الريش ينسل، فقلت: ما رأيك فيما تراه في الرُّقعة؟ وكيف التخلص من هذه الوقعة؟ فقال: «أرى أن تستعطف، وترق القول، وتلطف،...»[2] فنلاحظ هنا أن هذه القصة المؤطرة[3] لا ترد اعتباطا أو مجرد استطراد ولكنها «غالبا ما تكون وظيفية، وهي عنصر هام من العناصر المكونة للقصة التي تحولها، وأن أهميتها السردية والدلالية لتفوق أحيانا أهمية القصة، الإطار كما هو الشأن في المقامات»[4].

كما أن التبئير الداخلي أو الرؤية المصاحبة، تتطلب توفر عنصرين أساسيين وهما البؤرة[5]، والتي تكون ضمن عوالم الحكاية أو العالم القصصي، «وثانيهما أن البؤرة تقع داخل شخصية يسميها جونات (Genette 1972) شخصية بؤرية»[6] ونموذج هذا ما ورد في المقامة التاسعة على لسان احد شخصيات

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص312.

2- نفسه، ص91.

3- أما القصة المؤطرة فهي كل قصة تحويها قصة أخرى، وقد شاع هذا النوع في القصص القديمة والحكايات الشعبية والشفهية ومن أمثلة ذلك "ألف ليلة وليلة" وكلذلك المقامات، فكل ظهور لشخصية جديدة يستوجب حتما قطع الحكاية السابقة لتروى حكاية جديدة تعلل هذا الظهور.

4- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص338.

5- البؤرة: يرجع استعمال هذا المصطلح السردي إلى كل من للينث بروكس وروبرت وارن 1943 (k.brook1, rwarrn) ويعنيان به وجهة نظر الشخصية ينظر:- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص49.

6- نفسه، ص66.

المقامة (قال: فشربت من اليأس، أفضع كأس، ولجأت إلى السلوان وبرئت من الأصحاب والإخوان، وصحوت من أوجالي وأوصابي، وقلت: هذا آخر عهدي بالغزل والتّصابي)[1].

– والملاحظ أن الرؤية المصاحبة أو التبئير الداخلي قد لا يأتي على صيغة واحدة، أثناء سير الأحداث في مقامات السرقسطي، لكنه يرد على صيغ متعددة تجسد لنا لمسة فنية جمالية إبداعية.

– «ويكون التبئير الداخلي ثابتا إذا لم تتغير الشخصية البؤرية على امتداد القصة... ويكون متغيرا عندما تتغير والشخصية المبئرة أثناء القصة... ويكون متعددا إذا ما نقل الحدث الواحد من وجهة نظر شخصيات متعددة»[2].

«وللتبئير صلة بمقولة الصوت فبإمكان الراوي غير المشارك في الحكاية أن يبئر مكونات عالم الحكاية و/ أو يقوض التبئير إلى شخصية مشاركة. أما الراوي المشارك في الحكاية فتمجير على تبئير ما يقع تحت طائلة إدراكه إما بوصفه شخصية أو بصفته راويا، ومن العبارات الدالة على التبصير في الحالة الثانية "لم أكن أعلم..." و" فاتني ساعتها أن أدرك...»[3]

ومن نماذج ذلك ما ورد في المقامة الحادية والعشرون في قول السرقسطي«قال: أهل بي ورحب، وبكى وانتحب، وقال لي: من أين وقعت؟ وعن أي خطب صقعت؟» فقلت: مازلت أخرج من أرض إلى أرض...[4].

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص93.

2- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مصدر سابق، ص66.

3- نفسه، ص67.

4- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص200.

والملاحظ أن هذا النوع من الرؤية يكثر توظيفها في الأدب الحديث والغاية الأساسية منها هو الحد من هيمنة وسيطرة الراوي على تسيير وتوجيه الأحداث، وذلك بإقحام شخصية أو مجموعة من الشخصيات الحكائية في معالم النص القصصي، وهذا صادفناه في أكثر من موقع في مقامات السرقسطي.

ج– الرؤية من الخارج: (vision par dehors) ويطلق عليها جيرار جينيت (genette 1972) مصطلح التبئير الخارجي أما تدروف فقد أطلق عليها الراوي < من الشخصية.

وفيما يكون الراوي أقل علما من الشخصية الحكائية فهو «فلا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه، أي ما يمكن أن يرى ويسمع، فلا سبيل إلى معرفة ما يجول في نفوس الشخصيات تقدم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية...»[1] فالراوي هنا لا يطلع المتلقي إلا على ما يكون ظاهرا تحركه حواسه. فهو ينقل الظاهر فقط ويغفل ويجهل ما يدور في ذهن الشخصيات الحكائية وهو لا يعرف إلا القليل «مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية... فهو هنا يعتمد على كثير من الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات...»[2]

ومثاله ما ورد في المقامة الخامسة والعشرون وهي مقامة القاضي: «حدث المنذر بن حمام، قال: أخبرنا السائب بن تمام قال: دعتني دواعي الغي، إلى أرض الرعي، فأقمت فيها والبطن خميص، والثوب قميص...ألمح فلا أطمح، وأسمع فلا أطمح... إلى أن مررت بمسجد فيه صجاج، وجدال واحتجاج، وإذا بخصوم يختصمون إلى شيخ زول... فتأملت قضاياه...»[3].

1- سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص133.

2- حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص48.

3- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، م20.

ما وقعت عليه حواسه من إبصار وسماع دون الخوض في تفاصيل ما ينقله، وهذا نظيرا لإفتقاده لتفاصيل هذه الوقائع. فهناك من يديرها ويدركها أكثر منه في النص الحكائي. والتبئير الخارجي يبدو أكثر وضوحا في بدايات أغلب مقامات السرقسطية، لكونه عمد إلى توظيف روايتين في العبارة الإستهلالية التي إفتتح بها معظم مقاماته ففي هذا المستوى من الرؤية يتخلى من خلال جملة أخبرنا السائب بن تمام وصاحب هذه المقولة هو الراوي الثاني الذي يستهل الحديث في المقامة وهو المنذر بن حمام. فهو يقدم لنا الأحداث والوقائع التي تمثلت عليه من قبل السائب بن تمام- والذي يعتبر بمثابة شخصية رئيسية- لا يمكن للراوي الإستغناء عنها. فجل الأحداث المقدمة تقدم من وجهة نظره الخاصة ومثال ذلك ما ورد في معظم مقاماته. كقوله في المقامة السابعة والعشرون[1] «حدث المنذر بن تمام قال: أخبرنا السائب بن تمام) قال: كنت في العض) بلاد الهند، ومعي صاحب من عظماء السند، وكان قد وطيء الأمصار، وحلب الأعصار، وتقلب بين الشدة والرضاء، وجرى مع العاصف، وكان قد جاوز حد الإكتهال، وتورد من مورد العمر بين عل ونهام،....»[2] فالسارد أول المبئر الخارجي) السائب بن تمام يقدم الأحدث ويسرد رحلته مع صاحبه واصفا ما مر عليه من أحداث فهو يبرز لنا هنا مدى علمه بكل الوقائع الجزئية التي ميزت السرد الحكائي وتقييمه للأحداث ووعيه بها وإدراكه لكل تفاصيلها ومثال ذلك قوله «...وأتمتع من حديثه بالعذب الزلال، ومن أدبه بالسحر الحلال، لا أحصر عنه فراقا، ولا أستزيد إلا نزوعا إليه وشوقا... وكم أعرضت عن هفواته، وإغترفت من هفواته طماعية مني أن يعيج عليه بالتوفيق إدراكه...»[3] أو كقوله في

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص244.

2- نفسه، ص244

3- نفسه.

المقامة الموفية ثلاثين وهي مقامة الشعراء «وكنت أرى أن الشعر ثمرة المعارف، وعارفة العوارف»[1] وما يلاحظ من خلال المثالين هو مبئر خراجي سواء في المقامات ثنائية الراوي، أو أحادية الراوي كما في المقامة الشعرية، فمعرفة الراوي هنا معرفة كلية أكدها وهي تبرز مدى إطلاعه وإدراكه لخصائص وفنيات الشعر.

وخلاصة القول أنه في هذا المستوى من الرؤية «قد يدرك المبئر الخارجي موضوعا ما إما من داخله أو من خارجه، ففي الحالة الأولى لا يقدم إلا التمظهرات الخارجية للموضوع شخص أو شيء ما دون الغوص في أحاسيسه وأفكاره، أما في الحالة الثانية فهو يستعرض لنا أحاسيسه وأفكاره»[2].

أي أن المبئر الخارجي يتموقع في العمل الحكائي ويعمد إلى نقل الأحداث من وجهة نظره (النظرة الحسية) وهي ما ميز أغلب مقامات السرقسطي حيث سيطرت حاسة البصر على معظم الوقائع المنقولة فمثلا في المقامة البربرية على لسان الشخصية الحكائية (السائب بن تمام): « قال فسرت معه على ما أراد، وبعثت من كثرتهم الذر... إلى أن قدموا إلينا من الشيزي جفانا كالجوابي، عليها ثرائد كالهضاب أو الوابي، تنهل سماؤها بدرر الشحم، وتشرف أرجاؤها بقدر اللحم، وجعلنا نأكلها خضما وقظما، ونوسع الأجواف ردما...»[3] ولكن ما يمكن قوله في هذا المقام هو أن هذا النوع أو الطابع الحسي الخارجي هو امر نسبي في مثل هذا الجنس الأدبي. نظرا لكون المقامة تعتمد على ثنائية الراوي. فالراوي في أغلب أجزاء المقامات يتظاهر بعدم معرفته وإدراكه لمجريات الأحداث والمواقف فاسحا بذلك المجال أمام إحدى شخصيات العمل

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص267.

2- ينظر:- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1995م، ص114.

3- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص387.

الحكائي للبروز وتسيير وتيرة الأحداث، وعادة ما تكون هذه الشخصية هي الراوي الثاني الذي يسرد الأحداث مثلما تلقاها من الراوي الأول.

فهذا النوع من الرؤية لا يكاد إلا أن يكون تمويها وهذا نظرا لإطلاع الراوي بمجمل مجريات الأحداث. وما توظيفها في المقامات إلا لغايات فنية أسلوبية ليس إلا. وهذا نظرا لطابعها الإخباري. والراوي الخارجي في مقامات السرقسطي كما سبق ذكره يتجلى في الجملة الافتتاحية «قال أو حكي» وهو معادل لصوت المؤلف وهو الراوي الأول أما الراوي الثاني المنذر بن تمام فقد استغنى عنه السرقسطي في العديد من المقامات وهي مقامات محدودة لا تتعدى عددها 37 مقامة أما بالنسبة «للأشكال السردية التي توظف هذه الرؤية من الخارج لم تظهر إلا في القرن العشرين، خاصة مع تيار الرواية الجديدة»[1].

«وبسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصفت الرواية الجديدة بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من المشاعر الإنسانية»[2].

ففي الروئية من الخارج يكون السارد غائب غير مشارك في القصة أما أهم المؤشرات الدالة عليها فيمكن إجمالها فيما يلي «إستعمال ضمير الغائب، الوصف الخارجي الحسي للقضاء كتوظيف الأشكال الهندسية، والأبعاد، والوصف الخارجي المحايد للشخصية، هيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان»[3]، تقمص السارد لدور الشخصية أو بعبارة أخرى السارد شخصية حكائية.

1- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص82.

2- نفسه، ص82.

3- نفسه، ص84.

رابعا: أوضاع الراوي

تعتبر علاقة الراوي بالحكي من أهم العناصر الأساسية والهامة في تكوين العمل السردي عموما وفي المقامة خصوصا، فهو يعمل على ضبط وتنسيق العلاقات بين مختلف عناصره البنائية، وبالتالي في صورة لا يتم وفق نمط ثابت، ولكنه يتخذ أشكالا متغيرة، وأوضاعا متعددة في الحكاية وهذا تبعا لدوره وعلاقته بعناصر العمل القصصي (المقامي) مما يكسبه أدوارا ووظائفا مختلفة قد تبعده عن حياديته ووظيفته الأساسية وهي (السرد).

فالراوي إذا هو «الشخص الذي يروي النص، ويوجد راو واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في مستوى الحكي، ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معين، يخاطب كل منهم مرويا مختلفا، أو نفس المروي له، كما يمكن للراوي أن يكون صريحا (ظاهرا) بدرجة أو بأخرى، كما يمكن للراوي أن روايا خارجي الحكي Extradiegetic أو داخل الحكي introdiegetic...»[1].

ومن خلال هذه المفاهيم المختلفة لعنصر الراوي في العمل القصصي، نستخلص أنه يمثل- الراوي - «الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ المؤلف الواقعي. فهو العون السردي الذي تعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسا، ويهتدى إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم؟» ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة من بصمات الخطاب القصصي، ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروى ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة، وما يلجأ إليه من طرائق لإستعادة أقوال

1- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص134.

الشخصيات ومنها أيضا ضمير السرد ومستواه (من خارج الحكاية Extradiegetique أو من داخل الحكاية Intrdiegetique وعلاقته بالحكاية المروية (مشارك في الحكاية أو غير مشارك فيها)[1].

ولإدراك أوضاع الراوي في العمل السردي وعلاقته بالحكاية (المقامة) تتبادر إلى أذهاننا الكثير من الأسئلة والإستفسارات حول مهمته أو وظائفه، وكذلك علاقته بسير الأحداث... وعلاقته بشخصيات العمل الحكائي خاصة وأن المتعارف عليه لدى السرديين وخاصة تودروف، هو أن حكي الأقوال خاصية من خصائص الشخصيات، وحكي الأحداث خاصية من خصائص الراوي أو السارد.

فهل راوي مقامات السرقسطي ملتزم بهذه الخاصية وهو عالم يسير كل الأحداث؟، وهل هو عنصر فاعل في رسم مسارها وتحديدها؟ أم يكلف بنقلها فقط؟ وهل للشخصيات دور في نقل الأحداث؟.

ما هي الأوضاع الأساسية التي يتخذها الراوي في مقامات السرقسطي؟. وما هي الأدوار التي يتقمصها؟ وما علاقته بالشخصيات؟ فهل يتقمص الراوي دور الشخصيات، وهل تتقمص الشخصيات دور الراوي. متى يحدث ذلك وما الغاية منه؟

إن الراوي من أهم العناصر البنائية في فن المقامة عموما، وخاصة في مقامات السرقسطي، وهذا نظرا لما يتميز به من خصائص من حيث توظيفه في العمل المقامي وكذلك الأدوار الموكلة له.

فالمقامات اللزومية تعد بحق مدونة ثرية بتنوع العلاقات بين الراوي وفعل السرد، وهذا ما نقف عليه من خلال دراستنا لمحتوى المدونة –فيما يتعلق بتنوع الرؤي في مختلف الأنماط السردية (تنوع) المقامات (رحلية، قصة مركبة) حيث نلاحظ إحداث تغيرات واضحة في مهمة السارد ومستوى السرد.

1- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص195.

فالسرقسطي لا يقر بنمط واحد من الرواة في مقاماته بل يعمل على تنويعهم في معظم المقامات، ولكنه يعمل على تنويع صوت الراوي تبعا لتنوع الأحداث والمواقف والغايات، بالإضافة إلى قيام السرقسطي بدور الراويفي بعض المقامات الأخرى، خاصة وأن المقامة من الادب المرجعي فالروي يكون فيها «المؤلف نفسه وهو ملتزم بسرد ما وقع فعلا، فالأحداث التي تسردها مختلف النصوص المرجعية تقدم بإعتبارها أحداثا تاريخية وقعت فعلا في أزمنة محددة وأماكن معروفة، والراوي يبدو حريصا في السيرة والرحلة والمذكرات...»[1] وهذا ما نجده في مقامات السرقسطي بإعتبارها من السرود التقليدية والتي هيمن عليها الراوي المجهول أو (العقل) وهو الراوي المتحكم في كل خيوط السرد في العمل الحكائي، ففي هذا النوع السردي يتمكن المؤلف من الدخول إلى عقول الشخصيات و «كشف المصادر السرية للأفعال كما أنه يمكن أن يوجز أو يسهب كما تتكلب الأجزاء المختلفة في قصته...ولكونه يعرف كل شيء فإنه يستطيع كشف الأشياء غير المعروفة لأي من الشخصيات والتعليق على الفعل...»[2].

1- الراوي الغريب (Narrater heterudiegetique)

ويسمى كذلك بالراوي غير متجانسي الحكي (Narrator Heterodiegtic) أي أن الراوي في هذه الحالة يكون غائبا غير مشارك في القصة التي تحكى «راو ليس جزءا من الحكي (diegese) الذي يقدمه راو ليس لشخصية في المواقف والأحداث التي يرويها، ويسميهم جيرار جنيت رواة غير متجانسي الحكي...»[3]. ويسمى أيضا بالراوي الغائب عن الحكاية heterodiegetic narrator خلقا لتصنيف فريدمان. ويشكل هذا الراوي بالإضافة إلى الراوي العليم omnicient narrator، والراوي الدخيل أو

1- ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق ، ص344.

2- ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، مرجع سابق، ص173.

3- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص87.

المتطفل intrusive narrtor، فهؤلاء الرواة الثلاثة يجسدون المعرفة الكلية للراوي المؤلف ويمكن القول أن الراوي الغريب هو «راو له سيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها، حيث يقوم برواية حكاية ما فنسميه الراوي الغريب»[1] أي أنه لا يكون شخصية في المواقف والأحداث المروية، ويكثر توظيف هذا النمط من الرواة في الأدب الكلاسيكي عموما وخاصة القصة والمقامة.

أما بالنسبة لضمائر السرد الموظفة فيه فهي ضمائر الغائب والجمع كذلك وهي (هو، هي، هم) «والضمير (الشخص مجموعة العلاقات القائمة بين الراوي Narrator (والمروي له Narrater) والقصة المروية»[2].

أما بالنسبة لوجهة نظر الراوي الغريب أو الغائب فتجسدها الرؤية من الخلف أي السارد > الشخصية (سرد غير متجانس الحكي مع تبئير خارجي، وهنا تكون معرفة الراوي المؤلف كلية.

والمتأمل لمقامات السرقسطي يجد أن غالبيتها وردت على هذه الصيغة، ومن نماذجها: على سبيل التمثيل لا الحصر ما ورد في المقامة الخامسة في قوله: قال: «فانهالت الهبات عليه، ومالت النفوس إليه، وجعل كل يفديه بالمال والأهل ويتلقاه بالرحب والسهل...»، وكذلك ما ورد في المقامة البحرية، مقامة الأسد، المقامة السابعة والأربعون.

والملاحظ عموما في مقامات السرقسطي هوان الراوي تعمد في حل خطاباته على ضمير الغائب خاصة في المقامة التي تكون بنيتها الداخلية عبارة عن قصص وحكايات مركبة. مثل المقامة الرابعة والأربعون التي تنوعت فيها الحكايات وتعددت، وبالتالي فمن الصعب علينا الحديث عن نمط واحد من الرواة في

1- ينظر:- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، (دط، دت)، ص106.

2- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص146.

مقامات السرقسطي خاصة في المقامات المطولة والمتعددة التركيبة الحدثية، فغالبا ما يلجأ فيها الراوي إلى تنويع ضمائر الخطاب. وعدم الإكتفاء بصوت واحد خاصة في المقامات المطولة أو المركبة من حيث البناء القصصي، أي أن صوت الراوي يكون متباينا وغير ثابت في جميع حكايات المحكاية أو المقامة الإطار فهو «لا يريد إظهار الراوي بصوته المتخفي ولكنه يراوغ بهذا الصوت متنقلا بين المكنون والمسموع والمروي والمشاهد»[1].

وخلاصة القول أن المقامة بإعتبارها جنس أدبي ينتمي إلى السرود الكلاسيكي خاصة مقامات السرقسطي فهي تعتمد في جل مساحاتها الخطابية على الراوي الغريب أو الغائب، رغم كونه مجرد ناقل لما تلقاه من الراوي الأول، إلا انه غالبا ما يمنح لنفسه حيزا في النص لإبداء «تعليقاته التي يرسم لنا من خلالها مسرح الأحداث ويؤكد لنا على دلالة الموقف»[2].

2- الراوي العليم أو (كلي المعرفة) (cominxient narrator):

راو عالم بكل الأحداث الدائرة في العمل الحكائي في المقامة وهو يماثل خطاب الراوي المؤلف، وهي إحدى وجهات النظر الثمانية الممكنة طبقا لتصنيف فريدمان وبالتالي فالراوي العليم هو مؤلف له سلط التي يقرر منها على القارئ...[3].

وهو أيضا «راو يعرف كل شيء عن المواقف والأحداث المروية، إن هذا النوع من الرواة، يمتلك وجهة نظر علمية، ويتكلم أكثر مما تتكلم إحدى الشخصيات وكل الشخصيات»[1].

1- ينظر:- حسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، (دط، دت)، بيروت، ص56.

2- ينظر: انريكي أنديسون أمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقليد، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000، ص105.

3- نفسه.

أما وجهة النظر التي تميز الراوي العليم فهي الرؤية من الخلف (version from behind)، والتي تعتبر إحدى ميزات أو خصائص السرد التقليدي، وهو ما نلمسه في جميع المقامات بحيث نجد أن الراوي على علم ودراية بكل التفاصيل والأحداث سواء المتعلقة بالأحداث أو بالعالم الداخلي للشخصيات ومن نماذج ذلك ما ورد في الثالثة والأربعون وهي الطريقية «...فانصرف القوم على يأس، وقد ذاقوا من اليأس أمر كأس، فعز على أبيه من امره ما كان هان،... ثم إن ذلك الناسك أسر في اتغائه حسوا، ورسا على حب الجاه رسوا، فاغتال أخاه واعتمده بالسوء وتوخاه...»[2]. فالسارد في هذا المقطع يبدو انه على دراية وعلى علم بما يدور في نفوس الشخصيات من مشاعر متباينة، بالإضافة أيضا إلى درايته الكاملة بمسار سير الأحداث العامة في المقامة، وصوت الراوي هنا معادل لصوت المؤلف (السرقسطي) فهو راو يتسم بالمعرفة الكلية للأحداث ومعرفته معرفة مطلقة أو مهيمنة «إن الراوي العليم كلي المعرفة) يتمتع بمعرفة أو يسع من الراوي الذي لا يقدم رؤية داخلية للشخصيات»[3].

والراوي العليم بإمكانه أن ينقل لنا أحداث المقامة ووقائعها بصورة موضوعية حيادية دون أن يتدخل في تغيير مسار الأحداث أو الشخصيات- يجسد الرؤية من الخلف- فهو هنا «يتخذ موقعا خارج دائرة القصة قادر على تحليل كل ما يحدث من الداخل ولا يحده في ذلك الزمان والمكان»[4]. و مثال ذلك ما ورد في المقامة الخمسين الموقية «قال الإمام أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي المازني، أدام الله جلاله وأشعر

1- ينظر:- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجغ سابق، ص139.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص403.

3- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص23.

4- ينظر:- أنريكي أندرسون امبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، مرجع سابق، ص81.

القلوب إعظامه وإجلاله:... انتهى ما شرطناه من إيراد هذه المجالس، التي كانت نهزة المناهيز...»[1] فالراوي الأساسي في هذه المقامة، هو السرقسطي وهو المؤلف ذاته وهو عالم بكل الأحداث والشخصيات المقامية.

والملاحظ أيضا في جميع مقامات السرقسطي هو تلازم الحضور بين الراوي الأساسي –المؤلف– والراوي الثاني الداخلي وهو السائب بن تمام الذي يجسد لنا الشخصية الأكثر ارتباطا بشخصية الراوي الأول.

ورغم كون السائب سارد أساسي داخل المقامات وهو عالم بكل الأحداث الدائرة فيها وأما بالنسبة لعملية سرده للأحداث فهي إما بسردها بطريقة موضوعية، كما يمكنه أيضا سردها من وجهة نظره الخاصة في العديد من القضايا التي انطوت عليها المقامات كقضايا الكدية، والوعظ، والمجون ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقامة السابعة والأربعون في قوله: «فقال الشيخ: ليقل: كل واحد منكم أبياتا يعرب بها عن وجده، ويخبر بيسره في القصاصة ووجده، فكل امرئ له شأن، وليس الحب مما يعاب به ولا يشان، بل هو دليل على كرم الشمائل وأدب الفضائل، وصادر عن خلوص النفس وصفائها...»[2]. وهنا نلاحظ أن الراوي تماهي مع شخصيات المقامة وأصبح عنصرا فاعلا فيها يعمل على توجيه الأحداث ورسم معالمها بمشاهد حوارية غنية بالإثارة مسلطا الضوء في الوقت ذاته على جوانب مختلفة من حياة شخصيات المقامة وعلاقتها بشخصية البطل ومن نماذج ذلك قوله:«قال السائب: فأقمنا ليلتنا تلك، ثم صرنا إلى الحلال، ونحن نتمتع من حديثه بالعذب الزلال والسحر الحلال، فأكرمنا منزله ومثواه، وشغلنا فحواه عن نجواها فما لبث أن تقلد سيفا وركب جوادا، وترك بياض صحبته سوادا وترك رقعه فيها...» [3].

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص467.

2- نفسه، ص437.

3- نفسه، ص440.

فنلاحظ أن الراوي في مثل هذه المواقف يكون شخصية مشاركة فعالة وشاهدة على نقل الوقائع والأحداث الدائرة في المقامة، ومثاله (قال السائب: فبقيت من فعله من خجل قد ألبسني ثوبي ذعر ووجل وقلت إلى متى تنتابني خربه، وتصيدني خربه ويستفزني نبعه وغربه، وقد علمت أن رحيقه حميم، وحميده ذميم، وأن شهده صاب وسرور مصاب، وسألت الله له بعدا وسحقا، ومحوا ومحقا)[1].

وهنا نلاحظ أن الراوي المشارك قام «برسم صورة بانورامية عن الحياة الإنسانية، وأحيانا أخرى يركز الضوء على مشهد بعينه مستقصيا كل تفاصيله وإن شاء نقل لنا إنطباعته عن كل ما يحدث إنه يفعل ما يريد...»[2].

وهنا نلاحظ أن العلاقة بين الراوي والقصة المحكية والمروى له، فالراوي المتكلم هنا شخصية في المواقف والأحداث.

«فالراوي هنا غائب عن الحكاية التي يرويها- مع وجهة نظر داخلية متعددة»[3].

3- الراوي المتضمن في الحكاية (Narrateur hauodiegetique) ويسمى كذلك بالراوي متجانس الحكي (Roudiegetic narrative)

وفي هذا النوع من الرؤية يكون الراوي شخصية حاضرة في الحكاية التي يرويها، أي يمثل جزءا من الحكي diegese الذي يقدِّمه، بحيث يتماهى مع مروِّيه، فهو «راو حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها»[4].

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، المصدر السابق نفسه.

2- ينظر:- أنريكي أندرسون امبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، مرجع سابق، ص81.

3- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص135.

4- جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص106.

راو متجانس الحكي homodiegetic narrator وهو عبارة عن راوٍ متماهي مع مرويه، متضمن في الحكي، جواني الحكي «راوٍ يمثل جزءا من الحكي diegese الذي يقدمه،راو شخصية في المواقف والأحداث التي يرويها»[1].

ويندرج ضمنه أيضا السرد الذاتي autodiegetic narrative وهو «سرد الراوي المتكلم الذي يكون فيه الراوي هو الشخصية الرئيسية أو البطل، أحد أشكال السرد متجانس الحكي homodiegetic (الراوي حاضر كشخصية في الحكاية)، والذي يكون فيه الراوي الشخصية الأولى...»[2].

وما يمكن قوله هو أن هذا الصنف من الرواة فرض حضوره بقوة في مختلف مقامات السرقسطي، مع اختلاف موقع وطبيعة الحضور من مقامة لأخرى، وحتى في المقامة الواحدة.

ويمكن تمييز حضور الراوي المتضمن في الحكاية وفق نمطين

أ– الراوي الفاعل (Narrateur- agent):

وهو الراوي الفاعل حيث يكون شخصية فاعلة في المواقف والأحداث المروية بشخصية محورية فاعلة تقوم بأدوار أساسية في تفعيل الأحداث وتغيير مسارها،

«يتميز هذا النوع من السرد عن سرد الرواي المؤلف (كلي المعرفة) auctorial narrative، السرد الحيادي Neutral narrative. أحد ثلاث فنيات في تصنيف لينتقلت وجنيت 1983»[3].

وسرد الراوي الفاعل يكون فيه شخصية في المواقف والأحداث المروية.

1- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص87.

2- نفسه، ص24.

3- نفسه، ص12.

أي هو «راو متجانس الحكي homodiegetic narrator متماهي مع مرويه، متضمن في الحكي، جواتي الحكي، وهو يمثل جزء من الحكي diegese الذي يقدمه...»[1].

ومنه يمكن لنا القول أن الراوي الفاعل جزء من الحكاية لا يمكن لمعالمها أن تتم إلا بحضوره وقيامه بأدواره المختلفة والأساسية فيه عن طريق ما يصدر عنه من أقوال وأفعال شخصية فاعلة تترك أثرا واضحا في العمل السردي.

ومن نماذج الراوي الفاعل في مقامات السرقسطي ما نجده في المقامة السادسة والعشرون –(مقامة الحمقاء) «فبينما أنا ذات ليلة مع إخوان كالنجوم إشراقا وكالغصون إيراقا، وقد رتعنا من الأدب في رياض... وأوسعنا قراه، وأحمدنا سراه، وبقينا نجاريه أسلوبا بعد أسلوب ونشم من برقه غير حاذع، ولا خلوب، فما زلنا نمشي في أذيال الحديث ونعثر وننطم تارة وننثر... وقال يا بني الأمجاد. طلائع الأمجاد، يا فتيان الفتوة يا إخوان المروة لا تفضحوا مستورا، ولا تهيجوا موتورا، وإلا فكل ماترون تحت أمري واقع، وبذكري صاقع...فما عطفت منا ضراعته ولا ثنتنا براعته، وأخذنا نصوب في تأنيبه ونصعد، ونبرق في تهديده ونرعد...إلخ»[2].

فالراوي هنا استطاع إبراز مدى قدرته على توجيه الأحداث وتسييرها وفقا لمنظوره السردي مع محاولة كشف القناع عن حيل البطل في المقامة وكشف ألاعيبه وخدعه التي إستطاع أن يوهم بها الجماعة.

فالراوي الفاعل في مقامات السرقسطي يرتبط حضوره فيها بوجود البطل دوما، ولذلك فلا تكاد مقامة تخلو من تواجده. نظرا لبعض الأدوار الثابتة الموكلة إليه ألا وهي تسيير الأحداث على نهج يسمح

1- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص88.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص (239،238،237،236).

بكشف البطل، ومكائده قال: « فتأملته فإذا شيخنا أبو حبيب، فقلت: أهلا بك من حميم وكما محضت الصفاء وبذلت الوفاء، هلا أزلت الخفاء، ومنحت الشفاء، ومتعت بالعرفان، وقد علِمتَ أن كل من عليها فان»[1].

ويمكن لنا تصنيف حضور الراوي الفاعل في مقامات السرقسطي وفق نمطين وهما:

ب– راوي متقمص دور البطولة: ونجد مثل هذا التصنيف في المقامات التي تعتمد في خطابها على ضمير المتكلم المفرد أو الجمع، وهو ما تترجمه المقامات التي يكون موضوعها سيرة ذاتية، وهي معتبرة الحضور في لزوميات السرقسطي، حيث يلعب حضور الأنا دورا مهما في جعل الراوي يساهم في تسيير الأحداث وقلب موازينها مثلما يشاء، ليكَون بذلك الشخصية المحورية في رسم معالم الأحداث السردية. "قال: خرجت من العراق، وفي لمة، طيبة الأعراق، واضحة الأنساب نيرة الأحساب تندى أسرتهم كرما، ويتقاعس مجدهم هرما ونحن نؤوم بيت الله الحرام، ونقيم الإحلال والإحرام"[2].

والملاحظ هو أن هذا الصنف من الرواة الموكلة لهم أدوار البطولة لا يتواجدون في المقامات السير ذاتية فقط، ولكن السرقسطي يوظفهم في جميع المقامات خاصة وأنه– الراوي– تتماهى مع بعض شخصيات المقامة وهذا ما تتطلبه سير الأحداث وبنائها خاصة ما تعلق بالحوار قال «فترقبت من أبي حبيب تفقده على ما كان معي عقده، فإذا به كالذئب يعسل أو الريش ينسل، فقلت: ما رأيك فيما تراه في الرقعة وكيف التخلص من هذه الوقعة...»[3]. فتنوع صوت الرواة وتغيير مواقعهم في المقامة، كما أن

1– السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص457.

2– نفسه، ص294.

3– نفسه، ص91.

توظيف الراوي لضمير المتكلم يحقق وظيفة تواصلية بين شخصيات المقامة، وهي من أهم الوظائف والمقاصد في هذا الفن السردي.

4- الراوي الذي تؤكل له أدوار ثانوية

وهذا النوع من الرواة يكتفي فقط بنقل ما يشاهد ويسمع من أحداث ولا يساهم في رسم معالمها كما لا يُعنى بممارسة أدوار التأثير ويسمى بـــ:

أ-الراوي الشاهد: (NOURATOR WITHNES): وهذا النوع من الرواة يُقدم في العمل السردي "بضمير المتكلم أو سرد متجانس الحكي، سرد الراوي الحاضر كشخصية في الحكاية homodiegetic narator، ويكون مجرد مراقب أو مشاهد يشارك مشاركة ضئيلة في الحدث"، [1] فالراوي هنا تكون مشاركته في أحداث المقاومة بسيطة، إلا أنه قد يتخذ دورا أساسيا فيها فيما يتعلق بعملية السرد لأنه يتولى دور البطولة فيما يتعلق بسرد الأحداث والوقائع المشاهدة وكذلك المسموعة ومثال ذلك ما ورد في قول السرقسطي"ولما اضطرب وتخبط تكنفه الشيخ وتأبط، وامسك برأيه، وتوقع من يؤنسه أو باسه، والناس قد تطاولوا إلى مجاله تعوذوا من سوء حاله"[2] .

"فالراوي الشاهد هنا ما هو إلا شخصا عاديا في دائرة القصة القصيرة، وأن دائرة الرقابة لديه ضيقة إذ يرى ما يمكن لأي فرد أن يراه وهو يعيش وسط الأحداث"[3].

ومنه يمكن القول أن الراوي الشاهد راوي يمتلك حرية التنقل داخل المقامة، وبالتالي قد يشارك في أحداثها لكن تكون مشاركاته بسيطة غير فعالة فالدور الذي يقوم به هامشي، وليس رئيسيا، إن دور

1- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص53.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر، ص426.

3- ينظر:- انريكي اندرسون امبرت: القصة الفصيرة بين النظرية والتقنية، مرجع سابق، ص83.

الشاهد الذي يكون صديقا قديما أو أحد الأقرباء أو جار أو أحد المارة"[1] ومثال ذلك ما ورد قوله"... فملت إليه فيمن مال ورثيت ذلك الجمال وقلت: ما هذا أغشيه أم لمم، وجور أم أمم فانبرى الشيخ وقال "استعيذوا بالله ومن هذه الأعراض... وجعل يرقيه ويلدده ويسقيه..."[2] فالراوي الشاهد في هذا المثال، نلاحظ انه مشارك بصفة عرضية غير أساسية، وهذا الصنف من الرواة تتفاوت نسبة تواجده في مقامات السرقسطي من مقامة لأخرى وحتى في المقامة الواحدة، وهذا ما نلاحظه في مقامة "الجنيه" –السادسة والأربعون–، حيث تعددت أدوار الراوي الشاهد ونسبة مشاركته في الأحداث .

فهو تارة قد ينقل أحداثا سردية خاصة ببطل المقامة، وبالتالي يكون العين الراصدة لتصرفاته وحركاته كما يمكن أن يقوم بهذا الدور مع إحدى الشخصيات التي لها علاقة مباشرة بالبطل.

بالإضافة لذلك فبإمكانه –الراوي الشاهد– أن يكون موضوعيا في نقل الأحداث، أو بإمكانه أن يُضفي عليها طابع الذاتية من خلال إبداء آرائه فيما ينقل أو يشاهد ومثال ذلك قوله: "قال:فوقع الناس عليه وقوع الفراش، وتنازعوا تنازع العرائس فتملأت يداه، وتطاول مداه وأخصب مراقه ومعداه، قال السائب: فمازلت ارقب سماه، وأترقب أرضه، وسماءه فإذا بالشيخ السديسي، كالجمل البازل أو الكبش العويسي..."[3] فنلاحظ هنا أن الراوي الشاهد حاول إبراز ذاتيته من خلال إعطاء راية بالشيخ السديسي ساعيا إلى تبليغ الفكرة أكثر وتقريبها من القراء أو المستمعين .

وخلاصة القول يمكن لنا أن نستخلص أن السرقسطي، وظف الراوي في مقاماته توصيفا إبداعيا متميزا دون الخروج عن نمطيته المعهودة في مثل هذه الأجناس الأدبية، فأبرز لنا النمطين الأساسين،وهما

1- انريكي اندرسون امبرت: القصة الفصيرة بين النظرية والتقنية، مرجع سابق، ص78.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص 426.

3- نفسه، ص405.

الراوي الداخلي و الراوي الخارجي، كما عمد إلى التنويع في هذين الصنفين مما انعكس على وظائف الرواة وكذلك مقاصدهم رغم أن الكل سعى إلى تحقيق هدف ثابت ألا وهو"إيصال المعرفة والمتعة الفنية للقارئ بشكل يثير الانتباه"[1].

خامسا: وظائف الراوي (fonction du narateur/narators function)

الوظيفة، هي أهم المقاصد التي يقوم عليها عمل الراوي في النص السردي خاصة في المقامة، حيث يمكننا التمييز بين صنفين من الوظائف لدى السرقسطي هما:

1-وظائف أساسية: هي وظائف لا غنى عنها في النص الحكائي أو المقامة، فهي إلزامية ترتبط ارتباطا وثيقا بحضور الراوي وهي:

أ-الوظيفة السردية: وهي الوظيفة الأكثر هيمنة على النص السردي –المقامة-وهي تبرز الحضور الدائم للراوي في النص، فعلى مستوى (المقامة) الحكاية يقوم الراوي بالوظيفة السردية حسب "جيرار جينيت" (Genette1972) أو ما يسميه "باب لنتقلت (jaapllintvelt) (1989،1981) لوظيفة التمثيل، ومنها يستمد الراوي علية وجوده أيا كانت درجة حضوره في الخطاب"[2] فهي إذا تجسيد هيمنة الراوي على النص.

أما أهميتها فتتمثل في: "العلاقات التي ينشئها السارد بين مقاطع الخطاب ليتسنى للقارئ أن يستوعبه، ضمن ما يحيل إلى مرجع ما أو إطار خيالي"[3] .

1- اسماعيل زردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، مخطوطة، جامعة باتنة1، 2005، باتنة الجزائر، ص438.

2- محمد القاضي واخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص473.

3- زردومي إسماعيل: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، مرجع سابق، ص438.

ب– الوظيفة التنسيقية: هي وظيفة أساسية أيضا تقوم على مستوى النص السردي ويسميها "جيرار جينيت" بالوظائف التنسيقية fonction de regie وتسمى كذلك بالوظيفة التنظيمية organisatrice وفيها يقوم الراوي بالتنظيم الداخلي للخطاب حسب "جيرار جينيت" (Genette،1972) فبالإضافة إلى ما يقوم به الراوي من تنسيق وتنظيم فهو يراقب أيضا ما يدور في الحكاية أو المقامة حيث يسعى إلى" إبراز مفاصل الحكاية الكبرى والربط بين أجزائها وضبط ما بينها من علاقات وفي تنظيم زمن الحكاية بالإظهار، والارتداد والاستباق وغيرها والتصرف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات واختيار ما تقوم به الوظيفة التنسيقية من تنظيم للخطاب داخل النص فهي تسعى إلى تنويع الأصوات وبالتالي توجيه الرؤية داخل النص الحكائي أو المقامات .

2– وظائف ثانوية

وهي وظائف أيضا لها الأهمية الكثيرة في تفسير النص وتقريبه من القارئ، منها ما هو متعلق بالخطاب، ومنها ما هو متعلق بالنص، وبعضها الآخر متعلق بهما الاثنين معا.

أ–الوظيفة التفسيرية: وهي وظيفة مرتبطة بالحكاية أما أهميتها فتتمثل في إبراز الخطاب التفسيري قصد تقديم شروح لبعض عناصر الحكاية (daaplinelt1981-1989)[1] ومقامات السرقسطي لا تخلو من الصنف من الوظائف .

ب– الوظيفة الإيديولوجية (التقويمية): ويتمثل فيما "يطلقه الراوي من أحكام وآراء في شأن الشخصيات والأحداث"[2]، "إن ما يبقى لنا أن نركز عليه هنا وضع شبه احتكار السارد لما أسميناه الوظيفة الإيديولوجية

1– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص473.

2– نفسه، ص473.

والطابع المتعمد (غير الإجباري) لهذا الاحتكار، فالوظيفة الإيديولوجية تنفرد عن سائر الوظائف غير السردية بكونها تعود بالضرورة إلى السارد...)[1] ففي بعض الأحيان تنسب هذه الوظيفة، أي تقل مهمة الخطاب والتعليق التعليمي إلى بعض شخصيات العمل الحكائي وتنسب إلى هذا الصنف أيضا:

ج– الوظيفة الاستشهادية: من الوظائف الثانوية التي تنسب إلى الراوي وتكون عندما "يكشف الراوي عن مصدر معلوماته"[2]، وما يمكن قوله أن هذه الوظيفة تكاد تكون ملازمة لكل مقامات السرقسطي من البداية حتى النهاية لأنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالعبارة الاستدلالية للمقامات وهي متعلقة بالراوي الأول مصدر كل المعلومات التي يسردها علينا الراوي في النص المقامي، ومن نماذجها قوله: "حدث المنذرين هام، وقال: اخبرنا السائب بن تمام، قال كنت في ريعان الحداثة والشباب، وريعان الدماثة..."[3].

إلا أننا نجد استثناءا في بعض المقامات التي يغيب فيها حضور راويين اثنين، حيث ينسب فيها الحديث إلى الراوي الغائب مما يقره ومن نماذجها ما ورد في المقامة النجومية "قال: خرجت من العراق، وفي لمة طيبة الأعراق واقعة الأنساب، نيرة الأحساب..."[4] .

كما نجد هذا الصنف من الوظائف كذلك في المقامات التي ينسب فيها الكلام إلى راوي معروف – السائب بن تمام– مثلما هو وارد في مقامة الفرس، في قوله: "قال السائب بن تمام: كنت في زمن الشباب العرانق والنماء المفانق وقد تفننت في السفاهة..."[5]

1– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، المرجع السابق نفسه.

2– جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم عمر حلى، عبد الجليل الأزدي، ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص266 (بتصرف).

3– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص473.

4– السرقسطي، المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص 176.

5–نفسه، ص294 .

د- الوظيفة الانفعالية أو العاطفية: وتتمثل في "إظهار الراوي العواطف والأحاسيس التي يثيرها الحكاية في نفسه"[1]، وقد يكون بروز هذه الوظيفة في المقامات من خلال ما يمنحه الراوي لنفسه من مساحات نصية، سواء لإبداء آرائه وتعليقاته حول موضوع معين، أو لشخصية معينة، أو من خلال بعض الأحداث الانفعالية والمواقف الحوارية بين الراوي والبطل، وقد وردت هذه الوظيفة في العديد من المقامات ومن نماذجها ما ورد في مقامة الفرس في قوله "قال: فمازال قوله يؤكد به ولوعي، ويشّب نار الحرص بين ضلوعي إلى أن أجزلت له العطاء..."[2] .

وقوله: أيضا "فقلت له: قل ما بدا لك فما ابرع حدالك، واثبت نجاحك، وأبدع لحاجك وأعذب أجاحك... فمثلك لا يفاضل، ولا ينازع ولا يعاضل ..."[3]. في المثال الأول يبرز لنا الراوي مدى تأثير قول البطل في ذاتيته وانعكاس ذلك على شعوره وعواطفه التي أبداها .

هـ- الوظيفة التوجيهية (fonction modalisente): ويقوم أسس هذه الوظيفة على مدى "تثبت الراوي من صحة ما يروى، وهذه الوظيفة تتعلق بالراوي مبئرا، (اي رائيا مدركا) لا به صوتا، متكلما، وهي شديدة الصلة بوظيفته التئيرية..."[4] .

وبما أن هذه الوظيفة تتعلق بالراوي ساردا فلا تكاد تخلو منها مقامة من مقامه السرقسطي إلا أنها تتمركز في البعض منها بوجه خاص ومنها مقامة الشعراء قال: "فحملته على الذّرى والغوارب، وحاربته في الطوالع والغوارب، فما رأيت أمتع منه أخبارا، ولا أحسن أخبارا، ولا أرهف سنانا، ولا أطوع عنانا، حتى

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص474.

2- نفسه، ص323.

3- نفسه، ص447.

4- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع السابق، ص474.

وقفا في وادي الشعر والقريض..." فقلت: "ما رأيك في الملك الظليل ذو والتاج والإكليلي..."[1]، فالسارد هنا حاول من خلال كل الأجزاء المقامة التثبت من المعلومات التي اوردها من خلال استفساره وسؤاله عن مجموعة من الشعراء لمعرفة صفاتهم وإمكانياتهم وميزاتهم الشعرية واللغوية، محاولا بذلك إيجاد الفوارق الفاصلة بين شاعر وشاعر آخر، مع علمنا أن الراوي على علم بهؤلاء الشعراء جميعا إلا أنه راح يبحث عن التفاصيل الدقيقة والميزات الخاصة بكل شاعر .

هـ- الوظيفة التواصلية: هي تخص علاقة الراوي بالمروي له، وتظهر حين يتجه الأول (الراوي) إلى الثاني(المروي) أما للتأثير فيه، وإما للتثبت من وجود التواصل بينهما"[2].

وفي نهاية هذا الفصل، يمكن القول: أن غايات ومقاصد مقامات السرقسطي تعددت وتنوعت بحسب تنوع المواقف والشخصيات والمواضيع، حيث سعى الأديب من خلالها إلى تحقيق جملة من الأبعاد الأخلاقية والمعاني الإنسانية والقيم الفنية الجمالية... منتهجا في ذلك أسلوب التلميح دون التصريح معتمدا على الكثير من الترميز والتكثيف الدلالي وفق ما تقتضيه سياقات النصوص المقامية، والتي جعل الراوي أحد أهم عناصرها البنائية والفنية.

1-السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص266.

2- محمد القاصي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص474.

الفصل الثاني

سيميائية التشكيل الزمكاني

في مقامات السرقسطي

تمهيد

أولا: مفهوم التشكيل

1-الطابع الكرونولوجي للقصة

2-البعد المشكل

ثانيا: مفهوم الزمن

1-مفهوم الزمن عند القدماء

2-مفهوم الزمن عند المحدثين

أ- أزمنة خارجية

ب- أزمنة داخلية

-زمن الحكاية أو النص

-زمن الكتابة

ثالثا: الترتيب الزمني أو النظام

1-الاسترجاعات

2-الاستباقات

3- الحذف

رابعا: سيميائية المكان

تمهيد

1–مفهوم الفضاء الحكائي أو المكاني

2– مفهوم المكان عند بروب وغريماس

أ–المكان الأصل

ب–مكان الترشيح الحاف

ج–مكان الاختيار الرئيسي (الصراع)

3–علاقة المكان بالعناصر الحكائية

أ–علاقة المكان بالشخصيات (العوامل)

ب– علاقة المكان بالحدث (الوظيفة)

–أحداث غير محددة بالمكان

–الأحداث المحددة بالمكان

ج– علاقة المكان بالسرد

4– أنواع التشكيلات المكانية في مقامات السرقسطي

أ–الأماكن الجغرافية المفتوحة.

ب- دلالات توظيف المدينة عند السرقسطي.

ج-المدينة كمرجعية تاريخية

د- فضاءات التيه والضياع

هـ-الفضاءات الذاتية

و- الفضاءات المغلقة (المحددة)

-المسجد

-البيت

-الحانة

-السجن

تمهيد: كثيرة هي الآليات والأدوات المنهجية الحداثية، التي وظفها النقاد والدارسين، لفك شفرات مختلف أنواع النصوص، وخاصة ما يتعلق منها بالنصوص السردية عموما، وقت القصة خصوصا، والذي تنطوي تحت لوائه المقامة .

ويعد الناقد والفيلسوف الايطالي "بول ريكو" (ricour1983) من الأوائل الدين وظفوا هذا المصطلح فما هو مفهومه وما هي مجالات تصنيفه.

أولا: مفهوم التشكيل:(lonfiguration)

يعتبر التشكيل من الأدوات المنهجية الأكثر توظيفا في كتابات بول ريكور، وتستخدمه لسانيات النص في معرفة بناء النص، ومنطقه ومعرفة طريقة تَوَضُّعْ هذه العناصر التي تقوم عليها من حيث انسجامها فيما بينها.

"وبهذا فالتشكيل القصصي عند بول ريكور يُعَدُّ ضربا من تحبيك (Misseenintrugue) الوحدات القصصية أي جعل بعضها أخذًا برقاب بعضٍ، وهذا يعني أن صانع حكاية ما يرسم لها خطَّة أو بنية تتشكـل منها وبها و لذلك فمصطلح التشكيل مقترن بما يسمى نشاطا ناظما (Actvite Structurante) البُنَى..."[1]

بالإضافة إلى هذا المصطلح فقد أوجد ريكور مصطلحا آخر رديف له هو الفعل المشَكّل Acte Configurant، وذلك للتمييز بين بعدين زمنيين في القصة وهما:

1- الطابع الكرونولوجي للقصة: "وهو ذلك الذي يعتبر فيه الأطوار التي تمُرُّ بها الحكاية من ناحية كونها تشتمل على مجموعة من الأحداث.

1- ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص94.

2-البعد المشكل: عدم اعتبار الطابع الكرونولوجي في تشكيل الأحداث داخل الحكاية، رسم ريكور ذلك بالبعد المشكل Dimension configurante والذي بمقتضاه تُحَوَّل الحبكة إلى حكاية Historique"[1]، والملاحظ هو أنَّ البعد الثاني يتميز يتداخل الأزمنة تداخلاً كبيرا، وهذا ما يميز بعض السرود الحديثة والمعاصرة خاصة الرواية.

وخلاصة القول أنَّ مصطلح التشكيل "مزدوج المعنى فهو يقترن بفعل إنتاج الحبكة كما يقترن بفعل إعادة إنتاجها من لدن القارئ وهو ما يسمى إعادة تشكيل Reconhiguration"[2].

وكخلاصة؛ يمكننا القول أن مصطلح التشكيل في القصة أو المقامة يعني الطريقة التي تُبْنى بها سواء من حيث الأحداث أو الحبكة وكذلك كيفية اتساق عناصرها وانسجامها، بالإضافة أيضا إلى كونه يطلق على عملية إعادة إنتاج النص من قبل القارئ بعد فعل القراءة.

وبما أَنَّ الزمن هو من العناصر الأساسية المكونة للعمل الحكائي، وخاصة المقامة، تتبادر إلى أذهاننا العديد من الأسئلة حول كيفية توظيف هذا العنصر من قبل السرقسطي، وهل اعتمد فيه التسلسل الكرنولوجي المتعارف عليه في السرود القديمة؟، أم أَنَّه خالف ذلك؟ وإن كان كذلك، فما هي الأسس التي اعتمدها؟ هذا ما سنحاول الوقوف عليه في هذا الفصل بإذن الله تعالى والبداية بالتطرق إلى عنصر الزمن:

ثانيا: مفهوم الزمن (Le temps) أو (Time) بالانجليزية أو (tempus) باللغة اللاتينية .

الزمن أو الزمان، من أكثر المفاهيم المعقدة التي شغلت الفلاسفة والمفكرين والنقاد، واستقطبت اهتمامهم منذ القديم، وهذا نظرًا لارتباطه بكينوناتهم، ففي إطاره يتحقق وجودهم، وفي غيابه تنعدم

1- ينظر: محمد القاضي، المرجع السابق، ص94.

2- نفسه، ص94.

استمراريتها أي: الكائنات، وبهذا فهو يجسد لنا ثنائية الوجود والعدم وهذا ما فتح الباب أمام اجتهادات الكلّ، وإثارة الكثير من التساؤلات في الفكر الإنساني، في جميع جوانب المعرفة، سواء الفلسفية منها أو الفكرية أو الوجودية فمقولة "الزمن متعددة المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، وتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"[1].

1-مفهوم الزمن عند القدماء

-مفهوم الزمن عند المعجميين العرب: فمفهوم الزمان عند المعجميين العرب يبدو أنَّه محل اختلاف واضح بينهم فمنهم "من يجعله دالا على الإبان فيقفه على زمن الحر أو زمن البرد، فغايته في مثل هذا الإطلاق لا تكاد تجاوز الشهرين الآثيين، ومنهم من يجعله مرادفا للدهر، كما يجعل الدهر مرادفا له، ولكنهم في معظمهم يجنحون به لأقصر مدى من الدهر"[2].

"والزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيرة، وفي المحكم: الزَّمن، والزَّمان العصر، والجمع أَزْمُنٌ وأزمان وأزمنة وأزمن بالمكان أقام به، زمانا والزمان يقع على جميع الدَّهر وَبَعْضُه"[3].

وهو تقريبا ما ذهب إليه جميل صليبا في معجمه الفلسفي، مع قوله: أيضا أنه هو المدة الواقعة بين حادثتين أولهما سابقة وثانيهما لاحقة"[4].

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص61.

2- عبد المالك مرض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص200.

3- محمد ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، (د ت،دط)، ص1867.

4- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (دط،دت)، ص636.

وورد أيضا في كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم أن الزمان "يعني الوقت قليلة أو كثيرة كما في القاموس، وفي العرف خصص بستة أشهر، وفي المحيط أجمع أهل اللغة على أنَّ الزَّمان من شهرين إلى ستة أشهر كذا في جامع الرموز في كتاب الإيمان"[1].

إذن فهناك تقارب في مفهوم الزمان لدى النحويين العرب والحكماء فقد اتفق الاثنان على أن الزمان لا يتجاوز امتدادات ثلاثة وهي: الماضي والحاضر والمستقبل مع إنكار المتكلمين لوجود الزمن الحاضر. لاعتقادهم بأنَّ الحاضر هو الآن الموهوم، "ثم اعلم أن الزمان عند الحكماء إما ماض أو مستقبل فليس عندهم زمان هو حاضر بل الحاضر هو الآن الموهوم"[2].

أما في كليات أبي البقاء، فقد ورد بأنَّ الزمان؛ "عبارة عن امتداد موهوم، غير قارّ الذات، متصل الأجزاء، يعني: أي جزء يفرض في ذلك الامتداد، ولا يكون نهاية لطرف وبداية لطرف أخر أو نهاية لهما أو بداية لهما على اختلاف الاعتبارات"[3].

رغم هذه الجهود الكثيرة والاجتهادات المتعددة والتي حاولت تحديد مفهوم الزمان في الحقلين المعرفيين الإسلامي والغربي وتقارب هذه الاجتهادات حينا واختلافها أحيانا أخرى، إلاَّ أنَّ هناك من يحاول إنكار وجود الزمان فيهما أيضا.

فالمتكلمون يقولون: بأنَّ "الزمان أمر اعتباري موهوم ليس موجودًا إذ لا وجود للماضي والمستقبل، ووجود الحاضر يستلزم وجود الجزء، مع أن الحكماء لا يقولون بوجود الحاضر فلا وجود للزمان أصلا"[4].

1- محمد على الفاروقي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ترجمة جورج زيتاني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996، ص909.

2- نفسه، ص911.

3- نفسه.

4- نفسه، ص910.

وهو نفس التوجه الذي نهجه القديس أوغسطين (Augustin)، الذي أوضح أن إدراكنا للزمن أمر بديهي وهذا حسب اعتقاده لارتباطه بشكل مباشر بفكرة الخلق، لكن الإشكالية لديه تتمثل في عدم قدرتنا على إدراكه حسيا نظرا لكثرة الاختلافات المتولدة عنه، حيث يقول: "إن لم يسألني أحد عنه، أعرفه أما أن أشرحه فلا أستطيع"[1] وهذا ما جعل أوغسطين يعرب عن موقفه الصريح من مسألة مفهوم الزمن ومحاولة إنكاره لحقيقة وجوده في قوله: "نحن آتون من ماضٍ لم يعد، وصائرون إلى مستقبل لم يكن بعد، وليس لنا إلاَّ حاضر زائلٍ دائما لا تستطيع الإمساك به، أو الابقاء عليه، لذلك فلسنا نملك بشأن الزمان أي شيء حقيقي، إنَّه يبدو كما لو كان خاصية حتمية لوجودنا..."[2]

وهذا ما يعني أن مفهوم الزمان لدى القديس أوغستين (مرتبط) بشكل مباشر بفكرة الخلق مِنْ العَدَمْ، لأن لا بداية للزمن إلا مع الخليقة، وهذا الخلق من العدم إلى الوجود جعل الوجود الإنساني محكوما بزمن، بمعنى أنَّ الزمان هو الذي يوجد في الإنسان وليس العكس وهنا تبرز العلاقة حيث الزمان والإنسان عند أوغسطين"[3] ومن خلال ما سبق نستخلص أن مفهوم الزمن أو الزمان يبقى فهم ذاتي نابع من تفكير وتوجهات كل جماعة أو مفكر أو فيلسوف.

– **مفهوم الزمان عند فلاسفة اليونان:** حاول فلاسفة اليونان من القديم توظيف التقدم العلمي الذي بلغوه في تحديد مفهوم الزمن وتفسيره، فأفلاطون يرى أنَّه هو كل "مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حديث لاحق"[4]

1- منذر شباني ولينا مطيع حميدوش: الزمان والتصوف في فكر أوغستين، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد37، العدد 1، 2015، اللاذقية، سورية، ص181.

2- Paue tillich, The Shaking of The foundation, new York, charles scibners Son, 1966 P 3.

3- منذر شباني ولينا مطيع حميدوش: الزمن والتصوف في فكر أوغستين، مرجع سابق، ص181.

4. عبد المالك مرتاص: في نظرته الروائية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص202.

وهو نفس النهج الذي نهجه أرسطو أيضا ومن بعده الفلاسفة المسلمين الذين كانت لهم أراء وتوجهات لا تقل أهمية عن أراء فلاسفة اليونان.

–مفهوم الزمان عند الفلاسفة المسلمين: وهذا ما أبرزه لوي غاردي (Lauis Gardet) والذي خصص دراسة منهجية حول مفهوم الزمن في الفكر الإسلامي، وخلص إلى القول بأن هناك ما يمكن تسميته بالمدرسة الفلسفية الإسلامية والتي تربع على عرشها الكثير من الفلاسفة الكبار الذين تخطى مجدهم عدة قرون، والذين تأثروا بكل من أرسطو وأفلاطون وقال: "هؤلاء من أصل فارسي ومن المغرب، ابن طفيل، وابن رشد فمفهوم الزَّمان الذي أمكن استخلاصه من أثار هؤلاء الفلاسفة يؤيد الخط الأرسطي الواضح"[1].

إلاَّ أنَّ هذا التأثير لم يطغَ على توجيه ابن رشد وهذا نظرا لكون مفهومه للزمن استمده من رافدين اثنين وهما:

–العنصر اليوناني القائم على التحليل الفلسفي العميق.

–العنصر الديني وهو العنصر الأكثر تأثيرا في ابن رشد، لذلك فقد دلَّ على لفظة الزمن بمصطلحات متعددة وهي الزمن، الدهر، الوقت، الحين، الآن، الأبد "فالزمان في نظر من يرتبط بالطبيعيات بالحركة والتعبير والمكان...إلخ من جهة ويرتبط ميتافيزيقيا بالكون ونشأته بالسببية، والعلية، والفاعل الأول ومشكلة الأزلية والأبدية وما أشبهها من جهة أخرى"[2].

1– Lauis Gardet: Les Cultures et le temps, Pcufot, Unesco 1975, P23.

2– عبد الرزاق قسوم: مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد، "مقال نشر في مؤتمر ابن رشد، وزارة الثقافة، الجزائر، 1978، ص273.

والملاحظ هنا، هو أن مقولة: الزمن لدى مفكري الإسلام، وكذا الفلاسفة اليونانيين، ارتبطت بمصطلحات معينة؛ كالأزلية والأبدية والحركة والتعبير، وبالتالي اعتباره -أي الزمن- لاحقا من لواحق هذه الحركة"[1].

كما اعتمد هؤلاء الفلاسفة، خاصة ابن رشد، في برهنتهم على وجود الزمن "بالاعتماد على اعتبار القبل والبعد وهما اسمان لأجزاء الزمان: مما يجعل الزمان موجودا أي مرتبطا بالوجود أي اعتباره أزليا"[2].

وبهذا فقد حاول ابن رشد استخلاص أزلية الزمن والتأكيد على أن البعد الميتافيزيقي للزمان، القصد منه هو تتبع حقيقته وفي هذا الصدد يؤكد على أزليته ويقول: "أنه تابع لحركة أزلية مستديرة..."[3].

وقد شارك ابن رشد في هذه النقطة الكثير من الفلاسفة المسلمين وعلى رأسهم الفرابي وابن سينا، كما ربط -ابن رشد- مسألة الزمان بالإدراك الذهني والحركة في قوله: "فالزمان ليس شيئا عبر ما يدركه الذهن من هذا الامتداد المقدر للحركة، لزوم الزمان عن الحركة أشبه بلزوم العدد عن المعدود لذلك كان الزمان واحدا ولكل حركة ومتحركا موجودا في كل مكان"[4].

1- عبد الرزاق قسوم. مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد. مرجع سابق، ص290.

2- نفسه، ص273.

3- نفسه، ص289.

4- أبو الوليد بن رشد: تهافت التهافت، المطبعة الكاثوليكية، (دط)، بيروت، 1930، ص627.

فالملاحظ هنا هو أن ربط مفهوم الزمن بالحركة ليست حكرا على الفكر الفلسفي اليوناني فقط ولا على الفلاسفة المسلمين الأوائل فالمعتزلة قالوا: "إنَّ حد الزمان هو عدد الحركة بالمتقدم والمتأخر الذي فيها"[1] واستندوا في ذلك إلى الكثير من الآيات والنصوص القرآنية في قوله تعالى: **(إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ)** (البقرة:164).

وكذلك قوله: تعالى **(لاَ الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا الَّلَيْل سَابِق النَّهَار وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُون)** (ياسين:45).

والملاحظ هنا هو أن ربط هؤلاء الفلاسفة للزمن بالحركة يعني اعتقادهم بأن الزمان يقاس بالحركة، والحركة المعنية هنا هي الحركة العامة للكون.

ونشير هنا إلى أن أراء أفلاطون أقرب إلى أراء المتكلمين المسلمين.

وأما بالنسبة للفيلسوف أندري لالاند (A, LaLand) فقد ذكر في موسوعته الفلسفية بأن الزمن أو الزمان هو "حقبة تمتد من حدث سابق إلى حدث لاحق"[2].

الملاحظ هنا هو أن ما ذهب إليه أندري لالاند، لم يكن بعيدا عما قاله الفيلسوف اليوناني أفلاطون، وهذا في ربطه بين الزمن والحركة فقال: "بأنَّه ضرب من الخيط المتحرك، الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر"[3].

وخلاصة القول؛ أنَّ مفهوم الزمن في الحقلين المعرفيين الإسلامي والغربي -اليوناني- كان منذ القديم محل اجتهادات وأراء وأنَّ هذه القضِية عرفت تداخلاً وتأثيرا متبادلا بين الثقافتين رغم التباعد (الزماني

1- أبو الوليد بن رشد: تهافت التهافت، المرجع السابق، ص413.

2- أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 2001، ص1433.

3- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص200

والمكاني) إلا أنَّه يمكن لنا القول أنَّ الفلاسفة المسلمين خاصة ابن رشد تمكنوا من وضع بعض المفاهيم الخاصة بالزمن والتي بقيت سائدة ويؤخذ بها حتى في عصرنا هذا وبهذا "فدارس الزمن يجد نفسه على اتصال المباحث عديدة ميتافيزيقية وطبيعية ونفسية بحيث لا يجد نفسه يؤرخ لموضوع الزمان في الفترة التي يدرسها فحسب، بل ولموضوعات أخرى كالحركة والعلاقة بين الزمان والوجود...إلخ"[1].

ومهما تعددت الآراء والأفكار والأقوال يبقى عنصر الزمن أو الزمان (Le temps) مظهر وهمي غير محسوس يساير حياتنا ومختلف ما يحيط بنا فهو:" مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس ويتجسد الوعي به فهو وعي خفي، لكنه متسلط ومجرد..."[2].

رغم كل هذه المحاولة والسعي لتعقب مفهوم الزمن في مختلف المراحل ولدى أبرز الفلاسفة والمفكرين إلاَّ أنَّ مضمون دراستي يستوجب مني دراسة هذا العنصر في جانبه الأدبي، وذلك باستعراض أهم ما توصلت إليه الدراسات الحديثة في هذا المجال للاستعانة بذلك وتطبيقه على المدونة، المقامات اللزومية وذلك لأنَّه لا يمكن إهمال عنصر الزمن في الفنون السردية عموما والقصة خصوصا فلا يمكن لنا سرد أي حدث إلاَّ بربطه بعنصر الزمن حيث أصبحت بعض الفنون السردية الحداثية خاصة الرواية على الاستغناء عنه فقد "ارتبطت حداثة الرواية بقدرتها على التلاعب بالبنية الزمنية لدرجة أصبحت معها زمنية الأحداث عنوانا لتميز نمط روائي عن سواه"[3].

1- عبد الرزاق قسوم: مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد، مرجع سابق، ص272.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص7

3- فوزية لعبوس، غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، 1432هـ، ص153.

2–مفهوم الزمن عند المحدثين: ونظرا لأهمية عنصر الزمن الأدبي فقد كانت بداية دراسته على يد الشكلاتين الروس وذلك من خلال اعتمادهم على "روايات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر إذ تعتمد في ترتيب أحداثها على التسلسل الزمني الثلاثي ماض، حاضر، مستقبل، وهو ما يقوم عليه النحو الكلاسيكي"[1].

وقد كانت نظرة الشكلانيين الروس بهذا التوجه مغايرة وعن طريق توماشفسكي الذي ميز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي والذي شكل منعرجاً واضحا في الدراسات النقدية المتعلقة بالبنية الزمنية وذلك من خلال تمييزه بين مفهوم الزمن في المتن الحكائي والزمن في المبنى الحكائي، والذي اعتبره نقطة التحول الكبرى.

وخلاصة القول: أن الشكلانيين الروس قالوا: بوجود نوعين من الزمن في الأعمال السردية **وهما:**

–الزمن الأول: وهو زمن خطي يسير باتجاه مستقيم وفق تتابع الأحداث.

–الزمن الثاني: وهو زمن يتشكل بطريقة غير منظمة تتعلق بطريقة تناول هذه الأحداث .

وقد اعتمد معظم النقاد البنيويون على هذه الثنائية (ثنائية توماشفسكي) وطوروها، حيث ركزوا جهودهم على "الاهتمام بعنصر الزمن في فن القصة عامة والرواية خاصة"[2]. وهنا ميَّز تودورف (Todoreve) بين زمنية القصة وزمنية الخطاب، وحدَّد الفرق بينهما في قوله: "زمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة"[3].

1– فوزية لعبوس، غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، المرجع السابق نفسه.

2– سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص27.

3–تزفيطان تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط، المغرب، 1987م، ص48.

ومن هنا تتجلى أهمية عنصر الزمن في الأعمال السردية حيث يرى البنيويون وعلى رأسهم تدوروف أن الاهتمام بالزمن "يطرح بسبب التباين بين زمنية الحِكاية وزمنية الخطاب، فزمن الخطاب طولي، أما زمن الحكاية متعدد الأبعاد إذ ممكن تجري مجموعة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، لكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث الواحد تلو الأخر"[1].

وكانت هناك جهود معتبرة أيضا لدراسة عنصر الزمن في الثقافة الألمانية مع لوثر ومولر (G Mullet) وكيت هابورعر (Hamaurger) وفي الثقافة الفرنسية مع مون بوبون واميل بنفيست (Benveniste) والذي يعد من أبرز الذين اهتموا بدراسة مصطلح الخطاب (أوالحكاية) والخطاب حيث فرق بين زمن الحكاية (Histoir) و زمن الخطاب (Discours) وعرف الخطاب على أنَّه ملحوظ موجه من مرسل إلى متلقٍ يسعى فيه المرسل للتأثير في التلقي بشكل من الأشكال"[2].

وقد كانت جهوده هذه، قاعدة لأعمال الناقد الفرنسي جيرا جنيت، والذي اكتسبت الزمنية عنده معاني جديدة على ما كانت عليه عند الشكلاتيين الروس ومن جاء بَعدهم وخاصة بنفيست (Benveiste) ومن بعده جيرار جنيت (Gr, Genette) خاصة وأنه أي بنفيست ميز في اجتهاداته بين أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية فميز بين أزمنة الحكاية وأزمنة الخطاب.

كما توصل جيرار جنيت (Gr, Genette) إلى التفريق بين ثلاث معاني وهي (القصة الحكاية (histoir) وحكاية (Recite) والسرد(Narration)[3].

1- سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع السابق، ص221.

2- Emile Benveniste: Probleme de finguistique, Benerole, Gallimard, Paris, 1966, P 201- 202 .

3- ينظر:- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2012م، ص 95.

كما استند جيرار جنيت إلى التقسيم الذي أوجده تودروف والذي ميز فيه بين ثلاث مستويات وهي:

1-الزمن (temps) حيث تتم دراسة العلاقة بين زمن السرد وزمن الخطاب الرؤية أو الجهة (Aspect) وتتعلق بالطريقة التي يتمثَّل من خلالها الروائي الحكاية / الصيغة (Mode) وتتعلق بنوعية الخطاب من طرف السارد"[1].

وتمكن البنيويون ومن بينهم تودروف من التوصل إلى أنَّ الزمن السردي أو الروائي يمكن تصنيفه إلى صنفين و هما:

أ- "أزمنة خارجية Le temps Exterieur: "ونعني بها الأزمنة الخارجة عن مضامين النصوص السردية وتشمل كلا من:

- زمن الكاتب: "**le temps de lecrivain**": ونعني به كل الظروف المحيطة بكاتب النص والمؤثرة فيه وقت كتابته لنصه، أي: هو مجمل المؤثرات الداخلية والخارجية المؤثرة في الكاتب ساعة الكتابة.

- الزمن التاريخي: " Le temps Historique " والمقصود به زمن السرد

- زمن القارئ: "Le temps du lecture" ونعني به الزمن الذي يتلقى فيه القارئ النص لإعادة تشكيله من جديد، وهذا نظرا لتعدد مستويات القراءة من فرد لآخر نتيجة عوامل متعددة، بالإضافة أيضا إلى أنَّ " زمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة"[2].

1- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص96.

2- تيزفيطان تودروف: الشعرية، مرجع سابق، ص48.

ب– أزمنة داخلية: وهي أزمنة مرتبطة بالنص السردي بشكل مباشر، وهي أكثر تعقيدا وتشابكا منها، لأنها تتعلق بمحتوى المادة الحكائية، وما يرتبط بينها من علاقات.

–زمن الحكاية أو النص (Le temps de recet): وهو"زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي أي أنه زمن من أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل"[1]. وهناك من دارسي السرد من ربط بينه وبين زمن الخطأ بحيث قالوا: "لا وجود للحكاية بأحداثها وشخصياتها وأمكنتها وأزمنتها خارج الخطاب الذي يرويها"[2]، لكن هذا الربط بين الزمنين ليس حتمية مطلقة في جميع الأصناف السردية، فمثلا نجد في القصص المرجعي فصل بين زمن الخطاب وزمن الحكاية والسرد.

وخلاصة القول أن "زمن الحكاية هو الزمن الحقيقي أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية"[3].

–زمن الكتابة أو الزمن الحكائي (le temps de lecriture): من العناصر الأساسية التي اهتمت بها بعض التيارات النقدية الحديثة ،كالنقد التاريخي والنقد الاجتماعي، وذلك لكونه يشكل نقطة الالتقاء بين المؤثرات الخارجية لصاحب النص ونصه، وعلى عكس المناهج النقدية السابقة أهملت المناهج النسقية –البنيوية– السردية لتركيزها على مضمون النصوص، واهمال الجوانب الأخرى.

1– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص49.

2– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص230.

3– نفسه.

ومنه "فزمن الكتابة هو الزمن الذي أنشأ فيه الكاتب نصه، وهناك من ينظر إلى زمن الكتابة في مستويين: عبارة عن ساعات أو أياما أو شهورا أو سنوات مع انقطاعات كالمقدمات والتنبيهات والهوامش وغيرها"[1].

وقد كانت دراسة جيرار جنيت (**G.Genette**) التطبيقية على رواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن الضائع" في مجال السرديات، البداية الحقيقية التي حاول من خلالها التأسيس لمنهج منتظم ودقيق في دراسة البنية الزمنية، وذلك من خلال سعيه للتفريق بين زمن القصة وزمن الخطاب وتحديد أهمية وطبيعة العلاقات الموجودة بينهما. وذلك من خلال تحديد ثلاث مستويات وهي: الترتيب والديمومة والتواتر وهذا ما أحاول الوقوف عليه في هذا الفصل.

ثالثا: الترتيب الزمني أو النظام (ordre temporelle)

يمكن لنا تحديد هذا المصطلح انطلاقا من الاختلافات الموجودة بين ترتيب الأحداث في القصة وترتيب ورودها في الحكاية. أو هو"مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع وترتيب حدوثها في السرد"[2].

ومنه فالمقصود بالترتيب الزمني هو الاختلاف الموجود بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيب ورودها في القصة. أي أن الأمر يتطلب وجود زمنين هما زمن القصة وهو الزمن الحقيقي، وزمن الحكاية وهو زمن زائف يقوم مقام الزمن الحقيقي والترتيب الزمني هو العلاقة القائمة بين هذين الزمنين أو هو مجموع "الصلات بين الترتيب الزمني تتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية"[3].

1- ينظر: محمد القاضي وآخرون. مرجع سابق، ص237.

2- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص140.

3- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص46.

وهنا يمكن القول أنه بإمكان السارد سرد هذه الأحداث وفق حدوثها الواقعي، أو بإمكانه سردها وفق وجهة نظره الخاصة بإدخال مجموعة من التغيرات عليها أثناء السرد وفق مايراه مناسبا لتجسيد هذا المتن الحكائي.

وهنا يرى الدارسون أنه ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لها أو كما يفترض أنها جرت بالفعل.

فالترتيب الزمني إذن يتطلب وجود زمنين هما: زمن السرد وزمن القصة، وما يميزهما من علاقات متطابقة أو متباينة.

وقد أطلق الناقد تودوروف على هذه العلاقات المتباينة أو عدم الاتفاق بين النظامين اسم المفارقات الزمنية(**anachronons narratives**) أو التنافر (**distortion**).

وتتمثل هذه المفارقات أو الخروقات والارتدادات الزمنية المتنوعة والتي يتعرض لها المتون السردية تتمثل أساسا في تغير ترتيب مواقع كل من الماضي والحاضر والمستقبل حيث يسعى السارد من خلال ذلك إلى إحداث انزياحات حديثة أو التضليل الحكائي. على المتن السردي، وذلك بغية إحداث خلخلة أو تكسر الرتابة وصيرورة الزمن السردي للحكاية،وهذا سعيا لتحقيق جملة من الأغراض الجمالية والفنية، وهذه الخاصية كثيرة التواجد في المتون السردية العربية االقديمة في جميع الأجناس القصصية كالقصة بكل أنواعها (بسيطة أو مركبة) أو(قصيرة أو طويلة) وكذلك المقامة.

ومن كبار الكتاب القدامى الذين استعانوا بهذه التقنيات الزمنية على سبيل المثال لا الحصر. الجاحظ وأبو حيان التوحيدي، ابن المقفع، بديع الزمان الهمذاني في مقاماته وغيرهم. وهذه الخاصية تتميز باللاتسلسل الزمني (**décloronolgue**) أو مخالفة الزمن الطبيعي.

وهذه المفارقات الزمانية (**anachronons narratives**) أو التنافر (**distortion**) والتي تتولد عن عدم التطابق والتماثل بين زمن الخطاب وزمن القصة وبالتالي فهي تطلق على "التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب.

إن بدء السرد من الوسط **en medias res** مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة، يعد مثالا للمفارقة الزمنية، إن المفارقة الزمنية، في علاقتها بلحظة الحاضر هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لاتاحة لتقديم الأحداث السابقة عليها"[1].

وعليه فالملاحظ هو أن مختلف المفارقات الزمنية في الأعمال السردية عموما والمقامة خصوصا هي خضوع السرد لما يعرف بالتفاوت الزمني، والذي يعكس لنا الصورة مباشرة عدم ثبات الموقع الزمني للراوي أو السارد أثناء نقله للأحداث.

نتيجة إحداثه لمثل هذه الخلخلة الزمنية في نقلها وعدم اعتماده التسلسلي الكرونولوجي. فقد سرد حدثا آنيا ثم يتوقف بعد ذلك ويعود إلى الماضي لاستحضار مجموعة من الأحداث، والتي يوقف مسارها أيضا لاشتياق أحداث آتية، بالإضافة أيضا إلى إمكانية سرد الأحداث وفقا لمسارها الطبيعي.

وبالتالي يمكن لنا القول أنّه بإمكان السارد أن يجعل من متنه السردي شبكة من العلاقات السردية القصدية وغير القصدية، والتي تساهم في بنائه وفق وجهة نظر وأهداف معينة وكما سبق الذكر فإن المفارقة الزمنية هي التنافر بين ترتيب الأحداث في الخطاب القصصي وترتيبها في الحكاية، ويتم التعرف على الترتيبين بالاعتماد على مايظهر من اشارات زمنية قائمة في الخطاب صريحة كانت أو ضمنية، ويعود التنافر

1- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص15.

بين الترتيبين إلى كون زمنية الخطاب أحادية البعد[1]، أما زمنية الحكاية فمتعددة الأبعاد (**todorov 1966**).

قال السرقسطي في مقامته الخمسين (الموفية): "فصليت عليه صلاة نجاشية وقلت: اللهم صلي عليه بكرة و عشية، وأجعل الرحمة له مهادا وحسية، وعكف على قبره، وأثبت على قبره أبياتا كان استودعني إياها، فقال: لعلك أن ترسمها على صفح رمسي، يقرؤها من يغدوا علي ويمسي، فلعلي أصادف تقيا، ولا أكون بدعاء ربي شقيا"[2].

من هذا النموذج نستخلص أن سرد الأحداث في النصوص السردية قد يكون استحضار لأحداث ماضية، وقد يكون استباقات لأحداث آتية، كما قد يكون مساره عادية للزمن الطبيعي للأحداث، وانطلاقا من هذا فإن المفارقات الزمنية يمكن تقسيمها إلى قسمين هما: الاسترجاعات والاستباقات، كما يمكن القول أن هذه المفارقات تبدو أكثر حضورا في النصوص القصصية والروائية المعاصرة، حيث يعتبر من أبرز خصائصها.

إضافة لذلك فلا يمكن تجاهل تواجدها في النصوص السردية القديمة سواء كانت كتابية أم شفوية، وهذا ما جعل المفارقات الزمنية: من العناصر الأساسية للواقع القصصي الكلاسيكي عموما، والتراث السردي العربي خصوصا ككتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، وكذلك كتاب البخلاء للجاحظ، وكتاب أبو حيان التوحيدي ومقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، ومقامات السرقسطي محور دراستنا، والتي لا تخلو مقامة من مقاماته من هذه التقنية الفنية، والتي وظفت لغايات وأغراض متباينة بحسب السياق والغايات الموضوعية أو الفنية والتي تعكس مقصدية الكاتب، ومثال ذلك ما ورد في المقامة في قوله: "قال السائب:

1- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص399.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص466.

فأقمنا ليلتنا تلك، ثم صرنا إلى الحلال، ونحن نتمتع من حديثه بالعذب الزلال والسحر الحلال وقلت: إلى متى تنتابني خربه وتصيدني ضربه"[1].

وهنا نلاحظ توظيف السرقسطي لهذه التقنيات كل على حده بالفصل بينهما.

إلا أن هناك سياقات أخرى عمد فيها الأديب الدمج بين التقنيتين في سياق واحد، ومثاله ماورد في قوله: "اللهم غفرا، وشكرا لا كفرا "فمازلت أوقره وأعززه واستغفره، ولا أرى منه إلا سموا إلى الخير وذهابا، ولا ألمح من هديه إلا قيسا أو شهابا" إلى أن أقضي في بعض الأيام إلى مسجد جامع، والناس فيه من قارئ وسامع"[2].

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هنا ما مفهوم الاسترجاعات، وما هي سياقات توظيفها في النصوص المقامية؟ ما دواعي ومقاصد توظيفها؟ وهل هي موحدة أم أنها متعددة؟

1-الاسترجاعات (**Anlopse**): والجدير بالذكر هنا قبل البدء في إعطاء مفهوم شامل ومتداول للاسترجاع، لا بد من التنبيه إلى تعدد المصطلحات الدالة عليه واختلافها، وهذا باختلاف الترجمة إلى اللغة العربية، خاصة وأنه: أي الاسترجاع وليد الثقافة الغربية. وكان منذ بداياته محل جدل الكثير من الدارسين والنقاد.

فهناك من أطلق عليه الفلاش باك، (**flachbek**) الاستعادة، اللواحق، الاستذكار السردي، الارتداد والذي يعني "سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة"[3].

والاسترجاع وغيره من المصطلحات التي تندرج كلها ضمن الحقل الدلالي لهذه المفارقة الزمنية.

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص440.

2- نفسه، ص305.

3- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص17.

فالاسترجاع هو "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيا لكي تخلي مكانا للاسترجاع"[1] مثال؛ أن هذا المصطلح يوظف بكثرة في الأعمال السردية أو القديمة خاصة الفن القصصي على وجه العموم والقصة المقامية على وجه الخصوص.

ومن الأعمال السردية العربية القديمة التي نجد فيها هذه المفارقة بقوة، قصص كليلة ودمنة لابن المقفع وكذلك قصص البخلاء للجاحظ، وأبي حيان التوحيدي، وكذلك مقامات كل من الهمذاني والحريري، ومقانات السرقسطي محل دراستنا في هذا البحث، أي أن خذه الأنواع القصصية تتميز بخاصية تكاد تكون أساسية وهي أن الزمن السردي فيها عموما يكون أسبق من الزمن الحكائي.

وكان جيرار جنيت قد أطلق على هذا النوع من السرد مسمى: "السرد السايق" وهو مصطلح استعاره من الناقد الفرنسي تودروف الذي سبقه إلى مثل هذه الدراسات "ليطلقه على كل طروب القصة التي يكون فيها السرد سابقا للحكاية"[2].

ولكون القاص العربي القديم خاصة القصة والمقامة تندرج ضمن القص المركب عموما والذي يفسح المجال لظهور ما يعرف القص النبي المفاجئ أثنا سير أحداث النص المقامي، والذي يعتبر حقلا ثريا لهذا النوع من القصص. فالقصة التنبؤية حسب جيرار جنيت "لا تظهر في غالب الأحوال إلا في المستوى الثاني من السرد"[3].

والملاحظ هو قلة توظيف هذا الزمن السردي (الاسترجاع) في القصص التنبؤي (**recit predictif**) مع إمكانية ظهوره في المستوى الثاني من القص أو السرد في القص المركب وهذا ما نجده لغويا من خلال

1- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص16.

2- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص233.

3- نفسه، ص17.

توظيف الفعل المضارع المقترن لحرف الشيء ومثال ذلك ما ورد في المقامة السادسة والأربعون وهي الجنية في قول السرقسطي: "قد عمرتك الحيرة والتلبد، وأعياك الصهر والتجلد،وسيفتح لك من الرزق باب، وتوصل منك أسباب وأسباب، ثم يكون ويكون، هدوء وسكون، وحرب وسلام، وصبح وظلام"[1].

ونظرا لأهمية ودور المفارقات الزمنية –الاسترجاعات– في تشكيل كينونة النص السردي، وتفعيل مختلف عناصره وهذا ضمن شبكة من العلاقات الوظيفية الرابطة بينها والساعية إلى تشكيل مجموعة من المقاصد المختلفة (دلالية،سردية،اجتماعية،تقنية، نقدية...الخ).

والملاحظ هنا أيضا هو تنوع وتباين هذه المقاصد من مقامة لأخرى وحتى في المقامة الواحدة خاصة في المقامات ذات المستوى القصصي المركب. وهذا ما نستشفه من خلال التسميات المتباينة لها، فكل عنوان ينبئ عن رمزية مركزية لخلفية النص المقامي.

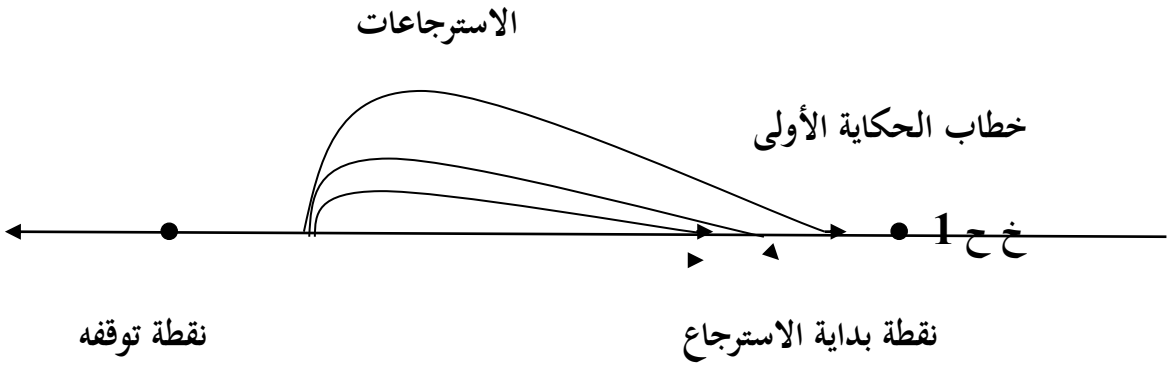
ولكون أيضا هذه المفارقات تشخص لنا وتعكس بصورة آلية علاقة السرد بالسارد، فنلاحظ أنها تختلف عن بعضها البعض من حيث قربها أو بعدها عن لحظة توقف السرد مشكلة ما يعرف "بالمدى **portée**" والذي عرفه جيرار جنيت "**G.Gnette**" بقوله: "هو المجال الفاصل بين انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[2]، وعليه فقد قسم جيرار جنيت أنواع الاسرجاعات إلى ثلاثة أنواع: وهذا بالاعتماد على وقوعها في المجال الزمني للقصة الابتدائية أو خارجه أو بينهما.

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مرجع سابق، ص429.

2- حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص74.

أ–الاسترجاعـات الداخلية: هي الاسترجاعات التي تكون سعتها الزمنية ضمن إطار الحكاية الأولى أو الابتدائية ويطلق عليها أيضا الارتدادات الداخلية وهي"المدة الزمنية التي يستغرقها الاسترجاع من الحكاية إلى العلاقة داخل مجال القصة الابتدائية"[1].

ويمكن إيضاح ذلك وفق المخطط الآتي:



وتقسيم جيرار جنيت الاسترجاعات الداخلية بدورها إلى:

–استرجاعات داخلية مضمنة في الحكاية: وهي الاسترجاعات التي لا يخرج مضمونها عن مضمون القصة الابتدائية.

–استرجاعات داخلية غير مضمنة في الحكاية: وهي استرجاعات أو ارتدادات يكون مضمونها القصصي مختلف عن مضمون القصة الابتدائية.

وقد توصل جيرار جنيت إلى أن الاسترجاع المضمن في الحكاية يمكن التمييز فيه بين نوعين من الارتدادات أو الاسترجاعات وهي:

1- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص18.

الاسترجاعات المتممة أو الإحالات: والتي يمكن انجاز أهم مهامها الأساسية في "سد فجوة سابقة في الحكاية"[1]. أما النوع الثاني فهو الارتداد التكراري أو التذكير. أما مهمته الأساسية فتتمثل في سرد أحداث حكائية سبق ذكرها.

وخلاصة يمكن لنا القول: أن الاسترجاعات الداخلية تتم داخل الحيز الزمني للحكاية الأولى، أما أهم وظائفها فهي:

-تسليط الضوء على إحدى الشخصيات أو الحكايات الضمنية التي تجاوزها السرد وبهذا فهو أي الاسترجاع الداخلي "آلية زمنية تهدف إلى إعادة ترتيب أحداث يفترض ترابطها زمنيا داخل نطاق الحكي الزمني في صورة تخدم استيراتيجية السارد ووجهة النظر التي ينطلق منها"[2].

يستخدم الاسترجاع الداخلي أيضا لربط "حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

والملاحظ هو أن المقاطع المسترجعة في المقامة ترتبط ارتباطا وثيقا بالقص الأول في غالب الأحيان.

من أمثلة الاسترجاعات الداخلية الواردة في بعض مقامات السرقسطي ورد في المقامة الموفية (وهي الخمرية) فقول السائب بن تمام، قال كنت قد ودعت الصبا والصبابة، وترشفت الشفافة... واعتزمت الإنابة والإقلاع...، فهنا نلاحظ أن الراوي يسترجع بعض الأحداث الماضية التي ميزت مسيرته ضمن أحداث الحكاية وفجأة يتوقف عن سرد هذه الحوادث ليسترجع في عجالة خاطفة علاقته باعتباره الشخصية الرئيسية في المقامة علاقة بالخمرة وفي هذا الموقف إحالة مباشرة على حدث سابق وهو علاقته بالخمرة ومدى تأثيرها في معالم الموضوع.

1- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص18.

2- عقيلة بعيرة: بنية الخطاب السردي في بخلا الجاحظ، مرجع سابق.

فالسارد اعتمد في استرجاعاته عموما على الإحالات (الاستذكار). وذلك في قوله (فتذكرت بنوارها نور أبي تمام، ونوار همام، وما لحقه من الندم وعاقبه من السد...). فالكاتب حاول استحضار شخصيات معينة ذات دلالات قوية في رسم اتساق وانسجام النص وكذلك محاولته سد بعض الفجوات والثغرات الدلالية التي يمكن أن تتولد في النص.

وهذه الإحالات تستوقفنا عند نوع معين من القصص وهي القصص المتضمنة. والتي عادة ما يكون ذكرها يفرض تنظيم الأحداث وترتيبها. وفق نسق معين يخدم المعنى العام للنص. وكذلك تحقيق الانسجام بين زمن (الأحداث) (الحكاية) وزمن السرد.

ومن نماذج هذه الاسترجاعات قول الراوي: فقالت: "عذرا إليك في هذه الجفوة، ومثلك أغضى عن الهفوة...) وما هو إلا أن شيخا طرقنا منذ أزمان، رغم أنه سيد عمان، ثم بعد ليال زعم أنه ذو فاقة وعيال...) فتح المجال لاستحضار سلسلة من الأحداث المترابطة، ونلاحظ هنا لجوء السارد إلى استخدام نوع من التدرج في الاسترجاع حيث يوظف الاسترجاع الأبعد من حيث (المدى والسعة). في قوله منذ أزمان (استرجاع بعيد). فالأقل يعد في قوله: "ثم بعد ليال" مع تكرار الفعل زعم والذي ينبئ بالتشكيك وعد اليقين فيما ذهب إليه الراوي من سرد الأحداث واسترجاع للوقائع التي تجاوزها السرد، محاولة منه لإبراز بعض الجوانب المتعلقة بها (... غير أنه مبتلى بالخمر، مغنى بالقصف والزمر. له ما شئت من أدب بارع وفهم فارغ وظرف ناصع وملح وآداب...)[1].

ونلاحظ أن هذا النوع من الاسترجاعات ورد في مقامات السرقسطي بكثرة خاصة في المقامات التي يتميز بنيتها التركيبية بالتضمين، حيث نلاحظ أن أغلب القصص المضمنة المسترجعة يسعى من خلالها

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص192.

الكاتب –الراوي– إلى تزويدنا ببعض المعلومات الإضافية عن شخصية معينة أو مجموعة من الشخصيات من العمل. مثلما ورد سابقا أو الأحداث.

ومن الاسترجاعات الداخلية، داخل حكايته ممثلا؛ ما ورد في المقامة الرابعة والعشرين... في قول الراوي: "دخلت أصبهان، ومعي صاحب من نبهان، قد كنت خيرته زمانا، وأنست منه أمانة وأمانا فخرجت إليه بسري وجهري..."[1]، إلى غاية قوله: "... فبينما أنا ذات يوم إذ دخل علي يتأوه من حسرات ويتنفس عن زفرات، و جوانحه تنطوي على جمرات..."[2].

وكذلك في قوله: "... كنت اليوم قد دخلت إلى دار الرفيق وأنا ذو نفس نازعة وقلب رقيق..."[3] نلاحظ أن الراوي وظف في هذه المقامة المرتبة مجموعة من الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة والتي لا يختلف مضمونها الحكائي عن الإطار الحكائي الأصلي للمقامة رغم محدوديتها إلا أنها تخف من حيث غايتها الوظيفية بحسب ما ذهب إليه جيرار جنيت والذي ميز بين نوعين من الاسترجاعات وهما:

الاسترجاعات (التكميلية أو الإحالات) والتي "تنظم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة، لمحكي سابق، وهذه الفجوات السابقة يمكن أن تكون حذوفا مطلقة، أي نقائص في الاستمرار الزمني"[4]. وهذا ما نلاحظ وروده في بعض مقامات السرقسطي مثل المقامة الخامسة والعشرون وهما مقامة القاضي. وهذا في قول الراوي بعد سرده لمجموعة من الأحداث استوقفنا فجأة. ليقطع السرد ويسترجع بعض التكميلات عن ماضي ما تخص شخصية من شخصيات الحكاية، وهي من حيث الأهمية

1- السرقسطي. المقامات اللزومية. ص220.

4- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرع سابق، ص62.

5- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص227.

4- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص62.

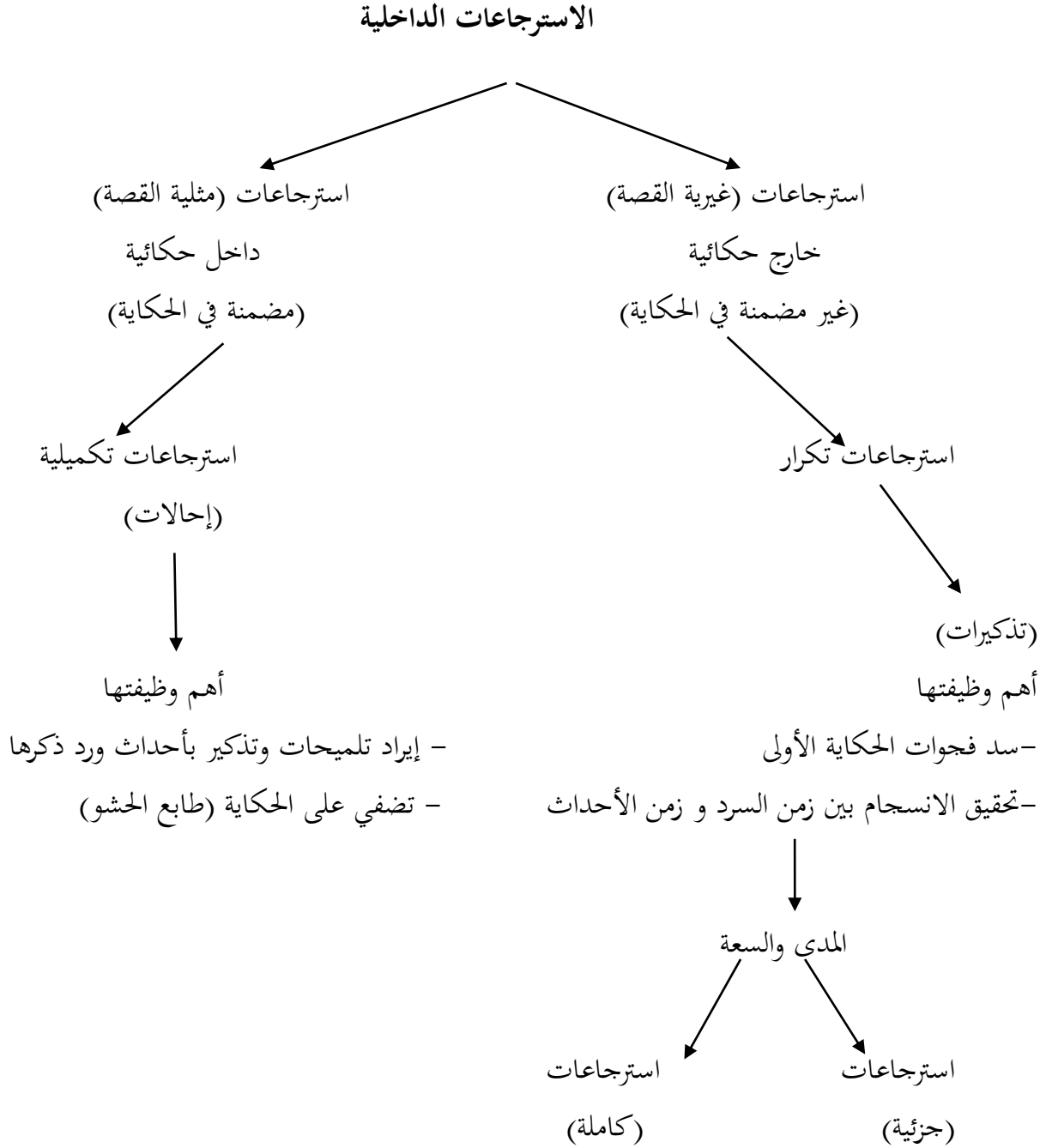
لا تعتبر إضافات أساسية للحكاية بقدر ما تعتبر إحالات الغرض منها هو سد هفوات سردية بسيطة في قوله: "... وقد زعم أنه من الراتب"[1]، فهذه استعادة وتلميح وجبر للتذكير ببعض ميزات وصفات هذه الشخصية.

ومنه يمكننا القول أن هذه الاستذكارات توكل لها مهمة تنظيم وضبط مسار الأحداث القصصية من خلال سد فجواتها سواء الواردة عمدا في العمل القصصي أو التي يفتعلها السارد من أجل إحداث نسق معين في نص وفقا لما تفترضه توجهاته ومقاصده السردية.

أما النوع الثاني من الاسترجاعات (مثلية القصة) والموظفة من قبل الكاتب في المقامات فهي الاسترجاعات التكرارية والتي يرد ذكرها أكثر من مرة في المقامة والتي تقل أهمية من حيث الوظيفة عن النوع الأول، حيث لا يكاد يتعدى دورها في بعض الأحيان شغل مساحات نصية من أل التذكير بأحداث ماضية وقد ترد هذه التذكيرات متعمدة أي إرادية كما قد تكون لا إرادية، وبالتالي فقد تؤدي إلى ودود بعض الحشو في النصوص وذلك ما ورد في بعض المقامات كمقامة الشعراء في قوله: "وجارته في الطوالع والغوارب".

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص226.

مخطط توضيحي للاسترجاعات الداخلية



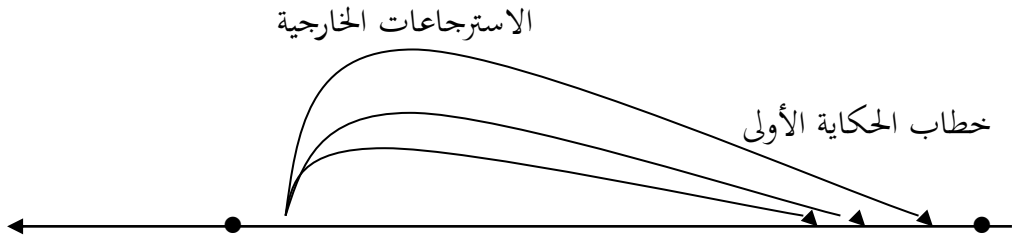
الاسترجاعات الخارجية: وهي استرجاعات تعود إلى ما قبل بداية الحكاية الأولى.

وهذا النوع من الاسترجاع يسعى إليه الكتاب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث في النص القصصي، كما يسعى أيضا إلى تسليط الضوء على بعض الشخصيات الظاهرة حديثا في القصة وهذا للتعريف بها والاطلاع على ما فيها وكذلك طبيعة مجمل علاقاتها بالشخصيات الأخرى.

ويستحضر الكاتب هذه التقنية السردية سواء في بداية العمل القصصي أو في وسطه أو في نهايته رغبة منه في تغيير بعض المواقف السابقة في ضوء معطيات جديدة (مستحدثة) أو لدعم رأي معين في النص أو أنه عادة "قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما يجري من أحداث"[1].

ويرى جيرار جنيت أن الاسترجاعات الخارجية "تتناول حادثة أسبق من المنطلق الزمني للحكاية الأولى، وبذلك تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى. والاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[2].

ويمكن لنا تمثيل الاسترجاعات الخارجية وفق المخطط التالي:



خ ح 1 نقطة بداية السرد نقطة توقف السرد

ومن أمثلة الاسترجاعات الخارجية الواردة؛

قال الراوي: "... كنت في ريان الحداثة والشباب، وريعان الدماثة والحباب، قد خلعت الرسن والعذار، وقطعت اللسن والأعذار، وتلقيت الراية باليمين وحويت الغاية بالهزيل والسمين، فلا مركب من اللهو إلا وفي يديّ زمامه، ولا مذهب للسهو إلا وعلي إذمامه ..."[3].

1- عبد العالي بوطيبة: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع2، 1993، ص135.

2- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص60-61 (بتصرف).

3- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص176.

2-الاستباقات (Prolepses): يعرفها جيرار جينات بأنها "كل مناورة سردية تتمثل في إيراد حدث لاحق أو الإشارة إليه مسبقا"[1]، وهو من المفارقات الزمنية المعروفة عند البعض بالاستشرافات، أما في النقد الكلاسيكي، فقد كانت تعرف بـ: سبق الأحداث، ومنه فالاستباق هو وضع القارئ في موقع ترقب لأحداث مستقبلية قد تقع وقد لا تقع، وبالتالي فهو: "خلل زمني يتجه نحو المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر استدعاء لحدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة..."[2]. والملاحظ هو أن السارد في المقامات قد أورد هذه الأحداث المستبقة أو المتوقعة بصيغ مختلفة، وفي سياقات متباينة فمنها ما كان استحضاره بعد دقائق أو لحظات أو بعد سنوات أو بعد أيام من زمن السرد الحاضر، وهذا ما ولّد اختلافات واضحة في كل من المدى والمسافة.

تنقسم الاستباقات إلى نوعين:

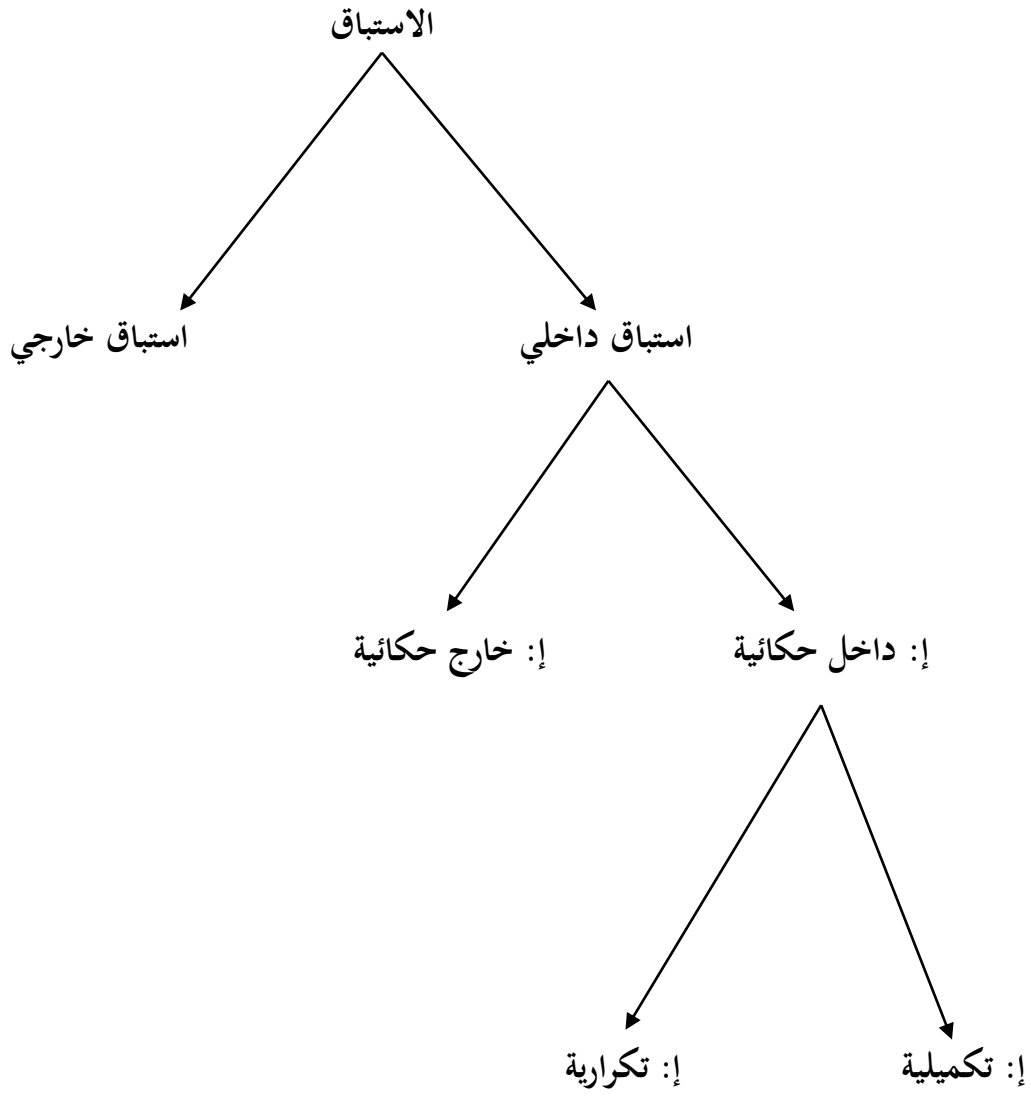
-استباق خارجي (Prolepse externe): وتعني "وقف السارد المحكي الأول وفسح المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المنطقية، بالإضافة إلى أن وظائفها الزمنية ختامية"[3].

-استباق داخلي (Intermal prolepse): وهذا النوع من الاستباقات –حسب جيرار جينيت- يطرح نوعا من المشاكل مثل التي تطرحها الاسترجاعات الداخلية، مثل التداخل، احتمال، ازدواج العمل بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع ألاستباقي.

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص82.

2- جيرالد برانس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص152.

3- ينظر:- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، 2005، ص217.



مخطط يوضح أنواع الاستباقات

جدول يوضح أهم الاستباقات في مقامات السرقسطي

الصفحة	المقامة	الاستباق	وظيفته
19	الأولى	"... يعنى بالقريب والبعيد..."	إخبار
26	الثانية	"... لقد أتى الزمان بعجبه وأطلعه قبل رجبه..."	تأكيد
27	//	"إذا أراك الزمان وجها ***** فسر على وجهك انسرابا"	نصح وإرشاد
28	//	"هل يمنح الدهر يوما ***** ري النفوس الصوادي"	
50	الخامسة	"وعما قريب يؤدي الشّفا وتجف الصُّبابة وأمسى كما تمسى العلاقة والصبابة..."	الإعلان
51	//	"... ما سعيك وعملك؟ وأين صرحك وهملك فشقي أو سعيد وقريب أو بعيد؟	الاستفهام
57	السادسة	وإنني عن قريب ***** يحثى علي الصّعيد	تأكيد
58	//	"وإنه من الخالق لقريب، وإنه مما كسب غدا لجريب..."	//
77	الثامنة	"... وأجرب الأنام جيلا بعد جيل... وآلف قوما فقوما... وأبذل لهم عمري يوما فيوما..." "وقلت غدا أو بعدا..."	الإخبار
80	//	"أبقت لكن عن المعاصي ***** فأين عنها غدا تسير؟	الاستفهام
81	//	"ولو غدا في الشُّكْل والأسيار ***** وما بهذا الدهر من ديار"	التنبؤ
89	التاسعة	"... سأغيب عنك بقية يومي، لأوفي نذر صومي... فلما كان الغد جعلتُ ارصدها..."	الإخبار والترقب
103	العاشرة	"... هلم بنا نرتقب هذا الوعد..."	الإعلان
129	الثالثة عشرة	"... مُتالع مُذانب، وزعم أنه في غد راحل وأنه سوف تطويه المراحل..."،	التشهير
132	//	"...وعسى أن يكون بعد هذا اللقاء لقاء..."	التمني
161	السادسة عشرة (الثلاثية)	"... فسِر بنا حتى نقطع يومنا بالأُنس... فسرت معه حتى أفضى بي إلى بيت فيه لعب وقمار..."	الإعلام
170	السابعة عشرة (المرصّعة)	"...قد تُخْصِب الأرض يوما ***** وتُخلِف الأنداء"	التّنبؤ
183	التاسعة عشرة	"...فصائر إلى ذلك المصير، ومختلس من الظهير والنصير عما قريب..."	نصح وإرشاد
184	//	"...فبينما هو كذلك في حديثه ويضع ويحلب در الكلام ويرضع إذ	وتأكيد

		بداع من السلطان قد دعاه..."	
220	الرابعة والعشرون	"...فبينما أنا ذات يوم ... إذ دخل علي يتأوّه عن حسرات ويتنفس عن زفرات..."	الإخبار والتشهير
237	السادسة والعشرون (الحمقاء)	"...فإذا طلع الفجر، كتب الأجر..."	التأكيد
256	الثامنة والعشرون	"...فبينما أنا أهلل وأكبر وأتأمل وأعتبر إذ بصوت رائب من بين تلك الخرائب..."	الإخبار
396 397	الثانية والأربعون //	"...فقلت: هل لي أن ألقاه، واسمع عوذه ورُقاه؟ فقال: "أما اللقاء فبعيد..." "فلا تكترث إن رماك الخليل ***** فسهم المصيب كسهم المصاب"	تحذير تأكيد
436 440	السابعة والأربعون //	"...فلما كان في الليل الدامس، وقد هدأ كل طارق وهامس، بصوت يفتق الصِّماخ فتقا ويرتقُ حرف الفلاة رتقا..." "...فإذا شيخُنا أبو حبيب..." "أتُراني أدرك الملك وقد ***** حكم الدهر لنا بالصعلكة.	التشهير التمني
446 449	الثامنة والأربعون //	"قال: فلما وقف، تأملت، فإذا شيخنا أبو حبيب،..." "فاحْذر خُدع الأقوام ولا ***** تغرُرْك ببهجتها الثّكن "وارقب قنص الأيام فما ***** تغني ( ) وطن"	الإعلان التحذير التنبؤ
456	التاسعة والأربعون	"قال: فتأملته فإذا شيخنا أبو حبيب، فقلت: "أهلا بك من حميم حبيب..."	التأكيد
466	الخمسون	وقلت: "اللهم صل عليه بكرة وعشية، وأجعل الرحمة له مهادا..."	التحفيز
//	//	"إذا المنايا علقن يوما ***** فلا معاذ ولا تميم"	التأكيد
509	السادسة والخمسون	"...فقال: "بشراك يا إنسان وهنيئا لك الإحسان..." "...فابشر بعيش سابغ ووفر نابغ، تنال منه فكافا... وحق هذه البشرى الحقيقة..."	التنبؤ

3-الحذف (Lellipse): وهو من الإيقاعات الزمنية الخاصة بتسريع السرد، من مرادفاته؛ الإضمار، الثغرة، القطع، الإسقاط، القفز، إلا أن أكثرها استعمالا هو الحذف، وهو: "الجزء المسقط من القصة، أي: المقطع في النص من زمن الحكاية، سواء صرح السارد على ديمومة هذا الإسقاط أم لا"[1]، فهو إذن القفز على فترة زمنية معينة قد تكون قصيرة أو طويلة دون الإشارة أو الحديث عما جرى فيها، وهذا كله يكون وليد سياقات النص وما تفرضه من دلالات يقتضي المقام حذفها، لذلك ارتأينا أن يكون من العناصر المدروسة في هذه المقامات. ومن المؤشرات أو التيمات الدالة عليه في النص: (مرت سنوات انقضت بعد مدة، بعد أيام، بعد ساعات، لم أزل...إلخ). والجدول التالي يبرز أهم المحذوفات في المقامات.

جدول يبرز أهم المحذوفات في مقامات السرقسطي

المقامة	الصفحة	الحذف	نوعه	وظيفته ودلالته
الثالثة	33	"ويُطيف بها أسبوعا فأسبوعا... ويستلمها معالم وربوعا فما زال يسأل عن أهلها...	صريح	حذف أحداث عن شخصية إسقاط فترة زمنية لتسريع السرد
	34	"أزمان سلمى وما سليمي ***** حسناء مثل المهاة رود".	صريح ضمني	
	//	"قال: فلم يزل في شهيق يلهبه..."		
الخامسة"	47	"...وتوالت السنون العجاف..."	صريح	تسريع السرد واختصار الأحداث
	50	"...فمازال يهفو بالألباب..."	ضمني	
	//	"وحرق لا يرقع غلة لا تنفع ألا آن بعد الشدة رخاء"	//	
	48	"وعما قريب يودي الشفا وتجف الصبابة وأنسى كما تنسى العلاقة ... "...وقديما ظهرت الإخلاف على نساويها..."	//	تجاوز أحداث جزئية اختصار الأحداث
السادسة	65	"...مازلت أركب الدهر، حالا بعد حال..."	صريح	حذف أحداث كثيرة
الثامنة	77	"مازلت أنجد في سيري..."	ضمني	تجاوز فترات زمنية وأحداث جزئية
	//	"...فما لبث بعدما نفل، وصلى الضحى..."	صريح	

1- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص93.

التاسعة	87	"...فأزمعت الرحيل وأبرمت من عزم السحيلا، فلما حللتها لم أزل أتتبع محالّها ودروبها..."	ضمني	
		"... فبينما أنا في أزقتها أجول... وإذا بإحداهن... مازالت تلاحظني..."	ضمني	حذف التفاصيل واختصار الأحداث
العاشرة	101	"... فمازال الدهر يصرم مني حباله..."	صريح	
الرابعة عشرة	139	"... فما زلت أفديه جمعا وأمنع لحظا وسمعا إلى أن عن لبعضهم..."	ضمني	
ثمانية عشرة	177	"...كأنك قد منحت الأمان من ظهرك أو لمحت الزمان من يومك وشهرك كلا لقد تعاقبتك الشهور والأحوال..."	صريح	حذف التفاصيل وتسريع الأحداث
	178	"... فمازال يلطف السؤال ويدنيه ويعطف المقال ويثنيه إلى أن وصل إلى ذلك الجمع المشهود..."	ضمني	حذف معلومات عن شخص وتسريع السرد
	//	"... ولكن تعاقبت أيام وعقب وتناوبت أعوام وحقب	صريح	إسقاط فترات زمنية
		"... فلم أزل أتْبعه خبّا وتقريبا... وما زلت أمحقه..."	ضمني	وأحداث كثيرة لتسريع السرد
العشرون	191	"... فلم أزل أهيم بالأدبار وأسير بين جياد وأعيار..."	ضمني	تسريع السرد
السادسة والعشرون	237	"... فمازلنا نمشي في أذيال الحديث ونعثر، وننظم تارة وننثر ..."	ضمني	حذف أحداث جزئية
الثامنة والعشرون	251	"... نسمع الألحان والأغاني ونندب الديار والأغاني أياما وشهورا وأعصارا ودهورا..."	صريح	إسقاط فترات زمنية طويلة وتسريع السرد
الرابعة والثلاثون	323	"... فمازال قوله يؤكد به ولوعي..."	صمني	اختصار الأحداث
الواحدة والأربعون	385	"... مازلت أجول في المشارق والمغارب..."	ضمني	حذف أحداث متعلقة بشخصية
		"... فبعد حين ما عرفت أنه أبو حبيب..."	ضمني	
الثالثة والأربعون	405	"... فمازلت أرقب سيماه وأترقب أرضه وسماه..."	ضمني	حذف أحداث
الرابعة والأربعون	412	"... وبعد اليوم يوم..."	صريح	اختصار الأحداث
	413	"... مازلت معكما على طريق لا أنحاز إلى فريق ولا أتبلغ الإبريق..."	ضمني	حذف أحداث جزئي

إن المتتبع لحركة الزمن في مقامات السرقسطي يستخلص ثلاث مراحل، تُصوِّر مظاهر تحول الزمن وتأزم الذات وهي:

أولا: حضور الماضي مهيمنا على نصوص المقامات، والمتمثل في الاسترجاعات باعتبارها تمثل مرحلة القوة والحضارة التي حاول السرقسطي إحياءها من خلال نصوصه وإعطائها أبعادا دلالية متنوعة كما استحضر أيضا الحاضر بكل انكساراته وتمزقه واعتباره محطة للاستذكار والاسترجاع تعويضا للذات ومحطة للتأمل واستخلاص العبر والذي أورده في شكل استشرافات زمنية حاول من خلالها الانفصال عن الواقع للتحرر من ضعفه، وذلك لأن الانطلاق من النص يشكل دائما مركزا لاستكشاف ظروف إنتاجيته، فالنص هو مهد انبعاث القيم التي توجه نصوص الأديب.

ثانيا: بالإضافة إلى ما سبق ذكره، فقد ورد عنصر الزمن في المقامات بصيغ مختلفة مبهمة غير مفصلة، مثل ما ورد في بعض المقامات في قوله: (زمن، أزمان، دهر، عمر، ليل، نهار، الصباح، المساء ...)، فكل لفظ يتضمن تيمة معينة وليدة سياقات أنساق ثقافية معينة، فالليل مثلا؛ يمثل فضاء محبذا لأبي حبيب لنسج خيوط مكائده ليلا، عبر مجالس السمر واللهو، كما يمثل في المقابل تيمة للتعبد ظاهريا، فبعد اطمئنان من حوله والوثوق به يحقق أهدافه بتنفيذ خططه ومكائده والناس نيام.

ثالثا: الفجر تيمة دالة على تجلي الحقيقة، التي غالبا ما يدركها من أوقع بهم البطل أبو حبيب حيث يشكل الليل موقع الحدث، والنهار تجلي هذا الحدث وانكشاف حقيقة البطل.

وخلاصة القول: أن السرقسطي وظف عنصر الزمن بمختلف تقنياته (تسريع السرد: الحذف والخلاصة)، (تبطيء السرد: الوقفة والمشهد)، بما ينسجم وعناصر بناء المقامة الأخرى بالإضافة إلى اعتماده

على صيغ أخرى مرتكزا على توظيف الكثير من المتضادات سعيا للوقوف على دلالات توظيف هذا العنصر بما يتلاءم وغرض المقامة.

رابعا: سميائية المكان

المكان من أهم العناصر الحكائية التي تقوم عليها مختلف الأعمال السردية، وذلك نظرا لما ينطوي عليه من دلالات مختلفة، تشكل مسرحا وأرضية لترك الشخصيات، حيث أن علاقة هذين العنصرين (المكان – الشخصيات) تعتبر من أهم عناصر بناء المعنى الدلالي ومحاولة استكشافه.

ويرى هنري ميتران (henri mitran) "أنه يجب علينا أن نبحث عن تمفصل المادة المكانية للحكاية أو تمظهراتها السطحية أي البحث في الوصف الطوبوغرافي للمكان وانتقالات الشخصيات داخل المجال المكاني المحدد لها، وأيضا أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره"[1].

والمكان من الوحدات الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي عموما والسردي على وجه الخصوص، وقد برز المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة،ولقي رواجا واسعا، حيث حظي باهتمام الدارسين غرار غاستون باشلار في كتابه (جماليات المكان) ونظرا لما يشكله المكان من علاقات متداخلة مع كل مكونات النص السردي (الشخصيات، الزمن، الأحداث) فهو يساهم مساهمة كبرى في رسم معالمه الدلالية، من خلال مختلف العلاقات التي يرسمها مع العناصر الأخرى، لذلك فهو من أهم علامات قراءة النصوص.

1- Henri mitran, discours du roman, paris,1980, p201.

حيث يعتبر في الكثير من الأحيان على الأبعاد الذاتية التي يسعى الكاتب إلى إبرازها من خلال توظيف العلاقات المكانية والتي سنقف عندها في نصوص المقامات من خلال بعض القرائن اللغوية بالبعد والقرب، الحضر والبدو، الاتساع والضيق.

وبهذا فالمكان يكتنز الكثير من الدلالات العميقة التي تسعى الذات المبدعة أو الكاتبة إلى إبرازها وإظهارها في النص بين عنصر المكان والعناصر الأخرى، مما يجعل عنصر المكان قابلا للتوظيفات اللغوية الانزياحية المتنوعة أو التي تتضمن أبعادا جمالية متميزة.

وبالتلي فهو يشكل المنطلق الأول في القراءة السميائية التي يتضمنها كيان النص السردي عموما والمقامة خصوصا، نظرا لأهمية المكان في حياة الإنسان وفعاليته فقد كان "أسبق في وجوده من الوجود الإنساني، فقد خلق الله سبحانه وتعالى الأرض وذللها وهيأها، كما هيأ الكون بوصفه المكان الأكبر لحياة الإنسان أو على الأرض وداخل هذا الكون، الكون كان إدراك الإنسان لـ (الزمان) و(المكان) وإن اختلفت طريقة إدراك كل منهما"[1].

يحتل المكان أهمية كبرى في الدراسات السردية وهذا نظرا لانتساب كل فرد في الحياة إليه فهو إذا يطبع الأفراد "بطابعه ومن ثم يظهر دوره في تكوين هوية الكيان الجمعي في التعبير عن المقومات الثقافية التي ينتمون إليها، فيصبح المكان إشكالية إنسانية، تكتسب قيمة دلالية خاصة تكون محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب"[2].

1- محمد السيد إسماعيل: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2002م، ص12.

2- ينظر:- عدي عدنان محمد. بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ دراسة في منهجي بروب وغريماس، ط1، 2011، العراق: عالم الكتب الحديث، ص166.

"والمكان عنصر من عناصر البناء الفني لا يمكن الاستغناء عنه بحكم كونه الأرضية التي يشيد عليها الحاكي بناءه، بما يضمنه من هوية الأبطال وبعض سمات الأسلوب التي يربط من خلال المكان بعضها ببعض"[1]، لكن رغم هذه الأهمية التي تبوءها في الحكائي لم تبلغ بعد درجة النضج والاكتمال لتشكل لنا نظرية نقدية متكاملة، لتبقى كل الاجتهادات الموجودة على الساحة النقدية مجرد اجتهادات شخصية.

فقد كانت البدايات الأولى مع جورج بولي (G.Poulet) والذي أقر بوجوب "وضع جدول مرفولوجي (morfologique) ووظيفي للأماكن الروائية، يكون مشابها لذلك الجدول الذي يقترحه فيليب هامون (ph.haman) بالنسبة للشخصيات"[2].

والملاحظ هو أن مختلف التصورات النقدية الحديثة لم تستطع ضبط مفهوم الفضاء، فبعضها يقول: بأن الفضاء معادل للمكان أو (l'espace) بالفرنسية أوالفضاء الجغرافي، (l'espace geographique) أي أن الفضاء يطلق على المكان والحيز المكاني وكذلك الفضاء الجغرافي.

غير أن الدكتور عبد المالك مرتاض يرى بأن المصطلح الأقرب للفضاء هو الحيز معللا ذلك بقوله: "الحيز قادر على أن يشمل المكان الذي يعني الجغرافيا والحجوم والأشكال الهندسية، والأجواء العليا التي لا سيادة لأي بلد ولا لأي مخلوق فيها، حيث يكون اتجاها،وبعدا، ومجالا وفضاء، وجوا، وفراغا وامتلاءا في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة، وأنه يرمي من وراء ذلك إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والامتدادات والأحجام..."[3].

1- ينظر:- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد العراق، 1986م، ص151.

2- Henri Mitterand, Le discours du roman, p.u.f 1980, p193.

3- ينظر:- عبد المالك مرتاض: دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص101-102.

وما يمكن استخلاصه من القول هو أن مفهوم الفضاء حسب عبد المالك مرتاض يتأرجح بين مدلولين اثنين أولهما المدلول أو المعنى الحقيقي للمكان، وثانيهما المدلول المجازي له، والذي يستوفي معانيه من السياقات العامة للنص السردي.

1-مفهوم الفضاء الحكائي أو المكاني: يعتبر مصطلح الفضاء أو المكان أو الحيز من المصطلحات الحديثة التي لم تشهد تطورا وضبطا مفاهميا في الدراسات النقدية، لتشكل لنا نظرية نقدية متكاملة،كفيلة بالفضاء على تعدد المصطلحات والمفاهيم، مما أبعدها عن مرحلة النضج والاكتمال، فكل الاجتهادات الموجودة على الساحة النقدية هي مجرد آراء ومحاولات فردية، هي بحاجة إلى الكثير من الاجتهاد والتنظير للرسو بها عند مفهوم ومصطلح واضح ومتكامل حول هذا الموضوع. فقد كانت البدايات الأولى، مع جورج بولي (G.Poulet) في دراسة الفضاء البروسي الذي أقرَّ أنَّ ما نحتاج إليه في هذا المضمار هو "وضع جدول مورفولوجي (morfologique) ووظيفي للأماكن الروائية يكون مشابها لذلك الجدول الذي يقترحه فيليب هامون (ph.haman) بالنسبة للشخصيات"[1].

والفضاء هو المكان أو الموقع الذي تجري فيه الأحداث القصصية المختلفة (الواقعية منها والمتخيلة)، إلا أن هناك بعض الآراء تقول بإمكانية دراسة الفضاء أو المكان بعيدا عن مضمون الأعمال السردية.

فجوليا كريستيفا لا تجرد الفضاء من مدلولاته المختلفة التي يتضمنها بالمدلول الثقافي والاجتماعي، والتاريخي... الخ.

1- حميد الحمداني: بنية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص55.

فمدلولات المكان لديها، هي انعكاس لما يسود عصر معين من العصور، أي أنها "تدخل المدلول الثقافي ضمن تصور المكان"[1].

وقد وصف الفضاء بالجغرافي تميزا له عن الفضاء النصي، الذي هو أيضا عن فضاء مكاني "لا يتشكل إلَّا عبر المساحة مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، أي هو مكان تتحرك فيه عين القارئ"[2].

أما النوع الآخر من الفضاء والذي اهتدى إليه الدارسين فهو الفضاء الدلالي (espace samantique) وهو الفضاء الذي أقر بوجوده جيرار جينيت بعد أرائه حول الفضاء الجغرافي.فالفضاء الدلالي لدى جيرار جينيت فضاء له علاقة "بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية"[3]. كما أشار إلى الصور التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام"[4]. الفضاء كمنظور وهو النوع الثالث من أنواع الفضاءات التي أشار إليها جيرار جينيت "ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي، الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[5].

1- حميد الحمداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص55.

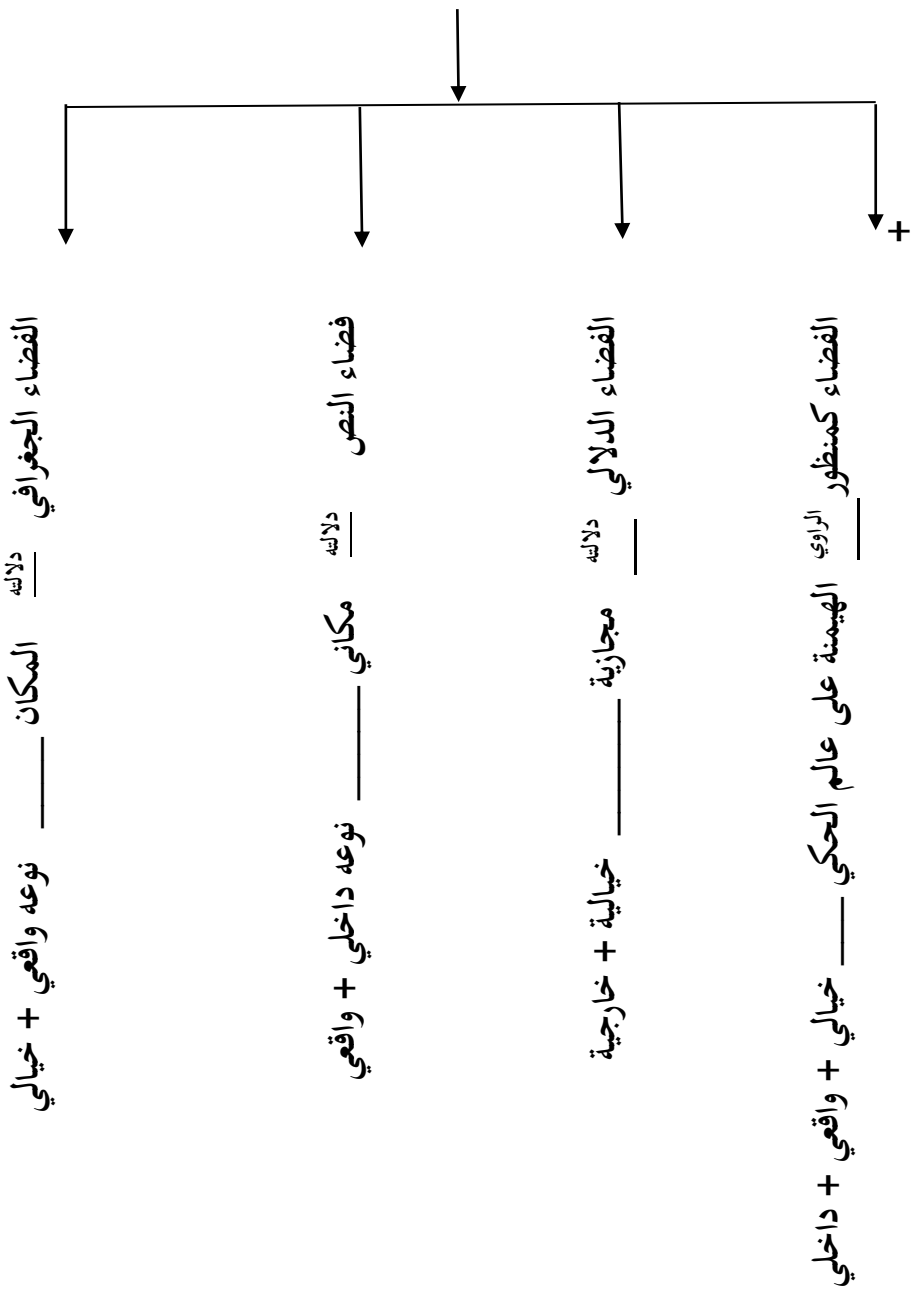
2- نفسه، ص 56.

3- نفسه.

4- نفسه، 62.

5- نفسه.

مخطط توضيحي لأقسام الفضاء حسب جيرار جينيت



لكن المستخلص مما سبق، هو أن الفضاء يبدو أكثر شمولية وشساعة من المكان، فالفضاء يطلق على مجموع الأمكنة التي يمكن أن تدور فيها أحداث العمل الحكائي، وهذا عكس المكان الذي يشير إلى

نوع من الخصوصية والمحدودية "فالعناصر المكونة للفضاء إذن هي الأماكن المتفرقة المترددة خلال مسار الحكي، والفضاء وهو كل هذه الأشياء إنَّهُ يؤلف مجموع الحكي ويحيط به"[1].

والملاحظ أيضا هو أن أغلب القواميس الأجنبية تُقِرُّ بأن الفضاء هو " المكان الواسع الذي تجتمع فيه الأشياء، ويخص حركة الكائنات"[2].

يعد غاستون باشلار من الدارسين الأوائل الذين حاولوا الوقوف عند ضبط المصطلح في كتابه (شعرية المكان)، والذي اعتمد فيه على عمق التأمل الفلسفي، واستدعاء حيوية المنهج الظاهراتي مركزا على "دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة، أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية... وغيرها من التعارضات"[3].

لقد حاول باشلار من خلال دراسته هذه البحث في استنباط العلاقة بين ذاكرة الإنسان والمكان، وهذا من خلال إبراز بعض المعاني والدلالات التي يتركها (المكان) في ذاكرة الإنسان و وجدانه.

كما حاول أيضا تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، بالإضافة أيضا لإثارته لقضية الداخل والخارج، وكذا المفتوح والمغلق. وكلها قضايا جدلية تتعلق بموضوع المكان.

أما بالنسبة للناقد "جورج بيريك" فهو لا يبتعد كثيرا في هذا الطرح حيث تطرق في كتابه (فصائل الفضاءات) إلى القضايا التالية:

1- حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص64.

2- إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية نموذج القلصادي، دار النايا ودار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2012م، ص34.

3- نفسه، ص35.

تشخيص العلاقات الرابطة بين الكائن البشري والفضاءات التي تقترب منه أو تحتضنه، كما حاول أيضا رصد التفاعل الحاصل بين الحال و المحل،بين الحاضن والمحضون، بين الكائن والمكان، وهذا التلازم لا يمكن التغاضي عنه، ومنه يمكن القول:

أن المكان من المكونات الاستيراتيجية في الأعمال الحكائية لذلك فهو يحتل أهمية قصوى في الدراسات السردية.

ومنه فـ "المكان يحتل أهمية قصوى في الدراسات السردية، وكيفية اشتغاله بوصفه مكونا استيراتيجيا في كل عمل حكائي"[1].

2–مفهوم المكان عند بروب وغريماس: تحدث بروب وغريماس عن المكان بتقسيمها للحكاية إلى ثلاثة أطر مكانية:

أ–المكان الأصل: وهو المكان الذي يبدأ فيه الحكي وعادة ما يكون مسقط الرأس ومحل العائلة، ولكن الإساءة تحدث فيه، يترتب عن ذلك سفر الفاعل بحثا عن وسائل الإصلاح، وقد أطلق غريماس على هذا المكان مصطلح (الفضاء الخارجي) "لأنه مكان لا تجري فيه الأحداث الرئيسية"[2].

ب– مكان الترشيح (الحاف): وهو مكان عرضي فني مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الاختيار وقد أطلق عليه غريماس اسم الفضاء الجانبي[3].

ج–مكان الاختيار الرئيسي (الصراع): وهو المكان الذي يحدث فيه الاختيار الرئيسي وأطلق عليه غريماس (الفضاء الوهمي، اللامكان)[1].

1- إبراهيم الحجري. شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية. مرجع سابق، ص38-39.

2- محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص104.

3- نفسه، ص105.

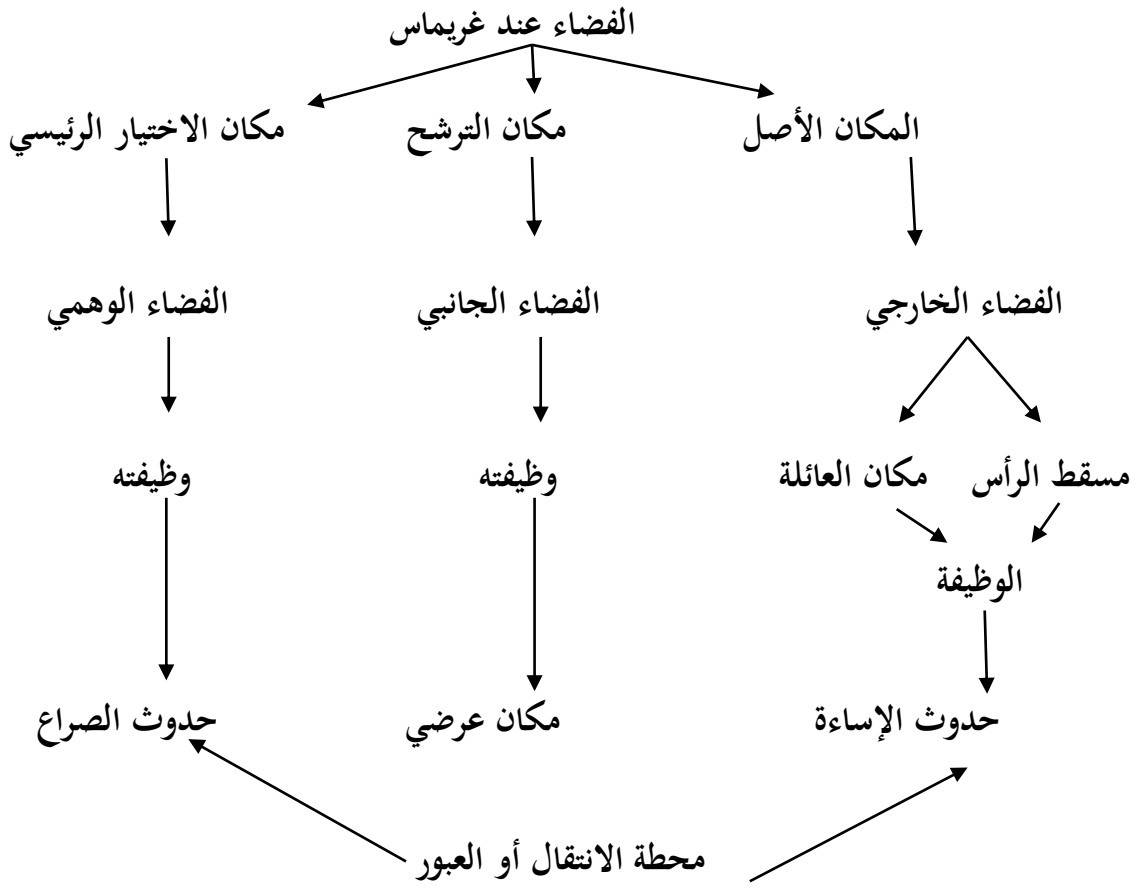
لأن مكان الفعل المغير للذات والجوهري لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين[2].

ومنه نلاحظ أن حركة وانتقال الشخصيات لا تكاد تخرج عن المحطات الثلاثة وهو ما يبرز لنا بقوة ارتباط عنصر المكان بالزمان وفقا لما ذهب إليه غريماس.

الفضاء الخارجي المكان الأصل	فضـــــــاء الفعـــل			
	فضاء جانبي مكان الترشيح	فضـــــاء وهمـــــــتي	فضـــــــاء خارجـــــــتي مكان الأصل عندما يعود إليه البطل	
الحالة الأولى	الانجـــــــــــــاز			
	انتقال01	انتقال 02	انتقال 03	الحالة الثانية

1- محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص104-105.

2- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص59.



مخطط تمثيلي لأنواع ووظائف المكان عند غريماس

3-علاقات المكان بالعناصر الحكائية

أ-علاقة المكان بالشخصيات (العوامل): من المتعارف عليه أن المكان من مكونات البنية الحكائية، لذلك فهو يقوم بدور بارز في التفاعل مع تلك العناصر المختلفة (شخصيات + زمان + أحداث) فقد "تنسجم الشخصية مع المكان فتحبه وتعيش في ألفة معه. وقد لا تنسجم الشخصية مع المكان فتكرهه وتشعر بالتناقض معه وإن هذا التناقض يخلق نوعا من الصراع بين دواخل الشخصية وما تشعر به والمكان الذي تعيش فيه، فيخلق هذا الصراع بين دواخل الشخصية وما تشعر به والمكان الذي

تعيش فيه، فيخلق هذا الصراع أبعاد الشخصية وعلاقاتها مع أنماط المكان المختلفة"[1]، فالعوامل أو الشخصيات غالبا ما تلتحم وتتماهى في المكان وهذا "عندما يذكر الراوي الأماكن التاريخية التي لها حضورها في مكان التاريخ فتنسب الشخصية إلى المكان لتظهر الطبائع والنفوس التي تتخلق بها هذه الشخصية ضمن بيئتها التي تعيش فيها"[2].

"فالمكان يمتلك طاقة طاغية تبين عمق العلاقة بينه وبين محايثه التي تشكل ذهنية الشخصيات وخيالها وتفاعلاتها. وقد تتجاوز ذلك لتشكل جسد الشخصيات ولون بشرتها ومزاجها فهي ترتبط بعوامل مكانية تأثرت وأثرت وتراكمت حتى تداخلت مع جينات الإنسان وأحاسيسه"[3]، فالشخصية إذًا في الأعمال السردية عموما والمقامة خصوصا المختلف وظائفها ما هي إلاّ أدوات اجتماعية أو شفرات "متجاورة يضعها الراوي ليصف المجتمع فإنها تمثل رمزا واقعيا يغنى الواقع من خلال ما تقوم به تلك الشخصيات من أفعال مرتبطة بالمكان الذي تعيش فيه"[4].

فالمكان إذًا وبكل تمفصلاته يشكل الأرضية التي تعكس عليها أفعال وتصرفات الشخصية الثقافية والاجتماعية والنفسية وبالتالي فالمكان في المقامات الأندلسية لا يشكل إطارا للأحداث والشخصيات فقط ولكنه عنصر حي وفاعل ينطوي على الكثير من الدلالات والعلامات السميائية في هذه الحكايات، فهو

1- ينظر:- فاطمة عيسى جاسم: غائب طعمة فرمان روائيا، دار الشؤون الثقافية، (دط)، بغداد، 2004م، ص158.

2- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتب الحديث، ط1، العراق، 2011م، ص 172.

3- ينظر عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1998م، ص22.

4- ينظر ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع سابق، ص51.

حدث وجزء من الشخصية وخير مثال على ما تقول ما ورد في الكثير من مقامات السرقسطي كالمقامة البربرية.

ومقامة القيروان المقامة 15، ص 148، مثلا وصف لنا رحلة أهل الزاب (بالعراق) في رحلة بحرية حيث ابرز لنا ما تميز به أهل الزاب من بداوة وغلاظة وعنجهية وعداوة، فصفات شخصيات المقامة نسبت إلى الطبيعة الاجتماعية للمكان الذي تعيش فيه وبالتالي فمرجعيتها مستنبطة من الواقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه، فكان المكان أرضية اجتماعية وثقافية وفكرية تم عكسه في أفعال تلك الشخصيات وأفكارها.

ويمكن القول أن الراوي في مقامات السرقسطي وفي بعض الأحيان قد يستحضر واقعتين اجتماعيتين مختلفتين، ويتجلى ذلك عند نسبة كل شخصية إلى المكان الذي تنتمي إليه، فكل شخصية تجسد بيئة مكانية معينة.

ومنه فبإمكان الراوي من خلال وصفه للمكان في المقامة أن ينفذ إلى أعماق المجتمع ومعرفة واقعه الثقافي والفكري وإبراز مدى التفاعل بينه وبين الأفراد، كما يمكن له أيضا (للراوي) أن يسلط الضوء في هذه العلاقة أحاسيس الفرد تجاه المكان.

وتتحلى علاقة المكان بالشخصيات من خلال ما يستخدمه السارد من أماكن تنتمي اليها الشخصيات، فتكون هذه الأماكن أرضية اجتماعية تشكل ذهنية الشخصيات وخيالها وتفاعلها مع بعضها، لأن هذه الأمكنة تؤثر بتلك الشخصيات فتصور حياة المجتمع والواقع الثقافي.

"علاقة الحدث بالمكان بأنه الحدث متنوع، فهو مرة محدد بمكان معين له حدوده التي يمتاز بها فيوظف بوصفه مكانا واقعيا له تاريخه وأسباب تأسيسه"[1].

1- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، مرجع سابق، ص177.

ومن المقامات التي تبرز لنا بوضوح العلاقة بين المكان والشخصيات المقامة البربرية: "قذفتني الأيام إلى بلاد طنجة، وأشرفت منها على أبواب افرنجه، فأقمت بين أقوام كالنعام، وأناس كالسباع أو الضباع..."[1].

ب–علاقة المكان بالحدث (الوظيفة) (الفعل): الوظيفة هي ما ينسب إلى الشخصيات من أفعال توكل إليها، أو تقوم بها من تلقاء نفسها والمتعارف عليه أيضا هو أنه لا يمكن تصور حدوث هذه الأفعال بمعزل عن الإطار المكاني، ومنه يمكن لنا تقسيم الأحداث السردية في علاقتها بالمكان إلى قسمين.

–أحداث غير محددة بمكان: وهي الأحداث الغير مقيدة بمكان معين كمسرح لحدوثها، أي أن المكان يكون غير محدد وقد يشار إليه بصفة من صفاته كأن نقول مكان قريب بعيد، أو متسع دون الخوض في تفاصيله وصفاته، لأن الراوي يكتفي بالإشارة إلى المكان من دون تحديده، بحيث يطغى أو يبرز الحدث على المكان، وهذا ما نجده في بعض المقامات السرقسطية مثل؛ قول الراوي: في مقامة الحمقاء "كنت ورداء الشباب قشيب، وحسام النشاط خشيب، لا أعرف إلا العوارف، ولا آلف إلا الآداب والمعارف، استضيء من رأيي بسراج، وأسير من هديي على سنن وأدراج ..."[2]،

"فالمكان في هذه الحالة غير واضح في حدوده أو شكله، فلا سمة خاصة له يمكن أن تُعْرَف أو تجعل الحكي مطبوعا بطابعها بل يستتر هذا المكان وراء ما حدث فعلاً"[3].

والملاحظ هو أن الراوي في مقامات السرقسطي قد وظف المكان في معظمها توظيفا غير محدد حيث ترك مجال من الحرية في رسم معالمه، ومثال ذلك ما ورد في المقامة الحادي عشر، في قوله: "...

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص385.

2- نفسه، ص236.

3- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، مرجع سابق، ص177.

فصرت أطلب مواسيا، وأبتغي لعلة حالي آسيا، حتى انتهيت إلى حيث محط الرحال، ومنتهى الشد والارتحال..."[1].

فعدم التحديد هنا "يعطي بعدًا دلاليًا عن علاقة الإنسان بالمكان حيث يتحول المكان إلى رمز ذي دلالة حرة بعدم خضوعه للحوافز والحدود. إذ يرتبط المكان بالحرية ارتباطا لصيقا تظهر من خلاله علاقة المكان بالأنساب من خلال حرية الحركة في القيام بالأفعال من دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات تحدد حركته"[2]، ومثال ذلك ما ورد في قول الراوي: في المقامة السابقة "... وغالبه من الحب ضروب وفنون وبقي –كما ترون– يتيه في البلاد ويلهو عن الطريف والتلاد، وأنا أتتبعه إتباع ظله ... وقد خرج عنا..."[3].

–الأحداث المحددة بالمكان: ويمكن القول هنا أن ارتباط الحدث أو الأحداث بالمكان وواقعه التاريخي والواقعي، بحيث يصبح الحدث تابعا له، كما يرتبط به مصائر الشخصيات، ومختلف أحداثها التي تقوم بها فالمكان هنا يحتوي الكل خاصة في المقامات التي تتخذ طابع السيرة الذاتية.

الأماكن الجغرافية: تشكل المواقع الجغرافية بكل تبايناتها (من بر وبحر وسهل وصحراء وحضر... إلخ) مسرحا لا غنا عنه في المقامات اللزومية، وهذا لارتباطها بمحاور أساسية من بينها؛ التنقل والحركية الدائمة للراوي والذي يشكل العنصر الفعال لما يتضمنه من رمزية ومقاصد ضمنية للنص، فالأماكن لا توظف توظيفا اعتباطيا ولكنها تخفي قراءات نابعة من قناعات ومقاصد الكاتب المتباينة، وهذا ما بنيت عليه المقامة اللزومية، ونظرا لتنوع موضوعاته واختلاف الشخصيات وتباين المواقع فقد جاءت "الخريطة الجغرافية التي تدور فيها وقائع مقامات أبي الطاهر السرقسطي متسعة جدًا، فهناك القيروان، وطنجة

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص110.

2- أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، طبع دار قرطبة ونشر عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، 1988م، ص62. .

3- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص236.

وطريف، والإسكندرية، وحلب وفلسطين... وبغداد ومروا و حرَّان وأصبهان... وبعض جزائر الهند والصين..."[1]، فلكل موقع أحداثه التي تستدعيه أحيانا كشاهد، وأحيانا أخرى لمحاورته ومقارنته بالواقع الذي تعايشه، لذلك فقد بني النص على شبكة من العلاقات الدلالية الضمنية، التي شكلت مجموع ونوعية العلاقة بين المكان وعناصر السرد الثلاثة في المقامة؛ (السرد، الأحداث، الشخصيات).

ج–علاقة المكان بالسرد: ويمكن اسخلاصها من خلال انتقال الشخصيات بين الأماكن المختلفة وما تستغرقه أثناء هذه العملية من زمن.

إذًا فالعلاقة بين المكان والزمان علاقة توحدية، تتمثل في انتقال الشخصية في زمن معين، والملاحظ هو أنه لا تخلو مقامة من مقامات السرقسطي منه، ومثال ذلك؛ ماورد في المقامة التاسعة في قوله: "وكنت كثيرا ما أسمع بمدينة السَّلام، وأنها مقر العِلم والأعلام، وما ضمته من الحضارة، وألقي عليها من النظارة..."[2].

4–أنواع التشكيلات المكانية في مقامات السرقسطي: تختلف الأماكن في مقامات السرقسطي سواء من حيث طبيعتها أو وظائفها أو ميزتها أو مكانتها أو الأشياء الموجودة بها، بالإضافة إلى ذلك فقد تتميز أيضا بـ"الاتساع أو الضيق أو الانفتاح والانغلاق؛ فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة... لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة فهي مفتوحة دائما على المنزل والمنزل على الشارع..."[3].

1– عبد القادر زمامة: "المقامات اللزومية في إنشاء أبي الطاهر السرقسطي"، مجلة دعوة الحق، العدد 331، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، المغرب، أكتوبر1997، ص138.

2– السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص87.

3– حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 72

ومن خلال دراستنا التحليلية لجل مقامات السرقسطي، وتتبع تشكيلاتها المكانية، يمكن لنا الوقوف على الكثير من التشكيلات المكانية المتنوعة، والتي ضمنها دلالات وحملها وظائف مختلفة، ونظرا لثرائها وتنوعها يمكن لنا تصنيفها إلى صنفين أساسيين وهما:

أ-الأماكن الجغرافية المفتوحة: وهي أماكن غالبا ما تستهل بها كل المقامات على اختلاف أغراضها، فهذه المواقع يمكن تصنيفها إلى صنفين وهما؛ مواقع جغرافية مفتوحة محددة، وتشمل أسماء مدن وحواضر مختلفة، غالبا ما يكون توظيفها توظيفا إيجابيا؛ كاستحضار تاريخها، أو محاولة الفرار من الواقع المرير المعيش، إليها، أو للتذكير بأمجاد شخصية من شخصياتها... إلخ، وهو ما لا تكاد تخلو منه مقامة من مقامات السرقسطي، فكلها أو معظمها تستهل بأماكن محددة وهي عبارة عن أسماء لمدن أو بلدان تاريخية مثل؛ فلسطين، العراق، الإسكندرية، الصين، القيروان، اليمن، عدن... إلخ، عادة يكون بطل المقامات قد قام بزيارتها أو هو بصدد فعل ذلك ليتخذها مسرحا لسير أحداث مقامته، قال الراوي: "دخلت أصبهان، ومعي صاحب من بني نبهان، قد كنت خبرته زمانا وأنست منه أمانا، فخرجت إليه بسري وجهري،..."[1]، وهذا ما يوضح لنا رغبة المؤلف في لفت انتباه القراء إلى بعض الميزات والمظاهر الاجتماعية والأخلاقية التي كانت تميز بعض الأقاليم كبلاد فارس وأرض المغرب.

أما الصنف الثاني فهو؛ الأماكن الجغرافية المفتوحة غير المحددة، وتشمل: الصحاري، البراري البحار،... إلخ، وغالبا ما يكون توظيفها توظيفا سلبيا، كالصحاري والبراري مثلا، مواقع للتيه والضياع، يفر إليها البطل بعد الإيقاع بضحاياه، وهي مواقع تكبد مرتاديها الكثير من المعاناة، يقول الراوي: "حدّث المنذر ابن حمام، قال: أخبرنا السائب ابن تمام، قال: مررت على بعض البوادي، وقد ذهبت علي الخوافي

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص220.

والبوادي، وتلاحقت (من الخطوب) التوالي والهوادي، وصرت غرضا للأعادي والعوادي، فقلت: أقبر نفسي في هذه الكفور، وأصونها... وقديما شغلت الحواضر وفتنت النواعم والنواظر، وذمة الصحبة واطراد..."[1].

وقوله: أيضا في المقامة نفسها "... ولا أينع بواديكم شجر، ما رأيت مثلكم أمة جفت منها الطباع، وفضلتها الوحوش والسباع، سبحان فالق الإصباح وخالق هذه الصور والأشباح، أحدثكم بالعجب العجيب، فهل من داع؟ وهل من مجيب؟... برح بنا العطش والجوع وأعيانا المضي أو الرجوع..."[2].

ومنه يمكن القول أن السرقسطي استطاع توظيف الأماكن الجغرافية في بناء مقاماته فأحكم بناءها فكانت هناك بعض المقامات يدور موضوعها كلية حول المكان مثل؛ قول الراوي: في المقامة المرصعة "حننت إلى الوطن المحبوب، ونزعت إلى العطن المشبوب، حيث مآرب الشباب وملاعب الأحباب، وحيث عقت التمائم وشقت الكمائم (وأول أرض مس جلدي ترابها)..."[3]، فقد كان المكان هنا يشكل الفكرة المحورية لاستهلال المقامة أو شكل المقصد أو الغاية النهائية التي يسعى النص المقامي إلى إبرازها.

والملاحظ هو أن توظيف المكان لدى الأندلسيين سواء كانوا شعراء أو كتاب، اتسم بأهمية قصوى نظرًا لعلاقتهم الوطيدة بها، خاصة في عهد المماليك، والسرقسطي واحد من هؤلاء الأندلسيين الذين حاولوا توظيف "المكان الفاعل الذي يساهم في إثراء النص، وفي تجسيم مشاعره تجاه ما ذكر من أمكنة تمثل جزءا من حياته... وهذا ليس بغريب فالنفس تعلق بأمكنتها، وتعشق أرض نشأتها، وتألف مكمن عزها ومجدها وظهورها"[1].

ولهذا فقد اتخذ حضور الفضاءات المكانية الجغرافية في المقامات السرقسطية شكلين:

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص364.
2- نفسه، ص365.
3- نفسه، ص364.

أولا: وهي الحالة التي ينتقل فيها الراوي من الفضاءات العامة إلى الفضاءات الخاصة كمسرح للأحداث المقامية، وتتمثل الفضاءات العامة مثلا في المدن، ثم ينتقل بعد ذلك إلى أماكن خاصة أكثر تحديدا لمسرح الأحداث مثل: المسجد، الدار، الحان...الخ، والملاحظ هو أنّ السرقسطي نهج، نَهْج المتدرج في ذكرها.

ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقامة السادسة في قوله: "أقمت بحكم الزمن في بلاد اليمن، فاعتزمت الدخول إلى عدن، فسرت من فَدَن إلى فَدَن كأني أطلب أثرا بعد عني من ذي يزن أو ذي رُعَيْنِ حتى انتهيت إلى مدينة مدائن ومرفأ سفائن..."[2].

وقد جاءت هذه الأماكن وفقا لما يفرضه عرض المقامة العام وكذا سير أحداثها "وقد أغنى المكان بلونيه العام والخاص فيها ملامح البيئة آنذاك وصورًا شتى متجانسة أو متناقضة المكان الواحد"[3].

فالملاحظ هنا هو أنَّ الراوي انتقل من استهلال هذه المقامة وغيرها من المقامات، من الأماكن العامة إلى الأماكن الخاصة، فمن اليمن الساشعة المترامية الأطراف، العريقة، إلى مدينة عدن وهي أكثر تخصيصا من الأولى، إلى مكان خاص أكثر تحديدا وهو الفدن أي القصر المشيد، ولا يكتفي الراوي في استعراضه لعنصر المكان في مقاماته، بوتيرة واحدة، فمن العام إلى الخاص، ومن الخاص إلى العام.

وهذا كله سعي من الراوي لأجل خدمة المقامة من خلال تنويع المكان خدمة لموضوعها، لذلك جاءت أحداثها في أماكن متباينة الأطراف، أبرز من خلالها ملامح البيئة الاجتماعية والثقافية المستنبطة من رمزية هذه الأماكن المتنوعة، ومن بين أكثر الأماكن العامة توظيفا في مقامات السرقسطي؛

1-ينظر:- أمل محسن العميري: المكان في الشعر الأندلسي عصر ملوك الطوائف، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2012، ص219.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص57.

3- مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: المقامات الأندلسية دراسة فنية، مرجع سابق، ص159.

–المدينة: فقد وظفت في جميع المقامات بمختلف أغراضها الشعرية كالرثاء، والوعظ، والغزل والخمر، فغدت المدينة عنصرا أساسيا في بنائها، حيث تعتبر هذه المقامات من أثرى النصوص الأندلسية احتفالية بالمكان، وهذا بخلاف ما ذهب إليه بعض الدارسين ومنهم مصطفى الزباخ من أنَّ السرقسطي: "كثيرا ما كان يغفل تسمية المواقع المكانية التي تجري عليها الأحداث مكتفيا بقوله: "أرض، صحراء، أو قفراء، أو بعض البلاد"[1].

ويمكن القول أن السرقسطي حقا أغفل تسمية بعض المواقع المكانية في مقاماته، وهو عدد محدود جدا، وقد عين فيها اسم المدينة بعبارات مثل؛ (في بعض البلاد، بها قفر، بعض البوادي، في بعض الأسفار البعيدة، في بعض الأوطان ، في بعض الأحيان...).

والملاحظ هو أن السرقسطي كان يتعمد ذكر وتعميم تلك المواقع، دون تخصيصها بصورة قصدية ولغايات جمالية ونفسية، نظرا لتضمنها بعض إيحاءات ودلالات الخوف التي توحي بها تلك الأماكن "البعيدة لقفر وما يصاحبها من أهوال، فلا يقدم على اجتيازها إلا شجاع مقدام صبور، ويلحظ انه تعمد تلك التسمية أيضا في أغراض مثل الخمر، ولعلَّه لا يود نسب جريان هذا الحدث إلى مدينة إسلامية، وفي ما عدا تلك المواطن المشار إليها، حرص السرقسطي على تحديد المدينة التي تدور فيها أحداث كلُّ مقامة وقدم لنا من خلال مقاماته مدنا شتى من بقاع العالم الإسلامي المتنائية الأطراف، فوظف من نواحي الجزيرة العربية، اليمن، وعدن، وعسقان وظفار واليمامة والبحرين وزبيد والإيواء"[2].

1- مصطفى الزباخ: فنون النثر الأدبي في الأندلس في ظل المرابطين، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1987م، ص140.

2-السرقسطي: المقامات اللزومية، ص120،100،57.

كما وظَّف من مصر والشام مدن: الإسكندرية ودمياط وحلب وفلسطين[1]، ومن العراق والشرق مدن: السلام و واسط وسنجار والأنبار والزاب والأهواز ومرو، وخراسان، وأرض الرَّي، والكرخ وحرَّان[2]، ويواصل ترحاله إلى أن يصل إلى الهند، والسند والصِّين[3].

أمَّا الأندلس فحظها قليل جدا في توظيف مدنها قياسا بالمدن المشرقية، إذْ وردت مقامة واحدة فقط من بين ثمان وخمسين (58 مقامة)، فيها مدينة أندلسية وهي؛ جزيرة طريف واثنتان؛ في مدينتين مغربيتين وهما القيروان وطنجة[4].

ويمكن القول: أن هذه المدن أو المواقع مجتمعة سواء أكانت عامة أو خاصة، تدل على الكثير من السمات الشخصية لشخصيات المقامة الرئيسية، من راوٍ وبطل، وأهمها الترّحال من مكان إلى مكان طلبا للكدية، فالبطل لا يستطيع تكرار حيله ومراوغاته الواحدة في أكثر من موقع، "فإذا نجحت حيلته في مدينة ما، انتقل إلى مدينة أخرى ليخدع أناسا آخرين، ويلتقي في كل هذه البلدان بالراوي إشارة إلى أن الترحال سمة ملازمة لكل من البطل والراوي"[5].

والدارس لمقامات السرقسطي، والتي كانت مسارها مُدنا متباينة ومتعددة، طغى عليها الترحال كغرض عام في جلّ أصقاع العالم الإسلامي، وما تضمنته هذه النصوص من أغراض نصية مختلفة كالحنين والاغتراب، والشوق، لا يكاد يكون وقائع حقيقية، بقدر ما كان سيرا على نهج الأندلسيين، الذين حاولوا محاكاة والسير على نهج أسلافهم المشارقة، لذلك يرى بعض الدارسين أن الأحداث والمشاهد المصورة في

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص350،485،47،77.

2- نفسه، ص214،28،148،138،110،330،87.

3- نفسه، ص336،393،244

4- نفسه. ص401،385،256.

5- مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: المقامات الأندلسية دراسة فنية، مرجع سابق، ص160.

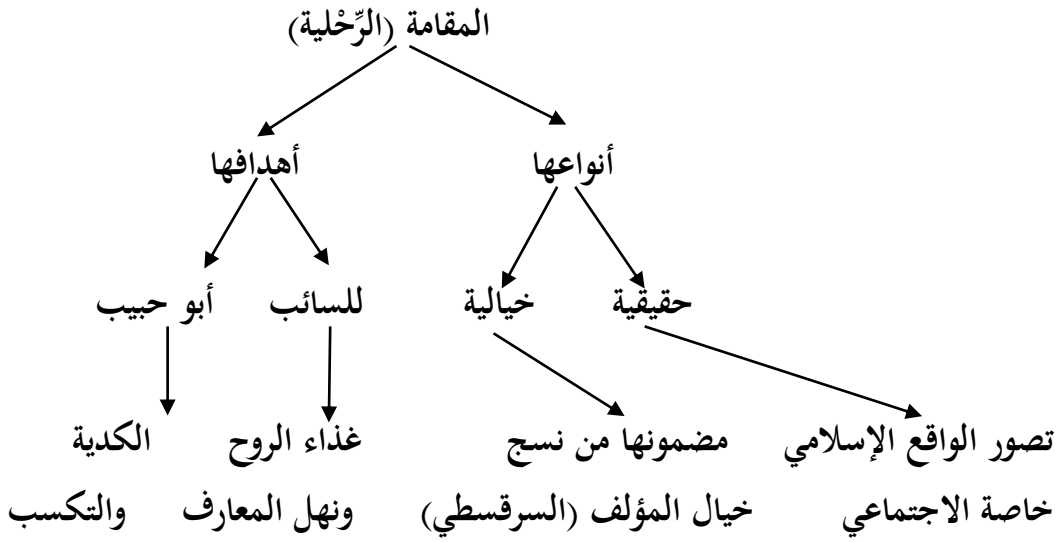
مقامات السرقسطي لا تشخص الواقع المعيش فعلًا في بلاد الأندلس خاصة وأنَّ الوظيفة أو المقصد الأساسي للبطل هي الكدية وهو مظهر بعيد نسبيا عن مظاهر الحياة الاجتماعية في الأندلس نظرًا لحياة الترف التي كانت سائدة في ذلك المجتمع.

"وأيا كان نصيب تلك الرحلات لدى السرقسطي أو غيره من الحقيقة أو الخيال، فإنَّ أهداف الرحلة كما هو مبثوث في المقامات من حج أو طلب العلم أو الجهاد أو التجارة فهي تصور واقع رحلات الأندلسيين إلى المشرق (رحلة الجسد أو الروح).

ويقول: الباحثين أنَّ رحلات السرقسطي في العالم الإسلامي والمشخصة في مقاماته من خلال شخص السائب وما يبرزه من اغتراب وحنين أو تعلق، هو محض خيال سرح فيه ذهن المؤلف، وكذلك الأحداث المروية والمشاهد المصورة ليس الواقع كما صوره المؤلف، وإنما هو التصوير الذي قدمته القراءة والسّماع"[1].

وقد كانت هذه الرحلات من الغرب إلى الشرق، هي رحلات من الفرع إلى الأصل، و ليست رحلات للحج أو طلب العلم أو الجهاد أو التجارة، وإنما هي رحلات للغذاء الروحي بالنسبة للسائب، ورحلات للكدية والتكسب بالنسبة لشخصية أبي حبيب.

1-ينظر: مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة، المرجع السابق، ص161.



مخطط يوضح المقامة الرِّحْليَّة أنواعها ومقاصدها

ب– دلالات توظيف المدينة عند السرقسطي: على عكس ما ذهب إلى ذكره محمود طرشونة من أن "الحيز الجغرافي لا أهمية له في فن المقامة عمومًا، لأننا لا نعثر فيها على أي وصف للفضاء الذي تدور فيه الأحداث سواء عند الهمذاني أو عند الحريري، أو عند السرقسطي..."[1].

إلا أنه يمكن القول: أن السرقسطي لم يهمل وصف الأماكن الموظفة في مقاماته، حتى إنه اكتفى بذكر بعض الخصائص كقوله: مثلًا في إحدى مقامته "وكنت كثيرا ما أسمع بمدينة السَّلام وأنها مقر العلم والأعلام وما ضمته من الحضارة وألقي عليها من النضارة"[2].

وقوله أيضًا: "وكنت أسمع بأرض الأندلس وحضارتها ونظارتها"[3]، أو يذكر شيئا من سمات أهلها حيث قال: "لا حَلَلْتُ بالزّاب مبعد الأهل والأحزاب، فأقمت من أهلها بين قوم قد استولت عليهم البداوة واستطارت بينهم العداوة، وفشت فيهم عنجهية الأعراب، وقسوة الصعاليك والخراب"[1].

1- محمود طرشونة: فن المقامة في الأندلس، مرجع سابق، ص160.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص87.

3- نفسه، ص87.

ووصف الأماكن مسرح الأحداث لا يشكل الهدف الأساسي عند السرقسطي، غير أن هذا لا يقلل من أهمية وقيمة هذه الأماكن، "لأن مسمى المدنية يلعب دورًا مهما في سياق المقامة، وهي لأهميتها تلقانا في فاتحة النص، تهدينا إلى أول خيوط القصة، الغرض الأساسي للمقامة، أو الحدث البارز، فثمة رابط نجده بين الحدث في المقامة والمدينة التي جرت فيها، مثال ذلك؛ المقامة الفارسية"[1]، وأهم ما يمكن استخلاصه من توظيف السرقسطي لفضاء المدينة في مقاماته أنها وظفت بدلالات مختلفة؛ نفسية واجتماعية، وتاريخية...إلخ.

ج–المدينة كمرجعية تاريخية: وهنا يمكن الإشارة إلى أن السرقسطي لم يوظف فضاء المدينة كفضاء مفتوح اختياري للإقامة أو الترحال، وبمرجعية تاريخية فقط، وإنما أدرج ضمن هذا السياق بعض الفضاءات المغلقة والخاصة، وبالتالي فنحن هنا نعني كل تلك الأمكنة التي يمكن أن تكون لها علاقة معينة بجملة الأحداث التاريخية أو بعضها، ويمكن استخلاص ذلك، سواء من خلال اسمها أو صفة من صفاتها، ومثال ذلك ما ورد في المقامة البربرية، فقد استحضرها الراوي محاكاة للأوضاع الواقعية التي شاهدها وعايشها في مدينة طنجة، وكذلك ليظهر لنا أثر البيئة على نفسية وتفكير الأشخاص، فالراوي لم يركز على المكان بكل معالمه بل راح يركز على ما تتصف وتقوم به الشخصيات التي تنتمي إلى المكان، فيكون المكان رمز للواقع الاجتماعي الذي تظهره الشخصية من خلال فعلها، وهذا ما يتجلى مثلًا في مقامة القيروان، ففي هذه المقامة نجد أن الراوي استحضر هذا المكان المرجعي وركز عليه من خلال تسليط الضوء على ما آل إليه بعد مرور بنو هلال عليه وكيف حولوا معالمه الجمالية الخلابة إلى خراب وأطلال، وهذا سعيًا منه لإبراز القيمة التاريخية لهذه المدينة العريقة وهذا من خلال قوله: على سبيل المثال لا الحصر "تونس التي ذكرها ياقوت

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص385.

الحموي أنه لم يكن بالغرب مدينة أجمل منها، إلى أن قدمت العرب إلى إفريقيا وأحرقت البلاد، فانتقل أهلها عنها"[2]. قال الراوي: "خرجنا في جماعة ذات قيروان، حتى مررنا بمدينة القيروان، مع نفر من فتاك الغربان، وصعاليك الذُوبَان... وقد استولى عليها الخراب وذهبت بدولتها الأعراب، فأغاضت حوضها وغديرها... وزلزلت خورنْقها وسديرها، فعُجْت على تلك الأطلال والرسوم، إلى تلك الآثار والوسوم، فذكرتُ كم ضعَنَ بها الزَمَنُ، ضاعِنُ وشهْمٍ زَمُوعٍ في لُبيتِها"[3].

والمقامة تبرز لنا أيضا العلاقة الوطيدة بين عنصري المكان والشخصيات، وما تركه من آثار نفسية على هذه الأخيرة، فبعد أن كانت محل الإشادة والفخر بها وبتاريخها أضحت الآن على ما هي عليه من دمار وخراب، بعد ما مرَّ عليها هذا الصنف من الشخصيات الهمجية العنجهية، التي تفننت في إلحاق الخراب بهذا الموقع التاريخي الهام في تاريخ العرب والمسلمين، حيث راح يستعرض أهم الأحداث التاريخية في إشارة قصدية لإبراز علاقة المكان بالأحداث، ومثال ذلك قوله: "يا طلول أين الحلول؟ ويا ربوع كم ذا الربوع؟ ويا ديار هل فيكن ديار؟ ويا وكن أين السكن؟..."[4].

وفي سياق آخر قد "يكتفي الراوي بذكر اسم المكان التاريخي دون ذكر تفاصيله وأبعاده، قصد التنويع، ولأنه لا يركز على المكان بقدر تركيزه على الفعل الذي تقوم به الشخصيات"[5]. ومثال ذلك ما ورد في المقامة الواحدة والأربعين، فالراوي يذكر فيها مدينتي اليمن وعمان كما يذكر مدينة عدن في المقامة السابعة والخمسين وهي أماكن تاريخية، يحمل كل منها معالم وأبعاد تاريخية حضارية عرفت في الحقب

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص12.

2-نفسه. ص260.

3- نفسه، ص256.

4- نفسه، ص257.

5-ينظر: عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ، مرجع سابق، ص185.

الماضية، فالراوي يستحضر هذه المواقع بالإشارة إليها والتلميح لما جرى فيها، مع تركيزه على ما تقوم به الشخصيات المحورية من سلوكيات وأفعال كفيلة باستنباط الأبعاد المختلفة له، خاصة البعد الاجتماعي والتاريخي.

ومنه فالسرقسطي وظف فضاء المدينة في كل مقاماته، كمكان للترحال والتنقلات الاختيارية بالإضافة إلى ذلك، فهي عبارة عن شواهد تاريخية تحكمها علاقات ترابطية بينها وبين الإنسان والمحيط الاجتماعي، فكانت مصدر إلهام فكري وتأثر وجداني "فهو لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها"[1]، لتكون العبرة والشيفرة التي ضمنها الكاتب مقاماته متعددة مع إقراره بأهميتها ووجوب الوقوف على مضامينها.

فالسرقسطي يرى في كل مقاماته، أن الأماكن لها دائما "تاريخانيتها سواء تجاه التاريخ الكوني أو تجاه سير الشخص، وكل انتقال في المكان، سيعني تعديلا في الذكريات والمشاريع"[1]، وهذا ما يبرر لنا الترابط الوثيق بين الإنسان والمكان، ومن بين أهم أسماء المدن الواردة في نصوص السرقسطي (القيروان، مصر الإسكندرية، مدينة البحرين، عمان، اليمن، الصين، الهند، طنجة...الخ).

مما تقدم نستخلص مدى أهمية المكان أو الفضاءات العامة ومالها من دور بارز في بناء المقامة حيث جعل السرقسطي فضاء المدينة، نقطة انطلاق أولية، لفضاءات مكانية أخرى أكثر اتساعا كالصحاري والبيداء، الفيافي، البحار، الربوع...الخ.

فإذا كانت المدينة فضاء اختياري مفتوح، وظفت حسب ما اقتضته أغراض المقامة، فقد أدى تنوع المدينة والأدوار التيمية، إلى اختلاف كيفية تعامل المؤلف مع طبيعة المكان، فقد ارتبط كل مكان بسلوكيات

1- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص53.

خاصة، مثل تسمية المدن والأماكن، "فالمدينة بوصفها علامة سيميوطيقية، هي في المقام الأول حقيقة مكانية تكتسب قيمتها السيميوطيقية من مجموعة من المكونات الدلالية والقيمية"[1].

د- فضاءات التيه والضياع: من خلال استطلاعنا لأسفار السرقسطي وترحاله، من خلال أبطال مقاماته، يمكن القول: أن الفضاءات المكانية لديه، لم توظف توظيفا اعتباطيا، ولكنه وسمها بشيفرات متنوعة، حاول من خلالها تنبيه القراء، إلى الكثير من القيم والمقاصد التاريخية والحضارية والدينية، والتي تعتبر من الخصائص الأساسية لتلك الأماكن أو المدن، حتى وإن كان الوصف بمفهومه العام ليس هو الهدف الأسمى للسرقسطي.

ومن بين الأماكن، التي ورد ذكرها بكثرة: (أرض، صحراء، صحاري، الفلاة، البحار، الأوطان، الأعراف، المسالك، الحصون، البيداء، الأمصار، بعض البوادي، بعض البلاد، بعض الأوطان، بعض الأسفار البعيدة... إلخ)، فمعظم هذه الأماكن وظفت لغاية جمالية، رغم كونها تتضمن دلالات الخوف والوحشة التي تبثها في نفوس مرتاديها، بالإضافة إلى ما يصاحبها من أهوال وصعاب، لا يقدم على اجتيازها، إلا شجاع مقدام.

والملاحظ هو أن مختلف هذه الفضاءات الموظفة من قبل الأديب، تتأرجح بين مدلولين اثنين، أولهما: المدلول الحقيقي الذي يستوفي معانيه من السياقات المختلفة للنص السردي، وهو المعنى الضمني المراد.

وثانيهما: المدلول الظاهري. فالمكان في المقامات في هذه الحالة، فضاء تتعالق فيه الدلالات، يقول الراوي: "خرجت من طرسوس، أريد أرض السوس، فعالجت أسفارا، وكابدت مهامه وقفارا، تشيب الوليد،

1- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق نفسه.

وتعيي الجليد، حتى مررت ببعض الأحياء، وقد تقت إلى الظلال والأفياء، ونزعت إلى هذا الحبس الآنس، ومللت من الخادر والكانس..."[2]، فالمكان هنا باعث من بواعث الخوف، وهذا نظرا لما يوحي به من عزلة وما يتصف به أهله من قسوة، فغدا البطل فيه لا يشعر بالاستقرار والهدوء المطلوبين، مما ولد لديه القلق الدائم والرغبة في التغيير والتبديل.

وبالتالي يمكن القول: أن العلاقة بين الإنسان والمكان "بنيت على لحظة تعري المكان وخلائه حتى فقد الإنسان الألفة والانسجام، فما لبث أن قاوم وخلق من ثقافته الخاصة أو الجمعية، قدرات إنسانية، أخذ على عاتقه بواسطتها بعث الألفة والانسجام"[3].

وفضاءات التيه والضياع سواء كانت (مفتوحة أو مغلقة، محددة أو غير محددة) تعكس حالات التيه والضياع الذاتية والجماعية التي آل إليها حال بعض شخصيات المقامات بعد تأزم الأحداث والمواقف، أما بالنسبة لتواجد الشخصيات في هذه الفضاءات فقد يكون اختياريا أي يمثل الاتصال المباشر، دون عوائق مفروضة مثلما ورد في المقامة السادسة عشرة "فسرت معه حتى أفضى بي إلى بيت فيه لعب وقمار وصحو وخمار..."[4].

وفضاء الملهى فضاء محدد يتضمن في دلالاته العميقة معنى التيه والضياع وفقا للأنساق الثقافية المتعارف عليها، وإقبال البطل عليه كان اختياريا دون إكراه أو إرغام حيث سعت إليه الذات رغبة منها في مجارات ملذات الذات والانسلاخ عن الواقع الاجتماعي والثقافي المتعارف عليه في بيئة الأديب.

1- سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002م، ص46.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص358.

3- أحمد جمال المرازيق: جماليات النقد الثقافي، مرجع سابق، ص98.

4- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص161.

وصل

(الذات) ← (الملهى)

اختياري تيه وضياع

ومن الفضاءات الدالة على التيه والضياع أيضا بالنسبة لتواجد الشخصيات، الفضاءات غير الاختيارية أو (الاضطرارية) والتي يجد فيها البطل نفسه مرغما على تواجده فيها أو المرور بها، ومن أمثلتها ما ورد في المقامة السابعة عشرة (المرصعة) في قول الراوي: "... حتى إذا فارقت الغامر وصاقبت العامر، وأنست بالحلل وأحسست بخيف وملل... والسراب يرفعه واليباب يدفعه... وباشر الأنس تخوف إلى أن قرب مرآه..."[1].

والملاحظ هنا هو بروز تيمة التحول سواء من حيث وضعية شخصية البطل ومساره السردي أو تحول دلالة الفضاءات المكانية من حال إلى حال، وبالتالي تحول الرؤية الدلالية لأوضاع المجتمع الناجمة عن تحول النسق الثقافي تبعا لتحول القيم وصراع الأفكار واختلال التوازن في المجتمع من خلال بناء سير الأحداث على مجموعة من المتناقضات، وهذا بدوره ما يعكس واقع المجتمع الأندلسي.

جدول يوضح بعض فضاءات التيه والضياع

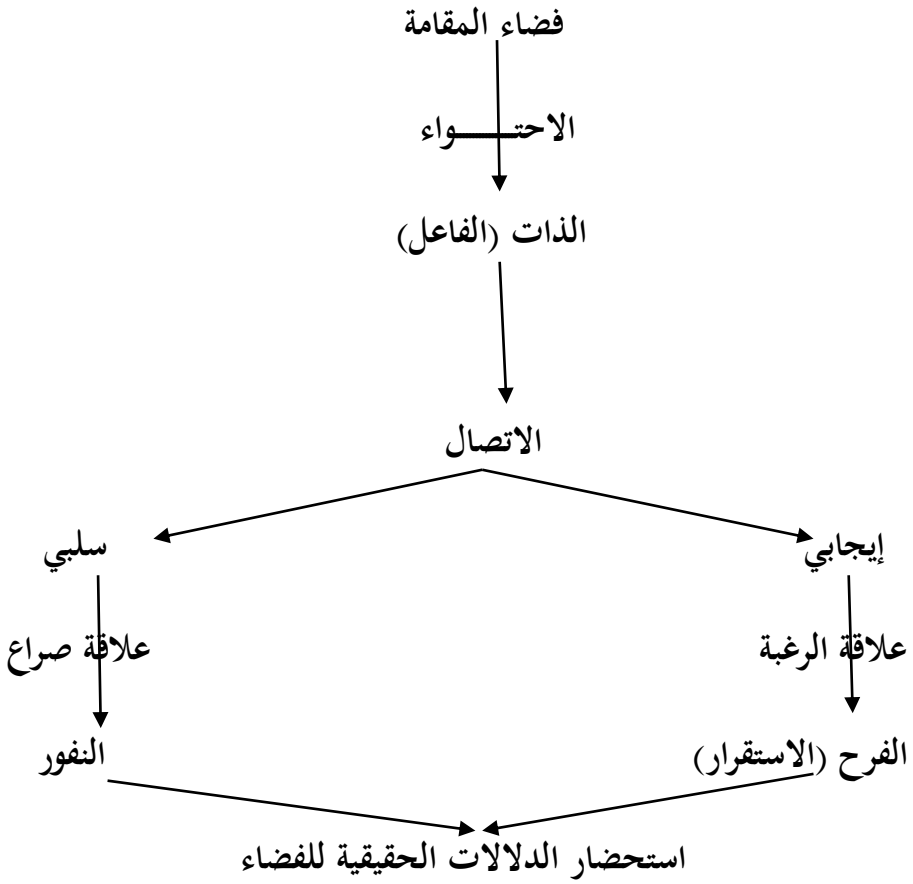
المقامة	الصفحة	فضاءات التيه والضياع	دلالتها
العاشرة	**100**	**البيداء**	**صعوبة الحياة وقسوتها**
الرابعة عشرة	**138**	**البسباس (البر الواسع المقفر)**	**التيه والضياع**
السابعة عشرة	**166**	**الخرق: الأرض البعيدة والفلاة الواسعة**	**التيه والضياع**
//	//	**الأوزاغ: بيوت منتدبة عن جميع الناس**	**الوحشة والقفار**

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص167.

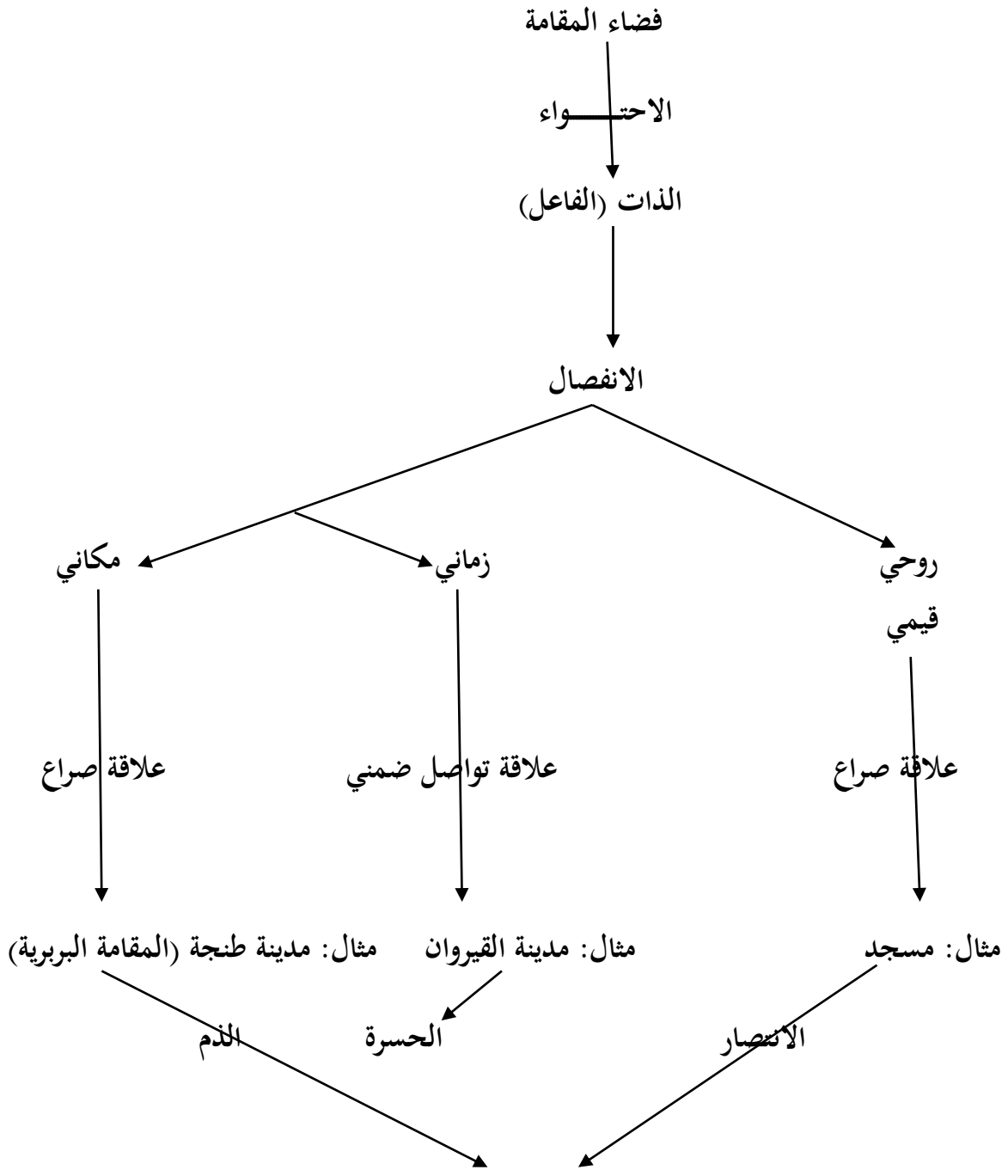
//	//	الفلاة	//
الثامنة عشرة	176	اليباب (المكان الخالي)	التيه والضياع
الخامسة والعشرون	226	أرض فأرض	كثرة التجوال والترحال
//	//	ربوع طامسة (الأطلال)	الوحشة
السابعة والعشرون	244	الأمصار	كثرة الترحال
الثامنة والعشرون	250	القليب (البئر القديمة)	التيه والضياع (مكنونات الأسرار
التاسعة والعشرون	256	ياربوع الديار	الوحشة
الخامسة والأربعون	420	الهيماء: الفلاة أو الصحراء التي لا ماء فيها	التيه والوحشة
الخامسة	504	السجن	الإكراه والتيه

ويمكن القول أن علاقة الإنسان بالمكان في مقامات السرقسطي تخضع لمجموعة من التحولات الدلالية والأنساق الثقافية، تجسدها علاقتين:

أولا: علاقة الاتصال


فضاء المقامة
الاحتـــواء
الذات (الفاعل)
الاتصال
سلبي
إيجابي
علاقة صراع
علاقة الرغبة
النفور
الفرح (الاستقرار)
استحضار الدلالات الحقيقية للفضاء

ثانيا: علاقة الانفصال: ويمكن توضيحها في المخطط التالي:



مخطط يوضح تحول الدلالة العميقة للفضاءات المكانية

وخلاصة القول: أن المكان لدى الأندلسيين يجسد الإحساس به وكيفية التعامل معه، بحسب ما تفرضه مختلف السياقات والأنساق الثقافية، فإما علاقة انسجام وارتباط به، أو علاقة نفور وصراع معه، فهو إذن من العناصر الأساسية التي ساهمت في تكوين الذات المبدعة في مقامات السرقسطي، فهو إما تيمة للانتماء والحب، أو تيمة للضياع والتأزم.

هـ–الفضاءات الذاتية: لا يمكن اختصار دلالة المكان في المعطى الجغرافي المحدد بالطول والعرض والأبعاد الهندسية، ولكنه في بعض الأحيان معطى ذاتي روحي شديد الالتصاق بالذات الإنسانية، فالمكان في هذه الحالة "قريب من الإنسان لصيق به، إنه العالم الخارجي الذي يجسد الإحساس بالأشياء والتعامل معها والتآلف والانسجام والنفور من بعضها، وتبدأ الأشياء باكتساب خصائص وصفات نوعية تميزها عن سواها..."[1].

ونظرا لأهمية المكان في حياة الإنسان وعلاقته به، فقد وظف السرقسطي مجموعة من الفضاءات الذاتية للدلالة على مدى ترابط وتفاعل الإنسان مع ما يحيط به، ومن أمثلتها ما هو مبين في الجدول التالي:

المقامة	الفضاءات الذاتية	دلالتها
المقامة الثامنة الصفحة 77	"لكن عميت القلوب..."	موطن الإثم والغفلة
المقامة الثامنة الصفحة 78	"أما آن للقلوب القاسية أن تخشع..."	الرغبة في الوصل
المقامة الثامنة الصفحة 78	"يرمي القلب بالرجم..."	عدم الاستقرار والألفة
المقامة الرابع عشر الصفحة 41	"حتى ألان منا قلوبا قاسية وثنى نفوسا عاسية.."	الألفة والوصل
المقامة الرابع عشر الصفحة 41	"أودعناه من نفوسنا فرقة..."	الود
المقامة الرابع عشر الصفحة 43	"وللنفوس أمير **** بسوئها أمار"	موطن الأهواء والتمرد
المقامة الخامسة عشر الصفحة 149	"إلى أن حمت النفوس والصدور..."	النفور

1- ينظر: محمد السيد إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2002م، ص16.

المقامة الخمرية الصفحة 191	"فامتزجت بالنفس..."	التآلف والانسجام
المقامة الرابعة والعشرون الصفحة 220	"وأنا ذو نفس نازعة وقلب رقيق..."	المودة والاستقرار والحب
المقامة الرابعة والعشرون الصفحة 220	"...ذاهبة في النفوس جارية تودع القلوب..."	الرغبة في الوصل
مقامة الحمقاء الصفحة 241	"ومقتنا أنفسنا مقتا..."	الانفصال والنفور
المقامة الثانية والثلاثون الصفحة 304	"...فأومأ إلي بعين القلب..."	التقارب والوصل
المقامة القردية الصفحة 359	"وإنما هي نفوس وقلوب..."	القرار
المقامة القردية الصفحة 359	"كأنما يرسل من نفسه دلوا..."	القرار

جدول يبرز بعض الفضاءات الذاتية

تتراوح دلالة الفضاءات الذاتية التي وظفها السرقسطي في مقاماته اللزومية ضمن الحقل الدلالي لثنائية (النفور والقبول)، حيث ورد توظيفها ضمن سياقات نصية تعكس لنا دلالة رمزية قوية لمواقف شخصيات المقامة (البطل والراوي) من بعض القضايا التي حاول الكاتب تشخيصها، ومنه فقد ساهمت هذه الفضاءات في إثراء النص وإبراز مشاعره تجاه ما ذكر منها والتي تمثل جزءا لا يتجزأ من حياته، لما لها من تأثير فعال على ذلك.

و–الفضاءات المغلقة: إذا كان فضاء المدينة هو المنطلق دائما في جميع المقامات، لفضاءات مكانية أخرى أكثر تحديدا وخصوصية، لذلك نجد أن كل الفضاءات المكانية سواء مفتوحة أو مغلقة، عامة أو خاصة، مسخرة لما "يقتضيه الغرض الأساسي للمقامة، مما يجعل لكل مقامة طابعها الخاص، بما تصوره من أماكن خاصة، من تلك الأماكن: المساجد، الكنائس، الحانات، البيوت، البدو، الفيافي، المتنزهات"[1].

قدمت المقامات الأندلسية تصويرًا ووصفًا للأماكن الخاصة بصيغ مختلفة وفقا لما تتطلبه المواقف والأحداث، مع إبراز المكان في حد ذاته كشفرة متباينة من أجل تحقيق المقاصد المختلفة التي سعت المقامات لإبرازها، وأكثرها ورودا هي:

-المسجد: إنَّ الدلالة الحقيقية التي تحملها صورة المسجد لدى العامة والخاصة من الأفراد، هي كونه مكانا مقدسا وظيفته هي إقامة الصلاة والعبادة، وهذه المكانة جعلته أقرب ما يكون إلى حدّ من الحدود التي لا يمكن تجاوزها مهما كانت الظروف والملابسات.

لكن المؤكد أن هذه الصورة النمطية للمسجد، تصبح صورا متعددة إذا ما تعلق الأمر بالمقامات الأندلسية، فابن الخطيب مثلا؛ في مقاماته البلدانية، يصور لنا المسجد بصور مختلفة، تختلف كل صورة عن الأخرى باختلاف الموقع والمدينة، التي ينقل منها تلك الصورة، ففي مقامته: (خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف)، يقول: "ومررنا بواد المنصورة التي نسب ألواد إليها، وعرضت مراكب تياره بين يديها وأطلالها بالية، وبيوتها خاوية خالية ومسجدها بادي الاستكانة، خاضع للبلى على سمو المكانة، فَعبرْنا واعتبرنا وأبصرنا فاستبصرنا..."[2]، وقوله: أيضا "واستقبلنا وادي بجَّانة، وما أدراك ما هو، النهر السيال،... نعمه واسعة، ومساجدهُ جامعة، أزرت بالغوطتين زياتينة وأعنابُهُ..." [3].

فرمزية النص هنا توحي إلى الضعف الذي آل إليه المسلمين في هذه الأماكن من خلال صورة المساجد المهدمة، مما يعكس بالمقابل انتشار الكنائس، وهذا ما أوردهُ الكثير من كتاب المقامات الأندلسية، خاصة ابن شهيد في الكثير من مقاماته خاصة مقامة: (تفضيل النخلة على الكرمة)، وما تحمله هذه العبارة من سيميائية ثقافية تواصلية، فالنخلة فيها رمزية ضمنية للإسلام، و الكرمة هي رمزية للخمرة أو الديانة النصرانية.

1- مضاوي بنت صالح بنت حمد الحميدة: المقامات الأندلسية دراسة فنية، مرجع سابق، ص162.

2- لسان الدين ابن الخطيب: خطرة الطيف، تحقيق: أحمد مختار العبادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003، ص43.

3- نفسه، ص51.

وهنا نقف عند واحدة من أهم الفضاءات التي تضمنها عنصر المكان في الأدب الأندلسي عمومًا وخاصة فن المقامة، فهو قضية تحول المكان لدى الأندلسيين، حيث جعلوا علاقة الإنسان الفرد بالمكان في المقامات تبنى على علاقات ثنائية، فإما اتصال أو انفصال، مع ما ينجر عن هذه العلاقة من تجربة ذات أثر متباين بحسب طبيعة الأفراد وكذلك أهمية المكان.

فالسرقسطي في المقامة السابقة يعود مرة أخرى في آخرها "لنصرة الإسلام، فيصور فتى نصرانيا، فارًا من الكنيسة إلى فقيه يعترف له بذنوبه، ويعلن توبته، ودخوله في الإسلام"[1].

وكذلك ذهب السرقسطي في استحضاره لفضاء المسجد، فقد سار على نهج الأندلسيين ولم يخالفهم في ذلك، فقد ورد هذا الفضاء المغلق المحدد الرامز للاستقرار في مقامات مختلفة وبمسميات متنوعة ففي المقامة الخامسة يقول الراوي: "فسرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى اليائس والطامع، وإذا بفتى كالكوكب اللامع ذي منظر خاشع، وجفْن دامع، يجيد الإنشاد والإنشاء، ويلعب بالعقول كيف شاء..."[2]، فرمزية المكان الأصلية هي العبادة، أما الراوي فقد جعله مكانًا لتحقيق المآرب والأطماع في قوله: "ملتقى اليائس والطامع"، وهذا باستخدام المكر والخداع والظهور في صورة الواعظ الخاشع.

كما ورد كذلك في المقامة الخامسة والعشرون وهي مقامة القاضي في قوله: "... إلى أن مررت بمسجد فيه ضجاج وجدال واحتجاج وإذا بخصوم يختصمون إلى شيخ زَوْلِ ذي حكم وصول، فتأملت قضاياه، وتوسمت سجاياه، فإذا بها تدور على مجون..."[3]، فبعد أن كان المسجد فضاء لفظ النزاعات

1- مضاوي بنت صالح بن حمد: مقامات السرقسطي دراسة نصية، مرجع السابق، ص 164.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص47.

3- نفسه، ص226.

والخصومات وبث السكينة والطمأنينة بين المتخاصمين، أصبح في هذه المقامة فضاء لإثارة الضجيج والجدال.

أما في المقامة الثالثة عشرة فقد ورد في قوله: "... فسأل المبيت في المسجد مع كل متهم مثله ومنجد، فأكرمنا عشاءهُ... وأرحناهُ... فلمَّا أصبحنا لصلاة الصبح عثرنا من أمْرِهِ على قُبْحِ..."[1].

أما في المقامة المرصعة فقد ورد تحت مسمى البيت الحرام "... وورائي رَكَبُ يمانون وصحبُ ثمانون يؤمّون البيت الحرام، وينوون الإحلال والإحرام..."[2]، كما ورد أيضا في المقامة الواحدة والعشرون في قوله: "فقصدت بعض المساجد فوجدت النّاس من راكع وساجد، فَوَلِجْتُ حَرَمَ الإحرام ورجوت كرم الكرام، فلما فرغ الإمام من التشهد وقد رفت عليه سيماء الانقطاع والتزهد..."[3]، وفي المقامة النجومية ورد بمسمى بيت الله الحرام في قوله: "... ونحن نؤُمّ بيت الله الحرام ونقيم الإحلال والإحرام..."[4]، وقوله: في المقامة الثانية والثلاثون "... إلى أن أفضى بي، في بعض الأيام إلى مسجد جامع... فركَعَ وسجَدَ وسبّح ومجّد..."[5].

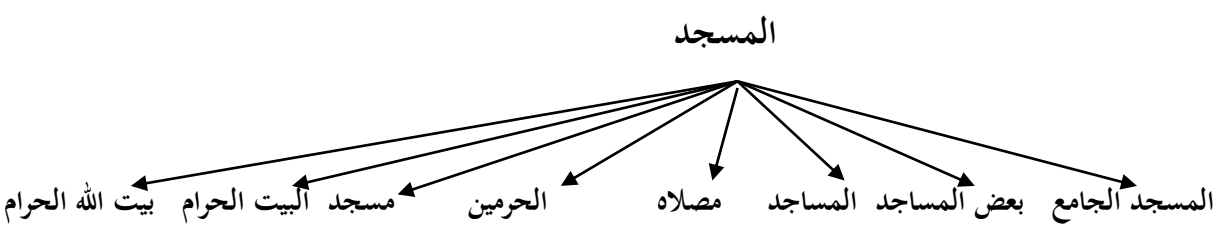
أما في المقامة الرابعة عشر، فقد ورد بلفظة مصلاهُ في قوله: "ثم قام إلى مصلاهُ وجَهْوَرَ صَوْتَهُ وعلَّاهُ..."[6].

والملاحظ هو أن السرقسطي قد أوجد نوع من التناسق والانسجام بين فضاء المسجد بصفة عامة والشخصية المحركة للأحداث بوصفها ذات فاعلة، إلَّا أن هذا يفتقد في بعض الأحيان للاتساق

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص129.
2- نفسه، ص168.
3- نفسه، ص200.
4- نفسه، ص294.
5- نفسه، ص305.
6- نفسه، ص140.

والانسجام، نظرًا للتضارب بين خصوصية المكان كفضاء للعبادة والاستقرار والطمأنينة وبين مقاصد الشخصيات ألا وهي ممارسة الاحتيال والتنكر والإيقاع بالضحايا في هذه الأماكن المقدسة تحقيقا لمآربها ومصالحها الشخصية والمتمثلة في السلب والنهب واستمالة رواد المكان للإيقاع بهم في حين غفلة.

فنلاحظ هنا أن المكان –المسجد– وُظف كفضاء، تعالقت وتشابكت فيه الدلالات الايجابية للمكان مع الدلالات السلبية للذوات الفاعلة، وهذا ما يجسد التضاد الواضح بين النسق الفكري والعقدي له أي –فضاء المسجد– والنسق الخطابي للراوي، وهذا رغم تعدد واختلاف صور ورود المسجد في مقامات السرقسطي، تنوع ينبني عن مفارقة في الوصف فهو للناس مكان للصلاة والعبادة، في حين يتحول عند البطل، ملتقى لليائس والطامع وأحيانا إلى مكان فيه ضجاج وجدال واحتجاج... ومكان للتحصيل بغير حق... وعلى الرغم من تنوع هذه الصور، إلَّا أن السرقسطي ينتصر للصورة التي ينبغي أن يكون عليها المسجد، فيجعله في خاتمه تطوافه في البلدان، وفي آخر مقامة له موضعا للتوبة، والتهجّد والانقطاع إلى عبادة الله عزَّ وجلَّ في قوله: "... فألفيته في مسجده قد التفَّ في بُرْجُدِهِ، وهو يكبّر ويُهلّل ويقلّبُ أصابِعَهُ... ويقول: "اللَّهُمَّ إنَّهُ كثُرَ نسيَاني وطال عصياني وتكاثفت ذنوبي... اللَّهُم إليك رجعت وبذكرك سجعت... فاجعلني ممن لا يخيب في رحمتك ولايغيب"، ثم نظر إلي وقال: يا سائب إني تائب... فقلت هو الإيمان والسلام..."[1].



مخطط يوضح صيغ ورود فضاء المسجد في المقامات

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص462.

-البيت (الدار): من الفضاءات التي أفاض السرقسطي في توظيفها في مقاماته وتحت مسميات أيضا متعددة ومتنوعة، ووفق سياقات نصية متباينة، فهو يولد لنا أكثر من معنى وقيمة دلالية وهذا لأن الأديب أراد تنبيهنا إلى عدم تقصير فهمنا أثناء دراسة المكان على المجسم الخارجي والاكتفاء بذكر مختلف تمفصلاته وأجزائه، فهذا فيه تقويض لاستيعاب توظيف عنصر المكان وكذلك الغاية الدلالية والرمزية من توظيفه، فلفظة البيت أو الدار أو المنزل، تشكل في معطاها العام "نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي يعيشها الشخص، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول: ويليك: فإنك إذا وظفت البيت فقد وظفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين عليهم أن يعيشوا فيه"[1].

المقامة والصفحة	مسميات ورود المكان الدال على البيت	الدلالة النصية
المقامة: 01 ص17	القصر المشيد	رغد العيش ورد في القرآن الكريم سورة الحج آية 45
المقامة 03 ص33	ربع الحي، الفناء الدار المساحة أمام الدار	الوحشة أو القفار الاستقرار
المقامة 06 ص57	فَدَن	قصر مشيد دليل على رغد العيش ويسره
المقامة 07 ص 65	بيت مهاد أثير	الراحة والاستقرار والخصوصية حسن الحال ورغد العيش
المقامة 08 ص77	المنزل	الإيواء والاستقرار
المقامة 09 ص87	منزلي	الخصوصية والملكية الاستقرار والراحة
المقامة 09 ص87	البيت	الإقامة
المقامة 10 ص100	البيوت	الإقامة
المقامة 12 ص120	مقلم الأظفار	بيت النابغة
المقامة 12 ص120	الدار ديار	الانتماء
المقامة 14 ص138	الدار	الانتماء

1-رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط1، القاهرة، 1972، ص288.

المقامة 15 ص148	المنزل	الاستقرار الانتماء
المقامة 16 ص158	بيت فيه (لهو وقمار)	التيه والضياع
المقامة 17 ص166	الدار والمنازل	الإقامة والانتماء
المقامة 19 ص182	القبور (أماكن إقامة)	تعني الموت والنهاية
المقامة 17 ص166	الأوزاغ بيوت منتبذة	أماكن منبوذة عن مجتمع الناس، وهي تيمة للتيه والضياع
المقامة20 ص190 مقامة:19 ص182	منزل فسيح مجلس فسيح، المنزل العلي	الاستقرار والسعة والراحة، المكانة والرفعة بين الأقوام
المقامة 21 ص200	منزل رحب	دليل الراحة والاستقرار
المقامة 25 ص226	قبور	موطن كتم الأسرار مكان وموطن
المقامة 28 ص250	المنزل العلي	الرقعة والمكانة المرموقة
المقامة 29 ص276	ديار دار	للاسترجاع الوحشة التذكر
المقامة 30 ص264	الديار منازل وربوعا	الأطلال
المقامة 33 ص312	داري	تخصيص وملكية
المقامة 34 ص320	المنازل، منزلي	التخصيص والملكية
المقامة ص320	قصور، خيام	الاستقرار والانتماء
المقامة 42 ص 393	الدار، الخان	الإقامة
المقامة 45 ص 419	ديار بكر	الانتماء والاسترجاع

جدول يوضح نماذج لبعض الأماكن ودلالاتها في مقامات السرقسطي

مما سبق نستخلص أن السرقسطي وظف مكان البيت أو الدار بمسميات مختلفة وبوضعيات متفاوتة، فمنها ما دل على رغد العيش ويسره وحسن حاله كقوله: "القصر المشيد، فدن، مهاد أثير، منزل فسيح، منزل رحب، منزل فسيح عال، المنزل العلي، قصور..."، ومنه حاول وصف هذه الأماكن وصفا مع إبراز دلالتها من خلال تسمياتها أو بعض صفاتها أو بعض جزئياتها وتمفصلاتها كقوله: "مهاد أثير"[1]، "قصر

1-السرقسطي: المقامات اللزومية، ص65.

مشيد"[1]، وذلك لأن دلالة المكان لا ينفرد بها وحده، ولكنها تستند أيضا على الشخصية، لأن هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان والدلالة العامة له.

فقد ساهم الوصف في إبراز معالم البيت البسيط المتواضع والبيت الفاخر المشيد البنيان الواسع لذلك يمكن لنا القول: "أن هناك تأثيرا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، فهو يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة، من دون ربط الإنسان الذي يعيش فيه"[2].

لذلك جاء توظيف السرقسطي لفضاء البيت وفق دلالتين؛

الدلالة الأولى: وظف البيت توظيفا إيجابيا، وجاء كمعادل أو تيمة للاستقرار والطمأنينة وهو مكان يشعر الإنسان بالانتماء الكلي أو الجزئي، كقول الراوي في المقامة الأولى: "... تَحُلُّ من مَتْنِ هذا في أنيق، وتسمو في ذروة ذاك على نيق، ثم تتبوَّأ القَصْرَ المشيد، وتخلف المأمون أو الرشيد..."[3]، وكذلك قوله: في المقامة التاسعة عشر "يا من له المنزل العلي ومن أبوه الرضي عليٌّ"[4].

فالملاحظ هنا هو أن فضاء البيت شكل معطى من معطيات الرغبة والانتماء والذي يجسده الارتباط الروحي وتعلق الإنسان به.

ومنه فهذا الفضاء "سيتشكل في لاوعي الإنسان ويصبح حرا من ذاكرته التي تظل دائما تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل تفاصيلها واتساقها"[5].

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص17.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص44 (بتصرف).

3- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص20.

4- نفسه، ص185.

5- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 53.

ومن صور توظيف المكان وروده بصيغة الجمع أو تخصيصه أكثر بالإشارة إلى ملكيته الخاصة في قوله: مثلا في المقامة التاسعة "... فسرنا حتى تعيَّن لها منزلي فقلت: " أقيمي إنْ شئت أو أنزلي"[1].

أما الدلالة الثانية: فهي ورود المكان معادلا للنفور والوحشة، وقد وظف السرقسطي فضاء البيت كحقل دلالي تنضوي تحته مجموعة من الألفاظ في هذا السياق، وإن كان المعنى العام للبيت هو سعي الإنسان الدائم إلى "إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات"[2].

إلَّا أنّ هذه الفضاءات المدرجة ضمن فضاء البيت، وظفت توظيفا سلبيا، وبالتالي فهي تثير في نفسية الإنسان نوعا من التوتر والشعور بالوحشة تجاه المكان، وقد وظفت هذه الفضاءات (الأوزاع أو البيوت المنبوذة؛ بيت فيه لهو ولعب وقمار، الملاهي، ربوع طامسة، الأطلال، ربوع الخيام...) كدلالات لمواضيع مختلفة أراد الكاتب التلميح لها.

والملاحظ هو أن الكاتب نوع بين هذه الدلالات بحسب طبيعة المكان، فكل مكان هو انعكاس للأفراد وسلوكياتهم الخاصة.

قال: السرقسطي في المقامة التاسعة عشرة "يا طلولُ، أين الحلول؟ و يا ربوع، كم ذا الربوعُ؟ ويا ديار هل فيكُنَّ ديَّار؟ ويا وكن، أين السَّكن أعِيُّ أم صمَمُ..."[3].

و قوله: في المقامة السابعة عشرة "... فيودع من نزاعٍ، ويجمع من أوزاع..."[4].

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص89.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص53.

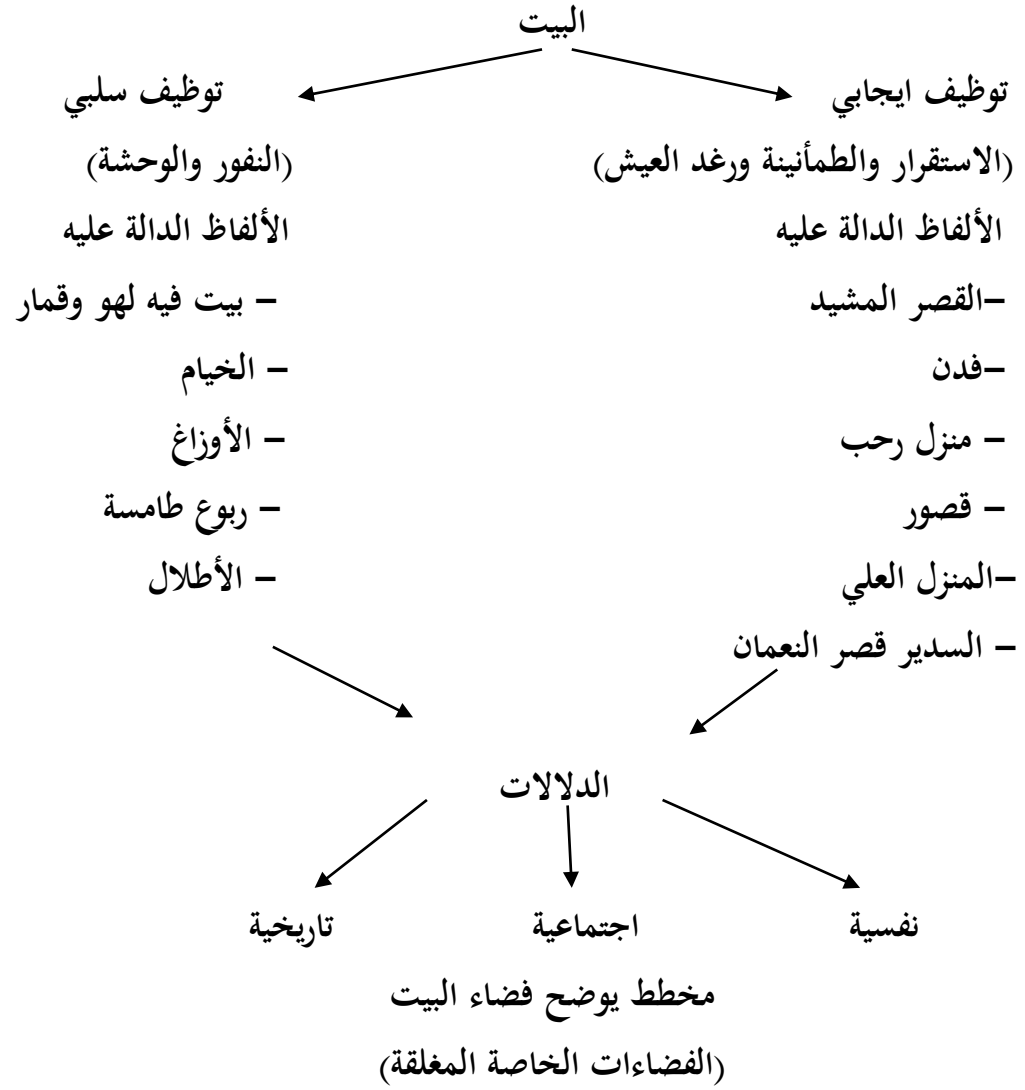
3- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص256.

4- نفسه، ص370.

قال السرقسطي: "فسِرْتُ مَعَهُ حتّى أفْضَى إلى بيت فيه لعب وقمار، وصَحْو وخمارُ وعُودُ ومزمارُ وقال: "اختر فإنَّك مختارُ، وهذه الملاهي والأوتار والله الغفَّار الستَّار"[1].

وهنا نلاحظ أن لفظة البيت، من الأماكن التي أدرجها السرقسطي ضمن الفضاءت السلبية، رغم كون دلالتها العامة ايجابية (رمز للاستقرار والأمان) إلى دلالات سلبية تتضمن معنى الانحراف والضياع وذلك لأن سياقات النص تستوجب ذلك.

و يمكن تلخيص توظيف فضاء البيت في مقامات السرقسطي وفق المخطط التالي:



مخطط يوضح فضاء البيت

(الفضاءات الخاصة المغلقة)

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص161.

وكل هذا يجسد لنا بحق التحول الحاصل في المكان، والذي وظفه الأندلسيين كتقنية فنية رمزية لتشخيص الكثير من المعطيات الفكرية.

لكن رغم ذلك فالمكان لدى الأندلسيين، يشكل معطى من معطيات الفرح والهوية والانتماء، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلفظنا، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته"[1].

-الحانات: من المواقع أو الفضاءات الخاصة التي اقترن ورودها بالمقامة الخمرية، فوصفت لونها ومجالسها وكذا أوانيها، وقد صور السرقسطي مجالسها في قوله: "فسيح الفناء، عالي البناء كثير الأفناء قد فُضِّلَ على أندية وجُلِّل من الحسنن بأردية رحيبة صحونه عجيبة، نغماته ولحونه، فتأملت يمنة أو شّامة، فما رأيت إلّا صكة أو نأمة وإلّا كؤوسا ونخباً وعزفا وصخْبًا"[2].

فقد صورها السرقسطي تصويرا حسيا يتداخل فيه الصوت والبصر للحانة أكثر من مجلس فإلى جانب المجلس المتقدم هناك مجلس آخر "مجلس منضد، وفراش معضد وجام وإبريق وغلام وبطريق"[3].

يتضمن هذا الفضاء بعدًا معرفيا ودينيا وثقافيا في نصوص الأديب، وهو عبارة عن تصور وتشخيص للواقع الاجتماعي المعيش في الأندلس في تلك المرحلة، فبيئتهم كانت متفتحة على جميع الثقافات والديانات، مما جعل هذه الفضاءات منتشرة إلَّا أنها كانت "تحمل بعدًا معرفيا وإشاريا ذو دلالات بعيدة وحمولات أيديولوجية وإشارات رمزية لها ارتباطاتها المعرفية"[4].

1- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 83.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص192.

3- نفسه، ص193.

4- محمد عبد الرحمن لونيسي: "أهم مكونات الفضاء في الخطاب الروائي العربي المعاصر"، مجلة الموقف الأدبي، العدد538، دمشق سوريا، شباط2016، ص42.

وهذا الفضاء إيحاء مباشر بكثرة بؤر الفساد المنتشرة آنذاك في المجتمع الأندلسي والتي كانت تشكل البدايات الأولى لتراجع القيم وانهيار الكينونة الثقافية والاجتماعية للأندلسيين والتي أدت فيما بعد إلى انهيار الدولة بانهيار أخلاق أفرادها، وذلك لأن هذه الأماكن هي أماكن (للهو والضياع والغفلة...).

قال السرقسطي: في المقامة الثالثة والثلاثون "... وجاريت كل لحوق في البطالة أصبو إلى النِّعم والملاهي، وأنا عن رشدي ساهٍ أو لاهي، ولشدَّما أولع بحديث النَّديم..."[1]، والملاحظ هو أن الولوج إلى هذا الفضاء قد يكون عفويا دون سابق إنذار، فكل ممنوع اجتماعيا وأخلاقيا ودينيا يكون مرغوبا عن طريق الصحبة أو الغفلة، ونلاحظ أن الملهى أو الحانة يوظف لتصيد الصحبة والإيقاع بهم في شراك الاحتيال والمكائد، فهو مكان لصيد الغنائم.

وقد اعتمد السرقسطي على التصوير الحسي للإيحاء بصفات المكان وسلوكيات مرتاديه، وما تبعثه من أحاسيس تتناسب ومرتادي تلك المجالس.

-السجن: من الفضاءات المغلقة (الخاصة) غير المرغوب فيها والتي تشعرنا بالنفور والضياع المعنوي فهو رمز للتقييد من الحرية الشخصية ومصادرتها، يتعارض مع فضاء البيت من حيث الدلالة العامة والاستقرار والراحة، مما يولد عنه عقوبات نفسية وجسدية، وهو رمز أيضا للتجريد من الحقوق، ووظف في مقامات محدودة جدا من قبل السرقسطي كشفرة مقصودة في المقامة السابعة والثلاثون، وهي مقامة الحمامة والتي يدور موضوعها العام حول رحلة إلى فلسطين الأسيرة، وفيها يصور الراوي لنا وقوع بصره على حمامة أسيرة في قفص محكم الإغلاق، وبعدها صور لنا الحمامة وما انتابها من ضجر وملل، وعدم قدرتها على تخليص ذاتها من ذلك، قال: الراوي "... وترجو الخلاص من يد القناص، (ولات حين مناص)، ثم تعود إلى

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص 312.

اليأس، وتأنس بالبؤس أو البأس فتجزع من الذل أيَّ كأس وتمأسُ الأشجان في صدرها أيَّ مأسٍ، فتميل صيدا خاضعاً وخداً واضعاً..."[1].

"... ثم قص جناحها ما قصّ... أرْسلها في القفص إرسالا..."[2]، هناك الكثير من الدلالات الرمزية والإيديولوجية التي يسعى السرقسطي إلى إبرازها في هذا السياق.

فمن خصائص السجن تقييد الحرية الفردية، اليأس، الذّل، الأحزان، الخضوع، الشوق، الاغتراب التعذيب...الخ.

وقد يطال السجن من لا يستحقه فيسجن المظلوم ولا تدرك حقيقة براءته، فيبقى يئن ويتألم وهذا ما حاول السرقسطي إبرازه في قول الراوي:

"وبرغمي أنت في السِّجْنِ فهَلْ ***** عَلِمَ السَّاجِنُ ما منك سَجَن؟"[3].

فالسجن هو مكان العزلة الذي يفصل الشخص ويبعده عن ذويه وأحبَّته ومحيطه فهو مكان لتجربة مؤلمة فيها الفراق والذل والعذاب"[4]، فهو إذًا يساعد على نمو الإحساس بالتأزم والأمل والرغبة دومًا في التواصل مع الصحب والأتراب، فهو ظلمة وانفصال وانقطاع عن الحياة. قال: السرقسطي في المقامة النونية "... وأحْزَنَ وقال: "خذوا عليه ضميناً، فألزموه أمينًا، وصونوهُ عن السِّجْنِ، ومقَارنَةِ السِّفْلَةِ والهُجْنِ"[5]

1- السرقسطي. المقامات اللزومية. ص350.

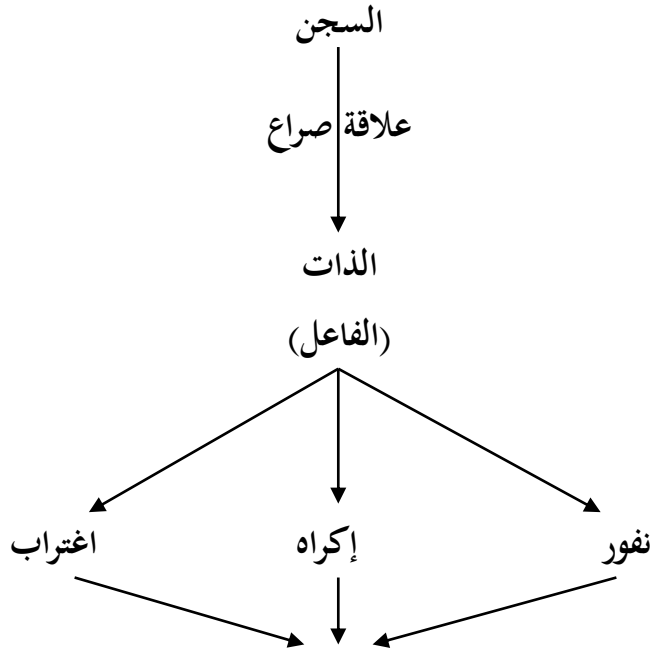
2- نفسه.

3- نفسه، ص353.

4- أحمد جمال المرازيق: جماليات النقد الثقافي.. نحو رؤية للأنساق الثقافية في شعر الأندلسيين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2009،، ص97.

5- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص504.

فلفظة السجن هنا وظفت بدلالات أكثر ليونة وبمقاصد مقامية محضة، فهو مكان المكيد والتصيد لكسب المغانم بالمراوغات اللفظية والحيل.



تحول الذات وانكسارها

مخطط يوضح علاقة فضاء السجن بالذات

بعدما تطرقنا في الفصل السابق إلى سيميائية المكان وأهم تشكيلاته، والذي جعل من خلاله السرقسطي بطله، يجول ويصول العالم كله في رحلات متميزة، غنية بالمكاسب، ومثيرة بالمقالب؛ فمن الصين شرقا إلى الأندلس غربا، ومن مصر إلى القيروان ومن طنجة إلى الهند، دون إهمال الفضاءات الداخلية المحدودة والتي جعلها أيضا ركيزة من ركائز ترحاله، ننتقل في هذا الفصل بإذن الله تعالى إلى مفهوم الشخصية المقامية ووظائفها.

البـــاب الثـــــاني

سيميائية العوامل

(الشخصيات وبرامجها السردية)

الفصل الأول

سيميائية الشخصية المقامية

وأهميتها

أولا: سيميائية الشخصية ووظائفها

1-مفهوم الشخصية

أ-مفهوم الشخصية عند رولان بارث

ب-مفهوم الشخصية عند تزفيطان تودوروف

ج-مفهوم الشخصية عند جوليان غريماس

د-مفهوم الشخصية عند فيليب هامون

2-وظائف الشخصية

أ-الوظيفة عند فلاديمير بروب

ب-الوظيفة عند جوليان جريماس

ج-الوظيفة عند فيليب هامون

ثانيا: أنواع الشخصيات

1-الشخصيات المركزية (المدورة)

2-الشخصيات المساعدة

3-الشخصيات الهامشية

ثالثا: بناء الشخصيات

1-دلالة الأسماء

2-البناء الخارجي

3- البناء الداخلي

رابعا: الأبعاد الدلالية للشخصيات

1-الشخصيات المرجعية

2-الشخصيات العجائبية

3- الشخصيات التخييلية

تعتبر الشخصية من العناصر الأساسية التي لا قيام للعمل السردي إلَّا بوجودها، لذلك فقد حظيت منذ القديم باهتمام الدارسين والنقاد، محاولة منهم في ضبط تصور متقارب لمفهومها، وتبقى الإشكالية الأساسية التي سايرت مفهوم هذا العنصر هي: هل يمكن المزج في الأعمال السردية بين الشخصية –كعنصر خيالي– والشخص كعنصر أو مرجعية واقعية؟ سواء فيما تعلق بالكينونة أو الوظائف والأدوار الموكلة لها في العمل الحكائي، وما هو الفرق بينهما، وكيف وظّف السرقسطي الشخصيات في مقاماته وما هي ميزاتها؟ هذا ما سأحاول الإجابة عليه في هذا العنصر بإذن الله تعالى.

أولا: سيميائية الشخصية ووظائفها

1–مفهوم الشخصية

لم يتمكن الدارسون والنقاد قديما من التمييز بين مصطلح الشخص والشخصية، حيث وحدوا بين مفهوم الشخصية كعنصر خيالي من إبداع المؤلف، والشخص كمرجعية واقعية ينطلق منها الأديب لتجسيد الأحداث الحكائية في أعماله.

ونلاحظ أن هذا المفهوم الموحد مستوحى من المحكيات والأساطير والخرافات القديمة، حيث تحاط هذه الشخصية وتوصف بخوارق الأعمال والملاحم والبطولات والقوة والشجاعة التي لا تقهر، وتعتبر هذه الشخصيات من الشخصيات المسيطرة على الموروث الإنساني خاصة في الثقافة العربية الإسلامية، فهناك الكثير من الملاحم والسير التي تجسد لنا هذا النوع.

ويعتبر الفيلسوف اليوناني أرسطو أول من حاول زعزعة هذا المفهوم الـمُـسَلَّم به، حيث أشار إلى أنَّ "الأهم ليس هو الشخصية أو الفاعل إنَّما الفعل هو العنصر الأساسي"[1].

1– ينظر:– أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، (دط)، 1973م، ص50.

إلَّا أنه وفي القرن التاسع عشر، ارتبط تطور مفهوم الشخصية بما شهده من تغيرات جذرية حيث رافق المفهوم تنامي قيمة الفرد في المجتمع، فقد ذهب أغلب النقاد إلى جعل "الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع"[1].

الملاحظ هنا هو أن الشخصية كمفهوم صلب بدأ يفقد صلابته وتفوقه في العمل الحكائي ليفسح المجال أمام بروز العناصر الأخرى ومشاركتها إياه الفاعلية في سير الأحداث، حتى وإن حافظ لوسيان غولدمان وكذلك لوكاتش على وجود البطل في الأعمال السردية إلّا أن لوكاتش سرعان ما نهج، نهج أرسطو واستدرك ذلك في إبراز ضرورة وضع ضوابط وقواعد تراتيبه بالنسبة للشخصيات في النص، "فالمؤلف يسند إلى شخصيات "رتبة" محددة حيث يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة..."[2].

وبهذا فقد بدأت المفاهيم تتضح بصورة تدريجية حيث بدأ التفكير والنظر إلى أن "الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخييلي: أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث"[3].

وقد كانت كل هذه التصورات تشكل المنطلقات الأساسية لآراء ودراسات النقاد الحداثيين.

قام البحث الحداثي فيما يتعلق بموضوع ضبط مفهوم الشخص والشخصية في الأعمال الحكائية على آخر ما توصلت إليه الدراسات الكلاسيكية منذ أرسطو، من الفصل بينهما ومحاولة التركيز على الوظائف أو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات في العمل السردي لذلك كانت البدايات الأولى لمجهودات

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص208.

2- Bourneuf Roland et R.Oullet: L'univers du roman, paris, Ed puf, 1972, p206.

3- Georg Lukács: problèmes du réalismes, Edlare,1975 pp90.209. et, Roland Barthes: introduction analyse structurale des redits poetique du recite ed seuil, 1977, pp32.33.

(فلاديمير بروب) ترتكز على دراسته (للحكايات الخرافية الروسية)، حيث أوصلته هذه الدراسة إلى تحديد واحد وثلاثون وظيفة مشتركة بين مجموع الحكايات، كما استخلص أن الشخصيات الأساسية سبعة وهي: المعتدي أو الشرير (agresseuer ou mechant)، الواهب (Donateur) المساعد (Auxiliaire)، الأميرة (princesse)، الباعث (Mandateur)، البطل (Héros)، البطل الزائف (Faux héros). والملاحظة المستخلصة من دراسة بروب "هو التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها، ذلك أن ما هو أساسي هو الدور الذي تقوم به، وبهذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[1].

وبعد مرور عشرون سنة على أعمال بروب، قام (إيتيان سوريو) بإجراء دراسته على المسرح فاستخلص ستة وحدات عاملية سماها بالوظائف الدرامية.

أ- مفهوم الشخصية عند رولان بارث: ارتكزت جهود بارث في بحثه على الوظائف وكيفية تقسيمها في الأعمال السردية فقد توصل إلى أن "الوظائف باعتبارها وحدات تُكوّن كل أشكال الحكي"[2].

فالشخصية عند بارث تعتبر من العناصر المكونة لبنية النص الروائي، وهذا ما أقرته البنيوية والتي حرصت على استبعاد ورود الشخصية في الأعمال الحكائية، باعتبارها جوهر سيكولوجي قائم بذاته، ورفض اعتبارها "كائنا" وإنما اعتبارها عنصرا "مشاركا".

ب-مفهوم الشخصية عند تزفيطان تودوروف: حاول استخلاص مفهوم الشخصية انطلاقا من مجموعة من العلاقات التي تقوم بها والتي تساهم في تكوين بنية النص وهي "الرغبة والتواصل، والمشاركة"[1].

1- حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص25.

2 -R. Barthes: introduction a l' analyses structural des recites communications no8. Seuil 1981 p28.

ج- مفهوم الشخصية عند ألخيرداس جوليان غريماس: حاول غريماس الاستفادة من جهود بروب وسوريو، فتوصل إلى العوامل الستة التي جاءت على شكل ثنائيات تربط بينها مجموعة من العلاقات

-(الذات والموضوع) ⟵ علاقة رغبة.

-(المرسل والمرسل إليه)⟵ علاقة تواصل.

-(المساعد والمعارض)⟵ علاقة صراع.

وهذه العوامل الستة هي التي تشكل النموذج العاملي، وهنا نستخلص أن غريماس نظر إلى الشخصية من خلال أعمالها لا كينونتها لذلك سماها بالعوامل.

د-مفهوم الشخصية عند فيليب هامون: أما بالنسبة لـ: هامون وهو صاحب الدراسة الأكثر دقة وشمولية والأقرب إلى الواقعية فقد عمل "على بلورة تصور سيميائي دلالي للشخصية عندما تحدث عما أسماه أثر الشخصية (effete personage)، واعتبر أن ما به تُحَدُّ هو بطاقتها الدلالية، وهي ليست معطى جاهزا بل هي إنشاء يتم تدريجيا على امتداد القراءة، ونبه "هامون" لكون الشخصية ليست حصرا ذات مفهوم أدبي، ولا شكل إنساني، فالأواني في المطبخ -على سبيل المثال قد تكون في رواية ما شخصيات"[2].

فالشخصية في العمل السردي، لا تكاد تخرج في الفواعل الستة المذكورة سابقا عند غريماس، والتي استقاها بدوره من دراسة بروب، فالشخصية السردية "نظام ينشئه النص تدريجيا، لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي في البداية شكل أو بنية عامة وكلما أضيفت إليها خصائص أضحت معقدة غنية مرغّبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية"[3].

1-تودروف تزفيطان: الأدب والدلالة، ترجمة:نديم خشفة، حلب: مركز الإنماء الحضاري، (دط) 1996، ص57.

2- محمد القاضي وآخرون: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص271.

3- نفسه، ص271.

2-وظائف الشخصية: حاول رواد النقد الحديث تجاوز التصورات القديمة الصلبة التي أحاطت بمصطلح الشخصية وما أضفته عليها من هالة وقدسية كثيرا ما أبعدت النص عن تراكيبه ومقاصده الدلالية، وباعتبار الشخصية من العناصر الحكائية المكونة للعمل السردي، فهي إذا من العناصر المساهمة بشكل فعال في بنائها الشكلي والبلاغي، وهذا باختلاف الأدوار الموكلة إليها ومدى فاعليتها في سير الأحداث واكتمال المضامين.

وانطلاقا من كل هذا فقد توصلت الدراسات الحديثة إلى مجموعة من المرتكزات حول مفهوم الشخصية في العمل الحكائي والتي بحثت في عنصر الشخصية من حيث كيانه ومهامه ومجموعة علاقاته مع العناصر الأخرى، وهل هذه المهام ثابتة أم متغيرة، وأهم هذه النقاط هي:

1-"الشخصية مرفيم فارغ أي بياض دلالي، لا تحيل إلا على نفسها إنها ليست معطى قبليا وكليا فهي تحتاج إلى بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراء، هذا المورفيم الفارغ، يظهر من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل، فكما أن المعنى ليس معطى لا في بداية النص ولا في نهايته، وإنما يتم الإمساك به من خلال النص كله فالشخصية لا تكتمل..."[1]، وهذا ما يبرز لنا دور القارئ في رسم معالم الشخصية الحكائية، الأمر الذي قد يؤدي إلى خلق شخصية حكائية متفاوتة بحسب اختلاف وتفاوت مستوى القرّاء.

حسب رأي بارث "فإن الشخصية لا تكتمل ملامحها (لا نتلقى دلالتها النهائية) إلا مع عملية التلقي (القراءة) ونهاية مختلف التحولات التي كانت سندا لها وفاعلا فيها" إلا أن مدلول الشخصية لا

1- فليب هامون: سميولوجيا الشخصيات، مرجع سابق، ص09.

يتشكل من خلال التكرار فقط، ولكن أيضا من خلال التقابل أي في علاقة الشخصية مع شخصيات الملفوظ الأخرى"[1].

وعليه يمكن القول أن الشخصية باعتبارها مفهوما لسانيا أوسميولوجيا، معناها لا يكتمل ولا تكتسب ذاتها إلا بعد انتهاء الحكاية ويمكن اعتبارها وحدة دلالية تتكون من مجموعة من الدلالات والمعاني والوحدات الحكائية الجزئية أو الصغرى، فدورها يكتمل في النص بتلاحم هذه العناصر وعناصر أخرى كعلاقتها مع الشخصيات الأخرى أو الأحداث أو الفضاءات المكانية في هذه الشبكة من العلاقات النصية.

فكل هذه العناصر وهذه العلاقات لا شك في أنها تساهم في فهم معالم الشخصية والتي تتطور وتنمو وتكتمل بنمو النص، ونظرا لتعدد الآراء والسعي لبلوغ الدراسة التطبيقية سأحاول التطرق إلى جهود كل من بروب وغريماس؛ لأنها تعتبر الجهود الأكثر تجسيدا في المناهج النقدية وخاصة في دراسات الأعمال السردية.

أ–الوظيفة عند فلاديمير بروب: لقد توصل بروب إلى تحديد الوظيفة (fonction) في الأعمال السردية بعد الدراسة التي قام بها على مجموع الحكايات الخرافية الروسية (100 حكاية) حيث حاول في هذه الدراسة إخضاع هذه النصوص إلى مجموعة من القوانين والشروط لتحديد أبنيتها والعلاقات الرابطة بينها حيث قال: "سنعمل على مقارنة الأبنية لهذه الخرافات فيما بينها، ولأجل ذلك سنعزل في البدء

1– فليب هامون: سميولوجيا الشخصيات، مرجع سابق، ص9.

الأجزاء المكونة لها متتبعين مناهج متميزة...، وبعد ذلك سنقوم بمقارنة الخرافات وفق أجزائها المكونة، وستكون نتيجة هذا العمل مرفولوجيا"[1].

وقد توصل بروب من خلال تصنيف حكاياته وتقسيمها إلى أبنية ومقارنتها حيث ركز على الملامح المتنوعة القارة أو الثابتة للخرافات، متجاهلا الملامح المتنوعة كالشخصيات، ونعوتها أو حوافز الأفعال...الخ.

وذلك لأن الحكايات الخرافية شديدة التنوع والاختلاف في بنيتها ومضامينها، لذلك "فلا يمكن دراستها إلا بعد تقسيمها إلى أجزاء وتصنيفها إلى أنواع"[2]، وبالإضافة إلى رأي سمير المرزوقي وجميل شاكر وصلاح فضل فقد أقر الجميع بقولهم: "إن الحكاية بنية مركبة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين..."[3].

وقد توصل بروب بفضل هذه الإجراءات إلى تقسيم الحكايات إلى أجزاء وتصنيفها إلى أنواع وتحديد العلاقات الرابطة بينها والتي تشكل البنية الكلية للحكاية إلى تحديد مجموعتين من العناصر:

1-العناصر الثابتة: (constantes) في الخرافة، و أطلق عليها اسم وظائف الشخصيات "كيفما كانت هذه هي محل الأفعال التي تقوم بها الشخصيات (personnages) أو الطريقة التي نمت بها هذه الوظيفة fonction"[4].

1- ينظر: فلاديمير بروب: مرفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبوبكر أحمد باقدر وأحمد عبد الرحيم نصر، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1989، ص9.

2- ينظر:- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط3، 1987، ص87-88.

3- ينظر:- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، (دط)، 1986، ص8.

4 -Vladimir Propp morphologie du conte: p31.

2- العناصر المتغيرة: (variantes) وهي أنماط الشخصيات ودلالتها ونعوتها فحدد بروب سبعة أنماط من الشخصيات وهي (المعتدى، الواهب، المساعد، الأمير، البطل، البطل الزائف، المرسل و المرسل إليه) إذ تتنوع الوظائف على هذه الشخصيات في كل خرافة"[1].

أي أن بروب أطلق مصطلح "(الوظيفة fonction) على كل الوحدات التركيبية التي تبقى ثابتة رغم تنوع الحكايات"[2]، فتحديد الوظائف وقواعد تكرارها، يستوجب منا أن نهتم بما تفعله الشخصيات وكيفية أدائها، وغير ذلك من العناصر الثانوية فوظائف الشخصيات هي التي تمثل الأجزاء المكونة للحكاية وقد تصلح أساس للتصنيف"[3].

وقد توصل بروب من خلال دراسته إلى جملة من النتائج أهمها[4]:

-تشكل وظائف الشخصيات المقومات الدائمة للخرافة بغض النظر عن تلك الوظائف وطرائق انجازها.

-عدد الوظائف محدود لا يتجاوز 31 وظيفة.

-تتابع الوظائف متشابه دائما، وإن الخرافات لا تتوفر دائما على كل الوظائف.

-كل الخرافات العجائبية التي درسها بروب تتشابه في نمطية البناء وفيما يتعلق بترتيب الوظائف والذي حدده وفق الترتيب التالي:

وضعية بدئية ـــــ وظائف التمهيد ـــــ وظائف الحبكة ـــــ الانجاز والنهاية.

1- ينظر:- فلاديمير بروب: مرفولوجيا الحكاية الخرافية، مرجع سابق ص8-9.

2- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة، (دط)، 2000، ص78.

3- فلاديمير بروب: مرفولوجيا الحكاية الخرافية، مرجع سابق ص34-35.

4-ينظر:- نفسه، ص17-36.

-هناك عناصر ربط متنوعة تربط بين الوظائف.

وخلاصة القول أن جهود بروب Propp، أفضت إلى أن أسماء الشخصيات وصفاتها هي المتغيرة بينما تشكل الأفعال (action) أي الوظيفة (fonction) الثوابت، فكل حكاية "تتشكل من نفس الوظائف، لكن شخصيات مختلفة"[1]، أي أن المتغير هو أسماء الشخصيات وما لا يتغير هو أفعالهم، أو على الأصح هو الوظائف التي يقومون بها، إذن فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال.

وقد لاحظ بروب تشابها بين بعض الوظائف فعمل على تقليصها فحدد ما يسميه (دائرة الفعل)[2]، بحيث تقوم شخصية واحدة بأداء مجموعة من الوظائف، فكل "دائرة فعل" مرتبطة بشخصية واحدة.

وعدد هذه الدوائر هي (سبعة)، وهو ما يتناسب وعدد الشخصيات القائمة بالفعل وهذه الشخصيات هي:

1-المعتدي أو الشرير (agresseuer ou mechant).

2- الواهب (Donateur).

3- المساعد (Auxiliaire).

4- الأميرة (princesse).

5-الباعث (Mandateur).

6- البطل (Héros).

1- Vladimir Propp: morphologie du conte, p29.

2- السعيد بنكراد: السميائيات السردية مدخل نظري، الدار البيضاء: منشورات الزمن مطبعة النجاح الجديدة، (دط)، 2001، ص22.

7- البطل الزائف (Faux héros).

ف: (بروب) ركز على أهمية ووظيفة الشخصية على حساب خصائصها الذاتية، بل ركز على الأعمال التي تقوم بها ونوعيتها.

رغم هذه الجهود المبذولة والنتائج المتوصل إليها من قبل (بروب)، إلّا أنه لقي معارضة وانتقاد من بعض معاصريه أمثال: ليفي ستراوس (Levi Strauss) والذي قال بأن (بروب) اهتم بالمستوى (السطحي للحكاية) دون اهتمامه أو تطرقه (للمستوى العميق)، ولكن رغم هذا فقد كانت جهوده سابقة جادة في التعامل مع النصوص السردية، حيث اعتبرت الأرضية السليمة لكل من جاء بعده خاصة ألخيرداس جوليان غريماس.

ب- الوظيفة عند ألخيرداس جوليان غريماس: حاول غريماس استيعاب النموذج التحليلي لـ فلاديمير بروب "وتطويره وتعديلة بحيث يمكن تطبيقه على كثير من النصوص ضمن الثقافات المختلفة لذلك فإن مشروع غريماس ما كان له أن يرى النور لولا وجود هذا النموذج التحليلي الذي وضعه بروب"[1].

"إنَّ فكرة اختزال الشخصيات إلى وظائف لم تكن من إبداعات (بروب)، بل استعارها كما صرح بذلك من مؤرخي الأديان والأساطير وطبقها على الحكاية الخرافية، وهكذا فعل (غريماس)، فانطلق من الفكرة ذاتها، لكنه اعتمد على ارث سابق له في ميدان السرد والمتمثل في جهود (تِسْمير tesmiere) والتي استفاد منها غريماس في استخلاص عاملين أساسيين وهما: (الذات- الموضوع) و(المرسل- المرسل إليه)

1- السعيد بنكراد: السميائيات السردية مدخل نظري، المرجع السابق، ص20.

بروب وسوريو، فعمل على دراسة الهيكل المجرد الذي جاء به كل منهما فحاول أن يخضع هذا المجرد إلى تجديد آخر مع الحرص على أن يكون هذا النموذج أكثر شمولية في تطبيق على النصوص السردية"[1].

"وهكذا اختزل الخيرداس جوليان غريماس الوظائف التي حددها بروب بإحدى وثلاثين وظيفة في ثلاث وظائف تقوم بها العوامل"[2] وهي؛ 1- التمهيد، 2- الاختبار، 3- الحل والانجاز.

ومنه يمكن القول أن جهود غريماس وبالاعتماد على أبحاث سابقيه خاصة بروب حاول ومنذ سنة 1966 أن يقيم علم دلالة بنائي للحكي، وقد وضع في هذا الإطار نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل تألف في ثلاث علاقات"[3]، وهي: علاقة الرغبة (relation de désir) وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وما هو مرغوب فيه "الموضوع"[4].

وتمثل هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي لكونها تظم العاملين الأساسيين وهما الفاعل والموضوع أو الذات الراغبة والموضوع المرغوب فيه وهما مادة النص وخامته، وتكون العلاقة بينهما وجودية، "فوجود الذات الفاعلة يقتضي وجود موضوع والعكس صحيح، فلا فاعل بلا موضوع ولا موضوع بلا فاعل.

"وهكذا نرى أن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمرُّ بالضرورة عبر ملفوظ الحالة الذي يُجسِّد الاتصال أو الانفصال، كما تمرُّ بعد ذلك عبر ملفوظ الانجاز الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا"[5].

وعلاقة الفاعل أو (الذات) بالموضوع على امتداد النص السردي لا تخرج عن أمرين وهما:

"إما علاقة اتصال أو علاقة انفصال.

1- محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص72.

2- ينظر:- يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، بيروت: دار الآداب، ط1، 1998، ص23.

3- ينظر:- حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص33.

4- نفسه.

5- نفسه، ص35.

-إذا كانت العلاقة بين الفاعل والموضوع تسير على نمط دلالي واحد بحيث لا يتضرر بالنمط الدلالي الذي يقوده المعارض وصولا إلى نهاية النص السردي، ويكون الفاعل قد تمكن من تحقيق مبتغاه توصف هذه العلاقة بأنها علاقة اتصال.

-أما إذا حدث انقطاع بين الفاعل والموضوع، وتفوق المحور الدلالي المعارض، وإن أخفق في تحقيق مبتغاه، توصف هذه العلاقة بأنها علاقة انفصال"[1].

والرغبة لمحور رئيسي "يوجد في أساس الملفوضات البسيطة (élémentaires énonces narratives) وهكذا يكون من بين ملفوظات الحال (les énonces d état) مثلا ذات يسميها هنا ذات الحالة (sujet d état)، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في الاتصال، وإذا كانت في حالة الانفصال فإنها ترغب في الانفصال، وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيما يسميه غريماس بـ: ملفوظات الانجاز énonces de faire..."[2].

نموذج حالة الاتصال

السير على نمط دلالي واحد

بداية السرد ← نهاية السرد

المساعد+

الفاعل ← الموضوع

المعارض –

تحقق الموضوع من قبل الفاعل وحدوث الاتصال

1- ينظر:- محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، تونس: الدار العربية للكتاب، (دط)، 1993م، ص41.

2 – p jean michel adam: énonces de faire le recit que sais je;1984

نموذج حالة الانفصال

بداية السرد ← نهاية السرد

المعارض +

الفاعل ← الموضوع

(الذات) المساعد–

حدوث انفصال، إخفاق الفاعل في تحقيق مبتغاه

–علاقة التواصل (Relation de communication)

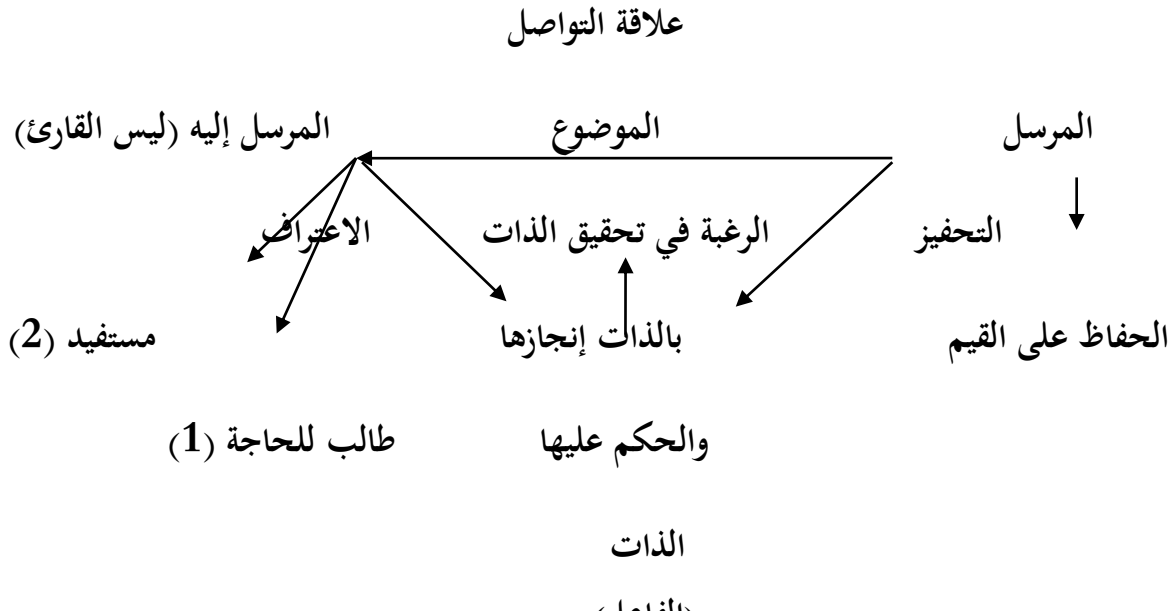
وتتمثل في أنَّ كل رغبة من الذات (الفاعلة)، لا بد أن يكون ورائها محرك أو دافع يسميه غريماس (مرسلا destinateur)، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه (destinataire) والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة"[1].

وقد عرف غريماس المرسل (destinateur) بأنه من تؤكل إليه مهمة "المحافظة على منظومة القيم وصيانتها وضمان استمرارها"[2]، وبما أن تحقق الرغبة تستوجب أيضا توفر عامل آخر أطلق عليه غريماس المرسل إليه (destinataire) وجعل له دلالتين:

1- ينظر:- حميد الحمداني: بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص35.

2- جان كلود كوكي: السميائية: مدرسة باريس، ترجمة: رشيد بن مالك، وهران الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص75.

الأولى: الفاعل المرتبط بحكم العقد أي طالب الحاجة والأخرى المستفيد بالأمر مهما كانت هويته سواء كان المرسل أم الفاعل"[1]، ومنه يمكن القول أن المرسل يلعب دور المحفز والمشجع للذات لترغيبها في الحصول أو القيام بشيء ما. بينما المرسل إليه يعتبر المستفيد الأول من هذا الانجاز وهو يحكم على ذلك، "إنَّ المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، و المرسل إليه هو الذي يعترف لذات الانجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام"[2].



مخطط يوضح علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه حسب غريماس

علاقة الصراع: (relation de lutte)

وفحوى هذه العلاقة "إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل). وإما العمل عل تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى المساعد (adjuvant) والآخر

1- ينظر:- محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص45.

2 -R.barthers: lanalyse structurale des récits, p61.

المعارض (l'opposant)، الأول (المساعد) يقف إلى جانب الذات والثاني المعارض يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع"[1].

فالمعارض كعامل يسعى إلى إبطال رغبة الذات (الفاعل) في تحقيق الموضوع، بالإضافة إلى ذلك فهو يحاول أيضا عرقلة المساعد وإبطال أفعاله ومنعه من مساعدة الذات في الوصول إلى الموضوع وقد اعتبرهما غريماس مجرد "إسقاطات لعمل الإدارة ولمقومات خيالية للفاعل نفسه، تعود على رغبة إما بالنفع وإما بالضّر"[2].

وتعتبر هذه العلاقة –الصراع– أكثر العلاقات وضوحا وتماسكا (تماسا) مع النص السردي قديمه وحديثه، ولها علاقة مباشرة بالبؤرة الرئيسية التي يمثلها كل من الفاعل والموضوع، فهذان العاملان يسعيان – على اختلافهما– إلى إبطال الفاعل إلى نهاية الحدث السردي سواء ظفر الفاعل بالموضوع أم لم يظفر وسواء تحقق الاتصال أم لم يتحقق، فكلاهما فاعل، لكن هذه الفاعلية هي فاعلية ثانوية مساندة ومضادة في آن واحد، وقد تبلغ هذه الفاعلية أقصى مستوياتها عندما تتمكن من فصل الموضوع عن الفاعل، وبهذا تكون قد تفوقت على الفاعل الرئيسي، ومن ثم تستحق أن ترقى إلى مصاف الفاعل الرئيسي في الحدث وهذا يتمثل في عمل المعارض.

أما عمل المساعد فيكون فاعلا مساندا للفاعل الرئيسي الذي يحاول أن يصل إلى مبتغاه عن طريق فعله الحدثي المتمثل في سعيه الحثيث للوصول إلى نهاية النص"[3].

1- المرجع السابق، ص61-62.

2- Greimas algirads julien: semantique structurale, p180.

3-محمد مليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق، ص76.

والمعارض يصبح أكثر أهمية ووضوحا عندما يتمكن من الإطاحة أو عرقلة عمل الذات (الفاعل الرئيسي) وبالمساعد أيضا، فيعمل على فصل الموضوع المرغوب فيه عنه حيث يصبح هنا فاعلا أساسيا لا ثانويا.

وفي الأخير يمكن القول أن علاقة الصراع، هي نتيجة حتمية تولدها علاقة الرغبة، لذلك نلاحظ مدى الارتباط الكبير بين عامليها المساعد والمعارض، بالفاعل والموضوع.

ج–الوظيفة عند فليب هامون (**f– hamoun**): وإذا كان (غريماس) في تحديده للوظيفة السردية للشخصيات الحكائية، يركز على ثنائيته القائمة بين البطل والبطل المضاد، ليحدد معالمها ألا وهما الرغبة والصراع "ليحدثنا عن مسارين سرديين: مسار الذات، ومسار الذات المضادة المتحركتين داخل الحكاية"[1].

لذلك فقد عمل (فليب هامون hamoun) "على بلورة تصور سميائي دلالي للشخصية عندما تحدث عما أسماه أثر الشخصية (effet personnage)، واعتبر أن ما به تُحَدُّ، هو طاقتها الدلالية، وهي ليست معطى جاهزا بل يتم إنشاءُه تدريجيا على امتداد القراءة..."[2].

وبما أن فيليب هامون انطلق في تصوره للشخصية من منظور سميولوجي، فإنه يعتبرها علامة سميائية.

1– ألخيرداس جوليان غريماس: "السيميائيات السردية" دراسة ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ترجمة: سعيد بنكراد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص183.

2– محمد القاضي وآخرون: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص271.

ثانيا: أنواع الشخصيات

تتجلى فنية المقامة في بنائها على جملة من العناصر الأساسية وهي: الشخصيات والمتمثلة في الراوي والبطل، وكذلك الزمان والمكان، اللذان تجري فيهما الأحداث، وسرد تتضافر فيه مجموعة من العناصر الأسلوبية والفنية من لغة أدبية، وسجع ظل علامة بارزة على هذا الفن، وتناص يبين وشائج القربى بينه وبين الفنون الأخرى من شعر ورسالة ومثل وخطبة ومناظرة ورحلة...

وبما أن الشخصية "من أهم مكونات العمل الحكائي لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[1].

ولأنها –الشخصيات– تعد محور الحركة في المقامة "فهي بما تفعل وتقول وتفكر، تقود المقامة من بدايتها إلى وسطها إلى نهايتها، ويستمد المقامي شخصياته من الحياة، ويقتبس منها بعض الملامح، ويأخذ في تكوين ملامحها النفسية والجسمية والاجتماعية، ثم يعيد صوغها بما يتفق وأغراضها الفنية والفكرية ويضيف إليها من روحه وفنه،... وقد يقدم جانبا من نفسه في تركيب الشخصية ثم يربط حركة الشخصية بمسوغاتها، وبهذا تصبح أكثر إقناعا وإمتاعا"[2].

ولهذا يمكن الوقوف على ثلاثة أصناف من الشخصيات في المقامة السرقسطية، بالاعتماد على الأدوار الوظيفية والسمات الأساسية و هي:

1–الشخصيات المركزية (الأساسية) أو المدورة (Personnage rond): وهي شخصيات متبدلة الأدوار والأحوال، لا تستقر على حال، تتميز بالتغير المستمر، وتشكل عاملا معقدا كليا، كما

1– سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي الغربي، ط1، بيروت، 1997م، ص87.

2– مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: مقامات السرقسطي دراسة نصية، مرجع سابق، ص139.

تتميز بالتناقض "لا تستقر على حال ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا إلى ما سيؤول إليه أمرها"[1] وهي شخصيات فاعلة محورية في رسم معالم النص السردي ولا يقوم النص إلا بوجودها والاستغناء عنها يفقد النص انتماءهُ وصلته بفن المقامة.

والشخصية المركزية في المقامة ثابتة ذات طابع واحد لا يتغير، وتبدو في غالب الأحيان شخصية نامية متطورة مع الحدث، يتم تكوينها بتمام المقامة، فنرى تطورها من موقف لآخر ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب منها.

ويجسد هذا الصنف من الشخصيات كل من الراوي والبطل، وتعتبر هاتان الشخصيتان بمثابة المركزية الأساسية في المقامة و"علامة دالة عليها، وقد نهجت المقامات غالباً إلى تحديد مسمى الراوي والبطل"[2].

ونشير إلى أن المقامات المشرقية قد تأسست على هذا النهج، كما سعت المقامات الأندلسية للسير على هذا النهج والحفاظ عليه (سمية البطل والراوي)، إلاَّ ما كان تجاوزًا واستثناء عند بعض المقاميين.

لذلك فالمؤلف "يسند إلى شخصياته رتبة محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة"[3].

إذًا فأولى شخصيات المقامة هي البطل والراوي.

1- عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط 1998م، ص101.

2- نفسه، ص140.

3- György Lukács: Problèmes du réalisme, Ed L'arc,1975, p90.

أ–البطل: ويدعى بطل مقامات السرقسطي: السائب بن تمام (ويعرف كذلك باسم أبي الغمز) وأبو حبيب، وهو عجوز ماكر يماني الأصل، عماني الوطن، يتميز باكتسابه لفنون الخداع والمكر والاحتيال، تتلون شخصيته بتنوع المواقف والسياقات وطبيعة ضحاياه، يُظهر مهاراته الفائقة في كل المواضيع المسندة له كموضوع الوعظ في حقيقة الموت والفناء مستخدما الكثير من استيراتيجيات الإقناع.

كما أن السرقسطي يسعى لرسم صورة بطله بما يتماشى وحيل ومهارات الكدية، فيصوره بصورة "يخفي فيها حقيقة شخصية شيخه الفصيح، هذا الذي يظهر في بيئات متجددة باستمرار، إذ يظهر أحياناً في صورة شائنة وأخرى في هيئة محترمة، ثم ينطلق في بيان مكره وبراعته في تنويع استراتيجياته لتلاءم الحاجة التي تلوح له"[1].

تلون شخصية البطل لدى السرقسطي، فنرى البطل في مقامة إماما في النّهَاز، لصاً في الليل، ونراه واعظاً في مقامة أخرى، ما يلبث أن ينصرف إلى مجلس خلاعة ومجون"[2].

ومنه فالبطل هو الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث في المقامة، وهو المحرك الأساسي لها، لذلك فهو يتميز بمجموعة من الصفات الخاصة التي تميزه عن غيره من الشخصيات لتجعل منه البطل الأنموذج حسب جورج لوكاش في تصوره لشخصية البطل حيث جعله "يحمل صفات الكائن الإلهي، ويمثل العالم العلوي، والذي يجد نفسه في مواجهة البطل المضاد والذي يمثل القوى الشيطانية للعالم السفلي وقدرة البطل على كسب تلك المواجهة"[3].

1– هـ. نيمة: "المقامات الأندلسية"، مجلة التراث العربي، ترجمة ابراهيم يحي الشهابي، العدد9، أكتوبر 1982، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ص233.

2– السرقسطي: المقامات اللزومية، ص145.

3 -Northrop frye: anatomie de la critique, tradfray, guy .p210.

ولهذا فشخصية البطل في المقامات عموما ومقامات السرقسطي خصوصا، تتميز بجملة من الصفات وهي: الفصاحة، البيان، حب الترحال، القدرة على تلوين الشخصية من موقف لآخر في المقامة الواحدة أو بين مقامة ومقامة أخرى، لذلك فهو "شخصية تميل باستمرار إلى الحرية والانطلاق والتنقل، وغير مستعد للعيش في إطار مجتمع محدود تقليدي، ولهذا يلتقي به الراوي في العديد من الأماكن أو المواقع المتعددة، بل أكثر من ذلك نجده يظهر في صور وأشكال مختلفة ومتباينة أحياناً، يتقمص الشخصيات التي يريد أن يظهرها للقارئ سلبا أو إيجابا، فهو يظهر تارة في هيئة رجل فقير معدم يجوب الطرقات متسولا يطرق الأبواب، وتارة أخرى متقمصا هيئة رجل تقي ورع متدين، ومرة ثالثة نجده إنساناً طائشاً متهورًا صعلوكًا وأخرى في ثياب طبيب يدّعي القدرة على مداواة كل الأمراض والأسقام لجميع المحتاجين إلى طبه وعلمه"[1].

ومهما تعدد الشخصيات التي يتقمصها البطل والأدوار التي يؤديها، نجده بارعا في تأديتها فهو تلك الشخصية الناجحة الموفقة في أداء أي دور يسند إليها، وهذا نظرًلما يتميز به من بداهة ونباهة وفصاحة وبلاغة وبيان. حيث تشكل هذه الصفات وغيرها وحدة مترابطة فيما بينها تنعكس لصورة أساسية على شخصية وتصرفات البطل. كيف لا وهو الأديب المقتدر المتمكن من مقومات الفنون الشعرية والنثرية والخبير في توظيف هذه القدرات في مقاماته بمختلف أغراضها، راسما مجموعة من المقاصد من بينها: التأثير في سامعيه لتحقيق مكاسبه وهي من أهم غايات المقامة الرحلية وبواعثها.

لذلك فبطل مقامات السرقسطي دائم الترحال عديم الاستقرار وهذا باعترافه في قوله:

أنا السدوسي حقا ***** في البرِّ والبحر أسْري

1- عبد الرازق أحمد قنديل: "المقامة العربية –العبرية في الأندلس التأثر والتأثير"، مجلة الحداثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، المجلة الخامس والعشرون صيف2000، ص103.

طوراً حزينًا وطورًا ***** أخا ثـــــراءٍ ويُسْرٍ[1]

و قوله: كذلك في مقامة أخرى؛

وكُنْ كالشَّمسِ في حاليك ***** من ظلٍّ ومنْ فيّ

فمِـــــنْ أرضٍ إلى أرضٍ ***** ومن حيٍّ إلى حيّ

وتتميز أيضا شخصية بطل مقامات السرقسطي بالتحول الدائم والمستمر، هيأة ومضمونا في المقامة الواحدة وفي جميع المقامات، حيث اعتمد السرقسطي على العديد من المفارقات في إظهار شخصية بطله انطلاقاً من بدء الأحداث وحتى نهايتها، فهو في أول المقامة يَظهر بشخصية وفي نهايتها بشخصية مغايرة تمامًا، ففي المقامة الواحدة يظهر البطل غالبًا في أول المقامة متنكرًا في نمط من أنماط الشخصية، لا يلبث أن يكشف هذا النمط عن شخصية أخرى مغايرة للشخصية الأولى، وهذا يكشف عن مفارقة في القيم الأخلاقية للشخصية"[2].

وهذه المفارقات الأخلاقية في شخصية بطل السرقسطي، ما هي إلا شفرة اجتماعية تحيلنا على ما كان سائداً في المجتمع الأندلسي من تأزم في القيم في مختلف مجالات الحياة.

فالتحول المفاجئ سمة لعدم الثبات على مبدأ معين، فهو يرجح دومًا مبدأ برغماتي دخيل على الفرد المسلم ومجتمعه ألا وهو مبدأ –الغاية تبرر الوسيلة–، فهو لص بالليل، إمام ناصح بالنهار، واعظًا مذكرا بزوال النعم وحتمية الموت في مقامة إلى مرتاد لمجالس اللهو والخلاعة والمجون في مقامة أخرى.

1– السرقسطي: المقامات اللزومية، ص52.

2– مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: مقامات السرقسطي دراسة نصية، مرجع سابق، ص144.

والملاحظ هو أن مثل هذا النهج في رسم معالم شخصية البطل هو نهج أندلسي عام، سار عليه كل من تبنى فن المقامة عند الأندلسيين "فالبطليموسي العالم المعروف يتبدَّى في آخر مقامة الفتح بن خاقان ماجنًا، وترى مثل هذا في غيرها من المقامات الهجائية كالمقامة القرطبية والشلبية التي تقدم صورة قاتمة لعلماء العصر المرابطي وفقهائِه وأدبائِه، ويمتدُّ هذا الأثر إلى المقامات الهزلية؛ كمقامة ابن الشهيد التي نرى فيها الفقيه ابن أبي الحديد عابدًا زاهدًا ثم لا يلبث أن نراهُ من فصول المقامة في كنيسة كلها لهو ومجون.

وكذلك مقامة ابن أبي الخصال، يظهر البطل فيها واعظًا في أول المقامة ثم ينقلب إلى الدير فيُرْتَهَنُ بما شرب..."[1].

كما يتجلى التحول في مقامات السرقسطي أيضاَ من خلال استتار وتخفي البطل خلف شخصية ما واستعارته لاسمها مُخفيًا اسمه وحقيقة انتمائِه، ففي مقامة سمى نفسه بهيَّان أو سلمان أو أبي النشناش، ليؤكد عدم انتمائه إلى أي مكان، وذلك لأجل تحقيق إحدى أهم مقاصد المقامة ألا وهو الكدية.

قال السرقسطي على لسان الراوي: قال لي: (يعني البطل) في بعض الأحيان "هل سمعت بهيَّان بن بيَّان؟ فقلت نعم هو من يجهل نسبه ولا يُعْرَفُ حسبه، فقال: ألم تعلم أن الحسب بالمال، والكرم بالأعمال وإنِّي وإيَّاك لفي أرضٍ لا يعرف لنا ناجِلُ، ولا يغْلِبُ مِنَّا مُسَاجِلُ، فقد حقَّ علينا هذا الاسم..."[2].

كما سمَّى البطل في مقامتين أخريين باسم "سليمان"، مع اختلاف دلالة الاسم فيهما؛ ففي المقامة الأولى وهي المقامة الثالثة والثلاثون التي وردت دون عنوان، فقد ابتدأت بوصف صفات شخصية السائب في حالة الكسب والعوز –ففي حالة الكسب نجده يجاري كل لحوق في البطالة، وسباق إلى النغم والملاهي وساهٍ عن الرشد والولع بالندمان– مع اعتقاده بدوام هذه الملذات، إلى أن قال له بعض النُّدْمان: "ما كان

1- مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: مقامات السرقسطي دراسة نصية، مرجع سابق، ص144.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص122.

أحوجك إلى سلْمان"، فقلت: "وما سلمان لك العافية، والأمان؟"، فقال: "ذو الحديث المعلول، والخير غير المملولِ ذو الأداب التّرِهِ، والشِّيم البَرَّةِ، ذو الفروع والأصول، والحدود والفصول، الذي يُنْزِلُ الأعصم من فِنْدِهِ... ويُطرِبُ، تتوق إليه النفوس والقلوب، ويتهادى كما يتهادى المحبوب والمطلوب"[1].

ونلاحظ أن لجوء البطل إلى التنكر متستر خلف اسم مستعار جاء: "ليجانس بين حاله وحال الراوي الذي آل حاله إلى الغني، واختار سلمان دون الأسماء، لدلالته الإيحائية بالثراء والغنى فهو رمز إلى ملك سليمان"[2].

كذلك ورد اسم سلمان في مقامة ثانية وهي؛ المقامة الثالثة عشرة (دون عنوان) وهي مقامة مدحية في قوله:

أما لضيف عندهم سهمان ***** وبعضهم لبعض ندمان

فليتني في بيتهم سلـــــمان ***** خانوا عهود المجد بي ومانوا[3].

ونلاحظ هنا أن البطل تمنى لو أنه في هذا القوم سلمان.

وقد أوضح ذلك في البيتين الشعريين السابقين، لكن دلالة اسم سلمان تبدو غير واضحة، فأي سلمان يقصد؟ فالأرجح حين حسب الوراكلي فإن؛ سلمان المقصود هنا قد يكون سلمان الفارسي الذي "تداوله بضعة عشرة ربًا، مابين استخدام واستعباد، وبيع وشراء، حتى اشتراه رسول الله صلى الله عليه وسلم

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص312.

2- مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: مقامات السرقسطي دراسة نصية، مرجع سابق، ص145-146.

3- السرقسطي: المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص130.

على العتق"[1]. وهنا يستخدم البطل إحدى وسائل الإقناع ألا وهي؛ الحجاج أمام القاضي لتخليصه وإنقاذه من هؤلاء القوم معتبراً بسيد الخلق صلى الله عليه وسلم في عتقه لسلمان الفارسي.

كما تجلى البطل في مقامة أخرى وهي المقامة الثامنة، وهي سيرة ذاتية وردت على نسق حروف أبجد، عندما رآه الراوي فتعرف إليه في قوله: "قال: فقلتُ: "أيا حبيب؟ فقال: لا، ولكن أبا النشناش، ألا ترى مابيدي من ضبابٍ وأحناش وأنشد من الخفيف شجراً يقول فيه:

يا أبا الغَمْرِ لا تلم ذا احتـــياج ***** قد دعته النوى أبا النـــــــشناش.

طال جهدي وما ظفرت بحظ ***** غير صيد الضباب والأحناشِ.

وأبو النشناش هذا شخصية تاريخية ارتبطت بالعصر الإسلامي فهو من الشعراء الصعاليك تسمى به السرقسطي نظرا لتماثلهما في المقصد والغاية، فكلاهما يتصيد الفرصة للإيقاع بالضحايا لتحقيق المغانم والمكاسب.

وخلاصة القول: أن شخصية بطل مقامات السرقسطي تتلون وتتبدل وتتعدد بتعدد المقاصد والأهداف التي رسمها في مقاماته، فمن جدّ إلى هزلٍ ومن وعظٍ إلى مجون، ظل البطل متنقلا متخفيا وراء شخصيات متباينة فتارة مفسرًا للأحلام وتارة ناقدًا بارعًا وإماماً خاشعًا وطبيبًا مبدعًا وشاعرًا فذًّا وترجمانًا مدركًا يراقص الحيوانات، وراويا للأساطير والخرافات..." فلا يسلم منه سامر ولا هجوع ولا يثني منك عُمُرُ ذاهب وزمنّ فجوعُ"[2].

1- مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: مقامات السرقسطي دراسة نصية، مرجع سابق، ص146.

*النشناش: كنية أحد لصوص العرب الذين افتخروا باللصوصية في أشعار تنسب إليهم.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص163.

أي أن السرقسطي صور بطله أبو حبيب "بصورة الشيخ المشعوذ المحتال، الذي يقتحم المجتمعات مذكراً وواعظًا... لا يترك مناسبة إلا وقام أمام الملإ يتلو كلّ ما عنَّ له من حكمة ومواعظ ووعد ووعيد... لرغبة منه في لفت الأنظار إليه، لينال ما تجود به الأيدي من هبات وصلات...! يأخذها قرير العين..."[1].

بالإضافة إلى ذلك فالسرقسطي لا يضع "حدًّا لتجوال بطله، بل يتيح له أن يتجول بحرية، يتسول حيثما يذهب، ولا يكاد يدخل أرضًا حتى يرتحل عنها إلى بلد آخر، يحتال دائما على الأبرياء ليس ممن يلتقيهم في طريقه، بل من القضاة والحكام، ثم ينكشف أمره على يد السائب بن تمام، فيهرب ولكن ليس قبل أن يترك وراءهُ مقامة فيها حياته واحتيالاته"[2]، ومن المهام التي أوكلها السرقسطي للبطل أبو حبيب السيطرة على سير الأحداث وتحكمه في تحديد توجهها وفقًا لمآربه الشخصية، وذلك بإبطال مسار الراوي سواء من خلال التهديد أو السخرية منه.

ففي المقامة القردية نجد البطل يهدد الراوي بعدم فضح أمره وإفشال خططه في قوله:

حُسْبُكَ يا سائب حسبك ***** وإلَّا وجب لدْغُكَ و لسْبُكَ"[3].

فما كان من الراوي إلَّا أن استجاب لتهديده، ومضى كل إلى طريقه في قوله: "فولَّى وولَّيْت وتخلَّى عنِّي وتخلَّيْتُ"[4].

وإذا حاول الراوي مخالفة رغبات البطل، فسيعمل هذا الأخير على تنفيذ تهديده ووعيده، ومثال ذلك ما فعله في مقامة الحمقاء والدب؛ ففي مقامة الحمقاء يطلب البطل من الراوي ومن معه ألَّا يكشفوا أمره

1- عبد القادر زمامة: "المقامات اللزومية في إنشاء أبي الطاهر السرقسطي"، مجلة دعوة الحق، مرجع سابق ص139.

2- هـ نيمة: "المقامات الأندلسية" مجلة التراث العربي، مرجع سابق، ص233.

3- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص358.

4- نفسه.

في قوله: "لا تفضحوا مستورًا ولا تهيجوا موتورًا وإلَّا فكلٌّ من ترون تحت أمري واقع، وبذكري صاقِعْ، فإياكم ومقارعة الأنذال والتعرُّض للابتذال، واحتسبوا ما ضاع، وتوقّوا الخِساسَ والأوضاع"[1].

فعندما خالفوا، طلبه ورفض الراوي ومن معه الاستجابة، أشار أبو حبيب إلى من معه فأوسعوهم ضربًا، والناس عليهم من شامت وغائب "... أوسعونا لكزًا وصفعًا، وأجمعوا علينا الجائي والذَّاهب، حتى مقتنا المنهوب والنَّاهب والناس علينا من شامت لائم، وعائب ذائم... وهو يَعْدو كعبًا ورقصًا"[2].

أما في مقامة الدب، فقد طلب البطل من الراوي إخفاء سره أثناء رؤيته وعدم فضح أمره عندما تعرف إليه الراوي، مخاطبًا إياَّه باستغراب: "أبا حبيب أبي الدب ترْتزق ومع الفتيان تتمزق، لقد سفِل نجمك وردّل حجمك، وخفَّ وقارك، وطال نِقارك وساء مالك وغرَّ سرابُك وآلك، ولؤُم سعيك وحرُم رعيك وجب نعييك"[3]، فقال: "خفِّض عليك، وإليك عنِّي إليْكَ، وإلَّا أرسلته عليك حديد الناب..." وعندما رفض الراوي، أوقع به البطل شرَّ إيقاع، فأوما إليَّ: "إنَّ هذا الشيخ سوء يَغْمِزُ الولدان، ويعيب الأخذان فأخذوني بالرَّكض والدفع والغمْزِ والصَّفْعِ، والخفضِ والرَّفْع، وجعل يدير دبه عليَّ إدارةً بعد إدارة..."[4] ويسأله مغبة العناد، وما انجر عنه من الإيقاع به (الراوي)، وهذا بعد تحديه إياه وعدم الاستجابة لطلبه في الذود عنه والصمت على حيله، في قوله:

كيف رأيت سائب العنادا ***** أنا الذي قاد الورى أجنادا

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص(238-239).

2- نفسه، ص239.

3- نفسه، ص 332.

4- نفسه، ص333.

وجرَّب الدَّهر بها أفـــنادا ***** يا رُبَّ صَفْعٍ في قفاك نادَى[1].

أما فيما يتعلق بسخرية البطل من الراوي. فالأمر يتجلى في بعض المقامات، حيث نجد أن الراوي في هذه الحالة لا يشكل خطرًا على البطل، وبالتالي فمسار سير أحداث المقامة لا يشوبها أي تعبير، وبالتالي فدور الراوي هنا يمكن أن نقول أنه حضوري فقط وليس معارض لمسار البطل.

ففي المقامة السابعة عشرة (المرصعة)، نجد البطل أبو حبيب يسخرُ ويتهكم من الراوي (السائب) وذلك بإبراز تفوقه عليه وعدم قدرة هذا الأخير على تعطيل مساره وحيله في قوله:

سائب يا سائب، يا سائب ***** حتَّى متى سهمك بي خائب؟

يا عجبا منك وأنت الذي ***** ما عابه في دهره عائبُ

كم لي من مكر ومن حيلةٍ ***** عيَّ بها الحاضر والغائبُ[2].

فالبطل هنا شكل معيقا خفيفا أمام الراوي في كشف حيله وألاعيبه ومراوغاته، ووقوفه عاجزًا أما ألاعيبه ومكره في قوله: "فعلمت أنها خدع سدسية وحيل جنية لا إنسية وقلت بعض البشر أهون، والتجربة أعْون، والصبر أولى..."[3].

وفي نهاية المطاف يظهر الشيخ أبو حبيب دون أن يتنكر خلافا لما كان عليه في بداية المقامات فيخبر الجميع بتوبته، ويظهر إعجابه بالسائب ويعتذر إليه عما صدر منه تجاهه قديما، ففي المقامة الثالثة والعشرون يظهر الشيخ أبو حبيب (البطل) في صورة المعتذر مبديا الكثير من الوعظ والإرشاد للراوي نادمًا على ما صدر منه في سالف الزمان في قوله:

1- السرقسطي. المقامات اللزومية نفسه.

2-نفسه، ص171.

3- نفسه.

يا ناسك الخير وأنت الذي ***** يرفعه من فعله رافع

أعْذر أخاك اليوم في فــعْلِه ***** فربَّما ضرَّ أخٌ نافعُ

وسلْ أبا الغَمْر فكم حــيلة ***** أرسلتها ليس لها دافِعُ[1].

وبهذا الاعتراف يكون البطل (أبو حبيب) قد أقر بمرحلتين مر عليهما في حياته وهما:

1-مرحلة التكسب والنهب والإيقاع بالضحايا في الماضي والتي وصف نفسه فيها بـ **"الماتِحُ"**.

2-مرحلة العطاء في الحاضر والتي نعت نفسه فيها بـ **"المانِعُ"**، وهذا إقرار من البطل بتراجعه عما ميزه من طباع؛ الخداع والمكر، فهو هنا يوصي السائب وينصحه ليس لشيء سوى لرغبته في إعلان توبته.

وفي هذا السياق يُقِرُّ البطل بما ألحقه بالراوي من أذى وضرر معتذرًا منه معترفًا بدوره وفضله في تحقيقه لجُلِّ مكاسبه في قوله:

يا ناسك الخير أنت الذي ***** يَرفَعُهُ من فِعلِه رافِعُ

أعْذُر أخاك اليوم في فــعْلِهِ ***** فَرُبَّما ضرَّ أخُ نافِعُ[2]

وقوله: في المقامة الحادية والثلاثون مادحًا إيَّاه.

إن كنت يومًا سرابًا ***** فأنت نِعْمَ السَّرابُ

(...)

يا سائب الخير مهلاً ***** فللهوى أسباب

عندي لعهدك ذكر ***** كما تسامى الحبابُ

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص217.

2- نفسه، ص216.

وكيف أنساك يوْمًا ***** وأنت للرّزق بابُ[1]

وبعد مدحه إيَّاه وإقراره بمكانته في نفسه رغم ما حدث لهما من مفارقات أوقعت في الكثير من الأحيان بالراوي وجعلته أسير مكر وخداع أبي حبيب، إلَّا أنَّ الراوي لا يزال يسدي له النصح الكثير باعتباره أكثر تجربة واطِّلاعاً على أسرار البلاد والعباد.

اصبر على خلِّك مهما جنى ***** فإنَّما الصَّبْرُ عِنَان النَّـــجاح

والدَّهر ترمي بك أحـــواله ***** فتارة أغنى وتارة أجـــــاحا

والمرء لا يسمو بغــير النهى ***** وخير أخلاق الكرام الرَّجاحُ[2].

ومن عبارات نصحه قوله في الأبيات التالية:

لا تركب البحر وأرهب ***** إنْ عبَّ منه عُباب

الناس أغدرُ شـــيءٍ ***** لا سيما الأحبابُ

وإنْ حللت بـــــدارٍ ***** فلا يطُلْ إلـــبابُ[3]

ب– الراوي: وهو الشخصية الثانية التي توكل لها أدوار البطولة في الفنون السردية خاصة في المقامات، حيث تُعد وظيفته أساسية ولا يمكن الاستغناء عنها، نظرًا لارتباطها المباشر بالبطل، فوجود الحكاية يقتضي دومًا "وجود راوٍ لها وبطل تشكل مجموع أفعاله نسيج تلك الحكاية"[4].

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص297.

2- نفسه، ص299.

3- نفسهُ.

4- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005م، ص224.

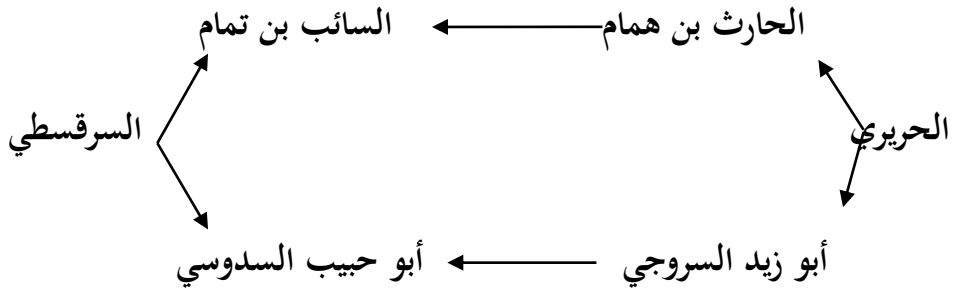
وتعتبر شخصية الراوي والبطل في المقامات عمومًا وعند السرقسطي شخصيات من نسيج خيال المؤلف ولكل منهما اسم محدد وملامح واضحة، فشخصية الراوي الرئيسي (السائب بن تمام) بصيرة بالأدب، محبة للترحال غير مستقرة بمكان ثابت.

وقد تأسست المقامات الشرقية على هذا النهج، كما سعت المقامات الأندلسية إلى السير على نفس النهج والحفاظ عليه (تسمية البطل والراوي)، إلَّا ما كان تجاوزًا واستثناءً عند بعض المقاميين لذلك نجد أن راوي السرقسطي أو بطلا المقامة لا يتعد كثيرًا عن أسماء بطل وراوي الحريري، فالحارث بن همام لدى الحريري يقابله السائب بن تمام وأبو زيد السروجي، يقابله أبو حبيب السدوسي.

ويقر الكثير من الدارسين أن لهذه الأسماء "دلالات تطابق مسمياتها في الصورة الخلقية والسلوك فاسم الراوي يدل على السرقسطي نفسه، والهمام هو السيد الشريف، والسائب لم يكن سائب الاسم فقط بل هو سائب الاسم والجسم أيضًا لأنّه رحالة يكاد لا يستقر في مكان، كذلك أبو حبيب ليس حبيب الاسم فقط بل حبيب الاسم و الروح أيضًا"[1].

والملاحظ هو أن معظم المقاميين مشارقة كانوا أو أندلسيين اعتمدوا على ربط أسماء الرواة بدلالات مقاماتهم، فقد جعل السرقسطي لمقاماته راويين هما: المنذر بن همام، والسائب بن تمام وكنيته أبو الغمز وهذه الأسماء لا تبتعد كثيراً عن اسم راوي مقامات الحريري و بطلها.

1-محمد مهدي الطرابلسي: "مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي"، حوليات الجامعة التونسية، العدد28، تونس، 1988م، ص116.



مخطط يوضح تقارب الشخصيات الأساسية في المقامات

ومن بين أهم السمات والخصائص الشخصية التي تميز بها رواة المقامات الأندلسية عمومًا ورواة السرقسطي خصوصًا، هو إلمامهم بالمعارف الأدبية وبراعتهم فيها، وقد كان راو مقامات السرقسطي رحالة جاب الآفاق، وقد وصفه البطل بصيغة الاستفهام الإنكاري قائلاً: "أشاميٌّ تارة وأخرى مصري وكوفيٌّ آونةً وآونة بصريٌّ؟"[1].

-أنواع رواة السرقسطي: يمكن تصنيف تواجد الراوي من حيث النوع في مقامات السرقسطي إلى نوعين وهما:

أولًا: الراوي الخارجي: وهو الراوي الذي توكل له مهمة سرد القصة (المقامة) كاملة بضمير الغائب (هو)، وتكمن أهميته في كونه معلم أساسي وفعال في تشكيل وبنية هذا الفن، حتى وإن لم يكن له أي دور وظيفي أو محوري في بناء أحداث المقامة أو في ثناياها.

ويمكن الوقوف عليه وإدراك صوته في الجملة الافتتاحية للمقامات عامة من خلال الألفاظ التالية: (قال: أو حكى، أو حدث) وهي ألفاظ معادلة مباشرة لصوت المؤلف (السرقسطي)، ومن أمثلة ذلك قوله: "حدَّث السائب بن تمام، قال: وردت اليمامة ولا أملك سدرًا، واقتضيت من زمني مخلفًا

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص184.

ومهولاً..."[1]، وقوله أيضاً: "قال (السائب بن تمام): وردْت سنجار، وقد فارقت الوكن والوجارَ وعدمت الصاحب والجار، ورفضتُ الحسب والنجار..."[2].

وقد يكون في المقامة الواحدة أكثر من راوٍ على نحو ما، نجده في المقامة الشلبية ومعظم مقامات السرقسطي، حيث يوجد راويان خارجيان، يبتدئ الأول في الجملة الافتتاحية، (قال) والراوي الثاني: هو سمان بن زمان في المقامة الشلبية، والمنذر بن حمام في مقامات السرقسطي، ومثال ذلك ما ورد في المقامة التاسعة في قوله: "حدث المنذر بن حمام، قال: حدث السائب بن تمام، قال كنت وجِنِيُّ الشبيبَةِ مارِدُ وسهْمُ البطالة صارد..."[3].

فالمنذر بن حمام هو الراوي الثاني الذي نقل الأخبار عن الراوي الأول وهو السائب بن تمام.

والملاحظ أن السرقسطي بين الفينة والأخرى يستغني عن هذا الراوي في مقامات محدودة لغايات بلاغية وجمالية، ليكتفي بالراوي الفعلي أي: (الأول: السائب بن تمام) وهو الراوي الفعلي والمباشر للمقامة ومثال ذلك ما ورد في المقامة الخامسة في قوله: "حدَّث السائب بن تمام، قال: حَلَلْتُ بَلَدَ دمياط والناس أضيق من سَمِّ الخياط..."[4].

ثانيا: الراوي الداخلي: وهو من العناصر الأساسية في بناء وتشكيل هيئة المقامة ويشارك في بناء وتنامي أحداثها فيرى ويسمع ويحاور فهو راو توكل له وظيفة الشاهد العيان على كل أحداث المقامة من

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص127.

2- نفسه، ص110.

3- نفسه، ص87.

4- نفسه، ص47.

البداية حتى النهاية، بالإضافة إلى تدخله في سير الأحداث كما أن له اسما محددا يختلف من كاتب لآخر فهو السائب بن تمام عند السرقسطي مثلا، والحارث بن همام عند الحريري.

ففي مقامات السرقسطي الراوي الداخلي هو السائب بن تمام والذي اختلفت أدواره ووظائفه من مقامة لأخرى، فتارة راو لسير الأحداث، مع محاولة نقلها بأمان، وتارة مفعلاً لها وتارة أخرى مشاركًا، لكن الصفة الغالبة والتي يرد عليها الراوي الداخلي، أنه يرد راوٍ واحد، كما تبرزه معظم المقامات التي وردت على شكل سيرة ذاتية، وبالتالي فهو يتقمص مجموعة الأدوار السابقة الذكر، مع تقمصه التام لدور البطولة في هذه الحالة، ومثال ذلك: ما ورد في المقامة العاشرة في قول السرقسطي: "قال: السائب بن تمام: كنتُ وريْعَانَ الشَّبيبةِ ناضرُ، وجَنْيُ الصَّبابَة محادثُ ومُحاضِرُ، قد رُزَئتُ بِحميم، ورمتني اللَّيالي بفقدهِ في الصميم..."[1].

ويظهر الراوي في المقامات ملازمًا للبطل فهما يلتقيان دونما ميعاد في جميع البلدان التي يطوفان بها. كما أن العلاقة القائمة بينهما هي علاقة توتر وترصد ونصب للكمائن والحبائل من البطل للراوي، فهو غالبا ما يكون مصدر أذى للراوي، وهذا لأن هذا الآخر موكل دومًا بكشف ألعيب الأول وتعريته منها مما يولد هذا الصداع الدائم والمتواصل بينهما.

وقد أبرز السرقسطي على لسان الراوي في مقاماته لأذى يسببه البطل للراوي في قوله: "لا يَعْبُئّي أذاه... كأنه لا يعلم غيري، ولا يُعنى إلَّا بمقامي وسيري، وأنا على ذلك أشتاق لقاءَهُ، وأستديم بقاءَهُ وأغتفِرُ زلاته لأتوهم سرارهُ وسوادهُ وأرى بكل شخضٍ شخصَه وسوادهُ"[2].

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص100.

2- نفسه، ص264.

ويمكن القول أن الراوي الداخلي "السائب بن تمام" يكون تارة معجباً بالبطل وتارة أخرى مشفقاً عليه، ويتركه ومرادهُ أحيانا أخرى، وينقم عليه حينا آخر فيدعو عليه في قوله: -أي السائب- "فعلمت أنه الشيخ النّأْد والعاسيُّ المنآدُ، ولا درَّ درّهُ ولا أنتظم دُرُّهُ،... -إلى غاية قوله:- كم وراءهُ من شاكٍ وباكٍ (ومتقلب منْ خُدَعِهِ في حبائل وشباكِ)..."[1].

والملاحظ هو أن الراوي يبقى بعد لقائه بالبطل متوجعًا متألما، لا تنفع معه خبرته معه مما استخلصه فيما مضى عليه من ألاعيب، فيستجيب أحيانًا لتهديد البطل وهمزه ولمزه، فيكتم عرفانه إياه، ويغض الطرف مما يجعله موضع استحسان لدى البطل في تلك المواقف ومثال ذلك؛ ما ورد في قوله: في المقامة الثالثة عشرة "وأسرَّ إليَّ أنْ نفِّسْ عنِّي أُنَفِّسْ عنْكَ وإلّا لقيت معي هذا الضّنْكَ، واللَّيالي قُروضُ، والصِّلاتُ فروضُ والدَّهرُ دوَّارُ، والأيَّام أطْوارُ، وكما تدين تُدانُ، وربَّما ظفر بالشجاع الهِذانُ، فقلتُ: "هُوَ واللهِ، الشيخُ أبو حبيب ذو اللبِّ اللبيب والسَّهْمِ المصيب، والفهم الخصيب..."[2].

وفي بعض المواقف تبرز لنا المقامات اشتراك كل من البطل والراوي وتقاسمهم لما نهب من مال وحصِّل من غنائم، وهذا ما يدل دلالة قاطعة على حالة الانسجام والتراضي والتي قلما تحصل بين الاثنين نظرًا للكثير من المفارقات التي تميزهما.

ومن ذلك ما ورد في المقامة الخامسة في قوله: "فحسَرَ عن لثامه مبتسمًا ونظَرَ إلي متوسِّمًا، وقال لي: "يا أبا الغمر أغمس يدك في هذا النائل... قال: فملأت يدي وفراً، وقلت: "اللهمَّ غُفْرًا فقال لي: أنت منْجِدٌ، وأنا متْهِمْ، ومهما لقيتُك فإنِّي لك مُسْهِمُ..."[3].

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص(203-205).

2- نفسه، ص129.

3- نفسه، ص51.

كما أن هناك بعض المواقف في مقامات معينة لا يتعرف فيها الراوي على البطل (أبو حبيب) إلّا بعد رحيله من موقع الأحداث، وهذا ما يمنح البطل شعورًا وإحساسًا بالثقة والتفوق على الراوي، حتى وإن كان جوالاً لا يقرُّ لهُ مقام، فهو في عيني البطل أسير له، لا يمكن له الإفلات من مراقبته وتسليط الضوء على تحركاته ومواطن تواجده، ويتجلّى هذا في قول البطل مخاطبًا الراوي:

وإنْ دُعَيْتُ طليقًا ***** فأنت في قيد اسْرِي[1]

كما ورد ذلك أيضا في مقامة النظم والنثر، في قوله: قال السائب: "فتأملته وتأمّل: فخفّف قدمه إليّ وأعمل، فقلت: "أبا حبيب أفي الليل الغريب؟ فقال: مرحبا بك يا سائب، أعلمت أنك حبيس وأني سائب؟..."[2].

فهذه المفارقة الساخرة، لا تقتصر على تصرفات البطل مع الراوي، بل تتعداها إلى أبناه، فالسائب لا يكاد يخرج من مكائد السدوسي حتى يقع في مكائد أبنائه، وهذا ما ورد على لسان ابنه حبيب، في قوله: "يا عم يا سائب، حبيس لا سائب، ألم تعلم مكائد هذا الشيخ ومراصده، ومذاهبه ومقاصده؟ أليس قد لدغك من جحر مرارا، ولقيت من دهرك إحلالا وإمرارا، هو أبو حبيب وأنا ابنه حبيب"[3].

وهذا ما جعل السدوسي في معظم مقاماته يدعوه بأبا الغمر في قوله:

"لك طلي ووابلي ورشاشي ***** يا أبا الغمر يا خفيف المشاشي"[4].

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص52.
2- نفسه، ص380.
3- نفسه، ص395.
4- نفسه.

وخلاصة القول: أن السرقسطي، انتقى هذه الشخصية اللينة المرنة والتي أسند لها وظيفة أساسية وهي رواية الأحداث، والتكيف والتأقلم مع المواقف، لذلك فقد أصبغها بجملة من الصفات والخصائص أهمها:

-شخصية كثيرة الترحال عديمة الاستقرار تحركها دوافع متنوعة، لتجوب مختلف البلدان لتحقيقها فمنها الدوافع المادية والمتمثلة في الاسترزاق، ودوافع روحية عقدية تتمثل في رغبته في بلوغ الحج، لكن رغم ترحاله الدائم فهو شديد الحنين والشوق إلى موطنه.

- ولم يكتف السرقسطي برسم هذه الملامح العامة عن شخصية الراوي، بل تعداها إلى إصدار أحكام ذاتية عليه، حيث حاول رسم معالم صورته الفكرية، كشخصية محبة للفكر والأدب وملامح خلقية ونفسية تمثلت في إبراز مكانته الاجتماعية ووضعه الميسور الحال، وقد ورد ذلك على لسانه في المقامة الأولى ردا على الشيخ أبو حبيب، حين قلل من شأنه وازدراه احتكاما لمظهره الخارجي، فيستوقفه السائب ليعلمه بالحقيقة في قوله: "فقلت: مهلا أيها الشخ، مهلا، وهلا مرحبا بك وأهلا إن تربي وقد نفذ زادي وصفر مزادي، وطفئ شهابي وأخلق إهابي وخشن أديمي ونفر عني صاحبي ونديمي، فلقد فتنت الكواعب وذللت المصاعب، وراضيت الآمالا وبذلت الخطيرا ووصلت الشطيرا وأكرمت النزيلا ووهبت الجزيلا وسحبت فضل الذيل، وأرسلت طرفي بين الخول والخيل وقدت الجياد ومنعت القياد ثم لم يكن إلا أن تقلبت أحوال وتعاقبت سِنون وأحوال... فبدلت من النعيم البؤس، ومن البشر القطوب والعبوس وعوظت من العذب المجاج بالملح الأجاج، ومن الإعزاز بالإذلال ومن الإكثار بالإقلال، فابتدر الشيخ يفديني بأبنائه."[1].

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص(18-19).

– كما صور السرقسطي شخصية السائب بأنها شخصية تشمل على مفارقات يبرزها تنازع الأهواء الخاصة في شخصيته، بالإضافة إلى ورعه ووقاره ومكانته وخلقه السوي، والذي كثيرا ما دفعه إلى مقارعة البطل ورفض أساليبه الماكرة في التحصيل، بالإضافة إلى الجانب الخفي من شخصيته والمتمثل في ميله للهو ومعاقرته الخمرة في بعض المواقف.

2– الشخصيات المساعدة: وهي شخصيات تظهر في النص المقامي إلى جانب الشخصيات المركزية، وتشغل مكانا ودورا فاعلا في النص في تحريك أحداثه، بعضها تربطه بالبطل صلة القرابة، كأبناء بطل المقامات؛ حبيب وغريب وابنته مجهولة الاسم.

وتظهر هذه الشخصيات في بعض المقامات من حين لآخر وفقا لما تقتضيه الحاجة إليها، فلا يمكن عدها شخصيات هامشية أو ثانوية، وهذا بالنظر لأدوارها المساندة للبطل والراوي في سير أحداث المقامة.

وقد ظهر ابن السدوسي لأول مرة في المقامة الخامسة، وهي مقامة وعظية، تقاسم فيها دور البطولة مع والده أبي حبيب، حيث نصبه السرقسطي كخطيب في أحد مساجد دمياط، يعظ الناس ويحثهم على نبذ الخلافات والأحقاد بينهم.

فالدور المساعد الذي يقوم به أبناء السدوسي، قد يكون مساندة للبطل أو الراوي أو كليهما معا، ومن أمثلة مساندتهم للبطل قول الراوي: "فسرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى اليائس والطامع وإذا بفتى كالكوكب اللامع ذي منظر خاشع وجفن دامع، يجيد الإنشاد، ويلعب بالعقول كيف شاء، وقد وقف على قوله الأسماع وصرف إليه الأطماع، فمازال يهفو بالألباب، ويدعو إلى الإقامة والإلباب، وهو يهتف بقول يأخذ بالقلوب..."[1].

1– السرقسطي. المقامات اللزومية، ص47.

ونلاحظ أن ابن السدوسي في هذه المقامة الوعظية، قام بالاستجداء، كما قدم من خلال ذلك وصفا جيدا دقيقا لوالده (البطل)، حيث التفت أثناء وعظه إلى والده مقرا بأفضاله عليه، ودوره فيما آل إليه من ملكة اللغة والتلاعب بالأساليب، قائلا عنه: "إنه لنا جِلي وماعوني على العيش ومساجلي، أو فيه لوازم حقوقه، وأشفق من مشاقته وعقوقه، أُدرِّجه كما درَّجني من حال إلى حال، وخاض بي من الدهر لجج إمحال وأوحال، وألقى علي حلة أدبه، وألحفني بردة حنانه وحدبه، وشذّب عودي وقوّمه، وطوّق جيدي وسوّمه وأطال عِناني وذلّق سِناني وسدد سهمي، وأرهف فهمي، حتى سموت إلى المجد سُموّه، ونموت في ثرى الفضل نموّه، ثم ملّكني الخيل والخَوَل، وشوّق إلي الممالك والدّول..."[1].

فالولد هنا رأى أن والده (البطل) قد أدركه الهرم، وعليه أن يوفيه حقّه من الرعاية، ولم يقف الابن عند حد الاستجداء بهيئة والده فقط، ولكنه –أي السدوسي– أنشد شعرا يؤيد فيه ما قاله أبنه الذي شارك في دور البطولة، وبذلك فهو يشاركه الاستجداء وبالتالي البطولة، حيث أنشد الوالد شعرا يؤيد ما قاله ابنه البطل وقد قال من المقارب:

"ألا إنما الليث من شبله ***** ويُنبئك الطّل عن وبله

(...)

أتاكم بقول يردّ الجَهُول ***** ويشفي المخبّل من خَبله"[2].

ويبرز حبيب دور والده في تربيته وتعليمه، كما يوضح أهم الصفات التي ورثها عنه، كالأدب وحسن القول وحب الترحال.

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص49.

2- نفسه.

ويبدو أن السرقسطي يوظف شخصية حبيب الابن الأكبر للبطل (السدوسي) كشريك وكعون كثير الظهور إلى جانبه في المقامات، لأنه الأكثر ذكاء وطواعية وانقيادا استحضره إلى جانبه في أكثر من مقامة، وذلك لمساعدته على حبك الحيل، والتفنن في التحايل وخداع الآخرين والإيقاع بهم في شراكهم، في مقامات متعددة متنوعة الأغراض (وعظ، غزل، همز، هزل...).

-ابنة السدوسي: ولم يورد السرقسطي اسمها، ولكنه دل على ما يوحي بجمالها وحسنها وبراعتها اللغوية، وقدرتها على التحايل رفقة أخيها الأكبر حبيب في (المقامة الثانية عشرة)، حيث تقمص حبيب دور صاحب الجارية في قول حبيب: "فإني عرضت اليوم جارية ذاهبة في العقول جارية، رائعة الجمال، باهرة الكمال، باعها أمس بائع، وقد راعه اليوم من قوتها رائع، فشكا إلي بوجده، وخرج عن ثروته ووجده..."[1] وابنة السدوسي دور الجارية، وبعد إيقاعهما بالسائب ودفعه ثمنها، وتنكشف خدع أبناء السدوسي بعد الإيقاع بالسائب وسلبه المال يكتشف أنها ابنة السدوسي والتي لا يجري عليها البيع، في قوله: "... ووعدني في ثمنها بأضعاف ...إلى أن أسلمت إليه الذخيرة فارتقيت منه موعد عُرقوب... كما قد كان غرني بِشرُه ووسامه، فقال: "ويحك، ألم ترها تحاجيك وتساورك بالشعر وتناجيك؟ إنها للشيخ بنت ولي أخت، ولقد خانك الجِدّ فيها والبخت"[2].

3-الشخصيات الهامشية

وهي عكس الشخصيات المدورة (المركزية) أو المساعدة، لا تُسند لها وظائف أساسية في العمل السردي ولا تساهم في رسم تحولاته ، وإنما تقتصر وظائفها على دعم مسار وظيفة الصنفين الأوليين، فهي تلعب دور العامل المساعد من الدرجة الثانية، فتعمل على إبراز الشخصية المركزية و دورها.

1- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص122.
2- نفسه، ص123.

وبالتالي فهي شخصيات تظهر بصورة عابرة محدودة حتى و إن كانت محور الحدث، كما لا يركز الراوي على ذكر صفاتها، إلا ما وظف لدعم مسار النص السردي، وبالتالي فهي شخصيات مسطحة "والشخصية المسطحة ذات دور ثانوي في العمل المقامي، و ذات جانب أحادي أو سمة واحدة لا تتغير وهي جامدة أو ثابتة"[1].

والملاحظ هو أن توظيف هذه الشخصيات في مقامات السرقسطي، متفاوت من مقامة لأخرى حسب طبيعة الموضوع، لكنها عموما وردت بكثرة.

أما من حيث أهميتها، فهي تعد أساسية في تكوين المشهد السردي، وهذا ما يجعل الراوي كثير التركيز على أعمالها أو وظائفها السردية دون الاهتمام بأسمائها أو ملامحها وصفاتها الخارجية، إلا ما كان منها دعماً لإبراز الوظيفة، ومن نماذج هذه الشخصيات التي وردت بصيغ متعددة وأدوار متباينة؛ جموع المصلين في المسجد والمستمعين لوعظ البطل في قارعة الطريق أو في بيوت النساك بالنسبة للمقامات الوعظية.

كما وردت بعض الشخصيات الهامشية بصيغة المؤنث المفرد؛ كابنة البطل التي وظفت أو تقمصت دور الجارية في دار الرقيق وغانية في الحان وشاعرة.

ففي المقامة الفارسية برزت ابنة السدوسي كشخصية مفعول بها في سير أحداث المقامة، حيث عرضت كجارية لم يذكر اسمها واكتفى المؤلف بتصويرها تصويرا حسيا مركّزا على تيمة الجمال كتيمة جاذبة في غياب الأدوار المحورية لها، مع إبراز ما تتمتع به من فصاحة وبداهة في فن النظم والقول كاشفة حقيقتها لتتجلى في نهاية المقامة في قولها:

إن رِقِّي على الأنام حـــرام ولأَمْر أُبِـــيح غـير حلال

1- عبد الله عدنان خالد. النقد التطبيقي التحليلي مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ط1، بغداد، 1986، ص67.

أنا بنت السّها فمن رام نيلي رامّ رد الصّبا وسبْق الظّلال[1].

كما وُظّفت أيضا في موضع آخر كجارية في دار الرقيق بالغ الراوي في تقديم أوصافها في قوله: "دخلت إلى دار الرقيق وأنا ذو نفس نازعة وقلب رقيق، فعُرضت هناك جارية ما جارية، ذاهبة في النفوس جارية، تلعب بالأهواء والأوهام، لعب المَياسِر بالسهام، تُودِع القلوب من هواها ما تُشْغَل به عن سواها..."[2].

الراوي هنا ركز على دورها ووظيفتها ووقعها على نفسه وعلى سير أحداث المقامة، وهذا عكس المرة السابقة والتي اعتمد فيها الراوي على الوصف الحسي للشخصية الهامشية، لكنه في هذا السياق ركز على الوصف المعنوي ومدى تأثيره عليه.

كما وظف السرقسطي بعض الشخصيات الهامشية أيضا بعدم ذكر اسمها، وذكر كنيتها وهي دلالة توحي باحترام المرأة وإبراز مقامها الاجتماعي كتيمة لما تحظى به من وقار واحترام.

هيهات إسراري و إضماري إن قيل بانت أم عمّار

يا من شكا الجب ولم يُشكه أن قيل: بانت أم عمّار[3].

فدلالة تكرار اسم (أم عمار) يتضمن معاني الإكبار والاحترام مقارنة بتوظيف المرأة كشخصية هامشية في حان، ففي هذه الأبيات إشارة واضحة إلى تلك الأحاسيس المهينة والإذلال الذي ينتاب الجواري والقيان في المجتمعات العربية الإسلامية.

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص123.

2- نفسه، ص221.

3- نفسه.

ثالثا: بناء الشخصيات

يشكل الاسم إحدى أهم السمات الأساسية والمميزة للشخصية، ففي الكثير من الأحيان تتضمن هذه الأسماء دلالة حقيقية عن الشخصية وتعطينا لمحة تقريبية عنها، فالتسمية لا ترد اعتباطا بل تتضمن دلالات، ومعاني هذه الشخصية أو تلك، وذلك لان بناءها في الأعمال السردية لا يقوم على جانب واحد، بل هو كل متكامل بين مجموعة من الجوانب المتناسقة فيما بينها والمتكاملة دلاليا.

فالاسم الذي تحمله أي شخصية يمنحها كيانا مميزا متفردا "فهو أول المؤشرات على هويتها"[1]

لكن المتعارف عليه هو أن الأسماء الواقعية للأشخاص تختلف عن أسماء الشخصيات في الأعمال الأدبية، وهذا لكون الأسماء (الأدبية) تُكيّف وفق معطيات إيديولوجية وإبداعية معينة ويكون الهدف منها هو خلق الانسجام بين عالم النص وبين من يقوم بتجسيده، "لأن الشخصية حين تنجز وظيفتها ضمن منظومة الأفعال الحكائية تتمكن من إملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا"[2].

و"الشخصية باعتبارها مفهوما سميولوجيا يمكن أن تُحدد في مقاربة أولى كمورفيم مُمَفصل بشكل مضاعف، مورفيم غير ثابت. ومتجل في دال لا متواصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول لا متواصل بمعنى أو قيمة الشخصية"[3].

وظف السرقسطي شخصياته توظيفا رمزيا، إلا أنها تنطوي أو تتضمن الكثير من المعاني والقيم التي سعى إلى إبرازها من خلال مختلف الظواهر التي حاولت الشخصيات الولوج إليها، بالاعتماد على الكثير من الإشارات والإيماءات، متخذة من موضوع الكدية والأساليب المتبعة في تحصيلها رموزا وشعارات

1- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص36.
2- نفسه، ص85.
3- فيليب هامون. سيميولوجيا الشخصيات الروائية، مرجع سابق، ص30.

لتفصيل ذلك. لذلك يلعب القارئ دورا مهما في كشف بنية الشخصيات المقامية، انطلاقا من محاولة الوقوف على ما تتضمنه من حمولات دلالية وثقافية ونفسية متعددة وعلاقة ذلك بمحتوى النصوص أو البنى السردية في النص.

فللكشف عن بناء شخصيات مقامات السرقسطي، لا بد من الوقوف على مجموعة من العناصر الدالة والتي تتضمن دلالات وإشارات يمكن لها إن تحيلنا على أسباب حضور توظيف الأديب لهذه الشخصية أو تلك، وأول هذه العناصر المهمة في دراسة بناء الشخصية هي الأسماء:

1-دلالة الأسماء

إن الشخصية باعتبارها مدلول، فهي تظهر من خلال مجموعة من الإشارات التي نسميها بالسمات، وأبرزها الاسم:

الاسم: معطى دلالي أساسي في العملية الإبداعية، تتم عملية انتقائه بدقة وفقا لجملة من المعطيات السياقية التي يفرضها النص. فهو لا يتم بصورة اعتباطية، لذلك نجد الأسماء المختارة في مقامات السرقسطي أسماء تعبر عن اختيارات مقصودة للمؤلف "فعادة ما يقف الكاتب عند اختيار اسم معين ويجرب عدة أسماء قبل أن يستقر على اسم بعينه، فالمظهر الصوتي وطريقة تركيبه، تساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية"[1].

أما توظيفها في النص، فيتجسد من خلال ما يظهره المبدع من أوصاف خارجية ونفسية وثقافية وفكرية، تتحدد ملامحها من خلال ما يبرزه الراوي من جهة وما تخبر به الشخصية عن نفسها من جهة

1- فليب هامون، سميولوجيا الشخصيات الروائية، مرجع سابق، ص10.

أخرى، لذلك فقد وردت الشخصيات المقامية بأسماء مختلفة متباينة الدلالة، تعبر كلها عن حمولة ثقافية ومخزون دلالي، مما يتيح المجال أمام الكثير من القراءات التأويلية، واهم هذه الأسماء:

أبو حبيب: وهو من الأسماء التي تحمل الكثير من الدلالات النفسية والاجتماعية ذات القيمة والمكانة العالية، فاسم حبيب هو الاسم الأقرب إلى القلب؛ يطلق على الزوج والأب والقريب والصاحب.

وفي معاجم اللغة العربية، يقال لكلّ من الذهب والفضة اسم الحبيبتان لأنهما؛ المعدنان الأقرب إلى القلب، فاسم حبيب اسم عربي أصيل مشتق من المحبة.

"أما في لسان العرب فقد ورد الاسم تارة بمعنى المحب وتارة أخرى بمعنى المحبوب"[1]، أما بعض صفات شخصية حامل اسم حبيب فهي:

-شخصية جريئة وشجاعة تتميز بجرأتها الشديدة في عرض أفكارها.

-شخصية ذكية متأنية في اتخاذ القرارات "وقال الليث: الجمع والحِب بمنزلة الحبيبة والحِب، وحكي ابن الأعرابي: أنا حبيبكم أي محبكم، وانشد: "ورب حبيب ناصح غير محبوب"[2].

-يتمتع حامل هذا الاسم بثقة كبيرة في نفسه، مما يحفزه دوما في السعي المتواصل لتحقيق مآربه وأهدافه دون يأس أو ملل.

-يتمتع بصداقات قليلة من المقربين فقط، خاصة انه لا يثق في الآخرين بسهولة.

-شخص عنيد صلب، متقلب المزاج مغامر كثير السفر والتنقل.

-اجتماعي، بشوش-مرح-كثير الضحك والهزار.

-محبوب من قبل الجميع: لا يقبل النصح.

1- ابن منظور. لسان العرب (مادة حب)، طبعة دار المعارف، القاهرة، ص743.

2- نفسه.

والملاحظ هنا أن هذه السمات المميزة لشخصية بطل المقامات (أبو حبيب) تبرز لنا بإيجاز حقيقة هذه الشخصية وبعض معالمها الأساسية، فالسرقسطي لم يسمه اعتباطا، ولكنه حاول إيجاد صيغ للانسجام بين النسق الثقافي العام لموضوعات مقاماته وبين اسم وسمات هذه الشخصية المحورية، وذلك لان "الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا في البداية لا معنى للشخصية ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق، لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص، حيث تتم مجمل التحولات المتنوعة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها"[1].

أما بالنسبة للشخصية الثانية الموظفة من قبل السرقسطي، فهي شخصية محورية لا تقل أهمية من الأولى وهي:

السائب: فهو اسم يحمل دلالة الإهمال والتيه وعدم الاحتراز.

سائب اسم فاعل من الفعل ساب،يقال: صار ولدا سائبا: تائها ضالا.

يقال: مال سائب بمعنى؛ مهمل فائض لا حفاظ عليه.

كما ورد اللفظ في القران الكريم في الآية الثالثة من سورة المائدة: في قوله تعالى: (ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة)، فهو اسم عربي أصيل.

سائب تطلق على من يذهب حيث ما يشاء.

ومن الأسماء الموظفة في المقامات نجد أيضا اسم:

غريب: ويطلق على أحد أبناء البطل أبو حبيب، وهو اسم لم يرد بكثرة في المقامات كأخيه حبيب الذي يعتبر من الشخصيات الأساسية في بعض المقامات، إلا أن غريب وظف توظيفا ثانويا.

1- فليب هامون، سميو لوجيا الشخصيات الروائية، مرجع سابق، ص30

والملاحظ أن دلالات هذا الاسم تكاد تنطبق على مواصفات شخصية فهو اسم يدل في ظاهره وباطنه على مسماه، ومن دلالاته: الغريب عن وطنه، النازح المقيم بين قوم ليس منهم.

ويعنى كذلك البعيد أو المنفي الذي لا يعد من القوم، الذي هو بينهم، وهذا ما ينطبق على علاقته بمن حوله من الأشخاص كوالده وشقيقه، حيث يعتبر غريبا عنهم من حيث السلوكيات والوظائف، فلا يكاد يذكر اسمه فيما يحاك من قبل أهله من مكائد من اجل الكدية والكسب.

كما يتضمن هذا الاسم دلالة العجيب غير المألوف، لكونه فعلا يثير العجب من حيث عدم تأثره بما يقوم به افرد عائلته (الأب، الأخ، الأخت) وتفرده بصفات معارضة لما يحمله كل هؤلاء، مما يضفي عليه نوع من الغموض ومن أقوال العرب في هذا الاسم: "كل غريب للغريب نسيب"

ومن صفاته أيضا انه محب للغير، غير أناني هادئ الطبع.

ومن دلالة هذا الاسم ما ورد في الحديث النبوي الشريف "إن الإسلام بدأ غريبا وسيعود غريبا، كما بدأ، فطوبى للغرباء"[1] أي انه يعني الوحيد والغريب الذي لا أهل له.

ونقول: رجل عريب، ليس من القوم والغريب الغامض من الكلام، ونقول: أيضا قدح غريب: ليس من الشجر التي سائر القداح منها"[2].

دلالة اسم المنذر بن حُمام: من الأسماء العربية الأصلية، ومنذر اسم فاعل مشتق من الفعل أنذر ومعناه المعلم بالأمر، المرسل.

والمنذر من يقوم بإنذار الناس من شيء، ورد ذكر الاسم في القران الكريم في قوله تعالى: **(وَيَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلا أُنْزِلَ عَلَيْهِ آيَةٌ مِنْ رَبِّهِ إِنَّمَا أَنْتَ مُنْذِرٌ وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ)** (الرعد:7).

1-أخرجه ابن ماجة في كتاب "الفتن" باب "بدأ الإسلام غريبا"، حديث رقم: 3986، وأخرجه مسلم، حديث رقم: 145.
2- ابن منظور، مصدر سابق، ص3226، مادة غرب.

ومن دلالته أيضا المعتمد على زنده، كثير السفر.

ومن صفات حامل هذا الاسم:

-يتصف بالهيبة والقوة.

-يتميز بالقبول والجاذبية والاحترام وحسن التصرف والتقوى والإيمان والطموح والشفافية، العلم الغزير كثرة الرزق والخير والبركة.

أما اسم **حمام**: فقد ورد في لسان العرب أن حمى جميع الدواب وهي علة ترتفع بها حرارة الجسم.

والملاحظ هو أن المنذر بن حمام وظفه السرقسطي توظيفا محدودا في بعض المقامات فقط كشخصية مسطحة تكتفي بنقل الأحداث كما هي دون تدخل منه.

وهذا عكس شخصية المكدي (أبو حبيب) الذي يمكن اعتباره علامة سيمائية ذات أبعاد دلالية متغيرة من مقامة لأخرى، مما اكسبها صفة الشخصية المركبة، وهذا من خلال تقمصها وقيامها بالكثير من الأدوار والوظائف المختلفة والمتناقضة أحيانا، وذلك للكشف عن الكثير من القضايا الجوهرية في المجتمع ("الفقر-الغنى"، "العدل- الظلم"، "المجنون- الزهد"...).

"فالسيمائيون لم يتعاملو أبدا مع النص على أنه يتضمن دلالة واحدة"[1] بل يقرون بأن "هناك قصدية جمالية من وراء اختيار أسماء الشخصيات في الأعمال الأدبية ولهذا نجد أن فليب هامون يذهب إلى اعتبار حضور أسماء الشخصيات في الجنس الروائي غالبا ما يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجيهات اللعبة السردية والاختبارات الجمالية والأيديولوجية للكاتب"[2].

1-ينظر: رشيد بن مالك. السيمائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2002، ص41.

2- ينظر: فليب هامون. سميو لوجيا الشخصيات الروائية، مرجع سابق، ص55.

لذلك جاءت شخصية بطل مقامات السرقسطي شخصية نموذجية تشخص مختلف تصرفاتها وخصائصها تعدد النماذج الإنسانية الناتجة عن تحول الأنساق الثقافية، لذلك فهي تحمل بين ثناياها الكثير من المتناقضات.

بالإضافة إلى هذه الأسماء المركبة والهيكلية لمقامات السرقسطي إلا انه عدد منظومة الأسماء بدلالات متنوعة وصيغ مختلفة، فأورد الأسماء بصيغ المفرد وصيغ الجمع وبمرجعيات مختلفة (دينية، ثقافية اجتماعية، أدبية...)، كجموع المصلين في المقامة السادسة "أناشدكم الله معشر السّفار وجُوّاب البحار والقفار... فإنكم والله اعز الناس هما"[1].

وقوله أيضا: "... لعن الله فرعون، ورحم آسية لقد جمع بهما بين ضدّين"[2].

وقوله أيضا: في المقامة العاشرة "قذفتني الغربة والنوى إلى بعض بلاد فرنسا، فتعلقت بها فتى من بني ساسان..."[3].

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص58.
2- نفسه، ص305.
3- نفسه، ص120.

2- البناء الخارجي للشخصيات

يعتبر الجانب المورفولوجي أو الشكلي من أهم الجوانب الجمالية والفنية والتي تعبر إيحاءات ورموز ذات دلالات ضمنية لتحديد أبعاد الشخصية وإبراز معالمها.

والبناء الخارجي للشخصيات المقامية، هو انعكاس حتمي لتفاعل العناصر الدلالية، والتي تعكس أو يترجمها هذا البناء بالإضافة إلى هذا فهو يحيلنا على مرجعية هذه الشخصيات والتي تحيلنا بدورها عن طريق ما تتضمنه من دلالات وإشارات لمجموع الأنساق الثقافية والاجتماعية والسياسية لمجتمعاتها.

لذلك فقد عمد السرقسطي إلى توظيف هذا الجانب لتأدية بعض الوظائف المسندة لشخصيات المقامة لتجسّد المعالم الكبرى لمضمون المقامات أو المحاور الدلالية الكبرى والتي يبرزها لنا الوصف الخارجي لهذه الشخصيات.

فشخصية بطل المقامات أبو حييت أَوْكَلَ لها السرقسطي أدوارا وظيفية متعددة، (حيث جسدت كل وظيفة رمزية دلالية معينة) ومتباينة فلكل وظيفة رمزيتها ودلالتها.

الشخصية	الوظيفة	الدلالات الضمنية
البطل أبو حبيب	قاضيا	الدلالة على ثنائية (العدل والظلم)
	تاجر	الدلالة على ثنائية (الصدق والخيانة)
	إماما	الدلالة على ثنائية (الزهد والمجون)
	صاحبا	الدلالة على ثنائية (الوفاء والغدر)
	خطيبا	الدلالة على ثنائية (الصدق والكذب)

فنلاحظ أن هذه الأدوار الوظيفية كانت تمثل واقعا مأساويا لا يمكن إخفاؤه.

لهذا فقد جعل من شخصياته وأدوارها علامات سيميائية للتعبير عن ذلك، "فالشخصية، كائن رمزي يدل على فكر الكاتب، وتكون مكوّنا من مكوّنات كتابته التقنية، وما يكتب كذلك هو مقصدية، وبناء وإجراء تخيلي منظم"[1] لذلك يمكن القول: أن "النص مهد انبعاث القيم وبروز طيف الأيديولوجيا الذي تعبر عنه الشخصيات، وهذا ما يكشف عملية التأويل التي تستمد آلياتها من المنهج السيميائي، إذ تسعى السيمائية في استنادها إلى القواعد اللسانية، إلى بناء الدلالة من داخل النص ومن مستويات محددة تحكمها مجموعة من العلاقات"[2].

فالبناء الخارجي للمقامة يقوم أساسا على ما يقدمه الراوي أثناء ألحكي من وصف أو على بعض الشخصيات إلا أن ما يميزها هو ارتباط بشخصية البطل ب(القناع) أو التنكير والذي يضفي عليها الاستعراض الكرنفالي، والذي يرتبط بالطابع الشعبي الجماعي أو الفردي وهذا ما نلاحظه في اغلب أحداث المقامات، أما بالنسبة للقصد "من وجوده فهو انتقاد الثقافة الرسمية أو بعبارة أخرى هو نقد الإيديولوجية السائدة"[3].

لذلك فقد وظفت شخصية بطل المقامات أبو حبيب توظيفا نموذجيا، ونستخلص ذلك من تعدد النماذج الإنسانية التي جسدتها (فمن إمام واعظ زاهد إلى ماجن بالليل، ومن رقيق مخلص إلى مخادع متنكر...) والتي تعكس لنا أيضا تعدد الأنساق الثقافية وشخصته من هذه النماذج الإنسانية المتعددة والتي تحمل بينها الكثير من المتناقضات والتيمات؛ فأبوا حبيب يمثل (الطبيب العالِم، أو الفقيه المتبصر، الغني

1- جميل حمداوي "الصورة الروائية في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، مجلة أقلام الثقافية الالكترونية : http p : //www.aklaam.net/aqlam/show.php :304

2- رشيد بن مالك، مقدمة في السيمائيات السردية، مرجع سابق، ص16.

3- سعيد سلام. التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجا. عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص151.

المتمرد، والفقير المهمش، الأديب العارف، الشاعر المبدع، الرقيق المخادع فأوصاف البطل تتغير من مكيدة لأخرى وبحسب موضوعات المقامة.

بالإضافة إلى شخصية البطل فهناك صفات الراوي أو السائب وذلك لان المقامة كبنية أو خطاب تقوم "على مبدأي الازدواجية أو المعارضة (amaivalence) وتعددية الأصوات (polyphonie) وهو يتكون من مدلولين مدلول رسمي (signifiefficiel) ومدلول مضاد (anti signifie négatif).[1]

المدلول الرسمي يتمثل في (البطل) والمدلول المضاد يتمثل في الروي (السائب) وهذا ما تجسده ظاهرة التنكر واستعمال القناع من قبل بطل المقامات وتصوير التحول المستمر لهذه الشخصية والذي يعكس بدوره أوضاع البنية التحتية والمتمثلة في الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية لمجتمع الكاتب، ومنه فثنائية (البطل والروي) تمثل النموذج الإنساني للثنائية التي يقوم عليها الوجود البشري ألا وهي تنازع الخير والشر والتي تتولد عنها الكثير من الثنائيات الأخرى التي تجسدها هاتين الشخصيتين (الوفاء، الخداع)، (العدل الظلم)، (الصدق، الكذب) فكل هذه الثنائيات تشكل واقعا معاشا حاول السرقسطي تشخيصه بدقة من خلال شخصية البطل (أبو حبيب) والذي مثل نموذجا إنسانيا تراكمت فيه جميع الأوصاف والأفعال المتناقضة، ورغبة السرقسطي تكمن في تغيير واقعه.

إلا أنه واجه الكثير من العوائق الثقافية والفكرية والاجتماعية والتي حالت دون ذلك، وهذا لارتباط صفة التحول في الوظائف والأفعال عن طريق القناع والتنكر من البطل (أبو حبيب) إلى ابنيه حبيب

1- سعيد سلام. التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجا، مرجع سابق، ص152

والجارية) خاصة، مما يعني صعوبة تغيير الواقع، الأمر الذي يستوجب تغييرا أكثر عمقا وصعوبة وهو تغيير النسق الثقافي عن طريق تغيير الرؤية للقضاء على هذه الظاهرة.

ولهذا فالبناء الخارجي لشخصية البطل كان متعددا ومتنوعا بتنوع موضوع المقامة وكذلك الوظائف الموكلة له، فقيامة بالفعل المسند إليه كان يخضع لتغيير المظهر الخارجي والتمويه للإيقاع بضحاياه، ليزاح القناع في نهاية المقامة وتنكشف حقيقة البطل من قبل الراوي وهي الإستراتيجية المنتهجة في جميع المقامات ولم يقتصر الوصف الخارجي على أبطال المقامات فقط بل تعداه إلى بعض الشخصيات المساعدة أو الهامشية، كتصويرة لشخصية ابنة البطل كجارية معروضة للبيع وتعلق الراوي بها وافتتانه بجمالها، حيث صورها تصويرا حسيا مجسدا كل مفاتنها.

بالإضافة إلى هذا فقد أشار السرقسطي بالوصف لبعض المجالس والتجمعات العامة وبعض المواقع التي كانت ضمن المسار السردي للبطل دون التركيز عليها؛ كمقامة القاضي ومقامة الحمامة وكذلك مقامة الشعراء.

ركز السرقسطي من خلال البناء الخارجي لشخصياته على إبراز المضامين أو الدلالات الكبرى (الواقع الاجتماعي ونقده)، فاستخدام كل الأقنعة وتعدد مسارات التحول الوظيفي لكسب الكدية، ليس غاية أساسية بقدر ما هو وسيلة لتصوير الواقع الاجتماعي والثقافي بكل الأقطار والبلدان والمواقع التي زارها وإبراز ما يميز كل واحدة منها من آفات وظواهر غريبة عن المجتمع الأندلسي.

ويمكن القول أن السرقسطي في مقاماته حاول أن يخرج بناء الشخصية عن إطار الوصف الشكلي الذي يخضع لمقومات جمالية بحتة، إلى عالم الدلالة وذلك بالكشف عنها من خلال تلك العلاقات التي تبين بناء هذه الشخصيات (البناء الخارجي) ودواعي ظهورها في النص وما تقوم به من أدوار ووظائف،

وهنا يكون القارئ طرفا آخر بإمكانه المشاركة في رسم معالم النص وإبراز دلالاته وكشف قيمه وإبراز بعض ملامح الشخصيات، من خلال تأويل ما تقوم به وهذا لان مقامات السرقسطي في مجملها عبارة عن أنظمة دلالية وليدة انساق ووقائع اجتماعية ثقافية مختلفة.

3-البناء الداخلي للشخصيات

المظهر الخارجي وحده لا يكفي ولا يعبر عن حقيقة الشخصية، لذلك لا بد من التطرق إلى الجوانب الداخلية في تحديد ملامحها خاصة بعد تطور الدراسات النفسية وتوصلها إلى الكشف عن الكثير من خفايا النفس وعلاقتها بتكوين الشخصية.

كما أن الشخصية في المقامات عموما من ناحيتها الدلالية تتضمن الكثير من الحمولات الثقافية والحضارية والنفسية والاجتماعية جسدت لنا في نهاية المطاف الشخصية المقامية الرئيسية (الأنموذج الإنساني) الذي تحمل على عاتقه إيصال الكثير من الرسائل المشفرة ذات قيم متعددة إلى القراء.

حاول السرقسطي أن يجعل من شخصيات مقاماته رموزا وعلامات يعبر بها عن المضامين البنائية لنصوصه وبين المرجعية أو الواقع الذي انطلق منه، والدلالات التي يسعى إلى إبرازها، لذلك فقد تجاوز المؤلف بناء شخصياته بناء شكليا، والذي يرتكز على مرتكزات حسية- إلى المعاني والدلالات

رابعا: الأبعاد الدلالية للشخصيات المقامية

عمل غريماس من خلال دراساته على تحديد الوظيفة السردية للشخصيات الحكائية، من خلال تركيزه على الثنائية القائمة بين البطل والبطل المضاد، وتحديد مسارهما ألا وهما: الرغبة والصراع "ليحدثنا عن مسارين سردين، مسار الذات، ومسار الذات المضادة المتحركتين داخل الحكاية"[1].

أما بالنسبة لفيليب هامون (F. hamon) فقد عمل "على بلورة تصور سيميائي دلالي للشخصية عندما تحدث عما اسماه أثر الشخصية (effet personnage) واعتبر أن ما به تحد هو طاقتها الدلالية، وهي ليست معطى جاهزا بل يتم إنشاءه تدريجيا على امتداد القراءة..."[2]

وبما أن فليب هامون انطلق في تصوره للشخصية من منظور سميولوجي: فانه يعتبرها علامة سيمائية وأنها عبارة عن نظام دلالي ينشئه النص تدريجيا لذلك فقد قسمها إلى ثلاثة أنواع وهي:

1.الشخصيات المرجعية (personnage referentiels): وهي شخصيات تحيلنا على عالم سبق وأن تعرفنا عليه، عالم مستوحى من خلال الثقافة أو التاريخ سواء الفردي منه أو الجماعي، أي يمكن القول: أن هذه الشخصيات تحيلنا "على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، أن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، أي يجب أن نتعلمها، ونتعرف عليها، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير لإيديولوجيا..إلخ".

وتندرج ضمن هذا الصنف من الشخصيات، كل من الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تتضمن معاني ودلالات ثابتة، تحدد ثقافة

1- غريماس. السميائيات السردية ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: سعيد بن كراد، مرجع سابق، ص153.
2- محمد القاضي وآخرون. قاموس السرديات، مرجع سابق، ص271.

معينة (وهي تختلف باختلاف الثقافات والمجتمعات)، ويتم استيعابها وإدراك معانيها تلك، بقدر ثقافة القارئ واطلاعه على تلك الثقافة التي تنبعت منها هذه الشخصيات، فشخصية طائر العنقاء –مثلا– في الثقافة العربية، تعني الانبعاث والتجديد والاستمرار والإصرار على البقاء... الخ.

والملاحظ هو أن الشخصيات في مقامات السرقسطي تتميز بالكثير من التنوع والثراء من حيث النوع والدلالة، حيث وظِّف شخصيات ذات مرجعية تاريخية، وأخرى ذات مرجعية دينية وثقافية، وهي كلها مرجعيات تشكل أطياف المجتمع الأندلسي الذي استوحى منه المؤلف موضوع مقاماته وشخصياتها.

وأكثر هذه الأنواع الموظفة هي:

أ–الشخصيات التاريخية: "وهي الشخصيات المنتسبة في الأصل إلى التاريخ، أي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ، ويتفرغ هذا النوع في الحقيقة إلى عدة أنواع"[1].

أي أن هذا الصنف من الشخصيات، تنبعث في أصلها من الحوادث التاريخية وتكون قد قامت بأدوار فاعلة ساهمت في رسم معالم الأحداث أو غيرت مجرى التاريخ، فبقيت شعلة تتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل لاستلهام العبر، وهذا ما حاول مؤلف مقامات السرقسطي الوقوف عليه من خلال تنوع الشخصيات التاريخية المستحضرة، والتي ترمي إلى إبراز دلالات معينة نظرا لتقارب السياقات والمقاصد ومن أمثلة هذه الشخصيات شخصية الفاتح الغربي الإسلامي، يوسف بن تاشفين في قوله:

ألا يا تشفين دعاء حر دعاك على الضمانة والغليل

ينادي منك ذا عز عزيز إذا نادى ســـــواه بالذليل

1– الصادق قسومة. طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2000، ص102.

وما عذري، وقد سمت الأماني إليك وأنت ذو الخطر الجليل.

فتوظيف شخصية القائد والأمير ليس توظيفا اعتباطيا، أو مجرد إخبار عن هذه الشخصية، ولكنه استحضار لمسارها وأبعادها الدلالية، "فهو من وحّد بلاد المغرب العربي وأنقذ الأندلس من الصلبيين بقيادة الملك ألفونسو السادس ملك قشتالة، بعدما استنجد به ملوك الطوائف وخاصة أمير اشبيلية المعتمد بن عياد، وبهذا يكون قد أنقذ الأندلس من الضياع للمرة الثانية، وفي عبوره الثالث للأندلس استولى عليها جميعا وضمنها لدولة المرابطين..."[1].

إن تماثل الوقائع والأوضاع المؤدية إلى الضياع والانهزام الحضاري لبلاد الأندلس هي التي جعلت السرقسطي مثل هذه الشخصية التي يعكس لنا حضورها مدى التأزم الذي يعيشه المجتمع وبحثه الدائم عن تحقيق انتصارات على الواقع، خاصة وأن المجتمع الأندلسي كان متفتحا على جميع الثقافات مما قد يعرضه للتماهي وتضييع الذات.

فكان حضور بن تاشفين، بمثابة استدعاء للماضي للتعويض عن هزائم الواقع في جميع الجوانب وذلك لكون الشخصية المستحضرة (تاريخية، سياسية، دينية...)

كما استحضر شخصية الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه في المقامة الثالثة عشرة في قوله:

يا حاكما تشتاق عمان والتربة الميـــــثاء والضمان

ولا سخا بمائة عثـمان أموت هزلا وهـم سمـــــان

قليتني في بيتهم سلمان خانوا عهود المجد بي ومانوا[2].

1- حامد محمد خليفة. يوسف بن تاشفين موحد المغرب وقائد المرابطين ومنقذ الاندلس من الصليبين، دمشق، دار العلم، ط1 (1424-2000)، ص99.

2- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص130.

وقوله أيضا في المقامة ذاتها:

"وردت اليمامة... إلى أن مررت ببعض الأسواق، والنفس ذاهبة بين إشفاق وأشواق... فما شعرت إلا بالقوم إلي سِراعا، وقد مدوا نحوي يدا وذراعا، فاشتملوا علي اشتمالا، وقالوا: "أحقا أودعك هذا الشيخ أثاثا ومالا؟" فقلت: "لا وحق ابن عفان، مالي بهذا الشيخ من عرفان..."[1].

إن توظيف السرقسطي لهذه الشخصية هو استحضار لأحداث تاريخية ذات مرجعية سياسية دينية تمثلت في ما تعرض له الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه من ظلم واتهام وافتراء وهو نفس الموقف الذي أوقع فيه أبو حبيب السائب وهو برئ مما نسب إليه من مكائد وحيل، ودفاعه في نفسه، وتذكيره برفعه أصله وطيبة نفسه، وعدم معرفته بهذا الشيخ الماكر، وبعد إحضاره من قبل القوم، اعترف بحيله ومكائده التي كان السائب منها براء.

ويأتي توظيف السرقسطي لشخصية عثمان بن عفان نظرا لما توحي به من دلالات متقاربة مع الوقف وكذلك نظرا لمكانتها في نفوس الناس من كونها شخصية كانب ضحية للافتراء والتطاول، مما يشعر الناس بالشفقة والتعاطف معها.

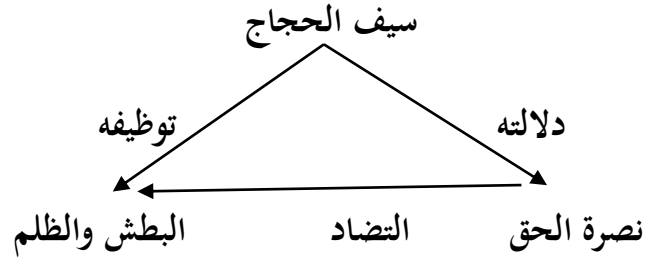
وفي المقامة ذاتها أيضا، يستحضر الكاتب شخصية أخرى ذات مرجعية تاريخية وسياسية وهي شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي*، في قوله: "ثم تهيأ للحجاج، وانتضى، مهند، الحجاج، وقال: "أيها الحكم العدل، والمحكم الجدل..."[2]، إن استحضار شخصية الحجاج في هذا المقام، دليل مقاربة دلالية بينه وبين الشيخ أبو حبيب، فكلاهما يمثل مصدر من مصادر الظلم والخداع والمكر والبطش والتجبر، فإذا كان

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص127.

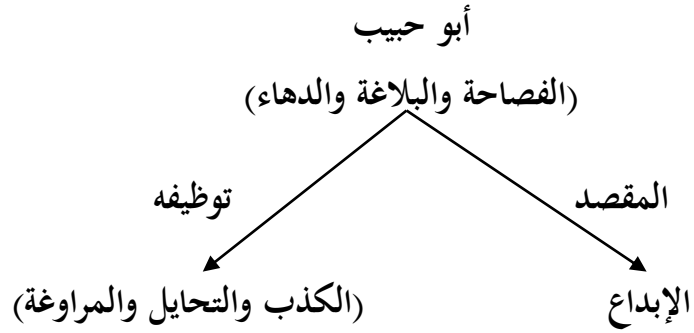
* - والي العراق أيام حكم عبد الملك بن مروان الأموي.

2- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص131.

سيف الحجاج هو ما يرمز لمجموع هذه الدلالات، فان لسان أبو حبيب وفصاحته وأسلوبه المنمق وبراعته في الجدال كفيلة تعادل سيف الحجاج وأن تجعل من الحق بطلا ومن الباطل حقا أمام هذا القاضي الذي رفعت إليه دعوة من قبل جماعة الناس والذين كانوا ضحيته، أي أن التقارب الدلالي تمثل في استخدام الأدوات في غير مواضعها ولا تحقيق مقاصدها.



التوظيف العكسي لمقاصد سيف الحجاج



التوظيف السلبي لمهارات وكفاءات البطل اللغوية

ومن الشخصيات التي استدعاها السرقسطي والتي تعالقت فيها الأبعاد الدلالية ما ورد في المقامة النونية في قول الأديب على لسان الراوي: قال: "فأطاف بي ومن ولد عدنان وقحطان... إلا ما قضيت لذي طمرين بسنة العُمَرين..."[1]، فالعمرين هنا يقصد بها السرقسطي كل من شخصية الخليفة أبوبكر الصديق، والخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنهما، فاستحضارهما ما هو إلا تذكير بمجموع المنظومات

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص503.

القيمية والأخلاقية والسياسية التي كان يمثلها الرجلان، واللذان سعا إلى إرساء دعائم الدولة الإسلامية في بدايتها بنشرهما للحق والعدل.

هذا بالإضافة إلى الكثير من الشخصيات التاريخية التي وظفها السرقسطي في مقاماته، وبنسب مختلفة من مقامة لأخرى، وهو لا يوظفها اعتباطيا أو عرضيا وإنما استحضرها لمقاصد متنوعة أهمها مدى التقارب والتشابه الكبير بينهما وبين السياقات النصية التي استُحضرت فيها.

ب- الشخصيات ذات مرجعية فكرية

وتتمثل هذه الشخصيات في مجموع الأدباء والفلاسفة الذين ورد ذكرهم على لسان الشخصيات المقامية وتكمن الغاية من استحضارها فيما تتضمنه من قيم ومعاني يسعى الأديب إلى إبرازها، فيلجأ إلى استحضارها ككيان متكامل أو قيمة من قيمها، خدمة للنص، وقد وظف السرقسطي هذه الشخصيات في الكثير من مقاماته، خاصة مقامة الشعراء والتي حاول من خلالها المؤلف ذكر جملة من الشعراء ينتمون إلى عصور مختلفة سابقة عن عصره؛ كالعصر الجاهلي والأموي والعباسي، مبرزا بعض صفاتهم التي صارت شائعة في العصر الأندلسي (عصر الأديب)، الإيجابية منها والسلبية بأسلوب فيه الكثير من الرمزية والإيحاء ومن أمثلتها ما ورد في المقامة العاشرة من استحضاره لشخصية "أبي عمرو بن العلاء التميمي المازني، اعد القراء السبع المشهورين، كان من أوسع البصريين علما بالقران الكريم واللغة والنحو والأدب والشعر"[1]، وقد ورد ذكره على لسان الراوي، من خلال تصويره لمجلس علم وأدب غصّ بالحضور، برز فيه الشيخ أبو حبيب مبدعا ومتقنا لشتى ضروب الأدب والحديث في قوله: "وإذا بالشيخ، قد تأزّر بإزار، وانتسب في الذوائب من نِزار، وهو يفتُّ في الغريب افتنانا، ويهصر من ثمار النحو عثاكل... يأخذ في التنكير والتعريف والصرف

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص106

والتصريف ويذهب كل مذهب في التعليل ويفضل رأي أبي عمرو..."[1]، إن الدلالة النصية المتقاربة بين السياقين، هي أن المؤلف أراد إبراز كفاءات وقدرات شخصية (البطل)، التي كانت المقاصد الأساسية لها هي الإصلاح والتعبير عما آل إليه المجتمع الأندلسي من مظاهر متباينة كانت نتيجة لتفتح المجتمع على حضارات وثقافات معينة، إلا أن الانتماء الإسلامي بكل قيمه لهذا المجتمع ومبادئه، يبقى المقصد الأساسي لهؤلاء الأدباء والمفكرين، فرغم كل هذه الكفاءات وهذا الثراء إلا أن المؤلف –وعن طريق شخصية البطل– يفضل رأي أبي عمرو، الذي فضّل واختار طريق الصالحين.

كما ذكر في المقامة الخَمرية كل من شخصية أبي تمام (حبيب بن أس الطائي) الشاعر العباسي الشهير، صاحب كتاب: "ديوان الحماسة" وكذلك شاعر النقائض؛ همام بن غالب التميمي، المعروف بالفرزدق وابنة عمّه نوار التي أغرم بها، وما توظيف هذا الأخير في هذا السياق إلا إشارة إلى ما كان في المجتمع الأندلسي من مظاهر وقيم كانت لصيقة بهؤلاء الشعراء، لكن السرقسطي أعرض عن ذكرها مكتفيا بالإشارة إليها عن طريق ذكر هؤلاء.

ج. الشخصيات ذات مرجعية اجتماعية:

وهي الشخصيات التي يوظفها السرقسطي في مقاماته بكثرة والتي تحيلنا على "نماذج أو صفات اجتماعية أو على فئات مهنية وهذه الشخصيات لم توجد فعلا خارج القصة وإنما هي ممكنة الوجود باعتبار أن بعض سماتها وملامحها وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي، فهي في بعض جوانبها محيلة عليه ومتنزلة فيه"[2].

1– السرقسطي، المقامات اللزومية، ص101.

2– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر تونس: ط1، 2000م، ص102–103.

والملاحظ هنا توظيف السرقسطي لشخصيات اجتماعية متنوعة شكلت فسيفساء للمجتمع الأندلسي، وللمجتمعات المختلفة التي زارها الراوي في رحلاته، بحيث كانت هذه الرحلات بمثابة فضاءات متعددة، تحركت فيها شخوص مختلفة تنتمي إلى عوالم وطبقات متباينة، فكانت اغلب هذه الشخصيات موسومة بمكانتها الاجتماعية ووظيفتها ومنها ما ورد في المقامة الموفية في قول: الراوي "أيها المعافون من ربقة الأسر المحامون عن ذلة القهر...)[1].

ومنها أيضا ما ذكر في مقامة الجنية من بعض الفئات المهنية؛ كالأطباء والعلماء والحكماء في قول الراوي: "إن ماهرا من الأطباء طرأ فَطَرَه الخالق كيف شاء، وبرأ بنشر الحكمة نثرا..." إلى قوله: "يا أيها الناس عندي في هذا الشأن سرائر وخبايا من الحكمة وضمائر... أخذتها عن العلماء، ولقنتها عن الحكماء..."[2]، ولذلك ذكر في المقامة الثامنة والأربعون، شخصية أخرى نسبت إلى مهنة وهي شخصية القاضي في قوله: "وقد رضوا لك قاضيا فاصلا وماضيا قاضيا..."[3].

وهي كلها شخصيات شكّلت المحاور الكبرى للقضايا الأساسية التي يقوم عليها المجتمع، حيث حاول السرقسطي من خلال ذكره واستحضاره لأصحاب هذه المهن إلى تشخيص ما آل إليه هؤلاء من انزلاقات خطيرة أدت إلى تفشي ظواهر غريبة في المجتمع كتفشي الرشوة في صفوف القضاة وعدم إخفاق الحق، وكذلك انزلاق العلم نحو الخرافات، وهي كلها قضايا لم يصرح بها ولكنه أشار إليها بطريقة لكنه بالمقابل استحضر شخصيات اجتماعية ذات قيم إيجابية في التاريخ العربي كشخصية لبيد بن ربيعة (مقامة

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص419.
2- نفسه، ص(425-427).
3- نفسه، ص445.

الشعراء)، في قول الراوي: عنه "الكريم الجَد كالسيف الصقيل، لبيد ما لبيد، شهْد لا هبيد، وحكْم لا يُبيد قال: فصدق وجاد، فأغدق، أول من قرى الرياح طولا..."[1].

حاول الراوي إبراز مجموع القيم النبيلة التي تميز بها لبيد في مجتمعه وبين قومه من أخلاق رفيعة، وكرم واسع وعلو الحسب والنسب، وإقراء للضيف، وفي هذا كله إيحاء بما يمكن لأمثال هذا الشاعر من إحداثه من اثر في المجتمع الأندلسي وتميزهم عن غيرهم.

كما ذكر في المقامة الطريفية، كل من شخصية حاتم الطائي المعروف بكرمه، و (عمرو بن الأهيم) الخطيب البارع والشاعر المبدع، وهما شخصيتان، كان لهما الأثر البارز في مجتمعهما، لما عرف عنهما من كرم وجود ونبل في الأخلاق توارثته الأجيال جيلا بعد جيل، وما ذكرهما إلا لاستخلاص العبر.

وقد أورد الراوي ذلك بعد رؤيته لجمع من الناس يحدثهم شيخ عن غياب وفناء شخصيات عظيمة كانت تشكل وتحمل كل صفات الكرم والنبل، ليصور بعد ذلك طبيعة الحياة وتراجع هذه القيم الإيجابية بعد ذهابهم، في قوله: "ذهب الأجواد، وخرّ الأطراد، ومضى اللباب، وبقي الذباب، وتولى الكرم، واتى عليه الهرم..."[2].

فالدلالة الضمنية التي تستحضرها المقاربة النصية هي تردي الأحوال وزوال القيم التي أصبح المجتمع الأندلسي يعاني منها، بعد تغير طباع الناس وتراجع عاداتهم من كرم وشجاعة ونبل وهو بذلك يبدي حسرته على هذا الواقع الذي يسعى إلى تعييره عن طريق التذكير بالقيم والأمجاد الماضية.

ويمكن القول إن استحضار هذه الشخصيات هو على سبيل التمثيل لا الحصر، فالنصوص المقامية تتميز بثرائها في استدعاء مثل هذه الشخصيات.

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص268.

2- نفسه، ص401.

د- الشخصيات ذات مرجعية دينية

تزخر مقامات السرقسطي بالكثير من الشخصيات ذات المرجعية الدينية، والتي تعكس لنا بصورة أو بأخرى توجه الأديب ورغبته في الاعتبار من مسار هذه الشخصيات وكل ما ترمز له من قيم، فاستدعى الأنبياء والصحابة والخلفاء الراشدين والنساك والعصاة، كل حسب سياق خاص، استدعت الدلالة الضمنية للنصوص المقامية وجوده، ومنها: قصة النبي يعقوب عليه السلام، حيث استشهد بها الراوي في المقامة الفارسية، بعد ما وقع له مع حبيب ابن البطل في إيهامه ببيع الجارية له بعد تعلقه الشديد بها، وإخلافه لوعوده بعد أن سلمه ثمنها.

وهنا استحضر الراوي هذه القصة لتقارب السياقات حيث قال: "فارتقبت منه موعد عرقوب وتذكرت قصة يعقوب، ولما تمكن منه يأسي، ودارت بحُميا الأسى كأسي..."[1]، فبعد خيبة الراوي وما نتج عنها من حزن وأسى استذكر قصة النبي يعقوب وما انتابه من حزن واسى على فقدان ابنه يوسف، بعدما خابت المواثيق والعهود، التي تلقاها بشان حفظه من قبل إخوته وصبره على ما حصل، وتفويض أمره لله في فقدان يوسف، وهي الدلالة التي حاول المؤلف استحضارها فيما حصل للراوي من تعلق بالجارية وهيامه بها ونقض المواثيق التي تلقاها من حبيب، فالسياقان متقاربان مع اختلاف المبادئ والقيم.

ومن الأسماء الدينية التي استحضرها المؤلف، شخصية المسيح عيسى عليه السلام في المقامة الخمرية في قول: الراوي "...وأقسمت بالمسيح، إلا ما أفضيت إلى منزل فسيح وصهباء كعين الديك صفاء وكموقع القطير شفاءه..."[2].

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص123.
2- نفسه، ص191.

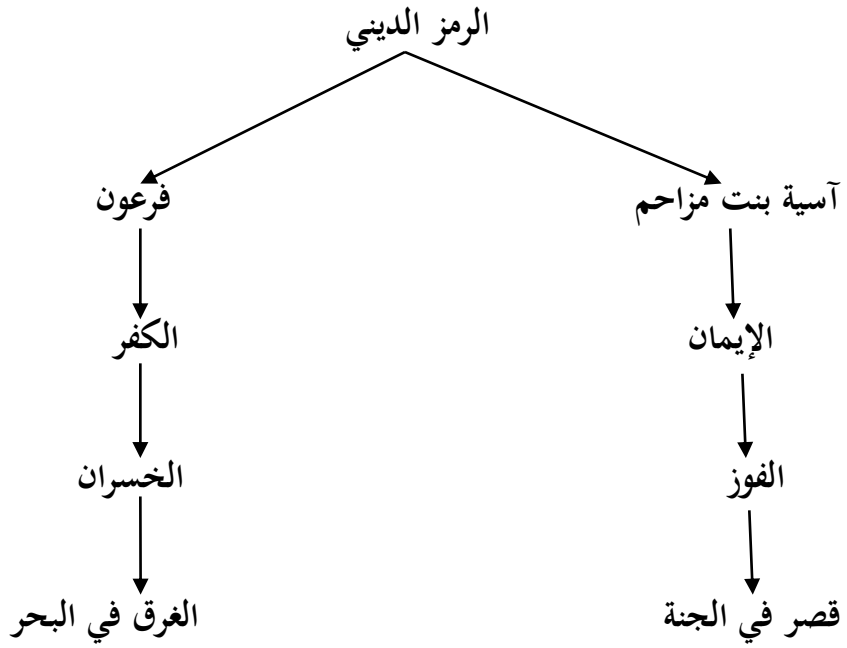
واستحضار السرقسطي لشخصية المسيح عليه السلام في هذا السياق إشارة واضحة إلى التنوع الديني والثقافي الذي شهده المجتمع الأندلسي وكونه مركز لتمازج الثقافات والحضارات.

كما أورد شخصية آسيا وفرعون في المقامة الثانية والثلاثون، مستدلا بهذه الثنائية الضدية من حيث القيم الدينية التي تمثلها كل شخصية منها والمتمثلة في (الطاعة والمعصية).

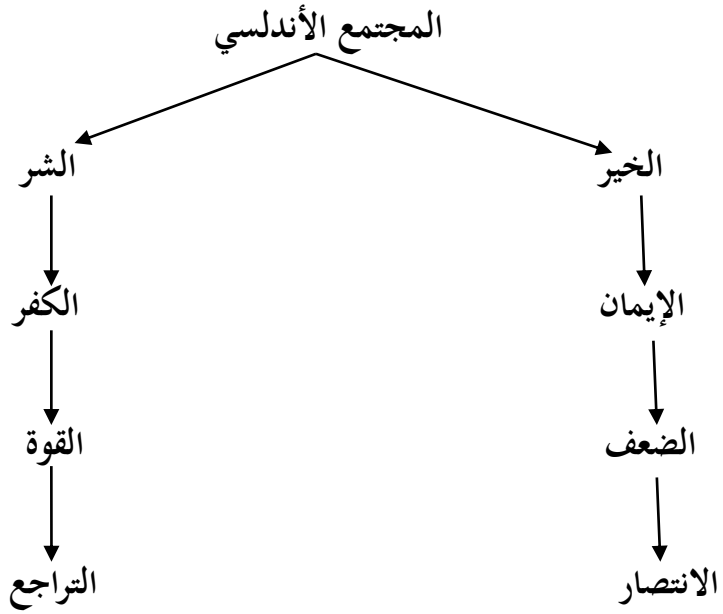
والتي هي تمثيل صريح لما كان في المجتمع الأندلسي من تقوى وإيمان وتجبر وتسلط وكفر، وهي المتضادات التي كانت ظاهرة والتي حاول السرقسطي ذكر هذه النماذج وإسقاطها عليها للاتعاظ والاعتبار وقد ورد ذلك على لسان الراوي في قوله: "...إلى أن أفضي بي في بعض الأيام إلى مسجد جامع، والناس فيه من قارئ وسامع، فركع وسجد، وسبح ومجد... واستند إلى آسية وقال: "لعن الله فرعون ورحم آسية لقد جمع بهما بين ضدين، وألف بين ندين، تخالفت الأهواء والأديان وأمهل ما شاء العليم الديان، فجعل خبرهما آية متلوة، ورفعها راية مجلوة، (لينقلها الناقل، ويعتبرها العاقل)"[1].

فرغم استضعاف فرعون لآسية، إلا أن هزيمته كانت على يد سيدنا موسى U الذي ترعرع في بيته فكان سببا في كسر جبروته وغطرسته، بإغراقه في البحر، أما آسية فقد كان جزاؤها أن بنى الله لها قصرا في الجنة.

1- السرقسطي المقامات اللزومية، ص305.



مخطط يبين دلالات توظيف شخصية آسيا وفرعون



مخطط يبين تضاد القيم في المجتمع الأندلسي

ومنه يمكن القول أن الشخصيات وتوظيف هذا الصنف من الشخصيات أمر يتضمن الكثير من الإيحاءات الدلالية التي أراد المؤلف التعبير عنها لما تمثله من ثراء فكري وقيمي، سعى السرقسطي إلى إبرازه.

2.الشخصيات العجائبية:

الشخصيات العجائبية شخصيات مفارقة للواقع والإدراك، فهي ذات ملامح غريبة عجيبة ويقول: شعيب حليفي أن هذه الشخصيات "تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللا مألوف"[1]، أي أنها شخصيات تخترق الواقع وتتجاوز المألوف، وهذا عكس الشخصيات المرجعية والتخيلية التي تتقارب مع الواقع.

وقد استحضر السرقسطي هذا الصنف من الشخصيات في عدد محدود من المقامات وهي (مقامة العنقاء، والجنية ومقامة الدب والقرد).

والأديب لم يوظف مثل هذا النوع من الشخصيات اعتباطيا، ولكنه لجأ إليه للتشخيص والتعبير عن توجه فئة معينة من المجتمع الأندلسي (فئة العامة) أو أصحاب التفكير البسيط اللذين يؤمنون بالخرافات والأساطير.

وبالإضافة إلى إبراز قدراته البارعة في التخييل، فقد ورد على لسان الراوي قوله: "يا أهل الصين، أين أهل الرأي الأصيل... أين الألباب الزكية أحدثها بالغرائب وأخبرها عن العجائب..."[2].

ومن خصائص هذا الاستحضار هو البعد الزماني والمكاني؛ فالبعد الزماني يترجمة انتهاج أسلوب السرد وذلك لأن الحكي العجائبي هو أدب الماضي"[3].

1- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2005، ص189.

2- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص338.

3- محمد سالم الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية، المرجع السابق، نفسه.

أما البعد المكاني فقد جرت أحداث هذه المقامة في بلاد الصين: حيث راح البطل يسرد أحداثها العجيبة على لسان الراوي في قوله: "فبينما نحن كذلك إذ انسابت بنا تلك الأرض، واستدار (بنا) الطول منها والعرض، فطوينا المراحل، ورأينا الصحارى تمشي بنا والسواحل إلى أن رأينا البحر يسير إلينا ..."[1].

فالراوي هنا اتخذ من الوصف وسيلة لتصوير الرهبة التي انتابتهم، بعدما وقع بصرهم على أحداث أغرب من الخيال، ورؤيتهم لطائر العنقاء وما قام به من أفعال عجيبة تجلت في نقلهم من مكان إلى مكان في لمح البصر، وهي خوارق للواقع وتجاوز للمألوف المتعارف عليه مما زاد من رهبتهم وخوفهم، فبينما هم كذلك، إزداد الموقف تعقيدا بعد ظهور "رجل مشعان الرأس كالقوس أو النأس، قد انحنى وأحدودب، وقرأه الدهر وأدّب، فاستوحش منا واستنفر، وسبح الله واستغفر، وقال: "أ جِن أم إنس ؟ ونوع أم جنس..."[2].

ليصور الراوي فيما بعد الانسجام الحاصل بين الجماعة والشيخ وتسخير طائر العنقاء لخدمتهم، وهي الشخصية العجائبية التي تمحورت حولها المقامة، وهو رمزية لدلالة الانبعاث والتحدد في الثقافة العربية.

أما الشخصية الأسطورية الأخرى فقد تجلب في مقامة الجنية، وهذا الصنف من الحكايات تنتشر بكثرة في الأوساط الشعبية، والجن من الشخصيات التي تسخر لخدمة أهداف البطل، وهذا ما أوضحه السرقسطي في كل هذه المقالات، (العنقاء، الجنية، القردية، الدب)، واستحضار السرقسطي لهذه الشخصيات هو بمثابة تسليط الضوء على بعض الجوانب الاجتماعية والمعرفية التي رسخت في أذهان بعض الفئات، بالإضافة إلى استثمار بعض الجوانب التراثية في العمل الإبداعي في المقامات.

ولم يكتف السرقسطي بهاتين الشخصيتين العجائبيتين بل راح يبدع في صنع العجائبية من خلال توظيف بعض الحيوانات، وجعلها الشخصية الأساسية في سير أحداثها، حيث قال: السرقسطي على لسان

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص338.

2- نفسه، ص339.

البطل في مقامه الدب "...فإذا بشيخ مزمل في كساء بين صبية ونساء، يعدو ويرقص، ويزيد في حديثه وينقص، وإذا في يده سلاسل وحيوان كريه المنظر باسل يرقص برقصه... وهو يقول: "اسمعوا ما قال أبو رباح ذو اليسر والرباح ..."[1]، فرغم واقعية الحيوان إلا أن الأحداث أخرجته من الواقعية إلى العجائبية وذلك لأن العجائبية حسب رأي (Maxdupery) تشمل أيضا "القصة التمثيلية (Allegories) ذات الطابع التعليمي، والحكايات على لسان الحيوان (les fables)، وحكايات الجنيات الخيرات (LesOntest) وحكايات الأشباح (les fantomes) [2].

كما استحضر السرقسطي، في بعض المقامات شخصيات عجائبية من التراث وضمنها بعض الإشارات لواقع المجتمع الفكري والعقدي، إلا أنه حاول إضفاء عجائبية أخرى عليها، من خلال استنطاق بعض الحيوانات وتكليفها بأدوار ووظائف مفارقة لطبيعتها والواقع لأجل تحقيق أغراضه في الكدية، والتي هي غطاء لكشف الستار على الواقع المؤلم الذي صار يشكل جزء من حياة بعض الفئات الساذجة التي تصدق هذه الأساطير والخرافات وتؤمن بها، وهذا ما ورد على لسان الراوي مخاطبا البطل: "أبا حبيب أحسبتهم صبيان الزُّحلوقة، فجئتهم بهذه الأخلوقة ؟ هلا رفقت على هذه الزرافة، فحدثهم بخرافة عن الفيل أو الزرافة"[3].

ومنه فالغاية الأساسية للسرقسطي من هذا الاستحضار والتوظيف هو نقد مختلف الظواهر السلبية في المجتمع الأندلسي، ويمكن القول: أن المؤلف "استخدم شخصيات متخيلة كثيرة، من الحيوانات والطيور أطلق عليها أسماء، ثم وظفها توظيفا فنيا، ساعد على إكمال رسم أبعاد الصورة السردية العجائبية

1- السرقسطي المقامات اللزومية، ص330.

2- حسين علام. العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد. ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص32.

3- السرقسطي المقامات اللزومية، ص238.

المتخيلة"[1]، وتوظيف هذه الشخصيات العجائبية يولد مغامرات حكائية تخييلية، لا تخلو من الغرابة، وتتولد هذه القصص وفقا لاستجابة المتلقي لها.

3- الشخصيات التخييلية

وهي شخصيات يشكلها الراوي، ويحاول تقريبها للواقع، فهي إذا مستقاة من واقع التجربة، أبدعها المؤلف لغايات فنية حكائية، ويضفي عليها بعض الصفات الواقعية القابلة للتصور، مع الحفاظ على بعض الجوانب التخييلية فيها، ومن الشخصيات التخييلية التي يبدعها المؤلف وفق هذه الأوصاف والمعايير: شخصية الراوي (السائب بن تمام) وكذلك شخصية البطل (أبو حبيب)، فهاتان الشخصيتان يمكن أن لنا أن نميز فيها الكثير من التخييل، رغم أن ما يمثلانه من أدوار ووظائف هي ظواهر فعلية وذات مرجعيات مختلفة في المجتمع.

بالإضافة إلى بعض الشخصيات المساعدة والتي تساهم في بناء وسير الأحداث والشخصيات التخييلية في مقامات السرقسطي، نجدها خاصة في المقامات الخمرية (وصف الخمرة، وتشخيصها) ووصف مجالسها، والمقامات الغزلية (وخاصة فيما يتعلق بإبراز صفات الجمال لدى الجواري...).

وكذلك في المقامات الهزلية، وما يميزها من توظيف للخيال كمقامة: (الحمقاء، الفرس، العنقاء الحمامة، القردية، الجنية... إلخ)، ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقامة الأسدية على لسان الراوي وهو يستعطف الأسد للرأفة به في قوله: "... قصدت إليه قصد المستعتب، الملطف، وخضعت لديه خضوع

1- المنجز السردي الغربي القديم، أ، د عبد الله محمد الغزالي، ص268.

الصارع المستضعف، وقلت: "يا أبا الحرث، يا أسامة، يا ذا الحبيب والوسامة... فأين منك الإنابة والسياسة؟ مهلا يا أمير السباع، يا عزير الرباع... رفقا على عبيدك"[1].

ويكمن التخييل هنا في استجابة هذا الأسد لتوسل البطل واستعطافه له فقال: "فزوى وجهه وطوى كشرة ونجهه، وولى الخجل يرف على أعطافه..."[2]، وهنا استطاع أبو حبيب بحيله ودهاء أساليبه في ترويض هذا الأسد والتحايل عليه.

ومنه يمكن القول أن السرقسطي استعار الكثير من الصفات والطبائع البشرية ليضفيها على الكثير من الحيوانات التي عنون بها مقاماته، أي: أنه "استخدم شخصيات متخيلة كثيرة من الحيوانات والطيور أطلق عليها أسماء، ثم وظفها توظيفا فنيا ساعد على إكمال رسم أبعاد الصورة السردية العجائبية التخييلية"[3].

وخلاصة القول هي أن القارئ بإمكانه تحديد هذه الشخصيات التخييلية في مقامات السرقسطي باعتماده على التصوير والوصف الخارجي اللذان اعتمدهما المؤلف في بناء نصه وسير أحداثه.

أو من خلال استقراء مجموع العلاقات بين الشخصيات سواء من حيث الأقوال أو الأفعال، والتي تكون انعكاسا دلاليا لمجموعة من القيم المعنوية التي تشكل في مجموعها شخصيات تخييلية تكون مؤسسة على ثنائية الخير والشر وما يمكن أن يتفرع عنها من ثنائيات كـ(الحب والكره) مثلما تشخصه المقامة البربرية (الطمأنينة والخوف) في مقامة العنقاء ...إلخ...

فشخصية البطل أبو حبيب هي شخصية تخييلية وظفها السرقسطي للدلالة على الشر وما تفرغ عنه.

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص366.

2- نفسه، ص368.

3- عبد الله محمد الغزالي، المنجز السردي الغربي القديم، مرجع سابق، ص268.

أما بالنسبة للراوي (السائب بن تمام)، فهو يتضمن دلالة رمزية معادلة للخير.

وخلاصة لما سبق يمكن القول: أن مقامات السرقسطي بمثابة مسرح كبير، دمج فيه الأديب بين الشخصيات المرجعية بكل حمولاتها وأبعادها الدلالية والشخصيات العجائبية والتخييلية والتي كان الهدف الأساسي منها خدمة مجموعة من القيم بأساليب حكائية متنوعة.

الفصل الثاني

سيميائية البنية العميقة للمقامة

تحليل نماذج مختارة

أولا: مقامة تاريخية

–المقامة البربرية

1–البنية السطحية

أ–بنية الاستهلال السردي

ب–موضوع المقامة

2–البنية العميقة

أ–الشخصيات

ب–السرد والوقفات

ج–الزمان والمكان

د–سيميائية العنوان

هـ–النماذج العاملية

و–المربع السيميائي

ز–التشاكل

ثانيا: مقامة واقعية

–تحليل المقامة الخمرية

1–سيميائية العنوان

2–البنية السطحية للمقامة

3–الوحدات السردية في المقامة الخمرية

4–البنية العميقة

5–المربع السيميائي

ثالثا: مقامة تخييلية

– تحليل مقامة العنقاء

1–سيميائية العنوان

2–الشخصيات

3–الوحدات السردية

4–البرامج السردية

5–المربع السيميائي

تحليل نماذج مختارة من مقامات السرقسطي

أولا: مقامة تاريخية

المقامة البربرية (المقامة الحادية والأربعون)

لدراسة المقامة دراسة سميائية، لابد من الوقوف على عناصرها البنائية الواحد تلوى الآخر، ومعرفة خصائصه، خاصة وأن مقامات السرقسطي عبارة عن تكامل مجموعة من الأجناس الأدبية (رسالة قصة، رحلة، سيرة...إلخ ....)، تقوم المقامة على عناصر بنيوية ثابتة هي: جملة الاستهلال السردي، والراوي، والبطل والزمان والمكان والحكاية، ولحظة التعرف ..."[1].

1- البنية السطحية

أ-بنية الاستهلال السردي

يشكل الاستهلال السردي المنطلق الذي يلج به الراوي عالم المقامة، سواء كان راويا حقيقيا أو مجهولا، حيث ترد عبارة الاستهلال السردي كأول جملة تُفتتح بها المقامة، وهي مركزه ومختصرة، قد تأتي بصيغة المفرد أو الجمع، ومن أهم صيغها؛ (حدثني فلان أو أخبرنا، أو حكي أو قال...)، "إن هذا الراوي الحقيقي للمقامة، يحرص كل الحرص على التخفي وراء جملة الاستهلال السردي في أول المقامة فلا يكشف عن هويته ليقوم بمهمته ثم ينسحب، إن مهمة هذا الراوي المجهول وهو الراوي الحقيقي للمقامة، هي افتتاح المقامة وتقديم الراوي للمقامة، ليتولى مهمة سرد حكاية بطل المقامة"[2].

1- عبد الله محمد الغزالي، المنجز السردي الغربي القديم، ط1، الكويت 2011، آفاق للنشر والتوزيع، ص78.
2- نفسه، ص80.

والملاحظ هو أن هذه الهيكلة في بناء المقامة لم تكن مستحدثة عند المتأخرين ولكنها كانت منتهجة عند الأوائل أمثال بديع الزمان الهمذاني، والحريري، وبعده السرقسطي وغيرهم، وأصبحت هذه الهيكلة بمثابة النموذج العام لبناء المقامات فيما بعد.

فالدلالة الضمنية لعبارة الاستدلال، تفيد استناد الخطاب للغير، هذا ما نجده في الكثير من العبارات الاستهلالية في مقامات السرقسطي: (أي اعتماده على ثنائية الراوي).

وفي المقامة البربرية تكمن عبارة الاستهلال في قوله: قال السائب بن تمام: وهو رواية مجهول كذلك وهنا يمكن القول أن السرقسطي سار على نهج المشارقة في هذا الأمر.

أما بالنسبة لأهمية ووظيفة الاستهلال، فتكمن في تهيئة نفوس وعقول القراء أو المروي لهم للاندماج مع الخطاب السردي والتفاعل معه.

ب–موضوع المقامة: تصور لنا هذه المقامة رحلة عفوية غير مبرمجة قام بها البطل أبو حبيب إلى مدينة طنجة في شمال أفريقيا، والتي تقع بالتحديد في شمال المغرب الأقصى، حيث راح أبو حبيب يصور مجتمع البربر وعاداتهم المختلفة، مع ذمه لهم في قوله: "فأقمت بين أقوام كالأنعام، أو كالنِّعام، وأناس كالسباع، أو الضباع، لا أفقه مقولهم، ولا يوافق معقولي معقولهم..."[1]، وازداد شوقه بالمقابل لبلوغ الأندلس، لما سمعه عنها من الحضارة وازدهار وثقافة.

2–البنية العميقة

أ–الشخصيات: ككل المقامات ارتكزت المقامة البربرية على مجموعة من الشخصيات المتباينة من حيث الوظائف والأدوار، لذلك يمكن تقسيمها إلى صنفين: شخصيات أساسية؛ وتتمثل في الراوي، وهو

1– السرقسطي، المقامات اللزومية، ص385.

السائب بن تمام، وهو رواية مجهول، وهو الراوي الأساس تقريبا في كل مقامات السرقسطي، وفي هذه المقامة تقمص دور الراوي والبطل في الوقت ذاته، نظرا لكونه محور الأحداث التي جرت في مدينة طنجة، بعدما وجد نفسه فيها دون سابق إشعار، أو تخطيط.

أما بالنسبة لميزاته فقد اعتاد السفر والترحال من بلد لآخر، إلا أنه يبدو مضطربا، غير مستقر وهذا ما انعكس على شعوره وأحاسيسه وقد أورد ذلك في قوله: "مازلت أجول في المشارق والمغارب وأغرى بالمساوي والمسارب، حتى اشتكتني الذرى والغوارب، وملّتني الطوالع والغوارب، وحتى قذفتني الأيام إلى بلاد طنجة"[1].

أما الشخصية الرئيسية الثانية فقد تمثلت في الشيخ أبو حبيب، الذي قدمه الراوي، على أنه شخصية منسجمة جدا مع البربر، فهو يجيد لغتهم وفن التعامل معهم، وكذلك معرفة عاداتهم وتقاليدهم ويبدع حبك المكائد والحيل للإيقاع بضحاياه وتنفيذ مخططاته، فهو يقدم نفسه للقوم دون أن يكشف حقيقة شخصيته، وهذا بالاعتماد على ذكائه وحيله وإمكانية تواجده في المكان المطلوب وفي الوقت المناسب لتحصيل رغباته، دون إثارة الانتباه مهما اختلفت الأمكنة والأوقات، لكن وبعد حين جاءت لحظة تعرف الراوي على شخصية البطل أبو حبيب، وقد ورد ذلك في قوله: "... دواليك دواليك، واليك عني بالمعتبة إليك، أحتى في البرابر الدهم، وبين البهائم البُهم؟ لقد برحت بنفسك اغترابا، ونظمت في الصحبة أعاجم وأعرابا..."[2].

ويرد عليه أبو حبيب بقوله:

العرب والعجم لي صديق إذا غلت بالعز قدُورٌ

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص385.

2- نفسه، ص386.

دع عنك ما قيل من ملوك لها الدهاليز والجـــذور

فارقـــت ربـــــعا بها ودَارا وكلها أربـــــــع ودور

أما ترى، الدهر يا فتاه يلعب بالمرء أو يدور[1].

فأبو حبيب في هذه المقامة رغم دوره الأساسي في تحصيل الكدية إلا أنه لا يعد الشخصية الرئيسية الوحيدة فيها، فهو يتشارك البطولة مع الراوي،

"إن هذه الجولة في أنحاء المدينة التي يصل إليها الراوي، تساعد كثيرا على فتح آفاق البعدين: الزماني والمكاني في المقامة وتنشط الجانب السردي في عقلية السامع العربي وتهيئه لسماع رواية هذا الراوي"[2].

مع الإشارة إلى أن البطل في هذه الرواية هو الراوي السائب بن تمام، لكن رغم هذا يشاركه البطل أبو حبيب البطولة لكونه من العناصر الأساسية في البنية السردية للمقامة، ونظرا لما يجب أن يتميز به من مواصفات نمطية (ثابتة) في كل المقامات.

ب–السرد والوقفات: السرد هو الخاصية الأكثر تمييزا لبناء المقامات، لذلك نجد البطل بعد العبارة الاستهلالية، يشرع في سرد رحلته التي قادته إلى بلاد طنجة، إلا أن جماليات وبنية الحكاية تتطلب في معظم المحطات النصية توظيف المفارقات الزمنية أو الإيقاع السردي، منها ما يتعلق بتسريع السرد (عن طريق توظيف تقنيتي الخلاصة والحذف) أو بتبطيئه بتوظيف كل من (المشهد والوقفة).

–الوقفات الوصفية: توظيف الوصف من قبل الراوي يعني التوقف عن السرد، وهذا ما لجأ إليه الراوي بعد سرده لكيفية وصوله إلى مدينة طنجة، ليتوقف بعد ذلك ويشرع في وصف الفضاء المكاني الذي

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص387.

2- عبد الله محمد الغزالي، المنجز الردي الغربي القديم، مرجع سابق، ص87.

آل إليه وأهله، وينعتهم بأبشع الأوصاف في قوله: "أقمت بين أقوام كالأنعام، أو كالنّعام، وأناس كالسباع أو الضياع..."[1]، ولم يقتصر الوصف على القوم فقط، بل شمل أيضا المكان الذي آل إليه الراوي، وذلك لان البعدين الزماني والمكاني "من أهم عناصر البنية السردية للمقامة؛ البعد المكاني والبعد الزماني وبدونهما لا تقوم المقامة، إن طبيعة السرد والحكي تستلزم تحديد هذين البعدين"[2].

وبعدها أيضا يشرع في وصف الأطعمة المقدمة له بعد أن تحايل أبو حبيب على القوم وقدمه على انه ابن عمه في قوله: "قدموا إلينا من الشيزي جفانا كالجواب عليها ثرائد كالهضاب أو الروابي، تنهل سماؤها بدرر اللحم وتشرق أرجاؤها بقدر اللحم"[3]، وبعد وصف السائب لهذه الأصناف من المأكولات، راح يصف لنا الطريقة التي تم تناولها بها في قوله: "وجعلنا نأكلها خضما وقضما، ونوسع الأجواق ردما ورضما والودك من على معاصمهم يسيل..."[4]، ومما لا شك فيه أن الراوي وظف الكثير من الألفاظ الدالة على طريقة وأسلوب تناول كل هذه المأكولات المتنوعة، والتي تعبر عن تقاليد القوم وعاداتهم الثرية وحسن استقبالهم للضيف، كما أن الراوي عمد في بعض المحطات إلى المزج بين السرد والوصف لنقل الأحداث ووصفها وتصويرها بدقة.

-الحوار: يعتبر الحوار من تقنيات تعطيل السرد في المقامة، إلا أن الحوار في المقامة لم يتم بطريقة مباشرة، وذلك لاختلاف الألسن.

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص385.
2- عبد الله محمد الغزالي، المنجز السردي العربي القديم، ص91.
3- السرقسطي، المقامات اللزومية، مصدر سابق، ص387.
4-نفسه.

فالحوار الأول تم بين السائب وأبو حبيب، عندما وصل الراوي إلى الساحل، وهو يهيم بمغادرة طنجة إلى بلاد الأندلس، إذ بأبي حبيب يظهر فجأة أمامه، ويسعى لتعريف القوم به وتقديمه (لهم) رغم عدم تعرف الراوي عليه.

ومنه فقد وردت الوقفات الحوارية بعد تعرف السائب على أبو حبيب، في قوله: "دواليك، وإليك عنى بالمعتبة إليك... ونظمت في الصحبة أعاجم وأعرابا"، فقال لي: "يا أبا الغمر، ما أشبهك بالغمر..."[1].

ليواصل بعدها سرد الأحداث ووصف مجلس الطعام ليتجدد الحوار بعد استغراب الراوي من ما قدم لهم من أطعمة ومن طرق الضيافة، ليستجد حوار مع أبو حبيب ليُزيح به بعض استفهامات السائب، حول تلك الغرابة في قوله: "قال لي أبو حبيب: هذه تحفة القوم، وقِرى الضيف في الأمس واليوم، فأبد إليهم قبولا، ولا تبد خُبولا، وإلا لقيت من القوم حُبولا"، فقلت: "هل من هذه النشأة خلاص، أم لهذا المحض خِلاص؟"[2].

وبعدها يواصل الراوي سرد الأحداث، مستعينا في بعض المحطات بالوصف، وهذه المرة يصور لنا مجلس آخر حل به هو والبطل أبو حبيب، وما قدم لهم من طعام ومشروب، قدم لهم (وصف المشروب ومفعوله على القوم)، ليعود بعد ذلك إلى الوقفة الحوارية بينه وبين أبو حبيب، والذي من خلاله يكتشف السائب الحيلة التي أوقعها فيه أبو حبيب رغبة منه في استبقائه لتحميله نتائج مكائدة وقوله: "يا سائب،

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص386

2- نفسه، ص388

لولا أني أصون دمك وأخشى عدمك لتركتك وسفاك الدماء... وقال: أيضا خذ طريقا غير طريقي، وتخلى عن معشري وفريقي، فإني إلى القوم عائد... وحمّلتك من الخون عبئا ثقيلا"[1].

-الوقفات الشعرية: لم يكتف السرقسطي في مقاماته بالنثر بل كان يستعين بالمقاطع الشعرية ليبرز كفاءة وقدرة بطله، في النظم، وفي هذه المقامة وردت الوقفات الشعرية مرتين في شكل قصائد متوسطة الطول فجاءت الأولى بعدما تعرف الراوي على البطل واستغرابه في تواجد أبو حبيب في مثل هذه الأماكن لتأتي إجابة أبو حبيب ليبين له أن سبب اغترابه هو سعيه لكسب الرزق مهما اختلفت المواقع والطرق، وأنه لا فرق لديه بين البدو والحضر، وأنه تعود على تبدل الأحوال ما بين يسير وعسر وتباين الخلان بين غادر ووفي وتأكيده على انه ينتهج نفس الأسلوب مع الكل وغايته في ذلك هذا الكسب.

أما الوقفة الشعرية الثانية فقد جاءت في نهاية المقامة، وهي وقفة ختامية، فيها يذكّر أبو حبيب الراوي عن عجزه في تحقيق مآربه دائما، ويدعوه إلى النأي بنفسه قبل أن يفتك به القوم، بعد أن نسب له تهمة سرقتهم مبديا تفاخره بما حققه من نصر وتفوق عليه وذلك في قوله:

بالله يا سائب سر راشدا من قبل أن يقطع حبل الـــوريد

أما تراني الدهرِ ذا عزمةٍ أســـــاير النجـــــم كأنـــي بريد

لا أرهب الليل ولا أتقي إلا شهابـــا لرجيم مَـــــــرِيدٍ[2].

ج-الزمان والمكان: يعد عنصرا الزمان والمكان من أهم عناصر البنية السردية للمقامة، فطبيعتها تفرض تحديدهما لكونهما مسرح الأحداث؛ فالترحال والسفر في مقامات السرقسطي "فضاء واسع لا يقيده مكان معين ولا زمان معين، فالراوي يحل في أماكن كثيرة وفي أزمنة مختلفة، لذا تبدو وظيفته مهمة جدا في

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص(388-389).

2- نفسه، ص389.

تقييد مكانه وزمانه في كل مكان، ومن هنا تأتي ظاهرة أسماء المقامات، فيطلق على كل مقامة اسم مدينة..."[1] هذا هو المتعارف عليه، إلا أن بعض المقامات الأخرى ينتهج فيها المؤلف أساليب أخرى في التسمية.

أما في المقامة البربرية، فان الأماكن التي دارت فيها أحداث المقامة، بدت جلية واضحة منذ بدايتها، لتكون تمهيدا لتحديد المكان الأساسي، ألا وهو مدينة طنجة، وقبلها ذكر الروي المشارق والمغارب، كمسارح لترحاله، ومنه يمكن تقسيم المكان في المقامة إلى صنفين:

-فضاءات مفتوحة: وهي المرتبطة بموضوع وطريقة سفر الراوي، حيث ينتقل السائب من مكان إلى آخر، ويتحلى ذلك في قوله: "ما زلت أجول في المشارق والمغارب..."[2].

وبعد ذكر هذه الفضاءات الشاسعة جدا، يبدأ الراوي في التحديد أكثر في قوله: "حتى قذفتني الأيام بلاد طنجة وأشرقت منها على أبواب إفرنجة"[3].

ولعل ارتباط المقامة البربرية بالتجوال والسفر التلقائي، هو ما جعل هذه الفضاءات تتسع، وذلك لأن اسم مدينة طنجة "عند القدماء كثيرا ما يتجاوز الدلالة على ما هو داخل أسوارها إلى كامل المنطقة حولها، لذلك اتسع مفهوم المكان إلى بعض عناصر المنطقة حول هذه المدينة: البحر، المضيق (المجاز) "ورملة عثاء" "سهلة شعثاء"[4].

1- عبد الله محمد الغزالي، المرجع السابق، ص91.
2- السرسقطي، المقامات اللزومية، ص385.
3- نفسه.
4- سليم ريدان، المقامة البربرية للسرقسطي نموذجا، مرجع سابق، ص179.

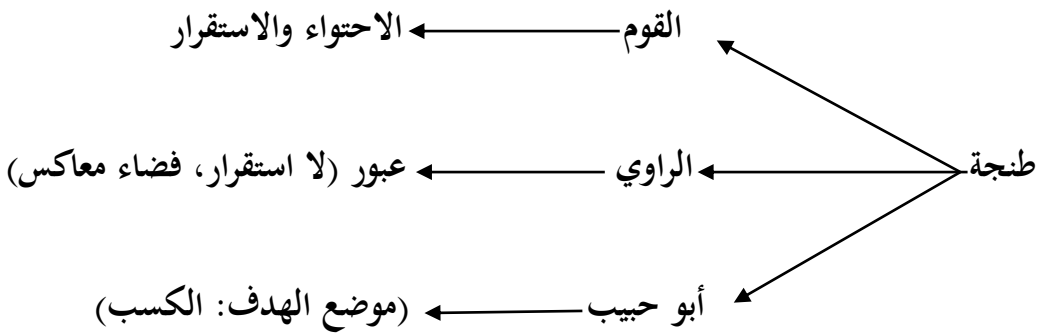
فطنجة مدينة تقع في المغرب الأقصى "على ساحل بحر المغرب، مقابل الجزيرة الخضراء وهو من البر الأعظم وبلاد البربر"[1].

هذا بالنسبة للفضاءات الداخلية ليحدد بعدها الراوي الفضاءات المقصودة في رحلته، وهي بلاد إفرنجة والأندلس ويتضح هذا في قوله: "وأشرفت منها على أبواب إفرنجة"[2]، وبعد استفاضة الراوي في وصف البربر، يوسع من توظيفه للمكان بذكره لبلاد الأندلس في قوله: "وكنت اسمع بأرض الأندلس وحضارتها واحتفالها ونضارتها..."[3]، والملاحظ هو أن الراوي يبدو أكثر تطلعا واستقرارا في الأماكن أو الفضاءات المفتوحة الأكثر اتساعا، ورغبته في الوصل.

ويمكن إبراز الفضاءات المكانية وعلاقتها بالراوي وفق المخططات التالية:

المشارق والمغارب ← الراوي ← الأندلس

انفصال اتصال

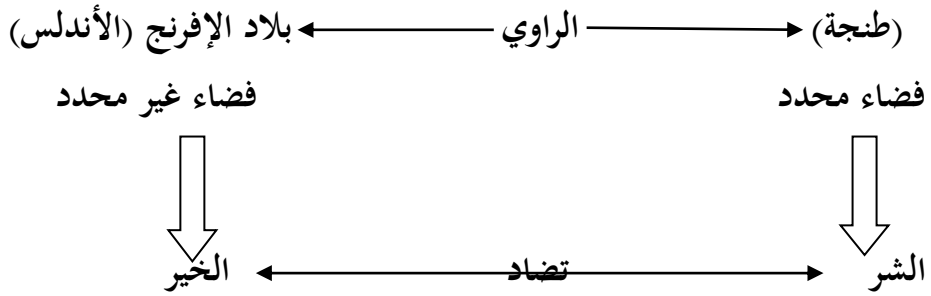


ومنه يمكن لنا القول السرقسطي وظف المكان في هذه المقامة بصيغ مختلفة؛ فهناك الأماكن الرئيسية والمتمثلة في كل من طنجة والأندلس مع تبيان أهميتها ووظيفتها بالنسبة لشخصيات المقامة الأساسية.

1- ياقوت الحموي، المعجم، ج4، ص43.
2- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص385.
3- نفسه.

فالأندلس أو بلاد الإفرنج، ذات قيمة إيجابية بالنسبة للراوي (السائب بن تمام) وهي تعادل الخير أو الفوز.

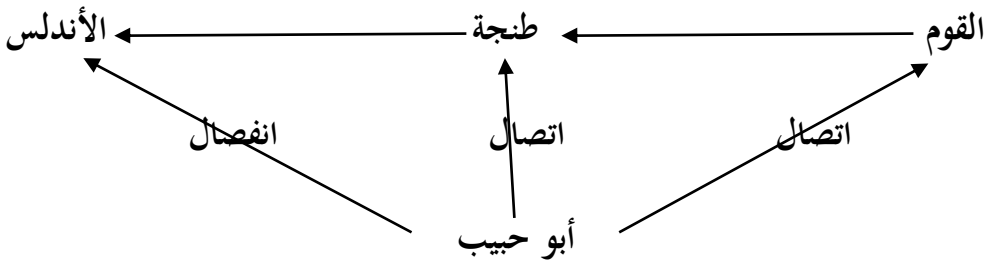
أما بالنسبة لمدينة طنجة فقد تمثل لديه قيمة سلبية، وهي معادِلة للشر أو الفشل فهي إذا العامل المعيق للوصول إلى الهدف المنشود، ونلمس هذا من خلال مختلف المحطات التي استوقفنا فيها الروي (هجاء وذم المدينة وأهلها ونعتهم بشتى الأوصاف المشينة).



مخطط يوضح دلالة المكان بالنسبة للراوي

أما بالنسبة للشخصية الرئيسية الثانية (البطل أبو حبيب) فهو يجمع بين المتضادات في موقفه، أي انه جمع بين الوظيفتين؛ السلبية والايجابية معا، فهو مكان سلبي ومرفوض نظرا للأسباب ذاتها (طبيعة أهله وغربة عن الأهل والديار)، وهو مطلوب أيضا لكونه موضع الهدف.

رغم ما أبداه –أبو حبيب– من انسجام وتواصل مع أهل المدينة إلا أن كل هذا التوافق مؤقت فقط لأنه يرى في الموقع سبيلا لتحقيق مقاصده وغاياته.



مخطط يوضح لنا علاقات أبو حبيب بالمكان

أما بالنسبة لتوظيف السرقسطي لعنصر الزمن في هذه المقامة، فيبدو مبهما غير واضح بدقة، أي انه غير محدد بألفاظ معينة دقيقة، بل جاء مبهما في جملة من الألفاظ وهي؛ الدهر، خمس مرات، الأيام، الأمس، اليوم، أي أن الزمن في عمومه وظف توظيفا مفتوحا بصيغة الماضي وهذا ما نستخلصه من قوله: "قذفتني الأيام إلى بلاد طنجة"[1]، وقوله: أيضا "وكنت اسمع بأرض الأندلس وحضارتها واحتفالها ونضارتها فأتمناها تمني المشتاق"[2]، فالزمن في هاتين العبارتين، يتضمن دلالة الماضي غير المحدد ويشمل فترة التطور والازدهار في الأندلس، هذا في بداية المقامة، لكن بعد ذلك حاول السرقسطي ضبط الزمن لأن طبيعة سرد الاحداث وسيرها تتطلب ذلك في قوله: "...حتى إذا طغت العشية وحنت إلى كمبعها الحشية..."[3] وقوله أيضا: "فبعد حين ما عرفت انه أبو حبيب..."[4]، وهنا يبين لنا الراوي زمن وقوع هذه الإحداث والمحصورة بين مجالين (الصبح والمساء).

-الزمن في المقامة البربرية

الزمن	نوعه	دلالته
الأيام	غير محدد	الماضي
فبعد حين	محدد	الحاضر
الدهر	غير محدد	الماضي
الأمس	محدد	ماضي
اليوم	محدد	الحاضر
العشية	محدد	الحاضر
الليل	محدد	الحاضر

جدول يبين لنا الألفاظ الدالة على الزمن في المقامة البربرية

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص385.
2- نفسه.
3- نفسه، ص388.
4- نفسه، ص386.

د–سيمائية العنوان: المتعارف عليه هو أن الدراسات العربية القديمة لم تول أهمية للعنوان، ولم تجعله من المقاصد الأساسية التي يحرص عليها المبدعين، مثلما هو المتعارف عليه في الدراسات الحداثية، فقد كانت القصائد الشعرية توسم بحرف رويها، فيقال مثلا: لامية العرب للشنفرى وميمية الفرزدق ونونية ابن زيدون، ميمية أبو الأسود الدؤلي،.

أما بالنسبة للدراسات الحديثة خاصة السيمائية، فقد جعلت من أهم العناصر البنائية والدلالية في النص حيث: "تشكل العنونة باعتبارها مجموعة من الدلائل اللسانية التي تأتي عادة في بداية النص من اجل تعيينه، مشيرة إلى محتواه العام وقاصدة إثارة الجمهور"[1].

فالعنوان يعتبر "عتبة أولى لاقتحام النص ومفتاحا من المفاتيح النافذة لفك شفرات المتن، وسير أغواره وحل ألغازه المستغلقة..."[2]، فالعنوان بهذا هو عبارة عن شفرة لغوية تتكون من ألفاظ محدودة ذات حمولة دلالية كبيرة يسعى الأديب لجعلها مرشد المتلقي، لاستكشاف مجموع خفايا النص وكيفية تحول دلالته ومجموع العلاقات النصية بينها، وبهذا يكون العنوان بمثابة الواسطة بين القارئ وبين النص ومختلف أنظمته الدلالية، وبهذه الحمولة الدلالية المكثفة والتي يتميز بها العنوان في النصوص فلا يمكننا أن نوافق جيرار جنيت في قوله: إن العنوان سؤال والنص أو النظام السيميائي جواب لهذا السؤال، فهذا لا ينطبق على جميع النصوص خاصة في المقامات السرقسطية لأن هناك بعض المقامات وردت دون عنوان.

ومنه يمكن لنا القول: أن العنوان يحتل "مكانة إستراتيجية في ترسانة المفاهيم الإجرائية التي يحفل بها التحليل النصي، باعتباره عنصرا جوهريا في مكونات النص، وبؤرة دلالية قد تكون المفتاح السحري الذي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها وحل شفراتها، إذ يستطيع هذا

1- حميد الحمداني. عينات النص الأدبي، علامات، ح46، المجلد 12، ص35.
2- نفسه.

المكون أن يقوم بتفكيك النص من اجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية..."[1]. ومهما تعددت وجهات النظر حول هذا العنصر فيبقى من أهم المؤشرات الأولية التي تمكننا من ولوج أعماق النصوص واستنطاقها للوقوف على دلالاتها المختلفة.

أما عنوان مقامة السرقسطي محل الدراسة فهو؛ (البربرية)، وهي تحتل المرتبة الواحدة والأربعون ضمن مجموع مقاماته والمقدرة بخمسين مقامة.

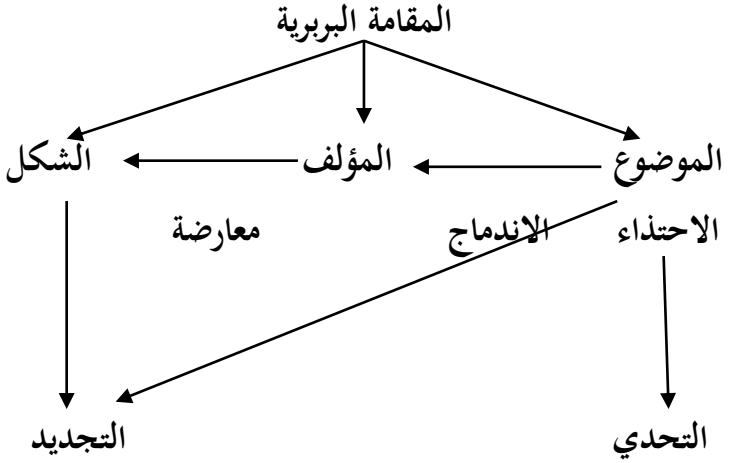
والملاحظ هو أن السرقسطي عادة ما يعنون مقاماته بأسماء المدن، أو يتركها بلا عنوان، كما أن بعضها أطلق عليها أسماء بعض الحيوانات والطيور، فكل ذلك تماشيا مع بناء ودلالات النص ومقاصده المختلفة، وهو ما نلمسه في المقامة محل الدارسة، والتي عنونها السرقسطي بـ(البربرية)، رغم أن أحداثها وقعت في مدينة طنجة المغربية، فلماذا توظيف هذا المصطلح بالتحديد؟ رغم أن المقامة تحتوي على الكثير من الأحداث المتباينة والمثيرة، إلا أن المؤلف استخدم لفظ الذي يتألف من "نعت ومنعوت، والمنعوت شكل أدبي، له من فنيات الأسلوب وخصوصيات السرد ما هياه ليكون جنسا أدبيا، بل رأى فيه بعضهم –انطلاقا من نموذجه لدى السرقسطي– نوعا من الكتابة مخصوصا، وهو أصيل المشرق، ويمثل آخر مبتكراته التي وصلت التي إلى الأندلس.

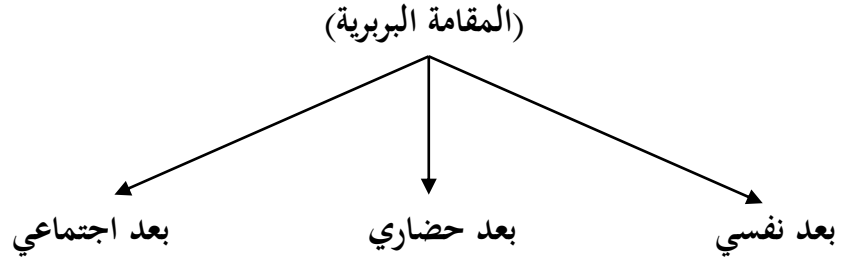
"أما النعت فيحيل على جنس بشري موطنه الشمال الإفريقي وعلاقة الأندلسيين به تختلف باختلاف الزمان والمكان، من إفريقيا إلى بر العدوة، ومن عهد سيادة قرطبة إلى عهد الفشل السياسي بالأندلس ونهاية ملوك الطوائف"[2].

1- جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، مارس1997، ص96.

2- سليم ريدان. خصوصية الأدب والفكر بالأندلس، المقامة البربرية نموذجا، "مجلة المسار"، عدد (34-35)، جانفي 1998م، كلية الآداب، منوبة، تونس، ص177.

وقد شهد السرقسطي مختلف هذه الأحداث التي ألمت ببلاده، كسقوط مدنها الواحدة تلو الأخرى في أيدي النصارى، بالإضافة إلى خلع ملوك الطوائف من قبل الفاتح يوسف بن تاشفين، وسقوط مدينة سرقسطا، مدينة المؤلف (سنة 512هـ)، لذلك نلاحظ أن عنوان المقامة تضمن ثلاث شفرات قام عليها نص الأديب، وهي بمثابة مرجعيات متباينة شكلت مختلف دلالات النص ومقاصده البلاغية، وهذا ما يمكن لنا إبرازه من خلال المخطط التالي:





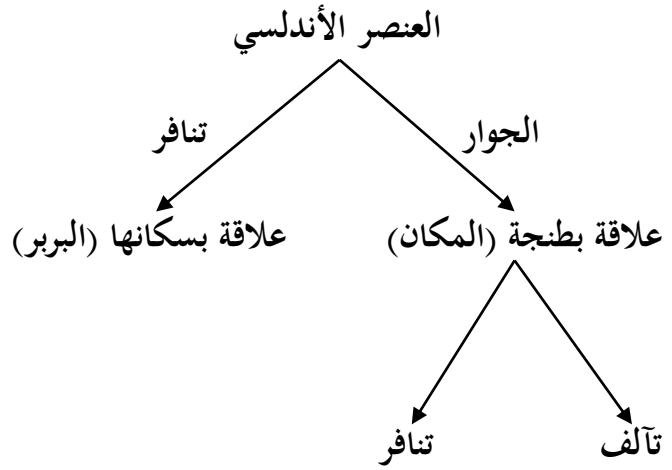
الأبعاد المولدة للمقامة البربرية

فهذه الأبعاد الثلاثة تؤكد "تجذر المقامة في محيطها الحضاري، وتنتقل بهذه العناصر الموضوعية من الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة الإيحائية"[1].

1- سليم ريدان. خصوصية الأدب والفكر بالأندلس، المقامة البربرية نموذجا، المرجع السابق، ص180.

-الشيفرات الإيحائية في عنوان المقامة:

1-الذاتية (النفسية): وفيها يمكن الربط بين جملة من العناصر الموضوعية والمتمثلة في المواقف الماضية والأحكام المسبقة، وما تتركه من أثر وتجربة مخصوصة فكرا ووجدانا، حيث ترتسم علاقة الشخص بسواه من الأفراد أو المجتمعات، وهنا تتولد ثنائية أو ازدواجية العلاقة بين العنصر الأندلسي وبين طنجة الموقع المجاور وسكانها البربر وفق المخطط التالي:



ورغم التقارب الجغرافي إلا أن هناك تنافر نفسي واجتماعي، مع أن العنصر البربري تاريخيا "قد ساهم في فتح الأندلس وبعضه استقر بها وبعضه انتدبه المنصور بن أبي عامر (ت 392) في جيشه، وكان بعض ملوك الطوائف ومنهم يوسف بن تاشفين الذي أنقذ الأندلس بعد سقوط طليطلة وناصرها، لكن بعد هذا قال المؤرخون: أن للعنصر البربري دور في خراب قرطبة في عهد الفتنة بها أوائل القرن الخامس للهجرة"[1].

1- سليم ريدان. المرجع السابق، ص182.

وهذا ما ولد نوع من النفور والرفض من قبل الراوي لهذه المنطقة وسكانها، فهي إشارة إلى هذا الموروث الاجتماعي الحضاري والذي انعكس على نفسية الراوي والبطل، فراح ينظران إلى العنصر البربري والقومي بنوع من العدائية والدونية كنتيجة وانعكاس حتمي لما توارثوه عنهم.

ونلاحظ أن المؤلف اعتمد على جملة من المتضادات لتوضيح دلالاته ومقاصده في هذه المقامة، عامدا إلى عقد شبه مقارنة بين سكان طنجة (البربر) وبين الأندلسيين، بحيث نعت الأول بكل الصفات السلبية والثاني بكل الصفات الإيجابية، حيث وصف المكدي البربر بالأغفال وسفاك الدماء وهتاك الثما، وهو بهذا يكاد ينزل بهم إلى صفة الحيوانية وفي أدنى درجاتها ويجردهم من العقل والتحضر ويتهمهم بالحمق والعنف والقسوة والتوحش والطيش، وهي صفات تتناقض تماما مع ما يتميز به الفرد الأندلسي الذي تعكس صفاته وتصرفاته مدى تحضر الأندلس.

والملاحظ أن هناك الكثير من التحامل والإجحاف في وصف البربر، بالنظر إلى ما قدموه من ترحاب وإكرام للراوي والبطل، وهذا ما يبرز التناقض الواضح بين أقوالهم (الراوي والبطل) وبين أفعال (القوم).

والمرجع هو أن مشاعر الكره هذه تجاه البربر تعود لأسباب وحيثيات تاريخية تتعلق بما كانت عليه الأندلس من حضارة وتفوق، وما تعرضت له من قبل أحد الفاتحين البرابرة (يوسف بن تاشفين) وما كان يتميز به من صرامة وشدة، فسقوط المماليك وتقييد والتضييق على أهلها، كان سببا مباشرا في توليد هذه الضغائن.

فالمتلقي لهذه المقامة، سيدرك لا محالة تلك الصورة الراسخة منذ القديم، والتي عكسها مجموع المرجعيات التاريخية والحضارية والنفسية حول العنصر البربري في شمال أفريقيا تحديدا، والبربر أو البرابرة اسم

لاتيني يعني المتوحش أو الهمجي البدائي، وقد أطلقه الرومان على ما يعرف اليوم بالأمازيغ، أي سكان شمال أفريقيا، وتعرف لغتهم باللغات البربرية.

أما في المعاجم العربية، فإن كلمة بربر تطلق على جنس في المغرب من أبناء برين قيس بن كنعان.

ومن مميزات هذا الجنس البسالة والقوة والصلابة في الدفاع عن أرضه، وتعتبر المقاومة التي أبداها البربر أيام الفتح الإسلامي للمغرب سببا مباشرا لترسيخ هذه الصورة عند غيره خاصة العرب.

لكن الأمور تغيرت بعد الفتح الإسلامي، وإدراكهم لتعاليم الدين الجديد واندماجهم في المجتمعات الإسلامية، وأصبحوا جزءا لا يتجزأ منها، ومن الدولة الإسلامية المترامية الأطراف.

إلا أن تلك الصورة السلبية بقيت راسخة لدى البعض ذوي النفوس الضعيفة، فالسرقسطي استعرض هذه القصة لكونها واقعا معاشا في المجتمع الأندلسي ومدى نظرته السلبية لهذه الشعوب التي تدين لهم بالكثير من الفضل مما ولد هذا التنافر.

وقد حاول المؤلف من خلال نصه هذا إحياء قيم التواصل والتكافل بين المجتمعين، لكون ما يجمعهما أكثر مما يفرقهما، لذلك فقد جاءت وظيفة المقامة تأثيرية تغير النظرة السوداوية تجاه هذا العنصر.

هـ–النماذج العاملية: اعتمد غريماس على مجهود سابقيه من النقاد، لتحديد الوظائف حيث اختزلها من واحد وثلاثين وظيفة إلى ستة وظائف، أقر بصلاحيتها لكل أشكال السرد، كما توصل إلى أن هذه الفواعل ترتبط وفق ثلاثة علاقات وهي: "علاقة الرغبة: بين الراغب الذات/والمرغوب فيه/الموضوع، وتهيمن على هذا المحور صيغة الإرادة.

علاقة الصراع بين المساعد (مساعد الذات) و المعيق (معيق الذات)، تهيمن على هذا المحور صيغة القدرة. علاقة التواصل بين المرسل (الطالب) والمرسل إليه (الحاصل على موضوع الطلب) وتهيمن على هذا المحور صيغة العلم.

أولا: الرغبة: أي "أي أن هناك توقا ونزوعا من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة، فهي بهذا المفهوم أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهي شرط ضروري لوجود أية عملية سيميوطيقية، فالذات لا تحصل على موضوعها إلا بحركة ما قد تكون عسيرة أو يسيرة، وتتضمن هذه الحركة أطراف نزاع قد تكون متأنية أو منقادة، ومهما يكن الأمر فإن هناك تفاعلا يجري في فضاء وزمان معينين، ويتحقق فيهما عبر العلامات اللغوية"[1].

وبتحليلنا للمقامة البربرية نجد أنها تتشكل من ذاتين متباينتين وكلاهما يسعى لتحقيق موضوع مختلف عن الآخر من حيث المنطلقات:

الذات الأولى: وتتمثل في شخصية الراوي (السائب بن تمام)، والتي تمثل رغبتها أو موضوعها في زيارة الأندلس، ومن العوامل المساعدة له لانجاز ذلك ما يلي:

-الرغبة الذاتية في زيارة الأندلس.

-سفره وترحاله الدائم، ووجوده أيضا بالقرب منها (طنجة) الساحلية القريبة من الأندلس.

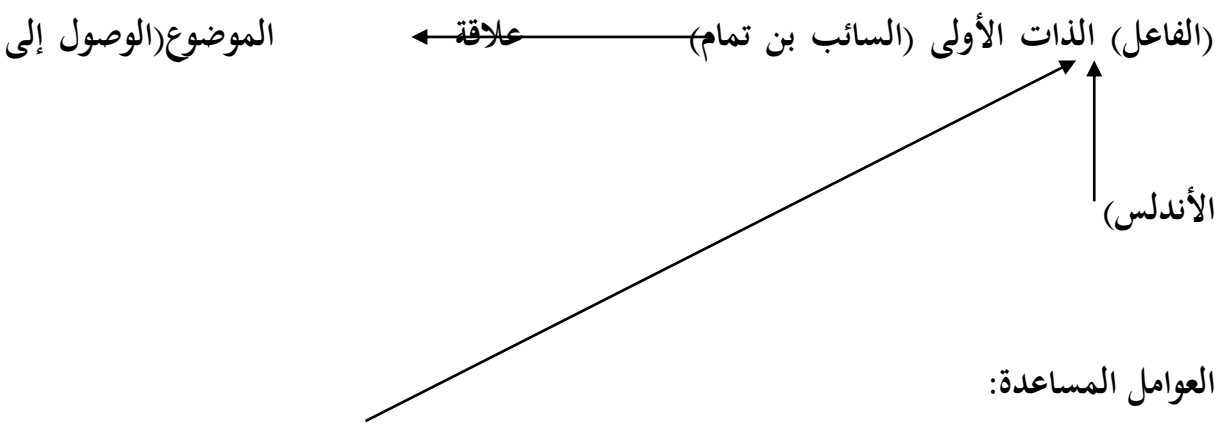
أما بالنسبة للعوامل المعرقلة له، فيمكن إيجازها فيما يلي:

-وجود الشخصية البطل (أبو حبيب)، وترصده لمحطاته.

1- محمد مفتاح. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2006، (ص8-9).

-استخدامه لأساليب التأثير والإقناع، للبقاء في طنجة وتوظيفه كعامل مساعد على تنفيذ تحايله على القوم والإيقاع به.

ويمكن إنجاز ذلك في الخطاطة التالية:



مخطط يبرز علاقة الذات بالموضوع

والملاحظ هو أن هذه الذات تبقي عن موضوعها من بداية المقامة حتى نهايتها وهذا نتيجة العوائق والعراقيل التي اعترضتها ومنعت اتصالها بموضوعها، أي أن:

الذات الأولى u عن الموضوع

الذات الثانية: هي نتيجة أبو حبيب (البطل)، المكدي المحتال، أما الموضوع المرغوب فيه فهو الاستيلاء على أموال القوم، دون إظهار ذلك وإلصاق التهمة بالسائب بعد التنصل منها، وقد ساعده في ذلك:

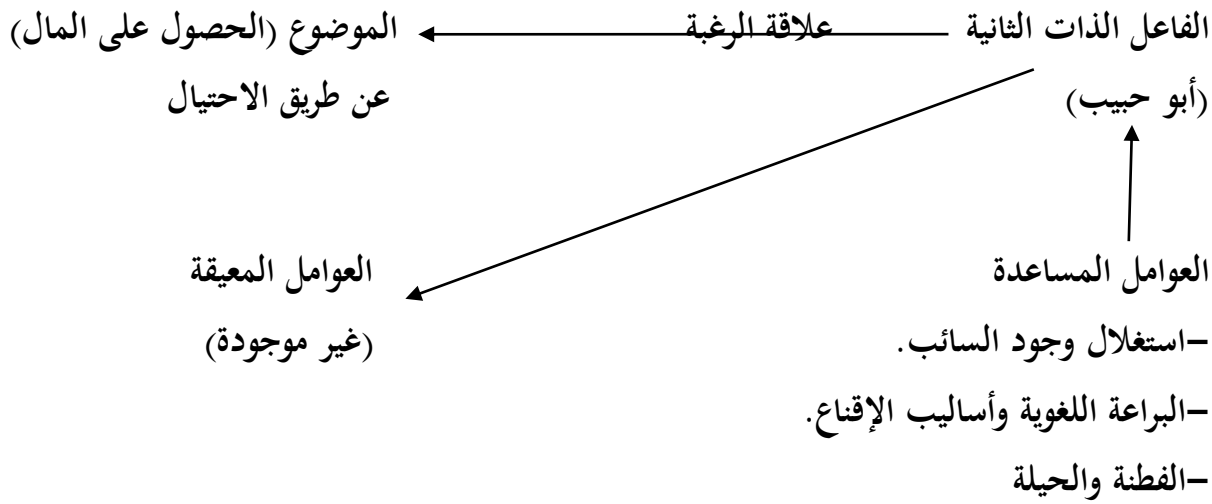
-تقربه منهم وتواصله معهم.

-استخدامه للحيلة والذكاء.

-قوة الإقناع.

أما بالنسبة للعوامل المعيقة أو المعرقلة فهي غير موجودة، لذلك فقد استطاع أبو حبيب من الظفر بمبتغاه في نهاية المقامة، وإلصاق التهمة بالراوي باعتباره العنصر الدخيل.

والملاحظ هنا هو أن الذات الثانية استطاعت الاتصال بموضوعها، والمخطط التالي يوضح ذلك:



ومنه فالذات الثانية n بموضوعها

مخطط يوضح علاقة الذات الثانية بالموضوع

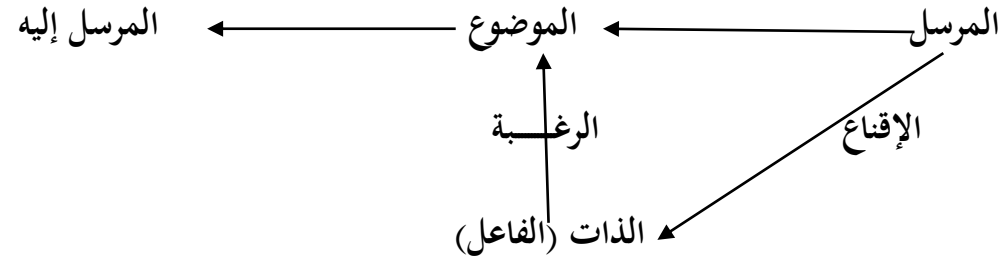
بعدما تطرقنا إلى النموذج العاملي باعتباره نسق لابد من المرور إلى المرحلة الموالية وهي: دراسة النموذج العاملي باعتباره إجراء.

-النموذج العاملي باعتباره إجراء: إن "النموذج العاملي باعتباره نسقا عبارة عن بنية ساكنة، فإنها لا تعرف نوعا من الديناميكية إلا من خلال العبور من النسق إلى الإجراء، بمعنى محاولة الانتقال بهذه العناصر المشكلة للنموذج العاملي من بعدها النظري المجرد إلى وجود مشخص"[1]، ويتم هذا عبر الترسيمة السردية والتي تتكون من أربعة مراحل والتي يكون "الانتقال من حالة إلى أخرى لا يتم عن طريق الصدفة

1- سعيد بوعيطة. المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية غريماس نموذجا، مجلة سمات، البحرين، العدد الأول، ماي 2013، ص53.

بل من خلال سلسلة من القواعد ضمنية لكن غياب هذه القواعد يعطينا نصا سرديا غير منسجم"[1]، يتشكل البرنامج السردي من أربع مراحل أساسية هي:

المرحلة الأولى: التحفيز (التحريك) manipulation: وفي هذه المرحلة يتم إقناع العامل (الذات) بالبحث عن موضوع القيمة، من قبل المرسل عن طريق الإقناع، بحيث يعمل الأول على تحفيز الثاني من أجل إنجاز البرنامج السردي، وتمثل هذه المرحلة، مرحلة سردية سابقة عن الفعل الحدثي، كما تعتبر مرحلة ابتدائية بالنسبة لتطور البرنامج السردي.



المرسل والمرسل إليه (محور التواصل)

إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي، يفرض مبدئيا أن كل رغبة من لدن ذات الحالة، لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا، ولكنه يكون موجها إلى عامل آخر يسميه المرسل إليه، وتمر علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه عبر علاقة الرغبة أي عبر الذات والموضوع"[2]. وظيفة المرسل والمرسل إليه هي تأطير الفاعل، حيث يكسبه المرسل قيما مواجهة لاكتساب كفاءة لازمة لانجاز الأداء المكلف.

1- سعيد بوعيطة. المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية غريماس نموذجا، ص53.

2- حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص(35-36).

وبالعودة إلى المقامة البربرية، نجد أن كلا من الذات الفاعلة الأولى أو الثانية تتمتع بفعل إقناعي ورغبة في إحراز الموضوع، وهذا ما يشكل المرحلة الابتدائية في المقامة، والمتمثلة في التواجد في طنجة بالنسبة للذات الأولى (السائب بن تمام).

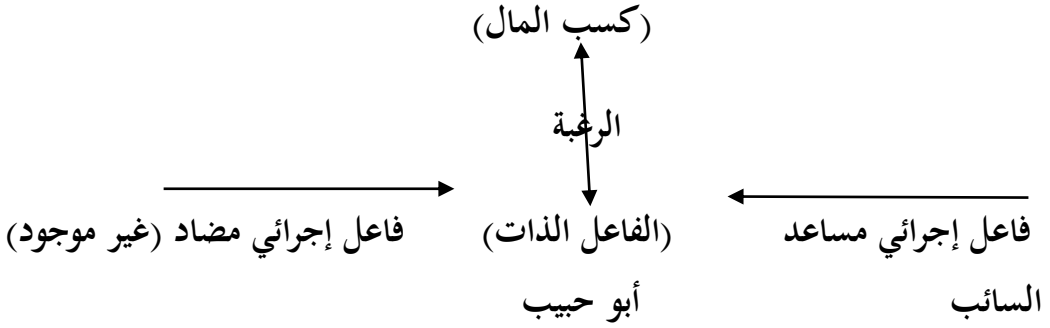
أما بالنسبة للذات الثانية البطل (أبو حبيب) ففي هذه المرحلة تم إقناع الذات الأولى بعدم السفر إلى الأندلس والبقاء في طنجة وهو الفعل الذي قام به أبو حبيب حيث شكلت هذه المرحلة، المرحلة الابتدائية بالنسبة لتطور برنامجه السردي.

المرحلة الثانية: القدرة أو (الكفاءة) Compitanse: وتعرف أيضا بكينونة الفعل وتمثل المرحلة الثانية في الخطاطة السردية، فوظيفة التأثير والإقناع التي مارسها أو سعى إليها المرسل، لا تكفي وحدها لتحقيق الرغبة المؤدية إلى البحث عن قيمة الموضوع، بل لابد من توفر مجموعة من الشروط الإجرائية التي تمتلكها الذات الفاعلة، والتي يجب القيام بها لتحقيق البرنامج السردي؛ أولها إرادة الفعل، وهو ما لاحظناه لدى الذاتين الفاعلتين؛ الذات الأولى المتمثلة في الراوي، والذات الثانية المتمثلة في البطل (أبو حبيب)، ولهذا الأخير برنامج سردي وهدف مسبق سعى إلى تحقيقه وهذا بالاعتماد على ما يمتلكه من قدرات وكفاءات كفيلة بإنجاز الفعل وأولها؛ الإرادة القوية والإصرار على الظفر بصيد ثمين من خلال رحلته وترصده لحركات الراوي وتتبع مسار تواجده، وهذا ما يستخلص من الملفوظات النصية التالية: قال: الراوي "فبينما أنا على السيف في مثل حال الأسيف، إذ بشخص قد التف في كسائه التفافا ولم يبقى من وجهه إلا جفافا، يواطن القوم رطانة"[1]، وقوله: "يا سائب لا نابتك النوائب، أنت للقوم ضيف... فلا يرعك

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص386.

ضيم...، فعوض من وحشتك بالأنس، فإني كما أنت ذو رحل وعنسن"[1]، ومن خلال هذه الملفوظات وغيرها تتجلى قدرة وبراعة أبو حبيب في الإقناع بتوظيف كفاءته اللغوية وفصاحته واعتماده على المراوغة، وبالتالي تمكنه من إقناع القوم بإدعائه والخضوع لرغبته في استقبال السائب وإكرامه، وهذا مما زاد في معرفته للفعل وسير برنامجه السردي بإقناعه لكل من القوم والسائب، وهنا تجلت قدرته على الفعل نظرا لما يتمتع به من قوة في توظيف أفعال الإقناع، وكذلك تعوده على الكسب عن طريق الكدية، معرفته المسبة بضحاياه، وإدراكه المسبق لكل مخططاتهم وتحركاتهم، وبالتالي تفرده بالقدرة على الفعل والاقتراب من إنجاز مخططته، وهذا عكس الذات الأولى (السائب بن تمام)، الذي تقمص دور البطولة في هذه المقامة إلا أنه لا يمتلك مشروعا سرديا خاصة فيما يتعلق بالقدرة على الإنجاز، وهذا لوجود العوامل المعيقة لبرنامجه.

المرحلة الثالثة: الإنجاز Performance (أو فعل الكينونة): وهو المرحلة الثالثة في الترسيمة السردية، وهو مرحلة تحويلية تستوجب وجود عامل (agent) هو الفاعل الإجرائي (Sujet operateur) للقيام بإنجاز الفعل، أي الحصول على الموضوع المرغوب فيه، بالانتقال من مرحلة التحسين إلى مرحلة التحقيق، لذلك لابد من وجود برنامج أساسي، هدفه الحصول على موضوع القيمة.



1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص386.

ومنه فأبو حبيب قام بإنجاز الفعل (الحصول على الموضوع المرغوب فيه) والمتمثل في استغفال القوم وتأمينهم تأمينا مطلقا وسلبهم ما يملكون، وقد ساعده في تنفيذ ذلك وجود السائب، لتحميله فيما بعد خطيئته، لكونه (الغريب) عن القوم، عكس أبو حبيب الذي تربطه علاقة اتصال بالقوم.

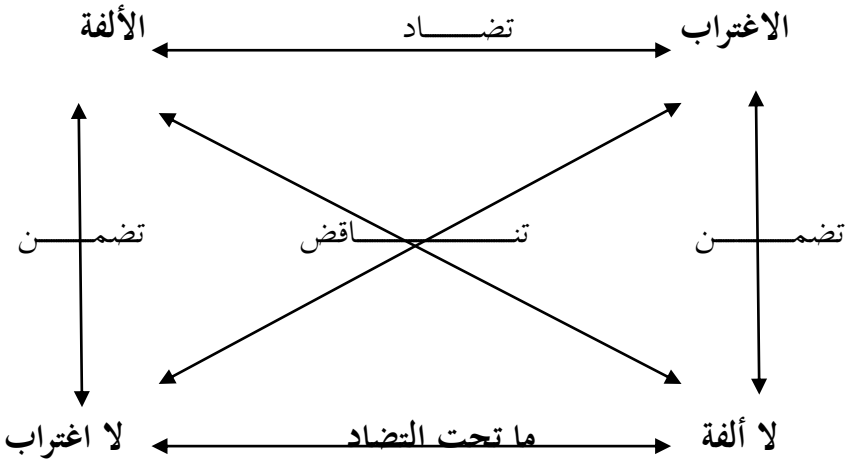
المرحلة الرابعة: الجزاء (Sanction) أو كينونة الكينونة: هو المرحلة الأخيرة في الترسيمة السردية، وهو مرحلة سردية نهائية، أو هو الحكم على الأفعال التي يتم إنجازها من المرحلة الأولى إلى المرحلة النهائية، والمرسل هو الذي يتحكم هنا في نجاح البرنامج السردي أو فشله، وتمثل الجزاء في المقامة البربرية، في إنجاز البطل أبو حبيب لبرنامجه السردي مكتملا، وذلك بحصوله على مبتغاه وهو جمع المال باستخدامه للحيل والمراوغات وتخليه عن الراوي (السائب بن تمام) بعد إعاقته وإفشاله لمشاريعه وتركه عرضة لبطش القوم وانتقامهم بعد تحميله مسؤولية ضياع وسرقة أموالهم، لكونه غريب عنهم، وبالتالي فهو المتهم الأول لسرقتهم عكس أبو حبيب الذي تربطه بهم علاقة ألفة وتواصل، وبالتالي فهو بعيد عن شبهة السرقة.

وفي نهاية المطاف يتفاخر البطل بإنجازه كما يسدي نصحا (للسائب) لفراقه والقوم حتى لا يتعرض للأذى.

وهنا لا بد من التذكير بأن غائية أو هدف البرنامج السردي في المقامة "غائية إيجابية لأن المخطط السردي خاضع لمؤثرات نفسية، إن نحن أخذنا في الحسبان منطق المقامة وحمولتها الإيديولوجية، وهذه المؤثرات الخارجية هي التي تسم مسارها العام.

و–المربع السيميائي

"المربع السيميائي هو الذي يمثل العلاقات الرئيسة التي تخضع وحدات الدلالة، حتى يتولد من ذلك كون دلالي يمكن أن يتجسد"[1]، لذلك فالتحليل السميائي لا يكتفي بالدلالات المتولدة من النماذج العاملية، بل يعمل على استنباط الدلالات العميقة الموجودة في النص وترسيمها في شكل المربع السيميائي التالي:



إن أهم الدلالات التي يمكن استنباطها من المقامة البربرية، والتي كانت محور سير أحداث البرنامج السردي، هما: دلالة (الاغتراب) التي ارتبطت بالذات الفاعلة الأولى (السائب بن تمام)، والدلالة الثانية هي دلالة (الألفة) والتي ميزت علاقات الذات الثانية (أبو حبيب) مع كل من القوم والراوي.

التناقض بين دلالتي الاغتراب والألفة، وبين الاغتراب واللا ألفة، والتي تعكس المضمون الدلالي للمقامة وعلاقة الشخصيات فيما بينها.

ز–التشاكل: يعتبر التشاكل عنصرا مهما في الدراسات السيميائية (Isotopie)، التشاكل عند غريماس هو تكرار "عدد من العناصر الدلالية أو النحوية في خطاب ما، والتشاكل شرط لانسجام النص،

1–محمد القاضي وآخرون. معجم السرديات، مرجع سابق، ص382.

وهو إلى ذلك شرط لإقامة المعنى حتى داخل النص أو أحد أجزائه، وإدراك عدد من الظواهرالأسلوبية فيه من قبل الجناس (Calambour) أو التورية (Ambivalence)، ويظهر التشاكل في المقامة البربرية بين الشخصيتين المحوريتين؛

فإحداهما تمثل تيمة الخير.

والأخرى تمثل تيمة الشر.

أما بالنسبة لأهميته (التشاكل) فيتمثل في الربط بين علم الدلالة العام وعلم دلالة النص، وخلق أنساق نصية مولد لانسجام بين الحكاية..."[1].

1-ينظر: محمد القاضي وآخرون. معجم السرديات، م س، ص(92-93).

ثانيا: المقامة الواقعية

-تحليل المقامة الخمرية

حاول السرقسطي في مقاماته اللزومية، تشخيص مختلف المظاهر والظواهر الاجتماعية التي شهدها المجتمع الأندلسي، ومن هذه المظاهر الواقعية التي وثقها في مقاماته؛ ظاهرة المجون والانحلال الأخلاقي وغياب القيم وضعف الوازع الديني، فأورد ذلك في مجموعة من المقامات؛ من بينها المقامة الخمرية، والتي سار فيها على نهج المشارقة فيما يتعلق بوصف الخمرة ومجالسها وآنياتها، لكن رغم هذا فقد انتهج أسلوبا جديدا في طرح موضوعه، وهذا ما سنقف عليه من خلال تحليلنا للنص.

1- سيميائية العنوان: عنوان النص هو عتبته الأساسية، نظرا لما يتضمنه من حمولات دلالية ذات أبعاد تركيبية وتواصلية تعمل على تكوين نسيج النص ومضامينه وإرشاد القارئ إليه لإدراك محتواه، فهو يمثل "اختزالا مضغوطا لحركة النص الأدبي، على مسافة الصفحة، وهو الموجه الأساسي الذي تُسترشد به القراءة للكشف عن أخبار النص والغاية التي يريدها، فهو الموجه الأكثر أهمية بين أدوات التوجيه النصي"[1].، والعنوان في حد ذاته عبارة عن علامة سيميائية إغرائية، للترغيب في الاطلاع على النص، إلا أن أهم وظائفه هي وصف النص من خلال وصف الراوي لمجالس الخمرة.

أما الوظيفة الثانية فهي اختزال الموضوع، وهذا من خلال ضغط الموضوع وتكثيفه، لطرح القضية المحورية والقضية المضادة التي تستنبط من الدلالات الضمنية للعنوان، فتصريح الراوي بمجالس الخمرة وانتشار المجون، هو إشارة مباشرة لغياب الدين وضوابطه في المجتمع الأندلسي.

1-ينظر: محمد محمود الدوخي، سيمياء النص العراقي مقاربات أخرى، ذرو مطبعة عدنان، ط2013م، ص72.

إذن فهو موضوع الرسالة التي تضمنتها المقامة الخَمرية، أما بالنسبة لعلاقتها بطرفي الخطاب (المرسل والمرسل إليه)، يبرز لنا وجود علاقة تضاد بين البطل أبو حبيب والراوي السائب بن تمام، وهي علاقة تضاد أخلاقي (ديني)، لكن هذا التضاد لم يبنى على قوة مشروع الطرفين وتمسك كل منهما بتوجهه (فهو سرعان ما يزول)، تحت ضغط الوظيفة الإغرائية أو التحريضية التي يمارسها البطل، ليكون لانتصار هذه الوظيفة غايات وأهداف دلالية سعى من خلالها السرقسطي إلى إبراز وظيفة أخرى بجانبها، وهي الوظيفة الإيديولوجية، وهي مسعى المؤلف.

والملاحظ أن بنية العنوان تتكون من لفظ مفرد يتضمن معنى الصفة (الخمرية)، الدالة على موصوف وهو (الخمر)، والخَمرية مفرد جمعه الخَمريات ، وهو غرض شعري شائع في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، مرورا بصدر الإسلام والعصر الأموي والعصر العباسي، ومن أشهر من كتب في هذا الغرض أبو نواس في خمرياته التي بلغت قمة الإبداع في وصف الخمرة ومجالسها.

وسميت المقامة بالخمرية نسبة إلى موضوع النص، الذي تطرق إلى الخمر، وهي "تتناول عالم الشراب بدءا بالخمرة وأوصافها، مرورا بأوانيها وأشكالها، ورجوعا إلى موّاطنيها وكرومها، ووصفا لمجالسها وما تضمنته من سُقاة ونِدمان وغناء ولهو وطرب، وتتبعا لتأثيرها في النفس ودبيبها في مفاصل الجسد، وما يحصل منها من نشوة وخيلاء، وما يجري في مجالسها من طرائف ولطائف وطقوس وشعائر"[1]،

2-البنية السطحية للمقامة: بعد تقسيم النص إلى مجموعة من الوحدات السردية، نجد أتضح أن بنيتها متكاملة (الوجود، الزمان والمكان والشخصيات) وأحداث وعقدة وحل، بالإضافة إلى وحدة موضوعها والمتمثل في الخمرة وكل ما يتعلق بها.

1-يوسف هادي يور نمزمي. دراسة نقدية في مبنى خمريات أبي نواس، العدد2، صيف1390ش/حزيران، 2011م، ص1.

وتقطيع المقامة الخمرية إلى مجموعة من المقاطع السردية اعتبارا من تباين وتبدل الأحداث، والتي تؤدي بدورها إلى تبدل المعاني والدلالات والوظائف، وهذا حسب رولان بارث "فالوحدة السردية أو القرائية أفضل فضاء ممكن، حيث يمكن معاينة المعاني، إن حجم تلك الوحدات المُـتحدد تجريبيا وتخمينيا، سيكون تابعا لكثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص، والمطلوب ببساطة هو؛ أن لا تتضمن الوحدة على الأكثر سوى ثلاثة أو أربعة معاني يجري تعدادها..."[1].

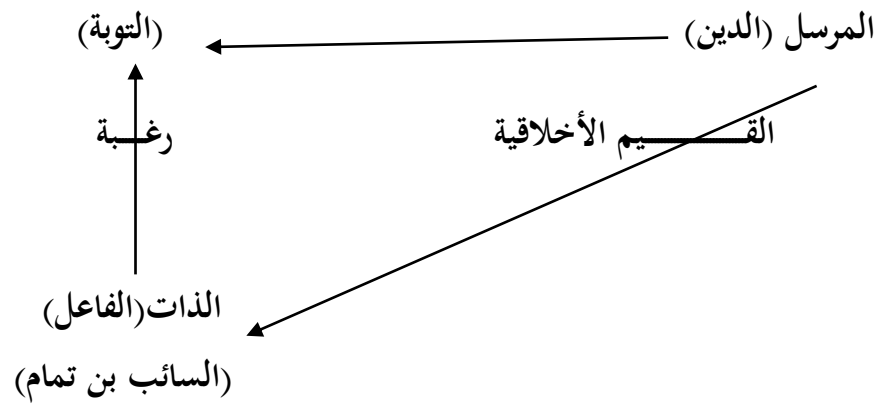
3-الوحدات السردية في المقامة الخَمرية

الوحدة السردية الأولى: وتمتد من بداية المقامة، بما في ذلك العبارة الاستهلالية، وسرد الراوي لنا إقلاعه عن الكثير من الصفات التي ارتبطت بحياته الماضية، ومنها الخمرة، أما الملفوظات النصية الدالة على ذلك فهي قوله: "كنت قد ودعت الصبا والصبابة، وترشفت الشُّفافة منها والصبانة واعتزمت الإنابة والإقلاع، وحنوت على التوب الجوانح... و أكفأت الكؤوس والنخب ورفعت الملاهي والصخب..."[2]، ومنه فمحور البنية السردية الأولى هي إبراز توبة السائب بن تمام وإقلاعه عن معاقرة الخمرة وهجره لحياة اللهو والمجون، التي كانت تميز ماضيه.

ومنه فالعلاقة بين الراوي والخمرة هي علاقة انفصال:

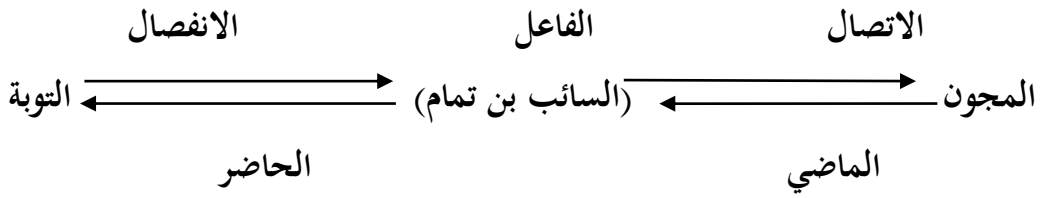
1-ينظر رولان بارث، 2009، ص13.

2-السرقسطي، المقامات اللزومية، ص190.



الماضي (الخمرة) انفصال (السائب بن تمام) اتصال (الحاضر (التوبة)

الوحدة السردية الثانية: وتتمحور حول استرجاع السائب بن تمام لأيامه الخوالي، ومجالس الخمر ونشوتها وتردده في العودة إليها بعد الإقلاع عنها والتوبة منها، والملفوظات الدالة على ذلك في النص تجلت في قوله: "فراجعتها بعد التطليق، وقابلت عبوسها بوجه طليق..."[1]، وبعد صولات وجولات من الاسترجاع تمكنت منه واستسلم الراوي لهوى النفس بعد كر وفر من التمنع والقبول في قوله: "... وأبت من التجلي والسفار وتقنعت بالحباب... فتذكرت بنورها نور أبي تمام، ونوار همام وحنت لخاطبها وعاشقها فامتزجت بالنفس"[2]، وهنا يمكن القول أن الذات المرسلة (المجون) تمكنت من تحفيز وإقناع الذات الفاعلة (السائب بن تمام)، لتوليد علاقة الرغبة بينه وبين الموضوع والمتمثل في معاقرة الخمرة ، وبالتالي سعيه لتحقيق ذلك وفق برنامج سردي خال من المعيقات أو الفاعل المضاد، ويمكن توضيح ذلك وفق المخطط التالي:



1-السرقسطي، المقامات اللزومية، ص190.

2-نفسه.

الوحدة السردية الثالثة: ظهور الذات الثانية والمتمثلة في شخصية البطل أبو حبيب، وهذا بعد إقبال السائل على الدير "فبعد حين ما أجاب مجيب... وقال: أمر ما جاء بك عجيب، فقلت: "خليع صابي..."[1]، وهنا بداية وصف الخمرة ومجالسها وصفا حسيا في قوله: "فما كان إلا أن تلته سفراء المحاجر بيضاء المعاجر..."[2]، فبعد وصف الخمرة راح الراوي يصف مجالسها بكل محتوياتها وأنياتها والجارية القائمة بذاتها، ومن الملفوظات النصية الدالة على ذلك قوله: "فصرت معها إلى مجلس فسيح الفناء (عالي البناء) كثير الأفناء..."[3]، ويبدأ ظهور برنامج جديد، حيث يبدأ أبو حبيب العمل من أجل تحقيق هدفه والمتمثل في توظيف الخمرة كعامل من عوامل النهب والاحتيال.

الوحدة السردية الرابعة: تمحورت حول إقبال الراوي على الدير بحثا عن حياة اللهو والمجون واستسلامه لهوى النفس، ومن الملفوظات الدالة على ذلك قوله: "... فقرعت من ذاك الدير بابا وصادمت من يمه عبابا"[4]، وهنا تبرز الذات الثانية في المقامة محملة ببرنامج سردي متكامل وهي شخصية البطل أبو حبيب التي تظهر ببرنامج جديد، أي أن الذات الثانية، تبدأ في تجسيد برنامجها بتكملة مرحلة التحفيز بالإضافة إلى توفر الكفاءة للإيقاع بالذات الأولى، وهنا يبدأ العمل الدءوب لهذه الذات لتحيين ذاتها وتحقيق هدفها والمتمثل في توظيف الخمرة كعامل من عوامل النهب والاحتيال ، وهنا تبدأ مرحلة الإنجاز حيث نجد أن أبو حبيب دفع بالسائب إلى هذا الدير، وبعد استيلاء السكر عليه، نهب منه ما أراد ورحل عن المكان وتركه مرتهنا في الدير بما شرب من الخمر، والمقامة هنا تصور دور الصديق وما يتميز به من مفارقات جمة؛ كالغدر وعدم الوفاء والأنانية في تحقيق مراده، وبالتالي فقد حقق الهدف المسطر في برنامجه

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص192.

2-نفسه.

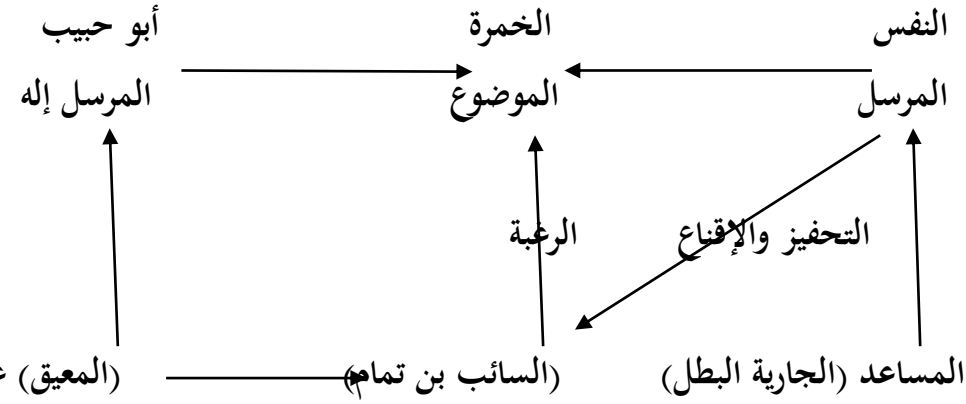
3-نفسه.

4-نفسه، ص191.

السردي منذ البداية دون أن يجد صعوبة في ذلك، بالإضافة إلى سهولة الأمر لغياب الذوات المضادة التي تعيقه في ذلك، فقد ترك القوم والسائب مستسلمين للسكر وفر من الدير بمكاسب.

وهنا نلاحظ أن هذه المقامة تقدم الشخصية المحورية أبو حبيب "مكتملة، وهي الوحيدة التي تملك مشروعا للتحيين وفق كفاءة معرفية قبلية.. معرفة القول ومعرفة الفعل"[1]، أما الشخصيات الأخرى (السائب بن تمام) فلا تمتلك برنامجا سرديا متكاملا من حيث المراحل والآليات والمقاصد، ولكنها تقدم مجرد رغبات دون مشاريع، مما يجعلها عبارة عن ذوات مضادة ضعيفة سرعان ما تخضع لهيمنة الشخصية الرئيسية التي تكون أمورها مبنية على الحيلة والدهاء والمراوغة في مواجهة كل طارئ.

أما الذات الأخرى البارزة في هذه المقامة فتقمصت دور الذات المساعدة وهي الجارية أو ساقية الخمر في الدير، وتمثل دورها في تقديم أنيات الخمر للسائب، بالإضافة إلى العوامل الأخرى التي ساعدت الراوي في تمكين الخمرة منه وهي؛ تظاهر البطل أبو حبيب بالسكر بالإضافة إلى إغراء النفس، أما بالنسبة للعوامل المضادة فهي غير متوفرة وعليه يمكن تمثيل النموذج العاملي كالتالي:

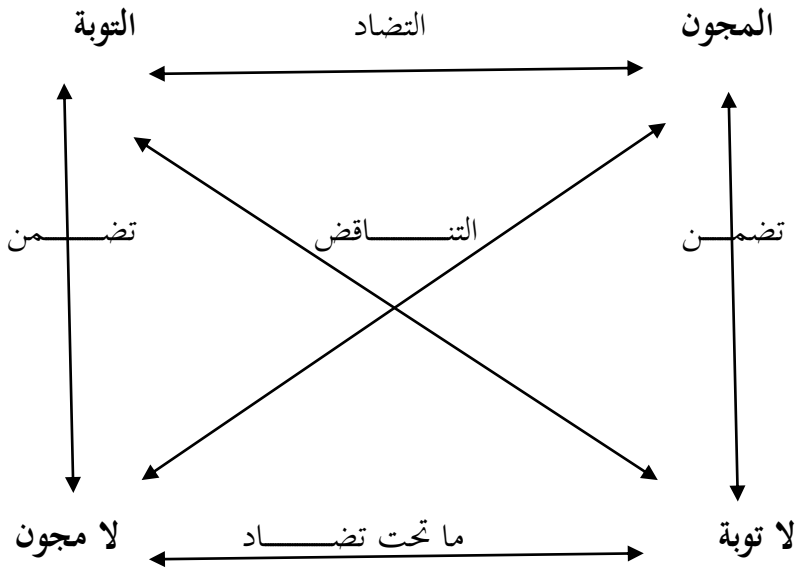


4-البنية العميقة: إن الدلالات الرئيسة التي يبرزها النص هي رغبة الراوي في العودة والانغماس في اللهو والمجون اللذان كانا ملازمان له فيما مضى وبعد إقلاعه عنهما نتيجة توبة كاذبة وسطحية، استسلم

1- السعيد بوطاجين. "المقامة كقصة قصيرة"، جريدة الجمهورية، الاثنين 19 أكتوبر 2020م، العدد 7231، ص12.

للعودة إلى عاداته القديمة والمتمثلة في: معاقرة الخمرة والمجون، هذه الظاهرة التي كانت شائعة في المجتمع الأندلسي نتيجة غياب القيم الأخلاقية وتراجع الوازع الديني، خاصة في عصر ملوك الطوائف، ومنه فالمحور الأساسي للبنية العميقة لهذه المقامة هو المجون والتوبة، والذي تندرج ضمنه مجموعة من المتضادات والمتناقضات (الإدبار والإقبال، الإغراء والقاومة...).

5-المربع السيميائي: يعمل المربع السيميائي على ضبط العلاقات الدلالية المنطقية الكامنة في عمق النص واستنباطها لتمييز الدلالات المتحكمة في البنية السطحية وهذا ما سنبرزه من خلال المربع التالي:



لا يكتفي التحليل السيميائي للمقامات بتوضيح النماذج العاملية فحسب، بل يسعى إلى استنباط وتحديد الدلالات العميقة الموجودة في النص، والتي تعتبر المحور الأساسي لسير كل الأحداث في المقامة، فهو الذي يمثل العلاقات الرئيسة التي تخضع لها وحدات الدلالة، حتى يتولد من ذلك كون دلالي يمكن أن يتجسد، فالمربع السيميائي من شأنه أن يساعد على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات، وهي في هذا المربع كالتالي:

تنتج علاقة التناقض بين دلالتين (المجون واللامجون) و(التوبة واللاتوبة)، والتي تتجلى في مضمون المقامة من حيث الموضوع وحال الشخصيات، أما علاقة التضاد فهي موجودة بين (المجون والتوبة) وعلاقة ما تحت التضاد موجودة بين (اللاتوبة واللامجون)، وأما علاقة التضمن فهي موجودة بين الثنائيات (المجون و لا توبة) و(التوبة و لامجون).

ثالثا: مقامة تخييلية

تحليل مقامة العنقاء

إن مقامة العنقاء من الناحية البنائية كغيرها من مقامات السرقسطي، أما من جانبها الموضوعي، فنجد أن محتواها مغاير لسابقتها لأنه جمع فيها بين الواقعي والأسطورة سواء من حيث استحظار الذوات وأدوارها الوظيفية أو من ناحية تنسيق وانسجام الأحداث بينها.

كما نلاحظ أن الراوي (السائب بن تمام) تقمص الدور الفاعل في تسليم زمام السرد للبطل سواء كان معروفا (ابو حبيب) أو غير معروف (تخيلي).

وهنا يأتي دور القارئ لفك شفرات النص المختلفة من خلال الوقوف على هذه العتبة بالإضافة إلى ما ستحيلنا عليه الوحدات السردية بمضامينها وشخوصها ووظائفها.

تندرج مقامة العنقاء ضمن المقامات التخييلية الإيحائية، والتي وظفها السرقسطي ضمن لزومياته، وهي عبارة عن حكايات تمثيلية أبدعتها مخيلته، جاء جزء منها حول طائر العنقاء، أي أن الأديب تجاوز من خلالها الواقع لغايات تعليمة هادفة، فمن هو طائر العنقاء؟ ولماذا وظف هذا الطائر بالتحديد؟ وما دلالاته؟

1-سيميائية العنوان: العنقاء طائر خرافي ورد ذكره في الأساطير العربية القديمة، يمتاز بالجمال والقوة، وورد في لسان العرب أن "العنقاء طائر ضخم ليس العقاب... قيل: سميت بالعنقاء، لأنه كان في عنقها بياض كالطواف، ويزعمون أن العنقاء طائر يكون عند مغرب الشمس"[1].

1- ابن منظور. لسان العرب. تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، (دط، دت)، القاهرة: دار المعارف، ص3136.

موضوع المقامة هو رحلة إلى بلاد الصين، وبعد بلوغ الراوي إليها، صاحب فتى ذا عقل رصين ورأي سديد، وجعله موطن أسراره، بارع في كل العلوم.

2-الشخصيات

من المتعارف عليه أن أهم ركن تستند إليه المقامة هو الشخصية، كونها الفاعل الأساسي والمحور الذي تدور حوله الأحداث "رغم أن الأحداث تستحوذ على النصيب الأكبر من الإهتمام في النصوص الشفهية عموما والعجائبية خصوصا، إلا أن ذلك لا ينف مطلقا أن الشخصيات تظل دوما محط الاهتمام المفصلي بوصفها الحامل المباشر لتقديم هذه الأحداث"[1]، وهذا ما نجده في مقامة العنقاء للسرقسطي، حيث وظف فيها على غرار بعض المقامات حيوانات على شكل أبطال وشخوص "تلك المخلوقات التي تعبر عن وجه الإنسان في عوالمه الحكائية العميقة، مما يجعل أصل الإنسان كائنا حواريا تتعاظم داخله البنيات الحكائية ليخرج الآخر كائنا مغايرا، وتنشأ العلاقات بين الكائن والأغيار، وبين الكائن والطبيعة، تلك التجاوزية حددت التراسل الحكائي في الكون محددا دقيقا لمختلف الأشكال والبنيات التعاقدية بين الإنسان وغيره"[2]، وهذا لا يسمح للكاتب بتبرير أفكاره، وفتح المجال واسعا أمامه، لإبانة موضوع المقامة وصبغها بطابع زئبقي يضمن لها التفلت والإنفلات من قبضة المباشر والسطحية.

1- نبيل حمدي الشاهد. العجائبي في السرد العربي القديم، مرجع سابق، ص181.

2- اليمين بن تومي وآخرون، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2014م، ص69.

وفي مقامة العنقاء نجد السرقسطي قد وظف "الرموز أو الشخصيات ذات الطابع الأسطوري، وفق تجربته الإبداعية ورؤيته التي يتوخى التعبير عنها، وله أن يضفي عليها طابعا أسطوريا، ما دام هذا الاستخدام يظل ضمن التجربة الإبداعية الخاصة والسياق الخاص"[1].

فتوظيف السرقسطي لرمز أسطورة العنقاء (طائر الرماد وأسطورة الخلق والانبعاث)، ليس من باب الترف المعرفي، والحبك السردي فحسب بل خصصه لتجسيد "رؤية مغايرة للأشياء ولذلك تكون الكتابة المشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء البقايا والهوامش، والمقصي من كينونتنا المعاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"[2]، وهذا ما يؤكد لنا أن الأسطورة لم تعد "مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ... وغنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي أرقى الحضارات، فمازالت الأسطورة تعيش بكل حيويتها ونشاطها"[3]، داخل النصوص الإبداعية لتسهم بطريقة أو أخرى بإحداثها تحولات دلالية ورمزية تكشف المعنى وتشير إليه بعيدا عن التقريرية الساذجة والمباشرة الكشافة.

3-الوحدات السردية

الوحدة السردية الأولى: تشمل مقامة العنقاء على بنية سردية متكاملة من حيث الشخصيات أو الزمان والمكان أو سير الأحداث، وما رافقها من تشابك الأحداث مرورا بالتمهيد والاختيار والحل أو الانفراج، حيث دارت أحداث هذه المقامة في بلاد الصين، وهي عبارة عن رحلة قام بها البطل إلى هذه البلاد وبعد وصوله إليها تعرف إلى فتى ذو عقل رصين ورأي سديد فجعله موطن أسراره. وهنا تكمن الوحدة السردية الأولى.

1- عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان 2006، ص76.

2-تزفيطان تودوروف، مخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993م، ص(4-5).

3- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م، ص202.

الوحدة السردية الثانية: وفيها تفاجأ الراوي ببعض المستجدات على سلوك هذا الفتى، ليفصح لذلك الراوي أنه تعلم ذلك من شيخ أبهر الكل بخصائصه ومميزاته ومواصفاته اللامحدودة وكفاءته المحمودة، وقدرته على جمع القوم وتلقينهم مهارات هذا العلم وانبهارهم به بما في ذلك الفتى في قوله: "وإني مررت اليوم بجماعة ضخمة ولمة فخمة، قد نظمهم شيخ بحال، تنقح له من العلم سجال ينثر تارة وينظم... فكنت ممن قاربه وداناه، وباحثه وعناه، واخذ به يمينا وشمالا..."[1].

وبعد هذا الإطراء تشوق السائب بن تمام للقاء هذا الشيخ من خلال ما سمعه عنه من قبل الفتى عنه من صفات وقدرات عجيبة، وهنا نلاحظ أن السرقسطي رصد تفاصيل الأحداث بدقة معتمدا في ذلك أسلوب الخيال وتوظيف الحركة.

الوحدة السردية الثالثة: وتعتبر نقطة تحول في سير الأحداث بعد إظهار السائب بن تمام لإعجابه بهذا الشيخ وتشوقه للقائه ورغبة الفتى في تقصي أثره وحصول ذلك، والملفوظات الدالة على ذلك من النص تتجلى في قوله: "تعال نقتص أثره ونكون ممن كاثره..."[2]، وهنا تصادفت الكثير من الأحداث والأفعال السردية الطارئة المفعمة بالحركة والتي تقوم بها الذات الفاعلة (أبو حبيب) مما يضمن طابع التشويق للسائب وللمتلقي على حد سواء، قال الراوي: "فسرت حتى لقيناه، والناس قد أحدقوا به قياما وصفوفا، وهو يهدر هدير الفحل... وينقض في حديثه انقضاض البازي أو الواشق..."[3]، وبعدها أخذ الشيخ أبو حبيب يخاطب أهل الصين بجملة من الغرائب والعجائب التي ابتكرها من خياله والتي أحبكها حبكا جعل كل من يستمع إليه يزداد تشوقا وحرصا على تلقي المزيد.

1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص337.
2- نفسه، ص338.
3- نفسه، ص338.

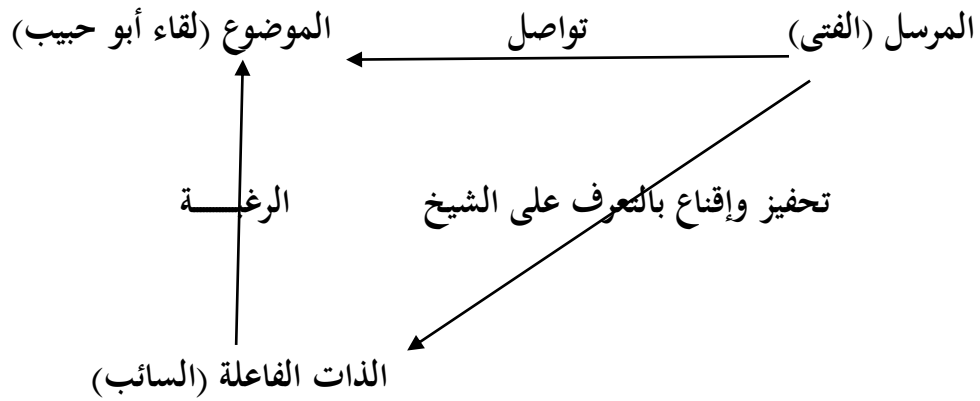
الوحدة السردية الرابعة: وتشمل الأحداث التالية:

-ظهور الطائر العملاق، وظهور الشيخ في هيأة العابد الناسك، واستغرابه من رؤية هذه الجماعة على هذه الجزيرة، وتساؤله إن كانوا من الإنس أم الجن، وهذا ما زاد من وحشة المكان والموقف، لكونه يوحي بعدم واقعية الشخص؛ الشيخ وطبيعة الحياة في هذه الجزيرة، بالإضافة إلى الانسجام والتقارب الكبير بين الشيخ وطائر العنقاء، مما جعله يسخر هذه العلاقة لإيهام هؤلاء السذج بمخططاته، وقد وظف السرقسطي لذلك فضاءات غريبة متخيلة، ساهمت في إقناع القوم.

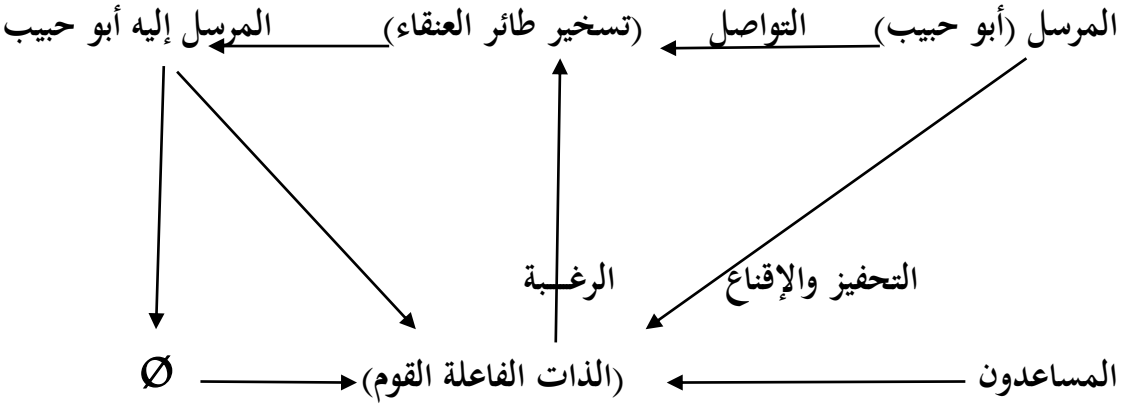
4-البرامج السردية

يسعى البرنامج السردي في مقامة العنقاء إلى رصد مجموع الأفعال التي يقوم بها البطل (أبو حبيب) التي أحدثت جملة من التحولات والتي قام بها أبو حبيب باعتباره الشخصية الرئيسة امتلكت برنامجا متكاملا من حيث المراحل والهداف، لأجل الحصول على موضوع القيمة أو تحقيق الموضوع، والمتمثل في كسب المال عن طريق التحايل على القوم، وذلك بمروره عبر أربع مراحل أساسية، شكلت حالات التحول والتعيير في النص وهي:

1-التحريك (التحفيز): ويتمثل قرار السائب في القيام برحلة إلى الصين ومصاحبته فتى (يجيد جميع العلوم) وجعله له موطن أسراره، ومفاجئة الفتى له ببعض السلوكات والتصرفات غير المعهودة وهي نقطة تحول في سير أحداث المقامة، وهذا بتحفيز هذا الفتى للسائب للقاء أبو حبيب وتقفي أثره، والتحفيز هنا يتمثل في ترغيب الفتى وإقناعه للسائب بتقفي أثر الشيخ البارع والتعرف عليه، وهذا بعدما تعرف عليه في سفره "فالتحريك هو فعل إقناعي بالدرجة الأولى، أي أن المرسل يحمل الذات على تبني مشروع معطى وتنفيذه، ويمكن توضيح ذلك من خلال النموذج العاملي التالي:



2-الكفاءة: إن الفاعل لا يستطيع تحقيق إنجاز دون توفر مجموعة من المؤهلات والشروط التي تمكنه من ذلك، لذلك فالكفاءة مرتبطة بالشروط التي يكتسبها الفاعل لتحقيق الموضوع، وكان أول شرط هو التقاء السائب بالفاعل (أبو حبيب)، وتحقق ذلك، حيث مهد ذلك لظهور ذوات أخرى وأدوار فاعلية جديدة وبروز كفاءات ومؤهلات فاعلة من قبل الفاعل تمثلت في قوة توظيف الخيال والوصف لطائر العنقاء، والتحدث إلى القوم بغرائب وعجائب أفعاله ومدى خدماته الثمينة له، وإغراء أبو حبيب القوم بحسن وبلاغة الخطاب؛ توظيف الدعاء الديني للتحايل عليهم واستعطافهم لتمكينه من مخططاته ويمكن إنجاز ذلك وفق النموذج العاملي التالي:



-نجل العنقاء

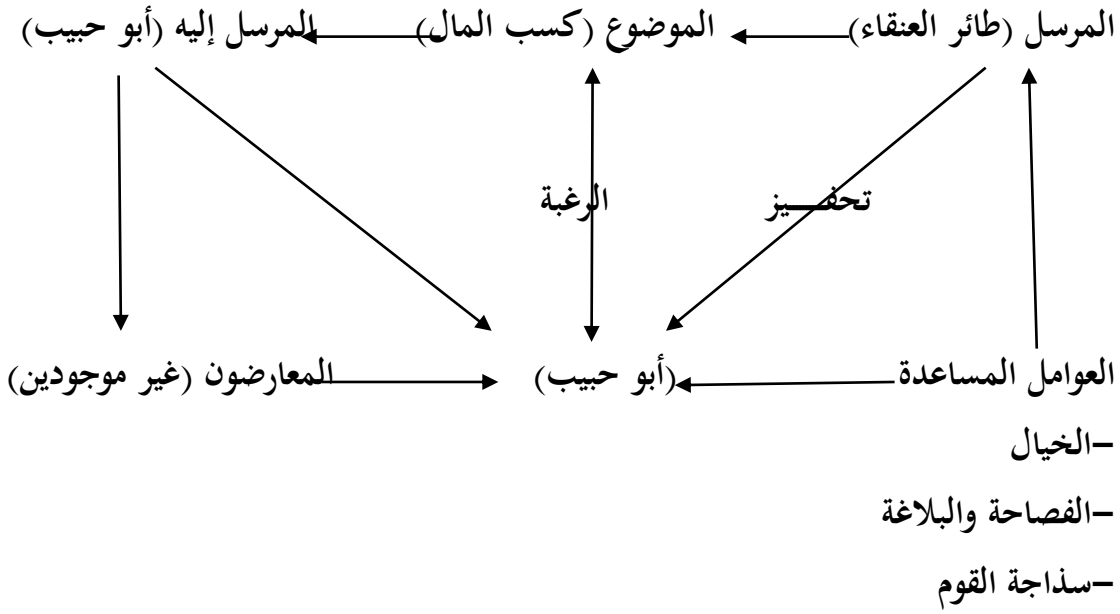
-كفاءته اللغوية -سذاجة القوم

3-الانجاز: وتمثلت هذه المرحلة في مقامة العنقاء، في إقناع القوم وتصديقهم لكل ما قاله أبو حبيب عن طائر العنقاء.. خاصة بعد استدعائه وتأكيده لهم بأنه شبيه الإنسان في أفعاله واستيعابه.

وتبدأ الوحدة السردية الدالة على الإنجاز من قوله: "فمازلنا كذلك... فأين أنتم من هذه العجائب الزهر والغرائب البهر..."[1]، وهنا تم الإنجاز والمتمثل في إقناع القوم بتصديق تلك الخرافات والأكاذيب، وهو ما كان يسعى أبو حبيب إلى التمكن منه.

4-الجزاء: وهي المرحلة الأخيرة في تتويج مسار الأحداث في المقامة، وفيها استطاع البطل أبو حبيب تحقيق الموضوع الذي سعى إليه، وذلك بتوظيف جملة من الكفاءات والإقبال على الفعل وتحقيقه لتأتي هذه المرحلة كتحصيل حاصل، فبعد استغفاله للقوم، يتمكن من الحصول على المال والهبات، وهي الموضوع المرغوب فيه من بداية المقامة، وبالتالي تحقيق الهدف.

والنموذج العاملي الدال ذلك:

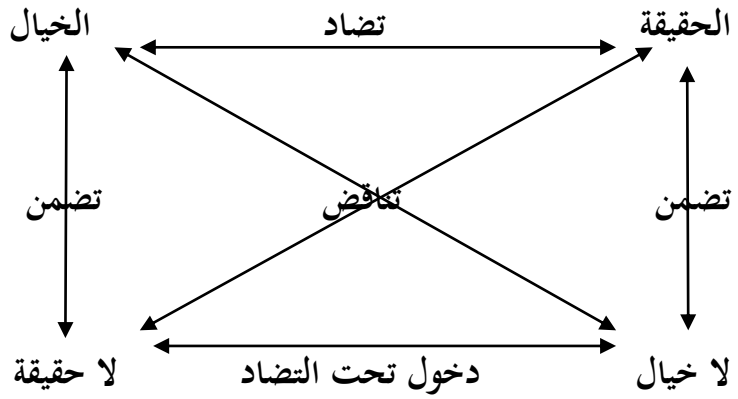


1- السرقسطي. المقامات اللزومية، ص343.

5-المربع السيميائي

يجسد المربع السيميائي مجموع العلاقات المنطقية الموزعة بين الوحدات الدلالية الضمنية أو الكامنة في عمق النص، أي أنه "يسمح لنا بإعادة تمثيل معمارية المعنى في النص"[1]، ومنه فالدلالات التي يسرت مضمون مقامة العنقاء من بدايتها حتى نهايتها هي (الحقيقة والخيال)، أو (الواقع واللاواقع).

ومنه يمكن تمثيل المربع السيميائي للمقامة كما يلي:



1- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2010، ص233.

الخـاتـمة

الخاتمة

وفي ختام هذا البحث يمكن القول: أن المقامات اللزومية للسرقسطي تميزت ببنيتها الشكلية المتكاملة ودلالاتها العميقة المتشابكة، والتي ضمنها وقائع عصره، رغم تنوع موضوعاتها وتمايز فضاءاتها المكانية التي وظفها في تجسيد أحداثها، والتي كانت كلها خارجة جغرافية الأندلس، إلا مقامة واحدة وقعت أحداثها في الأندلس، أما باقي المقامات فقد كانت فضاءات العالم الإسلامي، مسرحا لأحداثها، فهي عبارة عن لوحة فسيفسائية تزاحمت فيها الكثير من الأجناس الأدبية؛ (مقامة، قصة، رحلة، السيرة... إلخ)، والخطابات الفنية؛ (الأدبي، النقدي، اجتماعي، ديني، تاريخي... إلخ)، لتشكل جميعا الخطاب الاديولوجي والذي يعد بؤرة اهتمام الأديب.

وبالاعتماد على بعض آليات وتقنيات المنهج السيميائي، تم استخلاص مجموعة من النتائج يمكن إيجازها فيما يلي:

1-جاء عنوان المقامات متضمنا لتوجه عام صاغ من خلاله السرقسطي مجموع (مقاماته اللزومية) للدلالة على منطقية العلاقة بين المبادئ والنتائج من باب الحرص على التذكير بأن ما آل إليه وضع المجتمع الأندلسي هو نتيجة حتمية، لمجموعة من المقدمات، وهذا ما تبرزه العناوين الداخلية الفرعية (عناوين المقامات) حيث جاءت كإشارات إيحائية لما هو موجود في المجتمع.

2-إن المقامات اللزومية تعكس رؤية واقعية حقيقية ثقافية أخلاقية سياسية فرضها واقع الأديب، والتي حاول معالجتها من خلال رؤية ثانية بديلة سعى إلى خلقها من خلال عرض الأنساق الثقافية المختلفة والمتداخلة، والتي تتضمن دلالات ضمنية عكسية، أي أنه يعرض القضية ونقيضها مثلا: يعرض "**لا أخلاق**" بعض الفئات في المجتمع، ليبرز "**القيم الأخلاقية**" بطريقة غير مباشرة.

3-إن مقامات السرقسطي عبارة عن أنظمة دلالية عميقة، وهي وليدة أنساق ثقافية مختلفة (إسلامية، عربية، فارسية، غربية...)، مما جعلها تتجاوز الأسباب الخارجية وتنفد إلى المنطق الداخلي للمجتمع الأندلسي لتحقق التركيب والانسجام فيه، عن طريق بث القيم الإسلامية بطريقة رمزية إيحائية.

4-إن المقامات اللزومية هي ترجمة واقعية لصراع الأفكار والقيم، واختلال التوازن في المجتمع الأندلسي وبروز تيارين أساسيين؛ أحدهما يمثل التوجه الإيجابي (الخير)، والثاني يمثل التوجه السلبي (الشر)، وطغيان هذا الأخير على المجتمع مما دفع الأدباء إلى محاربته.

5- إن موضوع الكدية في مقامات السرقسطي، ليس غاية في حد ذاته، ولكنه تقنية فنية دلالية وظفها الأديب لإبراز الوضعية الاجتماعية والنسق الثقافي العام في تلك المرحلة في كل الأقطار التي زارها البطل، والتي تعد مسرحا لأحداثها.

6-إن شخصيات السرقسطي اكتسبت خصائصها الثقافية والنفسية والاجتماعية، من واقعها المتنوع والمتغير، واستطاعت أن تؤدي وظائفها السردية والدلالية بكل دقة، فشخصية البطل أبو حبيب، مثلا تميزت بالتحول الوظيفي المستمر تبعا لتحول الزمان والمكان وتبدل القناع الذي تختفي خلفه، فهي تمثل أكثر من نموذج إنساني، حيث تتنازعها الأهواء في جميع الاتجاهات.

7-شخصية المكدي علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية مختلفة من مقامة لأخرى، كما أنها شخصية مركبة تتميز بتنوع أدوارها الوظيفية المتناقضة، فهو إمام واعظ بالنهار، ماجن بالليل.

8-إن بعض الفضاءات المكانية في المقامات اللزومية، تتمتع بسلطة دلالية (كونها محور العملية السردية) وذلك لحمولتها العقائدية والثقافية والتاريخية، التي وظفها الأديب كعلامات سيميائية، هدفها إبراز

مقاصد وأهداف دلالية ضمنية غير مصرح بها، توجزها ثنائية الواقع المرفوض والمستقبل المأمول، وهي الدلالة المحورية لكل مقامات السرقسطي باختلاف موضوعاتها (وعظية غزلية نقدية أدبية...إلخ).

9-سار السرقسطي على نهج الأندلسيين، فيما يتعلق بتوظيف المكان وعلاقة الإنسان به، فنسج علاقات دلالية تتضمن علاقتي الاتصال والانفصال.

10-إن هيمنة الزمن الماضي على مختلف مقامات السرقسطي بنسبة كبيرة هو إيحاء مباشر وعلامة سيميائية على القوة والريادة المفقودة والزمن الحضاري الجميل الذي غاب عن واقع الأندلس، مقارنة بحاضره الذي يعاني الانحطاط في مختلف المجالات، لذلك فقد سيطر الماضي من خلال توظيف تقنية الاسترجاع لتعويض النقص الذي تشعر به الذات والهروب من حاضرها المؤلم بمختلف مظاهره من جهة، ولجعله محفزا فعالا لاكتساب كفاءة فاعلة في البناء الحضاري.

11-رغم كل ما تضمنته المقامات اللزومية من إنكار ورفض لما استجد على المجتمع الأندلسي، إلا أن هناك نظرة استشرافية أبرزها الأديب في نهاية مقاماته، وتمثلت في توبة البطل أبو حبيب وانفصاله عن كل ممارساته السابقة، وهذه إشارة سيميائية واضحة تشير إلى تطلع الكاتب لمستقبل أفضل وواقع أجمل، وهو المقصد الأساسي الذي شغل فكر الأديب وأتعب ناظره.

12-إن المقامة السرقسطية في بنيتها السردية المتكاملة وخصائصها الحكائية ومضامينها المتنوعة، تعتبر حقلا أدبيا خصبا بحمولات فكرية وفنية بإمكانها أن تكون موضوعا لأي دراسة، وبأي منهج نقدي شئنا.

13-يعد الموروث الديني والتاريخي والثقافي من أهم الركائز الأساسية التي قامت عليها المقامات اللزومية.

14-إن توظيف الزمن لدى السرقسطي مر عبر أبعاده الثلاثة، وهي الماضي والحاضر والمستقبل، لكن رغم هذا التحول، يبقى الماضي هو الزمن المهيمن على المقامات اللزومية، فهو علامة إيحائية على قوة وتطور الأمة ومجدها، لذلك فقط هيمنت الاسترجاعات بمختلف أنواعها، سواء تعلق الاستذكار بالأحداث أو الشخصيات.

15-إن أكثر الفضاءات أو الأماكن الجغرافية توظيفا من طرف السرقسطي هو فضاء المدينة بكل أبعاده التاريخية والطبيعية.

16-تعبر شخصية البطل، والتي تقمصها السرقسطي، عن التحول الدائم والمستمر لأوضاع المجتمع والأنساق الثقافية، والتي من خلالها شكل هذا النموذج الإنساني المتمرد، والذي قدم بصيغ وأشكال خطابية إيحائية سيميائية تعبر عن مطلب أساسي من الأديب لتغيير المنظومة القيمية والفكرية والاجتماعية والسياسية التي ميزت المجتمع في عصره.

17-رغم التقارب الكبير بين مقامات السرقسطي والمقامات المشرقية، في عناصرها الأدبية، إلا أن المقامات اللزومية بنيت بناء منطقيا استدلاليا، لهذا وسمها السرقسطي بـ(المقامات اللزومية)، فهو يضع المقدمات وضعا منطقيا، فتلزم عنها أحكام في شكل نتائج اضطرارا، وكيف لا والمنطق عند المسلمين هو علم اللزوم.

18- إن البرامج السردية في المقامات اللزومية هي برامج سردية بسيطة واحدة، وهذا نظرا لكون البطل هو الوحيد الذي يمتلك مشروعا سرديا بعناصره الأساسية (التحيين، الكفاءة، المعرفة، الإنجاز)، أما الشخصيات الأخرى فلا تمتلك برامج مضادة مكتملة ومشاريعها عبارة عن رغبات، سرعان ما تختفي أمام سيطرة وهيمنة البطل.

وفي نهاية المطاف لا يسعنا إلا أن نقول: إن دراسة النصوص المقامية وخاصة اللزومية، وانطلاقا من بنياتها السطحية والعميقة، والسعي للوقوف على عناصرها الجزئية بشكل دقيق، قد يبرز لنا الكثير من مواطن الإبداع فيها، والتي لا تستطيع المقاربات العامة الكشف عنها، إلا بانتهاج أسلوب فصلها والوقوف على خصائصها المميزة؛ كدراسة عنصر الزمن فقط أو المكان أو الشخصيات، أو تناول جنس من الأجناس الأدبية الموجودة فيها بنوع من التفصيل، وهذا نظرا لكمها الهائل وثراء موضوعاتها وخصائصها الخطابية.

وفي الأخير؛ كانت هذه خلاصة بعض ما توصلت إليه من نتائج، من خلال دراستي لهذه المدونة، والتي أتمنى أن تكون تمهيدا لدراسات أخرى والله ولي التوفيق.

المستخلص

يهدف هذا البحث الموسوم بـ: ((سيميائية الخطاب السردي في مقامات السرقسطي))، إلى البحث في آليات توظيف الخطاب في المقامات اللزومية وإبراز مجمل العلاقات الدلالية المتحكمة في بنياته (السطحية والعميقة).

وقد اعتمدت في ذلك على المنهج السيميائي وبعض آلياته، لما له من قدرة على فتح آفاق رحبة لتحليل النص التراثي المقامي وتأويله وفقا لما تقتضيه الأنساق الثقافية والسياقات الدلالية.

ومن بين النتائج المتوصل إليها من خلال الدراسة، هي أن المقامات اللزومية تعتبر انعكاسا لمختلف معطيات العصر في المجتمع الأندلسي في تلك المرحلة والتي حاول الأديب إبرازها وفق نسق دلالي أضفى عليه الكثير من الإيحائية والرمزية ليضفي عليها طابع التميز مبنى ومعن

الكلمات المفتاحية: الخطاب، السرد، السيمياء، المقامات اللزومية، السيمياء السردية.

Abstract

This research, tagged as "Semiotic narrative discourse in the Zaragoza shrines", aims to examine the mechanisms for employing speech in the necessary places and highlight the overall semantic relationships that control its structures (superficial and deep).this doing so, it has relied on the Semitic approach and some of its mechanisms, as it has the ability to open up broad horizons for the analysis and interpretation of the established heritage text as required by cultural patterns and semantic contexts.

One of the findings reached through the study is that the necessary denominators are a reflection of the various data of the era in Andalusian society at that stage, which the literature tried to highlight in a semantic style that added a lot of suggestive and symbolic to give it the character of excellence building and meaning

Keywords: speech, narrative, semia, necessary denominators, narrative simia.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر المراجع

1) القرآن الكريم.

1-المصادر

2) الحديث النبوي الشريف من الصحاح.

3) السرقسطي: المقامات اللزومية، تحقيق: حسن الوراكلي، دار عالم الكتب الحديث، ط1، اربد – الأردن، 2014م.

2- المراجع العربية

1) إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية نموذج القلصادي، دار النايا ودار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2012م.

2) ابن الأبار: معجم أصحاب القاضي أبي علي الصدفي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، مصر، 2000م.

3) ابن بشكوال: الصلة في تاريخ أئمة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (دط) القاهرة، 1966م، ج2.

4) ابن عجيبة: البحر المديد، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، دط، طبع على نفقة حسن عباس زكي، القاهرة: (د د ن)، (1419هـ-1999م)، ج1.

5) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط3، القاهرة: (1423هـ-2002م)، ج3.

6) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، د ت.

فهرس الموضوعات

7) أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خليكان. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. دار صادر، (دط)، بيروت، (1398هـ-1978م)، ج1.

8) أبو الوليد بن رشد: تهافت التهافت، المطبعة الكاثوليكية، (دط)، بيروت، 1930.

9) أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد، تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، مكتبة المقتبس، دط، دمشق، 1911م.

10) أبو منصور عبد المالك الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، (1403هـ-1983م). مج2، ج3.

11) أحمد أمين: ظهر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د ط، القاهرة، 2013م.

12) أحمد بن يحي بن أحمد بن عميرة، أبو جعفر الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكاتب العربي، (دط) القاهرة، 1967م، ج1.

13) أحمد جمال المرازيق: جماليات النقد الثقافي.. نحو رؤية للأنساق الثقافية في شعر الأندلسيين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2009 .

14) أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، طبع دار قرطبة ونشر عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، 1988م.

15) أمل محسن العميري: المكان في الشعر الأندلسي عصر ملوك الطوائف، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2012.

16) بكر أيمن: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، القاهرة، 1998.

17) ثروت أباضة: السرد القصصي في القرآن الكريم، مكتبة مصر للمطبوعات، ط1، القاهرة، 1999م.

18) جلال الدين السيوطي: بغية الوغاة في طبقة اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط)، صيدا، لبنان، ج2.

19) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (دط،دت).

20) حامد محمد خليفة. يوسف بن تاشفين موحد المغرب وقائد المرابطين ومنقذ الاندلس من الصليبين، دمشق، دار العلم، ط1 (2000-1424).

21) الحريري: المقامات، دار الكتب العربية الكبرى، دط، مصر، د ت.

22) حسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، (دط، دت)، بيروت.

23) حسين علام. العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد. ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

24) حكمت علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي، مكتبة النهضة العربية، ط2، بيروت، 1974م.

25) حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

26) خليل إبراهيم السمرائي وآخرون: تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت لبنان، 2000م.

27) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (1424هـ-2003م)، ج3.

28) رشيد بن مالك. السيمائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2002.

29) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة، (دط)، 2000.

30) رضا عبد الغني الكساسة: النثر الفني في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004م.

31) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط1، القاهرة، (1352هـ-1934م)، ج1.

32) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (دط)، القاهرة.

33) السعيد بنكراد: السميائيات السردية مدخل نظري، الدار البيضاء: منشورات الزمن مطبعة النجاح الجديدة، (دط)، 2001.

34) سعيد سلام. التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجا. عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

35) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

36) سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي الغربي، ط1، بيروت، 1997م.

37) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت، 2005.

38) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية، (دط)، بغداد، 1986.

39) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1984م.

40) سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002م.

41) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2005.

42) شوقي ضيف: المقامة، دار المعارف، (دط)، القاهرة، 1954م.

43) الصادق قسومة. طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2000.

44) صلاح رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة، (دط)، 2000.

45) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، ط3، بغداد، 1987.

46) عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1998م.

47) عبد الرزاق قسوم: مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد، "مقال نشر في مؤتمر ابن رشد، وزارة الثقافة، الجزائر، 1978.

48) عبد الفتاح كليطو: المقامات الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 2001م.

49) عبد القادر بريوة: قراءة التراث السردي العربي تجربة عبد الفتاح كليطو، دار الروافد الثقافية، ط1، بيروت، 2012م.

50) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005م.

51) عبد الله عدنان خالد. النقد التطبيقي التحليلي مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ط1، بغداد، 1986.

52) عبد الله محمد الغزالي، المنجز السردي الغربي القديم، ط1، الكويت 2011، آفاق للنشر والتوزيع.

53) عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط 1998م.

54) عبد المالك مرتاض: دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

55) عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1988م.

56) عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتب الحديث، ط1، العراق، 2011م.

57) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

58) علي عبد المنعم عبد الحميد: النموذج الإنساني في أدب المقامة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1994م.

59) عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان 2006.

60) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2012م.

61) فاطمة عيسى جاسم: غائب طعمة فرمان روائيا، دار الشؤون الثقافية، (دط)، بغداد، 2004م.

62) الفخر الرازي: مفاتيح الغيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، (1401هـ-1981م)، ج29.

63) فرح ناز علي صفدر: المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي، دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 2011م.

64) فوزية لعبوس، غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، 1432هـ.

65) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، (1426هـ-2005م).

66) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2010.

67) فيكتور الكك: بديعيات الزمان، دار المشرق، ط2، بيروت، 1971م.

68) القلقشندي: صبح الأعشى، دار الكتب السلطانية، المطبعة الأميرية، د ط، القاهرة، (1338هـ-1919م)، ج14.

69) لسان الدين ابن الخطيب: خطرة الطيف، تحقيق: أحمد مختار العبادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003.

70) مجموعة من الباحثين: جماليات المكان عيون المقالات، مطبعة قرطبة، (دط)، الدار البيضاء، 1988.

71) محمد ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، (د ت،دط).

72) محمد السيد إسماعيل: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2002م.

73) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2010.

74) محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، دار الاختلاف، ط1، الرباط، 2010.

75) محمد رجب البيومي: الأدب الأندلسي بين التأثر والتأثير، طبع ونشر إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، دط، الرياض، (1400هـ- 1980م).

76) محمد رشيد حسن: أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1974م.

77) محمد زغلول سلام: في الأدب في العصر المملوكي، منشأة المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2000م، ج2.

78) محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، (1411هـ- 1995).

79) محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

80)

81) محمد محمود الدوخي، سيمياء النص العراقي مقاربات أخرى، ذرو مطبعة عدنان، ط2013م.

82) محمد مشرف خضر: بلاغة السرد في القرآن الكريم، دار العواصم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2004.

83) محمد مفتاح. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2006.

84) محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، (دط)، تونس، 1993م.

85) مصطفى الزباخ: فنون النثر الأدبي في الأندلس في ظل المرابطين، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1987م .

86) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد العراق، 1986م.

87) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1993م، ج6.

88) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، دار الآداب، ط1، بيروت، 1998.

89) اليمين بن تومي وآخرون، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2014م.

90) يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكتبة الطالب الجامعي، ط2، مكة المكرمة، 1986م.

3- المراجع المترجمة

1) آدم متز: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، ط5، بيروت، دت، مج1.

2) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، (دط)، بيروت، 1973م.

3) ألخيرداس جوليان غريماس: "السيميائيات السردية" دراسة ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ترجمة: سعيد بنكراد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

4) أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 2001.

5) انريكي أنديسون أمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000 القاهرة.

6) تزفيطان تودروف الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1990.

7) تزفيطان تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط، المغرب، 1987م.

8) تزفيطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993م.

9) تودروف تزفيطان: الأدب والدلالة، ترجمة:نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، (دط) حلب، 1996.

10) جان كلود كوكي: السميائية: مدرسة باريس، ترجمة: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران الجزائر، 2003م.

11) جان كلود كوكي: السميائية: مدرسة باريس، ترجمة: رشيد بن مالك، وهران الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.

12) جبرالد براتس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002.

13) جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2000.

14) جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم عمر حلى، عبد الجليل الأزدي، ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

15) روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد مؤمن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات مطبعة البعث، جامعة قسنطينة، دط، الجزائر، 2006.

16) رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط1، القاهرة، 1972.

17) شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1995م.

18) فلاديمير بروب: مرفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبوبكر أحمد باقدر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1989.

19) محمد على الفاروقي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ترجمة جورج زيتاني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996.

20) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 1998.

4- المراجع الأجنبية

1) Bourneuf Roland et R.Oullet: L'univers du roman, paris, Ed puf, 1972.
2) Catherine Kerbrat-Orecchioni: L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin,1980.
3) Emile Benveniste: Probleme de finguistique, Benerole, Gallimard, Paris, 1966 .
4) Georg Lukács: problèmes du réalismes, Edlare,1975. Et.
5) Greimas algirads julien: semantique structurale.
6) György Lukács: Problèmes du réalisme, Ed L'arc,1975.
7) Henri mitran, discours du roman, paris,1980.
8) Henri Mitterand, Le discours du roman, p.u.f 1980.
9) Lauis Gardet: Les Cultures et le temps, Pcufot, Unesco 1975,
10) Northrop frye: anatomie de la critique, tradfray, guy .
11) p jean michel adam: énonces de faire le recit que sais je;1984
12) Paue tillich, The Shaking of The foundation, new York, charles scibners Son, 1966.
13) R. Barthes: introduction a l' analyses structural des recites communications no8. Seuil 1981
14) R.barthers: lanalyse structurale des récits.
15) Roland Barthes: introduction analyse structurale des redits poetique du recite ed seuil, 1977
16) Todorov, T, et Ducrot, O «dictionnaire en cyclopeduque des siences du langage» Ed. seuil 1952.

17) totorove: les categories du récit, in- lanalyse du recit-communication 8. Seuil (118) 1981.

18) Vladimir Propp morphologie du conte

19) Vladimir Propp: morphologie du conte

20) Wayne G, «distance et point de vue poétique du récit».

5-المجلات والدوريات

1) تزفيطان تودروف: الإنشائية الهيكلية، ترجمة مصطفى التواتي، مجلة الثقافة الأجنبية ع3، ط 2، 1982.

2) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، مارس1997.

3) حميد الحمداني. عينات النص الأدبي، علامات، ح46، المجلد 12.

4) زكي مبارك: (أحاديث ابن دريد)، مجلة المقتطف، 2 ذي الحجة 1348 هـ، مج 76، ج5.

5) سعيد بوعيطة. "المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية غريماس نموذجا"، مجلة سمات، البحرين، العدد الأول، ماي 2013.

6) سليم ريدان. خصوصية الأدب والفكر بالأندلس، المقامة البربرية نموذجا، "مجلة المسار"، عدد (34-35)، جانفي 1998م، كلية الآداب، منوبة، تونس.

7) عبد الرازق أحمد قنديل: "المقامة العربية –العبرية في الأندلس التأثر والتأثير"، مجلة الحداثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، المجلة الخامسة والعشرون صيف2000.

8) عبد العالي بوطيبة: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع2، 1993.

9) عبد الفتاح كليطو: "مقامات الهمذاني الجذور العربية لفن القصة والمسرح"، مجلة دبي الثقافية، العدد 102، نوفمبر 2013م.

10) عبد القادر زمامة: "المقامات اللزومية في إنشاء أبي الطاهر السرقسطي"، مجلة دعوة الحق، العدد 331، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، المغرب، أكتوبر1997 .

11) محمد عبد الرحمن لونيسي: "أهم مكونات الفضاء في الخطاب الروائي العربي المعاصر"، مجلة الموقف الأدبي، العدد538، دمشق سوريا، شباط2016 .

12) محمد مهدي الطرابلسي: "مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي"، حوليات الجامعة التونسية، العدد28، تونس، 1988م.

13) مضاوي بنت صالح بن حمد الحميدة: المقامات الأندلسية دراسة فنية، مجلة (حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية)، العدد 333، حولية 31، الكويت، 2011م.

14) منذر شباني ولينا مطيع حميدوش: الزمان والتصوف في فكر أوغستين، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد37، العدد 1، 2015، اللاذقية، سورية.

15) هـ –نيمة: (المقامات الأندلسية)، ترجمة: إبراهيم يحيى الشبهاني، مجلة التراث العربي، العدد9، السنة الثالثة، دمشق، 1982م.

16) يوسف هادي يور نهزمي. دراسة نقدية في مبنى خمريات أبي نواس، العدد2، صيف 1390ش حزيران، 2011م.

6–الرسائل الجامعية

1) إسماعيل زردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، مخطوطة، جامعة باتنة1، 2005، باتنة الجزائر.

2) السعيد جاب الله: نظام السرد في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف: العربي دحو، جامعة باتنة 2004، الجزائر.

3) عقيلة بعيرة: بنية السرد في بخلاء الجاحظ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، كلية الأداب، جامعة باتنة1، باتنة الجزائر، 2012م.

7– المواقع الاليكترونية

1) http://www.arab-ency.com/ar

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الرقم	الموضـــــــــــــــــوع	الصفحة
1	مقدمة.....	04
2	مدخل: ضبط مصطلحات العنوان.....	14
3	أولا: المقامة.....	16
4	1– مفهوم المقامة.....	16
5	أ–لغة.....	16
6	ب– اصطلاحا.....	18
7	2– نشأة المقامة.....	24
8	3–دوافع نشأة المقامة.....	28
9	أ–الدوافع الاجتماعية	28
10	ب– الدوافع الفنية.....	29
11	ج– الدوافع الذاتية.....	29
12	4–انتقال المقامة من المشرق إلى الأندلس.....	30
13	5–تطور المقامة في الأندلس.....	34
14	6–المقامات اللزومية.....	40
15	7–التعريف بالسرقسطي.....	41
16	ثانيا: مفهوم الخطاب.....	47
17	ثالثا: السيميائية.....	50
18	الباب الأول: تشكيل المقامة السرقسطية.....	53
19	الفصل الأول: الصيغة.....	54
20	أولا: مفهوم الصيغة.....	57
21	ثانيا: أنواع الصيغة.....	59
22	1–الصيغ الكبرى.....	59

23 أ–الحكي..... 59
24 ب– العرض..... 59
25 2–الصيغ الصغرى..... 62
26 أ–كلام السارد..... 63
27 –حكيا..... 63
28 –خطابا..... 63
29 ب– كلام الشخصيات..... 64
30 –الخطاب المنقول..... 64
31 –الخطاب المحمول..... 65
32 –الخطاب المسرود..... 65
33 3– الوصف..... 66
34 4–وظائف الوصف..... 67
أ–الوظيفة السردية..... 67
35 ب– الوظيفة الرمزية..... 67
36 ج–الوظيفة الجمالية..... 67
37 ثالثا: الرؤية وأنواعها..... 68
38 1–مفهوم المنظور السردي..... 69
39 2–أنواع الرؤية وأشكال التبئير..... 76
40 أ–الرؤية من الخلف..... 77
41 3–أنواع الرواة في مقامات السرقسطي..... 80
42 أ–التبئير الخارجي..... 83
43 –رؤية أحادية..... 84
44 –رؤية ثنائية..... 85
45 ب– التبئير الداخلي..... 86
46 ج–الرؤية من الخارج..... 90

47 رابعا: أوضاع الراوي..... 94
48 1–الراوي الغريب..... 96
49 2– الراوي العليم..... 98
50 3–الراوي المتضمن في الحكاية..... 101
51 أ–الراوي الفاعل..... 102
52 ب– راو متقمص دور البطولة..... 104
53 4–الراوي الذي أوكلت له أدوار ثانوية..... 105
54 أ–الراوي الشاهد..... 105
55 خامسا: وظائف الراوي..... 107
56 1–وظائف أساسية..... 107
57 أ–الوظيفة السردية..... 107
58 ب– الوظيفة التنسيقية..... 108
59 2–الوظائف الثانوية..... 108
60 أ–الوظيفة التفسيرية..... 108
61 ب– الوظيفة الاديولوجية..... 108
62 ج–الوظيفة الاشهادية..... 109
63 د–الوظيفة الانفعالية..... 110
64 هـ– الوظيفية التوجيهية..... 110
65 و– الوظيفة التواصلية..... 111
66 الفصل الثاني: سيميائية التشكيل الزماني في مقامات السرقسطي. 112
67 تمهيد..... 116
68 أولا مفهوم التشكيل..... 116
69 1–الطابع الكرونولوجي للقصة..... 116
70 2–البعد المشكل..... 117
71 ثانيا: مفهوم الزمن..... 117

72 1–مفهوم الزمن عند القدماء..... 118
73 2– مفهوم الزمن عند المحدثين..... 125
74 أ– أزمنة خارجية..... 127
75 ب–أزمنة داخلية..... 128
76 ثالثا: الترتيب الزمني أو النظام..... 129
77 1–الاسترجاعات..... 133
78 أ–الاسترجاعات الداخلية..... 136
79 ب– الاسترجاعات الخارجية..... 141
80 2–الاستباقات..... 143
81 أ–استباق خارجي..... 143
82 ب–استباق داخلي..... 143
83 ج–جدول يوضح أهم الاستباقات في مقامات السرقسطي..... 145
84 3– الحذف..... 147
85 أ–جدول يبرز أهم المحذوفات في مقامات السرقسطي..... 147
86 رابعا: سيميائية المكان..... 150
87 1–الفضاء الحكائي أو المكاني..... 153
88 2– مفهوم المكان عند بروب وغريماس..... 157
89 3–علاقة المكان بالعناصر الحكائية..... 159
90 أ–علاقة المكان بالشخصيات..... 159
91 ب– علاقة المكان بالحدث..... 162
92 ج– علاقة المكان بالسرد..... 164
93 4– أنواع التشكيلات المكانية في مقامات السرقسطي..... 164
94 أ–الأماكن الجغرافي المفتوحة..... 165
95 ب– دلالات توظيف المدينة عند السرقسطي..... 171
96 ج–المدينة كمرجعية تاريخية..... 172

97 د– فضاءات التيه والضياع..... 175
98 هـ– الفضاءات المغلقة..... 182
99 الباب الثاني: سيميائية العوامل (الشخصيات وبرامجها السردية).. 196
100 الفصل الأول: مفهوم الشخصية المقامية ووظائفها..... 197
101 أولا: سيميائية الشخصية ووظائفها..... 200
102 1–مفهوم الشخصية..... 200
103 –مفهوم الشخصية عند رولان بارث..... 202
104 –مفهوم الشخصية عند تيزفيطان تودوروف..... 202
105 –مفهوم الشخصية عند غريماس..... 203
106 – مفهوم الشخصية عند فيليب هامون..... 203
107 2–وظائف الشخصية..... 204
108 أ–الوظيفة عند فلاديمير بروب..... 205
109 ب– الوظيفة عند غريماس..... 209
110 ج– الوظيفة عند فيليب هامون..... 215
111 ثانيا: أنواع الشخصيات..... 116
112 1–الشخصيات المركزية..... 116
113 أ–البطل..... 117
114 ب–الراوي..... 227
115 2– الشخصيات المساعدة..... 136
116 3– الشخصيات الهامشية..... 138
117 ثالثا: بناء الشخصيات..... 241
118 1–دلالة الأسماء..... 142
119 2– البناء الخارجي للشخصيات..... 248
120 3– البناء الداخلي للشخصيات..... 252
121 رابعا: الأبعاد الدلالية للشخصيات المقامية..... 253

122 1–الشخصيات المرجعية..... 253
123 أ–الشخصيات التاريخية..... 254
124 ب– الشخصيات ذات مرجعية فكرية..... 258
125 ج– الشخصيات ذات مرجعية اجتماعية..... 259
126 د–الشخصيات ذات مرجعية دينية..... 262
127 2– الشخصيات العجائبية..... 265
128 3– الشخصيات التخييلية..... 268
129 الفصل الثاني: سيميائية البنية العميقة للمقامة..... 271
130 –تحليل نماذج مختارة من مقامات السرقسطي..... 274
131 أولا: مقامة تاريخية..... 274
132 –المقامة البربرية..... 274
133 1–البنية السطحية..... 274
134 أ–بنية الاستهلال السردي موضوع المقامة..... 274
135 ب–موضوع المقامة..... 275
136 2–البنية العميقة..... 275
137 أ–الشخصيات..... 275
138 ب–السرد والوقفات..... 277
139 ج–الزمان والمكان..... 280
140 د–سيميائية العنوان..... 285
141 هـ–النماذج العاملية..... 290
142 و–المربع السيميائي 298
143 ز–التشاكل..... 298
144 ثانيا: المقامة الواقعية..... 300
145 –تحليل المقامة الخمرية..... 300
146 1–سيميائية العنوان..... 300

147 2–البنية السطحية للمقامة..... 301
148 3–الوحدات السردية في المقامة الخمرية..... 302
149 4–البنية العميقة..... 305
150 5–المربع السيميائي..... 306
151 ثالثا–مقامة تخييلية..... 308
152 –تحليل مقامة العنقاء..... 308
153 1–سيميائية العنوان..... 308
154 2–الشخصيات..... 309
155 3–الوحدات السردية..... 310
156 4–البرامج السردية..... 312
157 5–المربع السيميائي..... 315
158 الخاتمة..... 316
159 المستخلص..... 322
160 قائمة المصادر والمراجع..... 324
161 فهرس الموضوعات..... 340