الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيموقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس– مستغانم

كلّيّة الأدب العربي والفنون

قسم الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة

سرديّة الخطاب في رسالة "التّوابع والزّوابع" "لابن شُهَيْد"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه نظام (ل م د)

التّخصّص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالبة:
نذيرة عمارة

إشراف الدكتور:
أحمد قوفي

لجنة المناقشة

الرّقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	المؤسّسة	الصّفة
01	مليكة فريحي	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم	رئيسا
02	أحمد قوفي	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم	مشرفا ومقرّرا
03	نجاة بوزيد	أستاذة محاضرة أ	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم	عضوًا مناقشًا
04	سعيد المكروم	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم	عضوًا مناقشًا
05	عبد الحليم بن عيسى	أستاذ	جامعة أحمد بن بلة– وهران	عضوًا مناقشًا
06	محمد حاج هني	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	عضوًا مناقشًا

السّنة الجامعيّة: 2021– 2022

بسم الله الرّحمن الرّحيم

« يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ
أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ ١١»

[سورة المجادلة الآية 11]

إهداء

«وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌۢ بِمَ يَرْجِعُ ٱلْمُرْسَلُونَ ﴿٣٥﴾»

[سورة االنمل الآية 35]

إلى كل من كان رائدا وملهما أُهدِي ثمرة غراسي

إلى من أنار دربي بدعمه

إلى كل من أخذ بيدي في طريق العلم والبحث

أُهْدِي هذا البحث تحيةً وذكرى ومكرمةً

شكر وعرفان

«وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ... ﴿٧﴾»

[سورة إبراهيم الآية 07]

أحمد الله

وأشكر كلّ من ساعدني وأرشدني

وعلى الخير عاهدني

أشْكرُ من علَّمني أنّ طلب العلمَ

صبر ومواظبةٌ ومثابرةٌ

مقدّمة

يحضر السّرد في كلّ شيء يتواصل به الإنسان. وهو فنّ قديم حمل همّ البشريّة في استخدامه للتّعبير عن الذِّكريات والأحلام والحكمة والتّخيُّلات التي تخصُّ عالم ما وراء الطّبيعة؛ لمرونته في ترجمة الأحداث التي تقوم بها الشّخصيّات في زمان ومكان معيّنيْن إلى كلام مُنْتَظَمٍ بأسلوبٍ سلِسٍ ينساب على لسان الرّاوي انسيّاب الميّاه في روافدها؛ ليتحرّرَ ويفضيَ عمّا يجول في خلده، إلى المتلقّي مسْتعمِلا تارة السّخريّة ومرّة الرّمز، ومغرقا في خيالات مبهمة تشِعّ بالغرائبيّة والعجب، وسارحا في أوهام انتصار الذّات على الآخر.

فالنّسيج السّردي شبكة مؤلّفة من شخصيّات، وأحداث، ولغة، وأزمنة، وأماكن تشابِه نسيج المجتمع في تكوينه من العناصر نفسها؛ لذا اعتمده الكُتَّابُ في تحرير مدوّناتهم، لِمَا له من تفاعل بين الذّات والموضوع، وبين الكاتب والقارئ، منذ القدم مشرقا ومغربا، ومن بيْن هذه المدونات على سبيل المثال: "ألف ليلة وليلة"، حيث وظِّف الحكي فيها للتّخليص من "العقد النّفسيّة"، و"بخلاء الجاحظ" التي أعِدّت من قِبَلِ صاحبها لمعالجة الظّواهر السّلبيّة المتفشِّيّة في المجتمع كـ"البخل"، ومقامات السّرقُسْطِي "اللّزوميّة" التي يرمي من ورائها إلى محاربة "الاستغلال"، و"حي بن يقظان" لـ"ابن طفيل" التي رسّخت "مبدأ فطرة الإنسان"، حيث مثّلت هذه المؤلّفات الموروث العربي الأوّل الذي يلخِّص ثقافة شعب في العصور السّابقة

نصّ "ابن شُهَيْد الأندلسي "رسالة التّوابع والزّوابع" من النّصوص العربيّة القديمة التي تميّزتْ بحُسْنِ السّرد، وقد اتّخذ منه سلاحا للدّفاع عن نفسه منافحا عن أدبه، فكان وسيلة تواصل بينه وبين قارئه، استطاع من خلاله أداء أفكاره ومقاصده.

انطلاقا من هذه المعطيات (غلبة السّرد على الرّسالة)؛ تشكّل عنوان الدّراسة: "**سرديّة الخطاب في رسالة التّوابع والزّوابع لابن شُهَيْد**".

يرجع اختيّار هذا الموضوع لأسباب منها: مُقَارَبَةُ نصوص التّراث العربي مُقَارَبَةً سرديّة تقِف على فنيّة الأداء الخطابي؛ مما يسمح للقارئ أنْ يكتشف أدوات المبدع في عمليّة توظيف مكوِّنات السّرد وعناصره في عطاء الخيال العربي الأندلسي، وسبْر أغوار المجتمع

وتعريِّته لاكتشاف الأخلاق السّلبيّة المتفشِّيّة فيه من أجل إصلاحها وتقويم الفرد والجماعة، والعيش في جوِّ الأمان والسّكينة.

هذا يجعلنا نواجه مباشرة الإشكاليّة التي يفرضها السؤال المطروح –والتي جاءت في شقّين–:

– ما مكوِّنات الخطاب السّردي في "رسالة التّوابع والزّوابع" لابن شُهَيْد الأندلسي؟ – وما دور الوصف في ذلك؟

– وكيف سَخَّرَ "ابن شُهَيْد" النّص السّردي حجّة للرّدّ على الآخر وإثبات الذّات في مجال الأدب والنّقد؟

لا يُمْكِنُ لباحث أن يتناول هذا المتن دون المرور بمسألة ضياع هذه الرّسالة، إلا ما أثْبَتَه منها "ابن بسّام" في "الذّخيرة" وحقّقه "بطرس البستاني" وأفرد له كتابا، وهو الذي اعْتَمَدْتُهُ في الدّراسة.

ما كان أفق البحث ليتّسع، لولا مجموعة الكتب التي قرأتُها، ولها علاقة مباشرة بالموضوع، رسالة التّوابع والزوابع" لـ"ابن شُهَيْد الأندلسي" تحقيق "بطرس البستاني"، والنّص في "الذّخيرة" لـ"ابن بسّام"، و"ديوان ابن شُهَيْد الأندلسي"، تحقيق وجمع "يعقوب زكي"، ومراجعة "محمد علي مكي"، وعلي الغريب محمد الشنّاوي: "فنّ القص في النّثر الأندلسي"، وفوزي عيسى "الرسالة الأدبية –في النّثر الأندلسي–"، وعلي بن محمد "النّثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس –مضامينه وأشكاله–"، ومحمد السيد: "دراسات في الأدب الأندلسي"، وأيمن محمد علي ميدان "دراسات في الأدب الأندلسي"... وغيرهم.

يجدُر بنا أنْ نذْكُر بأنّنا لسنا السّبّاقين لدراسة هذه الرِّسالة؛ فمن خلال البحث والاطِّلاع؛ وجدت من اشتغل على هذه المدوّنة مثل "عقوني سليمة" "رسالة التّوابع والزوابع لابن شُهَيْد الأندلسي –دراسة سيميائية–" "رسالة ماجستير"، "خضرة ناصف" "التّناص في رسالة التوابع والزّوابع" "رسالة ماجستير"، "علة ثليجة" "بلاغة الخطاب الترسلي –"رسالة التّوابع والزّوابع" لابن شُهَيْد الأندلسي أنموذجا– "رسالة ماجستير"، وكذلك مقالات في هذا المضمون منها:

"شبيل عبد العزيز" "البنية القَصَصِيَّة في رسالة التوابع والزوابع لان شُهَيْد الأندلسي"، "عبد الحافظ رفاعي يوسف" البنية الروائية في رسالة ابن شُهَيْد الأندلسي".

غير أنه –وفي حدود اطلاعي على مجموع الدّراسات النّقديّة التي تَخَصَّصَتْ في "نثر ابن شُهيْد"– لمْ أكدْ أعْثُر على بحث أكاديمي تفرغ صاحبه لدراسة الرّسالة التي تعْنِينَا في بحثنا هذا. وهو الأمر الذي شحذ عزيمتي أكثر، وأشعرني بروح المسؤولية وأنا أتصدّى إلى مَتْنٍ صَعْبِ المسالكِ.

وقد استندت في دراستي هذه على آليات المنهج "التّحليلي الوصفي" في قراءة المتون ومعاينة النّصوص، ومناقشة مكوّنات الخطاب السّردي، واقتفاء أثر النّمط الوصفي المُلْتَحِمِ بالسّرد تارة والمستقلِّ عنه تارة أخرى. كما أنّني اعتمدْتُ أيضا على آليّات المنهج التّفسيري في تقديم توضيحات للكشف عن الأسباب التي أدّت إلى تبلور فكرة الرّحلة الخياليّة إلى عالَم الجنِّ في ذهن الكاتب، وشرْحِ دور النّمطيْن في التّعبير عن هذا المعنى.

أمّا عن الصّعوبات التي اعترضت سبيلي، فهي اشتغالي على مدوّنة من التّراث العربي؛ ممّا جعل عمليّة القراءة صعبة تضطرُّني إلى الاستعانة بالمعاجم لفهم مضمونِها ودراستها دراسة تخْضع لمعايِّير موضوعيّة تليق بالبحث الأكاديمي. وهذه الصّعوبات لَمْ تُثْنِ عزيمتي بقدر ما شجّعتني وحفّزتني حتّى أُقدِّم بحثا يتّسم بالجِدَّة العلميّة علّه يقدِّم شيئا ينير طلبة العلم ويُسْهم في تفعيل حركية البحث بخصوص الرّسالة.

التأم البحث في ضوء الإشكالات المطروحة، ووفق سيْره على وتيرة المنهج المتّبع؛ في شَكْلِ مقدّمة، ومدْخل، وثلاثة فصول، وخاتِمة.

بعد عرض المقدّمة؛ يأتي المدخل النّظري موسوما بـ: "من المشافهة إلى المكتوب في السّرد العربي الإسلامي"، حاولنا أنْ نقدِّم –من خلاله– قراءة للسّرد مشافهة ومكتوبا والمقارنة بينهما.

أعقبته بالفصل الأوّل وسُمِّيَ بـ: "أبجديّات نظريّة السّرد والخطاب في التّراث النّثري العربي"، حيث تناولتُ فيه "مفهوم السّرد" و"فعل السّرد" في مدوّنات عربيّة وأندلسيّة.

أمّا الفصل الثّاني: ضبطْتُ عنوانه: بـ"مكوّنات الخطاب السّردي في رسالة التّوابع والزّوابع"، تطرّقت فيه إلى السّرد، والشّخصيّة الحكائية، والفضاء الحكائي.

جاء الفصل الثّالث: موسوما بـ: "الوصف في خطاب التّوابع والزّوابع السّردي"، تناولتُ فيه طبيعة الوصف، ووظائف الوصف، والوصف والمكان.

أنهيت البحث بخاتمة ضمَّنْتُهَا النّتائج التي بلْورها البحث بخصوص إشكاليّة البحث.

في هذا المقام لا يفوتني أن أقدِّم الشّكر الجزيل إلى كلِّ من أسدى إليّ من خدمة جليلة تتعلّق بالبحث، وجعلتْ علاقتي به تتوطدّ، وإلى من دعمني بحماسه وبعلمه الغزير، وهذه الأرضية ما كانت لِتَتَشَيَّدَ لولا جُهْدُ المشرف" د. أحمد قوفي" في هذا العمل، فهو من أتمّ معي معماره، وشيده إلى جانبي. وشكري موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة التي سهرت على تصويب هذا العمل وسَدِّ ثغراته.

نذيرة عمارة

مستغانم في: 30- 12-2021

مدخل نظري:

"من المشفاهة إلى المكتوب

في السّرد العربي الإسلامي"

01- بين المشافهة والمكتوب:

02- السّرد بين المشافهة والكتابة:

يُعَدُّ الحفظ في الصّدور؛ أهم وسيلة لنقل العلم، وهي الأكثر شيوعا والأوسع انتشارا، أمّا الوسيلة الأخرى؛ فهي الكتابة، كونها الأثْبتُ في تقيِّيد العلم، وهذا لأنّ اللّغة المُعْتَمَدَةُ في ذلك، هي لغة الصَّوت قبل الكتابة والحفظ قبل التّدوين، فالقول سواء أكان مشافهة أو مكتوبا مَهَمَّتُهُ التّبليغ من مُرْسِلٍ إلى متلقٍّ.

نظرا لِمَا لمصطلحي "المشافهة" و"المكتوب" من تباين وتداخل؛ كان حريّا بنا أنْ نقرأهما مُشْتغِلين على تعريفهما والمقارنة بينهما، وبالمثل فعلنا مع السّرد مشافهة ومكتوبا.

العنصر الأوّل – بين المُشَافَهَةِ والمَكْتُوبِ: Entre l'oral et l'écrit:

اعتمد المجتمع العربي في شبه الجزيرة العربيّة قبل الإسلام وبعده وإلى عصور متأخِّرة نمط المشافهة والسّماع[*1] في الإخبار، وقول الشّعر، والحكي، واعتمده كذلك في العلوم العربيّة والإسلاميّة. حيث مَثَّلَتْ –أيْ المشافهة– كيفيّةً لتحقيق النّشاط الفكري والفنّي، وقناةً للمعرفة، وسبيلاً لتبليغها ونقلها من جيل إلى جيل عبر آليّة التّواتر؛ لكنها –وعلى الرّغم من سيّادتها– تعلّقت بالتّدوين، الذي يشكّل صيغة أخرى في حفظ الإرث الحضاري.

أوّلا – المشافهة: L'oral:

المشّافهة؛ تعني المخاطبة التي تقتضي حضور المتكلِّم والسّامِع وتحدُّثِهما وَجْهًا لِوجْهٍ، ومعناها في قاموس "لسان العرب"، "لابن منظور":«شَافَهَ: أدنى شَفَتُهُ مِنْ شَفَتِّهِ فكلّمه، وكلّم مُشافَهَةً، فيقول الجوهري: المشافَهَة: المُخاطَبَة من فِيكَ

(*1) السّماع في اصطلاح الصّوفيّة: هو سماع القرآن بنغمة طيِّبة تزيد من حُسْنِهِ، ينظر؛ عبد المنعم الحفني، "معجم المصطلحات الصّوفيّة"، دار المسيرة، بيروت، ط 02، 1407هـ–1987مـ، ص 133.

قد استند "عبد المنعم الحفني" في ذلك إلى الحديث: «ما أذِن لنبيٍّ حسن الصّوت بالقرآن يجهرُ بهِ». أبو عبد الله محمد ابن اسماعيل البخاري، "صحيح البخاري"، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط 01، 1423هـ– 2002مـ، رقم 7544، ص 1564.

إلى فيه»[1]، وأمّا في "معجم المصطلحات"؛ «فالشّفويّة، تعبير بالكلمات، لما ينتمي إلى نظام دال»[2]. وهي سمة لازمة للإنسان؛ فحيثما وُجِدَ تَوَاصَلَ مع غيره بهذه الطّريقة، كما أنّها النّمط الأوّل من أنماط تحصيل المعرفة وفهْمِ التُراث العربي والإسلامي، لطبيعة عيْش العرَب البدويّة، التي تقوم على التّرْحال والتنقُّل وتفشِّي الأميّة، ومع ذلك حفظوا أيّامهم، وحروبَهُم، وأنْسَابَهُمْ، وأدبَهم شعرا ونثرًا.

عندما نزل القرآن الكريم؛ حُفِظَ في الصُّدُور قبل أَنْ يُدَوَّن في الصّحُفِ، وبعد ممات الرّسولﷺ؛ انتشر الصّحابة –في مختلف الأسقاع– يَتَفَقّوْنَ حَفَظَةَ الحديث يلْتمسونَهُ منه مشافهة، لأنّ ذاكرة العربي كانت قد هَضَمت كثيرًا من الشّعر والنّثر قبل الإسلام وبعده، وتعوّدت على الحفظ.

اعتمدَتْ العرب على المشافهة في حفظ تراثهم، وذلك كان مِدْعَاةً بالنّسبة إليهم للفخر، بالرّغم من أنّ هناك من يمتلك ناصيّة الكتابة، إلى حدِّ أنّهم يعتزُّون بنقل أدبِهم شفويًّا مثل قول جرير: [3]

خُرُوجٌ بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ، كَأَنَّهَا – – – قَرَا هُنْدُوَانِيٍّ، إِذَا هَزَّ صَمَّمَا

إلاّ أنَّ ما وصلنا ممَّا ألَّفت العرب –حسب ما ورد في أمّهات الكتب– قليل جدّا مقارنة مع ما وُجِدَ أصلا «ما انتهى إليكم مِمَّا قالتِ العرب إلاّ أقلّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»[4]، فهو علْمُهم وفنُّهم، انشغلوا عن حفظه بالدّعوة والفتوحات الإسلاميّة، ولمّا تمَّ لهم ذلك؛ عادوا إلى رواية الشِّعر، فما وجدوا كتابا يأخذون عنه، وقد هلك حفظتُهُ وضاع كثير منه، فجمعوا أقلَّه ودوّنوه.

([1]) أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، م 13، مادة: شَفهَ، ص 507.

([2]) سعيد علوش: "معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط 01، 1405هـ – 1985م، ص 128.

([3]) "ديوان جرير": دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت– لبنان، 1406هـ– 1986مـ، ص 446.

([4]) أبو الفتح عثمان ابن جني: "الخصائص"، تح: محمد علي النّجار، ج 01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 04، 1999مـ، ص 387.

قد فُضِّلَ نقْل الحكمة مشافهة عند اليونان قديما؛ فسقراط مثلا، «بلَغَ من تعظيمه الحكمة مبلغا أضرّ بمن بعدِهِ منْ مُحبِّي الحكمةَ، لأنّ من رأيِه أنْ لا يستودِعَ الحكمةَ الصُّحُفَ والقراطيس تنْزِيهًا لها عنْ ذلِك. ويقول: إنّ الحكمة طاهِرةً مقدّسَةً غير فاسِدةٍ ولا دنِسةٍ، فلا ينبغي لنا أنْ نسْتوْدِعَها إلاّ الأنْفُس الحيّة، ونُنزِّهَها عن الجُلُودِ الميتةِ، ونصونَها عنْ القلوبِ المتمرِّدةِ»[1]، وربّما يكون منَعَهُ من ذلك كوْنَ الكتابة[*2] لا تقدِّم نصّا ينْبُضُ بالحياة، كما أنّ الاعتماد عليها يُضْعِفُ الذّاكرة، وقد لا تُفْصِحُ للقارئ عن الهدف الحقيقي الذي يريدُهُ الكاتب؛ فتختلط عليه الأمور ولا يفْقه شيئا.

شَابَهَ تفضيل النّقل الشّفوي في الحكمة، الحديث النبوي الشّريف، «لا تكتبوا عَنِّي شيئا، فمن كتَب عنِّي شيئا غير القرآن فلِيَمْحُهُ؛ ومن كذب عليّ متعمِّدا فليتبوّأ مقعدَهُ من النّار»[3]، رفض التّدوين واشترط الحفظ في الصّدور لئلاّ يختلط بالقرآن ولكي لا ينشغِل النّاس به.

كانت حُجَّةُ الذين آثروا فكرة الشّفهيّة على الكتابة –عموما– هي الهُوّةُ الموجودة بيْن الباعث والمُتلقِّي. كما أنّ شفاهيّة الكلام كانت ولا تزال تؤدِّي دورًا بارزًا في التّعبير عن الفكر البشري وحفْظِ الموروث الثّقافي، فهناك دراسات ظهرتْ في الوسط الأدبي وقامت عليها في نصوصها الأدبيّة[4]، فمن هذه النّصوص الّتي

([1]) موفق الدين أبي العبّاس أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس السعدي الخزرجي ابن أصيبعة: "عيون الأنبياء في طبقات الأطباء": شر وتح: نزار رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت– لبنان، 1995م، ص 70– 71.

([*2]) تعلّم ذلك عن معلّمه "طيماوس "فقد ثبت أنّه «لمْ يُصنّفْ كِتابا ولا أملى على أحدٍ منْ تلاميذِه ما أثْبته في قرطاس، وإنّما كان يُلقّنهم علمه تلقينًا لا غير. وتعلّم ذلك من أستاذه، فإنه قال له في صباه: لِمَ لا تدعني أدوِّنُ ما أسمع عنك من الحكمة؟ فقال له: ما أوثقك بجلود البهائم الميْتة؟ وأزهدك في الخواطر الحيّة؟! هبْ أنّ إنسانا لقيّك في طريق، فسألك عن شيء في العلم، هل كان يحْسُنُ أنّ تُحيلَهُ على الرُّجوع إلى منزلك والنّظر في كتبك؟! فإنْ كان لا يَحْسُنُ، فالْزمْ الحِفْظَ فلَزِمَهُ سقراط». (المصدر نفسه)، ص 71.

([3]) بن الحجاج القُشَيْرِي النّيْسابوري أبو الحسن مسلم: "صحيح مسلم"، دار الحديث، القاهرة، ط 01، 1412هـ– 1991م، رقم الحديث: 3004، ص 2298– 2299.

([4]) ينظر؛ محمد رضا حضري: "الخطيب البغدادي بين الشفاهيّة والكتابة من خلال كتابه تقييد العلم"، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 03– 04، 2013، ص 99.

عُرِفَتْ في الثّقافة العربيّة: القِصَصُ الشّعبيّة، وقِصَصُ الحيوان، والقِصَصُ الخياليّة، والرّحلات، والسّيّر، والحكايات الخرافيّة، وغيرِها...

ثانيّا –المكتوب: L'écrit

المَكْتُوبُ من الكِتَابَةِ وهي تسجيل بصريّ للغات البَشر على اختلاف أنواعها، حيث تَحفَظ أفكار المُبْدِعِ وتسْمَح للمتلقّي بالاطِّلاع عليها؛ ففي اللّغة: «كَتَبَ الشّيء يَكْتُبُه كَتْبًا وكِتَابًا وكِتَابَةً، وكَتَبَهُ، خَطَّهُ»[1]، فمن هذا الشّرح نعرِفُ أنّها طريقة تجعل الكلام ظاهراً.

أمّا المَكْتُوبُ اصطلاحًا: من الكتابة، «مصطلح حديث للدّلالة على الإنتاج الأدبي ويشمل التّأليف وكل أنواع الكتابة النّثرية والشعريّة»[2]، من وظائفها استعمالها للقَصِّ والإخْبار ومختلف أنواع التّواصُلِ.

كانت الكتابة العربيّة بدائية، عرفت في الأنبار[*3]، واليمن، والسّاحل الفينيقي ومنها انحدرت إلى الحجاز «وقد أثبت البحث العلمي الدّقيق أنّ العرب الشّماليِّين اشتقُّوا خطّهم على آخر صورة من صورة النّبط[*4]، وعلى نحو ما استعار النّبط خطّهم الأوّل من الآرميِّين[*5] استعار العرب خطّهم الأوّل من الأنباط... والصورة الأولى للخطِّ العربي لا تبعُدُ كثيرا عن صورة الخط النّبطي، ولمْ يتحرّرْ الخطّ العربي من هيئته النّبطيّة بحيث أصبح خطّا قائما بذاته إلاّ بعد أنْ استعاره العرب الحجازيون

([1]) أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، دار صادر، مج: 01، مادة: كتب، ص 697.

([2]) محمد التونجي: "المعجم المفضل في الأدب"، ج 01، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط 2، 1419هـ–1999م، ص 722.

([*3]) "الأَنْبَارُ": على الفرات في غربي بغداد. شهاب الدّين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي: "معجم البلدان"، دار صادر، بيروت، مج 01، 1397هـ– 1977م، ص 257.

([*4]) "الأَنْبَاطُ": أو النّبْط: قبائل بدويّة عربيّة استوطَنت جنوبي فلسطين في القرن الرّابع قبل الميلاد واتّخذوا "البتراء" عاصمة لهم. "المنجد في الأعلام"، دار المشرِق، بيروت، 1991، ط 17، ص 73،

([*5]) عمّت اللّغة الآراميّة ما بين النّهرين في العراق والإيران ما بين القرنين [13– 08] قبل الميلاد. ينظر؛ (المرجع نفسه)، ص 34.

لأنفُسِهِمْ بقرنين من الزّمان، وما تزال في الكتابة العربيّة حتّى يومنا هذا في بعض الأقطار»[1]، فهذا يعني أنّ الكتابة لمْ تَكُنْ بالشّكل المتعارف عليه الآن، ولكنّها مرّتْ على مراحل عبر التّاريخ، نظرا؛ لتطوُّر حياة الإنسان العربي وبيئته حتّى وصلتْ إلى ما هي عليه في عصْرِنا.

توافرت دواعي الكتابة في أواخر العصر الأموي، بعد أن رَسَّخَ النّبي ﷺ دعائمها بتدوين "القرآن" الذي نزل من طريق الوحي، وازدادت الحاجة إليها أيّام الفتوح[*2]، ممّا نجَم عنه فيما بعد نشوءها بشكل واسع، فعُدَّتْ فنًّا قائما بذاته تتفتّح آفاقه مع مرور السّنين حتى غدا اليوم وسيلة وحيدة من أهمّ الاختراعاتِ لنقْل الحضارة وانتشار الثّقافة.

أمّا عن أهمّيّة الكتابة؛ فهي وعاء تُحفَظُ فيه النّصوص المسموعة المهدّدة بالاضمحلال؛ إذْ لا يستطيع الفكر الإنساني إنجاز الغايات على الوجه الأكمل من دون الكتابة[3]، فهي فرضتْ نفسها بحيث أصبحتْ منشودةً مستحبّةً؛ كونها الوسيلة الوحيدة التي تسمح للشّعوب بالمحافظة على ثقافتها.

أشار "ابن خلدون" إلى شرفها وعلوّ همّتها في إخراج ما في الضمائر وتيْسِير حفْظ العلوم والإطلاع عليها «فهي تَطَّلع على ما في الضّمائر، وتتأدّى بها الأغراض إلى البلاد البعيدة، فتُقضَى الحاجات، وقد دُفِعَتْ مؤْنَةٌ المباشَرة لها، ويّطلع بها على العلوم والمعارف وصحُف الأوّلين وما كتبوا في علومِهم وأخبارهم. فهي شريفة

([1]) إبراهيم جمعة: "قصة الكتابة العربية"، دار المعارف، مصر، 1947م، ص 17- 18.

([*2]) ظهرت الكتابة في الإسلام منذ عهد الرّسول ﷺ دعت إليها الحاجة لكتابة سوّر "القرآن الكريم" اعتناق الدّين الجديد ومخاطبة الأمراء والملوك يدعوهم للإسلام، وبعد ذلك –في فترة الخلفاء الرّاشدين والأمويين والعبّاسيين– ازدادت الحاجة للكتابة من أجل نشر مبادئ الإسلام والفتوحات الإسلاميّة لاتّساع رّقعة الدّولة الإسلاميّة. لمعلومات أكثر، ينظر؛ فاضل محمد الحسيني: "آفاق الحضارة العربية الإسلاميّة"، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان– الأردن، ط 01، 2006، ص 151– 152– 153.

([3]) ينظر؛ أونج والترج: "الشفاهية والكتابيّة"، تر: حسن البنا عز الدين، مرا: محمد عصفور، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ، ص 65.

بهذه الوجوه والمنافع»[1]، ويبقى الدّور الأساسي الذي تقوم به "الكتابة" هو حفظ منتجاتِ الحضارة الإنسانية للأجيال اللّاحقة؛ فالكتابة ضرورة ملحّة للإنسان والمجتمع البشري.

كما عدّها "الأمير عبد القادر" الأحسن في نيْل المقصود من الكلام الشّفوي، في قوله: «واللّفظ يتوقَّفُ على حضور المخاطَبِ، وسماعِهِ، وأمّا الخطّ فلا يتوقّف على شيء فهو أشرَفُها»[2]. ويواصِل مبيّنا فضل الكتابة «وفي الكتابة، تعبير عن الضّمير، بما لا ينطق به اللّسان، ولذا قيل القلم أحد اللّسانين، بلْ الكتابة أبلغ من اللّسان، فإنّ الإنسان يقدِر على كتابة مالا يقدِر أنْ يخاطِبَ به غيره، ويبلغُ المقصود، حيث لا يمكن الكلام مشافهة»[3]، فالكتابة إذن؛ أجدر في التّعبير عمّا يخالج النّفس البشريّة؛ من شأنها أنْ تبلُّغ الرّسالة إلى المتلقّي، فيما يعجز اللّسان عنه.

استدعت الكتابةُ ظروفَ تدوين القرآن الكريم، والحديث النّبوي الشّريف، وبعدهما تفطّن العرب إلى ضرورة تدوين الإنتاج الفكري قبل الإسلام وبعده، ففي هذه الإشكاليّة ألمع الدّكتور "كريم صحراوي": «وتكفي الإشارة إلى أنّ القرآن دُوِّنَ، وكذلك الحديث النّبوي، ليأتي دور المُنْجَزِ الفكري العلمي العربي، سواء ذلك الذي سبقهما أم ذاك الّذي أتى بعدهما»[4]. وكما لاحظنا؛ فإنّ التّراث العربي لمْ يُدَوَّنْ إلاّ بعد الإسلام، وقد تأخّر للانشغال بتدوين النّصّين الشّرعيّيْن، بعدما دعتْ الضّرورة لحفظ ما خلّفه السّلف خشيّة الضّياع.

راج أنَّ التّدوينَ بدأ في النّصف الثّاني من القرن الثّاني الهجري، (150هـ)،

([1]) عبد الرحمن بن محمدابن خلدون: "مقدّمة ابن خلدون"، ، ج2، تح، وتخ، وتع: عبد الله محمّد الدّرويش، دار البلحني، دمشق، حلبوني، 1425هـ- 2004مـ ، ص 119.

([2]) الأمير عبد القادر: "ذكرى العاقل وتنبيه الغافل"، تق: عشراتي سليمان، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، 2004، ص 111- 112.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 112- 113.

([4]) كريم صحراوي: "السّرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات"، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 01، 1429هـ - 2008م، ص 198.

قد أشار "أحمد أمين "إلى أنّه بدأ قبل ذلك في القرن الأول الهجري، في قوله: «ذهب بعضهم إلى أنّ تدوين العلوم والأخبار لمْ يحدثْ إلاّ في منتصف القرن الثّاني للهجرة، وهذا ما يظهر لنا غير صحيح، فإنّ التّدوين بدأ منذ القرن الأوّل، بل كان قبل الإسلام تدوينٌ، وكان هذا التّدوين كثيرًا في البلاد المتحضِّرة كاليَمَنِ والحيرة وقليلا في بلاد الحجاز»[1]،ففي القرآن الكريم:﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيۡنٍ إِلَىٰٓ أَجَلٖ مُّسَمّٗى فَٱكۡتُبُوهُۚ وَلۡيَكۡتُب بَّيۡنَكُمۡ كَاتِبُۢ بِٱلۡعَدۡلِۖ وَلَا يَأۡبَ كَاتِبٌ أَن يَكۡتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ ٱللَّهُۚ فَلۡيَكۡتُبۡ وَلۡيُمۡلِلِ ٱلَّذِي عَلَيۡهِ ٱلۡحَقُّ وَلۡيَتَّقِ ٱللَّهَ رَبَّهُۥ وَلَا يَبۡخَسۡ مِنۡهُ شَيۡـٔٗا...٢٨٢﴾ البقرة. تقدِّمُ الآية الكريمة[*2]، دليلا على وجود الكتابة مع ظهور الإسلام وقبله، وإلاّ –كيف نفسِّرُ دعوة الله تعالى إلى توثيق العقود وحفظها؟

يُرَجَّحُ أنَّ الكتابةَ بدأتْ في وقت "معاويّة بن أبي سفيان" الذي استدرج "عُبَيْدًا بن شَرْيَةَ الجُرْهُمِي"[*3] من صنعاء اليمن إلى دمشق وسأله عن الأخبار المتقدّمة وملوك العرب والعجم وسبب تَبَلْبُلِ الألسنة، وأَمْرُ افتراق النّاس في البلاد، فأجابه "عُبيْدٌ" بما أمر وكان "معاويّة" يأمر كُتَّابَهُ بتدوينها ونسبتها إلى قائلها[4]، لكن لـ"عبد الله إبراهيم" رأي آخر، وهو أنّ التّدوين المنهجي الدّقيق تأخّر إلى المنتصف الثّاني للقرن الثّاني الهجري. حيث دُوِّنَ الحديث، وبدأ في القرن الثّالث تدوين المصنّفات الكبرى، ويُرْجِعُ الأسباب التي يمكن الرّكون إليها؛ هيمنة المُشافهَة، وموقف الرّسول –عليه الصّلاة والسّلام– من الكتابة، وندرة الوسائل الكتابيَّة بما فيها عدم تطوّر رسوم الألفاظ العربيّة

([1]) أحمد أمين: "فجر الإسلام"، هنداوي للنّشر والثّقافة، القاهرة، 2012م، ص 158.

([*2]) ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيۡنٍ إِلَىٰٓ أَجَلٖ مُّسَمّٗى فَٱكۡتُبُوهُ...٢٨٢﴾ البقرة، وتفسير ذلك: «إِذَا تَعَامَلْتُمْ بِدَيْنٍ مُؤَجَّلٍ فاكْتُبُوهُ، وهذا إِرْشَادٌ مِنْهُ تعالى لِعِبادِهِ بِكِتابةِ المُعاملاتِ المُؤجّلةِ لِكُون ذلِك أَحْفظُ وأَوْثقُ لِمِقْدارِها ومِيقاتِها». محمد علي الصابوني: "صفوة التّفاسير–تفسير للقرآن الكريم–"، دار الفكر، بيروت– لبنان، ج 01، 1421هـ–2001م، ص 161.

([*3]) أدرك النّبي ولم يَسْمَعْ منه شيئا وعاش إلى زمن عبد الملك بن مروان، وله من الكتب: "كتاب الأمثال"، "كتاب الملوك وأخبار الماضين". أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق النديم: "الفهرست"، تع وتق: أيمن فؤاد سيد، مج: 01، جز: 01، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن ، ط 06، 1430هـ– 2009م، ، ص 279– 280.

([4]) ينظر؛ أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق النديم: "الفهرست"، (المصدر السّابق)، ص 279– 280.

بدرجة كافيّة تتيح المجال أمام التّدوين الشّامل[1]، فمن خلال تتبّعِنا للأقوال المعروضة في هذه المسألة؛ نستنتِج أنّ تّدوين التّراث الحضاري العربي بدأ في النّصف الثّاني من القرن الثّاني الهجري بعد "القرآن الكريم" و"الحديث النّبوي الشّريف"، لسِعَةِ حفْظ الرُّوَّاةِ، ثمّ دُوِّنتْ الآثار وبوِّبتْ الأخبار؛ لمّا اتّسعتْ الدّولة الإسلاميّة وتفرّق العلماء في أنحائها وانفتح العرب على ثقافات الدّوّل الأخرى وترْجموا علومها وآدابها وصحّحوها ونقّحوها.

لكن المشافهة والتّدوين، عمليّتان تكمّل إحداهما الأخرى، فهما وسيلتان من وسائل تحصيل المعرفة، والمشافهة وإنْ استفحلت في المرحلة الأولى؛ لمْ تفقدْ مكانتها في المرحلة الثّانيّة عندما تمكّن التّدوين من تخزين الموروث الثّقافي[2]، فالتّفاعُل بيْن المشافهة والكتابة مع بعضهما ضرورة ملحّة في تسهيل عمليّة التّأليف والتّصنيف للإرث الفكري والثّقافي للأمّةِ العربيّةِ.

على الرّغم من تغيُّر نمط العيش البدوي الذي كان يقوم على الشّفوي في حفظ الإنتاج الأدبي، إلى التحضّر وسيّادة نمط التّدوين فإنّهُ لمْ يُتَخَلَّ عنه، وفيه يقول محمّد القاضي: «المشافَهَة وإن كانت أَلْصَقَ بنمط العيش الجاهلي البدوي لمْ تضمَحِلَّ باشتداد عُود التّدوين واتّصاله بانتشار نمط العيش الحضَري الذي بدأ مع الدّولة الأمويّة وتعزّز مع الدّولة العبّاسية»[3]. فلمْ يُفْقِد النّمط الأوّل فاعليّته أمام التّغيُّر الاجتماعي الذي حدث ومهّد لسيّادة النّمط الثاني، وإنّما كان أحدهما يستدعي الآخر في إحقاق عمليّة الحفظ والتّخزين للإرث الحضاري العربي من العلم والمعرفة.

كان لـ"الجاحظ" موقف في هذا الأمر أيْ "المشافَهَة والكتابة"، حيث ذكَر تعايُشَ هذيْن النّمطيِن في انتقال المعرفة إلى طالبِهَا من خلال قوله: «هذا جماع هذا الكتاب وجمْهرتِه، وأقسامه وجملته، ثمّ من أنفع أسبابه الحفظ لما قد حصّل والتقيِّيد لما ورد،

([1]) ينظر؛ عبد الله إبراهيم: "موسوعة السّرد العربي"، ج01، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2008، ص118.

([2]) ينظر؛ محمد القاضي: "الخبر في الأدب العربي، دراسة في السَّرديّة العربيّة"، كليّة منوبة– تونس، ودار الغرب الإسلامي– بيروت، ط 01، 1419هـ–1998م، ص 168.

([3]) (المرجع نفسه)، ص 168.

والانتظار لِمَا لمْ يردْ... وأَنْ تعْلَمَ أنَّ مكانَ الدّرس من الحفظ كمكان الحفظ من العلم»[1]. وإنْ كانَ التّقييد عند "الجاحظ" لا يرقى إلى مكانة الحفظ؛ إلاّ أنه مرحلة من مراحل جمع المادّة اتّفق عليها الفكر الإنساني إلى جانب النمط الآخر، ويظهر من القول سيّادة الآليتيْن وتكامُلهما في حِفظ العلوم والآداب والفنون.

ارتبطت المُشافَهَة في الفكر الحضاري بالتّواصل الإنساني المباشر؛ الذي أَكْسَبَهَا طاقة لجذب أذواق المتلقّين حيث يسْتَأْنِسُون بقِسْط من البساطة والتّوضيح؛ ممّا جعلها تقْتحِم أشكال الفنون الأدبيّة مثل الشّعر، والخطابة، والحِكاية، والمُناظرة؛ دون أنْ ننْسى خاصيّتها السّمعيّة التي أضْفتْ عليها سِحْرا من خلال وَقْعِ نَبْرِ الصَّوْتِ الإيقاعي في الأذُن؛ وبما أَنَّ الإنتاج الشَّفَوي في الأدب العربي القديم مرتبِط بالإبداع المكتوب، فإنه مثْلُه له سِماتُهُ التي تُميِّزه عنه، فهو يعتمد على الحرف المكتوب الذي يقتضي التَأمُّل في المعنى وعمق التّفكير، لذا يتعيّن عليه التَّحَلِّي بما يجعله يُشِعُّ نورا وجمالا.

العنصر الثّاني – السّرد بين المُشافَهة والكِتابَة:

La narration entre l'oral et l'écrit

يعيش الإنسان أحداثا في حياته؛ فإذا عبَّر عنها بأرقَى أساليب الكتابة فهي أدب؛ سواء أكانت شِعرا أو نثرا، ويكون هذا التَّعبير وِفْق أنْماطٍ منها السَّرد.

يعطينا السّرد العربي صورة واضحة لنشْأة وتطوُّر نصوصٍ شَفَويَّةٍ متحوِّلةٍ إلى متونٍ مخطوطةٍ في كتُب الأدب، كمؤلّفات السِّيَّر ومدوّنات المَقَامَاتِ وغيرهما... كما أنّ عمليّة تأثُّرِ هذه الأشكال السّرديّة الأدبيّة بما هو غير أدبي "تاريخي، أو ديني، أو فلسفي..." أتاح له النّموّ والانتظام أكثر، لأنّها لمْ تظهَرْ ناضِجَةٍ مكْتمِلة مرّة واحدة.

السّرد نمط من أنماط التّعبير يعوِّلُ عليه المؤلِّفون في تقديم قِصَصِهِم وحِكَايَاتِهم ونقْلِ أحداثها والتّعريف بشخصيّاتها وذِكْرِ إطارَيْها المكاني والزّمني.

للسّرد في اللّغة تعريف يوضّح معناه«سَرَدَ: السَّرْدُ في اللّغة: تَقْدِمَة شَيْءٍ إلى شيْءٍ

([1]) الجاحظ: "كتاب التربيع والتدوير"، نشر وتح: شارل بلات، المعهد الفرنسي للدّراسات العربية، دمشق، 1955م، ص 102.

تأتي به متّسِقا بعضه في أثر بعض متتابعا... وسَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابَعه، وفلان يسْرُد الحديث سَرْدًا، إذا كان جيّد السيَّاق له»[1]، فكلمة السَّرْد تدلّ على الأحداث، وهذا يتناسب مع النّصوص القَصَصِيَّةِ والرِّوَائِيَّةِ.

أمّا بالنّسبة لتعريفه الاصطلاحي؛ فهو لا يبتعدُ كثيرا عن تعريفه اللّغوي، بلْ يستمِدُّه منه ويوضِّحُ معناه أكثر فهو «عرض الحديث بتتابع وجودة وفي الأدب هو بسط الحدث في أيّ عمل أدبي بسْطًا عاديّا من غير حوار»[2]، وذلك في إطار مكاني وزمني، وشخصيّات تقوم بأفعال وفق حبكة فنيّة تجعل المتلقِّي يُتابع الأحداث المسرودة إلى نهايتها.

عرَف الإنسان العربي السّرد منذ القِدم، من خلال مسامَراته بحكي القِصَصِ والحِكَمِ والأخبار والمَقَامَاتِ... واسْتُعْمِلَ مصطلح السّرد وِفْقَ أسماء، منها الأدب القَصَصِي، أدب القِصَّةِ، النّثر الفنّي، القِصَّةِ عند العرب، الحكايات العربيّة...[3]. ولمْ يقتصرْ على الفن النّثري وحسب؛ بل شمل كذلك النَّظْمَ، وإلى هذا المعنى لمّح "سعيد يقطين" «إنّ جزءًا من الشِّعر ينْهضُ على دعائِم سرديَّةٍ مثل "المُعَلَّقَاتِ" و"شِعْر الصَّعَالِيك" الذي يحتوي العديد من الأخبار عن طريقة عيشهم وحياتهم»[4]. فالسَّرد؛ لمْ يكنْ حاضرا في نَثْر العرب وحسب؛ بلْ كان موجودًا كذلك في شِعْرِهِم منذ القِدَم يُبْرِزُ مفاخِرَهُم ومآثِرَهُمْ ويعكس صَورة ممارسة حياتهم ويدوّن أخبارهم.

أوّلا – أسْبقيّة السَّرد مُشافهة على السّرد مكتوبا:

La prééminence de narration orale sur la narration écrite

المَرْوِيَّاتُ السَّرديّة؛ هي "فنّ القول" أساسا عند العرب والغرب قبل الإسلام وبعده، حيث تميّزت المَلاحِم والخُرافات والأساطير... بسِمة الشّفويّة تصْدُرُ عن راوِيهَا

([1]) أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، مج 03، (المصدر السّابق) ص 211.

([2]) محمّد التونجي: "المعجم المفصل في الأدب"، (المرجع السّابق)، ص 523.

([3]) ينظر؛ سعيد يقطين: "السّرد العربي مفاهيم وتجليّات"، دار الرؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 22.

([4]) (المرجع نفسه)، ص 22.

إلى مُتَلَقِّيهَا، ويذكر هذا "عبد الله إبراهيم" في "موسوعة السّرد العربي": «وتَتَحَدَّرُ المَرْوِيَّات السَّرديِّة عن جذور شفوِيَّة، فهي "فنٌّ لفْظِي" يعتمد على الأقوال الصّادرة عن راوٍ يُرْسِلُهَا إلى مُتَلَقٍ، ولهذا السّبب كانت المُشافهة مُوَجِّها رئيسيًّا في إضفاء السّمات الشَّفَوِيَّة على المَلاحِم، والحِكَايَات الخرافيَّة والأسطوريّة»[1]. فالأشكال السّرديّة: ملاحم، وحكايات خرافيّة، وأسطوريّة، ابتدأت شفهيّة وبقيّت كذلك مدّة طويلة، متداولة بيْن الرّاوي والسّامع إلى أَنْ دُوِّنت.

الشّفويَّة وِفْقَ ما تقدّم؛ دَعَامة نَبَتَتْ فيها مكوّنات الثّقافة العربيّة، مستمِدَّة شرعيَّتَها من أصولٍ دينيّة. إذْ ليس من المنطق أنْ نُقلِّل من شأنها؛ فهيّ تمثّل الجانب الفطري لنشوء الآداب والثّقافات العربيّة، بِعَدِّهَا العلاقة الطّبيعيّة الأولى بين الإنسان وبيئته، ونابعة من عاداتٍ وتقاليد اجتماعيّة؛ كما أنَّها ذات صلة وثيقة بالثّقافة الدِّينيّة، ليس بالجانب الفكري فقط، بل بأهمّ ما في الجانب الوجداني، لارتباطه بالخيال غيْرِ المحدود[2]. حيث كانتْ مسيطرة على كل مجالات المعرفة عند العرب قديما وبمجيء الإسلام دعّمها وأعطاها الأولويّة.

لذا نستنْتِج؛ بأنّ النُّصوص السَّرديّة اتَّصلت في نشأتها بالنّصوص الدِّينيّة، والإخبَاريّة، والتّاريخيّة، وقِصَصِ الأنبيّاء... وغيرها، بل كانت هذه الميادين المَهْدَ والجَوَّ المناسِبَ الذي اكتملتْ فيه خصائِصها الفنيَّة، له علاقة بنصوص شفهيّة نَشَأَ بينها وتَعَايَشَ معها وأَثَّرَ فيها وتَأَثَّرَ بها لدرجة أنّ الفصل بينه وبين السيّاقات الثّقافيّة التي كوَّنته يبدو مستحيلا. زيّادة على أنّ أصول المرويّات السّرديّة الأولى تتّسِم بالصِّفة ذاتها، مثل الأساطير والحِكايات والخُرافات... وغيرها.

بعد أنْ تعرّفنا على أسبقيّة السَّرد المشافهة على المكتوب؛ –ما الاختلاف الموجود بينهما؟

([1]) عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ج 01، (المرجع السابق)، ص 07.

([2]) ينظر؛ محمد جاسم جبارة: "مسائل الشّعريّة في النّقد العربي –دراسة في نقد النّقد–"، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 01، 2013، ص 68– 69– 78.

ثانيّا – الاختلاف بين السّرد مشّافهة والسّرد مكتوبا:

La différence entre la narration orale et la narration écrite:

يَصعُبُ التّفريق بين نوعيْ السّرد من حيث المفهوم، إذْ أحدهما يستدعي الآخر؛ فالسّرد المكتوب لا يخلو من أثر الموروث الشّفوي، والسّرد الشّفهي لا يسْلم من آليّة الكتابة، وإلى هذا يشير"سيّد إسماعيل ضيف الله": «لا يَخْلو في الغالب السّرد الكتابي من أثر موروثات السّرد الشّفاهي عليه، فليس ثمّة سرد كتابي محْض يمكن الحديث عنه نظريّا بشكل منفصل ومستقلّ. كما أنّه لمْ يعُدْ ثمّة سرد شفاهي محض لا أثر للكتابة عليه منذ أنْ عُرِفت الكتابة»[1]. بلغَ السّرد العربي، مرحلة التّدوين بعدما اكتملت مرويَّاته، وهذا لا يعني سيّادة أحدهما على الآخر؛ بقدر ما يعني دور النّمطيْن في نقل وحفظ وترْسيخ النّصوص السّرديّة.

يسعى التّدوين إلى تخليص السُّرود من الاختِلاط والاندِثار لأنّ الحِفْظ في الصُّدور وسِيلة آمنة إلى حدٍّ ما في التّخزين فالذّاكرة لا تسلمُ من النِّسيان؛ لكنّه أثناء قيّامه بمَهَمَّته النّبيلة تلك؛ يفرِض الحصار عليها، ويمنعها من التّنامي من طريق توالد حكاياتها بعضا من بعضٍ، فالتّأطير الكتابي لمْ يَسْلَمْ من التّناقضات على الرّغم من دوره في التّقيِّيد والإشهار «كما أنّه استِقدام للشُّهْرة والشُّيُّوع للمُدوَّن من خلال هذا الوسيط المنتشر المؤثر في مجتمع زاخر بالتّقلّب وتهديدات الدّهر بالضّياع والزّوال. فكان التّدوين نيّة ونزْعة، ورغْبة وصنعة، فيها استجابة للعامل الشّخصي لدى الكتاب، كما أنّ فيها الرّضوخ لرغبات الآخرين وكذلك لمتطلّبات الحياة في مواجهة لا تتحدَّدُ بعامل واحد دون غيره»[2]، لكنَّ التَّدوين برغم ما يحملُه من سلبيّات في تجميد المادّة المرْوِيَّة والحدّ من حيويَّتِها؛ يُثير فينا رغْبَة ملحَّة في طرْح السُّؤال لولاه كيف كانت ستُرتَّب المصنَّفَات وتبوَّب المجلّدات وتُخلَّدُ الحِكمة على مرِّ العصور.

([1]) ضيف الله سيّد إسماعيل: "آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية – دراسة في السيرة الهلاليّة ومراعي القتل–"، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط 01، 2008، ص 11.

([2]) محسن جاسم الموسوي: "سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط"، المركز الثّقافي العربي، ط 01، الدار البيضاء، 1997م، ص 25.

يختلف السّرد الشّفهي عن السّرد الكِتابي من حيث السِّياقات التي أنْتَجت كلاًّ منهما، ويختلف كذلك من حيث أداة الاتِّصال؛ ففي الأوّل الأداة "الصّوت" الذي يشترط حضور "الرّاوي" و"المَرْوي له" وفي الثّاني الأداة "الحرف" حيث يغِيبُ الرّاوي «بين النَّثْر الشَّفاهي والكِتابي سِمات فارقة كثيرة ناجمة –في الأصل– عن التّقابلات المعروفة بين الثّقافات الشّفاهيّة illiteracy والكتابيّة Literacy. أعني تقابلات الأذن والعين، وهي التّقابلات التي تُفْضي إلى نوعين من الإنشاء أو الإبداع النّثري: الإنشاء الشّفاهي القائم على الشفرة المنطوقة والإنشاء الكتابي القائم على الشفرة المكتوبة أو الخَطِّيَّة»[1]، علما أنّ هناك فرق آخر وهو أنّ الخطاب السّردي الشّفوي يتوجّه به صاحبه إلى عامة النّاس باختلاف ثقافاتهم ومستوياتهم العلميّة، أمّا الخطاب السّردي المكتوب فهو موجَّه إلى خاصّة المتلقّين وصفْوتِهم.

الاتّصال في السّرد الشّفوي يكون مباشرًا يقتضي حضور الرّاوي وقِصَّتِهِ والمتلقِّي، وأمّا في المكتوب فيَغِيبُ المتلقِّي. وممّا سبق فعناصر السّرد مشافهة تكون حاضرة حضورًا جليًّا بينما يغيب العنصر الثّالث منها في السّرد كتابة؛ وذلك لأنّ السّرد الأوّل يتِمُّ في إطار عمليّة سرديّة حقيقيّة، بينما السّرد الثّاني يتمّ في إطار عمليّة تمثيل له. «الخطاب الأدبي عمومًا يتوجَّه فيه المرسِل (المبدِع) برسالته (النّثريّة) يرْسِلها إلى المرسَل إليه (المُسْتَمِع أو القارِئ) الذي يتلقّى هذه الرِّسالة عبر أداة أو وسيلة اتِّصالٍ أو قناة توصيل مباشرة (في الأداء الشفاهي) أو غير مباشرة (في التّعبير الكتابي) فيقوم المتلقي/ المرسَل إليه بفكِّ رموز هذه الشّفرة اللّغويّة (المشتركة بيْن المبدِع والمتلقِّي ضمن سياق مرجعي تحيل إليه الرّسالة/ النّص)»[2]، وإذا كانتْ علاقة "المَرْوِي "بـ"الرّاوي" علاقة اتِّصال فرضتها الشّفاهيّة لبلوغ التّأثير في نفوس المستمِعين؛ فعلاقة "الرَّاوي "بـ"المَروي" علاقة انفِصال فرضتها الكتابة لأنّه وفي غيّاب الحضور الشّخصي لـ"المروي له"؛ يكون "الرّاوي" في أشدّ الحاجة إلى "المَرْوِي" لإقامة جسر

([1]) محمد رجب النجار: "النثر العربي القديم من الشّفاهيّة إلى الكتابيّة فنونه– مدارسه– أعلامه"، مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط 02، 2002، ص 17.

([2]) (المرجع نفسه)، ص 17.

اتّصال بالقارئ في ظل انعدام أدوات الاتّصال الأخرى غير اللّفظيّة كـ"الوَمَإِ" و"حركات الجسد"... وغيرهما.

يوجد في التّراث العربي القديم حكايات دُوِّنَتْ بكلّ ما تحْمِلُه الكتابة من خصائص، وأتصوَّر أنّها لا تخلو من عوامل المشافهة، فمن الوسائل الأساسيّة والآليّات المساعِدة، ما لا يوجد في الشّكل المكتوب. لأنّ الشّفاهيّة الباب الأوّل لفهم التّراث العربي، واستمرّ اتّصالها بالمَرْوِيَّاتِ والمَسْرُودَاتِ في التّراث العربي لحقب كثيرة، مثل السِّير الشّعبيّة والحكايات الخرافيّة والتي قالها مبدعون شعبيُّون ولمْ تُتِحْ لهم الفرصة لتدوين إبداعهم وظلت تنقل من الرّوّاة من طريق الحفظ والسّماع إلى أَنْ أُخِذَت منهم ودُوِّنَتْ بعد ذلك.

يوجد نصوص حافظت على طابِعها الشَّفَهِي أثناء كتَابَتِها ويَصْدُقُ هذا على القِصَصِ والمَقَامَاتِ، وحِكَايَاتِ المجالِس والمُسَامَرَات؛ من خلال عبارات البدْءِ والاستِهلال التي تدلّ على نقْلِ الأخبارِ والأحداثِ من طريق القوْل والسَّماع. ومنها: "كان يا مكان في قديم الزّمان"، "زعموا"، "يُرْوَى"، "يُحْكَى"، "حدَّثني"؛ يبدو أنّ السّرد سليل الشّفويّة[1]، والعرب ما عَرَفوا السّرد إلاّ بعد سنين عدّة تخمَّرت فيها المادّة الّتي يقوم عليها الحَكْي، بعد أَنْ امْتَزَجَتْ وتنوَّعَتْ ثقافَات عندهم لدى انفتاحِهم على الأمم الأخرى، بسبب الفُتوحات التِّجاريّة والإقبال على علومِهم يُتَرْجِمُونَها ويَتَدارَسُونَها.

تكوَّنت الأشكال السّرديّة على أساس إخباري، فقد أوْمَأ "عبد القادر بن سالم" إلى ذلك: «فالموروث الحِكَائِي العربي قد شَكّلَ لنفسه بِنْيَة خاصّة، بعد تراكُم أسْهمَت فيه قرون تنوَّعَت خلالها الثّقافة العربيّة الإسلاميّة فأفْرَزَتْ مواضيع عدّة ومتنوِّعة، ظلّت تتَّسِع وتتمايَزُ إلى أَنْ شَكَّلَتْ لنفسها مصَنَّفات وانتَظَمت فيما بعد في أغراض وأنواع محدّدة كالحكاية والأخبار والأساطير والخرافات، وقد نهَضَت الأنواع القَصَصِيَّةُ الكبرى كالحكاية الخرافيّة والسِّيرة والمقامة على موروث إخباري»[2]. فالسّرد كغيره

([1]) ينظر؛ عبد القادربن سالم: "السّرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربيّة معاصرة"، منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريّين، ط 10، 2009، ص 13.

([2]) (المرجع نفسه) ص 13.

من المفاهيم الأخرى في التّعبير، ظهر وتطوّر وأصبح على ما هو عليه اليوم.

ختاما لما ذكرناه؛ وجدنا أنّه يصعُبُ الفَصْلُ بين مفْهومِيْ السّرد مُشافهة ونظيره مكتوبا، إذ يَستدْعِي أحدُهما الآخر، ويتضمّنُه؛ فلا يخلُو سرد مكتوب من أثر الموروث السّردي الشّفوي، كما أنّه لا يُمكن الحديث عن هذا الأخير بدون أثر الكتابة عليه. فالمَرْوِيَّاتُ ذات المادّة الأدبيّة مَبثوثَة ومُتفرِّقة في مصادر شتّى مورُوثة عن الحِقب المتقدّمة من التّاريخ العربي الإسلامي، حيث سادت فترة طويلة وخلّفت مؤلَّفات في أبواب مختلفة كأخبار الشّعراء، والمجالس الأدبيّة، ووقائع الملوك والفرسان، والغرائب والعجائب، وأيّام العرب؛ وانبثقَت عنها القِصَصُ الشّعبيّة والحِكايات الطّريفة، والأساطير، والخرافات، والشّعر وأغراضه.

الفصل الأوّل:

أبجديّات نظريّة السّرد والخطاب

في التّراث النّثري العربي

المبحث الأول: مفهوم السّرد

المبحث الثّاني: فعل السّرد

تَشَكَّلَ السّرد العربي القديم من نصوص حِكائيّة منذ المراحل التّاريخية –ما قبل الإسلام وبعده– للمجتمع العربي، وهذه المُتُونُ نشأت نتيجة رغبة الإنسان العربي في أنْ يكون القصُّ فضاءً وجوديًّا يجيب عن الأسئلة التي تُؤرِّقه، والذي يَنْزَعُ بفكْرِهِ إلى سَبْر أغوار المجهول لإشباع فضول النّفس والاستِئناس بالتّعبِير عن خلجَاتِها، والتهْدِّئةِ من حِيرَتِهَا المتأجِّجَةِ. وقد استُعْمِلَ السّرد لأغراضٍ سيّاسيّة، وفلسفيّة، ونفسيّة، واجتماعيّة... حيث اتُّخِذَ حجّةً لضرْب الحُكّام والمحكومين بسبب الفساد كما جاء في "المقامات اللّزوميّة" لـ"السّرقسطي"، أو استعمالِه لاهتداء الإنسان ببَصيرته إلى أسمى درجات التَرَقّي لبلوغ الذّات المقدّسة حيث تَمَظْهَرَ في "حي بن يقظان" "لابن طُفَيْل"، أو تسْخيرِهِ لتّغيِّير الطّبائع الإنسانيّة وتهذيبها وقد يكون أحسن نصّ ندلّل به على ذلك هو "ألف ليلة وليلة"، أو لكشف الأمراض المتفشّيّة في المجتمع من بخلٍ وطمعٍ كـ "البخلاء" لـ "الجاحظ".

نظرا لما لهذه المادّة المَرْويَّة من خُصوبَة وتكْثِيفٍ؛ فهي تستحقُّ أنْ تُقْرَأَ لاقتفاء أثر السّرد عند العرب منذ القديم.

المبحث الأوّل – مفهوم السّرد:La notion de la narration

يُسْتَخْدَمُ السّرد في الأنواع الأدبيّة وغير الأدبية؛ فالتّاريخ يعتمِدعلى سرد الأحداث والعلوم الإنسانيّة تعتمد على تحليل الظواهر الإنسانية بواسطته وغيرها من العلوم المدوّنة الّتى تَتَّخِذُ منه وسيلة للتّدوين وإثبات الذّات.

العنصر الأول – السّرد:La narration

أوّلا– لغة:

01– في القواميس الغربيّة:

عُرِّفَ "السّرد" "Narration" في قاموس "PETIT LAROUSSELE" بأنّهُ نقْلُ الأحداث والأفعال في القصّة بدقائقها «سرد مُفَصّلٌ لأحداث مُتَسلسلة»[1]، حيث تُحَوَّلُ مجموعة

[1](naration de son arrivée à : Exposé détaillé d'une suite de faits; récit: La Narration«) làndre nous a fait rire». LE PETIT LAROUSSE, Le Petit Larousse,Paris– France, 2014, p744.

من الوقائع المُتسلْسِلة باستعمال اللّغة إلى بُنَى من المعاني بأسلوب السّرد بغرضِ توجيهِها إلى مُتلقٍّ.

وهو يعني في قاموس "LE ROBERT" بَسْطُ الحَدَثِ في أيِّ عملٍ أدبي بإسهابٍ «عرض (مقال) مكتوب ومفصل لتسلسُل أحداث في شكل أدبي»[1]، تجري أحداث كثيرة في زمن واحد في الواقع والسّرد مُلْزَمٌ بترتيبها الواحد بعد الآخر.

02- في القواميس العربيّة:

للسّرد مفاهيم متعدِّدة ومختلِفة تنطلِق من أصله اللّغوي"س ر د". «سَرَدَ: السَّرْدُ في اللّغة: تقدِمةُ شيءٍ إلى شيءٍ تأتي به متّسِقا بعضُه في أثر بعض متتابعا» [2]. أيْ أَنَّ السّرد يعْنِي التّنظيم والتّعاقُبِ.

زيادة على معنى التّوالِي؛ يعني السّرد جودة السّياق وعدم الاستعجال في الحديث «وسَرَدَ الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السّيّاق له. وفي صفة كلامه ﷺ: لمْ يكنْ يسرد الحديث سَرْدًا أيْ يتابِعه ويستعجِل فيه»[3]. فالسَّرد وِفْقَ القول؛ هو حديث متتابِع، وجيّد، ومُتأنٍ.

وردت كلمة "سَرَدَ" في القرآن الكريم في الآية: ﴿أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ ١١﴾ سبأ الآية 11؛ وفي التّفسير: «وقدِّر في نسْج الدُّروع بحيث تتناسَب حلقاتُها»[4]، ويعني الفعل "سرد" في الآية انْسَجَمَ واسْتَوَى.

ثانيّا- اصطلاحا:

السّرد مصطلح نقدي معاصر ويعتبر آليّة من آليات المنهج الشّكلي وقد اهتمّ به العديد

---

(1) «Narration : Exposé écrit et détaillé d'une suite de faits dans forme lettéraire». LE ROBERT ,Le Robert-SEJER ,Paris- France, 2013, p 1299.

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، ج03، (المصدر السّابق)، ص 211.

(3) (المصدر نفسه)، ص 211.

(4) محمد علي الصابوني: "صفوة التفاسير -تفسير القرآن الكريم-"، ج02، (المصدر السّابق)، ص: 502.

من نقاد الغرب والعرب[*1] في العقد الثاني مِن القرن العشرين.

01- عند النّقاد الغربيّين:

لا يمكن حصْرُ الدّراسات التي اهتمَّتْ بهذا النّمط؛ لذا اقتصرتُ على إيراد البعض مِنْها لـ"جيرالد برنس" "Gérald Prince" "وجيرار جينيت" "Gérar Geenette" و"رولان بارت" "Roland Barthes" و"تزفيتان تدوروف" "Tzvetan Todorov" من الذين حاولوا الوقوف على تعريفه وتحديد عناصره وأوسعوا ذلك بحثا في سبيل شرْحِهِ وتوضِيحِهِ.

تأسّس"علم السّرد" على أيدي الشّكلانيين الرّوس وبالتّحديد "فلادمير بروب" "Vladimir Propp" (1928-1969) في كتابه "مرفولوجيا الحكاية". حيث يعطِي للقِصَّةِ العجيبة تعريفا؛ فهي مَحْكِي مُؤَسَّسٌ بتتابع منسَّق لوظائف الشّخصيّات المختلفة، ويحلِّل سير الأحداث في هذه القِصَّة المستمدّة من مجموعة "أفانا سييف"[*2] ووَجَدَهُ لا يتغيّر إلاّ نادرا بيْدَ أنّ حواركها[*3] تختلف. كما بيّنَ تركيب الحكاية من أجزاء ووظائف، والوظيفة عنده هي عمل الشّخصيّة وحصرها في واحد وثلاثين، حيث توصّل إلى أنّها ثابتة ومتكرّرة في جميع القصص[4]، كانت دراسات "بروب""Prop" قاعدة أُسِّسَتْ عليها الأبحاث -خاصة عند الشكلانيين الروس- بعد ذلك للدراسة البنيوِيّة والنّمطيّة في الأساطير والقصص.

إذا كان القول السّابق يدلّ على أن الدّراسات السّرديّة حديثة بدأت منذ القرن العشرين؛ فإنّ "بول ريكور""Paul Ricoeur" يبيِّن أنّ نظريّة السّرد قديمة، جذورها ضاربة في كتاب "فنّ

([*1]) من النّقاد الغربيين السّباقين إلى البحث في هذا النّمط؛ "ولاص مارتن" "Wallace Martin"، "أمبرتو إيكو" "Umbert Eco" ، "جيرار جينيت" "Gérar Geenette"، "جيرالد برنس" "Gérald Prince"، "وبول ريكور" "Paul Ricoeur"... وأمّا عند العرب: "عبد الله إبراهيم"، "سعيد يقطين"، "سعيد بنكراد"، "السعيد بوطاجين"....

([*2]) أ.ن. أفانا سيف مؤلِف حكايات شعبيّة روسيّة منها: "الديك والرّحى".

https://download-library-pdf-ebooks.com/55496-free-book

([*3]) "حوارك": (محرّكات)، تعني مثيرات وتحفيزات. وجاء في قاموس السّرديات «مُرَكَّب الظروف والأسباب والأغراض والدّوافِع التي تحْكُمُ أفْعال الشّخصيّات وتجعلها مقبولة أو معْقُولةٌ». جيرالد برنس: "قاموس السّرديّات"، تر: السيّد إيمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط01، 2003، ص 117.

([4]) ينظر؛ فلادمير بروب: "مرفولوجيا القصة"، تر: د. عبد الكريم حسن، د سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1416هـ- 1996 م، ص 210-211.

الشّعر" لـ "أرسطو طاليس" "Aristot Thales" «ونظريّة السّرد التي أُزمِعُ مناقشتها حديثة جدًا، ما دامت في أرقى صوَرِها تعود إلى الشّكلانيّين الروس والتّشِيك في العشرينيّات والثلاثينيّات، وإلى البنيويّين الفرنسيّين في السّتينيّات والسّبعينيّات. ولكنّها قديمة جدا أيضا، بحيث تمْكِن رؤيتها وقد تَجسَّدت في كتاب "فنّ الشّعر" لـ"أرسطو طاليس". صحيح أنّه لمْ يعرف سوى ثلاثة أجناس أدبيّة، هي الملحمة والتراجيديا والكوميديا غير أنّ تحليله كان من العموميّة والشّكليّة بما يكفي لإيجاد متّسع للتحوّلات الحديثة...»[1]، وإن كانت نظريّة السّرد حديثة فهذا لا جدال فيه، لكن لا يمنع من أَنْ تكون عُرِفَتْ من قِبَلِ المفكّرين اليونانييّن قديما.

وَرَدَ تعريف "أرسطو" "Aristote" للسّرد وهو العرض المباشر للأحداث التي يمثّلها الأشخاص أمام جمهور[*2]. «لعلّ أوّل اعتراض ينتَصِبُ في هذا المضْمار هو ذلك الذي نصّ عليه أرسطو من خلال جمل سريعة في "الشّعريّة" (كتاب فن الشّعر) إذ السّرد؛ بالنّسبة إليه، إنْ هو إلاّ واحدة من صيغتيْن اثنتيْن للمحاكاة الشّعريّة تؤول أخراهما إلى العرض المباشر للوقائع بواسطة ممثّلين يتكلّمون ويتصرّفون قُبالة جمهور.... إنَّ السّرد يعتبر، عند أفلاطون مثلما هو الأمر عند أرسطو، صيغة واهنة ومشذبة للعرض الأدبي»[3] فالسّرد عنده تمثيل الأحداث على الخشبة أمام متفرّجين (متلقّين آنيّين) أيْ في الوقت الذي يحدث فيه. ويوافق على ذلك "أفلاطون" "platon" حيث يجعله طريقة بسيطة وملخصة في عرض الوقائع.

([1]) بول ريكور: "الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)"، تر وتق: د سعيد الغانمي، تحرير ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط01، 1999، ص40.

([*2]) السّرد عند "أرسطو" مُمَسْرَحًا يَعتمِد على التّلقّي المباشر، وفي هذه النّقطة يشير "عبد الله إبراهيم" إلى إمكانيّة سيّادة الفنون البصريّة في الأدب العربي الحديث بدلا من الرّواية مستقبَلا لقدرتها على التّمثيل أكثر من الفنون اللّغويّة «والآن الرّواية أهمّ الفنون الأدبيّة العربيّة الحديثة، وثمّة إمكانيّة كبيرة جدّا لأنْ تختطف السينما الاهتمام، فالفنون البصريّة لها قدرة على التّمثيل أوسع من الفنون اللغويّة، الفنون المرئيّة تضع أمام المتلقي صورة بصريّة، في حين أنّ الفنون اللغويّة تشكّل في ذهن المتلقي صوّرا متخيّلة». عبد الله إبراهيم: "المحاورات السّرديّة"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت– لبنان، ط01، 2012، ص 220.

([3]) رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السرد الأدبي"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط01، الرباط، 1992، ص 72 – 73.

هو في أبسط تعاريفه وفي مجال الأدب؛ عرضُ توالي أحداث واقعيّة كانت أو خياليّة من خلال مكوّنات اللغة؛ «إذا ما قبِلنا، أَنْ نَقتصِر على مجال التّعبير الأدبي فَسَنَخْلُصُ، دونما صعوبة تُذْكَرُ، إلى تحديد السّرد كعرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقة أو خيالية، عرض بواسطة اللّغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة»[1]، يؤكّدُ صاحب التّعريف على اللّغة المكتوبة في عمليّة صيّاغة وعرض وإعادة إنتاج وِفْق نظام يحدّده السّارد، ويُشْتَرَطُ في ذلك وجود شخصيّات وحدث في زمان ومكان معيّنين بواسطة سارد يَنقُل ذلك إلى متلقٍ.

في "قاموس السّرديّات"؛ ورَد: السَّرْدُ؛ «خطاب يقدِّم حدثا أوأكثر... وهو إنتاج حكاية؛ سَرْدُ مجموعة من المواقف والأحداث»[2] فالتّعريف يتّفق مع ما ورد في تعريفات السّرد في تقديم الأحداث والوقائع وِفْقَ تَوالي وانْسِجَام. إلّا أنّنا نجِدُ "جيرار جينيت" "Gérar Geenette" يطْلِقُهُ على فعل السّرد: «وأطْلَقَ اسم السّرد على الفعل السّردي المُنتِج وبالتوسُّع: على مجموع الوضع الحقيقي أو التّخيِّيلي الذي يحْدُثُ فيه ذلك الفعل»[3]، فهو عبارة عن فعل أُنْجِزَ سواء أكان تخيِّيليًّا أم حقيقيًّا، فـ "جينيت" "Geenette" لا يربط السّرد بعالم دون الآخر.

يقوم السّرد على نمطيْن يميِّز بينهما الشّكلاني الروسي "توما تشفسكي": «سرد موضوعي (Objectif)، وسرد ذاتي (Subjectif)، ففي نظام السّرد الموضوعي يكون الكاتب مطَّلِعًا على كلّ شيء، حتّى الأفكار السّرّية للأبطال. أمّا في نظام السّرد الذّاتي، فإنّنا نتّبع الحكي من خلال عيْنيْ الرّاوي (أو طرف مُستمِع) مُتوفِّرين على تفسير لكل خبر: مَتَى وكيْف عرفَه الرّاوي أو المستمِع نفسه»[4]؛ فالأوّل ينقل فيه الكاتب الأحداث والأخبار وكل ما يتعلّق بالشّخصيّات من خلال ما تَسَنَّى له معرفته، أمّا الثّاني فيقدّم فيه الأخبار من منظوره.

([1]) رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السرد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 72.

([2]) جيرالد برنس: "قاموس السّرديات"، (المرجع السّابق)، ص 122.

([3]) جيرار جينيت: "خطاب الحكاية بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس العالي للثقافة، ط 02،1997،ص 39.

([4]) رومان جاكبسون وآخرون: "نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانيين الروس–"، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، 1982، ص 189 .

كما اختار الشّكلانيّون الرّوس من بعد "بروب" "Propp" مُصطلحَيْ "المبنى الحكائي" و"المتْن الحكائي" «إنّنا نسمي مَتْنًا حكائيّا مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والّتي يقَعُ إخبارنا بها من خلال العمل. إنّ المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عمليّة حسب النّظام الطّبيعي... وفي مقابل المتن الحكائي، يوجَد المبنَى الحكائي الذي يتألّف من نفْس الأحداث، بيْد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يُراعي ما يتبعها من معلومات تُعينها على ذلك»[1]، فالمتن الحكائي يترتبطُ بمحتوى القِصَّة والمَبنى الحكائي يتّصلُ بكيفيّة عرض أحداث القِصَّة في العمل الأدبي.

02- عند النُّقاد العرب:

استرعى السّرد اهتمام "العرب"، متأثِّرين بالغرب في هذا المجال، ومن الذين اشتغلوا بتعريفه وتحديد عناصره وتقنيّاته "عبد الله إبراهيم" "سعيد بنكَراد" "محمد القاضي" "حميد لحميداني" "عبد الملك مرتاض" ... وغيرهم.

في البداية يحْسُنُ بنا الرّجوع إلى معاجم المصطلحات حيث عرّفه "محمّد القاضي" وغيره من النّقاد في "معجم السّرديّات" بأنّه يشْمل كل ما يتعلّق بالقَصِّ «لقد اتّسَع اليوم مجال استخدام السّرد فأصبح يُطْلَق على كل ما يتعلَّق بالقِصَصِ فعلا سرديا أو خطابا قَصَصيّا أو حكاية. ويبقى السِّياق الذي يُسْتَعْمَلُ فيه هو الخليق بضبط المعنى الدَّقِيقِ الذي يعنيه»[2]، فتعريف السّرد بأنّه الحكي ونقل رسالة قَصَصِيَّةٍ من "مُرْسِل" إلى "مُرْسَل إليه" لا يبتعد كثيرا عن تعريفات النّقّاد الغربيّين، وذاك شيء طبيعي ماداموا تأثّروا بهم فيما يخصّ مسائل النّقد الحديث.

يتطَرَّقُ "عبد الملك مرتاض" في تعريفه إلى العناصر التي تُشكِّلُ السّرد «والعمل السّردي ينشأ عن فنّ السّرد الذي هو إنجاز اللّغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معيّن، وحيّز محدّد تنهض بتمثيله شخصيّات يُصَمِّمُ هندستها مؤلِّف

([1]) رومان جاكبسون وآخرون: "نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانيين الروس–"، (المرجع السّابق)، ص 180.

([2]) محمد القاضي وآخرون: "معجم السّرديّات"، دار محمد علي للنّشر، تونس، ط01، 2010، ص 246.

أدبي»[1]، فأيّ نص محكي يستلزم عناصر السّرد[*2]، وهي كما أوْجزَها لغة تنقُل أحداثا تقع لأشخاص في زمن ومكان معيّنين.

تَعتمِد الأعمال الفنّيّة عامّة على التّخيّيل ويتولّى السّرد تميِّزه في القِصَّةِ وفي الفنون "البصريّة السّمعيّة" «يُسْتعملُ المصطلح أيضا علاوة على كونه العمل التّواصلي الذي به وفيه يَنقُل المُرْسِلُ رسالة ذات مضمون قَصَصِي إلى مُرْسَل إليه، رديفا للكلام باعتباره وسيطا يحمل الرّسالة المذكورة وهذا الكلام الموسوم بالسّرد هو الذي به يميِّز التّخيِّيل القَصَصِي من سائر أشكال التّخيّيل التي تكون في السينما أو في الرّقص أو في التّمثيل الصّامت»[3]، فالقصّة تُكْتَب لتُقْرأ مُعتمِدة على الكلمة المنطوقة، حيث يستطيع القارئ بخياله استحضار في مخيِّلتِه التّجربة التي رآها أمامه أو عايشها، أمّا الفنون المرئيّة المسموعة تصبُّ فيها كلُّ الإشارات التي تُترْجِمُ الحركةَ المتخيَّلَةَ إلى مجموعة من المَشاهِدِ.

فيما يخصُّ اعتماد السّرد على الخيال يقول "سعيد بنكَراد" «السّرد لا يقول الحقيقة، ولكنّه لا يَكذِبُ، إنّه يكتفي بنشر ما قد يقود إلى بلورة نسخة منها أو يُحِيل على ممْكِنَات تُحَقِّقُهُا في وضعيّات خصوصيّة لا تقول إلاّ ما يراه السّارد أو يعتقِد في وجوده، إنّ المَحكي التّخييلي ليس معْنِيًّا بإثْبَات حقائقه، فحقائقه تُبْنى خارج مقتضيات التّجربة الواقعيّة، إنّه لا يقوم إلاّ بالتّمثيل، وكل تمثيل هو تأويل في الوقت ذاته، أمّا المفهوم فيحتاج دائما إلى ما يصدق على المضمون»[4]، لكنّ السّارد قد يُعمِّقُ الهُوَّةَ بين الحقيقة والخيال بكيْفيّةٍ تسْبِي العُقُول وتُثِيرُ السُّخْرِيَّة أحْيانًا، لِيَصْنَعَ تُحفة قَصَصِيّة تسْتغِل الحقيقة عندما تستخْدِمُ السّرْد

([1]) عبد الملك مرتاض: "في نظريّة الرّواية"، بحث في تقنيّات السّرد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص219.

([*2]) العناصر التي أومأ إليها "عبد الملك مرتاض" قد ضمّنتها "آمنة يوسف" كتابها "تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق". «أبرز العناصر التي تنطلق منها تقنيات السّرد الرّوائي، والتي هي على التّوالي: الزّمن، المكان، الشّخصيّات، اللّغة، الحدث». آمنة يوسف: "تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط02، 2015، ص 30.

([3]) محمد القاضي وآخرون: "معجم السّرديّات"، (المرجع السّابق)، ص 246.

([4]) سعيد بنكَراد: "الحقيقة الوضعية والمحتمل السّردي –السرد والشرعنة–"، مقال في كتاب "السّرد العربي": أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول، تحر وتق: محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط01، 2011، ص31.

في تخْيِّيلِها.

كما يبيّنُ "حميد لحميداني" تعلُّقَ السّرد بكيفيّة تقديم القِصَّةِ ويشير إلى اختلافها من شخص إلى آخر «يقوم السّرد على دعامتيْن أساسيّتيْن: أوّلهما: أن يحتوي على قِصَّة ما، تضمّ أحداثا معيّنة، وثانيهما: أَنْ يعيِّن الطّريقة التي تُحْكَى بها تلك القِصَّة. وتُسمَّى هذه الطّريقة سَردا، ذلك أنّ قِصَّةً واحدة يمكن أن تُحْكَى بطرُق متعدِّدةٍ، ولهذا السّبب فإنّ السّرد هو الذي يُعْتَمَد عليه في تميِّيز أنماط الحكي بشكل أساسي»[1]. أيْ اعتماد السّارِدِين مُحْتَوَى وطريقة معيّنة في قِصَّةٍ ما سيُعْطِي أعْمَالا فنيّة مختلِفة[*2].

يقتضي السّرد وجود "سَارِد"، و"مسْرُود"، و"مسْرُود له"، «أمّا الخطاب الرّوائي فيتركَّب من الرّاوي، ثمّ المروي، وهو الحكاية التي تُشكِّل لبَّ الخطاب السّردي. والمرْوِي له الذي يتلقّى السّرد داخل النّص الرّوائي»[3] لتَكْتَمِل العمليّة السّرديّة ويكتسِب الحكي معناه؛ لبلوغ الغاية من توجيهه إلى مستقبِل (المسْرُود له) «... يعدّ الخطاب السّردي مشروعا منظما وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها»[4]، يرسِل السّارد حكايته إلى متلقٍّ قصد تحقيق مشروع ما، وبما أنّ الكاتب قال: "الغايات القصوى المقصود بلوغها" فالمشروع يتجاوز الوظيفة الإبلاغيّة إلى الوظيفة الفنّيّة.

الرّسم يبيّن مرور الرّسالة من رَاسِل إلى مُرسَل إليه :

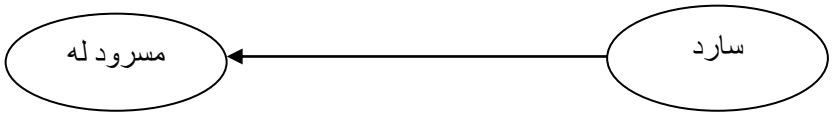
([1]) حميد لحميداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز العربي الثقافي للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، آب، 1991، ص 45.

([*2]) أشار إلى ذلك "ولاص مارتن": «قضية ما إذا كنا نستطيع أن نعيد إنشاء سلسلة من الأحداث التي يمكن القول بأنّ السّرد "يمثلها". لقد ميّز الشكلانيون الروس المواد الخام في القِصَّةِ (fabula) من العمليات المستخدمة لنقْل تلك المواد (syuzhet) ، فالمواد ثابتة مجرّدة في صنع التخيّيل، أما الكلمات والوسائل التّقنيّة فيمْكن أن تتنوع وهناك أسباب واضحة لهذا التمييز، فلا يمكن أن نناقش "كيفية" السّرد دون افتراض مادّة ثابتة يمكن تقديمها بطرق متنوّعة». مارتن ولاص: "نظريات السرد الحديثة"، تر: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، 1998، ص 189.

([3]) عبد الله إبراهيم: "المحاورات السّرديّة"، (المرجع السّابق)، ص 92-93 .

([4]) محمد الناصر العجمي: "في الخطاب السردي (نظرية قريماسGREIMAS)"، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص 35.

(قصّة " مسرود ")



العنصر الثاني – مفهوم السّرد عند "الجاحظ" من خلال كتابه "البخلاء":

تميَّزَ السّرد القَصَصِي عند "الجاحظ" من خلال كتابه "البخلاء"، بالفكاهة وتحكيم المنطق، كما زادته روحه المرِحة انتعاشا، وقد ألمّ الكاتب بخبايا الحياة الاجتماعيّة(*1)، وأسرار الشّؤون العائليّة في العهد العبّاسي الذي استفحلتْ فيه ظاهرة "البُخل"، فسَرَدَ أحوالهم وعاداتهم «قال أصحابُنا: يقول المروَزيُّ للزّائر إذا أتاه، وللجليس إذا طال جلوسه: تغدّيتَ اليوم؟ فإنْ قال: نعم، قال: لولا أنّك تغدّيتَ لغدّيتُك بغَداء طيّب، وإنْ قال:لا. قال: لو تغدّيْت لسقيتك خمسةَ أقداح. فلا يصيرُ في يده على الوجهيْن قليل ولا كثير»(2)، على الرّغم من أنّ ديننا الحنيف حثَّ على إكرام الضّيف في آيات وأحاديث(*3).

(*1) ذكر "طه الحاجري" في كتاب "البخلاء" تحصيل "الجاحظ" للثّقافة الاجتماعيّة إلى جانب الأدب ممّا خوّل للأدب العربي أنْ يتّسم بالموضوعيّة أكثر «على أنّا نخُصُّ بالذِّكْرِ نوعًا من المعارف كان الجاحظ متّسعا فيه، وهو بالأدب، أمسّ صلة، ذلك هو المعارف الاجتماعيّة، فقد أتاح هذا النّوع لنزعته الأدبيّة أنْ تتّخذ من الحياة الاجتماعيّة موضوعا لها، فأُتيح للأدب العربي هذا النّوع من الأدب الموضوعي، وهو الذي طغى عليه الأدب الذّاتي طغيانا كبيرا، ولعلّ من أكبر أسباب هذه الذّاتيّة قصور معارف الأدباء، فلا تجد النّزعة الأدبيّة مَسْرَبًا لها، إلاّ التحدّث عن النّفْسِ ووجداناتها» الجاحظ، "البخلاء"، تح وتع: طه الحاجري، دار المعارف، ط 05، 1990، في مقدّمة الكتاب، ص 26.

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، ضبط نصوصه وعلّق عليه: محمد علي أبو العبّاس، دار الطلائع للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1990، ص 17.

(*3) في القرآن: ﴿هَل أَتَىٰكَ حَدِيثُ ضَيفِ إِبرَٰهِيمَ ٱلمُكرَمِينَ ٢٤إِذ دَخَلُواْ عَلَيهِ فَقَالُواْ سَلَٰما قَالَ سَلَٰم قَوم مُّنكَرُونَ ٢٥فَرَاغَ إِلَىٰٓ أَهلِهِۦ فَجَاءَ بِعِجل سَمِين ٢٦فَقَرَّبَهُۥٓ إِلَيهِم قَالَ أَلا تَأكُلُونَ ٢٧فَأَوجَسَ مِنهُم خِيفَة قَالُواْ لا تَخَف وَبَشَّرُوهُ بِغُلَٰم عَلِيم ٢٨﴾ (سورة الذاريات– الآية/24–28).

وفي الحديث: حدّثنا "قُتيْبَةُ بن سعيد حدّثنا أبو الأحْوَص عن أبي حُصينٍ عن أبي صالح" عن أبي هريرة قال: قال رسول الله ﷺ :«من كان يُؤمن بالله واليوم الآخر فلا يؤذِ جارَه: ومن كان يُؤمن باللّه واليوم الآخِرِ فلْيُكرِم ضَيفَه، ومن كان يُؤمن بالله واليوم الآخر فلْيَقُل خيراً أو ليصمُتْ». أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: "صحيح البخاري"، رقم 6018، (المصدر السّابق)، ص 1509.

أوّلا – ثقافة ومؤلّفات الجاحظ:

وُلِدَ "الجاحظ" في "البصرة" في منتصف القرن الثّاني الهجري، تعلَّم القراءة والكتابة في كتاتيب بلده، وتلقّى الفصاحة شفاهة عن العرب في "المِرْبد" –وهو مكان في البصرة شبيه بسوق عكّاظ– وتلقّى اللّغة والأدب عن "الأصمعي"، و"أبي زيد الأنصاري"، و"أبي عُبَيْدَةٍ معمر بن المثنّى"، والنّحو عن "الأخفش" والكلام عن "النظّام بن سيار البلخي"(*1) والحكمة عن "صالح ابن جناح اللّخْمي" وحدَّثَ عن يزيد بن هارون وغيره وأخذ الشّعر عن "ابن الزيّات" و"ابن وهب"؛ كما أنّه كان ينكبُّ على قراءة الكتُب(2)، فالجاحظ تتلمذ على أيدي أشهر علماء عصره وحضر مجالس الخطباء وحلقات الشّعراء ولمْ يُهْمِلْ المطالعة لتنميّة ملكته الفكريّة.

تَنَاوُلُ الجاحظ مختلَفَ المعارِفِ على أيدي هؤلاء العلماء؛ جعله يحظى بمعرفة غزيرة تَصطبِغ بأنواع الثّقافات الأخرى التي انفتحت عليها الحضارة العربيّة الإسلاميّة «وثقافة الجاحظ ثقافة واسعة منوعة تحيط بسائر ألوان الثّقافات المختلفة التي مازجت الثّقافة الإسلاميّة في عصره، فهو عالم من علماء الدّين، ومتكلّم من الطّراز الأوّل للمتكلّمين وعالم يحيط باللّغة وبيانها وآدابها إحاطة لا تقِفُ عند غاية؛ وقد خاض الجاحظ في جداول الثّقافات الأخرى، التي سَرَتْ في تيّار الثّقافة العربيّة منذ مشرق القرن الثّاني الهجري، وعقليّة الجاحظ البعيدة التّفكير لا نشكّ أنّها أفادتْ ذلك من أستاذه "النظّام" ومن علوم الفلسفة والمنطق التي شاعت في البيئة الإسلاميّة في عصر الجاحظ»(3)، نجد "محمّد عبد المنعم خفاجي" يرجّح عُمْقَ التّفكير والنّظر في حقائق الأمور، وإحاطة ثقافة "الجاحظ" بأغلب

(*1) "النظّام بن سيّار البلخي" عالم موسوعي وأستاذ الجاحظ أثّر فيه علميّا خاصّة بعلم الكلام والفقه «أمّا النَّظّام، شيخ المعتزلة وإمام الأئمّة، فقد كان من جملة ما يحفظ القرآن والتّوراة والإنجيل والزبور وتفسيرها، مع كثرة حفظه الأشعار والأخبار واختلاف النّاس في الفتيا، وقد وصفه الجاحظ بقوله: إنّ الأوائل يقولون في كلّ ألف سنة رجل لا نظير له، فإنْ كان ذلك صحيحا فهو أبو إسحاق النظام. وقال: إنّه ما رأى أحدا أعلم بالكلام والفقه منه». محمّد كرْد علي: "أمراء البيان"، مكتبة الثّقافة الدّينيّة القاهرة – مصر، ط01، 1433هـ – 2012م ، ج 02، ص 311.

(2) ينظر؛ (المرجع نفسه)، ص 309– 310– 311– 312.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي: "الحياة الأدبيّة في العصر العبّاسي"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر الإسكندريّة– مصر، ط 01، 2004، ص 312.

المسائل العلميّة والأدبيّة مردّها إلى أستاذه "النظّام"، إلاّ أنّنا نجده درس كذلك عند أساتذة كُثُرٍ وحتما نهَل من معارفهم كما أنّه كان مهوسا بالمطالعة في كتب سابقيه حتّى شَهِدَ معاصروه(*1) له بذلك؛ فعُمْقُ تفكيره نتيجة حتميّة لهذه المحطّات العلميّة التي غَرَفَ منها.

أَفرَزت ثقافة الجاحظ الواسعة والمتنوّعة كتبا ورسائل مختلفة المواضيع والمضامين؛ لهذا أَجَلَّ "ابن خلكان" مؤلَّفَاته(*2) التي تنِمُّ عن موسوعيّة علمِه خاصّة كتابيْ "الحيوان" و"البيان والتّبيّين"، فأشار إلى ذلك في كتابه "وفيات الأعيان" «العالم البصري المشهور؛ صاحب التّصانيف في كلّ فنٍّ، وله مقالة في أصول الدّين... من أحسن تصانيفه وأمْتَعُهَا كتاب الحيوان فلقد جمع كلّ غريبة وكذلك كتاب البيان والتّبيّين»(3)، كما خصّ المُحْدَثِينَ كتاب "البخلاء" بالثّناء «ثمّ جاء أبو عثمان الجاحظ فألّف كتابه العظيم (البخلاء) فكان فتحا عظيما في هذا الميدان، بلْ إنّ ما جاء بعده عَجَزَ عن مجاراته، بلْ التَّفوّق عليه ونستطيع أنْ نقول إنّ التّأليف عن البخلاء قد وُلِدَ متكاملا في أحسن صورة وأعظم تعبير على يد الجاحظ في كتاب (البخلاء)»(4)، فالكتاب الأخير(*5) سخّره لسَرْدِ مسائلَ تتعلّق

(*1) فيما يخصّ انكباب الجاحظ على القراءة أورد "ياقوت الحموي" في "معجم الأدباء" «حدّث أبو هفان قال: لمْ أرَ قط ولا سمعت منْ أحبَّ الكتبَ والعلومَ أكثر من الجاحظ فإنَّهُ لمْ يقعْ بيده كتابٌ قط إلاّ استوفى قراءته كائنا ما كان حتّى أنّه كان يكتري دكاكين الورّاقينَ ويبيت فيها للنَّظَرِ، والفتح بن خاقان فإنّه كان يحضر لمجالسة المتوكّل فإذا أراد القيّام لحاجةٍ أخرج كتابًا من كمّه أو خفّه وقرأه في مجلس المتوكّل إلى حين عوده إليه حتّى في الخلاء، وإسماعيل بن إسحاق القاضي فإني ما دخلتُ إليه إلاّ رأيته ينظر في كتاب أو يقلّبُ كتبًا أو ينفضها». ياقوت الحموي الرّومي: "معجم الأدباء– إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب–"، ج 01، تح: إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، ط 01، 1993، ، ص 2102.

(*2) للاطّلاع على عناوين كتب الجاحظ ورسائله المترجمة؛ ينظر: أبو الفرج محمد بن اسحاق النديم: "كتاب الفهرست"، قابله على أصوله وعلّق عليه وقدّم له: فؤاد أيمن سيّد، مؤسّسة الفرقان للتّراث الإسلامي، لندن، 1430 هـ– 2009 مـ، مج: 01، جز: 01، ص 582... 588.

(3) أبو العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان"، تح: إحسان عبّاس، دار صادر بيروت– لبنان، 1398هـ – 1978مـ ، ج03، ص471.

(4) محمد عبد الرّحمن الرّبيع: "نوادر البخلاء –نصوص ودراسة–"، دار الشّروق، القاهرة– مصر، ط01، 1420هـ– 1999مـ، ص 56.

(*5) كما عدّه في موْضِعٍ آخر فخر الأدب العربي في موضوع "البخل" فقال: «ويكفي الأدب العربي فخرا في هذا المجال كتاب (البخلاء) للجاحظ». (المرجع السّابق)، ص 05.

بالبخل والبخلاء يكْشِفُ طباعهم ويُظْهِرُ حيّلهم، قاصدا من ورائه تهذيب الأخلاق والدّفاع عن الحضارة العربيّة الإسلاميّة وتسليّة المتلقّي وإمتاعه.

ثانيّا – تصوير معاني البخل من خلال سرْدِ "الجاحظ":

تكون معاني "البخل" موجودة في التّفكير؛ وما يمنحها قوّة داخل النّص السّردي هو جوْدةُ التّعبير عنها بسلاسة وانسيّاب؛ لتكون موحيّة و مؤثّرة، وهذا ما نجده ماثلا في نوادر كِتاب "البخلاء" إذْ يقول في إحداها –مَثَلاً– «كان الكندي لا يزال يقول للسّاكن، وربّما قال للجَارِ: "إنّ في الدّار امرأة بها حَمْل، والوحْمى ربّما أسقطَت من ريح القِدر الطيِّبة، فإذا طَبختم فردُّوا شهْوتها ولو بغَرفة أو لَعقة، فإنّ النّفس يردّها اليسير. فإنْ لمْ تفعلْ ذلك بعد إعلامي إيّاك، فكفّارتك إنْ أسقطتْ غُرَّة: عَبْدٌ أو أَمَةٌ، أَلْزَمْتَ ذلك نَفْسَكَ أمْ أبَيْتَ" قال فكان ربّما يُوافي إلى منزله مِن قِصاع السّكّان والجيران ما يكفيه الأيّام وكان أكثرُهم يفطَن ويتغافَل. وكان الكندي يقول لعيّاله: أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضّيّاع. إنّما لكلّ بيت منهم لوْن واحد وعندكم ألوان»[1]، فالقِصَّة لا توحي بالبخل والتّقتير في النّفقة وحسب بل تتجاوزه إلى الطّمع وطَلَبِ المَنْحِ؛ حيث اتَّخَذَ مِنْ حمْل المرْأة ذَرِيعَةَ للحصول على أصناف من الطّعام، وقد لا تكون المرأة حُبْلَى ولا بها وَحمٌ، لأنّه ذُكِر في القول السّابق "كان الكندي لا يزال يقول للسّاكن، وربّما قال للجار"، لأنّ الوَحْمَ أمْرٌ عَارِضٌ، والحمل فَتْرَةٌ تنقَضي بالوَضْعِ، وكذلك قوله لأولاده بعدما حصل على قِصاعِ الأكل : "أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضّيّاع. إنّما لكلّ بيت منهم لوْن واحد وعندكم ألوان"؛ ولمْ يَذْكُرْ إشباع رغبة زوجته الحامل من الأكل الذي اشتَهَتْه وطلبه من جاره.

ربط الجاحظ في سرده بين الأدب والحياة، فصوَّر قضاياها أحسن تصوير كما عايَشَها وأحسّ بها ونقل لنا ونوازعهم بصدق، والأمر يتَّضِحُ بإيرَادِ نادرةٍ منْ كِتَابِهِ؛ عندما اقتنى نوعا من الأسماك وخُيِّلَ إليه أنّهُ سَيَسْتَلِذّ طعْمَهُ وحده «واشترى مرّة شبُّوطة وهو ببغداد. وأخذها فائقة عظيمة، وغالى بها وارتفع في ثَمَنِها، وكان قد بَعُد عهدُه بأكل السّمك. وهو بَصْري لا يُصْبَرُ عنه. فكان قد أكْبَرَ أمْرَ هذه السّمكة، لكثرة ثمنها ولِسِمَنها وعِظَمها ولشِدَّة

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، "البخلاء"، (المرجع السّابق)، ص 81.

شهْوته لها. فحينَ ظنَّ عند نفسه أنّه قد خلا بها، وتفرّد بأطايِّيبِها، وحَسَر عن ذِراعيه وصَمَدَ(*1) صَمْدَها، هجمتُ عليه ومعي السِّدري. فلمّا رآه رأى الموت الأحمر والطّاعون الجارِف، ورأَى الخَتْمَ المقضيَّ، ورأى قاصِمَة الظّهر، وأَيْقنَ بالشّرِّ، وعلِم أنّه ابتُلِيَ بالتّتين»(2)، انْمَازَ "الجاحظ" في هذا المقطع الحِكَائِي بدقّة التّصوير وحسن الوصف؛ لحنكته وقوّة بصيرته وسَبْرِهِ لأغوار الحياة ونفاذه إلى ما يُخْفِيهِ البخلاء في نفوسهم من حبٍّ المال وتضيّيق في النّفقة لجمعه، حيث عبّر عن ذلك بعقله وقلبه وكما رآه بذهنه في الواقع بعيدا عن الذّاتيّة ولا تشوبها نظرة ضيّقة ولا تحيّز.

لا يروي الجاحظ أقاصِيصَ البخلاء مُحْصِّيًا أساليبهم في الشّحِّ ومُظْهِرًا كيفيّة إفلاتهم ممّنْ يطالبهم بالنّفقة، بل يُبْدِعُ في تصويرهم ويجعلنا نعيش لحظة "انغماس"(*3) حتّى يُخَيَّلَ إلينا أنّنا نعيش معهم ونُعَايِنُ معاناتهم ومكابدتهم المأْزقَ الذي وُضِعوا فيه من قِبَلِ مَنْ يَعُولُونَهُمْ، فَتَتَبَدَّى لنا صورة حسِّيّة يراها النّاظر ويجد نفسه يتنازعه موقف الشّفقة عليهم والأسف على غيّاب مكارم الأخلاق؛ «وأنّ أهلَه ألحّوا عَليه في شَهْوة، وأكثروا عليه في إنفاق درهم، فدافَعَهم ما أمكنَ ذلك. ثمّ حمل درهمًا فقط. فبينَاهُ ذاهبٌ إذْ رأى حوّاءً قد أرسل على نفسِه أفعى لدرهم يأْخذه، فقال في نفسه: أتلفُ شيئًا تُبذَل فيه النّفسُ، بأُكلة أو شَربة؟ والله ما هذا إلاّ موعظةٌ لي من الله. فرَجع إلى أهله، وردّ الدّرهم إلى كيسه. فكان أهلُه منه في بَلاء، وكانوا يتمنّون مَوته والخلاص منه بالموت، والحياة بدونه»(4)، يُسَخِّرُ الجاحظ نصّه السّرديّ لتقبيح ظاهرة البخل وصَرْفِ المُخَاطَبينَ عنها، فالحكي من شأنه أنْ يُهذّبَ طِباعًا ويُجْزِيَ عن نُصْحٍ وتوجيهٍ ويُشْفِيَ نُفُوسًا من المُغَالاَةِ في حبِّ المال وتكديسه.

(*1) "صَمَدَ" بمعنى "أَقْبَلَ". أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، ج03، مادة "صَمَدَ"، (مصدر سابق)، ص 259.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 101.

(*3) انْغِمَاسٌ: «في الماء غاص فيه وفي الشّيء دخل فيه». "المنجد في اللّغة والأعلام"، دار المشرق، بيروت– لبنان، ط 31، 1991، مادة: غَمَسَ، ص 559.

واستعمالي لها هنا يعني الغوص في الحَدَثِ والدّخول فيه.

(4) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 131.

من المواقف التي أَدْهَشَتْ السّارد أكثر؛ موقِفُ الابن الذي وَرِثَ عن أبيه البخل بلْ فاقه في هذه الصّفة «فلمّا مات وظنُّوا أنّهم قد استراحوا منه؛ قَدِمَ ابنه؛ فاستولى على ماله وداره، ثمّ قال: "ما كان أُدْمُ أبي؟ فإنّ أكثر الفساد إنّما يكون في الإدامِ" قالوا: "كان يتأدّم بجُبنة عنده"، قال: "أرونيها". فإذا فيها حزّ كالجدول من أثر مسح اللّقمة. قال: "ما هذه الحفرة؟" قالوا: كان لا يقطع الجبن، وإنّما كان يمسح على ظهره، فيحفُر كما ترى " قال: "فهذا أهلكني، وبهذا أقعدني هذا المقعد، لو علمتُ ذلك ما صلّيت عليه". قالوا: "فأنت كيف تريد أنْ تصنعَ؟" قال: "أضعها من بعيد، فأشير إليها باللّقمة"»[1]، نقل الجاحظ في مسروده هذا أسمى درجات التّقتير، وصوّر حال العائلة التي ارتاحت من مُعيلِها البخيل حتّى ابْتُلِيَّتْ بمن هو أشدُّ بُخْلا منه "ابنه"، وهنا توجَدُ إشارةٌ ضِمْنيّةٌ من قِبَلِ المؤَلِّفَ ينْهَانا ويحذِّرُنا بها من الإتْيَان بما أتى به البخيل وابنه.

يعلّق الجاحظ في آخر القصّة «ولا يعجِبُني هذا الحرفُ الأخير، لأنّ الإفراط لا غاية له. وإنّما نحكي ما في النّاس، وما يجُوزُ أنْ يكون فيهم مثله، أو حجّة أو طريقة. فأمّا مثلُ هذا الحَرف فليس مما نذكره. وأمّا سائر حديث هذا الرّجل فإنّه منْ "هذه" البابة»[2]، نجد الكاتب يصوّر ابن البخيل تصويرا ساخرا؛ وهذه المواقف الهزليّة المُثِيرَةُ للضّحِك التي قدّمها تُمَثِّلُ روح العصر وفلسفة الحياة. كما أنّه أبدى رفضه لهذا الصّنيع، وبرّأ نفسه منه.

ثالثا – خطاب النّثر من خلال سرد "الجاحظ":

السّرد عند "الجاحظ" من خلال كتابه "البخلاء" خِطَاب مخالِف لخِطَاب الشّعر في معالجة مسألة البخل والبخلاء[*3]؛ وذلك نظرا لأسباب متعلّقة به «أمّا العوامل الّتي صرَفَته إلى الكتابة فكثيرة ومتنوّعة: منها طبعا، نزْعَة غريزيّة إلى مظاهر العقل، ومنها تمرُّدٌ على أوضاع اجتماعيّة رآها مجحفة، ومنها ثورة على جهل مقيم سلّط الخرافة

([1]) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 132.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 132.

([*3]) ضمَّن العرب موضوع "البخل والبخلاء" أدبهم شعرا ونثرا؛ ففي الشّعر نجده أكثر في بابي الهجاء والوصف حيث ذمّه الشّعراء وقبّحوا وصفه لتنفير النّاس منه، وأمّا في النّثر تحدّث بشأنه الكُتَّابُ في الرّسائل والمَقَامَاتِ والحِكايات...

ينظر؛ محمد عبد الرحمن الربيع: "نوادر البخلاء – نصوص ودراسة–"، (المرجع السّابق) ، ص 53.

والسّخافة على المنطق والحقيقة، ومنها نُزوح جامع إلى الرّبح المادي ليوفِّر له العيش المرفّه وبسط الجاه والقدح بالغير على أيسر سبيل»[1]، كما أنّ هناك أسباب متعلّقة بالبيئة الاجتماعيّة التي عاش فيها ومواكبته حركة التّرجمة والنّقل الواسعة لبعض الآثار الفكريّة اليونانيّة، والهنديّة، والفارسيّة، والرومانيّة؛ فانْفتحَ للكاتب العربي الأفق الواسع للتَّثْقِيفِ، وعرفت العلوم تطوّرا[2]، وهو ما أدّى بالضّرورة إلى تطوّر النّثر ومناسبته لمواكبة الحياة لما شهدته من تغيّرات جذريّة طرأت في ذلك العصر.

سّبب آخر جعل "أبو عثمان" يميل في سرده إلى خطاب مخالف لخطاب الشّعر والخطابة؛ هو الجمع بين الشّعراء وظاهرة "طلب المنْحِ"[*3]، ويصرِّح بخُصوص هذا الشّأن في كتاب "البخلاء" فيقول: «افْهَمْ ما أنا مُورِدُه عَليك وواصِفهُ لك: إنّ التَّرَبُّحَ والتكسُّب والاستِتْكَالَ بالخَديعةِ والطُّعَم الخبيثة فاشيَّةٌ غالبَة ومسْتفيضَة ظاهرة. على أنّ كثيرًا ممّن يُضاف اليوم إلى النّزاهة والتكرُّم وإلى الصيّانة والتّوقِي، ليأخذَ من ذلك بنصيب وافرٍ وبمدٍّ وافِ. فما ظنُّك بدَهماء النّاس وجُمهورهم؟ بل ما ظنّك بالشّعراء والخطباء الذين إنّما تعلّموا المنطق لصناعة التكسّب؟»[4]، لا يَعُدُّ الجاحظ رسالة الشّعر والخطابة نزيهة لِمَا فيهما من مطلب مادي ولغياب المطلب الحياتي العام منهما، ومُؤَكِّدٌ أنَّه يخصُّ الذين جعلوا غايته ممن الشّعر والخطابة دَرُّ المال. وإلاّ فإنّنا لا نستطيع تعْمِيمَ الحكْم على هذيْن الفنّيْن مُطْلَقًا، فلطالما خدما مواقفَ في الدّين[*5] والحماسة...

([1]) جميل جبر: "الجاحظ ومجتمع عصره في بغداد"، دار صادر بيروت– لبنان، 2008، ص 19.

([2]) ينظر؛ (المرجع نفسه)، ص 21–22.

([*3]) أشار إلى هذه الظاهرة "محسن جاسم الموسوي" «أمّا الشّعراء فيقْرِنُهم بظاهرة (التَّربُّح والتَّكسُّبِ والاسْتِتْكَالِ بالخديعة والطّرُق الخبيثة) وهي (غالبة مستفيضة ظاهرة)». محسن جاسم الموسوي: "سرديّات العصر العربي الإسلامي الوسيط"، (المرجع السّابق)، ص 72.

([4]) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 174.

([*5]) ورد في "صحيح البخاري" بشأن دور الشّعر في مواقف الحماسة والبطولة...: حدّثنا الحجّاجُ بن مِنهالِ أخبرَنا شُعبةُ قال: أخبرَني عدِيّ أنّه سمِعَ البَراءَ رضي الله عنه قال: «قال النبيُّ ﷺ لحسَّانَ: اهجُهم –أو هاجِهم– وجبريلُ معَك». البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: "صحيح البخاري"، رقم 1423، (المصدر السّابق)، ص 1012.

انتقال ثقافة العرب من الشّعر إلى النّثر أدّى إلى الابتعاد عن فكرة المُثُل والشّجاعة وقدَّس فكرة الاعتدال، ونزوح النّثر نحو الوسطيّة والاستقامة ونبذ تقْدِيس الاستبْسَال والتألُّق الذي يتّسم به الشّعر والخروج من التَّعظيم الذي هو أكثر ملائمة للشِّعرمنه إلى الملاحظة كونَها أنسب للنّثر«وربما أدْركَ الجاحظ أيضا أنّ الانْتقَال من ثقافة الشِّعْرِ إلى ثقافة الكتابة تطوي شيئا من إهمال فكرة النّموذج والبطولة وقبول المعايب والتّوسّط؛ والجمع بين الفضَائل والرَّذائل في سيَّاقٍ واحدٍ. الخُروجُ من ثقافة الشِّعر إلى ثقافة الكتابة هو الخروج إلى الصّناعات، والخروج من التّعظيم إلى ميدان الملاحظة، فالتَّعظيم أكْثَر ملاءمة لعالم الشِّعر، وإذا حاولْنا أنْ نجْعل الحمار الوحشي، والفرس(*1)، والناقة موضوعا للملاحظة فقد آذن ذلك أنْ نَخرجَها من عالم التَّسَامي والشِّعر والغُمُوض»(2)، فخروج العرب من وَسَطِ البَادِيةِ إلى وسط المدينة قلَب المعايّير حيث ما تضمّنه الشِّعْر من معاني وقيّم ساميَّة غاب عن النّثر لأنّه توخَّى النّظر إلى الأمور بمنظار التّمحيص والتّدقيق.

كَشْفُ الاختلاق والنّفاذ إلى المُسْتَتِر؛ جعل الجاحظ يؤلف كتابه "البخلاء". فقد تمثّلت إحدى غايات تأليف الجاحظ لكتاب البخلاء في تمكين القارئ من اختراق المظاهر وكشْفِ قناع المُتَوَهِّمِين، فهذا هو مَقْصد الجاحظ في السّرد؛ وهو ما جعله يقول: «وقلت: ولا بدّ منْ أنْ تعرفني الهنّات التي نمَّتْ على المتكلِّفين ودلّتْ على حقائق المتموِّهين، وهتكتْ عزّ أستار الأدعياء وفرّقت بين الحقيقة والرِّياء، وفصلتْ بين المقهور والمُنْزَجَرِ، والمطبوع المبْتَهَل، لتقف عندها ولتعرِض نفسك عليها ولتتوهَّم عواقِبها»(3)، فهو بهذا الكلام يشنّ حربا ضدّ التّكلّف، والصّنعة، والخيال والادّعاء. وقد قام "الجاحظ" بسَبْرِ أغوارِ الحياة الثّقافيّة

(*1) الفَرَسُ في شعرنا القديم رمز النّبل والكرم والعزّة «الفرس –ذلك الإنسان الكامل– صورة لما يتشبّث به الشّاعر أملا في المستقبل ورغبة في قدر أتمّ من المناعة والحصانة إنّ صورة الفرس هي صورة الرّجل النّبيل الذي ملأته العزّة والثّقة وعلينا ألاّ نغترّ بظاهر الأمور فهذه الصّورة ذات صبغة إنسانيّة مثاليّة فالشّاعر يبحث عن مجموعة من المُثُلِ يجسّدها بطُرُقٍ مختلفة آنًا في تفهُّم الفرس وآنًا في غيره من الحيوان». مصطفى ناصف: "قراءة ثانيّة لشعرنا القديم"، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1995، ص 87.

(2) مصطفى ناصف: "محاورات مع النثر العربي"، مجلة عالم المعرفة، العدد 218، فبراير 1997، ص 73.

(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 25.

في ذلك العصر، كما سَخَّرَ سرده(*1) في سبيل تخليصها ممّا يشوبها من ظواهر سلبيّة مثل "البخل".

رابعا – فلسفة "الجاحظ" من خلال سرده:

النّصّ السّردي عند الجاحظ رسالة خُلُقِيّة وفلسفيّة لها أبعاد اقتصاديّة في الحياة؛ ومنها ما ذُكِرَ بشأْنِ "مريم الصنَّاع" في كيفيّة كفِّ زوجها نفقة جهاز ابنته التي زوّجها، حيث أبْدَتْهَا في نَظَرِ أهل زوجها في أبهى حُلَّةٍ وأفخر أثوابٍ، وأجابته حين سألها عمّا فعلتْهُ «وكيف دار الأمر فقد أسقَطْتِ عنّي مؤْنَة وكَفيْتِني هذه النّائبة. قالت: اعلمْ أني منذُ يوم ولدتُها إلى أنْ زوّجتُها كنتُ أرفع من دقيق كلّ عَجنة حَفْنة، وكنَّا –كما قد علمتَ– نخبِزُ في كلّ يوم مرَّة، فإذا اجتمع من ذلك مكُّوكٌ بِعتُه. قال زوجُها ثبّتَ الله رأيَكِ وأرشدَكِ، ولقد أسعد الله من كنْتِ له سَكَنًا، وبارك لمن جُعِلْتِ له إلفًا»(2)، ما سرده الجاحظ من قصّة المرأة هو الاقتصاد في النّفقة؛ مادام غير مُبَالَغٍ فيه فهو ليس بُخْلاً وبالتّالي ليس مذموما، بلْ عكس ذلك؛ لأنّه يقي صاحبه شرّ نوائب الدّهر ويكفيه مؤونته.

زيّادة على ذلك فإنّ الجاحظ يحرص على بلوغ المعنى الذي يحمله النّص إلى المُرْسَلِ إليه، وليس هذا وحسب؛ بل يتعدّاه إلى تَهَيُّئِ المُسْتَقْبِلِ إلى تلقّيها وإلى فهم مقصديّة صاحبها الفلسفيّة والخلقيّة.

يتساءل القارئ عن الفلسفة التي جَعَلت الجاحظ يسرُدُ نوادر بخلائه قصرا في هذا الكتاب على الرّغم من الموضوعات الاجتماعيّة الهامّة التي وُجِدتْ في ذلك العصر كالتّرف والفقر واللّهو والمجون... وذلك لأنّ الجاحظ تجاوز تناول هذه المسألة كظاهرة إلى هدفٍ وهو الدّفاع عن مكارم الأخلاق عند العرب التي عابتْها عليهم أقوام أخرى كالفُرس (ظهور ما

(*1) رأى "الجاحظ" «في التّصوير والسّرد والهزل والغرابة مقومات ضروريّة في التّواصل وبناء المعرفة والإنسان خلقيّا واجتماعيّا». محمد مشبال: "البلاغة والسّرد –جدل التّصوير والحجاج في أخبار الجاحظ–"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، 2010م، ص 62.

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 30.

يُسمّى بالشّعوبيّة(*1) أنذاك) «يقوم دعاة الشّعوبيّة(*2) فَيَرُدُونَ على العرب فخْرَهُم التّقليدي بالكرم، ويقولون أنّ أكثر هذا الفخر كلام لا يفِي به الفعل، ونوع من النّفخ لا حقيقة في الواقع. وفي سبيل ذلك يذهبون يتلقَّطُون من هنا وهنا أخبارهم ممّا يتعلّق بمآكلهم الغثّة، ومطاعمهم الكريهة، وهيئة معيشتهم الخشنة، إلى غير ذلك ممّا هو من لوازم البداوة، ليَغِضُوا بذلك من قدرهم في نظر جمهور النّاس»(3)، فقد سخّر سرده في الذّود عن معالم الحضارة العربيّة الإسلاميّة وعن القوميّة التي أسّستها.

البحث في نوادر البخلاء؛ يؤدِّي بنا إلى معرفة الفلسفة التي جعلت الجاحظ يختار موضوع "البخل" لتأليف كتابه؛ وذلك لأنّه لمْ يتناولْه على أنّه ظاهرة، من دون هدف يتجاوز هذه الوظيفة، فقد سخَّر قلمه للدّفاع عن العقيدة الإسلاميّة والتّراث العربي من محاولة طمْسِ معالمه أو نسبته إلى أنفسهم(*4). فسُخْريَّةُ "الجاحظ" من البخلاء وكَشْفِ أعمالهم نابع من ميْلِهِ إلى قوميّته العربيّة المِعطاءة واستهجانه للقوميّة الفارسيّة البخيلة الجاحدة وِفْقَ تصويره.

خامسا – الهدف من السّرد عند "الجاحظ":

النّصوص السّرديّة في هذا الكتاب، قِوامها حمْل المتلقّي على تغييّر عاداتٍ أو تَبَنِّي مبادئ جديدة، فيَسْرُدُ "الجاحظ" حكايات البخلاء التي عاينها أو سمعها، ثم ينتقل بعد ذلك

(*1) الشّعوبيّة في "أساس البلاغة": «شعوبيّ من شعوبيّة وهم الذين يصغّرون شأْنَ العَرَب ولا يَرَوْن لهم فضلا على غيرهم» أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: "أساس البلاغة"، تحقيق محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط01، 1419هـ ، 1998مـ ، ج 01، مادّة " شعب "، ص 509.

(*2) ذكرها الجاحظ في موقع آخر من كتابه «والشّعوبيّة والآرادْمَرية المبغِضون لآل النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم وأصحابه، ممّن فَتح الفتوح، وقتل المجوس، وجاء بالإسلام، تَزيّدُ في جشوبة عيشهم، وخشونة ملبسهم، وتنقُّص من نعيمهم ورفاغة عيشهم» أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 228.

(3) الجاحظ، "البخلاء"، تح وتع: طه الحاجري، دار المعارف، ط 05، 1990، في مقدّمة الكتاب، ص 28.

(*4) وكذلك الغيرة على التّراث العربي والوفاء له؛ فقد ذكر "عادل بوديار" و"أمال كبير": «وعلى هذا يبدو لنا "الجاحظ" في "البخلاء" ناقدا للثّقافة العربية التي آل إليها المجتمع في العصر العبّاسي، غير أنّ الممتع في تلك أنّها كانت تحمل قيمة الوفاء للتّراث العربي مع معرفة دقيقة بمستويات النقد المرشدة إلى الإصلاح». عادل بوديار، وأمال كبير،: مداخلة بعنوان: "القصْدِية السرْدِية والنّسق الثّقافي في"بخلاء"الجاحظ، اليوم الدراسي الوطني الثّاني حول السّرد العربي القديم: النّص والثّقافة، بجامعة: محمد البشير الإبراهيمي– برج بوعريريج، الثّلاثاء 2016/02/26. ص03.

إلى تقصّي أنواع الحجج وتقنيّاتها[1]، فلا يجوز فصل ما سرده في كتابه عن الهدف الرّئيسي الذي رمى إليه، ومن القصص في ذلك قصّة "معاذة العنبريّة" التي سُئِلَتْ عن قديّد شاة العيد بعد ستّة أشهر فأجابت «لمْ يجئْ وقتُ القدّيد بعدُ. لنا في الشَّحم والألية والجنُب والعَظْم المُعَرَّقِ وفي غير ذلك مَعاشٌ. ولكلّ شيء إبَّانٌ»[2]. بعد أنْ كانت قد وضعتْ كل جزء من الشّاةِ موضِعه دون إسرافٍ أو خسارةٍ. ما حَمَلَهُ على سرد حكايات تصوِّر أعاجيب التّصرّفات والتّدابير التي يدعونا الجاحظ إلى تأمّلها للإعْرَاضِ عنها بفضل حكمة العقل والدّين؛ فغرضه من سرده هذا بيِّنٌ وهو دوام التّفكير العميق في حقائق الأمور والاهتداء إلى الصّواب والاعتدال في النّفقة والصَّرْف[*3]، فلا إفراط ولا تفريط.

ينمّ الهدف السّردي عند "الجاحظ" عن غاية اجتماعيّة وهي إصلاح الأخلاق وتهذيب الطّبائع؛ لذا استخدم كِتَابَهُ "البخلاء" لتحقيقها «فإنْ نَبَّهَكَ التّصَفُّحُ لها على عيبٍ قد أغْفَلْتَه، عرَفْتَ مكانه فاجْتَنَبْتَهُ، فإنْ كان عتيدا ظاهرا معروفا عندك نظرتَ، فإنْ كان احتمالك فاضلاً على بُخْلِك دُمتَ على إطعامهم وعلى اكتساب المحبّة بِمُؤَاكَلَتِهِم»[4]، فما سعى إليه "الجاحظ" هو تقويم الأخلاق وتعديل السّجايا؛ فالتّغيّير إنّما يكون نابع من الذّات.

وصل الأمر بالجاحظ–من أجل تقويم السّريرة– لأن يطلب الحقائق والمعلومات العلميّة والأدبيّة في ما دُوِّنَ عن الأقوام الأخرى، مثل: الفرس، والرومان، والهنود، واليونان... «...أيْ إنّ الجاحظ يبحث في المُدَوَّنِ والمُتَرْجَم والمنقُول في الثّقافات المعروفة كالهنديّة، والفارسيّة، واليونانيّة، والرّومانيّة، لتحسين ذائقة الصّفوة وتهذيب سلوكها وتنقيّة مرادها وتصريفها لما هو يومئ بما يجعله منتميّا أو فاعلا في هذا الكيان، مؤثّرا في خطابه»[5]،

([1]) ينظر؛ عبد الواحد التّهامي العلمي: "أنماط تلقّي السّرد في التّراث النّقدي –دراسة في أدب الجاحظ–"، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2015، ص 194.

([2]) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 34.

([*3]) الاعتدال في النّفقة مطلوب في الإسلام، ففي القرآن الكريم: ﴿وَلَا تَجعَل يَدَكَ مَغلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبسُطهَا كُلَّ ٱلبَسطِ فَتَقعُدَ مَلُوما مَّحسُورًا ٢٩﴾ (سورة الإسراء الآية/29).

([4]) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 03.

([5]) محسن جاسم الموسوي: "سرديّات العصر العربي الوسيط"، (المرجع السّابق)، ص 57.

وهذا التّعليم والتّلقين في سبيل الارتقاء بالعامّ إلى الخاصّ، وللعناية بمساهمتها في قدرتها على الاهتمام بالحياة الخاصّة.

كما يحمِل النّصّ السّردي التّسليّة للمتلقِّي لكسْرِ هاجس المَلَلِ من الجِدِّ «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبيُّنُ حُجَّة طريفة، أو تعرُّف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضَحِكٍ منه إذا شئت وفي لهو إذا مَلَلْت الجِدّ»[1]، ولكنّه أداة للتّواصل مع المتلقِّي والتّأثير في سلوكه من طريق تزويده بالعلم والمعرفة العلميّة أو الإنسانيّة «كَعجبِي ممّن قد فطِن لبخله وعرّف إفراط شحِّه، وهو مغلوب على عقله مسخّر لإظهار عيبه، وهو في ذلك يجاهِد نفسه ويغالِب طبعَه... فطِن لضعفه عن علاج نفسه وعن تقويم أخلاقه وعن استرجاع ما سلف من عاداته وعن قلبه وأخلاقه المدخولة إلى أنْ تعود سليمة، لتَرْك تكَلُّف ما لا يستطِيعه»[2]، فالجاحظ من خلال رسائله لا يبعث بجملة من المعلومات للمتلقِّي بقدر ما يريد التّأثير في تصرّفه وسيرته بما يحمِلُه له النّص من معاني يصوغها الكاتب بكيفيّة معيّنة يكون المتلقّي على استعداد لتلقّيها.

زوّد "الجاحظ" –في سبيل ذلك– نصوصَ كتبه برسائل للمتلقي مفادها تهذيب النّفوس والتّثقيف والتّسليّة وصَهْرِ الفروق بين المتعة الفكريّة والنّشوة التّرفيهيّة، حيث تتشكّل البلاغة في النّص السّردي عند الجاحظ واقتضاها تعالُق حسن التّصوير ونفاذ الإقناع[3]، وهنا تظْهَرُ براعة الجاحظ في حسن صيّاغة رسائله والبعْثِ بها إلى متلقٍ حيث تضمن له ثراء المَلَكَةُ الفكريّة والتّسليّة النّفسيّة.

نَلْمَحُ أخيرا؛ أنّ "الجاحظ" يدافع عن الحقّ ويدمغ الباطل، وهذا مذهبه في تلقين المتلقِّي الدّرس «إذا أرَدْتَ أنْ ترى العيوب جمّة فتأمَّلْ عيّابًا، فإنّه يعيب بفضل ما فيه من العيب. وأوّل العيب أَنْ تعيبَ ما ليس بعيب. وقبيح أنْ تنهى عنْ مُرْشِدٍ أو تغرى بمشفق»[4]، حيث

([1]) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 05.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 03.

([3]) ينظر؛ محمد مشبال: "الحجاج والتأويل في النّص السّردي عند الجاحظ"، نادي القصيم الأدبي، السعودية، ودار محمد علي للنّشر، تونس، 2015م، ص 91.

([4]) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، "البخلاء"، (المصدر السّابق)، ص 09.

يمارس سيّاسة استقطاب اهتمامه لتحقيق غايته في التّصديق والتّعلّق بأفكاره والدّعوة إليها والمناضلة في سبيلها، وهو بتعصّبه إلى الحقّ يسعى إلى إصلاح حال الأفراد والمجتمعات في الدّولة الإسلاميّة؛ كما أنّه يتَعَمَّدُ التّمظهر والتّميّز.

العنصر الثّالث: مفهوم السّرد عند "ابن طُفَيْل" من خلال "حي بن يقظان":

رسالة "حي بن يقظان"[*1]؛ الكتاب الذي وصل إلينا ممّا ألّف "ابن طُفَيْل"؛ حيث أَوْدَعَ فيه عُصارة خبراته من طريق العقل والتأمُّل والتّدبُّرِ، وعالج في رسالته مسائل فلسفيّة كثيرة، وصحّح أخطاء شائعة مثل الإنسان حيوان ناطق... وعرّف بالحكمة المشرقيّة مستوحيًا إيّاها من "ابن سينا"[*2]، وقد عرض من خلاله منهجه في الاستدلال على وجود الكليّات من الجزئيات.

([*1]) قِصَّةُ "حي بن يقظان" نصّ قَصَصِي رمزي، عُرِفَ في مدرسة الإسكندريّة الفلسفيّة القديمة؛ ولكنّه نُسِيَ بعد ذلك، وبعد قرون كتبها "ابن سينا"، ويأتي "ابن طُفَيْل" بعد قَرْنَيْنِ فيسْتَبْقِي عنوانها ويعيد كتابتها وِفْقَ طريقةٍ جديدةٍ وشكْل آخر وهو الرّواية، غيْر شكلها الأوّل وهو القِصَّةِ، وبعدها بزمن غير بعيد صيِّر "شهاب الدّين السُّهْرَوردي قِصَّة" ابن سينا الفصل الأوّل وأضاف إليها الفصل الثّاني بعنوان "الغربة الغريبة"، أمّا ابن النّفيس عاود كتابة الإيطار الرّوائي لـ"حي بن يقظان"، مخالفا العنوان والمحتوى، والموسومة بـ"فاضل بن ناطق" رواها عن رجل اسمه "كامل". ينظر؛ زيدان، يوسف (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها– ط 02، 1419هـ – 1998م، ص 05 – 06.

([*2]) هو "أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا"، وُلِدَ في خمس وسبعين وثلاثمائة في بخارى، حفظ القرآن الكريم وكثير من الأدب في العاشرة من عُمْرِه، تعلّم حساب الهند واشتغل بالفقه والتّردّد فيه إلى "إسماعيل الزّاهد"، وأمّا الفلسفة والمنطق فعلى يد "عبد الله النّائلي"، ثمّ صار يطالع كتب النصوص والشّروح من الطّبيعيّات والإلهيّات –عندما فارقه النّائلي– حتّى تفتّحت له أبواب العلم، رغب في إجادة الطّب؛ فقرأ كتبه إلى أنْ حصّل هذه الصّنعة، فعلّم طلّابا وعالج أسقام المرضَى، وهو منشغل بالفقه وإعادة قراءة المنطق والفلسفة، وعندما تأتّى له المنطق والطّبيعي والرّياضي؛ انصرف إلى العلم الإلهي فقرأ كتاب "ما بعد الطّبيعة" أربعين مرَّةً وحفظه ولكن لمْ يفهمه إلى أنْ عثر على كتاب لـ "أبي نصر الفرابي "في أغراض كتاب "ما بعد الطّبيعة"، وكان قد اسْتُدْعِيَ لعلاج "نوح بن منصور" سلطان بخارى في ذلك الوقت، فاستأْذَنه أنْ يَطَّلِعَ على ما وُجِدَ في مكتبته من كُتُبٍ؛ فما إنْ سُمِحَ له حتّى انكبَّ على قراءتها وحصّل فوائدها، وتُوفِيَ في ثمان وعشرين وأربع مائة، ومن مؤلّفاته: كتاب "المجموع"، "الحاصل والمحصول"، و"القانون" في الطبّ... وأمّا رسائله: "الأجرام السّماويّة"، "حي بن يقظان"،"الإشارة إلى علم المنطق"... ينظر؛ موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس السّعدي الخزرجي، المعروف بابن أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، شر وتح: نزار رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (سنة الطبع غير مذكورة)، ص 437– 438– 439– 440– 441– 442– 443– 444.

أوّلا – ثقافة ابن طُفَيْل وأثرها على مصَنَّفِه:

هو "أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طُفَيْل القيسي"، وُلِد في (500– 581هـ/ 1106– 1186م) قرب "غرناطة" بـ"الأندلس". ممّن صَحِبَ "أبا يعقوب يوسف بن عبد المؤمن بن علي"، قرأ على جماعة متحقِّقِين بعلم الفلسفة منهم "أبو بكر بن الصّائغ (ابن باجة)، دَرَسَ وعالج المرضى، كما اهتمّ بالعلوم وخلّف آثارا خالدة في "الرياضيّات" و"الفلسفة" و"الفلك" واختراع الآلات وتوصّل إلى نظريّة خاصّة بتركيب الأجرام السّماويّة...

انعكسَتْ ثقافتُه الفلسفِيّة على تَصْنِيفِيْهِ في الفلسفة الطّبيعيّة من خلال رسالة "حي بن يقظان" التي يبيِّن فيها اتّصال العقل بالدّين، والإلهيّة "رسالة في النّفس"[*1]، واشْتَغَل في أواخر حياته بالعلوم الإلهيّة جامعا بين الحكمة والشّريعة. ومن جانب آخر شَغَل منصب وزارة "غرناطة" وبعدها اتّصل ببلاط الموحدين وأصبح "أَمِينَ أَسْرَارِ" "أبي سعيد ابن عبد المؤمن "والي "سبتة" و"طنجة" ثم اعتزل هذا المنصب الذي شَغَلَه من بعده تلميذه "ابن رُشْد"، وتوفي بمراكش–المغرب[2]، ألَمَّ المؤلِّف بشتّى العلوم وخاصّة العلوم الفلسفيّة والدّينيّة؛ فجاءت رسالته مُفْعمَة تنبُض بأفكاره ومفهومه للعقل والشّريعة.

ثانيّا – فلسفة "ابن طُفَيْل" من خلال سرده:

يُرَجِّحُ الدّارسون –لابن طُفَيْل– أنّ فلسفته مثل فلسفة "ابن باجة" و"الفرابي" و"ابن سينا"... ويزعمون أنّ قِصَّتَهُ لمْ تُبْتَدَعْ بلْ لها أصول لمنْ سبقه من الفلاسفة، ووَصَلوا إلى أنّ رسالة "حي بن يقظان" تعود في أصلِها إلى بعض قِصَصِ الفرس والهند وأساطير

(*1) لمْ يصلُنَا من آثار "ابن طفيل" إلاّ قصّة "حي بن يقظان"؛ على الرّغم ممّا ذُكِرَ من قِبَلِ المؤرّخين للأدب والفلسفة بأنّ له كتبا ورسائل. ينظر؛ "الموسوعة العالمية العربية"، مؤسسة أعمال الموسوعة للنّشر والتّوزيع، الرياض– ط 02، 1419هـ– 1999م ، ج15، ص 615. وينظر كذلك؛ ج 09 من هذه الموسوعة، ص 592.

(2) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 614– 615.

وينظر أيضا؛ عبد الواحد المراكشي: "المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب [من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحّدين– وما يتّصل بهذه الفترة من أخبار الشّعراء وأعيان الكتّاب]"، ضبط وتصح وتع وتق: محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة بالقاهرة– مصر، ط 01 1368هـ– 1949م ، ص 239– 240– 241– 242.

اليونان[1]، وربّما يكون تفسيرهم راجع إلى اطِّلاع العرب على فلسفات الأقوام الأخرى وخاصة اليونان وعثورهم على ما يشبه هذه القِصَّةِ، وإنْ حدث التّشابه فهذا طبيعي مادام الإطلاع على الإرث الحضاري السّابق ضرورة.

يصف "ابن طُفَيْل" في مؤلَّفِه وَضْعَ الميادين الفكريّة وما يشُوبها من نزاع وعراك يشْمل بيئته «لقد صوّر لنا ابن طُفَيْل في قِصَّتِه حي بن يقظان الحياة العقلية كما كانت في عصره، ورسم إطارا واضحا لأحواله وأفكاره الخاصّة والعامّة والفقهاء وما كان يدور من صراع عنيف في أوساطهم جميعا»[2]، إذن؛ جاءت القِصَّةُ نسخة مطابقة لما يعيشه كاتبها في الحياة العربية الأندلسيّة آنذاك.

بقدر ما تعكس المدوّنة الحالَةَ التي كانت راهنة في ذاك الزمن الذي عاش فيه فإنّها تعكس كذلك حالة مُجَاهَدَة النّفس والمُشَاهَدَة بالنّسبة لـ "ابن طُفَيْل" «إنَّ أحداث القَصِّ عند حي بن يقظان، تشير إلى بِنْية أخرى من الأفكار الفلسفيّة، وتعرَّض لسِيرة بطلها من ولادته إلى نهايته. وأنّ قِصَّةَ "حي" تعَدُّ نموذجا للتّمثيل الكِنَائِي، بما تنطوي عليه من الفرار من المَباشَرَةِ التي قد تصطدم بعوائق السّلطة السّياسيّة والدّينيّة في المجتمع»[3]، عكست قِصَّةُ "حي بن يقظان" حالة التّصوّف عنده وجنّبته دخول عوالم قد يُحَمِّلُ النّفس فيها ما لا طاقة لها به، لكي لا تحصل النّتيجة أو يقع في مزالِق لا يستطيع النَّجاة منها.

من خلال القراءة توحي القِصَّة بأنّها سيرة ذاتية "لابن طُفَيْل"[*4] شأنُها شأن السِّيَّر العربيّة منذ القديم –في الخطّة التي كُتِبَتْ وِفْقَهَا– لقد التجأت لتقنيّة السّرد القَصَصِي «فهذه

([1]) ينظر؛ عبد الحليم محمود: "فلسفة ابن طفيل ورسالة (حي بن يقظان)"، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، الطبعة الثانية ، 1999، ص 17.

([2]) مصطفى غالب: "في سبيل موسوعة فلسفية (ابن طفيل)"، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، طبعة جديدة ومنقحة 1991، ص 34.

([3]) علي الغريب محمّد الشناوي: "فنّ القصّ في النّثر الأندلسي"، مكتبة الآداب، القاهرة– مصر، 2003، ص 328.

([*4]) يرى "علي الغريب محمد الشناوي" أنّ القِصَّةَ سيرة ذاتية لصاحبها «إنّ ابن يقظان كبطل للقِصَّةِ لا يمكن أنْ يتّصِفَ ببعض صفات مؤلّفها، وإلاّ كانت القِصَّةُ ترجمة ذاتية لابن طفيل، غير أنّنا نرى في حي بن يقظان نموذجا للسّيرة الذاتية من الجهة الفنّيّة». (المرجع نفسه)، ص 330.=

السّيرة نهجت النّهج ذاته الذي عَرَفَتْهُ السِّيَّر الذَّاتيِّة العربيِّة، إلا أنّها استعانت بوسيلة السَّرد القَصَصَي. وإذا كان كُتّابُ السِّيَّر قد اعتمدوا الصّيغ الإخباريّة والوصفيّة لطرائق اكتساب العلوم والتّطور الفكري لهم. فإنّ ابن طُفَيْل، قد انطلق من موقع أكثر عموميّة منهم»[1]، فاتّخاذ أسلوب الرّمز منح تجربتِه الذّاتيّة أكثر شموليّة ببلوغها أخصب مراحل التّصوُّف وهو الإشْرَاق.

خَلَّدَ هذا الكتاب اسم صاحبه وشَهِدَ له بتفوّقِه في الأسلوب والحجّة؛ زيادة على ذلك أفكار "ابن طُفَيْل" الفلسفيّة التي تضمَّنَها وتحدُّثِه عن النّموذج الإنساني الذي عاش بعيدا عن النّاس فأَدرَك حقيقة نفسه وحقيقة الموجودات وحقيقة الله «قد بقِيَ أثره الخالد "حي بن يقظان". وهو قِصَّة بلغت من القوّة المنطقيّة حدّ الرّوعة، في أسلوب جَزْل سَلِسٍ. وقد حوت آراء ابن طُفَيْل في أهم المشاكل الفلسفيّة. ولا نبالِغ إذا قلنا أنها مذهب فلسفي كامل تتجلّى فيه الدّقّة بكل معانيها. وقد صوّر فيها "ابن طُفَيْل" "حي بن يقظان"[*2] وقد نشأ في جزيرة منعزلة عن العالم»[3]، وجعل السّارد بطل قِصَّتِهِ "ابن يقظان" يَعِي كلّ الحقائق بحكمة بعد أنْ بَدَتْ له أسرارا غامضة قبل ذلك؛ كما كان «غرضه بيان النّوع

=ليس بالضّرورة أنْ يكون البطل هو "ابن طُفَيْل"؛ قد يكون ما قدّمه يقصد به التّجربة الصّوفيّة للإنسان، فالنّص الإبداعي لا يُعَبِّرُ عنْ التجارب الشّخصيّة بقدر ما يُعَبِّرُ عن تجارب البشريّة كافّةً.

([1]) عبد الله إبراهيم وصالح هويدي: "تحليل النصوص الأدبية– قراءات نقدية في السرد والشعر–"، Kotoubarabia، طبع إلكتروني، ص 84.

([*2]) بدأ "حي" التأمّل في ذاته وسائر المخلوقات المحيطة به منذ وَعَي على الضّبية التي رَبَّتْه، وبعد موتها واصل النّظر إلى الأشياء وسعى إلى بلوغ المُنْتَهَى فَرَغِبَ عن ذَاتِهِ والذَّوَاتِ الأخرى حتّى وصل إلى إدراك أنّ للكون مُدَبِّرًا واحداً لا شريك له. إلى أنْ صادف أسال الذي جاء إلى الجزيرة التي يُقِيم بها راغِبًا في العزْلةِ لعبادة الله، فتعلَّم منه اللّغة والشّرائع الدّينيّة، واستطاع كلّ منهما أنْ يُقْنِعَ الآخر بأفكاره وعَرَفَا أنّ ما يخضع للعقل لا يتنافى مع الدّين، وبعد فشل "حي" في هداية أهل الجزيرة التي جاء منها العبد رجع إلى جزيرته التي تربَّى فيها وواصل ابتهالاته وتحنُّثِه إلى أنْ أدرك اليقين. يُنظر؛ يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان– النصوص الأربعة ومبدعوها–"، (المصدر السّابق)، ص 155 وما بعدها.

([3]) عبد الحليم محمود: "فلسفة ابن طفيل ورسالة حي بن يقظان"، (المرجع السابق)، ص 13.

الإنساني[*1] على مذهبهم وهي رسالة لطيفة الجَرْم[*2] كبيرة الفائدة في ذلك الفنِّ»[3]، شرح فيها الرّاوي مسائل فلسفيّة كالرّوح، والذّات الإلهية، والإنسان والغاية من خلقه... ووجوب التأمّل والتفكّر في ملكوت الله حتّى بلوغ اليقين؛ وهو أنّ بعد هذا الكون المُحْكَمِ التّنْظِيمِ خالق واحد[*4] يُحْسِنُ التّدبير.

سبَبُ وضع هذا العمل الفلسفي الأدبي هو سؤال وُجِّهَ إلى "ابن طُفَيْل" من قِبَلِ مُهْتَمٍّ[*5] حول المعرفة الإنسانيّة؛ الذي جعَل قريحته تجود بهذا الأثر «ولقد حرّك مِنِّي سؤالك خاطرا شريفا أفضى بي، والحمد لله، إلى مشاهَدَة حالٍ لمْ أشْهَدْها من قبل، وانتهى بي إلى مبلغٍ، هو من الغرابة بحيث لا يصفُه لسان، ولا يقوم به بيان؛ من طَوْرٍ غير طورهما وعالم غير عالمهما»[6]، ثمّ يعبِّر عن نشوة وصوله لتلك المشاهدَة التي لا يقْوَى على كَتْمِهَا «غير أنّ تلك الحال، لِما لها من البهجة والسّرور واللّذة والحبور، لا يستطيعُ من وَصَلَ إليها وانتهى إلى حدٍّ من حدودها، أنْ يَكْتُمَ أمرَها أو يُخْفِيَ سِرَّها. بلْ يعتريه من الطّرب والنّشاط، والمرح والانبساط، ما يحمله على البَوح بها مُجْمَلَةً دون تفصيل»[7]، فصاغ المسؤول إجابته ذات

([*1]) النّوع الإنْساني: صَحَّحَ فكرة الإنسان حيوان ناطق «وتبيّن له أنّه نوعٌ مباين لسائر أنواع الحيوان، وأنّه إنّما خُلِقَ لغايةٍ أخرى وأُعدَّ لأمر عظيمٍ لم يُعدَّ له شيء من أنواع الحيوان». يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان- النصوص الأربعة ومبدعوها-"، (المصدر السّابق)، ص 221.

([*2]) الجَرْم: جَرَمَ ؛ بمعنى كَسَبَ. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، (المصدر السابق)، ص 95.

([3]) محمد عبد المنعم خفاجي: "الأدب الأندلسي -التّطوّر والتّجديد-"، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط 01، 1412هـ-1992، ص 565.

([*4]) في محكم التّنزيل: ﴿لَو كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا الله لَفَسَدَتَا فَسُبحَٰنَ الله رَبِّ ٱلعَرشِ عَمَّا يَصِفُونَ ٢٢﴾ (سورة الأنبياء- الآية/22).

([*5]) «سألتَ أيُّها الأخ الكريم، الصّفيّ الحميم -منحك الله البقاء الأبدي، وأسعدك السّعد السّرمدي- أنْ أبثَّ إليك ما أمكنني بثُّه، من أسرار الحكمة المشرقيّة، التي ذكرها الشّيخ الرّئيس، أبو علي ابن سينا بقوله: فاعلم أنّ من أراد الحقّ الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجدّ في اقتنائها». يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان- النصوص الأربعة ومبدعوها-"، (المصدر السابق)، ص 157 – 158.

([6]) (المصدر نفسه)، ص 158.

([7]) (المصدر نفسه)، ص 158.

المضمون الفلسفي الدّيني والشّكل القَصَصِي السّردي لتتجلّى فيه إشراقاته الصوفيّة وابتهالاته الرّوحيّة.

طَرْقُ مثل هذه المواضيع ليس جديدا؛ وإنّما تَنَاوَلَهُ معاصروه ومن سَبَقَهُ من أمثال "ابن رشْد" و"ابن سينا" و"السَّهْرَوَرْدِي" وغيرهم... «ومن الواضح أنّ ابن سينا قبله وابن رشد معاصره قد تعرّضا إلى هذا الموضوع الهَامِّ وهو أنْ ليس بين الشّريعة والعقل خلاف وقرر ذلك "ابن سينا" في كتُبه، ووضعه "ابن رشد" في ذلك أيضا في كتابه "فَصْلُ المَقَال، فيما بيْن الحكمة والشّريعة من الاتّصال"[*1] فجاء "ابن طُفَيْل" وشرح هذه العلاقة في قالَبٍ قَصَصِيٍّ شيِّقٍ»[2]، فالفرق بين ما كَتَبَهُ "ابن طُفَيْل" وما كتبه غيره يجيب عنه "مصطفى محمد السويفي" في كتاب له بعنوان "تاريخ الأدب الأندلسي" «وقد اهتدى مؤلِّفها من خلال ذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة المشرقيّون من الفناء في الله عن طريق الوَجَدِ والهُيام في المعنى الصّوفي وفيها نطالع قِصَّةَ الحياة بكلّ دقائقها إلى جوار التّجربة النّاجحة والاستنتاج الدّقيق... ولقد ظهر أثر ابن طُفَيْل في قِصَّتِهِ ظهورا مباشرا حيث ضمّنها كلّ ما لديه من ثقافات ومعارف مختلفة فهو فيلسوف، ومتصوِّف وطبيب وفَلَكِي وأديب»[3]، وهنا يجتهد السّارد في اتّخاذ القَصِّ مَطِيَّةً ليَنقُل إلينا أفكاره الصّوفيّة «إذا كنّا قد علمنا أنّ ابن طُفَيْل كان على وعي بقيمة القَصِّ، كعنصر للتّشويق، وبالتّالي اسْتَنْفَرَ كلّ طاقاته الفنيّة من أجل تحميل القِصَّةِ بأفكاره الصّوفيّة، فإنّه قد جعل بداية قِصَّتِهِ مفتوحة تثير فضول قارئها دائما وذلك عندما أورد في شأن ميلاد[*4] بطله حي بن يقظان روايتيْن»[1]. ومن خلال القوْليْن يَتَبَدَّى لنا بأنّ ما حَكَاهُ عند "ابن طفيْل" كانت أنْضَج وأطول وأكثر استيعابا، وأنَّ

([*1]) يقول الكاتب حول موضوع توافق الحكمة والشّرع ودعمها له «وإذا كانت هذه الشّريعة حقّا، وداعيّة إلى النَّظر المؤدّي إلى معرفة الحقِّ، فإنّا معشر المُسْلِمِينَ، نَعْلَمُ، على القطْعِ، أنّه لا يُؤَدّي النَّظَرُ البُرْهَانِيُّ إلى مخالفة ما ورد به الشّرْعُ، فَإنَّ الحَقَّ لا يُضَادُّ الحقَّ، بَلْ يُوَافِقُهُ ويَشْهَدُ لَهُ». ابن رشد أبو الوليد: "فصل المقال فيما بيْن الحكمة والشّريعة من الاتّصال"، درا وتح: محمد عمارة ، دار المعارف، القاهرة– مصر، ط 03، 1999، ص 31–32.

([2]) مصطفى غالب: "في سبيل موسوعة فلسفية (ابن طُفَيْل)"، (المرجع السّابق)، ص 66.

([3]) مصطفى محمد السويفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، دار البيان للطّباعة والنّشر، القاهرة– مصر، 2003، ص 91.

([*4]) ذكر الكاتب في شأن ولادة "حي بن يقظان" روايتيْن: فالأولى؛ أنّه وُجِدَ في جزيرة يوُلَدُ بها الإنسان من غير أمٍّ ولا أبٍ، وأمّا الثّانيّة؛ فتقول أنّه ابن أخت ملك الجزيرة تزوّجت خِفْيَةً عن أخيها الملك لأنّه منعها من الزّواج بالمبالغة في مهرها،=

فلسفته كانت انعكاسا للصّراع بين فئات المجتمع.

أمّا عن الأسباب التي دَفَعتْ به لكتابة هذا النّصِّ السّردي وتضمينه أفكاره بهذا الشّكل هو سلاسته وبلاغته في تقريب الفكرة إلى ذهن المتلقّي ووظيفته شيوع الأفكار وشموليّتها «ألّف الفيلسوف العربي ابن طُفَيْل (581-506هـ/1110- 1185م) رسالة أخرى بعنوان حيْ بن يقظان، في أسلوب قَصَصِي رمزي أيضا، ذي طابع صوفي، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الرّوحي عن طريق التأمّل»[2]، فما كان على "ابن طُفَيْل" إلاّ أَنْ يبْتَعد عن الشَّرح خِشيةً منه أن تُبْهَمَ، ويَتَّخَذَ الشّكل القَصَصِي سبيلا للتَّعرِيف بأفكاره بأسلوب سلس وتركيبات سليمة ولغة مهذّبة حَوَتْ أفكارَه وقدّمت معانيها بعناية وإحكام؛ واختياره للشّكل القَصَصِي للتّأثير على المتلقِّي ينِمُّ عَنْ أنّ "ابن طُفَيْل" لم يكنْ فيلسوفا وطبيبا وحسب؛ بل كان أيضا أديبا[*3].

=وعندما أنجبته وخافت عليه من بطش أخيها وضعته في البحر لينقله إلى جهة أخرى قد تكون أَأْمَن. ينظر؛ يوسف زيدان، (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان-النصوص الأربعة ومبدعوها-"، (المرجع السّابق)، ص 170- 171-172-173.

فالقصّة الأولى (وجوده من غير أب ولا أمٍّ) استوحاها من خَلْقِ سيّدنا آدم -عليه السّلام- حيث خلقه الله تعالى من تراب مخلوط بالماء إلى أن تماسك وأصبح طينا ثمّ بقي مدّة زمنيّة طويلة تقدّر بأربعين سنة على صورته الطينيّة، ثمّ اقتضت مشيئة الله أنْ يجعل من الطّين إنسانا سويّا وينفخ فيه من روحه فإذا هو إنسان كريم ودامت هذه المرحلة ثمانين عاما. ينظر؛ محمد علي الصابوني: "النبوّة والأنبيّاء"، مؤسسة مناهل العرفان-بيروت، مكتبة الغزالي- دمشق، ط 03، 1405هـ-1985م، ص 126.

أمّا القصّة الثّانيّة وهي وضع الرّضيع في البحر مأخوذة من حياة سيّدنا موسى -عليه السلام- فلمّا خافت عليه من فرعون وأتباعه وضعته في صندوق وألقته في نهر النّيل، فحمله الموج إلى بيت فرعون وأحبّته زوجته آسيّة بمجرّد أنْ رأته واقترحت أنْ تربّيه ومنعت زوجها من قتله. ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 180.

([1]) علي الغريب محمّد الشناوي: "فنّ القصّ في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 330.

([2]) محمّد غنيمي هلال: "الأدب المقارن"، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، ط 09، 2008، ص 188.

([*3]) يرى "أحمد أمين" أنّ "ابن طُفَيْل" في "حي بن يقظان" أكثر ثقافة في الأدب من "ابن سينا" المتشبّع بثقافة فلسفيّة، «ثمّ نحن لوْ قارنّا بين ابن سينا وابن طفيْل من النّاحية الأدبيّة وجدْنا أنّ ابن طُفَيْل أرقى من ابن سينا بكثير من حيث اللّغة والأدب، فعبارة ابن طُفَيْل أدبيّة مشرقة، وعبارة ابن سينا مغلقة غامضة. ويظهر أنّ ابن طُفَيْل كان مثقّفا ثقافة أدبيّة أرقى من ثقافة ابن سينا. ففي كثير من عبارات ابن سينا وألفاظه ما يدلّ على أنّه كان يستقي معلوماته اللّغويّة من المعاجم، لا من كتب الأدب، فجاءت بعض الأحيان أدبيّة. أمّا ابن طفيل فيَسْتَقِي معلوماته اللّغويّة والأدبيّة من كتب الأدب والمثقّفين=

هذه الطّريقة في الكتابة استمدّها "ابن طُفَيْل" من اليونان أمثال أفلاطون حيث اتّخذوا من القوالب القَصَصِيَّة أجهزة لعرض فلسفاتِهم «إنّ استحضار عالم الخيال أو الرّمز لعرض الأفكار الفلسفيّة أو للتّعبير عنها في قالب فنّي من الأساليب التي عَهِدَتْها الفلسفة منذ نشأتها، وفي ذلك أمثلة لا تُحصَى فيها على سبيل الذّكر استخدام أفلاطون للتّراهات الإغريقية وللأساطير إطارا أو على سبيل الاستشهاد في محاوراته مع "طيماوُس" و"كريتياس" من الشّعر و"تشوانغ تزو" من القِصَصِ قوالب لعرض الفلسفة الطاوية وهنا لا بد من التّنويه بما وصلت إليه العناية بالقالب الفنّي جماليّا وتقنيّا لدى "ابن سينا" في قصيدة النّفس، و"المعري" في "رسالة الغفران"، بحيث وصلت هذه الأعمال فنّيّا إلى المستوى الفنّي الرّاقي فلسفيّا حتّى كانت قِصَّةُ حيْ بن يقظان القمّة»[1]، وبهذا ساعد القالب السّردي القَصَصِي في بسط أفكار الفلاسفة وذيوعها بين العامّة والخاصّة.

استطاع الفيلسوف من طريق الأسلوب القَصَصِي الذي بثّ فيه مضامين رسالته التي تعالج اشكالات المعرفة الإنسانية بأسلوبه الجزل أنْ يجعل لأسطورته مركزا جيّدا بين الآثار المكتوبة في العصر الإسلامي الوسيط «وفي رسالة حي بن يقظان التي كتبها "ابن طُفَيْل" كشف أسرار ورموز الفلسفة الإشراقية بأسلوب قَصَصِي جعله طريقا لبسط أفكاره الفلسفيّة. واستطاع "ابن طُفَيْل" بأسلوبه العذب الذي يفيض ابتكارا ومنطقا وقوّة شاعريّة أَنْ يَخْلقَ من هذه الأسطورة أثراً من أعظم ما أطْلَعَتْهُ العصور الوسطى»[2]، عالج مؤَلِّفُ "حيْ بن يقظان" فكرته الفلسفيّة وفْقَ قِصَّة تتدفَّقُ إيحاء وساعدته على ذلك موهبته وكفاءته

=بها، فجاءت عبارته أبلغ وأنصع». أحمد أمين (تحقيق وتعليق): "حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسّهروردي"، ملتزم للطبع والنّشر– دار المعارف بمصر، 1373هـ– 1952مـ ، ص 35.

فـ"ابن سينا" في "حي بن يقظان" ومثله "السّهرورْدي" في "الغربة الغربية" تجاوزا الجانب القَصَصِي لإغراقهما في الرّموز الفلسفيّة، كما تميّزت رسالة "ابن النّفيس" "فاضل بن ناطق" بطّابع التّاريخ الإنساني؛ حيث يبرّر ضرورة أنْ يكون التّاريخ على ما هو عليه؛ أمّا "ابن طُفَيْل" فَبِاشْتِمَالِ قِصَّتِهِ على التَّشْويق وشيء من الوصف والشّخصيّات، والحوار الدّاخلي، وبتبوُّئِه كذلك مكان السّارد؛ تَنْزَعُ نحو السّرد القَصَصِي.

([1]) أنور أبو بندورة: "الأبعاد الفلسفية في قصّة حي بن يقظان عند ابن طُفَيْل"، ديوان العرب منبر حر للثقافة، بتاريخ: الأربعاء 7 جوان 2006 ، اطلعت عليه: 28– 12– 2019 ،22:20.spip ‹ https://www.diwanalarab.com

([2]) مصطفى غالب: "في سبيل موسوعة فلسفية (ابن طُفَيْل)"، (المرجع السّابق)، ص 39 – 40.

في التّصوير؛ ففكرة الولادة والنّشأة توحي بالعناية الإلهيّة، وفكرة التعرّف على النّفس والموجودات والذّات المقدّسة تعني الغاية التي خُلِقَ من أجْلِها الإنسان وهي النّظر إلى مخلوقاته لإدراك عظمته والإخلاص في عبادته(*1) وتوحيده.

يَكتمِل نسيج النّص السّردي بالأقوال التي تُمَثِّلُ سطحه والأفعال الّتي تمثِّل عمْقَه «إنّ أيّ نص سردي، لا بد أن يتألّف نسيجُه من مستويَيْن: مستوى الأقوال وهو مظام الكلمات المكتوبة التي تؤلف سطح النّص أو ظاهره، ومستوى الأفعال، وهو نظام العام المترشِّح عن مستوى الأقوال وهو هنا باطن النّص، المتألِّف من نظام أفعال الشّخصيات والإطار الزّماني–المكاني الذي تؤدي أفعالها فيه، ومن دلالة تلك الأفعال. والكلمة هنا علامة ظاهرة أما فعلها فهو الدّلالة المغيَّبة وهي ما يُنْتَزع إلا بالقراءة...»(2)، فمستوى الأقوال ظاهر بَيِّنٌ، لكن مستوى الأفعال مُكْنًى يُسْتَحْضَرُ من طريق القراءة.

"حي بن يقظان" هو "ابن طُفَيْل" وقِصَّتُه هي تجربته الصّوفيّة واكتشافاته العقليّة «...أمّا عند "ابن طُفَيْل" فإنه شخصيّة روائيّة يمثّل نفسه بفعل تطوّر خبراته المتصاعدة في مراقي التّطوّر ديناميكيّا حسب تطوّر وتفاعل قدراته العقليّة التي تتطوّر بفعل البيئة والظّروف محدثة بهذا التّطوّر تطويرا للبيئة وتحسينا للظّروف ولمواقف "حي بن يقظان" من الأحداث في نفسه وفي الطّبيعة من حوله... وهكذا يتصاعد "حي بن يقظان" رمزا للتّطوّر وطاقة تطوريّة في الإنشاء التّطوّري والحضاري عامًّا وخاصًّا...»(3)، حيث تُبَيِّن هذه التّجربة ظفر "ابن طُفَيْل" في اكتشاف نفسه وتميّزها من بين ما يحيط به.

في النّص السّردي يبيّن الكاتب أنّ "حيّا" عرف أوجه الاختلاف بيْنه وبيْن غيره منَ الموجودات وخاصّة الحيوانات منها سواء فيما يكسو جلدها أو فيما يستر مخارج فضَلاتِها، ولمّا طال به الانتظار آمِلاً في أنْ يكون مِثْلُهُمْ ولمْ يَحْصُلْ ذلك؛ سَتَرَ جسده

(*1) في قوله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقتُ ٱلجِنَّ وَٱلإِنسَ إِلَّا لِيَعبُدُونِ٥٦﴾ (سورة الذاريات/الآية 56).

(2) عبد الله إبراهيم، وصالح هويدي: "تحليل النصوص الأدبية– قراءات نقدية في السرد والشعر–"، (المرجع السّابق)، ص 82.

(3) مدني صالح: "ابن طفيل قضايا ومواقف"، دار الرشيد للنشر، العراق، 1980، ص 141.

بأوراق الشّجر وغيَّرَهَا وكلّما ذَبُلَتْ غيّرها «فلمّا طال هَمُّهُ في ذلك كلّه، وهو قدْ قارب سبعة أعوام، ويئس من أنْ يَكْمُلَ له ذلك، وما قدْ أضرّ به نُقْصُه؛ اتّخذ من أوراق الشّجر العريضة شيئًا جَعَل بعضه خلْفه، وبعضه قُدّامه، وعمل منَ الخوص والحَلْفَاءِ شِبْهُ حزام على وسطه، علّق به تلك الأوراق»[1]. وبعدها اهْتَدى إلى سلخ جلد الطّيور الكاسرة ووضعها على جسده فأكسبه زيّادة على ستْر جسمه مهابة بين الحيوانات[2]، جعل الرّاوي بَطَلَ قِصَّتِهِ وهو يتأمّل المواقف التي حصلتْ معه كلّها؛ يدْنو شيئا فشيئا من إدْراكِ أنّ لهذا الكون مُوجِدٌ، ومدبّر حكيم.

يوافق "مدني صالح" رأي "محمد رضوان الداية" فيما يخصُّ قِصَّةَ "حيْ بن يقظان" وعلاقتها بـ"ابن طُفَيْل" «موضوع القِصَّةِ كما سردها علينا يحمل سماتِ صاحبه، ولا ينتمي إلى غيره، وقد جَمَعَ ابن طُفَيْل أطراف قِصَّتِهِ بأشخاصها وأحداثها، ورتّب ذلك ترتيبا خاصا، وأدخل في أثناء السّرد والحوار رؤى وأفكارا وملامح فكرية وفلسفية هي وليدة آرائه وومواقفه وفلسفته»[3]، فآراؤه ومواقفه تعبّر عن خبراته بنمط سردي شيّق يكاد يُنْسِينَا فلسفيّة القِصَّةِ.

نَلْمَسُ متعة السّرد في القِصَّةِ عند عرض موت الضّبية والبحث عن السّبب في ذلك لإزالة العارض أملا في عودة الحياة إليها «ثمّ إنّه تَفَكَّرَ: هل رأى من الوحوش سواها، مَنْ صار في مِثْلِ تلك الحال، ثمّ عادَ إلى حاله الأول؟ فلم يجدْ شيئًا! فحَصَل له من ذلك، اليأس من رجوعها إلى تلك الحال، إنْ هو وَجَدَ ذلك العضو، وأزال الآفة عنه»[4] كما نلمح حالة التّردّد والحيرة اللّتيْن انْتَابَتَاه إزاء هذا الموقف، وهما حالتان توحيّان بالغموض والإبهام اللّذيْن يسبقان الاهتداء إلى المعرفة.

ما حصل له هذا إلاّ بعد تراكم الإشكالات الطبيعية والعقلانية في خَلَدِهِ نتيجة وجوده

([1]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان– النصوص الأربعة ومبدعوها–" (المرجع السّابق)، ص 179.

([2]) ينظر؛ (المرجع نفسه)، ص 180.

([3]) محمد رضوان الداية: "ابن طفيل الأندلسي وقصّة حي بن يقظان"، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص 73.

([4]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–" (المصدر السّابق)، ص 172.

في محيط يعجّ بغيره من المخلوقات وهمّه كيف يسخِّرها لنفعه «ويواصل ابن طُفَيْل سرد قِصَّتِهِ مستعملا الأفكار التي كانت تتكوَّم في مخيلته حول المشاكل الطبيعيّة والعقلانيّة الّتي تَعْتَرِضُ الإنسان بعد وجوده في هذا العَالَم العَامِر بغيره من الموجودات الحيوانيّة والطبيعيّة والنّباتيّة، وحيدا لا يُقْلِقُ وجوده سوى معرفة كيفية استخدام الموجودات لمنافعه الذّاتية وللمحافظة على بقائه حيّا يتفاعل جسديّا وعقلانيّا مع هذه المخلوقات التي أَوْجَدَها الله سبحانه وتعالى من أجل الاستفادة منها واستخدامها لما فيه تقويم حياته، وتأمين معاشِه»[1]، فسَرْدُ "ابن طُفَيْل" يقوم أساسا على ما تخمّر في ذاكرته من تساؤلات حول الكون وما وُجِدَ فيه.

أمّا سَعْيُهُ باحثًا عن تفسيرات وإجابات لها جَعَلَه يُدْرِكُ سرَّ وجود بقيّة المخلوقات بالنّسبة إلى الإنسان. فعلى سبيل المثال استغلاله للخيل البرّيّة وحُمُرِ الوَحْشِ للرّكوب وملاحقة الحيوانات التي تفرُّ منه: «وكان لا يقاومه شيء من الحيوانات على اختلاف أنواعها، إلاّ أنّها كانت تفِرُّ عنه فتُعْجِزُهُ هربا؛ فَكَّرَ في وجْهِ الحيلة في ذلك، فلمْ يَكُنْ شيْئا أنجحَ له، من أنْ يَأْلَفَ بعْض الحيوانات الشّديدة العدو، ويحسن إليها بإعداد الغذاء الذي يصلح لها، حتّى يتأتَّى له الرّكوب عليها، ومطاردة سائر الأصناف بها. وكان بتلك الجزيرة خيلٌ برِّيَّةٌ، وحُمُرٌ وحشيّة، فاتّخذ منها ما يصلُح له، وراضَها، حتّى كَمُلَ له بها غرضه؛ وعمل عليها من الشَّرَكِ والجلود، أمثال الشّكائم والسُّروج، فتأتّى له بذلك، ما أَمِلَهُ من طرد الحيوانات التي صَعُبَت عليه الحيلة في أخذها»[2]، وفي هذه الفقرة من النّص يبيِّنُ المؤلِّف أنّ الله كريم بالإنسان، سخّر له ما في السّموات وما في الأرض[*3] لصالِحِه، فعليه أنْ يُحْسِنَ استِغلالَه حتّى يستَمِرَّ النَّفْع.

أجمل "أبو جعفر" أفكاره الفلسفيّة في قالب قَصَصِي حيث اتّسمت بالصّدق في تعبيرها عمّا يُخالِج باطنه من تساؤلات فكريّة استمدّها من معرفته للعالَم الذي يسعى للكشف

([1]) مصطفى غالب: "في سبيل موسوعة فلسفية (ابن طفيل)"، (المرجع السّابق)، ص 47.

([2]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–"، (المصدر السّابق)، ص 190.

([*3]) أشار إلى ذلك الله تعالى في كتابه العزيز: ﴿وَسَخَّرَ لَكُم مَّا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلأَرضِ جَمِيعا مِّنهُ إِنَّ فِي ذَٰلِك لَأَيَٰت لِّقَوم يَتَفَكَّرُونَ ١٣﴾ الجاثية الآية 13.

عن كنهِه «وما فتئ "حي" يتأَمَّل كوَامِن نفسِه فَيَسْتَنْتِجُ أنّ لذَّتَه لا بدّ أنْ تكون مرْتَبِطَة بمشاهدة الموجود الكامل فيأخذ نفسه بأسباب الرِّيَّاضة والمجاهدة، ولمْ يزلْ يسمو بروحه حتّى وصل إلى أرقى صوّر التصوّف استغراقا وفَنَاء في ذات الله، وينقطع إلى حياة التأمّل والعبادة»[1]، ومن هنا وجب على المتأمِّل أنْ يَجنحَ إلى الخيال بفكره ويرصُد كمًّا لا متناهيّا من الرّموز ودلالاتها في سبيل بلوغ المعرفة المطلَقة والفوز باللّذّة التي لا حدود لها، ثمّ التَّنعُّم بالسّعادة الأبديّة، وهذا ما أشار إليه "ابن طُفَيْل" في قِصَّةِ "حي بن يقظان" «وأمّا مَنْ تعرَّفَ بهذا المَوْجُود الواجب الوُجود، قبل أنْ يُفارقَ البدن، وأقبلَ بكلّيته عليه، والتزم الفكرة في جلاله وحُسْنِهِ وبهائه، ولمْ يُعْرِضْ عنه حتّى وافته منيَّته، وهذا على حالٍ من الإقبال والمشاهدة بالفعل... فهذا إذا فارق البدن، بقي في لذّة لا نهاية لها، وغبطة وسرورٍ وفرحٍ دائمٍ؛ لاتّصال مشاهدته بذلك الموجود الواجب الوجود، وسلامة تلك المشاهدة من الكدر والشّوائب، ويزول عنه ما تقتضيه هذه القوة الجسمانيّة من الأمور الحسّيّة التي هي –بالإضافة إلى تلك الحال– آلام وشرور وعوائق»[2]، سعى الكاتب–من خلال ما سَرَدَهُ– إلى هدف واحد وهو أنّ الإنسان يهتدي بفطرته إلى مُوجِدِ السّموات والأرضِ وما بينهما، ويسعى إلى إدراك ذات الله العَلِيَّةِ.

ثالثا – الرّمز عند"ابن طفيل" في "حي بن يقظان":

رسّخ "أبو بكر" للأدب الرّمزي المُتَنَاوِلِ لمسائل الإنسان الذي يعيش بمفرده منعزلا بعيدا عن غيره «وظلّ "ابن طُفَيْل" في مركز القضيّة الأدبيّة حتّى أنّك لتجد أنَّ قضيّته في العصور الحديثة قضيّة أدبيّة أكثر منها فلسفيّة... هذا إضافة إلى الحديث النّقدي الدّائم الذي يدور حول بدايات الأدب الرّمزي وأدب العزلة الدّائر حول الإنسان المعزول في الجُزُرِ النّائية والدّلالات الرّمزيّة ومستوياتها لهذا الأدب»[3]، وبالتالي عرَف العرب هذا الأدب قديما من خلال كشف المتصوِّفة عن تجاربهم، «ولمَّا كان الكشْف والمُشاهَدةُ نتيجة حتميّة للزُّهد والتصوّف، فإنّ ماهية الكشف والمشاهدة لا يمكن تجسيدهما

([1]) مصطفى محمد السويفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 103.

([2]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق):"حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–"، (المصدر السّابق)، ص 216.

([3]) مدني صالح: "ابن طفيل قضايا ومواقف"، (المرجع السّابق)، ص 104.

إلاّ بواسطة الرّمز والإشارة»[1]، حيث تُعَدُّ هذه الإلماحات وليدة الحالات التي تصاحِب المتصوِّفة وهم يمارسون تجاربهم الزّهديّة.

اعتزَل "حي" كلَّ شيء وطفق يفكّر في المُوجِدِ بَدَلاَ من المَوْجُودَاتِ التي كان يجاهِدُ نفسَه ليَتَجَنَّبَها في وقت استغْراقِهِ كَيْلاَ تُعِيقَه عن المشاهدة المحضَة[2]، استطاع "أبو بكر" أنْ يُصَوِّر اهْتِدَاء بطَله إلى الخُلوة ورياضة النّفس حتّى فَنِي في سبيل إدراك ذات الحقِّ المقدّسة[*3]؛ بعد فترات قضاها في تأمّل المخلوقات التي قادته إلى البحث عن الحقيقة المُطْلَقَةِ.

آثر "ابن طُفَيْل القيْسي" أنْ ينسِجَ حبال قِصَّةٍ رمزيّةٍ لا تشبه الواقع في شيئ خشية منه أنْ تُبْهم تعبيراته عن الكشف والمشاهَدة «ومنْ رَام مستحيلاً. وهو بمنزلة مَنْ يريدُ أنْ يذوق الألوان المصبوغة، من حيث هي ألوان، ويَطْلُبُ أنْ يكونَ السّواد مثلاً، حلوا أو حامضا! لكِنَّا مع ذلك لا نخلّيك عن إشاراتٍ، نومِئ بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام، على سبيل المثال، لا على سبيل قرع الحقيقة... إذْ لا سبيل إلى التّحقيق بما في ذلك المَقَامِ، إلاّ بالوصول إليه»[4]، ففي التّعبير عن هذه الرؤى من خلال الحكاية[*5] أَمْنٌ على المشاهَدة بوسيلة الإشراق لما في ذلك من مغامرة خطيرة[*6] عليه.

([1]) مصطفى غالب: "في سبيل موسوعة فلسفية (ابن طفيل)"، (المرجع السّابق)، ص 36- 37.

([2]) ينظر؛ يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–" (المصدر السّابق)، ص 230.

([*3]) «وقد اهتدى مؤلِّفها من خلال ذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة المشرقيّون من الفناء في الله عن طريق الوَجَد والهُيام في المعنى الصّوفي– وفيها نطالع قِصَّةَ الحياة بكلّ دقائقها إلى جوار التّجربة النّاجحة والاسْتِنْتَاج الدّقيق». مصطفى محمد السويفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، (المرجع السابق)، ص 91.

([4]) زيدان، يوسف (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان– النصوص الأربعة ومبدعوها– (المرجع السّابق)، ص 232.

([*5]) اتّخذ "ابن طُفَيْل" الشّكل القَصَصِي قالبا لصيّاغة أفكاره الفلسفيّة؛ فوردَتْ كاملة فنّيّا «وفي قِصَّةِ "حي بن يقظان" جوانب نُضْج قَصَصِي كثير في المسرَح والتّبرير والإقناع بالأحداث، على الرّغم من أنّ القالب القَصَصِي فيها ليس سوى تعلّة لذكر الآراء الفلسفيّة الكثيرة». هلال، محمد غنيمي: "الأدب المقارن"، (المرجع السّابق)، ص 189.

([*6]) أرشد الكاتب "المسرود إليه" ألاّ يطلب منه التّعبير عمّا انتابه في مراحل الترقّي إلاّ ما أبدى له؛ لأنّه صعب وقد لا تفي الألفاظ بالغرض «فأصخِ الآن بسمع قلبك، وحدِّثْ ببصر عقلك، إلى ما أُشير به إليك، لعلّك أنْ تجِدَ منه هدْيًا يُلْقيكَ على جادّة الطّريق. وشَرْطي عليك، أنْ لا تطلُبَ منّي في هذا الوقت، مَزِيدَ بيانٍ بالمشافَهَة على ما أُودِعُهُ هذه الأوراق،=

ولَمَّا تنبَّه بعد حاله تلك وطلَب الحقيقة وفني في سبيلها؛ وهي "ذات الحقِّ" «وما زال يطلب الفناء عن نفسه، والإخلاص في مشاهدة الحقِّ؛ حتّى تَأَتَّى له ذلك، وغابت عن ذكره وفكره، السّموات والأرض وما بينهما، وجميع الصّوّر الروحانيّة والقوى الجسمانيّة، وجميع القوى المفارِقَة للمواد، والتي هي الذّوات العارفة بالموجود الحقِّ... وغابت ذاتهُ في جملة تلك الذّوات، وتلاشى الكلّ واضمحلّ، وصار هباء منثورا؛ ولمْ يبقَ إلاّ الواحدُ الحقُّ الموجود الثّابتُ الوجود»[1]؛ وبعدما كابَده من مَشاق مجاهَدة النّفس، حقّق صاحِب الكتاب من طريق السّرد الرّمزي وإخفاء مرادِه على من هُمْ مِثْلُه يناجِدون المعرفة الحقيقية وتمكّن من الإفصاح عن تَوَصُّلِهِ إلى مقام المكاشفات من خلال ما غشيَّه من تدلُّه وغيّاب الرّشد شأنه شأن كبار من تقدّمه من المتصوّفة كـ"ابن عربي" و"الحلاج" و"الجنيد" و"رابعة العدويّة" وغيرهم...«فأقول: إنّه لَمَّا فَنِيَ عن ذاته، وعن جميع الذّوات، ولمْ يَرَ في الوجود إلاّ الواحد الحي القيوم، وشاهَدَ ما شَاهَدَ، ثمّ عاد إلى ملاحظة الأغْيَار[*2]، عندما أفاق من حاله تلك، التي هي شبيهة بالسُّكْرِ... خطر بباله أنّه لا ذات له، يُغايِر بها ذات الحقّ تعالى، وأنَّ حقيقة ذاته المغايِرة لذات الحقِّ، ليس شيئا في الحقيقة، بل ليس شيئا إلاّ ذات الحقِّ، وأنَّ ذلك بمنزلة نور الشّمس الذي يقعُ على الأجسام الكثيفة، فنراه يظهر فيها»[3] ومما سبق يتبيّن أنّ "ابن طُفَيْل" أقام تجربته الصّوفيّة وعاش الحالات المُصاحِبة لها وحقّق الغاية من خلال ما سرده في مدوّنته "حي بن يقظان" التي بقيّت مُخَلِّدَةً لاسمه.

كما عرفنا سابقا أنّ هذه القِصَّة هي سِيرَةٌ لصاحبها في محاولة إدراك المعرفة الإنسانيّة حيث انطلق لطلب معرفته من معرفة الطبيعة التي يوجَدُ بها هو وغيره من المخلوقات

=فإنّ المجال ضيِّقٌ، والتحكُّم بالألفاظ على أمرٍ ليس من شأنه أنْ يُلْفظ به: خطرا». يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–" (المصدر السّابق)، ص 232.

([1]) (المصدر نفسه)، ص 231.

([*2]) جمع غير من «الغيريّة : خلاف العينيّة وهي كون كلّ من الشّيئين خلافُ الآخر». "المنجد في اللغة والأعلام"، مادة "غَيَرَ"، (مرجع سابق)، ص 564.

([3]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–" (المصدر السابق)، ص 232.

ثمّ تجاوزَها ليُثبِتَ أنّ لهذا العالم مدبِّر قادِر يقوم على شؤونه[*1] «وقد رسخ في قلبه من أمر الفاعل، وما شغله عن الفكرة في كلِّ شيء إلاّ فيه، وذُهِل عمّا كان فيه من تصفّح الموجودات، والبحث عنها؛ حتّى صار بحيث لا يقع بصره على شيء من الأشياء، إلاّ ويرى فيه أثر الصّنعة من حينه، فينتقل بفكره على الفور إلى الصّانع، ويترك المصنوع... حتّى اشتدّ شوقه إليه، وانزعج قلبه بالكلّيّة عن العالم الأدنى المحسوس، وتعلّق بالعالم الأرفع المعقول»[2]، كما أنّه طلب معرفة الاختلاف بين جميع الأجسام؛ وهو ما دارت حوله قِصَّةُ "حي بن يقظان" «فنظر: هل يجدُ وصفًا واحدًا يعمُّ جميع الأجسام، حيَّها وجمادَها. فلمْ يجِدْ شيئا يعمُّ الأجسام كلّها، إلاّ معنى الامتداد الموجود في جميعها، في الأقطار الثّلاثة التي يُعَبَّرُ عنها بالطّول والعرض والعمق»[3]. والباعث على هذه الاستفسارات –معرفة الذّات والعالم من حوله و المُسَيِّرِ للكون بأَسْرِه– هو عدم وجوده بين أقران يشْبِهُهُمْ ويشبهونه إضافة إلى ذلك موت الضّبية التي أرضعته الذي حرّك فيه إصراره على بلوغ أقصى درجات المعرفة؛ وكلّ ذلك ورد من خلال سردٍ قَصَصِي مُشَوِّقِ مشحون بالأفكار الفلسفيّة الدّينيّة.

رابعا –السّرد عند "ابن طُفَيْلٍ":

تخْضعُ "حي بن يقظان" "لابن طُفَيْل" الأندلسي للتّحليل السّردي الذي أثبت أحقيّة ذلك النّص –علميّا– بأن تطلق عليه مصطلح قصّة[*4] دون حرج، وأن تقبَل قول "رجب النّجار" بأنّ هذه القِصَّةَ هي درّة القَصَصِ العربي القديم دون شعور بخطابية هذه العبارة أو مُجَانَبَتَهَا

([*1]) «وشملت قِصَّةُ حي بن يقظان التي هي في الواقع سِيرَة للمعرفة الإنسانية ميدان هذه المعرفة: أي الطّبيعة، وما وراء الطّبيعة». محمد رضوان الداية: "ابن طفيل الأندلسي وقصة حي بن يقظان"، (المرجع السّابق)، ص 85.

([2]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–"، (المصدر السّابق)، ص 212.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 199.

([*4]) رسالة "حي بن يقظان" –في رأي محمّد غنيمي هلال– قِصَّةٌ رمزيّة؛ لما احتوته من إشارات صوفيّة وملامح فلسفيّة «ألّف الفيلسوف العربي ابن طفيل (506– 581هـ/ 1110– 1185م) رسالة أخرى بعنوان حي بن يقظان، في أسلوب قصصي رمزي أيضا، ذي طابع صوفي، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الرّوحي، عن طريق التّأمّل وقِصَّة حي ابن يقظان هي التي تهمُّنا بخاصّة في هذا الموضِع؛ لصبْغتها الأدبيّة القَصَصِيَّة». هلال، محمد غنيمي: "الأدب المقارن"، (المرجع السّابق)، ص 188.

للحقيقة[1]، بعدما كان يُنْظَر إليها أنّها فلسفية «رسالة حي بن يقظان كموضوع للدّرس الأدبي والدّرس السّردي على الخصوص فطالما نُظِرَ إلى رسالة حي بن يقظان بوصفها موضوعا للدّرس الفلسفي أو كخطاب في فلسفة الإشراق»[2]، وذلك لاعتماد صاحبها على أسلوب التّحليل الفنّي الدّقيق؛ من طريق عرض المقدّمات بما يناسب النّتائج المنطقيّة المترتِّبَةُ عنها خِتَامَا.

أدار الرّاوي الأحداث في قصّة "حي بن يقظان" وِفْقَ أسلوب السّرد المباشر؛ حيث طغى صوت القاصّ على أيّ صوت آخر، وهذا راجع إلى طبيعة المَوْضوع المُعَالَجِ؛ كَوْنَهَا تحكي سيرة ذاتية لبطل آثر العزلة في سبيل الهداية؛ ممّا جعل الحاكي يركِّز على "حي" في تفاعله مع عناصر البيئة المحيطة به[3]، سَرَدَ الكاتب في مدوّنته الأحداث في شكل قِصَّةٍ مليئة بالتّشويق والإثارة وحضور الشّخصيّات التي تقوم بالأحداث؛ فيكون اهتمام المتلقّي هو ما جرى مع البطل «إنّ أسلوب السّرد المباشِر الذي اختاره القاصُّ يجعلنا دائما مشدودين نحوه كَيْ يُطْلِعَنَا على أخبار هذا البطل، ونظلّ دائما نسأل عن حي ماذا حدث له؟ وكيف استطاع أنْ يتكيّف مع بيئته؟ وهل كان موقفه سلبيّا؟ وغيرها من الأسئلة التي يُجيب عليها القاصُّ من خلال سرده للأحداث. ورغم أنّ الشّخصيّة الوحيدة التي تأخذ دور البطولة في القِصَّةِ هي شخصيّة "حي" إلاّ أنّ ذلك لمْ يكنْ ليؤُثِّر في بناء القِصَّة»[4]، فمن طريق هذه الحكاية يضمَن الرّاوي فاعليّة التّلقي والتّأثير على قرارات المُسْتَقَبِل الذي يَسْتَمِدُّ الإجابة على أسئلته منه، ويعيش أحداث السّرد بفضله.

مادام يمتلك إمكانيّة التّأثير على قرارات القارئ؛ ضمَّن رواية قِصَّتِهِ نتائج أفكاره الرّاميّة إلى تصحيح مُعْتَقَد وجود فرق بين الفلسفة والشّرع «من فحوى العرض السّابق لأحداث القِصَّة وما وضح من أسلوب التّحليل الدّقيق وجمال العرض، وحسن الصيّاغة والنّتائج المنطقيّة لِمَا

([1]) ينظر؛ حاتم علي عبد العظيم: "بنية السرد في حي بن يقظان"، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستر، إش: أ.د سيد حنفي حسنين، ود. محمد أحمد بريري: جامعة القاهرة كلية الآداب، فرع بني سويف، 30 – 05 – 2000، ص 05.

([2]) (المرجع نفسه)، ص 07.

([3]) ينظر؛ علي الغريب محمّد الشناوي: "فنّ القصّ في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص333.

([4]) (المرجع نفسه)، ص334.

ساق من مقدّمات واهتدائه إلى الفناء في الله عن طريق الوجد والهُيَام، ومحاولة التّوفيق بين الفلسفة والدّين وأنّ العقل والوحي هما السّبيل إلى المعرفة الصّحيحة، ومحاولة التّعرّف إلى قِصَّةِ الحياة بكلّ دقائقها وتفاصيلها...»[1]، لذلك؛ تُعَدُّ برهانا لليقين الذي يصل إليه الإنسان من خلال صفاته الطّبيعيّة لإصابة الحكم؛ حيث جاءت مجرياتُها تَعِدُ بأهمّية العِلْمِ المحصَّل من خلال المُعَايَنَة بالنّفس.

لَمْ تكنْ الفلسفة عند "ابن طُفَيْل" هدفًا أو طريقةً –في حدّ ذاتها– لبلوغ المعرفة الإنسانيّة وإنّما كانت مرحلة في مَسَار مناشَدة المعرفة الطبيعيّة والإلهيّة «أمّا من جهة المنحى الخاص فنرى إنّ غاية "ابن طُفَيْل" من القِصَّةِ إضافة إلى ما قد يكون محاولة تصوير الطّريقة المثلى إلى التّفوّق على الذّات والتّألّه بعد تكامل تطوّر الطّاقة الإنسانيّة علميّا ودينيّا وفلسفيّا... ولمْ تكن الفلسفة عند ابن طُفَيْل الغاية ولا الوسيلة في الشّأن إنّما كانت حلقة من حلقات سلسلة التّطور الثّقافي... إنّها لمْ تكنْ عنده غير مرحلة كان قد تخطّاها في تطوّره قبل أن يلاقي "آسال"... إنّها المرحلة التي وقف عندها في نظر ابن طُفَيْل نظريًّا وتخطّاها "حي بن يقظان" علميًّا في الرواية...»[2]، فقد حقّقت مرحلة التّفلسف التّغيّر التّدريجي الذي حدث في قدرته الإنسانيّة من النّواحي العلميّة والدّينيّة حيث طبّق معتقداته النّظريّة على الشّخصيّة الرّوائيّة في سرد قِصّتِهِ .

فنّد "المُؤلِّف" حيوانيّة الإنسان، وأثبت إنسانيّته وبلوغه المعارِف المُطْلَقَةُ حتّى وإنْ لمْ يَعِشْ في مجتمع مدني من خلال سرده أحداث قِصَّتِهِ الفلسفيّة «وكفى به شرفًا، أنْ يكونَ أخسُّ جزأيْه –هو الجسماني– أشبه الأشياء بالجواهر السّماويّة الخارجة عن عالم الكون والفساد، المنزّهة عن حوادث النَّقْصِ والاستحالة والتغيُّر. وأمّا أشرف جزأيْه، فهو الشّيء العارف، أمرٌ ربّانيٌّ إلهيٌّ، لا يستحيل، ولا يلحقه الفسادُ ولا يوصف بشيء مِمَّا تُوصف به الأجسام، ولا يُدْرَكُ بشيء من الحواس، ولا يُتَخَيَّلُ، ولا يُتَوَصَّلُ إلى معرفته بآلة سواه،

([1]) مصطفى محمد السويفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 112.

([2]) مدني صالح: "ابن طفيل قضايا ومواقف"، (المرجع السّابق)، ص 138.

بلْ يَتَوَصَّلُ إليه به»[1]، صوّب كاتِب قِصَّةِ المفاهيم الفلسفيّة الخاطئة السّائدة في ذلك الوقت بفضل تشبّعه بالفطرة[*2] الإنسانيّة السّليمة.

تحتوي هذه القِصَّةُ على شخصيّة "ابن يقظان" و"آسال" "وسلامان" «في قِصَةِ "حي بن يقظان" نجد شخصية "حي" هي العنصر السّائد، ولَئِن ظهرتْ شخصيّة "آسال" في مرحلة من مراحل القِصَّةِ، عادتْ إلى شخصيّة (حي) مكانتها وسيطرتها على الأحداث»[3]، ممّا يدلّ على أهميّتها[*4] وارتكازه عليها في العمل السّردي.

جعل "ابن طُفيْل" من "حي بن يقظان" شخصيّة ترتبط بعنصر الزّمن وتتنامى بتطوّر الحكاية. «الشّخصيّة بما هي عنصر أو أداة سرديّة تمثّل بنية يصعب تجاهلها، فالشّخصيّة هي تلك الأداة السّرديّة التي تتحرَّك من خلالها أفعالها وتأمّلاتها الأحداث، ومن ثمّه فعلى مدى تفاعل الشّخصيّة داخل المَحكي يتمّ قياس دينميّتها أو سكونها»[5]، فمن خلال القِصَّةِ نعرف أنّ شخصيّة "حي" تتمتّع بهذه المواصفات عن جدارة «إن حي بن يقظان عند ابن طُفَيْل يتمتَّعُ بكلِّ صفات ومؤهّلات الشّخصية الرّوائية الديناميكيّة في الأدب الرّمزي المفلسَف... والشّخصيّة الديناميكيّة شخصيّة تطوّريّة تكشِف مراحل تطوّرها وتتكشَّف عنها ذاتيّا بتطوّر القِصَّةِ... فهي حينئذ؛ راسمة لمعالم وملامح هيأتها بفعل خبراتها الحيّة التي

([1]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–"، (المصدرالسّابق)، ص 220 – 221.

([*2]) لِمَا ثبت عن النبيُّ ﷺ :«ما مِن مَوْلُودٍ إلاَّ يُولَدُ علَى الفِطْرَةِ، فأبَوَاهُ يُهَوِّدَانِهِ أوْ يُنَصِّرَانِهِ، أوْ يُمَجِّسَانِهِ...». أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: "صحيح البخاري"، كتاب الجنائز، رقم الحديث:1358، (المصدر السّابق)، ص 327.

([3]) محمد رضوان الداية: "ابن طفيل الأندلسي وقِصّة حي بن يقظان"، (المرجع السّابق)، ص 74.

([*4]) آثرت شخصيّة "سلامان" ملازَمَة الجماعة درأً للوسواس وإزالة للظنون المعترضة وإعاذة من الشّياطين . وأمّا "أبسال" فلجأ إلى الجزيرة التي يعيش بها "حي" وبقي يَتَعبَّد بها حتّى تعرّف عليه وعلّمه الشّرائع والكلام، وأخبره "حي" بوصوله إلى المشاهدة؛ وعندما عَرَفَ من "أبسال" ما عليه أهله من نقص الفطرة، والإعراض عن أمر الله، رأى أنْ يَهْدِيَ طائفة كانت أقرب إلى التخلُّص من غيرها، فانتقلا إلى الجزيرة وجرّب "حي" هداية هذه الطائفة ولكنّه عجز؛ وبهذا قرّرا العودة والتفرّغ إلى طلب مقاميْهما الكريميْن وعبَدا الله حتّى أتاهُما اليقين. ينظر؛ يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–"، (المصدر السّابق)، ص 242 وما بعدها.

([5]) حاتم علي عبد العظيم: "بنية السرد في حي بن يقظان"، (المرجع السّابق)، ص 04.

تستلزم عنصر الزّمن بُعدًا لازما لا بد منه لرسم صورة الفعل ضمن حدود شروطه التّاريخيّة... وهكذا كان "حي بن يقظان" عند ابن طُفَيْل...»[1]، فتوظيف "ابن طفيْل" للشّخصيّة الرّمزيّة "حي بن يقظان" التي تَرَبّت في عُزْلَةٍ، وإيداعه فيها مختلف تجاربه؛ من أجْل أنْ تُؤدِّيَ الأهداف كما سطّرها؛ إذْ لا مجال في ذلك الوقت للإفصاح عن هذه الأفكار إلاّ إذا ضمّنها في قِصَّةٍ.

اهتمّ "أبو بكر محمد بن عبد الملك" بشخصيّة قِصَّتِهِ التي سَرَدَهَا لكن هذا لمْ يُؤَدِّ به إلى إهمال الأحداث التي تقع بفضل تفاعلها مع ما يحيط بها من موجودات وسعيها لمعرفة الخالق الذي لا يَفْنَى ولا يندثر«وعناية ابن طفيل بـ(حي) في قِصَّتِهِ وتركيزه على سيادة الشّخصيّة ولا تعني إهماله العناية بالأحداث، فإنّها تطوّرت على امتداد القِصَّةِ تطوّرا يؤدي إلى الخاتمة التي وصل المؤلّف إليها، من ذُرَا الأحداث في القِصَةِ... اتّسم سرد الأحداث في القِصَّةِ بالتّنسيق في الوصف، والتّشويق في المعالجة، والإثارة في العبارة»[2] بحيث تطوّرت الأحداث بما يلائم الخاتمة، واتّسمت بالتّنظيم وأدَّت النّهاية المنوطة إليها. ففي البداية ذكر الكاتب ولادة الطّفل "حي بن يقظان" ثمّ بيّن كيف تربّى وعاش مع الضّبية حتّى ماتت فبدأ يستفْسِر عن سبب ذلك؛ كما أنّه شرع يَتَأَمَّلُ الموجودات التي تحيط به حتّى انتهى إلى معرفة الواجِد المُدَبِّرِ.

وما يميِّز هذه الشّخصيّة هو فَراغُها ممّا يُسْتَفَادُ منه الإنسان الذي يعيش وسط جماعة؛ حيث رعَتْه الغزالة التي فقدتْ صغيرها، فأَلِفَهَا وأَلِفَتْه، وساعدها على ذلك أرض الجزيرة المُعْشَوْشَبَةِ وخلوّها من الحيوانات الضّاريّة، فاعتاد على الضِّباء وعلى غيرها من الحيوانات وقلّد أصواتها واستأنس بوجودها، وعلى الرّغم من عُزْلَتِهِ عن عالم البشر إلاّ أنّه كان يدرك الفرق بينه وبين الحيوانات فيما يكسو جِلْدَهَا ويُقَوِّي بطْشَها[3]، تبدو هذه القِصَّةُ عشوائيّة لا تَخْضَعُ لمنطقٍ مَحْضٍ ولا لحجّة عقليّة ولكنّ "الرّاوي" ارتضاها للتّدليل على التطوّر

([1]) ينظر؛ مدني صالح: "ابن طفيل قضايا ومواقف"، (المرجع السّابق)، ص 141- 142 .

([2]) محمد رضوان الداية: "ابن طفيل الأندلسي وقِصَّةِ حي بن يقظان"، (المرجع السّابق)، ص 74.

([3]) ينظر؛ يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–" (المصدر السّابق)، ص 177- 178- 179.

الحضاري والمعرفة الإنسانيّة. «ويقرِّر ما كان يَعتقِده من تدرّج الإنسان في مراتب الكمال، واهتدائه بمجرّد النّظر وثاقب الفكر إلى صنوف المعرفة واليقين ودركه بذلك حقائق الأشياء وخواصها، بعد بحثِها وإجراء التّجارب عليها»[1]؛ فهذه الشّخصيّة –وعلى الرغم من عيْشِها في الأدغال وسط الحيوانات– إلاّ أنّها استطاعت أنْ تكتشِف هوّيّتها وهوّيّة من هُمْ حولها وأنْ تفْهَم حقيقة المُسَيِّرِ لشؤون المخلوقات لتصل إلى قمّة الوعي المعرفي.

يُلاَحَظُ كذلك في أشعار "ابن طُفَيْل" طغيان النّزعة الصّوفية في القصد من الموضوع، كما يُلاحَظ سيّادة الأداء الرّمزي وسيلة في التّعبير... "ابن طُفَيْل" لمْ يتحوّلْ عن مُعْتَادِ قصده في الموضوع الفلسفي، ولا من طريقة أدائه في التّعبير عنه... والحال كذلك في قِصَّةِ "حي بن يقظان" سيِّدا من سادة الأدب الرّمزي المُفلْسف: الأدب الذي كان منه للثّقافة العربيّة ما لَمْ يكنْ قط لأيِّ ثقافات الأمم[2]، فقد شكّلت النّزعة الصّوفيّة والأداء الرّمزي سبيلا له في كتاباته شعرا أو نثرا.

يبدأ "ابن طُفَيْل" قِصَّتَهُ بافتراضه أنّ إنسانا معزولا وُلِدَ وترعرع في جزيرة وحده ترعاه الضّبية التي مات صغيرها إلى أن اشتّد عوده وكمل عقله «... فحنَّتْ الضِّبْيَةُ عليْهِ، ورَئِمَتْ بهِ، وألْقَمَتْهُ حَلَمَتَهَا، وأرْوَتْهُ لبنًا سائغًا... وما زالت تتعهَّدُهُ وتُرَبِّيهِ، وتدْفَعُ عنْهُ الأذَى»[3]، حيث يتشابه موضوع العزلة عند "حي" والأنبياء[*4] في حصول المعرفة وبلوغ اليقين «وبالإضافة إلى موضوع العزلة وقيمتِهِ المعرفيّة، أراد ابن طُفَيْل عبر هذه القِصَّةِ تأكيد مسألة درء التّناقض بين المعارف العقليّة التي تَتَأَتَّى عبر النّظر العقلي والمعارف الشّرعية المستقاة من الوحي، فالمعرفة الإنسانيّة وأسباب الحصول عليها وطرائق استيعابها وآليات تأمّلها

([1]) عبد العزيز محمد عيسى: "الأدب العربي في الأندلس"، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1936م، ص 95.

([2]) ينظر؛ مدني صالح: "ابن طفيل قضايا ومواقف"، (المرجع السّابق)، ص 103.

([3]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–" (المصدر السّابق)، ص 174.

([*4]) عن عائشة أمّ المؤمنين أنّها قالت: «أوّل ما بُدِئَ به رسول الله ﷺ من وحي الرؤيا الصالحة في النّوم، فكان لا يرى رؤيا إلاّ جاءت مثل فلق الصّبْح. ثمّ حُبِّبَ إليه الخلاءُ وكان يخلو بغار حراء فيتحنّثُ فيه –وهو التَّعبَّدُ– اللَّيَالِي ذَوَاتِ العَدَدِ، قَبْلَ أَنْ يَنْزَعَ إِلَى أَهْلِهِ ويتزَوّدُ لِذَلِكَ، ثُمَّ يرجع إلى خديجة فَيَتَزَوَّدَ لِمِثْلِهَا، حَتَّى جَاءَهُ الحَقُّ وهو في غار حراء...». أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: "صحيح البخاري"، كتاب الجنائز، رقم الحديث:03، (المصدرالسّابق)، ص 07–08.

وإعادة إنتاجها تُعَدُّ جميعها مواضيع رئيسيّة أراد ابن طُفَيْل الكشف عنها بأسلوب سردي متدرّج يراعي التّسلسل المنطقي في الحصول على المعرفة»[1]. وفي هذه النّقطة يتّضح أنّ المعرِفة النّاتِجة عن البحث والتأمُّل العقلي لا تختلف عن المعرفة المستنبَطَة من الشّرع، فالمدركات العقلية لا تتنافى مع ما جاء به الشّرع بل تتماشى معه وتدْعمُهُ.

عاش "حي بن يقظان" وحيدا[*2] في الجزيرة المعزولة؛ ومَنْ عرَّفنا بقِصَّتِه هو "الرّاوي" بفضل تقنيّة "السّرد المباشر"، حيث ملأ أغلب مساحة النّص وهذه التّقنيّة تجْعَلُنَا مُتَمَسِّكِين بالقَاصِّ ليخْبِرَنَا عن هذا البطل وكأنّنا نسأله دائما عمّا حدث له وكيف تصرّف... ويبدو وكأنّه يُجِيبُنا من خِلال ما يسرده؛ كما أنّنا نَجِدُ السّرد المباشِرِ يَفْسِحُ المجال للحوار الدّاخلي الذي شَغل جزءا لا بأس به من المعالجة القَصَصِيَّةِ[3]، فشخصيّة "حيّ" تُفْصِحُ عن معالمها أكثر بتفاعلها مع الأحداث التي يسرُدُها "الرّاوي" ما ذكره حول ولادة "ابن يقظان" ووضْعِهِ في التّابوت ليحمله اليمّ إلى جهة أَأْمن؛ خوفا عليه من بطش الملك. «ثمّ إنّها حملت منه فوضعت طفلا، فلمّا خافت أنْ يُفْتَضحَ أمرُها وينكشِف سرُّها، وضعته في تابوت وأحكمت زمَّه، بعد أنْ أَرْوَتْهُ من الرِّضاعِ، وخرجت به في أوّل الليل في جملة خَدَمِها وثُقاتِهَا، إلى ساحل البحر، وقلبها يحترق صبابة به وخوفا عليه... ثمّ قذفت به في اليمِّ، فصادف ذلك جري الماء بقوّة المدّ، فاحتمله من ليلته، إلى ساحل الجزيرة الأخرى المتقدّم ذكرها»[4] وتنمو وتتطوّر بالحوار مع الذّات «ويقول: إنّ النّاس لو فهموا الأمر على حقيقته، لأعرضوا عن هذه البواطل، وأقبلوا على الحقّ، واستغنوا عن هذا كلّه»[5]، حدّث "حيّ" نفسه عندما كان يَتَفَكَّرُ في الشّرائع التي لمْ يَعرِفْ قيمتها النّاس ولمْ يطبّقوها. لأنّ إدراك الأمور على حقيقتها

([1]) حمزة المجيدي: "رحلة البحث عن الله.. قصة حي بن يقظان"– ميدان، اطلعت عليه: 28 – 12 – 2019. 23:15.
https://midan.aljazeera.net › intellect › philosophy ›...

([*2]) في شأن قِصَّتَيْ "ابن يقظان" و"آسال" «يقول حسن محمود عباس: كلتاهما تروي قِصَّةَ العزلة، وتجربة العيش المنفرد بعيدا عن حياة المجتمع الإنساني. وقد اتُّخِذَتِ الجزيرة المعزولة مسْرحا للأحداث فيهما معا، وكلتاهما قِصَّةً من قِصَصِ الشَّخصيّات...الخ». محمد رضوان الداية: "ابن طفيل الأندلسي وقِصّة حي بن يقظان"، (المرجع السّابق)، ص 82.

([3]) ينظر؛ علي الغريب محمّد الشّناوي: "فنّ القصّ في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 333– 334.

([4]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–"(المصدر السّابق)، ص173.

([5]) (المصدر نفسه)، ص 248.

يجعل العقل يهتدي إلى الصّواب ويتمسّك به.

وصل إلى الجزيرة "آسال" العابد المتحنّث الذي يمثّل بدوره الشّرائع الدّينيّة والتقى بـ"حي بن يقظان" الذي يُمثّل الحِكَمَ الفلسفيّة «وشاع بفعل انتشار هذا الاعتبار بين الدارسين أنّ مؤلف القِصَّة ابن طُفَيْل قد برمج هذا الحوار في القِصَّةِ بقصد تقريب نتائج العقل والمنطق إلى نتائج الوحي الإلهي وأنه قد قصد هذه البرمجة وسيلة للتّعبير عن وجهة نظره في التّوفيق بين الدّين دين آسال من جهة والفلسفة فلسفة حي بن يقظان من جهة أخرى...»[1]، فعلى الرّغم من أنّ الحوار الدّاخلي شغل أكبر مساحة من النّص، إلاّ أنّه يوجد إلى جانبه حوارا خارجيا جرى بين "آسال" و"حي" «فجعل آسال يسأله عن شأنه، ومن أين صار إلى تلك الجزيرة؟ فأعلمه حي بن يقظان أنّه لا يدري لنفسه ابتداء ولا أبا ولا أمّا، أكثر من الضّبية التي ربّته. ووَصف له شأْنه كلّه، وكيف ترقَّى بالمعرفة، حتّى انتهى إلى درجة الوصول»[2] وهذا لأنّ السّارد رَغِبَ في إظهار التّلاؤم بين الفلسفة والشّريعة وسعى إلى إحْقَاقِ التّواصلِ بين الذي يُمَثِّلُ الفلسفة ولمْ يسْبِقْ لهُ أنْ تعامل مع بني جنسه، وبين من تزوّد بالتعاليم الشّرعيّة وآمن بها.

طلب "حي" أنْ يتعرَّفَ على تعاليم الشّريعة التي اعتنقها "آسال" ويطبّقها مادامت لمْ تَتَعارَضْ مع ما وصل إليه من حكمة «وصف له جميع ما ورد في الشّريعة، من وصف العالم الإلهي والجنّة والنّار والبعث والنّشور والحشر والحساب والميزان والصراط. ففهم حي بن يقظان ذلك كلّه، ولمْ يرَ فيه شيئا على خلاف ما شاهده في مقامه الكريم. صادقٌ في قوله، رسول من عند ربّه... فآمن به، وصدّقه، وشهِد برسالته»[3]، كما إلتمس أنْ يوّضّح له العبادات «ثمّ جعل يسأله عمّا جاء به من الفرائض، وَوَضعَهُ من العبادات. فوصف له الصّلاة والزّكاة والصيام والحج، وما أشْبَهَهَا من الأعمال الظاهرة؛ فتلقّى ذلك والتزمه، وأخذ نفسه بأدائه، امتثالا للأمر الذي صحَّ عنده صِدْقَ قائلِه...»[4]، لمَّا وجد "ابن يقظان" أنَّ هذه

([1]) مدني صالح: "ابن طفيل قضايا ومواقف"، (المرجع السّابق)، ص 135.

([2]) يوسف زيدان (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان –النصوص الأربعة ومبدعوها–"، (المصدر السّابق)، ص 246.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 247.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 247.

الشّرائع لا تختلف مع ما شاهده في مقامه الشّريف؛ صدّقها وكلّف نفسه اتّباعها[*1].

لَمْ يبالغِ "الكاتب" في إنتاجه السّردي بالزّمن ولكن اكتفى بمساره الذي يساعده على إدراج العناصر السّرديّة المسَاعِدَة على إخراج النّص على ما هو عليه «قد أظهر البحث أنّ الزّمن هو جزء من عمليّة إنتاج المتخيّل السّردي وبه يُقيم السّارد ألعابه وحيله السّردية المختلِفة، وقد أظهر أيضا بأنّ نصّ ابن طفيْل –حي بن يقظان– ينتمي لتلك السّرود التي لا تُلْقِي كثيرَ بالٍ للّعب بالزّمن فقط اعتنى السّارد بخطّيّة الزّمن ولمْ يَسْعَ إلى عمل اختراقات استرجاعيّة أو استباقيّة ذات بالٍ[2]، نلاحظ أنّ هذا النّوع من السّرود لا يهتمّ بالزّمن إلاّ بالقدر الذي يصيغ الفكرة ويقدّمها للمتلقّي؛ حيث يلعب دورا أساسيا في جعل القِصّةِ ترتبط بأحْداثها سواء كانت خياليّة أو واقعيّة، فتقدّم صورة واضحة عن الحياة في أزمنة معيّنة، ويجعل الرّوائي في حال تجريب وبحث عن شكل زمني لرؤيته الفلسفيّة.

يغلُب على النّص الجانب السّردي أكثر من الجانب الفكري الفلسفي؛ وهو قِصَّةٌ مُتَخَيَّلَةٌ عن طفلٍ رضيعٍ تُربِّيه غزالة، وعندما تموت يضطرّ إلى الاعتماد على نفسه، وبذلك يحقّق أعلى درجات المعرفة لِما أوْدَعهُ الله فيه من حبٍّ الاكتشاف إلى أنْ وصل إلى البحث فيما وراء الطّبيعة من ظواهر تدلُّ على وُجود الله.

المبحث الثاني: فعل السّرد: L'action de Narration

يَعنِي فعل السّرد نقْلُ حديث معين؛ حيث يؤدي إنتاج الأفعال إلى وقوع الأحداث من قِبَلِ الشّخصيات في زمن ومكان معينين، وفعل السّرد في معناه العام هو تقديم قصّة من الحاكي إلى المحكي إليه.

([*1]) لا ندري لِمَ لَمْ يذْكُر "ابن طُفَيْل" اسم هذه الدّيّانة ولمْ يُشِرْ إلى الرّسول الذي بلّغها. لكننا نفهم أنّها شريعة الإسلام والإسلام له معنيان «الإسلام العام هو الاستسلام لله بالتوحيد، والانقياد له بالطّاعة، والخلو من الشّرك وهذا هو الإسلام والإيمان الذي دعت إليه جميع الأنبيّاء والرّسل. والإسلام الخاص هو أركان الإسلام الخمسة الواردة في شريعتنا». محمد بن براهيم بن عبد الله التويجري: "موسوعة الفقه الإسلامي"،ج 01، بيت الأفكار الدوليّة، الرياض– السعودية، ط 01، 1430هـ – 2009 مـ، ص57.

([2]) حاتم علي عبد العظيم: "بنية السرد في حي بن يقظان"، (المرجع السّابق)، ص 04.

العنصر الأول: تعريف فعل السّرد: Définition de l'action de Narration

أوّلا: فعل: Action

01- لغة:

أ- عند الغربيّين:

الفِعْلُ بحسبِ ما ورد في قاموس "LE PETIT LAROUSSE" هو الأثر الفنِّي عامّة «مجموعة أحداث قِصَّة، مسرحية ، فيلم»[1]، والفعل هو خطاب أوْ حبكة فنيّة يسردها سارد لقارئ.

جاء تعريف "الفعل" في "LE ROBERT" الفعل هو حدث ذو غاية فنيّة «نشاط مرتبط بالمغامرات الممثّلة أو المسرودة»[2]، والفعل من حيث هو عمل هو من جهة حكاية الأحداث في عالم من العوالم الممكنة أو الخيالية.

ب- عند العرب:

استِنادا إلى ما أوردتْه المعاجم اللّغويّة يمكن لنا تحديد مفهوم الفعل بحسب ما قاله "ابن منظور في "لسان العرب": «فعل: الفِعل كناية عن فعل متعدٍّ أو غير متعدّ، فَعَلَ، يفْعَلُ، فَعْلاً وفِعْلاً، فالاسم مكسور والمصدر مفتوح، وفَعَلَهُ وبه، والاسم الفِعْل، والجمع الفِعَال»[3]، فهو كلمة تدلّ على الحدث وزمنه، وعمل يقوم به عضو حركي.

02- اصطلاحًا:

الفعل مصطلح نقدي معاصر، يتكوّن الحدث من مجموعة منه، وقد اهتمّ به العديد من النُّقاد الغربيِّن والعرب -هو الآخر- في بداية القرن العشرين.

---

(1) « Action: Ensemble des événements d'un récit d'une piese d'un film». LE PETIT LAROUSSE, Le Petit Larousse,Paris- France , 2014, p 47.

(2) « Action: animation tenant aux aventures représentées ou racontées». LE ROBERT, Le Robert-SEJER ,Paris- France , 2013, p 16.

(3) ابن منظور؛ أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم: "لسان العرب" ، مادة "فعل"، (المصدر السّابق)، ص 528.

أ- عند النّقاد الغربيّين:

حاول النّقّاد الغربيّون تعريف "الفعل" والتّأسيس لنوع عمله؛ وقد اقتصرت على ماقدّمه "جيرالد برنس" "Gérald Prince" و"بول ريكور" "Paul Ricoeur" في هذه المسألة باقتضاب.

يعدُّ "جيرالد برنس" "Gérald Prince" من أبرز منْ سعى إلى تحديد طبيعة ومفهوم المصطلح والقواعد التي تحْكُم وتُنَظِّم عمل الفعل وقد أفضت جهوده إلى أنّ: «الفعل: (ACT)- وهو مع الحدوث واحد من اثنيْن من أنواع سرد الوقائع المحتملة كتغيير في وضع ما تَسَبَّبَ فيه وسيط يعبِّر عنه في الخطاب بجملة فعليّة: في صيغة حدث مثل: مَاري قامت بحلّ المشكلة، فهذه الجملة تصِفُ فعلا بعكس لقد أمطرت بالأمس التي لا تمثّل فعلاً. - جزء نسَقِي من الحدث (العقدة) ، "Action"، والحدث يتألّف من عدّة أفعال»[1]، فالفعل -من خلال القول- يعني؛ حركة الإنسان بإحْدَاثِ شيء معيّن، وهو الأساس في وصف الحدث السّردي.

أشار كذلك "بارت" "Barthes" إلى تُشَكُّلِ الحدث من الفعل؛ الذي يُعَدُّ عِنْده مجموعة من الوظائف لمؤثِّرٍ واحدٍ «سلسلة مترابطة من الأحداث تتّسِم بالوحدة والدّلالة ولها بداية ووسط ونهاية. تنظيم متتابع من الأعمال...أمّا "بارت" فيُعرِّفُ الفعل بأنّه مجموعة من الوظائف "Fonctions" التي تندرج تحت نفس العامل التي تؤدّيها نفس "الذّات" في حركتها نحو موضوعها يمكن أنْ تُشكِّل "الفعل" الذي تطلق عليه "بحثا".- "عمل" Act»[2]، فهو ما يُظْهِر تأثيرا من مؤثِّرٍ. ويُشكِّل الحكاية من بدايتها حتّى نهايتها، ولا يتمّ ذلك إلاّ بواسطة شخصيّات.

يؤكّد "بول ريكور" "Paul Ricoeur"، في كتابه: "الزّمان والسّرد (الزمان المروي)" على أنّ "الفعل" الذي يتعلّق بالإنسان ذا معنى معيّن بفضل الضوابط التي تقوم بصوْغِهِ: «فإنّ الفعل الإنساني مصوغ صيّاغة حميميّة من إشارات ومعايير وقواعد وتقيِّيمات

([1]) جيرالد برنس: "المصطلح السّردي"، تر: عابد خزندار، مرا وتق: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 16.

([2]) جيرالد برنس: "قاموس السرديات"، (المرجع السّابق)، ص 11.

تضعه في منطقة المعنى، أو إذا شئتم في إطار البعد الرمزي، لذلك من المشروع تمامًا أنْ نأخذَ بالاعتبار الوساطات اللّغويّة التي تجعل المبادرة فعلا ذا معنى»[1] ، وهنا تبلغ الوسائط اللّغوية غاية الأهميّة لأنّ الفعل بفضلها يصبح له مدلوله.

يبيّن "بول ريكور" "Paul Ricoeur" في كتاب آخر وهو "من النص إلى الفعل" أَنَّ الفعل يقدِّم بنية سلوك تعبيري «يقدّم فعل ما بنْيَةَ سلوك تعبيري لأنّ له محتوًى افتراضيًّا قابلاً للتّعيِّين بصفته كذلك...»[2]، حيث يقوم محتواه على النّظريّة والتقريب.

الفعل ظاهرة اجتماعيّة ليس لأنّه إنتاج فاعلين مختلفِين وحسب؛ بل وكذلك لِمَا يترتَّب عنه من تأثيرات حيث ألْمَعَ النّاقد ذاته إلى ذلك: «الفعل ظاهرة اجتماعية. ليس فقط لأنّها نتاج فاعلِين شتّى، بحيث إنّ دور كلّ واحد منهم يمكن أنْ يُمَيّز عن دور الآخرين بل كذلك لأنّ أفعالنا تَنْفَلِتُ منّا ولأنّ لها تأثيرات ما لَمْ نقصدْها. وهنا تظهر واحدة من دلالات مفهوم "التّدوين" فنوع المسافة التي اكتشفنا بين نيّة المتكلِّم ودلالة النّص الشّفويّة تحصل كذلك بيْن الفاعل وفعله»[3]، فالنّوايا والأفعال قد لا تتّفق أحيانا.

لا تهمُّ نوايا المتكلِّمين ولا ما يحرِّك مشاعرهم بقدر ما تهمُّ الأفعال التي يقومون بها، وإلى هذا يشير "فلادمير بروب" "Vladimir Propp" : «فنوايا الشّخصيّات وإرادتها لا يمكن أنْ تكون علامات راسخة في تحديدها إذ ليس مهمًّا ما تريد هذه الشّخصيّات أن تفعله، ولا ما يحرّكها من مشاعر، وإنّما الأفعال التي يقوم بها كأفعال محدّدة ومُقَيَّمَةٌ بالنّظر إلى دلالتها من وجهة نظر البطل وسير الحبكة»[4]، بالنّسْبةِ لـ "بروب" "Propp" تسْتمِدُّ الأفعال أهمِّيّتها من حيث وظائفها في العمل الأدبي.

([1]) بول ريكور: "الزمان والسرد" (الزمان المروي)، تر؛ سعيد الغانمي: راجعه عن الفرنسية، د. جورج زيناني: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط01، يناير، 2006، ص 351.

([2]) بول ريكور: "من النّص إلى الفعل (أبحاث التأويل)"، ترجمة؛ محمود برادة، وحسان بورقيّة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 01، 2001، ص 149.

([3]) (المرجع نفسه)، ص 149.

([4]) فلادمير بروب: "مرفولوجيا القصة"، (المرجع السّابق)، ص 99.

ب- عند النّقّاد العرب:

استرعى السّرد اهتمام "العرب"، متأثِّرين بالغرب في هذا المجال، ومن الذين اشتغلوا بتعريفه وتحديد عناصره وتقنيّاته "عبد الله إبراهيم" "سعيد بنكَراد" "محمد القاضي" "حميد لحميداني" و"عبد الملك مرتاض" ... وغيرهم كثير.

حذا النّقّاد العرب حذْوَ النّقّاد الغربيّين فيما يخُصُّ ضبْط مفهوم مخْتَلَفِ المسائل والمصطلحات النّقديّة مثل "الفعل"، وفي هذا المجال سنقتصِر على كل من "محمد القاضي" و"جنات بالخن".

أما بالنّسبة لـ "محمد القاضي" فقد عرّف كلمة "فعل" في "قاموس السرديات" «تُعرّفُ كلمة "فعل" في السّرديّات بكونها تعنِي التّنظيم السِّيّاقي للأعمال أو الأحداث، سواء كان ذلك التّنظيم مُرتَّبا أو جاهزا أو تولّى تنضيدهُ فاعل مخصوص. ولذلك عُدّتْ علاقة الفعل بالحدث علاقة عامٍّ بخاصّ أو جزئي بكلّي»[1]. فهو يُعرِّفُهُ على أنّه ما انسجم وتتابع من الوقائع والأعمال التي تقوم بها الشّخصيّات، كما يُشِير إلى أنّ الحدث يتكوّن من مجموعة من الأفعال.

كما تُفْرِدُ المعاجم الفلسفية نصيبا تتحدَّثُ فيه عن "الفعل"، ففي كتاب "السّرد التاريخي" عند "بول ريكور" "Paul Ricoeur" أَلْمَعَتْ "جنات بالخن" إلى أنّه شيء يخصّ الإنسان إلى جانب التّفكير: «فالفعل خاصيّة مميّزة للإنسان إلى جانب التّفكير يُحدِث تغييرًا في العالم، انطلاقا من هذا التغيير يُعَرِّفُ "ريكور" الفعل بأنّه: "يعني القيام بشيء معيّن من أجل أَنْ يُحْدِثَ تغيِّيرًا في العالم»[2]، إذن؛ بما أنّه حركة واعيّة، يراد منها إنجاز حدث ما يقْصِدُ إليه صاحب الفعل؛ أُسْنِدَ إليه مَهَمَّةَ الخلْقِ والإبداع.

وجدَتْ "جنات بالخن" من خلال دراستها لكتاب "السّرد التّاريخي عند بول ريكور" أنَّه اهتدى من طريق البحث إلى أنَّ الفعل واسطة لفهم معنى الذّات مثل الوسائط

([1]) محمد القاضي وآخرون: "معجم السّرديّات"، (مرجع سابق)، ص 311.

([2]) جنات بالخن: "السّرد التاريخي عند بول ريكور" (مسائل فلسفية)، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط 01، 1435هـ- 2014م، ص 26.

الأخرى في الأهميّة (العلاقات، الرموز،النصوص...) حيث أشارتْ إلى ذلك: «وفلسفة الفعل لا يمكن تصوّرها على أنّها مجموعة من الدّعاوي الفرديّة. لأنّها بالأساس تُشَكِّلُ حوارًا تنظيميًّا يجسِّد المعاني التي تمثِّل العمل ليس فقط من العقول الفاعلة لكنّ من الممارسات نفسها»[1]، الذي يشتمِل عليه هو النِّسبة التي تستلزم لكلّ فعل فاعل حتما بالضرورة، ليكون السّبب الأول في الحدوث أو الوجود.

ثانيّا: فعل السّرد:Action de Narration

"فعل السّرد" هو تقديم قِصَّةٍ من راوٍ إلى مَرْوٍ له؛ وقد خاض مسؤوليّة تحديد المفهوم وتوضيح علاقته بالقِصَّةِ واستعانته بالتّخييل، كل من "جيرالد برنس" Gérald" "Prince و"جيرار جينيت" "Gérar Geenette" و"رولان بارت" "Roland Barthes" و"مونيكا فلودرنك" "Monika Fludernik" و"بول ريكور" "Paul Ricoeur" وغيرهم... وذهبوا في ذلك كلّ مذهبٍ من البحث والتقصّي: ففي تعريف "مونيكا فلودرنك": «هو سرد القِصَّةِ من طرف الرّاوي، الذي قد يُخاطِب المروي له. فعل السّرد، الذي يتطابق مع مستوى "جينيت للقَصِّ"، يشكِّل الإطار الاتّصالي للسرد تبعا "ليونغ"، فعل السرد هذا يكون دائما مرسوما في هكذا حالة مُفْعَمَة بالحياة لأنّه يشكِّلُ "محاكاة ثانوية" لفعل القَصِّ. عملية القَصِّ نفسها وشخص الرّاوي يبدوان جزءًا من عالم تخيِّيلي ثانٍ، ذلك الرّاوي بوصفه يروي القِصَّةَ يمتلك الخطاب السّردّي دورًا ممزوجا بوصفه إنتاجًا لفعل القَصِّ وبوصفه نتيجة لإعادة التَّرتيبات الزمنيّة والتبئيريَّة للقِصَّةِ والحبكة»[2] ، الخطاب السّردي عند الرّاوي يدور حول إنتاج الفعل وحول إعادة ترتيبه زمنيّا.

قد يختفي "فعل السّرد" في النُّصوص الرِّوائية التي يغلب عليها "الحوار الدّاخلي" «... يوجد ضرب من النّصوص الروائيّة التي يغلُب عليها المنولوج الباطني يختفي فعل السّرد فيه، ولا يقِف في الغالب إلاّ على كلام شخصّي تقوله الشّخصيّة في ذاتها دون إشارة

([1]) جنات بالخن: "السّرد التاريخي عند بول ريكور (مسائل فلسفية)"، (المرجع السّابق)، ص 26.

([2]) مونيكا فلودرنك: "مدخل إلى علم السّرد"، تر: د. باسم صالح حميد: مرا: أ. مي صالح أبو جلود: دار الكتب العلمية، ص 304.

ظاهرة إلى من ينقله عنها»[1]، فـ"المروي" (النّص السّردي) –حسب القوْل– موجود لكن لا ينتقِل من راوٍ إلى مروي إليه؛ ممّا يجعل عملية السّرد تتحقّق بوجودهما وتختفي بغيّابهما.

في "قاموس السّرديات" "الفعل السّردي "مجموعة من الأحداث بين "راوٍ" و"مروٍ" له في سيّاق زماني ومكاني. «فعل السّرد مجموعة من المواقف والأحداث وعلى سبيل التّوسُّع السّياق الزّماني والمكاني (الذي يضمّ "الرّاوي" و"المروي له" المنخرطيْن في هذا الفعل) ويمكن أَنْ توجد عدّة مقتضيات سرديّة مميّزة في سرد واحد، يضمّ كل واحد منها نفس الرّاوي، أو راويًا مختلفا...»[2]، قد يُؤَدَّى هذا الفعل السّردي من طرف راوٍ معيّن أو يختلف كما أنّه ممكن التعدُّدِ.

سمَّى "جينيت" "Geenette" "السَرْد" صوتا ويعني به الصّوت السّردي القائم بـ"فعل السّرد" «... فالسّرد من هذه النّاحيّة هو النّشاط السّردي الذي يضطلِع به الرّاوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب النّاقل لها وهو ما سمّاه "جونات" (نفسه) فعل السّرد معتبَرًا في ذاته. ويميّز هذا المنظر بين فعل الكتابة الذي يُنْشِئُهُ الكاتب وهو فعل حقيقي من فعل السّرد الذي ينجِزُه الرّاوي وهو فعل متخيَّل»[3]، ففعل السّرد بناء على ما سبق؛ شفوي يقوم على التّخييل وفعل الكتابة الحقيقي وهو ما يحدِثُهُ الكاتب .

باعتبار السّرد هو كلام عن فعل ما، فالفعل يأتي بعد الكلام ويأتي السَّرْدُ بعدهما. «...ففي ترتيب هرمي لقدرات الإنسان المتعلقة بالاستطاعة والقدرة تحتل القدرة على الكلام المرتبة الأولى. والكلام هو فعل الأشياء بالكلمات. ومن القدرة على الكلام نتحرَّك اتجاه القدرة على العمل والفعل هو القدرة على جعل حَدَثٍ يَحْدُثُ، في المرتبة الثالثة، تأتي القدرة على القَصِّ والسرد، والسّرد: هو القدرة على قول شيء حدث. هنا نلاحظ. أنّ السّرد جاء في المرتبة الثّالثة بعد الكلام والفعل لأنّه يحتوِيهما معا، فهو كلام حول فعل ما»[4]، فالسّرد

([1]) محمد القاضي وآخرون: "معجم السّرديّات"، (المرجع السّابق)، ص 245.

([2]) جيرالد برنس: "قاموس السرديّات"، (المرجع السّابق)، ص 121– 122.

(3) محمد القاضي، وآخرون: "معجم السّرديّات"، (المرجع السّابق)، ص 243.

([4]) جنات بالخن: "السّرد التاريخي عند بول ريكور"، (المرجع السّابق)، 28.

هو فنُّ الإخبار عمّا تمّتْ قِراءتُه أو سماعُهُ أو مُشاهدتُهُ لينقُل –من خلالِ ذلك– التّجارب والخِبْراتِ إلى معاني ويحوِّل المعاني إلى كلام مع ترتيب الأحداث.

يشمل "فعل السّرد"، الخطاب القَصَصِي والحكاية، فلا يوجد أحدهما دون الآخر. إذْ يصوغ فعل السّرد الحكاية في خطاب، ولا مجال لتشكُّلها من دونه. كما يعمل على التّواصل بين "الرّاوي" و"المروي له" في زمان ومكان معيّنين. من وِجْهَةِ نظَرٍ لفظيّة تخاطبيّةٍ[*1] حيث يكون "فعل السّرد" في القَصَصِ الشّفوي واضحًا ولكن في القَصَصِ المكتوب لا يتوفّر على هذه الميزة. والسّبب أنّ "الراوي" يكون في القول القَصَصِي حاضرًا يواجِه "المروي له" مباشرة لكن في المكتوب يستحضِره بالقلم. ويُعْلِنُ عنه أيْ "فعل السّرد" في الخبر قديما من طريق السّند الذي يُذْكَرُ فيه الرّواة الخبر وتُذْكَرُ فيه أفعال السّرد "قال، وأخبر، وحدّث..." وهي أفعال ذات طابع شفوي ولكن أصبحَ يُسْتَنَدُ عليها في الكتابة[2]، فالسّرد دوره إيصال الحقيقة إلى نقطة ما، وانتزاع من الحياة المُعَاشَةِ عبر الأزمنة والأمكنة المتنوّعة حدثا يكشِفُ هوّية التّجربة الوجوديّة ذات الأصول الغارقة في القِدَمِ اللاّمتناهي. وطبيعي أنْ ينقل "راوٍ" القِصَّةِ المتضمّنة لأحداث معيّنة وِفْقَ الطّريقة التي يجدها مناسبة إلى متلقٍّ.

لكلّ قصّةٍ مرحلة انطلاق، ومرحلة تغيير وتَأَزُّم الأحداث، ومرحلة الحلِّ في نهايَتِهَا، «يُحِيلُنِي مصطلح تحليل الحبكة إلى نقطة أبعد، أقصد أهميّة سلسلة من الأحداث لها بداية ووسط وخاتمة، إنّها تخلُق عادة ترقّبا كنتيجة للتّعقيد في الجزء الوسط الذي يكون مرتَّبا بحيث تنحلُّ هذه الصّراعات في نهاية العمل»[3]، فبتطوّر الأفعال التي تشكّل الأحداث؛ تُخْلَقُ العُقْدَةُ في الجزء الأوسط وتستمرّ لتُحَلَّ في نهايتها بعدما بدأت بسيطة، وذلك يكون– حسب ما تقدّم– من بداية مسار الأحداث إلى ذروة الصّراع ويستمرّ حتّى نهايتها.

ذهب إلى تعريف الحبكة وتحديد مرحلة وقوعها في العمل الأدبي وهي مرحلة التحوّل

([*1]) يعمل فعل السّرد على الرّبط بين "الرّاوي" و"المروي له" سواء كانت عملية السّرد لفظيّة أو مكتوبة؛ لكن في العمليّة الأولى يكون الاتّصال بينهما أكثر لمباشرة الحديث وجها لوجه.

([2]) ينظر؛ محمد القاضي وآخرون: "معجم السّرديّات"، (المرجع السّابق)، ص 243 –244 – 245.

([3]) مونيكا فلودرنك: "مدخل إلى علم السّرد"، (المرجع السّابق)، ص 20.

والتأزّم؛ بول ريكور" "Paul Ricoeur" «والحال يكون الشّيء كلاّ حين يكون ذا بداية ووسط ونهاية ... وليس ما يحدّد البداية هو غيّاب حادثة سابقة بل غيّاب الضّرورة عن التَّعاقُب. أمّا النّهاية فهي حقّا ما يأتي بعد حدوث شيء ما... ويبدو أنّ الوسط وحده يُعرَّفُ من خلال التّعاقب فقط: الوسط هو ما يعقب شيئا آخر وله شيئا آخر يتبعه. لكن له منطقه الخاص في النّموذج المأساوي، الذي هو منطق التحوّل وانقلاب الحظ من السّعادة إلى الشّقاء»[1]. وضع التأزّم هو الذي يجعل الحكاية تنمو وتتطوّر، ويخلق لدى القارئ حيرة يتولّدُ عنها عنصر التّشويق الذي من شأنِهِ أنْ يعْمَلَ على استقطاب الاهتمام وترقّب النّهاية التي قد تكون عنصر مفاجأة لمْ تخطرْ على بالِهِ.

يعني فهم السّرد الهيمنة على الضّوابط التي تسيطِر على أنظمته المتتابعة؛ ومن هناك يتعيّن المعنى السّردي من خلال الانسجام مع المفاهيم التي تكوّن دلالات الفعل وكذلك مع قوانين التأليف التي ينطوي تحتها النّضد التّعاقبي للقِصَّة التي تتشكَّل بتنسيق الأفعال من طريق حبكة تنظِّم الأحداث خياليّة كانت أو تاريخيّة وتُنَسِّقُ جمل الفعل في العمل السّردي[2]، ترتبِط الحبكة بفنون السّرد القَصَصِيّة مثل الحكاية والرّواية؛ وتنشأ من تشابك أفعال الشّخصيّات في زمان ومكان؛ بسبب تعارض الرّغبات وتأثير الصّراعات والمعوّقات. ففعل السّرد يشكِّل الحدث الذي تنهض به الشّخصيّات ممّا يجعل القارئ يتقفّى أثره لأنّ العمل الأدبي إنّما أُنْشِئَ ليكون رسالة إلى متلقٍّ.

تربِط بين الفعل والقِصَّة صلة تبادل حيث تهتمُّ القِصَّة بربط الأحداث، إلاّ أنّ المهمّ في السّرد ليس الأحداث بل هو العوالم التَّخيِّيليَّة التي تحيا فيها الشّخصيّات. «هناك علاقة تبادليّة بين القصَّة والفعل –في جزئها الأعم– هي القاعدة في معظم السّرود تهتم القِصَّة بربط الأحداث. ولذلك فالأحداث تُمَيِّزُ شكل العوالم المرويّة. تعتمد عدّة أجناس أدبيّة

(1) بول ريكور: "الزمان والسّرد –الحبكة والسّرد التّاريخي–"، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسيّة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت– لبنان ، ط01، 2006، ص 74– 75 .

(2) ينظر؛ جنات بالخن: "السّرد التاريخي عند بول ريكور (مسائل فلسفية)"، (المرجع السّابق)، 28.

سرديّة حصريًّا على اهتمام القارئ بماذا يحدث لاحقا[*1] (وماذا حدث آنذاك؟) لكن الاهتمام الأوّلي في السّرود ليس ترابط الأحداث واقعيًّا، بل هو العوالم التَّخْييليّة التي تعيش فيها الشّخصيّات في القِصَّةِ، وتفعل، وتفكر، وتشعر. البحوث النّظريّة الجديدة في عِلْمِ السّرد الطّبيعي ركَّزتْ على وجود الشّخصيّات التّخييليّة في العالم التّخيّيلي، من وجهة نظر نظريّة المعرفة»[2]، كما قد يجد السّارد نفسه مضطرّا إلى الجنوح لتأويل هذا الواقع باعتباره تخيّيلا سرديّا لأنّه أكثر طمأنينة من الواقع؛ أو قد يكون مُجْبَرًا على مزج الخيال بالواقع[3]. لأنّهما ضدّان متلازمان؛ فما نستطيع أنْ نعيشَهُ واقعٌ ومالا يمكن أنْ نعيشَهُ خيالٌ؛ حيث يقوم المؤلّف في السّرد القَصَصِي الخيالي بمزْج مادّة الحكي بالتّخيّيل فتختلف المواقف وتُحرَّكُ الشّخصيّات الوهميّة ويُتِلاعبُ بها حسب رؤيته وتُصطَنَعُ الحبكة ويُخْلَقُ الصِّراعُ وتُفْرَجُ الأزْمة في نهاية القِصَّةِ ويُعْبَثُ بالمكان والزّمان.

كما يصبِحُ الجانب العادي من الحياة بفعل الصِّيّاغة الفنِّيّة للكتابة التي تتّخِذُ من التّخيِّيلِ أفُقًا لها؛ سردًا يستمِدُّ قِوَاهُ التّعبيريّة الموحيّة على أساس قلب واقع الحياة الخاص إلى وضْعٍ إنْسَانِي عام «نقطة الرُسُوِّ الثّالثة للسّرد في الحياة تَكْمُنُ فيما يُمْكِنُ تسميته بـ"الخاصيّة ما قبل السرديّة للتّجربة الإنسانيّة"، وبسبب هذه النّقطة يكون لنا المبرِّر في الحديث عن الحياة بوصفها قِصَّةً في طور الولادة، وكذلك عن الحياة بوصفها "نشاطا وعناءً بحثًا عن سرد". ولا ينحصِر استيعاب الفعل بألفة شبكة الأفعال المفهوميّة، وبوساطتها الرَّمزيّة، بل إنّه يمتدُّ بقدر ما يتعرَّف على ملامِح الفعل الزمانيّة التي تستلزم السّرد وليس نتيجة المصادفة أوالخطأ، إنّنا كثيرًا ما نتحدّث عن قِصَّصٍ تحْدُثُ لنا، أو قِصَصٍ نُورَّطُ فيها، أو مجرد قِصَصِ

([*1]) في هذه النّقطة يقول "أرسطو" "Aristotle" إنّ السّرد التّخيّيلي أكثر فلسفة وعلميّة، فهو يعالِج ما يحدُث عادة لا ما حدث فعلا. ينظر؛ مارتن ولاص: "نظريّات السّرد الحديثة"، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثّقافة، الإسكندريّة مصر، 1998، ص 92.

فالتّخييل جزء من الحلم الإنساني الخالد؛ لذا وجب أنْ يمتلك القصَّاصُون القدرة على السّرد والتّخييل والإبداع تجاوزا للمألوف لابتزاز القارئ وفتح باب التأويل له، لأنّ الفنّ ينقل ما ينبغي أنْ يكون لا ما هو كائن.

([2]) مونيكا فلودرنك: "مدخل إلى علم السّرد"، (المرجع السّابق)، ص 20.

([3]) ينظر؛ أمبرتو إيكو: "06 نزهات في غابة السّرد"، تر: سعيد بنكَراد، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، وبيروت– لبنان، ط 01، 2005، ص 189.

حياة»[1]، يستمدّ السّرد معناه من التّفاعل بين النّص والكاتب فعليه ترتكِز قدرة السّرد في صيّاغة تجربته للقارئ الذي يجعل النّص عالَما منفصلا عن العالَم الذي نعيشه وحياة مغايرة للحياة التي نحْياها؛ وبالتّالي يتميّز عن غيره بما يحتويه من أفعال وشخصيّات وأحداث تُرْوَى لتُعَاش على طريقة التّخْيِّيل.

أمّا بالنّسبة للزّمن؛ فيُمْكِنُ التّمييِّز بين زمنيْنِ زمن "فعل السّرد" والزّمن الذي يستغرِقُه السّرد «... تأتي إمكانية التمييِّز بين زمنيْن: الزمن: الذي يستغرقه فعل السّرد وزمن فعل السّرد؟ هنا نجد إجابتيْن. من جانب، لا تقدِّم مادّة السّرد التي هي ليست سرد بدمها ولحمها في السّرد، بل ببساطة "يعبَّر عنها أو تستعاد". من جانب آخر، فإنّ مادّة السّرد هي من حيث الجوهر "زمنية الحياة". ومع ذلك فإنّ الحياة لا تسرُد نفسها إنّها تعاش. وكِلا هذيْن التأويليْن تفترضُهما العبارة التّالية: كلّ فعل سرد هو فعل سرد لشيء ما لا يكون عمليّة سرد بل عمليّة حياة»[2] حيث يوجد فرق بين زمن القِصَّة الذي وقعتْ فيه فعلا وزمن فعل السّرد[3*].

قد يُعْطَى لـ"الفعل السّردي" مساحة وظيفيّة تجمع بروزَه وعمله النَّصِّي الاستطلاعي والحدسي «... الفعل السّردي من شأنه أنْ يُسْهِم في خلْقِ نظام مخصوص في النّسيج النّصِّي وذلك بالنّظر إلى طبيعة العلاقات اللّغويّة الحديثة التي يخلِقها وفق خصِّيصته

([1]) بول ريكور: "الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، (المرجع السّابق)، ص 51.

([2]) بول ريكور: "الزمان والسّرد (التصوير في السرد القصصي)" ، تر: فلاح رحيم: راجعه عن الفرنسية، د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط 01، يناير 2006، ص 137.

([3*]) فيما يخصّ زمن وقوع أحداث القصّة وزمن تدوينها؛ يقول "سعيد جبّار" أنَّ النّص السّردي المكتوب يتميّز بزمنيْن فالزّمن الأوّل هو زمن الفعل، أيْ الزّمن الحقيقي لجَرَيَانِ أحداث القِصَّة (رحلة– حكاية– رواية...) أمّا الزّمن الثّاني فهو زمن سرد الأحداث وتدوينها، فمن خلال إعادة سرده يدوِّن القاصّ الأحداث أو يكلّف مَنْ يدوّنها وفي زمن السّرد يحضر وعي ثانٍ مغاير للوعي الأوّل يتحكَّم في مسار الأحداث، وهو وعي تخطيب المَقْصُوصِ الذي يساهِم في انتقائيّة الوقائع والأحداث وشَحْنِهَا بدلالات قد لا تكون حاضرة في وعي "الرّاوي" أثناء وقوع الأحداث. ينظر؛ سعيد جبار: "من السّرديّة إلى التّخيّيليّة– بحث في بعض الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي–" دار الأمان الرّباط – المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة – الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت– لبنان، ط01، 1433هـ – 2012م، ص 175.

التطلُّعيّة المستشرفة»[1] ومن القول نُدرِكُ أنّه يَتحكّم في بلورة الأحداث ويتدخّل في تغيّير مسارها وتشكيل حُبْكَتِهَا وتحديد الحلّ لها وتقديم نهايتها.

نَخْلُصُ إلى أنّ الفعل السّردي من حيث أنّه عملٌ هو من جهة حكاية لأحداث واقعيّة أو خياليّة ترتبِطُ بشخصيّات لها صلة بعالم الحقيقة أو عالم العجائب، بحيث يستمدّ السّرد معناه من التّفاعل بين النّص والكاتب فعليه ترتكّز قدرة السّرد في صيّاغة تجربته للقارئ الذي يجعل النّص عالما منفصلا عن العالم الذي نعيشه وحياة مغايرة للحياة التي نحياها؛ وبالتّالي يتميّز عن غيره بما يحتويه من أفعال وأحداث تُرْوَى لتُعَاش بطريقة غير مألوفة. فيصبِحُ الجانب العادي من الحياة بفعل الصِّيّاغة الفنِّيّة للكتابة التي تتّخِذُ من التّخيِّيلِ أُفُقًا لها؛ سردًا يستمدُّ قِوَاهُ التّعبيريّة الموحيّة على أساس قلْب واقِع الحياة الخاص إلى وضْعٍ إنْسَانِي عام.

العنصر الثّاني: فعل السّرد في خرافة "ألف ليلة وليلة":

عرف العرب المرويّات السرديّة قديما مثل: الحكايات الخرافيّة، والسيّر الذّاتية، والمقامات، زيّادة على الشعر، وفنَّيْ الخطابة، والتّرسّل؛ شأنه في ذلك شأن بقيّة الأمّم التي تختَصُّ بأدب يمثِّلها؛ كون الأدب هو المرآة التي تعْكِس مظاهر البيئة التي نشأ وترعرع فيها، وهذا ضارب في عمق حضارات الأمم، فالملاحم والأساطير –على سبيل المثال– عُرِفَ بها اليونان، والقصائد والمسرحيّات عُرِفَ بها الرومان... والنّص السّردي التّراثي عند العرب غزير ومتنوّع لكن غير مُقَنَّنٍ بالمفاهيم الغربية التي ظهرت حديثا.

يعدُّ القصُّ في حياة الإنسان العربي مكيِّفا مستمرًا لسلوكه الاجتماعي حيث لا تقتصِر عملية القَصِّ على تبليغ الأخبار والمعلومات؛ بل تتعدّاها إلى إِشْرَاك المتلقِّي في الرّسالة التي يتلقّاها لإثارته ومعرفة ردّ فعله في استجابة معرفيّة توازي الاستجابة التّأثيريّة حِسَّهُ بمجموعة من القيّم. كما يثري القصُّ التّراث العربي في كَميّتِه وجودتِه على الصّعيد الاجتماعي لاستدعائه المعارف السّابقة للعرب وكل استدعاء يُستَلْهَمُ من المعارف القديمة ويُسْتَخْلَصُ

([1]) عبد العزيز العيّادي، والبشير ربوح (إشراف وتنسيق): "فلسفة الفعل –من محاولات التأسيس إلى آفاق النقد–"، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 1436هـ– 2015م ، ص 123.

حِكَمَ الخِبْرَاتِ والحِنْكَاتِ السّابقة، إذْ يتفاعل القصُّ مع أحداث الحياة اليومية فتتولَّد حكاية عبارة عن مقطع من الحياة يعيش الإنسان مجرياتها انطلاقا من نفسه لا من غيره فإنّه يرغب في أَنْ يشعُرَ بواقع القَصِّ من خلال نفسه، لا من خلال رؤية القاصِّ، والإنسان لا يدرك الحقيقة ذاتها إلاّ من طريق تراوحها بين الأحسن والأسوأ ويتأمّل الأفعال وهي بين الاعتدال والاختلال[1]، فالسّرد هو تجربة الإنسان في الحياة بمجرياتها ووقائعها بحُلْوِها ومُرِّهَا بتوازنه فيها ككيان وباضطرابه.

تطوَّرَ مفهوم السّرد حتّى أصبح يُطلَق على كل الأعمال الحكائيّة أو الروائيّة أو القَصَصِيَّةِ، حيث يمثِّلُ الكيفيّة التي يلجأ إليها صاحب العمل السّردي ليبعث برسالته إلى المُسْتَقْبِلِ، وقد أشار إلى هذا "داود سليمان الشويلي": «... فكأنّه الطّريقة التي يختارها الرّاوي أو القاصّ أو حتّى المبدع الشّعبي (الحاكي) ليقدّم بها الحديث إلى المتلقّي»[2]، حيث لا يكاد يخلو شكل أدبي من السّرد وخاصّة تقديم حديث ذا صبغة حكائيّة أو روائيّة أو قَصَصِيَّة، فإنّه يقتضي أكثر هذه الطّريقة في تقديم الأحداث.

ينمُّ كتاب "ألف ليلة وليلة" عن نصٍّ ثرِي بتعدُّدِ مغامراته القَصَصِيَّةِ واستفائه أشكالا وأجناسا سرديّة كثيرة دونما يخرُج عن إطاره أو يفقِد ترابطهُ على الرّغم من جمعه بين المتعارضات والمتناقضات في طيّاته؛ وفيه أَلْمَعَ "صبري حافظ" إلى ذلك في مقال له: «... ففيه من الخيالي والعجائبي، قدر ما فيه من الحُبِّ العُذْرِي والقيّم النّبيلة والعواطف السّاميّة، وفيه من قِصَصِ المغامرات الشّعبيّة وحكايات الجنّ والعفاريت، قدر ما فيه من القَصَصِ الدِّيني والمغامرات الرُّوحيّة، وفيه من ضروب الشَّرِّ والحسد والمكيدة، قدر ما فيه من تجليّات الخيْر والنّقاء والفضيلة وفيه من الملاحم الطّويلة التي تمتدّ عبر ليال عدّة قدر ما فيه من القِصَصِ والنّوادر والحكايات القصيرة التي لا تَّستغرِق بعضها إلاّ شطرًا

([1]) ينظر؛ نبيلة إبراهيم: "فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق"، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 01، 1995، ص 78- 79- 84.

([2]) داود سليمان الشويلي: "ألف ليلة وليلة وسحر السّرديّة العربيّة"، من منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، 2008، ص 35.

من اللّيل»[1]، فنصوص الكتاب ذاتها مزيج من مغامرات تتوالد واحدة إثر أخرى وأشكال تتآلف وأجناس تتواءم في حضن نمط يكاد يكون الغالب هو السّرد .

أوّلا – فعل السّرد والرّاوي: Action de Narration et le Narrateur

في هذا الكتاب حكاية زواج "شهريار" من "شهرزاد" ابنة وزيره التي استطاعتْ أَنْ تستقطِبَ اهتمامه بخرافاتِها التي كانت تحكيها له كلّ ليلة، لتطْلِعه على كل مستظْرِفٍ ومستطْرِفٍ فيستملحَ قِصَصَهَا ويؤجّل قتلها كل ليلة وإلاّ لنْ يجِد من يرويها له. وتنقضي عدّة اللّيالي وتتمكن هذه القاصّة من إنجاب ثلاثة ذكور منه، وتستطيع تغيِّير عقليّته اتجاه النّساء[2] لتدفع ابنةُ الوزيرِ الملكَ إلى تأخير قتلها بينما تستعجِل عافيّته في مضاعفة الجرعات الشّافيّة –ولو على مدى ألف سنة– حيث كان كلّما احتاج إلى المتعة السرديّة زادته منها.

عزم الملك بعدما تعرّض هو وأخوه للخيّانة على دقِّ عنق زوجته الخائنة وكذلك قتل كلِّ بِكْرٍ يتزوّجها بعد أنْ يقضي حاجته منها «ورجعا إلى مدينة الملك شهريار ودخلا قصره. ثمّ إنّه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد. وصار الملك شهريار كلّما يأخذ بنتا بِكْرًا يزيل بكَارَتَها ويقتلها من ليلتها، ولمْ يزلْ على ذلك مدّة ثلاث سنوات»[3]، تسبَّبَ وضع الخيّانة للملك بهذه العقدة التي كادت تعصف بالجنس الأنثوي والجنس البشري؛ حيث أصبحتْ المرأة –أصل الوجود ورمز الخصب والعطاء– مهدّدة بالهلاك.

بدأ حَبْكُ القِصَّةِ من خيانة الزّوجة وتأَكُّدِ المَلِكِ من ذلك «وإذا بامرأة الملك قالت يا مسعود فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها»[4]، حيث تكون هذه المرحلة من قِصَّةِ الملِك هي المسؤولة على توارد بقيّة الأحداث، ليتكفّل "فعل السّرد" بنقل المشاهِد كلّها بعد ذلك، فالزوجة الخائنة قُتِلَتْ وانْتُقِمَ من بنات جنسها؛ وهذا استدعى زواجه من"شهرزاد" التي

([1]) صبري حافظ: "جدليّات البنيّة السرديّة المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ"، مجلّة فصول، مجلد 13، عدد 03، صيف 1994، عدد خاص عن ألف ليلة وليلة، ص 20.

([2]) ينظر؛ عبد الله إبراهيم: "موسوعة السرد العربي"، (المرجع السّابق)، ص 195.

([3]) "ألف ليلة وليلة"، دار صادر بيروت– لبنان، ط 02، 1429هـ – 2008مـ ، ج01، ص11.

([4]) (المصدر نفسه)، ص09.

أدخلته عالم الحكي السّاحر الذي استقطَبَ اهتمامه، وعدَّل ميزاجه، وأخّر قراره بالقتل إلى أنْ صَرَفَ نظَرَهُ نهائيّا عنه، والفضل يعود إلى القاصّة البارعة والزوجة الوفيّة.

طَلَبتْ "شهرزاد" من والدِها أن يزوِّجها من الملك المتعجرِف لتواجِهَهُ وتُخلِّصَ البشريّة من الاندثار نتيجة الفعل الشّنيع الذي يمارِسه على بنات جنسها «فقالت له: بالله عليك يا أبتي زوِّجني هذا الملك، فإمّا أنْ أعيشَ وإمّا أنْ أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهنّ من بين يديه. فقال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبدًا فقالت له: لا بدّ من ذلك»[1]، وهذا الطّلب يكون بمثابة تمهيد لحذْوِ "شهرزاد" خطّ سردها للأحداث العجيبة[*2] للملك طيلة ألف ليلة وليلة. ويعدُّ ذلك إيذانا بوقوع مغامرة جديدة تكون فيها "شهرزاد" في بؤرة الخطر بمحض إرادتها؛ ممّا يُفسِح لها المجال للإخبار بحكاياتها التي اتّخذَتْها سبيلا للنّجاة من بطش الملِك كلّ ليلة، كما أنّها عملتْ على امتصاص فكرة الانتقام التي استحوَذتْ عليه.

كان ردُّ فعل "شهريار" قاسيًّا جدّا، حيث سلَّط العقاب على المرأة فلمْ تَسْلَمْ منه زوجة تزوَّجها بعدها؛ على الرّغم من البراءة من هذا الفعل الدّنيئ، ولمّا أحسّت "شهرزاد" بوقوع الحُكم عليها لا محالة؛ التجأت لفعل القصّ تتّخذُه سبيلا للخلاص ممّا يهدّدها وعلاجًا ناجعًا لتخليص الملِك من عقدته[*3] «فجهّزها وطلع إلى الملك شهريار. وكانت قد أوْصَت أختها

([1]) "ألف ليلة وليلة"، ج01، (المصدر السّابق)، ص 12.

([*2]) يُوافِق هذا الرّأي "السّعيد جاب الله "، من خلال قوله: «تبدأ الانطلاقة الأولى للمسار السّردي عندما تطلب شهرزاد من أبيها أنْ يَسْمَحَ لها بمواجهة ذلك السّفّاح المتجبِّر المسمّى شهريار والذي يسعى لاستئصال الجنس البشري برمّته وذلك بالقضاء على العنصر النِّسوي الموجود على أرض مملكته (أرض المعمورة)، ويُشفِي غليله من تلك المرأة– الزّوجة الظالمة الخائنة التي اختزلت كلّ نساء العالم خيّانة وغدرا وشرّا ومكرا». السّعيد جاب الله: "شهرزاد أو المتخيّل السّردي النّسوي المؤسّس–مقاربة تحليليّة في ضوء النّقد النّسوي– "جامعة الحاج لخضر (باتنة)، مجلّة الأثر، العدد 22، جوان 2015، ص02.

نلمس–ممّا ذُكِرَ– شجاعة القَاصَّة في مجابهة الحاكم العاتي لوضع حدّ لممارسة فعل القتل على الأنثى.

([*3]) يَرَى "نبيل حمدي الشاهد" أنَّ حكمة العقل وقوّة الحجّة في الحكايات التي قَصَّتْهَا "شهرزاد"؛ تستطيعان أنْ تُصْلِحَا حال "شهريار" «علاج الملك عن طريق تقويمه بالحكي، ولذلك فجلُّ حكايات "ألف ليلة وليلة" تبيِّن أنّه مهما اتّسعت الهوّة بين شخصيْن، فإنّ بإمكان تحويل العلاقة المبنيّة على العنف والقهر إلى علاقة مبنيّة على الرِّقة والوداعة، بفضل العقل والإقناع». نبيل حمدي عبد المقصود الشّاهد: "العجائبي في السّرد العربي القديم–مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا–"، مؤسسة الوراق للنّشر والتّوزيع، الأردن ، ط 01، 2012، ص 147.=

الصّغيرة وقالتْ لها: إذا تَوَجَّهْتُ إلى الملك أُرْسِلُ أَطْلُبُكِ، فإذا جئت عندي ورأيتِ الملِك قضى حاجته منّي، فقولي: يا أختي حدّثيني حديثا غريبا نقطع به السّهر، وأنا أحدّثك حديثا يكون فيه الخلاص إنْ شاء الله»[1]، استطاعت السّاردة أن تسْلَم من العقاب القاسي الذي كان سَيُنَفِّذُهُ في حقِّها من طريق خطّتها المُحْكَمَةِ المتمثّلة في إسماعِه من أقَاصِيصِ الدّنيا ما يسلّي ويُمتِعُ.

يسيطِر "الرّاوي"على "المروي له" فيَخْضَعُ الملِكُ "لشهرزاد" وهي تسترسِل في الحكي؛ وحتّى لا يكون مُمِلاً ويجهِزَ عليها، تلجأ إلى التّشويق والإثارة تارة وإلى المفاجأة تارة أخرى، حيث أَلْمَعَ "عبد الله إبراهيم": «وفيما أتاح زمن السّرد في ألف ليلة وليلة "لشهرزاد" تنضيد ذلك العدد الكبير من الحكايات؛ ممّا جعل خضوع المروي له في"ألف ليلة" إذْ ليس أمام شهرزاد، إلاّ أَنْ تتفنَّنَ في ترتيب خرافات متتاليّة تصْرِفُ الملك عن قتْلِها وتجعله أسير خرافاتها»[2]، ومن ذلك يتبيّن حنكة القَاصَّةِ البارعة ذات الاطلاع الواسع على كتب التّاريخ والأساطير في إخضاع المتلقّي لرغبتها[*3].

جرى الحكي على لسان "شهرزاد" لـ"لملك السعيد"، ولمْ تُمسِكْ عن الكلام المباح إلاّ عندما

=فإذا كان في علم النّفس أسلوب "التّداعي الحرّ" في الكشف عن العوامل اللاّشعوريّة لعلاج المرْضَى نفسيّا؛ فالقول يرمي إلى عكس ذلك؛ حيث تحوَّل المريض إلى مُخَاطَبٍ يستمع إلى حديث خرافات "شهرزاد" ويتّعظ بما فيه من عِبَرٍ.

([1]) "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص 12.

([2]) عبد الله إبراهيم،: "السرديّة العربيّة، بحث في البنية السرديّة الموروث الحكائي العربي"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 01، 1992، ص 98.

أشار"ضيّاء الكعبي"إلى هذا: «فقد كان على شهرزاد أَنْ تُمْتَحَنَ موهبتها بوصفها قَاصَّة وإلاّ فستموت. لأنّها لنْ تعيشَ إلاّ إذا كانت قادِرة على إثارة فضول الملِك لِمَا ترويه. ومن الواضح أنَّ مصيرها ليس رهين قدراتها بوصفها قاصّة فحسب؛ بل رهين مزاج الملِك أيضا، فلو تعب أو أصابه الملل من الاستماع لماتت شهرزاد وتوقَّف السّرد». ضيّاء الكعبي: "السّرد العربي القديم–الأنساق الثّقافيّة وإشكاليّات التّأويل–"، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 01، 2005، ص 91.

([*3]) قَبْل أنْ تُلَبي "شهرزاد" رغبة أختها التي كانت رغبتها –حسب الاتّفاق– استأذنت زوجها «فقالت لها أختها الصّغيرة: بالله عليك يا أختي حدّثينا حديثا نقطع به سَهَرَ ليْلتِنا. فقالت حُبًّا وكرامة إنْ أذن لي هذا الملِك المهذّب. فلمّا سمع الملك ذلك الكلام وكان به قلق، فرح بسماع الحديث». "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص 13.

نجد أنَّ الملك قد أبدى الرّضى والرّغبة بسماع الحديث، وكانت تلك أُولَى علامات خُضُوعه لرغبة زوجته "الرّاوية" في امتلاك زمام القَصِّ والتّأثير على "المروي له".

لاحت البوادر الأولى للفجر في الأفق «وأدرك شهرزاد الصّباح فسَكَتَتْ عن الكلام المباح»[1]، كما تنازَع سردها الرّهبة والحيطة والتوجّس... من وقوع فعل القتل «وأين هذا ممّا أحدِّثُكم به اللّيلة القابلة إنْ عِشْتُ وأبقاني الملك»[2]، يجري الحكي على لسان "شهرزاد"، ويكتسي حديثها طابِع الإفصاح عمّا لا تقوله صراحة ويُعْرَفُ من نبرات صوتها ومن هدوئها، ومن إبطائها في قَصِّ ما استطاعت أنْ تَستحضِره ذاكرتُها مِمَّا حفِظَتْه عن الأوّلين.

يرتبط "الرّاوي" بما يرْويه أو بالأحرى بالفعل الحكائي وِفْقَ طريقتيْن، فالأولى أَنْ تكون عمليّة إخباريّة لتتبدَّى "شهرزاد" كحلقة وصْلٍ بين "الرّاوي" الأصلي وزوجها لأنها كانت تردِّد في حكاياتها «بلغني أيّها الملك السّعيد» ومثلها "ملكة الحيّات" فيما حَكَتْهُ لـ "حاسب كريم الدّين" لأنّها تأخذ عن "بلوقيا" الذي عَلِمَ من كُتُبِ أبيه التي خلّفها بعد موته؛ أنّه في آخر الزّمان سيُبْعَثُ محمّد ﷺ فتعلّقت نفسه به وقرّر الخروج لملاقاته وعانى في سبيل ذلك ولَمْ يلاقِهِ لأنّ زمنه كان بعيدا[3]، تُعَدُّ "شهرزاد" رَاوِيَّةً مفارقة لمرويّها، ولا علاقة لها بالفعل الذي يشكِّل الحكاية، إذْ أنّها لَمْ تُشارِكْ في "فعل السّرد" ولمْ تَشْهَدْ عليه، لكنّها تقوم بالوظيفة الإخباريّة للحكاية، وكذلك "ملكة الحيّات".

أمّا الثانيّة: وهي رواية الرَّاوي لما يحدُث له فعلا، لا ما سمعه عن غيره وهم: "الشّيوخ الثلاثة" في "حكاية التّاجر مع العفريت"؛ حيث جاء الجنّي ينتقِمُ من التّاجر لأنّه أكل التّمر ورمى النواة فأصابتْ ابن الجني في صدره فمات، فطلب منه التّاجر أنْ يُمْهِلَهُ حتَّى يقضي بعض حوائجه؛ ولمّا كان ذلك قصد المكان وهو يبكي على ما سيحدث له؛

([1]) "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص 15.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 15.

وبالمثل يشير "محسن جاسم الموسوي" إلى التوتّر الذي يصيب القَاصَّ لسبب ما ويترجمه النّص السّردي للقارئ «... وإنّما توجد فيها حركة واسعة تتوزّعها الرّغبات والإرتيابات والمصادرات والأهواء، لتختلط وتتقاطع مع بعضها: فتُتِيح للمحكي هذا التوتّر، وهذا التدفّق، فالحكي ليس رغبة في السُّكُوتِ مَهْمَا كانت فيه معالم الجنان، كما أنّه ليس مخالطة للصّمت أو رضوخًا عنده، إذِ الصَّمْتُ يعني موت الحكي مهْمَا بدا كلامًا آخر، لكن هذا الحكي كان يتموضع في فضاء يفسِّرُ ما فيه من توتّر...». محسن جاسم الموسوي: "سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط"، (المرجع السّابق)، ص 176. فَلُبُّ هذه الحكايات لا يعدو أنْ يكونَ النّفسيّة المتردّدة التي تعلن عن ذاتِها في رغبات "شهرزاد" في البقاء حيّة إلى جوار المَلِكِ.

([3]) ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السابق)، ص 740 وما بعدها.

وبينما هو في حيرة من أمْرِهِ حتّى مرّ به الشّيوخ الثّلاثة واحدا بعد الآخر، وبعد سماعهم قِصَّتَهُ أصرُّوا على البقاء ليَنْظروا ما يفعله به "الجنِّي"؛ وما إنْ قَدِمَ لينتَقِم منه حتّى راهنَه الشّيوخ بأنْ يَسْمَعَ حكاياتهم وإنْ استغربها يتْرُكُ قتْله، فلماّ سَمع قِصَصَهُم كلّها تعجّب منها وخلّى سبيله[1]. "وجان شاه" «وأمّا ما كان من أمر جان شاه والمماليك الذين معه، فإنّهم لمْ يزالوا تائهِين في البحر، ولمْ يزلْ الرُّواد دائرين يفتّشون عنهم في البحر مدّة عشرة أيّام فما وجدوهم، فرجعوا إلى الملك وأعلموه بذلك...»[2] وكان "جان شاه" قد هام على وجهه هو ومملوكيه في مختلف بقاع الأرض، حتّى أنّهم هَلَكُوا جميعهم وبقِي وحيدا يكابِد مشاق الرّحلة لوحده.

أمّا "السّندباد البحري" الذي حدَّث "السندباد الحمّال" عن رحلاته وما هاله من مغامراته «وقال له يا حمّال اعلم أنّ لي قِصَّة عجيبة، وسوف أخبِرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أنْ أصير إلى هذه السّعادة وهذا المكان إلاّ بعد تعبٍ شديد ومشقّةٍ عظيمة وأهوال كثيرةٍ. وكم قاسيتُ في الزّمن الأوّل من التّعب والنّصب. وقد سافرت سبْع سفرات، وكلّ سفرة لها حكاية عجيبة تحيِّرُ الفِكْرَ، وكلّ ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفرٌّ ولا مهرَب»[3]، فالرّواة هنا قد شاركوا في الفعل السّردي، ويحكون أحداثا جرَتْ لهم حقيقة، فهم يُحَدِّثُونَ عمّا عايشوه فعلا وشاهدوه مباشرة؛ حيث يُعَدُّون "روّاةً مُتَمَاهينَ" ويشكّلون مركز القَصِّ.

تتمُّ رواية الأفعال في الخرافة منْ طريق "الرّاوي الحقيقي" الذي يُنْسَبُ إليه الفعل، فيُخْبِرُ بما حدث من البداية إلى النّهاية مثل "الشّيوخ الثّلاثة"، و"جان شاه"، و"السندباد"؛ وأمّا بالنّسبة للرّاوي المفارِق لمرويِّه فلا يحكي أفعال المرويّات الخرافيّة بل يُخْبِرُ بها ممّا سمِعَهُ من رواية الأفعال مثل "ملكة الحيّات" و"شهرزاد". ويجْعل انفصال "الرّاوي" عن "مَرْوِيهِ" الحكايةَ لا تنقاد لسيّاق متطوّر ولا تترتب أحداثُها وِفق وتيرة متنامية؛ فتطوِّر المسرود وتُنَمِي أحداثه مرهون بوجود "الرّاوي" الذي قام بالأفعال. حيث يحكي "الرّاوي المتماهي" كلّ ما حدث له من البداية

([1]) ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السابق)، ص 14- 15- 16- 17.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 757.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 03.

إلى النهاية لكن "الرّاوي المفارق" لا يروي كل ما سَمع عن الشَّخصيَّة صاحبة الفعل، لذا لا يلجأ إلى تقديم التّفاصيل كما وَرَدَتْ أصلا، فلا يكون السّارد المُخْبِرُ على عِلْمٍ بكلّ ما حصَل لمحدِّثه السّارد الشّاهد على الأحداث وإذا أعاد ما رُوِيَ له فإنّه يختصره لأنّه سَمع بالأحداث ولَمْ يَعِشْهَا[1]، وهكذا كانتْ "شهرزاد" تُخْبِرُ المَلِكَ بما سَمِعَتْهُ من حكايات خرافيّة من روّاة مجهولين[*2] مَهَمَّتُهُمْ نَقْلُ خُرَافَاتِهِمْ لِمَنْ يحكيها عنهم.

يضع الفعل الأخير خاتمة لعمليّة تكثيف الأفعال وتكدُّسها ويتعادل مع أداء الوظيفة المُسْنَدَةِ له في القِصَّة عندما يصل الحاكي إلى مُنْتَهَاها «وعندما يصِل القاصُّ إلى نهاية حكايته يكون الفعل الأخير قد وضَع خاتمة لعمليَّة تصعيد الأفعال وتراكمها دون أن يكون القاصُّ قد تعمّد إبراز فِعْل معيّن، أو توقفَ ليرصُد أثر الفعل في الشّخصيّة ليرصُدَ حساباتها مع الأفعال، وإنّما تقِفُ الأفعال على قدم المساواة من حيث إنّ كل فعل يؤدي وظيفته في النّص»[3]، ومن خلال القول نفهم أنّه يتوقّف القصُّ عندما يؤدّي كلّ فعل الوظيفة المنوطة به في الحكاية. فبعد أنْ أنهَتْ "شهرزاد" "حكاية الإسكافي معروف" طلبت من "شهريار" أنْ يُحْضِرَ لها أبناءها ويبقيها حيّة لتربيّهم، فطَمْأَنَهَا؛ لأنه وجدها صادقة عفيفة، وأعلن فرحه وسروره وشكَر وزيره على حُسْن أدبها وأقام احتفالا[4]. وبعدما قدّمت

([1]) ينظر؛ عبد الله إبراهيم: "السرديّة العربيّة، –بحث في البنية السرديّة–"، (المرجع السّابق)، ص 106– 109.

وينظر؛ عبد الله إبراهيم: "النّثر العربي القديم–بحث في البنية السرديّة–"، المجلس الوطني للثّقتفة والفنون والتّراث، ط01، 2002، ص 96، 125.

وينظر؛ عبد الله إبراهيم: "موسوعة السّرد العربي"، (المرجع السّابق)، ص 203– 204– 205 – 206– 207– 208.

([*2]) لأنّ "شهرزاد" كانت تُرَدِّدُ في حكاياتها "بلغني أيّها الملك السّعيد"، ولمْ تذْكُرْ مَن حكى لها، عدا أنّهُ ذُكِرَ في كتاب "ألف ليلة وليلة" «وكان الوزير له بنتان، الكبرى اسمها شهرزاد والصغرى اسمها دنيا زاد، وكانت الكبيرة قد قرأَتْ الكتُب والتواريخ وسِيَرَ الملوك المتقدّمِين وأخبار الأمم الماضِين. قيل أنّها جمعت ألف كتاب من كتب التّواريخ المتعلّقة بالأمم السّالفة والملوك الخاليّة والشّعراء». "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص 11.

"شهرزاد" ذات اطّلاع لكن لمْ يذكرْ الكَاتِبُ أنّها أخذت خرافاتها من مَتْنٍ معيّن.

([3]) نبيلة إبراهيم: "فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق"، (المرجع السّابق)، ص 80.

([4]) ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، ج02، (المصدر السّابق)، ص 697.

"الرّاوِيّة" آخر ما لديها من "الأفعال السّرديّة"؛ أشرفت على نهاية الحكايات التي أخبرت بها المروي له، ثمّ تولى المؤلّف سرد مصير شهرزاد.

ثانيّا – فعل السّرد والمروي: Action de Narration et le Narré

عمليّة القَصِّ تَمثيل للأفعال حيث تُعدُّ القِصَّةُ المحلّ الذي يمثِّلُ فيه الفعل خطابيًّا وقراءتها هو محاولة فهمه وإدراجه في الحكاية[1]؛ فأكثر الأفعال القَصَصِيَّة هي صراع سبَبُهُ شخصيّات متخاصمة «فأغلب كل فعل قَصَصِي هو الصّراع الذي قد يكون نضالا جسديًّا بين شخوص متخاصمة أو مجموعات شخوص»[2]، حيث تكون العلاقات التي تربط بين هذه الشّخوص هي التي تعمل على تكاثر الأفعال في مجمِل الأحداث التي تقع في القصّة. «وإذا كان الحدث يقوم في أساسه على وجود الفعل وردِّ الفعل من خلال تفاعله وتبادله التأثُّر والتّأثير في توليد المعنى الأدبي الذي يمثّل بنية العمل الفنّي»[3]، فالأفعال التي يقوم بها الأشخاص تُشَكِّلُ الأحداث في القِصَّةِ حيث تنشأ على أساسها معاني ذلك الإنتاج الأدبي. ما جعل "شهرزاد" تُخَرِّفُ هو ما وقع مع الملِك وأخيه من خيّانة زوْجَتَيْهِما لهُمَا؛ فقد حُكِيَ أنّهما اكتشفا ذلك عند غيّابهِما عنْ مَمْلَكَتَيْهِما لسفر أو صيد؛ فقاما بقتلهما لعدم وفائهما، وتركا مُلْكَهُما وسارا في البلاد إلى أنْ اكتشفا خيّانة العروس المخطوفة للجنّي فهان في نظرهما ما حدث معهما وعادا إلى مملكة "شهريار"(*4)، وبدأ ينفّذ وعْد الانتقام الذي قطعه على نفسِه بأنْ يتزوَّج كلّ ليلة بِكْرًا ويقتلها في الصّباح، حتّى خَلَتْ البلدة من بنات في سنّ الزّواج، فأشارت ابنة وزيره "شهرزاد" أنْ تكون هي الزّوجة[5]، حيثُ تتصدَّر قِصَّتُهُمَا هذا المُؤَلَّفَ وتنتهي بزواج الملك بابنة الوزير؛ لِيَبْدَأَ القصّ من قِبَلِهَا لمسلسلاتها الحكائيّة التي استغرقت عدّة اللّيالي ألفا وازدادت ليلة واحدة.

([1]) ينظر؛ محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين: "معجم السرديّات"، (المرجع السّابق)، ص 311.

([2]) عالية محمود صالح: "البناء السّردي في روايات إلياس خوري"، أزمنة للنّشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2005، ص 257- 258.

([3]) عثمان بدري: "بناء الشخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ"، دار الحداثة، بيروت، ط01، 1986، ص 242.

([*4]) وَاصَلَ المؤلّف الحديث عن الملك "شهريار" وسكت عن الملك "شاه زمان" فمنذ أنْ رجع إلى مملكة أخيه لمْ نتلقَّ أيّ خبر بشأنه. «ورجعا إلى مدينة الملك شهريار ودخلا قصره». "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص 11.

([5]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 09- 10- 11- 12- 13.

السّرد تقنيّة من تقنيّات التّعبير ووسيلة لإنتاج الأفعال التي هي أساس الأحداث فسرد قِصَّةَ خيّانة زَوْجَيْ المَلِكَيْنِ استدعى سرد "شهرزاد" لقِصَصِهَا، حيث في كلّ قِصَّةٍ تُنْجِزُ الشّخصيّات عددا من الأفعال السّرديّة. فالصيّاد مثلا في الخرافة الثّانيّة ذهب إلى الصّيد في الظهيرة ورمى شبكته فأخرج حمارا مَيْتًا، ثمّ رماها الثّانيّة فأخرجَ زيرا كبيرا ملآن بتراب فرماه هو أيضا، وفي المحاولة الأخيرة؛ وجد قُمْقُمًا نحاسيّا فُمُهُ مختوم برصاص لَمَّا أزاله خرج الجنّي وهدّده بالقتل فدبّر الصيّاد حيلة وأعاده إلى القُمْقُمِ وعزم على إعادته مجدّدا إلى البحر فأخذ الجنّي يعِدُه بأنْ لا يؤذيه إنْ عفا عنه وأخرجَه فلمْ يُخْلِفْ بوعده كسابق عهده وأخذه إلى بركة ماء وأشار عليه أنْ يصطاد سمكا ويهديَه للملِك ليأمرَ له بمكافأة...[1]، ومن خلال اطّلاعنا على هذه القِصَّةِ يتبيَّن لنا أنّ السّرد طريقة في الإفصاح وصيّاغة الخواطر وكيفية لتوليد الأفعال التي تنجِزُها الشّخصيّات وتتركّب منها الأحداث.

تتضمَّن مدوّنة "ألف ليلة وليلة" حكايات كثيرة تَنْبَثِقُ منْ "الحكاية الإطاريّة" التي تمثّل "الحكاية الأمّ" حيث تتوالد من رحِمِها وتَمُدُّ لها بِصِلَةٍ كونها تتفرَّعُ عنْها. ففي "حكاية جوذر الصيّاد وأخويه"[2]* مثلا؛ نجد "شهرزاد" أخبرت عن قسمة الميراث واختصام الأخويْن مع "جوذر" أمام الحاكم في شأنه... ثمّ حدّثتْهُ عن التقائه بالإخوة عند "بُحَيْرَةَ قارون" هناك عُرِضَ عليه إخراج الكنز فقبِل وبعد مشقّة فعل المطلوب منه، ونجح، فجُوزِيَ أحسن الجزاء، وهنا سرَدَت قصّة عودة "جوذر" واعتنائه بأمّه وإخوته إلى أن غدر به أخَوَاه وقاما ببيعه لرئيس بحر حتّى وقع له حادث في السّفينة ونجا منه بأعجوبة؛ وبينما هو يبحث عن عمل حتّى عثَر عليه عند مغربي، وهو في خدمته التقى بـ"عبد الصّمد" مجدّدا فقَصَّ عليه ما جرى له، فأشفق عليه وأعطاه خاتما يتمثّل له "المارد" ويلبّي حاجته إنْ هو لمِسَهُ ، سَعِدَ لذلك كثيرا. ومن هنا تبدأ معالم خُرَافَةٍ أخرى تتّضِح، حيث انطلق إلى أهله فخلَّص أخويه، وعاشوا مع أمّهم في قصره إلى أنْ طلبَ المَلِكُ وِصالَهُ وبعدها صاهره. لتتخلّل هذه الحكاية حكاية أخرى؛ وهي كيدُ "سَلْمَان" الذي سمَّمَ "جوذرا" وأخذ خاتمه وأمر "المارد" الخارج من الخاتم أنْ يقتلَ "سليْمان" وطلب زوجة أخيه للزّواج فأظهرت القبول وانتقمت منه، وهكذا

([1]) "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، من ص 18 إلى 27 .

([2]*) لمعرفة قصّة جوذر الصيّاد كاملة. ينظر؛ (المصدر نفسه) ، من ص 93 إلى ص 114.

انتهت خرافة شهرزاد لـ"جوذر الصيّاد وأخويْه"[1]. تلك هي الحكايات التي تندرج ضمن هذه الخرافة، فبإمكان توالد حكايات عديدة من رحم الحكاية الأم يقوم "الرّاوي" بتقديم أحداثها سواء أَنّها حَدَثَتْ له فعلا أو رُوِيَّت له فقط.

فما يميّز حكاية "جوذر" وإخوته وحكايات "ألف ليلة وليلة" عموما التّركيب البسيط والأحداث المحدودة والأشخاص القليلون، لكنّها تتضمّن حكايات كثيرة شأنها شأن الحكايات الخرافية التي تسمح بانتساب أفعال ثانويّة إليها ممّا يخْلُقُ ترَهُّلاً في "الفعل السّردي"، وقد ذكر ذلك "عبد الله إبراهيم" في موسوعته السّرديّة: «بَيْدَ أنّ ذلك التّركيب البسيط هو الذي جعلها تتَّصِف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، فما تتَّسِمُ به الحكاية الخرافيّة عامّة، وجود أجزاء رخوة في الفعل السّردي، يسمح باندراج أفعال ثانويّة في سيّاقها، تتوالد باستمرار وتتغذى من الإمكانيّات السّرديّة للحكاية الإطاريّة التي هي بمثابة "الحكاية الأم" تمدّ الحكايات الثّانويّة بأسباب الحياة والبقاء، ممّا جعل الحكايات الخرافية، تَتَقَبَّلُ في سيّاقها كلّ ما هو غريب من الأحداث والوقائع، بشرط أَنْ تَنْدرِجَ في بنيتها السّرديّة بواسطة راوٍ جديد يحمل على كاهله حكايته الخاصّة أو حكاية رُوِّيّتْ له»[2]، نجِدُ أنّ "شهرزاد" امتلكت سلطان الكلام وسحره، فَجَعَلَتْ "شهريار" يعيش دوّامة الإنصات والإصغاء؛ بحيثُ كلّما تكاثرت حكاياتُها كلّما تولّد لديه شَرَهٌ في الاستِزادةِ لكَشْفِ ما تُضْمِرُهُ منها.

يتعرّض الفعل السَّرْدِي للقطْع والتّشقّق، بتعدُّدِ مستويات الرِّواية في الحكاية الخرافيّة، حيث تنبثِق كل حكاية عن الأخرى «تتمثل الحكاية الخرافيّة، ممثّلة بخرافة شهرزاد، بتعدّدِ مستويات الرّواية، التي تترتّب على طبقات، تُغلِّف كل واحدة الأخرى، ممّا يجعل الفعل القَصَصِي عرضة للخرم والتمزّق والإرجاء، إزاء فعل خارجي فالحكايات المنسوبة رواية إلى شهرزاد تهيْمن على الخرافة الأصليّة»[3]، لكن تكاثر القِصَصِ في القِصَّة الواحدة من شأنه أنْ يُضْعِفَه، ومَرَدُّ ذلك إلى هذه الحكايات التي تخرُج من تلافيف بعضها؛ –كما سبق وأنْ رأينا– في حكاية "جوذر وأخويه" وفي سائر حكايات اللّيالي، وإذا كانت أفلحتْ

(1) ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، من ص 93 إلى 114.

(2) عبد الله إبراهيم: "موسوعة السرد العربي"، (المرجع السّابق)، ص 119.

(3) عبد الله إبراهيم: "السرديّة العربيّة، بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي"، (المرجع السّابق)، ص 98.

في إثارة التّشويق وبَعْثِ التّسليّة في نفس المتلقِي؛ فإنّها أخفقَتْ في تقويّة "فعل السّرْد".

يعمل "المَرْوِي" بتنسيق تَدَرُّجِ الحكايات الثّانويّة وتنميّة الفعل القَصَصِي بمدِّه بأسبابِ تطوُّرِهِ حيث تتعلّق خرافة "ألف ليلة وليلة" بنسخ القرار اتجاه "شهرزاد" واتّجاه المرأة عموما، وقد اعترف بذلك لوزيره ووالد زوجته «سَتَرَكَ اللهُ حيث زوّجْتَنِي ابنتَك الكريمة التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بناتِ النّاس، وقد رأيتها حرّة نقيّة عفيفة زكيّة»[1]، فبإخبار القاصّة سامِعِهَا بمجموعة من الحكايات استغرقت "ألف ليلة وليلة" بعدد تسعة وثلاثين ومائة خرافة عن مواضيع مختلفة (الأنبياء والملوك والسّلاطين والشّعراء والمحاربين والحيوانات...) كانت قد قرأتها في كتُب التّاريخ وسيّر الملوك وأخبار الدّوّل[2]؛ وتكمن أهمِّيّة هذه الحكايات في أنّها قامت بعمليّة شَحْنٍ لـ"لفعل السّردي" بصفة غير مباشرة، وذلك بزيّادة رّغبة "المروي له" في تَلَقِّي هذا النّوع من النّصوص التي جعلته يُؤَجِّلُ قتْلَها حتَّى تُتِمَّ ما بدأتْه، كما أنّ نفْسَهُ لمْ تَمَلَّ مِنْ سماع المزيد ممَّا تَرْوِيهِ والدّليل في قوله: «فقال لها الملك: وما حكاية الصّيّاد؟»[3]؛ وإلاّ فكيف بلغ عدد اللّيالي والقِصَصِ ذلك العدد. دون أنْ نَنْسَى عنصر التّشويق الذي استخدمته "شهرزاد" في حكاية "الحمّال مع البنات" «وما هذا بأعجب مما جرى للحمّال»[4]، حيث لعب تتابع سرد هذه الخرافات دورا مميّزا؛ لمْ يتمثّلْ في إرجاء الموت فحسب، بل تمثّل في العدل نهائيّا عن الإقبال على فعل القتل وتعدّاه إلى التّراجع عن الحكم السّابق لصالح المرأة؛ لِمَا رآه من نقاء مُحَدِّثَتِهِ "شهرزاد"[*5].

([1]) "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص 679.

([2]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 11 .

([3]) (المصدر نفسه)، ص 18.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 34.

([*5]) عندما تزَوَّجَتْ "شهرزاد" الملك أنْ يتركها حيّة لتربيّة أبنائها أجابها: «يا شهرزاد، والله إني عفوتُ عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقيّة حرّة تقيّة». (المصدر نفسه)، ص 679.

يبدو أنّ حديث اللّيالي سَلَبَ عقل المَلِكِ حتّى سَلِمَتْ "شهرزاد" من القتل، كما أنّها أنْجبَتْ ثلاثة ذكور يرثون والدهم، لكن لمْ يذكرِ المُؤلِّف إنْ كان للملك أولاد من زوجته الأولى أو من جواريه، وأمّا بالنّسبة لزوجاته اللّواتي تَزَوَّجَهُنَّ قبل "شهرزاد" وقتلهنّ؛ فبَيِّنٌ أنّه لم يُنْجِبْ منهنّ.

يتماسك الفعل القَصَصِي في خرافة "ألف ليلة وليلة"، لكن يبدأ بالانحلال عندما يتزوّج "شهريار" "شهرزادا" وتبدأ بحكي خرافاتها التي هي أغرب وأعجب من الخيال؛ ففي "حكاية مدينة النّحاس"، حيث اشتهى "عبد الملك بن مروان" أنْ يتفرّج على المردة من الشّياطين التي سجنها في القماقم سيّدنا "سليمان" –عليه السّلام– كيف تخرُجُ وتتُوبُ؛ لِمَا سمِعه من حديث أعوانه وأكابر مملكته فيما يخصّ هذا الموضوع، فأرسل إلى خليفته في مصر أنْ يكتبَ "لموسى بن نُصَيْر" في بلاد المغرب ليُبْحِرَ إلى ذلك المكان ويأتيه بما يريده، فوافق وسار الوفد المكلّف بالمَّهَمَّةِ إلى تلك الجهة حتّى وجدوا عمودا من الحجر الأسود فيه شخص غائص في الأرض إلى إبطه أخذ يقُصُّ عليهم ما حدث له من حرب "سليمان" –عليه السّلام– عليهم ومن مطاردة وزيره من الجن "دمرياط" حتى آل إلى ما ذكر[1]، فبتدخّل "شهرزاد" في سرد أعاجيبها يتضعضع الفعل القَصَصِي كلّما ضمّنتها شخصيّات جديدة تُوَلِّدُ بدورها أقصوصات جديدة داخل الإطار العام للخرافة التي تشتمل عليها.

يبدأ "فعل السّرد" يفقد تماسكه ويصبح أكثر عرضةً للشَّرْخِ؛ ممّا يُؤدّي إلى وَهَنِهِ؛ وذلك حينما أدخلت الرّاويّة قِصَّةَ الشّخص الذي عاقبه "الدّمرياط" بأمر من سيّدنا "سليمان" –عليه السلام– حيث حالت دون استمرار الفعل السّردي إلى أنْ فَرَغَتْ منها واستأنفت مجدّدا الحديث عن رحلة البحث عن "القماقم".

أمّا إذا ظهرت شخصيّة شهرزاد في عَرَضِ الخُرَافَةِ «وأدرك شهرزاد الصّباح فسَكَتَتْ عن الكلام المباح»[2] فإنّه يتوقّف الفعل السّردي ويصبح مهدّدا بالاضمحلال والزّوال، فكيف نضمن أنّ الملك سيُبْقي مُخبِرَتَهُ بهذه الرّوايات على قيد الحياة في اللّيلة المقْبِلة؟[3*] لتُنْهِيَ ما بَدَأَتْهُ، لأنّه إذا مَلَّتْ نفسُه ممّا تَقولُه مصيرها القتل وحينئذ يتوقّف السّرد[4*].

([1]) ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، من ص 39 إلى ص 46.

([2]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 39.

([3*]) اعتادت العرب حكاية الخرافات في اللّيل فإذا طلع الفجر امتنعت عن الكلام.

([4*]) يرى "ترنس هوكز" «الحكاية تعادل الحياة وغياب السّرد يعادل الموت». ترنس هوكز: "البنيويّة وعلم الإشارة"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، تر: مجيد الماشطة، مرا: ناصر الحلاوي، ط 01، 1982، ص 92.

يهدِف القَصُّ إلى إبراز "فعل السّرد" الذي يبدأ بحالة الاستقرار والتّعادل ثم يتطوّر إلى حال من عدمه، ممّا يقتضِي البحث عن أفعال جديدة تعمل على مجابهة الأفعال الأولى إلى أَنْ يتحقّق ذلك مجدّدًا[1]، ففي حكاية "الملك وولده والجاريّة والوزراء السّبعة"؛ تروي "شهرزاد" كعادتها لـ"الملك السّعيد" خرافة الملك الذي رُزِقَ بولد من زوجه بعد عمر طويل ابْتُلِيَ فيه بعدم الإنجاب، سلّمه للحكيم لتأديبه؛ فأحسن أدبه، كما أنّ وَلَدَ الملك برع في ذلك، وتعلّم الفروسيّة فَتَفَوَّقَ على أقرانه[2]؛ حتّى هنا تبدو الأحداث عاديّة بسيطة، وبتطوّرها تصبح الأفعال غير مستقرّة.

عندما رأى الحكيم طالع الابن فوجده "متى عاش سبعة أيّام وتكلّم فيها بكلمة واحدة صار فيها هلاكُه" فأخبر الملك بذلك وأشار عليه أنْ يجعله في نزهة ومكان طرب إلى أنْ تمضيَ تلك الأيّامُ؛ وبينما هو كذلك حتّى تحرّشتْ به جاريّة سَبَاهَا حُسْنَهُ، فلمّا رفضها وتوعّدها بالهلاك عندما يخرُج؛ سَبِقَتْهُ واشتكتْهُ إلى والده فصدَّقها وعزم على قتله، لكنّ الوزراء خافوا عليه من النّدم فأخذوا يحدِّثونه عن مكْر النّساء وكيدهنّ طيلة تلك المدّة فيَصْرِفُ النّظر عن قراره، وبالمثل تحدِّثه الجاريّة بمكائد الرّجال للنّساء فيصبح أكثر عزما على قتْلِه، وكذلك يسعى وزراء الملك لنسخ القرار الذي تسبّبتْ فيه[3]. وهنا تجد السّاردة نفسها مُجْبَرَةً على إدخال أفعال تعمل على ثُبوتِها وسُكُونِها كما بدأت. حيث تحكي له دخول ابن الملِك مع معلِّمِه في اليوم الثّامن على أبيه، وقد أبدع في الإجابة على السُّؤال الذي طُرِحَ في المجلس بإشَارةِ "السّندباد" كما أنّه حكى لهم "حكاية الأعمى وابن ثلاث وابن خمس سنين" فأعجبتهم حكمته، وعلِمَ والده براءتَه وحكَّمه في شأن الجاريّة التي افْتَرَتْ عليه فاقترح نفيها إلى مدينة أخرى وعاشا في ملكِهما عيْشا رغيدا[4]. فرحلة السّرد تكون بمثابة مُنْحَنَى

=فحياة القاصّة رهينة السّرد ما أُعْجِبَ به الملك، وما عساها تفعل غير الاجتهاد في ذلك مادامت زجَّتْ بنفسها بين يدي قاتلها فداء لبنات المسلمين؟

([1]) ينظر؛ نبيلة إبراهيم: "فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق"، (المرجع السّابق)، ص 83- 84.

([2]) ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص55.

([3]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، من ص 55 إلى 89.

([4]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، من ص 90 إلى 93.

يبدَأ من نقطة الانطلاق ويتصاعد حتى يصِل إلى ذِرْوَتِهِ حيث تتعقّد الأحداث وتتأزّم المواقف وتعيش الأفعال حالة من التشنّج والاضطراب؛ ممّا يستدعي إدراج أفعال جديدة في النّسيج السّردي تعمل على ثّباتها وسكونها كما بدأت؛ وبالتّالي يَشهَد ذلك المنحنى هبوطا إلى المستوى الذي انطلق منه وتعيش القِصَّةُ ماعاشته من بساطة الأحداث في بدايتها. حيث يُعَدُّ هذا المثال خير دليل على صِنْفِ الحكاية التي تُشْبِه انطلاقتها إلى حدّ ما خاتمتها؛ أمّا مرحلة التّغيّير فهي التي تسودها حالة من الاضطراب وعدم التّكافؤ.

كذلك هو الشّأن مع مسار حياة البطل ممّا يعانيه –بَعْدَ رتابة– من كفاح أوغربة... إلى أن تلوح في أفق سمائه بوادر الأمل، فيحصُل على المساعدة ويَسْهُل عليه الوصول إلى ما يصبو إليه، فينتصر أو يعود إلى وطنه و يتزوّج...[1]، وتعدّ الحكاية خير تمثيل لنمط حياة البطل الممتدّة عبر فترة تتحدّد بمولده إلى وفاته يحكمها المنطق الذي يحْكُم حياته فنجد تشابها كبيرا بين تقاسيم ما يكتبه وأفعاله من عيشه إلى رحلته إلى مروره بالأهوال إلى حصوله على ما يُمَكِّنُهُ من النّجاة.

تشبه عمليّة القصّ نمط الحياة، حيث يحيا الإنسان وِفْق طبيعتِه على كفّتي التّوازن واللاّتوازن في حالات متباينة «إنّ القَصَّ عندما يكون بمثابة الأداء التّمثيلي لحركة الحياة، فإنّه عندئذ يكون فيه من الصّدق والحقيقة. بمقدار ما في الحياة. وإذا كانت الحياة لا تُثْرَى إلاّ بالتّجارب التي تجعل الإنسان يعيد حساباته دائما وأبدًا مع متغيّرات الحياة التي تدفعه دفعا لأن يعيش حالتيْ التوازن واللاّتوازن في أوضاع مختلفة»[2]، لذلك فالتّوافق مرهون بقيّام السّرد على شريط الحياة، يستمدّ منه مادته المتمثّلة في أحداثه وخبراته يشكّلها بآليّاته وطُرُقِهِ، ومادام قانون التّوازن واللاّتوازن شرْط تقتضيه الحياة المُعاشة فطبيعي أن يكون موجودا في تلافيف السّرد.

يَخُورُ الفعل الذي يتكون منه الحدث، ويطغى عنصر الإسناد والرواية؛ فتتكاثر الحكايات الثانوية بكيفيّات متشابهة أو تكاد تتشابه؛ نتيجة توجيه فعل البطل بأسباب خارجة

([1]) ينظر؛ بروب، فلادمير: "مرفولوجيا القصّة"، (المرجع السّابق)، من ص 43 إلى ص 75.

([2]) نبيلة إبراهيم: "فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق"، (المرجع السّابق)، ص 84.

عن إرادته فإنّ الحكاية تتشتَّت نظرًا لذلك ويكثُر فيها التّكرار وتضمين الغريب[*1]، كلّما تغيَّر موقع "الرَّاوي" و"المروي له"[*2] ومتى التقى البطل بشخصية جديدة[3]، كالتقاء "غريب" وهو في طريقه للثّأر من الغول بشيخ طاعن في السِّن، فحكى له مَطْلَبَهُ فحذَّره منه وقدّم له السّلاح لملاقاة عدوّه[4]. وهو ما أشار إليه "بروب" في "مرفولوجيا الحكاية": «أنّه غالبا ما تَسْنِدُ القِصَّةُ نفس الأفعال إلى شخصيّات مختلفة»[5]، رواية الخرافة[*1] لا تخلق الأفعال

([*1]) ضَمَّنَ القاصُّ حكاية "عجيب وغريب" أحداثا غير مألوفة مثل ذهاب البطل لملاقاة غول الجبل وأسْرُه هو وأولاده ودخوله في الإسلام، كما أنّه أصبح وديعا ولطيفا يُحْسِنُ معاشرته... بعدما أراد أكله. ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص121 – 122.

([*2]) قد يصبح "الرّاوي" "مرويّا له" مثلما حَدَثَ مع "بلوقيا" الذي حَدَّثَهُ "جان شاه": «فلمّا سمع بلوقيا هذا الكلام من جان شاه، تعجّب». (المصدر نفسه)، ص 786.

"بلوقيا" بدوره حدّث بِنْت "ملكة الحيات" «فأخبرها بلوقيا بقِصَّتِهِ من أوّلها إلى آخرها، وأعلمها بما جرى لجان شاه وحكى لها حكايته». التي أخبرتْ أمّها «ثمّ إنّ ملكة الحيات لمّا عادت من جبل قاف توجّهت إليها الحيّة التي أقامتها مكانها وسلّمت عليها وقالت لها: إنّ بلوقيا يسلّم عليك وحكت عليها جميع ما أخبرها به بلوقيا مما رآه في سيّاحته ومن اجتماعه بجان شاه» "ألف ليلة وليلة"، و"ملكة الحيات" حدّثت "حاسب كريم الدين" «وكلّ هذا الكلام تحكيه ملكة الحيات لحاسب كريم الدّين». (المصدر نفسه)، ص 786.

يكاد الفعل السّردي يتلاشى بسبب تكرار روايته من قِبَلِ سارد كان في الأصل مسرودا له.

([3]) ينظر؛ إبراهيم، عبد الله: "النّثر العربي القديم- بحث في البنية السرديّة"، (المرجع السّابق)، ص 124-125.

كما يرى"داود سليمان الشويلي" أنّ تمزّق الحكاية إلى أحداث على الرّغم من ترابطها يتحقّق من خلال تغيير المكان أو دخول شخصيّة جديدة... أو التزامن كوقوع حدثيْن في وقت واحد؛ ممّا يدفع الرّاوي الشّعبي إلى رواية كل حدث على حده... وهذه الحكاية تشبه كثيرا من حكايات اللّيالي التي تَعتمِد على حدث مركزي ترتبط به الأحداث الأخرى ... ينظر؛ داود سليمان الشويلي: "ألف ليلة وليلة وسحر السّرديّة العربيّة"، (المرجع السّابق)، ص 42.

كلّما انتقل البطل من مكان إلى آخر واستجدّ أمر ما تتجزّأ الأحداث وتتفرّع من الحدث الأصل وتتوالد الرِّوايات وتكثر الحكايات حتى تُوهِمَ قارئها بأنّها لنْ تنتهيَ؛ لأنَّها حكايات تُسْرَدُ في اللّيل شفويّا مباشرة أمام "مسرود له" معْتَمِدا على ذاكرته التي قد تتصرّف في نسْج حُبْكَة الخُرافة بالزّيّادة أو النّقصان.

([4]) ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المرجع السّابق)، ص131- 132.

([5]) فلادمير بروب: "موروفولوجيا القصّة"، (المرجع السّابق)، ص 37.

الجديدة بقدر ما تستدعي إعادَتَها، وكلّما حدث ذلك وَهَنَ الفعل وأصبح عرضة للتّجاوز والتّحطيم.

يوجد فرق في تشكيل الحكاية وتشكيل الرّواية ففي الأول تتشكّل الحكاية من فعل تُنْجِزُهُ الشّخصيّات أمّا الرّواية فتتشكَّل من فعل كلامي يخبِر عن ذلك الفعل «تتشكّل الحكاية من الفعل الذي تنهض به الشّخصيّات داخل البنية السّرديّة للخطاب ففي حين تتشكّل الرواية من القول المُخبِر عن ذلك الفعل. فالرواية فعل كلامي لاحق للحكاية زمنيّا، ويترتّب على هذا، ظهور مستويَيْن زمنييْن يؤطّران مكونِيْ الرّواية والحكاية أوّلهما أبعد في الوقوع وهو زمن حصول الفعل الحكائي، وثانيهما أقرب في الوقوع وهو زمن حصول الفعل الكلامي»[2]، فوقوع فعل الكلام تابع لفعل الحكاية الذي تقوم به الأشخاص وأقرب منه من حيث زمن الوقوع. والزّمن الثّالث وهو "زمن المتلقِّي" لأنّ السّارد يضعه في ذاكرته وهو يوجّه حِكَايَتَهُ (شفويّة أو مكتوبة) لـ"مسرود له" قصد فهْمِها[3]، فقد تكون وقائع الحكاية استغرقت مدّة زمنيّة طويلة، لكنّ الكاتب يُلخِّصُها ويدوّنها في وقت وجيز بينما تستغرق قراءتها من قِبَلِ متلقٍ وقتا أقصر.

ثالثا – فعل السّرد والمروي له:Action de Narration et le Narrataire

تقوم الأفعال بوظيفتها داخل الحكاية ليتمكَّن المتلقِّي من وَعْيِ ما يسُوقُهُ إليه الرَّاوي من أفكار وَيفْقَهُهَا[4]، وما كان على "شهريار" إلاّ أن يهدِّئ من روعه ويطيل الإصغاء

([1*]) يلجأ الرّاوي في الخرافة إلى رواية أفعال مُعادة وتوليد حكايات من الحكاية الكليّة، ليضمن امتدادها وتحقيقها المتعة والتّسليّة وتلقينها العبرة والدّرس، وليعالج كذلك موقفا أخلاقيّا أو اجتماعيّا، لأنّ مثل هذه المسائل تقتضي الأفعال المكرّرة لكي تُقَوَّمَ؛ مثلما حدث في خرافة "ألف ليلة وليلة".

([2]) عبد الله إبراهيم: "السرديّة العربيّة، بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي"، (المرجع السّابق)، ص 108– 109.

([3]) ينظر؛ رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السّرد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 57– 58.

وينظر كذلك؛ سعيد جبار، "من السّرديّة إلى التّخيّليّة– بحث في بعض الأنساق الدلاليّة في السّرد العربي– "(المرجع السّابق)، ص 175.

([4]) ينظر؛ هند سعدوني: "الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربيّة– بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي–"، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف: الشيخ صالح، 2015/ 2016، ص 103.

والإنصات لِمَا تحكيه زوجته؛ ليستصيغَ ما يستوعبه ويحتفظ به في ذهنه، وهذا ما ذكرته "نبيلة إبراهيم" في كتابها "فنّ القصّ" حيث قالت: «ولا يتِمّ هذا التأمُّل وهو في حالة من الانفعال بل يتمّ وهو في حالة من الاسترخاء الذِّهني، وهو شرط أساسي لهَضْمِ ما يَعِيهِ وبَقَائِهِ في ذاكرته»[1]، ممَّا جعله يعدل عن قراره القاضي بقتْل كل من يتزوّجها بعد الدّخول عليها كي لا تخونه كسابقتِها بشفائه من العقدة التي ولَّدَتْهَا له الخديعة.

لا يمكن إعتبار الخُرافة علاجا –على الرّغم– من توفُّر هذه الميزة فيها؛ إلاّ أنّ كُنْهَها يوحي بالعبرة وبالعظة والتّسليّة «...التي يغلبُ عليها في الظّاهر سمة الهزل والإضحاك قاصدا بذلك التّهذيب والإصلاح؛ تهذيب النّفوس الشّرِّيرة وجعلها نفوسا خيّرة، معطاءة وإصلاح المجتمعات بطرح العادات القديمة المتّبعة واستبدالها بعادات جديدة مفيدة للمرء ولمجتمعه»[2]، لما فيها من جلسات علاجيّة استشفائية للملِك الذي كان منشغلاً بالسُّلطة والنّفوذ على حساب علاقاته الخاصّة مع صاحبتِه، وبدا الملِك القويّ في الظاهر هَشًّا من الباطن يجرّ أذيال الخيبة والخسران، فحصل الانتقام وتولّدت لديه عقدة نحو الجنس الآخر، حيث يمكِّنُ هذا الموقف "شهرزاد" من ولوج عالم "سّفّاك الدّماء" وهي تراهن على الفوز والأمل قليل في ذلك، لكنّها استطاعت أن تخلّص العذروات من القتل والنّساء من التهمة بالخيّانة.

أَجبَرتْ "شهرزاد" نفسها أَنْ تتَفَنَّنَ في حكاية عددٍ جَمٍّ من الخرافات في تلك المدّة التي عاشتْها مع زوجها، وهنا نَجِدُ المحقِّق يُرجِّح أنْ تكون "شهرزاد" عرضتْ على "شهريار" أنْ يسْتَمِعَ إليها[*3] «أتريد منِّي أنْ أحدِّثَك أحاديث تمتدُّ ألف ليلة آمِلة بذلك أنْ تعفوَ عنّي وترضى عن والدي الوزير... وسأضيف إلى هذه اللّيالي ليْلة واحدة لتصبح جميعا ألف ليلة وليلة[4]»، حيث اتّخذَتْه "مرويّا لهُ" يتلقّى منها حوالي ثَمَانٍ وثمانين حكاية تتفرَّع منها أكثر

([1]) نبيلة إبراهيم: "فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق"، (المرجع السّابق)، ص 84.

([2]) "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص01، مقدّمة الكتاب.

([*3]) هذا ما استنتجه المحقّق، لكنّنا نُلْفِي في المتن أنَّ "شهرزاد" اقترحت على أختها "دنيا زاد" أنْ تطلب منها–أمام الملك– أنْ تحدّثهم حديثا يقطعون به سهر اللّيالي. ينظر؛ "ألف ليلة وليلة"، (المصدر نفسه)، ص 13.

([4]) (المصدر نفسه)، ص07.

من مائة حكاية ثانويّة[*1]؛ ممّا ترتّب عن ذلك مُسَوِّغات جعلته يُمْسِكُ يَدَهُ عنْ قَتْلها، كما أنّ الرّجل هام بجميل القَصَصِ العجائبي فأصبح ينظُر إلى المرأة نظرةِ المنصِف المعتدِل، فبهذا شخَّصَتْ ابنة الوزير الدّاء ووصَفت الدّواء الذي ساعد الملِك على التّماثُل للشّفاء.

ينقُل الفعل فهم المبدِع للنّص ويصنَع فهم المتلقِّي حين يتبنَّى هذا الأخير تجربة الأوّل «... والفعل هو الذي يترجِم وعْي المبدع بالنّص ويصنَع وعي المتلقِّي له، ويستطيع الوعي الأخير أن يتجاوز التّأثير الآتي –المتعارف عليه منذ القدم– إلى التأثير البعيد المدى، حين تنتقل الرّواية إلى مصافِّ التّجربة في حياة القارئ، لأنّ الممارسَة القرائيّة لا يمكنها أنْ تكون بمعزل عن الممارسة الإبداعية في كثير من الأحيان. خصوصا إذا كانت تجربة واعيّة بالظّواهر العقليّة التي رسمها الكاتب في نصّه، قصد تبليغها بعد تمريرها في خطاب جمالي أدبي»[2]، فالقارئ هنا يتلقَّى الإبداع وبإمكانه أن يعيشَ تجربة المبدع أيضا. كما أنّ للمتلقِّي فضل في تمام النّص الأدبي أنّه شريك المُبْدِعِ في إنتاجه يستمِدُّ بقاءه وفعاليّته من خلال توالي القراءات عليه.

عزّزت "شهرزاد" موقِفها بمجاراة الملك حيث أوهمتْه أنّه على حقٍّ وبأنّ كلّ النّساء خائنات يسْعَيْنَ لإشباع رغباتهن غير آبهات بالرّابطة التي تربطهنّ بأزواجهنّ فضمَّنتْ خرافاتها بأحداث من هذا النّوع وحكَتْ له «وبلغني أيّها الملك من كيد النّساء أنّ رجلا كان يقف بالسّيف على رأس ملِك من الملوك، وكان لذلك الرّجل جاريّة يهواها. فبعث إليها يوما من الأيّام غلامه برسالة على العادة بينهما، فجلس الغلام عندها ولاعبها فمالت إليه وضمّته إلى صدرها فطلب منها المجامَعة فطاوعته. بينما هما كذلك وإذا بسيّد الغلام قد طرق الباب فأَخذتْ الغلام ورمته في طابق عندها ثمّ فتحت الباب، فدخل وسيفه بيده فجلس على فراش المرأة فأقبلت عليه تمازحه وتلاعبه وتضمّه إلى صدرها وتقبّله، فقام الرّجل إليها وجامعها. وإذا بزوجها يدقّ عليها الباب...»[3]، وحالما صدّقها وأمِنَتْ شَرَّهُ؛ بدأتْ تحكي له

([*1]) وذلك حسب المدوّنة التي اشتغلت عليها وهي: "ألف ليلة وليلة"، (المصدر نفسه)، ص 01– 02.

([2]) هند سعدوني: "الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربيّة– بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي"، (المرجع السّابق)، ص 103.

([3]) "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص60.

عن الشّرف والحرمة وكان ذلك في حكايات عديدة.

كانتْ قِصَّةُ "الملِك وزوجة الوزير"، إحدى القِصَصِ التي تبيِّن عِفَّة المرْأة؛ بحيث أحصنتْ زوجة الوزير فَرْجَهَا عندما زارها الملك في بيتِها وطلب وصالها؛ صدّتْه عنْ مراودتِها عنْ نفْسِها بأنْ قدَّمتْ له كتابا ريثما تُحَضِّرُ له طعاما «ثمَّ أتَتْه بكتاب فيه المواعظ والآداب ليقرأَ فيه حتّى تُجَهِّز له الطّعام، فأخذه الملِك وجعل يقرأ فيه فوجد فيه من المواعظ والحكم ما زجرَهُ عن الزّنا وكسر همَّته عن ارتكاب المعاصي»[1] وقدَّمت له طعاما مُخْتلفا ولكنّ طعمَه واحدٌ فلمّا سألها عن سبب ذلك أجابتْ «أصلح الله حال مولانا الملك إنّ في قصرك تسعين محظيّة مختلفات الألوان وطعمهنّ واحد. فلمّا سمع الملِك ذلك الكلام خجل منها وقام من وقته وخرج من المنزل ولمْ يتعرّضْ لها بسوء»[2]، وبهذا ألهمتْ "شهرزاد" مُخَاطَبَهَا[*3] بأنّ هناك نساء عفيفات شريفات وأنّ ما حدث معه لا يُعَمَّمُ على جنس الإناث قاطبةً.

استنادا إلى ما تقدَّم؛ نجِدُ أنّ الكاتب في "ألف ليلة وليلة" سَخَّرَ "فعل السّرد" لتخليص الملك من عقدته، ونجاة "شهرزاد" من الموت، وفداءُ بنات المسلمين من القتل الذي هدّدَهُنّ مدّة ثلاث سنوات.

العنصر الثالث: فعل السّرد عند "السَرَقُسْطِي" من خلال "المقامة اللّزوميّة":

المَقَامَاتُ اللُّزُومِيّة للسَّرَقُسْطِي كتبها صاحبها بعد اطّلاعه على مَقَامَاتِ "الحريري" ورغبة في أَنْ يَنْمَازَ الأدب الأندلسي بهذا الشّكل الأدبي مثل نظيره المشرقي «... فهذه خمسون مَقَامَة أنشأها أبو الطّاهر محمّد بن يوسف التّميمي السَّرَقُسْطِي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرّئيس أبو محمّد الحريري بالبصرة أَتْعَبَ فيها خاطره وأَسْهَر ناظره،

([1]) "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص56.

([2]) (المصدر نفسه)، ص57.

([*3]) عرضتْ عليه حكايات تُمَاثِلُ ما جرى له فلمّا هدأ واطمأنَّ أعقبت ذلك بحكايات الشّرف وعزّة النّفس والنّزاهة، ولو كانت فعلتْ عكس ذلك لكان رفض وقتلها. ينظر؛ إبراهيم، عبد الله: "موسوعة السّرد العربي"، (المرجع السّابق)، ص 199- 200.

ولزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم...»[1]، وضع السّرقسطي مَقَامَتَهُ مشابهة لنظيرتها للحريري في اتّخاذه البطل والرّاوية وكذلك في العدد حيث بلغتْ الخمسين وبناها مثله في عرض المكائد للحصول على المال...[2] ما يجعل الأَدَبَيْنِ يتمَاشَيَانِ جنبا إلى جنب، ومسْألة التأثّر بالخَلَفِ واردة منذ القِدَمِ فكما أنّ "السَرَقُسْطِي"[*3] تأثّر بـ "الحريري" فإنّ هذا الأخير تأثّر بـ"بديع الزّمان الهمذاني".

حظيت هذه "اللّزوميّات" بإعجاب الكثيرين من بينهم "شوقي ضيف" حيث ذكر ذلك في كتابه "تاريخ الأدب العربي في عصر الإمارات والدّوّل –الأندلس–": «...ومَقَامَاتِه اللّزومِيَّةِ أروع آثاره ومن أروع ما قدّمت الأندلس للأدب العربي من أعمال أدبيّة»[4] نلمح من خلال القول غيرة الأندلسيين على الأدب العربي وحبّهم للاستلهَام من المشارقة وشوقهم لتأسيس أدب يخصُّهم اقتداء بغيرهم حتّى أنّهم أبدعوا في ذلك.

أوّلا – فعل السّرد والرّاوي:Action de Narration et le Narrateur :

مَقَامَاتُ "السَرَقُسْطِي" عبارة عن رحلة ارتحلها إلى المشرق بفكره وروحه عدا مَقَامَة واحدة كان مكانها وطنه الأندلس، ولمْ تكنْ لها غاية سوى ربط الأدب بأصوله «هذه الرّحلة

([1]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السَرَقُسْطِي: "المقامات اللزومية"، حقّقها وعلّق على حواشيها: حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي عمان– الأردن، عالم الكتب الحديث إربد– الأردن. ط 02، 2006، ص 17.

([2]) ينظر؛ شوقي ضيف: "تاريخ الأدب العربي –عصر الدوّل والإمارات الأندلس–"، دار المعارف، مصر، 2017م، ص 523.

([*3]) في موضوع التّأثير والتّأثّر ذُكِرَ في "الموسوعة العربيّة العالميّة" أنّ الحريري قدْ تأثّر بمن قبله وأثّر فيمن بعد «ظلّت مقامات بديع الزّمان الهمذاني الاثنان والخمسون أنموذجا يحتذيه كتّاب المقامات الذين جاؤوا من بعده. وأوّل هؤلاء وأشهرهم الحريري الذي كتب مقاماته المشهورة واعترف بريّادة بديع الزّمان لهذا الفن... ثمّ تبعه عدد كبير من القدامى والمحدثين فكتبوا في هذا الفن، من أبرزهم الزّمخشري وجلال السّيوطي من المشارقة، والسّرقسطي من الأندلسيّين. وأمّا المُحْدَثُون فأهمّهم اليازجي والمويلحي». الموسوعة العربيّة العالميّة، ج23، مادة مقامة، (المصدر السّابق)، ص563.

([4]) شوقي ضيف: "تاريخ الأدب العربي– عصر الدوّل والإمارات الأندلس"، (المرجع السّابق)، ص 522.

ذكره محمد رضوان الداية: «وقد أثنى د. ضيف على المقامات اللّزومية، وقال فيها: إنّها أروع آثار السَّرَقُسْطِي، وإنّها من أروع ما قدّمت الأندلس للأدب العربي من أعمال أدبيّة». محمد رضوان الداية: "في الأدب الأندلسي"، دار الفكر، دمشق، ط 01، 2000، ص 261 .

كانت من الغرب إلى الشّرق ، ومن الفرع إلى الأصل، من بلاد الإسلام الحديثة البعيدة إلى مهده القديم. وليست هي رحلة الحج، ولا رحلة طلب العلم، ولا رحلة الجهاد، ولا رحلة التّجارة؛ وإنّما هي رحلة الغذاء الروحي بالنّسبة إلى السّائب(*1) ورحلة الكدية(*2) بالنسبة إلى الشّيخ أبي حبيب»(3)، فالأديب آنذاك يعيش ذلك الوصل الرّوحي لثقافة وأدب الأجداد ليؤصل لثقافة يرثها الأحفاد من بعده، في موطنه الأم الذي أنبته وتَنْزَعُ نفسُه إليه.

تنتمي المَقَامَاتُ إلى القِصَصِ السّرديّة التي يُقدِّمُ فيها المؤلف الأحداث التي وقعتْ للرّاوي حيث يبدأ بإعلانه عن خروجه مسافرا لمكان ما ويُخْبِرُ عن حاله وما لاقاه من مشاقٍ ومخاطر وهو في طريقه «حدّثنا السّائب بن تمّام، قال: انحدَرْتُ إلى أرضِ حُلْوانَ، فبقِيتُ

(*1) كَتَبَ "السَرَقُسْطْي" "لزوميّته" مثل مقامات "الحريري" بحثا عنْ ترسيخ هذا الفنّ في "بلاد الأندلس، وما تجشّم رحلته هذه إلاّ غيرةً على الأدب في الأندلس وطمعا في أنْ يكون على شاكلة نظيره في المشرق. واتَّخَذَ "السّائب" راويًا لأحداثها يسيح في البلدان ويتعرّف على الخلّان وينقل الأخبار ويُحْسِنُ التّدبيرَ «حدَّثَ السّائب بن تمّام، قال: إنّي لفي بَعْضِ البلاد، وقدْ أقْوِيْتُ من الطّريفِ والتّلادِ، أستافُ الأرضَ، وأذْرَعُ الطُّولَ والعَرْضَ، أفتلُ الدّهر في الذِرْوَةِ والغارب، وأرْقُبُ مِنْهُ كَلَّ شَارِقٍ أوْ غاربٍ، قدْ أفْرَدَني حتّى الأمل، غُبْرُ أسفارٍ، ونِضْوُ مهامِهَ وقِفَارٍ...». أبو الطاهر محمد بن يوسف السَرَقُسْطِي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 17.

كما رَغَبَ في السّفر الإمام الشّافعي لما فيه من فوائد.

تَغَرَّبْ في الأَوْطَانِ في طَلَبِ العُلَى - - - وسافر فَفِي الأسْفَارِ خَمْسُ فَوَائِدِ

تَفَرُّجُ هَمٍّ ، واكْتِسَابُ مَعَيشَةٍ - - - وعِلْمٌ، وآدَابٌ، وصُحْبَةُ مَاجِدِ

أبو عبد الله محمّد بن إدريس الشّافعي، "ديوان الشّافعي"، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليّات الأزهريّة، ط 02، 1405هـ- 1985م، ص 74.

(*2) أكثر شيئ يُمَيِّزُ المقامات هو نّصب المحتالين على ممتلكات غيرهم بحجّة العَدَمَ أو تضيّيع المال... «رِقُّوا للأفاضل، واعطفوا بالفواضل، و(ارحموا عزيزا ذلّ)، وكثيرا قلّ، ومُثْرِيًا أَدْقَعَ، وحَائمًا على مَوْرِدِكُمْ وَقَعَ» إلى أنْ قال «فكلٌّ خلع ما عليه، وألقى بما عنده إليه». أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 19.

وهذا الاستعطاف قد أتى أُكْلَهُ حيث صدّقه النّاس ومَنُّوا عليه.

(3) محمد الهادي الطرابلسي: "مدخل إلى تحليل- المقامات اللّزُومِيَّة- للسَرَقُسْطِي"، حوليات الجامعة التونسية، العدد رقم 28، بتاريخ 01 يونيو 1988، ص 10.

لَهْفَانَ أَسْوَانَ، أقاسي من الخطوبِ الضّروب والألوان، حتّى إذا كُنْتُ بذي المَجَازِ[*1]، من أَرْضِ الحِجَازِ، عَرَضَ لي بين نَجْدٍ وتِهَامَةَ»[2]، ثم يبادر إلى ذِكْرِ الحدَثِ المهمِّ الذي يريد أنْ يخبرنا به حيث نَظَرَ فَتًى وسيمًا يبكي الأطلال على محبوبٍ ولا يَفْتَرُ حتّى ذهب عنْهُ وعْيُهُ وتقدَّم منْ بين الحاضرين شيخٌ وزعم أنّ به مسٌّ مِنْ فُرْقة الأحبابِ وادّعى أنّه قادر على شفائه شريطة أنْ يُدِرَّ عليه ببعض المال، فصدّقه الجميع ووافقه على المنِّ والعطاء[*3] «فلم يزل في شهيق يُلْهِبُهُ، وَوَجْدٍ كَدِفَاعِ الحَرِيقِ يُذِيبُهُ ويُذْهِبُهُ، حتّى خرَّ مَغْشِيًّا عليه، مُشَارًا بأكفِّ التَّحَسُّر إليْهِ، فانْبَرَى مِنْ الرُّفْقَةِ إليه شيخٌ قدْ تَدَرَّعَ برِمالٍ، وقال: "إنَّهُ لَمَسُّ حُبَابٍ، وغَشْيَةُ أحْبَابٍ، إنِّي بهِ لَرَفِيقٌ، وإنِّي عليه لشَفِيقٌ، عليَّ بُرْؤُهُ وشِفَاؤُهُ، ولَدَيَّ سرُّهُ وخَفَاؤُهُ... دعوني أركض إليه هذا الجَوَادَ، فَأُزِيلَ عَنْ قَلْبِهِ اللّمَّةَ والجُوَادَ، حتّى يَرْجَعَ إنْ شَاءَ اللهُ صحيحا، ثُمّ لا يكُونُ عليَّ بَخِيلًا ولا شحِيحًا. فكلٌّ رَأى ذلِكَ مِنْ رَأْيِهِ صَوَابًا، ووَعَدَهُ جَزَاءً وثَوَابًا»[4] وكذلك هو الرّاوي في المَقَامَاتِ؛ فما إنْ يصل منطقة ويستقِرّ بها حتّى يعثُر على جماعة من النّاس قد تحلّقوا حول شيئ ما، أو ينتبِه إلى شخص غريب الأطوار... وأمّا في "المقَامَاتِ اللّزُومِيَّة للسَّرَقُسْطِي"؛ فكلّما تبيّن الرّاوي أمر جماعة إلاّ ووجد "أبا حبيب" متنكّرا بزيٍّ ما ينصب عليهم. وزيادة على أنّ هذه المَقَامَة تتضمّن الرّحلة[*5] إلى عدّة أمكنة فهي كذلك سيرة ذاتية تُصَوَّرُ فيها جوانب الحياة الخاصّة والعامّة وما تتميّز به وتعالِج

([*1]) هي سوق "ذي المجاز" ،بـ "مِنًى بين مكة وعرفات. "الموسوعة العربيّة العالميّة"، ج 02، (المرجع السّابق)، ص 139.

([2]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 35.

([*3]) يبدو أنّ الشّيخ والفتى متّفِقان على هذه "التّمثيليّة" لكسب المال؛ وذلك أنّ الرّاوي صرّح في آخر المَقَامَة أنّه اكتشف أمر "أبي حبيب" الدّاهيّة في الضّحك على عقول النّاس وسلب ما في جيوبهم فقال «فعلمت أنّه الشّيخُ أبُو حَبِيبٍ وقُلْتُ: لا مُتَّعَ بِخَلِيلٍ ولا حَبِيبٍ، فَمَا أعْجَبَهُ مِنْ سَالبٍ في زَيِّ مَسْلُوبٍ، وغَالِبٍ في هيْأةِ مَغْلُوبٍ».(المصدر نفسه)، ص 36.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 35.

([*5]) تتضمّنُ "المقامة اللّزوميّة" "الرحلة" إلى المشرق التي آثر أنْ يُطْلِقَ عليها "محمد الهادي الطرابلسي" "الهجرة" «ولمْ يُجْرِ السّرقسطي إلاّ مَقَامَة واحدة في الأندلس وطنه الخاص وهذه نزعة تندرِج في نطاق الحنين إلى المشرق بالروح والفكر والأدب التي غلبت على الأندلسيين ولكنّها مسألة تؤكد أنّ الرّحلة في هذا الأثر تتخذ معناها الكامل وهو معنى الهجرة وأنّ لها صبغة خيالية ثابتة وقيمة أدبيّة جمالية متأكّدة». الطرابلسي، محمد الهادي: "مدخل إلى تحليل– المَقَامَات اللزومية– =

الأمراضَ التي تَشُوبُهَا.

تأخُذُ المَقَامَاتُ عادة أسماءها من الأماكن التي ارتحل إليها الرّاوي، كما أنّها قد تأخذُها من المواضيع التي بُنِيَتْ عليها؛ حيث لا يُوجَدُ إلاّ المقامة البَحْرِيَّة التي تَسْتَمِدُّ اسمها من المكان الذي دارت أحداثُها فيه، فقد حظيّت بمسرح ممتدٍّ لوقائعها وتنقّل شخصيّاتِها، وأمّا الباقيّة فمنها مايستَمِدُّ اسمه من المواضيع التي تدور حولها مثل "المرصّعة" و"الخمريّة"، ومنها ما سمّاها على الحروف الأبجديّة، وأخرى اكتفى بتسميّتها بالأولى والثّانيّة... وهكذا حسب التّرتيب. فمنها ما سُمِّي ومنها ما ورد بدون اسم.

يحدّد المؤلف مكانا مُعَيَّنًا (جُرْجَان، الصِين، حُلْوَان...) لـ"الرّاوي" ينطلِق منه أو يمرُّ به أو يصِل إليه لغرض معيّن؛ فيحتاج لتحديد المكان وعلّة الوجود فيه ولاستعادة ما حدث؛ إلى أسلوب من أساليب السّرد؛ وهو "الإخبار" «... تتدفّق الفعالية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى، فالرّاوي أشبهُ بالرّحالة جوّالٌ، لا تحدّه حدود مكانيّة داخل دار الإسلام، ينبت حالا في المكان الذي ينتخبه مؤلف المَقَامَةِ، وغالبا ما قد يظهر وقد قفل راجعا من مكان، أو وصل توّا إليه ، وهو في سفر وقد أنهكه التّجوال، فأَمَّ مكانا ما طلبا للرّاحة. يحدّد مكانه بدقة، ويكشف سبب وجوده فيه، وشأن عيسى بن هشام في هذه المقامة فالراوي يتحدّث مباشرة، مستعملا جملا قصيرة، مكثَّفة تهدف إلى كشف موقعه، وحاله»[1] مثل ما ورد في اللّزوميّات «حدّث المنذر بن حُمَام، قال: حدّث السّائب بن تمّام، قال: لجّت بي لجاجةُ الاغتراب، ونوازع الاضطراب إلى أنْ أمعنتُ في التّغرّب إمعانا، وكنت مُصَاحَبا على الرّحلة

=للسرقسطي"، حوليات الجامعة التونسية، العدد رقم 28، بتاريخ 01 يونيو 1988، ص 10.

فيما يخصّ إمكانيّة قولنا "رحلة إلى المشرق" أو "هجرة إلى المشرق"؛ فهذا يدفعنا إلى الرُّجوع إلى القاموس لضبط المُصْطَلَحيْن لغوّيًا والوقوف على الفرْق بينهما «رَحَلَ، رِحْلَةً: سار فمضى، ثمّ جرى ذلك في المنطق حتّى قيل ارتحل القوم عن المكان ارتحالا . ورحل عنْ المكان يَرْحَلُ وهوَ رَاحِلٌ منْ قوم رُحَّل: انتقل». ابن منظور: "لسان العرب"، (المصدر السّابق)، مادة "رَحَلَ"، ج11، ص 278.

و«هَجَرَ: الهِجْرَةُ والهُجْرَةُ: الخروج من أرض إلى أرض». (المصدر نفسه)، ج5، مادة "هَجَرَ"، ص 251.

([1]) عبد الله إبراهيم: "موسوعة السرد العربي"، (المرجع السّابق)، ص 315.

ومُعَانا، إلى أن حللت بارض الصين فصاحبت بها فتى ذا رأي سديد وعقل رصين...»[1]، يستعمل "السَّرَقُسْطِي" السّرد طريقة للإفصاح وصياغة الخواطر وكيفيّةً لتوليد الأفعال التي تنجِزُها الشّخصيّات وتتركّب منها الأحداث، فما وجدنا "السّائب بن تمّام" إلاّ مقبلا على ديّار أو راحلا منها، وفي كلّ مرّة كان يكشِف "أبا حبيب" وهو يدَّعي ما ليس به ويحتال على النّاس.

هذا لاستفادة المؤلّف من اطّلاعه على مقامات الحريري فأصبح ينتقِل في العالم الإسلامي ليكشِف مغامرات "السَّدُوسِي" أمام "السَّائِب" كما يختار صاحب المقامة السّرد طريقة لعرض الأحداث وتقديم الشّخصيّات ووصف الأماكن... فإنّه ينتقِي السّاردَ ليطلع القارئ على ما وقع «... وحتى نقدِّم هذه الأحداث الغُفْلُ في بناء شفهي أو كتابي على حدّ سواء وحتّى لا تبقى في عالم الغيب، لا بدّ لها من هيئة تلفّظيّة، تتمثّل في شخصيّة السّارد هذا الكائن الذي يمثِّل صوته محور الرّواية، إذْ يمكن أنْ لا نسمعَ صوت المؤلِّف إطلاقا ولا صوت الشّخصيّات ولكن بدون سارد لا توجد رواية... إنّه الشّخصيّة التي بدونها سيبقى الخطاب السّردي في حالة احتمال. وعلى هذا فإنّ السّارد هو المنتج الحقيقي للخطاب، فلولاه لَمَا ظهر على ساحة الوجود بشكل فعلي»[2]. حيث يرتبِط السّارد بالفعل الرّوائي بطريقتيْن فالأولى: أن تكون عمليّة إخباريّة كحلقة بواسطة "المُنْذِرْ بن حُمام" وأمّا الثانيّة: وهي رواية الرّاوي لما يحدث له فعلا من طريق "السَّائِب بنُ تَمَّام"[*3].

([1]) أبو الطاهر محمد بن يوسف: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 363.

([2]) فاطمة عبد السّلام الرواشدة: "المقامات اللزومية. دراسة نصية"، رسالة ماجستير، إشراف: د. حسين يوسف خريوش، جامعة موؤتة، 2003، ص 104- 105.

([*3]) كانت تَتَرَدَّدُ عبارة «حدّثنا المُنْذِر بنُ حُمَام قال: حدثَ السّائب بن تمَّام» في بداية المقامات. أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق).

ما يُلْفِتُ الانتباه هو ذلك التجانسُ بين الشّق الثّاني من اسمي المُخْبِرِ في مقامات "السّرقسطي" "المُنْذِر بنُ حُمَام" راوي مقامات الحريري"الحارث بن هَمَّام"، ونلمح ذلك التجانس بالطّريقة ذاتهاّ بين الرّاوي الحقيقي لمقامات "السّرقسطي" وهو "السّائب بن تمَّام" "وراوي مقامات الهمذاني"عيسى بن هشام"؛ ممّا يجعلُنَا نعْرِفُ أنَّ "أبا طاهر محمّد بن يوسف" استوحى اسميْ راوييْه ممّنْ سبَقَهُ في هذا الشّكل الأدبي في المشرق، لأنّه اطّلع على العمل الأدبي آنذاك.

وَضَعَ المُؤَلِّفُ "الرّاوي" منْ خياله في المقامة "اللّزوميّة" اقتداء بمن سبقه في هذا الفنّ[*1] «إنّ تصوّرًا مثل هذا، يجب أنْ يقصِيَهُ التّحليل الفنّي الذي يُعْنَى بسرديّة المَقَامَة، ويتجاوزه إلى اعتبار أولئك الرّواة، وسائل فنيّة تنهض بمَهمَّة نَسْجِ الحكاية»[2]، ففِعل القَصِّ يجري على ألسنة روّاة وهميّين لا وجُود لهم ابْتَدَعَهُم الكاتب فقط لصيّاغة قِصَّةِ المقامة. ويلجأ الكُتَّابُ إلى استعارة هؤلاء الرُّوّاة منْ نسيجِ خيالاتهم؛ لتعَذُّرِ وجود من يحكِي هذه القِصَصُ غالبا في الحقيقة.

قد يَتَنَازَلُ السّارد الأصلي عن الرّواية لصالح البطل بمثابة راوٍ ثانٍ الذي يتكفَّل بنقل الأحداث بطريقة مباشِرة وكأنّها تحدث أمامنا «... الرّاوي المنتج هو الرّاوي القائم برواية أفعال البطل وأقواله ناقلاً ذلك من خلاله دون منازِعٍ وقد يَفسحُ المجال أمام بعض الشّخصيّات بالتّحدّث لتَسمَعَ صوتها تَخطبُ وتتحاورُ ناقلا ذلك كما هو دون تغيّير أو اختصار، ممّا نشعر معه أنّنا أمام عرض مباشر. لكن يَنقُل إلينا عبر متكلِّم غير المُتَكلِّم الأصل فنُصبِح أمام متكلِّم ثانٍ (الرّاوِي) يَنْقُلُ عن المتكَلِّم الأصلي من هنا نسمَع صوت البطل يخطُبُ في من حولِه واعظا وأديبا وقَاصًّا ومع أنّ هذه الخطابات تشكِّل وَرَمًا في جسد النّص فقد تُسْهِمُ في إنتاج الدلالة الكلية للنّص المقامي إذْ يتوقَّف ذلك على عدّة أمورٍ منها موقعه وفحواه ودوره في حركة السّرد»[3] ومن أمثلة ذلك المقامة السّابعة وهي (البحريّة)، حيث يقول الرّاوي ناقلا لنا خطاب البطل على مرفإ الشحر «فسرت إلى مرفإ الشَّحْر[*4]، وقد أزمعت على ركوب ذلك البحر، إذ سمعت هاتفا يقول: من يُصْغِ إليّ قليلا، يغنَم

([*1]) استعان الحريري بخياله الواسع في تفويض مهام تقديم الأحداث إلى شخصيّة الرّاوي وشخصيّة البطل غير الحقيقيّتيْن «وأسند رواية مقاماته إلى الحارث بن همّام وهو اسم خيالي، وقصره على الرّحلة بنفس أبيّة وترفّع عن المسالك اللّصوصيّة، وبطلها أبو زيد السّروجي من أهل الكدية... وبهذيْن الشّخصيْن الوَهْمِيَّيْنِ مثّل عصره أحسن تمثيل». "مقامات الحريري"، تحقيق: عيسى سابا، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، 1398هـ - 1978مـ ، ص 06.

([2]) عبد الله إبراهيم: "السرديّة العربيّة، بحث في البنية السرديّة الموروث الحكائي العربي"، (المرجع السّابق) ، ص 197.

([3]) فاطمة عبد السّلام الرواشدة: "المقامات اللزومية. دراسة نصية"، (المرجع السّابق)، ص 128.

([*4]) الشَّحْرُ: شاطئ البحر. مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، مادة: شَحْرُ، ص 114.

من إرشادي جليلا، أشحذ من فرندِه(*1)، وأخبره عمَّا خِفِيَ عليه من صينه وهنده»(2)، فمثل هذه الخطابات تُحْدِثُ خللاً بنسيج النّصِّ لكنّها تُعِين على عمليّة إرساء القواعد الأساسيّة لعمليّة السّرد في المَقَامَة.

يحيل "المُنْذِرُ بن حُمَامٍ" المُخْبِرُ على الرّاوي "السَّائِبُ بنُ تَمَّامٍ"(*3) الذي يقدِّم بدوره البطل "أبو حبيب السدوسي"(*4) كـ"راوٍ ثانٍ" تنتِج أفعالُه وأفعالُ باقِي الشّخصيَّات قِصَّةَ المَقَامَةِ، إذْ أنّ الأحداث تُعْرَضُ بوعيٍ مخالفٍ من قِبل "الرّاوي المتمَاهي" –البطل– في الأصل وأمّا "الرّاوي الحقيقي" وبما أنّه تنازَل عن مَهَمَّتِهِ؛ فيصبِح "مُفارقًا" لما يرويه وهذا الانقلاب من شأْنه أنْ يُغَيِّرَ في تركيب أحداث بنية الحكاية. فالذي يحدُث هو أنّ فعل السّرد ينتقِل من "الراوي" إلى البطل والأحداث تتسلسَل من ظهور "الرَّاوي" إلى التعرّف إلى البطل.

لا يستطيعُ السّارد أنْ يقدّم أحداث قِصَّتِهِ إلاّ بعد انتهائها وتحصيل كل ما يخصُّ

(*1) فَرْنَدٌ: سَيْفٌ. مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، مادة: فَرْنَدٌ، ص 306.

(2) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 65 .

(*3) قد يبدو السّارد مجهولاً لأنّ المؤلِّفَ يكتفي بذكر اسمه ثمّ يُجْرِي السّرد على لسانه في تَتابُع، حتّى يتدخّل البطل ويتولى ذلك «يظهر لنا في بداية هذه المقامة أنّ السّاردَ مجهولٌ، ولكن في واقع الأمر قام السّرقسطي بتقديم هذا السّارد المجهول، ثمّ تنْحَى ليترك السّرد ينساب بشكل طبيعي إلى أنْ يفرغَ فيظهر أبو حبيب السّدوسي ليتولى العمليّة السّرديّة، وفيها يكون إحدى الشّخصيّات، وهو هنا سارد داخلي حكائي». نور مرعي حسين الهدروسي: "السرد في مقامات السرقسطي"، رسالة ماجستير، إشراف: مي أحمد يوسف، جامعة اليرموك– الأردن، 2006، ص 39.

"أبو حبيب السّدوسي" –البطل– و "السّائب بنُ تمّامٍ" –الشّخصيّة الثّانويّة– يتقاسمان دور الرّواية في المقامات اللّزوميّة.

(*4) كأنْ يذكر مَنْ يُخْبِرُ بما قال الرّاوي الذي يُعْطِي بدوره الكلمة للبطل ليرويَ لنا الحيلة المستخدمة لخديعة النّاس والحصول على الكسب السّهل، وكأنّه لا يُحِبُّ أنْ يُخْبِرَنأ عنه بل يريد منه أنْ يُطْلِعَنَا بنفسه عمّا فعل «حدّث المنذر بن حمام، قال: حدّثنا السّائب بن تمام... وإذا بقائم يقصُّ القِصَصَ والأنبيّاء، ويحمل من الحديث الكَلَّ والأعباء، ينْظُمُ تارة وينثر، ويمرُّ هونا في حديثه ولا يعثر... وهو يقول: "أيّها النّاس: أضرب لكم الأمثال، ولا أخاطب منكم الغثاء ولا الحثال، الحكمة للمؤمن ضالّة، والموعظة على الهدى دالة...». أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 41.

أجزاءها والإلمام بتفاصيلها؛ وإذا طُبِّقَ هذا المبدأ على المقامات "اللّزوميّة" لـ "السرقسطي"، نجد أنّ الرّاوي هو "السّائب بن تمّام "الذي يتحمَّل مسؤوليّة تقديم المقامة لـ"الرّاوي المُخْبِر" و"الرّاوي البطل" والمسْرود لهم، ولولاه لما برزت للوجود. يَسْرُدُ الرّاوي أحداث المَقَامَةِ بوعي مخالف للوعي الأوّل ويتحكّم فيها (أيْ أحْدَاثُ المَقَامَة)، حيث يُسَاهِم في اختيَّارِهَا وإضْفَاء عليها دلالات ربّما لا تحضُرُ إدراكه وقت مُعايِشَتِه لوقائع القِصَّةِ[1]، تتشكّل المعماريّة السّرديّة بإخضاع الرّاوي الأحداث إلى طريقة ربط تختلف عن الواقع، لكي يجعل عمله يَنْمُو نُمُوًّا تصاعديًّا متلاعبا بالزّمن إلى أنْ يصل إلى نهاية رسمها في ذهنه.

يقدّم السّارد مرويَّه بطريقتيْن؛ فإمّا أنْ يستبِدّ بالحكي حيث يؤدي خطابه الخاص بطريقة غير مباشرة ولا يترك فرصة الاتّصال المباشِر بها وتسمّى هذه الطّريقة بـ "السّرد" فيُعَدُّ سردا خالصًّا والكاتِب مجرَّد شاهِدٍ يقدِّم الأحداث والشّخصيّات لا تتكلَّم...[2]، وانطلاقا من التَّحديد السّابق ودراستِنا لنصوص"اللّزوميّة" نلاحظ أنّ الرّاوي أدْرَج السّرد في تقديمه للمادّة الحكائيّة التي يتكوّن منها البناء الفنّي للمقامة، حيث قال: «فحللتُ بالاسكندريّة، وقد خلُصت إليها بالوَفْرِ الوَافِرِ والحالِ السَّرِيَّةِ، وكُنْتُ إذا حلَلْتُ مِثْلَهَا مِنْ حَضْرَةٍ، الْتَمَسْتُ ما فيها منْ حُسْنٍ ونَضْرَةٍ، وتَتَبَّعْتُ صُلَحَائِهَا وزُهَّادِهَا، وطَالَعْتُ نَجْدَهَا ووِهَادَهَا، فبيْنَما أَنَا أَجُولُ في مَرَابِطِهَا ومَحَارِسِهَا، وقدْ تمَلَأْتُ منْ محاضِرِها ومدَارِسِها، وإذَا أنَا بِجَمْعٍ قدْ تلاصَقَ تَلَاصُقَ القُرَادِ، ثمَّ تَفَرَّقَ تَفَرُّقَ الجَرَادِ، فَمِلْتُ لأَرَى ذَلِكَ الجَمْعَ والمَكَانَ، ومَا دَارَ فيه وما كان، فلمْ أُلْفِ إلّا قائما يُصَلِّي أوْ راجِعًا يُوَلِّي»[3]، يستهلّ "الرّاوي" مَقَامَاتِه بمقدِّمات سرديّة تبدأ بإشهاره عن تقلّبه في أسفاره بين البلدان وتنقّلِه في أرجائها إلى أنْ تسوقه قدماه إلى مكان تحلُّق النّاس حول الواعظ فيهم لينقُل لنا الحدث المهمّ في المَقَامَةِ وهو "الاسْتِعْطَاءُ".

قدْ يَتْرُكُ القاصُّ الحرّية المطلقة في التّعبير، وكأنّ الشّخصيّات تؤدّي أدوارها على خشبة

([1]) ينظر؛ سعيد جبار: من السرديّة إلى التّخييليّة- بحث في بعض الأنساق الدلالية في السّرد العربي، (المرجع السّابق)، ص 175.

([2]) ينظر؛ حميد لحميداني: "بنية النص السّردي -من منظور النقد الأدبي-"، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، وبيروت، ط 01، 1991، ص 47- 48.

([3]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 77.

المسْرَح ولا تكون للأحداث ساردا في هذه الحال؛ لأنّ لكلّ شخصيّة كيفيّتها في الإفصاح عن نفسها وعمّا يجري لها ونقلها إلى المتلقّي، وتسمّى هذه الطّريقة بـ"العرض" أو "الدراما" فإنّ أحداث (الحكاية) ليست مسرودة ولكنّها تجري أمام الأعين مُشَخَّصَةً وفيها تُهَيْمِنُ أقوال الشّخصيّات[1]، واسْتِنَادًا –لما سبق ذِكْرُهُ– ومن خلال اطّلاعنا على مَتْنِ المَقَامَاتِ، يتبيّنُ لنا أنّ "السّائب بنُ تمّام" استعمل هذه الطّريقة في رواية الأحداث وذلك عندما نقل الحديث على لسان "السّدوسي" «الوَحَاءَ الوَحَاء، والإصْحَاءِ الإصْحَاءَ، أما آنَ للقلوب القاسيّة أَنْ تَخْشَعَ (ولِسَحَابِ العَمَايةِ أَنْ تقْشَعَ)، ولِمَاءِ النَّدَامَةِ أَنْ يَنْشَعَ، أَمَدٌ قَصِيرٌ، وذَهَابٌ ومَصيرٌ، ولا سَامِعٌ ولا بَصِيرٌ، وشَأْنٌ خطِيرٌ، ورأيٌ فَطِيرٌ وأَجَلٌ حالٌّ، وأملٌ ضالٌّ، وشحٌّ مُطَاعٌ، وانْبِتَاتٌ عنِ الخيْرِ وانْقِطَاعٌ، وهوًى مُتّبَعٌ ومَصِيفٌ (في الغِنَى) ومُرْتَبَعٌ، وآمَالٌ سَائِمَةٌ، وعُيُونٌ نَائِمَةٌ»[2]. بحيث يحيل الفرصة للشّخصيّات التي كانت تخطب وتتحاور –مثل البطل– مع مَنْ يخدعهم متقمّصا دور الواعظ المُصْلِحِ؛ وهذا كلّه ينقله الرّاوي دونما يتصرّف فيه ويجعلنا نشْهَد الحدث مُمَسْرَحًا.

كما يجُوزُ للسّارد تقديم قِصَّتِهِ بطريقتيْن؛ كذلك يُسْمَحُ للمؤَلِّف تقديمها بأكثرَ من "راوٍ" حيث يتعاون على تقديم المَقَامَةِ الواحدة أكثر من راوٍ، يرْوُون المقامة من الدّاخل؛ رواية داخل رواية، كلٌّ يروي قِصَّتَهُ كما حدث في "المقامة العنقاوية" من تعدّد رواة، فالقِصَّةُ الإطاريّة يرْوِيها "السّائب". وأمّا "البطل" فإنّه يبتدع قِصَّةً يدَّعي أنّها حدثتْ معه ورفاقَه، أسْحَرَ بهم حيوان بحري ثمّ أبحر، حتّى أوصلهم إلى جزيرة وجدوا بها شيخا عجوزا قَصَّ عليهم قِصَّتَهُ مع طائر العنقاء[3] فقد تَنَاوَبَ الرّاويّان على تقديم النّصّ، وهذا يكون عندما يَهِمُّ البطل بنقل مَسْرُودِهِ للحاضرين سواء وقعت معه فعلا، أم اختلقها لخداعِهم حينما زعم أنّه خطيبٌ فيهم وادّعى النّصيحة لهم، والهدف من هذه العمليّة هو تجاوز الرّتابة في نقل أحداث المقامة. وهنا نجد أنّ دور "الرّاوي" "السّائب" قد تقلَّص ليمتدّ على حسابِه دور "البطل"

([1]) ينظر؛ حميد لحميداني: "بنية النص السّردي –من منظور النقد الأدبي–"، (المرجع السّابق)، ص 47– 48.

([2]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 78.

([3]) ينظر؛ أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 336– 337– 338– 339– 340.

"السّدوسي"؛ وعلى الرّغم من أنّ "الرّاوي" الأوّل ينتهى دورُه عندما يُحِيلُ الكلمة للروّاة المواليين له؛ إلاّ أنّه له الفضل في امتداد السّرد، ونرى "فعل السّرد" في الحكاية الإطاريّة يتعرّض للتشقّق من خلال إعادة الأفعال لا توالدها.

ثانيّا – فعل السّرد والمروي:Action de Narration et le Narré

حمّل "أبو الطّاهر محمّد بن يوسف" راوي مقاماته "السّائب" آراءه الفلسفيّة، ونقل لنا أنواع السّلوك الاجتماعي التي كانت سائدة في مجتمعه، ولمْ يشارِكْ الشّخصيّات في القيّام بالأحداث مبرزا وصمات العار اللّصيقَة به آنذاك كالاستجْدَاء والمُراوغَة لكسب المال وانسيّاق السّواد الأعظم وراء أهوائه «فقالوا: "نفدّيك بالمال والأهل، ونُحَيِّيكَ بالرّحب والسّهل، فأقمْ غيْرَ مُرَوَّعٍ بِتِرْحَالٍ، ولا مُفَزَّعٍ بجذْبٍ ولا إمحالٍ، وفي هذه اللّيلة تقْرَأُ منْ بِرِّنَا عُنْوَانًا، وتَتَمَلأَ منْ صِلَتِنَا ضُرُوبًا وألْوَانًا»[1]، كما صوّر سذاجتَهم في مسارعتهم إلى تحقيق مطامعه «فما انْقَضَتْ العَشِيَّةُ حتّى وافى المأْكولُ والملبُوسُ، وجاء النّعيم وتولّى البُؤْسُ، وتَوَاترَتِ النِّعَمُ، ورتَعَتِ في سرْحِهَا النّعَمُ، فبقِيَ عنْدَهُمْ أيَّامًا، يُلَاقِي مِنْهُمْ عِطَاشًا إليه وعيّامًا، حتّى إذا دعَتْهُ داعيّةُ التحوُّلِ، وعادَةُ التقلُّبِ والتجَوُّلِ...»[2]، استطاع المؤلّف في مقامته، أنْ يسلِّط الضَّوءِ على الجانب المَشِين للحياة في الأندلس؛ فعمد إلى تشخّيص الدّاء حيث لا يُلْقِي اللّوم على المحْتالين فحسب؛ بل يُحَمِّلُ الذين يصدّقونهم ويتيحون لهم الفرصَة، وبتنبيهِه هذا يكون قد وصف الدّواء لاستئصال الورم، ووقاية المجتمع من تفشّي المرض.

لذا تحتوي هذه الأجناس السّرديّة على ضروب من المكيدة والتّحايل في سبيل كسب المال؛ مستغلّة بلاهة الأشخاص من أجل تصديقهم ودرّهم بقسط وافرمن المنح ضاربين القيّم الاجتماعية والأخلاقية في الصّميم «المقامات نوع من السّرد المخادِع، فخلْف الجِدَّة الظّاهرة، والوقار اللّفظي والأسلوبي يقبع هزل عميق غير ظاهر، أول مظاهر ذلك الهزل قلب الحقائق وتمويهها، والتّلاعب بالهويّات الفرديّة للشّخصيّات عبر التنكُّر الدّائم، ثمّ التشفّي بالمخادعة، وضبط المُتنَكِّر ملتبِّسا بخديعته، وأخيرا الغفران. مظام الهزل متين، ومتنوّع، يجرف الأحداث

([1]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 78.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 78.

كتيّار سرّي، فتحت أسمال الشحّاذين والقرّادين يربض ذكاء تهكميًّا من التَّراتُب الاجتماعي المزيَّف. في النّهاية تتصاعد نغمة السُّخريّة ففي عالم يفتقر إلى العدالة والمساواة، لا بدّ من المخادَعة. أبطال المقامات يبدون أحيانا، وقِحين في تهكُّمهم، لا تحدّهم حدود أخلاقيّة أو اجتماعية؛ ولأنّ العالم التَّخْيِّيلي للمَقَامَاتِ مملوء بالتَّناقُضَاتِ، يباح كل خداع»[1]، حيث تمثّل أغلب الأفعال القَصَصِيَّة صِراعا بين الأشخاص التي تقوم بفعل الخداع وبين الأشخاص المُحتَال عليها، ويتخلّل هذا الصِّراع الشّخص الذي يعرِف حقيقة كلّ منهما ولكنّ حنكة ودهاء المُعْتَدِي[*2] تَحُولُ دائما بينه وبين الفَضِيحَة.

تَخْضَعُ قِصَّةُ المَقَامَةِ لنظام التّسلسل، وتَتَمظهَر فنّيًّا عندما يحْصُل الكشْفُ عن هويّة البطل؛ حيث تظْهَر بِنْيَةُ الحكاية مترابطة منْسجِمَة إذْما وقَع التّعرُّف على حقيقة البطل بعد أنْ فرَغ ممّا عزم على القيّام به، أمّا إذا انكشف قبل البدْءِ في إنجاز مشروعِه فإنّ أوصاف القَصَّةِ تجنَح إلى الرُّكود ويخلو منظر البطل من الحيويّة في أداء دوره وينعدِم التّرابُط في الرِّواية باعتبارها مشْهَدا يَنْبُضُ بالحياة «إنّ بنية الحكاية في المَقَامَةِ، تخْضَعُ لنسق التّتابع، وتعد لحظة التّعرُّف مَظهَرا مهيمِنًا من مظاهرها الفنيّة، ويؤثِّر هذا المظْهر في بنية الحكاية، تأثيرا مباشرا، فإذا جاءت لحظة التّعرف، إثر انتهاء البطل من مَهَمَّتِه، تكون بِنْيَة الحكاية مُنسَّقة ومتماسِكة، وتنتَهي بنهاية يفترِق فيها الرَّاوِي عن البطل، أمّا إذا جاءت لحظة التعرّف، قبل شروع البطل بمهمته، فإنّ ملامح الحكاية تتغيّر، وتفقد تماسُكها، ويتحوّل البطل

([1]) عبد الله إبراهيم: "موسوعة السّرد العربي"، ج1، (المرجع السّابق)، ص 312.

([*2]) يُبيِّن الكاتب في النّص المَقَامِي استغلاليّة "السّدوسي" النّاسَ لطِيبَتِهم التي وصلت لحدّ السّذاجة فنَصَب عليهم «قال: وكانت منه إليَّ التفاتة، فميّزني وميّزتُ، وغَمزَنِي وغمزْتُ، وبَقِيتُ إلى أنْ خَلا نَادِيهِ، وسَكَتَ مُنَادِيهِ، فأخذ بِيَدِي، وقال: "هَلُمَّ بِنَا نَرْتَقِبُ هَذَا الوَعْدَ، ونَجْتَنِي (ثَمَرَ) ذَلِكَ المَعْدَ"». أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللّزومية"، (المصدر السّابق)، ص 103 .

كما أنَّ المُؤلّفَ يجْعَلُ البطل يعْتَرِفُ بانتهازيّته حتّى إنّهُ شبّه نفسه بالذّئب ولا يتشبّهُ بهِ إلاّ ماكر «فقال: "أَمَا أَنَّهُ الذي عَرَفْتَ كاشِرَ النّابِ، زَمِرُ الذِّنَابِ، مُقَلِّصُ الظِّلاَلِ، مُذَمَّمُ الخِلال، خَدُوعُ الإقبال، رَثُّ الحِبَالِ، وإدْبَارُهُ أسْلَمُ منْ إقْبَالِهِ، وذِئْبُهُ أقتَلُ مِنْ رِئْبَالِهِ، لا يُقِيلُ عَثْرَةً، ويُرَاصِدُ العقْرَبَ والنَّثْرَةَ، يتلاعَبُ بالأحْلاَمِ تلاعُبَ المَيَاسِرِ بالأَزْلاَمِ "". (المصدر نفسه)، ص 111.

إلى مشْهَدٍ جامِد، لا حركة فيه سِوى وصْفٌ مجرَّد لخُطْبَةٍ أو مَوْعِظَةٍ يقوم بها البطل»[1]، حيث يُبْنَى عنصر التّشويق في المَقَامَةِ على الكشْفِ عن البطل، فكلّما تأخَّر فعل الكشْف؛ يُفْعَمُ "فعل السّرد" بالإثارة، وإذا انعدم ذلك يضمحلّ ويخضع لتراتب لايتعدى أنْ يكون تقديما لوقائع وحسب.

اسْتِنَادًا –لما سبق– ومن خلال اطّلاعنا على مَتْنِ مَقَامَاتِ "أبي الطاهر" نلاحظ أنَّ الرّاوي كشف حيلة "السّدوسي" بعدما نصب واحتال، حيث تآمر عليه وابنه بأنْ يبيعَه جارية فدَفَع من أجْلِهَا مالا، وعندما سأل أخاها أنْ يُسلِّمَهُ إيّاها؛ نهاه عن القول وبيّنَ لهُ أنّها تكون أخته وابنة الشّيخ[2*] «قال: فانصرفنا وقد راعني منها ما راع، فجرى بيني وبين ذلك الفتى سَفِيرًا، وألهب صدري من ذِكْرِها زفيرًا، ووعدني في ثمنها بأضعافٍ، وتولّاني بأسبابٍ ضِعافٍ، إلى أنْ أسْلَمْتُ إِلَيْهِ الذَّخِيرَةَ، وقلتُ: "خَيْرَةً تجلبُ خَيْرَةُ" فارتقبتُ منهُ مَوْعِدَ عُرْقُوبَ، ولمّا تمكّن منْهُ يأْسِي، ودارتْ بِحُميَّا الأسى كأسي، سِرْتُ إلى ذَلِكَ الفَتَى فَغَرَّنِي مِنْهُ ابْتِسَامُهُ، كَمَا قدْ كانَ غرّني بِشْرُهُ وَوَسامُهُ، فقال: "ويْحَكَ، ألمْ ترَها تُحَجِيكَ وتُساودُكَ بالشّعْرِ وتُناجِيكَ؟ إنّها للشّيخِ بِنْتُ، ولي أخْتُ، ولقدْ خَانَكَ الجِدُّ فيها والبخْتُ"»[3]، وبما أنّ "الرّاوي" تعرّفَ على البطل بعدما قضى منه وطره وفارقه[4*]؛ جاءتْ بِنْيَة الحكْيِ في المَقَامَة وثِيقَة التَّسَلْسُلِ.

لكنّه جعل البطل –في موضعٍ آخر من المَقَامَة– يَنْكَشِفُ قبل تنفيذ خطّته في الاستيلاء على مُمْتلكاتِ من أكرَمُوه، وجعلهم يَقَعُونَ في بعضهم، ولمّا عُرِف أمرُهُ؛ ادَّعَى أنَّهُ أوْدَعَ ما

([1]) عبد الله إبراهيم: "السرديّة العربيّة، بحث في البنية السرديّة الموروث الحكائي العربي"، (المرجع السّابق)، ص 223.

([2*]) تبدو شخصيّة الرَّاوِي ساذجة؛ كثيرا ما تكْشِفُ البطلَ الذي يتميّز بالخِسّة والنّذالة بعد الاحتيال عليها. ينظر؛ علي الغريب محمد الشّنّاوي، "فنّ القص في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 363– 364.

فمشْهدُ الخداع والكشف بين "السّدوسي" و"السّائب" غالبا ما يتكرّرُ في جلّ مَقَامَاتِهِ حتى أصبح مألوفا يبعث على الملل.

([3]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السَّرَقُسْطِي: "المَقَامَاتُ اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 123.

([4*]) فارق "السّائب" البطل بعدها لأنّ القاضي نصحه بالذّهاب، وبرّر ذلك بأنّ "السّدوسي معروف عنه الكُدْية ووجب الحذر منه؛ وكأنّ القاضي عاجِزٌ أمام دهاء "أبي حبيب" عن الحكم بردِّ الحقوق إلى أصحابها. وبعدما سمِعَ "بن تمّام" انصرف وهو يقول: «فرجعت والأسف يوسعني الْتِيَاعًا، والنّدَمُ يُورِثُنِي ضَيَاعًا، وأقول: ما أخْسَرَهُ بَيَاعًا، وأمَضَّهُ خُسْؤًا وَضَيَاعًا». أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 123.

سَطَا عليْهِ عند الرَّاوِي، لكنّه افتُضِحَ. «حتى تنبّه منّا نَائِمٌ، وقامَ بذِكْرِهِ قائمٌ، فاشتملْنَا عليه، نطلبهُ بِمَا صارَ إلَيْهِ، فزعمَ أنّهُ عِنْدَكَ أوْدَعَهُ فقلْتُ: "والله ما لقتيله من وادٍ، وإنّهُ لفي وادٍ وأنا في وادٍ..."»[1]. هنا لمْ ينْجَحْ البطل في النَّصْبِ على الجماعة؛ إذْ سُرْعَانَ ما سقطَ قناعهُ أمامهم بفضل "ابن تَمام" الذي أنْكر أنْ يكون ما سرقَهُ منهمْ عنده. وكما هو بيّنٌ فقد وقع التعرُّف منْ قِبلِ الرّاوي على البطلِ قبل إنْجاز مشْرُوعِهِ الاحْتِيَالِي[*2]؛ فبالضّرورة تتغيّرُ ملامحُ القِصَّةِ وتُضيِّعُ تَرَابُطَهَا وتَجَانُسَها ويفْقِدُ المشْهدُ حيويَّتَهُ وانسِيّابيّتهُ ولا يعْدو أنْ يكُون صورةً تَخْلُو من الحركة والإحساس.

تتشكّل البنية السّرديّة في مَقَامَةِ "السَّرَقُسْطِي" من تواليّة أفعال السّيّاق السّردي المتناسِقَة التي تُسْهِمُ في تنامي الحدث؛ ففي السَّرْدِ؛ تَكْثُرُ الأفعال الدّالة على الحركة الفاعلة في النّص. وقد نَزَعَ الكاتب إلى استعمال الأفعال الماضيّة لتأسيس التّركيب السّرديّ بما يتّفق وطبيعته التي تتلاءم مع الأحداث الواقعة في زمن سابق «ثمّ ذهبَ عنَّا وتغيَّبَ، وتوقّع أمرَنا وتهيَّب، قال: فقام وألْطَفَ الوَعْظَ ورقَّقَهُ، ودقّق معناه وشقَّقَهُ، وزخْرَفَ القَوْلَ ونمْنَمهُ، واستنْفَذَ وُسْعهُ وتمّمَهُ، وفتقَ وشَعَّبَ، واستَوفى واستوعَب، حتّى ألان منّا قُلوبا قاسيّةً، وثَنَى نُفُوسًا عَاسيّة، ولهِينا عن كلّ لهوٍ، وندِمْنا عنَّ فرَطَ منْ سهْوٍ...»[3]، واستنادًا على هذا المُقتطف من النّص؛ يتجلّى انتعاشُ "الفِعْل السَّردي" وتَظْهَرُ الأحداثُ متسلْسلة ومترابطة، لأنّ القَاصَّ أخْبَر عن كيفيّة انسيّاب الحديث على لسان صاحبه حتّى استلطَف القلوب واسْتَمْلَحَ النَّوَايَا وحصَل هو وشيخُه على المال والزّاد والمتاع.

([1]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السَّرَقُسْطِي: "المَقَامَاتُ اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 129.

([*2]) القاضي في هذه المقامة لمْ يُخْلِ سبيل "السّدوسي" وحسْبُ؛ بل أُعْجِبَ ببيانِهِ ولام من اشتكاه وأمرَهم بأنْ يتنازلوا عمّا أخذهُ مِنْهُمْ «لقد راعني من بَيَانِكَ رَائِعٌ، وما حقُّ مثْلُكَ عِنْدي ضائِعٌ، خَلُّوهُ ومذهبهُ، وما احتازهُ ونهبَهُ، وعليكم كِسْوَةُ كلّ عارٍ، ودَرَكَ ما واقعتموهُ منْ عَارٍ، أَبِمِثْلِ هَذا يُسْتَهَانُ، وبِيَدِهِ اللِّواءُ والرِّهَانُ؟ والله لو سلبني أثوابي وناقضني خطأي وصوابي، لرأيْتُ ذلك منْ أمْرِهِ يسِيرًا، وما سُمْتُهُ صَعْبًا ولا عسيرًا» وزاده بعْد ذلِك المال «... ودفع إليهِ دِرْهما ودينارا...». أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 129.

والكاتب من خلال ما تقدّم يشير إلى فساد الحُكّام والمحكومين آنذاك.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 141.

ينْحَى "فِعْلُ" السَّرْدِ منْحَى الوعْظِ غالبا وهي طريقة "أبي حبيب" في استمالة النّفوس وتحصيل النُّقُودِ «إلى كمْ يُسَوِّفُكَ الأمَلُ والرّجاءُ، ولا يُشَوِّفُكَ المَهْلُ والإرْجَاءُ، والعُمْرُ قدْ انصلَتَ انصِلاتَ السَّابِقِ، والشَّبَابُ قدْ انْفَلَتَ انْفِلَاتَ الآبقِ، والغرُورُ يُخَادِعُكَ ويُصَادِيكَ، والسُّرورُ يُوَاعِدُكَ وهُوَ يُعَادِيكَ...»[1]، إلا أنَّ فِعْل السّرد قد يَجْرِي مجْرَى الشّرح والتّوضيح لِمَا تقوم به شخصيّات المَقَامَةِ عندما تذْكُر علّة بعض التصرُّفات عند استحضارها.

القِصَّةِ التي روَاها "أبو حبيب السّدوسي" في "المَقَامَة الخامسة والعشرين" وهي "مَقَامَةُ القَاضِي"، مُعْتَرِفًا له بما أقْدمَ عليه من مَكْرٍ وخِدَاعٍ واسْتِبَاحَةِ الحرامِ «وإنّي نزَلْت هذا القطْرَ غَرِبًا، فما دعوني لبيبًا ولا أريبًا، حتّى لُذْتُ بالدّعاوي، وعوى منّي بالباطل عاوي، ولقَدْ جُبْتُها أرضا فأرْضًا، وقَطَعْتُهَا طُولًا وعرْضًا، فلا داعٍ ولا مجيبٍ، ولا حُرٌّ ولا نجيبٌ، ولمّا رأيتُ الأمْرَ كذَلِكَ تحَيّلْتُ في هذِهِ الخطّةِ الذّميمة، وتعوّذْتُ بكلِّ مَعَاذَةٍ وذَميمةٍ، فلو أنِّي وصَلْتُ عُرَاها، وأجْرَيْتُ الأمور مجراها، وتعَفَّفْتُ وتورّعْتُ، وتسَرْبَلْتُ القَنَاعَة، وتدرّعْتُ، لضِعْتُ ضَياعِي، ولمْ أنْتَجِعْ ضَياعِي»[2]، قام "أبو حبيبٍ" –من طريق الاسترجاع– بعرْضٍ إخْباريٍّ لمتواليّة من الأفعال كشَفَ منْ خِلالها عنْ السّببِ الذي دفعَهُ إلى سُلوكِ سبِيلِ أخْذِ مال غيْرِه باستغْفاله والاحتيال عليه.

يتوقّف السّارد عن تقديم أحداث المَقَامَة عندما يظهر "أبو حبيب السّدوسي" الذي قطَع أحداثَها وواصَل فتل حِبَالها من نسْج خياله، «...فإذا بالشّيخِ أبي حبيبٍ متوكِّئ على عصاه، يشير بها إلى من باعده أو أقصاه، والقوم قد انصاعوا حوله دائرةٌ، يرتقبون منه نادرةً، أوْ دائرةً...»[3]، حيث أَوْمَأَ إلى ذلك في قوله: «هو يقول لهم»[4]، ليكون إيذانا له بتحويل الأحداث إلى مجْرى آخَرَ معتمدا في ذلك على ذاكرته وهي إما حقيقيّة وقعت له أو من نسْج خياله. ففي قِصَّتِهِ مع الأسد وكيف نجا وأصحابه –بالخُضُوعِ

(1) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 177.

(2) (المصدر نفسه)، ص 228.

(3) (المصدر نفسه)، ص 364– 365.

(4) (المصدر نفسه)، ص 365.

والاستكانةِ[*1]– من بطشه معتمدا فيها على كيفيّة الاسترجاع «قال: فَزَوَى وَجْهَهُ، وطَوَى كَشْرَهُ ونهْجَهُ، وولّى الخجلُ يرفُّ على أعطافه، ونحن نُمْعِنُ في إلطافِه، وقد كنت قلت لأصحابي: "اعملوا بما عمِلت، ومِيلُوا حيث مِلْتُ"، فإذا بهما قد خرجا عنّا إلى العراء»[2]، تكفَّلَ "أبو حبيب السدوسي" بالحَدِيثِ عمّا جرى معه بنفسِه معتمدا على ذاكرته، وفصل "فِعل السّرد" الذي تقدَّم به السّارد لينقل الأحداث إلى مرفإ آخر. فمَهَمَّةُ "الرّاوي" هي التَّعريف بالأمكنة ووصفها وذِكْرِ الجماهير وكيف تجمّعتْ حول البطل الذي ألقى مواعظه وقَصَّ حكاياته وأخبرَ عنْ بطولاتِهِ.

يقوم السّردُ في النّصِّ بمهامٍ تعملُ على تنميَّةِ الحدثِ وتطوُّرِهِ، إذْ يقوم "الرّاوي" في معرضِ نقلهِ لبعض الحوارات على ألسنة الشّخصيّات المتحدِّثة يشير فيها إلى بدء الحديث وكيفيّته، وانطلاقًا ممّا سبق ومن خلال "مَقَامَةِ النّظْمِ والنّثْر" يدور النّقاشُ حول الذي أحْرز الشّرَف من الجنسيْن الأدبيّيْن "النَّظْم أوْ النَّثْر"؛ فالشّخصيّة الأولى تمدح الشِّعْرَ وتهجُو النّثرَ «ألمْ ترَ أنَّ الشِّعْرَ أصْعَبُ مُرْتقًى، وأغْرَب مُنتقًى، وأبْرَعُ لفْظا، وأسْرَعُ حِفْظًا، وأوْسَعُ مَجَازًا، وأنْصَعُ إيجازًا، وأَحْكَمُ أَرْبًا، وأَكْرَمُ أرَبًا، وأقْصَدُ معاني وأنْجَدُ مَبَانِي وَأَجْرَ على اللِّسان وأمّا النّثرُ فَعِنَانٌ يُرْسَلُ، وبيانٌ يُنْسَلُ، وزَمانٌ يُمْلَكُ، وطريقٌ

([*1]) استلطف "أبو حبيب" الأسد عندما أيْقَنِ بالهلاكِ «يا ماجد الأمجاد، يا طالع الأنجاد، لكَ الحياء والكرَمُ، فلا يذْهَبُ بِكَ القَرَمُ، ولا يغلِبُ عليْكَ الضّرَمُ، نحنُ مِنْ جَنَابِكَ في حَرَمٍ، ومنْ سَطْوِكَ في بَرَمٍ، مِثْلَكَ يَمْلِك، فلا يهلِكُ ويَقْدِرُ، فلا يغْدِرُ، نحنُ قَوْمٌ ضِعَافٌ، أكَلَتْنَا السُّهُوبُ والشِّعَافُ، وأَبْقَتْ منَّا كُلَّ مُعْيًّى طليحٍ، ومُشْفِقٍ مِنَ المنيَّةِ مُلِيحٍ، أنِسْنَا بالنِّعَمِ، وسمِعْنَا أصْواتَ النِّعَمِ، قَطَعتَ بيْنَنَا وبيْنَهَا السَّبيلُ، بَعْدَمَا رَوّعْتَ الحَيَّ والقَبِيلَ». أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 366.

وورد –كذلك– في كتاب "ألف ليلة وليلة" أنّ ثورة الأسد تَفْتَرُ بالأسلوب اللّبقِ في الكلام وذلك لما ورد على لسان "أنس الوجود" عندما خاف من افتراس الأسدِ له «وكان قد قرأ في الكتب أنْ من خادَع السّبع انْخَدَع له لأنّه ينْخدِعُ بالكلام الطيّب وينْتخِي بالمديح. فشرع يقول لهُ: "يا أسدَ الغَابَة يا ليث الفضاء يا ضرغام يا أبا الفِتيَان يا سُلْطَانَ الوُحُوشِ، إنّني عاشِقٌ مُشْتاقٌ وقدْ أتْلَفَني العِشْقُ والفُرَاق وحينَ فَارقْتُ الأحْباب غِبْتُ عن الصّواب، فاسمعْ كلامي وارحم لَوعَتِي وغَرَامِي، فلمّا سمِعَ الأسدُ مقالتَهُ تأخَّرَ عنْهُ وجَلَسَ مقْعِيًا على ذَنَبِهِ ورفع رأسَهُ إليْهِ وصارَ يلْعَبُ لهُ بذَنَبِهِ ويدَيْهِ"». "ألف ليلة وليلة"، (المصدر السّابق)، ص 616.

([2]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقُسطي: "المَقَامَات اللّزومية"، (المصدر السّابق)، ص 367.

يُسْلَكُ...»[1]؛ كما يعْمَلُ السّارد على تطوير الحدث فيأتي على ذِكْرِ الشّخْصيّةِ الثّانيّة المخالفة للرّأي الأوّل فتحبِّذ النّثر وتستهْجِنُ الشّعر وتقدّمُ أسباب ذلك «إنّ النّثر لَأيسَرُ مَطْلَبًا، وأدرُّ حَلَبًا، وأطْوَعُ عِنَانا، وأنْفَذُ سِنانا، به تُمْلَكُ الممالِكُ، وتُسْلَكُ المسالِكُ، وتُخْدمُ الرِّئاسةُ، وتُقام السّيّاسة، وتُصانُ الأحوال، وتُحْفظُ الأموالُ، وبهِ تُعَبَّرُ العلُومُ... وما الشِّعْرُ والشّاعِرُ؟ كَذِبٌ ونَاعِرٌ...»[2]، ولاكتمال القِصَّة وانسجامها يتمُّ عرض الرّأي المُوَفِّقِ من قبل "البطل" الذي بدا في هذه المَقَامَة حكيما جليلا ذا رأي صائب «وهيهات الكلام الرّائق، والقول الفائق، وهو، الدُّرُّ منظوما أو منثورا، والحكم متروكا أوْ مأثورًا، والحكْمُ متروكًا أو مأثورا، وما يضرُّ الدُّرُّ إنْ لمْ تنْظَمْهُ النّواظِمُ، وقد فضَّلتْهُ الأكابرُ والأعَاصِمُ، فلا تفَضِّلا قائِلا على قائِلٍ، إلاّ بفضل فاضلٍ، وطولِ طائِلٍ...»[3]، نجح "السدوسي" لمَّا ذهَب إلى أنّ الشّعر والنّظم يُكَمِّلان بعضهما، ويُسْتَعْمَلُ أحَدُهُما في موقِفٍ ما حيث لا يفي الآخرُ بذلك الغرض.

هذا يجْعَلُ البطل "السّدوسي" يصل إلى ما خطّط له مثل كلّ مَقَامَةٍ «قال: فَكلٌّ أصغى إلى مَقَالِهِ وأشْفق، وأجمع على مُواسَاتِهِ وأصْفَقَ، فنَثَروا لديه ما شاء منْ مأْكُولٍ ومَشْرُوبٍ، وكسوْهُ منْ عارٍ، بزعمِهِ مَحْرُوبٍ، وَوَطّأوا مِهادهُ، ورفَّهُوا سُهَادَهُ، وألْحَفُوهُ بِجَادًا، بَعْدَ بِجادٍ، وضرَبوا له خَيْمَةً في أمْرَعِ وادٍ، وأرْفَعِ نِجَادٍ وقالوا: "معاذَ اللهِ أنْ نُغْفِلَ عن مراعاة هذا الحِبْرِ، ونحن الأملياءُ بالمواساة والجَبْرِ "فدَعَا لهمْ بالجزاءِ الحافلِ والأزاء الكافلِ»[4]، حظي "أبو حبيب السدوسي" على ثقة المتجادلين حول علوِّ مكانة أحد الأدبيْن على الآخر (النّثر أو الشّعر) واكتمل بناء الحدث بحصوله على مبتغاه كعادته؛ بإكرامهم مبيته بما يليق بالعلماء[*5].

([1]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقُسطي: "المَقَامَات اللّزومية"، (المصدر السّابق)، ص 373- 375.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 378.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 380.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 380.

([*5]) يبدو البطل الذي لطالما عُرِفَ في مَقَامَاتِه بالنّصب على النّاس واختلاس أموالهم عالِما متبصّرا بأمور الأدب (شعرا ونثرا)، والأهمّ من هذا هو أنّه يعرف كيف يُنْهي النّقاش الدّائر حول مسألة أهميّة الشّعر على النّثر أو العكس، ويوّفّق بيْن الرّأييْن بحكمة جعلتْ المخْتصميْن يعترفان له بحنكته ودهائه؛ وقدْ يكون هذا إشارة من المؤلّف إلى تفشّي ظاهرة استغلال العلم لتحقيق المصالح الشّخصيّة في ذلك الوقت.

تعدّ الحكاية فعل يقوم به البطل يتشكّل منه الحدث، وهكذا تتكاثر الأفعال وتتوالى الأحداث بمعيّة البطل إلى جانب الشّخصيّات الأخرى المساعدة «وكون الحكاية تتشكّل ممّا يقوم به البطل من أفعال أمر مهمّ في إضفاء ميزة خاصّة على هذه الحكاية فعلا؛ فما يعطي الحكاية في المَقَامَةِ طابِعها المميَّز هو أنّها في الغالب، فِعل يصنعه شخص ما، وظلّ هذا الشّخص هو المِحْوَرُ الذي يستقطِب الأحداث حوله، وتنجذِب إليه الوقائع على الرّغم من وجود شخصيّات هامشيّة يوردها الرّاوي لِمَلْءِ الفضاء الذي تقع فيه الحكاية...»[1]، وبناء على ما سبق؛ فإنّنا نجد الرّاوي شغل مساحة النّص بشخصيّات ثانويّة كانت مع البطل عندما واجه الأسد هو وأصحابه[*2]، وكذلك بشخصيّات أخرى وهي الرّعاة الذين عاشوا الحدث وتملَّكهم العجب من وداعة الأسد عندما خاطبه "أبو حبيب" «فانحدرْنا إلى أولئك الرّعيان، فقلنا هل كان أمرنا منكم على عيان؟ فقالوا: "رأينا عجبًا عجيبًا، رأيْنا من الأسد طائعا مطيعا مجيبا، أحقٌّ هذا أمْ خيالٌ؟ وطلْحٌ، ما نرى أمْ سيالٌ؟ هذا خرْقُ العادة، هذا سعْد السّعادة"»[3]، والسّرد باعتباره وسيلةً من وسائل التّعبير ينتِج هذه الأفعال التي تتَشكَّل من امتزاج الحوادث والوقائع والشّخصيّات.

يُتَّخَذُ السّرد أساسا تُبْنى عليه المَقَامَاتِ، كما يثْبِتُ الحوار حُضُورَهُ في هذا النّوع من المرويّات السّرديّة ويظْهَرُ الاتّحاد بينهما (السّرد والحوار) في إخراج هذا الشّكل النّثري. حيث يُبْدِي الحديث بين الشّخصيّاتِ الأحداثَ أكثرَ مطابقةً للواقع ويكون هو الأنسب لنقل ما يدور بينها في الحكاية ويتواطأ الرّاوي مع البطل في إحكام توثيق حبال العقدة. فتكون عمليّة القَصّ تَمثيلا للأفعال وتعدُّ القِصَّةُ المحلّ الذي يمثَّل فيه الفعل خطابيًّا.

كما أنّ "السَرَقُسْطِي" يخصِّصُ مساحةً للوصف تمكِّنُ من التّعرُّفِ على ملامح

([1]) إبراهيم عبد الله: "موسوعة السّرد العربي"، ج01 ، (المصدر السّابق)، ص 323 .

([*2]) اتّخذ أصدقاء "السّدوسي" الهرب سبيلا لهم للنّجاة من الأسد عندما عجزوا عن مواجهته؛ وأمّا هو فتأهّب والتمس منه أنْ يُخَلّيَ سبيلهم و حصل ذلك فعلا «ويئسْنا عن تلك الأرْجَاء، ونَجَا أصْحَابُنَا وأنَّى بالنَّجَاءِ "فتَولَّوا هربًا، واتَّخَذُوا الأرْضَ نَفَقًا أو سَرَبًا، وقالوا السّلامة غُنْمٌ بارِدٌ ، والإقَامَة سَهْمٌ صَارِدٌ"، ولمّا رأيْتُ أنّا في قبضة الخسارِ، ورِبْقَةِ الإسَارِ، قصدْتُ إلَيْهِ قصْدَ المسْتعْتِبِ المُلْطِفِ...». أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 366.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 367- 368.

الشّخصيّات وتُحَضِّر للقيّام بالحديث بينهم «كنت في رَيْعَان الشّبَابِ ورَيْعِهِ، وجنيِّ النّشاط وشيعِهِ، قد كَلِفْتُ بصُحْبَةِ الأعرابِ الأقْحَاحِ، وذوِي الأنْسَابِ الصّحاحِ، أطأُ أحْقَافَهَا وأعْقَادَهَا، وأرْعَى جِلّتها ونَقَادَهَا، وأكْلَفُ بِخُطْبَتِها وأشْعَارِها، وأحاكيها في دِثَارِها وشِعَارِها[*1]، وأرى أنّها الأمّة الفاضلة، والجماعة المُناضلة»[2]، أخذ الوصف حيِّزا في السّرْدِ، والْتَأَمَ مع المَقَامَةِ ممّا ساعد على رسم صورة كاملة تهيئ القارئ للدخول إلى مسرح الأحداث؛ فنَعْتُ "الرَّاوِي" الأعراب بأجلِّ النُّعُوتِ هيَّأَ للحدث، وهو إقبال البطل ونيله كرم الضّيّافة عندهم مسامرتِهم بِقَصِّ غرائبِ حكاياته وسماع أشعارهم إلى أنْ انصرفَ من بينهم بعدما حازَ على الهدايا وأُغْدِقَ عليه بالعطاء.

زيادة على ما للسّرد من مهام في المقامة؛ فإنّ لـ"الرّاوي" دوريْن أساسيّيْن في "اللّزومية" ويتمثّلان في سرد الأحداث والمشاركة فيها؛ مِمَّا يبيِّن أنّ "فعل السّرد" يرْزَح تحت سُلطة "الرّاوي" الذي يتشكّلُ من طريقه الحدث وِفق نظرتِه فيُفْشِي أسرار بطله، ويعكس رؤيته ومبادئه ويكون دوره بمثابة دور البطل، ففي كلِّ مَقَامَةٍ نُلْفِي "الرّاوي" ينقُل إلينا في مرْحلة بداية القِصَّةِ مشْهَدَ نزُولِه مكانا لسببٍ ما، ويجوبُهُ لغرضٍ معيّنٍ.

في المرْحَلَةِ الثّانيّة وهي مرحلة تطوّرِ الأحداث وتنامي "الأفعال السّرديّة"، بحيْث يذْكُرُ عُثُورَهُ على جماعةٍ قدْ تَحَلَّقَتْ حول خطيبٍ يعِظ النّاس بحكمةٍ، أو قاصٍّ يفيدهم بعِبْرَة، ثمّ يسْتَميلُ القلوبَ ويَنَالُ المُرَادَ ويشُقُّ سبيله متواريّا عن الأنظار.

في المرْحلة الأخيرة يختِمُ بإدراكه أنَّ الشّخصيّةَ الموجودةَ أمامه ما هي إلاّ شخصيّة متقَمَّصَةٌ منْ قِبَلِ "السّدوسي" «قال فلمّا وقَف، تأمّلْتُ، فإذا شيخُنا أبو حبيب...»[3]، وفي أكثر الأحيان يتِمّ ذلك من طريق البطلِ نفسِهِ «ثمّ كشَفَ عن وجْهِهِ وضحك، وقال: "يا أبا الغَمْرِ، مُلِئ لك في العُمرِ، هذه نتيجة الفكر، فأين عائدة الشُّكْرِ، وفائدة الذِّكرِ؟

([*1]) «الدِّثارُ، بالكسر: ما فوق الشِّعارُ من الثِّياب». مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، مادة: دَثَرَ، ص 390.

([2]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 435.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 446.

..."فتأمّلْتُهُ فإذا هو شيْخُنا أبو حبيبٍ، فقلْت: "أهلا بك من حميمٍ حبيبٍ..."»[1]. إلاّ أنّه يرافِق السّائب "بشخْصيَّتِهِ الحقيقيّة دونما يضطرّ للتخفِّي حيث قال: «... فَعَلَيَّ أَنْ أُسَهِمَكَ في حالي، وأحْمِلَك في حَلِّي وتِرْحَالِي، فلَدَيَّ المال، وعليّ الإجْمَالُ...»[2] وجاء أيضا في المقامة «قال فحملْتُه على الذُّرَى والغوارِبِ، فما رأيتُ أمتع منه إخبارا، ولا أحسن أخبارا، ولا أرْهَفَ سِنَانًا، ولا أطْوَعَ عِنَانًا...»[3]. وفي كلِّ الأحوالِ يقْضِي مأربَهُ ثمّ يفارِقُ الرّاوي. وعلى هذا النّحْوِ تسلسَلت المراحل لإظهار محتوى المَقَامَةِ.

ما لاحظناه هو تفنُّنُ الكاتب في التستُّرِ على البطل، ثمّ إذا اقتضى منه الأمر أنْ يكشف حِيَلَهُ يُميطُ الحجاب على ما خبّأه، عن القارئ طيلة الحكاية، ويعينه في ذلك الرّاوي ويكون بذلك قد بلغ أقصى مايُمْكِن الوصول إليه وأشرف على آخرها؛ فالغموض الذي يشوب شخصيّة البطل ضروري للإبقاء على فعل السّرد شغّالا في تصفيف الأحداث، إذْ يثير شوق المتلقِّي لمعرفة المزيد عن هذه الشّخصيّة ممّا يُلْهِمُ خياله لتكملة نسج تفاصيل الأحداث؛ وقد يُفَاجَأُ بحقيقة الشّخصيّة ليس كما توقّع وانتظر[4*].

تقتضِي المَقَامَةُ لكي تكتمل أحداثُها؛ أنْ يُمارسَ البطل أنواعا كثيرة من التّحايل على النّاس واستغلالهم قدر الإمكان بكل الطُّرق المتاحة، لكنّ الرّسالة التي تؤدّيها هي القضاء على مثل هذه الأفعال في المجتمع العربي الأندلسي؛ فالتّناسُبُ بينهما –انطلاقا ممّا سبق– عكسي، لأنَّ المَقَامَةَ إذا انتفت منها هذه السّلوكات يكون مصير السّرد التوقُّفُ وينْعَدِمُ وجودها، لكن المجتمع إذا تفشَّتْ فيه مثل هذه الأخلاق يؤول إلى التَشَضِّي والاندثار.

([1]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 456.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 265.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 265.

([4*]) في "المقامة الثّالثة عشر"؛ توحي نهاية "السّدوسي" الذي سرق المال مِمَّنْ أمّن له المَبِيتَ وأكرم ضيّافته هي السّجن أو ردِّ ما سلبه إليهم، لكنّ الكاتب فاجأنا بحُكْمِ القاضي لِصَالِحِهِ ووهْبِه المال إكراما له؛ على الرّغمِ من أنّهُ حذّرهم منه. ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 129– 130– 131–132.

ثالثا – فعل السّرد والمرْوِى له:Action de Narration et le Narrataire:

تُكْتَبُ الأعمال الأدبيّة السّرديّة لتُعْرَضَ على متلقٍّ يطّلع على الأحداث التي تقوم بها الشّخصيّات ويعرف كلّ أعمالهم وأفعالهم وهو ما فعله "السَّرَقُسْطِي" في "اللّزوميّة" حيث كوَّن خِبرة كافيّة وحوّلها لنا من طريق "الرّاوي" الذي رحل إلى أماكن كثيرة وعاشر أقواما وحضر مجالسا واستطاع تكوين نظرة شموليَّة للحياة وأراد نقْلها لنا، فسرد أحداث مقامته التّي يكون ظاهِرها النَّصب والسّطو ومضمونها استهجان هذه التصرّفات.

يكون السّارد مسرودا له داخل العمل الأدبِي، ويُمثِّلُ ذلك في "المقامات السَّرَقُسْطِيَّة" شخصيّة (السّائب بن تمّام)، فبعد أنْ كان يسْرِدُ الأحداث، يصبح مسرودا له، ويَتَغَيَّرُ إلى شخصِيّة داخل العمل السّردي، ومثالُه في "المَقَامَةِ العاشرة"؛ عندما لقِي السّائب السّدوسي وسط جمعٍ خاطِبًا فيهم، عندها نرى "السّائب" توقّف لِيَسْمَعَ "السّدوسي" «وقال: إنّهُ لعِلْمُ العربِ وديوانها، وبيتُها السّامي وإيوانها، بهِ تُعْلَمُ أيّامُها ومفاخِرُهَا، وأوائلُها وأواخِرُها...»[1]، فيتحوَّل إلى متلقٍّ ضمن جماعة، وهذه الحالة تظهر في أكثر من موْضِعٍ في المَقَامَاتِ، ففي "المُوَشَّحَةِ" –مَثَلاً– يقوم في الجمْعِ واعظا زاهدا، «وهو يقول: إلى كمْ يُسَوِّفُكَ الأمَلُ والرَّجَاءُ، ولا يشْوُفُكَ الأملُ والرَّجَاءُ، والعمر قد انْصَلَتَ[*2] انْصِلاَتَ السَّابِقِ...»[3]، كما نُلْفِي "أبا طاهرٍ" يُجِيدُ التّلاعب بالأدوار، فينْسَابُ "فعل السّرد" على لسان "الرّاوي"، ثمّ يستأنِفُه البطل ليقْطَع هذا الفعل، ويباشِرَ نقل أحداث وقعَتْ معه دونما يحدِثُ خلخلة بمبنى الحكاية. بحيث يتجلّى دور الكاتِب في الاختصاص بتعيّين المسرود لهم وربطهم بالمقامة بكيفيّة لا يشعر بها القارئ، كأنْ يستعين بعنصر المفاجأة في سرد الأحداث لخَلْق "فعل سردي" جديد في القِصَّةِ يُجنِّب القارئ الملل، ويُطلِع النّاقد على ما في يده من فنيّات يُقِيمُ بها خيوط هذا النّسيج.

يتقمَّص البطل دور "الرّاوي" ويسنِد مَهَمَّةَ "المسْرُود له" لـ"الرّاوي الحقيقي" الذي نهض

([1]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 101.

([*2]) انْصَلَتَ: مضى وسبق. مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، مادة: صَلَتَ، ص 155.

([3]) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللّزومية"، (المصدر السّابق)، ص 177.

بالمَقَامَاتِ ويتجلَّى هذا في كثير منْها، توجد في القِصَصِ التي تتضمّن قِصَصًا أخرى تدخل من طريق البطل إلى جوانب السّرد لهدف في المَقَامَةِ[1]، كما هو الشَّأْنُ في"المَقَامَةِ العنقاويّة"، حيث قام ذلك الشّيخ وهو في الجزيرة أثناء رحلتهم المزعومة على ظهْر ذلك الحيوان البحري الغريب برواية قِصَّتِهِ مع "طائر العَنْقَاءِ" عليهم هو ومن معه[2]، وكما في "المقامة الثّامنة والأربعين"؛ حين يدّعي أنّ والدَه أخبره قِصَّةً غريبة حكاها له جدّه، قد وقعت مع أحد الملوك وأبنائه قديما[3]، يحيل البطل دوره إلى "الرّاوي" ويقُوم بدلا منه؛ لهدف في المَقَامَةِ حيث يُفَاجِئُ البطل السّارد بروايةٍ يُحَدِّثُ بها الجموع حوله، أو بخطبة يلقيها، أو نصيحة يسْدِيها.

ما يثير حيرة "الرّاوي" هو اكتشافه عفويا لبطل المَقَامَة يلبس كلّ مرّة زيّا يخادِع به النّاس من حوله؛ فيصدّقونه ويسلبهم مالُهُم، ويبدو أنّ "الرّاوي" مخدوع هو الآخر؛ إذْ يتعرّف على صاحبٍ قديم لمْ يَتوقَّعْ لقاءه، بينما المتلقِّي قد يُخمِّن فيُدْرِكُ الأحداث قبل وقوعها «الإيحاء بالدّهشة والتّعجُّب، وعدم التّوقع، أمر شبه ملازم لصيّغ التّعبير عن موقف التّعرّف، وهو ما يبيّن أنّ البطل يفاجأ باللّقاء غير المتوقّع بينه وبين البطل الذي كان تعرَّف إليه في وَقْتٍ سابق بهيآت مختلفة، وعلى نقيض المفاجأة التي تُدْهِشُ الرّاوي فإنّ المُتَلَقِّي يعرف أنّ الموقف سيفضي إلى التّعرُّف حتما، وهكذا، في الوقت الذي تتوافر لدى المتلقِّي إمكانيّة حدس تطوّر الأحداث قبل حصولها في المَقَامَةِ، بما فيها موقِف التّعرُّف، فإنّ الرّاوي، يبدو في كلّ مقامة، جاهلا بما ينتظره، وهو ما يُفْضِي في بعض الأحيان، لأن يكون ضحيّة خداع وتضليل البطل، فيعمل موقف التعرّف، على إزالة الضّرر الذي لحق بالرّاوي عندما يعرِف أنّ المخادِع صاحب قديم معروف جيّدا لديه»[4]، فالإدراك؛ يقَعُ عند المتلقّي قبل أَنْ يحدُث عند "الرّاوي"، وعلى هذا نجد أنّ دوره يقتصِر على السّرد فقط، دون المشاركة في الأحداث. لكنّ "السَّرَقُسْطِي" جعل

(1) عبد السّلام الرواشدة فاطمة: "المقامات اللّزومية. دراسة نصية"، (المرجع السّابق)، ص 123.

(2) ينظر؛ أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللّزومية"، (المصدر السّابق)، ص 336.

(3) (المصدر نفسه)، ص 445.

(4) (المصدر نفسه)، ص 110.

"الرّاوي" يتعرّف على البطل –في جزء من مَقَامَاتِهِ– في بداية حِكَايَتِهَا ويصاحِبُهُ بشخْصِيّتِهِ الأصليّة ولمْ يَضْطَرُهُ الأمْر إلى التَخَفِّي بل كان هو من عرّفهُ بنفْسِهِ «وأبْدَى مَسْتُورَ ذَلِكَ المُحَيَّا، فَإذَا بِهِ السَّدُوسِيُّ، الذِي عَجَزَ عَنْهُ المِثْلُ والسَّيُّ»[1]، فـ"السّائب" ساردا ومشاركا في الأحداث حيث استعان به لجمع المال بحجَّةِ أنّه ابن عمّه هَلَكَهُ عِشْقُ ابنةُ عمِّه[*2]، إلاّ أنَّ الخِدَاعَ وقعَ وذلك عندما وجده استولى على كل شيء ممَّا حصلا عليه من النّصب على النّاس؛ فأوسعه ذمًّا ثمّ فارقَهُ.

عَرَفْنَا –سابقا– أنّ المقامات ذات بُعْدٍ أخْلاقِي واجتِمَاعي فهي لا تخْلُو من تقديم العِبْرة والمَوْعِظَة لـ"المروي له"؛ كما أنّها تُضْفِي جوّ المتْعَةِ والمَرَحِ «لقد جاء متْنُ مَقَامَاتِ الحرِيرِي والسَرَقُسْطِي وما حوياه من حكايات ومغامرات قام بها بطَلَيْهِما في فترات زمنية مختلفة، تجسيدا للمضمون العام للمَقَامَاتِ، الذي يستحيل بعد ذلك إلى عدد من المواقف الفنِّيَّة الخاصَّة التي تُعْنَى بتصوير أفعالِ البطلِ مع باقي الشّخصيّات، في موَاقِفَ تَجْمَعُ بين المتْعَةِ والتّسليّة، والوعظ والتّهذيب»[3]، وقد أدّت هذهِ المواقف الفنيّة أثراً بارزاً في وصف الغرض الذي أسْهَمَ في تطوير سير الحكايات وتنَاميها حتّى اكْتَمَلَتْ وخرجَتْ على ماهي عليه.

بَرَعَ "أبو الطاهر محمد بن يوسف" في تخْلِيدِ أوصافٍ للطّباعِ الإنسانيّةِ في المَقَامَاتِ التي تُعَدُّ تحفةً أدبيّةً رائعةً بأسلوبها ومضمونها ونَوَادِرِهَا الطّريفة؛ التي تبعث على التّسليّة والمرح، وتدعو إلى الصّدق والشّهامة، ومكارم الأخلاق، التي أراد صاحبها إظهار قيمتها

([1]) آمنة الشريف السالم عقيلة: "آليات السّرد بين مقامات الحريري والسَّرَقُسْطِي"، مجلة أبحاث، مجلة علمية محكمة نصف سنوية، كلية الاداب جامعة سيرت، العدد 11، مارس 2018، ص 172.

([*2]) القِصَّةُ التي اختلقها كما جاءت في قصّة المقامة «هَذَا ابنُ عمِّي، لحًّا ولا يُلَامُ على البَلاءِ ولا يُلْحَى، نَشَأَ في عَدَدٍ وعَدِيدٍ، وظِلٍّ من العيْشِ مَديدٍ، وكانتْ له ابنةُ عمٍّ يَهْوَاهَا وتَهْوَاه، ورُبَّمَا غَشِيَ مَثْوَاهَا وغَشِيَتْ مَثْوَاهُ، فأَحَسَّ بذَلِكَ أهْلُهَا، فتَسَاوَى بالقَطِيعَةِ حَزْنُهَا وسَهْلُهَا، فَخَالَطَهُ مسٌّ وجُنُونٌ، وغَالَبَهُ منَ الحبِّ ضُرُوبٌ وفُنُونٌ، وبَقِيَ –كمَا تَرَوْنَ– يَتِيهُ في البِلادِ، ويَلْهُو عنِ الطَّرِيفِ والتّلادِ، وأنا أتَّبِعُهُ اتّبَاعَ ظِلِّهِ، وقدْ خرجَ عنّا الزّادُ، وصفِرَ الوِطَابُ والمزادُ...». أبو الطاهر محمد بن يوسف السَّرَقُسْطِي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 110.

([3]) آمنة الشريف السالم عقيلة: "آليات السرد بين مقامات الحريري والسرقسطي"، (المرجع السّابق)، ص 172.

بوصفِ ما يُناقِضِهَا؛ كونها مُسْتَودَعَا للحِكَمِ والتّجارب ورصيدا تاريخيا يعكس الحياة الاجتماعيّة لعصر المُؤَلِّفِ.

يحتوي نصّ هذا الفنِّ كغيره من النّصوص السّرديّة التّراثيّة؛ على الأحداث الخارقة مثل "حكايات السّندباد البحري" و"حي بن يقظان"... وغيرهما؛ حيثُ صادف البطل في رحلتِه ما يثير الدّهشة مِمَّا وقع له، «السّرقسطي عندما يغادر دار الإسلام يصبح الفضاء ممهِّدا لتشكيلات عجائبيّة تذكّرنا بفضاءات ألف ليلة وليلة؛ والمقامة تحيلنا كذلك على الموروث العجائبي في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة ومغامرات السندباد البحري في ألف ليلة وليلة»[1]؛ "فالمقامة العنقاوية" التي وقعتْ أحداثها في الصين؛ حدّث الشّيخ فيها النّاس عن "عجائب البِحار"، التي لاقاها في أسفاره مثل سلحفاة البحر، وطائر العنقاء[2]، وتُعَدُّ الأبرز في تضمُّنِ المواقف العجائبيّة؛ وغيرُها وقعتْ فيها مثل هذه الغرائب كـ"المقامة الأسديّة"[3] التي قابل فيها البطل ورفقاءه أسدا يَسْتَشِيطُ استطاع؛ أنْ يتّقِيَ شَرَّهُ بحكمة. وبذلك استطاع "السَّرَقُسْطِي" أنْ يستَغِلَّ خصوصيّات العجائبيّة بتجاوزه للمألوف الذي يوّلّدُ حيرةً لدى المتلقّي؛ وهو هدف العجائبيّة، واحتواء مَقَامَاتِهِ على مشاهد تفوق حدود المألوف جعلها تنتشِر في آفاق الآداب العربيّة قديما وتؤثِّرُ فيها حديثا.

عكست "اللّزوميّة" ناحيّة من الحياة الاجتماعيّة في بلاد الأندلس؛ حيث أخبرنا الكاتب ببعض المِهَنِ الشّائعة في ذلك الوقت من إتيان طقوس السّحر والشّعوذة[4*]، وادّعاء

([1]) ضياء الكعبي: "السرد العربي القديم –الأنساق الثقافيّة وإشكاليّات التّأويل– "، (المرجع السّابق)، ص 145.

([2]) ينظر؛ أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 338.

([3]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 364.

([4*]) يذكر "السّائب" في "المقامة السّادسة والأربعين وهي الجنية" أنَّ "السّدوسي" ادّعى القدرة على إشفاء المَعْيُونِ والمَسْحُور وكلِّ ضرر يشْتَكِيهِ الإنسانُ «عِنْدِي من الحِكْمَة خَوَاصّ ونَوَادِرّ، وسَوَابِقٌ وبَوَادِرّ، فِيهَا أَمَنَةُ الفَازِعِ، وسَلْوَةُ النّازِعِ، وشِفَاءُ الأذْنِ والعَيْنِ، وكَفَاءُ العَرَضِ والعَيْنِ، ورُقَى المَعيُونِ، وجلاءُ العُيُونِ، تَشْفِي مِنْ كلِّ شَكِيَّةٍ، وتسْتَنْبِطُ الماء من الرَّكِيَّةِ، والعَيْنِ البَكِيَّةِ». (المصدر نفسه)، ص 427.

التّطْبِيب(*1) في مثل هذه الممارسات(*2)، وتفَشِّي بعض السُّلوكات المنافيّة للقيّم الإسلاميّة واتّباع الأهواء والرّضوخ لشهوات النّفس كشُرب الخمر(*3) وحضور مجالس الغناء والطّرَبِ،

كما انتشر حبّ جَمْعِ المال واستغفال النّاس واستغلال عروض الحيوانات(*4) تحت شعار كسب الرّزق. دونما نُغْفِل النِّفاقَ الذي ميَّزَ الشّخصيّة البطلة وتجلّى ذلك في ظهورها أمام النّاس بمظهر الواعِظِ الزّاهِدِ واسْتِتَارِهَا للعِبِ القمار(*5)؛ وأكثر صفَة عُرِفَتْ بها هي اتّخاذُها من الكذب حجّة لدرِّ المال وتمجيده على حساب كرامة النَّفْسِ. ويتهيَّأُ لَنَا بأنّ الرّاوي شريكُه كونهُ يأخذ منه المال وهو يعرف مصدره(*6)، كما يبدو في موْضِعٍ آخَرَ مُسْتَهْجِنًا

(*1) ادّعى "السّدوسي" في "المقامة الثّالثة" أنّهُ يُجيد علاج المرِيضِ الذي أُغْشِيَ عليه «عليّ بُرْؤُهُ وشِفاؤُهُ، ولديّ سِرُّهُ وخَفَاؤُهُ، هلْ عنْدَكُمْ منْ تمْرةٍ عجْوَةٍ، فإنّي أعْلَمُ بِتِلْكَ النّجْوَةِ، على غَلْوَةٍ مِنْها أوْ عَلْوَةٍ، تُرْبَةً يُسمُّونَها بالسّلْوَةِ طالما شفيْتُبِها الهيْمانَ، ورَوَيْتُ العيْمَانَ، ورَقَيْتُ السَّلِيمَ، فعَادَ السَّلِيمَ». ». أبو الطاهر محمد بن يوسف السّرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 35.

(*2) نقد "مصطفى محمّد السّويفي" هذه التصرُّفَاتِ ونصح بضرورة تحلّي الذين يدّعون العلاج بتسخير الجنِّ؛ بالخُلُقِ الحَسَنِ في أقوالهم وأفعالهم «وغالب الظَّنِّ أنّ السَّرَقُسْطِي قصد منْ وراء ذلكَ إلى نقدِ تلك الحيّلِ السُّلُوكيّة المعيبة منْ تسْخِرِ الجنِّ وادِّعاء أنّها تشْفِي المرض ولا كذلك الطّبيب المُفْتنُّ الذي جاء وبَشَّرَ بالشِّفاء وأنّهُ لمغرورٌ مُخَادِعٌ يُحاول أنْ تَتْطَلِيَ أكاذيبُهُ على النّاس ليحتال على أمْوالهم وحَرِيَ بهذا أو ذاك أنْ يلتزِمَ الحقَّ في كلِّ ما يقولُ أو يفعلُ مُتَحَلّيًا بالخُلُقِ الطَّيِّبِ والسُّلُوكِ القَوِيمِ». السويفي، مصطفى محمد: "تاريخ الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص289.

(*3) يذكر "السّائب" في "المقامة الخمريّة" أنّهُ وجد "السّدوسي" ثَمِلاً في الخمّارةِ «وإذا بالسّدوسي قدْ أثْقَلَهُ خُمَارُهُ، ووقف به حِمارُهُ، وبعْدَ حينٍ ما صحا مِنْ سُكْرِهِ، وثَابَ إِلَى ذِكْرِهِ». أبو الطاهر محمد بن يوسف السّرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 192- 193.

(*4) في المقامة الخامسة والثلاثين وهي "مقامة الدبِّ" يَظْهَرُ عرْضُ البطل لحيوانٍ يرقص في مشهدٍ مهينٍ أمام النّاس «وإذا في يدِهِ سلاسلٌ، وحيوانٌ كريهُ المنظرِ باسِلٌ، يرقُصُ برَقْصِهِ، ويتوقّعُ مواقِعَ زيْدِهِ ونقْصِهِ، وقد حشا فاه بعودٍ، وأخذَ في هُبوطٍ منَ اللّهْوِ وصُعودٍ...» . (المصدر نفسه)، ص 330- 331.

(*5) عندما ينتهي "أبو حبيب" من السّطو على أموال النّاس يأْوِي إلى مجالس الخمر والطرب والقمار ومِمَّا ورد في "المقامة السّادسة عشر وهي الثلاثيّة" «قال فسِرْتُ معه حتّى أفضى بِي إلى بيتٍ فيه لعِبٌ وقِمارٌ، وصَخْوٌ وخُمارٌ وعودٌ ومِزْمَارٌ، وقال: "اخترْ، فإنّك مُخْتَارٌ، وهذِهِ المَلاهِي والأوْتَارُ، والله الغفّارُ الستّارُ"». (المصدر نفسه)، ص 161.

(*6) ساعد السّائب "أبو حبيب" على حمل الهِبَاتِ والعَطَايَا في "المقامة الخامسة" ثمّ منّ عليه بشيء من المال فأخذه وطلب المغفرة، ولسْنَا نَدْرِي لِمَ لمْ يَتْرُكْهُ لأصْحَابِهِ مادام عَرَفَ سبيل تحصيله «قال لي: "يا أبا الغمْرِ أغْمِسْ يَدَك في هذا النّائلِ، كيف رأيت الرِّزْقَ واجْتلابَهُ؟" قال فملأت يديّ وَفْرًا، وقُلْتُ: "اللّهُمّ غفْرًا"». (المصدر نفسه)، ص 51.

فعله[1]*.

يُخْتَتَمُ "فعلُ السّرد" عند "السَّرَقُسْطِي" في آخِرِ مقاماته؛ بإعْلَانِهِ تَوْبَتِهِ واعتزاله النّاس ليتفرّغ للعبادة والتنسُّكِ «قَالَ: "فَأَلْقَى الله عليَّ منَ التَّوْبَةِ ما أَلْقَاهُ، ولَعَلِّي أَنْ أَرِدَ بِهَا علَيْهِ وأَلْقَاهُ، وعلى ذَلِكَ فَقَدْ فَارَقْتُ كُلَّ صَاحِبٍ وقرينٍ، وصِرْتُ مِنْ مِحْرَابِي هَذَا في عَرينٍ، لا آنَسُ إلاَّ بالانفِرَادِ والاعتِزَالِ ولا أرجُو الفَوْزَ إلاّ بالانْحِيَّازِ والانْخِزَالِ"»[2]، وما إنْ فارقه "السّائب" حتى سمِع بموتهِ «إلى أنْ بلَغَني في صدْرِ الطّريق نَعْيُهُ وَوَفاتُهُ»[3]، وبعد أنْ زَارَ قبْرَهُ صار يعيش مع ذِكْرَاه ويَتَرَحَّمُ عليهِ وينتظرُ أجَلَهُ المحْتومَ.

بعد ما تقدّم؛ نخْلُصُ إلى أنَّ "فِعْلُ السّرْد" أدّى دوْرَهُ في إيصال حقيقة المجتمع الأنْدلسي –في القرن السّادس الهجري– إلى غاية معيَّنَةٍ؛ وهي القارئ، بحيث انتزَع الكاتب حدثًا من التّجربة الحَياتيَّةِ وشكّلَهُ وِفْقَ مسَائِلَ أُخْرى لِيَنْسِجَ حكاية مُسْتَمَدَّةً من الواقع لكن لا تشبِهه في شيْءٍ؛ لأنّهُ كتَبَهَا من محض خياله ولمْ يَنقلْهَا لنا كما ينقُل المؤرِّخ الوقائع. وجعَلَ لها راسِلا يُوَجِّهُهَا إلى متلّقٍ، فَلَيْسَ مُمْكِنًا أنْ تكون قِصَّةً بلا راوٍ وبلا مروٍ إليْه.

وما خلُصنا إليه؛ هو أنّ السّرْد يحْمِلُ معنى مُخْتَلَفَ العمليّاتِ التي تَتّخذ الحكي أسلوبا لها، حيث احتلّ منذ قدم العصور، وما زال له مكانة عاليّة في الحياة العربيّة، ونشأ مُمَيَّزًا بالسِّمة الشّفويّة التي ترتبط بطباع النّاس العاديّين وبطموحاتهم وآلامهم وِفْقًا لنمط الحياة التي يعيشونها، وكانت مؤلّفاتهم اختصارا لمعاناتهم ومشاغلهم على الصّعيد العربي والإنساني، يسجّلون فيه ما خلَّفتْهُ الأحداثُ والوقائعُ من آثار في الوِجْدانِ ومِرْآةِ العقْلِ وينْقُلُونه للأجيال اللاّحقة باعتبارها استعادة لأحداث الماضي وتمثيلا لها إشباعًا لفُضُولِ القارِئِ فيما يخصُّ معرفة أخبار السّابقين التي تُمثّل وصْفَ تأُثُّرِ الذّاتِ وتأْثِيرِها في الآخر، وتُشكِّلُ الرّؤية للكون

(*1) يبدو "السّائب" مُسْتَاءً ممّا قام به البطل في "المقامة الثّامنة" «قال: فَعَلِمْتُ أَنَّهُ كيْدٌ سَدُوسِيٌّ، وَرَأْيٌ عَمُوسِيٌّ، لا يهْدِيهِ هَادٍ، ولا ينْفَكُّ مِنْ هَيْدٍ وهَادٍ، واسْتَعَذْتُ الله مِنْهُ فِي نَجْدٍ وَوِهَادٍ، وعِنْدَ كُلِّ سِنَةٍ أو سُهَادٍ، و بِكُلّ حشِيَّةٍ أَوْ مِهَادٍ». أبو الطاهر محمد بن يوسف السّرقسطي: "المقامات اللزومية"، (المصدر السّابق)، ص 81.

(2) (المصدر نفسه)، ص 465.

(3) (المصدر نفسه)، ص 465.

وللوجود.

جاءت المُتون السّرديّة المدروسة في هذا الفصْل على هذا النّمط؛ فبيّنت طريقة تفكير الإنسان العربي ونظرته للحياة ومسائلها، والمنطق الذي يتعامل به مع المحسوسات والمجرّدات، كما دعتْ إلى تزوُّدِ النّفْسِ بالقوّةِ الباطنيّةِ للمراهنة على تجاوز الصِّراع الدّاخلي والتّعايش مع غيره من الموجودات بسلام.

الفصل الثّانـي:

مكوّنات الخطاب السّردي

في "التّوابع والزّوابع"

المبحث الأوّل: السّرد عند "ابن شُهَيْد"

المبحث الثاني: "الشخصيّة الحكائية"

المبحث الثالث: الفضاء الحكائي

استعمَل "ابن شُهَيْد"[*1] في رسالة "التّوابع والزّوابع"؛ "السّرد" أداةً فنيّةً للوصول إلى غاية القِصَّةِ التي يتمّ تحويلها من مُرْسِلٍ إلى متلقٍّ، ومن صيغتها الواقعيّة إلى صورة لغويّة (شفويّة أو مكتوبة)، ضمن قالب شكّلت أحداثَه شّخصيّاتُ في أماكن وأزمنة معيّنة.

نظرا لعمق النّص ومدى قوّته، وانفراده بِبَهَاءِ القِصَّةِ وعذوبة نسجِها وجاذبيّة أنساقها؛ كان جديرا بنا أنْ ندرس "مكوّنات الخطاب السّردي" فيه.

المبحث الأوّل – السّرد عند "ابن شُهَيْد":

نزعة الحكي ملازمة للإنسان؛ فيُحِبُّ أنْ يحدِّثَ غيره عمّا جرى معه أو يعيده مع نفسه في آخر يومه، وقراءة نصّ سردي ما؛ معناه ممارسة لعبة نتعلَّم من خلالها كيف نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو ستقع في العالم الواقعي. إنّنا؛ ونحن نقرأ روايات يُمَكِّنُ السّرد من الشّفاء من حالة القلق الدّائم التي تنتاب الإنسان.

إذا كانت الدراسات السرديَّة الحديثة رَأَتْ أنَّ الخطاب السّردي يتشكّل من ثلاث مكوِّنات: هي الرَّاوي، والمرْوي، والمرْوي له، فإنَّ الأولويَّة يجِبُ أن تُمْنَحَ للبحْثِ في كيفيَّة اشتغال هذه المكوِّنات في ذلك الخِطاب.

العنصر الأوّل – "السّارد" "Narrateur"

المكوِّن الأوّل للعمليّة السّرديّة "السّارد" وهو ذلك الشّخص الذي يضطلع داخل الخطاب بنقل الرّسالة السّرديّة، «وليس السّارد مجرّد شخص ينتمي إلى عالم التّخييّل المشخّص بالمؤلَّف الأدبي بل هو الشّخص الذي يُتَمِّمُ السّرد فعليّا»[2]؛ وفي قِصَّة "التّوابع والزّوابع"، يَعتمِد على "ابن شُهيْد" الذي روى أحداث قِصّتِهِ بطلبٍ من صديقه "أبي بكر بن

([*1]) ذُكِرَ في "الذّخيرة" لـ"ابن بسام" الوزير الكاتب "أبو حفص عمر بن الشَّهِيد" في القسم : 01، مج: 02، ص191/ وكذلك الوزير الكاتب "أبو عامر بن شُهَيْد"، القسم 01، مج: 01، ص670. الشنتريني، أبو علي بن بسام: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، تح: إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت– لبنان،1417هـ– 1997مـ.

([2]) ينظر؛ رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السّرد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 214.

حزم"[*1] –كما قال– فالذي يبرّر حكْيَه هو سؤال صديقه عن سرّ براعته في الأدب؛ حيث يعطي الإشارة للسّارد للبدء في الحديث. فقد التزم وهو ينقُل ما تعرّض له طول الجَوْلَةِ؛ بما قدّمه من أخبار تتعلَّق بالرّحلة ومراحلها وهو يسْرَح بخياله في عالم الجنّ، وتميّز خِطَابُه باسترساله السّردي من طريق صوته الذي احتكر مساحة النّص، ومَثَّلَ "زُهيْر بن نُمَيْر" إلى جانبه الحضور الفنّي من خلال ما أتيح له من التّعريف بالتّوابع وأماكنهم.

من هنا؛ يستلم الرّاوي زمام حكْي أحداث قِصَّتِهِ، حيث يكون بطلها هو ذاته "ابن شُهيْد" مع تابعه "زُهيْر بن نُميْر" الذي يتحدّد دوره في التّعريف بالأماكن والأشخاص «ومن ثمّة يبدو هو البطل الوحيد في الرّسالة؛ يسرد حوادثها بمعيَّة تابعه الذي لا يقوم بدور ذي شأن في سرد الأحداث، اللّهمّ إلاّ التّعريف بالأشخاص والأماكن»[2]، والتي وقعت مجرياتها في عالم الجنّ؛ لذلك يغلب ضمير المتكلّم.

شرَع الرّاوي يقُصُّ حكايته؛ فبدأ بتقديم الطّريقة التي اكتسب بها العلم وأجاد في الأدب مبرزا الصّراع بين الموهبة والاطلاع، وهي أنّه جلس إلى بعض الأساتذة واطّلع على بضعِ كتبٍ... فَسَخَتْ عليه قريحته بعلمٍ كثيرٍ وأدبٍ جزيلٍ[3]، وهذا في نظره لَمْ يتأتَّ لغيره لهذا حسدوه.

اختلق السّارد حُجَّة لتعريفنا بتابعه –الذي لابدّ منه– لمرافقتِه إلى أرض الجنّ، وهو انقطاع حبل رثائه لمحبوبته فجأة؛ وبينما هو كذلك حتّى تَحْدُثُ المفاجأة التي تثير التّشويق؛ فتهيّأ له تابعه وساعده على إتمام الأبيات، وألقى إليه بأبياتٍ أخرى[4]* إنْ هو احتاجه يقولها يأتيه حالا؛ وأفاد سرده لهذه الحادثة الإثبات لِمُرَاسَلِهِ صِدْقَ وجود ما يُعِينُهُ على فصول

([*1]) ورد في :"الذخيرة" "لابن بسّام": «قال في صدرها مخاطبا لأبي بكر بن حزم: لله أبا بكر ظنٌّ رميته فأصميْت وحَدْس أملتَه فما أشْوَيْت...». أبو حسن علي ابن بسام الشنتريني: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، قسم: 01، مج: 01، (المصدر السّابق)، ص 245– 246.

([2]) علي الغريب محمد الشنّاوي: "فنّ القص في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 303.

([3]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

([*4]) الأبيات هي:

والي زُهَير الحُبّ، يا عزّ، إنّه – – – إذا ذَكَرَتْهُ الذّاكرات أتاها=

الكلام.

يَتحايَل "ابن شُهَيْد" ليُؤكِّد صحبتَه مع تابِعه وليخْبِر بكثرة القِصَصِ بينهما؛ فيجعل من انقطاع حبل الشّعر ذريعة لاستدراجه. ويبيِّن أنّ قرار الرّحلة شيء غيرُ مُفْتَعَلٍ بل فكَّر فيه عندما جرى بينهما من تَذَاكُرِ أخبار الخطباء والشّعراء وعلاقتهم بشياطين "وادي عبقر"، فأبدى "أبو عامر" رغبته في لقائهم، ولتحقيق هذا المطْمَح طلب من صاحبه الانتقال إلى أرضهم، وتَمَحْوَرَ لبُّ الرّسالة حول هذه القِصَّةِ التي ترْمي إلى تلقين خُصومِه الدّرس الذي عجز عنه في عالمِه الواقعي.

يَصْطَنِع القَاصُّ موقفا مناسبا يجعله يطلُب من تابعه "زُهيْر بن نُميْر" أَنْ ينقله إلى أرض "التّوابع والزّوابع". وهو تَذَاكُرُهُمَا أخبار الخطباء والشّعراء ومسألة الجنّ وما توحيه لهم. وبما أنّ "أبا عامرٍ" كان شاعرا، وكاتبا، وناقدا؛ لا بدّ أنْ يكون شيطانه كذلك، وقد جعل للكتّاب شياطين، ومن حمير الجنّ وبغالها شعراء، وللعلماء شياطين، كما حضر مجالسهم وأنشدهم شِعره، وأسمعهم رسائله، وجادلهم في أصول البيان؛ وكانت غايته بيِّنة من اختيار هذه الشّياطين ولقائها وهي أنْ يَشْهَدُوا له بالتفوُّق، لأنّه في حاجة إليها من أهل الفنّ والاختصاص يُرْغِمُ بها حسّاده، ويغيظ بها أعداءه ويُفحِم بها خصومه[1]، فتجشّم مواجتهم لوحده مناظرا من لقِيَّهُمْ في ذلك العالم، مقدِّما أجْودَ ما اِنْتَخَبَهُ من دُرَرِ شعْره ونثْرِه، وبعد أخذٍ وردٍّ مع مناظرِيه، نال حظَّه من المقدِرة الإبداعيّة الفنّيّة على السّابقِين واللاّحقِين؛ لأنّهم حكموا بما يرضيه واعترفوا بما يَسُرُّهُ.

استطاع السّارد أنْ يضَع المتلقي في الإطار العام للرّحلة ويدرك من الوهلة الأولى أنّه أمام رحلة خياليّة مقصدها أرض الجنّ للانتقام من الخصوم، وعبْر هذه المسارات تتواتر

=إذَا جَرَتِ الأفَواهُ يومًا بذِكْرِهَا --- يُخَيَّلُ لي أنِّي أُقبِّل فَاهَا

فَأَغشَى دِيَّار الذَّاكِرِينَ، وإنْ نَأَتْ --- أجَارِعُ منْ دَارِي، هوًى لِهَوَاهَا

ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 90.

([1]) ينظر؛ عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراء –دراسة تاريخيّة مقارنة، تستعين بعلم النّفس–"، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة– مصر، ص 292– 293– 294.

الأخبار، وتتّسع الحوادث والوقائع التي يحرزها المتلقي من هذه الرّحلة[1]، يرتبط هذا الشّكل من الرّحلات الخياليّة بأماكن الجنّ والعفاريت والشّياطين؛ تلك الكائنات الغريبة التي اختارها بعض الأدباء ملاذا لهم يَبُثُّوهَا مواقِفَهم من الحياة والفكر والفنّ؛ فالسّارد من خلال ذلك كلّه يجِدُ مخرجا من مأزقه يُنَفِّس به عن القارئ.

فِعْلُ الرِّحلة بالنّسبة إلى مُتَخَيِّلِهَا هو انتقال خطاب السّارد وهو يتجوّل عبر أفضيّةٍ مختلفةٍ يصِف معالمها، وبساتينها، وشياطينها، وشخصيّاتها... وما يتعرّض له من أحداث طوال الرّحلة إلى هدف معيّن استطاع أنْ يحدّده في صلب موضوع قِصَّةِ الرّحلة، وهو الانتقام ورَدُّ الاعتبار، ومقصدها عالم الجنّ؛ فتتوارَد الأخبار وتتّسِع الحوادث والوقائع التي يُحرزُهَا المتلقّي من هذه الرّحلة، إلى هذه الحدود نكون مازلنا في السّرد، حيث قدّم السّارد وقائع متتالية وقعت بين الواقع والتّخييّل وبعدها مباشرة يتحوَّل "ابن شُهَيْد" من سارد إلى مؤوِّل، ليربط بين الحدث الخيالي والحدث الواقعي وفي هذا التّأويل يخترِق السّارد حدود الواقعيّة التي تشترط توثيق ما وقع ليُحَوَّلَ إلى خطاب تخيّيلي يجمع فيه بين حدث الخيال وحدث الواقع[2]، وبهذا التّسلسل السّردي للأحداث؛ بيْن مُتَخَيِّلِهَا وواقعِها حاول الكاتب تحقيق عكس ما ذهب إليه خصومه من النّحويِّين وغيرهم ممَّن طعنوا في موهبته، وهو إثبات التّفوّقِ في فنَّيْ المنظوم والمنثور، ونقدهما، وِفْقَ ترتيب منتظَم لحلقات السّرد.

يتحقَّق الهدف السّردي بحصول المعرفة الحدسيّة حول هذه الرّحلة ومكوّناتها، ولنْ يكونَ هذا المقصد هو الغاية القصوى التي يرمي إليها الرّحالة وهو ينتِج رحلته؛ فهي تهدف إلى إصابة موقعها من "أبي بكر" ومن حسّاده، وتؤثّر فيهم وهم يكتشفون مجموع القضايا التي يمرِّرها عبر هذه الأخبار؛ التي لَمْ تُقَدَّمْ بصورة موضوعيّة خالصة؛ بل لعبتْ الذّاتية في ابتكارها وتنظيمها «وقد حاول ابن شُهَيْد في رسالة (التَّوابع والزَّوابع) أنْ يُدافِع عن رأيه ويحتجّ له ويُثْبِت صحّتَه، وأَنْ يُسَفِّهَ –في المقابل– موقف "ابن الإفليلي" ومن لَفَّ لَفَّهُ، وأنْ يجعلَ رحلته المتخيَّلة وسيلة لإثبات موهبته الشّعريّة، والنّثريّة، والنّقديّة بالقيّاس إلى كبار

([1]) ينظر؛ سعيد جبار: "من السردية إلى التخييلية –بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي–"، (المرجع السّابق)، ص 182.

([2]) ينظر؛ (المرجع نفسه)، ص197.

الشّعراء والكتّاب. ولعلّ في الشّكل الذي اصطنعه لرسالته ما يُؤكّد حرصه على إثبات مهارته وتميّزه على معاصريه أو بلديّيه من الأدباء»[1]، طُغْيَان الذّاتيّة إنْ هو إلاّ ردّ فعل من الحالة النّفسيّة الثّائرة على عمل حسّاده به؛ حيث وجده مبيحا لتعظيم النّفس وتَقْزِيمِ الخصم.

كان ظُلم الحسّاد مؤلِما "لابن شُهَيْد"، لمْ يستطعْ الدّفاع عن نفسه أمامهم فبحث عن عالم آخر يفصل بينهما فلمْ يجدْ غير عالم الجنّ محكِّما فيه توابع الشّعراء والكتّاب والنّقاد وهمّه من وراء ذلك الإجازة والتّفوّق[*2]، فسار –تاركا إيّاهم وراءه– رفقة "زُهَيْر بن نُمَيْر" الذي يُعَدُّ مساهما فعليًّا في تحقيق مآربه وإثبات مواهبه، ويتعدّاها إلى إظهار مواهب أفراد أسرته إلى جانب مواهبه الشّخصية بسبب أبياتٍ من الشّعر التي أُنشِدتْ لأخيه، ولأبيه، وعمّه، وجدِّه، وجدِّ أبيه[3]، ليُرْضِيَ غرور نفسه مِمَّا لحق به من نقد لاذع وتجريح في كرامته ونفي لموهبته التي يَعُدُّها وراثيّة.

حَاكَ "ابن شُهَيْد" فتيل قِصَّتِهِ بتفوُّق لمْ يُشْهَدْ من قَبْل، وحقَّقَ لنفْسه في عالم الخيال –دَحْضَ حُجَّة الخُصُومِ– ما عجز عن فعله في عالم الحقيقة، فأنشد شعره، وقال نثره أمام فحول الشّعراء، وفطاحل الخطباء، ونال شهاداتهم في الحُسْنِ والإبداع «... ويخرج من كلّ مجلس، وقد قضى حقّ الانتصار لنفسه: الألسنة تَلْهَجُ بالثّناء على براعته، وهو يجرّ لذلك ذيول التيه والكبرياء، منتشيّا من مدامة هذا الظفر...»[4]، حيث قدّم الأديب رسالته بأسلوب حكائي مشوّق يُثِيرُ الفضول ويُحْدِثُ المفاجأة، يستهوي القارئ ويأْسِر نفسَه.

هرب الكاتب إلى واقع ليس كواقعنا، حيث العوالم العجيبة والحياة الغريبة. آملا أَنْ يُقَوِّمَ المجتمع الأندلسي وسلطته؛ فتحاشى مواجهة خصومه مباشرة خوفا من الاصطدام بالقوى

([1]) فوزي عيسى: "الرسالة الأدبية –في النّثر الأندلسي–"، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 2002، ص 16–17.

([*2]) يدعّم هذا الرّأي "علي بن محمد" «الغرض الوحيد المهيْمِن عليه من البداية إلى النّهاية وهو: التغنِّي ببراعته الأدبية فهو يحكي ولكنه لا يوغِل في ذلك، وإنّما يبقى دائم الارتباط بالواقع الفني الذي يريد أن يعرض آراءه فيه، ومواقِفه منه». علي بن محمد: "النّثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس –مضامينه وأشكاله–"، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، ط 01، 1990، ص 562.

([3]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "التّوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 144– 145– 146.

([4]) علي بن محمد: "النّثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس –مضامينه وأشكاله–"، (المرجع السّابق)، ص 562.

السيّاسيّة الفاعلة في المجتمع الأندلسي آنذاك لذا عمد إلى التّكنيّة، كشأن أغلب الأنواع القَصَصِيَّةِ التي تختلِف في مضامينها وأشكالها ولكن تتشابه في اعتمادها التخيّل لِصَوْغِ أفكارها وتقديمها والبعد عن التّعبير المباشر الصّريح، وحدث ذلك في قِصَّةِ رسالة "ابن شُهَيْد" بمناقشة خصومه والسّخرية منهم، معتمدا في ذلك على بنية قَصَصِيَّةٍ رمزيّة توحي بما يريد أنْ يقول ولا تصرّح به.

العنصر الثّاني – "المَسْرُودُ" "Narré"

يُعَرَّفُ "المسرُود" أو "الحكاية" عند "جيرار جنيت" "Gérar Geenette" «تدلّ كلمة الحكاية على المنطوق السّردي، أي الخطاب الشّفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث»[1]، حيث تقع الأحداث المسرودة على عاتق القَاصِّ يوصِلُها إلى المتلقِّي.

كما فعل "أبو عامر بن شُهَيْد"، في حكاية "التّوابع والزّوابع"[*2] والتي تُعَدُّ إحدى روائع الأدب الأندلسي الخيالي الفكاهي، قِصَّةُ الرّحلة التي أخلَط في حديثه عنها بين السّخريّة اللاّذعة والعجب والتّحامل على الخصم «ومزج ذلك بشيء من التّخيّل، وقسط قليل من الفكاهة وكمية أكبر من العُجب والعُنف!»[3]، فكانت حكايَة خياليّة ترتبط أحداثها بشياطين الجنّ وافق اسمها فحواها. «فالتّخييل هو جوهر يرتبط بالكيان الإنساني وقد يجد فيه الإنسان ملاذا لحل قضايا واقعيّة يصعب تفسيرها أو الاستدلال عليها»[4]، وهذا ما حدث مع "ابن شُهَيْد" الذي لجأ إلى هذه التّقنيّة في التّعبير عمّا يؤرِّقُه ويعكِّر عليه صفو حياته لأنّه لا مناص من المجادلة مباشرة.

([1]) جيرار جنيت: "خطاب الحكاية –خطاب المنهج–"، (المرجع السّابق)، ص 37.

([*2]) "التّوابع والزوابع"، التّابعة: جنيّة تحبُّ الإنسان وتتبعه حيث ذهب. والزّابعة: والمعروف الزّوبعة، رئيس للجن أو اسم شيطان، يجمع على زَوَابِع. ابن شُهَيْد الأندلسي: "التّوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 88.

([3]) محمد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، (المرجع السّابق)، ص 247

([4]) سعيد جبار: "من السردية إلى التخييلية –بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي–"، (المرجع السّابق)، ص 200.

الدّاعي لكتابة هذه القِصَّةِ، التعرّض إلى إِبْطَالِ حجّة الخصوم الذين عابُوا عليه الاعتماد على موهبته دون تّحكيم كتب النّحو والغريب «وكان الباعث على إنشائها محاولة "ابن شُهَيْد" المنافحة عن أدبه وإثبات تفوقه وجدارته في النّظم والنّثر، والنّيل من خصومه –خاصة "ابن الإفليلي"– الذين حمَلوا عليه بشدّة، ورموه بالاعتماد على الموهبة وحدها دون النّظر في الكتب أو الأخذ عن العلماء»[1]، وهذه الرّحلة كانت إلى عالم الجنّ حيث الْتقى شياطين الشّعراء والكتّاب السّابقين، وجادلهم وجادلوه وأنشدهم وأنشدوه، وعرض أثناء ذلك نماذج من شعره ونَثْرِهِ، ونَثَرَ انتقاداته في الأدب واللّغة، كما واجه خصومه، ودافع عن أدبه، وأخذ الإجازة من مُلْهِمِي الشّعراء والكتّاب الأقدمين وأبدع عندما حضر مجالس الجنّ وحيوانات الجنّ، وكلّ هذا شهد له ببراعته بين أقرانه في الأدب، كما بثّ فيها مواقف ساخرة من حسّاده[*2] وخاصّة "أبو القاسم الإفليلي"، وسمّى رسالته "التَّوابع والزَّوابع" نسبة إلى شخصيّاتها –خلا هو وحبيبتَه المعنيّة بالرّثاء– التي كانت من شياطين الجن وما وُجِدَ في عالمهم لأنّ أحداثها دارت في مسرح أرضهم.

تكمنُ قيمة قِصَّةِ هذه الرِّحلة الخيالية في مضمونها الثّري الذي جعلها تتّسع لتشمل عددا كبيرا من النّصوص النّثريّة والشّعريّة والنّقديّة؛ كما أنّها تَحْتَضِنُ أشكالا أدبيّة كالرّسالة والحكاية والمقامة والرّحلة... الشّيء الذي أضْفى عليها طابع الموسوعيّة؛ وكانت موسوعيَّتها مؤشّرا لبلوغ عوالم الرّحلة بخصائصها المتنوّعة، والتّخيِّيل بمثابة القيمة المضافة التي تمنح للسّرد حيويّة جديدة فتجعله قابلا للاستمرار عبر الزّمن، وأهلا للقراءات المتعدّدة التّي تكشِفُ عن جوانب من قوّته الإبداعيّة والمعرفيّة...[3]، فالصِّبغة الخياليّة للقِصَّةِ وإن كانت أوهامًا لا أساس لها من الصحة إلاّ أنّ أعماقها عالم مليء بالتفاؤل، والطلاقة والطموح.

([1]) فوزي عيسى: "الرسالة الأدبية –في النّثر الأندلسي–"، (المرجع السّابق)، ص 09.

([*2]) ذكر "ابن شُهَيْد" حسّاده في الرّسالة «قلت: أمّا أبو محمّدٍ فانتضى عليَّ لِسانَه عند المستَعين، وساعدته زَرافةٌ استهواها من الحاسدين... أمّا أبو بكر فاقْصَر، واقتصر على قوله: له تابعةٌ تُؤيّدُه. وأمّا أبو القاسم الإفليلي فمكانه من نفسي مكين، وحبّه بفؤادي دخيل؛ على أنّه حاملٌ عليَّ، ومنتسب إليَّ». ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 123.

([3]) ينظر؛ سعيد جبار: "من السردية إلى التخييلية –بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي–"، (المرجع السّابق)، ص 183– 198.

استوحى "ابن شُهَيْد" قِصَّتَهُ من قِصَّةِ المقامة الإبليسيّة[*1] "لبديع الزمان الهمذاني" حيث التقى الرّاوي "عيسى بن هشام" إبليس في واد من أودية الجن ودار بينهما حوارٌ «أنَّ الّذي أوحى إلى ابن شُهَيْدٍ بالرّسالة هو بديع الزّمان الهمذاني في المقامة الإبليسيّة؛ فقد لقِيَ (عيسى بن هشام) بطل المقامات عنده إبليس في واد من أودية الجنّ، وجرى بينهما حوار»[2]، فإن صعود الكاتب كان من أجل إثبات الذّات، وردِّ الاعتبار؛ واستعان في ذلك بجنّي يُدْعَى "زهير بن نمير" الذي أخذه إلى أرض الجنّ.

رحلة "أبي عامر" إلى العالم الآخر، إعجازٌ فنيٌّ أدبيٌّ لإثبات مكانته الإبداعيّة، والاعتراف بعبقريّته وموهبته، ودفع الغبن الذي لحق به، وإعادةِ الثّقة بنفسه التي سلبها منه الحسّاد والوشاة وضربهم لإخراس ألسنتهم؛ وقد وجّه "ابن شُهَيْد" رسالته إلى شخص يُسَمَّى بـ"أبي بكر بن حزم" «قال في صدرها مخاطبا لأبي بكر ابن حزم: لله أبا بكر ظنّ رميته فأصميت[*3]، وحَدْسٌ أملتَه فما أشْوَيْت[*4]! أبْديْتَ بهما وجه الجَليّة، وكشفتَ عن غُرّةِ الحقيقة...»[5]، الذي اعترف له بجودة أدبه «إمّا إنّ به شيطانا يهديه، وشَيْصُبَانًا يأتيه»[6]، وكأنّ له ما يُوحي له به من الجنّ.

([*1]) ذكر "السيد محمد الديب" مسألة تأثر "ابن شُهَيْد" في "رسالة التّوابع والزّوابع" بـ"أبي العلاء" في "رسالة الغفران" أو العكس وكذلك تأثّره بالمقامة الإبليسيّة للهمذاني أو "بالجاحظ" في كتاب "الحيوان" وأنّ نقطة انطلاق قِصَّةِ رسالة "ابن شُهَيْد" "الإسراء والمعراج" النّبوي... للاطلاع، ينظر؛ السيد محمد الديب: "دراسات في الأدب الأندلسي" المكتبة الأزهرية للتراث بالقاهرة، 2000م، ص 160- 161.

وتطرّق إلى موضوع تأثّر "المعري" في"رسالة الغفران" بـ "ابن شُهَيْد" في "التّوابع والزّوابع" أو العكس. محمد رجب البيّومي: "الأدب الأندلسي –بين التّأثر والتّأثير–" إدارة الثقافة والنّشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السّعودية، 1400هـ- 1980م، ص من 174إلى 189.

([2]) محمد رضوان الداية،: "في الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 247.

([*3]) أصْمَيْتَ: رميت فقتلت الصّيد في مكانه. ابن شُهَيْد الأندلسي: "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 87.

([*4]) ما أَشْوَيْتَ: ما أخطأت المقْتَل. (المصدر نفسه)، هامش ص 87.

([5]) أبو حسن علي ابن بسام الشنتريني: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، (المصدر السّابق)، ص 146.

([6]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

ولهذا صنّفها الدّكتور "محمد غنيمي هلال" في جنس القِصَصِ، حيث ألْمع إلى ذلك "علي الغريب محمد الشّناوي": «وقد جعل الدكتور محمد غنيمي هلال هذه الرسالة تندرِج تحت جنس القِصَصِ في أدبنا القديم وقد تضمّن تقيِّيمه لها، أنها رحلة خياليّة في عالم الجن، وأنّ ابن شُهَيْد ينتصر في مساجلاته الأدبية مع ما يجده من مخلوقات دائما»[1]، فهذا العمل الأدبي رسالة من حيث القصد من تأليفها؛ أما فحْواها فهو فنٌّ قَصَصِي.

يبدأ نصّ الرِّسالة بالحديث إلى "أبي بكْر بن حزْم"، وكيف تعلّم ونبغ في الأدب، ثمّ ذكر محبّته لإنسان وشعوره بالملل اتّجاهه إلى أنْ مات فحزن وشرع يرثيه في بستان. وهو كذلك؛ حتّى انتهى إلى الملل الذي كان فيه... ثمّ سكت فجأة عن الرّثاء، وتبدّى له فارس يُدْعَى "زهير بن نمير" من أشجع الجنّ اختاره هوى فيه، وساعده على تتمّة الرّثاء ولقّنه أبياتا أخرى يقولها –إذا احتاجه– فيأتي إليه. ولمّا توطّدت العلاقة بينهما سأل "ابن شُهَيْد" تابِعَه يأْخُذَهُ إلى "أرض الجنّ"؛ فلبّى طلبه وسارا إليها[2]، وهناك ناظر توابع الشّعراء والكتّاب فأجازوه، فطريق "أبي عامر" قادته إلى وادي الجنّ وعالم الأرواح –في قِصَّتِهِ– لإثبات جدارته في الشّعر والنّثر ردًّا على حسّاده.

ينتقِل "ابن شُهَيْد" وتابعه إلى أحد مجالس الجنّ النّقديّة في المحطّة الثّالثة "نقاد الجنّ (مجلس أدب)" وغالبهم من خلال الجنّي الذي طلب منه أنْ يُنْشِدَهُ قائلا: «أعطِنا كلامًا يرعى تلاع الفصاحة، ويستحمُّ بماء العذوبة والبراعة، شديد الأسر جيّد النّظام، وضَعْه على أيّ معنى شئت»[3]. وأخذ "أبو عامر" ينشِدُه حتّى أجازه «قال: والذي نفس فرعون بيّده، لا عرضت لك أبدًا إنّي أراك عريقا في الكلام»[4]. فـ"فرعون ابن الجون" يجيز الزّائر ويُقْسِمُ بأن لا يناظِره اعترافا منه ببراعته عليه وعلى معاصريه وهذا ما أراده.

ينْتَقِي "الرّاوي" هنا؛ مجموعة محدّدة –دون غيرهم– من شياطين الشّعراء والكُتَّاب يلتقي

([1]) ينظر؛ علي الغريب محمد الشّناوي: "فن القص في النثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 302.

([2]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 91.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 138– 139.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 146.

بها ويناظرها وينتقدها، ليبيّن أنّ حتّى النّوابغ يشوبهم النّقص ويسعى ليَجْعلَهم يشْهَدُونَ له، ليُحقِّق الهدف الذي كانت تصبو نفسه إليه، والملاحظ أنّ "ابن شُهَيْد" وضع لكُتَّابِ النّثر كذلك توابع، وهي فكرة جديدة اختلقها، ولمْ تكنْ معروفة مثل فكرة شياطين الشّعراء[1]. فأمّا بالنّسبة لنخبة الشّعراء الذين اختارهم لدفع التّهم عن نفسه، فهو أدرى بالسّبب فقد يكون لشيوعهم في المشرق والمغرب لهذا نافح بهم، وأمّا بالنّسبة لشياطين الكتّاب فالمُحْتَمَلُ هو أنّه عمّم فكرة الإلهام –من قبل توابع الشّياطين– على الفنَّيْنِ الشّعر والنّثر.

أفْحَم الكاتب "حيوان الجنّ" في المحطّة الرّابعة من هذه الحكاية؛ وذلك حين سار "أبو عامر" و"زهيْر بن نميْر" في أرض "التّوابع والزّوابع"، إلى أنْ وصلاَ إلى نادٍ لبغال الجنّ وحميرهم، حيث يستوقِفُنا في هذا النّادي اختصام حمار وبغل في الشِّعر واحتكام عَشِيقتَيْهما إلى الكاتِبِ فورد في النّص: «قالت: شعران لحمار وبغل من عشّاقنا اختلفا فيهما، وقد رضيناك حَكَمًا فقلتُ حتّى أسمعَ»[2]، ولمَّا سمع حَكَمَ لصالح البغل، لينتهي الصّراع بتقديمه النّصيحة للإوزّة التي ناقشته في أصول النّحو والغريب، اللّذيْن هما أصل الكلام ومادّة البيان وهي أنْ تُنَاظِرَ في الأدب بعدما تحصُل على عقل التّجربة، وتكون بذلك خاتمة النّزاع الذي شَجَرَ بينهما وخاتمة ما وصلنا من الحكاية.

يرفع "أبو عامر" في هذه المسألة من شأن الموهبة –من الله تعالى– بالفصاحة والبيان، ويراها تعويضا على الدّرس والاطّلاع وحجّتُه في تلك المناظرة وإحراز السّبق، وينفي أَنْ تكونَ من الكتب ولا المعلِّمين؛ بل يضيف إلى ذلك دور الذّكاء والفطنة، واعترف بأنّه تلقى قليلا من العلم واطلع على بعض الكتب...[3] كما أثبت لنفسه الموهبة، والفطنة، والذّكاء.

العنصر الثّالث: "المَسْرُودُ له" "Narrataire"

هو المُتَلقِّي في السّرد القَصَصِي يقدّمُ "الرّاوي" حكايته له «...أنّ حكاية ما تُخَاطِبُ

(1) ينظر؛ مصطفى محمد السيوفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 74.

(2) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 148.

(3) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 88.

بالضّرورة شخصا ما، وتتبطَّن دائما نداء إلى المرسَل إليه»[1]، ويُقْصَدُ به من يوجِّه إليه الرّاوي مَرْوِيَّهُ[*2]؛ بوصفه كائنا يتلقّى الحَكْيَ من خلال النّسق السّردي. كما يشترك في هذا المعنى القارئ بصفة عامة.

وجَّه رسالته إلى شخص كنّاه بـ"أبي بكر بن حزم"، وذكره في بداية قِصَّتِهِ ثمّ سكتَ عنه فيما بعد، كما يكون "للمسرود له" –أيضا– أثر في توجيه القَصِّ وقد يتدخّل في ذلك، بسؤاله عن كيفية إتيان البيان، ويرجّح أنْ يكون ذلك بمساعدة الجنّ «...وأقسم أنَّ له تابعة تنجده، وزابعة تؤيّده، ليس هذا في قدرة الإنس، ولا هذا النَّفَسُ لهذه النَّفْسِ»[3] وكأنّ السّارد أراد أنْ يؤكّد للمتلقي –ما ذهب إليه– من أنّ هناك من يساعده من الشّياطين على التّفوّق في الإبداع[*4]. ثمّ يعمد "ابن شُهَيْد" إلى التّشويق «فأمّا وقد قُلْتَهَا، أبا بكرٍ، فأصِخْ أُسمِعْك العَجَب العُجاب»[5]، حيث يراهِن صاحب الرّسالة صديقه على أنَّ فيما سيسمَعُهُ إيّاه هناك ما هو أعجب ممّا ظنّه.

سيكون لدى المتلقِّي –عامّة– خلال المدّة الزّمنيّة للحكي مجموعة كبيرة من المعارف المتنوّعة للأحاديث المنقولة من عالم الجنّ والشّياطين وما تحْمِلُه في طيّاتها من عجائبيّة، وسخريّة وفكاهة ترتقي بفكر "أبي بكر" والمتلقي عامّة إلى توليد دلالات تبلور أبعادا معرفيّة داخل عوالم خياليّة، و"ابن شُهَيْد" يعرف ذلك جيّدا فمن البداية يَشترِطُ على مُحَدّثِهِ السّماع

([1]) جيرار جنيت: "خطاب الحكاية –بحث في المنهج–"، (المرجع السّابق)، ص 268.

([*2]) ولعل أحسن ما يشرح قول "جينيت" ما ذهب إليه "محمد عناني" «السّامع والقارئ الذي تُوَجَّهُ إليه القِصَّة، وهو ليس مجرّد فرد تَقُصُّ عليه القِصَّةُ؛ إذْ ينبغي أنْ يتضمّن النّص ما يشير إلى أنَّ القِصَّةَ موجّهة فعلا إلى جمهور أو قارئ معيّن ممّا يعني ضرورة تضمين النّص ما يوحي بذلك...». محمد عناني: "المصطلحات الأدبية الحديثة"، دراسة ومعجم إنجليزي– عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط 01، 1996، ص 59.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

([*4]) ذهب إلى هذا الرّأي "محمد رضوان الدّاية" «وقد أراد ابن شُهَيْد بسرده لهذه الحادثة للمدعو بـ"أبي بكر" بصيغة الغائب، أن يثبت لهذا الخصم صحة ادعائه من أنّ له تابعة تنجده وزابعة تؤيده». محمد رضوان الداية: "في الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 244.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

«فأمّا وقد قُلتَها، أبا بكرٍ، فأصِخْ أُسمِعْك العَجَبَ العُجَابَ»[1]، حيث عرّفه بأنّه سيُسْمِعُه من حديثه أغرب منْ أنْ تكونَ له تابعة تنقِذه أو زابعة تؤيِّده. وما يميّز "المسرود له" في الرّواية أنّه مسكوتٌ عنه إلاّ ما ذُكِرَ في التّمهيد. ويُلاحَظُ أنّه هو غاية الرّاوي لنيْل الحظِّ الوفير من التّأديب وكبح جماح التّطاول عليه بالسّخريّة، والعجَب، والنّادرة المبثوثة في الحكايات الموجَّهَةِ له.

لمْ يَذْكُرْ الحاكي تجاوُب "المحكي له" مع ما وعده به، وقد يكون ذلك لأنّه يتعامل معه بطريقة غير مباشرة (رسالة موجّهة إليه)، ولكنّه يزيد في تشويقه من طريق تلميح حكائي جديد «... وتأكّدت صحبتنا، وجرت قِصَصٌ لولا أنْ يطولَ الكِتَابُ لذكرتُ أكثرها، ولكنّي ذاكر بعضها»[2]، حيث يحمل النّصّ "للمروي له" تأكيدا على الأعجب والأغرب، فَوَضْعُ التّلميح والتأكيد دليل على سعْيِ الرّاوي لجذب انتباهِهِ وإدخاله في دوّامة لا تنتهي من الحيرة، وخاصّة إذا كان "أحمد ابن أبي مروان" يُقَوِّي عضده في محاربة خصومه بحكاياته المتواصِلة حتّى تحقيق النّصر.

يعْمَد الرّاوي إلى فتح باب الحكي مُجدّدا كلَّما أشرف على نهاية الحكاية التي كان بصدد سرد أحداثها، حيث يكون له تأثير إيجابي على عمليّة التَّلقِّي؛ لأنّ السّارد يعمل على التّكثيف من الحكايات المتسلسلة لإرضاء فضول "المروي له" وإثارة دهشته بعَرْضِ الحوادث العجيبة والعوالم الغريبة.

شَوَّقَ "ابن شُهَيْد" المتلقّي إلى سماع قِصَّتِهِ –عندما حلَّ أرضَ الجِنّ– حيث سأله تابعه «حللت أرض الجنّ أبا عامر، فبمن تريد أنْ نبدأ؟ قلت: الخطباء أولى بالتّقديم، لكنّي إلى الشّعراء أشوَق»[3]، فمن خلال القول يعرِف "المسرود له" أنَّ السّارد سيلْتَقِي بالخطباء بعد لقائه بالشّعراء. ويشير هذا النّظام إلى استمرار الحكي وتوالد الحكايات بعضها من بعض، وكذلك أعلَن في ختام مناظَرته للشّعراء عندما حاز على إجازة آخر من حاوره

(1) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

(2) (المصدر نفسه)، ص 90.

(3) (المصدر نفسه)، ص 91.

وهو صاحب المتنبّي «... فقبّلتُ على رأسه وانصرفنا»[1]، وهكذا كان يومئ إلى استئناف الحكي مجدّدا عن الخطباء بعدما فرغ من الحديث عن الشّعراء «فقال لي زُهَيْر: من تريد بعده؟ فقلت: مِلْ بي إلى الخطباء، فقد قضيتُ وطرا من الشّعراء»[2]، كما أنّه شدّ انتباه "المروي له" بإخْبَارِهِ بأنّه سيحكي له ما حدث في مجلس نقّاد الجنّ الذي كان مُحَكِّمًا فيه بعدما سمع انشغالات الجّنّ وتداولِهم أبياتًا لمختلف الشّعراء بالنّقد لمعالجة القضايا العالقة التي أُوخِذَ عليها من قِبَل حسّادِه «وَحَضَرْتُ أنا أيضا وزهيرٌ مجلساً من مجالس الجنِّ فتذاكرنا ما تعاوَرتْه الشّعراءُ من المعاني، ومَن زاد فأحسَن الأخذَ، ومَن قصّر...»[3]، وأخيرا –وحسب ما وصل إلينا من الرّسالة–[*4] يثير الحاكي رغبة "المحكيّ له" –كعادته– في مواصلة الاستماع والإنصات، وذلك حين خرج الكاتب من مجالس النّقد بين نقّاد الجنّ إلى التّحكيم بين حيوان الجنّ ونقدهم «ومشَيْتُ يوماً أنا وزُهير بأرض الجنّ أيضا نتقَرَّى الفوائد ونعتمِدُ أنديَةَ أهلِ الآداب منهم...»[5]، وفي آخر هذا الكلام لا نجد تمهيدا لكلام آخر سوى انصراف الإوزّة وانصرافه هو و"زُهيْر بن نُميْر" فنفهم أنّ هذا ما وصل إلينا من الرّسالة، أو أنَّ البطل سكت عن الحكي.

عبّر "يان مانفريد" "Manfred Jahn" عن توالد الحكايات وتسلسلها واستدعائها لبعضها بعضا «... ويظهر أحد هذه الظروف عندما تبدأ شخصيّة في قِصَّةٍ ما بحكاية قِصَّتِهَا، خالقة سردا ضمن سرْدٍ، أو حكاية ضمن حكاية...»[6]، فحديث الرّاوي –مثلا–

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 114.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 115.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 132.

([*4]) ذكر "ابن بسام" في "الذخيرة" –بعد لقاء "ابن شُهَيْد" الخطباء– أنّه استرسل في الكلام بعد أنْ أجازه "بالشّاعر الخطيب" صاحب "الجاحظ" "أبو عُيَيْنة" وصاحب "عبد الحميد الكاتب" "أبو هبيرة" : «قال ابن بسّام: وامتدّ بأبي عامر الكلام في هذا الباب، ومدّ فيه أطنابَ الإطنابِ والإسهاب، فلذلك وقَفتُ دونَ الغاية، وقطعتُ قبلَ النّهاية». أبو حسن علي ابن بسام الشنتريني: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" (المصدر السّابق)، ص278.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 147.

([6]) يان مانفريد: "علم السّرد –مدخل إلى نظريّة السّرد–"، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق– سوريّة، ط 01، 2011مـ ،1431هـ، ص 63

عن تحكيمه بين شِعْرَيْ البغل والحمار أفضى إلى تعرّ ُف بغلة "أبي عيسى" عليه وتذكّرهما الأيّام والخلاّن والسّؤال عن الأحوال والحثّ على إقراء السّلام... وأدّى إلى قِصَّةِ احتجاج الإوزّة على الحكم –بشأن شِعْرِ البغل والحمار– والجدال حول إحسان أصول النّحو والغريب والإصرار على الموهبة الربّانيّة.

نظّم "ابن شُهَيْد الأندلسي" مسروده ليَتَحَكَّمَ في "المروي له" لأنّه يمتلك زمام الحكي الذي ينبثِق بعضه عن بعض ويتواصل بفضل السِحْرِيّة السّرديّة والاستمالة الإغرائيّة.

المبحث الثاني: "الشخصيّة الحكائية" "Personnage Diégétique"

لا يخلو النّص السّردي من أعمال تصوِّر الشّخصيّات ومن يقوم بهذه الأعمال أساسا سِواها، فالشّخصيّات تُعَدُّ المرتكزَ الذي تعتمِد عليه الأحداث وتطوّرها في العمل الفنّي. حيث تكون بمثابة الوعاء الذي يحتوي أفكار المؤلّف وآرائه التي يودّ أنْ يرسِلَها إلى المتلقِّي من خلالها، وعليه أنْ يجهِّزَها بما هي أهْلٌ له من مميِّزات وصفات بما تقْتضيه البيئة الاجتماعيّة والثّقافيّة... التي وضعها لها أصلا.

لا تَحْدُثُ العمليّة السّرديّة إلاّ بوجود الشّخصيّة؛ التي تمثّل المكوّن الرّئيسي في السّرد، بحيث تعدُّ عماد التّجربة الحكائيّة؛ ويبرز الدّور العظيم الذي تشغلُه في العمل الفنّي؛ حيث تجسّد آراء وأفكار الرّاوي التّي يريد أن يبلِّغها للمتلقِّي وتتحكَّم في مسار الأحداث ونموِّها.

العنصر الأوّل: "مفهوم الشّخصيّة الحكائيّة"

La notion de personnage Diégétique

الشّخصيّة الحكائيّة في "قاموس السّرديّات"؛ قد تعنِي الكائن الإنسانِي كما يُشَار بها إلى "الراوي" و"المروي له" والفاعل الذي يُنْجِزُ عملا في النّص السّردي: حيث أَلْمَعَ إلى ذلك "جيرالد برنس" "Gérald Prince" «الشّخصيّة "character": كائن له سمات إنسانيّة ومنخرِط في أفعال إنسانية. "مُمَثِّل" "actor" له صفات إنسانيّة... وعلى الرّغم من أنّ مصطلحَ "الشّخصيّة" غالبا ما يُسْتخدم للدّلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأحداث المرويّة، فإنّه يستخدِم أحيانا للإشارة إلى "الرّاوي" "narrator" و"المروي له" "narratee"... وفي الوقت الذي يكتشِف به الفكر عن طريق الأقوال التي ينطِق بها "الفاعل" كما

يكتشِف عن طريق فكرِه أو طريقتِه في النِّقاش، فإنّ من الممكن الكشف عن الشّخصيّة عبر اختيارات الفاعل وقراراته وأفعاله، وطريقة إنجازها»[1]، فهناك تباين بين اعتبارها كيانا إنْسانيّا ذا جوهر نفسي ومرجعيّة اجتماعيّة وبيْن من يجرّدونها من سماتها الخارجية ولا يسمّونها شخصيّة إلاّ من خلال عملها داخل الإنتاج الأدبي.

اتَّفَقَ مع الرّأي السّابق "فيليب هامون" "Philippe Hamon" على أنّ الشّخصيّة في المرويّات السّرديّة ذات بعد بنيوي «تعدُّ الشّخصيّة، بالإظافة إلى كونِها وحدة مركبة، تتحدَّد أساسا من خلال علاقاتها بقاموس يعود إلى شخصيّة/ نمط أكثر عموميّة، يمكن تحديدها كعامل، وهو ما يشكل المستوى "العميق" للتّحليل»[2]، في رأيه تحديد الشّخصيّة بعامِل يُكْسِبُ التّحليل أقصى كنهِه؛ لأنّها تقوم في العمل السّردي بوظيفة الشّخص دونما تكون الشّخص ذاته.

هذا ما أشار إليه "محمد بوعزّة" في كتابه: "تحليل النّص السّردي" فيما يخصّ تعامل التّحليل البنيوي مع الشّخصيّة على أنّها فاعلا ذا وظيفة معيَّنة في القِصَّةِ «لا يُعامِل التّحليل البنيوي الشّخصيّة باعتبارها جوهرا سيكولوجيا ولا نمطا اجتماعيا، وإنّما باعتبارها علامة يتشكّل مدلُولها من وحدة الأفعال التي تنجزِها في سياق السّرد، وليس خارجه. إنّ التّحليل البنيوي وهو يجرِّد الشّخصيّة من جوهرها السّيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشّخصيّة بوصْفِها "كائنا" أيَّ شخصٍ وإنّما بوصفِها فاعلا يُنْجِزُ وظيفة أو دورا في الحكاية، أي بحسب ما تعمله، ومن ثم يستبدل "غريماس" مفهوم الشّخصيّات بمفهوم العوامل»[3]، فالشّخصيّة تَستمِدّ أهميّتها داخل العمل السّردي مما تنجِزُه من وظائف، بحيث تُعَدُّ مشاركا في الحكاية وتكوِّن عناصر البنية السّرديّة، حيث تشكّل علامة من علامات النّص، أَيْ دليلٌ لهُ، ومدلُولُهُ.

([1]) جيرالد برنس: "قاموس السرديات"، (المرجع السّابق)، ص 20.

([2]) فيليب هامون: "سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة"، ترجمة سعيد بن كَراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع– سورية، ط 01، 2013، ص 51.

([3]) محمد بوعزة: "تحليل النّص السّردي –تقنيات ومفاهيم–"، الدار العربية للعلوم ناشرون –لبنان، ومنشورات الاختلاف– الجزائر، ط 01، 1431هـ – 2010م، ص 39.

هنا نجد؛ أنّ قول "عبد الملك مرتاض" يعبِّر عن شبكة العلاقات المتداخلة التي تكوِّن الشّخصيّة «الشّخصية! هذا العالم المعقّد الشّديد التّركيب والمتباين التّنوّع... تتعدّد الشّخصيات الرّوائيّة بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثّقافات والحضارات والهواجس والطّبائع البشريّة التي ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود»[1]، فهذا القول يبيِّنُ بأنّ "الشّخصيّة القَصَصِيَّةَ" هي من صُنْعِ خيال "الرّاوي" مُفْعمة بالحصاد الفكري والثّقافي له، ولا يمكن أنْ تعكس شخصيّة حقيقيّة في الواقع.

يُبْنَى العمل الحكائي ويَكتمِل معناه من خلال الأدوار التي تقوم بها الشّخصيّات؛ مَا دَعَى البنيويِّين إلى إعطاء الأعمال التي تقوم بها أهميّة لذلك أومأ "حميد لحميداني" «وقد نُظِرَ إلى النّص الحكائي وِفْقَ هذا التّصوّر؛ ذلك أنّ ما هو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشّخصيّات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلّي للنّص. وهذا هو سبب تحوّل الشّكلانيّين، والبِنائيّين معا إلى الاهتمام بالشّخصيّة الحكائيّة من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجيّة»[2]، حيث تقوم الشّخصيّة بأفعال ما في زمن ومكان معيّنيْن لرَبْطِ أحداث القِصَّةِ وإتمام المعنى.

العنصر الثّاني: الشّخصيّة الحكائيّة في "التوابع والزوابع":

تحتلّ "الشّخصيّة الحكائية" مكانةً كبيرةً في السّرد حيث يتوقَّف عليها وقوع الحدث في مكان وزمن معيّنيْن؛ لذلك سنحاول تحديد معالمها داخل العمل الحكائي "رسالة التّوابع والزّوابع".

يغلُب الأسلوب القَصَصِي على الكتابة الأدبيّة "لابن شُهَيْد"؛ ممّا يجعله نادِرَ المثال، وربّما انفرد في نوع كتابته، فنجده في مختلف رسائله وفصوله محدّثاً يسوق الخبر والنّادرة، ويُحْسِن السّرد والأداء، ويُعْنَى بالتّحليلات النَّفسيَّة وتصوير الأخلاق والأشكال ممّا يدلّ على مَيْلِه إلى الأسلوب القَصَصِي وابتكاره الفنِّي...[3]، تُسَيِّرُ "الشّخصيّة الحكائيّة" العمل

([1]) عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–"، (المرجع السّابق)، ص 73.

([2]) حميد لحميداني: "بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي–"، (المرجع السّابق)، ص 52

([3]) ينظر؛ مصطفى محمد السيوفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 88.

السّردي لأهميّتها في لعب الأدوار، ووقوع الأحداث ورسم المشاهِد وتصوير العوالم، وتكون من اختيار "الرّاوي" للتّعبير عمّا يريده من أفكار ومبادئ فيصِفها انطلاقا من وظيفتها داخل القصّة فيَعْرِفَ القارئ منهجها في الحياة ومجمل أفكارها ونوازعها. فتأتيَ الشّخصيّات من خلال أعمالها داخل النّص القَصَصِي لإزالة السِّتْر عن نوايا رُسِمَتْ من قَبْل، بحيث تكون "الشّخصيّات" ممثِّلة لرغبة ملحّة في نفس المُؤَلِّفِ.

هي موضوع المسألة السّرديّة التي تجسِّدها الكلمات التي تَقُولُهَا أو تُقَالُ عنها «ونَنْسَى أنّ مشكلَ الشّخصيّةِ هو قبل كلِّ شيءٍ لسانيٌّ، لأنّه لا يوجد خارج الكلمات ولأنّه أيضا "كائن ورقي"»[1]. أي موجود على الورق وحسب لتحقيق غاية ما في المَقْصوص؛ كما اتّخذَها "ابن شُهَيْد" في نصِّه أداة ينتقِم من طريقها من خصومه، ويثبِت جدارته في فنون الكتابة والشّعر والنّقد. وإنْ كانت معظم الشّخصيّات عنده وهميّة استعارَها من عالم الشّياطين وحيوان الجنّ، أي أنّها لا توجد إلاّ في عالمه المُتَخَيَّلِ الذي تدور فيه الأحداث العجيبة في المكان الملائم لطبيعتها، وهو أرض الجنّ المُسْتَوحَى من "واد عبقر" ملْهِمُ الشّعراء؛ كما أنّ الزّمن الذي أدّت فيه أدوارَها هو زمن سابق عن زمن القِصَّة حيث عاد به الكاتِب إلى العصر العبّاسي وما قبله.

نظرا لكون قِصَّةِ رسالة "التّوابع والزوابع" ذات بعد عجائبي؛ فإنّها تلتَئم على "شخصيّات" غريبة في معظمها؛ حيث كتب قِصَّتَه وجعل من نفسه "راويّا" لأحداثها منتقيًّا شخصيّاتها بإحكام، غير أنّنا نرى الرّجل وُفِّقَ –إلى حدّ كبير– في توظيف هذه الشّخصيّات لإحقاق مطمَحه، ويبدو هذا طبيعيّا لأنّه مُنْطَلَقُهُ في وضْعِ إنجازه الفنّي. فَفَعَّلَ وظائف الشّخصيّات فيه وصاغ الحوارات الجريئة على أَلْسُنِهَا، ونسج الأحداث الغريبة بفضلها وهو يسرَح بخياله في العوالم الخوارقيّة؛ يُنْطِقُ الجنّ وحيوان الجنّ ويجعلهم من أتباع الشّعراء والكتّاب والنّقاد الأقدمِين، يناظِرهم فيتفوّق عليهم ويقرّون له بأنّه شاعر مِقْوَالٌ وناثر مِرْسَالٌ وناقد مُمَحِّصٌ؛ لِيُثْبِتَ لأنداده حُسْنُ قريحته وعلوّ مكانته في الأدب والنّقد، وذلك كلّه جرى في العالم الآخر

(1) تزيفيطان تدوروف: "مفاهيم سردية"، منشورات الاختلاف– الجزائر، ط 01، 2005، تر: عبد الرحمن مزيان، ص 71.

لَمَّا لَمْ يستطِعْ مباراتهم في عالم الواقع.

اتّسعتْ القِصَّةُ الخياليّة للكاتب لتستوعِبَ عددًا من الشّخصيّات التّراثيّة موّظفا ما تتضمّنه من رصيد معرفي ووجداني لدى المتلقّي، تستدعيه الذّاكرة –عفويّا– كلّما تعاطينا مع الإنجاز الأدبي، وما يشدّ الانتباه هو حصر هذه الشّخصيّات في إطار دلالي معيّن لأنّها تنتمِي إلى الأدب العربي القديم –قبل الإسلام وبعده– وهذا التّوظيف ينمُّ عن دلالة فوريّة لها لغرض تثبيت ما ذهب إليه وتعزيز أسبابه[1]، ونصّ "التّوابع والزّوابع" يُبْنَى على ثلاث شخصيّات بشريّة وباقي الشّخصيّات من الجنّ أو حيوان الجنّ:

أوّلا – الشّخصيّات البشريّة:

وهي: "ابن شُهَيْد"، "أبو بكر بن حزم"، و"حبيبة ابن شهيد".

01– شخصيّة "ابن شُهَيْد":

أولى الشّخصيّات السّرديّة؛ ترفّعت عن الانقيّاد في رحلة البحث عن ردّ الاعتبار، فهي تمثّل "الرّاوي" والبطل ولذلك «تُشَكِّلُ محور السّرد حيث أُوكِلَ إليها القيّام بالأحداث والأفعال بما ينسجم مع طبيعتها وقدرتها، وهي شخصيّة متطوِّرة من خلال السّرد، إذْ نجدُ تطوّرا قد لحق ببناء الشّخصيّة... مع الإشارة إلى أنّ هذه الشّخصيّة هي التي تقدِّم نَفْسَهَا بِنَفْسِهَا، كَمَا تُقَدِّم الشّخصيّات الأخرى. وتشارك في نسْج الشّخصيّات من وجهة نظِرها، كما أنّها تتحرَّك في سيّاق الأحداث لتنتِج وحدات المعنى»[2]، ويجدر بنا أنْ نشير إلى أنّه أسند التّعريف بالشّخصيّات والأماكن إلى شيطانه "زُهيْر بن نُميْر"[3] ولمْ يَضَعْ أو يُشْرِكْ أحدا في رواية أحداث القِصَّة، ولم يَجْعَلْ في القِصَّةِ بطلا آخر غيره وكأنّما المَسْأَلَةُ مَسْأَلَةَ

(1) ينظر؛ أيمن محمد علي ميدان: "دراسات في الأدب الأندلسي"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة– مصر، ط 01، 2004، ص 101.

(2) ميساء سليمان الإبراهيم: "البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب– وزارة الثقافة، دمشق ، 2011، ص 207.

(3) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 75.

تصفيّة حساب مع مُبغضيه –فكيف يُفَوِّضُ هذا الشَّأْنَ الهام لغيره؟!

تسيْطِرُ "شّخصيّة" "ابن شُهَيْد" الرئيسيّة على زمام العمل السّردي؛ فتَسْتَنْطِقُ الشّخصيّات الأخرى مؤثّرة في الأحداث متصارِعة مع غيرها من أجل بلوغ المرام، وطُبِعَتْ عليها فكرة الانتقام من الحسّاد «هناك طريقة خاصة للتّميّيز هي استعمال الشّعار: شيء يخصّ الشّخصيّة طريقة اللّباس أو الكلام، المكان الذي تعيش فيه ستحضُر كلّما ذُكِرَتْ الشّخصية هكذا نضطلع بدور العلاقة التّميّيزية إنه مثال الاستعمال الاستعاري للمجازات المرْسَلة: كلّ واحد من هذه الأجزاء يحصل على قيمة رمزية»[1]، فقد اقترن اسم "أبي عامر" بردّ الاعتبار لنفسه وإثبات تفوّقه، وكسر شوكة أعدائه.

يبدو من خلال النّص شخصيّة مقهورة تعاني من تَحَامُلِ الحسّاد والعواذل، غير مُعْتَرَفٍ بإنْجازها الفنّي، تسعى جاهدة لردّ كيد الخصوم عن نفسها، ممّا يجعلنا نشعر بفضول لمعرفة المزيد من خبايا بطل يزور شياطين الشّعراء والكتّاب، ويجعلنا نتساءل عن قِصَّتِهَا.

تُمثِل شَخصيّة رئيسيّة؛ لأنّها ساهمت في تحريك الأحداث. ويمكن القول إنّها متعدّدة الأبعاد يتحقّق من طريقها التّفاعل بين الذّات وموضوعها ومعايشة الأحداث ووقائعها[2]. زيّادة على ذلك؛ فهي شخصيّة مشبَّعة بعلوم العصر ومفعمَة بفلسفته، حيث تجلّت عصارة تجاربه في متن الدّراسة «وإذا ما نظرنا إلى نِتاجِه من النّاحيّتيْن الأدبيّة والنّقديّة وجدنا أنّه يمثّل مرحلة من مراحل النّظر والتّحليل... ويمثّل بُعْدُهُ الفكري والانكفاء على الذّات، فهو بطبعه فيلسوف إنساني ينطلق في عالم الوجود الأدبي، ومعه نلحظ هذه "الثّنائيّة الكامنة في فلسفتِه وهي ثنائيّة تتّفِقُ مع العقائد الإسلامية من مثل النّقيضيْن الدّنيا والآخرة، ولكن ابن شُهَيْد يصِل بين طرفي فلسفته في حدّة نافذة ...»[3]، وقد لفت الرّصيد الفلسفي نظر الكُتّاب لما فيه من إطْلاق للحريّة، وانشغال بخلجات النّفس التي تنساب بلا مبرّر لتشكّل القالب

([1]) تزيفيطان تدوروف: "مفاهيم سردية"، (المرجع السّابق)، ص 79.

([2]) ينظر؛ سعيد يقطين: "الرواية والتراث السردي–من أجل وعي جديد بالتراث–"، المركز الثقافي العربي بيروت– لبنان، ط 01، 1992، ص67.

([3]) مصطفى محمد السيوفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 89.

الذي تتبلور فيه أفكار الإنسان دون رقابة مسلّطة.

إِحْرَازُ الإجازة لمْ يكنْ ميَسّرا لدى البطل، بل إنّ العمليّة كان فيها نوع من التّفاعل بيْن "ابن شُهَيْد" الأديب المغربي وبين أدباء المشرق؛ فهو يَسْمَعُهم كما يسمعونه ويناقِشُهم كما يناقِشُونه ثمّ يمْنَحونه الإجازة. وبذلك فإنّ هذه الشّخصيّة ستُبلوِرُ السّلوكات والأفعال –التي تُنْجَزُ في فضاءات دينيّة واجتماعيّة محدَّدَة– أكثر من خلال خطاب الرّحلة إلى العالم الخيالي الذي قاده فيها تابعه "زُهيْر بن نُميْر"، فنجِدُه يسْخر من بعضها ويفْكَهُ ويتندَّر من الأخرى لتحامِلِها على أدبه بالزّيف والتّدليس، وبُعْدِها عن الحقيقة والإنصاف؛ فشخصيّة البطل ذات أثر وفعاليّة في علاقاتها بفضاءاتها وشخصيّاتها[1]، يقدّم الكاتب نفسه على أنّه متفوِّق متمكّن من قهر سلطان عدوّه، حريص على إزالة أسباب التّقليل من قدره، صائن عهد الشعراء والكتّاب. وهذا التّقديم يُعِينُ أكثر على معرفة مكنونات الشّخصيّة ونوازعها، حيث نستشف مشاعرها وأحاسيسها وهمومها، ممّا يجعلنا نشبِّهُهُ بالتّداعي الحرّ في علم النّفس؛ فيُعبِّر عمّا يُقْلِقُهُ ويهزّ كيانه، كما أنّه يساهِم في فهم المتلقِي، عبْرَ ما يُقَدَّمُ له من معلومات، لأنّه يكون على اتّصال مباشر مع المُتَكَلِّمِ.

تَتَنَامَى الشّخصيّة في السّرد وتظهر في أسلوب الحوار؛ لتشكّل صورة متكاملة لها سماتُها المتكاملة المطبوعة بحبِّ العلوم والنّبوغ في الشّعر والنّثر، حيث يجعلها محلَّ جدال بين أدباء وعلماء عصره إلى جانب حبّ التقرّب من السّلطة وشُغْلُ المنصب الهامّ بها[2]، لذلك فالحوار هو الذي يصوّر صفة الشّخصيّات المتحدّثة، يحلُّلها ويبرز ملامحها التي لا تتّضِح جيّدا من خلال الأفعال والوصف الخارجي؛ وقد استطاع "ابن شُهَيْد" تحقيق ذلك فنجِده يجعل من نفسه الشّاعر والنّاثر المتميّز الذي خصَّه الله بالموهبة، ويتجلّى ذلك في مقدّمة القِصَّةِ عندما حدّث صديقه الذي وجّه إليه الرّسالة؛ إذْ جاء على لسانه «فَقُلْتَ: كيف أُوتِيَ الحُكْمَ صَبِيًّا، وهَزَّ بجِذْعِ نخلة الكلام فأسّاقطَ عليه رُطَبًا جَنِيًّا؛ أمّا إن به شَيْطانًا يَهدِيه، أو شَيْصَبَانًا يأتيه! وأُقسِمُ أنّ له تابعةً تُنجِدُه، وزابعةً تُؤيّدُه، ليس هذا في قدرة الإنس، ولا هذا

([1]) ينظر؛ سعيد جبار: "من السّردية إلى التّخييلية –بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي–"، (المرجع السّابق)، ص 187.

([2]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 70–71.

النّفَسُ لهذه النّفْسِ»[1]، ويردُّ عليه "أبو عامر" في قوله: «فأمّا وقد قُلتَها، أبا بكرٍ، فأصخْ أُسمِعْك العَجَب العُجاب: كنتُ أيّامَ كُتّابِ الهجاء، أحِنُّ إلى الأدباء، وأصبُو إلى تأْليفِ الكلام؛ فأتْبعتُ الدَّواوين، وجلسْتُ إلى الأساتِيذ، فنَبَض لي عرقُ الفَهْم، ودرّ لي شِرْيانُ العِلم، بموادَّ رُوحانيّة؛ وقليلُ الالتماح من النّظر يزيدني، ويَسيرُ المطالَعةِ يُفيدُني، إذ صادَف شَنُّ العلم طَبَقَة... فانثالتْ لي العجائب، وانهالت عليَّ الرّغائب»[2]. في هذا الحوار صوّر لنا المؤلِّفُ سموَّ أدبِهِ بقليل من الدّرس والبحث والاطّلاع؛ كما صوّر انبهار صديقه بما يُؤَلِّفُ من شعر ونثر، وكأنْ تأتَّى له من الخوارق ما لمْ يتأتَّ لأحد!

تُعْرَضُ من خلال شخصيّة "ابن شُهَيْد" طبيعة العصر بصراعاته وطموحاته، لكنّه مستاء ومحتار يجد نفسه مُجْبَرا على المجادلة والمواجهة[3]؛ حيث ترتسِم على أغلب مقاطع الحكاية شخصيّة البطل السّاخطة الثّائرة ضدّ الأعداء، التي استحوذت عليها فكرة الانتقام، وجعلتها غايتها المنشودة. إنّها شخصية فاعلة تظهَر مشاركتها في دائرة الأفعال من طريق حوافز الرّغبة، والتَّواصل، والصِّراع التي تربِطها مع بقية الشّخصيّات في النّص[4]. يبدو إنسانا ذا حظّ في العِلم سعى إلى الوزارة، ولكن أعداءه كانوا له بالمرصاد وجعلوه مكسور الخاطر، لمْ يستطعْ صدَّ ظلمهم فلجأ إلى الرّحلة الخياليّة لردّ الاعتبار، لا يسأم ولا يضجَر حتّى يحقِّقَ هدفَه ويجتهد في تبرئة نفسه من التّهمة على الرّغم من وحدته وتحامُل الخصوم عليه.

إذا تأمّلنا هذه الشّخصيّة في الحكاية العجائبية؛ سنعرِفُ أنّها أدْرِكَتْ العَمَلَ المنوط بها وقبلت به؛ كما عليها أنْ تُثْبِتَ قدْرتَها وكفاءتها للقيّام برحلة البحث التي سيتمّ من خلالها المشاركة الفعّالة في الأحداث للاعتراف ببطولته وتحقيق هدفه من خلال رواية مجريات حكاية التّجربة الحياتية، وتحقيق الذّات في الحياة باعتبارها فضاء ممكنا يكون فيه الإنسان مدْعُوًا لِيَمْلَأَهُ بأفعاله لتُحقِّق غرضا معيَّنا لردِّ الأفعال إلى فاعليها وتحديد الفاعلين من خلال

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 88.

([3]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 28 إلى ص 37.

([4]) ينظر؛ ميساء سليمان الإبراهيم: "البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة"، (المرجع السّابق)، ص211

ما أحدثوه[1]، فـ"ابن شُهَيْد" كان عالِما بجسامة العمل الذي وجب عليه تقديمه –وخاصّة وأنّه يقوم بدور "الرّاوي" والمؤلّف كذلك– في قِصَّةٍ تجمع بين فنون السّخريّة وضروب العَجَبِ، رسّخت في بَالِهَا هدف النَّيْلِ من الخصوم وردّ المَجْد المفقود، وما اضطرّها للقيام برحلة خيالية هو فشلها في دحض حجّة الحسّاد في الواقع، واختارت اتّباع أسلوب التّلميح والتّصريح «... قد آثر المزاوجة بين الإيحاء والإفضاء بما ينطويّان عليه من غموض ووضوح مستفيدا من آليّات النّثر رسالة تحمل معنى أحادي الدّلالة، وخطابا أدبيّا يحقّق فعل الكتابة تارة، فيبدو موهِمًا حينا متعدّد الدّلالات أحايِّين أخرى»[2]، فاتّخذت من التّكنيّة تارة ومن التّفضيّة تارة أخرى سبيليْن لها لتؤدِّبهم على ما ألحقوه بها من أذى.

02- شخصية "أبي بكر بن حزم":

شخصيّة الصَّدِيقُ[*3] المُتَسائل معجبا ببلاغة المؤلِّف «كيف أُوتيَ الحُكمَ صَبِيًّا»[4] وهذا التّقديم مَكَّنَ "أبا عامر" من أنْ يروي أحداث قِصَّتِهِ الخياليّة المثيرة «فأصِخْ أُسْمِعْك العَجَب العُجاب»[5] التي تبدو مصدر إغراء من أجل الحكي وابْتِداع حجّة تشْحَذُ همّته للسّرد، لأنّه تعجّب من دُرَرِ النّظم وجواهر النّثر التي يقولها، إلاّ أنّ "أبا بكر بن حزم" يَظْهَرُ في البداية مُمَهِّدًا للإسهاب في تقديم أحداث حكايتِه ثمّ سكت "الرّاوي" عن ذكرها بعد ذلك. وبناء على هذا نعدُّها من الشّخصيّات الثّانوية ذات الدّور العريض كما بيّن "رولان بارت": «تبعا لأهمية الدور الذي تناط به الشّخصيّة يمكن أن تكون إمّا أساسية (الأبطال أو الممثلون) أو ثانوية مكتفيّة بوظيفة عريضة لا يوجد هنا إلاّ طرفان بالتأكيد توجد العديد من الحالات

([1]) ينظر؛ رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السّرد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 187.

([2]) أيمن محمد علي ميدان: "دراسات في الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 94.

([*3]) "أبو بكر بن حزم" كما ورد في "جذوة المقتبس" "للحميدي"؛ هو "أبو بكر يحي بن حزم" شيخ من شيوخ الأدب، وله في ذلك ذكر. وهو الذي خاطبه "أبو عامر بن شُهَيْد" برسالة "التّوابع والزوابع" التي سمّاها "شجرة الفكاهة". وهو من بيت آخر غير بيت الفقيه أبي محمد علي بن أحمد بن سعيد ابن حزم. أبو عبد الله محمد بن فُتُوحِ بن عبد الله الحُمَيْدِي: "جذوة المقتبس في تاريخ الأندلس"، تح وتع: بشار عواد معروف، ومحمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي– تونس، ط 01، 1429هـ– 2008م، ص554.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

([5]) (المصدر نفسه)، ص 88.

التّوسطيّة»[1]. تَظْهَرُ أهميَّتَها؛ في أثارتها قريحة "ابن شُهَيْد" للسّرد، وألجأته إلى عالم الخيال.

عَرَّفَ المؤلّف بشخصيّة صديقه المعجبة بأدبه المنبهرة بعملِه وكأنّ الشّياطين تساعده على ذلك «أمّا إنّ به شيطانا يهديه، وشَيْصُبانا يأتيه! وأقسم أنّ له تابعة تُنجِدُه وله زابعة تؤيّده...»[2]، ويردّ "أبو عامر" ليُثْبِتَ لصديقه صحّة كلامه «فأمّا وقد قُلتَها، أبا بكر...»[3]، وأجمل ما في هذه الشّخصيّة هي أنّها مستفزّة للكاتب حيث جعلتْه يأخذ زمام الأمور ويلقي لنا بالعمل القَصَصِي على الرّغم من السّكوت عنها فيما بعد إلاّ أنّها حرّكت الأحداث وتفاعلت معها حتّى الأخير بتساؤلها؛ فكلّ ما رواه "ابن شُهَيْد" من أحداث عجائبيّة خياليّة كان ردّا على تساؤله ذلك.

03- شخصيّة حبيبة "ابن شُهَيْد":

ذَكَرَ "ابن شُهَيْد" شخصيّة حبيبته التي مَلَّ من حبِّها وفارقها وحدَثَ أنْ ماتتْ في ذلك الفراق «وكان لي أوائِلَ صَبْوتي هَوىً اشتَدّ به كَلَفِي، ثمّ لحِقني بعْدُ مَلَلٌ في أثناء ذلك المَيْل. فاتّفَقَ أنْ ماتَ مَنْ كنتُ أهْواه مدّة ذلك المَلَل، فجَزِعتُ وأخَذتُ في رثائه يومًا في الحائر، وقد أُبْهِمَتْ عليّ أبوابه...»[4]؛ فإذا كانت شخصية "أبي بكر" ثانويّة لكن محرّكة لأحداث القِصَّةِ إذْ سؤالها لـ"أبي عامر" كان سببًا فيما ذهب إليه وهو كتابة رسالته الأدبيّة؛ فإنّ الحبيبة الشخصيّة الثّانويّة الثّانيّة بعد "أبي بكر"على الرّغم من أنّها ذُكِرَتْ فقط من قِبَلِ صاحب العمل الأدبي؛ إلاّ أنّها عملت على توجيه الأحداث في الرِّحلة الخياليّة، فلو لمْ يُرْثِها حبيبُها، ولمْ ينقطعْ عنه حبل الرّثاء؛ لمّا ظهر له "زُهَيْر بن نميْر" وأعانه على تكملة الشّعر، ولَمَا كانت بينهما صداقات، ولَمَا ذهب في رحلته الخيالية تلك؛ فقد كان ذِكْرُهَا ومحاولة الرّثاء سببا في التّعرُّف على الجنيّ واصطحابه إلى العالم الآخر. « هذا معناه أن الشّخصية صُنِعَتْ

([1]) تزيفيطان تدوروف: "مفاهيم سردية"، (المرجع السّابق)، ص 75

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 88.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 89.

من أجل موقف معيَّن، أو للسّماح للرّوائي بالعثور على صورة رائعة»[1]، فهي شخصيّة فعّالة في المتن الحكائي، وأتى الكاتب على ذكرها في الجزء التّمهيدي للقِصَّةِ، وهذا مهِمٌّ في عمليّة تشويق القارئ لمتابعتها إلى النّهاية.

ثانيّا – الشّخصيّات غير البشريّة:

اكتفى "ابن شُهَيْد" بذكر ثلاث شخصيّات إنسيّة ساهمت في تحفيز قريحته لإنجاز العمل الأدبي، من بينها شخصيّته هو؛ لأنه لولا الحسد والظّلم اللّذانِ سُلِّطَا عليه وعَزْمِهِ على ردّ اعتباره –ربّما– ما كان أَلَّفَ هذا الفنّ السّردي، وبما أنّه همّ بالرّحيل إلى العالم الخيالي المليء بالأحداث الخارقة والمشاهد الغريبة؛ عمد إلى إثراء قِصَّتِه بشخصيّات من الجنّ وحيوان الجنّ؛ لتحقيق التّناسُب بين الأمكنة والشَّخصيّات والوقائع.

01– شخصيّة "زُهَيْر بن نُمَيْر":

ظهرت هذه الشّخصيَّة عندما انقطع حبل رّثاء الحبيبة عن "ابن شُهَيْد" رغبة فيه؛ لتُعِينهُ على تكمِلة الشّعر كما أنّها لقّنتْه أبياتًا كلّما احتاجها قالها فَتَحْضُر إليه وتلبّي طلبه وهي شخصيّة ثانويّة على الرّغم من مساهمتها في دور فعّال في تحريك الأحداث بطريقة شيِّقة ومستَمِرَّة «فهي مكمِّلة للشّخصيّات الكثيفة أو الدّيناميّة، لكنّ دورها محصور في غايات حكائيّة محدودة»[2]، كما أنّ المُعْطَى الخيالي للقِصَّةِ أَجْبَرَ صاحبه على الانفتاح على الشّخصيّات الشّيطانيّة، حيث غيّرت مجريات الوقائع من إعطاء حقائقَ عن نفسه حول طلب العلم ورثائه المحبوبَ في عالم الحقيقة، إلى تقديم أحوال المناظرات الأدبيّة والنّقديّة في الأجواء الوهْمِيّة الرّحبة، والتي بوجودها تتوالد الأحداث وتنمو، فنجد مهامها تنحصر في التّعريف بالأمكنة والأشخاص[3] وتبليغهم رغبة من اصطحبه، هي شخصيّة ضروريّة في تصعيد الحدث كما أنّها مرسومة بعناية لتمكين البطل من تحقيق ما تَصْبُو إليه نفسه.

([1]) «c’est dire que le personnage est fait pour une certaine situation, ou pour permettre au romancier de retrouver une image fascinante». JEAN– YVES TADIÉ, "Le récit poétique", Édition Gallimard, France , 1994 , p 36.

([2]) ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة"، (المرجع السّابق)، ص212

([3]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 85.

يرتبِط حضُور شخصيّة "زُهيْر بن نُميْر" في الحكي بوجود "ابن شُهَيْد"، وبالتّالي فهو لا يتمتّع بوجود مستَقّلّ داخل الحكي، والمُلاحَظُ أنّ حضوره يأتي مُسْتَمِرًّا عبر مقاطع متسلسلة من القِصَّةِ، وقد ساهمت في إقامة عالم الرّواية الحكائي، بما أكملتْهُ من تعريفات بالأمكنة والشّخصيّات وتسهيلها في سبيل مناظرة "أبي عامر" للأدباء والنّقاد وانتزاعه شرف الشّخصيّة المبدعة المتألِّقة منهم.

كما تدْعَمُ هذه الشّخصيّة البطلَ في مثل هذه القِصَصِ العجيبة بقوى خارقة لردِّ الأذى ودفع الضّرر «وفي مجرى الحدث يكون البطل هو الشّخصيّة المزوّدة بأداة سحريّة يستخدمها أو مساعد سحري»[1]، فالمساعد السِّحري هو "زُهيْر بن نُميْر" الذي أعان "ابن شُهَيْد" على مقابلة التّوابع والشّياطين ونيل الإجازة منهم.

أمّا الشّخصيّات الأخرى التي استطاع تحويلها من الأرض إلى السّماء كالشّعراء والنّحوِّيِّين والنّقاد، واستعمل أيضا شخصيّات حيوانيّة من عالم الأرض إلى عالم الجِنَّةِ مثل الإوزّة والبغلة وأنثى الحمار... والمثير للانتباه هو أنّ "أبا عامر" استطاع جمعها في إطار واحد رغم انتمائها لأزمنة مختلفة وأماكِن متباينة، وقد عملت على تعزيز المحيط العام للحكي «تحدَّدَت وظيفة الشّخصيّات الثّانويّة في إطار استكمال الشّكل ومَلْئه، وهي وظيفة هامشيّة إلى حدٍّ ما»[2]، حيث أَضْفَتْ حركة الشّخصيّات التي ناظرها البطل هالة فنّيّة على الحكاية، كما أنّها شاركت في الحفاظ على السّمة الخيالية لقصّة الرّحلة؛ فما أوجده النّص الحكائي على مستوى الشّخصيّات لا يختلف كثيرا عن باقي الإنجازات السّرديّة التي تتعامل مع الخيال الذي جعله يكتسي صبغة خاصّة عند توظيفه لشخصيّات مُتَخَيَّلَةٍ، لكنّ أفُق الخيال كان سيتّسِع أكثر في متْنِه الحكائي؛ إذْ هو وظّف شخصيّات خارقة أكثر[3*]، ولكان

([1]) فلادمير بروب: "مرفولوجيا القصة"، (المرجع السّابق)، ص 67.

([2]) ميساء سليمان الإبراهيم: "البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة"، (المرجع السّابق)، ص 214.

([3*]) في نظر "بطرس البستاني" أنّ "ابن شُهَيْد" لمْ يُصَوِّرْ عالم الجن بما عُرِفَ به من خفَّة تحرُّكِه وعجائب أعماله وغرائب أفعاله إلاّ ما سقط عفوِّيًّا «غير أنّه لمْ يوفّقْ في تصوير عالم الجن، وغرائب أرضه وخلقه، وما اشتهر عنهم من القدرة على الحَوْلَة والإتيان بالخوارق التي يعْجِزُ عنها الأناسي. فما نرى من أحوالهم العجيبة إلاّ لمحات ضئيلة لا يُعْنَى بها أدب الخرافات والأساطير...». ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 72.

عملُه في منتهى الرّوعة، وعلى الرّغم من ذلك استطاع أنْ يقدّم قِصَّةً في إطار مناظرة أدبيّة شيّقة، دون أنْ يُلْغي المرجعيّات التّراثيّة للأدب العربي أو يتجاهلها.

02- شخصيّة شيْخ الجنّ:

ورد ذِكْر "شيخ الجِّنّ" مرة واحدة في القسم الخاص بتوابع الشّعراء، وبعدما تعرَّف "ابن شُهَيْد" على "زُهَيْرٍ"، طلب منه أن يأخذه لأرض توابع الشّعراء والخطباء، فرَدَّ عليه قائلا: «حتى أستأذِن شيخنا. وطار عنِّي كلمح البَصَر، وقد أُذِن له، فقال حُلَّ على متْن الجواد»[1]، ثم عاد ليخبِره بأنه أَذِنَ له؛ فـ"الكاتب" لَمْ يتحدّثْ عن هيئة هذه "الشخصيّة" وأوصافها، بل اكتفى بالإشارة إليها لأهميته في نيل تأشيرة الخروج من عالمه إلى عالم تابِعِه، وحُصُولُ هذه المغادرة تم بجواد استقلاّه ورحلا عليه.

03 - شخصيّة "عتيبة بن نوفل" صاحب "امرئ القيس":

وصل "الرّاوي" إلى أرض الجنّ وصادف شياطين الشّعراء والكتّاب، ووصف مجالسهم وأماكن وجودِهم، والسُّبُل المؤديَّة إليهم «ولقِيَ شياطين الشّعراء، مقدِّما بين يديْ هذا اللّقاء وصفًا لمقامهم، أو الطريق إليهم، أو مجلسهم وناديهم فوصف لنا واديًا تتكسَّر أشجاره، وتترنَّم أطياره، لقي فيه عتيبة بن نوفل صاحب امرئ القيس»[2]، وأمّا الاسم المختار لهذه الشّخصيّة فهو من عند "أبي عامر"؛ فـ"عتيبة بن نوفل" سجع مع بسقط اللّوى فحومل، ويوم دارة جلجل، وهي أسماء وردت في معلّقة "امرئ القيس"؛ فناسب بينها وبين الشّيطان الملهِم لصاحبها[3]، قدّم الرّاوي هذه الشّخصيّة من طريق تابعها وفْقَ ملامحها الخارجيّة التي تبعث على انفعالاته وهو يقرض الشّعر«فظهر لنا فارس على فرس شقراء كأنّها تلتهِب... فتطامح طَرْفُه، واهتزَّ عِطْفهُ...»[4]، وهناك سمات معنويّة تُدْرَكُ من هذه الملامح كالشّجاعة والسّيّادة والزّعامة بيْن الشّعراء والانفعالات التي تحرِّك قريحة الشّاعر لقول الشّعر؛ فـ"عُتيْبَة بن نوفل" شخصيّة ثانويّة مساعدة للشّخصيّة الرّئيسيّة، إلاّ أنّ دورها كان فعّالا في تحريك الأحداث بشكل كبير

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر نفسه)، ص 91.

([2]) عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (المرجع السّابق)، ص 239.

([3]) ينظر؛ (المرجع نفسه)، ص 241.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 88.

وتغيِّير مجراها لصالح البطل «ونعني بالوظيفة ما تقوم به الشّخصيّة من فعل محدَّدٍ من منظور دلالته في سيْر الحبكة»[1]، فعلى الرّغم من شاعريَّته وشجاعته إلّا أنّه أثبت إجازة زائره، ونُلْفي المؤلّف يمنح الشّخصيّات الثّانويّة في إنتاجه الأدبي حظّها من الاهتمام وحقّها من الأدوار؛ ولو اقتصر مَهَمَّتَهَا في الحكاية على المناظرة الأدبيّة وتقديم الاعتراف بالتفوّق.

04- شخصية "عنتر بن العجلان" صاحب "طرفة بن العبد":

بعد أنْ قَضَى "أبو عامر" حاجته من صاحب "امرئ القيس"؛ قصد صاحب "طرفة بن العبد" ليَنْتَزِع منه الإجازة الثّانيّة من شعراء –ما قبل الإسلام– الذين حسَب ما يبدو؛ يُكِنُّ لهم احتراما ويقدّرهم «فقال لي زهير: من تُرِيدُ بَعْدُ؟ قلتُ: صاحِبَ طَرفة»[2]، والذي سمّاه بـ"عنتر بن العجلان" «وعنتر بن العجلان صاحب طَرْفَةٍ، عجّل به الموت بعد العشرين بقليل ولمْ يُمْهِلْهُ...»[3]، وقدَّمَه بواسِطة تابعه "زُهيْر بن نُميْر"، حيث يبدأ بصفاته الجسميّة الخارجيّة: فتى راكب جميل المُحَيَّا يتقلَّد سيفه، ويلبس رداءه المصنوع من الصّوف أو أحسن الحرير، وَبِيَدِهِ رُمْحٌ... ثمّ الصّفات المعنويّة كالشّجاعة والتَّأَهُّبِ والوداعة والوقار «فبدا إلينا راكب جميل الوجه، قد توشَّح السّيف، واشتمل عليه كِساء خَزّ، وبيده خطّي»[4]، ولعلّ صاحب الرّسالة مطّلعٌ على ديوان الشّاعر وعلى سيرته، وعارفا لجودة شِعْره وفُحُولَةِ شاعريّته. وإلاّ فكيف يخْبِرُنَا بأوصاف تابعه الخارجيّة ومعانيها الدّاخليّة؟ ! فما ينطبِق على "طرفة" ينطبِق على شيْطانه الذي يُلْهِمُه الشّعر حسب المعتقد العربي السّائد آنذاك؛ ثمّ أنشَدَ كلاهما الآخر وأُعْجِبَ صاحب "طرفة" بشِعر "ابن شُهَيْد" وأجازه، وانصرف كلّ منهما عن الآخر.

05- شخصيّة "أبي الخطّار" صاحب "قيس بن الخطيم":

لمْ يقصِدْ الكاتب إلى "أبي الخطار"؛ وإنّما صادفه في طريقه إلى صاحب "أبي تمّام"، على خلاف الشّخصيّتيْن المذكورتيْن سابقا؛ فبينّما هما ذاهبان إلى مناظرة

([1]) فلادمير بروب: "مرفولوجيا القصة"، (المرجع السّابق)، ص 38.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 93.

([3]) عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (المرجع السّابق)، ص 241.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 93.

"عتّاب بن حبْناء"؛ حتّى ركضَ خلفهما وعاتَبَهما على أنّهما لمْ يعوجا[*1]، إليه وطلب من "أحمد بن أبي مروان" أنْ يُحْسِنَ الإنشاد وهدّده إنْ هو لمْ يفعلْ؛ لنْ يرَى خيرًا[2]. وبعد الحوار الذي دار بينهم؛ يستمِعُ إلى الشّعر، ويُعْجَبَ به «ويدو دائما حوار قصير مركّز، بين تابع ابن شُهَيْد، وتوابع الشّعراء، ثمّ ينتقل الحوار ليدور بين القاصّ وتوابع الشّعراء فيعرض عليهم شعره فيُجيزونه»[3]، هذا الحوار المكثّف مَنَعَ تصدّع النّص السّردي، وعمل على جَبْرِ أجزائه؛ ليَأْسِرَ نَفْسَ المتلقّي ويسترعي اهتمامه ويستوقف نظره.

إلاّ أنّ "أبا الخطار" لمْ ينشدْ "زهيرا" وصاحبه كَسَابِقَيْه؛ وأشار "الرّاوي" إلى قِصَّتِهِ المشهورة وهي أخذُهُ بثأر أبيه، ولقيّه بعدما نفّذَهُ وهو يقول الشّعر في هذا الأمر[*4] فأوجس منه خيْفة. وتسميّة التّابع "أبي الخطّار" مناسبة للشّاعر "قيس بن الخطيم" لِمَا ذُكِرَ في كِتَاب "شياطين الشّعراء" «وصاحب قيس بن الخطيم الفارس المعروف، هو أبو الخطّار، والخطّار هو الرّمح، أو هو الرّجل الذي يرفع سيفه أو رمحه ويضعه، أيْ الذي يهزّها، فمناسَبَة الاسم لصاحبه واضحة»[5]، كما فهمنا من –خلال متن الرّسالة المدروسة– أنّ "ابن شُهَيْد" وصاحبه لمْ يزوراه لأنّه صاحب قنْصٍ وخشيّا أنْ يؤخراه.

06– "عَتّابُ بن حَبْناء" صاحب "أبي تمّام":

يتجلّى سرُّ اختيار المؤلّف للشّعراء الذين سبق ذِكْرُهُمْ هو أنّ الأوّل "امرؤ القيس" زعيم

([*1]) في البيت الشّعري لجرير: "أَتَمْضُونَ ولا تُحَيَّا – – – كَلَامُكُمْ عليَّ إِذَنْ حَرَامُ".

"ديوان جرير"، (المصدر السّابق)، ص 416.

([2]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 96.

([3]) علي الغريب محمد الشنّاوي: "فنّ القص في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 310.

([*4]) «... ولمْ يزلْ يلتمس غرّة من قاتل أبيه وجدّه في المواسم حتى ظفر بقاتل أبيه بيثرب فقتله وظفر بقاتل جده بذي المجاز ...» وقد ذكر ذلك في شعره، حيث قال:

"تَأَرَتْ عَدْيًا والخَطِيمَ فَلَمْ أَضَعْ – – – وِلَايَة أَشْيَاخِ جُعِلَتْ إِزَاءَهَا".

"ديوان قيس بن الخطيم"، تحق: إبراهيم السّمرّائي و أحمد مطلوب، ساعدت وزارة المعارف على نشره، مطبعة العاني، بغداد– العراق، ط 01، 1381هـ ، 1992م ، ص 05.

([5]) عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (المرجع السّابق)، ص 241.

الشّعراء وسيّدهم وأميرهم، والثّاني "طرفة بن العبد" من أشعر النّاس قال الشّعر بفطرته، والثّالث "قيس بن الخطيم" يتّكئ على غيره فهو صاحب قنص... كما أنّ اللّقاء مع صاحب "أبي تمّام" لمْ يتمَّ بالطّريقة ذاتها فارس يَعتلي ظَهْرَ فرسه على هيئة القدامى؛ وإنّما وجده يسكن قعر عين لأنّه يمثّل تيّار المُحْدَثِينَ في العصر الأموي، كما أنّها رسالة من "ابن شُهَيْد" إلى من انتقده على تتبُّعِهِ لطريقته وانحيّازه لها[1]، إلاّ أنّنا نجد – صاحب المتن – غيَّر قليلا في كيفيّة لقائه بشيطان "أبي تمّام" عن البقيّة إعلانا منه عن انتقاله من مناظرة الشّعراء القدامى إلى مناظرة الشّعراء المحدثِين؛ وأمّا عن الإنشاد والإجازة فلنرى كيف حدث الحوار بتقنيّةٍ راقيّةٍ وسردٍ انسيابي؛ فجرى كما حدث مع سابقيْهِ بِطَلَبِ "عتّاب بن حبناء" الإنْشَادَ من زائره واسْتِزَادَته من شعر الرّثاء[*2] لديه، ولمّا انتهى نَصَحَه وأَجَازَهُ «فقال: إنْ كنْتَ ولابُدَّ قائلا، فإذا دعتْكَ نفسك إلى القولِ فَلا تَكُدَّ قريحتَك، فإذا أكْملْتَ فَجَمامُ[*3] ثلاثةٍ لا أقَلّ. ونَقِّحْ بعدَ ذلك... وما أنتَ إلاّ مُحسِنٌ على إساءةِ زَمانِكَ. فقبَّلتُ على رأسِه، وغاصَ في العَين»[4]، وهنا نلْمس تفرُّد هذه الشّخصيّة في الحكم على شعر "ابن شُهَيْد" «لأنّ الرّجل شاعر لطيف الحسّ، وحسَن الثّقافة، وحافظ لقديم الشّعر، وخليق بمثله أنْ يكون قادرًا على التّمييّز، بصيرًا بجيّد الأشعار»[5]، وليس هذا وحسب؛ بل للشّاعر نفَسٌ طويل يوغِل به إلى روح المعاني الغريبة وهذا ما يقتضي منه جهدا في سبر أغواره، ما جعله يصوّره لنا خارجا من قاع العين وعائدا إليها بعدما أثبت إجازته، و موقف مثل هذا يبعث على العجب ممّا يوافق القِصَّةَ الخياليّة واللّقاء بالتّوابع هناك، لكن ما يميّزها أنّها قليلة الاستعمال في إنجازٍ فنّي مثل هذا، فلطالما صوَّر الشّعراء يظهرون أمامه ويختفون كأنّهم أناس

([1]) ينظر؛ علي الغريب محمد الشنّاوي: "فنّ القص في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 311– 312.

([*2]) أصرّ صاحب "أبي تمام" على أن ينشده "ابن شُهَيْد" من شعره في الرّثاء وقد يكون ذلك راجع لأنّ "أبا تمّام" مطلع على المراثي وغيرها من أغراض الشّعر عند القدماء، وذلك من خلال جمعه أجود الأبيات في الشعر القديم في كتاب سمّاه "الحماسة" وتبويبها إلى عشرة أبواب: الحماسة، المراثي، الأدب، النّسيب، الهجاء، المديح، السِّيَر، الملح، ومذمة النّساء، زيّادة على ذلك فهو شاعر. ينظر؛ "الموسوعة العربيّة العالميّة"، م 14، (المصدر السّابق)، ص 145.

([*3]) جِمَام: أي فراحة ثلاثة أيّام. ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 101.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 101.

([5]) "الموسوعة العربيّة العالميّة"، (المصدر السّابق)، ص 145.

عاديّون، وعلى الرّغم من قِلَّتِهَا إلّا أنّها موجودة.

07- "أبو الطبع" صاحب "البحتري":

صادف "أبو عامر بن شُهَيْد" –وهو في طريقه إلى صاحب "أبي النواس"– "أبا الطبع" صاحب "البحتري" وعرض عليه "ابن نُمَيْر" أنْ يراه فوافق «فهل لك أن تراه؟ قلتُ: ألفُ أجَلْ، إنّه لمن أساتيذي، وقد كُنتُ أُنْسِيتُه. فصاحَ: يا أبا الطّبع! فخَرج إلَينا فتًى على فَرَسٍ أشعل، وبيده قناة، فقال له زُهَيْر: إنّك مُؤتَمُّنا؛ فقال: لا، صاحبُكَ أشمخُ مارِنًا[*1] من ذلك، لولا أنّه ينقُصُه. قلتُ: أبا الطَّبعِ على رِسلِك، إنّ الرّجالَ لا تُكالُ بالقُفزان[*2]»[3]، ويتعزّز الحوار بيْن الطّرفيْن عندما يطلب "أحمد بن أبي مروان" من "أبي الطّبع" الإنشاد أوّلا فأنشد، وطلب "أبو الطّبع" بالمثل، فأنشد وأبدع؛ ممّا أغضب صاحب "البحتري" وأجازه وهو مُكْرَهٌ، لأنّه أحسّ بتفوّقه عليه، ثمّ غادر المكان عائدا إلى "ناورده".

المُلاَحَظُ أنّ "الرّاوي" أشار مجدّدا إلى ملامِح الفروسيّة من خلال صاحب "أبي عبادة الوليد بن عبيد الله"[*4] بعدما غيَّبَها مع صاحب "أبي تمام" وكأنّ في نفس الرّجل شوقا إليها، أو أنّ معالمَهَا قد طُمِسَتْ في بيئة الشّاعر حيث جعلته يفتقدها، وإمّا يكون قد حنّ إلى خصال الشّهامة، وعزّة النّفس، والترفّع عن الدّنايا، والإقبال على الأخلاق المحمودة؛ نظرا لما لاقاه من خصومه من حسد وغلٍّ وتعرّض له.

تعود تسميّة صاحب "البحتري" بـ"أبي الطبع" لطَبْعِ الشّعر على نفسه «لأنّه –كما يجمع النّقّاد– مطبوع على الشّعر مولع بالجمال واسع الخيال، تقرأ شعره فتشعر كأنّه

([*1]) مَرِنًا: أنِفًا. ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 102.

([*2]) القُفْزان: جمع ا لقَفِيز؛ وهو المِكْيال. ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 102.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 102.

([*4]) هو «أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي بن عبيد بن شملال بن جابر، ينتهي نسبه من ناحية أبيه إلى طيء، ومن ناحية أمه إلى شيبان فهو عربي صريح، وقد لقب بالبحتري نسبة إلى أحد أجداده وهو بحتر بن عتود». ديوان البحتري، شر: يوسف الشّيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 02، 2017 ،ج 01، ص 03.

ينساب من ينبوع قلبه ولا يتكلَّف في أيّ عنصر من عناصره»[1]، فالقَاصُّ جعلنا نغوص في عالم الإبداع الفنّي للشّاعر كونه صاحب حسّ مرهف، وعاطفة متدفّقة، وخيال واسع، إلاّ أنّه ظهر من خلال القِصَّةِ؛ شخصيّة حاقدة ناقمة خاصّة على من يتفوّق عليها.

08- "حُسَين الدِّنان"صاحب "أبي النواس":

واصل الرّفيقان سيرهما إلى الجبل حيث صاحِبُ "أبي النوّاس"، وبحَثًا مليّا ولَأْيًا وجدا "دير حنّة"؛ وكعادته "ابن شُهَيْد" التقى بالشّخصيّة المُرَادِ زيّارتها، من طريق تابعه ونرى –هنا– دور "زَهَيْر بن نُمَيْر" الذي تجاوز التّعريف بالأماكن والأشخاص؛ حيث نجده أصرّ على مقابلة "حُسَيْن الدِّنان"؛ على الرّغم من أنّه كان في شُرْبٍ له منذ أيّام خَلَتْ، كما أنّه أشار عليه أنْ يُنْشِدَه من خَمْرِيَّاتِهِ لعلّه يَصْحُو ويَنْتَبِهُ من سُكْرِهِ.

أمّا عن الاسم الذي اختاره الكاتب لصاحب الشّاعر "الدّنّان" وهو نسبة للوعاء الضّخم الذي تشرب فيه الخمرُ. وأما "حُسيْن" فقد تكون لسهولة شعره وحسن ألفاظه أو لإحسانه الشّعر وروايته... واحتمال أنّها تصغير للجزء الأوّل من اسمه الحقيقي "الحسن بن هانئ"[2]، فالرّجل عالم لكنّه انشغل بالمجون والخمر واستمرّ على هذه الحال حتّى آخر حياته فزهد[3*]. وأمّا عن دور هذه الشّخصيّة فهو لا يختلف كثيرا عن بقيّة الشّخصيّات التي ذكرها

([1]) "الموسوعة العربيّة العالميّة"، مج 04، (المصدر السّابق)، ص 188.

وهذا جاء أيضا في كتاب "شياطين الشعراء" لـ"عبد الرزاق حميدة" "وكذلك أبو الطبع اسم شيطان البحتري الذي عرف بقوة طبعه في الشعر". عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (المرجع السّابق)، ص 241.

([2]) ينظر؛ "الموسوعة العربيّة العالميّة"، (المصدر السّابق)، ص 548.

([3*]) ما يدل على أنّهُ تنسّك في أخْريات حياته، الأبيات من ديوانه:

يا ربِّ إنْ عَظُمَتْ ذنوبي كثرةً – – – فلقد علمتُ بأنَّ عفْوَكَ أعْظَمُ

إنْ كان لا يرْجُوكَ إلاَّ مُحْسِنٌ – – – فبمن يلوذُ ويستجِيرُ المُجْرِمُ

أدْعُك يا ربِّ كما أمَرْتُ تضرُّعا – – – فإذا رَدَدتَ يدي فمن ذا يرحمُ

ما لي إليكَ وسيلةً إلاّ الرَّجا – – – وجميلُ ظنِّي، ثمّ أنِّي مسلمُ=

قبْلَه «ففي الحالات المعروضة نجد قيَّمًا ثابتةً وأخرى متغيِّرة. وما يتغيَّر هو أسماء الشّخصيّات (وصفاتها في الوقت نفسه). وما لا يتغيّر هو أفعالها "actions" أو وظائفها "Fonctions". ويمكن أن نستخلص من ذلك أنّه غالبا ما تُسْنِد القِصَّةُ نفس الأفعال إلى شخصيّاتٍ مختلفة»[1]، فالشّخصيّات تختلف من خلال أسمائها وأوصافها وتَتَشابَهُ في أدوارِها؛ إذْ أنّ لكلّ منها اسم وأوصاف وخصائص تميّزها عن غيرها، وأمّا الأدوار فمثلها؛ تسْمَعُ وتُنْشِدُ وتُجِيزُ "ابن شُهَيْد" بكيفيَّات متقاربة.

بَدَتْ هذه الشّخصيّة التي تجْمَعُ بيْنَ "العِلْمِ" و"المجون" في حال انتشاء؛ لِمَا أصابتْ من شُرْبٍ، وما إنْ سمِع بإنشاد زائره حول خمريّاته؛ حتّى أفاق طَرِبَا وأدرك أنّ منشده من قبيلة أشجع (يريد أنْ يفاخر بنفسه أمام خصومه)، فأنشَد واستنشَد، وبكى على رثاء "جحدريتك"؛ وردّد ورقص على بيت من مُجُونِ "ابن شُهَيْد" «فلمّا سمع هذا البيت قام يرقص به ويردّده، ثمّ أفاق، ثمّ قال: هذا والله شيء لمْ نلهمْهُ نحن. ثم استدناني فدَنَوْتُ منه فقبّل بيْن عَينيّ، وقال اذهبْ فإنّك مُجاز. فانصرفنا عنه وانحدرنا مِنَ الجبل»[2]. ولمْ تمنعْ شاعريَّة "أبي النّوّاس" –حتّى أنّه يُعَدُّ من أعلام القرن الثّاني الهجْري– من الاعتراف "لأبي عامر" بالإتْيان بما لم يأْتِ به غيره.

09– "حارِثةٌ بن المُغَلِّس" "صاحب أبي الطيّب":

يسُوقُ الصَّاحبان خُطاهما إلى تابع "المتنبي" الذي سمَّاه بـ"حارِثةٌ بن المُغَلِّس" نسبة إلى سَيْرِه «وحارثة بن المغلس مأخوذ من الحرث: وهو السَّير على الظهر حتى يهزل، وكم

=أبو نواس، أبو علي حسن بن هاني، (146هـ– 198هـ)، "ديوان أبي نواس –برواية الصُّوْلي–"، تح: بَهْجَتْ عَبْد الغَفُور الحَديثي، دار الكتب الوطنيّة، أبو ضبي، ط 01، 1431هـ– 2010م، ص 716– 717.

([1]) فلاديمير بروب: "مرفولوجيا القصة"، (المرجع السّابق)، ص 37.

أشار تدوروف –في هذا الموضوع– إلى أنّ أفعال الشّخصيّة يجب أن تختلِف كما يجب أنْ تتشابَه لتثْبِت ذاتها ولنتمكّن من التّعرّف عليها «أفعال الشخصية ذاتها يجب أن تكون مختلفة بما فيه الكفاية لكي تبرر بياناتها، ومتشابهة بما فيه الكفاية لكي نعرف الشّخصية». تزيفيطان تدوروف: "مفاهيم سردية"، (المرجع السّابق)، ص 74.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 111.

أهزل أبو الطيِّب من خيْل وأنْضَى من مَطَى! وكم غَلَسَ في سيْره، وركب الظلماء في ارتحاله»[1] لكثرة رحيله في سبيل طلب العِلم أو درِّ المنْح أو طَمَعا في ولاية... فيتتبّعان أثر أقدام فرسه لأنّه صاحب قنْص[*2]، ويَقْصِدُ بصاحب قنْصٍ، اعتمادُه على غيره في الشِّعر، وهو ضرب من التّلميح إلى ما اتُّهِم به من قِبَل خصومِه؛ ونجد صاحب "المتنبي" هو الآخر لمّح إلى ذلك؛ حيث استغلّ الزّائر الفرصة ودافع عن نفسه «فقال بلغني أنّه يتناول؛ قلت: للضّرورة الدافعة، وإلاّ فالقريحة غير صادعة، والشّفرة غير قاطعة»[3]، يُبِيحُ "أبو عامر" لنفسه الأخذَ من غيره من الشّعراء للحاجة الملحّة التي قد بلغت أقصاها.

استنْشد "حارثة بن المغلس" "أبا عامر أحمد بن أبي مروان" فأنشده، واستزاده واشترط أَنْ يكونَ أشدّ؛ فَتَلا عليه قصيدته، فأُعْجِبَ صاحب "المتنبي" بموهبته «فلمّا انتهيتْ، قال لزهير:إنْ امتدّ به طلقُ العمْر، فلا بدّ أنْ ينفُثَ بدُرَرٍ، وما أراه إلاّ سيُحتَضَر، بين قريحة كالجمْر، وهمّة تضع أخْمَصَه على مَفرِقِ البَدْر»[4]. وعلى هذا النّحو يُبَالِغ "ابن شُهَيْد" في رسْم مَشَاهِدَ مناسبةٍ للشّخصيّات ويهتمّ بانشادها من شعره الذي يعجبها وينال به استحسانها ويجلب اعترافها بإتقانه ويحصُل منهم على الإجازة حيث يُثْبِتُ قدرته على حسن الخوض في كلّ غرض وفنّ ويستعرض موهبته الشّعريّة بكبرياء[5]، فالكاتب –باختيّاره لهذه الشّخصيّة– مارَس عمليّة إسقاط على شخصيّته التي اختارها بعناية والتي ارتسمت ملامحها

([1]) عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (المرجع السّابق)، ص 241.

([*2]) جاء في كتاب "منتخبات الأدب العربي" لـ"حنا الفاخوري" وآخرين: «وإنَّ القارئ يشعر أنَّ المتنبِي في قصائد صباه لمْ تكتملْ شخصيّته الشّعريّة، فهو متأثّر بأساليب الغيْر من أعراب نزع نزْعتهم وتعمَّد ما ألفتْه أذواقُهم من ألفاظ ضخمة وتعابير مقتضبة لا تخلو من غرابة وغموض؛ ومن متصنّعين يتوفّرون على الصّناعة اللّفظية والمعنويّة كأبي تمام وغيره؛ ومن متصوّفين يعمدون إلى تعبيرات روحانيّة خاصّة، ومن متفلسفين أخذ عنهم بعض القوالب الفلسفية». حنا الفاخوري ولجنة من أساتذة المدرسة البوليسيّة: "منتخبات الأدب العربي"، المطبعة البوليسيّة، عام 1955، ص 291.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 112.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 114.

([5]) ينظر؛ فوزي عيسى: "الأدب الأندلسي (النثر– الشعر– الموشحات)"، دار المعرفة الجامعية طبع– نشر– توزيع، الإسكندرية– مصر،2015، ص 374.

وِفْقَ أهوائه؛ فهي شخصيّة سعتْ إلى العظمة منذ صغرها واتّخذتْ من الشّعر سبيلا إلى تحقيقها أحيانا، ومن الفروسيّة أطوارا ومن السّعي إلى الولاية أوقاتا أخرى، حتّى جلب له هذا الأعداء والخصوم.

يَظْهَرُ على الكاتب أنّه مطّلِع على الأدب القَصَصِي للعرب آنذاك؛ لذا استوحى عمله الفنّي الخيالي؛ الذي انتقل عبره في رحلة خياليّة إلى شياطين الشّعراء أوّلا «فقد تخيّل فيه أنّ له شيْطانا ككلّ الشّعراء، اتّصل به وعرّفه نفسه وسار به إلى العالم الآخر، وأركبه فرسا، وطاف به على الشّعراء الأقدمين وهم في حياتهم الآخرة، فصار يُنْشِدهم من شعره وينشدونه من أشعارهم. وقد تخيّل لكلّ شيطان شاعرا وجهة ينزل بها، ومنزلا يقيم به. فوصف هذه المنازل وصفا شعريّا دقيقا ووصف منازل هؤلاء الشّعراء وأتى في أثناء وصفهم ومقابلاتهم على كثير من شعرهم نقدا بيانيًّا مُبِينًا على ما يعطيه اللّفظ والعبارة من جمال وبلاغة؛ على سبيل ما هو معروف في أساليب النّقد الأدبي عند العرب. ووازن بين أشعار هؤلاء الشّعراء»[1]، فالرّحلة مبنيّة على الخيال وكذلك توابع الشّعراء وشيطانُه والفرس التي أوصلتهما إلى عالم الجنّ، ليُحِقَّ شاعريّته ويثْبت جدارته؛ وقد تأتّى له في أرض الجنّ ما لمْ يستطعْه في عالم الحقيقة.

بلغ "أحمد بن أبي مروان" غايته عبر هذه المشاهِد الشّعريّة «فقال لي زهير: مَنْ تريد بعده؟ فقلت: مِلْ بي إلى الخُطباء، فقد قضيْتُ وطرا من الشّعراء»[2]، فحاورهم وأَنْشَدَهم وحكموا له مخيَّرين أو مجْبَرين، وبمقابلة الشّعراء ونيله الإجازة منهم قَطَعَ الجولة الأولى وحقّق فيها رغبته ونراه من خلال مؤلّفه يخوض جولة ثانيّة وهي لقاؤه بشياطين الكُتَّابِ.

نَلْحَظُ الاختلاف بيْن لقاءات البطل بتوابِع الشّعراء فُرادى وبين توابع الكتّاب جماعة؛ حيث اجتمع بتابع "الجاحظ" و"عبد الحميد الكاتب" واتّخذهما محكِّميْن في قضيّتِه،

([1]) محمد عبد المنعم خفاجي: "الأدب الأندلسي –التطوّر والتّجديد–"، دار الجبل بيروت– لبنان، ط 01، 1412هـ–1992م، ص 614.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 115.

وكان قد حضر المجلس تابع "بديع الزّمان الهمذاني" و"أبو الآداب" صاحب "أبي إسحاق بن حمام"، وكان هذا بوجود أحد خصومه "أبي قاسم الإفليلي" «فقال لي زُهيْر: جُمِعتْ لك خطباء الجنِّ بمَرْجِ دُهْمان، وبيننا وبينهم فرسخان، فقد كُفِّيتَ العناء إليهمْ على انفرادهم. قلتُ: لِمَ ذاك؟ قال: للفَرْقِ بين كلاميْن اختلف فيه فِتْيانُ الجِنّ»[1]، متّخذا من اختلاف فتيان الجنّ في الفرق بين كلاميْن حجّة لإثبات مقدرته الفنيّة وإبطال حجّة الخصم أمام الجَمْعِ.

يُشير "عبد الرزاق حميدة" إلى اختيار أسماء الشّخصيّات وكُنْيَاتِهِمْ؛ حيث يردُّ تسميّة تابع "الجاحظ" بـ"أبي عيينة" لجحوظ عينيه، وصاحب "الإفليلي" بـ"أنف النّاقة" لتورّم أنفه، وصاحب "بديع الزّمان" بـ"زبدة الحقب" لأنّه خلاصة الأزمان ونابغة الدّهر في ارتجال الشّعر وحسن الصناعة، و"أبي إسحاق بن حمام" بـ"أبي الآداب" وريحانة الكتّاب كما يقول "ابن شُهَيْد"[2]، إلاّ أنّه يُقِرُّ بأنّه لا يدري لماذا سمّى صاحب "عبد الحميد" بـ" ابن هبيرة"؛ وقد يكون ذلك راجع إلى أنّ هُبَيْرَة تصغير لـ"الهَبْرَة" و«الهَبْرَة خَرَزَةٌ يُؤَخَّذُ بها الرّجالُ»[3]، وهؤلاء الشّياطين لفحول الكتّاب ينتمون إلى العصر الأموي "عبد الحميد" وإلى العصر العبّاسي "الجاحظ" و"بديع الزّمان" وإلى الأندلس "الإفليلي" و"أبو إسحاق بن حمام".

10- "عتبة بن أرقم" "صاحب الجاحظ" و"أبو هبيرة" صاحب "عبد الحميد كاتب"[*4]:

ينزل "البطل" وصاحِبُه مجلس توابع الكتّاب؛ حيث كان يَضُمُّ اثنيْن من فطاحل النّثر "أبو عُيَيْنَة" و"أبو هُبَيْرة"، وتبدو الشّخصيّتان -على اختلاف عصريْهما- حكيمتيْن نابغتيْن؛ فـ"عبد الحميد" يعدّ من أبرز الكتّاب وصاحب مدرسة جديدة في كتابة الرّسائل في النّثر العربي[5]، والجاحظ لعلمه وأدبه وإلمامه بمعارف عصره من لغة وشعر وأخبار وعلم كلام

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 115.

([2]) ينظر؛ عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (المرجع السّابق)، ص 293.

([3]) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إش: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط 08، 1426هـ- 2005م ، ص 494.

([*4]) وردتْ الشّخصيّتان في موقف واحد لهذا جُمِعتا.

([5]) ينظر؛ "الموسوعة العربيّة العالميّة"، (المصدر السّابق) ج 16، ص 90.

وتفسير وطبيعة واستحداثه بابًا في النّثر عُرِفَ بالرّسالة الأدبيّة[1]، وفي هذا المَشْهَدِ السَّردي يتقَمَّصُ كلّ تابعٍ شخصيّة صاحبه فيقوم بحركاته وانفعالاته وآرائه ويؤدّي وظائفه في الحكاية، فضلا عن تشبُّهِه بملامحه الجسديّة، وزُوِّد هذا المشهد بتصوير الأجواء والأماكن والحاضرين، وبتقديم هذا كلّه؛ يبدو "الرّاوي" وكأنّه يريد إقناع خصومه ومتلقِي نصِّه أنّه التقى فعلا بتوابِع هذيْن النّاثريْن وحاز منهما على إجازة التفوّق.

جرَى بينهما وبيْنَه حوارًا حوْل التُّهمة الموجَّهة إليه في عالمه الحقيقي، وآخذاه على اعتماده السَّجع فيما يَكتُب فقال صاحب الجاحظ « فقال: إنّك لخطيب، وحائك للكلام مجيد، لولا أنّك مُغْرًى بالسّجع، فكلامك نظم لا نثْر»[2]، فاحْتَمَّ "أبو عامر" –لَمَّا سَمِعَ الكلام– ودافع عن نفسِه مُحَمِّلاً أقرانه من أهل زمانه العَذلَ والتّوبيخ... ويتدخّل "أبو هبيرة" متحاملا ومثبّتا التّهمة عليه، وليس هذا وحسب؛ بل موجّها لائمَته –على قومه– عليه، وبما أنّه لا همّ له إلاّ رضى صاحبه وصاحب الجاحظ؛ استمات في الدّفاع عن نفسه، فألصق به هذا الطّبع واتّهمه بالعجلة وتجرّأ في الهجوم عليه دون هوادة، حتّى أشار "أبو عيينة" على صاحبه بالمجلس بأنْ يكفّ عن ذلك فسكت[3]. ومثل هذه الحوارات الجارية على ألسنة الثّلاثة أكْسبت النّصّ قوّة وحيويّة وجعلت القارئ ينْغمِسُ في تلافيف هذه الحكاية، ويُعَايِشُ لحظاتها وكأنّها تقع أمام عينيه.

يبدو أنّ الشخصيّتيْن –"أبو عيينة" و"أبو هبيرة"– حريصتان على إفراغ ما في جعبة زائر مجلسهما حيث تطلبان منه أن يقرأ عليهما من رسائله؛ رسالة في صفة البرد والنّار والحطب ففعل واستحسناها، ثمّ قرأ رسالته "في الحلواء"[*4]، التي وصف فيها فقيها غريم بطنه رأى

([1]) ينظر؛ حنا الفاخوري، ولجنة من أساتذة المدرسة البوليسيّة: "منتخبات الأدب العربي"، (مرجع سابق)، ص 257.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع "، (المصدر السّابق)، ص 116.

([3]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 116– 117– 118.

([*4]) يتسم نثر "ابن شُهَيْد" بالتندُّر والهزل في كتاباته القَصَصِيَّة الهزلية لسعة اطلاعه على كتب الأدب والنّقد في هذا المجال «ونثره ممتاز في موضوعاته وأساليبه ومعانيه؛ فقد كتب موضوعات شائقة وطريفة، نادرة في النّثر العربي، كَكِتابته القَصَصِيَّة الخياليّة، التي يصفها أدباء العرب بالكتابة الهزليّة، فقالوا عنه "إنّه في تنسيق الهزل والنّادرة الحارّة أقدر منه على غير ذلك". ويبدو من هذه الموضوعات أنّه ولع بقراءة القِصَصِ، واطّلع على ما كتبه أهل الشّرق في ذلك، وجارى=

الحلواء فأصابه الشّره، فقالا عنها «إنّ لسَجْعِكَ موضِعًا من القلب، ومكانًا من النّفس، وقد أعرتَه من طبعِك، وحلاوة لفظِك، وملاحة سوقِك، ما أزال أفْنَه(*1)، ورفَع غَيْنَه(*2)»(3)، فاستحسناها وضحكا منها وقبِلا ما وُجِدَ فيها من سجع لأنّه استطاع أنْ يُبْدِعَ في استعماله، على الرغم من أنّهما لا يميلان إليه .

اغتنم الكاتب الفرصة ليطرح المسألة التي تؤرّقه على لِسَانِيْ "عتبة بن أرقم" و"أبي هبيرة"(*4)، فهاتان الشّخصيّتان متفاعلتان مع الأحداث، تأخذان بطوق العمل وتستنطِقان الشّخصيّات الأخرى، حيث تحاولان استبيان السّرّ المخبوء في القِصَّةِ من قِبَلِ "ابن شُهَيْد" «وقد بلغنا أنّك لا تجازى في أبناء جنْسِك، ولا يَمَلُّ من الطّعْن عليك، والاعتراض لك»(5)، فهو من خلال المُحَكِّمَيْنِ ينقلنا إلى نقطة جوهريّة تتّصل بخصومه من خلال ما بلغاهما من تنغيص الحياة عليه، ولكنّهما سكتا عن السّؤال حول السَّبَب؛ ومردُّ ذلك إلى التفوُّق على حسّاده وإلى لهوه ومجونه وزهوه بنفسه وبأدبه... فعدّد أعداءه وأعمالهم "فأبو بكر" رماه بأنّ له تابعة تلهِمُه، وأمّا "أبو محمّد" فأوغر صدر المستَعين حقدا عليه، وأمّا "أبو القاسم الإفليلي" فكان نحويّا شديد الحسد يُشَهِّرُ بهفواته بين تلاميذه(6)، لكن لِمَ اختار الكاتِب هذا

=بعضهم في أساليبه، كما في رسالة "التّوابع والزوابع"، وكرسالته في الحلواء، وغيرها ممّا ما كتبه على ألسنة الحيوان. وهذه الرّسائل إن لم تكن بدْعة في نوعها، أو فريدة في أسلوبها، تدل على ميل خاص للكتابة القَصَصِيَّةِ، وبراعة في التّصرُّف في المعاني وأساليب التّعبير وسعة الخيال واطلاع واسع على كتب الأدب وآراء الأدباء. وما كان معروفا لديهم في النّقد الأدبي، على الرّغم ممّا قالوه عنه من أنّه كان لا يقرأ كثيرا». محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي –التطور والتجديد–"، (المرجع السّابق)، 1412هـ – 1992، ص 613.

(*1) الأَفْنُ: النّقص. ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 122.

(*2) الغين: الغيم والغشاء واللِّباس. ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 122.

(3) (المصدر نفسه)، ص 122.

(*4) يقول "فوزي عيسى" في هذه النّقطة «واهتبل ابن شُهَيْد الموقف لإثارة القضيّة التي تؤرقه وهي تحامل خصومه عليه، فأشرك صاحبي "الجاحظ" و"عبد الحميد" في تلك المسألة». عيسى، فوزي: "الأدب الأندلسي (النثر– الشعر– الموشحات)"، (المرجع السّابق)، ص 375.

(5) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 122.

(6) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 122– 123.

الموقف ليُخبِر صاحبي "عبد الحميد"، و"الجاحظ" عن أسماء الحسّاد وما عملوه معه؟ لِمَ لَمْ يُخْبِرْ الشّعراء أو الجِنّ أو حيواناتهم؟ فربّما هو يريد الشّهادة منهما خصيصا لتعزيز مكانته.

11- أبو القاسم الإفليلي "أنف النّاقة":

مهّد "أبو عامِر" إلى ظهور ألدّ شخصيّة من أعدائه "أبو القاسم الإفليلي" ممّا جعل صاحب "الجاحظ" وصاحب "عبد الحميد" يستدرجانه لحضور مجلسهم، ويبدو هذا بالنّسبة لـ"البطل" طُعْمَةً سائغة لصبِّ نقمته عليه «أمّا شيطان أبي القاسم الإفليلي فقد جاء به ابن شُهَيْد ليُفْحِمَه، ويسخر من علمه ومن هيئته أيضا، ويدُلَّه أنّ البيان هبة من الرّحمن»[1]، فسَمَّى صاحبه بـ"أنف النّاقة" لتورُّم أنفِه الذي قعد به عن الوزارة، ثمّ شرع ينعَتُ هذه الشّخصيّة التي هتَف "أبو عيينة" و"أبو هبيرة" باسمها «فصاحا: يا أنف النّاقة بن معمر، من سكّان خيبر! فقام إليهما جنّي أشمطُ رَبْعةٌ وارِمُ الأنْف، يتظالع في مِشْيَته، كاسرًا لطَرْفِه، وزاويًا لأنفه»[2]، رسم له صورة مفعمة بالسّخريّة والتّهكّم بادئًا بالصِّفات الماديّة الظاهريّة التي يريد بها حطَّ عدوِّه إلى أقصى درجات الوهن؛ إذْ هو في نظره عجوز شائبٌ شعرُهُ الذي ينبِئُ بدُنُوِّ أجله، مَرِضٌ في أنفه، يغمز في مِشْيَتِهِ غير مستقيم، متوسّط القامة، مُغْمَضَ العين قليلا، صارفا أنفه... التي تنمّ عن الصّفات المعنويّة كذهاب القوّة والهزال والخَوْرِ.

تِلْكُمْ هي الصّورة التي رسمها المؤلّف لهذه الشّخصيّة في الحكاية؛ مادام يمتلك زمام السّرد «وبما أنّ سارد الحكاية يستحوذ على خيوط الحدث -في الغالب- ويتمكَّن من مكوّناته السّرديّة، ويسيطر على الزّمن والحيّز معًا في حكايته فإنّه لا بدّ أنْ يرسم شخصيّته -الحكائيّة- ويحدِّد ملامحها بالطّريقة التي تعْجِبُه، والشّكل الذي يرتئيه»[3]، فهذا الشّكل في نظر الكاتب هو الذي يناسب عدوّه اللّدود. لكنّه بدا فخورا معجبا بنفسِه من خلال البيت

([1]) عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراء"، (المرجع السّابق)، ص 293- 294.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 123.

([3]) مي أحمد يوسف: "جماليّات السّرديّات التّراثيّة - دراسات تطبيقيّة في السّرد العربي-"، دار المأمون للنّشر والتّوزيع عمان- الأردن، ط 01، 1432- 2011، ص 39- 40.

الشّعري الذي جاء يردّده[1]:

قَوْمٌ هُمْ الأَنْفُ وَالأذْنَابُ غيْرُهُم – – – وَمَنُ يُسَوِّي بِأَنْفِ النَّاقَةِ الذَّنَبَا

يبدو "أنف النّاقة" أشدّ خصوم "أبي عامر" لسلاطة لسانه، وذلك عندما سُئلَ «ما قولك فيه يا أنف النّاقة؟ قال: فتًى لمْ أعرفْ على من قرأ»[2]، فشخصيّة "أبي القاسم الإفليلي" على الرّغم من أنّها شخصيّة نحويّة عالمة إلاّ أنّها شخصيّة حاقدة على "أحمد بن أبي مروان"؛ كما أنّ هذا الحكم عاميّ لا يصدر من شخصيّة على دراية بعلم النّحو، وكان يجدر به أنْ يبيّن الخلل ويقابله بالصّواب ويشفّعه بالقاعدة النّحويّة التي تبرهِن على ذلك، فالكاتب يدحض حجّته قبل أنْ يردّ عليه.

لَمَّا عرف الكاتب أنّ هذه الشّخصيّة سَتَطْعَنُ في مقدرته الأدبيّة –كسابق عهدها به في عالم الحقيقة– تهيّأ لذلك حاثًا نفسه على الثّبات والمواجهة ليضع الحدّ لهذا التّجاوز؛ حيث يَكْشِفُ الحوار الدّاخلي عن مدى قلقه وتوتّره في مواجهة الخصم ولو زاد منه لبلغ القصّ الذّروة في التوهّج والجمال[3]، لذلك يكون من الضّروري التّصدّي وإلاّ اشتدّت أزمته مع خصومه ولا مناص ممّا رموه به عندئذٍ. ونظرا للتّجريح الذي تعرّض له ما كان منه إلاّ أنْ يُقابله بالمثل، وكلّما ادّعت شخصيّة "أنف النّاقة" شيئا؛ أبْطَلَ حجّتها، ورفض الامتثال لما تطلبه منه كالمناظرة في كتاب "سِيبَوِيه" و"الخَلِيلِ" و"ابن دَرَسْتَوَيْهِ"[*4]، مصنّفا إيّاها في الوسط لمْ تبدعْ ولمْ تَتَنَحَّ معلنةً عن عجزها، كما أسقط عنها أنْ تكون

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 124.

البيت الشّعري من "ديوان الحطيئة"، برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت– لبنان، ط 01، 1413هـ– 1993م، ص 45.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 124.

([3]) ينظر؛ علي الغريب محمد الشنّاوي: "فنّ القص في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 317.

([*4]) "ابن دَرَسْتَوَيْه" هو أبو محمد عبد الله بن جعفر بن محمد بن دَرَسْتَوَيْه، كان مُفْتنًّا في علوم كثيرة من علوم البصريِّين من كتُبِه "الإرشاد في النّحو". أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق النديم: "الفهرست"، مج 01، جز 12، (مصدر سابق) ص 185– 186.

أبا للبيان، لأنّه ليس من تعليم المؤدّبين ولكن يهبه الله لمن يشاء، فسألته أن يُسْمِعها مثالا، فأجاب طلبها حبّا وكرامة –لثقته بنفسه– ووصف البرغوث ثمّ الثّعلب[1]، وتبدو هذه الشّخصيّة لحوحة آمِلَةً أنْ تظفر بزلّة لـ"ابن شُهَيْد" ولكن لمْ تَحْظَ بشيء كهذا.

تَحْفُلُ رسالة "التّوابع والزّوابع" بكثرة "الشّخصيّات" المذكورة فيها، حيث جمعَتْ منْ حُقُول الشّعر والنّثر والنّقد، ومن عصور أدبيّة مختلفة، تمتدّ من عصر ما قبل الإسلام إلى عصره، القرن الخامس الهجري، وأماكن متباينة من المشرق إلى المغرب[2]، لكنّ وظائفها هذه قليلة مقارنة مع كثرتها؛ حيث تتكرّر من واحِدةٍ إلى أخرى «ونستطيع –استباقا– أن نقول إنّ عدد الوظائف غاية في القِلَّة، في حين لا حصر لعدد الشّخصيّات. وهذا ما يفسّر الوجه المزدوَج للقِصَّةِ العجيبة. فمن جهة هناك تنوّعها المدهش وريشتها الحافلة بالألوان. ومن جهة أخرى هناك رتابتها ووحدة شكلها التي لا تقلّ إدهاشا عن سابقتها»[3]، لكنّ الكاتب قدّم شخصيّاته القَصَصِيَّةَ وِفْقَ وظائفها وأنماطها وفاعليّتها في الأحداث المنبثِقَة من خواطره وطموحه خاضعة لسلطة الخيال مشبَّعة بأفكاره ومعتقداتِه.

12– "زبدة الحقب" صاحب "بديع الزّمان":

كان بالقُرب من "ابن شُهَيْد" في المجلس "زبدة الحِقب" صاحب "بديع الزّمان" الشّخصيّة المتكبّرة المتعاليّة التي هزأت من وصفه وقالتْ له مستنكِرةً: «وهذه نكتَةٌ بغداديّة أنّى لك بها يا فتى المغرب؟»[4]، وهذه العبارة فيها ما يعظّم أدب المشرق ويقلل من قيمة أدب المغرب، حيث تُبْدِي تشامخهم واعترافهم بأدبهم؛ وكأنّ مشكلة "الرّاوي" خرجت عن الحدود الأندلسيّة إلى الحدود المشرقيّة وهو أنّ المشارقة لا يَعْتدُّونَ إلاّ بآدابِهم، «وعلى هذا النّحو،

([1]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 124 – 125– 126.

([2]) ينظر؛ دينا هشام ناظم ملكاوي: "النثر الخيالي في الأندلس في القرنَيْن الخامس والسّادس الهجريَيْن: التشكّل والتأويل"، رسالة دكتوراه، إشراف: عبد الحميد حسين الهروط، كليّة الدراسات العليا، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، 2016، ص 151.

([3]) فلادمير بروب: "مرفولوجيا القصّة"، (المرجع السّابق)، ص 37.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 127– 128.

تتشابك العناصر وتتداخل المواقف وتتطوّر الأحداث، ويجد الخيال فرصة للحركة، وصنوف التّعبير فرصة للظّهور، واللّغوي فرصة للشّرح، والقاصّ فرصة للإثارة»[1] فيزداد الأمر جدّيّة ويوجِّه القاصُّ رسالة وهي أنّ آداب المغرب قائمة بذاتها وما من شيء يُنْقِصُ من قيمتِها؛ وذلك من خلال مناقشة شعرهم ونثرهم من طريق توابعهم ونَيْلِ الإجازة منهم والتّفوّق عليهم.

ما أثار ثائرة "زبدة الحقب"؛ حُسْنُ وَصْفِ "أبي عامر" لجارية والذي كان بشهادته، ثمّ تَجَاوُزَهُ له في وصف الماء، فانشقّت الأرض بضربة رِجْلِهِ وغاص فيها وغاب عن المجلس[2]، ممّا جعل صورة التكبُّر والتّعالي تضمحلّ وتحُلُّ محلّها صورة الخزْي والعار من هول ما أصابه، ببراعة البطل في فنّ الإبداع والتميّز أمام كبار الكتاب في التّراث العربي جعلته ينتصِر نصرا مؤزّرا؛ يُضْحِكُ المُحَكِّمِينَ ويغيظ خصْمه.

يَحْتَجِبُ "ابن شُهَيْد" –لأمر– ما خلْف شخصيّاته التي اخترعها فيُنطِقها بآرائه[3] كاستطراده في مسألة الوصْف. بحيث لا يزال "أنف النّاقة" يستفزّ قريحته؛ حيث ادّعى أنّه يستطيع الأوصاف التي استعملها في شعره «فقال: وقعتْ لك أوصافٌ في شِعْرِك تظُنُّ أنّي لا أستَطِيعُها»[4]، فيُسْمِعُهُ شِعره في وصْف العارض والذّئب؛ وما إنْ أَنْهَاه حتى انتفَضَ فتْيَان الجِنِّ في المجلس وعلت أصواتهم معجَبين بآخر بيْتٍ قرأه، ممّا عزّز موقِفه وفنّد حجّة الخصم الذي أَنْبَسَ ولمْ يجدْ حولا على الثّبات أمام الحوارات المُتْخَّنَةِ بالحجاج، وتضاءل بعد ادّعائه النّبوغ وحفظه البيان، حتّى أنّه أثار شفقة من كان في المجلس.

تتحدَّد مهمَّةُ "الشَّخصيّة" رئيسيّة وثانويّة أو مركزيّة وهامشيّة، بحسب أثرها في القِصَّةِ، وإنَّ كلّ شخصيّة تدْفع بالسّرد قُدما إلى الأمام، ويتحدّد موقعها في السّرد من خلال الفعل

([1]) أحمد درويش: "تقنيات الفن القصصي عبر الرّاوي والحاكي"، الشركة المصرية العالمية للنشر– لوجمان، الجيزة– مصر، ط 01، 1998، ص 58.

([2]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 128– 129.

([3]) فوزي عيسى: "الأدب الأندلسي (النثر– الشعر– الموشحات)"، (المرجع السّابق)، ص387.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 129.

الذي تقوم به لمصلحة البطل أو الإضرار به، وهو ما يُدْعَى الوظائف السّرديّة[1]، والحال كذلك بالنّسبة للشّخصيّات التي وظّفها "ابن شُهَيْد" في رسالته وخاصّة صاحب "الإفليلي" الذي جعل السّرد يقفِز بخطوة كبرى إلى الأمام، وأعان "الرّاوي" على الإجابة على جزء كبير من الأسئلة المطروحة في القِصَّةِ، ومكّن المتلقّي منْ إيجاد أغلب الحلول لكلّ الإشكالات التي ساورتْه.

13- "فتيان الجن":

اكتفى "أبو عامر" بالتّلميح لفتيان الجنّ التي كانت في المجلس؛ حيث إنّها مؤازرة له، فذكر أنّها هتفت معجبة بشعره «فصاح فِتيانُ الجنّ عندَ هذا البيتِ الأخير: زَاهِ !»[2]، كما أنّها نظَرت إليه عندما أُجِيز وتفرّق المجلِس «وانْفضّ الجَمْع والأبصار إليَّ ناظِرة، والأعناق نَحوي مائلة»[3]، فشخصيّات فتيان الجِنِّ معجبة إلى حدّ الانبهار بفنّ "أبي عامر" لدرجة أنّها وهي تغادر المجلس تعلّقتْ أنظارها به. فإعادة تّشكيل أحداث القِصَّةِ في عالم الخيال يفْتح كثيرا من الأبواب المؤديّة إلى عالم البناء القَصَصِي المتميِّز، حيث تُبْرِزُ كثيرا من الأبعاد الإنسانيّة لهذا العمل الأدبي الكبير. وتقوم فكرة إعادة التّشكيل على جَبْرِ الخَلَلِ وتدارُكِ العيوب وإنصاف المغلوب[4] فها هو "أحمد بن أبي مروان" ينال الإجازة تلوى الأخرى بعد أنْ كان يُطْعَنُ في أدبه ويُعَرِّضُ بشخصه.

14- "أبو الآداب" صاحب "أبي اسحاق بن حمام":

التقى "ابن شُهَيْد" في آخر مشْهَدٍ جمعه بتوابع الكتّاب بـ"أبي الآداب" صاحب "أبي اسحاق بن حمام" الذي عاتبه عتابا خفيفا بأنْ يعفُوَ ويتجاوز عن "أنف الناقة" لأنه عالم مسنّ

([1]) ينظر؛ راكان الصفدي: "الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق- سوريّة، 2011، ص 337.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 130.

ورد في هامش الصّفحة أنّ كلمة "زاه": حكاية صوت المرتضي والمتعجّب، لم نجد لها ذكرا في كتب اللغة، وإنّما ذكر زه زه: حكاية قول المرتضي، وزي زي: حكاية صوت الجن.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر نفسه)، ص 131.

([4]) ينظر؛ أحمد درويش: "تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي"، (المرجع السّابق)، ص 32.

«وقال لي: وهل يَضُرُّ قريحتَك، أو ينقُص من بَديهتِك لو تجافَيتَ لأنفِ النّاقة، وصبرتَ له؟ فإنّه على علاّته زيرُ عِلم، وزنبيل فَهْم، وكنف رواية» [1]، حيث أراد أنْ يوفّق بيْن المُتَخاصميْن، لكن الأحرى بـ"أنف الناقة" أنْ يتغافلَ عن زلّة في شعر أو نثر، ولا يُشَهِّرُ بها أمام طلاّب العلم عنده ولا يتّخذها مفخرة.

لذا؛ نجد البطل قد أَبَى أنْ يستنصِح بكلام "أبي الآداب" لما عاناه من ويلات الحسد والطّعن المتكرّر «فالبطل العجيب إمّا أنْ يكون شخصيّة تُعَانِي مباشرة من فعل المتعدّي في الوقت نفسه الذي تفقِد فيه الحُبكة (أو تحسّ بالحاجة)، وإمّا أن يكون شخصيّة توافِق على دفع المُصيبة أو تستجيب للحاجة التي تعوز شخصيّة أخرى»[2]، فشخصيّة البطل هنا عانت من فعل المتعدّي واستجابت لنداء الضّمير القاضي بدَرْءِ الأَذَى وإزالة همّ الحاقدين.

عندما التمس "أبو الآداب" عذرا «إنَّ الشّيوخَ قد تَهْفو أحلامُهم في النّدرة. فقلت: إنّها المرَّةُ بعدَ المرَّة»[3]، لحرصه على الإصلاح بينهما، فعَرَّفَهَا بأنّ هذا مقصود قد تكرَّرَ وليس هفْوَةً. ونَجِدُ "الرّاوي" يُكِنُّ احتراما وتبجيلا لهذا العالِم من خلال الحوار الذي جرى بينهما، فلمْ يتعرَّضْ له بردّه اللاّذع مثل البقيّة؛ ما يعنِي أنّه ليس هناك عداء بينهما في الدّنيا.

تعَدُّ "شخصيّاتُ" حكاية "التّوابع والزّوابع" حقيقيّة خارج السّرد، وقد حوّلها "السّارد" إلى "شخصيّات" فنّيّة محْضَة مرّتيْن؛ مرّة حين أعاد صياغتها في السّرد، ومرّة حين تخيَّل وجودها في عالم مفترض أرض الجنّ، وأضاف "ابن شُهَيْد" بعدا ثالثا لها من طريق توظيف التّابع لا الشّخصيّة ذاتها وهو كذلك رَمْزٌ للشّخصيّة الحقيقيّة[4]، حيث استطاع الكاتب أَنْ يَتَصَرَّف فيها ويُخْرِجَهَا من صبغتها الواقعيّة إلى صبغة وهميّة من نسج خياله، وِفْقَ ما تحمِل

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 131.

([2]) فلادمير بروب: "مرفولوجيا القصة"، (المرجع السّابق)، ص 67

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 131.

([4]) ينظر؛ راكان الصفدي: "الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري"، (المرجع السّابق)، ص338.

أفكاره ويبلّغ أهدافه.

بعد النّجاح في انتزاع إجازة الشّاعر الخطيب، تطمح نفس "ابن شُهَيْد" إلى نيل لقب النّاقد لتكتمل سعادته التي لطالما حمّل نفسه عناء الرّحلة لبلوغها؛ لأنّه لمْ يكتفِ بَعْدُ من تلقين الخصوم الدّروس، التي يبتغي من ورائها الزّجر والرّدع.

15- "شَمَرْدَلُ السّحَابيّ":

يعلِنُ "البطل" عن حضورهِ "مجلس نقد" في "أرض الجنّ" يجمع "نقّاد الجنّ" فيقول: «وحضَرتُ أنا أيضًا وزهيرٌ مجلسًا من مجالسِ الجنّ، فتَذاكرْنا ما تعاوَرتْه الشّعراءُ من المعاني، ومَن زاد فأحسَن الأخْذَ، ومَن قصّر»[1]، تُنْبِئ من خلال أسمائها وأفعالها عن الخفّة والقوّة، واستعان بها "أحمد بن شُهَيْد" -كعادته- ليبيّن مكانته الشّعريّة ورجاحة أحكامه النّقديّة التي صدرت عنه في هذا المجلس، والتي لا يستطيعها أحد، وخاصّة لمحاته إلى السّرقات الشّعريّة.

قد تكونُ الشّخصيّة المتخيَّلة من عالم الغيبيّات مثل الجنّ، حتّى ولو كانت ظلالا لعالم الدّنيا[2]، مثل: "شَمَرْدَلُ السَّحَابيّ" التي تناولت الشّعر ومعانيه (ذِكْرُ أكل الطّيور لأعداء الممدوح) ومن قصّر منهم في هذا المعنى ومن أضاف مرجّحا إحسانَ "المتنبي" في هذا المعنى ذاكرا شعره[3]. بادر بتقديم شخصيّتِه النّقديّة حيث أظهر ملامح النّبوغ والذّهاء متفوّقا على كلّ من تناول المعاني الشّعريّة، وعدا ما تقدّم لمْ يذكرْ الكاتب عن هذا المناظر شيئا آخر؛ فالنّقد لا يقف على شخصيّة واحدة بل يُفسِح المجال لرأي آخر.

16- "فاتك بن الصّعقب":

هنا تظهر شخصيّة أخرى تجذب ألباب الحاضرين إليها؛ فيدعموها بتأييدهم وهي "فاتك

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 132.

([2]) ينظر؛ راكان الصفدي: "الفن القَصَصِي في النّثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري"، (مرجع سابق)، ص 339.

([3]) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (مصدر سابق)، ص 133.

بن الصّعقب"؛ باسم يجمع بين معاني القتل والبطش، والإيغال في الطّول دون تقييد[*1] لمعرفته قدرة هذا الجني على التّصرُّفِ وخفّة حركاته[*2] وسرعة بديهته في مناظرة كبار الشّعراء، من أمثال "المتنبي". في المواقف النّقديّة التي أجراها على لسانه –مثل السّرقات الشّعريّة– استكمالاً منه لشخصيّته وإبداءً منه لملكته الأدبيّة ومعرفته النّقديّة؛ لينال حظًّا كبيرا من التّوفيق في تقديمه بهذه التّركيبة من طريق الجّنّي الذي بدا ناقِدا وموازِنا متمكِّنا، متفوّقا على كلّ من تناول المعاني الشّعريّة.

اختتم "ابن شُهَيْد" لقاءه بـ"ابن الصّقعب" الذي أُعْجِبَ بأبياته التي ناظر بها "المتنبي" «فقال: واللهِ لئن كان الغَيْثُ أبلغ، فلقد زِدْتَ زيّادة مليحة طَريفة، واخترعْتَ معانيَ لطيفة»[3]، واستعرض في هذا المجلس ثقافته النّقديّة بعد إثبات جدارته في النّظم والنّثر[4]. كما أنّه عبّر عن إعجاب الجنّي "فاتك" في آخر المقابلة بالصّراخ لما هاله ممّا أحسن إنجازه «فصاحَ صيحةً مُنْكَرةً من صيّاحِ الجنّ كاد يُنخَب لها فؤادي فَزَعًا، والله، منه!»[5]، وكذلك يُنْهِي القاصُّ اللّقاء مع الجِنيّ لصالحه دائما كما فعل مع –الشّعراء والكتّاب– المذْكورِين سابقًا.

([*1]) ورد في "لسان العرب" "لابن منظور"؛ صقعب: الصّقْعَب: الطّويلُ من الرّجالِ، بالصادِ والسينِ؛ وهو في الصحاح: الطَّويلُ مُطْلَقًا، من غير تَقْيِيدٍ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم: "لسان العرب"، (المصدر السّاق)، مج 01، ص 526.

كما ورد بشأن فاتك؛ فَتَك بالرّجل فتْكًا وفُتُكًا وفِتْكًا: انتهز منه غِرَّة فقتله أَو جرحه وقيل: هو القتل أَو الجرح مجاهَرة؛ وكل من قتل رجلاً غارًّا فهو فاتك. أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، (المصدر السّابق)، مج 10، ص 472.

([*2]) ذُكِرَتْ خفّته وسرعته في القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى في قصة سليمان مع ملكة سبأ: ﴿قَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَؤُاْ أَيُّكُم يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ ٣٨ قَالَ عِفْرِيت مِّنَ ٱلْجِنِّ أَنَا ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِين ٣٩ قَالَ ٱلَّذِي عِندَهُۥ عِلْم مِّنَ ٱلْكِتَٰبِ أَنَا ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُۥ قَالَ هَٰذَا مِن فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِيَ ءَأَشْكُرُ أَم أَكْفُرُ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيّ كَرِيم ٤٠﴾ النمل.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 137.

([4]) ينظر؛ فوزي عيسى: "الأدب الأندلسي (النثر– الشعر– الموشحات)"، (المرجع السّابق)، ص 376.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر سابق)، ص 138.

17- "الشّيخ":

كما أنّه قدّم شخصيّة الشّيخ الذي لقيَّهُ في طريقه ووجده يعلِّم ابنا صناعة الشّعر فيقول له: «إذا اعتمدت معنًى قد سبقَك إليه غيرُك فأحسن تركيبَه، وأرَقَّ حاشِيَّته فاضربْ عنه جُملة. وإنْ لمْ يكنْ بُدّ ففي غير العَروض التي تقدَّم إليها ذلكَ المُحْسِنُ، لتَنشَطَ طبيعتُك، وتَقْوى مُنّتُك»[1]، حيث أنّنا نرى أنّ "أبا عامر" دافع عن شعره وأباح في هذا الفصل السّرقات الشّعريّة؛ لأنّه وَضَعَهَا على لسان الشّيخ الجنّي يُعَلِّمُ ابنه كيف يصنع الشّعر. فكلّ من الجنّي والشّيخ يوافقون "ابن شُهَيْد" حول مسألة اعتماد المعنى الذي سبق إليه غيره في الشّعر وحُسْنِ صيّاغته حتىّ يكفّ الشّاعر نفسه شرّ تُهْمَةِ السّرقة من غيره، ويدفع عنه غائلة النّقد والتّجريح.

18- "فرعون بن الجون":

تقتحِم شخصيّة أخرى الحوار مع "الرّاوي" -في هذه الأثناء- ونجده ركّز على رَسْمِ ملامحها المرعبة المتجليّة في ضخامة جسمها وحدّة نظرها إليه، والتي تبدو أنّها تُضْمِر السّوء له؛ فطلبَتْ منه -وقد ملأ نفسها الحسد- أنْ ينْشدها شعرا قائلة: «أعطنا كلامًا يرعى تلاع الفصاحة، ويستحمُّ بماء العذوبة والبراعة، شديد الأسر جيّد النّظام، وضَعْه على أيِّ معنى شئت»[2]. قد أثبتَ الشّاعر الخطيب نجاحه في رفع تُهمة السّرقة والضّعف اللّتيْن ظلّتا لصيقتيْن به «فقد أتى بجني وهو "فرعون بن الجون"، وهو تابع لرجل من أهل زمانه وصفه بأنّه كبير، مما يعني لأنّه رمز لأعلى مستوى للمكانة الأدبيّة في عصره»[3]، وأخذ "ابن شُهَيْد" ينشِده حتّى أجازه «قال: والذي نفس فرعون بيّده، لا عرضت لك أبدًا إنّي أراك عريقا في الكلام»[4]. فالجِنّي يُجيز "أبا عامر" ويُقْسِمُ بأنْ لا يناظره اعترافا منه ببراعته عليه وعلى معاصريه؛ وهذا ما أراده.

أظهر "السّارد" سخريّته منه بالمغالاة في تقزيمه تقليلا من شأنه؛ عندما ذكر أنّه

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر سابق)، ص 135.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 138- 139.

([3]) الشنّاوي، محمد علي الغريب: "فنّ القص في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 321.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 146.

انصرف عنه بتناهيه في الصِّغر حتى تلاشى... متَّخِذا الخيال سبيلا له في تشكيل شخصيّة قِصَّتِه إذْ أعاد صيّاغتها وإنتاجها بإضافة صفات خياليّة جديدة إليها[1]. وتصِل سخريّته به إلى حدّ المسْخ؛ عندما أُخْبِر "زُهيْر بن نُميْر" "صاحِبَهُ" أنّ هذا الجني ضرط في عين رجل فبَدرتْ من قفاه، «فقال لي: استعذ بالله منه، إنّه ضرط في عين رجل فبدرت من قفاه، هذا " فرعون ابن الجون "، فقلت: أعوذ بالله العظيم، من النّار ومن الشّيطان الرّجيم! فتبسّم زهير وقال لي: هو تابعة رجل كبير منكم، ففهِمتُها عنه»[2]. والواضح أنّ هذا التّابعة للرّجل الكبير تعرّض لغيره من المُبْدِعين؛ لذا وجب الحيطة والحرص منه، وانتهى الحوار وحالُ النّاقد كما في بقيّة مناظراته يتفوّق ويحُوز الإجازة.

ما لاحظناه هو أنّ "ابن شُهيْد الأندلسي" لا يزال متعطّشا للمناظرة والتفوّق على مخلوقات أرض "التّوابع والزّوابع" على الرّغم ممّا أحرزه من تميُّزٍ وسط الشّعراء والكتّاب والنّقاد؛ أفحم به أنداده. حيث تكون وجهته في هذه المحطّة إلى حيوان الجنّ ليتمّ عمليّته التّأديبيّة.

19- "عانة من حمر الجنِّ وبغالهم":

يوظّف "أبو عامر" في المحطّة الرّابعة من هذه الحكاية شخصيّات مُتَخَيَّلَةٍ غير إنسانيّة من حيوان الجنّ «وقد تكون الشّخصيّة المُتَخَيَّلَة غير إنسانيّة، حيوانيّة مثلاً، وهي شخصيّة رمزيّة تتصرّف في السّرد كأنها شخصيّة إنسانيّة»[3]، حيث يسير و"زُهيرَا بن نُمَيْرٍ" في أرض "التّوابع والزّوابع"، إلى أنْ يَصِلاَ إلى نادٍ لبغال الجنّ وحميرهم، فيَسْتَوقِفُهُ في هذا النّادي "حمار" و"بغل" يخْتَصِمَانِ في الشّعر، وعشيقتاهما تَحْتكِمَانِ إلى "ابن شُهَيْد"، فيعرِّفُ بالعانة «فيها عانة من حمر الجنّ وبغالهم، وقد أصابها أوْلَقٌ فهي تصطكّ بالحوافر، وتنفُخُ من المناخر، وقد اشتدّ ضراطها وعلا شحيحها ونُهاقها. فلمّا بصُرَت بنا أجْفلتْ إلَيْنا وهي تقول: جاءكم على رجليه!»[4] ، ثمّ أتْمَمَتْ «شعران لحمار وبغل من عشّاقنا اختلفا فيهما، وقد

([1]) ينظر؛ دينا هشام ناظم ملكاوي: "النثر الخيالي في الأندلس في القرنين الخامس والسّادس الهجريين: التشكّل والتأويل"، (المرجع السّابق)، ص 152.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 146.

([3]) راكان الصفدي: "الفن القَصَصِي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري"، (المرجع السّابق)، ص 339.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 147.

رضَيْناك حكمًا فقلْتُ حتى أسْمَعَ»[1]، فسَمِعَ وحكم لصالح البغل[2]، وهو تقديم غير مسبوق بآليّاته الساخرة لغلبة الطّبيعة الفكاهيّة عليه؛ حيث يتستِرُ الرّاوي خلْف هذه الشّخصيّات –الحمير والبغال[*3]– لتسفيه أحلام الخصوم وما أكثرهم ليهبط بهم إلى المنزلة البهيميَّة، ملحِقًا بهم وصمة العار نكالا بما اقترفوه في حقّه.

وظّف الرّاوي التهكُّم والخيال في رسم بعض حيوان الجنّ رسمًا متّصلاً بشخصيّاتِ النَّاقمينَ عليه «ونحن نراه قد جعل للكُتَّابِ شياطين، وجعل من حمير الجنّ وبغالها شعراء كما جعل للعلماء شياطين ولمْ نَسمَعْ من قبل بشيء كهذا. وكانت غايته بيِّنة في اختيار هذه الشّياطين»[4] وهي أنْ يَضَعَ أقدارهم ويحُدَّ تطاولهم عليه.

20– "بغلة بن أبي عيسى":

يَتَعَرَّفُ الرّاوي –بعد أنْ انصرفت العانة راضيّة بحكمه– على بغلة صديقه الحميم "أبي عيسى" «فأماطتْ لِثامَها، فإذا هي بغلةُ أبي عيسى، والخال على خدّها، فتباكيْنا طويلا، وأخذنا في ذكر أيّامنا، فقالتْ: ما أبقتْ الأيّام منك؟ قلْتُ: ما ترَيْن. قالتْ: شبَّ عمرو عن الطّوق! فما فعل الأحبّة بعدي، أَهُمْ على العهد؟ قلت: شبّ الغلمان، وشاخ الفتيان، وتَنَكّرت الخلّان؛ ومِن إخوانكِ من بلغ الإمارة، وانتهى إلى الوزارة. فتنفّستِ الصُّعَداء، وقالت: سقاهم اللهُ سُبَلَ العهد، وإنْ حالوا عن العَهْد، ونسُوا أيّامَ الودِّ. بحرمةِ الأدَب، إلاَّ ما أقرَأتهم مني السّلام؛ قلْتُ: كما تأمُرينَ وأكثر»[5]، اتّخذ الكاتب أوصاف بغلة "أبي عيسى" صديقه شيخ من شيوخ قرطبة –الهيبة، والوقار، والشّهرة، والطّيبة– مثالا على الصداقة الحقّة يُقْرِعُ بها أعداءه على تصرّفاتهم العدائيّة اتّجاهه.

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 148.

([2]) ينظر، (المصدر نفسه)، ص 148.

([*3]) وصف بها "ابن شُهَيْد" خصومه الألدّاء احتقارا لهم وانتقاما منهم؛ بينما سخّرها الله تعالى لنفْع الإنسان، وقد ذكر ذلك في كتابه العزيز: ﴿وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَة وَيَخۡلُقُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ٨﴾ النحل.

([4]) عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (دراسة تاريخيّة نقديه مقارنة، تستعين بعلم النفس)، (المرجع السّابق)، ص 294.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 149.

اهتمّ الرّاوي بشخصيّات قِصَّته وأسند لها أدوارها في سرده بتخطيط محكم، فَنَصَّبَ العديد من الشّخصيّات لتحقيق مَطْمَحِهِ، ونَسَجَ شبكة نصِّه الحكائي «ولقد نُظِرَ إلى النّص الحكائي وِفْقَ هذا التصوّر؛ ذلك أنّ ما هو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشّخصيّات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلّي للنّص»[1]، ويتمثّل دور هذه الشّخصيّة في أنّها غير عدائية، عالمة وفيّة ومخلِصَةٌ لعهد الكاتب؛ نعت بفضلها حسّاده بشتى أنواع البهيمِية. كما كشف تحاورهما عن ودٌّ كبير يكنّه كلاّ منهما للآخر[2*]؛ إلاّ أنّه لا ينسى أسلوب السّخريّة الموجّه لإخوانها من بغال الدّنيا (خصومه)، الذين منهم مَنْ انتسب إلى الإمارة ومنهم من بلغ مناصب الوزارة.

21- "الإوزة":

تتسارع الأحداث في نهاية الحكاية، ونتعرّف على ما يريدُ "أبو عامر" أنْ يخبرنا به من خلال آخر شخصيّة متخيّلة فيها «أمّا عن الشّخصيّة المتخيّلة فنحن نعرف عنها ما يريد الكاتب إبلاغنا به. يتولّى الكاتب إبداع الشّخصيّة كما شاء وأثناء عمليّة الإبداع يُخْضِعُ الشّخصيّة لعدّة تجارب ومن المنطقي أنْ يَعْرِفَ الكاتب من خلال معْمَلِ خبرته كلّ ما يريد عن الشّخصيّة»[3]، حيث يحمِلُنَا إلى مناظرة "إوزّةً أديبةً"، وهي كما قال "زُهيْر بن نُميْر": «هي تابعة شيْخ من مشْيَخَتِكُمْ، تُسَمَّى العاقلة وتُكنَّى بأمِّ خفيف، وهي ذات حظٍّ في الأدب»[4]، ويُشِير الكاتب –من خلال الحوار الذي دار بينه وبين الإوزّة– إلى كُنْهِ هذه الشّخصيّة الضّعيفة التي تَدَّعِي العِلم وتريد أنْ تَبْنِيَ مجْدَها الأدبي على حساب هنّات الآخر، من دلالة اسمها "العاقلة" التي تُكنّى بـ"أمّ خفيف" «وانظر إلى الإوزة الخفيفة العقل، المشهورة بالحمق، فإنّه جعلها تابعة لشيخ من شيوخ النّحو عندهم، وقد كان

([1]) حميد لحميداني: "بنية النّص السّردي –من منظور النّقد الأدبي–"، (المرجع السّابق)، ص52.

([2*]) والظاهر أنّ أبا عامر يكِنُّ لها مودّة ويقدِّرها حتّى قبل أن يتعرَّف عليها على عكس أنثى الحمار «... لَمْ تدخلْ فيما دخلتْ فيه العانة من سوء العجلة وسخف الحركة» ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 148.

([3]) إنريكي أندرسون إمبرت: "القصّة القصيرة –النّظريّة والتقنيّة–"، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مرا: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة– مصر، 2000، ص 329.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 150.

أبو عامر في حرب مع النّحاة دائما»[1]؛ فبدلا من أنْ تَعْنِيَ الجدّ والوقار، مثّلت دور الطّائش الأحمق، وذلك ما ينطبِق على النّحوِيِّين –في نظرِه– لمؤاخذتِهم له على أدبه.

هنا؛ أدرك "أحمد بن أبي مروان"، أنّ مناظرته ستدخُل أخيرًا مرحلتها الحاسمة وما عليه إلاّ الاستعداد لمناقشة الإوزة الفهيمة في أصول النّحو والغريب، اللّذيْن هما أصل الكلام ومادّة البيان وذلك عندما قالت له: «أيُّها الغار المغرور، كيف تَحْكُمُ في الفروع وأنت لا تُحْكِمُ الأصول؟ ما الذي تحسن؟ قُلْتُ ارتجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والنّصبة[*2]. قالتْ ليس عن هذا أسألك، قلتُ ولا بغير هذا أجاوبك، قالتْ حكم الجواب أن يقع على أصل السُّؤال وأنا إنّما أردت بذلك إحسان النحو والغريب اللّذين هما أصل الكلام، ومادة البيان، قلت لا جواب عندي غير ما سمعت»[3] معترفا بموهبته الرّبّانيّة، ولمْ يَأْبَهْ لِمَا عقدتْ عليه العزم من معرفة مثل هذه النُّظُمِ، ونال منها عندما بيَّن لها بَلَهَهَا، فلمْ تثْبُتْ واختارتْ الهروب سبيلا لخلاصها عندما تأزّم الأمر.

عمِل هذا النّموذج في التّعريف بالشّخصيّات في العمل الحكائي على إثارة خيال المتلقِّي وتشويق نفسه لمعرفة الأحداث «وهذه الطَّريقة في تقديم الشَّخصيّات تساعد المتلقِّي على تحديد ظروف القِصَّة، وتركّز انتباهه في تحولاتها ومجرياتها، وتُسْهِم في تشويقِه إلى معرفة ما ستؤول إليه من أمور»[4]، وأنبأ الحوار المستعمَل بصدق في تصوير موقِف "ابن شُهيْد" من بعض شيوخ النّحو واللّغة الّذين تحاملوا عليه دون جناية ارتكبها، كما وَصَمَهُمْ بعدم التبصُّر بحقائق الأمور ورماهم بقلّة الخبرة، والتعصُّب بالرّأي واتّهمهم بالجهل والبَلَهِ[5]، واتّسم الهجوم على أهل زمانه من النّحاة والأدباء والنّقاد بالاستخفاف

([1]) عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراءً"، (دراسة تاريخيّة نقدية مقارنة، تستعين بعلم النفس)، (المرجع السّابق)، ص 294.

([*2]) النَّصْبَة: السّاريّة المنصوبة على الطّريق، والمُراد هنا ما يُشار به من رأْيٍ لا يعدل عنه، يُقال: نصبت له رأيا. ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، هامش ص 151.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 151.

([4]) راكان الصفدي: "الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري"، (المرجع السّابق)، ص333.

([5]) فوزي عيسى: "الأدب الأندلسي (النثر– والشعر– والموشحات)"، (المرجع السّابق)، ص 377.

والاستهزاء، ردّا على الطّعنات التي أوجعته دون شفَقَةٍ ولا رحْمَةٍ، ويكون بذلك قد أدّبهم وردّ اعتباره واعتلى المكانة التي يستحِقُّها.

المبحث الثالث – الفضاء الحكائي: L'espace Diégétique

يحتلُّ الفضاء مكانة هامّة في فنّ الحكي؛ فلا أحداث تقع بغير وجوده ولا الشّخصيّات تَلعبُ أدوارها من دونه، فهو العنصر الأساسي في بلورة العمل السّردي وهو محلّ وقائع القِصَّةِ، ومن هنا يصطنع لنفسه أهميّة بين العناصر الفنيّة الأخرى للسّرد ويتعلّق بها.

العنصر الأوّل – مفهوم الفضاء الحكائي:

La notion de l'espace Diégétique

ذَكَرَ "غاستون باشلار" "Gaston Bachelard" مصطلح "الفضاء" برديفه "المكان" مشيرا إلى فكرة هي «أنّ العمل الأدبي حين يفتقد المكانيّة فهو يفقد خصوصيّته وبالتّالي أصالته»[1]، كما أنّه يركّز على أهمّيّته لدرجة أنّ إلغاءه يعني انعدام الإبداع الفني.

يُعَدُّ الفضاء ذا أهمِّيّة لحضوره الكثيف في شتّى مناحي حياة الإنسان، وهو مكوِّن حكائيّ عرّفه "يوري لوتمان" "Youri Lotman" «فالمكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيّرة... إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة/ العاديّة (مثل الاتِّصال، المسافة...إلخ)»[2]، فالفضاء في القِصَّةِ لا يشكّل وعاء يحتوي الأشخاص وما تقوم به من أحداث بقدر ما هو مكوّن رئيسي للقِصَّةِ يحمل دلالة معيّنة.

عرَّفه "جان إيفْ تاديه" "JEAN- YVES TADIÉ" من خلال دراسته للخطاب القَصَصِي «في النص، يُعَرَّفُ الفضاءُ على أنّه مجموعة من الرُّمُوز التي تُنْتِج تأثيرا تمثيليًّا. نقترح

(1) غاستون باشلار: "جماليات المكان"، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، ط 01، 1404هـ- 1984م، بيروت، لبنان، ص 04-05 .

(2) أحمد طاهر حسنين وآخرون: "جماليات المكان"، دار قرطبة، الدّار البيضاء، ط 02، 1988، ص 69.

إذنْ دراسة هيكلية لظروف المكان، تلك التي ترمُزُ له في السرد»[1]، لهذا التَفَتَ النُّقّاد إلى ضرورة البحث في مكوِّن "الفضاء" بغية اكتشاف مكنوناته وتَبَيُّنِ حقيقتِه وتدبُّره بعناية المكوِّنات الأخرى بعدّه من العناصر المطلوبة كالزّمن والشّخصيّة التي تؤسّس لاشتداد عُودِ السّرد.

فالفضاء معادل لمفهوم المكان الذي يحتوي الشّخصيّات والوقائع ويتعلّقُ بزمنٍ. ورُبِطَ هذا المُعْطَى بالأعمال التّخييليّة فهو وِفْقًا لهذه التَّعاريف؛ ما تتصوَّر فيه القِصَّةُ المُتَخَيَّلَةُ وترْتبِط به مكوّناتُها.

أمّا عن النّقاد العرب فقد تطرّقوا إلى المسائل ذاتِها بشأن أهمّيّته في العمل الحكائي وارتباطه بالشّخصيّات والأحداث وتأثير الزّمن ومقارنته مع مرادفاته... فعرّفه "حسن نجمي" مشيرا إلى أهميّته البالغة في العمل الأدبي: «الفضاء الروائي ليس مجرّد تقنيّة أو تيمة أو إطار للفعل الروائي بل هو المادة الجوهريّة للكتابة الحكائيّة وأيُّ إلغاء له إنّما هو قمع لهويّة الخطاب الروائي»[2]، حيث يجعلُهُ حقيقة العمل الأدبي فبدونِه لا تجري الأحداث ولا تلعب الشّخصيّات أدوارها ولا ينهمِرُ السّرد.

بما أنّ "الفضاء" أكثر اتّساعًا وانفتاحًا من المكان الذي يتّسم بالحدوديّة والتّعلّق بالمدى الجغرافي؛ تجاوز "سعيد يقطين" مصطلح "المكان" «ولهذا الاعتبار نَحَّيْنَا في استعمالنا ونحن نرصد هذه المقولة "المكان"، لأنّه يظلّ يوحي إلى البعد الجغرافي أو الحيّز المحدّد، والذي يشكّل ديكورا، أو إطار الأفعال أو الأحداث. وأتّفق هنا مع ما ذهب إليه "حميد لحميداني" في تمييزه بين المكان والفضاء. إنّ الفضاء أعمّ من المكان، لأنّه يشير إلى ما هو

---

(1) « Dans un texte, l'espace se définit donc comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation. Nous nous proposons donc d'étudier la structuration des signes spatiaux, des signes producteurs d'espace dans le récit» JEAN- YVES TADIÉ, "Le récit poétique". Édition Gallimard, France, 1994, p 48.

(2) حسن نجمي: "شعرية الفضاء -المتخيّل والهويّة في الرّواية العربيّة-"، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 01، 2000م، ص 59.

أبعد وأعمق من التّحديد الجغرافي، وإنْ كان أساسيًّا. إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدّى المحدَّدَ والمجسَّدَ، لمعانقة التّخييلي، والذّهني، ومختلف الصوّر التي تتَّسع لها مقولة الفضاء»[1]، فهو العالم الفسيح ذي الامتداد اللاّمحدود الذي يحتوي كل الامتدادات الجزئيّة المحدّدة والذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال...

حدّد "عبد الملك مرتاض" التّباين بين معاني مرادفات "الفضاء" «ونجد هناك من يُطلِق عليه مصطلح الحيّز أو من يستعمل مصطلح المكان، ولكن المصطلح الشائع هو الفضاء فالمكان يعني الجغرافيا، والفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيّادة فيها كما يعني الفراغ، أمّا المجال فقد يعني الحيّز الأعلى على الذي يقوم فوق وطن ما»[2]، فعلى الرّغم من الاختلاف الموجود بين المصطلحات المترادِفة إلاّ أنّه يبدُو أنّ مصطلح "الفضاء" يحتويهما معا ويتضمّن معنيَيْهِمَا.

حول اشتمال مصطلح "الفضاء" للمصطلحات المرادفة له، ألمع "حميد لحميداني" إلى أنّه مجموعة من الأمكنة التي تتمثّل فيها العمليّة السّرديّة «إنّ الفَضاء في الرّواية هو أوسع، وأشْمَلُ من المكان، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرّوائيّة المتمثّلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أمْ تلك التي تُدْرَكُ بالضّرورة، وبطريقة ضمنيّة، مع كل حركة حكائيّة»[3]. فالفضاء الحكائي أكبر من المكان بل يضمُّه ويتألَّفُ ويمتلِئ به وهو بهذا المعنى مكوّن "الفضاء".

يحتوي "الفضاء" أحداث الحكاية التي تَحْدُثُ من قِبَلِ الشّخصيّات الحكائيّة، ولذلك ألمع "حميد لحميداني" «إنّ الفضاء، يَلُفُّ مجموعة الرّواية بما فيها أحداثها التي تقوم في السّرد، لأنّ هذه الأحداث تفترِض دائما استمرارية المكان. وهذا لا يعني أنّ الفضاء مكوَّنٌ

([1]) سعيد يقطين: "قال الرّاوي –البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة–" المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط 01، 1997، ص 240.

([2]) عبد الملك مرتاض: "دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي ، لمحمد العيد" ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص102.

([3]) حميد لحميداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 64.

من الأحداث، ولكنّه فقط يؤطّرها، إنّه موجود بالضّرورة أثناء جريان الوقائع»[1]، فالفضاء هو أمكنة الرّواية كلّها إضافة إلى علاقتها بالحوادث ووظائف الشّخصيّات.

العنصر الثّاني: أنواع الفضاء الحكائي في"رسالة التّوابع والزّوابع":

يحتل الفضاء جزءا من بِنْية القِصَّةِ، وتتولّى اللّغة رسم أنواعه؛ "الجغرافيّة"، أو "النصيّة"، أو "الدّلاليّة"، أو "الرّؤيويّة". وسنقتصِر في البحث على "الجغرافي" و"النّصّي" لتعلّقهما بالمكان، ولكونهما مبحثين حقيقييْن.

أوّلا – الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

هو الأكثر بروزا في الحكاية بأبعاده الماديّة المجسّدة، وأشدّ المباحث التصاقا بها، لأنّه يتجسّد ضمن مساحة مكانيّة، ويتعلّق بالأماكن المرجعيّة، والتّخييليّة التي يصفها النّص السّردي.

وفيه يقدّم الكاتب إشارات جغرافيّة تمثِّلُ له تأشيرة بَدْءٍ تثير مخيلة القارئ، فتتفاعَل الشّخصيّات مع الفضاء الذي تعيش فيه، وهو الذي يُنْتِجُ لديهم رؤيةً ما تتبعها مواقف فعليّة تجاه هذا الفضاء.

يُعَدُّ "الفضاء الجغرافي" معادلا لمفهوم المكان في الرّواية تصوِّره القِصَّةُ المتخيَّلة؛ تتشكَّل فيه الأحداث وتقوم الشّخصيّات بأدوارها «وهو الحيّز الذي يتحرّك فيه الأبطال»[2]، حيث أنّ الشّخصيّات الرّوائيّة لها علاقة وطيدة بهذا الفضاء، يُنَازِعُهَا وسَطَهُ السُّكُونُ والانفعال، وتؤثّر فيه وتتأثّر به.

إنَّ المكان الهندسي الذي اتّخَذَهُ "غاستون باشلار" "Gaston Bachelard" صنفا للمكان؛ ما هو في الحقيقة إلاّ صورة أخرى لـ"المكان الجغرافي" ويتجلّى ذلك من خلال ما عبّر به: «إنّ كلّ أماكن لحظات عزلتنا الماضيّة، والأماكن التي عانَيْنَا فيها منَ الوِحْدَةِ، والتي استمْتَعْنَا ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظلّ راسخة في داخلنا، لأنّنا نرغب في أنْ تَبْقَى

(1) حميد لحميداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 64.

(2) محمد عزّام: "شعريّة الخطاب السّردي"، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق– سوريا، 2005، ص 75.

كذلك»[1]، فهذا النّوع من المكان يراد به المكان الفزيائي الحقيقي الذي يتحدّد بأبعاد الطّول، العرض والعمق بحيث يكوّن الصّورة الأولى التي يتجلّى فيها الفضاء.

تختلف تجلِّيَات الفضاء باختلاف الأعمال الحكائيّة ممّا يجعل تقديمها ومُعاينَتِها تَختلِف من قِبَلِ الدّارس «ويقوم المتلقِّي بهذا العمل بناء على ما يقدّمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائيّة يزخَرُ بها، سواء من خلال الأماكن المختلفة، أو من خلال العلاقات التي تقوم بينها وبين مختلف الشّخصيّات التي تتفاعل معها في نطاق زمن معيّن»[2]، وهذه الاختلافات من شأنها إثراء البحث وتنويعه بخصوص هذا المكوّن المميّز من مكوّنات الحكاية، وعمله بالاتّحاد مع مكوّناتها الأخرى داخِلَ هذا الشّكل الفنّي.

تنوّع التّسميّات واختلاف التّقسيمات يخضع لنوع المادّة السّرديّة المدروسة وتغيّر مجريات أحداثها وتطوّرها الذي يوجب تعدّد الأماكن وتبايُنِها وِفْقَ النّاحيّة المنظور إليه منها[3]، دون نِسْيَانِ دور التّجربة الشّخصيّة في تحديد نوع المكان وخاصيّته وذلك متَرتِّبٌ عمّا يصدر عن الإنسان من حركات وأفعال تصْنع المكان وتؤسِّس له[4]، لذا لا يمكننا التّحدّث عن مكان واحد في القِصَّةِ ولا يُقْتَصَرُ النّظر إليه من زاويّة منفردة.

قد تركّزت دراستُنا لـ"الفضاء الجغرافي" في حكاية "التّوابع والزّوابع" على النّوع المفتوح والمغلق، ببعديْهِما الخيالي والعجائبي –غالبا– لِمَا اصطبغت به قِصَّةُ الرّسالة من سمات طغت على الأنواع الأخرى.

01- الفضاء الجغرافي المفتوح: L'espace géographique ouvert

"الفضاء الجغرافي المفتوح"؛ هو مكانٌ واسعٌ يمارِس فيه الإنسان عمليّة التّواصل والانفتاح على الآخر وسبْر أغوار المجتمع وعلاقاته به، وفي هذا المعنى يقول "مهدي عبيد": «المكان

([1]) غاستون باشلار: "جماليات المكان"، (المرجع السّابق)، ص40.

([2]) سعيد يقطين: "قال الرّاوي –البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة–" (المرجع السّابق)، ص 238.

([3]) ينظر؛ حميد لحميداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 64.

([4]) ينظر؛ شاكر النابلسي: "جماليّات المكان في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر بيروت– لبنان، ط 01، 1994، ص44.

المفتوح عكس المكان المُغْلَق. والأمكنة المفتوحة عادة تحاوِل البحث في التحوُّلات الحاصِلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانيّة الاجتماعيّة ومدى تفاعلها مع المكان. إنّ الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول... وفضاء هذه الأمكنة قد يكْشِفُ عن الصّراع الدّائم بيْن هذه الأمكنة كعناصر فنيّة، وبيْن الإنسان الموجود فيها»[1]، هكذا يغدو الفضاء مكوّنا من المكوّنات الفنيّة، والجماليّة في العمل السّردي، يجسِّد تفاعلاتِه ويفْصِح عن مكنُوناتِه.

تميّزت أحداث رواية "ابن شُهَيْد الأندلسي" بأنّها مُثِّلَتْ بأرضٍ لمْ تُطْرَقْ من قبِل (على الأقل في حكاية بملامح حكاية "التّوابع الزّوابع")، وهي أرض الجنّ، لتُعْرَضَ فيها رحلة الانتقام وتمجيد الذّات أمام الخصوم الذين مسخهم إلى حيوان الجنّ ونعت بعضهم بأبشع الصّفات التي تشمئزّ لها النّفس من طريق مناظرة صفوة الشّعراء، والكتّاب والنّقّاد ونيل الدّرجة الرّفيعة في الأدب ونقده.

ومظاهر هذا العام التّخيّيلي واردة في عالمنا، فعلى الرّغم من أنّه جعل مسرح الأحداث أرض الجنّ غير أنّه وظَّف البستان، والصّحراء، والواد، والجبل... كما أنّ لقاءات "ابن شُهيْد" بتوابع الشّعراء، والكُتَّابِ، والنّقاد، وحيوان الجنّ لمْ تجرِ في مكانٍ واحدٍ، بل تنوّعت بتنوّعها وتوزّعت الأحداث على مجموعة من المشاهد بحيث يختصُّ كلّ لقاء بمشهد يصفه الكاتب ويبرز ملامحه فتتّفِق أجواؤه مع الأجواء التي كان يعيش فيها الشّاعر أو الكاتب[2]. فقد كوَّن الفضاء المفتوح في حكاية "التّوابع والزّوابع" مكانًا مهمًّا، كما اختلفتْ هذه الأمكنة، فلكلّ مكان صفاته المختلقة والتي تتناسب مع الشّخصيّة وتتلاءم مع الحدث.

أ- الجبل:

أيقن العرب منذ القِدَم جاذبيّة "الفضاء" في الحكايات الشّعبيّة والخرافيّة فوّظفوه وتفنّنوا في وصفه وتنويعه في سرودهم «لقد أدركت القِصَّةُ الخرافيّة ما للمكان من سحر، فراحت

([1]) مهدي عبيدي: "جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينا (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- سوريا، 2011، ص95.

([2]) ينظر؛ فوزي عيسى: "الرسالة الأدبية -في النّثر الأندلسي-"، (مرجع سابق)، ص 20 .

تصف القصور والبحار والبساتين، والصّحاري والجبال. بل أضحى بعضها ذا شهرة يعلمها الخاص والعام، تَجري على الألسن دلالة على الاستحالة والاستغراب»[1]، فغدا لازمة يأتيها القاصُّ دون إرادة منه ولا شعور، ويحرص على دمجها في حكيه وِفْقَ آليّات تثير العجب وتَفْتِنُ المُتَلَقِّي.

لهذا نَجِدُ "ابن شُهَيْد" قد وظّف كلمة "الجبل" في الحكاية عندما مشِيَ لمقابلة تابع "أبي النّوّاس" «وسرنا حتّى انتهينا إلى أصل جَبَل دَير حَنّة»[2]، فكلمة الجبل توحي بالعظمة والشّموخ والإباء لعلوّه؛ حيث وردت الكلمة تُفْصِحُ عن رغبةٍ في نفسه وهي سموّ أصله ورقيّ أدبه، وعلمه، وشرف نفسه.

لكنّ الرّاوي عندما يقول: «وسِرْنَا حتّى انتهينا إلى أصل جَبَل دَير حَنّة»[3]، أيْ أنّ هناك صعود من قِبَلِ البطل و"زُهيْر" والصّعود يدلّ على وجود طول لهذا الجبل وصعوبة المسالك حتّى وصلا إلى منتهى الجبل «أمّا "الارتفاع" و"الحاجز" و"النّهاية" فمعايير يدرجها الحاكي نهارا لأنّها معايير بصريّة، يدركها المتلقي من خلال الوصف المبالغ فيه، والذي يجعلها تَسُدُّ وجه السّماء، وتَرتفِع لتغيب خلف الغيوم. فكلّ شيء فيها ضخم كبير، تمتلئ النّفس منه رهبة. فهي أوصاف تُدْرَكُ عن بُعْدٍ»[4]، ففي ذِكْرِهِ لانتهائه إلى أصل جبل إشارةٌ إلى المعايير الموجودة في القول والتي تنِمّ عن كِبَرِ هذا الطّود وجسامته ليحدث الرّهبة منه، والرّغبة في الهدوء والرّاحة والسّكينة التي يمتلكها الجبل لحظة لجوئنا له، والتَّوْقُ للاتّصاف بصفاته.

يمثِّلُ لجوء الكاتب إلى هذا "الفضاء"؛ انفتاحه على عوالم ما وراء الطّبيعيّة والأسطورة ذات الأحداث الخارقة؛ إعلانا منه على مؤاثرة خياليّة الوجود وفِتْنِيَّةِ الطّبيعة؛ كما أنّ "الجبل"

([1]) حبيب مونسي: "فلسفة المكان في الشّعر العربي– قراءة موضوعاتيّة جمالية–"، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق –سوريا، 2001، ص 69.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص104.

([3]) (المصدر نفسه)، ص104.

([4]) مونسي حبيب: "فلسفة المكان في الشّعر العربي– قراءة موضوعاتيّة جمالية–"، (المرجع السّابق)، ص 68– 69.

يوحي بمعنى السّجيّة والفطرة أو التّعوّد على طيب ورّغد العيش والمرتبة الأدبيّة والنّقديّة التي حباه الله بها وطعن فيها أعداؤه.

ب- الحائر (البستان):

ذكر "أبو عامر" "البستان" «... فجَزِعتُ وأخَذتُ في رثائِه يوماً في الحائرِ...»[1]، وظَّفَهُ قبل انتقاله إلى أرض الجنِّ؛ عندما اشتدّت صبابته لمحبوبته التي ماتت وشرع يرثيها فيه، حيث لمْ يجِدْ متَنفَّسا ممّا هو فيه غير لجوئه إلى هذا المكان الذي يزرع الحياة والأمل في النّفْس لما يحتويه ممّا يسْحر النّظر من نبات وألوان، ويطرب السّمع من أصوات، ويُمَتِّع الشّمّ من روائح زكيّة تفوح عطرا طيّبا، ويُعَدُّ هذا الفضاء مهِمّا جدّا بالنّسبة للكاتب ففيه سرَّى عن همومه وفيه تعرّف على تابعه "زُهَيْر بن نُمَيْر" الذي اقتاده بعد ذلك إلى أرض الجنّ.

يبوح "الفضاء الحكائي" الموظف "البستان"، عن رغبة "أحمد بن أبي مروان" في إيثار الوحدة والعزلة بين ثناياه، هروبا من الصَّخب والضّوضاء التي تعكِّر صفو حياته -من جرّاء ما لحقه من مكائد حسّاده- معطيّا لنفسه فُسْحَةَ إراحة النّفس وسط المناظر الطّبيعيّة التي تبْعث على الطمأنينة والأمان وتدعو إلى الصّفاء الذّهني، وتَجذِب الفكر ليتأمّل تلك الصوّر الفنيّة المُنبثِقة من المشاهد الحسيّة التي عايشها الكاتب، واستطاع بمهارته أنْ ينقلَها لنا تنبض بالحياة مفْعمة بالجمال. ووعَى الأشياء بما شاء من حرارة وقوّةٍ، وشَعَرَ بها تفيض في قلبه، وخُيِّل إليه أنّ صُوَّر العالم النَّضِرَةَ تتحرَّكُ في نفسِهِ فتملأها حياة جديدةً[2]، وامتدّ على إثْرِ ذَلِكَ الإحْسَاسُ إلينا حيث استمْتَعْنا مِثْله؛ ليس لأنّ ما رآه كان ماثلا أمام أعيننا، ولكن كأنّنا وُجِدْنا معه في ذلك المكان بأبعاده الحسيّة والفنّيّة في الوقت ذاته بمقاديره الزّمنيّة.

كما ذكر الكاتب "البستان"؛ ذكر كذلك الأماكن الطبيعيّة الخضراء عند حلوله بأرض

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السابق)، ص88.

([2]) ينظر؛ أبو القاسم الشّابي: "الخيال الشّعري عند العرب"، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة- مصر، 2013، ص 39- 40.

الجنّ «... حتّى اِلْتَمَحْتُ أرضا لا كأرضنا، وشَارَفْتُ جوّاً لا كجوِّنا، متفرِّع الشَّجَر، عطِر الزّهْر...»[1]، وهذا المكان ليس ببعيد عن روْنقِ البستان وخضْرته ومصدر إلهامه للمبدعين أدباء أو غيرهم. فالأديب الأندلسي ناظما كان أو شاعرا كان يستلهِم من الطبيعة الأندلسيّة الخلّابة المحيطة به كما أنّه كان يتطلّع على الأدب المشرقي على أنّه ذخر الفنّ النّثري والشّعري[2]، ثمّ نزل بـ"مُرْجِ دهمان" أين جُمِعَتْ له خطباء الجنّ «... فقال لي زُهيْر: جمعت لك خطباء الجنّ بمُرْجِ دُهْمَان، وبيننا وبينهم فرْسَخَان...»[3]، فكانت الطّبيعة الحالمة ملجأ الكاتب في كثير من المشاهد في القِصَّةِ؛ حيث مَثّلتْ له المكان الأمثل والرّحم الأنْقَى، فحين يتِمُّ الانسجام والتّفاعل الجميل بين الإنسان والمكان فإنّ هذا الانسجام يؤسّس وِجدانا وشُعورا، ويُشْعِل فتيلا من الحبّ والتّعاضُد بينهما[4]، فالطّبيعة هي الوطن إنْ ضاع الإنسان واغترب وهو في أرض بلده بين أهله وقد احتلَّتْ الطّبيعة الغنّاء الجزء الأكبر من الحكاية، كما أنّها كانت آهِلة بالجنِّ وحيوان الجنّ الذين قابلهم وناظرهم.

ت- الماء:

لا يخلو النّصّ من هذا الفضاء فقد ذكره في أكثر من موضِع في الرّسالة، كما أنّ هذا "الفضاء" اقترن بالشّجر «وفي الواقع فإنّ الماء والخُضْرَةَ ينطقان هنا بأكثر من دلالة واستحضارهما يتجاوز الموقع الرَّمزي إلى ما هو أشمل من المعاني والإيحاءات»[5]. وهذا طبيعي فأيّ مورِد للماء ينمو فيه النّبات لأنّه يحيا به، كما أنّه موحي بمعاني الخصب والجمال والعطاء... اِفْتَنَّ بهما الكاتب ووُلِعَ بهما القارئ؛ ومن موارد الماء التي ذُكِرَتْ "الواد" عندما قصد صاحب "امرئ القيس" حيث قال: «فأمال العنان إلى واد من الأوديّة ذي دوح

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص91.

([2]) ينظر؛ رشا عبد الله الخطيب: "الأدب الأندلسي في الدّراسات الاستشراقيّة البريطانيّة"، دار الكتب الوطنيّة هيئة أبو ضبي للثّقافة والتّراث، أبو ضبي- الإمارات العربية المتحدة، ط 01، 1434هـ- 2013م، ص 197.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 117.

([4]) ينظر؛ مهدي عبيدي: "جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينا (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)"، (المرجع السّابق)، ص97- 115.

([5]) حسن بحراوي: "بنية الشّكل الرّوائي-الفضاء الزّمن الشّخصيّة-"، المركز الثّقافي العربي، بيروت- لبنان، ط 01، 1990، ص 52

تتكسّر أشجاره، وتترنّم أطياره»[1]، فأساس الحضارة الأدبيّة الأندلسيّة الطّبيعة الغنّاء التي قدّمت مَوَاضِعَ الفرجة وحسن المنتزهات حتّى ألْهمت الشّعراء والكتّاب فأبدعوا شعرا ونثرا، وكان يعينهم على ذلك وِدْيَانُهَا البهيجة[2]، فالأدباء يستوحون ما يكتبون من الطّبيعة وخاصّة إذا كانت في بلاد الأندلس كثيرة الأوديّة غزيرة الشّجر بهِيَّةُ الألوان.

لا يزال "أبو عامر" يتردّد على الأماكن التي تتفتّق جوانبها ماء؛ حيث زار –هذه المرّة– صاحب "طرفة بن العبد" فوجده في غيضة كثُر شجرها والتفّت أغصانها بجانبها عَيْنٌ يجري ماؤها في مساره ولا يحيد عنه «... وركضنا حتى انتهينا إلى غيضة شجرها شجران: سام يفوح بهارا، وشِحْرٌ يَعْبِقُ هنديًّا وغارا فرأينا عينا مَعِينَةً تسيل، ويدور ماؤها فلكيّا ولا يَحُولُ»[3]، ينتقل الرّاوي في "فضاء الماء" من الوادي الجاري، إلى النّبع المتدفّق، فيطلعنا على إضفاء هذا العنصر الحيوي رونقا على الحياة الأندلسيّة. واختيّار "أحمد بن أبي مروان" هذا الفضاء للقاء بعض من توابع شعرائه لتردّدهم في حياتهم على مثل هذه الأمكنة طلبا لصيّد أو كلإ أو ممارسة فروسيّة ومسابقة لِدَاتٍ... «فالمكان لا يَظهَر إلاّ من خلال وِجهة نظر شخصيّة تعيشُ فيه أو تخترِقُه وليس لديْه استقلال إزاء الشّخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السّرد فإنّ المنظور الذي تتّخذه الشّخصيّة هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الرّوائي»[4]، فالقول يشير إلى الارتباط الموجود بين الشّخصيّة و"الفضاء" الذي تمثّل فيه دورها. فإذا لمْ تتردَّدْ شخصيّة فارس مغوار على مثل هذا المكان؛ فأنّى لها أنْ تكون؟!

كذلك عندما زار صاحب "أبي تمّام" وجده يسكن قعر العين «وركضنا حتّى انتهينا إلى شجرة غيناء يتفجَّر من أصلها عين كمُقْلَةٍ حوراء... فانفلق ماء العين عن وجه فتى كفلقَةِ القمر ثمّ اشتقَّ الهَواءَ صاعدا إلينا من قَعْرِهَا حتّى اسْتَوَى معنا»[5]، وبعد نهاية المقابلة

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (االمصدر السّابق)، ص91.

([2]) ينظر؛ مصطفى صادق الرّافعي: "تاريخ آداب العرب"، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة– مصر، 2013، ص 880.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص93.

([4]) حسن البحراوي: "بنية الشّكل الرّوائي–الفضاء الزّمن الشّخصيّة–"، (المرجع السّابق)، ص 35.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص91.

عاد إلى عُمْقِ العين مجدَّدا «وغاص في العين»[1]، ذكر "ابن شُهَيْد الأندلسي" العيون لتأثّره بكثرتها في بلده لوقوعه في بقعة معتدلة متوسّطة في البلدان... حيث «قال الرازي عن الأندلس... طيِّبَة التُّرْبة، مُخْصِبَة القاعة، مُنْبَجِسَةُ العيون الثِّرَارِ، مُنْفَجِرَةُ الأنْهارِ الغِزَارِ...»[2]، فالطّبيعة الخضراء في الأندلس؛ أساسها هو وفرة المياه وكثرة مصادرها فالوديان جاريّة، والأنهار منسابة، والعيون متدفّقة، والبِرك مملوءة.

ليس ببعيد عن مصدر الماء "العين"؛ الذي ذكره الكاتب أكثر من مرّة مواضِع من حكايتِه الخياليّة؛ ذكر مصدرا آخر من مصادر الماء –الكثيرة في بلده– وهو "البركة"، وذلك عند مرور "ابن شُهيْد" وتابعه "زُهيْر بن نُميْر" بالمكان ذي العشب الأخضر النَّضِرِ الذي يُشْرِف على "بركة ماء" «إذْ أشرفنا على قرارة غنّاء تفتر عن بركة ماء»[3]، وردت البركة –في أدب ابن شُهَيْد– انعكاسا لتمتّع الطّبيعة الأندلسيّة بمجاري ومسطّحات مائيّة لوَّنت المساحات الأرضيّة المجاورة لها بألوان الشّجر والثّمر[4]، لذّة للآكلين ومتعة للنّاظرين. وكرّر ذكرها عندما ناظر "الإوزّة البلهاء" التي لمْ ترضَ بالحكم بين شِعْرَيْ الحمار والبغل وجادلتْهُ بخصوص أصول النّحو والغريب حيث قال: «وكانت في بركةٍ بقربِنَا إوزّة شهلاء، في مثل جثمان النّعامة»[5]، وهذا يفسّر تمظهُر الأدب الأندلسي بتشكّل الطّبيعة الأندلسيّة[6] من يابسة وماء، ومن خلال هذا الفضاء يستحضر "أبو عامر" أرض بلاده الفتّانة في أدبه لشوق في نفسه لتعود كما كانت بكلّ مظاهرها في سابق عهدها آية من آيات الجمال الرّبّاني.

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص101.

([2]) أحمد بن محمّد المقري التلمساني: "نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب"، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت– لبنان، 1388هـ – 1968مـ ، م 01، ص 140.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص147.

([4]) ينظر؛ خليل محمد إبراهيم: "في الأدب الأندلسي موضوعات وقضايا"، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد – العراق، ط 01، 2017، ص 13.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص149.

([6]) ينظر؛ محمد رضوان الدّاية: "في الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 18.

وظف "ابن شُهيْد" –كما سبق وأنْ رأيْنا– فضاء الماء في كثير من المقاطع السّرديّة في نصّه، وإذا بحثنا عن العبرة من توزيع استعماله في أرجاء الحكاية والسِّرّ الذي يحيط بهذا "الفضاء"؛ نجد أنّ الماء يدلّ بدء خلق الإنسان واستمرار وجوده وعيش سائر المخلوقات كما يمثّل الخِصْب والإنتاج، ويتعدّى كلّ ذلك إلى جزاء الأبرار يوم القيّامة بجنّات تجري من تحتها الأنهار[*1]؛ فالماء يرافق الإنسان في دنياه من بدايته إلى موته ويستمرّ معه إلى أُخْرَاهُ بعد البعْثْ والنُّشور، كما يكون عقابا للطّغاة كغرق فرعون فيه ومن معه.

ث– الأرض:

فإذا أردنا تمثّل نماذج هذا الفضاء في الرّسالة صادفنا حضوره في أوّل محطّة نزل بها الرّحالة في عالم الجنّ «حتّى اِلْتَمَحْتُ أرضا لا كأرضنا... فقال لي: حَلَلْتَ أرض الجنّ أبا عامر»[2]. وفي استعمال آخر لهذا الفضاء هَامَ "ابن شُهَيْد" في حُبِّهِ للأرض أنْ جعل "زبدة الحقب" صاحب "بديع الزّمان" يغوص في أعماقها ويتوارى عن الأنظار؛ حين كان وصف صاحب الرّسالة للماء أحسن من وصفه، فلمْ يجدْ مخرجا من أزمته غير أنْ ينزل إلى باطنها من طريق الشّقّ الذي أحدثه بضربة رِجْله حفظا لماء وجهِه «ضرب زُبْدَةُ الحِقَبِ الأرض برجله، فانْفَرجَتْ له عن مثل برَهُوت، وتَدَهْدَى إليها، واجتمعت عليه وغابت عينه وانقطع أثرُه»[3]. وإذا ما تبيَّنا أثره مرّة أخرى اقتفيناه مع صاحب المتن وتابعه اللّذيْن سارا في أرض الجنّ يتردّدان على مجالس الأدب ويستفيدان ممّا يُناقَشُ من قضايا فيها «ومشيت يوما أنا وزهير بأرض الجنّ أيضا نَتَقَرَّى الفوائد ونَعْتَمِد أنديّة أهل الآداب منهم»[4]. فمن خلال هذه المقاطع السّرديّة يتبيَّن لنا أنّ الكاتب صوّر لنا رحلة الإنسان على "الكوكب الأزرق" حيث يولد ويحيا به وإذا مات يُوّارى التّراب فيه.

([*1]) آيات كثيرة ذُكِرَتْ في القرآن الكريم تذكر دور الماء في خلق الإنسان واستمرار الحياة وجزائه به يوم القيّامة منها: ﴿خُلِقَ مِن مَّآء دَافِق ٦﴾ الطارق الآية 6. ﴿أَوَلَم يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلأَرضَ كَانَتَا رَتقا فَفَتَقنَٰهُمَا وَجَعَلنَا مِنَ ٱلمَآءِ كُلَّ شَيءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤمِنُونَ ٣٠﴾ الأنبياء الآية 30. ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ لَهُم جَنَّٰت تَجرِي مِن تَحتِهَا ٱلأَنهَٰرُ ذَٰلِكَ ٱلفَوزُ ٱلكَبِيرُ ١١﴾ البروج الآية 11.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص91.

([3]) (المصدر نفسه)، ص129.

([4]) (المصدر نفسه)، ص146.

توظيفه هذا جاء لأنّه يحنّ للأرض التي أنبتته لأنّها أصل البشر وموطن الكائنات، سخّرها الله –عزّ وجلّ – ليعيش فيها الإنسان؛ ففيها مُسْتَقَرُّهُ وفيها مُسْتَوْدَعُهُ، وما ذهبنا إليه تُصدِّقُهُ الآيات الكريمة ﴿وَٱللَّهُ أَنۢبَتَكُم مِّنَ ٱلۡأَرۡضِ نَبَاتٗا ١٧ثُمَّ يُعِيدُكُمۡ فِيهَا وَيُخۡرِجُكُمۡ إِخۡرَاجٗا ١٨وَٱللَّهُ جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ بِسَاطٗا ١٩لِّتَسۡلُكُواْ مِنۡهَا سُبُلٗا فِجَاجٗا ٢٠﴾ "نوح". حيث بثّ معاني في الرّسالة استعان بها للإقناع، التذكّر والموعظة بأنّنا منها ومردّنا إليها.

جـ- المجلس:

إذا انتقلنا إلى فضاء "المجالس وأنديّة"، نتمثَّل دلالته لاستوقفنا وبعث فينا العزم، لتَبَيُّنِ نوايا "أبي عامر" من توظيفه أكثر من مرّة في حنايا النّصّ؛ في البدء ذكر مجلس الخطباء بـ"مَرْج دُهمَان" لمسألة أدبيّة اختلفوا فيها «وانتهينا إلى المَرج فإذا بناد عظيم، قد جَمَعَ كلَّ زعيم، فصاح زُهَيْر: السّلام على فرسان الكلام. فردّوا وأشاروا بالنّزول. فأفرجوا حتّى صِرْنَا مرْكز هالة مجلسِهم»[1]، إذْ تَمَّ توظيف هذا "الفضاء" لانتقامٍ –كان يحزُّ في نفسِه– من صاحب "الإفليلي"، حيث أصرّ على لقاء خصمه اللّدود في هذا المجلس وظَفرَ بإجازة الشّاعر الخطيب من طريق صاحبيْ "الجاحظ" و"عبد الحميد" على إثر مناظرة شديدة بينه وبين صاحب "أبي القاسم" وبينه وبين صاحب "بديع الزّمان" أثارت إعجاب المحكّمين، والدّافع من وراء ذلك كلّه ليس دحض حجة الحسّاد؛ بقدر ما هو بحثٌ عن الاستقرار النّفسي الذي تحلُمُ به الشّخصيّة السّويّة لأنّ وقْع الحسد على النّفس أليم، وإلاّ انتقم منه بطريقة أخرى فضروب الانتقام كثيرة[2]، ولكنّه آثر أنْ يرتمي في عالم الأرواح ويناقش المسألة في مجلس التّوابع وفتيان الجنّ.

لَمَّا انتقل هو وتابعه إلى مجلس من مجالس الجنّ، كانتْ للرّجل رغبة في نفْي تهمة السّرقة الأدبيّة عن نفسه فناقشها في هذا المجلس وأثبت براءته منها بطريقة تستدعي الاعتراف بشاعريّته «وحضرت أنا أيضا وزُهيْر مجلسا من مجالس الجنّ، فتذاكرنا ما تعَاوَرَتْهُ الشّعراء من معاني، ومن زاد فأحسن الأخذ، ومن قصَّر»[3]، عمد

(1) ابن شُهَيْد الأندلسي: " رسالة التوابع والزوابع "، (المصدر السّابق)، ص 115 .

(2) ينظر؛ عبد الله إبراهيم: "موسوعة السرد العربي"، (المرجع السّابق)، ص 198- 199.

(3) ابن شُهَيْد الأندلسي: " رسالة التوابع والزوابع "، (المصدر السّابق)، ص 132.

"ابن شُهَيْد" لمثل هذه المجالس لمناقشة قضياه الشّائكة؛ لِمَا انطبع في مخيِّلته من سيّادة هذه الأنديّة في بلده حيث يتبارى فرسان الكلام ويُناقِشون مسائل الأدب والنّقد ويجاريهم في هذا حتّى الملوك والخلفاء على الرّغم من نفوذهم وانشغالهم بأمور الدّولة، وإلى هذا ألمع "عبد العزيز محمّد عيسى" في كتابه "الأدب العربي في الأندلس": «... مُذَاكَرَتُهُمْ في مجالسهم مسائل الأدب ومباراتهم الشّعراء والأدباء، واستباقهم وإيّاهم في حلبات الكلام نظْمَهُ ونثْره»[1]، فاستغلّ هذا الفضاء للرّد على نفسِه ممّا نُسِبَ إليه، كما عرَّف بحضارة بلاده الفكريّة والأدبيّة حيث كانتْ تُقَام مجالس العلم ومناظرات الأدب.

لا يزال "أحمد بن أبي مروان" يتردّد على الأنديّة في أرض الجنّ، فزار هذه المرّة نادٍ لحيوان الجّنّ حيث حكَّم بين شعريْن أحدهما لحمار والآخر لبغل، ثمّ أفحم الإوزّة التي ناقشتْه، «ومشيت يوما أنا وزُهَيْر بأرض الجنّ أيضا نتقرّى الفوائد ونعتمد أنديّة أهل الأدب منهم»[2]، ليُبْدِيَ شغفه وولعه بِدُورِ العلم والأدب ومساهمته في نشرهما «نوادي الأدب يعمرها الشّعراء والكتّاب والفقهاء، والوزراء، وهم في شغَفٍ إلى المناظرات والمساجلات، تشدّ العقول والمشاعر بنقْد ووقفات مع جماليّات النّصوص، أو اختلاف وجهات العلماء»[3]. ومن هنا نفهم أنّ شعب الأندلس وحكّامه وَعُوا حقيقة، وهي فضل العلم والأدب في بناء الأمم والحضارات ورقيّها واستمرارها.

يجدر بنا أنْ نشيرَ إلى أنّ فضاء المجالس والأندية وَرَدَ مَقْرُونًا بالوسط الطّبيعي الحالم؛ اعترافا منه باعتناء الأندلس بالمناظر الطّبيعيّة التي تُلْهِم النّاظمين والنّاثرين، فيجعلنا نعيش معه في هذه الأمكنة عبر خيالاته حيث ندركها ونبصرها ونحضر القضايا التي نوقشت فيها ونصغي لنقشاتها ونَقْتَنِع بالحكم فيها، ويجعل "الفضاء" الذي يحوي الجّنّ وحيواناتهم يُزيح الرّهبة والوحشة ويصطبغ بهالة من الأُنْسِ؛ كما أنّ النّفسّ البشريّة تأْلَف هذا "الفضاء" الممزوج وتطمئنّ إليه.

([1]) عبد العزيز محمد عيسى: "الأدب العربي في الأندلس"، (المرجع السّابق)، ص 195.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 147.

([3]) أحمد يوسف خليفة: "مصادر الأدب الأندلسي"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة– مصر، 2001، مقدّمة الكتاب ص 09.

مَثَّلَتْ "الأماكن المفتوحة" الموجودة في الحكاية الطّبيعةَ التي تُعَدُّ الملجأَ الأكثرَ استقطابا لمُرِيدِي السّكون والطّمأنينة وراحة النّفس ومُعْتَزِلِي عالم البشر المسَبِّبِ للأزمة والاختناق –كما حَدَثَ مع ابن شُهَيْد– حيث تَكُونُ الطّبيعة ملاذًا آمِنًا ينقطِع إليه المأزوم؛ مِمَّا يطمَح إليه لتَهُونَ المِحْنَة ويخِفَّ المُصَابُ من حسّاده، فَيُوحِي بها عمّا يُقْلِقُهُ ويفْسِدُ عليه حياته؛ وبانفتاح هذه الفضاءات الطبيعيّة يَنْشُدُ "أبو عامرٍ" عالمًا أكثر رحابةً وسكينةً لنفسه المضطرِبةِ.

02– الفضاء الجغرافي المُغْلَقُ: L'espace géographique clos

جعل القَاصُّونَ هذا الفضاء إطارا لأحداث حكاياتهم تُمَثِّلُ فيه شخصيّاتهم أدوارها. حيث يشْغُل "الفضاء المُغْلَق" مساحة أضْيق مقارنة مع المكان المفتوح، ويمثِّل موضِعًا يحوي حدودًا مكانيّةً تَفْصِلُهُ عن العالم الخارجي، وقد يكون مأوى يُفضِّلُهُ الإنسان لغرضٍ ما يمثِّل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزِلُهُ عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنّسبة لـ"المكان المفتوح" فهو الملْجَأُ والحماية التي يطلبُها ويهْرَع إليها الإنسان بعيدا عن ضجّة الحياة[1]، وسواء أكان الفضاء مفتوحا أو مغلوقا، يقصِدُهُ الإنْسان لغاية في نفْسِهِ؛ إمّا تفاديًّا للخطر أو هروبا من الملل.

هو مكان العيش والسّكن يطيل فيه الإنسان البقاء سواء أكان ذلك بإرادته أو بغير إرادته ويحتلُّ رقْعة جغرافيّة بحدود هندسيّة [2]، كما أنّه عكس الفضاء المفتوح فإذا أباح –هذا– الحرّيّة والتّحرّر من القيود، فالفضاء المُغلق يبعث على التّقيّيد والإعاقة في تنسيق فضاءاته، وفي حكاية "التّوابع والزّوابع" نلْحظ قلّة الأفضيّة المغلوقة مقارنة مع الأفضيّة المفتوحة.

أ– فضاء القصر:

كان مسرحُ الأحداثِ أرضَ الجنِّ؛ لكنّ أماكن لقاء توابع الشّعراء والخطباء تباينَتْ

([1]) أوريدة عبود: "المكان في القصّة الجزائريّة الثّوريّة –دراسة بنيويّة لنفوس ثائرة–"، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009، ص 59.

([2]) ينظر؛ مهدي عبيدي: "جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينا (حكاية بحار– الدقل– المرفأ البعيد)"، (المرجع السّابق)، ص 44.

وتوزّعت فيها الوقائع بحيث تتّفِقُ أجواؤه وملامح الشّخصيّة التي تعيش فيه، فـ"فضاء القصر" ربطه "الكاتب" بـ"البحتري" «فركضنا ساعةً وجُزنا في ركْضِنا بقصر عظيم قُدَّامَه نوَرِدٌ يتطاير فيه فرسان، فقلت: لمَنْ هذا القصرُ يا زُهَيْر؟ قال: لطَوقِ بن مالك؛ وأبُو الطَّبْعِ صاحبُ البُحْتُرِي في ذلك النَّوَرْد»[1]، ولمْ يصِفْ صاحِبُ المؤَلَّفِ القصرَ عدا أنّه ذكر النّورد الذي تتسابق أمامه الفرسان وتتقاتل؛ على الرّغم من عيْشِهِ في ترَفِ القصور في ظلّ "الدّولة العامريّة" في الفترة الأولى قبل أنْ تشْهَد التّسابُق نحو الاستيلاء عليها ونهْب خيراتها وتَشْتيتِ شمْل المسلمين فيها؛ فما كان منه ليس تقصيرا بل حسرة على مجد الأندلس التّليد. وهو من الأماكن المُهِمَّة بدلالتها ورمزيّتها، يَذْكُرُ الكاتِب مِلْكِيَّتَهُ "لطَوْقٍ بن مالك" دون أنْ يعرِّفَنا من هو وقد يكون الرّجل من الملوك الذين تردّد "البحتري" على قصورهم ووقف عليها متأمّلا ووصف ما فيها من جمال وفخامة[2]، وإذا كانت غايته زيّارة صاحب "البحتري"؛ فذلك إشارة منه إلى اهتمامه بحياة القصور ووصفه "إيوان كسرى" وملاعب الخيول. استحضار "فضاء القصر" إلى جانب فضاءات طبيعيّة لأنّ المنطقة عرفت عمرانا مستبحرا[3*] المساجد، المكتبات، المدارس للعِلْم، والقصور «في العمارة مدن تتزيّن بقصور فارهة –كالحمراء مثلا– تحيط بها البساتين والحدائق، تُحلِّيها النّفورات والتّماثيل، تملؤها الأرائك، تجري من حولها الأنهار»[4]، فقد تفنّنوا وأتحفوا هذه المباني بهندسة، ونقوش، وزخارف راقيّة، وبسطوا حولها المساحات الخضراء، ونفورات الماء والبرك... كما أنّ داخل هذه القصور لمْ يخلُ من مجالس العلم والأدب والتّباري والمناظرات الأدبيّة.

ب– فضاء الخمّارة:

شكّل فضاء الجبل في قِصَّةِ "التّوابع والزّوابع" عندما ربطه الكاتب بفضاء "دير حنّة"

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 102 .

([2]) ينظر؛ حنا الفاخوري ولجنة من أساتذة المدرسة البوليسيّة: "منتخبات الأدب العربي"، (المرجع السّابق)، ص 226.

([3*]) شهدت المنطقة عبر فترات استقرارا فشُيِّدت المباني والقصور«إنّ السّلم والأمن يُنْتَجُ منهما استقرار واطمئنانٌ فتتّسِعُ الحياةُ الاقتصاديّة ويستبحرُ العُمران، كما يقول ابن خلدون». عمر فروخ: "تاريخ الأدب العربي –منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطّوائف–"، دار العلم للملايين بيروت– لبنان، ط02، 1984، ج 04 ، ص 177.

([4]) أحمد يوسف خليفة: "مصادر الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 09.

أجواء مجون وفساد العقل من جراء ما يصيب متعاطي الخمر من الانتشاء، حيث يقصد مِثْلُ هذه الأماكن –الخمّارات والحانات والملاهي– المترفون لإشباع نزواتهم ورغباتهم[1]. وهذا راجع إلى تلك الحياة اللاّهيّة المشابهة للّتِي كان يحياها[*2]، حتّى أنّه جعل ذلك المكان كلّه أديارا وحانات لا تخلو من الشّاربين، يفوح منها شذا النّبيذ من كثرة تقديمه وتعاطيه، كما أنّه جعل صاحب "أبي النّواس" يُقِيم فيه شاربا منذ أيّام عشرة حتّى غاب عن الوعي تمامًا ولمْ يدرِ مَنْ الزّائرُ؛ وهنا تلميح إلى معاقرته الخمر وطول المكوث بمجالسها. وقد يكون في شُرْبِهِ نسيان لمضايقة حسّاده وتحريضهم الخلفاء ضدّه والنّيل من شعره ونثره... إلى غير ذلك من القضايا التي أثاروها وعالجها في رسالته.

قدّم الكاتب "الفضاء" الذي تعيش فيه الشّخصيّة؛ كما أنّه كان حريصا على العلاقة التي تجْمَع بيْنَهما؛ فمكان وجودها يُعرِّفنا بها؛ حيث بيَّن البيئة الحقيقيّة التي صوّرت وضع "أبي النّوّاس" عربيد الشّرب الذي لا يكاد يصحو منه وكذلك اللّهو والمجون الذي كان فيه وبيّنته

([1]) ينظر؛ مهدي عبيدي: "جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينا (حكاية بحار– الدقل– المرفأ البعيد)"، (المرجع السّابق)، ص 43 – 44.

([*2]) ذُكِرَ شُرْبُ ابن شُهَيْد للخمر في أكثر من موضع من الكتاب:

–حيث يَرُدُّ "بطرس البستاني" سبب مرضه بالفالج إلى حياة التّرف والإقبال على المحرّمات والشّرب والإجهاد في النّظم والتّأليف. «وذلك نتيجة انغماسه في حياة الرّاحة والتّرف، وإطلاقه العنان لشهوات النّفس، وإدمانه مجالس الشّراب، وإجهاده الفكر والأعصاب في النّظم والتّأليف». ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص19.

– كما قال متذكّرا أيّام الحبّ والصّبا وهو يُحْتَضَرُ:

وَلَيْسَ عَجَبًا إنْ تَدَانَتْ مَنِيَّتِي – – – يُصَدِّقُ فِيهَا أَوْلَي أَمْرَ آخِرِي
وَلَكِنْ عَجِيبًا أنَّ بَيْنَ جَوَانِحِي – – – هَوًى كَشَرَارِ الجُمْرَةِ المُتَطَايِرِ
يُحرِّكُنِي والمَوْتُ يَحْفُرُ مُهْجَتِي – – – ويَهْتَاجُنِي، والنَّفْسُ عِنْدَ حَنَاجِرِي

(المصدر نفسه)، ص23.

– في وصفه صبيّة تسْهَر تسْقِيه وندماءه:

أَفْدِي أُسَيْمَاءَ مِنْ نَدِيمٍ – – – مُلازِمٍ لِلْكُؤُوسِ، رَاتِبْ
قَدْ عَجِبُوا فِي السُّهَادِ مِنْهَا – – – وَهْيَ، لَعَمْرِي، مِنَ العَجَائِبْ
قَالُوا: تَجَافَى الرُّقَادُ عَنْهَا – – – فَقُلْتُ: لا تَرْقُدُ الكَوَاكِبْ

ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص24.

خمريّاته[*1]، لهذا كان المكان الذي وُجِدَ فيه ينِمُّ عن ذلك «وسرنا نجتاب أديارا وكنائس وحانات، حتّى انتهينا إلى دير عظيم تعبق روائحه، وتصوك نوافحه»[2]، فتكوين "المكان" الذي تجري فيه الأحداث يُبْنَى على تعيِّين ما يخصّ الشّخصيّة من معالم وملامح «ومن هذه النّاحيّة يمْكِن اعتبار الفضاء الرّوائي بمثابة بناء يتمّ إنشاؤه اعتمادا على المميّزات والتّحديدات التي تطبع الشّخصيّات بحيث يجري التّحديد التّدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسيّة وإنّما أيضا لصفاته الدّلاليّة وذلك لكي يأتي منسجما مع التّطوّر الحكائي العام»[3]، فالمكان صورة عمّا يحيط بالشّخصيّات، لهذا تنبّه "ابن شُهَيْد" لإدراج أماكن السّكر وتعاطي الخمور وما وُجِدَ بها من آنيّة، وأصوات، وروائح وسُكارى يتهادون من نشوة.

لا نستطيع أنْ نتجاهلَ تعاطفنا مع بطل القِصَّةِ الذي قضى فترة رحلته وهو يجول بين هذه الفضاءات بحثًا عن الإنصاف في الحكم على أدبه وتصنيفه في المرتبة اللّائقة به، من خلال نوابغ الشّعراء وفصحاء الكلام، فقد عرف البطل كيف يُضْفِي مَسْحَةً خاصّة تجعله أكثر حضورا ببعده الخيالي، وعنايته به تعود إلى أنّه مكوِّنٌ أساسي في الخطاب السّردي بالِغَةٌ أهمّيّتُهُ في إبراز دور الشّخصيّات وانسيّابيّة الأحداث وتناغم الزّمن.

ثانيّا – فضاء النّص: L'espace de texte

جاء مفهموم "الفضاء النَّصِي" في كتاب "بنية النّص السّردي" لـ"حميد لحميداني" باعتباره فضاءً مكانيًّا، لأنّه لا يتشكّل إلاّ عبر مساحة الكِتَابِ وأبعاده، غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الجغرافي الذي تُنْتِجُ فيه الشّخصيّات وظائفها، فهو مكان تتحرَّك فيه

([*1]) من خمريّاته في ديوانه:

يَا لَيْلَةً بِتُّهَا أُسْقَّاهَا – – – أَلْهَجَنِي طِيبُهَا بِذِكْرَاهَا
نَأْخُذُهَا تَارَةً وَتَأْخُذُنَا – – – مُـوْتـورَةً وَنَبْدَاهَـا
نَغْلِبُهَا أَوّلاً وَتَغْلِبُنَا – – – فَنَحْنُ فُرْسَانُهَا، وَصَرْعَاهَا
كُؤُوسُنَا كَالنُّجُومِ طَالِعَةً – – – بُرُوجُهَا مُنْتَهَى نَدَامَاهَا

"ديوان أبي النواس"، (المصدر السّابق)، ص 51.

([2]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، ص 104 – 105.

([3]) حسن بحراوي: "بنية الشّكل الرّوائي–الفضاء الزّمن الشّخصيّة–"، (المرجع السّابق) ص 30.

–على الأصح– عين القارئ، هو بكلّ بساطة فضاء الكتابة الرّوائيّة باعتباره طباعة[1]، وحجم النّص الذي يقَع على رقعة الورقة يجعله الكاتب ينبُض بالحركة من جرّاء الأحداث التي تقوم بها الشّخصيّات في زمان ومكان معيَّنيْن وِفْقَ آليّات خاصّة، كما تتحرّك عيْن القارئ في هذا الفضاء لتَتَلقَّفَ كلّ ما يدور في النّص.

برزت محاولات مختلِفَة تحاول دراسة المكان الطِّباعي في النّص الرّوائي، كما تسعى إلى تحديد تقنيّات الطّباعة وطرائق الكتابة السّرديّة، فاتّجهوا نحو «تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدّمات وبدايات واختتام الفصول والتّنويعات المختلفة وفهارس الموضوعات»[2]، هذه أمور شكليّة تمسُّ ما يحيط بالنّص لا ما يخصّ النّصُّ ذاته لكنّها تضع المُتَلَقِي عامة في جوِّ النّص لأنّها تُعَرِّف به قبل قراءته.

مختصر التّعريفات لـ"الفضاء النّصي" ما ذكَرَهُ "حميد لحميداني" في قوله: «هو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلِّق فقط بالمكان الذي تشغُلُه الكتابة الرِّوائيّة أو الحكائيّة –باعتبارها أحرفا طباعيّةً– على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثّلاثة للكتاب»[3]، أي ما يتعلّق بما يرسّخ للكتاب ويحفظه من الضّياع ويقيّد ما فيه باسمه.

قد وضَّحَ هذا "عبد الحق بلعابد" في كتابه "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، حيث ذكر كلّ ما يتعلّق بما يحيط بالنّص ويمكِّنه من أنْ يكون كتابا موضوعا لطالبيه والمُهتمِّين به معروضا للقراءة ومصفوفا على رفوف المكتبات باتّفاق مع الكاتب والنّاشر لدراية الكاتب بالمتن ودراية النّاشر بالأمور الشّكليّة المحيطة به «لَمَّا كان المناص مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنّص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلادة (jaquette)، كلمة النّاشر، الإشهار، وحتّى قائمة المنشورات (catalogue)، المكلّف بالإعلام، دار النّشر... التي سمّاها جنيت بالنّص المحيط (prétexte) عامّة، أيْ هي كل هذه المنطقة (zone) الفضائيّة والماديّة من النّص المحيط التي تكون تحت

(1) ينظر؛ حميد لحميداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 56.

(2) حسن بحراوي: "بنية الشّكل الرّوائي –الفضاء الزّمن الشّخصيّة–"، (المرجع السّابق)، ص 28.

(3) حميد لحميداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 62.

المسؤوليّة المباشرة والأساسيّة للنّاشر، أو أكثر دقّة للنَّشْر، باستشارة الكاتب، وهذا للعلاقة التّعاقديّة (الجماليّة والتّجاريّة) الرّابطة بينهما، وهذا فيما يخصّ إخراج الكاتب طباعيّا وفنيّا (من أشكال الخطوط المستعمَلَة، والصوّر المرفقة بالغلاف، والحجم ونوعيّة الورق المطبوع به الكتاب) كلّ هذه التّقنيّات الطّباعيّة تتحكَّم فيها أدبيّات صَنْعة الكتاب، صناعة الكتاب لقيمتها السّلعيّة كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك والحفْظ في المكتبات»[1]، أَلَمَّ "جينيت" "Geenette" بالأمور التي من شأنها أنْ تُخْرِجَ النَّصَّ إلى القُرَّاء وحدّد دور النّاشِر فيه بعد العودة إلى صاحب العمل لأنّه أدرى بمضمونه.

نجد "سيزا أحمد قاسم" قد لخّصتْ ما ذهب إليه "جينيت" "Geenette"، وذلك من خلال كِتابِها "بناء الرّواية" بأنّه حتّى يتمّ تقديم الكِتَابِ في هيئته النّهائيّة والتّامّة بهذه المعايّير. يتمُّ اتِّفاق مسْبقٌ ما بين مُنْتِجِ الخطاب والمؤسسة المكلفة بإخراج العمل الأدبي، إذ يحرص فيه على أنْ يكون ذا سمات معنويّة وفنّيّة تربط بين المضمون والشّكل، حيث تقول في هذا الموضوع: «يخضع إلى تنظيم مكان آخر من حيث تكوينه المادي فإنّ الرّواية تأتي في شكل كِتَابٍ يُطْبَعُ بخطٍّ أو عدّة خطوطٍ مختلفةٍ وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل، وتَضبِطُ الجُمَلُ وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط، وكل هذه الوسائل تُسْتَخْدَمُ استخداما جماليّا يَخْدُمُ البناء الرّوائي»[2]، فهذا "الفضاء الطِّباعي" على الرّغم من أنّه يهتَمُّ بالجانب الخارجي للنّص إلاّ أنّه يتعلّق به؛ كما أنّه شَهِدَ اهتماما متزايدا بحثا عن مسائل التّميّز فيه مهمًّا عُدَّ جُنُوحًا مفرطا إلى ما هو ظاهر وخارجي دون الجوهر.

قام "ميشال بوتور" "Michel Butor" –من خلال كتابه– "بحوث في الرّواية الجديدة" بتعريف الكِتَابِ في قوله: «إنّ الكِتَابَ كما نَعْهَدُهُ اليوم، هو وَضْعُ مَجْرَى الخِطَابِ في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج: طول السّطر، وعلو الصّفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حريّة كبيرة في التنقّل، بالنّسبة إلى "تتابع" النّص، ويعطيه قدرة كبيرة على التّحرّك ولا غرو في أنّ هذه القدرة هي أقرب ما تكون إلى طريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلّها، في آن

(1) عبد الحق بلعابد: "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، تقديم سعيد يقطين، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط 01، 1429هـ – 2008، ص 44– 45.

(2) سيزا أحمد قاسم: "بناء الرّواية" ، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1985، ص 77.

واحد»[1]، كما أحرصتْ الدِّراسات المعاصرة على التعرّف على هذا المكتوب، ونوع الكتابة التي أخْرَجَتْهُ إلى الوجود.

لهذا تَبَوَّأَتْ الكتابة مكانة رفيعة في ترتيب وإخراج المُحْتَوَى؛ كما أصبحت عِلْما قائما بذاته يُعْتَدُّ به إلى جانب الطّرائق الأخرى التي تَخُصُّ الشَّكْلَ والمضمون «يمكن اعتبار الكتابة موضوعا سيميوطيقيّا، لأنّها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه، وتمثيل علاقاته، وباعتبارها نسقا، فهي دالة، ومتضمّنة في نفس الآن الكتابة والحركة، أي للأشكال الخطّيّة وطريقة بناء تلك الأشكال...»[2]، ولَمّا كان الأمر كذلك اِشْتَغَلَتْ الدّراسات الحديثة لإيجاد ما يوفِّق بين فحوى النّص وظاهره؛ ما جعل الأدب يستعين بالفنون الأخرى يستوحي منها ما يعبِّر للقارئ عن جوهره ويساعد في الإفضاء عن مكنوناته.

ساهمتْ الكتابة في حفظ المؤلّفات أكثر من غيرها من الوسائل الأخرى؛ وفي هذا الشّأن أَبَانَ "ميشيل بيتور" "Michel Butor" أسباب تفوّق الكِتَابِ أو الكتابة على سائر وسائل التّسجيل الأخرى «إنّ التفوّق الوحيد الذي يمتاز به كلّ كِتاب وكلّ كتابة بل التفوّق الكبير على سائر وسائل التّسجيل المباشرة (مع أنّها أكثر أمانة)، هو أنّه يَنْشُرُ أمام عيوننا، في آن واحد، ما لا يمكن أنْ تَلْتَقِطَهُ آذاننا إلاّ بالتّتابع. إنّ تطوّر شكل الكِتَابِ، من اللّوح إلى اللّوحة، ومن الرَّق إلى شكله الحالي (أي جمع ملازم)، كان يهدف، دائما، إلى التّشديد على هذه الخاصيّة الأخيرة»[3]، وبما أنّه فُضِّلَ الكِتَابُ كَشَكْلٍ يَحْوِي المضمون على الأشكال الأخرى؛ عليه أنْ يَخضَعَ لشروط إخراج هذا النّصّ التي تَتِمُّ بواسطة المنتِج بتنسيق مع المؤلِّف، وحتّى في الدّراسات النّقديّة يُدْرَسُ مضمون النّص بصِلَتِهِ بالشّكل الذي يؤطِّرُهُ.

نَسْتَنْتِجُ ممَّا تقدَّم؛ أنّ التَّشْكِيل الخارجي للحكايَة يَتَرَتَّبُ على ما تقَعُ عليه عين القارئ

([1]) ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، وزارة الثّقافة والرياضة– دولة قطر،2019، تر: فريد أنطونيوس، ص 121.

([2]) محمد الماكَري: "الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي–"، المركز الثّقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط 01، 1991، ص 87.

([3]) ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، (المرجع السّابق)، ص 118.

وهو يختار مُؤَلَّفًا ما، بوصفِه سلعة معروضة وِفْقَ تصميم معيَّنٍ، ونراه يميل إلى عناوين معيَّنَةٍ أثارته أو أسماء مؤلفين، كما قد يكون لديه اهتمام زائد بمطالعة شاملة للغلاف الخارجي وكيفيّة تشكيله، وما يتضَمَّنُ من ألوان ورسومات وخطوط... وغيرها. ومن خلال هذه الطّريقة سنعرِض بنية قِصَّةِ "التّوابع والزّوابع" الظاهريّة.

أ- العنوان: titre:

يُعدُّ "العنوان" كُتلة مطبوعةً عُرِفَ منذ العصر الكلاسيكي كعنصر مهمّ من عناصر النّصّ الموازي[1] ويحتلّ مساحة معتبرة في الغلاف وهو مضمون النّص مختصر في كلمات قليلة، تتشكّل منها جملة مقتضبة، وتعني في "لسان العرب" "لابن منظور" «... وعَنَنْتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عرَّضتُه له وصرَفْته إليه. وعَنَّ الكِتابَ وأعْنَنْتُهُ لكذا أَيْ عَرّضْتُهُ له وصرفتُه إليه. وعَنَّ الكتَابَ يَعُنُّه عنًّا وعَنَّنْه: كعَنْوَنَه، وعَنْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المَعْنى. وقال اللّحياني: عَنَّنْت الكتابَ تَعْنِينًا وعَنّيْتُه تعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتَه، أبدلوا من إحدى النّونات ياءً، وسُمِيَ عُنْوانًا لأنّه يَعُنُّ الكتاب من ناحيّتيْه، وأصله عُنّانٌ، فلمّا كثرت النّونات قُلِبَتْ إحداهما واوًا»[2]، فنلاحظ من خلال التّعريف الوارد في القاموس أنّ "العنوان" يعني الإشهار والتّزيين للشّيء الذي يحمله من لَدُن العارِض نحو المعروض عليه.

يعني في "معجم المصطلحات" «يقصد بالعنوان title الاسم الذي يدُلُّ عادة على موضوع الكِتَابِ»[3]، نرى أنَّ "مجدي وهبة" و"كامل المهندس" اقتصرا تعريف "العنوان" على أنّه يدلّ على موضوع الكتاب، دونما يضيفا شرحا أو تفسيرا أكثر على ذلك.

يُورِدُ "يوسف الإدريسي" تعريفا أكثر دقّة وشمولا لـ"العنوان"، فهو عنده، «العنوان يُظْهِرُ معنى النّص ومعنى الأشياء المحيطة به، فهو يُلَخِّصُ من جهة معنى ما هو مكتوب بين دَفَّتَيْ المؤلِّف، ويشير من جهة ثانيّة باقتضاب إلى خارج النّص، وعبْرَهُ يُعْلِنُ المؤلِّفُ عنْ نواياه ومقاصِدِهِ، ومن خلاله يلوِّح النّص بمضمونه دون أنْ يُفْصِحَ عنه

([1]) ينظر؛ عبد الحق بلعابد: "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، (المرجع السّابق)، ص 65.

([2]) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: "لسان العرب"، (المصدر السّابق)، مادة "عنن"، ص294.

([3]) مجدي وهبة ، وكامل المهندس: "معجم المصطلحات العربيّة"، مكتبة لبنان، بيروت، ط 02، 1984، ص 262.

جملةً»[1]، من هذا التّعريف نفْهم بأنّ "العنوان" هو نصّ مُخْتَصَرٌ يدلّ على مضمون النّص والأهمّ من ذلك أنْ يُصَاغَ بطريقة تَسْتَهْوِي المُتَلَقِّي، لأنّ أيَّ نصٍّ يحمل عُنْوانًا هو موّجّه أصلاً لمتلقٍّ يُقْبِلُ عليه يَقْرَأُهُ، كما قد يَسْتَعِينُ به في بحوثه إذا كان من مريدي العلم.

كما يؤكّده "يوسف الإدريسي" في تحديده «العنوان نصّ بدْئِي يُمانِع عن الفهم إذا لمْ يُرَدَّ إلى القِصَّةِ التي تَفْصِلُ ما أجْمَلَهُ وتَبْسُطُ ما اخْتَصَرَهُ وتُطْلِق ما احتجَزَهُ؛ أمّا الأمر الثّاني، فَيَلْهَجُ بالاشتغال الكِنائي للعنْوان: إذْ إنَّ الأخير جزء من الكلّ، ويسمح التحدُّثُ بهِ باستحضار هذا الكلِّ»[2]، حيث يُعَدُّ العنوان لازمة من لوازم العمل الإبداعي يُحَدِّدُ هوِّية النّص وما يرمي إليه، للإشهار له؛ كما أنّه يُلَخِّصُ مضمون النّص، أو جزءا منه، أو يختزِل حوادثه، أو يسلِّط الضّوء على صورة من صوَّره، أو يكون رمزا من رموز النّص.

يسعى المُتلَقِي باحثا عمّا يربِط "العنوان" بمضمون النّص، وذلك كي يدرِك الأبعاد الخفيّة فيه ويحاول أنْ يَسْتَنْتِجَ الإشكاليّة التي يُعالِجُها الكاتب، ويفْهم الرّسالة التي يتضمّنها النّص وقد يرتبط بشخصيّة من شخصيّات الحكاية كارتباطِه بتوابع شخصيّات الكتّاب، والشّعراء، والنّقّاد والنّحاة. و"ظاهرة العنونة" عند "ابن شُهَيْد" جالبة للنّظر بشكل واضح قد تؤدي دورا إعلانيّا يجذِب المستهلِك إلى شرائها، ولكن لا تبقَى في حدود ذلك؛ إذْ لا يمكِن الوقوف على دلالتها إلاّ من خلال النّص حتى تُحْدِثَ نوعا من التّشويق والإثارة لدى القارئ؛ فالقراءة ضرورة حتميَّة تدْعَمُ ما يفصح عنه النّص وتكمِّلُه.

كُتِبَ العنوان على الغلاف الأمامي للمدوّنَةِ بلون أسود غامق، وبخطّ سميك وواضح، والملفت للانتباه؛ أنّه وُضِعَ أعلى الصّفحة تأكيدا على أهمّيّة ما احتواه.

رافق اسم الكاتب "ابن شُهَيْد الأندلسي" العنوان، ولكن كُتِبَ بخط أصغر منه وكُتِبَ تحته، واسم الكاتب دائما يرافق العنوان ويُكْتَبُ بخط سميك ويوضع بأعلى الصّفحة ليُلفِتَ الانتباه لأهمّيّته هو الآخر يقول "جيرار جينيت" "Gérar Geenette": «يُعَدُّ اسم الكاتب من بين

([1]) يوسف الإدريسي: "عتبات النّصّ في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر"، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط 01، 1436هـ- 2015م، ص 62- 63.

([2]) (المرجع نفسه)، ص 63.

العناصر المناصيّة المُهِمَّة، فلا يُمْكِنُنَا تجاهُلُه أو مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كَاتِبٍ وآخر، فَبِهِ تُثْبَتُ هويَّة الكاتب لصاحبه، ويحقِّقُ ملكيّته الأدبيّة والفكريّة على عمله، دون النّظر للاسم إنْ كان حقيقيًّا أو مستعارًا»[1]، فاسم الكاتب مُهِمٌّ إلى جانب موضوع النّصّ في نسبة العمل إلى صاحبه، ويَرُدُّ عليه الملكيّة الإبداعيّة والقانونيّة، كما يساهم في العمليّة الإشهاريّة للكاتب ولعمله.

إلاّ أنّنا نتساءل –لماذا ترك الكاتب "عنوان الحكاية" عامًّا لا يوحي بما في النّص؟ –لماذا اقتصر على ذِكْرِ "رسالة التّوابع والزّوابع"؟ –لماذا لا يكون "رحلة إلى أرض التّوابع والزّوابع"؟ أو "رحلة انتقام"؟ وربّما بعد قراءته وتدَبُّر معانيه نَعْرِفُ أنّ النّصّ رحلة خياليّة إلى أرض الجنّ للانتقام من الخصوم؛ ونفهَمُ لِمَ جاء على هذه الشّاكلة. راحَ الكاتِبُ إلى عالم الجنّ الرّحب يستمِدُّ منه تسميَّتَه لمُؤَلَّفِهِ، فالرّسالة مُمَرَّرَةٌ للأعداء من عالم خطير يتمثَّل في أرض الجنّ لإخراس الألسِنة التي لطالما آذته.

إذَا نظرنا إلى الجملة العنوانيّة للحكاية من ناحية البناء النّحوي نجد أنّها تَأْخُذُ هذا التّشكيل "رسالةُ/ التَّوابِعِ والزَّوابِعِ" فجاءتْ: "رسالةُ" مبتدأً مرفوعا، حيث جعل نفسه في الصّدارة ورَفَعَ من شأنه؛ وأمّا القِسم الثّاني "التّوابِعِ والزّوابِعِ" فالجزء الأول مضاف إليه مجرور والجزء الثّاني معطوف عليه مجرور كذلك، فجعل خصومه مكسورِين.

ممّا تقدّم؛ نستشِفُّ سخريّة "الأشجعي" من أعدائه حيث جعل نفسه عنصرا أساسيّا وجعلهم عناصر ثانويّة كما جعلهم تابعِين لا متبوعِين، أمّا المسند إليه "الخَبرُ" غير مذكور، وربّما تعمَّدَ حذْفُهُ للحطِّ من مرتبَةِ الخَصْم. كما أنّ نَصِّيَّةَ "العنوان" ومحمولاته الفكريّة، تدلّ على درجة وعْيِ الكاتب بمرافادته التّناصيّة وبمستوى من يعنيهم برسالته؛ لذا فـ"العنوان" غير مقتصر على بنيتِه السّطحيَّة بل هناك بنية عميقة[2]، فالبنية الثّانيّة هي التي تتحكَّم وتُحَدِّدُ مدلوله أكثر.

([1]) عبد الحق بلعابد: "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، (المرجع السّابق)، ص 63.

([2]) ينظر؛ محمد سالم محمّد الأمين الطلبة: "مستويات اللّغة في السّرد العربي المعاصر"، الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط 01، 2008، ص 135.

الإرسال في اللّغة: «التّوجيه، وقد أرسل إليه، والاسم الرِّسالة والرَّسالة والرَّسول والرَّسيل»[1]، أي توجيه خطاب أو بثّ كلام من الباعث إلى المتلقّي. وأمّا "التّوابع والزوابع"، فحسَب ما ورد في الكتاب «التّابعة: جنيّة تحبُّ الإنسان وتتْبعُه حيث ذهب. والزّابعة: والمعروف الزّوبعة، رئيس للجن أو اسم شيطان، يجمع على زوابع»[2]، هم عالَم الجنّ والشّياطين الذين يتميّزون بصفات مميّزة كالسّرعة والخفّة وأسبقيّة خَلْقهم على الإنسان. وبالجمع بين مقطعيْ "العنوان"؛ يبدو وكأنّ الرّاوي يَتَعَمَّدَ توجيه ما جاء في النّصّ لمُبْغِضِيهِ خصوصا، فالرّسالة موجّهة إليهم من أرْضِ الجنّ والشّياطين الذين اعترفوا بموهبته خلافا لهم، حيث ربط بين الخيال والحقيقة بواسطة نظرة إبداعيّة جديدة في بناء نصّ حكايته يَستمِدّ مادّته من التّاريخ ولا يعيد نَسْخَهُ.

ما يميّز "العنوان" هو الزَّجُّ بالقارئ في دوّامة الخُدَعِ التي تطرَح الإشكالات واستمراريّتها إلى المتن فتتكاثر القراءات وتتوالد المتآلفات التي تربِطُه بالنّص ليكون أكثر بريقا واستقطابا.

ب- غلاف الكتاب: La couverture du livre

كان غلاف الكِتاب قديما مصنوعا من الجِلْدِ وغيره من المواد ولمْ يُطْبَعْ حتّى القرن التّاسع عشر، كما كان الكَاتِبُ يتّخِذُ آخر الكِتَابِ يدوّن فيه اسمه وموضوع نصّه «الغلاف المطبوع لمْ يُعْرَفْ إلاّ في القرن التّاسع عشر ميلادي، إذْ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تُغَلَّفُ بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتِبِ والكِتابِ يَتَمَوْقَعَانِ في ظهر الكِتابِ، وكانت صفة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطِّباعة الصناعيَّة، والطّباعة الإلكترونيّة والرّقميّة أبعادا وآفاقا أخرى»[3]، فبانتشار الطّباعة وتطوّرها عَرَفَ الغلاف تنوّعا وتقنيّات عاليّة في تصميمه وإنشائه.

([1]) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، "لسان العرب"، مج 11، مادة "رسل"، (المصدر السّابق)، ص294.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "التّوابع والزوابع"، (المصدر السّابق)، في هامش ص 88.

([3]) عبد الحق بلعابد: "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، (المرجع السّابق) ، ص 46.

أوّل شيْء تَقَعُ عليه عيْن القارئ في الكتاب هو "الغلاف"؛ حيث نتواصل به قبل النّص ويُشكِّلُ جسرا يتمّ العبور منه للمُؤَلَّفِ فهو كفيل باختزال مضمونه وتقديمه للمُتَلَقِّي «لمْ يعدْ حِلْيَةً شكليَّة بقدر ما يَدْخُلُ في تضاريس النّص، بل أحيانَا يكون هو المؤشِّر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنص»[1]، فهو يحْمِل ملامح النّص وينْقُلُها للقارئ ويَشِي بمكنوناتِه وأسراره، وهذا كلّه يَحْدُثُ والكِتَابُ لمْ يُفْتَحْ بعد.

اهتمّ المؤلِّفون بـ"الغلاف" في تشكيل مُتونِهم الإبداعيّة، وتباروا في حسن إتقان صَنْعَتِهِ لدوره الهامّ في استدراج شريحة القرّاء وخطف أنظارهم؛ لتَوْقِهِمْ إلى معرفة ما توحي به حمولة الرّموز غير اللّفظيّة من ألوان، وأشكال، وخطوط تثير المُرْسَلْ إليه لتحقيق الغاية من اقتناء الكِتَابِ وقراءته قبل فَتْحِهِ والاطّلاع على صفحاته؛ وحتّى يتمَّ اختيّاره لا بدّ من هَدْرِ جُهْدٍ كبير وتفكير طويل وتدبير دقيق من قِبَلِ صاحِبِ العمل والمسؤول على إخراجه، وذلك يكون بعد الفراغ من إنجاز صفحات الكِتَابِ، يشْرَعُ في اختيّار غطاء يَلُفُّ صفحات كِتابِه ويَلُمُّ شَمْلَهَا، يَسْهَرُ على إنْجازها أهل الاختصاص لأنّهم على دراية ويلزم تقديمها بمعايير مدروسة.

في رسالة "التّوابع والزّوابع" لـ"ابن شُهَيْد الأندلسي"؛ نجد تصميم الغلاف يتّخِذ فيه شكلاً مُعيَّنَا، حيث يتَمَظْهَرُ أعلى الإطار اسم الكتاب بخطّ سميك ولون ذهبي تحته اسم الكاتب بخطّ أقلّ سُمْكًا، ثمّ اسم المحقّق بعده، وفي آخر الصّفحة دار النّشر، وتتخلّل اسم المحقق ودار النّشر صورة فيها غُصْنَيْ نخيل على شكل دائرة بيْنهما رجل يقرأ كتابا؛ وكلّ هذا مُحَاط بإطار منمنمات ملوّنة باللّون البنّي المائل إلى الذّهبي، وتسبح في لون أسود، وتعتبر الصّورة الموجودة في "الغلاف" واجهة من عتبات النّص التي تساهم في بناء فضاء الحكاية، وتُعْتَبَرُ صورة قصديّة حيث تشكّل ترجمة للمحتوى الإيضاحي.

أولى هذه المعطيات أنّه مَثَّلَ نصّا بصريًّا، فهي بمثابة لغة ثانيّة حيث هي تشكيل تجريدي لمظهر واقعي، يجسِّد منظر الطّبيعة الأندلسيّة التي عاش في كنفها وارتمى بين

([1]) مراد عبد الرحمن مبروك: "جيوبوليتكا النص الأدبي"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 01، 2002م، ص 124.

أحضانها؛ ليجعلها مكان تَحَرُّكِ شخصيّاته ووقوع أحداث حكايته. كما أنّ الطّبيعة بمناظرها المختلفة مثّلت الشّخصيّة الصّامدة لانتهاكات المستهدفين للحطّ من قيمته الأدبيّة؛ ومثَّلتْ درجة العلم والأدب التي كان عليها بين معاصريه، وارتباط طبيعة الأندلس بالنّظم والنّثر لأنّها مُلْهِمَةُ الشّعراء والكتّاب.

تُشَكِّلُ المنمنمات المائل لونها إلى الذّهبي؛ ارتباط النّص بالتّراث العربي الإسلامي في شكلها، أمّا لونها الذّهبي؛ فإذا نظرنا إليه من خلال دلالته في القرآن الكريم؛ فإنّنا نجده يدلّ على الدّار الفانيّة وزخرفها وغرورها «فاللّون الذّهبي كدلالة يحيل المتلقي إلى مقارنة بيْن عالميْن، وما يجري فيهما من مُغْرَيَاتِ، وما على الإنسان إلاّ أنْ يختار الأنْفَسَ منها، والأجْدَى، ويعْمَلُ من أجل ذلك»[1]، وهو عندما يُشيرُ إلى حُسْن الاختيار بين العالميْن؛ إنّما يَنْصَحُ بالظّفر بالدّار الأخرى. وأمّا عن دلالته في "غلاف الكتاب"، فهو عيش التّرف والرَّغَد الذي نَعِمَ به في حياته في ظلّ الدّولة العامريّة، وقد تكون أَلْهَتْهُ عن طلب دار البقاء.

وأمّا لون الخلفيّة الأسود فهو «لون مظلم ناتج عن فقدان أشعّة النّور أو عن امتصاصها كليّا»[2]، فنجده يرتبط بالحزن والهمّ من جرّاء الرّزايا التي تُلمُّ بالإنسان في حياته.

حَصَلَ للإنسان العِلْمُ بالألوان من عيْشِه في الطّبيعة وإحساسه بالموجودات فيها وإدراكه لظاهرة تعاقُب اللّيل والنّهار وما يصاحِبهُما من طلوع قمر وبزوغ شمس. فعَرَفَ اللّون الأسود لإحساسه باللّيل، كما عَرَفَ كذلك اللّون الأحمر والأصفر لإحساسه بالفجر والشّمس...[3]، نجد أنَّ السَّواد في الطّبيعة مرتبِط باللّيل واللّيل مظْلِم وموحِش، وفي تراثنا الشّعبي وُظِّفَ في المناسبات الحزينة والمواقِف غير المحبُوبة كالموت ومن الشّعوب اعتادت ارتداء

([1]) ضاري مظهر صالح: "دلالة اللّون في القرآن والفكر الصوفي"، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق– سوريا، ط 01، 2012، ص 81.

([2]) جبران مسعود: "الرّائد –معجم لغوي عصري–"، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط 07، 1992، مادة "السَّوَادُ"، ص 455.

([3]) ينظر؛ أحمد مختار عمر: "اللغة واللّون"، عالم الكتب، القاهرة– مصر، ط 02، 1997، ص 23.

الملابس السّود تعبيرا عن حزنها[1]، وفي اعتقادي أنّ وَضْعَه للغلاف ينمّ عن حزن "ابن شُهَيْد"؛ لأنّ الخصوم عكّروا عليه صفو حياته وطعنوا في أدبه وسعوا به إلى الخليفة... فكلّ هذه الأشياء تُضْفِي مسْحَة حزن على حكايته على الرّغم من الفكاهة والسّخريّة.

كأنّ السّواد لون ملازِم للدّنيا؛ فعلى طالبِها مكابدَة مِحَنِهَا ومشاقِّها «فالسَّواد هنا وكأنّه لون الدّنيا، لأنّه حصيلة جمع الألوان الظاهرة في الوجود، وهو لون مضاد للون الحقيقة البيضاء، فمن أراد الوقوف مع الدّنيا كمن طلب السّواد والظلمة، ومن أراد الحق تعالى كمن طلب البياض»[2]، فبالنّسبة لدلالة الأسود في القرآن الكريم –فيم ذهب إليه "ضاري مظهر صالح"– هو لون الابتلاء والامتحان في الدّار العابِرة؛ فلا يهْدَأُ فيها ولا يَطْمئنُّ، وأمّا ما يقابله –الأبيض– فهو لون سعادة دار المستقَرِّ التي يجد فيها العبد ما وعده الله حقّا. وعن "ابن شُهَيْد" فقد يكون طلب الشّهرةِ والوزارةِ اللّتيْن أقعدتاه عن الانشغال بأُخْرَاهُ، لهذا جاء اسوِدَادُ "غلاف الكتاب" مقصودا –من قِبَلِ واضعه[*3]– ليبيِّن أنَّ قِصَّةَ رحلتِه لعالَم الجنّ غرضُها الانتقام والتَّباهي بالذّات، وليست رحلة للعَالَم الآخر للتغزّل بالذّات المقدّسة أو للتلذّذ بالخمر الإلهي.

كما أنّ هذا اللّون يدُلُّ على سوء الحال والتّشاؤم؛ فإنّه بالمقابِل يدلُّ على الرّفعة والسّؤدد لأنّ إضافة أيّ لون له لا يغيِّر منه شيئا، عدا اللّون الأبيض الذي يؤثِّر على درجة حدَّتِه حسب ما يضاف منه «ويبدو أنّ العرب قد استعارت معنى السّيادة من سيّادة اللّون الأسود على باقي الألوان، ذلك لعدم ظهور هويّة أيّ لون إذا مازج، واختلط مع اللّون الأسود، إلاّ اللّون الأبيض فإنّه يغيّر من درجة السّواد إلى درجات الكُحْلِي، والرَّصاصي بحسب كميّة اللّون الأبيض المُضاف إلى الأسْوَدِ»[4]، فمن خلال الحكاية المُبَطَّنَةِ بهذا اللّون ندرك تطلّع نفس صاحبها إلى مرتبة الوزارة في ظلّ الدّولة التي عاش فيها حيث بلغها لمدّة شهر

([1]) ينظر؛ نجاح عبد الرّحمن مرازقة: "اللون ودلالته في القرآن الكريم"، رسالة ماجستير، إشراف: حسن محمّد الرّبابعة، جامعة مؤتة– الأردن، 2010، ص 26.

([2]) ضاري مظهر صالح: "دلالة اللّون في القرآن والفكر الصوفي"، (المرجع السّابق)، ص 209.

([*3]) الذي وضع لون الغلاف وما كتب عليه هو المحقّق والنّاشر؛ لأنّ الرّسالة أُلِّفَتْ في القرن الخامس الهجري.

([4]) ضاري مظهر صالح: "دلالة اللّون في القرآن والفكر الصوفي"، (المرجع السّابق)، ص 201.

ثمّ انْتُزِعَتْ منْه بسبَبِ فساد الحُكْمِ والوِشاية.

لقد التأم لون الغلاف مع اللّون الذّهبي المكتوب والمزخرف به عليه، واتّفقت دلالتُهُمَا على وجود عالميْن ممتلئيْن بالإغراءات؛ منها ما طلبه الكاتب وهو زائل، والآخر الذي غَفَلَ عنه وهو دائم.

جـ- تنظيم الفصول: Organisation des chapitres

تَتوزَّع الرّسالة على كِتابيْن فالكتاب الأوّل: يحوي "ابن شُهَيْد" حياته، وأدبه، ورسالة التّوابع والزّوابع. والكتاب الثّاني: يضمُّ مدخلاً وأربعة فصول موسومة بلقاءات التّوابع والزّوابع؛ فالأوّل: توابع الشّعراء، والثّاني: توابع الكتّاب، والثّالث: نقّاد الجن، والرّابع: حيوان الجن.

لا يوجد بياض بين صفحة "العنوان والكتاب" الأوّل الذي يبدأ في الصّفحة "الخامسة"، إلاّ أنّنا نجده في الصّفحة "السّادسة" بين عنوان الكتاب الأوّل والعنصر الأوّل، ليبدأ هذا الكتاب في الصّفحة "السّابعة" وينتهي في صفحة "الثّالثة والثّمانين".

بياض في الصّفحة الرّابعة والثّمانين يُتْبَعُ بعنوان الكتاب الثّاني في الصّفحة "الخامسة والثّمانين"، وأمّا الصّفحة "السّادسة والثّمانون" فوردت بيضاء، ويبدأ مدخل الكتاب الثّاني: الموسوم بـ:"رسالة التّوابع والزّوابع" في الصّفحة "السّابعة والثّمانين" ويكون الفصل الأول منه المسمّى بـ: "توابع الشّعراء" في الصّفحة "الواحدة والتّسعين" ويحتلّ الفصل الثّاني المُعَنْوَنُ بـ: "توابع الكتّاب" الصّفحة "الخامسة عشرة بعد المئة"، وأمّا الفصل الثّالث الذي سُمِّيَ بـ: "نقاد الجن" فيبدأ من الصّفحة "الثّانيّة والثّلاثين بعد المئة"، والفصل الرابع الموضوع تحت عنوان: "حيوان الجن" يبتدِئ من صفحة "السّابعة وأربعين بعد المئة" وتنتهي الرّسالة عند الصّفحة "التّاسعة والأربعين بعد المئة"، والملاحظ أنّه لا يوجد بياض بين المدخل والفصول ولا بين الفصول في الكتاب الثّاني.

من خلال تتبّعنا للبياض المسْتعمَل في الكتاب وجدناه في الصفحتيْن "السّادسة" و"السّادسة والثّمانين" بين عنوان الكتاب الأوّل وما جاء فيه، وبين عنوان الكتاب الثّاني والذي بعده، وهنا يتّضح بأنّ المحقّق يقدِّم السّرد الذي جاء عن الرّاوي بصورة مكثّفة، وتفسيره رغبته

في التّعريف بمسألة الكاتِبِ ومحاولته الإحاطة بأهدافها تَبَعًا لوقائع الحكاية، حيث نجد اتّساقا في تمثيل خطّة يتَّبِعُهَا في عرض الحدث والشّخصيّات.

تَرْجَعُ كثافة هذه الأحجام وقلّة البياض فيها إلى مُدَّةِ استغراق الأحداث وتَوَزُّعِهَا على المحطّات المكانيّة المتواليّة التي تحمل موضوعات دالّة على طبيعة "الفضاء"، حيث تترامى في صورتها الخطّية المجسِّدة للسّرد الحكائي لـ"ابن شُهَيْد"، ونرى المحقِّق يجمع الأساليب غير اللّغويّة لِيَرْسُمَ الإطار الفضائي للقِصَّةِ، بعدما جمع لها كاتِبُهَا –من خلال ما وصلنا من رسالتِه التي حفظها "ابن بسّام" في "الذّخيرة"– كلّ الأساليب اللّغويّة للغاية ذاتِها، كما شَغَلَ المساحات الورقيَّة بالجنسيْن الأدبيّيْن الشِّعر والنَّثر[*1] ووظّف طائفة من الأشكال الأدبيّة التي لوّنت "الفضاء" النّصي حتّى بَدَتْ القِصَّةُ رواية بروح ذلك العصر، فـ«الرواية بِلُغَةِ باختين أساليب جمّة، وأنماط كلامية متنوعة وأصوات متباينة»[2]، فإذا قَرَأْتَ مقاطع من القِصَّةِ يُخَيَّلُ إليك أنّك تقرأ رحْلةً تارة، ومقامة مرّة، وخرافة حينا...

لقد تَشَكَّلَتْ هذه الشّبكة الكبيرة من التّعالقات النّصيَّة وأفضيَّتُها الخطِّيّة خلال بنية روائيّة استغرقت "ثمان وخمسين ومئة" صفحة يضمّها غلاف التّشكيل الخارجي والدّاخلي.

إنّ هذا الحجم المتوسّط هو الّذي ساعد على توزيع الأبواب والفصول بهذه الصّيغة، جعل المحقّق لا يجد ضيقا في توزيع فصول الكتاب، حيث استطاع توظيف عناصر السّرد (الحوار، والوصف، والحجاج)، كما جاءت التَّشْكيلاتُ الخطّيّة فرديّة التّفعيل، وذلك

([*1]) المزاوجة بين الشّعر والنّثر من السّمات البارزة في رسالة "ابن شُهَيْد"؛ كأن يبدأ بالنّثر ثمّ يصِله بالشّعر والعكس، ويستمرُّ في المزاوجة بينهما إلى آخر الرّسالة، ويدلُّ هذا على تمكّنه من الجمع بين موهبتيْ الكتابة والنَّظْمِ، وقد شاعت هذه الطّريقة بين كُتَّابِ الأندلس وغدت من أبرز سمات النّثر الأندلسي في تلك الفترة... ينظر؛ فوزي عيسى: "الرّسالة الأدبيّة في الأدب الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 234.

كما أشار إلى هذه النّقطة بالذّات "علي الغريب محمّد الشّناوي" «ومن ثمّ لمْ تكنْ الجدّة، أو إنْ شئت الطّفرة، في ذلك التنوُّع الذي أسماه القَاصُ الرّسالة. إنّما تكمن الجدّة في نصِّ ابن شُهَيْد فَيُكَوِّنُهُ جمع بين أشتات الشّعر والنّثر، وبعض صيَّغ الوصف، في أسلوب قَصَصِي غير مسْبُوقٍ في تراثنا النَّثْرِي على هذا النّحو». علي الغريب محمد الشّناوي: "فنّ القصّ في النّثر الأندلسي"، (المرجع السّابق)، ص 308.

([2]) نبيل سليمان: "فتنة السرد والنقد"، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّة، ط 02، 2000، ص 128.

في اقتصارِها على الكتابة المُعنْونَة.

مَثَّلَ "الفضاء الطّباعي" لكتاب "ابن شُهَيْد" من خلال تَشْكيل الفصول وتوزيعها وعنْونَتِهَا بتلك الدِّقَّةِ اللاّمتناهيّة وتراتُب عناصرها؛ نظاما فاعلا في البناء الحكائي ليحقّق الغاية في نسبة المقروئيّة؛ لأنّ التّنظيم الفضائي للمكتوب يستدعي هيئة معيّنة يحدّدها الرّاسِل ويدركها المتلقّي."

حـ- فهرس المحتويات: Sommaire

بعدما اشتغل الكَاتِب على تأليف أبواب وفصول مادّته بعناية واهتمام، عَمَدَ إلى الفِهْرس فنظَّمَه وِفْقَ ذلك التّرتيب، لتكون عناصر الكِتَاب في متناول القارئ.

إذا رجعنا إلى القاموس لشرح وتفسير كلمة "فِهْرس"؛ فإنّنا نجده في "المنجد في اللّغة والأعلام" يدلّ «فَهْرَسَ فَهْرَسَةً الكِتَابَ: عمل له فِهْرِسًا. الفِهْرِس؛ الفِهْرِسْت ج فَهَارِس: كِتَاب تُجْمَع فيه أسماء الكتب/ دفتر في أوّل الكتاب أو آخره يتضمّن ذكر ما فيه من الأبواب والفصول (فارسيّة)»[1]، فهو إمّا كِتَابٌ تُجْمَعُ فيه أسماء الكُتُب مثل "الفهرست" "لابن النّديم"[*2]، وإمّا ما يُذْكر فيه ما ورد في الكِتاب من أبواب وفصول وعناصرها.

أمّا في "معجم المصطلحات"؛ فتعريف الفِهْرس يتضمّن المعنى ذاته «المحتويات، الثّبَت، فِهْرِس الكتاب: (table of contents): قائمة بالأبواب والموضوعات التي يحويها الكتاب، وقد جرت عادة البلاد النّاطقة باللغة الإنجليزية بوضعها في أوّل الكتاب، أمّا النّاطقون بالفرنسيّة فإنّهم يضعونها في آخر الكتاب، وتوضع في الكتب العربيّة أحيانا في أوّل الكتاب وآونة في آخره»[3]، حسب القول؛ فالبلدان العربيّة، منها ما يتَّبع الطّريقة الإنجليزية، أيْ يكتبه

([1]) "المنجد في اللغة والأعلام"، مادّة "فهرس"، (المرجع السّابق)، ص 597.

([*2]) «هذا فهرست كتب جميع الأمم، من العرب والعجم، الموجود منها بلغة العرب وقلمها في أصناف العلوم، وأخبار مُصَنِّفِيهَا، وطلقات مؤلّفيها، وأنسابهم، وتاريخ مواليدهم، ومبلغ أعمارهم، وأوقات وفاتهم، وأماكن بلدانهم، ومناقبهم، ومثالِبِهم منذ ابتداء كل علم اختُرِعَ إلى عصرنا هذا وهو سنة سبع وسبعين وثلاثمائة للهجرة». أبو الفرج محمد ابن إسحاق النديم: "كتاب الفهرست"، مج 01، جز 01، (المصدر السّابق)، ص 10.

([3]) مجدي وهبه و كامل المهندس: "معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب"، (المرجع السّابق)، ص 341.

في الأوّل، ومنها ما يَتَبَنَّى الطّريقة الفرنسيّة، أي يكتبه في الأخير.

تعدّ الفهارس شكلا مدعّما لـ"الفضاء الطِّباعي" إلى جانب الأشكال الأخرى، وهو –طبعا– فضاء مادّي في "رسالة التّوابع والزّوابع"، يحتلُّ نصيبا من الكتاب ويتشكَّل من العناصر التي عالجها الكَاتِب وتَضَمَّنَهَا المَتْنُ؛ كما أنّها تبعث على إنشاء فضاء خفيٍّ موحٍ.

يبيِّن "ميشال بوتور" "Michel Butor" ضرورة وجود الفهْرس في الكتاب «وأمّا الكِتَاب الذي تكثُر فيه الحوادث المتتابعة، فإنّه يتطلّب فِهْرسا يساعدنا على إيجاد سيّاق الحوادث فيه. وعندما يكون النّص منظَّما وفقا لسطر بسيط، يعْمَد النّاشر البارع إلى إضافة فهرس، يسمح لنا بالبحث عن كلمة معيّنة، أو موضوع معيّن، دون أنْ يرغمنا على قراءة الكتاب بكامله»[1]، الذي يُعِينُ على قراءة أيِّ عنصر بسهولة، لذا يحرص الكاتب على وجوده، وخاصّة إذا توالت الحوادث في النّص وكثرت .

امتدّ "الفهرس" في كتاب "ابن شُهَيْد" على مساحة قدرُها ثلاث صفحات (من الصّفحة الخامسة وخمسين بعد المئة، إلى الصّفحة السّابعة والخمسين بعد المئة)، حيث تَمَظْهَر بصيغة تُشَارِكُ في إضاءة المحتوى الحكائي؛ مِمَّا يُساعِد القارئ في بحثه على العناوين التي يَوَدُّ قراءة ما جاء تَحْتَها، فهو يوفِّر بعد العنوان توضيحا لأجزاء النّص ومُلَخِّصا لفحواه، الذي يكون في متناول القارئ ولا يتطلّب منه جهدا ولا وقتا لبلوغ ما يصبو إليه.

قُسِّمَ "الفهرس" في رسالة "ابن شُهَيْد" إلى كتابيْن، لكلّ كتاب عنوانه الخاصّ يفسِح المجال للعقل لاستحضار الأحداث التي يكون المتلقي بصدد قراءتها، ومن ثمّة يتمّ تحديد "الفضاء المحيط" ببنية القِصَّةِ، لكن ما أثار انتباهي هو تسميّة الباب بالكتاب وتفرُّعُ الفصول منه على الرّغم من محدوديّة أوراق الكتاب التي تبلغ حوالي ستّين صفحة بعد المئة، فمثل هذا الكتاب ينقسم إلى بابيْن يتوزّع كلّ منهما إلى فصول، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ هذيْن الكتابيْن اللّذيْن عوَّضا البابيْن؛ إيذانا من المحقّق "بطرس البستاني" إلى التّأمّل في الظّروف المحيطة

(1) ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، (المرجع السّابق)، ص 141.

بالكَاتِبِ التي ألّف فيها هذه المدوّنة قبل الاطّلاع عليها وتمحيص تفاصيلها.

لمْ يُصَدِّرْ المحقِّق "فهرس الكتاب" بأيّ عنوان يدلّ على ذلك، إذْ كُتِبَ مباشرة عنوان المدوّنة ثمّ الكتاب الأوّل وعنوانه وفصوله وكذلك الحال مع الثّاني. كما أنّ "فهرس العناوين" أخذ المرتبة الأخيرة من الكتاب –على الطّريقة الفرنسيّة– تسبقه صفحة بيضاء وأيضا يُعْقَبُ بها، بعد أنْ أورد الكُتُبَ التي استعان بها في تحقيق النّسخة.

جاء "الفضاء الطّباعي" مُعْتَمِدًا على الأعداد الهنديّة غالبا، وذلك في ترقيم الصّفحات والفهرس وكذلك في كتابة الأرقام التي تضمَّنَها النّص، ويُرجِّحُ أنْ يكون هذا لدار النّشر المشرقيّة التي أخرجت هذه الرّسالة الأدبيّة، وهي "دار صادر– بيروت"؛ كون دوّل المشرق تتعامل بهذه الأرقام في شتّى مجالات الحياة.

يَعْكِسُ "الفِهْرس" ما احتواه متن الحكاية، فهو "فضاء نصّي" يعمل على جلب المتلقي ليعكف على العمل الحكائي، بسبب تقنيّات التَّيْسِير والتَّحْبيب فيه التي يمُدُّهُ بها. ويَلْزَمُ أنْ يكون ذلك مُفَصَّلا في أيّ عمل مهما كان قصيرا أو طويلا، كي يقْتَفِي المُطَّلِعُ مكنونات النّص مستدلاّ به؛ فكما نحيط الصّفحة بنظام التّرقيم والفقرات... علينا أنْ نفعل الشّيء ذاتَهُ مع النّص ككلّ وذلك يكون من طريق الفهرسة لمضمونه[1]، فيبدو أَيْ "الفهرس" ضرورة للعمل الفنّي يوضّح معالِمه ويُدْنِيه للمرْسَل إليه، فكما يهتمُّ كَاتِبٌ بهندسة الصّفحة وتَشْكِيلِهَا الخَطِّي وإخراجِها؛ يهتمّ بالهندسة المحيطة بالكتاب ليس للوظيفة الإبلاغيّة الإفهاميّة، بقدر ما هو للوظيفة الفنيّة.

احتوى نصّ الكِتَابِ لـ"ابن شُهَيْد" على أحداث كثيرة؛ نظرا للقاءات البطل المُتَتَابِعَة بالتّوابع لِيَنْتَقِمَ من خصومه، لذا كان ترْتِيبُهَا أحسن يجِدُها المهتمّون والباحثون مفتاحا للإبداع الفنّي يمَكِّنُه من قراءته والوقوف على مزاياه، ولقد أُثْبِتَتْ المحتويات في قِصَّةِ "التّوابع والزّوابع"، هذه التّعليمات؛ فحينما نقرأ عنوانا ما في الرّسالة، يحِيلُنا على المعنى الذي يرتبط بما يُحِيل إليه؛ على ذلك وردتْ عناوين الحكاية كلّها خاضعة لهذا النّظام،

([1]) ينظر؛ ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، (المرجع السّابق)، ص 141.

فعلى سبيل المثال عندما عَنْونَ الفصل الأوّل من الكتاب الثّاني بـ"توابع الشّعراء"، ذكر شياطين كلّ من "امرئ القيس" و"قيس بن الخطيم" و"طرفة" وصواحب كلّ من "أبي تمام" و"البحتري" و"أبي نواس" و"أبي الطّيّب"، وناظرهم في عالم الجنّ وتفوَّق عليهم وحاز على الإجازة منهم.

هذا التَّعَالُقُ بيْن العنوان ومضمونه يُسهِّل عمليّة التّواصل للمتلقّي، من خلال الاقتضاب في العبارة، التي تجعله يقرّر أهدافه صوب العمل التّأليفي، كما يشْحَذ مخيّلته التي تتوارد عليها الخواطر الموحيّة بما سيكون في مضمونِه، فيُلازم الكِتَابَ يَدرُسُهُ ويُفَتِّشُ فيه عن علامات ودلالات رفيعة.

وَضْعُ "الفِهْرس" للكِتَاب، أمر ملحٌّ للحصول على المنفِعة وسهولة ولوج أبوابه وفصوله بالنّسبة للقارئ، لذا اعتمدها المؤلِّفون لكتُبِهِمْ، لأنّها تُضْفِي عليها "فضاء نصيًّا" آخر تجعل القارئ يتفاعل مع هذه الرّسائل الخطِّيّة التي وَجدتْ في الكتابات الحديثة مركزا مُهِمًّا ينزع نحو الغموض والإيحاء.

خ- المقدّمات والخاتمات: Les introductions et les conclusions

بالنّسبة لـ"جنيت" "Geenette؛" "المطْلَعُ"، و"الدِّيباجَةُ"، و"التَّقْدِيم"، و"التّوطِئة"، و"التَّمهيد" ... من "الاستهلالات" الأكثر دورانا، وأمّا ما يُسَمَّى بـ"الاستهلال البعدي" فيتمثّل غالبا في الخاتمة[1]، فمن طريق "المَطالِع" نتمكّن من الولوج إلى تفاصيل القِصَّةِ ونُلْقي نظرة على ما يدور في ثناياها، وأمّا الخواتيم فهي آخر ما يَتْرُكُ أثَرا في النّفس، لذا وجب حُسْنُ الاعتناء بها.

"المَطْلَعُ" أو "البداية" -كما جاء في "قاموس السّرديّات"- «لقد أكّد دارسوا "السّرد" على أنّ "البداية" التي تنتقِل من الجزء السّاكن من النّص أو حالة التّوافق والانسجام إلى حالة الإثارة والتّنافر والنّزاع، تقدّم السّرد قصْدا ذا نظرة مستقبليّة. إنّها تثير عدّة إمكانيّات...»[1]، لأنّها تُعِدُّ نفْسَ المتلقّي إلى لبّ الحكاية، حيث تتطوَّر الأحداث وتتأزَّمُ.

([1]) ينظر؛ عبد الحق بلعابد: "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، (المرجع السّابق)، ص 112- 113.

حظِيَّتْ "المقدِّمة" أو كما يُسَمِّيها البعض "العتبة" باهتمام من قِبَلِ الدّارسين باعتبارها الفتحة الأساسية لتَلَقِّي الفنِّ الأدبي، وإلى ذلك أَلْمع "محمد صابر عبيد" «فهذه العتبة هي المفتاح الأهم الذي يضاعِف تأهيل القراءة ويُسَهِّل مرُورَها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النّصي»[2]، فهي معْبَرٌ مهِمٌّ للمرور من العنوان إلى تلافيف العمل الأدبي .

استعمل المؤلِّف صيغة واحدة في جميع مطالع أحداث قِصَّتِهِ وخَواتِمِهَا، حيث يندفِع الرّاوي مِمَّا هو مُعَمَّمٌ في الحدث ثمّ يتوسَّع فيه ويبيِّن كلّ أفكارِه، فهو إمّا مسْتَفْتِحا بالحالة المحيطة بالفضاء أو منبِّها لما سيكون، كما أنّه ذاكرا المناسبة والتّأريخ الخاص بهذا الحدث، أو كما هو الأمر مع "ابن شُهَيْد" يقدِّم للأمر الذي هو بصدد عرضه ثمّ ينطلِق مسترسلا في بناء الفضاء من طريق شرح المواقف وبَعْثِ الحقائق؛ فتراه يمهِّد بطلبِه من "زُهَيْر بن نُمَيْر" نقْلَه لمقابلة شاعر أو كاتب معيّن ثمّ يُنَاظِرُهُ ثم يَنْتَزِعُ منه الإجازة. وعلى هذا الحال كانت جميع مناظراته للأدباء والنّقّاد والنّحويّين.

تعْمَلُ المطالِع على تهيِئَة الجوِّ العام لاستقبال النّص والحرص على قابليَّتِه، وإذا رجعنا إلى نصّ "التّوابع والزّوابع"، فإنّنا نجد الرّبط بين "الفضاء المحكي" المُقَدّم فيحدث الانسجام وتتَّسِق بِنْيَةُ النّص، مِمَّا يسهِّل حينئذ على المتلقي تبنِّي الفكرة والأخذ بها لما يُحدثُه هذا الاتّصال في بنية الرّواية من تكامل فتكون هذه البنية دليلا في الإحالة على أُطُرِ "الفضاء" المختلفة.

جاءت كلّ المطالِع في حكاية "ابن شُهَيْد" على شكل مقدِّمات استفتاحية كثيرا ما يُذكَر فيها المكان الذي تعلّقتْ به هذه الجزئيّة من القِصَّةِ؛ فإذا أخذنا –مثلا– الكِتَابَ الأوّل "رسالة التّوابع والزّوابع"؛ نَجِدُ الاستفتاحيّة على النّحو التّالي: ذِكْرُ ظنَّ "أبي بكر" به وهو أنّ هناك من يساعده من الجنّ في إبداع النّثر والشّعر «لله أبا بكر ظنّ رميتَهُ فأصميْتَ، وحَدْسٌ أمَلْتَهُ

([1]) جيرالد برنس: "قاموس السرديات"، (المرجع السّابق)، ، ص 26 .

([2]) محمد صابر عبيد: "سحر النّص من أجنحة الشّعر إلى أفق السّرد"، المدوّنة الإبداعيّة لإبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 01، 2008، ص 200.

فَمَا أَشْوَيْتَ! أَبْدَيْتَ بِهِمَا وَجْهَ الجَلِيلَةِ، وكَشَفْتَ عن غُرَّةِ الحَقِيقَةِ...»[1]، بعدها بيَّن له كيف تعَلَّم على يد الأساتيذ وملازمة الشّيوخ... «كُنْتُ أيّام كُتَّابِ الهِجاء، أحِنّ إلى الأدباء، وأصبو إلى تأليف الكلام، فاتَّبَعْتُ الدّواوين، وجَلَسْتُ إلى الأساتِيذِ، فَنَبَضَ لي عِرْقُ الفهْمِ، ودَرَّ لي شِريان العِلْمِ...»[2]، ثمّ ذَكَرَ رثاءه لمن يُحِبُّ في البستان وتَمَثَّلَ "زُهَيْر بن نُمَيْر" له وصُحْبَتهما وقرارُهما بزيّارة أرض الجنّ[3]، ويستمِرُّ السّارد في التّقديم إلى ما يعادل أربع صفحات ثمّ ينتقل بعد ذلك في الفصل الأوّل إلى توابع الشّعراء...

ما نُلاحِظه أنّ القَاصَّ اتّبع خُطّة مُحْكَمَة ودقيقة في "فضائه الخَطِّي"، إذْ أنّه لا يُقْدِمُ على جزء جديد حتّى يصِفُه، كما وصف في المقاطع التي سبَقَتْ ظنَّ "أبي بكر" به وحصول العِلْم له، وكذلك نبوغُه في الأدب وتمثُّلُ الجنّ له عندما كان يُرْثي محبوبته والتبس عليه القول؛ ومن شأن هذا الوصف أنْ يربِط بيْن المتلقِي وأجواء الأحداث التي شكّلها "الفضاء الطّباعي".

اعتمد الكاتب نمط الإحاطة الشّاملة بالفضاء لكي يُمَكِّنَ المتلقِّي من تعاطيه الموضوع، وتبَيُّنِ أهمّيّته، وما يُلْفِتُ انتباهكَ هو وُرُودُ ما يدلُّ على المكان في كلّ مطلع، حيث يُدْرِجُ موضِعًا معيّنا ثمّ يعقبه بمقدّمة لذلك.

أمّا النِّهايات التي تُخْتَتَمُ بها النّصوص والخِطابات؛ فقد حظِيت باهتمام السّرديّات في العقود الأخيرة، وإنْ كانت المسألة قد عُرِفَتْ منذ القدم عند العرب حيث نبّهوا إلى حسن الانتهاء «لأنّه آخر ما يعيه السّمع ويرتسِم في النّفس؛ فإنْ كان مُخْتارا كما وصفْنا جَبَرَ ما عساهُ وَقَعَ فيما قبله من التّقصير، وإنْ كان غير مُخْتار كان بخلاف ذلك، وربّما أنْسى محاسِن ما قبلَه»[4]، فيَبْقى في الأذهان وقد يُحْفَظُ من دون بقيّة الكلام، كونه آخر ما يُقرأ

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 87.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 88.

([3]) ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 88- 89- 90.

([4]) عبد المتعال الصّعيدي: "بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة"، مكتبة الآداب، القاهرة، 1429هـ-1999م، ص138.

أو يُسْمع منه.

الخواتيم عند "ابن شُهَيْد" تَتَمَيَّزُ بنِظامٍ خاصٍّ بها؛ فتَراهَا عندما تتعَلَّق بمواضيع الفصل الواحد تتألّف خاتمة منتهيَّة الحدث لكلّ موضوع من مواضيعه، بعد أنْ يفْصِل بينهما بسؤال "زُهيْر بن نُميْر" حول من يريد مقابلته من التّوابع بَعْدُ[1]؛ فيحدِّد "الأشجعي" التّابِع ويلبِّي صاحبه رغبتَه بأنْ يقودَه إليه.

ما لاحظتُه اعتماد صاحِب المدوّنة في فواتحه وخواتمه على الوصلة المكانيّة، يتّخذها مَعْبَرا لتَتِمَّةِ الحدث وكأنَّ الحكاية قائمة على بنية مكانيّة، وأمّا إذا نظرنا إلى تخلُّصِ الكَاتِبِ (بعد المداخل وقبل النّهايات)؛ وجدناه سرديّا مَرِنًا سَلِسًا يحمل أبعادا جغرافيّة تتحدّد وفقها الأماكن التي زارها.

نجِدُ نسْبَةَ الاختلاف بين الصَّفحات للتّحَوُّل من موضوع إلى آخر بالتَّتَابُع؛ لا تَتَسَاوَى في كلّ موضوعات الفصل، حيث تتحدَّدُ صفحات الفصل الأوّل بـ: عشر صفحات والفصل الثاني بـ: ستة عشر صفحة، أمّا الفصل الثّالث: فتتقلّص صفحاته إلى الصّفحة الواحدة، والأمر ذاته مع الفصل الرّابع الذي يحتلّ الصّفحتيْن، لكن حجم المطالع في الموضوعات لا يتعدّى بضعة أسطرٍ.

بالنّسبة للخواتيم؛ فأحجامها متقاربة، ولكن عدد الأسطر فيها يتناقصُ عمّا في المطالع، وقد يكون مردّ ذلك إلى أنّ الرّاوي يسترسل في حديثه عن المناظرة التي وقعت بينه وبيْن التّوابع ثمّ يختَتِمُها في الأسطر القليلة الأخيرة.

نَسْتَنْتِج ممّا سبق؛ أنّ بنية الحكاية لمْ تكنْ شيئا تلقائيًّا، بقدر ما هي جدّيّة، انطلاقا من البناء الذي اتّبعه في هندسة فضاء القِصَّةِ التي سخّر كلّ جزء فيها للتّعريف بمسألته مع خصومه، حتّى يتمكّن من أنْ يستَغِلَّ مادَّتَهُ الأدبيّة النّقديّة وفق رؤيته في معالجة هذه المشْكِلَةِ التي تجْعَلُهُ يغزو الفضاءات الجغرافيّة في أرض الجن؛ لَكِنْ لمْ يبالغْ في وصفها بما

(1) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 91- 92- 93...

يحيل إليها؛ كما اتّسم عمله الفنّي بنزعة ساخِرةٍ مكّنتْهُ من انتِقاد كلّ خصم بشدّة والانتقام منه على ما فعله به.

يُنْبِئ الاتّفاق بين "مطالع الصّفحات" في "بداية الوحدات" و"خاتماتها" عن "فضاء خطِّي" ينضوي تحت تقنيّة طباعيّة ذات جودة عاليّة في التّحكيم والتّرتيب، كما تجاوز المحقِّق ترك البياض بعد الخاتمة، ولمْ يفصِلْ بين المساحات السّوداء حتّى يزيد في انسيابيَّته المشاهِد السّرديّة التي تُسْهِمُ في اعتقاد ما زعم الكاتب، وتبْعَثُ على حُسْنِ الظنِّ به.

يومِئ هذا الاتّساق بالإتقان في إنشاء القِصَّةِ من طريق الاسترسال البنائي الذي يمكّن المتلقي من استقبال النّص السّردي باستمرار دون أَنْ يخلُق لَدَيْهِ أفقا للانتظار، وهذا شكل من أشكال البحْث عن أسرار السِّحْر الإبداعي في أجواء الكتابة السّرديّة التي ارتأى فيها المحقِّقُ أنْ يُوَائِمَ بين عمْقِ التّجربة الحكائيّة "لابن شُهَيْد"، وحُسْنِ انتقاء الفضاء الخطّي الذي تتمظهر به.

من هنا؛ فالفضاء لا يتحقّق داخل البنية ودلالاتِها فقط، ولكن يتحقّق كذلك من طريق الشّكل الذي نُسِجَتْ عليه بنية قِصَّةِ رحلته إلى عالم الجنّ، وحتّى شَكْلِ حروفها وكلماتها وصفحاتها، لتكون صورة من صوّر جماليّات "الفضاء الحكائي" وبِنْيتِهِ «هكذا يتوسّع الموضوع ليتجاوز المستوى الجمالي للكتابة، ويشمل المستوى التّوزيعي والتّركيبي»[1]، حيث يتّسِعُ الموضوع ليشمل المكتوب وطريقة الكتابة، أي الخط الذي يتجسّد من خلاله.

هكذا تحقّقت حكاية "أبي عامر" على هذا النّمط ضِمْن فضائها، في ترتيب أبوابها وفصولها وتقسيم وحداتها ومواضيعها من قِبَلِ محقِّقِها.

د- الهوامش: Les marges

يضْطَرُّ المؤلِّف إلى الاستعانة بـ"الهوامش" لتبديد الغموض الذي يشوب النّص أو للإحالة على الكِتَابِ الذي استقى منه المعلومة، فأصبح الهامش بذلك خِطابا موازيّا للنّص يدعَمُه ويوضِّحُه ويبوح بجماليّته، ويقُود القارئ إلى البنية الخفيّة والدّلالة التي لمْ يصرّحْ بها الكاتب،

(1) محمد الماكَري: الشكل والخطاب : "مدخل لتحليل ظاهراتي"، (المرجع السّابق) ص 88.

ونصّ "ابن شُهَيْد" من النّصوص التي ذُيِّلَتْ بالإحالات من قِبَلِ المُحَقِّقِ بعناية حيث لا يكاد يترُك مجالا للُّبس والإبهام في المادّة على الرّغم من تراثيّة النّص الأدبي.

فهو في القواميس الأجنبيّة "LAROUSSE" مثلا، يعني «ملاحظة قصيرة تضيف تعليقا، توضيحا لنص ما»[1]، من خلال تعريفه تتحدَّدُ وظيفته في التّعليق والتّوضيح للنّص.

كما عرّفه "مجدي وهبة" و"كامل المهندس" في "معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب" «الهامش: margin الجزء الخالي من الكتابة حول النّص في الكتاب المطبوع، أو المخطوط »[2]، يُعَدُّ هذا المكان من الصّفحة ليكون جزءا مخصّصا للشّروحات والتّوضيحات التي تتعلّق بمتن الإبداع أو الدّراسة.

يمثّل "الهامش" نصّا آخر يسير بالتّوازي مع متنه ويؤثِّر فيه، يَرْجَعُ إليه القارئ لضرورة ما؛ مِمَّا يُلْزِمُ المتلقِّي قِرَاءَتَهُ لأنّه عتَبَةُ مهِمَّة إلى جانب النّص فهو يبيّن رؤية الكاتب وأفكاره[3]، حيث يجد الكاتب الحرّيّة في الإحالة على ما يريد أنْ يبلّغه للكاتب ولا يستطيع تدوينه في المتن، فعلى سبيل المثال يشرح ويوضّح ويثري المعلومة أو يشير إلى منْ رأى رأيه أو ذهب مذهبه أو خالفه...

عُرِفَتْ "الهوامش" منذ العصر الوسيط[*4]، وأحاط بها المؤلِّفون مُتونَهُم إلى أنْ جاءتِ الثّورة الصّناعيّة فتطوّرت الطِّباعة وأصبحت الإحالات على ما هي عليه تتَّخِذُ أشكالا مختلفة «كانت الحواشي والهوامش في العصر الوسيط في جنبات الكتاب/ النّص لتوسّطه

([1]) «courte remarque apportant un commentaire, un éclaircissement sur un texte». LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRE, ed. librairie Larousse, paris, 2015, p791.

([2]) مجدي وهبة وكامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، (المرجع السّابق)، ص 422.

([3]) ينظر، محمد صابر عبيد: "سحر النّص من أجنحة الشّعر إلى أفق السّرد، قراءة في المدونة الإبداعيّة لإبراهيم نصر الله"، (المرجع السّابق)، ص 199.

([*4]) يتحدّد العصر الوسيط «بين الغارات البربرية في القرن الخامس، وبين فجر النّهضة الأوربية الحديثة في القرن الخامس عشر، مضت ألف سنة من عمر الزمان أطلق عليها عادة اسم "القرون الوسطى" أو "العصر الوسيط"». حاطوم، نور الدين: "العصر الوسيط في أوربة"، دار الفكر، دمشق، 1403هـ- 1982م، ص 03.

الصّفحة، ولكن بعد الثّورة الصّناعيّة وما عادت به من فائدة على الطّباعة تطوّرت صناعة الكتاب وتقنيّاته الطّباعيّة، فأصبحت الحواشي والهوامش تَتَخِذُ أمكنة مختلفة...»[1]، فقد تأتِي أسفل الصّفحة، أو بجانب الموضوع المُحَالُ إليه، أو مقابل النّص.

يكون لـ"الهامش" مكان مخصَّصٌ له غير حيّز النّص، حيث يتموقَع في آخره أو آخر الفصل/ الكِتاب، وهذه الطّريقة في وضْعِ الإحالات تدعو إلى إعادة قراءة النّص للمرّة الثانيّة بمعيّة ما جاء في الهامش، ونرى أنّ "ميشال بوتور" "Michel Butor" يستحسِن طريقة أخرى في التّهميش وهي وضْعُ الشّرح أو التّعليق إلى جانب النّص ليتمّ قراءة المضمون مع إحالته أفقيّا، وإثراء الهامش –في نظره– مرغوب فيه لكنّه يقْتَضي جهدا ووقتا ممّا جعلها تقتصر على البحوث الأكادميّة كبحوث التّخرّج الرّسائل والأطروحات...[2]، فالباحث هنا يسعى إلى توظيف الهامش توظيفا عمليّا يوَفِّرُ للقارئ سهولة الاطّلاع ومُتْعَة الانتفاع بالمعلومة المُدْرَجَةِ.

اعتمد المحقّق "بطرس البستاني" على الإحالات لحكاية "ابن شُهَيْد" التي تعود إلى القرن الخامس الهجري، حيث شَكَّلَ هامشه نصّا موازيا للمدوّنة يُعَقِّبُ عليه ويشرحه مفسّرا لمحتواها، تُمَكِّنُ المُسْتَقْبِل من الوقوف على دلالات النّص الخفيّة وأبعاده الفكريّة. كما أنّ الذي غلب عليه هو إيراد شروحات للكلمات الصّعبة الموجودة في النّص، واستعمل هذه التّقنيّة حتّى تكتَمِل المعرفة الكليّة للمتلقّي وحتّى تُرْسم أمامه الخلفيّة بوضوح؛ وذلك لتباين العصور؛ عصر الكتابة وعصر التّحقيق.

اعْتُمِدَتْ في حكاية "ابن شُهَيْد" نصوصا موازيّة بشكل كبير، ومن أشكال "الهوامش" التي استعملها الكاتب، الإحالة على التّعريف ببعض الشّخصيّات المذكورة في المتن، حيث ورد ذلك أكثر من مرّة مثل شخصيّة "أبي بكر بن حزم" في مدخل القِصَّةِ في الصّفحة السّابعة والثّمانين، وكذلك التّعريف بشخصيّة "المهلبي" في الصّفحة الواحدة والعشرين بعد المئة، كما وضَّح نسب تابع "ابن شُهَيْد" وهو "زُهَيْر بن نُمَيْر" في الصّفحة التّاسعة والثّمانين، وفيما

([1]) عبد الحق بلعابد: "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، (المرجع السّابق)، ص 127–128 .

([2]) ينظر؛ ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، (المرجع السّابق)، ص 132–133– 135.

يخصّ الأبيات الشّعريّة؛ وضّح بعض الأمور المتعلّقة بالزّحافات والعلل في الشّعر وكان ذلك في الصّفحة التّسعين، وبيّن مناسبة بعض القصائد كأبيات ورَدَتْ لـ"امرئ القيس" من قصيدة "سما لك"، وورد ذلك في الصّفحة الثّانيّة بعد التّسعين، وَرَدَّ أبياتا لأصحابها مثل بيت "لقيس بن الخطيم" في الصّفحة السّادسة بعد التّسعين، وكذلك أبيات لـ"أبي النّواس" في الصّفحة السّادسة بعد المئة، وأشار إلى أمثال موافقة للقول "في كلّ واد بنو سعد" في الصّفحة التّاسعة والتّسعين، واستغلّ المحقِّقُ "الهامش" للتّعريف ببعض الأمكنة كـ"دير حنّة" و"ذات الأكيراح" في الصّفحة الثّانيّة بعد المئة، وأشار إلى التّصحيح الذي ورد في الرّسالة عن "مطمح الأنفس"، وذكر قِصَصًا حدثتْ للمؤلِّف في الصّفحة العاشرة بعد المئة، ولجأ إلى شرح ما رآه غير واضح في نظره، وهو أكثر ما استعمَلَهُ في "هوامش" المُؤَلَّفِ؛ حيث اقْتَضَتْهُ ضرورة تبايُن العصور.

تؤدّي "الهوامش" دورًا مهمًّا في بناء "الفضاء الخطّي"، وبعض التصوُّرات الجديدة حول الرّواية، وما يمكن أنْ نقوله أنّ دَوْرَهَا في نصِّ "التّوابع والزّوابع" كان شموليّا، ساهمتْ في تَشْكيله خصوبة المادّة التي أَثْرَتْ النّص، فأقْبَلَ على "الهامِش" يَدْعَمُهُ باعتبارِه مساحة رحبةً يتحرَّكُ فيها بطلاقة شارحًا ومعرِّفا ومصحِّحا... وِفْقَ ما جاد به بحثه في أمّهات الكتب التراثيّة والمعجميّة، خاصّة لاعتبارِ أنّها الحقل الذي يمكن أن يكون الأكثر تأثيرا أو إيرادا للمادّة الرّوائيّة.

خلُصْنا في آخِر هذا المبحث؛ إلى أنّ الرّاوي يسرُد للمُسْتَقْبِلِ مجموع الأفعال المشكِّلةِ للأحداث التي تقوم بها الشّخصيّات في إطار مكاني معيّن يُعدُّ خلفيّة تحتويهما معا؛ كما أنّ عمل الشّخصيّات يتحدّد من خلال سماتها ومظهرها وعملها داخل الرِّواية، دون أنْ نَنْسَى علاقتها بالشّخصيّات الأخرى في النّص القَصَصِي.

الفصل الثّالث:

الوَصْفُ في خِطَابِ

"التَّوَابِعِ والزَّوَابِعِ" السَّرْدِي

المبحث الأول: تعريف الوصف

المبحث الثّاني: طبيعة الوصف

المبحث الثّالث: وظائف الوصف

المبحث الرّابع: الوصف والمكان

وَظَّفَ "ابن شُهَيْد" "الوصف" في رسْمِ المشاهد والشّخصيّات والمواقِف لإيصالها للقارئ بصورة يحسُّ فيها أنّه يرَى الموصوف وكأنّهُ أمامه، وذلك يَتِمُّ بواسطة دِقَّةِ الملاحظة واستخدام الكلمات المُنْتَقَاة بِعِناية.

يرتبط "الوصْفُ" بطبيعة النّفسِ البشريّةِ التي تحتاجُه للكشْفِ عن الموجودات من طريق تمثيل الحقائق وتصوير الوقائع ونقلها إلى المتلقِّي، كما يُؤسِّسُ عليه الرُّوّاة أعمالهُمْ القَصَصِيَّةِ في التّعْرِيفِ بالشّخصيّات، والأماكنِ، والأشياءِ، وفي صيّاغة الأحداثِ وتطوُّرِها.

المبحث الأول: تعريف الوصف: Définition de la Description

أوّلا – لغة:

01– في القواميس الغربيّة:

عُرِّفَ "الوصفُ" "Description" في قاموس "LE ROBERT" على أنّه عمليّة تعريف بالأشياء أو الكائنات؛ كما أنّها تدلُّ على تصوير الوقائع والأحداث «باللاّتينية "Décrire" عملية الوصف : وضع، إعطاء وصف لشيء أو شخص . في العمل الأدبي (المجال الأدبي): مقطع أو فقرة تعكس الواقع الملموس. وصف حي»[1]، حيث يتمُّ رسم الموصوف باستخدام الكلمات لإيصاله للقارئ وكأنّهُ يراه.

02– في القواميس العربيّة:

ينْطلِقُ مفهوم "الوصف" من جذره اللّغوي "وصف". «وَصَفَهُ يَصِفُهُ وَصْفًا وصِفَةً: نَعَتَهُ، فاتَّصَفَ»[2]، فهو –اسْتِنادا إلى القول– يحْتمِلُ معنى إيضَاح ما في الموصوف وتبيِّينِه.

ثانيّا – اصطلاحا:

01– عند النّقاد الغربيّين:

يحتوي السّرد على "الوصفِ" في الأعمال الأدبيّة؛ كالحكاية، والقِصَّةِ، والرِّواية «فكلّ سردٍ

---

[1] («(du latin DÉCRIRE) Action de décrire. Faire , donner la description de qqch , qqn. Dans une œuvre littéraire passage qui évoque la réalité concrèt. Description vivante». LE ROBERT , Le Robert – SEJER ,Paris– France , 2013, p 540.

[2] مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، مادة وصف، (المصدر السّابق)، ص859.

إلاّ ويَتَضمَّن، في الواقع، بنسبٍ متفاوتة جدّا، مع أنّه متنوِّعٌ وشديد التّراكيب، من جهةٍ أولى عروضا لأفعالٍ لأحداثٍ هي تشكِّلُ السّرْدَ بمعناه الخالص؛ ويتضمّنُ من جهةٍ ثانيّةٍ عروضًا لأشياء ولشخوصٍ هي نتاج ما ندعوه اليوم وصْفًا»[1]. يعتمد السّرد على تقنيّة "الوصف" الذي يُعَدُّ خديما ملازما لهُ؛ كي يَتِمَّ الانتقال بين الأحداث والقدرة على التعمُّقِ في وصْفها.

هذا ما ذهب إليه "جيرالد برنس" "Prince Gérald" «يمكن أنْ يُقَالَ عن أيِّ وصْفٍ إنّه يَتَأَلَّفُ من مضمون تيمة تشير إلى الشّيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث»[2]، يعرِّف "الوصْفُ"[*3] القارئ بالكائنات والوقائع ومن أجل جودته على الواصِف أنْ يكونَ قويَّ الملاحظة بتفاصيل الأشياء الموصوفة ودقيقا في اختيار الألفاظ الملائمة.

02- عند النّقاد العرب:

أَوْرَدَ صاحبُ "العُمْدَةِ" (390- 456 هـ) تعريف "قُدَامَةُ بن جعفر" للوصف «قال قدامة: الوصف إنّما هو ذِكر الشّيء بما فيه من الأحوال والهيئات»[4]، تَكْمُنُ قيمتُه في ذِكْرِ شكل الموصوف وطبيعتِهِ حتّى تتجسَّد صورتُه؛ كما أنّ "ابن رشِيق" عقَّب على القوْل مفضِّلاً الوصف الذي يُورِي الشّيء للمُتلقِّي وكأنّه يراه «وأحسن الوصف ما نعت به الشّيء حتّى يكاد يمثِّله عيانا للسّامع»[5]، هِيَ دَعْوَةٌ إلى إتقان الوصف من طريق انتقاء اللّفظ المناسب لأداء المعنى المقصود، لتقْريبِ الموصوف إلى ذِهْنِ القارئ حتّى يبْدُوَ لهُ

([1]) رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السّرد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 75.

([2]) جيرالد برنس: "المصطلح السّردي –معجم المصطلحات–"، (المرجع السّابق)، ص58.

([*3]) وفي هذا المعنى تُقَدِّمُ "سيزا قاسم" الوصف على أنّه تمثيل لأشخاص وأشياء وغيرهما بمشاهد ثابتة «قد اِقْتَرَنَ الوَصْفُ منذ البداية بِتَنَاوُلِ الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما في العالم الخارجي وتقديمها في صوَّر أمينة تعكس المَشْهَد وتحرص كلّ الحرص على نقل المنظور الخارجي أدقّ نقل. وارتبَط وَصْفُ الأشياء بمفهوم المحاكاة الحَرْفِي أيْ التَّصْوِير الفوتوغرافي». سيزا أحمد قاسم، "بناء الرواية"، (المرجع السّابق)، ص111.

([4]) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: "العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده"، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السّعادة، مصر، ط02، 1374هـ- 1955م، ج02، ص 194.

([5]) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: "العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده"، (المصدر السّابق)، ص 194.

وكأنّهُ يعرفه(*1).

"الوصف" أسلوبٌ يُعْتَمَدُ في الخطاب والكتابة، يَسْتَوْدِعُ فيهِ السّارد خلجات نفسه ويصوِّرُ كلّ ما تقع عليه عيْنُهُ وِفْق طريقةٍ معيّنةٍ «الوصْفُ نشاط فنِّي يمثّل باللّغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها. وهو أسلوب من أساليب القَصِّ يتّخذ أشكالا لغويّة كالمفردة والمركَّب النّحوي والمقطع» (2). يستخدِم السّرد "الوصف" لتمثيل الأشخاص والأشياء والأماكن... لأنّ مَهَمَّتُهُ تُشْبِهُ عمل آلة التَّصوير السّينمائي أو الفوتوغرافي في نقْلِ المَشَاهِد والمنَاظِرِ من خلال الألفاظ والعبارات التي تَفِي بالغرض؛ كما أنّه يُعَدُّ من طُرُقِ الإمْتاعِ والمؤانسة للقارئ، لما تلعبه التّشبيهات والاستعارات من دورٍ في توضيح المعنى وتنْمِيقِ الأسْلُوب.

المبحث الثّاني – طبيعة الوصف: La nature de la description

"الوصْفُ" هو عمليّة إسْنَادِ الصِّفَة للموصُوف، تتمثَّل أهميّتُهُ في وجوده في مختلف الأعمال السّردية، فلا يمكن لأيِّ جنسٍ من الأجناس السّرديّة سواء أكانت ملحمة، أو حكاية، أو رواية، أو قصة، أو أسطورة... الاستغناء عنه «على الرّغم من التَّنَاقُضِ النّظري الواضح بين النّص السّردي والوصفي، فإنّ الحدود بيْنهما مَرِنَةً، وغالبا ما يكون تحديد نوع نصّ معيّن مسألة تفسير فقط. وكما هو مبين أعلاه، يتواجد العنصر الوصفي بالضرورة في جميع أنواع السّرد. من المستحيل تمثيل الحالات الأوليّة والنِّهائيّة للتّعبير دون استخدام قدر معيّن من الوصف. على العكس من ذلك يُمكِنُ لأيِّ وصْفٍ استخدام وسائل سرديّة من أجل إبراز جوانب معيّنة من الموقِف»(3) بل إنَّنا نجده يحتلُّ مكانة مُهِمَّةً دون أنْ يتوقَّف عن كونه مجرَّد

(*1) كما أنَّ "ابن رشيق" يشير إلى تَفاوتِ الأدباء في الوصف فمنهم من يُجيدُ فيبلُغَ مُرادهُ ومنهم منْ يُخْفِقْ فيحول دونما يُحقِّقُ ذلك. يُنظر؛ محمّد مرتاض: "النّقد الأدبي القديم في المغرب العربي –نشأته وتطوّره– (دراسة وتطبيق)، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م، ص 167.

(2) محمد القاضي وآخرون: "معجم السّرديّات"، (المرجع السّابق)، ص472.

(3) «Depite the clear theoretical contrast between the narrative and the descriptive text, the bondaries between them are fluid, and deciding the category of a given text is often a matter of interpretation. As has been shown above, a descriptive component is necessarily present in all narration– it is impossible to represent the initial and final states of a change without employing a certain amount of description. Conversely, any description can employ narrative means in order to=

مساعِدٍ للسَّرد[*1]، فعلى الرّغم من أنّ حكاية "ابن شُهَيْد" تحتوي على مساحة كبيرة من "الوصف"؛ إلاّ أنّ السّرد يبقى هو الأهمّ، وإذا نظرنا إلى حضور "الوصف" داخل النّص؛ فإنّنا نجِده يتمظْهَرُ بطبيعتيْن إحداهما تنْزعُ إليه، وأخراهما تنْأَى عنه لتَقْتَرِبَ أكثر من "السّرد".

العنصر الأوّل – الوصف الخالص (المَحْضُ):Pur description

ذكره "إنريكي أندرسون إمبرت" "Enrique Anderson Imbert" باسم "الوصف الزُخْرُفِي" «هناك وصف زُخْرُفِي يَفْرِدُ ذيله كأنه ذيل الطاووس في أي نقطة من القِصَّة» [2]، هذا الوصف يَنْمَازُ برصد اللّوحات الفنيّة وتقديمها للقارئ لإثارة المُتْعَةِ والحسّ الجمالي.

مِثْلُ هذا التَّعريف ورَدَ عن "أحمد يحي علي" وغيره[*3] حيث سمُّوه "الوصف السّاكن" وشبّهوه بـ"التّصوير الفوتوغرافي"[*4] «أولهما الوصف السّاكن: ويشْبِهُ التّصوير الفوتوغرافي نقله لمَعَالِمِ المَشْهَد السَّردي وهو يتميَّز بالطابع السُّكُونِي»[5]، وهو وصف لا حياة فيه؛ إذْ لا حركة فيه، كما أنّه صُوَّرٌ منْقولة لمَشْهدٍ بما تحمِلُه من المعنى الحَرْفِي للمحاكاة والتّقليد.

=foreground partucular aspects of sitiation». Wolf Schmid, "NARRATOLOGY –AN INTRODUCTION–", Translated by Alexander Starritt, Walter de Gruyter , Berlin– Germany , 2010, p 05.

([*1]) أشار إلى فكرة "Wolf Schmid" "عمر عيلان" «ومن هنا فإنّ السّرد والوصف يقدِّمان صورة للتكامل الذي يمكن أنْ يكون عليه النّص السّردي عموما، إذْ لا يمْكِنُ أنْ نُقِيم بينهما حواجز للتّقييم الجمالي... لأنّه من غير الممكن العثور على نص سردي دون وصف». عمر عيلان: "في مناهج تحليل الخطاب السردي"، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2008، ص 120–121.

([2]) إنريكي أندرسون إمبرت: "القصة القصيرة –النظرية والتقنية–"، (المرجع السّابق)، ص 319.

([*3]) غيره: أحمد عبد العظيم محمد، علاء عبد المنعم إبراهيم.

([*4]) ذهب "إبراهيم جنداري" إلى أنّ هذا النّوع من الوصف هو تقليد لما هو موجود في الأصل، كما أنّه شَبَّهَهُ بالتَّصْوير الفوتوغرافي «وارْتبَط وصْفُ الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرْفِي أي التَّصوير الفوتوغرافي». إبراهيم جنداري: "الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا"، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، 2013، ص 206.

([5]) أحمد يحي علي، وأحمد عبد العظيم محمد، وعلاء عبد المنعم إبراهيم: "بلاغة القصة –مقاربات تطبيقيّة في القصّة القصيرة–"، تق: سيد محمد قطب، الأكادمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط 01، 2010م، ص245 .

أوّلا – وصف التّوابع:

نلاحَظ أنّ الكَاتِب غالبا ما كان يَعْتَمِدُ طّريقة واحدة في تقديم شخصيّاته؛ كأنْ يَذْكُرَ كيف بدا لهما في ركوبه أو وقوفه، في لباسه وتقلّده شيء من السّلاح لأنّه فارس مغوار كـ"طرفة ابن العبد" أو "امرئ القيس"، أو ثَمِلٌ ماسك بيده كأس يشرب فيها الخمر كـ" أبي النّواس"، أو جماله كـ" أبي التّمام"، أو قبح منظر وجهه كـ"صاحب الجاحظ". ويتّضح هذا من خلال الشَّخصيّات التي انْتَقَيتُها لأتناولَها بالدِّراسة.

01- صاحب "طرفة بن العبد:

لمْ يُسْهِبْ الرّاوي في تقديم صفات الجسد وجزئيّاتها، كما أنّه لمْ يتطرّقْ إلى وصْفِ أغوار النّفس ومكنوناتها لصاحب "طرفة بن العبد" "عنتر بن العجلان" «فبدا لنا راكب جميل الوجه، قد توشّج السّيف، واشتمل على كساء خزّ، وبيده خطّيٌ»[1]، لكن هذه النّعوت المنتقاة بعناية لمْ تَمْنَعْ من أنْ تُوحِي بأنَّ هذه الشّخصيّة شُجاعة محاربة وذات قنْصٍ، والدّليل على ذلك ركوبها فرسها وتقلّدها سلاحًا كالرّمح والسّيف.

02- صاحب "الجاحظ":

اعتمد "ابن شُهَيْد" على عِلْمَهُ الموسوعيّ بمعجم الأسماء للشّخصيّات الأدبيّة، وكذلك المدوّنات التي خلّدت أخبارهم وآثارهُم ليُحوِّل إلى المُخَاطَبِ معرِفتهُ لـ"الجاحظ" التي لا تتحقّقُ إلاّ بالوصف «والكلُّ منهم ناظر إلى شيخٍ أصلع، جاحظ العين اليُمْنى، على رأسه قلنسوّة بيضاء طويلة»[2] ، نجد "الوصْف" تداعى على لسانه يُنَاسِبُ المكانة الأدبيّة التي كانت عليها الشّخصيّة، وفي هذه الحال لا يعدو أنْ يكون دوره طبيعيّا يكتفي بنقل ما يبدو.

عَلَّقَتْ هذه الوَقْفَةُ مجْرَى الحكاية لفترة قصيرة أفادَتْ ذهُول الكاتب عن السّرد بدافع تأمُّلِهِ في أهميّة استنطاق "الوصف" للكشف عن خصوصيّات الشّخصيّات الفنيّة المتناثرة في الحكاية. على الرّغم من «أنَّ الموقِفَ الوصْفِي ليس توقيفا للمحكي، فضلا على أنّه تشكيل إضافي للمعنى هو إضاءة أخرى للفعل الحكائي»[3]، حيث يسْمحُ للمخاطَبِ بتلقِّي

(1) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 93- 94.

(2) (المصدر نفسه)، ص 115.

(3) حسن نجمي: "شعريّة الفضاء السّردي – المتخيل والهويّة الرواية العربية-"، (المرجع السّابق)، ص71.

المعاني واستيعابها، لأنّ من مهمّات "الوصف" الشّرح والتّوضيح؛ فتهدأُ حركتُه مُشَكِّلا بذلك مقطعا زمنيّا مستقلا عن الحكاية ليتيسّر الفهم، بتسليطه الضّوء على موقف ما أو شخصيّة معيّنة أو أيّ شيء آخر.

03- وصف الإوزّة (صاحبة شيخ):

وزّع الرّاوي النّعت على امتداد النّصّ السّردي كلّه، حيث جعلنا نُلْفِي جوانب الخطاب الحكائي تكاد تكون كلّها متكرِّرة، فـ"وصْفُ" الإوزّة هو تشْكِيل صورة لها كما غيرها من الموصفات «فقلت: أيّتها الإوزّة الجميلة، العريضة الطّويلة، أيحْسُنُ بجمالِ حدقتيْكِ، واعتدال منْكبيْكِ، واستقامة جناحيك، وطول جيدك، وصغرِ رأسِكِ، مقابلةُ الضّيف بمثلِ هذا الكلام، وتلقِّي الطّارئ الغريب بشِبْهِ هذا المقال؟»[1]، حوَّل السّارد الصّورة الماديّة إلى لوحة فنِّيّةٍ بواسطة التَّحَكُّمِ في اللّغة وجمال الأسلوب ليُجنِّب الحكي رتابةِ توالي الأحداث والوقائع، ما خلق متعة القراءة.

ثانيّا – وصف الحيوان:

ربّما لجأ الكاتب إلى وصف الحيوان في المتن لإبراز قدراته وتحكُّمِهِ في هذه الآليّة، كما أنّ أسلوبه جيِّد في ترتيل الصّفات المعنويّة التي جمعها في الثّعلب والماديّة التي خصّ بها البرغوث.

01- الثّعلب:

يستغنِي الواصف بإيحاءات النّفس عن حقيقة الجسد وما يصدر عنه من أفعال –تارة– وذلك عندما يصِفُ ثعْلبا تحدِّيّا لـ "أنف النّاقة ابن مَعْمَر" صاحب "أبي القاسم الإفليلي" «وحتّى تصِف ثعْلبا فتقُول: أدْهى مِنْ عمْرُو، وأفْتك من قاتِلِ حُذَيْفَةَ ابن بدر؛ كثير الوقائع في المسلمين، مُغْرى بإراقة دماء المؤذِنين؛ إذا رأى الفرصة انتهزها، وإذا طلبته الكماة أعجزها؛ وهو مع ذلك بُقْراطُ في إدامه، وجالينوسُ في اعتدال طعامه؛ غداؤهُ حمامٌ أو دجاجٌ، وعشاؤُهُ تدرُج أو دُرّاج[*2]»[3]، فهو لمْ يذكُرْ الصّفات الجسميّة لهذا الحيوان

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 150.

([*2]) طائران يَتَشَابَهَانِ شَهِيٌّ لحْمُهُمَا. ينظر؛ (المصدر نفسه)، هامش ص 127.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 126– 127.

بل اقتصر على ذكر السّجايا التي يتميّز بها الثّعلب بشكلٍ مرتّبٍ، بدقّة وانتقاء ممتزجتيْن بأخبارٍ عن مكره وخداعه المُقترِنَيْنِ بنمط عيشه.

02 – البرغوث:

تغلُبُ الأوصاف الماديّة في هذا المقطع «أسودٌ زنجيٌّ، وأهليٌّ؛ ليس بوالٍ ولا زميلٍ، وكأنّهُ جُزْءٌ لا يتجزّأُ مِنْ ليْلٍ؛ أو شُونَيْزَةٍ، غريزةٍ؛ أو نقطة مِداد، أو سوَيْدَاء قَلْبُ قُرَّادٍ؛ شُرْبُهُ عَبٌّ، ومشْيُه وَثْبٌ»[1]، النِّظام الوصْفِي عند "ابن شُهَيْد" تَطَلَّبَ الإِسْهَابَ في الصِّفات الجسمِيَّة، كما هو الحال هنا حيث ركّز على اللّون الأسود الذي يصبِغ جسْمُهُ وشَبَّهَهُ باللّيل والحِبْرِ، والحبّة السّوداء، والانتِقاءِ في المعنوي حيث شَمِلَ ذِكْرُهُ على "أَهْلِي"، و"لا زميل" أي ليس ضعيفا ولا جبانا، للإحاطة بتعريف هذا المخلوق.

ثالثا – وصف الطّبيعة:

اهتمّ "ابن شُهَيْد" بوصف المناظر الطبيعيّة لولعِه بالبيئة الأندلسيّة، وممّا وظّفه من هذه الموصوفات السّماء التي توحي بالعلوِّ والشّموخ والماء الذي هو مصدر الحياة.

01– السّماء:

يبدو "أبو عامر" مولعا بالسّماء يرْحَلُ إليها لِيَحِلَّ في أرض الجنّ وينفِّذ خطّته الانتقاميّة، كما أنّه يرتمي في أحضانها ليشْكُوَ همَّه فقد خِلْنَاهُ يصِف السّماء ونجومها وكواكبها بينما هو يعاتب الزّمان[*2] فيقول: [3]

سَهِرْتُ بها أرعى النُّجُومَ وأنْجُمً – – – طَوَالِعَ لِلرّاعِينَ، غيْرَ أَوَافِلِ
تخالُ بها زُهْرَ الكواكبِ نرْجِسًا، – – – على شطِّ وادٍ للمَجَرّةِ سَائِلِ
وَتَلْمَحُ مِنْ جَوْزَائِهَا في غروبها – – – تَسَاقُطَ عَرْشٍ واهنِ الدَّعْمِ مَائِلِ
وتَحْسَبُ صَقْرًا وَاقِعًا دَبَرَانَهَا، – – – بِعُشِّ الثُّرَيَّا فوق حُمْرِ الحَوَاصِلِ
وبدْرُ الدُّجَى فِيهَا غَدِيرًا وَحَوْلَهُ – – – نُجُومٌ كَطَالِعَات الحَمَامِ النَّوَاهِلِ

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 125– 126.

([*2]) كذلك ذُكِر في الدّيوان؛ "ديوان ابن شهيد الأندلسي"، تح، وجم: يعقوب زكي، مرا: محمد علي مكي، دار الكتاب العربي للطِّباعة والنّشر، القاهرة، 2013، ص 143.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 112– 113.

من خلال قراءة هذا المقطع الشّعري، لاحظتُ أنّ استعمال الخامات المُتعلِّقة بالسّماء (النُّجوم، والكواكب، والمجرّة، والجوزاء، والثُّريّا، والبدر...)؛ لهُ هدفُهُ داخِل النّصِّ، إذْ كلُّ ما تعلّق بالسّماء هو شيء راقٍ، أو يدُلُّ على طموح الشّاعر في الارتقاء بنفسِه عن همومه وأحزانه، كما يوحي بقرْبِ الخلاص؛ كون السّهر والنّظر إلى ما تزْخَر به العلياء من مناظِر جميلة يلعبُ دورًا مهِمًّا في التَّدبُّرِ في ملكوت الله وإدراك عظمته ونعمه، إذْ يوحي بتفويض الأمر إلى الله وحده، ويَبْعَثُ على الأمل في العيش بسلامٍ وأمانٍ.

02- الماء:

مَثَّلَ الماء الحياة، ونَذْكُرُ على سبيل المثال وصْفُهُ على لسانِ "بديع الزّمان" « قال: أزرقُ كعيْنِ السّنّور، صافٍ كقضيب البلّور؛ انْتُخِب مِن الفُراتِ واستُعْمِلَ بعْد الَبيَاتِ، كَلِسَانِ الشّمْعةِ، فِي صَفَاءِ الدّمْعَةِ»[1] القابل للطّعن ممّا يجعل شكلهُ متهرِّئا كما هو الحال بالنّسبة للنّعوت الرّكيكة التي لمْ تكنْ مُنْتقاة بعناية لتدلّ على مَنْعوتِها.

يتجلّى موقِف الوصف من هذا العنصر المُهِمِّ لاستمرار عيش الإنسان في ذِكْرِ خصائصِهِ (أزرق، صافٍ...) كما تبدو في حقيقتها ويدرِكُهَا بحواسِه؛ وهذا يذكِّرُنا بموقِف العَالِمِ من الظّاهرة العِلميَّة، فموقِفُه موقِفٌ حسِّي عقْلِي[2]؛ أمّا "أبو عامر" فأظهر آخر مغايِرا نازعا عن الحسِّي إلى واقع فنّي جمالي «فقلْتُ: انظُرْهُ، يا سيّدي، كأنّه عصيرُ صباح، أو ذوبُ قمر ليّاح؛ يَنْصَبُّ انصباب الكَوْكَبِ من سمائه؛ العيْنُ حانُوتُه، والفمُ عفريته، كأنّهُ خيط من غزل فُلِق، أو مِخْصرٌ يُضْربُ به من ورِق؛ يُرْفعُ عنك فتردّى، ويُصْدعُ به قلْبُك فتحْيا»[3]، استطاع الواصف نفْضَ الدّلالات المتواضع عليها وتعيين جوهر الشّيء بشكلٍ دقيقٍ داخل سيّاقٍ جديد يهيِّئ لها النّبض بمعاني أكثر نعومة وانسيّابا؛ ممّا يَرْقَى عن الوصف العادي؛ فتزداد فاعليَّته ليُعْطِيَ للشّيْءِ الموصوفِ تميُّزَهُ الخَاصّ، ويُشْرِكُ القارئ في العمليّة بشكل أحسن.

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 128.

([2]) ينظر؛ إيليا حاوي: "فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربي"، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط 01، 1960م، ج01، ص 52- 53.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 128.

رابعا- وصف الحلويّات:

يقدّم الرّاوي عالما مُفْعَمًا بالصُّوَرِ مسْتَغْرِقًا في التّفاصيل، ويقوم الوصف السّاكن بدور مهِمٍّ في خلق مساحةٍ تعتمدُ على شيءٍ كان جديرًا بكشْفِ حقيقة الفقيه للرّاوي.

يحتوي متن حكاية "التّوابع والزّوابع" على بعض المقاطع التي تنتمي لهذا النّوع من الوصف أيْ السّاكن الخالي من الحدث ومن الزّمن كما ألمع إلى ذلك Gérard" Genette" «يمكن بدون شكّ تصوُّرُ (خَلْقُ أو إنتاج) أوصاف بحْتَة تهدِف إلى تمثيل أشياء ضمن بُعْدِها المكاني فقط مجردة من أي حدث أو حتى من أيِّ بعد زماني. بل إنه من السَّهل تصّور وصف مجرد من أي عنصر سردي»[1]، والتي نجِد فيها السّارد ركّز بصورة متكرِّرة على أنواع الحلوى التي اسْتَقْطَبَتْ انتباه "الفقيه" الذي كان برفقة "البطل" ومن معه، مُبْرِزا مُخْتَلَف أشْطُرِ الشّيء المنعوت، لاسيّما وأنَّ عملاً فنّيًّا مثل الذي بيْن أيدينا استحوذ عليه الوصف من البدء حتّى الختام؛ ففي وصفه "للفالوذج"[*2] قال: «ونظر إلى الفالوذج فقال: بأبي هذا اللّمص[*3]، انظروه كأنّه؛ محاججة الزّنابير[*4]، أجريّت على شوابير[*5]، وخالطها لُبابُ الحبّة، فجاءتْ أعذب من ريق الأحبّة»[6]، والمقطع الموالي لا يختلف عن السّابق لأنّ "ابن شُهَيْد" وَصَفَ نوعا آخر من الحلوى وهو "الخبيص"[*7]؛ وأَبْدَاهُ أشهى وألذَّ ما يُؤْكَلُ «ورأى الخبِيص فقال: بأبي هذا الغالي الرّخيص، هذا جليد سماء الرّحمة، تمخَّضتْ به فأبرزتْ منه زُبْدَ النِّعْمةِ، يُجْرَحُ باللّحْظِ، ويذوب من اللّفْظِ. ثمّ ابيَضّ البضّ، قال غضٌّ

([1]) «il est évidemment possible de concevoir des purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale , on dehors de tous événement et même de tout dimension temporelle . Il est même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse» .Gérard Genette "Figures 02", Éditions du seuil, 1969, p57.

([*2]) الفالوذج «حلواء تعمل من الدقيق والماء والعسل». ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، هامش، ص 119.

([*3]) اللّمص: الفالوذج. (المصدر نفسه)، هامش، ص 119.

([*4]) محاججة الزّنابير: رحيق النّحل. (المصدر نفسه)، هامش، ص 119.

([*5]) شوابير: قطع لها شكل الزّاويّة. ينظر؛ (المصدر نفسه)، هامش، ص 119.

([6]) ابن شهيد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر نفسه)، ص 119.

([*7]) خَبِيص: خبَصَ الحلواء يَخْبِصُهَا خَبْصًا وخَبْصَهَا خلطها وعسَّلها. ابن منظور، "لسان العرب"، (المصدر السّابق)، مج: 09، مادة "خبص"، ص 20- 21.

منِ غَضَّ، ما أطْيَبَ خَلْوةَ الحَبِيبِ، لولا حضْرةُ الرَّقيب! »[1]، وفي الوقت ذاته تمَّ وصف صنف آخر "القُبَيْطَاءُ"[*2]، وكيف كانت تبدو وتثير فضول الرّائي فيتساءل: بواسطة ماذا طُبِختْ؟، ويتعجّب من وُرُودِهَا على ما هي عليه «ولمح القُبَيْطَاءَ، فصاح: بأبي نُقْرةُ الفضّة البيضاء، ولا تَرُدُّ عن العَضَّةِ. أبِنَارٍ طُبِخَتْ أمْ بِنُورٍ؟ فإنِّي أراها عين عجين الموز»[3] وأمّا عنْ "الزّلابيّة" فقد وصفها وصفا شاملا للحالة النّفسيّة التي تملّكته، وهي الإعجاب عندما رآها معروضة «ورأى الزّلابيّة، فقال: ويْلٌ لأمِّها الزّانيّة، أَبِأَحْشائي نُسِجَتْ، أمْ منْ صفاق قلْبي ألِّفَتْ، فَإنِّي أَجِدُ مَكَانَها من نفسي مَكِينًا، وحَبْلَ هواها على كَبِدِي مَتِينًا»[4]، فالمتأمِّل لهذه المقاطع يلاحِظ أنّ الرّاوي وصف هذه الحلويّات بمَ أُنْتِجتْ وكيْف شُكِّلتْ وجُهِّزَتْ والألوان التي تلوّنت بها وكيف صُفِّتْ وعُرِضتْ على محبّيها وطالِبِيها، كما أفرط في بيان تأثيرها عليه وولعِهِ بها. ولَفَتَ انتباه من معه حتّى أشفقوا على حاله واقتنوا له منها ما لذّ وطاب عندما مُنِع بسَبَبِ قلَّة ماله[5]، الرّاوي عند استعماله لهذا النّوع من "الوصف" نجده يُلِمُّ بجميع التّفاصيل المتعلّقة بأصناف الحلويّات؛ لأنّ القارئ بصدد تخيُّلِ كل هذه المناظر والصّوّر التي عاينها الكَاتبُ في ذلك المكان، وهو ما تردّد في كلِّ المقاطع التي اجْتُزِئَتْ من النّص وقُدِّمَتْ، حيث أعطتنا نظرة كاملة الوضوح عن الأشياء التي تمَّ وصفُها وكأنّها تتجلّى للعيان.

خامسا – وصف المكان:

يظهر المكان من خلال الوصف السّاكن عبر زاويّة ضيّقة تقتصِر على بعض الخصائص التي تكاد لا تُعَرِّفُ بهِ، ومثال ذلك القصر والدِّير.

01- القصر:

أراد الكاتب أنْ يستشْعِرَ في القارئ جمال هذا المبنى بكلمات معبِّرةٍ عن العظمة

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 120.

([*2]) «القبيطاء: هي الناطف، وهي الحلوى البيضاء التي تؤكل مع السنوبسق، وتعرف عندنا بكرابيج حلب». (المصدر نفسه)، هامش ص 120.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 120.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 120.

([5]) (المصدر نفسه)، ص 121- 122.

والشّرف «لدينا دائما انطباع بأنّ النّص الوصفي يأتي من مصدرٍ أعْمَق، من مستوى أكثر جوهرية، وفي نفس الوقت أكثر أهمية و من مستوى مباشر أكثر، بالنسبة إلى علاقة القارئ بالنّص وتوجيهه وفقا لوجهة نظر خاصة»[1]. كما يحمِلُ هذا الإطار الوصفي دلالة أخرى، لعلّها تصوير الحياة والبيئة عند العباسيين والأندلسيين اللتيْن تميّزتا بالبذخ والتّرف «... وجزنا في ركضنا بقصْرٍ عظيمٍ قدّامه ناوردٌ، يتطاير فيه فرسانٌ»[2]، يعلو هذا الوصف السّكون والثّبات عموما، وخاصّة عند تقديم هذا القصر الخالي من البشر "قصْرٍ عظيمٍ قدّامه ناوردٌ" هذا من جهةٍ ومن ناحيّة أخْرى امتزج بالحركة عندما عرض وصف "النّاورد" أثناء تسابق الفرسان.

02- الدّير:

بيَّن السّاردُ ملامح الدّير دونما يُغْرِق في التّفاصيل، حيث نُلْفِي انسجاما بين اتّساع الدّير الذي يسْتقطِبُ أكبر عدد ممكنٍ ممّن لهمْ رغبة في السُّكْرِ، والرّوائح التي تفوح من المشروب الذي يُسْتهلك بِكَثْرةٍ «حتى انتهينا إلى دير عظيم تعبقُ روائحه، وتصوك نوافحه»[3]، غالبا ما يوحي الوصف الذي يعرِض فيه الكاتب لمثل هذا الفضاء بالمجون الذي كان يلحق بالموجودين به. وأمّا إذا عُدْنا إلى المقدّمة الاستفتاحيّة التي يعرِّفنا من خلالها بهذا الصّرح «وسرنا حتّى انتهينا إلى أصل جبل دير حنّة، فشقّ سمعي قرْعُ النّواقيس، فصحت من منازل أبي نوّاس، وربِّ الكعبة العلياء! وسرْنا نجتاب أديارا وكنائسَ وحانات»[4] وجدناه يُخْبِرُ عنْ جوٍّ يُنْبِئُ بالوضع اللّاهي والعابِثِ.

واتّفق وصف الدِّيرِ مع وصف القصر في العظمة حيث ذكر "قصر عظيم" و"دير عظيم" كما تجلى ساكنا تنعدم فيه الحركة ليمثّل المكان صامتا وكأنه ينقلنا إلى سكون أرض

([1]) «On a toujours l'impression qu'un texte descriptif vient de plus profond, d'in niveau plus fondamental ,et en même temps plus prégnant et plus direct, par rapport contact du lecteur avec le texte, orientant selon un point de vue» George Molinié, "La stylistique",02 Édition , JOUVE, France , 2014 , p 34.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع" ، (المصدر السّابق)، ص102.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 105.

([4]) (المصدر نفسه)، ص 104- 105.

الجنّ وغرابتها.

العنصر الثّاني – الوصف البياني (المسرود):La description narratif

يتحوّل "الوصف" من "ساكنٍ" إلى "متحرِّكٍ" عندما تُبَثُّ الحياة في الشّيء الموصوف؛ فبدلا من إحداث الوقْفة التأمليَّة؛ يُفسِح للحدَث المسار «بإمكاننا القول إذن؛ أنّ الوصف أهم من السّرد بما أنّ الوصف أسْهل، ربّما لأنّ الأشياء يمكن أنْ توجد بدون أن يكون هناك حركة ولكن لا يمكن للحركة أن توجد بدون وجود أشياء»[1]، حيث يبدو في هذه الحالة وكأنّ "الوصف" يتضاءل حجمه حتّى يكاد يتلاشى بوجود أفعال حركيّة ووصفيّة في آنٍ واحدٍ. "فالبيْت فسيح الأرجاء جميل وهادئ كأنّ لا أحد به..." غيْر "دَخَلَ الرّجل بيته وغَلَقَ الباب من ورائه وأشْعَلَ الأنوار..." [2*]، على الرّغم من سرد حدث ما من طريق الأفعال (دَخَلَ، غَلَقَ، أَشْعَلَ) إلاّ أنّ هذه الأفعال لا تَسْلَمُ من المرجعيّة الوصفيّة فقد نعتَتْ البيت بأنّه آهل بصاحبه، وبابه مغلوق، وأنواره مشتعلة.

نستنتج ممّا سبق؛ أنّ الطّبيعة الثّانية للوصف هي "البيانيّة السّرديّة" «وهناك وصف بياني بدونه لا نرى الشّخصيّات والأماكن التي تعيش فيها»[3]، يساعِدُ على تقديم الشّخصيّات وبيان الأحداث وتشكيل الخلفيّات.

رأيْنا أنَّ "أحمد علي يحي" وغيره[4*] شبّهوا الوصف السّاكن بـ"التّصوير الفوتوغرافي"، وأمّا عن البياني؛ فقد شَبَّهَتْهُ "آمنة يوسف" بالتَّصوير السِّينمائي في اقتفاء أثر المنعوتات وتقديمها للقارئ حتّى يُخيَّلُ له أنّه يُشاهِدُها مباشرة فهو «غير سكوني ولا وقفة منقطعة عن سيّاق المشْهَد الذي ترصدُه عيْنَا الرّاوي الشّبيهتان بعدسة الكاميرا السّينمائية المتحرّكة

([1]) «On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration , puisqu'il est plus facile de décrire (peut-être parce que les objet peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objet» .Gérard Genette "Figures 02", Éditions du seuil, 1969, p57.

([2*]) المثالان مستلهمان من مما ورد في شرح جيرار جنيت.

Gérard Genette "Figures 02", Éditions du seuil, 1969, p57.

([3]) إمبرت، إنريكي أندرسون: "القصة القصيرة –النظرية والتقنية–"، (المرجع السّابق)، ص 319.

([4*]) غيره: أحمد عبد العظيم محمد، علاء عبد المنعم إبراهيم.

وهي تلاحق الحدث وترصده أيْنما اتّجه فيما يشبه المونتاج السينمائي الذي يجيء على هيئة صورة مركّبة ومتتابعة تتواشج فيها الأوصاف بحركة الأفعال وبتناميها المستمِّر»[1]، وحتّى تعلو هذا الوصف صبغة سرديّة[*2]؛ يتوخّى السّارد في ذلك الدِّقَّة المتناهية التي تجْعلُه متحرِّكا ومفعما بالحياة.

أوّلا – وصف الشّخصيّات:

سخّر الكاتب الشّخصيّات في عمله الفنّي لإنْجاز الحدث الذي أوكلهُ إليها؛ مركِّزا على آليّة الوصف متحرِّكا ليُعرِّفنا على مكانتها ومبادئها وأفكارها مُتَّخِذا إيّاها وسيلة لمواجهة الخصوم، خاصّة "الإوزّة" و"أنف النّاقة" و"الفقيه" التي أسهب في نعْتِها ترغيما لهم.

01- الإوزّة (تابعة شيخ):

حظيت هذه الشّخصيّة بوصفٍ دقيقٍ حيث لاحق الرّاوي ملامحها الجسميّة، وتتبّع أحوالها النّفسيّة، في مشاهد سلسة تُبْرِزُ تمكُّنَه من تصويرها بطريقة تخييليّة تؤثِّرُ على انفعالات المتلقِّي؛ حيث يُعْطِي لموصوفاته ميزة تجعلُها ترقى عن الوصف العادي أين تظهر براعة الكاتب الفنيّة، وفي الحكاية تطرّق الكاتب إلى تصوير حركات "الإوزّة" وهي تسبح في البركة «لمْ أرَ أخفَّ من رأسِها حركة، ولا أحسن للماء في ظهرها صبّا، تُثْني سالفتَها[*3]، وتكسرُ حَدَقَتَهَا، وتُلَوْلِبُ قَمْحُودتها[*4]، فترى الحسْنَ مُسْتَعَارًا منْها، والشّكْلُ مأخوذا عنها»[5]، أسْهَبَ الرّاوي في وصفِها عبر مراحل مختلفة مرّت بها هذه الشّخصيّة وبعدما عَرَفَ مِنْ "زُهَيْرٍ

([1]) آمنة يوسف: "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق"، (المرجع السّابق)، 142- 143.

([*2]) ورد في كتاب "بلاغةِ القِصَّةِ– مقاربات تطبيقيّة في القصّة القصيرة" باسم "الوصف المسرود/ السّردي" وشُبِّه كذلك بعمل الكاميرا «الوصف المسرود/ السردي، ويشبه التّصوير السّنمائي؛ حيث يتم تركيب تلك المشاهِد الأحاديَّة لتكْسِب طابع التَّكامل النّصي وما يؤطِّرُهُ من حالة حركيّة». أحمد يحي علي، وأحمد عبد العظيم محمد، وعلاء عبد المنعم إبراهيم: "بلاغة القصة– مقاربات تطبيقيّة في القصّة القصيرة"، (المرجع السّابق)، ص245 .

([*3]) ناحيّةُ مُقَدَّمِ العُنُقِ من لَدُنُ مُعَلَّقِ القُرْطِ إلى قَلْتِ التَّرْقُوَة. مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، مادة "سَلَفَ"، ص821.

([*4]) قَمْحُودَةٌ: الهنّة النّاشِزَةُ فوْقَ القَفَا وأعْلى القَذالِ خلْفَ الأُذُنَيْنِ، ومؤخَّر القَذَال، ج: قَمَاحِدُ. (المصدر نفسه)، مادة "قَمْحَذَ"، ص312.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 149- 150.

بن نُميْرٍ" من تكُونُ(*1)، عاتبَهَا عتَابًا خَفِيفًا(*2)، ثمّ بيَّن تَصَرُّفَهَا عندما سَمِعَتْهُ «فَدَخَلَهَا العُجْبُ من كلامي، ثمّ ترفّعتْ وقد اعترتْها خِفّةٌ شديدةٌ في مائها، فمرّةً سابحة، ومرّةً طائرةً، تتغمسُ هنا وتخْرُجُ هناك، قدْ تقبّب جناحاها، وانتصبّتْ ذُناباها، وهي تُطرِّب تطريب السُّرور؛ وهذا الفعل معروفٌ من الإوزِّ عند الفرح والمرح. ثمّ سكنَتْ وأقامَتْ عُنُقها، وعرّضت صدرها، وعملت بمجدافيها، واستقبلتنا جائيّة كصدر المركب»(3)، ليعرض انفعالات هذه الشّخصيّة بصورةٍ مُكَثَّفَةٍ؛ حتّى تبدوَ لنا بأنّها مُهِمَّةٌ بيْنَ الشّخصيّات التي جاءت في العمل الأدبي.

يصِفُ الرّاوي "الشّيخ" الذي مثَّله في "إوزّة" التي تعاكِس مَقَامَهُ الذي يدلُّ على الهيبة والوقار؛ خصوصا أنّه اقترن بالعِلْمِ «فاهتزّتْ من جانبَيْها، وحال الماء من عينَيْها، وهمّتْ بالطّيران. ثمّ اعتراها ما يعتري الإوزَّ من الألفة وحسن الرّجعة، فقدّمتْ عنقها ورأسها إلينا تمشي نحونا رويدا، وتنطق نطقًا متداركًا خفيًّا، وهو فعل الإوزّ إذا أنستْ واستراضتْ وتذلّلتْ؛ على أنّي أحبُّ الإوزّ وأستطرِفُ حركاتها وما يعرضُ منْ سخافاتها»(4)؛ فإذا تتبَّعْنا سلسلة النُّعوت التي وظَّفها "ابن شُهَيْد" نَجِدُها شخصيّة بلهاء تخفي حقيقتها بادِّعاء الفهم وإتقان النّحو ووحشي الكلام(*5)، فكلّ من يعرف بأنّها تابعة "شيْخ" يعتقد تبحُّرها في معرفة علوم اللّغة؛ لكنّ حقيقتها مخالِفة تماما لهذا التصوُّر، لأنّ المشاهِد المقدَّمة تُأَكِّدُ على مناقضَتِه للمكانة العلميَّة التي يحْمِلها لأنّ هذا "الوصف" يوحي فقط بشخصيّة حمقاء لا يليق بها أنْ تجادل في أمور المنطق ولا أن يُطْلَقَ عليها اسم تابعة شّيْخ تُدْعَى "العاقلة"، وأمّا "أمّ خفيف" فهو أنسب.

(*1) سأل "ابن شُهَيْد" "زُهَيْرا بن نُمَيْر" عن "الإوزة" «فقلت لزهير: ما شأْنها؟ قال: هي تابعةُ شيخٍ من مشْيختكم، تسمّى العاقلة، وتكنَّى أمَّ خفيف، وهي ذات حظّ في الأدب، فاستعدَّ لها». ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 150.

(*2) جاء في المتن أنّ الإوزّة احتجّت على الحكم بين شعر الحمار والبغل فعاتبها على لقائها له بمثل هذا الكلام «فقلت: أيّتها الإوزّة الجميلة، العريضة الطّويلة، أيحْسُنُ بجمالِ حدقتيْكِ، واعتدال منْكبيْكِ، واستقامة جناحيك، وطول جيدك، وصغرِ رأسِكِ، مقابلةُ الضّيف بمثلِ هذا الكلام، وتلقِّي الطّارئ الغريب بشِبْهِ هذا المقال؟». (المصدر نفسه)، ص 150.

(3) (المصدر نفسه)، ص 150- 151.

(4) (المصدر نفسه)، ص 151.

(*5) طالبته الإوزّة بـ «إحسان النّحو والغريب اللّذيْن هما أصل الكلام ومادة البيان» . (المصدر نفسه)، ص 151.

02- "أنف النّاقة بن مَعْمَر" صاحب (أبي القاسم الإفليلي):

يقدِّم الكاتِب صفاتٍ مختصرة انتقاها مقتصِرا على الملامح العامّة للشّخصيّة دون أنْ يسترسِلَ في توضيحها، وهو يريدُ منْ وراء ذلك أنْ يتفادى التّفاصيل التي تجنِّب الحكي المُمِلَ لبُعْدِ اللُّغة عن الرّمزِ والإيحاء الذي يهْبِطُ بالسّرْدِ إلى المستوى العادي. وذلك في تقديم صورة "أنف النّاقة" عندما اسْتُدْعِي من قبل صاحبَيْ "الجاحظ" و"عبد الحميد كاتب" «فقام إليهما جِنِّيٌّ أشْمطُ ربْعةٌ وَارِمُ الأَنْفِ، يَتَظَالَعُ في مِشْيَتِهِ، كَاسِرًا لِطَرْفِهِ، وَزَاوِيًّا لأَنْفِهِ، وهو يُنْشِدُ»[1] جاء الوصف في هذا المقطع ساكِنا، حيث بدأ بذكر أوصاف لتابع "الإفليلي" (أشْمطٌ، ربْعةٌ، وارمُ الأنْفِ) لينتقل إلى الوصف في حال حركة فتطرّقَ إلى (قيّامه، غمْزهُ في مِشْيتهُ، وغضّه لطرْفهُ، وصرْفهُ لأنْفِه، وإنْشَادَهُ).

بيّن الرّاوي بعد ذلك هيئة صاحبه بعدما انْتقم منه «وعَلَتْ أَنْفُ النَّاقَةِ كَآبَةٌ، وظَهَرَتْ عليه مَهَابَةٌ، واخْتَلَطَ كَلَامُهُ، وبَدَا مِنْهُ ساعتئذٍ بَوَادٍ في خِطَابِهِ، رَحِمَهُ لَهَا مَنْ حَضَرَ، وأَشْفَق عليْهِ مِنْ أَجْلِهِ منْ نَظَرَ»[2]، حيث ظهر تلاحُمُ هذه المقاطع بالسّرد بصورة إيحائيّة معبِّرةٍ عن الانكسار، والانهزام، والاستسلام، والوصول إلى نقطة الضّعف؛ فبُهِتَ وأُخْرِسَ لِسَانُهُ.

03- الفقيه:

تدرَّج الكاتب في تقديم الأوصاف المعْنوِيّة للشّخصيّة وكلّها صفات ذميمة تدلّ على الشّره، فالمتأمِّل ينْتبِهُ إلى أنّ الرّاوي وظّف هذه الشّخصيّة لتُعطيَ صورة مناقضة لشخصيّة الفقيه من كلّ الجوانب[*3]، وصوّره الكاتب بصورة ساخرة ضاحكة عندما همَّ بأخذِ نصيب من الحلوى وصُدَّ عنْها «وهَمَّ أنْ يأْخُذَ منها. فأثْبَتَ في صدرِهِ العَصَا، فجلس القُرْفُصا، يُذري الدُّموع، ويُبْدي الخُشوع. وما منّا عن الضّحك إلاّ قدْ تجلَّدَ. فرقّتْ لهُ ضُلوعي، وعلِمْتُ أنّ الله غير مُضيِّعي. وقد تَحمُل الصّدقة علي ذوي وَفْر، وفي كلِّ ذي كَبِدٍ رَطْبةٍ أجْر. فأمرْتُ الغلامَ بابْتِيَّاعِ أرطالٍ منها تجمِّعُ أنْواعَها التي أنطقتْه على ضُروبها التي

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 124.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 130- 131.

([*3]) رأى "الفقيه" أصناف الحلوى معروضة فبالغ في وصفها وإبداء الإعجاب بها، وكأنّ همّه في هذه الحياة هي بطنه لا التفقُّهُ في مسائل الدّين. انظر؛ (المصدر نفسه)، ص 119 - 120- 121.

أضرَعَتْهُ، وجاء بها وسِرْنا إلى مكانٍ خالٍ طيّبٍ»[1]. وهو وصف واضح على شدّة الحرص على إشباع غريزة الجوع، حتّى أنّهُ اسْتَسْلَمَ لِشَهْوَةِ الأكل، حيث كانت الحلوى كجهاز تحكُّم يسيْطِر على عقله وقلبه وهو ينفِّذُ دون أنْ يكبح جماح النّفس ويردّ تأثير الحلوى، لأنّه طامع في كلِّ الأنْواعِ التي عُرِضَتْ وليس لديه مال يدفَعُهُ للبائِعِ.

وجَدَ الكاتِب نفْسَه أمام هذا الوضْع مضطرًّا لشراء قطع الحلوى التي أعْجَبَتْهُ وتسليمها له شفَقَة على حاله، ثمّ أخبر عَنْ انتباذه النّاس وكيْفيّة الْتِهامِهِ لها «فصَبَّها رَطْبَةَ الوُقُوعِ، كراديسَ[*2] كقِطَعِ الجُذُوعِ؛ فجعَلَ يقْطَعُ ويبْلَعُ، ويَدْحُو فاهُ ويَدْفَعُ، وعيْناهُ تَبِصَّانِ كَأنّهُما جَمْرَتَانِ، وقدْ برزَتَا على وجْهِهِ كأنّهما خُصْيَتَانِ، وأنا أقولُ لهُ: على رِسْلِك أبا فلان! البِطْنةُ تُذْهِبُ الفِطْنَةَ! فلمّا التَقَمَ جُمْلَةَ جماهيرِها، وأتى على مآخِيرِها، ووصَل خَوَرْنَقَها بسَدِيرِها[*3]، تجشّأ فهبّتْ منهُ ريح عقيمٌ، أيقنّا لها بالعذاب الأليم»[4]، وكأنّ "الفقيه" تعرّض لجذب مغناطيسي سَيْطَرَ على عقله وسيّر أفعاله حتّى أصبح ينساق وراء الحلوى انسيّاق الأعمى، وهذه الصِّفات السّابقة؛ إنّما تُعبِّرُ عن الرّجل الأحمق الذي لا يتوانى عنْ التهام ما لذّ وطاب من الحلويّات؛ في حين كان يجب عليه التحلِّي بالحكمة والرَّزانة لأنّه يمثّل صفوة المجتمع في الوعظ والإرشاد والأمر بالمعروف.

ولقدْ اقتصرْنا على هاته الشّخصيّات لأنّه كان سخيّا في وصفها بطريقة مُفَصّلةٍ وجماليّة أكثر من البقِيَّةِ.

ثانيّا – وصف الحيوان:

يواصِل الرّاوي الإيقاع الوصفي المسرود عبر تقديمه لمعطيات تتعلَّقُ بالحيوان الذي يتحرّك في إطار حدثِ الصّيد وما يتعلّق به من هجوم وهروبٍ، كما وصف أجزاء جسمه بدقّة تجعلها نابضة بالحياة. وذلك من خلال مشهدَيْ الضّباء والخيول، والذِّئب.

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السابق)، ص 121.

([*2]) كراديس: مجتمعة. مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، ص 570.

([*3]) الخَوَرْنَقُ والسّدير: قصران في الحيرة للنّعمان الأكبر، وقيل السّدير موضع في الحيرة أو نهر. (المصدر نفسه)، ص 122.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السابق)، ص 122.

01- الضِّباء والخيول:

تتحوَّل النّعوت أحيانا في هذا المَتْنِ إلى لقطات ومَشاهِد فنيِّة بديعة التّشكيل من خلال النّسيج اللّغويّ الذي أبدع في صُنْعِهِ، حيث جعل "جابر عصفور" الصّورة الفنيّة النّاجحة «هي التي تنْقُل العالم الخارجي لتعكِس في خيال المتلقِّي مشاهِدَهُ المحسوسة إلى الدّرجة التي تجْعل المتلقِّي يشعر أنّه في حضرة المشْهَد نفسَه ويعاينُه»[1]، وتستمِرّ على هذا النّحو حيث إنّنا نجد في أغلب المقاطع ألوانا متميِّزةً من التّصوير الّذي ترتّبَ في تركيبةٍ حسنةٍ، ولو بحثنا في المقطع الشِّعري الموالي لوجدنا نمطه سرديّا وصفيّا يعمد من خلاله المؤلِّفُ إلى نقْلِ المعاني في شكْل محسوس وهو وصفٌ يعبِّرُ عن رحلة "ابن شُهَيْدٍ" نحو عمق الطّبيعة (المروج وقطعان الضأن التي ترعى فيها) [2*] بحْثًا عنْ السّلام النّفسي.

قال الشّاعر: [3]

ولمّا هَبَطْنَا الغَيْث تُذعَرُ وَحْشُهُ - - - على كلِّ خوّارِ العِنانِ أسِيلِ
وثارتْ بناتُ الأعْوجِيّات بالضُّحى - - - أبابِيل، من أعطافِ غيرِ وبيلِ
مُسَوَّمةً نَعْتدُّها منْ خيَارِهَا، - - - لِطرْدِ قَنِيصٍ، أو لِطَرْدِ وَعِيلِ
إذا ما تَغَنَّى الصّخْبُ فوق مُتُونِها - - - ضُحيًّا، أجابَتْ تحْتهُمْ بِصَهِيلِ

لقد كان وصف "ابن شُهَيْد" للحيوان لا يتأتَّى –في هذا المقطع– إلاّ في ثنايا رحلة الصّيْد باعتبارها مُحرِّكا للأحداث؛ إلاّ أنّه كان يجْنَحُ إلى الإخبار عن شخصيّة البطل؛ فارتبط بالحالة النَّفسيّة لها وهي حبّ التحرُّرِ من القيود؛ خاصّة أنّ ما تبقّى من الأبيات يتعلَّقُ

([1]) جابر عصفور: "الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط 03، 1992، ص 365-366.

([2*]) يبدو تأثُّر "ابن شُهيْدٍ" بشُعراء المشرق جليّا في اتّباع الهجران إلى الطّبيعة والارتماء في أحضانها، من خلال لاميّة الشّنفرى الذي قرّر الرّحيل إلى عالم الحيوان ومجاورتهم:

أقِيمُوا بنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ - - - فإنِّي إلى قومٍ سِواكُمْ لأَمْيَلُ
ولي دُونكُمْ أهْلُنون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ - - - وأرْقَطُ زُهْلُولٌ وعَرْفَاءُ جَيْئَلُ
هُمْ الأهلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذائعٌ - - - لديْهِمْ ولا الجانِي بمَا جَرَّ يُخْذَلُ

عمرو ابن مالك: "ديوان الشّنفرى"، جم وتح وشر: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 02، 1417هـ-1996م، ص 58.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 94.

بالظفر بالغنيمة، والسُّكْرِ والانبِساط[1]. غير أنّنا نجدُ وصفه هذا عارضا في ذكرياته من رحلات صيده ومواقِفِه في المرُوج لمطاردة الضِّباء، ويكون بذلك قد نقل إلينا الأيّام السّعيدة التي عاشها مع الرِّفقة المفضَّلة التي كان يتمنّى أنْ تعود.

هذا النّموذج من وصف الحيوان وَرَدَ ممزوجا بالسّرد، وبالتّالي سُخِّرَ لخدمته وهو من أساليبه، وتكفّل بوصف الملامح الخارجيّة والهيئة والسّلوك والحركات المتعلِّقةُ بإنسان أو حيوان واقعي أو خيالي[2]، وهو يصف كرَّ خير الجياد محَمْحِمَةً وكأنّها عازمة كَمَا أصحابِها على المَصِيدِ، ما جعل الضّباء تتفرَّقُ لمّا أحسَّتْ بالخطر المحدِّقِ طلبا للنّجاة، حيث يُغْنَى المشْهدُ البصري السّمعي بحركيّة تبْعثُ على حيويّة الحدث، فهذا المسرح الفنّي يمرِّرُ للمتلقِّي إشاراتٍ مُفْعمةٍ بالدّلالات والمعاني التي يُنتِجُهَا الكاتِبُ في ثنايا النّص من خلال تجربةٍ إبداعيَّة وحسٍّ مُرْهفٍ.

02- الذّئب:

يُقدِّمُ الكاتب منظرا رِوائيّا مكوّنا من شُحْنات من الألوان "الأخضر لون الرّوضة"، و"الأسود"، يصرّح به ويقرنه بـ"الدُّجى"، واللّون "المُغْبِرِ المائل إلى السّواد" يتجلى في "الأطلس"، و"الأحمر" لون النّار، التي تتعلّق بفضاء المَشْهَد وتمزجه برقّة الخيال الجامِح، ويختارُ للوصفِ الذِّئبَ لأنّه يُعِيرُهُ كثيرا من الاهتمام حيث يُشَبِّهُ حضورَهُ بحضورِ الثّعْلبِ –الذي ذُكِرَ سابقًا– يدلُّ على المكر والخداع والتَّحايُل، والبغلة والعانة اللّتان تعنيّان الغباء، والإوزّة التي توحي بسخافة العقل والبله... ويفضّل توظيف الذّئب في وضع التسلّل إما إلى الفريسة أو هروبا من المَصْيَدَةِ.

قال الشاعر:[3]:

إِذَا اجْتَازَ عُلْويُّ الرِّيَّاحِ بِأُفُقِهِ، – – – أَجَدَّ، لِعِرْفَانِ الصِّبَا، يَتَنَفَّسُ
تذَّكّرَ رَوْضًا منْ شَوِيٍّ وبَاقرٍ، – – – تولّتْهُ أحْراسٌ من الذُّعْرِ تُحْرَسُ
إذا انْتَابَها مِنْ أذْؤُبِ القَفْرِ طَارِقٌ – – – حَثِيثٌ، إِذَا مَا اسْتَشْعَرَ اللّحْظَ يَهْمِسُ

(1) ينظر؛ بقيّة الأبيات من هذا المقطع، ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 95.

(2) ينظر؛ نجوى الريحاني القسنطيني: "في نظرية الوصف الروائي دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية"، دار الفرابي، بيروت، ط01، 2008، ص 291.

(3) ابن شُهَيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 130.

أَزَلُّ كَسَا جُثْمَانَهُ مُتَسَتتِرًا - - - طَيَاليسَ سُودًا للدُّجَى وهُوَ أَطْلَسُ
فَدَلَّ علَيْهِ لَحْظُ خِبٍّ مُخَدِعٍ، - - - تَرَى نَارَهُ منْ ماءِ عَيْنَيْهِ تُقْبَسُ

إنّ الرّاوي"[*1] يَستحضِر هذا الحيوان ويجتهد في وصفه ليصْبِح بذلك تعبيرا عن الطّرد والتّهميش والعذاب النّفْسي، ولا يذكر إعجابه به إلاّ مرّة واحدة عندما يتطرّق إلى لون جسمه وهو مغبرّ مائل للسّواد، وإلى جانب فوزه بالفريسة أو نجاته بنفسه؛ يوجد لقطة أخرى في المشْهَدِ تسْحبُه إلى أفقِ الدَّهاء وهي نظْرة عينيْه النّاريّة التي لا تبْعثُ على الأمان والوداعة. وسواء أَعبَّر عن هذه السِّمَة بتسلُّلِه أو نظرتِه يبقى هذا الحيوان يُضْربُ به المثل في الحيلة والمُخَاتَلَة. وهو وصف متحرِّك «يساعِد الحدثَ في مَسَارِه»[2]. يخْبِرُ عن الإقدام وقت الغفلة والإحجام وقت الخطر؛ لضمان العيش واستمرار البقاء.

ثالثا – وصف المناظر الطبيعيّة:

يقوم الرّاوي بدور مُهِمٍّ في تحريك كلِّ الأدوات التي تشكِّلُ نصّهُ؛ فيتَّجِهُ صوْبَ الظَّواهِر الطّبيعيّة ليكْشِفَ جدل العلاقة بين الطّبيعة والحدث من جهة، والطّبيعة والشّخصيّة من جهة أخرى؛ القائمة على الصِّراع النّفسي للبطل معلِنًا بعد ذلك التحدِّي لتجاوز الواقع المتردِّي.

01- الليل والصّباح:

يبدو الوصف في تشكُّلِهِ العام من خلال اختياره لظاهرتَيْ اللّيل والإصباح[*3] معبِّرا بعمق عن ملمَحٍ يوحي بنفسيَّة تجمع بين التَّشاؤم والتَّفاؤل، فالطّبيعة تقدِّم المشاهِد المتناقِضَة لتمنح لحظة للتأمُّلِ، لذلك يمكِننا القول أنّ "ابن شُهَيْد" شاعر الطّبيعة يرتمي في أحضانها ليَنْسَى

([*1]) يبدو تأثّر "ابن شهيد" بالمشرقِيِّين في تصوير المَشاهِد ورسم الصّور ووصف كلّ ما تقع عليه عينه وتحسُّ بهِ نفسُهُ، سواء تعلّق بالأوصاف الماديَّة لشيء، أو حيوان، أو إنسانٍ، أو الأوصاف المعنويّة كالأخلاق والطِّباع والعادات. يُنْظَر؛ سامي الدهان: "الوصف"، دار المعارف، مصر، 1957، ص 05- 97.

([2]) إنريكي أندرسون إمبرت: "القصَّة القصيرة –النظرية والتقنية، (المرجع السّابق) ص 319- 320.

([*3]) إذا كان "ابن شُهَيْد" مُتشائما من الليل متفائلا بالصّبح فإنّ "امرؤ القيس" مُتشائم منهما معا، حيث نجده يصرِّح بذلك:

ألا أيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألا انْجَلِ - - - بِصُبْحٍ وما الإصْبَاحُ فيكَ بِأَمثَلِ

"ديوان امرئ القيس"، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 04، 1984، ص 18.

همومه، حيث يبدو مفتُونًا بالبيئة الأندلسيّة(*1) واضحٌ ذلك ويشكِّلُ سِمة في نظْمِه ونثره، لأنّ الوصف كلّما كان مزركشا بمناظر من الطبيعة كلّما كان نابضًا بالحياة، وهذا هو فنُّ "أبي عامر" القائم على تقنيّة المَشْهَد وتبايُن الطَّبيعة...

قال الشاعر:(2)

وَارْتَكَضْنَا حتَّى مَضَى اللَّيْلُ يَسْعَى - - - وَأَتَى الصُّبْحُ قَاطِعَ الأَسْبَابِ
فَكَأَنَّ النُّجُومَ فِي اللَّيْلِ جَيْشٌ - - - دَخَلُوا للْكُمُونِ فِي جَوْفِ غَابِ
وكَأَنَّ الصَّبَاحَ قَانِصُ طَيْرٍ - - - قَبَضَتْ كَفَّهُ بِرِجْلِ غُرَابِ
وفُتُوٍّ سَرَوْا وقد عَكَفَ اللّيـ - - - لُ وأَرْخَى مُغْدَوْدِنَ الأطنابِ
وكَأَنَّ النُّجُومَ لمّا هَدَتْهُمْ - - - أَشْرقَتْ للعُيُونِ مِنْ آدَابِي
وَكَأَنَّ البُرُوقَ إذْ طالعتْهُمْ - - - أوقِدَتْ في سَمَائِهَا مِنْ شِهَابِي
يَتقَرَّوْنَ جَوْزَ كُلِّ فلَاةٍ - - - جُنْحَ لَيْلٍ جَوْزَاؤُهُ مِنْ رِكَابِي

عموما؛ فإنّ الألوان والأضواء تتّحِد في مناظِر حيّة في متْن "شجرة الفكاهة". للتّعبير عن عَالَمٍ يُشِعُّ بالجمال الباهر، "حيث يقوم الرّاوي بوصف الأشياء ولا شيء أكثر"(3) فالنّجوم والبرْق والشِّهاب كلُّها جعلتْ المشْهَد يصطبِغُ بالرِّقّة والرِّفْعةِ. نجِد الكاتب –مثلا– عندما أخبر عن اختفاء النّجُومِ عند طلوع النّهار، عبّر بطريقة حالمة عن الطبيعة وهي تخلع السّواد وترتدي لباسا أبْيَضًا. والمُلاحَظُ أنَّه يجْعلُها تُفْصِح عن نظامها الكوْني في تعاقُب اللّيل والنّهار وتَواري الظلام وحلول الضِيَّاء.

02- السّحاب:

انماز وصْفُ السّحاب داخل المسار الحكائي بالهدوء والجوِّ المُريح، بدْءا من تشكُّلِه واندفاعه ببطءٍ لأنّه مُحَمَّلٌ بالماء، ودوْر الريّاح في ذلك؛ إلى أنْ نزل غيثًا مُغيثًا ينسج بساطا على الأرض كحائك ماهر؛ كما أنّه يصوِّرُ الرّيح العابثة بقطراته حتّى تناثَر كتناثُر حبّات

(*1) ما يُلْفِتُ الانتباه أنّ هذه الصّورة تنبضُ بواقع البيئة الأندلسية، ولو قُدِّرَ لابن شُهَيْد أنْ عايش بيئة أخرى لاختلفت لوحاته الفنيّة ولقدَّم لنا ما يطبع تلك البيئة.

(2) ابن شُهيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 124.

(3) إنريكي أندرسون إمبرت: "القصة القصيرة –النظرية والتقنية–"، (المرجع السّابق)، ص 319.

العقد التي اجتهدتْ يد النُّور في جمعه؛ ويتخلّل هذا المشهد؛ مشْهَدُ اللّيل الذي بات الشّاعر يترقَّب مضِيَّهُ ويبدو أنّه مسْتعْجِلٌ قدومَ الصُّبح فيشبِّهُ اللّيل في طولِه بملك الزِّنج يتبخْتر في مشيته يتّخِذ من البدْر حلية والجوزاء.

يقول الشّاعر:[1]

ومُرْتَجِزٍ أَلقَى بِذِي الأَثْل كَلْكَلاَ، – – – وحَطَّ بِجَرْعَاء الأبَارِيقِ مَا حَطَّ
سَعَى في قيّادِ الرِّيحِ يُسْمِحُ لِلْصِّبا، – – – فألْقَتْ عَلَى غَيْرِ التِّلَاعِ بِهِ مِرْطَا
وما زال يُروي التُّربَ حتى كسا الرُّبَى – – – دَرَانِكَ، والغيْطَانَ من نسجِهِ بُسْطَا
وعَنَّتْ لَهُ رِيحٌ تُسَاقِطُ قَطرَهُ، – – – كما نَثَرَتْ حَسْنَاءُ مِنْ جِيدِهَا سِمْطا
ولمْ أَرَ دُرّاً بدَّدَتْهُ يَدُ الصّبَا – – – سِواهُ، فبَاتَ النّورُ يلْقطُهُ لقْطَا
وبِتْنَا نُرَاعِي اللّيل لمْ نَطْوِ بُردَهُ، – – – ولمْ يجْرِ شَيْبُ الصُّبْحِ في فَرْعِه وَخْطَا
تَرَاهُ كَمَلْكِ الزُّنْجِ في فَرْطِ كِبْرِهِ – – – إِذَا رَامَ مَشْيًا في تَبَخْتُرِهِ أَبْطَا
مُطِلاً على الآفَاقِ وَالبَدْرُ تَاجُهُ – – – وَقَدْ عَلّقَ الجَوْزَاءَ في أُذْنِهِ قُرْطَا

احتفَى النّصُّ بالتّفاصيل، كحركة السّحاب البطيئة، ورَيِّ المطر المُستمِرِّ للتّراب، ونمو النّبات على الرُّبى... وهذه التّفاصيل لمْ ترِدْ تلقائيًّا بل دلّت على التّفاعل والتأثُّر بالمنظر، وخاصّة ذلك التّداخل بين مشْهَد وصف السَّحاب والمطر مع مَشْهد اللّيل؛ فالوصف هنا وإنْ كان باهتا وخافتا نكادُ لا نقتفي له أثرا إلاّ أنّهُ يتماشى مع السّرد ويجسِّدان معا الحدث، حيث ساعدهُ على ذلك التّشبيه الذي جعلنا نرى هذه الظواهر الطّبيعيّة –منظر اللّيل مثلا– يتجسّد أمامنا في هيئة إنسان يسُود قومَه يُلْقي على جسمه مَلْبَسُهُ وله طقوس في فرض احترامه على رعيّته.

رابِعا – وصف المكان (الدّير):

تعدَّدَت المسارِح والإطارات التي تدور فيها الأحداث في قِصَّةِ "التّوابع والزّوابع" (مكان توابع الشعراء والكتّاب، ومكان نقاد الجن، ومكان حيوان الجن)، وما لاحظناه قِصَرَ نَفَسِ "ابن شُهَيْد" في وصف هذه المساحات ليس لعيْب بل لهدف مقصود[2*]، ومن الأماكن التي

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 129– 130.

([2*]) سنناقش هذا في "الوصف والمكان لاحقا".

تجسّدت فيها حركيّة الوصف؛ "الدّير".

إنّنا نُلْفِي راوية تجليّات الوصف من خلال السّرد في هذا المكان حيث يشير إلى ذلك "JEAN– YVES TADIÉ" «نَرَى أنَّ الوصْف يُصْبِحُ هو نَفْسُهُ القِصَّةَ»[1]، فيذكُر "أبو عامر" الرُّهبان وخدمتِهم للزّبائن فيه بتقديم المشروب الذي يلعب بعقولهم وينقلهم إلى عوالم وهميَّة تُخَلِّصُهُم من الضّغط وقساوة الواقِع؛ معتَمِدا على كلِّ المعاني التي تُحِيل على هذا الحال؛ وذلك عالم ثانٍ يَهرُب إليه بعد عالم الجنِّ.

حيث يقول:[2]

ولرُبَّ حانٍ قدْ أدَرْتُ بدَيْرِهِ – – – خَمْرَ الصِّبَا مُزِجَتْ بِصَفْوِ خُمُورِهِ
في فِتْيةٍ جَعَلُوا الزِّقَاقَ تِكاءَهُمْ – – – مُتصاغِرِينَ تخشُّعًا لكبيرِهِ
والَى عليَّ بطَرْفِهِ وبكفِّهِ، – – – فأمال منْ رأسي لِعَبَّ كبيرِهِ
وتَرَنَّمَ النّاقُوسُ عند صَلاتِهِمْ، – – – ففتَحْتُ منْ عَيْنِي لِرَجْعِ هَدِيرِهِ
يُهْدِي إلينا الرَّاحَ كلُّ مُعَصْفَرٍ – – – كالخِشْفِ خَفَّرَهُ التِماحُ خَفِيرِهِ

احتاج هذا الموضِع إلى صورة وصفيّة متحرّكة تقوم على حكي الأفعال لتحديد المَشْهَدِ المنقول وما يُحيلُ عليه مُرْتبِطا بالنّصّ، حيث نحِسُّ بحركةٍ تتلاءم مع المكان وانفعالا متردِّيّا لمشْهد تغْيِّيبِ العقل، ليُصْبِح هذا المكان يُعادِلُ الحضْن الدّافئ لكلِّ لاجئٍ والأمان الذي شكّلته مختلف الصوّر وهي مرْتبِطةٌ بالرّهبان داخل هذه المخْمَرة.

اتّسم الوصف في "توابع وزوابع" "ابن شُهَيْد" بطبيعتيْن سّاكنة ومتحرِّكة. وأما السّاكنة؛ ففي تقديم الشّخصيّات والحيوانات والمكان والطبيعة مُحْدِثًا وقفةً تعطِّلُ سير الأحداث إلاّ أنّها تَبْعَثُ على التأمُّلِ فيما تَقَدَّمَ به، كما أنّها تزيِّنُ الرِّواية أكثر من مضْمونها، وأمّا المتحرِّكة؛ فَبِبَثِّ الحياة في الموصوف بحيث يتميَّز بالسّرديّة ويدفع بالحدث إلى مواصلة سيْرِه في الحكاية. وهذا التّزاوج في طبيعة الوصف قَدَّم مناظِر في لوحات فنيّة بديعة الرّسم، ومشاهد دراميّة جيِّدة الحُبْكَة، تُسْبِي العقول وتستقْطِبُ القلوب.

([1]) «voyons– nous la description devenir le récit lui– même» JEAN– YVES TADIÉ, "Le récit poétique", Édition Gallimard, France , 1994 , p 54.

([2]) ابن شُهيْد الأندلسي، "رسالة التوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 106.

الحقيقةُ التي انتهَيْنا إليْها –من خلال هذا المبحث– هي أنّ الوصْف شَغَلَ مساحة كبيرة من السّرد في رحلة "ابن شُهَيْد"، حتّى يُمَكِّنَ لبعض اللّوحات والمشاهِد الوصفيَّة أنْ تُشَكِّلَ نصوصا منْفَصِلَة عن النّص الأصلي دون أنْ تُحْدِثَ خلَلا فيه مثل "رسالة الحلواء" التي قرأها على تابِعيْ "الجاحظ" و"عبد الحميد"، فالكاتب لمْ يلجأْ إلى الوصف كمُعينٍ للسّرد، بل اسْتَخْدَمَهُمَا صنْوَانِ في كامل أرجاء المَتْن القَصَصِي إلى جانب الحوار في عرض الأماكن والشّخصيات والأحداث، والتّعريف بها.

المبحث الثّالث: وظائف الوصف: fonctions des description

تَتَشَكَّلُ وظائف الوصف في اللّغة العربيّة استنادا إلى نوع النّص الذي يُذْكَرُ فيه؛ حيثُ يُحدِّدُ طريقة الوصف المناسبة له، والدّور الذي يُؤدِّيه فيه؛ كما أنَّ هذه الوظائف تختلِف باختلاف طبيعتها فكلُّ وظيفة تتميّزُ عن الأخرى حسب مَهَمَّتِهَا، ومن وظائف الوصف البارزة في كتاب "ابن شُهيْدٍ" والتي اشْتغلْتُ عليها هي: الوظيفة التّزيينيّة (الجماليّة)، والوظيفة الإيهاميّة، والوظيفة التّفسيريّة.

العنصر الأوّل: الوظيفة التّزيّينيّة (الجماليّة): Fonction décorative (esthétique)

تقوم "الوظيفة الجماليّة" بتحرير النّص من رِبْقةِ السّرد الذي يكون فيه همُّ السَّارد تصفيف الأحداث ونقلها إلى متلقٍ وتزيّينها بزخرفةِ الوصْف السّاحر؛ فيتوقّفَ الحكيُ وتَنْسَاقُ الأوصاف للشّخصيّات والأماكن... لينْجَذِبَ المتلقِي إلى العملِ الفنِّي الذي يبدو تُحْفَةً نادرةً تسترْعِي الانتِباه، وتسْبِي الألباب. عُرِّفَتْ وظيفة الوصف من قِبَلِ "رولان بارت" " Roland Barthes" بأنّها فُسْحةٌ وسط زحْمة الأحداث التي تريد أنْ تصِل إلى وِجْهتِها المنْشُودةِ وهي "المُتلقِي" «للوصْفِ وظيفتان متمايزتان أولاهما ذات طابع تزْيِّيني فالوصف المتّسِعُ والمفصّلُ يَتبدَّى هنا بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السّرد»[1]، تتعلّق هذه الوظيفة بالجانب الفنّي الذي يحقِّقُ المُتْعة لدى المتلقِّي حيث تصبغ الوصف بصبغة جماليّة بلاغيّة.

ذهب النّقّادُ العرب في تعريف "الوظيفة الجماليّة" إلى ما ذهب إليه النّقّاد الغربيّون فيما يتعلّقُ بالوصف عندما يُعَدُّ استراحة من تسلسل الأحداث المتزمِّت ومنهم "حميد لحميداني"

(1) رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السّرد الأدبي"، (المرجع السّابق)، ص 77.

«والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزيِّيني وهو يُشَكِّلُ استراحة في وسط الأحداث السّرديّة، ويكون وصفا خالِصا لا ضرورة له بالنّسبة لدلالة الحكي... وهذه الوظيفة غير موجودة إلاّ في الفنون القَصَصِيَّةِ القديمة، ثمّ في موجة الرِّواية الجديدة»[1]، الوظيفة التّزيّينيّة تجعل النّصّ الأدبي وكأنّه تُحْفَةٌ شُكِّلَتْ بعناية يتوقّف أثناءها السّارد عن القصِّ ليُتِيح لنفْسهِ نوعا من الرّاحة، حيث يُمْكِنُ للكاتب أنْ يزيِّن بالوصْفِ نصَّهُ فيصف الشّخصيّات والأماكن والأشياء...

يكون هذا الوصف الخالص كأنّه رَسْمٌ بريشة فنّان «الوصف في النّصّ عبارة عن لوحات وزخرفات شكليَّة تزيِّن النّص فهو وصْف تسجيل للأشياء ولعب جمالي مرتَّب يشُدُّ المتلقّي إليه»[2]. هذا النّوع من الوصف تزْييني بَحْتٌ الهدف منه بعث الحسّ الجمالي في نفس القارئ «يهدف إلى خلق أثرٍ نفسي عند المستقبِل فإلى جانب كونِه يصوِّر مَشْهَدًا واقعيّا، فإنّه يهدِف كذلك إلى إحداث أثر شاعري لدى القارئ»[3]، يتأثَّر المتلقِّي بالحقيقة التي تَتْبَعِثُ من الوصف لأنّه بإمكانِه أنْ يُمَثِّلَ الموصوفات في الواقع.

الوصف وإنْ كان يعيش على ضِفاف السّرد، ويَنْسَدِلُ من رحِم الخيال الخِصْب؛ فإنّه يُفجِّرُ الجمال في صُلْبِ المألوف، حيث انْشغل بالتّوضيح "للآخر" براءة ذمّة "الأنا" مما نُسِبَ إليْها، وذلك حينما اجتهد في وصف "البرغوث" «أَسْوَدُ زَنْجِيّ، وأهليٌّ وَحْشِيّ؛ ليس بِوانٍ ولا زُمَيْل(*4)، وكأنّه جُزء لا يتجَزَّأُ من ليل؛ أو شُونِيزَةٌ(*5)، أوثقَتْها غريزة؛ أو نقطةُ مِداد...»[6]. كما أنّه برَعَ في وصْفِ الثّعلب كذلك «وحتّى تصِف ثعلبا فتقول: أدهى من عمرو،

([1]) حميد لحميداني: "بنية النّص السّردي"، (المرجع السّابق)، ص 79.

([2]) أحمد كريم الخفاجي: "المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث"، مؤسسة صادق الثّقافيّة، الأردن، ط01، 2012، ص444.

([3]) (المرجع نفسه)، ص444.

([*4]) زُمَيْلٌ: ضَعِيفٌ. ابن شُهيْد الأندلسي: " رسالة التّوابع والزّوابع "، (المصدر السّابق)، ص125.

([*5]) شُونِيزَةٌ: الحبّة السّوداء. (المصدر نفسه)، ص125.

([6]) (المصدر نفسه)، ص125.

وأفتكُ من قاتِلِ حُذَيْفةَ ابن بَدْر(*1)؛ كثيرُ الوقائع في المسلمين، مُغْرًى بإراقة دماء المؤذّنين(*2)؛ إذا رأى الفرصة انتَهَزَها، وإذا طلبته الكماة أعجزَها؛ وهو مع ذلك بقراط(*3) في إدامه، وجالينوس(*4) في اعتدال طعامه...»(5)، كذلك يتوفّرُ في المقطع "الفنّ البلاغي"؛ إذْ يحْضُرُ "علم البيان"(*6) ممثّلا في التّشبيه «وكأنّه جُزء لا يتجَزّأُ من ليْل» وهو تشبيه مجمل حُذِف فيه وجه الشّبه وذُكِرت فيه الأداة؛ كما هو الحال في وصفه للثّعلب "وهو مع ذلك بقراط في إدامه، وجالينوس في اعتدال طعامه" حيث شَبَّهَهُ بـ"بقراط" و"جالينوس" وهو تَشْبِيهٌ بليغ حذفتْ فيه الأداة ووجه الشَّبه؛ ونَجِدُ في ألفاظ المقْطَع نظاما إيقاعيًّا يُضْفِي على النّص موسيقى حيث يحْضُرُ علم البديع في المحسّن اللّفظي الممثّل في "السّجع" «أسْودُ زَنْجِيّ، وأهليٌّ وَحْشِيّ» بين "زنجيٌّ" و"وحشيٌّ" وكذلك في "إذا رأى الفرصة انتَهَزَها، وإذا طلبته الكماة أعجزَها" بين "انتَهَزَها" و"أعجزَها" وهذا يجعلنا نقرُّ أنّ هذا النّص غايتُه إنتاج الجمال، فالوصف هنا حاول أنْ يُقدِّم لنا لوحة زُخْرُفِيّة، تُخَوِّلُ له أنْ يندرِج في باب الوصف التّزييني، كما أنّه دال على قدرات الكاتب اللّغويّة وبراعته الأسلوبيّة.

غَالَى "ابن شُهَيْد" في استعمال الوصف في نصِّ "التّوابع والزّوابع"؛ ممّا أدّى إلى قَطْعِ الأحداث الحكائِيّة، لا سيما وأنّهُ كان مشْحُونًا بشاعريَّة جسَّدت الموصوف وجعلته يتراءى للقارئ وهي الوظيفة الزُّخْرُفِيَّةَ، لأنّه يَحْضُرُ في أجزاء القِصَّةِ بِشكْلٍ مكثّفٍ، فيعملُ السّارد على انتقاء النّعوت بعناية وبما يتناسَب مع الشّيء المنْعُوت.

استطاع الكاتب أنْ يصف "الإوزّة" بشكلٍ دقيقٍ ووضَع لها تفاصيلها الشَّكْليَّة بطريقة

(*1) حُذَيْفَةٌ بن بدر: سيّد بني فزارة، قُتِلَ في حرب الدّاحِسْ والغبراء. ابن شُهيْد الأندلسي: " رسالة التّوابع والزّوابع "، (المصدر السّابق)، ص127.

(*2) المُؤذِّنين: مفردها المؤذِّن وهو هنا الدّيك لأنّه يُؤذّن في الصّباح، (المصدر نفسه)، ص127.

(*3) بقراط: أشهر طبيب يوناني في القديم، (المصدر نفسه)، ص127.

(*4) جالينوس طبيب يوناني قديم اشتهر بالتّشريح، (المصدر نفسه)، ص127.

(5) (المصدر نفسه)، ص127.

(*6) تشير "آمنة يوسف" إلى ذلك فتقول: «وظيفة جماليّة (تزيينيّة)، يركّز فيها الرّوائي (الكاتب) على زخرف القول وعلى المحسّنات اللفظيّة والبلاغيّة» آمنة يوسف: "تقنيّات الوصف في النّظريّة والتّطبيق"، (المرجع السّابق)، ص 143. وينظر كذلك؛ عمر عيلان: "في مناهج تحليل الخطاب السردي"، (المرجع السّابق)، ص121.

متَتَابِعَة ممّا يدلّ على قدرته الإبداعيّة في الوصْف والتَّصوير؛ وهذا يؤكِّدُه المقطع الآتي: «وكانت في البِرْكَةِ بقُربِنا إوزّةٌ بيْضاء شهلاء، في مثل جُثمانِ النّعامة، كأنّما ذُرّ عليها الكافُور، أو لبِستْ غلالة من دِمقْسِ الحرير، لمْ أَرَ أخفَّ من رأسِها حركة، ولا أحسن للماء في ظهرها صبّا، تُثْنِي سالِفَتَها، وتَكْسِرُ حدقتها، وتلولِبُ قمْحُودُتها، فترى الحسْن مستعارا منها، والشّكل مأخوذا عنها»[1]، نلاحظ أنّ الوصف أضفى على الإوزّة سِحْرًا، ولمْ يكْتفِ بإثارة إعجاب المتلقِّي بهذا الحيوان الذي عمِل "ابن شُهَيْدٍ" على المضاعفة من جماله؛ بل وقفَ مفْتُونًا هوَ الآخر؛ فأَلْهَتْهُ ألوان الرّيش الأبيض، والماء، والكافور الشّفّاف أو البلّوري ولون العينين الأشهل[*2]، وكذلك الحركات التي كانت تصدر عنها مُشَكِّلةً "ثنيًا" و"تكسُّرا" و"تلوْلبًا".

نَجِدُ أنَّ الرّاوي لمْ يُصَرِّحْ مباشرة بأنّه مُسْتَاءٌ من تَصَرُّفِ الإوزّة، بل وظَّفَ جملاً وصفيَّة من أجْل التّعبير عنْ ذلك، وهذا ما زاد المقطع الوصفي جمالا وفنِّيَّةً، فبدَلا منْ أنْ يقولَ مباشرةً "أَبِهَذَا الكلام تَسْتَقْبِلِين الضَّيْفَ؟". قال: «فقلتُ: أيّتها الإوزّةُ الجميلة، العريضة الطّويلة، أيُحْسنُ بجمال حَدَقَتَيْك، واعتِدالِ مَنْكِبَيكِ، واستقامة جناحَيْكِ، وطولِ جيدِكِ، وصِغَرِ رأسِكِ، مقابلة الضّيفِ بمثل هذا الكلام، وتلقّي الطّارئ الغريب بشبه هذا المقال؟»[3]، ذكر السّارد الوصف التّزييني، لكنّه ربطه بالحالة النّفسيّة التي كانت الشّخصيّة تَشْعُرُ بها وهي إبْداءُ السّخْطِ من تصَرُّفِ الإوزّة الحمقاء التي وصفتْه بالمغرور؛ حيث قابل ذلك بذِكْرِ صفاتها الجميلة ثمّ عاتبها عِتَابًا خَفِيفًا. دون نِسْيانِ تزيِّينه لمساحة النّصِّ بما يتعلّق بالأشكالِ الهندسيّةِ من "طولِ" و"عرْضٍ" و"صغرٍ" و"استقامةٍ" و"اعتدالٍ"؛ لأنّ المُتَخَيِّلَ للموصوف ستُرْسَمُ في ذِهْنِه تلك المقاييس المُتشابِهةِ والمخْتلِفةِ.

إنّ صورة الإوزّة وهي في حضْنِ الطَّبيعة سابحة في الماء؛ ارتبَطَتْ بجوٍّ من الفرح والسُّرُورِ في اسْتعدادِها لمواجهة الخصْم، وهذا ما قَرَّبَها من ذهْنِ القارئ باكتسائها البعد

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص149– 150.

([*2]) أشهل: الشُّهْلَةُ في العَيْنِ: أنْ يَشُوبَ سَوادَهَا زُرْقَةٌ. ابن منظور، "لسان العرب"، م 11، مادة: "شهل"، (المصدر السّابق)، ص 373

([3]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص150.

الجماليَّ «فدخلها العُجْبُ من كلامي، ثمّ ترفَّعَتْ وقد اعترتْها خِفّةٌ شديدةٌ في مائها، فمرّةً سابحة، ومرّةً طائرة، تنغمِسُ هنا وتخرج هناك، قد تَقَبّب جَناحاها، وانتصبت ذُنابها، وهي تُطَرّبُ تطريب السُّرُورِ؛ وهذا الفعل معروفٌ من الإوزِّ عند الفرح والمرح. ثمّ سكنتْ وأقامت عُنُقَهَا، وعرّضتْ صدرَهَا، وعمِلت بمجْدافَيْها، واستقبلتنا جائيّةً كصدرِ المركَب»[1]. مَثَّلَ الإوزّة بطريقة رائعة كأنّها مشْهدٌ فنِّيٌّ يحمل أدقّ التّفاصيل؛ فقد وصفها وَصْفَ مجرِّبٍ عليمٍ بكلّ جزء من أجزاء جسدها، كما تراه هام بحبِّها وصوّرها في مشاهِد عديدةٍ كالخفّة، والطيران، والانغماس في الماء، والسّكون... وأنْزَلَهَا منْزِلة العقلاء تَسْمَعُ كلامَهُ وتتعجَّبُ منه.

تتجلَّى قُدْرَةُ الكَاتِبِ في مُجْمَلِ وصفِه للشُّخوص وصفًا بارعًا، وكأنّ الذي تراه صوّرَا فوتوغرافيّةً مُتْقَنَةً، عَرَضَ من خلالها جميع المبْدِعِين والعلماء بأشكالهم وأفكارهم، توحي بدلالاتٍ عميقةٍ وهي على الرّغم من أنّ هذه الشّخصيّة عالمة إلاّ أنّها بلهاء وسخِيفة وهذا هو المعروف عن الإوزّ... «فاهتزّت من جانِبَيْها، وحال الماء من عينيها، وهمّتْ بالطّيران. ثمّ اعتراها ما يعتري الإوَزَّ من الألفة وحسْنِ الرّجْعةِ، فقدّمتْ عُنُقَها ورأسَها إلينا تمشي نحوَنا رويدًا، وتنطِق نطقاً متدارَكًا خفيًّا، وهو فعلُ الإوَزّ إذا أنِستْ واستراضت وتذلّلت»[2]. استطاع القاصّ من طريق المفردات رسم لوحةٍ فنيّةٍ مرصّعةٍ بالإبداع تُجسّد الأشخاص والأشياء وتجعلها ماثلة للعيان.

وظّف الرّاوي وصفًا يعتمد على حاسّة الشّم؛ إذْ أنّها لعبتْ دورا بارزا في الحكم على طبيعته، فالرّائحة التي عمّت أنحاء الدّير وهي رائحة الخمور تحيلنا إلى أنّ المكان "مَخْمَرَةٌ" يعرْبِدُ فيها السُّكارى والمنْتَشِينَ، حيث نال منهم الشّراب الذي لازموه حينا من العمر «حتّى انتهينا إلى دير عظيمٍ تعبق روائحه، وتصوك نوافحه. فوقف زُهيْر ببابه وصاح: سلام على أهل دير حنّة ! فقلت لزُهيْر: أوَ هل صرنا بذات الأُكَيراح؟ قال نعم. وأقبلت نحْونا الرّهابين، مشدّدةً بالزّنانير[*3]، قد قَبَضَتْ على العَكاكيز، بيض الحواجب واللّحى، إذا نظروا

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص152.

([2]) (المصدر نفسه)، ص152.

([*3]) الزَّنانير: مفردها زُنّار وهو ما على وَسَطِ النّصارى والمجوس. مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، ص401.

إلى المرء استحيا، مُكْثرين للتّسبيح، عليهم هدْيُ المسيح»[1]. نجد الواصف هنا مهْتمًّا بتقصّي الأشياء والتّفاصيل وذلك لإقناع القارئ بأنّه يحكي الواقع، من خلال وصفه للخمّارة ومُرْتدِيها[*2] الذين أثّر عليهم الشّراب فهرِمُوا وضعُفُوا وخارتْ قِواهُم؛ ممّا زاد هذا المقطع إشراقا.

كان الوصف عند "أبي عامر" عَدَّتُهُ التي يعوِّل عليها في تصوير وتقريب ما حوله، من دُورٍ مفتوحةٍ لمن يزورها، فكان بصرُه يرصُدُ كلّ ذلك وينقُلُهُ كما يتهَيّأُ لهُ ويشْعُر به، لصعوبة الوقوف على هذا الفضاء "دير حنّة" دونَ أنْ يوظِّف الوصف «كما أنّه من العسير ورود الحيِّز منفصِلا عن الوصف. وحتى إذا سلّمنا بإمكان وروده خاليّا من هذا الوصف؛ فإنّه، حينئذ، يكون كالعاري. فالوصف هو الذي يمكّن للحيّز في التَّبَنُّكِ والتَّبَوُّؤ، فيتّخذ مكانةً امتيازيّةً من بين المشكلات السّرديّة الأخرى مثل اللّغة، والشّخصيّة، والزّمان...»[3]، فعلى الرّغم من الأدوات البسيطة المتمثِّلة في مناظر "ذات الأكيراح"، ومظاهر الموجودِين هنالك التي اشتغل عليها لتجميل المكان والشّخصيّات، حتّى خُيِّلَ إلينا أنّ الكاتب فنّان تشكيلي يعبَث بالألوان. فيتحوَّل الوصف إلى لوحات بديعة التّشكيل من خلال صيغة لغويّة خاصّة.

تعلَّقَت وظيفة "الوصف الجماليّة" في نصّ الرِّسالة الأدبيّة لـ"ابن شُهَيْدٍ" بجمال التّعبير وحُسْنِ الإبداع والتفنُّنِ في الوصفِ، وهذا طبيعيٌّ في مثل هذه الكتابات الأدبيّة التي يسعى فيها صاحبها إلى استعمال التّصوير والتّشبيه والتّخيِّيلِ بكثرةٍ.

العنصر الثّاني – الوظيفة التّفسيريّة: Fonction explicative:

ليس الوصف حِكرا على الوظيفة الجماليّة التّي تتميّز بالسّطحيّة؛ بل تطوّر وأصبح يتغلغل إلى مكنونات الأشياء ويربطها بغيرها ليتعرَّف على حقيقتها كإبراز طبيعة الشّخصيّات وما يتعلّق بها من أشياء وأماكن... وهو توضيح غير مقصود في معرفة أحوالها وما بداخلها.

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص105.

([*2]) ترتبط الشّخصيّة بطبيعة المكان الذي تعيش فيه، حيث يكشف حقيقتها ويفسِّرُ حياتها؛ فنجد من يزور الحانات غالبا ثملا غائبا وعيُهُ مُقْبِلا على الشّهوات، وأمّا منْ يتردّدُ على المساجِدِ، فنُلْفِيه في معظم الأحيان زاهِدًا متعبِّدا.

([3]) عبد الملك مرتاض: "في نظريّة الرّواية–بحث في تقنيّات السَّرد–" (المرجع السّابق)، ص122– 123.

عدّها "رولان بارت" "Roland Barthes" الوظيفة الثّانيّة للوصف بعد الوظيفة التّزيينيّة «الوظيفة الثانيّة للوصف، هذه الوظيفة ذات طبيعة تفسيريّة ورمزيّة»[1]، من خلال اللّحظات التي تسعى لتحدّي كلّ القوى الخارجيّة لتحقيق رغبتها في إثبات الذّات، فارتبطت بالكشْفِ والتّوضيح والرّمز والإيحاء للمكان والشّخصيّات والأشياء...

هذه الوظيفة مرتبطة بالأبعاد النّفسيّة للشّخصيّة من خلال تفسير سلوكها «ذلك أنّ مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس إلخ... تُذْكرُ لأنّها تكشف عن حياة الشّخصيّة النّفسيّة وتشير إلى مزاجها وطبْعِها»[2]، من خلال هذا القول نخْلُص إلى أنَّها تتعلّق أكثر بوصف الجانب الباطني للشّخصيّات وكذلك وصف الأماكن التي تُوجَدُ فيها.

يبدو الوصف امتدادا جديدا لدلالات الانتقام المتأجِّجِ في نفسيّة الرّاوي، وقد جَعَلَنَا هذا نَعِي حياة "ابن شُهيْد" في علاقاتها بالشّخصيّات الحكائيّة التي تتَّسم بالعِدائِيَّةِ حيث ملأتْ أفق النّص بإثارة النّقاشات الحادّة حول المسائل النّقديّة كمسألة السّرقة الأدبيّة وغيرها...

هذا النّوع يتعدّد في القِصَّةِ، إذْ كثيرًا ما يفسِّر نفسيّات الشّخصيّات وأمزجتها وطبائعها وذلك بما يلجأ إليه الكاتب في وصف تصرّفاتها وسلوكاتها[3*] من سفاهة وغلْظة وسذاجة... ولِمَا تحْمِلُه الحكاية من طابع ساخر ذا بعد انتقامي، «خرجتُ في لُمّةٍ من الأصحاب، وثبَّةٍ من الأتْراب، فِيهِمْ فقيهٌ ذو لَقْم، ولمْ أُعرَّفْ بهِ، وغَرِيم بطنٍ، ولمْ أشعُرْ لهُ، رأى الحَلْوى فاستخفَّه الشَّرَه، واضطرب به الوَلَه، فدار في ثيّابه، وأسالَ من لُعابه، حتّى وقف بالأكداس وخالطَ غَمارَ النّاس ونظر إلى الفالُوذَج فقال: بأبي هذا اللّمص، انظروه كأنّه الفصّ؛ محاجَجَةُ الزّنابير، أُجرِيَتْ على شوابير، وخالطها لباب الحَبّة، فجاءتْ أعْذَبَ من ريق الأحِبّة»[4]، فإذا قرأنا سطحيًّا هذا المقطع وجدنا أنّه يصِف هذِه الشّخصيّة وهي تشتهي أنواع الأطعمة اللّذيذة؛ وأمّا إنْ تأمّلْنا جيّدا النّص نجِدُ أنّها ضِمنيّا تعبِّر

([1]) رولان بارت وآخرون: " طرائق تحليل السّرد الأدبي "، (المرجع السّابق)، ص 77.

([2]) سيزا أحمد قاسم: "بناء الرّواية –دراسة مقارنة في (ثلاثيّة) نجيب محفوظ–"، (المرجع السّابق)، ص115.

([3*]) تبقى التصرّفات العفويّة والعلامات والأوصاف الباديّة على أطراف الجسم أفصح وأبلغ عرضًا لِمَا في باطن الإنسان، بل قد يُخْفِقُ فيما يُداريه وإنْ تأتّى له ذلك بالقول.

([4]) ابن شُهيْد الأندلسي: " رسالة التّوابع والزّوابع "، (المصدر السّابق)، ص119.

عن الاستخْفاف بالشّخصيّة الفقِيهَة التي تحرِّكها غريزة الأكل ويسيْطِر عليها داء النَّهْم؛ بدلاً من القيّام بدورها في المجتمع وهو الدّعوة إلى الله وضرورة ضبط النّفس إزاء ما يثيرها من شهوات وغرائز؛ حيث لجأ إلى مبدإ التّخيّيل والإيحاء ليُبْرِزَ السّمات المذمومة لهذه الشّخصيّة دونما يصرِّحْ بذلك.

يُدْرِجُ الكاتب في الإبداع الخيال والتّصوير الفنّي الذي يفتَح مجال التّأويل أمام المتلقّي لاكتشاف الحقيقة المُضْمَرةِ «إنّ التّفتيش عن الأشكال الخياليّة يُظهِرُ ما في الشّكل الذي اعتْدنا من تعيِّين، فيعرِّيه ويسلّمه إلينا، ويسمَح لنا أنْ نجِد وراء هذه القِصَّةِ المحدّدة كلّ ما تُخفيه أو تكتُمه القِصَّةِ الحقيقيّة التي تغْرِق فيها حياتنا بكاملها»[1]، يجد القارئ أنَّ للنّصّ فكرة متميّزة تتبلْور في خَلْقٍ فنِّيٍّ بلغةٍ راقيّة، وِفْقَ استِعْمالٍ نَبِيهٍ لأدوات العمل القَصَصِي التي تعتمِد على الإيحاء المُعَبَّرُ عنه بالإشارة؛ ممّا يُسْهِمُ في خلق تأثيرٍ بين المتلقي والرّاوي والنّص الأدبي، وإذا عاينّا مدوّنة "التّوابع والزّوابع" نجِد أنَّ ما فعله الخصوم سرعان ما يتحوّل إلى مجرّدَ وهْمٍ وسرابٍ، لكثرةِ حملاتِ الانتقامِ الجامحة التي شنّها مؤلِّف المدوّنة عليهم.

استطاع الكاتب أنْ يُخْرِصَ كلّ الألسنة التي تطاولت عليه، ففي نصّه أجاد في وصف الماء كما أنّه بيّن أهمّيّته «فقلتُ: انظُرْه، يا سيّدي، كأنّه عصيرُ صباحٍ، أو ذَوبُ قمرٍ لَيَاحٍ[*2]؛ يَنصَبُّ من إنائه، انصبابَ الكوْكبِ من سمائِه؛ العَينُ حانُوتُه[*3]، والفم عِفْريتُه، كأنّه خَيطٌ من غَزْلٍ فُلِق، أو مِخْصَرٌ[*4] يُضرَبُ به من وَرِق؛ يُرفَعُ عنكَ فتردَى، ويُصْدَعُ به قلبُكَ فتَحْيا»[5]. في هذا المقطع السّردي يبيّن الكاتِب براعتَه في وصف "الماء" أمام نظيره "بديع الزّمان" الذي قال: «أزرقُ كعَيْنِ السِّنَّوْر، صافٍ كقضيبِ البلّورِ؛ انتُخِبَ من الفُرات

([1]) ميشال بوتور: "بحوث في الرِّواية الجديدة"، (المرجع السّابق)، ص 07-08.

([*2]) لَيَاح: أبيض ناصع. ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص128.

([*3]) حانوت: «دكّان الخمّار والخمّار نفسه». مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، ص150.

يُقْصَدُ بالعين حانوته: مَنْبَعُ الماء.

([*4]) مِخْصَرٌ: قَضِيبٌ. ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص128.

([5]) (المصدر نفسه)، ص128.

واستُعمِل بعد البيَاتِ(*1)، فجاء كلسان الشّمْعة، في صفاء الدّمعة»(2)، وهي رسالة للخُصوم أنّه متفوّقٌ عليهم، وليُخبِرنا الرّاوي بالحالة النّفسيّة التي تَتَملَّكُهُ وهي الغرور التي ولّدت لديه حُبّ الاستعلاء على الآخر(*3)، الذي آذاه كثيرا. فلا نجده إلاّ مُعْلنا عن إعجاب الشّعراء والكُتَّابِ والنُّقّادِ بما ألقاه عليهم من نظمه ونثره أو عاجزين عن الإتْيان بمثْله.

يتولّى الوصف إعطاء صفات دقيقة عن الموصوف لكن بطريقة ضمنيّة تؤدّي وظيفة تفسيريّة داخل المتن الحكائي كالكشف عن أبعاد الشّخصيّات النّفسيّة والاجتماعيّة وتوضيح ما تقوم به؛ وذلك لأنّ المبْدِعَ لا يُريدُ أنْ يقِفَ عملُهُ على عرْضِ الموضوع وحسب بل يرْغَبُ أنْ نلاحظ وجود الشّيء ماثلا في رُمُوزٍ ودلالات تكْتسِحُ مساحة النّص «يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة للشّخصيّات الرّوائيّة، ممَّا يسْهِمُ في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة»(4)، تقوم هذه الوظيفة بقطْعِ مسار السّرد من خلال بروز الوصف داخل النّصّ، حيث يتمثّل دورها في الإفصاح عمّا بدواخِلِ الشّخصيّات ليتمكّن القارئ من فكِّ شَفْرَةِ المكْتوبِ وفهم معانيه.

أما وظيفة السّخريّة والاستهزاء فأُسْنِدتْ للشّخصيّة البطلة وكانت متمثِّلة في "أبي عامرٍ" من أجْلِ الانتقام من "الحسّاد" رغبة في تسويّة الحسابات العالقة «إذْ أشرفنا على قرارة غنّاء، تفتر عن بركةِ ماء، وفيها عانة من حمر الجنِّ وبغالهم، قد أصابها أولقُ فهي تصْطكّ بالحوافر، وتنفُخ من المناخر، وقد اشتدّ ضُراطُها، وعلى شَحيحُها ونُهاقُها. فلمّا بصُرت بنا أجْفلت إلينا وهي تقول: جاءكم على رجليه!»(5)، إنّ فعل الانتقام وضّحه ذلك الصّراع

(*1) مِخْصَرٌ: أيْ أنْ يبِيتَ الماء في إناء تحت السّماء ليبرُدَ. ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص128.

(2) (المصدر نفسه)، ص128.

(*3) يبدو "ابن شُهَيْد" الذي تفاخر كثيرا بإنجازه المُرْبِكِ للعدوّ في الشّعر والنّثر، وسعى إلى اعتلاء المكانة المرموقة التي لا يطولها أحد غيره؛ ضعيفا مهزوما لا يقاوم الانهيّار لما مارسه الحسّاد عليه من ضغوطات.

(4) آمنة يوسف: "تقنيّات الوصف في النّظريّة والتّطبيق"، (المرجع السّابق)، ص 143.

وينظر كذلك؛ عمر عيلان: "في مناهج تحليل الخطاب السردي"، (المرجع السّابق)، ص121، 122.

(5) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص147.

الموجود بين العالم الخارجي الذي حَكَمَ عليه بالطّعن والاعتراض والعالم الدّاخلي من خلال الرّفضِ؛ فالرّفضُ لمْ يتجسّدْ في الواقع ولكن برَّرَهُ بِرَدَّةِ الفِعْل التي تمثّلت في الثأْرِ من الأعداء، وممارسَة الأفعال التي تردُّ كيْدهُمْ في نحُورِهم، وتُثْبِتُ جدارته في مجال الأدب، فكان إظهار الحقِّ والحصول على الإجازة رغبةً لا تتحقَّقُ إلاّ بالانتقام.

أراد الرّاوي بوصف لقائه بـ"زُهَيْر بن نُمَيْر" أنْ يبيِّن أنّه محظوظ بحصوله على مساعدة الجنّ في رحلة انتقامه، وأنّ هذه الشّخصية مُحِبَّة لهُ وقد آثرَتْ رُفْقتَه دون غيره؛ كما أراد تسفيه أحلام بني جنسه الذين طعنوه في إبداعه وأخلاقه «فأرْتِج عليّ القولُ وأُفْحِمْتُ، فإذا أنا بفارسٍ ببابِ المجْلِس على فرسٍ أَدْهَمَ كما بَقَل وجهُه، قد اتّكأ على رمحِهِ، وصاح بي: أعجْزًا يا فتى الإنْس؟ قُلْتُ: لا وأبيك، للكلام أحْيانٌ، وهذا شأنُ الإنسان! قال لي: قُلْ بَعْدَهُ...»[1]، أَدْرَجَ "أحْمد بن أبي عامرٍ" هذا النّص ليوضِّحَ لنا حالة الفرح التي تملّكتْه وحبّه الشّديد لعالم الجنّ لأنّهم أسْرع وأسبق في جعْلِهِ يصول ويجول في العالم الآخر[*2] بين شياطين الكُتَّابِ والشّعراء محقّقا ما تريده نفسُه ، بعدما خاب ظنّه بأصْحابِه الذين يَعِيبُونَ شعره ونثره.

يساعدُ الوصف في تطوّر الأحداث وتَفْسِيرِهَا في العمليّة السّرديّة، دون لجوء الرّاوي إلى الشّروحات المباشرة، فتبْرُزُ أهميّة هذه الوظيفة في صورة أداة إيضَاحِيّةٍ «حتّى أكملْتُها. فكأنّما غشي وجه أبي الطَّبْعِ قِطْعَةٌ من اللّيل. وكرَّ راجعًا إلى ناورْدِهِ دون أنْ يُسَلِّم. فصاح به زُهَيْر: أأجزْتَه؟ قال: أجزْتُه، لا بُورِك فيك من زائر، ولا في صاحبك أبي عامر»[3]، إنَّ المتأمِّل للمقْطعِ يلاحظ انشِغال الشّخصيَّة الدّائم بفكرة الانتقام وفيه تلميحٌ إلى العجز[*4]

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص89.

([*2]) لا أحد يعْرِفُ كم بقي ومتى غادر "ابن شُهَيْد" عالم الجنِّ؛ الذي رأى فيه ملجأ يرتمي بيْن أحضانه لتحقيق ما في نفسه، فقد قصده متألِّما مُنْزعِجا، وظلّ فيه سعيدا يُقابل أشباحا أسطوريّة يُناظرُها ويتفوّق عليها، وكلُّ ما يَعِيبِهِ عن المكان هو كثرة الخيالات والخرافات، بل حاول إيهام القارئ بحقيقة ما يحوم حول "عالم الجنّة" من التّحوّل والتمثّل والغرابة... من خلال تقديم أمثلة وهي كثيرة في المَتْنْ.

([3]) (المصدر نفسه)، ص104.

([4])* يبدو "ابن شُهيْد" الذي تفاخر كثيرا بإنجازه الذي أرْبَك العدوّ في الشّعر والنّثر، وسعى إلى اعتلاء المكانة المرموقة التي لا يطولها أحد غيره؛ ضعيفا مهزوما لا يقاوم الانهيّار لِما مُلِّئتْ به نفسُهُ من السُّخْطِ والنِّقْمةِ نتيجة الضغوطات الممارسة عليه.

على ردّ الاعتبار وإثْبات الذّات، فباعتماد المؤلِّف على هذا النّوع من الوصف "التّفسيري" استطاع أنْ يبيِّن حالته النّفسيّة المتوجّسة؛ كما أنّه فَضَحَ من خلاله ما تفشّى في مجتمعِه من حسَد ووِشاية وحقْد... بطريقة غير مباشرة، تجْعل المتلقِّي يعيش هذه الحقيقة ويستاء من هذا الوضْع ويتأسَّفُ لهُ. وأصبح مُدرِكا لِمَا سيحصل لحسّاده عندما يواجِههم بنظْمِهِ ونثْرِهِ لدرجة أنّهُمْ ينْسَحِبُونَ وملامح السّخط تبوح بذلك، وحجّته هي تفوُّقه وتميّزه عليهم.

يُسمَّى هذا الصّنف من الوصف بـ"الوصف الخارجي" «وهو وصف الملامح الخارجيّة أو الهيئة والسّلوك والحركات المتعلِّقة كلّها بكائن بشري أو حيواني واقعي أو متخيل»[1]، وكذلك من أصناف الوصف التي ارتبطت بشخصيّة "أبي الخطار" هو الذي يتعلّق بجوانب النَّفْسِ الذي يظهر من طريق الانعكاس الخارجي، وهما يمْتَزِجان معا في مقطع واحدٍ؛ حيثُ ينْتقِل الكاتب من وصف الملامح الخارجيّة إلى معرفة ما يجْري في أعماق الشّخصيّة للكشْفِ عن نواياها[2*].

تعْمَلُ الوظيفة التّفسيريّة على تفسير الحالة الباطنيّة للشّخصيّة؛ حيث نجِد الغاية من الوصف ليس هو في حدّ ذاتِهِ؛ وإنّما يأتي ليُفسِّر العديد من الأمور الغامضة التي لا يمْكِنُ للمتلقِّي استعابها إلاّ بواسطتِهِ وليُسهِّلَ فهْمِ الأحداث، فيقول في وصف "أبي الخطّار" وفرسه «فركضنا ذات اليمين حِينًا، ويشتَدُّ في إثرِنا فارسٌ كأنّه الأسدُ، على فرسٍ كأنّها العُقاب»[3]، ثمّ بيّن ما سبَّبَه له من هَلَعٍ «فاستربْتُ منهُ، فقال لي زُهيْر: لا عليك، هذا أبو

([1]) نجوى الريحاني القسنطيني: "في نظرية الوصف الروائي –دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدّلالية–"، (المرجع السّابق)، ص 291.

([2*]) يرى "الدّكتور إبراهيم جنداري" أنَّ أوّل من وظف الوصف التّفسيري هو "جوستاف فلوبير" "Flaubert Gustave" «ولعلّ أوّل من أعطى للوصف هذا الدّور الجديد هو الرّوائي الفرنسي فلوبير لاسيّما في روايته المعروفة (مدام بوفاري) فالرّاوي وهو يصف أحاسيس تلك السيّدة ومشاعرها ينتقل بحرِّيّة بين وصف ملامحها الخارجيّة، ويغور لكشْفِ حالتها النّفسيّة المتأجّجة مُسْتعينا بالوصف لإماطة اللِّثام عن دواخل الإنسان». إبراهيم جنداري: "الفضاء الرّوائي في أدب إبراهيم جبرا"، (المرجع السّابق)، ص 213.

ولو كان "ابن شُهَيْد" تقدّم بقرون ولمْ يهتدِ إلى وظيفة الوصف التّفسيريّة إلاّ أنّنا نجده قد ربط بين الجوانب الخارجيّة والدّاخليّة للشّخصيّات التي وظّفها في نصّهِ، والأمثلة كثيرة على ذلك في وصفه لـ" الإوزّة" و"الفقيه"... وغيرهما.

([3]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص96.

الخطّار صاحب قيسٍ ابن الخطيم فاستلبى لبِّي من إنشادِهِ البيتَ، وازْددْتُ خوْفًا لجُرْأتِهِ وأنّنا لمْ نُعرِّجْ عليهِ»[1] ثمّ بيّن كيف جعلَهُ يرْزحُ تحت وطأة التّهديد والوعيد «فقال لي: أنْشِدْنا يا أشجعيّ، وأقسِمُ أنّك إنْ لمْ تُجِدْ ليكونَنَّ يوم شرٍّ»[2]، في هذا المقطع السّردي يخْبِرُنا الرّاوي بالحالة النّفسيَّة التي تسيْطِرُ عليه وهي الخوفُ والفزَعُ[*3] من المنافسين وما يدّبِّرونه له من مكائد أصبحتْ كالأشباح تتهيّأ له وتطارِدُه في كلِّ مكانٍ، وهو وصف أطْلَقَه الكاتب ليُلْبِسهم تُهْمة التسلُّطِ الموصومة بالخزي والعار، وليُفسِّر حالة الذّعر الكبير التي ألمَّتْ به".

أدْرَجَ الكاتِبُ معانٍ في سيّاقِ القِصَّةِ وهي تَوَلُّدُ نَزْعَةِ الحسَدِ عند الخُصُوم التي خَلقتْ رغْبةَ الانتقام لديه؛ لأنّ الوظيفة الرّمزيّة تدلُّ على معنى معيّن في مجرى الحكي[4]، فتُمكِّنُنا من التّعرُّفِ على المُسْتوى الثّقافي للشّخصيّات، وتفكيرها، واهتماماتها، ومعاملتها للآخر... وغيرها من الأشياء التي لا يُصرِّحَ بها الواصِفُ ولكن يكتفي بالإشارة إليها.

وظَّف الواصف –من خلال المقاطع المذْكُورةِ– الوصفَ بطريقةٍ ضمْنيّةٍ إيحائيّة؛ تُؤدّي وظيفة رمزيّة داخل المتن السّردي، لأنّهُ يُعْطينا صفات دقيقة عن الموصوف، يكونُ الفضْلُ في إدراكِها للخيال الخِصْبِ الذي يتمتّع به المتلقّي.

العنصر الثّالث: وظيفة الإيهام بالواقع: fonction d'illusion de réalité

ينتقل الكاتب في حكْيِهِ من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال، ويلجأ إلى ذِكْرِ التّفاصيل الدّقيقة في الوصف لِيُوهِم القارئ بواقعيّة الموصوف من الأشياء والأماكن والأحداث... هادفا من وراءِ ذلك إلى التَّشْوِيقِ إلى القِصَّةِ.

أما الوظيفة الإيهاميّة –كما بيّنت "آمنة يوسف"– هي التي «يقوم الرّاوي فيها بإدخال

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص96.

([2]) (المصدر نفسه)، ص96.

([*3]) وظّف الواصف معجما عاطفيّا وجدانيّا يعكس أحاسيسه ومشاعره صوْب الأحداث والأشياء والأشخاص الموصوفة، حيث يبيّن ذلك أنّه لمْ يكنْ بمنأى عن وصفه بل كان صريحا في التّعبير عن مواقفه التي اختلفت باختلاف تطوّر الأحداث وتبايُنِها بين السُّخريّة والاحترام والخوف والأمان والحبّ والكراهيّة والفخر والاحتقار والاعتزاز والإذلال... وغيرها من المتناقضات التي تجسِّد الاضطرابات النّفسيّة التي خلّفتْها تصرّفات الخصوم مع "ابن شُهيْد".

([4]) ينظر؛ حميد لحميداني: "بنية النّص السّردي"، (المرجع السّابق)، ص 79.

القارئ إلى عالم روايته التّخييّلي، مُوهِمًا إيّاه بواقعيّة وحقيقة ما يصِفه من شخصيّات وأحداث روائيّة»[1]. انطلاقا من القول؛ نخْلُصُ إلى أنّ مَهَمَّةُ الكاتب ليْسَتْ وَصْفَ الشّخصيّات والأحداث بِقدْرِ ما هي تحْوِيلُ ذلك العالم التّخييلي إلى عالَم يتّسم بالواقعيَّةِ فهو يوهِم القارئ بأنّ ما يقرأه موجودٌ أصلا.

نجد –من خلال قراءة– نصّ "التّوابع والزّوابع" أنّ الوظيفة الإيهامية التي يقوم عليها الوصف المكاني بمثابة إذْنٍ من الكاتب للمتلقي للانتقال من طريقه من المكان الحقيقي إلى مكان القِصَّةِ معلوما كان أو متخيَّلا.

جعل الرّاوي المكان واقعيّا، اقتصر فيه على الوصف معتمدا في تقديم تفاصيله على الواقع الإنساني، مُوهِما القارئ بوجُودِه؛ لأنّ البيئة الأندلسيّة في ذلك الوقت كانت تتّسمُ بالحدائق الغنّاء والمناظر السّاحرة. وذلك من خلال تقديمه تصويرا في مُنْتَهَى الدِّقّةِ عن الأماكن التي زارها رُفْقَةَ تابِعِهِ "زُهَيْر بن نُمَيْر".

ينطلق المؤلِّف بخَيَالِه المحلِّق فيَصِفُ الأرض التي أشْرف على الوصول إليْها «حتّى التمحتُ أرضا لا كأرضنا، وشارفتُ جوّا لا كجوِّنا، متفرِّع الشّجرِ، عطر الزّهر فقال لي: حللْت أرض الجنِّ أبا عامرٍ»[2]. حيث يوهمنا بأنّه ارتحل إلى أرض الجنّ فِعْلا وافتُتِنَ بِجمالِها المُسْتوْحى من طبيعة الأندلس الخضراء[3*] التي ألهمت حسّه.

شخّص الرّاوي بِبصرِهِ وصوّر مكان الجنّ من خلال ذكره لمناطق حقيقيّة؛ عندما تحدّث عن زيّارته "لامرئ القيس" «فأمال العنان إلى وادٍ من الأوديّة ذي دوحٍ تتكسَّرُ أشجارُهُ، وتَتَرَنَّمُ أطيارهُ»[4]، حيْث تحدَّثَ عنْ الوادي الذي يَسْكُنُهُ "عُتيْبةُ بن نوفل" من خلال تنقُّلِه من مكان إلى آخر من أجل الوصول إليه، ويبدو أنّ هذا المكان ليس بعيدا عن المكان الأوّل والسّبب هو أنّ "ابن شُهيْدٍ" وصفهُما بأنّ فيهما شجَرٌ.

([1]) آمنة يوسف: "تقنيّات الوصف في النّظريّة والتّطبيق"، (المرجع السّابق)، ص 143.

([2]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص91.

([3*]) ولعلّ ما يميِّز الوصف والتّصوير الفنّي في النّص هو توظيف معجم الطّبيعة (أشجار وجبال وأنهار... وغيرها).

([4]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص91.

كما أنّه وقف يصِفُ شيْطان "امرِئ القيس" الذي أقْبل عليْهِما هو وتابِعُهُ "زُهَيْر بن نُمَيْر «فظهر لنا فارسٌ على فرسٍ شقْراء كأنّها تلْتهِبُ»[1] حيث أشار إلى التّابع بنعُوتِ صاحبِه الحقيقيي مبيِّنا أنّه فارسٌ مغوارٌ وشاعرٌ مِقْوالٌ «فتطامح طرْفُهُ، واهتزّ عِطْفُهُ، وقبض عِنان الشّقراء وضَربَها بالسَّوْطِ، فسَمَتْ تُحْضِر طُولاً عنّا، وكَرَّ فاستَقْبَلنا بالصّعْدةِ هازّا لها، ثمّ ركَّزها وجعل يُنشِد»[2]. إنّ وَصْفَ الرّجُلِ بما فيه يمْنَحُهُ الهيْبَةَ ويُصبِغ عليه سمات الوقارِ بدْءا من أوّل ظهورٍ لهُ الذي يرْسُم ملامحَ الفروسيّة إلى أَنْ أنْشدَ، حيث صوَّرَ علامات النّبوغ في الشّعر؛ ليُوهِم القارِئ بأنّ اللّقاء حدث فِعْلا.

اختار "أبو عامرٍ" المناطق المذكورة في النّص والتي بها الشّجر والطّير والأوديّة[*3]، من الواقع هادفا من وراء ذلك جَعْلَ الأحداث أكثر واقعيَّة «فجَزَعْنا وادي عتَيْبَة، وركضنا حتّى انتهيْنا إلى غَيضةٍ شَجَرُها شَجَران: سامٌ[*4] يفُوحُ بَهَارًا، وشِحْرٌ[*5] يعْبَقُ هِنْدِيّا وغارًا. فرأينا عَيْنًا معينةً تسيل، ويدور ماؤها فلكيّا ولا يحولُ»[6]، وكذلك فرَضَ القاصُّ المكان الوهْمِي؛ باسترسَاله في وصفه في محاولةِ إعطائه سمة المكان الواقعي[7] الذي أوهمنا بأنّهُ زارهُ والتقى فيه بتوابع الشّعراء الذين قدّمهم على أنّهم أناسٌ حقيقيُّون «فبدا إلينا راكبٌ جميل الوجْهِ، قد توشَّح السّيْف، واشتمل عليه كساء خزّ، وبيَدِه خَطّيّ»[8]، واعتمد في ذلك الوصْفِ؛ الأمانة والصِّدق في نقل التّفاصيل من عالمِنا الإنساني[*9]. وإذا اعتُبر المكان

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص92.

([2]) (المصدر نفسه)، ص92.

([*3]) نلحظ تشابُها في الأماكن التي زارها "أبو عامرٍ"، وتكرارا لمقطعٍ وصفي واحد في زيّارته للشّعراء حيث استعمله عند وصوله لـ "أرضِ الجنِّ" وزيّارة "امرئ القيس" و"طرفة ابن العبد"؛ وقد يكون فعل ذلك لربط الأماكن بأصحابها لتعبيرها عنهم؛ وأمّا استعماله الصّوّر المتشابهة فيجعل الشّعور يخالجنا بأنّنا لمْ نفارقْ أحدهم ولم نبتعد عنه.

([*4]) السام: الخَيْزُرَان. (المصدر نفسه)، ص93.

([*5]) الشِّحْرُ والشّحير: اسم شَجَر، (المصدر نفسه)، ص93.

([6]) (المصدر نفسه)، ص93.

([7]) ينظر؛ إبراهيم جنداري: "الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا"، (المرجع السّابق)، ص214.

([8]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص93- 94.

([*9]) يرى المحقّق أنّ عالم الجنّة مملوء بالخوارق والعجائب؛ مثل السُّرعة والتَّحَوُّل والسَّبْق والتمثُّل... لكنّ الكاتب لم يوظّف إلاّ قليلا من الأحداث الغريبة مثل ما وقع لـ"فرعون ابن الجون" عندما قلّ واضمحلّ حتّى أنّ الخنفساء تدوسه فلا يشْغُلُ=

حقيقيًا فكلُّ ما يجري فيه يعدُّ واقعيًّا.

عموما؛ فإنّ الأصوات حُبْلى بمعاني الكلام تتآلف في لوحات "الأشجعي"؛ ففُرْسان الكلام وفتْيان الجنِّ كلّهم، يجْعلُون المَنظَر تصْبِغ عليه هالة من الإجلال «وانتهينا إلى المَرْجِ فإذا بنادٍ عظيمٍ، قد جمع كلّ زعيمٍ، فصاح زُهَيْر: السّلام على فُرْسان الكلام. فردّوا وأشاروا بالنُّزولِ. فأفرجوا حتّى صِرْنا مرْكز هالةِ مجْلسِهِمْ»[1]، كما أنّهُ حاوَل بناء وصفهِ لـ"الخطباء" الذين تَمثَّلَهم في صاحبيْ "الجاحظ" و"عبد الحميد"؛ وِفْق منهجيّةٍ تُتِيحُ له المسْح الشّامِل للمعالم الخارجيّة لـ"الجاحظ" خُصُوصًا «والكلّ منهمْ ناظر إلى شيْخٍ أصلع، جاحظ العيْن اليُمْنَى، على رأسِهِ قَلَنْسُوَّةٌ بيضاء طويلة. فقُلْتُ سِرًّا لزُهَيْر: من ذاك؟ قال: عُتْبَةٌ ابن أرْقَم صاحِبُ الجاحظ، وكُنْيته أبو عُيينة»[2]، وهي صِيَغٌ تُوهِمُ بالوصْفِ الواقعِي تَبَعًا لِمَا يتعلّق بالشّخصيّة الحقيقيّةِ.

عبّر "أحْمد بن أبي عامرٍ" عن لقائه بصاحبيْ "الجاحظ" و"عبد الحميد" بطريقة استفزازيّة وهو يخوض غِمار الجِدالِ حوْل مسْألةِ السّجْع في أدبه «فقال: إنّك لخطيبٌ، وحائكٌ للكلام مُجيدٌ، لولا أنّك مُغْرًى بالسّجْعِ، فكلامُك نظمٌ لا نَثر» فيجْعلُه أداةً لاختراق المحظور والنّفاذ إلى أعماق الذّات المستهجِنة للتّفاصيل الصّغيرة التي شُغِفَ بها معادوه كظاهرة التّحسين اللّفظي الشّائعةُ في كلامِهِ التي تثير فيه انفعالا مكثّفا (مُحْزِنًا) وذلك ما يجْعلُهُ ينْدَفِعُ إلى الرّدّ المُغلَّفِ بثقة لا متناهيّة بالنّفس «ليسَ هذا، أعزّك الله، منّي جهلاً بأمْرِ السّجْعِ، وما في المماثلةِ والمقابلةِ من فَضْل، ولكنّني عدِمْتُ ببلَدي فُرْسانَ الكلام، ودُهيتُ بغباوةِ أهل الزّمانِ»[3]، يتّخِذُ الوصفُ في كلامه شكْلا مُتعاكِسا يُعبِّرُ بِتناسُقِهِ عنْ الحساسيّاتِ المُتبادلة

=رِجلها كما أنّه ضرط في عين رجل فبدرت من قفاه، وصاحب "بديع الزّمان" "زبدة الحقب" الذي ضرب الأرض برجله فانفتحت له وغاص فيها، وكذلك ما حدث مع صاحب "أبي تمّام" "عتّاب بن حبناء" عندما خرج من العين... «فعالم ابن شُهَيْد إنسي، وإنْ أضافه إلى جِنّة عبقر؛ وتوابع الشّعراء والكتّاب جديرة بأنْ تكون مُثُلا لأصحابها، لا أنْ تُعدّ في الجِنّان، فليس في وادي الأرواح شيء يخْتلف عمّا في وادينا من المخلوقات الحيّة، وغير الحيّة». ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 76.

([1]) (المصدر نفسه)، ص115.

([2]) (المصدر نفسه)، ص 115-116.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 116.

بيْن "ابن شُهَيْد" ومعاصريه، وهو أوْفَى معانٍ، وأكثرُ صُوَرًا، وأدقُّ رَسْمًا في إظهار مسْألةِ "السَّجع" التي تطْغَى على جلاء المعْنى وتُرْبِكُ عمليّة الخِطابِ في أحايِينَ كثيرةٍ.

واجه "أبو عامر" "أبا هُبيْرة"؛ بعد إتْمام الجدال مع صاحبه "أبي عيَيْنة"، حيث نلاحظ أنّه استخدم الحوار كعُدْوانِيّةٍ في اتِّهامِهِ وكسخريّةٍ من الشّخْصِيّاتِ التي زحْزحتْ قوام أدبِهِ «لا يَغُرَّنْكَ منه، أبا عُيَيْنَةَ، ما تكلَّف لك من المُماثلة، إنّ السّجْع لطَبْعُهُ، وإنّ ما أسْمَعَك كُلْفة. ولو امتَدّ به طَلَقُ الكلام، وجرتْ أفراسُه في مَيْدان البَيان، لَصَلّى كَوْدَنُه(*1) وكَلَّ بُرثُنُه(*2). وما أَراهُ إلاَّ من اللُّكْنِ الذين ذَكَرَ، وإلاَّ فما للفصاحة لا تَهدِر(*3)، ولا للأعْرابيّةِ لا تُومِض؟»[4]، فقد ظلّتْ أوْهامُ الماضي المشْؤومة؛ التي طفِقَ يحصُد شَوْكها لسنوات طوائل؛ تَرْتَادُ مخيِّلتَه حيث هام بِكُرْهٍ من دسَّها له، ولمْ تصْبِرْ نفْسُهُ على ذلك؛ فَسَاقَ إليهم أصنافا من لاذع كلامه خوفا من أَنْ يمتدّ به العمر أكثر وهو يسمع تُراهَاتِهِمْ.

صارت سَكَرَاتُ الموت البطيء بمستوياتها المتباينة تلازم الشّخصيّة البطلة عبر فترات من حياتها مع أشباح الحاضر التي أصبحت تتهيّأ له في وَضَحٍ من النّهار؛ ولأجل هذا كلّه اتّخذ «الوصف أداة أساسيَّة في القِصَّةِ بها يتِمُّ نَقْلُ الأعمال بنقْل الأحوال وبها يضْطلِع بالبُعْدِ المكاني إلى جانب البُعْدِ الزّمانِي الذي يؤيِّدُهُ السّرْد»[5]، وخاصّة إذا كان "ابن شُهيْدٍ" مهموما ثَقِيلَ النّفس يُفْرِغُ كثيرا من زَفَرَاتِهِ مخاطبا مَنْ كان مصدر عذابه أيْ "حسّاده" الذين تطاولوا على أدبه.

يتّضح –ممّا سبق– أنّ "أبا عامر" تَكَفَّلَ بالقَصِّ كما أنّه أسْنَد وظيفة الانتقام والنّضال من أجل بقاء اسْمه بين المبدعين لنفْسه؛ حيث لجأ إلى مواجهة ألدِّ أعدائه «فقام إليهما جنّيٌّ أشْمطُ رَبْعةٌ وارِمُ الأنْفِ، يتظالَعُ في مِشْيَتِه، كاسرًا لطَرْفِهِ، وزاوِيًّا لأنْفِه»[6]، كما ينْقُلُ الرّاوي

(*1) الكَوْدَنُ: الفرس الهجين. ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص117.

(*2) البُرْثُنُ: مِخْلَبُ الأسَدِ. مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، (المصدر السّابق)، ص1179.

(*3) تهدِرُ: تصوِّتُ. (المصدر نفسه)، ص496.

(4) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 117.

(5) صادق قسومة: "طرائق تحليل القصّة"، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000، ص162.

(6) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص124.

قول "صاحب الإفليلي" فيه «قال: فتًى لا أعْرِف على مَنْ قرأ»[1] ليكون ردّه على قوله بالمِثْل «فقلت: وأنا أيضا لا أعرف على من قرأْتَ. قال: أَلِمِثْلِي يُقالُ هذا؟»[2]، فعند قراءتنا نشْعُر أنّنا أمام جنّي حقيقي هو "أنف النّاقة بن مَعْمَر" صاحب "أبي القاسم الإفليلي" قام لمناظرة "أبي عامرٍ" للتفاصيل التي أوْردها الكاتب عنه وعمّا حدث بينهما، إذْ نجدُه يصف ملامحه ويصف الموقف السّاخر الذي جرى بحضْرة "فرسان الكلام".

تخلّل هذا النّعتَ تصْوِيرُ "بديع الزّمان" الذي اختار أنْ ينْسحِب بطريقة عجيبة بعدما انتصر عليه "ابن شُهَيْدٍ" في "وصف الماء" «فلمّا انتهيْتُ في الصِّفَةِ، ضَرَب زُبْدةُ الحِقَبِ الأرضَ بِرِجْلِه، فانفرَجَتْ له عنْ مثل بَرَهُوت، وتَدَهْدَى إليها، واجتَمَعتْ عليه، وغابت عيْنُهُ، وانْقَطَعَ أَثَرُهُ»[3]، لا يمكننا إلاّ أنْ نصدّق بأنّ "بديع الزّمان" شخصيّة من عالم الجِنِّ خارقة للعادة حَقِيقَةً، وهذا راجعٌ لدقّة الوصف التي تعامل بها مع نصّه في بيان كيفيّة انصراف "زبدة الحقب" بِضرْبِ رجله على الأرض فانْشقّتْ وغاص فيها إلى أنْ اخْتفى تماما[*4].

من خلال هذه المقاطع الوصفيّة للأماكن الوهميّة والشّخصيّات العجائبيّة[*5]، يُخَيَّلُ للمُتلقّي وكأنّهُ هو البطل المُفْعَمُ بروح الانتقام الذي نال حظّا وافرا من اقْتِصَاصِ لنفسه؛ وهذا كلّه بسبب «أنّ الوصْف تصويرٌ ألْسُنِي موحٍ، يتجاوز الصُوَّرَ المرئية حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرِّواية فيصْبِح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خَلْقُ واقِعٍ شبِيهٍ بهذا الواقع»[6]، فهذه الوظيفة اعتُبِرتْ حافزا وطريقا إيجابيّا انتهى بتحقيق ما رغِب فيه دون هلاك.

([1]) ابن شُهيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص124.

([2]) (المصدر نفسه)، ص124.

([3]) (المصدر نفسه)، ص129.

([*4]) الطّريقة التي اختفى بها "زبدة الحقب" صاحب "بديع الزّمان" مستوحاة من قصّة "قارون" الذي عاقبه الله بأنْ غيّبه فيها هو وكنوزه: ﴿فَخَسَفنَا بِهِۦ وَبِدَارِهِ ٱلأَرضَ فَمَا كَانَ لَهُۥ مِن فِئَة يَنصُرُونَهُۥ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَمَا كَانَ مِنَ ٱلمُنتَصِرِينَ٨١﴾ القصص الآية 81.

([*5]) لقد وصف السّارد أمكنة متعدِّدة وجعل لكلِّ مكان أسراره وخصوصيّاته التي ربطته بالشّخصيّات وبالأحداث مستعملا في ذلك لغة وصفيّة مَلأ بالاستعمالات الخياليّة ومشحونة بالأسطورة والرّمز.

([6]) محمد عزام: "شعرية الخطاب السردي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 71- 72.

من حيث وصْفِ ملامح شّخصيّة "أنف النّاقة" الدّاخلية والخارجية نجد هذا المقطع: «فصَاحَ فِتْيَانُ الجنِّ عنْدَ هذا البيْتِ الأخير: زَاهِ![*1] وعلَتْ أنْفَ النّاقةِ كآبةٌ، وظهَرَتْ عليه مَهَابَةٌ، واخْتلطَ كلامُه، وبدا منه ساعتئذٍ بوادٍ في خطابهِ، رَحِمَهُ لها مَنْ حضَرَ، وأشْفَقَ عليه من أجْلِها مَن نَظَر»[2]، جميع الأسماء الواردة في الجملة السّابقة (كآبة، مهابة، بوادٍ) وحتّى الأفعال (اخْتَلَطَ، رَحِمَ، أشْفَقَ) موحيّة بصورة معيّنة وهي الهزيمة النّكراء التي كبّدته تَضَعْضُعَ مَكَانَتِهِ؛ ممّا يدعو إلى الإعجاب بالبطل والإلقاء باللاّئمة على الخَصْمِ؛ فهذه الوظيفة هي من اختصاص المتتبِّع لتفاصيل الحكاية، لأنّها قائمة على إيمانه بأنّ الوهم الذي نسَجهُ الرّاوي هو حقيقة واقعة كما يثق بمصداقيّتها.

لمْ يُهْمِلْ الرّاوي نقل أهمّ خبر والذي مثّل بؤرة الحكاية وهو إعجاب من كان حوله بشِعْرِهِ «فصَاحَ فِتْيَانُ الجنِّ عنْدَ هذا البيْتِ الأخير: زَاهِ!» عندما بيّن لصاحب "الإفليلي" كيف يصف "ذئبا"، وكذلك بعدما أعلن صاحبا "الجاحظ" و"عبد الحميد" أنّه "خطيب وشاعر" «وانْفَضَّ الجمْع والأبصارُ إليّ ناظرة، والأعناقُ نحوي مائلة»[3]، تنْقُلُ هذه العبارة النّهاية السّعيدة للصِّراع[*4] الذي كان بين "أبي عامر" البارِع في مَسْخِ "أنف النّاقة" الذي بُهِتَ وأخْرِص لسانُهُ.

يُعزِّزُ موقف الإعجاب هذا دون أنْ يُجْهِدْ نفسَهُ في الوصف، ليُنْشِئ بذلك تعبيرا عصيًّا عن الفراغ الرّوحي للأعداء الألدّاء؛ ترْغيما لهم، حين أبْدَى "فاتِك بن الصَّقْعَبِ" رضاه عن شعره في «فصاحَ صيحةً مُنْكِرَةً من صيّاح الجنِّ كاد يُنْخَبُ لها فؤادي فزعًا، والله، منه!»[5]، حيث تَحْضُرُ الصّورة متّقدةً مع منْ زارَهُمْ منَ الشُّعراء والخُطَباء، وكذلك من قِبَلِ "نقّاد الجنّ" في "مجلس أدب".

([*1]) زَاهِ: صوْتُ المُرْتَضِي والمُتَعَجِّبُ. ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص130.

([2]) (المصدر نفسه)، ص130- 131.

([3]) (المصدر نفسه)، ص131.

([*4]) وصف العلاقة التي ربطته بالشّخصيّات في حالة صراع كما تجلّت في "أنف النّاقة" و"الإوزّة" التي رمز بها إلى شيخ من شيوخ النّحو و"أبي محمد" و"أبي القاسم" و"أبي بكر"، أو في حالة وئام مع صاحب "أبي إسحاق بن حمام" و"فاتك بن الصّقعب" وصاحبه "زهير بن نمير".

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص136.

يتجلَّى الوصْفُ متألِّقا –على صعيد آخر– فيُحوِّل العالَم المُتَوَهَّمَ إلى حقيقي «إذ يُدْخِلُ العالَم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرِّواية التَّخْيِّيلي ويُشْعِرُ القارِئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال. ويخْلِق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع»[1]، وهو أيْ؛ الوصف الذي يتَبنَّى الكشْف عن أبعاد الأشياء، وتقلّبات مزاج الشّخصيّات، وصَبْر أغْوَارِ المُثِيرِ والعَجِيبِ.

تبدو الحكاية «مبْنيَّة وِفْقَ الصَّوْغِ الفيلمي، حيث كلّ شيء معبَّرٌ عنهُ بالصُّورة والصّوت»[2]، بل ويتَجاوز ذلك إلى أنْ يجْعلنا نعيشُ الحدث مُمسْرحا بحضور المَنَاظِر –التي تستمِرُّ فيها الحركة والحوارِ– كلُّها عن قُرْبٍ «وقد استطاع الوصْف أن يُؤَصِّل إلى حدٍّ كبيرٍ رسْم مشاهد الصّورة على نحْو حرَكي تجاوَز التَّصوير المباشِر إلى الفعّاليّة الحسّيّة، فنرى ونسْمع ونتخيَّل –إلى حدٍّ ما– مجْريات الأحداث السَّردية»[3]، إلاّ أنّ الوصْف في قِصَّةِ "التّوابع والزّوابع" لمْ يُوهِمْنا بصدْق ما نقرأه وحسب؛ وإنّما جعلنا نعيش الوقائع كما أنّها حَدثَتْ فِعْلا في حياتِنا اليوميَّة، لا بِصِفتِنا نتفَرَّجُ عليها.

يحْتفِي الوصف بـ"الأنا" في حبّ الذّات وتمجيدها على حساب "الآخر"؛ حيث يجعل أحد خصومِه إوزّةً بلْهَاءَ «هي تابعة شيخ من مشيخَتِكم، تسمّى العاقلة وتُكنّى أمّ خفيف، وهي ذات حظٍّ من الأدب»[4]، ليشتدّ الصِّراعُ الممتدُّ بيْنهُما «بالذي جعل غِذاءك ماء، وحشا رأسك هواء» [5]، حتّى يُفْصِح عَلنًا عن تْأثير المشْيخة التي عابت عليه فنّه «فهل تعْرِفين في الخلائق أحمقَ من إوزّة وَدَعِينِي من مثْلِهِم في الحُبارَى؟»[6]، إيذانا ببراءتِه ممّا نُسِب

([1]) سيزا قاسم: "بناء الرواية – دراسة مقارنة في (ثلاثية) نجيب محفوظ"، (المرجع السّابق)، ص115.

([2]) عبد اللّطيف محفوظ: "وظيفة الوصف في الرّواية"، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط 01، 1430هـ– 2004م، ص72.

([3]) عزّت جاد: "نقد السّرد المعاصر"، دار الكتاب الحديث، القاهرة– مصر ، ط 01، 1437هـ– 2016م، ص86.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص150.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص152.

([6]) (المصدر نفسه)، ص152.

إليه[*1]، وإقحاما للآخر في امتحان يَعْلَمُ مسْبَقا أنّهُ ساقِط فيه، حيث يبدو متمسِّكًا بـ"أصل الكلام" و"مادّة البيان" بوصفهما جوهر الأدب بينما يتباهى "الأنا" بتفوّقه لسُرْعَة فهْمِهِ. فإنّ الفجوة بين البديهة والبَلَهِ واسعة ولا تلْتَئِمُ، فالشّيخ الموصوف بـ"الإوزّة" عالِمٌ بالنّحو وغريب الكلام، لكنّ "ابن شُهَيْد" محْسِنٌ للشّعر واقتضاب الخطبة.

تمثّل "الإوزّة الأديبة" و"أنف النّاقة"... –في هذا النَّسْجِ الوصْفِي– صورة الآخر الذي لا مفرَّ من اجتماع الملامح الشّرّيرة والمشينَة فيه لتقُوم بتوضِيح معالِم أفعال الشَّخصيَّة المؤسِّسةُ للنّعوت الأخلاقيّة[2] حتّى يبدوَ لنا ما يُسمَّى "شيخًا" إنْ هو إلاّ مغالاةٌ وزيْفٌ في إطْلاق الصِّفةِ على الموْصُوف ما فتئ "أبو عامرٍ" يسفِّه أحلامَه.

يصِف الكاتب الشّخصيّات والأماكن والأحداث والأشياء من أجل أنْ يُحوِّل ذلك العالم القَصَصِي التَّخيِّيلي إلى عالم حقيقي واقِعي؛ وذلك لإيهام المتلقِّي بأنَّ ما يقرأه حدث فعلا وجعْلِهِ يقتَنِعُ بذلك.

يستحْضِرُ الوصف بعض المواقف والمَشاهِد والعواطِف ويجعلُها نابِضةً بالحياة من أجل إضاءة الجوانب الغامضة من السّرد وربْطها بالمناخ العام الذي تقع فيه الأحداث؛ ممَّا يجعلُنا نفْهمُ أنّ الوصف يكمِّلُ السّرْد ويقدِّم تفاصيل لا يُمْكِنُ للسّرْدِ أنْ يقوم بها؛ كما أنّهُ يقدِّمُ الثّراء والجمال الفنّي للوصف.

المبحث الرّابع: الوصف والمكان: La descriptif et l'espace

يعود اهتمام الإنسان العربي بالوصف والمكان إلى قديم الزّمان، حيث خلّدتها صفحات "ديوان العرب" –شعر ما قبل الإسلام– في مطالع قصائده، فالعودة إلى الطّلل

([*1]) يُسَخِّرُ "ابن شُهيْد" شماتة الأعداء والوقائع المُرّة التي حدثتْ معه؛ ليَتَخَطَّى همومه ومآسيه وينتصر نصرا مؤزَّرا حيث يُحوِّلُ "عالم الجنّة" المحفوف بالمخاطر إلى مكان آمن يرْتَعُ فيه «تحويل الكائنات مهما كانت شراستها والأحداث مهما كانت قساوتها إلى شيء جميل يتجاوز بواسطتِه ما يُعدُّ مِحْنَةً». محمّد النّاصر العجمي: "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم –الشّعر الجاهلي أنموذجا–"،(المرجع السّابق)، ص473.

([2]) ينظر؛ عزّت جاد: "نقد السّرد المعاصر"، (المرجع السّابق)، ص86.

والتِّجوال في رِحابِه والإخبار عنه وتذكُّر المحبوبة، ولحظات لقائها قبل شدّ الرّحال إلى وجهة أخرى فيها الماء والكلأ؛ يُعدُّ وصفا حيّا للمكان.

يعْتبرُ المكان من أهمّ العناصر السَّرديّة في تشْكيل العمَل القَصَصِي، فهو يرتبِط بالزّمان ويُؤطِّر الشّخصيّات والأحداث، ويكْشِف عن مسائل وإشارات للمتلقِّي من خلال تحديد الموقِع الذي جرت فيه.

الوصف هو الأداة التي تُسْتخدم لتعريف المكان، ويتفاوت استعمال هذا النّمط من قبل الكُتَّاب والشّعراء حسب درجة الاهتمام؛ فمنهم من يفْرِط في الاهتمام به لرغبة في نفسه، ومنهم مَنْ يُهْمِلُهُ ويُرَكِّزُ على عناصر أخرى تبدو لهم أهمَّ منه.

يجب أنْ يكونَ الكاتب على دراية بالمكان من أجل الدِّقّةِ في وصْفِهِ، وتقريبه لذهن القارئ حتّى يستطيع فهم الأحداث ويأْلَفَ الشّخصيّات، ولربطِه ربطا منسجِما مع عناصر الحكاية والتّفاعل معها بشكل مناسب.

وَصَفَ "ابن شُهَيْد" مكانا مغايرا؛ وهو بيئة الجّنِّ والشّياطين التي زار فيها توابع الشّعراء والكُتَّابِ ونال الإجازة. وعلى الرّغم من أنّ هذه الأماكن موجودة في عالمِنا إلاّ أنّ الواصف أضْفى عليها سِمَةَ الخياليّة يدقِّقُ الموصوف ويُخَصِّصُهُ ويُكْسِبَ الحكاية بُعدا غرائبيّا.

أعلن "ابن شُهَيْد" عن "أرض الجنّ" مَسْرحًا لشخصيّات وأحداث قِصَّتِهِ؛ بعدما مهَّد لذلك في أرض الواقع "الحائر" مع "زُهَيْر بن نُمَيْر" الذي زاره ورتَّب معه رحلة يطيران فيها إلى العالَم الآخر «وسار بنا كالطّائر يجتاب الجوّ فالجوّ، ويقطع الدوّ فالدوّ حتّى التمحتُ أرضا لا كأرضنا، وشارفتُ جوّا لا كجوِّنا، متفرِّع الشّجر، عطر الزّهر؛ فقال لي: حللتَ أرض الجنِّ أبا عامر»[1]، يصِف الكاتِب أرض الجنّ بأنّها مكانٌ كثير الشّجر طيِّب رائحة الزَّهر، ودونما نَتأمَّلُ القَولَ نجِدُ هذا المكان الموصوف لا يختلف عن الذي نعيش فيه، والأوصاف لا توحي بأنّه مكانٌ غريبٌ «... تجيء أوصاف المكان في جلِّ الأعمال الفانتاستيكية مُلْتَهِبَة وعمِيقَة، من خلال الرَّغبة في القبْض على الذرّات غير المرئيّة في ذلك

(1) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 91.

الفضاء المُولِّد للتَّعَجُّبِ»[1]، نلاحظ أنّ "ابن شُهَيْد" لمْ يستطِعْ أنْ يجْعلَنا نُصدِّق أنَّه انتقَل إلى عالم شياطين الشّعراء والكُتَّابِ لعدم تقديمِهِ لما يُثِير العَجَبَ كأشجار باسقةٍ تلامسُ الغيوم وأزهار عبقُها يُفقد وعي كلّ من يشمُّها، أو تربة تذروها الرياح فَتُغْشِي على الأبصار...إلى غير ذلك.

العنصر الأوّل: الوصف ومكان شياطين الشّعراء:

وفي أرض الجنّ[*2] تطرّق الواصف إلى أماكن معيّنة زارها عندما اِلْتَقَى "شياطين الشّعراء" وقد تنوّعت بيْن أماكن طبيعيّة (الواد، والغيظة، والشجرة...)، وأماكن غير طبيعيّة (القصر، ودير حنّة).

01- الواد:

وظّف "ابن شُهيْد" أماكن متعدّدة في أرض الجنِّ وهو متنقِّلٌ بين الشّعراء والكتّاب والنّقّاد وحيوان الجنّ، ممّا استدعى الوصف للإطار الذي تدور فيه الأحداث، وأهمّ الأماكن بروزا في القِصَّةِ (واد من الأوديّة)، وقد اعتمد على المعجم الطّبيعي في تشْكِيل هذا الفضاء؛ إلاّ أنّ الكاتب لمْ يرسُمْ لنا صورةً تعكسُ أرض "التّوابع والزّوابع" وما يَلْتَصِقُ بهذا العالم من غرابة وعجائبيّة، كالدّروب الوعرة والمسالك الخطِرة[*3]، لأنّ الوصف ورد مقتضَبًا أو معدومَا

([1]) شعيب حليفي: "شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة"، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط01، 1430هـ-2009م، ص173.

([*2]) تسكن هذه المخلوقات أماكن بعيدة ومهجورة تشكّل مصدر خوف وهلع للإنس «وهذه الجنّ التي عاشتْ في بلاد العرب تخيَّرت لها مساكن حدّثتْنا عنها الأساطير، وظهرتْ في أماكن كانتْ تعدُّ موطِن خطَرٍ ورُعْبٍ، بل وكان العرب يتوهَّمُ كلّ مكان غير مطروق مسكنًا للجنّ والأرواح، ويرْوي عنها القِصَصَ والرّوايات. وتارة تكون هذه أجواف الصّحراء، وسفوح الجبال، وموارد الميّاه وملتفّ الأشجار، وأحيانا تقيم معهم في سقوف المنازل والشّبابيك ، وتجاورهم في البيوت». عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراء"، (المرجع السّابق)، ص 56.

هذا ما وجدناه في القِصَّةِ وأمّا عن إثارتها الرّعب فلم نقتف له أثرا.

([*3]) مثل هذه موجود فِي قِصَصِ العرب الخياليّة منذ القديم كـ"ألف ليلة وليلة" في "السّندباد البحري" حيث يبدو المكان عجيبا يبعثُ في النّفْسِ الخوْف «وإذا بصاحب المركب واقف على جانبها، وصاح بأعلى صوته: يا ركّاب السّلامة،= =أسرعوا واطلعوا إلى المركب وبادروا إلى الطّلوع واتركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك. فإنّ هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي جزيرة، وإنّما هي سمكة كبيرة رسَتْ في وسط البحر فبنى عليها الرّمل فصارت مثل

أحيانا. «وما يميّز الوصف هنا هو التّراوح فيه بين الاختصار المخل والانعدام. وذلك حسب درجة أهميّة المكان المُزَارِ وخصائص الزِّيَّارَة»[1]، واكتفى بما ذكرَه في بداية المتْن الحكائي وهو أنّ هذه الأرض لا تشْبِه أرْضَنَا ولا جوَّها كجوِّنا... «... وسار بنا كالطّائر يجْتَابُ الجوَّ فالجوّ، ويقْطَعُ الدّوَّ فالدّوَّ، حتّى التمَحَتْ أرْضًا لا كأرضِنَا، وشارفْتُ جوًّا لا كجوِّنا، متفرِّعَ الشّجر، عطرَ الزَّهْرِ»[2]، لمَّحَ الكاتب إلى المكان فوق الطّبيعي الذي احتوى حِواراتِهِ وحجاجاتِهِ مع التّوابع وانتصاراته على خصومه وأعدائه وتناسى إحاطتَه بهالة من الوصف تعرِّف بطبيعتِهِ ومعالِمِهِ و تحدِّدُ محيطَهُ ومساحتَهُ.

يتَّصِفُ المكان الذي زار فيه "أبو عامر" صاحب "امرئ القيس" بأنّه واد من الأودية عظيم شجرُهُ ومُتَرَنِّمٌ طيْره «فأمال العنان إلى واد من الأوديّة ذي دوح تتكسّر أشجاره، وتَتَرَنَّمُ أطيارُه»[3]، الواد الموصوف يفْتقِرُ إلى كثيرٍ من الدِّقَّةِ وتحديد معالمه ليوحِيَ بأنّه موجود في أرض الجنّ؛ إذْ لمْ يُغْرِقْ الرّاوي في وصْفِه؛ للتَبَحُّرِ في مناظرة الشّخصيّات التي توجَدُ به، لهذا يَنْعَتُهُ عَرَضًا ليَفْتَحَ مجال التأمُّلِ أمام القارئ، وهو تأمُّلٌ يدور في فَلَكِ العالم الخيالي.

ربّما يكون "أحمد بن أبي عامر" على حقٍّ في وصفه المُقتضَبِ لأماكن قِصَّتِهِ وتجاوُزِ أخرى حيث لمْ يقدِّمْ أدْنى وصف لها؛ وذلك لأنّه استعمل هذه التّقنيّة بما يُرْضي فضوله وغروره في وصف الشّخصيّات وخصوصا المعاديّة، كما أنّ إثراء المكان بالوصف لا يكون دائما سِمةٌ فنّيّة تُعْلي من شأن العمل الأدبي؛ بل قد تتسبَّبَ في إعاقة جريان الأحداث وتطوّرها «وصف المكان في أيِّ روايةٍ لا بدّ أنْ يخضع لمبدأ الاقتصاد، وإلاّ تحوّلت الرِّواية

الجزيرة، وقد نبت عليها الشّجر من قديم الزّمان. فلمّا أَوْقَدْتُمْ عليها النّار أحسّتْ بالسّخونة فتحرّكت، وفي هذا تنزِل بكم في البحر فتغرقون جميعا. فاطلبوا النّجاة لأنفسكم قبل الهلاك» ألف ليلة وليلة ج02، (المصدر السّابق)، ص 04.

يبدو المكان مُبْتَذَلا من قِبَلِ الكاتبِ، فكيف تتأثّر السّمكة بالسّخونة ولمْ تتأثّرْ بجذور الأشجار الممتدّة في أعماقها منذ قديم الزّمان، ولمْ تثْقِلْها الأشجار التي أصبحت عاليّة، ولماذا لمْ تتأذَّ بنزول الرّكاب وبأكلهم وشرْبِهِم وعبثهم وتنزل إلى قاع البحر؟!

([1]) عيسى بختي: "أدب الرّحلة الجزائري الحديث –مكوّنات السّرد–" دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع– الجزائر 2014، ص70.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 91.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 91.

إلى لوحات وصفيّة مطوّلة يتعطّل بسببِها جريان الأحداث»[1]، من هنا نكتشِف أنّ الوصف لا يكون خادما دائما للقِصَّةِ، ولا نستطيع القول بأنَّ "ابن شُهَيْد" وعى هذه الحقيقة؛ ولكنّه لمْ يجْتهِدْ في وصف "أرض الجنِّ" بما يليق بها، ولمْ يهتمَّ بالمواقع الغريبة، لكنّه قدَّم نصّا فنيّا يستوفِي عناصره السّرديّة.

02- الغيضة:

اختار "ابن شُهَيْد" أنْ يلتقِيَ بشيطان "طرفة بن العبد" في الغَيضَة[*2] التي لا يختلف وصفُها عن سابقتها فالمكان به شجر كثير يفوح عطرا، وعيْنا جارٍ ماؤها في شكل دائري، وفجأة سكتَ عن ذلك «وركضْنا حتّى انتهيْنا إلى غيضةٍ شجرُها شجران: سامٌ يفوحُ بهارا، وشِحرٌ يعبِقُ هنديّا وغارا. فرأينا عيْنًا معينةً تسيل، ويدور ماؤها فلكيّا ولا يحول»[3]، بَتَرَ السّارد الوصف لأنّه يعْلَمُ أنّ بيئة ما قبل الإسلام معروفة لكثرة ما نُسِجَ حولها من قصائد تصِف مظاهر هذه الطّبيعة وجمالها. وهذا ما جعله يدَّخِر كلّ طاقاته ليتفرّغ للمناظرة وحصوله على الإجازة بتفوُّقٍ، فهو اختار أرض الجنِّ ليجدَ مساحةً رحبةً للانتقامِ وليس لوصف.

يتوافَقُ نصّ "التّوابع والزّوابع" مع ثقافة عصْر صاحبِها؛ وهذا طبيعي، وبالتّالي قد يرفُضُ هذا النّصّ الفنِّي تطبيق معايير القِصَّةِ الحديثة عليه؛ وذلك في التّفاوُتِ في تحديد دور الوصف في تصوير المكان، فإذا كان "ابن شُهَيْد" اقتصره على تحديد الفضاء الذي يحيط بالشّخصيّات وتجري فيه الأحداث «فإنّ الوصف في الرِّوايات الجديدة أصبح بالإضافة

([1]) حميد لحميداني: "بنية النّص السّردي –من منظور النّقد الأدبي–" (المرجع السّابق)، ص 130.

([*2]) ولعلّك تلحظ أنّ "ابن شُهَيْد" كلّما انتقل من تابع إلى آخر عزم على أنْ يلتقيَ به في بيئة خضراء، وسط رياض يصِرُّ على وصف مظاهرها، وإدراك ما تحويه من أبعاد جماليّة تصوِّر حسن إبداع الله عزّ وجلّ. فإذا انصرف إلى البيئة الجاهليّة تراه يرسم صورة جميلة لهذه البيئة من خلال تجْوالِه على توابع أصحابه، فتكاد تنطِق بكل ما فيها، من أوديّة، وأشجار محيطة بها، وأزهار يفوح منها السّام، والبهار، وتتخلّلُها الأنهار الجاريّة وتغرِّد في الطيور بأصواتِها العذبة. ينظر؛ محمد سعيد محمد: "دراسات في الأدب الأندلسي"، دار الكتاب العلمية، بنغازي، ليبيا، ط 01، 2001، ص 274.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 93.

إلى ذلك يميل إلى الدّقّة المتناهية في قيّاس المسافات بحثًا عنْ هندسةٍ حقيقيّةٍ للمكان»[1]، ونظرا لذلك؛ لا نُنْكِرُ أنّنا أُصِبْنا بالخيبة نحْوَ نعْتِه لـ"أرض الجنِّ"، حيث تَمَثَّلْنَاهَا خارقة للعادة فِعْلاً، إلى حدٍّ تجْعلنا نصدِّق بأنّ الرّاوي حلّ بتلك البقاع؛ لكنّنا وجدناها تحتوي على أرجاء لا تمدُّ إلى الخيال بشيء حتّى أيقنَّا في الأخير أنّ هذا العالم[2*] هو عالمنا.

03- في الطّريق إلى صاحب "أبي تمام":

لمْ يذْكرِ "ابن شُهَيْد" المكان الذي التقى فيه بصاحِب "قيس بن الخطيم" ولمْ يحدِّدْ معالمَهُ، لكن ما تبيّن لنا من خلال نصّه أنّه يقع جهة اليمين من المكان الذي قابل فيه صاحب "طرفة ابن العبد" وهو ذاهب للقاء "أبي تمّام" «فقال لي "زُهَيْر": إلى من تتُوقُ نفْسُكَ بعْد من الجاهليِّين؟ فقلت: كفاني من رأيْتُ، اصْرِف وجْه قصْدِنا إلى أبي تمام. فركضنا ذات اليمين حينا، ويشتدُّ في إثرنا فارس كأنّه الأسد، على فرس كأنّها العقاب... فقال لي زُهَيْر: لا عليك، هذا أبو الخطار صاحب قيس بن الخطيم»[3]. وَصْفُ المكان عنصر مهِمٌّ ومُنْطَلَقٌ واضح لدراسة العمل السّردي حيث تظْهر أهميّة المكان في الوصف الذي يجعله مجسَّدا في صورة مقاطع وصفيَّة على لسان السّارد، والتي نجدها تكادُ تَنْمَحِي ولا تعدو أنْ تكون إشارات تتخَلَّلُ النّص لأنّه صادف الشّخصيَّة التي ناقشها فيه دون تحديد دوره في حياتها بل يفضِّل التّفاخُر بنفسِه أمام الشّخصيَّة التي غالبها في قول أعذَب الشّعر وأجْوَدِه ونَيْلِه الإجازة ترغيما للحسّاد. الأماكن عند "أحمد بن أبي عامر" وسيلة لتحقيق هدَفِه لا غاية؛ وإلاّ كيف لمْ ينعتُها بما فيها إلاّ نادرا؟!

أدّى التَّحوُّل المكاني للكاتِب إلى جعْلِ "أرض الجنِّ" شاهدا على لقائه بشياطين الشّعراء الذي ورَدَ في كثير من المقاطِع، واستحضَار الأماكن الطّبيعيَّة وتخيِّيلِها، على الرّغم من أنّها لمْ تشكِّلْ بؤرة اهتمامِه من بداية قِصَّتِهِ. إلاّ أنّ القارئ سَيَلْمَحُ وصفًا يخْتَصِر كأشَدِّ ما يكون

([1]) حميد لحميداني: "بنية النّص السّردي –من منظور النّقد الأدبي–" (المرجع السّابق)، ص 81.

([2*]) يُشِيرُ "بطرس البستاني" إلى ذلك في كتابه حيث يقول: «فعالم ابن شُهَيْد إنسي، وإنْ أضافه إلى جِنّة عبقر؛ وتوابع الشّعراء والكتّاب جديرة بأنْ تكون مُثُلا لأصحابها، لا أنْ تُعدّ في الجِنّان، فليس في وادي الأرواح شيء يخْتلف عمّا في وادينا من المخلوقات الحيّة، وغير الحيّة». ابن شُهَيْد الأندلسي: "رسالة التّوابع والزّوابع"، (المصدر سابق)، ص 76.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 96.

الاختصار ويعدِلُ عنه بعد أدائه المعنى المقصود[1]، يُعَدُّ خيْر مُعَبِّرٍ عنْ غرابَةِ المكان، فوُلُوج عوالِم التّوابِع إنّما هي تجْسيدٌ وهْمِي له، وعنْ دلالتِه النّفسيَّة التي عانى منها الشّاعر من تعرُّضٍ وهجوم من قبل الحسّاد.

04- الشّجرة:

كنّا نتلهّفُ للقراءة عن أجواء الجنِّ السّاحرة عند لقائه بتوابع الشّعراء والكُتّاب في هذا المتن الحكائي، غير أنّنا وجدنا الكاتب يلجأ إلى التَّسْطيح الوصفي للمكان، ويتجنّبُ التّفصِيلَ المُخِلَّ، في حين ينصح "فليب هامون" "Philippe Hamon" «القانون الأساسي (الشرط الأول) الذي يجب مراعاته هو عدم الوصف من أجل الوصف فقط، بل من أجل إضافة إمَّا معنى للقِصَّةِ أو قوّة للقصائد الشعرية. لا تنسوا أنّ الوصف وسيلة وليس هدفا، هو تفصيل من الكل وليس أحد الأجزاء المكوِّنة للكلّ»[2]، يبدو مُعْتَدِلا في نظرتِه حيث يُشير بأنْ تُعطى الأشياء حقّها من الوصف؛ وذلك بأنْ لا يفْرِطَ في ذلك بالنّسبة للأشياء البسيطة ولا يُجْحِفَ في وصف ما هو مُهِمٌّ. أمّا "أبو عامر" فهو يُلَمِّحُ إلى بعض أوصاف الأماكن ويريد من المتلقِّي أنْ يتكفّل بما تبقّى منها؛ فما غاب مع الكاتب يستحضره القارئ لإتمام العمل الأدبي.

يضيقُ الوصف أكثر -عند زيارة تابع "أبي تمام"- ليكتفيَ بمكان مكوَّن من شجرة كثيفةٍ أغصانُها يشُقُّها نبْعٌ صافٍ ماؤهُ «وركضنا حتّى انتهينا إلى شجرةٍ غيْناء يتفجَّر من أصلِها عينٌ كمقْلةٍ حوراء»[3]، فلمْ يكلِّفْ نفسَه التّعريف بطبيعة وأبعاد المكان الذي قصده، كما لمْ يذْكُرْ أين توجد هذه الشّجرة، ولمْ يُدَقِّقْ في ملامحها.

([1]) ينظر؛ حسن نجمي: "شعريّة الفضاء -المتخيّل والهويّة في الرواية العربية-"، (المرجع السّابق)، ص 73.

[2] « La première loi à observer, c'est de ne jamais décrire pour décrire, mais pour ajouter soit à l'intérêt du récit, soit à la puissance des poèmes. N'oubliez pas que la description est un moyen et non un but, un détail de l'ensemble et non une des parties constitutives de l'ensemble (...)». Philippe Hamon, "Introduction à L'ANALYSE DU DESCRIPTIF", HACHETTE, PARIS- France, Edition n°1,1981, p 17.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 98.

نجِدُ عنصر الوصف لا يستحوذ إلّا على جزء قليل من الحكاية، ونلحظ أنّ هذا المكان لا يزال يحتاج إلى مزيد من النّعوت لنتعرّف عليه أكثر؛ حيث يجعلُنا نتصوَّرُها ونتخيَّلُها بكلّ دقّة، ويبيِّن لنا ملامح الشّخصيّات ويُدِير مشْهَدًا واضحا للأحداث؛ مِمّا يثير تّشويق المتلقّي لمعرفة مزيدٍ من وقائع القِصَّةِ؛ فيَشْعُر وكأنّه يشاهِدُها أو يعيشها.

يجعل الوصفُ القارئَ مَشْدُوهًا من المكان العجائبي لِمَا يُقدِّمُه بهدَفِ تشويقِه والاستحواذ على اهتمامه لكي يتَتَبَّع تفاصيل القِصَّةِ «فحينما يهتمُّ سارد بوصف المكان، فإنّه شيء مقصود لا يفْعلُهُ من باب التَّزْيِّين، بل بهدف جلب اهتمام المتلقِّي إلى غرابة المكان»[1]، لكن الواصف وعلى الرّغم من جَعْلِ مَسْرَحِ أحداث حكايتِه "أرضَ الجنِّ" إلاّ أنّه أدرج مكانا غريبا دونما يصفُهُ، فالمكان الذي التقى فيه بـ"أبي تمّام" «فانفلق ماء العيْنِ عن وجْهِ الفتى كفلقة القمر، ثمّ اشتقَّ الهواء صاعدا إلينا من قَعْرِهَا حتّى استوى معنا»[2]، حيث جعله يخْرُجُ منْ هذه العين ويعود إليها بعد أن أجازه «وما أنت إلا محسنٌ على إساءة زمانك. فَقَبَّلْتُ على رأسَه، وغاص في العين»[3]، حيث يعتمِد على المعارف المُشْتَرَكَةِ بيْنَه وبيْن المُتلقِّي، وهذه الرّابطَة التُّراثِيَّة والثّقافيّة بين "ابن شُهَيْد" والقارئ؛ تكفيهِ للإشارة السّريعة إليه لتتدفَّق منها الدلالات المحفوظة في ذاكرته.

05- القصر:

عرّج "ابن شُهيْد" على قصر "طَوْقٍ بن مالك" -الذي لمْ يَذْكُرْ شيطان من هو- ليقابِل "صاحب البحتري" باقتراح من "زُهَيْر" وهما في طريقهما إلى "أبي النّواس" «فركضنا ساعة وجُزْنا في ركضنا بقصرٍ عظيم قُدّامه ناوردٌ يَتَطَايَرُ فيه فُرْسَانٌ، فقُلْتُ: لِمَنْ هذا القصر يا زُهيْر؟ قال: لطَوْقٍ بن مالك؛ وأبو الطَّبع صاحب البحتري في ذلك النَّاورد...»[4]، تتَّسِع رُقْعَةُ وصف المكان الذي التقى فيه بشيطان البحتري -نوعا ما- مقارنة مع المحطّات السّابقة،

([1]) شُعَيْب حليفي: "شعريّة الرِّواية الفانتاستيكيّة"، (المرجع السّابق)، ص170.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 98.

([3]) (المصدر نفسه)، ص 101.

الموقف ذاته حصل مع "بديع الزّمان" «ضرب زُبْدة الحقب الأرض برجله، فانفرجت له عن مِثْل بَرَهُوت، وتدهدى إليْها، واجتمعت عليه، وغابت عينه، وانقطع أثره». (المصدر نفسه)، ص 129.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي: "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 102.

وهو القصْر العظيم وساحته الواسعة التي تَتَسابَقُ فيها الفرسان، وهنا يبدو تصْويرٌ البيئة العبّاسيّة بقُصورها ولهْوهَا ولعبِها، فقد جعلنا نعيش فيها من خلال خياله، لكنّ الكاتب لمْ يُتْمِمْ وصْف القصر؛ فلا ندري أين يَقَعُ ولا كيف بُنِي... كما أنّه لمْ يقدِّمْ شيئا من نعوته من الدّاخل وهو منْ عاش في القصور وتنعَّم بجمالها في الأندلس، ولمْ يصفْ المكان الذي يعيش فيه صاحب "البحتري" إلاَّ بما يعرِفُه عنه في الحقيقة ونقْلِه إلى أرض الجنِّ «فمتَتَبِّعُ المكان في رسالة "ابن شُهَيْد" يجِدُه تجسيدا لأماكن شخصيَّاتِه بعيدا عن شطحات الفانتازية والماورائيّة، فصُوَّرُ أمكنة الرِّسالة توافِق مع مخزونه الثّقافي عن شخصيّاته في أشعارهم»[1]، ولمْ يسْعَ إلى إضفاء لَمْسَةِ الغرابة عليه وكأنّه ليس بأرض الجنِّ التي شكّلت مكان الحلم الذي يبحث عنه، ومَرْتَعُهُ لاستعادة توازنه النّفسي، فأرض الجنّ المُقَدَّمَةِ بالوصف لمْ تكنْ هي في الحقيقة.

بَنَى "ابن شُهَيْد" عالمَه الخيالي على العالم الحقيقي بُغْيَةَ الإفْضَاءِ والتَّحرُّرِ ممّا في نفسه من رغبة في الانتقام من حسّاده الذين جعلوه يتجرّع سموم الإهانة والخزي والعار، لأجْلِ ذلك؛ ورد تشابُه كبير بين العالميْن من حيث أنّهُ وصفَ ما وقعتْ عليه عيْنُه[2*]، من الأماكن التي زارها في مُعْظَمِهَا وِدْيانٌ ومروجٌ لا تختلف في شيء عمّا نَعْرِفُهُ؛ إلاّ أنّ هذا "المكان الفَنِّي" سواء أكان عجائبيّا أمْ غير عجائبي يبْقَى محدودا مقارنة مع المكان الأصلي «المكان الفنّي من صفاتِه أنّه مُتناهٍ، غير أنّه يُحاكِي موضوعا لا متناهيًّا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوزُ حدود العمل الفنِّي»[3]، فهو ليس مكانا جغرافيّا يصفهُ الكاتب من أجل تعريفنا

([1]) محمد البشير: "ابن شُهَيْد اللاّئذ بعالم الجن"، الجوبة، ع 30، شتاء 2011، ص 108".

([2*]) وصف "ابن شُهَيْد" ما وقعت عليه عينه في بيئته شأنه شأن الشُّعراء ما قبل الإسلام «الأوصاف التي صوّر بها الشّعراء بيئتهم الجاهليّة ممَّا وقعتْ عليه نواظُرُهم من مشاهِد انتزعها من بيئته المحيطة». علي أحمد الخطيب: "فن الوصف –في الشِّعر الجاهلي–" الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط 01، 1424هـ– 2004م، ص 11.

عندما نقرأ هذا القول نعرف بأنّ "أبا عامرٍ" لمْ يكلِّفْ نفسه شيئا سِوَى أنّهُ نعت ما رآه في محيطه دون أنْ يُشْعِرْنا بشَيء من الغرابة «وعلى الجملة لمْ يتركُوا في قُراهم ومدنهم منظرا إلاّ رسموه، ولمْ يستخدِموا ممّا يقع في محيطهم أو تحت سمعهم وبصرهم حيوانا أو جمادا إلاّ وصفوه». عبد العظيم علي القناوي: "الوصف في الشّعر العربي"، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، القاهرة– مصر، 1368هـ– 1949م، ج 01، ص 54.

([3]) أحمد طاهر حسنين وآخرون: "جماليّات المكان"، عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط 02، 1988، ص 68.

به فقط، ولكن يتعلّقُ بفكر صاحب العمل الأدبي لأنّ اختياره كان وظيفيّا يشْبِعُ نزْعةَ الانتقام عنده.

06- جبل دير حنّة:

أمّا فيما يتعلّق بزيّارة "أحمد بن أبي عامر" لـ"أبي النّواس" يردُ الوصف مكثّفا وتفصيليّا للمكان(*1) وهذا ما نلْمِسُهُ في «وسِرْنا حتّى انتهيْنا إلى أصل جبل دير حنّة، فشقّ سمعي قرع النّواقيس، فصِحْتُ من منازل أبي نواس، وربِّ الكعبة العلياء! وسرنا نجتاب أديارا وكنائسَ وحانات، حتّى انتهينا إلى دير عظيم تعبق روائحه، وتصوك نوافحه. فوقف زُهيْر ببابه وصاح: سلام على أهل دير حنّة! فقلْتُ لزُهيْر: أوَ هل صرنا بذات الأكيراح؟ قال نعم... ونزلنا وجاءوا بنا إلى بيْتٍ قد اصْطَفَّتْ دنانه، وعكفت غزلانه...»(2)، تأتي هذه الصّورة من أجْوَدِ الصُّوَرِ التي تُعْنَى بتقديم نُعُوتٍ للمكانِ وهي دير عظيم بـ "ذات الأكيراح"(*3) تفوح منه رِيحُ الخَمْرِ وتنتشِر في كامل الأرجاء ثمّ وصف البيت الذي يسْكُرُ فيه "أبو النّوّاس" بما فيه من آنِيَّةُ تفيض شرابًا مُسْكرا.

اعتمد "ابن شُهَيْد" على حياة "أبي النّواس" في تقديم صورةٍ مطابقةٍ لما كان عليه الشّاعر في الدّنيا فلمْ يكلِّفْ نفسَه شيئا سِوَى أنّه قام بعمليّة النّسْخ لِمَا جاء من أماكن موصوفة في سيرته الذّاتيّة التي خلّدها شعره، فوردت متصدِّعة ولا تختلِف كثيرا عن سابقتِها، عكس ما كُنَّا نتوقَّعُه وهو تقديم وصف ينسجِم مع النَّقْلة إلى العالم الآخر المحفوف بهَالَةِ من الغرابة، إلاّ أنّ الكاتب استطاع أنْ يجعل القارئ يَتَفرَّجُ على المشْهَدِ الموصوف بفضْل تطويعه للّغة

(*1) تبدو البيئة مسيحيّة من خلال ما ذكر «... وتمثّل بيئة مسيحيّة فيها النّواقيس والرّهابين والكنائس والأديرة والحانات». إحسان عبّاس: "تاريخ الأدب الأندلسي –عصر سيّادة قرطبة–" دار الثّقافة، بيروت– لبنان، ط 02، 1969م، ص 13.

(2) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 105.

(*3) التّشابه بين أرض الجنِّ وأرضنا موجود يكتشفه كلّ منْ يقرأ حكاية "التّوابع والزوابع" بسهولة، وقد أثبته "إحسان عباس" في كتابه «أمّا أرض الجنِّ فإنّه يقول أنّها ليست كأرضنا، وجوّها ليس كجوّنا ومع ذلك فإنّه لا يميّزها بشيء خاص، بل نرى فيها أشجارا متفرِّعة وأزهارا عطِرة وأكثر مناطِقها كذلك من حيث المناظر وليس فيها ما يُفْرِدُهَا عن ديّار الإنس، بل إنّ المشابَهة بين كلِّ شاعر وتابعه تجعلُ المشابهة متوفّرة بين بيئتيْهما، فهناك مثلا ذات الأكيراح في دار الإنس وهناك واحدة مثلها في ديّار الجنِّ». إحسان عبّاس: "تاريخ الأدب الأندلسي –عصر سيّادة قرطبة–" (المرجع السّابق)، ص 138–139.

وانتقائه للألفاظ التي تنمُّ عن الجمال والشّوق إلى هذه الأماكن من قبل محبِّيها دلّت عليها هذه العبارات المتناسِقة (تعبق روائِحُه، تصُوكُ نوافِحُهُ، اصْطفَّتْ دِنانُه).

07- الطّريق:

يعود "ابن شُهَيْد" لتَقْليصِ مساحتِه الفنيَّة للأمكنة القَصَصِيَّة في لقائه مع شيطان "المتنبّي" «وأمال عنان الأدهم إلى طريقٍ، فجعل يركُضُ بنا، وزُهَيْر يتأمَّل أثر فرسٍ لمحْناها هناك. فقلتُ له: ما تتبُّعُك لهذه الآثار؟ قال: هي آثار فرسِ حارِثةَ بنِ المُغَلِّس صاحبِ أبي الطيّب، وهو صاحب قَنْص. فلم يَزَلْ يتقرَّاها حتّى دفَعْنا إلى فارسٍ على فرسٍ بيضاء كأنّه قَضيبٌ على كَثِيب، وبيَدِهِ قناة أسندَها إلى عُنُقِه...»[1]، لَمْ يُعِرْ "ابن شُهَيْد" المكان الذي جرى فيه اللّقاء بتابِع "أبي الطّيب المتنبي" أهمِّيّة، ولمْ يُسَمِّهِ واكتفى بذِكْر أثر دَعْسِ الفرس على الطّريق، واستعان الكاتِبُ بالمكان الحقيقي الذي عاش فيه الشّاعر ولمْ يستطعْ أنْ يُضْفِيَ عليه سِمَةَ العالم الآخر الذي آثر أنْ يحتويه ومُناظِرِيهِ من شياطين الشّعراء، لهذا تميَّزت الصُّوَرُ الوصْفِيَّة بالسّطحيَّة والهامشيّة، فنجدُه أعلَن عن رحلتِه إلى أرض الجنِّ ولمْ يأْتِ بوصف يُوحِي بعجائبيَّة المحطّات التي جمعتْه بشياطين الشُّعراء هناك[*2]. فهو يفْتَتِحُ جولتَه بذِكْر المكان مُبْهما دونما يَذْكُرَ اسمَه أو يتطرَّق إلى وصْفِهِ. ليُوهِمَنا بغُمُوض ذلك العالَم واستِحالة التَّعرُّف عليه.

جعلنا "أبو عامر" نتساءل في قرارة أنفسنا لماذا اختار أرض الجنّ مادام لمْ يعرْ المكان الذي احتواه وشيطان الشّاعر إلاّ قليلا من الاهتمام مُكتفِيًّا بأثر حوافر الحصان أو أصل شجرة أو عيْن أو قصر ولا نعرف أين يقع ولا بما يتّصف إلاّ ما جاء عفويّا على لسانه «فلا نراه إلاّ على ظهْر فرسِه يُقابِل هذا أو ذاك فلا هو يستريح ولا يشْعُرُ بشيْءٍ من الظَّمَأ، ولا يُدْعَى إلى طعامٍ أو شرابٍ (ولعلّ ديّار الجنِّ خاليّة منها)

([1]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 111- 112.

([*2]) مثلما ذُكِرَ في زَعْمِ العرب أنّ الله عندما أهلك أقواما مثل عاد وثمود... وغيرهم، سَكَنَتْ أرضَهُمْ الجنّ وحمَتْها من كلّ من أرادها وكانت هذه الأراضي كثيرة الشّجر والثّمر، فإن اقترب منها إنسان متَعمِّدا أو مخْطِئا حثَّوا في وجهه التّراب إنْ لم يرْجِعْ جعلوه يُجَنُّ أو قتلوه. يُنْظر؛ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: "الحيوان"، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، تح: عبد السلام محمد هارون، ط 02، 1386هـ- 1967م، ج 06، ص 215.

وتتمثّلُ لهُ دنيا الجنّ على نحو ناقص لا تعمل فيه القوّة الخياليّة الخلاّقة، بل إنّه ليصدم أذواقنا بشدّة إعجابه بنفسه وازدهائه كلّما أنْشد قريضا أو قرأ نثرا»[1]، غروره هذا سبَبُه معاناته من ويلات الحسد والنقد اللاّذع، الذي جعله يُسَخِّرُ كلّ طاقاته للانتقام وردِّ الاعتبار المسلوب.

العنصر الثّاني – الوصف ومكان توابع الكتّاب:

"مَرْج دهمان"؛ هو فضاء لقاء الخطباء، الذي يُعَدُّ نقطة انْتقال من تعَدُّدِ الأماكن إلى أحاديّتِها، ومن المشقَّة إلى الرّاحة، ومن التَّنقُّل إلى الوقُوف.

التقى الكاتب في هذا المكان بتوابع الكُتَّاب[*2] على غير عادته مع شياطين الشّعراء «فقال لي زُهيْر: من تريد بعده؟ فقلتُ: مِلْ بي إلى الخطباء، فقد قَضَيْتُ وطرا من الشّعراء. فركضْنا حينا طاعِنين في مطلع الشّمس، ولقينا فارسا أسَرَّ إلى زُهَيْرٍ، وانجَزَعَ عنّا، فقال لي زُهَيْرٌ: جُمِعَتْ لك خطباء الجنّ بمَرْجِ دُهمان، وبيننا وبينهم فرسخان، فقد كفِيتَ العناء إليهم على انفرادهم. قلت: لِمَ ذاك؟ قال للفَرْق بين كلاميْن اختلف فيه فتْيانُ الجنّ»[3] لا نعرف عن المكان سوى اسمه ووجهته "مطلع الشّمس" والمسافة إليه "فرسخان"[*4] ووصَلَ "ابن شُهَيْد" هو و"زُهَيْر" إلى هذا المكان «وانتهيْنا إلى المَرْج فإذا بنادٍ عظيم، قد جمعَ كلَّ زعيم»[5]، حيث وصَفَه بأنّه نادٍ عظيم جمَع فرسان الكلام، وعدا هذا فنحن لا نعرف عنه شيئا. وذلك على الرّغم من أنّه أراح نفسه من عناء تعدُّد الأمكنة ومشقَّة وصْفِها؛ بما يتضمَّنُه ذلك الانتقال من تحوُّلٍ في لهْجَةِ المُخَاطَبَةِ ونُزوحِهَا نحْو التزمُّتِ والعناد

([1]) إحسان عبّاس: "تاريخ الأدب الأندلسي –عصر سيّادة قرطبة–"،(المرجع السّابق)، ص 138 – 139.

([*2]) يهدف "أبو عامر" من وراء جعل للكتّاب شياطين هو الحاجة إلى إقناع الحسّاد بأنّه خطيب زيّادة على أنّه شاعر «وكان ابن شُهَيْد كاتبا أيضا، وفي حاجة إلى شهادة من "أهل الاختصاص" يُرْغِم بها حسّاده، ويغيض بها أعداءه فاختار لعدد من كبار الكتّاب شياطين، لقيّهم مع صاحبه زُهيْر بن نُميْر وقضوا بما يسرّه». عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراء"، (المرجع السّابق)، ص 193.

([3]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص115.

([*4]) فَرْسَخُ الطّريق: ثلاثة أميال هاشميّة، وقيل اثنا عشر ألف ذراع وهي تقريبا ثمانيّة كيلومترات (فارسية). "المنجد في اللغة والأعلام"، كلمة "فَرْسَخٌ"، (المرجع السّابق)، ص 576.

([5]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 115.

في المواجَهَة، فما إنْ يضع قدماه على عتبة "مَرْج دُهمان"؛ حتّى تبدأ سلسِلة انتقاماتِه وخاصّة مع "صاحِبيْ بديع الزّمان" و"أبي القاسم الإفليلي" التي لا تنْتَهِي إلاّ بتَتْويجِهِ خطيبا وشاعرا من قِبَلِ صاحبيْ "الجاحظ" و"عبد الحميد الكاتب".

يقتصِرُ "ابن شُهَيْد" على هذا المكان لقناعته بأنّه يكفيه لصيّاغة أحداث مغامرته في مساحة يقابِلُ فيها الخطباء وعلماء اللّغة ويحظى بلقب "الشّاعر الخطيب"، ولعلّه خشِي من أَنْ يَصْرِفَهُ وصْف المكان عن الغاية التي سافر إلى عالم الجن من أجْلِها ، فهو بالنّسبة للكاتِب لا يُعدُّ عنصرا مهِمًّا كثيف الحضور في النّصّ؛ وإنّما هو مكمِّلٌ للتّزيين، مُمْتِعٌ للمتلقِّي يتكفَّلُ بإيصال صورة المكان بالحال التي هو عليها.

اختار الرّاوي المكان للحصول على التّوازن النّفسي، حيث لاذ بالفرار إليه للانتقام ونيل شهادة الأفضليّة في الأدب والنّقد، بعد أنْ ترك عالَمًا نغَّصَه عليه الحسد والغيرة، فـ"مرج دهمان" بمفهومه العام مكان جغرافي ولو كان في أرض الجنّ والشّياطين؛ إلاّ أنّ سيّاق الوصف يُكْسِبُهُ معاني أخرى تجعله يوحي بالسّكينة والطّمأنينة.

العنصر الثّالث – وصف مكان نقاد الجن:

قصَدَ الكاتبُ وتابعُهُ "زُهَيْر بن نُمَيْر" "مجلس نقاد الجن" ليحضراه ويستفيدا ممّا نوقِشَ فيه.

لمْ ينْقُلْ إلينْا المؤلِّف من خلال وصفه للأماكن الحكائيّة التي وظَّفها في النّص عوالِم الجنّ الخارِقة للعادة والمتميِّزة بالعجب والغرابة التي سمعنا عنها في قِصَصِ العرب اللّيليّة القديمة[*1]. كما أنّهُ عندما ذهب إلى مجلس أدباء الجنِّ لمْ يقدّمْ ولو جملة واحدة تصف المكان «وحَضَرْتُ أنا أيضا وزُهَيْر مَجْلِسًا من مجالِس الجِنِّ، فتذاكرْنا ما تعاوَرتْهُ الشُّعراءُ من المعاني، ومن زاد فأحسن الأخْذَ، ومَن قصَّر...»[2]، بل لمْ يُحدّدْهُ ولمْ يشِرْ إلى طبيعتِه أو أبعادِه. واستغنَى عن تحديد معالِم المكان وتجاوُزِ رسْم تفاصيل موقِعِهِ. وكأنّ

([*1]) وردت أماكن غريبة في قِصَصِ "ألف ليلة وليلة" منها المكان الذي وُجِدَ به عشْب ينطْق ويُخبِر بمنفعتِه بفضل الله تعالى «ثمّ إنّ عفان وبلوقيا سارا بملكة الحيات نحو الجبال التي فيها الأعشاب فصار كل عشب ينطِق ويخْبِر بمنفعته بإذن الله تعالى». "ألف ليلة وليلة"، ج01، (المصدر السّابق)، ص 743.

([2]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 132.

شُغْلَهُ الشّاغِلْ ليس الأماكن ولكن الشّخصيّات؛ على الرّغم من المساحة الرَّحْبَةِ التي شَغَلَهَا المكان استطاع من خلالها التّجوال والتّنقُّل للعثور على الشّخصيّات وحضُور المجالس الأدبية والنّقديّة، ولا يعْدو المكان الذي أشار إليه الكاتِب أنْ يؤدِّي دورَه الوظيفي في بناء النّص وهو تأطير الشّخصيّات والأحداث.

يهدِفُ الوصف إلى الإبانة والإيضاح في مختلف الهيآت والتّموضُعات، كما يتولَّى الإخبار عن الموصوفات «توظيف وصف المكان لغايات متعدّدة، ومنها بوجه خاصٍّ، التّمهيد لسرْد الأحداث بذكْر إطارِها، وملابساتها، أو للإيحاء بجوٍّ عامٍّ، أو استباق تعرُّف الشّخصيّات باعتبار المكان علامة لها ودالاّ عليها، أو التّعبير عن هموم نفسيّةٍ أو وُجوديّةٍ، وما إلى ذلك من الوظائفِ التي ينْهَضُ بها وصف المكان، أو الفضاء، في الخطاب السّردي»[1] إلاّ أنَّ وصف أرض الجنّ، أو الإشارة إليها في "رسالة التّوابع والزّوابع" لا يبدو أنّه وُظِّفَ لغرض توضيح المكان أو غاية التّعريف بالشّخصيّات المُرْتَبِطَةِ به... فكيفيّة تقديمها ووصفِها تُبَيِّنُ إصْرَارَه على العُبُورِ إلى مناطق أكثر أمانا وأوفر حظّا في تحقيق مطلبه؛ لأنّ ذِكْرَ مكان الشّياطين والجنّ يأتي أحيانا لإبراز المسافة الفاصلة بين عالمنا وعالم الجنّ[*2]، وما يكابِدُهُ في سبيل الوصول إليها من معاناة.

يعتبر المكان مكوّنا أساسيّا في الخطاب السّردي إلى جانب الشّخصيّات والزّمن وله دورٌ مهمٌّ في تجانس الأحداث في النّص السّردي، والوصف هو عماد المشاهد المكانيّة في الحكاية وأداة مهمَّة لتعريف القارئ به وتقصّي كُنْهِهِ وكشْفِ جذوره الحضاريّة. وهو طريقة حكائيّة له علاقة عميقة بالمكان حيث يقدِّمه ويوضّحه من خلال تقْريب الرّوائي المكان من القارئ بالوصف الذي يرسم صورة بصريّة تجعل إدراك المكان بواسطة اللّغة

([1]) محمد الناصر العجمي: "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم –الشّعر الجاهلي أنموذجا–"،(المرجع السّابق)، ص 476.

([*2]) بيّن الكاتب من خلال انتقاله إلى أرض الجنّ –التي آثر أنْ تكون مسرحا لأحداث قِصَّتِه– تباعد العالمين عن بعضهما زمنا ومساحة، كما رسم صورة غريبة عن هذه الأرض لتتّفق وغرابة المكان من وجهة نظره الخياليّة «فقال: حُلَّ على الجواد. فصرنا عليه؛ فسار بنا كالطّائر يجتاب الجوّ فالجوّ، ويقْطع الدّوّ فالدّوّ، حتّى التمحتُ أرضا لا كأرضنا، وشارفتُ جوّا لا كجوِّنا، متفرِّع الشَّجر عطر الزّهر؛ فقال لي حللت أرض الجنّ أبا عامر» ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 91.

ممْكنا، أو قلْ إنّ الوصف وسيلة الرّوائي لتصوير المكان وبيان جزئيّاته وأبعاده[1]، إنّ للمكان سِحْرٌ خاصٌّ يجعل المتلقّي يَسْتمتِع بالمشاهد النّابعة من عُمْقِ ذاكرة الأديب[2*].

هو الأمر الذي جعل الشّعراء قبل "ابن شُهَيْد" –وخاصّة ما قبل الإسلام– يقِفُون لا واصفِين المكان وحسب، بل مُحَاوِرِينَهُ في مطالع قصائدهم واستظهار تفاصيله لإخماد الصّراعات التي نشبت في دواخلهم بسبب ما ألمّ بهم من فراق الأحبة من جهة، ورغبة في الاستئناس ومواساة النّفس وهم يجوبون الأماكن الخاليّة ويَتَفَقَّدُونَ آثارِها الدّارِسَة، من جهة أخرى. لكن هناك من له رأي آخر في هذه النّقطة «ليس من السَّهْل جعْل الوصف مُشَبَّعا بتفاصيل تجْعَل من الطّبيعة أشْبَه بالإنسان وتخْلُق جوًّا من القَلَقِ. إنها (بمعنى التفاصيل) بمثابة بدايات تفسيريّة لبقيّة القِصَّةِ و يمْكن أن تكون مصحوبة بتعليق»[3]، يريد الكاتبان "جون ميشال أدام" "JEAN–MICHEL ADAM" و"أندريه بوتيجون" "ANDRÉ PETITJEAN" هنا أنْ تكون التفاصيل في مكانها بدون أَنْ تَنْحَرِفَ إلى التَّدقيق، ويجب على الواصف أنْ يكون حريصا على عدم الوقوع في تفاصيل صغيرة جدّا، أو الإسهاب في وصف شيء غير مهمٍّ، أو التّعامل مع الأشياء الأساسيّة بسطحيّة.

العنصر الرّابع– الوصف ومكان حيوان الجن:

"القرارة الغنّاء" هي مكان –فيه حيوان الجِنِّ– أشرف عليه البطل من خلال مسيرته وتابِعِهِ كعادته لتحصيل الفوائد.

تختلف حاجة الكاتب إلى وصف ما يحْتوِي الشّخصيّات والأحداث؛ حسب معرفته للبيئة

([1]) ينظر؛ سمير روحي الفيصل: "الرّواية العربية البناء والرّؤيا –مقاربات نقدية–"، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص82.

([2*]) هو الأمر الذي ألْمَعَ إليه "مصطفى الضّبع" «الوصف هنا أداة تقوم بعملها على شيء موجود، فالوصف لا يخلق مكانا أو يوجده إنّه يقدّم مكانا موجودا في خيال المؤلف أو في ذهنه. مكان موجود قبل الكتابة، إنّه يبرزُ بوصفه فكرة ووجودا». مصطفى الضّبع: استراتيجيّة المكان –دراسة جماليات المكان في السّرد العربي–"، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 2018، ص 106.

([3]) «il n'est pas gratuit de saturer la description de détails qui anthropomorphisent la nature et créent un climat d'angoisse. Ils servent d'amorces explicatives possible pour la suite du récit et peuvent être accompagnés d'un commentaire». JEAN–MICHEL ADAM , et ANDRÉ PETITJEAN, "LE TEXTE DESCRIPTF", ARMAND COLIN, Paris, 2006 , p 55.

التي يوظفها حتّى يحقّقَ ما يريده من هذا الوصف، فقد يجمع الكثير من النُّعوت لرسم صورته أو يكتفي بالقليل منها «ويقوم الوصف على مبدأيْ: الاستقصاء، والانتقاء. وهما متناقضان. فـ(الاستقصاء) يصف كلّ ما تقع عليه عيْنَا الرّاوي، ولا يدع تفصيلا إلاّ ذكره، بخلاف (الانتقاء) الذي يكتفي ببعض المشاهِدِ الدّالة تاركا للقارئ مجالا للإيحاء»[1]، الوصف ريشة في يد الكاتب يرسم بها الأماكن في النّصّ السّردي، فكيف لنا أنْ نتحدّثَ عنْ المكان دونما نتطرّق إلى الوصف؟ الذي بواسِطَتِهِ تقدَّم لنا تفاصيله ومجْمَلاتُه، ونُعْلَمَ بأسراره وظواهره. كَمَا يُسْهِمُ في تَهْيِئَةِ الجوِّ لفهم المُتَلَقِي الأحداث والتّعرُّفِ على شّخصيّات الحكاية وتعَامُلَاتِهَا ودلالة المكان الذي تعيش فيه عليها[*2]... وإلاّ يمكن تهميشه دون أنْ يُخِلَّ بمعنى النّص.

يَرْتَادُ "ابن شُهَيْد" "أرض حيوان الجنِّ" التي كسابقتها من الأراضي التي زار فيها الشُّعراء والكتّاب[*3] ومجلس الجنِّ هي مساحة خضراء بجانبها بركة ماء «ومشيت يوما أنا وزُهيرٌ بأرض الجنّ أيضا نتقرَّى الفوائِدَ ونعتمِدُ أنديَّةَ أهلِ الآدابِ منهم، إذْ أشْرفْنَا على قرارَةٍ غنَّاءَ، تفتَرُّ عنْ برْكةِ ماءٍ، وفيها عانَةٌ منْ حُمُرِ الجنِّ وبغالُهُمْ...»[4]، تحدث آخر خصومةٍ للبطل مع حُمُرِ الجنِّ وبغالهم في المكان الذي يحتوي على ماء ويتَّصِف بالاخْضِرارِ وكأنّه يبحث عن الأمان والسّلام الذي لطالما افتقده.

([1]) محمد عزام: "شعريّة الخطاب السّردي"، (المرجع السّابق)، ص 72.

([*2]) ذهبتْ إلى هذا المعنى "وريدة عبود" «يعدّ الوصف أداة تقنية جمالية يقرِّب بها القاصُّ المكان من المتلقي وتصويره وبيان جزئيّاته وأبعاده فيرسم صورة بصريّة تجعل إدراكه باللُّغة أمرا ممْكِنا، والوصف هو خطوة أولى لاختراق الشّخصيّات للمكان بل تجعلُها من مواقف ووجهات نظر متباينة للأحداث المُشَكِّلَةِ ووصف المكان لا يعْنِي أنّ القاصَّ قدَّم مكانا قَصَصِيًّا وإنْ بقِيَ في هذا الحَدِّ عجز المكان أن يكون مكوِّنًا للقِصَّةِ يُسْهِم في خلْق المعنى وبلورَتِه». وريدة عبود: "المكان في القصة الجزائرية الثّورية"، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، (المرجع السّابق)، ص37.

([*3]) ارْتبَطَتْ رسالة "التّوابع والزّوابع" بتجربة الكاتب الأدبيّة، إذْ تحوَّلَتْ إلى تِطْوافٍ (تِجْوال) بين الشّعراء والكتّاب استجابة لافتزاز الخصوم لتُعبِّر عن مجموعة من الآراء والمواقف إزاء الحياة الاجتماعيّة والسيّاسيّة آنذاك؛ وفي ضوء هذا التَّصوُّر تصْبِحُ العلاقة بين المُبْدِعِ وعالم الجنّ جوهريَّة قائمة على التأمّلِ وتحقيق الوجود بفضل تحكيم العقل وسداد الرّأي في التّغاضي عن صغائر الأمور التي تعترِضُه في مسيرته العلميّة والعمليّة.

([4]) ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 147

لمْ يكْرِمْ الرّاوي المكان(*1) الذي زاره في أرضِ الجنِّ بنُعُوتٍ تعرِّفهُ وتبيِّنُ خصائصهُ، لتكْتَمِل صوَّرُهُ، لأنّهُ ما ذكر أنّه سَبِّبَ له مشكلة؛ وإنّما وصف الحيوانات التي حاورها وهي: "العانة"، و"البغلة"، و"الإوزّة"؛ وهي تُمَثِّلُ الشّخصيّات التي كانت عُرضة للنّقد والانتقام.

اعتنى الرّاوي بالشّخصيّات والأحداث أكثر من المكان القَصَصِي لارتباطه بالبعد الخيالي، حيث تُعَدُّ هذه الحكاية من أوائل ما كُتِبَتْ أحداثُها في العالم الآخر وألهمت المشّرقيِّن والغربيِّن(*2)، يُظهِرُ الوصفُ المكانَ الذي اختاره الرّاوي وقيمته مقارنة مع المكان الواقعي، لتسْخيره هذا المسرح للاستهزاء بالخصوم والانتقام منهم ضمْنَ حُبْكةٍ روائيّةٍ مُفْتَعَلةٍ للحُصولِ على نتيجةٍ وهي تفوُّقُهُ في ارتجال الشِّعْرِ واقتضاب الخطبة(3)، كما أصْبَحَ بالنّسبةِ لهُ ملاذا آمنا يرتمي في أحضانه كلّما احتاج إلى سلام داخلي وخارجي بعدما تجنّب المواجهة لأعداء مريضة نفوسهم بالحسد.

(*1) لمْ يشِرْ الكاتب في "رسالة الحلواء" إلى المكان إطلاقا لكنّنا فهمنا أنّه سوق أو دكّان تُعْرَضُ في ناحيّة منه أصناف الحلوى. «خرجْتُ في لمّةٍ من الأصحاب، وثُبَّةٍ من الأترابِ، فِيهِمْ فقيهٌ ذو لقْمٍ، ولمْ أعرّف به، وغريم بطنٍ، ولمْ أشعرْ له، رأى الحلوة فاستخفّه الشَّرَه...» (المصدر نفسه)، ص 119.

نعْرِفُ أنّ المكان هو أرض الجنّ قريب من مجلس الأدب لكن معالمه غير محدّدة. «... حتّى مررتُ بشيخٍ يعلّم بنيّا له صناعة الشّعرِ وهو يقول له: إذا اعتمدتَ معنًى قد سبقك إليه غيرُكَ فأحْسنَ تركيبهُ، وأرقَّ حاشيّتكَ فاضرب عنه جُمْلة». ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"،(المصدر السّابق)، ص 135.

(*2) يرى "بطرس البستاني" أنّ "الثّعالبي" من المعاصرين لـ"ابن شُهَيْد" ولـ"أبي العلاء المعري"، ضَمَّنَ "يتيمة الدّهر" "رسالة التّوابع والزّوابع" فمن المعقول أنْ يكون كتابه هاجر إلى المشرق واطّلع أبو العلاء على نصوص "ابن شُهَيْد" وأُعْجِبَ بها وكتَب على شاكلتها، لكن لكلٍّ منهما مجالها الخاص؛ فـ"أبو عامر" سافر إلى عالم الجنِّ لتأديب خصومه، لكن "المعرّي" إلى الآخرة لتصحيح مزاعم أهل عصره حول الجنّة والنّار... ينظر؛ (المصدر نفسه)، ص 75.

أمّا عن تأثير "التّوابع والزّوابع" على الغربيِّين؛ فقد ورد في كتاب "الكوميديا الإلهية" إشارة منْ قِبَلِ المترجم إلى أنّ "دانتي" استلْهم فكرة الذّهاب إلى العالم الآخر؛ سواء "عالم الجنّ" أو "عالم الآخرة" من عدّة طرق منها: طريق الحضارة العربيّة في الأندلس الذي كان كَعْبَةَ العلوم والفنون في أوروبا... ومن كتب منها كتاب لـ" إنريكو تشير ولى" بعنوان: "كتاب المعراج ومسألة المصادر العربيّة– الإسبانيّة للكوميديا الإلهيّة" عام 1949، ممّا يوحي أنّ "دانتي" كان على اطّلاع على "رسالة التّوابع والزّوابع" لـ"ابن شهيد". وأمّا عن تأثّره برسالة الغفران فإنّ مترجم "الكوميديا" ذكر أنّ "ميجويل آسين بلاثيوس" وازن بين "كوميديا" دانتي ومؤلّفات بعض متصوفي الإسلام مثل محي الدين بن عربي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري... ينظر؛ دانتي أليجييرى: "الكوميديا الإلهية"، تر: حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط 03، 1988، ص 58–59–60.

(3) ينظر؛ ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 151.

ختام الحديث عن "الوصف والمكان"؛ هو أنّ "ابن شُهَيْد" اختار وصْفَ بيئة مغايرة محاولا أنْ يبيِّن طبيعتها العجائبيّة، لإشباع فضول النّفس التي يستهويها القصّ الخيالي، حيث تَجِدُ فيه أفقا رَحْبًا لتَسْرَحَ في الأوهام والأحلام المنسوجة حول الأحداث التي يقوم بها الجن والشّياطين والأماكن التي يقْطُنُونَ بها، غير أنّ الحديث عن مثل هذه القِصَصِ ضارب في عمْق الثّقافة العربيّة، والمكان الموصوف مشابِهٌ للّذي نعيش فيه لأنّه لمْ يقوَ على الإتيان بالغرائب[*1] إلا أحيانا؛ فقد عيَّشَنَا في وَهْمِ عالم الجنّ دونما يؤسِّس للأرضيّة التي ينطلق منها.

اعتنى الكاتِب بالطّبيعة التي شكَّلت أهمّ الأماكن التي زارها، حيث مثَّلَ الوصف الهدوء والرّتابة في أغلب الأحيان وهو يقدّم مظاهرها الخاليّة من الجنّ، ومن ناحيّة أخرى تُخَيِّمُ عليه الحركيّة عندما تتراءى للزّائر الأشباح والخيالات والدّخول معها في نقاش عميق. كما أنّ الوصف يعمل عند "ابن شُهَيْدٍ" على إعادة بناء المكان، فعندما تتبّعنا المقاطع التي جمعته بالتّوابع وجدناها تُحَدِّدُ لنا دلالة واحدة وهي الأجواء المُريحة التي تحفّز الانتباه إلى أنّ البطل سيتفوَّق على مناظريه ويغيض منافسيه.

الحقيقة التي انتهيْنا إليْها –من خلال هذا المبْحث– هي أنّ الوصف شَغَلَ مساحة كبيرة من السّرد في رحلة "ابن شُهَيْد"، حتّى يمكِن لبعض اللّوحات والمشاهِد الوصفيّة أنْ تشكِّل نصوصا منفصِلة عن النّص الأصلي دونما تُحْدِثُ خللا فيه مثل "رسالة الحلواء" التي قرأها على تابعي "الجاحظ" و"عبد الحميد"، فالكاتب لمْ يلجأْ إلى الوصف كمُعينٍ للسّرد، بل استخدمهما صَنْوَانِ في كامل أرجاء المتن القَصَصِي إلى جانب الحوار في عرض الأماكن والشّخصيات والأحداث، والتّعريف بها.

([*1]) نجد "بطرس البستاني" يشير في الكتاب إلى هذه النّقطة «غير أنّه لمْ يوفّقْ في تصوير عالم الجنّ، وغرائب أرضه وخلقه، وما اشتهر عنهم من القدرة على الحوْلَةِ والإتيان بالخوارق التي يعجز عنها الأناسي. فما نرى من أحوالهم العجيبة إلاّ لمحات ضئيلة لا يُغْنَى بها أدب الخرافات والأساطير...» ابن شُهَيْد الأندلسي، "التّوابع والزّوابع"، (المصدر السّابق)، ص 76.

خاتمة

خاتمة:

أتوخّى من خلال هذه المحطة الأخيرة من البحث حصر أهمّ النّتائج التي استوقفتْنِي وأنا أفعّل بعض الإشكالات بخصوص "رسالة التّوابع والزّوابع لابن شُهَيْد". وقد جاءتْ وفق التّرتيب الذي ارتأيناه في منهج البحث.

وحتّى أضعَ الرّسالة في إطارها الفكري والأدبي؛ قُمْتُ بمعاينة النّمط السّردي في وجهَيْه الشّفوي والمكتوب عند العرب المسلمين قديما، وتبيّن لي أن حركة الرّسالة تشدُّ الأواصر مع باقي الأعمال الفكريّة آنذاك من جهة، وتندرج بشكل منسجِمٍ ضمن تاريخ الأدب العربي بوجه عام من جهة أخرى. في مقابل ذلك؛ نُلْفِيهَا تتميَّزُ بتفرُّدها وخصوصيّتها الأندلسيّة، ويمكن أن نعتبرها مدرسة أدبيّة بما أضافته من مساهَمَةٍ قيّمةٍ، ونموذجٍ راقٍ أثْرَى الأدب في الضّفّتيْن المشرقيّة والمغربيّة.

على مستوى آخر؛ تكشف هذه الرّسالة –بما أنّها شَكْلٌ أدبيٌّ يندرِج تحت جنس النّثر– عن احتوائها على جميع العناصر الفنِّيَّة النَّاضجة في موضوعها وبنائها الفني؛ كالسّرد والوصف والحوار والشّخصيّات والزّمان والمكان والحدث وغيرها، الأمر الذي جعلها تقف على صدارة القِصَصِ الفنِّيَّة القديمة وسُمُوِّها لمنافسة القِصَصِ الفنِّيّة الحديثة ومجاراتها. ومن النّتائج التي وصلتُ إليها من خلال البحث:

– تضافرُ السّرد مشافهة والسّرد مكتوبا في حفظ النّصوص السّرديّة ذات المادّة الأدبيّة الموروثة عبر فترات التّاريخ العربي والإسلامي وتصنيفِها في أمّهات الكتب تحت اسم أجناس نثريّة مختلفة كالقِصَصِ الشّعبيّة، والحكايات العجيبة، والأساطير، والخرافات، والرّسائل الأدبيّة والمقامات، وغيرها.

– استغلال السّرد القَصَصِي لعلاج ما يشوب المجتمع من عِللٍ مستعصيّة مثل البخل والحسد، والضلال، والاستغلال، والانتقام، وفق رؤية فلسفيّة دينيّة، من طريق الفكاهة والسّخريّة، أو العجائبيّة والتّغريب، أو الرّمز والتَّكْنِيَّةِ، أو التأمُّل وتحكيم المنطق.

– امتلك "ابن شُهيْد" زمام السّرد كأداة فنيّة للوصول إلى مَطْمَحِهِ، عبر تقنيّة التّواتر بنقل المتتبِّعِ من قِصّةٍ إلى أخرى، وفق توارُد المشاهِد في صُورَتِها الخياليّة المتّسِمة بالصّبغة السّحريّة ضمن قالب قَصَصِي صَنَعَتْ أحداثه شخصيّاتٌ ترتبِط بإطار زمانيّ ومكانيّ يُعدُّ خلفيّة تحتوِيهما معا.

– لا تكتمل العمليّة السّرديّة إلا بالشّخصيّات الحكائيّة التي تُمثِّل قالبًا لأفكار المُبدِعِ وآرائِهِ، كما أنّ عمل الشّخصيّات يتحدَّدُ من خلال سماتها ومظهرها وعملها داخل الرِّواية، ونجدها انقسمتْ في توظيف الكاتب إلى شخصيّات مساعدة قادته إلى أرض الجنّ مثل "زُهيْر بن نُميْر" أو اعترفتْ بِسُمُوِّ نظْمه ونثره كالشّعراء والخطباء كان مسالِما معها، وشخصيّات مناهضة له كـ"الإفليلي"، كان عدوانيّا معها وانتقم منها.

– احتلال الفضاء مكانة خاصّة في فنّ الحكي عند "أبي عامر" وإنْ لمْ يسترْسِلْ في التّعريف به، فهو مسرح الأحداث تقع فيه، ومرْتعُ الشّخصيّات تقوم بأدوارها على أرضيّته، ومن هنا؛ يجعل له الكاتِب مكانةً خاصّةً بيْن العناصر الفنِّيّة الأخرى للسّرد.

– يترتّب التّشكيل الخارجي للحكاية على ما تقع عليه عين القارئ وهو يختار مُؤَلَّفًا ما، بوصفه سلْعةً معروضةً وِفْقَ تصميمٍ معيّنٍ ونراه يميل إلى عناوين معيّنة أثارتْه أو أسماء مؤلفين، كما قد يكون لديه اهتمام زائد بمطالعة شاملة للغلاف الخارجي وكيفيّة تشكيله، وما يتضمن من ألوان ورسومات وخطوط وغيرها.

– كان الوصف في رسالة "ابن شُهيْد" خادمًا للسّرد يتماشى معه جنبا إلى جنبٍ في وصف الأماكن والشّخصيّات... واستطاع أنْ يستقِلَّ بنفسه في تشكيل أجزاء من المتن المدروس في ذكر الطّبائع والتّعريف بالأشياء وتقديمها.

– قام الوصف بإثراء الجمال الفنّي في رسم الأماكن وتمثيل الحقائق وتصوير الوقائع وكشْفِ الموجودات ونقلها إلى المتلقِّي، وذلك أمر قد يخفق السّرد وحده في تحقيقه.

– يستحْضِرُ الوصف بعض المواقف والمشاهد والعواطف ويجعلُها نابِضةً بالحياة يحْسبُ القارئ أنّه يرى الموصوف وكأنّهُ أمامه، من أجل إضاءة الجوانب الغامضة من السّرد وربطها بالمناخ العام الذي تقع فيه الأحداث؛ مِمَّا يجعلُنا نفْهمُ أنّ الوصف يقدِّم تفاصيل دقيقة وبتعابير مناسبة لها.

– وظّف "ابن شُهَيْد" الوصف للتّعريف ببيئة "الجنّ" التي لمْ يزُرْها ولمْ يلتقِ فيها بـ"التّوابع والزّوابع"، وسعى جَهْدَهُ في أنْ يُدهِشَنَا بهذا العالم، لكنْ لمْ يُفْلِحْ إلاّ قليلا؛ على الرّغم من أنّ تراثنا يتوفّر على مثل هذه الحكايات التي أرى بأنّه لمْ يكنْ مطَّلِعا عليها بالقدر الذي يسمح له بمحاكاتها.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

أوّلا: المصادر:

01- أحمد أمين (تحقيق وتعليق): "حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسّهر وردي"، ملتزم للطبع والنّشر- دار المعارف بمصر، 1373هـ- 1952مـ.

02- أحمد بن محمّد المقّري التلمساني: "نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب"، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، 1388هـ - 1968مـ ، م 01.

03- "ألف ليلة وليلة"، دار صادر بيروت- لبنان، ج01،ط 02، 1429هـ - 2008مـ.

04- الأمير عبد القادر: "ذكرى العاقل وتنبيه الغافل"، تق: عشراتي سليمان، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، 2004.

05- الجاحظ، "البخلاء"، تح وتع: طه الحاجري، دار المعارف، ط 05، 1990.

06- الجاحظ: "كتاب التربيع والتدوير"، المعهد الفرنسي للدّراسات العربية، دمشق، 1955مـ، نشر وتح: شارل بلات.

07- بن الحجاج القُشَيْرِي النّيْسابوري أبو الحسن مسلم: "صحيح مسلم"، دار الحديث، القاهرة، ط 01، 1412هـ . 1991مـ.

08- أبو الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي: "العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده"، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السّعادة، مصر، ط02، 1374هـ- 1955م، ج02.

09- "ديوان امرئ القيس"، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 04، 1984.

10- ديوان البحتري، شر: يوسف الشّيخ محمد، دار الكتب العلمية، ج 01، بيروت، ط 02، 2017.

11- "ديوان جرير"، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، 1406هـ- 1986مـ.

12- "ديوان ابن شُهَيْد الأندلسي"، تح وجم: يعقوب زكي، مرا: محمد علي مكي، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة، 2013.

13 - "ديوان قيس بن الخطيم"، تحقيق: إبراهيم السّمرّائي وأحمد مطلوب، ساعدت وزارة المعارف على نشره، مطبعة العاني، بغداد- العراق، ط 01، 1381هـ ، 1992مـ.

14- "ديوان أبي النواس"، تحق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنيّة هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث، أبو ضبي- الإمارات العربية المتّحدة، ط 01، 1431هـ - 2010مـ.

15- أبو الطاهر محمد بن يوسف السَرَقُسْطِي: "المقامات اللّزومية"، حقّقها وعلّق حواشيها: حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي عمان- الأردن، عالم الكتب الحديث إربد- الأردن. ط 02، 2006.

16- أبو العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان"، تح: إحسان عبّاس، دار صادر بيروت- لبنان، 1398هـ - 1978مـ ، ج03.

17- عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون: "مقدّمة ابن خلدون"، تح، وتخ، وتع: عبد الله محمّد الدّرويش، دار البلحني، دمشق، حلبوني، 1425هـ - 2004مـ ، ج2.

18- أبو عبد الله محمّد بن إدريس الشّافعي: "ديوان الشّافعي"، تح:عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليّات الأزهريّة، ط 1405،02هـ- 1985مـ.

19- أبو عبد الله محمد ابن اسماعيل البخاري: "صحيح البخاري"، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط 01، 1423هـ- 2002مـ.

20- أبو عبد الله محمد بن فُتُوحِ بن عبد الله الحُمَيْدِي: "جذوة المقتبس في تاريخ الأندلس" تحقيق وتعليق: بشار عواد معروف، ومحمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي- تونس، ط 01، 1429هـ- 2008مـ.

21- عبد الواحد المراكشي: "المُعْجِب في تلخيص أخبار المغرب [من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحّدين- وما يتّصل بهذه الفترة من أخبار الشّعراء وأعيان الكتّاب]"، ضبط وتصح وتع وتق: محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة بالقاهرة- مصر، ط 01 1368هـ- 1949مـ.

22- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: "البخلاء"، ضبط نصوصه وعلّق عليه: محمد علي أبو العبّاس، دار الطلائع للنّشر والتّوزيع، القاهرة – مصر، 1990.

23- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: "الحيوان"، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، تح: عبد السلام محمد هارون، ط 02، 1386هـ- 1967مـ.

24- أبو علي ابن بسام الشنتريني: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، تح: إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت- لبنان،1417هـ- 1997مـ ، القسم 01، مج01.

25- أبو علي حسن بن هاني أبو نواس (146هـ- 198هـ): "ديوان أبي نواس -برواية الصُّوْلي-"، تح: بَهْجَتْ عَبْد الغَفُور الحَديثي، دار الكتب الوطنيّة، أبو ضبي، ط 01، 1431هـ- 2010مـ.

26- عمرو ابن مالك: "ديوان الشّنفرى"، جم وتح وشر: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 02، 1417هـ- 1996مـ.

27- أبو الفتح عثمان ابن جني: "الخصائص"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 04، 1999مـ، تح: محمد علي النّجار، ج 01.

28- أبو الفرج محمد بن إسحاق النديم: "كتاب الفهرست"، قابله على أصوله وعلّق عليه وقدّم له: فؤاد أيمن سيّد، مؤسّسة الفرقان للتّراث الإسلامي، لندن، 1430 هـ - 2009 مـ، مج: 01، ج 01.

29- محمد علي الصابوني: "صفوة التّفاسير- تفسير للقرآن الكريم"، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1421هـ- 2001مـ، ج 01.

30- محمد علي الصابوني: "النبوّة والأنبيّاء"، مؤسسة مناهل العرفان-بيروت، مكتبة الغزالي- دمشق، ط 03، 1405هـ- 1985مـ.

31- "مقامات الحريري"، تحقيق: عيسى سابا، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، 1398هـ - 1978مـ.

32- موفق الدّين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس السّعدي الخزرجي ابن أصيْبعَة: "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" ،شر وتح: نزار رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، 1995مـ.

33- أبو الوليد ابن رشد: "فصل المقال فيما بين الحكمة والشّريعة من الاتّصال"، درا وتح: عمارة محمد، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط 03، 1999.

34- ياقوت الحموي الرّومي: "معجم الأدباء- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب-"، تح:

إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط 01، 1993، ج 01، ص 2102.

35- يوسف زيدان، (دراسة وتحقيق): "حي بن يقظان -النصوص الأربعة ومبدعوها- ط 02، 1419هـ - 1998مـ.

ثانيّا: المراجع:

أ- مراجع باللّغة العربيّة:

01- آمنة يوسف: "تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط02، 2015.

02- إبراهيم جمعة: "قصة الكتابة العربية"، ، دار المعارف، مصر، 1947مـ.

03- إبراهيم جنداري: "الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا"، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، 2013.

04- إحسان عبّاس: "تاريخ الأدب الأندلسي -عصر سيّادة قرطبة-" دار الثّقافة، بيروت- لبنان، ط 02، 1969مـ.

05- أحمد درويش: "تقنيات الفن القصصي عبر الرّاوي والحاكي"، الشركة المصرية العالمية للنشر- لوجمان، الجيزة- مصر، ط 01.

06- أحمد طاهر حسنين وآخرون، "جماليّات المكان"، عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط 02، 1988.

07- أحمد كريم الخفاجي: "المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث"،مؤسسة صادق الثّقافيّة،الأردن،ط01، 2012.

08- أحمد مختار عمر: "اللغة واللّون"، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط 02، 1997.

09- أحمد يحي علي، وأحمد عبد العظيم محمد،وعلاء عبد المنعم إبراهيم: "بلاغة القِصَّة مقاربات تطبيقيّة في القصّة القصيرة-"، تق: سيد محمد قطب، الأكادمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط 01، 2010مـ.

10- أحمد يوسف خليفة: "مصادر الأدب الأندلسي"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة- مصر، 2001.

11- إيليا حاوي: "فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربي"، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط 01، 1960م، ج01.

12- أيمن محمد علي ميدان: "دراسات في الأدب الأندلسي"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة- مصر، ط 01، 2004.

13-جابر عصفور: "الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط 03، 1992.

14- جميل جبر: "الجاحظ ومجتمع عصره في بغداد"، دار صادر بيروت- لبنان، 2008.

15- جنات بالخن: "السّرد التاريخي عند بول ريكور" (مسائل فلسفية)، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط 01، 1435هـ- 2014م.

16- حبيب مونسي: "فلسفة المكان في الشّعر العربي- قراءة موضوعاتيّة جمالية-"، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق -سوريا، 2001.

17- حسن بحراوي: "بنية الشّكل الرّوائي-الفضاء الزّمن الشّخصيّة-"، المركز الثّقافي العربي، بيروت- لبنان، ط 01، 1990.

18- حسن نجمي: "شعرية الفضاء -المتخيّل والهويّة في الرّواية العربيّة-"، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 01 ،2000م.

20- حميد لحميداني: "بنية النص السّردي -من منظور النقد الأدبي-"، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، وبيروت، ط 01، 1991.

21- حنا الفاخوري، ولجنة من أساتذة المدرسة البوليسيّة: "منتخبات الأدب العربي"، المطبعة البوليسيّة، عام 1955.

22- خليل محمد إبراهيم: "في الأدب الأندلسي موضوعات وقضايا"، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد - العراق، ط 01، 2017.

23- داود سليمان الشويلي: "ألف ليلة وليلة وسحر السّرديّة العربيّة"، من منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، 2008.

24- راكان الصفدي: "الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق- سوريّة، 2011.

25- رشا عبد الله الخطيب: "الأدب الأندلسي في الدّراسات الاستشراقيّة البريطانيّة"، دار الكتب الوطنيّة هيئة أبو ضبي للثّقافة والتّراث، أبو ضبي- الإمارات العربية المتحدة، ط 01، 1434هـ- 2013مـ.

26- سامي الدهان: "الوصف"، دار المعارف، مصر، 1957.

27- سعيد جبار: "من السّرديّة إلى التّخييليّة- بحث في بعض الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي-" دار الأمان الرّباط - المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة - الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت- لبنان، ط01، 1433هـ - 2012مـ.

28- سعيد يقطين: "الرواية والتراث السردي-من أجل وعي جديد بالتراث-"، المركز الثقافي العربي بيروت- لبنان، ط 01، 1992.

29- سعيد يقطين: "السّرد العربي مفاهيم وتجليّات"، دار الرؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

30- سعيد يقطين: "قال الرّاوي -البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة-" المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط 01، 1997.

31- سمير روحي الفيصل: "الرّواية العربية البناء والرّؤيا -مقاربات نقدية-"، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

32- السيد محمد الديب: "دراسات في الأدب الأندلسي" المكتبة الأزهرية للتراث بالقاهرة، 2000مـ.

33- سيزا أحمد قاسم: "بناء الرّواية" ، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1985.

34- شاكر النابلسي: "جماليّات المكان في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر بيروت- لبنان ، ط 01، 1994.

35- شوقي ضيف: "تاريخ الأدب العربي -عصر الدوّل والإمارات الأندلس-"، دار المعارف، مصر، 2017مـ.

36- صادق قسومة: "طرائق تحليل القصّة"، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000.

37- ضاري مظهر صالح: "دلالة اللّون في القرآن والفكر الصوفي"، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق- سوريا، ط 01، 2012.

38- ضيّاء الكعبي: "السّرد العربي القديم-الأنساق الثّقافيّة وإشكاليّات التّأويل-"، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 01، 2005.

39- ضيف الله سيّد إسماعيل: "آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابيه - دراسة في السيرة الهلاليّة ومراعي القتل-"، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط 01، 2008.

40- عالية محمود صالح: "البناء السّردي في روايات إلياس خوري"، أزمنة للنّشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2005.

41- عبد الحق بلعابد: "عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص"، تقديم سعيد يقطين، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة - الجزائر، ط 01، 1429هـ - 2008.

42- عبد الحليم محمود: "فلسفة ابن طفيل ورسالة (حي بن يقظان)"،الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة، الطبعة الثانية ، 1999.

43- عبد الرزاق حميدة: "شياطين الشّعراء -دراسة تاريخيّة مقارنة، تستعين بعِلْم النّفس"، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة- مصر.

44- عبد العزيز العيّادي، والبشير ربوح (إشراف وتنسيق): "فلسفة الفعل -من محاولات التأسيس إلى آفاق النقد-"، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 1436هـ - 2015مـ.

45- عبد العزيز محمد عيسى: "الأدب العربي في الأندلس"، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1936مـ.

46- عبد القادر بن سالم: "السّرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربيّة معاصرة"، منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريّين، ط 10، 2009.

47- عبد اللّطيف محفوظ: "وظيفة الوصف في الرّواية"، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط 01، 1430هـ- 2004مـ.

48- عبد الله إبراهيم: "السرديّة العربيّة، بحث في البنية السرديّة الموروث الحكائي العربي"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 01، 1992.

49- عبد الله إبراهيم: "المحاورات السّرديّة"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 01، 2012.

50- عبد الله إبراهيم: "موسوعة السّرد العربي"، ج01، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2008.

51- عبد الله إبراهيم: "النّثر العربي القديم-بحث في البنية السرديّة-"، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والتّراث، ط01، 2002.

52- عبد الله إبراهيم، و صالح هويدي: "تحليل النصوص الأدبية- قراءات نقدية في السرد والشعر-"، Kotoubarabia ، (طبع إلكتروني).

53- عبد المتعال الصّعيدي: "بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة"، مكتبة الآداب، القاهرة، 1429هـ- 1999مـ.

54- عبد الملك مرتاض: "دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي ، لمحمد العيد" ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

55- عبد الملك مرتاض: "في نظريّة الرّواية"، بحث في تقنيّات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

56- عبد الواحد التّهامي العلمي: "أنماط تلقّي السّرد في التّراث النّقدي -دراسة في أدب الجاحظ-"، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2015.

57- عبود أوريدة: "المكان في القصّة الجزائريّة الثّوريّة -دراسة بنيويّة لنفوس ثائرة-"، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009.

58- عثمان بدري: "بناء الشخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ"، دار الحداثة، بيروت، ط 01، 1986.

59- عزّت جاد: "نقد السّرد المعاصر"، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر ، ط 01، 1437هـ- 2016مـ.

60- علي أحمد الخطيب: "فن الوصف -في الشّعر الجاهلي-" الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط 01، 1424هـ- 2004مـ.

61- علي بن محمد: "النّثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس -مضامينه وأشكاله-"، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط 01، 1990.

62- علي عبد العظيم "الوصف في الشّعر العربي"، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، القاهرة- مصر، 1368هـ- 1949مـ، ج 01.

63- علي الغريب محمّد الشناوي: "فنّ القصّ في النّثر الأندلسي"، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، 2003.

64- عمر عيلان: "في مناهج تحليل الخطاب السردي"، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2008.

65- فاضل محمد الحسيني: "آفاق الحضارة العربية الإسلاميّة"، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ط 01، 2006.

66- فوزي عيسى: "الأدب الأندلسي (النثر- الشعر- الموشحات)"، دار المعرفة الجامعية طبع- نشر- توزيع، الإسكندرية- مصر،2015.

67- فوزي عيسى: "الرسالة الأدبية -في النّثر الأندلسي-"، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 2002.

68- أبو القاسم الشّابي: "الخيال الشّعري عند العرب"، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة- مصر، 2013.

69- محسن جاسم الموسوي،: "سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط"، المركز الثّقافي العربي، ط 01، الدار البيضاء، 1997مـ.

70- محمد بوعزة: "تحليل النّص السّردي -تقنيات ومفاهيم-"، الدار العربية للعلوم ناشرون- لبنان، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط 01، 1431هـ- 2010مـ.

71- محمد بن براهيم بن عبد الله التويجري: "موسوعة الفقه الإسلامي"، بيت الأفكار الدوليّة، الرياض- السعودية، ط 01، 1430هـ - 2009 مـ ، ج 01.

72- محمد جاسم جبارة: "مسائل الشّعريّة في النّقد العربي -دراسة في نقد النّقد-"، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 01، 2013.

73- محمد رجب البيّومي: "الأدب الأندلسي -بين التّأثر والتّأثير-" إدارة الثقافة والنّشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السّعودية، 1400هـ- 1980مـ.

74- محمد رجب النجار: "النثر العربي القديم من الشّفاهيّة إلى الكتابيّة فنونه- مدارسه- أعلامه"، مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط 02، 2002.

75- محمد رضوان الداية: "ابن طفيل الأندلسي وقصة حي بن يقظان"، الهيئة العامة السورية للكتاب -منشورات الطفل- وزارة الثقافة دمشق،2013.

76- محمد رضوان الداية: "في الأدب الأندلسي"، دار الفكر، دمشق، ط01، 2000.

77- محمد سالم محمّد الأمين الطلبة: "مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر"، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط 01، 2008.

78- محمد سعيد محمد: "دراسات في الأدب الأندلسي"، دار الكتاب العلمية، بنغازي- ليبيا، ط 01، 2001.

79- محمد صابر عبيد: "سحر النّص من أجنحة الشّعر إلى أفق السّرد"، المدوّنة الإبداعيّة لإبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 01، 2008.

80- محمد عبد الرّحمن الرّبيع: "نوادر البخلاء -نصوص ودراسة-"، دار الشّروق، القاهرة- مصر، ط01، 1420هـ- 1999م.

81- محمد عبد المنعم خفاجي: "الأدب الأندلسي -التطوّر والتّجديد-"، دار الجبل بيروت- لبنان، ط 01، 1412هـ- 1992م.

82- محمد عبد المنعم خفاجي: "الحياة الأدبيّة في العصر العبّاسي"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر الإسكندريّة- مصر، ط 01، 2004.

83- محمد عزام: "شعرية الخطاب السردي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

84- محمّد غنيمي هلال: "الأدب المقارن"، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، ط 09، 2008.

85- محمد القاضي: "الخبر في الأدب العربي، دراسة في السَّرديّة العربيّة". كليّة منوبة- تونس/ دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط 01، 1419هـ-1998م.

86- محمّد كرْد علي: "أمراء البيان"، مكتبة الثقافة الدّينيّة، القاهرة - مصر، ط01، 1433هـ- 2012م ، ج 02.

87- محمد الماكَري: "الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-"، المركز الثّقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط 01، 1991.

88- محمّد مرتاض: "النّقد الأدبي القديم في المغرب العربي -نشأته وتطوّره- (دراسة وتطبيق)، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م.

89- محمد مشبال: "البلاغة والسّرد –جدل التّصوير والحجاج في أخبار الجاحظ–"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة عبد الملك السعدي- تطوان، 2010م.

90- محمد مشبال: "الحجاج والتأويل في النّص السّردي عند الجاحظ"، نادي القصيم الأدبي، السعودية، ودار محمد علي للنّشر، تونس، 2015م.

91- محمد الناصر العجمي: "في الخطاب السردي (نظرية قريماس GREIMAS)"، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.

92- مراد عبد الرحمن مبروك: "جيوبوليتكا النص الأدبي"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 01، 2002م.

93- مصطفى صادق الرافعي: "تاريخ آداب العرب"، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة- مصر، 2013.

94- مصطفى الضّبع: "استراتيجيّة المكان –دراسة جماليات المكان في السّرد العربي–"، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 2018.

95- مصطفى غالب: "في سبيل موسوعة فلسفية (ابن طفيل)"، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، طبعة جديدة ومنقحة 1991.

96- مصطفى محمد السويفي: "تاريخ الأدب الأندلسي"، دار البيان للطّباعة والنّشر، القاهرة- مصر، 2003.

97- مصطفى ناصف،: "قراءة ثانيّة لشعرنا القديم"، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1995.

98- مهدي عبيدي: "جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينا (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- سوريا، 2011.

99- مي أحمد يوسف: "جماليّات السّرديّات التّراثيّة –دراسات تطبيقيّة في السّرد العربي"، دار المأمون للنّشر والتّوزيع عمان- الأردن، ط 01، 1432- 2011.

100- ميساء سليمان: "البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب- وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 2011.

101- نبيلة إبراهيم: "فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق"، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 01، 1995.

102- نبيل حمدي عبد المقصود الشّاهد: "العجائبي في السّرد العربي القديم-مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا-"، مؤسسة الوراق للنّشر والتّوزيع، الأردن ، ط 01، 2012.

103- نبيل سليمان: "فتنة السرد والنقد"، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّة، ط 02، 2000.

104- نجوى الريحاني القسنطيني: "في نظرية الوصف الروائي دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية"، دار الفرابي، بيروت، ط01، 2008.

105- نور الدين حاطوم: "العصر الوسيط في أوربة"،دار الفكر، دمشق، 1403هـ-1982مـ.

106- يوسف الإدريسي: "عتبات النّصّ في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر"، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط 01، 1436هـ- 2015مـ.

ب- مراجع مترجمة إلى اللّغة العربيّة:

01- أمبرتو إيكو: "06 نزهات في غابة السّرد"، تر: سعيد بنكَراد، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، وبيروت- لبنان، ط 01، 2005.

02-إنريكي أندرسون إمبرت: "القصّة القصيرة -النّظريّة والتقنيّة-"، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة- مصر، 2000.

03- أونج والترج: "الشفاهية والكتابيّة"، عالم المعرفة، الكويت، 1994، تر: حسن البنا عز الدين، مرا: محمد عصفور.

04- بول ريكور: "الزمان والسّرد (التصوير في السرد القصصي)"، تر: فلاح رحيم: راجعه عن الفرنسية، د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط 01، يناير 2006.

05- بول ريكور: "الزمان والسّرد -الحبكة والسّرد التّاريخي-"، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسيّة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت- لبنان ، ط01، 2006.

06- بول ريكور: "الزمان والسرد" (الزمان المروي)، ترجمة؛ سعيد الغانمي: راجعه عن الفرسية، د. جورج زيناني: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، يناير، 2006.

07- بول ريكور: "من النّص إلى الفعل (أبحاث التأويل)"، ترجمة؛ محمود برادة، وحسان بورقيّة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 01، 2001.

08- بول ريكور: "الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)"، تر وتق: سعيد الغانمي، تحر: ديقيد وورد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط 01، 1999.

09- ترنس هوكز: "البنيويّة وعلم الإشارة"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، تر: مجيد الماشطة، مرا: ناصر الحلاوي، ط 01، 1982.

10-تزيفيطان تدوروف: "مفاهيم سردية"، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط 01، 2005، تر: عبد الرحمن مزيان.

11-جيرار جينيت: "خطاب الحكاية بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس العالي للثقافة، ط 02،1997.

12- جيرالد برنس: "المصطلح السّردي"، تر: عابد خزندار، مرا وتق: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

13- دانتي أليجييرى: "الكوميديا الإلهية"، تر: حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط 03، 1988.

14- رولان بارت وآخرون: "طرائق تحليل السرد الأدبي"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط01، الرباط، 1992.

15- رومان جاكبسون وآخرون: "نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانيين الروس-"، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، 1982.

16- فلادمير بروب: "مرفولوجيا القصة"، تر: د. عبد الكريم حسن، د سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1416هـ- 1996 مـ.

17- فيليب هامون: "سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة" ، ترجمة سعيد بنكَراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع- سورية، ط 01، 2013.

18- مارتن ولاص: "نظريات السرد الحديثة"، تر: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، 1998.

19- مونيكا فلودرنك: "مدخل إلى علم السّرد"، تر: د. باسم صالح حميد: مرا: أ. مي صالح أبو جلود: دار الكتب العلمية.

20- ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، وزارة الثّقافة والرياضة- دولة قطر، 2019، تر: فريد أنطونيوس.

21- يان مانفريد: "علم السّرد -مدخل إلى نظريّة السّرد-"، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق- سوريّة، ط 01، 2011مـ ،1431هـ.

جـ- مراجع باللّغة الأجنبيّة:

01- George Molinié, "La stylistique", Édition: 02 , JOUVE, France, 2014 .

02- Gérard Genette "Figures 02", Éditions du seuil, 1969.

03-JEAN-YVES TADIÉ, "Le récit poétique", Édition Gallimard, France, 1994.

04-JEAN-MICHEL ADAM , et ANDR PETITJEAN, "LE TEXTE DESCRIPTF", ARMAND COLIN, Paris, 2006.

05- Philippe Hamon,"Introduction à L'ANALYSE DU DESCRIPTIF", HACHETTE, PARIS- France, Edition n°1,1981.

06- Wolf Schmid, "NARRATOLOGY –AN INTRODUCTION-", Translated by Alexander Starritt, Walter de Gruyter , Berlin- Germany , 2010.

د- المجلّات والدّوريّات:

01- آمنة الشريف السالم عقيلة: "آليات السرد بين مقامات الحريري والسرقسطي"، مجلة أبحاث، مجلة علمية محكمة نصف سنوية، كلية الاداب جامعة سيرت. العدد 11، مارس 2018.

02- سعيد بنكَراد: "الحقيقة الوضعية والمحتمل السّردي -السرد والشرعنة-"، مقال في كتاب "السّرد العربي": أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول، تحر وتق: محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط01، 2011.

03- صبري حافظ: "جدليّات البنيّة السرديّة المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ"، مجلَّة فصول، مجلد 13، عدد 03، صيف 1994، عدد خاص عن ألف ليلة وليلة.

04- محمد البشير: "ابن شُهَيْد اللاّئذ بعالم الجن"، الجوبة، ع 30، شتاء 2011.

05- محمد رضا حضري: " الخطيب البغدادي بين الشفاهيّة والكتابة من خلال كتابه تقييد العلم"، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 03- 04، 2013.

06- محمد الهادي: "مدخل إلى تحليل- المقامات اللزومية- للسرقسطي"، حوليات الجامعة التونسية، العدد رقم 28، بتاريخ 01 يونيو 1988.

07- مصطفى ناصف:"محاورات مع النثر العربي"، مجلة عالم المعرفة، العدد 218، فبراير 1997.

هـ- الرّسائل الجامعيّة:

01-حاتم علي عبد العظيم: "بنية السرد في حي بن يقظان"، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستر، إش: أ.د سيد حنفي حسنين، ود. محمد أحمد بريري: جامعة القاهرة كلية الآداب، فرع بني سويف، 30 - 05 - 2000.

02- دينا هشام ناظم ملكاوي: "النثر الخيالي في الأندلس في القرنين الخامس والسّادس الهجريين: التشكّل والتأويل"، رسالة دكتوراه ، إشراف: عبد الحميد حسين الهروط، كليّة الدراسات العليا، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، 2016.

03- فاطمة عبد السّلام الرواشدة: "المقامات اللزومية. دراسة نصية"، رسالة ماجستير، إشراف: د. حسين يوسف خريوش، جامعة موؤتة، 2003.

04- نجاح عبد الرّحمن مرازقة: "اللون ودلالته في القرآن الكريم"، رسالة ماجستير، إشراف: حسن محمّد الرّبابعة، جامعة مؤتة- الأردن، 2010.

05- نور مرعي حسين الهدروسي: "السرد في مقامات السرقسطي"، رسالة ماجستير، إشراف: مي أحمد يوسف، جامعة اليرموك- الأردن، 2006.

06- هند سعدوني: "الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربيّة- بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي"، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الشيخ صالح، 2015/ 2016.

و- الملتقيات:

01-عادل بوديار، وأمال كبير: مداخلة بعنوان: "القصْدِيّة السرْدِية والنّسق الثّقافي في"بخلاء "الجاحظ، اليوم الدراسي الوطني الثّاني حول السّرد العربي القديم: النّص والثّقافة، بجامعة: محمد البشير الإبراهيمي- برج بوعريريج، الثّلاثاء 2016/02/26.

ز- القواميس والمعاجم والموسوعات:

- باللّغة العربيّة:

01-جبران مسعود: "الرّائد -معجم لغوي عصري-"، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط 07، 1992.

02- سعيد علوش: "معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط 01، 1405هـ - 1985م.

03- عبد المنعم الحفني: "معجم المصطلحات الصّوفيّة"، دار المسيرة، بيروت، ط 02، 1407هـ- 1987مـ.

04- أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور: "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، (سنة الطبع غير مذكورة).

05- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: "أساس البلاغة"، ج 01، تحقيق محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان، ط01، 1419هـ، 1998مـ.

06- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: "القاموس المحيط"، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، 08، 1426هـ- 2005مـ.

07- مجدي وهبة، و كامل المهندس: "معجم المصطلحات العربيّة"، مكتبة لبنان، بيروت، ط 02، 1984.

08- محمد التونجي: "المعجم المفضل في الأدب"، دار الكتب العلميّة، بيروت -لبنان، ط 2، 1419هـ-1999م، ج 01.

09- محمد عناني: "المصطلحات الأدبية الحديثة"، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط 01، 1996.

10- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق بيروت، ط 31، 1991.

11- "الموسوعة العالمية العربية"، مؤسسة أعمال الموسوعة للنّشر والتّوزيع، الرياض، ط 02، 1419هـ- 1999م.

- مترجمة إلى اللّغة العربيّة:

01- جيرالد برنس: "قاموس السّرديّات"، تر: السيّد إيمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط01، 2003.

- باللغة الأجنبيّة:

01- LE PETIT LAROUSSE, Le Petit Larousse, Paris- France, 2014.

02- LE ROBERT ,Le Robert-SEJER ,Paris- France, 2013.

حـ - المواقع الإلكترونيّة:

01- أ.ن. أفانا سيف مؤلِف حكايات شعبيّة روسيّة منها: "الديك والرّحى".

https://download-library-pdf-ebooks.com/55496-free-book

02- أنور-أبو بندورة: "الأبعاد الفلسفية في قصة حي بن يقظان عند ابن طفيل"، ديوان العرب منبر حر للثقافة، بتاريخ: الأربعاء 7 جوان 2006 ، اطلعت عليه: 28-12-2019 22:20 .

https://www.diwanalarab.com › spip

03- حمزة المجيدي: "رحلة البحث عن الله.. قصة حي بن يقظان"- ميدان، اطلعت عليه: 28 - 12 - 2019. 23:15.

https://midan.aljazeera.net › intellect › philosophy›…

فهرس المحتويات

مقدمة:.....(أب ج د)
مدخل نظري:
من المشفاهة إلى المكتوب في السّرد العربي الإسلامي:.....ص05
العنصر الأوّل:
– بين المُشَافَهَةِ والمَكْتُوبِ: Entre l’oral et l’écrit.....ص06
أوّلا – المشافهة:L’oral ص06
ثانيّا – المكتوب:L’écrit.....ص09
العنصر الثّاني:
– السّرد بين المُشافَهة والكِتابَة: Narration entre l’oral et l’écrit..... ص14
أوّلا – أسْبقيّة السَّرد مُشافهة على السّرد مكتوبا:
La prééminence de narration orale sur la narration écrite
.....ص15
ثانيّا – الاختلاف بين السّرد مشّافهة والسّرد مكتوبا:
La différence entre la narration orale et la narration écrite
.....ص17
الفصل الأوّل:
أبجديّات نظريّة السّرد والخطاب في التّراث النّثري العربي: ص21
المبحث الأوّل:
– مفهوم السّرد:Notion du narration.....ص22
العنصر الأول:
– السّرد:La narration.....ص22
أوّلا– لغة:.....ص22
01– في القواميس الغربيّة:.....ص22
01– في القواميس العربيّة: ص23
ثانيّا– اصطلاحا: ص23
01– عند النّقاد الغربيّين:.....ص24
02– عند النقاد العرب:.....ص27

العنصر الثاني:
– مفهوم السّرد عند "الجاحظ" من خلال كتابه "البخلاء":.....ص30
أوّلا – ثقافة ومؤلّفات الجاحظ:.....ص31
ثانيّا – تصوير معاني البخل من خلال سرْدِ "الجاحظ": ص33
ثالثا – خطاب النّثر من خلال سرد "الجاحظ":.....ص35
رابعا – فلسفة "الجاحظ" من خلال سرده: ص38
خامسا – الهدف من السّرد عند "الجاحظ": ص39
العنصر الثّالث:
– مفهوم السّرد عند "ابن طُفَيْل" من خلال "حي بن يقظان": ص42
أوّلا – ثقافة ابن طُفَيْل وأثرها على مصَنَّفِه:.....ص43
ثانيّا – فلسفة "ابن طُفَيْل" من خلال سرده:.....ص43
ثالثا – الرّمز عند"ابن طفيل" في "حي بن يقظان":.....ص53
رابعا –السّرد عند "ابن طُفَيْلٍ":.....ص56
المبحث الثاني:
فعل السّرد:L’action de Narration ص64
العنصر الأول:
تعريف فعل السّرد: :Définition de l’action de Narration ص65
أوّلا: فعل:Action ص65
01– لغة:.....ص65
أ– عند الغربيّين: ص65
ب– عند العرب:.....ص65
02– اصطلاحًا:.....ص65
أ– عند النّقاد الغربيّين:.....ص66
ب– عند النّقّاد العرب:.....ص68
ثانيّا: فعل السّرد:Action de Narration.....ص69
العنصر الثّاني:
– فعل السّرد في خرافة "ألف ليلة وليلة":.....ص75

أوّلا – فعل السّرد والرّاوي: Action de Narration et le Narrateur ص77
ثانيّا – فعل السّرد والمروي: Action de Narration et le Narré ص83
ثالثا – فعل السّرد والمروي له:Action de Narration et le Narrataire ص91
العنصر الثالث:
– فعل السّرد عند "السَرَقُسْطِي" من خلال "المقامة اللّزوميّة": ص94
أوّلا – فعل السّرد والرّاوي:Action de Narration et le Narrateur ص95
ثانيّا – فعل السّرد والمروي:Action de Narration et le Narré ص104
ثالثا – فعل السّرد والمروي له:Action de Narration et le Narrataire.....ص114
الفصل الثاني:
مكوّنات الخطاب السّردي في رسالة "التّوابع والزّوابع": ص121
المبحث الأوّل:
السّرد عند "ابن شُهَيْد":.....ص122
العنصر الأوّل:
"السّارد" "Narrateur" :.....ص122
العنصر الثّاني:
"المَسْرُودُ" "Narré":.....ص127
العنصر الثّالث:
"المَسْرُودُ له""Narrataire" :.....ص131
المبحث الثاني:
"الشخصيّة الحكائية" "Personnage Diégétique":.....ص135
العنصر الأوّل:
"مفهوم الشّخصيّة الحكائيّة":La notion de personnage Diégétique:.....ص135
العنصر الثّاني:
الشّخصيّة الحكائيّة في "التوابع والزوابع":.....ص137
أوّلا – الشّخصيّات البشريّة:.....ص139
01– شخصيّة "ابن شُهَيْد": ص139
02– شخصية "أبي بكر بن حزم": ص143

03- شخصيّة حبيبة "ابن شُهَيْد": ص144
ثانيّا – الشّخصيّات غير البشريّة: ص145
01- شخصيّة "زُهَيْر بن نُمَيْر": ص145
02- شخصيّة شيْخ الجنّ: ص147
03 – شخصيّة "عتيبة بن نوفل" صاحب "امرئ القيس": ص147
04- شخصية "عنتر بن العجلان" صاحب "طرفة بن العبد": ص148
05- شخصيّة "أبي الخطّار" صاحب "قيس بن الخطيم":.....ص148
06- "عَتّابُ بن حَبْناء" صاحب "أبي تمّام": ص149
07- "أبو الطبع" صاحب "البحتري":.....ص151
08- "حُسَين الدِّنان"صاحب "أبي النواس": ص152
09- "حارِثةٌ بن المُغَلِّس" "صاحب أبي الطيّب":.....ص153
10- "عتبة بن أرقم" "صاحب الجاحظ" و"أبوهبيرة" صاحب "عبد الحميد كاتب".....ص156
11- أبو القاسم الإفليلي "أنف النّاقة":.....ص159
12- "زبدة الحقب" صاحب "بديع الزّمان": ص161
13- "فتيان الجن": ص163
14- "أبو الآداب" صاحب "أبي اسحاق بن حمام":.....ص163
15- "شَمَرْدَلُ السّحَابيّ":.....ص165
16- "فاتك بن الصّعقب":.....ص165
17- "الشّيخ": ص167
18- "فرعون بن الجون":.....ص167
19- "عانة من حمر الجنِّ وبغالهم": ص168
20- "بغلة بن أبي عيسى": ص169
21- "الإوزة": ص170
المبحث الثالث:
الفضاء الحكائي:L’espace Diégétique.....ص172
العنصر الأوّل:
مفهوم الفضاء الحكائي: La notion de l’espace Diégétique.....ص172

العنصر الثّاني:
أنواع الفضاء الحكائي في"رسالة التّوابع والزّوابع": ص175
أوّلا – الفضاء الجغرافي:L’espace géographique.....ص175
01– الفضاء الجغرافي المفتوح:L’espace géographique ouvert ص176
أ– الجبل:.....ص177
ب– الحائر (البستان):.....ص179
ت– الماء:.....ص180
ث– الأرض:.....ص183
ج– المجلس:.....ص184
02– الفضاء الجغرافي المُغْلَقُ: L’espace géographique clos ص186
أ– فضاء القصر:.....ص186
ب– فضاء الخمّارة:.....ص187
ثانيّا – فضاء النّص:L’espace de texte:.....ص189
أ– العنوان:titre ص193
ب– غلاف الكتاب: La couverture du livre ص196
ج– تنظيم الفصول:Organisation des chapitres ص200
ح– فهرس المحتويات:Sommaire ص202
خ– المقدّمات والخاتمات:Les introductions et conclusions.....ص205
د– الهوامش:Les marges ص209
الفصل الثّالث:
الوصف في خطاب "التّوابع والزّوابع" السّردي: ص213
المبحث الأول:
تعريف الوصف:Définition du Descriptif.....ص214
01– العنصر الأول:
تعريف الوصف:"Description" :.....ص214
أوّلا – لغة: ص214
01– في القواميس الغربيّة: ص214

02- في القواميس العربيّة: ص214
ثانيّا - اصطلاحا: ص214
01- عند النّقاد الغربيّين:.....ص214
02- عند النّقاد العرب: ص215
المبحث الثّاني:
طبيعة الوصف: Nature du descriptif: ص216
العنصر الأوّل
الوصف الخالص (المَحْضُ): Pur descriptif :.....ص217
أوّلا - وصف التّوابع:.....ص218
01- صاحب "طرفة بن العبد: ص218
02- صاحب "الجاحظ": ص218
03- وصف الإوزّة (صاحبة شيخ): ص219
ثانيّا - وصف الحيوان:.....ص219
01- الثّعلب:.....ص219
02 - البرغوث: ص220
ثالثا - وصف الطّبيعة: ص220
01- السّماء: ص220
02- الماء: ص221
رابعا-وصف الحلويّات:.....ص222
خامسا - وصف المكان:.....ص223
01- القصر:.....ص223
02- الدّير: ص224
العنصر الثّاني:
الوصف البياني (السّردي): La description narratif:.....ص225
أوّلا - وصف الشّخصيّات:.....ص226
01- الإوزّة (تابعة شيخ):.....ص226
02- "أنف النّاقة بن معمر" صاحب (أبي القاسم الإفليلي):.....ص228

03- الفقيه:.....ص228
ثانيّا – وصف الحيوان: ص229
01- الضِّباء والخيول:.....ص230
02- الذّئب: ص231
ثالثا – وصف المناظر الطبيعيّة: ص232
01- الليل والصّباح:.....ص232
02- السّحاب:.....ص233
رابِعا – وصف المكان (الدّير):.....ص234
المبحث الثّالث:
وظائف الوصف: Les fonctions des description.....ص236
العنصر الأوّل:
الوظيفة التّزيّينيّة (الجماليّة):(Fonction décorative (esthétique :.....ص236
العنصر الثّاني:
الوظيفة التّفسيريّة: Fonction explicative ص241
العنصر الثّالث:
وظيفة الإيهام بالواقع:fonction d'illusion de réalité:.....ص247
المبحث الرّابع:
الوصف والمكان:La descriptif et l'espace : ص255
العنصر الأوّل:
الوصف ومكان شياطين الشّعراء:.....ص257
01- الواد: ص257
02- الغيضة:.....ص259
03- في الطّريق إلى صاحب "أبي تمام": ص260
04- الشّجرة: ص261
05- القصر:.....ص262
06- جبل دير حنّة:.....ص264
07- الطّريق: ص265

العنصر الثّاني:
الوصف ومكان توابع الكتّاب:.....ص266
العنصر الثّالث:
وصف مكان نقاد الجن:.....ص267
العنصر الرّابع:
الوصف ومكان حيوان الجن:.....ص269
خاتمة:.....ص273
المصادر والمراجع:.....ص277
فهرس المحتويات:.....ص295
الملخّصات:.....ص304
الملحقات:.....ص308

الملخصات

عنوان البحث: سرديّة الخطاب في رسالة "التّوابع والزّوابع" "لابن شُهَيْد"

الملخص العربي:

تعدّ "رسالة التّوابع والزّوابع" "لابن شهيد الأندلسي" (426-382هـ/ 992- 1035م)؛ نصّا تراثيّا في الأدب العربيّ الأندلسي، تَشَكَّلَ في قالب رَحْلِيٍّ -يجنح إلى القصص الخيالي- من عالَم الإنْسِ إلى عالَم الجنّة.

إنّ اقترابنا من هذا النّص هو اقتراب من فنّ نثري عربي يعكس الرّوح العبقريّة للأديب في الأندلس، حيث وقَفْنَا في ضوئه على أسُسِ تفكيرِها، والمنابِع الأصليّة لها بما فيها من نَظْمٍ ونَثْرٍ، وانتهال من كتب التّراث العربي الإسلامي، وكتب الفلسفة، والتّاريخ.

بما أنَّ بُؤْرَة البحث تتعلّق بمكوّنات الخطاب السّردي والوصف فيه، واستعمال الكاتِبِ النَّصَّ للانتقام من الآخر وإثبات الذّات؛ فقد سَخَّرْتُ هذه الدّراسة للكَشْفِ عن الشّخصيّة الحكائيّة وصِلَتِهَا بالفضاء الحكائي في السّرد عند "ابن شُهَيْدِ" في المتْنِ المَعْنِي بالدّراسةِ، كما عَنَيْتُ بتوضيح طبيعة الوصف -المتداخل مع السّرد- ووظائفه وصِلَتِهِ بالمكان.

الكلمات المفتاحيّة:

الخِطَابُ، السَّرْدُ، الوَصْفُ، ابْنُ شُهَيد الأَنْدَلُسِي، رِسَالَةُ التَّوَابِعِ والزَّوَابِعِ.

Le récit du discours dans la lettre « Al-Tawabi' Wa-Zawabi' » d' Ibn Shuhayd "

Résumé :

La " Risalat Al-Tawabi' Wa-Zawabi' " de «Ibn Shuhayd Al-Andalusi » (382-426 AH / 992-1035 AD); est considéré comme un texte de patrimoine dans la littérature arabe andalouse qui a pris une forme de récit de voyage – s'apparentant aux contes imaginaires- qui passe du monde des humains à celui des fées.

Notre approche à l'égard de ce texte est une approche vis-à-vis à un art prosaïque arabe qui reflète le génie de l'écrivain en Andalousie. Dans ce

contexte, nous nous sommes appuyés sur les fondements de sa pensée et de ses origines premières, incluant la poésie et la prose et en puisant dans des ouvrages de l'héritage arabo-islamique, et les livres de philosophie et d'histoire.

Étant donné que la recherche est axée sur les composantes du discours narratif et de la description dans ce dernier, en plus de l'utilisation du texte par l'auteur pour se venger de l'autre et s'affirmer soi-même. J'ai consacré cette étude au dépistage des personnages narratifs et de leur lien avec l'espace narratif du récit d' Ibn Shuhayd Al-Andalusi dans le corpus en question; je voulais aussi clarifier la nature de la description, qui chevauche le récit, ainsi que ses fonctions et sa relation avec l'espace.

Mots-clés : Discours, Récit, Description, « Ibn Shuhayd Al-Andalusi, Risalat Al-Tawabi' Wa-Zawabi'.

The narrative discoursein the letter "Al-Tawabi' Wa-Zawabi' by Ibn Shuhayd"

Abstract:

The "Risalat Al-Tawabi' Wa-Zawabi" of "Ibn Shuhayd Al-Andalusi" (382-426 AH / 992-1035 AD); is considered a heritage text in Andalusian Arabic literature that has taken the form of a travel narrative – akin to imaginary tales- from the world of humans to the world of fairies.

Our approach to this text is an approach to a prosaic Arabic art that reflects the genius of the writer in Andalusia. In this context, we have relied on the foundations of his original thought and its origins, including poetry and prose, and drawing on works from the Arab-Islamic heritage, and books on philosophy and history.

Since the research is focused on the components of narrative discourse and description in the narrative, in addition to the author's use of the

text to avenge others and assert himself. I devoted this study to tracing the narrative characters and their connection to the narrative space of Ibn Shuhayd Al-Andalusi's narrative in the corpus in question; I also wanted to clarify the nature of the description, which overlaps the narrative, as well as its functions and relationship to space.

Keywords:Discourse, Narrative, Description, Ibn Shuhayd Al-Andalusi, Risalat Al-Tawabi' Wa-Zawabi'.

الملحقات

رسالة
التوابع والزوابع

دار صادر
بيروت

رسالة
التوابع والزوابع

لابن شهيد الأندلسي

صححها ، وحقق ما فيها ، وشرحها ، وبوبها
وصدرها بدراسة تاريخية أدبية

بطرس البستاني

دار صادر
بيروت

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى : بيروت 1387 هـ - 1967 م
1416 هـ - 1996 م

دار صادر للطباعة والنشر ، ص.ب. 10 بيروت - لبنان
هاتف وفاكس 922714 / 928271 / 920978- 4 - 961 Tel & Fax

الكتاب الاول

ابن شهيد الأندلسي

حياته ، أدبه ،
رسالة التوابع والزوابع

ابن شهيد

٣٨٢ – ٤٢٦ هـ (٩٩٢ – ١٠٣٤ م)

في الدولة العامرية

هو أبو عامر أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان بن أحمد بن عبد الملك من شُهَيْد ، ثم من أشجع وهم بطن من غطفان . ويتحدّر من سلالة الوضّاح ابن رزاح الذي كان مع الضحّاك بن قيس الفهري يوم مرج راهط . وكان جدُّ أبيه أحمد بن عبد الملك وزير الخليفة الأموي الناصر عبد الرحمن الثالث ، وأوّل من تسمى بذي الوزارتين في الأندلس .

وُلد أبو عامر بن شُهَيْد بقُرطُبة في خلافة هشام بن الحكم بن عبد الرحمن الناصر ، والأمر يومئذ للحاجب محمد بن أبي عامر الذي حجر على الخليفة القاصر ، واستبد بالأمر دونه ، وتلقب بالمنصور كما يتلقّب الملوك . وأثبت ابن بسام في الذخيرة رسالة لابن شهيد خاطب بها المؤتمَن عبد العزيز بن عبد الرحمن بن محمد ابن أبي عامر ، يذكر فيها ما للعامريين من الفضل عليه وعلى أبيه ، فنعلم منها أن المنصور استعمل والده على الجهة الشرقية تسعة أعوام بتُدمير وبلنسية ، ولم يصرفه عنها حتّى سئم العمل والتمس الإقالة ؛ فأقاله على رضاه . فشخص إلى قرطبة ،

وأمّا لغة التوابع فإنّها رشيقة طليّة ، موشاة أنيقة ، غنيّة بالأوصاف والصور والألوان ، بخلاف رسالة الغفران ، فإن لغتها تكاد تفتقر إلى الوشي والتصوير ، إلاّ ما اقتبس صاحبها من القرآن ، أو أخذ عن سابقيه . وهذا أمر طبيعي في كاتب ضرير طفِـيء النور في عينيه عن الصورة واللون ، قبل سن الإدراك والتمييز . فأبو عامر يسمو على المعري برونق الديباجة ، ودقة الوصف ، ولكنّه ينحدر عنه بعمق الفكرة ، ولطافة السخر ، وقوّة الجاذبيّة ، وسحر الاستهواء ؛ وله فضل المتقدّم على كل حال .

الكتاب الثاني

رسالة

التوابع والزوابع

المدخل

زهير بن نمير

لله أبا بكر[1] ظَنٌّ رَمَيتَه فأصْمَيْتَ ، وحَدْسٌ أملتَه فما أشْوَيْتَ[2] ! أبدَيتَ بهما وجهَ الجَلِيّة ، وكشَفتَ عن غُرَّةِ الحقيقة ، حين لمحتَ صاحِبَك الذي تكسّبْتَه ورأيتَه قد أخَذ بأطْرافِ السّماء ، فألّف بين قَمَريها ، ونظَم فَرقَدَيها ، فكلّما رأى ثَغراً سَدَّه بسُهاها[3] ، أو لَمَح خَرَقاً رَمَّه بزُباناها[4] ،

---

١ أبو بكر : هو أبو بكر بن حزم، كما ذكر ابن بسام ، وأسرته شهيرة في الأندلس ومنها الفقهاء والوزراء والأدباء . جاء في وفيات الأعيان : وكان بين ابن شهيد وابن حزم الظاهري مكاتبات ومداعبات . والمراد به الفقيه أبو محمد بن حزم . وذكر الفتح بن خاقان في مطمح الأنفس أن ابن حزم كنيته أبو المغيرة ، وكان هو وابن شهيد خليلي صفاء لا ينفصلان في رواح ولا مقيل . وابن حزم هذا من الوزراء الكتاب .

٢ أصميت : أي رميت فقتلت الصيد في مكانه . ما أشويت : ما أخطأت المقتل . يقال أشواه : أصاب شواه ، أي أطرافه ، لا مقتله .

٣ السهى : كوكب خفي من بنات نعش الصغرى ، مجاور للقطب ، وكان العرب يمتحنون به أبصارهم لخفائه .

٤ رمه : أصلحه . الزبانى : واحد الزبانيين ، وهما كوكبان نيران في قرني برج العقرب معترضان بين الشمال والجنوب ، بينهما قيد رمح ينزلهما العقرب في الليلة السابعة عشرة .

ثمَّ قال : متى شِئتَ استِحْضاري فأنشِدْ هذه الأبيات :

والي زُهَيرَ الحُبَّ ، يا عَزّ ، إنه إذا ذكَرَتْه الذّاكراتُ أتاها[1]
إذا جَرَتِ الأفواهُ يوماً بذِكْرِها يُخَيَّلُ لي أنّي أُقبِّلُ فاها
فأغْشى ديارَ الذّاكِرين ، وإن نَأتْ أجارِعُ مِنْ داري ، هوًى لهَواها[2]

وأوثَبَ الأدهمَ جِدارَ الحائطِ ثم غابَ عنّي . وكنتُ ، أبا بكرٍ ، متى أُرتِجَ عليَّ ، أو انقطَعَ بي مَسْلَك ، أوْ خانَني أُسْلوبٌ أُنشِدُ الأبياتَ فيُمثَّل لي صاحبي ، فأسيرُ إلى ما أرغَب ، وأُدْرِكُ بقريحتي ما أطلُب . وتأكّدتْ صُحْبتُنا ، وجرَتْ قِصَصٌ لولا أن يطُولَ الكِتابُ لذكرتُ أكثرَها ، لكنّي ذاكرٌ بعضَها .

---

١ والي : لحقه الخرم ، وهو حذف أول الوتد المجموع من أول البيت ، أي حذف فاء فعولن في الطويل ، فبقي عولن ، فنقل إلى فعلن .

٢ أجارع : جمع أجرع ، وهو الكثيب له جانب رمل ، وجانب حجارة ، أو هو أرض ذات حزونة يملوها رمل .

الفصل الاول

توابع الشعراء

شيطان امرىء القيس

تذاكرتُ يوماً مع زُهير بنِ نُمَيرٍ أخبارَ الخُطباء والشُّعَراء ، وما كان يألَفُهُم من التّوابع والزَّوابع ، وقلتُ : هل حيلةٌ في لِقاء من اتّفَق منهم ؟ قال : حتّى أستأذِنَ شيخَنا . وطار عنّي ثم انصرَفَ كلَمْحٍ بالبَصَر ، وقد أُذِن له ، فقال : حُلَّ على مَتْنِ الجَوادِ . فصرنا عليه ؛ وسار بنا كالطائر يَجْتابُ الجوَّ فالجوَّ ، ويقطَعُ الدَّوَّ فالدَّوَّ[1] ، حتى التَمَحْتُ أرضاً لا كأرضِنا ، وشارَفتُ جَوّاً لا كجَوّنا ، متفرّعَ الشجَر ، عَطِرَ الزَّهَر ؛ فقال لي : حلَلْتَ أرضَ الجِنِّ أبا عامر ، فبمَنْ تُريدُ أنْ نَبْدَأ ؟ قلتُ : الخطباء أولى بالتّقديم ، لكنّي إلى الشعراء أشْوَق . قال : فمَن تُريدُ منهم ؟ قلت : صاحبَ امرىء القَيْس . فأمالَ العِنانَ إلى وادٍ منَ الأوديةِ ذي دَوحٍ تتكسّرُ أشجارُه ، وتترنّمُ أطيارُه ، فصاح : يا عُتَيبةُ بنَ نوفَل ، بسِقْطِ[2] اللّوى فحَوْمَل ،

---

١ الدو : الفلاة .

٢ بسقط : الباء للقسم .

ويومِ دارةِ جُلجُل ، إلاّ ما عَرَضْتَ علينا وجهَك ، وأنشَدْتَنا من شِعرِك ، وسمِعتَ من الإنسيّ ، وعرَّفتَنا كيف إجازتُك له ! فظهَر لنا فارسٌ على فرسٍ شقراء كأنّها تلتَهِب ، فقال : حيّاكَ اللهُ يا زُهَير ، وحيّا صاحبَك ! أهذا فتاهُم ؟ قلتُ : هو هذا ، وأيُّ جَمْرةٍ يا عُتَيبة ! فقال لي : أنشِدْ ؛ فقلتُ : السيّدُ أولى بالإنشاد . فتطامحَ طَرْفُه ، واهتزَّ عِطْفُه ، وقَبَض عِنانَ الشَّقْراء وضرَبها بالسَّوط ، فسَمَت تُحْضِر طُولاً عنّا ، وكَرَّ فاستَقبَلنا بالصَّعْدةِ[1] هازّاً لها ، ثم رَكَزها وجعَل يُنشِد :

سما لك شوقٌ بعدما كان أقصَرا[2]

حتى أكْمَلها ثم قال لي : أنشِدْ ؛ فهمَمْتُ بالحَيصَة[3] ، ثم اشتدَّتْ قُوى نفسي وأنشَدْت :

شَجَتْهُ مَغانٍ من سُلَيْمى وأدْؤرُ[4]

حتى انتهَيتُ فيها إلى قولي :

ومِن قُبّةٍ لا يُدرِكُ الطَّرْفُ رأسَها ، تَزِلُّ بها رِيحُ الصَّبا فتَحَدَّرُ
تكَلَّفتُها والليلُ قد جاشَ بَحْرُهُ ، وقد جعَلتْ أمْواجُهُ تتَكَسَّرُ

---

١ الصعدة : القناة المستوية .

٢ سما لك : مطلع قصيدة مشهورة لامرىء القيس ، قالها وهو ذاهب إلى بلاد الروم .

٣ الحيصة : الانهزام والهرب .

٤ المغاني : المنازل . أدؤر : جمع دار .

شيطان قيس بن الخطيم

فقال لي زهير : إلى مَنْ تتُوقُ نفسُك بَعدُ من الجاهليّين ؟ قلت : كفاني مَن رأيتُ ؛ اصْرِفْ وجْهَ قصدِنا إلى صاحِب أبي تمّام . فرَكَضْنا ذاتَ اليمين حِيناً ، ويشتَدُّ في إثرِنا فارسٌ كأنّه الأسَد ، على فرسٍ كأنّها العُقاب ، وهو في عَدْوه ذلك يُنْشِد :

طَعَنْتُ ابنَ عبدِ القيسِ طَعنةَ ثائِرٍ ، لها نَفَذٌ ، لولا الشعاعُ ، أضاءها[1]

فاستَرَبْتُ منه ، فقال لي زهير : لا عليك ، هذا أبو الخطّارِ صاحِبُ قيسِ ابنِ الخَطِيم . فاسْتَبى لُبّي من إنشادِه البيتَ ، وازدَدْتُ خوفاً لجُرأتِه ، وأنّنا لم نُعَرِّجْ عليه . فصرفَ إليه زهيرٌ وجهَ الأدهَم ، وقال : حيّاكَ اللهُ أبا الخَطّار ! فقال : أهكذا يُحادُ عن أبي الخَطّار ، ولا يُخْطَرُ عليه[2] ؟ قال : علمناكَ صاحِبَ قَنص ، وخِفنا أن نَشْغَلَك . فقال لي : أنشِدْنا يا أشجَعِيّ ، وأُقسِمُ أنّك إن لم تُجِدْ لَيكونَنَّ يومَ شَرّ . فأنشدْتُه قولي مِن قصيدة :

---

١ البيت من قصيدة لقيس بن الخطيم الأوسي . ابن عبد القيس : هو قاتل والد قيس بن الخطيم . ثائر : آخذ بالثأر . النفذ : ما ينفذ من الطعنة . الشعاع : الدم المتفرق المنتشر . أضاءها : فاعلها يعود إلى نفذ . يقول : لولا الدم المنتشر في هذه الطعنة ، لظهر منها النور ، لأنها نفذت من جانب إلى آخر .

٢ يخطر عليه : أي يمر به .

إنّي امْرُؤٌ لَعِبَ الزّمانُ بهِمّتي ، وسُقِيتُ من كأس الخُطوبِ دِهاقَها
وكبَوتُ طِرْفاً في العُلى، فاستَضحكَتْ حُمُرُ الأنامِ ، فما تَريمُ نُهاقَها[1]
وإذا ارتَمَتْ نحوي المُنى لأنالَها ، وقَفَ الزّمانُ لها هُنَاك فعَاقَها
وإذا أبو يَحْيَى تأخّرُ نَفْسُهُ ، فمتى أُؤمّلُ في الزّمان لَحاقَها ؟[2]

فلمّا انتَهَيتُ قال : أنشِدْني من رِثائك . فأنشَدتُه :

أعِينَا امْرَأً نَزَحَتْ عَيْنُهُ ، ولا تَعْجَبا مِنْ جُفُونٍ جِمادِ[3]
إذا القلبُ أحْرَقَهُ بَثُّهُ ، فإنّ المدامِعَ تِلْوُ الفُؤادِ
يَوَدُّ الفتى مَنْهَلاً خالِياً ، وسَعْدُ المَنِيّةِ في كلّ وادِ[4]
ويَصْرِفُ للكونِ ما في يديهِ ، وما الكَونُ إلاّ نَذِيرُ الفَسادْ[5]
لَقَدْ عَثَرَ الدّهرُ بالسّابقينَ ، ولم يُعجِزِ الموتَ رَكْضُ الجَوادِ
لَعَمْرُكَ ما رَدَّ رَيْبَ الرّدى أريبٌ ، ولا جاهِدٌ باجْتِهادِ
سِهامُ المَنايا تُصِيبُ الفَتى ، ولَوْ ضَرَبُوا دُونَه بالسِّدادِ
أصَبْنَ ،على بَطْشِهِمْ ،جُرْهُماً، وأصْمَينَ، في دارِهِمْ، قومَ عادِ

---

١ طرفاً : فرساً كريماً ، منصوب على الحال . ما تريم : أي ما تترك .
٢ نفسه : همته . ورواية يتيمة الدهر : تأخر سعيه . لحاقها : الضمير يعود إلى المنى ، في البيت السابق .
٣ نزحت : نفد ماؤها . جماد : جمع جمد بفتح فسكون ، بمعنى جامد ، سمي بالمصدر .
٤ في كل واد : إشارة إلى المثل السائر : بكل واد بنو سعد . قيل إن الأضبط بن قريع السعدي تحول عن قوم ، وانتقل في القبائل ، فلما لم يحمد جوارهم رجع إلى قومه ، وقال المثل .
٥ يصرفه : يفلته ، ويجعله ينصرف ، أو هو بمعنى ينفقه .

صاحب البحتري

ثم قالَ لي زُهَير : من تُريد بعده ؟ قلتُ : صاحبَ أبي نُوَاس ؛ قال : هو بدَيْرِ حنّة[1] منذُ أشهر ، قد غَلَبَت عليه الخَمر ، ودَيْرُ حنّة في ذلك الجَبل . وعَرَضه عليَّ ، فإذا بيننا وبينه فَراسِخ . فركضْنا ساعةً وجُزنا في ركضِنا بقَصرٍ عظيمٍ قُدّامَه ناوَرْدٌ[2] يتطاردُ فيه فُرسان ، فقُلتُ : لمَنْ هذا القصرُ يا زُهَير ؟ قال : لطَوقِ بنِ مالك ؛ وأبُو الطَّبْعِ صاحبُ البُحْتُرِيّ في ذلك النَّاوَرْد ، فهل لكَ في أنْ تَراه ؟ قلتُ : ألفُ أجَلْ ، إنّه لمن أساتيذي ، وقد كُنتُ أنْسيتُه . فصاحَ : يا أبا الطَّبعِ ! فخرَج إلَينا فَتًى على فَرَسٍ أشعل[3] ، وبيدِه قَناة ، فقال له زُهَير : إنّك مُؤتَمٌنا[4] ؛ فقال : لا ، صاحبُكَ أشمخُ مارِناً[5] من ذلك ، لولا أنّه ينقُصُه . قلتُ : أبا الطَّبعِ على رِسلِك ، إنَّ الرّجالَ لا تُكالُ بالقُفزان[6] . أنشِدْنا من شِعرِك . فأنشد :

---

١ دير حنة : دير بظاهر الكوفة ، كان يزوره أبو نواس ، ويأوي إلى الحانات القريبة منه ، وقد ذكره غير مرة في خمرياته . وهو هنا في أرض الجن يأوي إليه شيطان شاعر الخمرة .

٢ ناورد : فارسي الأصل ، يراد به ميدان أو ملعب للخيل والبهلوان ، وربما أطلق على ضرب من المحاربة على الخيول وقهر الخصم ، ذكره دوزي في معجمه .

٣ الأشعل ، من الخيل : ما كان في ذنبه والناصية والقذال بياض .

٤ مؤتمنا : أي نأتم بك .

٥ مارناً : أنفاً .

٦ القفزان : جمع القفيز ، وهو مكيال .

نشوتِه بإحْدى خَمْرِيّاتِك ، فإنّه ربما تنبّه لبعض ذلك . فصِحْتُ أُنشِدُ من كلمةٍ لي طويلة :

ولرُبَّ حانٍ قد أدَرتُ بدَيرِه ... خَمْرَ الصِّبا مُزِجَتْ بصَفْوِ خُمورِه[1]

في فِتْيةٍ جَعَلُوا الزِّقاقَ تِكاءَهُم ، ... مُتصاغِرينَ تخشُّعاً لكبيرِه[2]

والَى عليَّ بطَرْفِه وبكَفِّه ، ... فأمالَ مِنْ رأسي لِعَبَّ كبيرِه[3]

وتَرَنَّمَ النّاقُوسُ عند صَلاتِهِمْ ، ... ففتَحْتُ من عَيْني لِرَجعِ هَديرِه

يُهْدي إلينا الرّاحَ كلُّ مُعَصْفَرٍ ، ... كالخِشْفِ خَفَّرَهُ التِماحُ خَفِيرِه[4]

فصاح من حَبائل نَشْوته : أأشْجَعِيّ ؟ قلتُ : أنا ذاك ! فاستدعى ماء قَراحاً ، فشَرِب منه وغسَل وجهه ، فأفاقَ واعتذر إليَّ من حاله . فأدركتْني مَهابتُه ، وأخَذتُ في إجلاله لمكانه من العِلْم والشِّعر . فقال لي : أنشِدْ ، أو حتى أُنشِدَك ؟ فقلت : إنَّ ذلك لأشَدُّ لتأنيسي ، على أنه ما بعدك لمُحسنٍ إحسانٌ . فأنشد :

يا ديرَ حَنّةَ من ذاتِ الأكَيراحِ ، ... من يَصْحُ عنكَ فإنّي لَستُ بالصّاحي[5]

---

١ حان : في الأصل : خان .

٢ التكاء : أراد به المتكأ أي موضع اتكائهم ، وهو غير وارد . كبيره : كبير الدير ، أي عظيمه ورئيسه .

٣ كبيره : أي القدح الكبير .

٤ كل معصفر : أي كل ذي معصفر ، أي ثوب مصبوغ بالعصفر ، وهو نبت يصبغ به صبغ أصفر . خفره : أي جعله يحمر حياء . الخفير : الحامي والمحافظ .

٥ هذه الأبيات لأبي نواس في وصف رهبان دير حنة .

قَرِيبٌ بِمُحْتَلِّ الهَوانِ بَعِيدُ[1]

حتى انتهيتُ فيها إلى قولي :

فإنْ طالَ ذِكْري بالمُجُونِ فإنّني شَقِيٌّ بِمَنْظُومِ الكلامِ سَعِيدُ
وهل كنتُ في العُشّاقِ أوّلَ عاشِقٍ ، هَوَتْ بِحِجاهُ أعْيُنٌ وخُدُودُ ؟[2]
فمَنْ مُبْلِغُ الفِتْيانِ أنّيَ بَعْدَهُمْ مُقِيمٌ بدارِ الظّالِمينَ طَرِيدُ[3]
ولستُ بذي قَيْدٍ يَرِقُّ ، وإنّما على اللحظِ من سُخْطِ الإمامِ قُيُودُ[4]

فبكى لها طويلاً . ثم قال : أنشِدْني قطعةً من مجونِك ، فقد بَعُدَ عَهدي بمثلِك . فأنشدْتُهُ[5] :

وناظِرَةٍ تحتَ طَيِّ القِناعِ ، دعاها إلى اللهِ والخيرِ داعِ
سَعَتْ بِابنِها تَبْتَغِي مَنزِلاً ، لِوَصْلِ التَّبَتُّلِ والإنقِطاعِ
فجاءتْ تَهادَى كمِثلِ الرَّؤُومِ ، تُراعِي غَزالاً بأعلى يَفاعِ[6]

---

١ تمام البيت عن مطمح الأنفس : يجود ، ويشكو حزنه ، فيجيد .
٢ أول عاشق : في مطمح الأنفس : أول عاقل .
٣ طريد : في المطمح : وحيد .
٤ يرق : في المطمح : يرث .
٥ قال الفتح بن خاقان في المطمح ما ملخصه : قعد الوزير أبو عامر بن شهيد بباب الصومعة من الجامع في لمة من الإخوان ، فمرت جارية من أعيان أهل قرطبة ، معها من جواريها من يسترها ويواريها ، وهي ترتاد موضعاً لمناجاة ربها ، منتقبة خائفة ممن يرقبها ، وأمامها طفل لها ، فلما وقعت عينها على أبي عامر ، ولت سريعة خيفة أن يشبب بها ، أو يشهرها باسمها ، فلما نظرها قال هذه الأبيات ، ففضحها بها وشهرها .
٦ الرؤوم : العاطفة على ولدها ، والمراد بها الظبية . بأعلى يفاع : في نفح الطيب : بروض البقاع .

حُبُّوا بالمُنى دُوني، وغُودِرْتُ دونهم أرُودُ الأماني في رياضِ الأباطِلِ
وما هي إلاّ هِمّةٌ أشْجَعيّةٌ ، ونَفْسٌ أبتْ لي من طِلابِ الرَّذائِلِ
وفَهمٍ لو البِرْجِيسُ جِئتُ بجَدّهِ ، إذاً لتَلَقّاني بنَحْسِ المُقاتِلِ[1]
ولَمّا طَما بحرُ البيانِ بفِكرتي ، وأغرَقَ قَرْنَ الشمسِ بعضُ جداولي
رَحَلْتُ إلى خيرِ الورى كلَّ حُرَّةٍ مِن المدحِ ، لم تَحْمِلْ بِرَعْيِ الخمائلِ[2]
وكِدتُ لِفَضْلِ القولِ أبلُغُ ساكِتاً ، وإنْ ساء حُسّادي مدى كلِّ قائلِ

فلمّا انتهَيتُ قال : أنشدْني أشَدَّ من هذا . فأنشدتُه قصيدتي :

هاتِيكَ دارُهُمُ فقِفْ بِمَعانِيها[3]

فلمّا انتهَيتُ ، قال لزهير : إن امتَدَّ به طَلَقُ العُسْرِ[4] ، فلا بُدَّ أن ينفثَ بدُرَر ، وما أُراه إلاّ سيُحتَضَر ، بين قريحةٍ كالجمْر ، وهِمّةٍ تَضَعُ أخْمَصَه على مَفرِقِ البَدْر . فقلت : هلاّ وضَعْتَه على صَلْعَةِ النَّسرْ[5] ! فاستضحكَ إليَّ وقال : اذهب فقد أجزتُك بهذه النُّكتَة . فقبّلتُ على رأسه وانصَرَفنا .

---

١ البرجيس : المشتري ، وهو كوكب سعد . جده : حظه . المقاتل : أراد به المريخ ، وهو كوكب الحدة والحرب .

٢ رعي الخمائل : أراد به التكسب بالمدح .

٣ معانيها : منزلها . وتمام البيت : تجد الدموع تجد في همالنها .

٤ الطلق : الغاية ، والحبل المفتول ، وكلاهما صالح للمعنى .

٥ النسر : الطائر المعروف ، وكوكبان ، أحدهما النسر الواقع والآخر النسر الطائر ، فكلامه فيه تورية ، وفيه مجاز أيضاً ، فقوله صلعة النسر ، أي نسر الشعراء ، ويريد به صاحب المتنبي .

الفصل الثاني

توابع الكتاب

صاحبا الجاحظ وعبد الحميد

فقال لي زُهير : مَن تريد بعدَه ؟ فقلت : مِلْ بي إلى الخُطباء ، فقد قضَيتُ وَطَراً من الشعراء . فركَضنا حِيناً طاعِنين في مَطلَع الشمس ، ولقينا فارساً أسرَّ إلى زُهير ، وانجزعَ عنّا[1] ، فقال لي زُهير : جُمِعتْ لكَ خُطباء الجِنِّ بمَرْجِ دُهْمان ، وبيننا وبينهم فرسخان ، فقد كُفِيتَ العَناء إليهمْ على انفِرادِهم . قلت : لمَ ذاك ؟ قال : للفَرْقِ بين كلامَين اختلفَ فيه فِتْيانُ الجِنّ .

وانتهيْنا إلى المَرْج فإذا بنادٍ عظيم ، قد جمَع كلَّ زعيم ، فصاح زُهير : السلامُ على فُرسانِ الكلام . فردُّوا وأشاروا بالنُّزُول . فأفْرَجوا حتى صِرنا مركزَ هالةِ مجلِسهم ، والكلُّ منهم ناظرٌ إلى شيخٍ أصلع ، جاحظِ العينِ اليُمنى ، على رأسهِ قَلَنْسُوَةٌ بيضاء طويلة . فقلتُ سِرّاً لزهير : مَنْ ذلك ؟ قال : عُتْبةُ

---

١ انجزع عنا : أي انقطع عنا .

كآبَةٌ ، وظهرَتْ عليه مَهابةٌ ، واختلط كلامُه ، وبدا منه ساعتئذٍ بَوادٍ في خطابه ، رَحِمهُ لها مَن حضَر ، وأشفَق عليه من أجْلِها مَن نظر .

صاحب أبي إسحاق بن حمام

وشَمَّرَ لي فتًى ، كان إلى جانبه ، عن ساعِدٍ ، وقال لي : وهل يَضُرُّ قريحتَك ، أو يَنقُص مِن بَديهتِك لو تجافَيتَ لأنفِ النّاقة ، وصبرتَ له ؟ فإنّه على عِلاّتِه زيرُ عِلم ، وزِنْبيلُ فَهْم ، وكَنَفُ رِواية . فقلتُ لزهير : مَنْ هذا ؟ فقال : هو أبو الآداب صاحب أبي إسحاق بن حُمامٍ جارِك . فقلتُ : يا أبا الآداب ، وزهرةَ رَيحانةِ الكُتّاب ، رِفْقاً على أخيك بغَرْبِ لِسانِك[1] ، وهل كان يضُرُّ أنفَ النّاقة ، أو ينقُص من علْمه ، أو يفُلُّ شَفْرةَ فهمه ، أن يصبِرَ لي على زَلّةٍ تمُرُّ به في شِعْرٍ أو خُطبة ، فلا يهتِفُ بها بين تلاميذِه ، ويجعلُها طَرْمَذةً[2] من طرامِيذِه ؟ فقال : إنّ الشّيُوخَ قد تَهْفو أحلامُهم في النَّدرة . فقلت : إنها المرّةُ بعدَ المرّة .

ثم قال لي الأستاذانِ عُتبةُ بن أرقم ، وأبو هُبَيرَةَ صاحب عبدِ الحميد : إنّا لنَخْبِطُ منك ببَيْداء حَيرة ، وتُفتَقُ أسماعُنا منك بعِبرة ، وما نَدري أنقولُ : شاعرٌ أمْ خطيب؟ فقلتُ : الإنصاف أولى ، والصَّدْعُ بالحقّ أحجى ، ولا بُدَّ من قضاء . فقالا : اذهبْ فإنّك شاعرٌ خطيب .

وانفَضَّ الجَمْع والأبصارُ إليّ ناظِرة ، والأعناقُ نَحوي مائلة .

---

١ غرب اللسان : حدته .

٢ الطرمذة : السلف والمفاخرة .

الفصل الثالث

نقاد الجن

مجلس أدب

وحضَرتُ أنا أيضاً وزهيرٌ مجلِساً من مجالسِ الجنّ ، فتَذاكرْنا ما تعاوَرتْه الشّعراءُ من المعاني ، ومَن زاد فأحسَن الأخْذَ ، ومَن قصّر . فأنشدَ قولَ الأفوَهِ[1] بعضُ من حضَر :

وترى الطّيرَ على آثارِنا رأيَ عَينٍ ، ثِقةً أن ستَمارْ[2]

وأنشَد آخَرُ قولَ النابغة :

إذا ما غزَوا بالجيشِ حلّقَ فوقَهُمْ عَصائبُ طَيرٍ تَهْتدي بعَصائبِ

تَراهُنّ خَلْفَ القومِ خُزْراً عُيُونُها جُلُوسَ الشيوخِ في ثِيابِ المرانِبِ[3]

---

١ الأفوه : أي الأفوه الأودي ، شاعر جاهلي .

٢ ستمار : أي ستعطى ميرتها من جثث القتلى .

٣ الخزر : جمع الأخزر ، وهو الذي ينظر بمؤخر عينه . المرانب : ثياب سود أو أكسية من جلود الأرانب . يشبه النسور وسواها من الجوارح ، وما عليها من الريش ، بشيوخ عليهم الفراء .

فتذكرتُ قولَ الشاعر[1] وقد كنتُ أُنسيتُه :

لَمّا تسامى النّجْمُ في أُفْقِهِ ولاحت الجَوزاءُ والمِرزَمُ[2]
أقبَلتُ والوَطءُ خفيفٌ كما يَنسابُ من مَكمَنِه الأرقمُ[3]

فعلِمتُ أنّه صدَق ؛ وابن أبي ربيعة لو ركِب غيرَ عَروضِه لَخَلَص . فقلتُ أنا في ذلك :

ولَمّا تَمَثّلْ مِنْ سُكرِهِ فنامَ ، ونامت عُيونُ العَسَسْ[4]
دنَوتُ إليه ، على بُعْدِهِ ، دُنُوَّ رفيقٍ درى ما الْتمَسْ
أدِبُّ إليه دَبيبَ الكَرى ، وأسْمُو إليه سُمُوَّ النّفَسْ
وبِتُّ به ليلَتي ناعِماً ، إلى أن تبَسَّمَ ثَغْرُ الغَلَسْ
أُقَبّلُ منه بَياضَ الطُّلا ، وأرشُفُ منه سَوادَ اللَّعَسْ[5]

فقمتُ وقبّلتُ على رأسِه ، وقلتُ : للهِ دَرُّ أبيك !

---

١ الشاعر : هو إسماعيل بن يسار النسائي شاعر أموي من موالي بني تيم بن مرة ، تيم قريش ، وكان منقطعاً إلى آل الزبير ، ثم وفد على عبد الملك بن مروان ومدحه . وعاش عمراً طويلا إلى أن أدرك آخر سلطان بني أمية .

٢ المرزم : نجم ، وهما مرزمان مع الشعريين . رواية الأغاني :

حتى إذا الصبح بدا ضوءه وغارت الجوزاء والمرزم

٣ أقبلت : رواية الأغاني : خرجت . خفيف : رواية الأغاني : خفي .

٤ تملأ : امتلأ .

٥ الطلا : الأعناق ، أو أصولها ، واحدتها طلية أو طلاة . اللعس : سواد مستحسن في الشفة .

الفصل الرابع

حيوان الجن

لغة الحمير

ومشَيْتُ يوماً أنا وزُهير بأرض الجنّ أيضاً نتقرَّى الفوائد ونعتمِدُ أندِيَةَ أهلِ الآدابِ منهم ، إذ أشرَفنا على قَرارةٍ غَنّاء[1] ، تفتَرُّ عن بركةِ ماء ، وفيها عانةٌ[2] من حُمُر الجنّ وبغالِهم ، قد أصابَها أولَقُ[3] فهِيَ تَصْطَكُّ بالحوافرِ ، وتنفُخ من المناخِر ، وقد اشتدَّ ضُراطُها ، وعلا شَحيجُها[4] ونُهاقُها . فلمّا بَصُرَت بنا أجْفلتْ إلينا وهي تقول : جاءكم على رجلَيه !

فارتَعتُ لذلك ، فتبسَّم زُهيرٌ وقد عرَف القَصْد ، وقال لي : تَهَيّأ للحُكْم. فلمّا لحقتْ بنا بدَأتْني بالتفديَةِ ، وحيّتني بالتكنِيَة . فقلت : ما الخَطبُ ،

---

١ القرارة : المطمئن من الأرض ، والقاع المستدير . غناء : كثيرة العشب ، أو تمر فيها الريح غير صافية الصوت لكثافة عشبها .

٢ العانة : القطيع من حمر الوحش .

٣ الأولق : الجنون أو شبهه .

٤ الشحيج : صوت البغل .

اللهَ يـأتي بالشمسِ من المَشرِقِ ، فأتِ بها من المغربِ ؛ فبُهِتَ الذي كَفَرَ . »
وأنا لا أُحسِنُ غير ارتجالِ شعر ، واقتضابِ خُطبة ، على حُكم المُقترَح والنُّصبة.

فاهتزَّت من جانبيها ، وحال الماء[1] من عينَيها ، وهمّتْ بالطيران . ثم اعتراها ما يعتري الإوَزَّ من الألفة وحسن الرَّجعة ، فقدَّمتْ عُنُقَها ورأسَها إلينا تمشي نحونا رويداً ، وتنطِق نطقاً مُتدارَكاً خفيّاً ، وهو فعلُ الإوَزّ إذا أنِستْ واستراضتْ وتذلَّلت ؛ على أني أُحبُّ الإوزَّ وأستظرِفُ حركاتِها وما يعْرِضُ من سخافاتِها .

ثم تكلّمتُ بها مُبَسْبِساً[2] ، ولها مؤنِساً ، حتى خالطتْنا وقد عَقَدْنا سَلْمها وكُفِينا حَربَها ، فقلت : يا أُمَّ خَفيف ، بالذي جعلَ غِذاءكِ ماء ، وحَشا رأسَكِ هواء ، ألا أيّما أفضل : الأدبُ أم العقل ؟ قالت : بل العقل . قلتُ : فهل تعرفين في الخلائق أحمقَ من إوَزَّة ، ودَعيني من مَثَلهم في الحُبارى[3] ؟ قالت : لا . قلت : فتطلّبي عقلَ التَّجربة ، إذ لا سبيلَ لكِ إلى عقلِ الطبيعة ، فإذا أحرزتِ منه نَصيباً ، وبُؤتِ[4] منه بحظّ ، فحينئذٍ ناظِري في الأدب . فانصرفتْ وانصرفنا .

تمت الرسالة والحمد لله

---

١ حال الماء : أي سقط .
٢ مبسبساً : داعياً بقوله : بس بس .
٣ الحبارى : طائر معروف يضرب به المثل في الحمق والغباوة كما يضرب بالإوز .
٤ باء : رجع .

رسالة التوابع والزوابع

الكتاب الأول

ابن شُهيد الأندلسي

حياته ، أدبه ، رسالة التوابع والزوابع

ابن شهيد ٧
الفتنة ١١
ابن شهيد والمؤتمن ١٣
عند المستعين ١٦
في خلافة الحمّوديين ١٧
مرضته الأخيرة ١٩
لهو ومجون ٢١
أصحابه وأهل مودته ٢٤
خصومه وحساده ٢٨
أدب ابن شهيد — الشاعر ٣٨
الكاتب ٤٦
الناقد ٥٤
رسالة التوابع والزوابع — نسختها ٦٣
تاريخها ٦٧
هدفها ٧٠

أقسامها ٧١
المدخل – زهير بن نمير ٧١
الفصل الأول – توابع الشعراء ٧٢
الفصل الثاني – توابع الكتّاب ٧٢
الفصل الثالث – نقّاد الجن ٧٣
الفصل الرابع – حيوان الجن ٧٣
هي ورسالة الغفران ٧٤

الكتاب الثاني

رسالة التوابع والزوابع

المدخل

زهير بن نمير ٨٧

الفصل الأوّل – توابع الشعراء

شيطان امرىء القيس ٩١
شيطان طرفة ٩٣
شيطان قيس بن الخطيم ٩٦
صاحب أبي تمام ٩٨
صاحب البحتري ١٠٢
صاحب أبي نواس ١٠٤
صاحب أبي الطيّب ١١١

الفصل الثاني – توابع الكتاب

صاحبا الجاحظ وعبد الحميد ١١٥
رسالة الحلواء ١١٩
صاحب الإفليلي ١٢٤
صفة برغوث ١٢٥
صفة ثعلب ١٢٦
صاحب بديع الزمان ١٢٧
رجع إلى أنف الناقة ١٢٩
صاحب أبي إسحاق بن حُمام ١٣١

الفصل الثالث – نقاد الجن

مجلس أدب ١٣٢

الفصل الرابع – حيوان الجن

لغة الحمير ١٤٧
الإوزة الأديبة ١٤٩

"الحمد لله ربِّ العالمين"

[سورة الفاتحة الآية 01]

تمّ بعون الله تعالى

والحمد لله