وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الخطاب السردي في المقامات الزينيّة لابن الصيقل الجزري

مقاربة بنيوية تكوينية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
في الأدب القديم

إعداد الطالبة: رزيقة رويقي
إشراف الأستاذ الدكتور: دياب قديد

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
العلمي لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
دياب قديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة1	مشرفا ومقررا
العلمي المكي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
عليمة قادري	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة1	عضوا مناقشا
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016م-2017م

المقدمـــة

المقدمة

احتل السرد العربي القديم مكانة كبيرة بين فنون الأدب الأخرى في الحياة الثقافية للعرب، فكان دعامة هامة من دعائمها ، يلجأ إليه العربي في حِلّه و ترحاله ، وفي سلمه وحربه ، ولأنّ السرد العربي في مفهومه الواسع عُني بتلك الأنماط المعروفة منذ القدم والمتعلقة بطرق الحكي ، فقد صافح الأسماع أولا من طريق الرواية والنقل الشفهي ، ليدخل مجال التدوين بعد ذلك إثر الحركة الواسعة التي شهدتها الكتابة في العصر العباسي.

ولعل هذا النمط من النثر في الأدب العربي كان له ما يميزه عن سائر فنون النثر الأخرى، كالخطابة والأمثال والرسائل وغيرها ، ذلك أنّ السرد العربي ارتبط منذ الوهلة الأولى بطبيعة المخيال العربي وبطابع الحياة الثقافية والفكرية آنذاك ، فحاكى وبطرق مختلفة ومستويات متباينة روح المجتمع وفكر الجماعة ، ليكون بحق أصدق الفنون وأقواها في تقديم المجتمع العربي وتصويره .

وإذا كان التاريخ شهد بأنّ العرب قد حاكوا الأمم الأخرى في كثير من فنونهم السردية كقصص الحيوان وألف ليلة وليلة من جهة ، فإنّهم تفرّدوا بفنون سردية كانت سليلة الفكر العربي من جهة أخرى ، ونعني بذلك على وجه الخصوص فن المقامة ، وهو فن عربي المنشأ ، أرسى قواعده أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني (ت 398 هـ) في العصر العباسي ، ثم حذا حذوه العديد من كتّاب المقامات كالحريري وغيره ، لتبقى كتابة المقامات على النسق الهمذاني والحريري قائمة ومستمرة حتى بعد أفول نجم الخلافة العباسية ونعني بذلك مرحلة الغزو الأجنبي لديار الإسلام وإطاحتهم بالخلافة العباسية في العراق حيث سعى المبدعون إلى تصوير الأنماط السلوكية الغريبة عن بيئة المجتمع فكانت إبداعاتهم انعكاسا صادقا لجميع المتغيرات الحاصلة في بنية المجتمع و تفكيره.

ـ ولعل أبرز من ذاع صيته في فن المقامة خلال القرن السابع للهجرة الأديب العربي ابن الصيقل الجزري (؟ - 701 هـ) الذي استطاع أن يستوعب مجريات أحداث عصره ويُضمّنها مؤلفه الشهير الموسوم بالمقامات الزينيّة ، وهي خمسون مقامة جمعت في مجلد واحد حققه الدكتور مصطفى عباس الصالحي ، وتعد هذه المقامات من أندر كتب المقامات وأجدرها بالدراسة والتمحيص ، وذلك لطبيعة الفترة التي أُلّف فيها وكذا الجهات العلمية

التي يمثلها ، فقد ألف الجزري مقاماته في فترة الحكم المغولي لبغداد ، وقام بإهدائه لعلاء الدين عطا ملك الجويني عامل المغول على بغداد آنذاك ، وقد فرغ من تأليفه سنة 672 هـ وقرأه في المدرسة المستنصرية التي كان يدرس بها سنة 676 هـ على من محا الدّهر أخبارهم من أعيان بغداد .

تعد المقامات الزينيّة من أقدم الوثائق التي صورت الحياة الثقافية و الاجتماعية و السياسية في القرن السابع الهجري ، وعلى الرغم من ذلك لم تحظ هذه المقامات بالدراسة و البحث ، لا سيما من منظور المقاربة البنيوية التكوينية ؛ حيث إنّ أغلب الدراسات التي سلطت الضوء على المقامات العربية وبالتحديد مقامات الهمذاني و الحريري و السرقسطي غلب عليها الطابع التقليدي في الكشف عن مختلف السلوكات التي صاحبت أبطال المقامات ولكن في جوانبها المنهجية فإنّ حظ البنيوية التكوينية كان ضئيلا إذا ما قورن بالمناهج السياقية المطبقة في كثير من الدراسات الحديثة من جهة ، وبعض استخدامات المناهج النسقية من جهة أخرى .

انطلاقا من هذا كان اختياري لموضوعي الموسوم بـ: "الخطاب السردي في المقامات الزينيّة لابن الصيقل الجزري ـ مقاربة بنيوية تكوينيّة ـ "، وهي المقاربة التي تجمع بين المعطى السوسيولوجي للمتن السردي و التحليل البنيوي له ، سعيا إلى الكشف عن كثير من القضايا الجوهرية الهامة التي تكتنزها المقامات الزينيّة .

و مما زاد في تعزيز اختياري لهذا الموضوع ، جملة من الأسباب أهمها :

أ – عزوف الدارسين عن مثل هذه المدونات الإبداعية القديمة والتي ترتبط بمراحل زمنية حرجة في تاريخ الأمة .

ب – لم أعثر في دائرة بحثي على دراسة واحدة تناولت المقامات الزينيّة وفقا لآليات المقاربة المنهجية المعاصرة ، لذا ارتأيت أن تكون أطروحتي أول محاولة تلج بمقامات الجزري في عالم المقاربات الحداثية المعاصرة .

ج – ميل ثلة من المهتمين بفن المقامات إلى دراستها من منظور لغوي بلاغي وحتى سوسيولوجي بحت – كما كان الأمر مع مقامات الهمذاني والحريري – وهي دراسات تبتعد بالنصوص عن واقع المقاربة العلمية الممنهجة .

د – تسليمي بأنّ " المقامات الزينيّة " خطاب اجتماعي ثوري كتب بلغة أدبية راقية ، أرادت تخليد حقبة زمنية مهمة من تاريخ الأمة في العراق والعالم الإسلامي عامة ، لذا رأيت ضرورة التصدي لاستنطاق هذا الخطاب السردي وفقا لآليات علمية مضبوطة .

هـ - خصوصية المنهج البنيوي التكويني الذي عمد من خلاله غولدمان إلى تجاوز البنيوية الصورية ومطبّاتها المنهجية من جهة ، والقصور المنهجي للدراسات السوسيولوجية من جهة أخرى ، وذلك عبر منطلقات إجرائية جديدة واضحة المعالم .

والحقيقة أنني سعيت من خلال المقاربة البنيوية التكوينية للخروج بخطاب المقامات من دائرة الدراسة التقليدية إلى فضاء الموضوعية والعلمية لأبحث عن عمق الخطاب ومكنوناته الإيديولوجية متوسلة ببنية الخطاب اللغوية وذلك لتقيد المنهج ببنية النص الداخلية دون إقصائه للسياقات الخارجية المسهمة بدورها في إنتاج وتكوين النص .

وعليه كان لزاما أن أبدأ رحلة بحثي من أجل الإجابة عن أسئلة مفتاحية تطرحها طبيعة الدراسة ، ولعل من جملتها :

- ما علاقة الخطاب السردي للمقامات الزينيّة بواقعها الاجتماعي ؟ وهل استطاع الكاتب أن ينقل العالم الاجتماعي إلى فضاء لغوي فكري ؟ ومن جهة أخرى هل تستطيع آليات المقاربة البنيوية التكوينية أن تستوعب خطاب المقامات الزينيّة بخصوصياته الإيديولوجية والفكرية ؟

وإذا كان الأمر كذلك ، فما هي البنية الدالة الكامنة في هذا الخطاب ؟

أخيرا ما هي رؤية العالم التي نقلها ابن الصيقل الجزري عبر مقاماته الزينيّة ؟ .

من أجل الإجابة عن مختلف هذه الأسئلة كان لا بد من اتباع المنهج البنيوي التكويني في صورته المكتملة عند "لوسيان غولدمان" Lucien Goldman مع التركيز على أبرز مقولاته الإجرائية المتماشية مع طبيعة المدونة كالبنية الدالة ورؤية العالم ، مع الوقوف عند مرحلتي التحليل وهما : الفهم و التفسير ، كما لا يفوتني أن أشير إلى أنّني قد استعنت ببعض المفاهيم المنبثقة عن البنيوية و البنيوية السردية لقناعتي بعدم تعارضها مع المقاربة البنيوية التكوينية .ضف إلى ذلك أنّها تسهم في بلورة كثير من القضايا بطريقة جيدة ومفيدة لأطوار تشكل الأطروحة و بنائها .

و رغم أنّ المنهج البنيوي التكويني عند "لوسيان غولدمان" ، قد استقطب العديد من الدراسات خاصة الغربية منها والتي طبقته على نصوصها الإبداعية من شعر ورواية ومسرح إلا أنّني لم أجد له ذلك الحضور الواسع أو حتى المعقول في ميدان التطبيق على نصوصنا العربية القديمة ، ما عدا بعض الدراسات القليلة جدا في ميدان الشعر من أمثال محاولة طاهر لبيب في كتابه " سوسيولوجيا الغزل العربي " الشعر العذري نموذجا .

ولطبيعة البحث العلمي واجهتني صعوبات وعوائق كثيرة كان أهمها النقص الكبير للمراجع ذات الصلة بالجانب التطبيقي للبحث ، حيث لم أعثر على مرجع واحد طُبقت فيه البنيوية التكوينية على المقامات ، بالإضافة إلى طبيعة المدونة التي ترجع إلى القرن السابع للهجرة بخصوصياته الفكرية والجمالية من جهة ، والمنهج المطبق عليها بطروحاته وإيديولوجيته الغربية من جهة أخرى ، فقد ألفيت صعوبة كبيرة في تطبيق تلك المفاهيم الغربية على هذا النص العربي القديم ، و لكن رغم ذلك تحقق ما كنت أصبو إليه بفضل الصبر والمثابرة.

وأثناء هذه الرحلة الشاقة و الشيّقة اعتمدت بعض المراجع التي كانت متكأ لي في إخراج البحث في هذه الصورة ، تراوحت بين المراجع المتعلقة بالقضايا النظرية ـ الجانب النظري للمنهج ـ و في مقدمتها مصنفات "جورج لوكاتش" و "لوسيان غولدمان" كـ: من أجل سوسيولوجيا الرواية ، الإله المختفي... و غيرها ، بالإضافة إلى المراجع التي أضاءت لي بعض الجوانب التطبيقية ، فكانت تجربة لتطبيق المنهج البنيوي التكويني على السرد العربي الحديث ـ الرواية ـ منها :شعرية الخطاب السردي لمحمد عزّام ، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان لمحمد عزّام، و أخرى جاءت في إطار المقاربة البنيويّة بشكل عام :تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين ،بناء الرواية لسيزا قاسم وغيرها مما كان لي سندا قويا في إنجاز هذه الأطروحة .

و يجدر بي التنويه في هذا المقام إلى أمر مهم في بحثي ، يتعلق أساسا بتوظيفي لبعض المصطلحات من قبيل النص والخطاب ، ولعل القارئ لهذا البحث يجدني أستخدم تارة مصطلح النص وتارة مصطلح الخطاب ضمن السياق نفسه ، وذلك اقتناعا منّي بأنّهما وجهان لعملة واحدة ، فقد تبنيّت منذ الوهلة الأولى المذهب القائل بأن كل نص خطاب وكل

خطاب نص دون النظر إلى بعض الفروقات التي حددها المهتمون كالبعد الكتابي واللفظي وغيرها.

وقد قسمت أطروحتي إلى خمسة فصول إضافة إلى مقدمة وخاتمة ، تضمّن الفصل الأول : البنيوية التكوينية المنهج والإجراء ، حاولت فيه الوقوف عند أهم المحطات المهمة في مسار تكون هذا المنهج بدءا بالاتجاه الماركسي الذي يُعد أساسا مرجعيا للنقد البنيوي التكويني ، مرورا بالبنيوية الشكلية وأبرز معطياتها ؛ حيث مثلت هذه الاتجاهات في مجملها المخاضات المعرفية للبنيوية التكوينية . ثم عرّجت على إسهامات جورج لوكاتش السوسيولوجية ومدى تأثيرها بعد ذلك في طروحات لوسيان غولدمان ، أين وجدت البلورة النهائية للمنهج تحت مسمى البنيوية التكوينية ومن ثم الوقوف عند مقولاتها الإجرائية التي تعد البوابة الأساسية لولوج عالم المقاربة بعد ذلك ، لأختم هذا الفصل ببعض المواقف النقدية التي وُجّهت لمنهج غولدمان في إطار مراجعته من الداخل كما فعل "بييرزيما" .

لأبدأ بعد ذلك الجانب التطبيقي من البحث والذي استوعب أربعة فصول تطبيقية خصصت الفصل الثاني **لبنية الشخصية في المقامات الزينيّة بين التشكلات الفنية والتمظهرات الإيديولوجية** ؛ حيث قاربت الشخصية كبنية فنية تمحورت بين الشخصيتين الرئيسيتين وهما : الراوي والبطل والشخصيات الثانوية المساعدة في العمل معتمدة في ذلك على ما قدمه لوكاتش و غولدمان في مفهوم البطل الإشكالي ، مستأنسة بالعديد من المنطلقات المنهجية الأخرى لبعض البنيويين ، كما هو الحال مع تودوروف في عنصر الراوي وزاوية النظر دون أن يطغى هذا الاستئناس على منهج التحليل الأساس، ولأنني تبنّيت عملية الجمع بين مرحلتي التحليل عند غولدمان وهما مرحلة الفهم ومرحلة التفسير في كل فصل ، فإنّني وقفت بعد ذلك عند التمظهرات الإيديولوجية للشخصيات أين تم ربط هذه البنيات السردية بواقعها الاجتماعي الذي يمثل البنية الأكبر للبنية الفنية الأولى فكانت الأبعاد السوسيولوجية لأبرز تلك الشخصيات تحصيلا حاصلا لذلك الربط، وقد مكنّني هذا الفصل من القبض على البنية الدالة في المقامات وهي **بنية التحول** والتي ستتجلى بدورها في علاقة استلزامية مع مختلف مكونات الخطاب السردي الأخرى.

أما الفصل الثالث فقد خصّصته لدراسة بنية الزّمن في المقامات الزينيّة ، من خلال التركيز على الإطار الزمني للمقامات،معتمدة في ذلك على معطيات بنيوية لتدوروف وجينيت مسلطّة الضوء على ربط تلك المعطيات بمرحلة التفسير عند لوسيان غولدمان ما يضمن لي القبض على الأبعاد السوسيولوجية لعنصر الزمن المرتبط أساسا ببنية التحول الدالة . هذه الأخيرة التي سترتبط بدورها ومن جهة أخرى بالنسق الزمني في المقامات كالسرد الاستذكاري والسرد الاستشرافي ، ثم ما استند إليه السرد المقامي من تقنيات زمنية متنوعة تحكمت في وتيرة زمنه من حيث السرعة والإبطاء ، وقد ظهر ذلك من خلال مظهرين اثنين هما : تسريع السرد ، وإبطاء السرد .

ليتفرد الفصل الرابع ببنية المكان في المقامات هذا العنصر المهم في الخطاب المقامي حيث آثر الجزري أن تكون أكثر مقاماته مرتبطة بالمكان الرئيس للأحداث وهو ما تترجمه عنواين المقامات غالبا ، لذا رصدت أبرز تلك الأمكنة موزعة بين الأماكن الرئيسية والأماكن الفرعية في المقامة الواحدة ، لألُم بعد ذلك بأهم التقاطبات المكانية بأبعادها الاجتماعية في إطار ربط بنية صغرى ببنية أكبر منها كما يقول غولدمان ، ولتتجلى بنية التحول بين ثنائية المغلق والمفتوح ؛ حيث ارتبط تحول الشخصية بتحول المكان ونمطه وقد مثّل : البيت ، المسجد ، المحكمة ، مجلس الوالي ، الحانة ، الصحراء ، البحر السوق، الحديقة ، وغيرها أبرز تلك الأمكنة .

لأختم الجانب التطبيقي بإجراء حتمي تفرضه المقاربة البنيوية التكوينية وهو رؤية العالم ، **فكان الفصل الخامس :المقامات الزينيّة و رؤية العالم،** والتي تمثل في الأصل رؤية وطموحا جماعيا لأفراد طبقة المبدع ينقلها الأخير بوعي عميق في خطابه الإبداعي ولتأكيد هذه العلاقة بين الطموح الجماعي ورؤية المبدع آثرت الحديث عن طبقة الجزري وانتماءاته الثقافية والاجتماعية ، وكذا مأساة الأدباء في عصره حتى يتسنى لي القبض على رؤية العالم في مقاماته ، وقد توزعت هذه الرؤية وتعددت فكانت الرؤية المأساوية التي سيطرت على الخطاب ، عبّر من خلالها الأديب عن مأساة الأدباء والطبقة الوسطى من المجتمع في ظل تفسّخ الأخلاق وانهيار القيم ، والرؤية الإصلاحية وكذا الرؤية الثورية التي

تفجّرت من عمق المجتمع و ارتبطت بثقافة الجزري و تربيته والتي أسهمت بدورها في تكوين فكره الثوري و الإصلاحي.

وأخيرا الرؤية التعليميةالتي أراد المبدع من خلالها الذّب عن اللغة العربية وتعليمها دون الركون للغة العدو المستدمر الذي أراد طمس الهوية والقضاء عليها .

لتكون خاتمة بحثي جملة من النتائج المتوصل إليها بعد رحلة طويلة مع مقاربة المقامات الزينيّة ، هذا الخطاب الفذّ الذي حاولت إخراجه – من خلال أطروحتي – إلى فضاء الدراسات والمقاربات المنهجية عساه يجد أقلاما أخرى تطرق زواياه المتعددة التي لا يمكنني بأي حال من الأحوال أن ألم بها ضمن هذه الدراسة ، ولكن حسبي أنّي حاولت خدمة تراثنا العربي متحرية في ذلك ما أمكن من الموضوعية والروح العلمية .

و في الأخير لا يسعني إلّا أن أتوجه بشكري الجزيل وامتناني الكبير إلى أستاذي المشرف ، الأستاذ الدكتور : دياب قديد الذي رافقني في مسيرة بحثي وأمدّني بالزاد العلمي والمنهجي الكافي ولم يبخل عليّ بزاده الأخلاقي الكبير ، فله منّي جزيل الشكر وخالص الامتنان .

الفصل الأول:

البنيوية التكوينية : المنهج والإجراء

الفصل الأول : البنيوية التكوينية ، المنهج والإجراء .

أولا : المخاضات المعرفية للبنيوية التكوينية .

01 – الاتجاه الماركسي .

02 – البنيوية الشكلية .

أ – لسانيات دي سوسير .

ب – الشكلانية الروسية .

ج – البنيوية ومقولاتها الإجرائية .

ثانيا: البنيوية التكوينية من إسهامات جورج لوكاتش إلى بلورة لوسيان غولدمان .

01 – إسهامات جورج لوكاتش السوسيولوجية .

02 – لوسيان غولدمان والبلورة المنهجية للبنيوية التكوينية

أ – مفهوم البنيوية التكوينية

ب – الإطار المكتمل للنظرية

ثالثا : المقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية

01 – رؤية العالم .

02 – الوعي الفعلي والوعي الممكن .

03 – البنية الدلالية .

04 – الفهم .

05 - التفسير .

رابعا: نقد البنيوية التكوينية .

- دأبت المناهج المحايثة على دراسة النص الأدبي من منظور داخلي نسقي يتعارض والمؤثرات الخارجية المسهمة في تكوينه وذلك بهدف تحقيق العلمية والموضوعية في مقاربة النصوص والخروج بهذه الأخيرة من دائرة الإيديولوجيا والمذهبية .فاعتبار النص بنية نسقية في العرف الشكلاني والبنيوي يسقط كل أقنعة التاريخ والمجتمع والقيم الأمر الذي جرد النص – باعتباره إبداعا – من محتواه الحقيقي ودفع بالكثيرين إلى إعادة النظر في آليات المحايثة ومراجعتها من الداخل وتطعيمها بمفاهيم جديدة تستجيب لحركة النص/المجتمع.

ولعل البنيوية التكوينية بزعامة لوسيان غولدمان توصلت إلى مبدأ تحقيق الوحدة بين بنية العمل الأدبي وبنية الوعي الاجتماعي ، أي بين النص ومكوناته السوسيولوجية ، كما مهدت الطريق للعديد من التيارات النقدية التي حذت حذوها وتجاوزتها إلى مفاهيم أكثر عمقا في تاريخ سوسيولوجيا الأدب كالتيار السوسيونصي بزعامة بييرزيما وغيره .

و من أجل الوقوف على حقيقة البنيوية التكوينية كان لزاما طرح جملة من الأسئلة :
من أبرز من صاغ مبادئ البنيوية التكوينيّة وطبق إجراءاتها ؟ من أسهم في بروز هذا المنهج في النقد الأدبي؟ ، وهل كان لجورج لوكاتش قصب السبق في صياغة مفاهيم النظرية البنيوية التكوينية ؟ كيف استثمر غولدمان رؤى سابقيه في المنهج ؟ .
كلها إشكالات نظرية أحاول الإجابة عنها في هذا الفصل النظري للدراسة .

أولا :المخاضات المعرفية للبنيوية التكوينية .

قطعت البنيوية التكوينية كغيرها من المناهج مراحل نمو متعددة أسهمت في صيغتها النقدية الأخيرة،كان من أبرزها تلك المتعلقة بتيارات النقد الماركسي و كذا البنيوية الشكلية.فكيف شكّلت هذه التيارات مخاضات معرفية أسهمت في ميلاد منهجنا التكويني؟

01– الاتجاه الماركسي :

ارتبط الفكر الماركسي بمؤسسه الشهير "كارل ماركس "(1818-1883م) وكذا بالمفكر الشهير "فردريك إنجلز" وذلك من خلال كتاباتهما السياسية والاقتصادية ، غير أن تركيزنا على هذا الاتجاه سيكون ضمن المنحى الأدبي الذي انعرج إليه الفكر الماركسي فيما بعد ، أي التركيز على النقد الأدبي الماركسي الذي يدرس الأدب ويحلله على أساس من المؤثرات التاريخية والاجتماعية والسياسية وكذا الاقتصادية .

لقد أكد العديد من الباحثين أن أول ظهور للتحليل التاريخي للأدب ، أي محاولة تفسير الأعمال الأدبية في ضوء التاريخ الذي أنتجها لم يكن مع كارل ماركس بل لقد سبقه إلى ذلك بعض المفكرين وعلى رأسهم "مدام دوستايل" madame de stael (1766-1813) التي أصدرت أول دراسة لها تحت عنوان " الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية " محاولة إبراز علاقة التأثير والتأثر بين الدين والعادات والقوانين من جهة والأدب من جهة أخرى لتؤكد حقيقة استمرار العلاقة الجدلية بين الأعمال الأدبية والشروط التاريخية والاجتماعية [1] . إضافة إلى مجهودات "هيبوليت أدولف تين" Hippolte adolphe taine (1828-1893 م) الذي تعامل مع الأدب في إطار علاقاته بالعوامل الخارجية التي لخّصها في ثلاثة عناصر : العرق ، البيئة ، الزمن .ذلك أنّ الأدب ما هو إلا مرآة لهذه العناصر ، أي الفكرة التاريخية التي برز فيها ، وكذا العوامل العرقية والبيئة[2]، لقد سعى إلى الكشف عن المكونات الحقيقية للإبداع من اجتماعية وعرقية وثقافية، ومدى تأثيرها في طبيعة ذلك الإبداع .

(1)- روبير إسكاربيت : سوسيولوجيا الأدب ، تر : آمال أنطوان عرموني ، ط1 ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص : 09 .

(2)- عاطف أحمد فؤاد : علم اجتماع الأدب ، (د.ط) ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، 1996 م ، ص : 72.

أما أشهر المفكرين الذين أثروا تأثيرا عميقا في فكر ماركس الجمالي وكذا في فكر إنجلز ، هو المفكر هيجل الذي اهتم بدراسة الرواية بوصفها جنسا أدبيا في علاقته بالتغيرات الاجتماعية،مبينا أن ظهور الرواية كبديل للملحمة كان نتيجة لتلك التغيرات الحاصلة والتي ارتبطت بصعود البورجوازية فكانت بذلك – الرواية – ملحمة برجوازية.[1] لقد أثرت أفكار هيجل في كل من ماركس و إنجلز وغيرهما من المفكرين الماركسين ، ولقد بدا ذلك التأثر واضحا في طروحاتهم النقدية ، فكارل ماركس انطلق في طرح نظريته الماركسية من مبدأ مؤاده أن الوجود الاجتماعي للبشر هو الذي يحدد وعيهم وليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم [2] ، وهو في ذلك يحاول تفسير التطور الاجتماعي للإنسانية على ضوء مفهوم الصراع الطبقي السائد آنذاك ليظهر هذا التطور كصراع دائم بين الطبقات السائدة والطبقات المسودة ، بين البورجوازية التي تملك وسائل الإنتاج والبروليتاريا التي تباع قوة عملها . وحسب ماركس تشكل قوى الإنتاج وعلاقاته البنية الاقتصادية للمجتمع – المادية – ما اصطلح عليه ماركس " الأساس " أو ما يعرف بالبنية التحتية ، وعليه يرتكز البناء أو البنية الفوقية التي هي السياسة ،القانون ... [3]

وتسمى الماركسية البنية الفوقية الإيديولوجيا التي تسعى إلى تبرير سلطة الطبقة الحاكمة وإضفاء الشرعية عليها على الرغم من أن هذه الإيديولوجيا تمثل وعيا زائفا معترفا به جزئيا من الطبقات المسودة وفي هذا يقول بيرزيما :<< **هذه الإيديولوجية هي في نفس الوقت وعي زائف ، لأنها تمثل بعض المفاهيم وبعض الأفكار والقيم الملكية ، الأمة ، الدولة ، على أنها كيانات طبيعية وكونية /..../ إن الأيديولوجية كفكر تبريري يمكن إذن اعتبارها أداة سيطرة ، بمعنى أن ثقافة الطبقة أو الطبقات السائدة وأيديولوجيتها معترف بها على الأقل جزئيا من الطبقات المسودة** >> [4]

(1)- ميخائيل باختين : الملحمة والرواية ، تر : جمال شحيد ، ط01 ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، لبنان 1982 م ص : 09 .

(2)- تيري إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، تر : جابر عصفور ، ط02 ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء المغرب ، 1986 م، ص : 12 – 14 .

(3)- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ،ط01 ، دار قباء ، القاهرة ، مصر ، 1998 م ، ص : 50 .

(4)- بييرزيما : النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، تر : عايدة لطفي ، مر : أمينة رشيد وسيد البحراوي ط01 ، دالرة الفكر للدراسات القاهرة ، مصر ، 1991 م ، ص ،ص : 28 ، 29 .

إذا كانت البنية الفوقية للمجتمع تمثل الايديولوجيا بمفهومها الواسع فلاشك أن الفن والأدب جزء لا يتجزأ من هذه البنية ، ولارتباط الأدب بالعملية الاجتماعية كما يرى الماركسيون فإن فهمه منوط بفهم هذه العملية التي تشمله [1] ، فعملية فهم الأعمال الأدبية الكبرى مثل " الملك لير " لشكسبير ، "ويوليسيز" لجويس وغيرها يتجاوز حدود الأساليب الرمزية للعمل ليصل إلى محاولة فهم الحقائق والوقائع الاجتماعية التي تحتويها هذه الأعمال ،وهذا مسعى النقد الماركسي في دراسته للنصوص الأدبية حيث يرى أنه لا غنى لدارس الأدب عن فهم وإدراك طبيعة العلاقات الاجتماعية وطبيعة الصراعات الموجودة لأن الأدب في حقيقة الأمر << **مثله في ذلك مثل كل النتاجات الفكرية الدينية والفلسفية ينخرط في هذا الصراع ويجسده في الأعمال والنتاجات الفكرية المختلفة** >>[2] ، ومع هذا فإن ارتباط الأدب بالبنية الاقتصادية المادية للمجتمع لا يعنى أنّ انعكاسها في الأعمال الأدبية سيكون آليا لأن الأدب ليس مجرد انعكاس سلبي للبنية الاقتصادية ، وهو الأمر الذي أدركه كل من ماركس وإنجلز، فعلى الرغم من أنهما كانا ينظران إلى الأساس الاقتصادي بوصفه العامل النهائي المتحكم في غيره من الجوانب ، كانا ينظران في الوقت نفسه إلى الفن والفلسفة والدين والأيديولوجيات السياسية بوصفها أشكالا مستقلة نسبيا عن القاعدة الاقتصادية وكذا قدرتها المستقلة على تغيير حياة البشر[3].

من هنا يظهر الدور الفعال للفكر والأدب والفلسفة في حياة الناس باعتبارها عاملا حاسما ، كما يقول إنجلز في خطابه إلى "جوزيف بلوك" عام 1880 م << **طبقا للمفهوم المادي للتاريخ فإن العامل الحاسم آخر الأمر في التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج في الحياة الحقيقية ، ولم أقرر أنا أو ماركس شيئا سوى ذلك ولذلك إذا شوه البعض ما قلناه زاعما أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد الحاسم فإنه يحول ما قلناه إلى عبارة بلا معنى مجردة.وغير معقولة إن الموقف الاقتصادي هو الأساس ولكن العناصر المختلفة للبنية الفوقية تصنعها الطبقة المتبصرة بعد نجاحها في معركة / .... / نظريات التشريع**

(1)- تيري ايجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ص : 15 .
(2)- حميد لحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف) ، ط 02 مطبعة آنفو – برانت ، فاس ، المغرب : 2012 ، ص : 64 .
(3)- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ، ص : 50 .

والفلسفة والأفكار الدينية – كل ذلك يمارس تأثيره في مجرى الصراع التاريخي ، بل يصبح العامل الحاسم في تحديد شكل هذا الصراع في الكثير من الحالات >> [1].

وهو بهذا يصرّح بعدم وجود علاقة آلية بين البنية الاقتصادية والبنية الفوقية ، ذلك أن عناصر البنية الفوقية تعود لتؤثر في الأساس الاقتصادي ، فعلى الرغم من أن النظرية المادية للتاريخ تنكر بأن الفن بذاته يمكن أن يغير مجرى التاريخ إلا أنها تلح على أنه قد يكون عنصرا فعالا في هذا التغيير . [2]

كما يقرّ ماركس بأن العلاقة بين تطور الأساس كإنتاج مادي والفن \ الأدب كإنتاج فني غير مكافئة دائما ذلك أن العديد من الإنجازات الفنية العظيمة لم تعتمد على تطور الإنتاج الاقتصادي ، و يدلل على ذلك بالوضع الاقتصادي غير المتقدم والذي أنتج رغم ذلك فنا عظيما – الملحمة – لازال يقدم إلينا متعة فنية إلى يومنا هذا يقول : << **من المعروف أن الفنون في بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع ،ومن ثم لا ترتبط ارتباطا مباشرا بالأساس المادي ، أي تهيكل تنظيمه وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين ، أو شكسبير على سبيل المثال ، بل من المعروف أن أشكالا معينة من الفن كالملحمة مثلا ، لا يمكن إنتاجها الآن في شكلها الكلاسيكي الذي كانت عليه قديما، فمنذ اللحظة التي تظهر فيها الفنون من حيث هي فنون فإن أشكالا معينة ، لا تكون ممكنة إلا في مرحلة باكرة من مراحل التطور الفني >>.** [3]

إنّ المثال الذي ساقه ماركس ، على غرار العديد من الأمثلة الأخرى يقدم لنا حقيقة ماركسية أقرها ماركس وإنجلز منذ البدء وتبناها غيرهما من مفكري القرن التاسع عشر والعشرين من أبناء الماركسية ، حقيقة مفادها أن عناصر البنية الفوقية بما فيها الأدب لها استقلالها الخاص في كثير من الأحيان إنه الاستقلال الذي يؤهل الفن/الأدب لإحداث التغيير في حياة البشر ، التغيير الذي سيضمن إنتاج واقع في مرحلة أعلى كما يقول ماركس ومن ثم فإن الفن لا يلتزم بصراعات الواقع وتناقضاته بل قد يتجاوزها لهدف أسمى هو صناعة التغيير .

(1)- تيري إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ص ، ص : 17 ،18 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 18 .
(3)- المرجع نفسه ، ص ، ص : 18 ،19 .

ومن ثم يصبح للأدب علاقة بماضيه وحاضره ودور في رسم مستقبله وهو في ذلك يختلف عن بقية العناصر الأخرى كالقانون والنظرية السياسية وغيرها التي تجسد اهتمامات ومصالح الطبقة الحاكمة كيف لا وهي من وضع الطبقة في حد ذاتها .[1]

وتبقى لي مع ذلك مشروعية القول إن نظرية الانعكاس ظلت مسيطرة على الفكر الماركسي منذ عصر ماركس إلى يومنا هذا ، فالأدب الحقيقي هو الملتزم بقضايا المجتمع وبقضايا الطبقة التي ينتمي إليها ويدافع عن حقها في البقاء ، الأمر الذي دفع بالمفكر الماركسي فلاديمير إلتش لينين "vladimir ilitch lénune" (1870م – 1924) إلى تقديم إسهامات عديدة من خلال كتاباته النقدية من أجل إعادة صياغة النظرية الانعكاسية وإبراز ملامحها كيف لا وتأثر لينين بماركس وإنجلز كان واضحا بل امتد تأثره إلى هيغل،حيث تشرب لينين الفلسفة الجدلية لهيغل وقدم لها قراءات جديدة وفق نظرة عصره لذلك وصفه لوكاتش بقوله :<< **إنه [لينين] أول مفكر ثوري منذ ماركس و إنجلز عرف كيف يعطي انطلاقة جديدة لدراسة الجدل** >> .[2]

كتب لينين بحثه الشهير حول تولستوي بعنوان: " ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية " بيّن من خلاله نجاح تولستوي في ترجمة تناقضات عصره ومشكلاته ضمن كتاباته ، لقد استطاع أن يجعل من أدبه مرآة عاكسة للمجتمع الروسي وما تميز به أثناء الثورة على الرغم أن لينين قد نبه إلى أن اصطلاح المرآة دليل على أن الواقع ليس معكوسا بطريقة دقيقة وتامة لأن المرآة مهما حملت من مزايا الصفاء والوضوح لا يمكنها أن تعكس الواقع بتفاصيله التامة ومع ذلك رأى أن تولستوي استطاع أن يحيط بتناقضات وصراعات مجتمعه الروسي ما جعل فكرة الانعكاس تترسخ من جديد لأنّ لينين كان يحاكم أفكار ليون تولستوي في ضوء فكره الماركسي .[3]

وحقيقة هذا الفكر أنه ظل ينظر إلى الأدب – من منطلق الانعكاس – باعتباره مضمونا يقدم صورة حية للواقع الاجتماعي وتناقضاته وإهمال أي دور فعال له في صياغة مستقبل

(1)- تيري إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ص : 25 .
(2)- جورج لوكاتش : ماركسية أم وجودية ؟ ، تر : جورج طرابيش ، ط01 ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، سوريا، (د،ت)، ص : 201 .
(3)- أنور عبد الحميد الموسى : علم الاجتماع الأدبي (... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد) ،ط01 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2011م ، ص : 90 .

الواقع الذي يعمل على عكسه(*) وبذلك أغفل الجانب الجمالي وعلاقته بالدلالة الاجتماعية والإيديولوجية واكتفى فقط بالانشغال بالمضامين ومقارنتها مع الواقع الخارجي حتى جاء "بليخانوف" محاولا تقديم صورة واضحة لعلاقة الفن بالإيدولوجيا [1] .غير أن هذه الصورة لن يتم لها الاكتمال إلا على يد جورج لوكاتش وتلميذه لوسيان غولدمان .

يعد جيورجي بليخانوف " G.ple khanov " (1856-1918) من أوائل الماركسيين المهتمين بنظرية الأدب ؛حيث حاول إيجاد العلاقة الرابطة بين الفن (الأدب) والايدولوجيا بين القيمة الفنية للأدب والمضمون الأيديولوجي المعبر عنه ، ذلك من خلال إعطائه ـأولا - فهما أكثر تطورا لنظرية الانعكاس ؛ حيث ذهب بليخانوف إلى أنّ الأديب في حقيقة الأمر يقدم في عمله الإبداعي صورة عن صراع اجتماعي يشكل الأديب جزءا منه ، فيعبر بذلك عن فكره وإيديلوجيته ؛أي هي في الواقع ايديولوجية الطبقة التي ينتمي إليها . <<**إنّ القول بأن الفن (وكذلك الأدب) انعكاس للحياة لا يعدو الإفصاح عن فكرة هي على صحتها في غاية الإبهام ، فحتى نفهم الكيفية التي يعكس بها الفن الحياة ينبغي أن نفهم إوالية هذه الأخيرة ، والحال أن صراع الطبقات لدى الشعوب المتمدينة يشكل واحدا من النوابض الرئيسية لتلك الإوالية /..../ ففي هذا المجتمع تعكس مسيرة الأفكار وتاريخ الطبقات وصراعاتها فيما تعبر الطبقات المتصارعة عن صبواتها وتطلعاتها بأفعالها وأفكارها وهي تتواجه وتتحارب في إيديولوجياتها مثلما تفعل في الميدان الاقتصادي** >> .[2]

وعليه فصراع الإيديولوجيات داخل الفن والأدب هو صراع تلك الإيديولوجيات في الواقع المادي ؛ ذلك أنّ الإيديولوجيات لا تنحصر في الواقع فحسب ، بل تمتد إلى أن يكون لها تأثير كبير على الفن ، فتسهم بهذا في بلورة المفاهيم في العمل الإبداعي .

(*)- لقد أشرت سابقا إلى تنويه ماركس و إنجلز باستقلالية الفن و من ثم قدرته على التغيير .
(1)- أنور عبد الحميد الموسى: علم الاجتماع الأدبي ، ص : 89 .
(2)- جيورجي بليخانوف : الفن والتصور المادي للتاريخ ، تر : جورج طرابيش ، ط01 ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 1977 م ، ص : 38 .

ومع ذلك ينبه بليخانوف إلى منعرج مهم في علاقة الأدب بالإيديولوجيا و هو المتعلق بإمكانية حدوث تفاوت بين إيديولوجيا الكاتب و الإيديولوجيا المعبّر عنها في الإبداع الأدبي وذلك حينما يتخلى الكاتب عن أفكار طبقته ويتبنى أفكارا إيديولوجية لطبقات أخرى .[1]

ولعل أعمال بلزاك " الفلاحون " و " الأوهام الضائعة " خير دليل على ذلك فقد تخلى بلزاك عن إيديولوجية طبقته وعبر بصدق عن إيديولوجية تلك الطبقات العاملة التي لا ينتمي إليها فكان بذلك بلزاك العظيم كما قال جورج لوكاتش .

ثم قرن " بليخانوف " المضمون الإيديولوجي للأدب بخصائص الأخير الفنية فرسم طريقا منهجيا للناقد الأدبي يبدأ بتحليل المضمون الاجتماعي - الذي يحمل بدوره الوعي الطبقي -للأثر الأدبي ثم يعقبه القبض على الخصائص الفنية والجمالية لهذا الأثر .[2]

إنّ الخصائص الجمالية والفنية للأثر هي ما يعطي للأدب تفرده وتميزه ، فبالإضافة إلى كونه يحمل مضمونا إيديولوجيا معينا فهو أيضا ينطوي على شكل فني يحقق له التميز عن غيره من العناصر الأخرى كالسياسة والقانون وغيرهما .

ومهما يكن من أمر الشكل والخصائص الفنية للأعمال الإبداعية الأدبية فإن الهدف الأسمى والغاية الأرقى هي ما يحققه الأدب من عمل نقدي وثوري فالنصوص الأدبية الثورية هي التي : << **تعيد إنتاج "الواقع " بشكل " ملائم " أي بشكل يصف العلاقات الاجتماعية كما تقدمها النظريات الماركسية** >>.[3] لذلك ظل بليخانوف ينظر باحترام إلى النصوص الحقيقية التي استطاعت أن تنقل الحقيقة دون أي تحريف أو تزييف وهو ما لمسه في أعماله الكاتب الروسي " مكسيم غوركي " فقد كانت مسرحياته لسانا ثوريا عبر بصراحة ودون مداجاة عن أفكار طبقة غوركي ، ولعل مسرحيته الموسومة بـ " الحضيض " خير دليل على ذلك يقول عنها بليخانوف :<< **ما أجملها من لغة تلك التي ينطق بها بروتاليريو غوركي جميعا ، كل شيء جيد في تلك المسرحية ؛لأنه لاشيء فيها مختلق اختلاقا ، بل كل شيء فيها حقيقي وأصيل** >>.[4]

(1)- حميد لحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف) ، ص : 67 .
(2)- جيورجي بليخانوف : الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص : 59 .
(3)- بييرزيما : النقد الاجتماعي (نحو علم الاجتماع للنص الأدبي) ، ص : 31 .
(4)- المرجع السابق ، ص : 211 .

بهذا يستمد الأدب أصالته وقيمته مما يقدمه من مواقف ثورية صريحة ، لذا بنى بليخانوف موقفه النقدي من الأعمال المسرحية لهنريك ابسن henrik ibson (1828-1906) حين قال : << **ينبغي أن نعيد إلى الأذهان أصلا أنّ القارئ لا يكاد يشعر في مؤلفات ابسن المسرحية بتطلعاته الإصلاحية التي هي بذاتها محدودة الغاية ، ففكره يبقى فيها لا سياسيا بالمعنى الواسع للكلمة أي غريبا عن المسائل الاجتماعية ، إنه يدعو في مسرحياته إلى "تطهير الإرادة " وإلى تمرد الفكر الإنساني ولكنه لا يعلم ما الهدف الذي ينبغي على الإرادة المطهرة أن تنشده " وما العلاقات الاجتماعية التي ينبغي أن يكافح ضدها الفكر الإنساني "المتمرد** >> [1] ، إنّه موقف نقدي أوضح من خلاله دفاعه عن الأدب الثوري ورفضه لطمس معالم الإيديولوجية الثورية للطبقات الفقيرة وجعلها ملتبسة وعامة بل ومحدودة الغاية كما فعل ابسن .

بهذا يظهر "جورجي بليخانوف" من خلال النقد الأدبي الذي مارسه قد وضع شرطا أساسيا لبلوغ الأعمال الإبداعية درجة الأدب الحقيقي وهو ضرورة أن تعبر هذه الأعمال عن الإيديولوجيا الثورية تعبيرا صريحا واضحا وحقيقيا ،وهكذا تظهر القيمة الأدبية للأعمال مشروطة بوظيفتها الإيديولوجية .

تظهر النظريات الماركسية بدءا بماركس وصولا إلى بليخانوف وقد تركز اهتمامها بالتغيرات التاريخية والصراعات الطبقية التي يشهدها المجتمع والتي تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر في الأدب ، إن أهم ما حاولت الماركسية ترسيخه هو علاقة الأدب الوطيدة والمباشرة بالحياة الاجتماعية لمؤلفه (لمبدعه)، وكيف أصبح الأدب مرآة عاكسة للحياة الإنسانية بكل تناقضاتها الأمر الذي جعل أقلام المعادين للفكر الماركسي تنبعث بقوة محاولة إخراج الأدب من دائرة المجتمع والعودة به إلى حقيقته اللغوية ولعل البنيوية باتجاهاتها المختلفة كانت أبرز من أعلن العداء للماركسية وجاء بالبديل العلمي لها .

(1)- جيورجي بليخانوف : الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص : 181 .

02– البنيوية الشكلية :

نهضت البنيوية بوصفها منهج بحث على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدراسة، وعمقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية تلك التي أقصتها الشكلانية الروسية واللسانيات السوسيرية ليظهر جليا اتكاء البنيوية كمنهج نقدي على تلك الأفكار والمبادئ اللسانية والشكلانية لترسم لنفسها آليات مستقلة تستثمرها في مقاربة النص داخليا.

وعليه وجب التعرف أولا عن تلك الاتجاهات النقدية واللسانية السابقة عن ظهور البنيوية لاكتشاف مدى إسهامها في بلورة المنهج البنيوي بمقولاته الإجرائية .

أ– لسانيات سوسير :

علم اللغة أو اللسانيات ، علم عرف ميلاده الأول مع اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير ferdinand de saussure" فهو الأب الروحي للسانيات؛حيث نذر حياته العلمية لتقديم وصياغة علم وضعي تكون اللغة منطلقه ومنتهاه ، كان ذلك عبر مجموع من المجهودات التي قدمها في مسيرة تعليمه الجامعي بجنيف وباريس محورها الألسنية العامة " linguistique genérale " غير أن دروسه ومحاضراته لم تتجاوز حدود الجامعة الفرنسية إلا بعد وفاته ، حيث جمعت محاضراته وطبعت تحت عنوان " محاضرات في اللسانيات العامة " ونشرت سنة 1916 م ، ليذيع صيت سوسير اللغوي ، ويدخل علم اللغة دائرة الاهتمام والبحث العلمي .

محاضرات دي سوسير التي جمعت وطبعت بأمانة تامة صيغت في شكل ثنائيات متعارضة كـ : اللغة والكلام ، النظم والاستبدال ، التزامن والتعاقب ... وغيرها من الثنائيات التي أراد دي سوسير أن يضع لها مفاهيم اصطلاحية دقيقة عكس تلك التي شاعت دون ضبط علمي ، فمن الضروري أن نفرق بين اللغة والكلام ، وبين الدراسة التزامنية للغة والدراسة التعاقبية وهكذا ، أما ما يهمنا في هذا السياق هي ثلاث ثنائيات تبرز لنا صلة اللسانيات بالبنيوية والمتمثلة في : اللغة و الكلام ، الدال والمدلول ، التزامن والتعاقب .

ـ **اللغة والكلام** : فرق دي سوسير من خلال حديثه عن هذه الثنائية بين المصطلحين اللغة/الكلام ، فحدد اللغة بأنها نظام من العلامات والإشارات تعبر عن أفكار وهو ما أوضحه ساندرس في قوله إن اللغة نظام سكوني من العلامات . [1]

أما الكلام فقد حدده بقوله : <<**فعل أو نشاط الفرد الذي يستعمل اللغة للتعبير أو الإجابة عن مراد ما** >> [2] ، والملاحظ أن سوسير وظّف مصطلح " Systéme " الذي ترجم إلى نظام أو نسق على خلاف الترجمات ، إضافة إلى أن كلمة نظام أو نسق تتعلق في ثقافتنا العربية بمدلول إيجابي ، في حين نجدها في الثقافة الغربية ترتبط بالسجن ، أي سجن الذات الإنسانية كما تصوره فلسفة القرن 17 م ، وعليه فإن البنيوية استقت فكرة النظام من اللسانيات ولهذا نجد تقاربا كبيرا بينهما ، فكون اللغة نظاما سكونيا من العلامات التي تتفاعل وتتعالق مع بعضها داخليا بعيدا عن أي تأثير خارجي ، هو ما جعل البنيوية تتبنى هذا الطرح اللساني حين اعتبرت النص بنية أو نسقا داخليا لا يحيل إلا على نفسه دون أي مؤثرات خارجية .

ـ **الدال والمدلول** : تحدث دي سوسير أيضا عن ثنائية الدال والمدلول فالدال هو الصورة الصوتية والمدلول هو الصورة الذهنية ، ليكون الدليل اللغوي بذلك هو << **نتاج ارتباط دال ومدلول** >> [3] كما يقول جان بيرو ، والعلاقة الرابطة بينهما هي علاقة اعتباطية في أساسها أي غير معللة ، وبالمقابل يقر سوسير بوجود علامات ورموز لا تكون اعتباطية وإنما طبيعية ، أي إن الرابط بين الدال والمدلول رابط طبيعي يقول : << **إن هناك بعضا من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول ، ولا يمكن تبديل الميزان وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلا** >> [4].

(1)-sanders carol : cours de linguistique génerale de saussure ,ed hachette , paris , 1997, p : 18

(2) -Ibid , p : 17

(3)- جان بيرو : اللسانيات ، تر : الحواس مسعودي ومفتاح بن عروس ، ط01 ، دار الآفاق ،الجزائر ، 2001 م ، ص : 114 .

(4)- فردينان دي سوسير : محاضرات في اللسانيات العامة ، تر : يوسف غازي ومجيد النصر ، ط01 ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1986 م ، ص : 91 .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ سوسير حينما حدد ثنائية الدال والمدلول نفى ما يمكن تسميته بالمرجع الخارجي فالدال كصورة صوتية يحيل إلى مدلول كصورة ذهنية له وليس إلى شيء خارجه ، وهو ما يتجلى لنا في البنيوية من خلال مبدأ المحايثة الذي يقوم على دراسة النص داخليا مع إقصاء كل خارج عن نسق اللغة كالمؤثرات النفسية والاجتماعية وغيرها أي دراسة الأدب من الداخل [1] ، وتأسيسا على هذا تعامل اللسانيون مع النص على أنّه بنية لغوية مرتبطة بالمعجم و التركيب الصوتي والدلالي و كذا مستويات البنية بعيدا عن كل التمظهرات الخارجية [2].

- **التزامن والتعاقب** : "synchronie et diachronic" يمكن أن يتجلى ربطي للبنيوية باللسانيات أكثر من خلال ثنائية التزامن والتعاقب ، حيث أراد سوسير توضيح منحى الدراسة التزامنية للغة من جهة والدراسة التعاقبية للغة من جهة أخرى ذلك أن العديد من اللغويين كثيرا ما يخلطون بين الدراستين ولا يفرقون بينهما.

فالدراسة التزامنية للغة تعني الوصفية أو السكونية للغة ، أي دراسة اللغة في فترة زمنية ثابتة بعيدا عن تطورها التاريخي ، أما الدراسة التعاقبية فتعني دراسة الظاهرة عبر تطورها التاريخي ، أي الدراسة التاريخية للغة ، أما البنيوية فقد تبنت الدراسة الوصفية السكونية للغة وذلك من خلال إقصائها لجميع التفسيرات الخارجية سيما التاريخية منها وفي هذا يقول عبد السلام المسدي : <<**ولا شك أن واسطة العقد في دروس دي سوسير تتمثل في إرسائه نقض مقولة التاريخ من حيث هي السلطة المطلقة على صعيد المعرفة ، وذلك بترشيح البديل المنهجي لفحص الظواهر وهو مقولة الآنية التي ستكون بمثابة النطفة التي حملت الجنين البنيوي على حد ما مثل العلم اللغوي الرحم الذي تخلقت فيه البنيوية نطفة فعلقة فمولودا راسيا** >>[3] وبذلك

(1)- موريس أبو ناضر : الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ،ط01 ، دار النهر للنشر ، (د.ت)، ص : 07 .
(2)- عمار علي حسن: <<دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي>>، مجلة علامات في النقد، مج16، ج61، مايو 2007م ، النادس الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ص: 345.
(3)- عبد السلام المسدي : قضية البنيوية (دراسة ونماذج) ، ط01 ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1995 ، ص : 12.

شكل علم اللغة (اللسانيات) الرحم الذي تخلقت فيه البنيوية وأخذت منه جل ملامحها فنظرت إلى النص على أنه نسق لغوي مغلق على ذاته تحدده علاقاته الداخلية المنتظمة في بنيته الكبرى لتقصي بذلك على غرار ما فعله سوسير كل المؤثرات الخارجية، ليجد قارئ النص نفسه في سجن لغوي فرضته البنيوية عندما أعلنت موت المؤلف وسلطة النص.

ب– الشكلانية الروسية :

مثلت الشكلانية**(*)** مرحلة مهمة من مراحل تكون البنيوية الصورية ؛ حيث ظهرت الشكلانية الروسية لأول مرة متزامنة مع قيام الثورة الاشتراكية البلشفية في العشرينيات من القرن الماضي ، غير أن أهداف الشكلانيين لم تكن سياسية وإيديولوجية وإنما كان هدفهم علميا وذلك حينما سعوا جاهدين إلى إيجاد أشكال جديدة من الدراسة الأدبية تتجاوز كل ما هو تقليدي وخارجي في إطار ما سمي بعلمنة الأدب .

لقد اعتبرت حركة الشكلانيين الروس الوجه الآخر للثورة البلشفية ذلك أن ممثليها ثاروا على كل ما هو تقليدي وأكاديمي في النظرة إلى الأدب لكون ثورتهم بذلك ثورة على مستوى القيم الجمالية .[1]

سعى الشكلانيون الروس منذ الوهلة الأولى إلى تحقيق هدفهم الأسمى في تخطي كل ما يتعلق بالنقد الخارجي أو الدوغمائي لينصب اهتمامهم بالمقابلة على << **كيفية القول لا على ما يقال ، أي ينصب على الأشكال والبنيات /.../ أشكال تنظر إلى الأدبية باعتبارها غاية في ذاتها لا مجرد ذريعة لغايات خارجية** >> [2] .

لقد أرادوا بناء علم الأدب بناء منتظما حتى يكون الأدب في حد ذاته موضوع علم الأدب ولن يتحقق ذلك إلا بإقصاء المنظور الاجتماعي والنفسي وكذا التاريخي في دراسة الأدب والفن ، إنه المبدأ الذي رسمته الشكلانية وعملت جاهدة على تحقيقه فكان بذلك

(*) - تعود الشكلانية الروسية في أصلها إلى تجمعين علميين قام الأول في موسكو والثاني في سان بيترسبورغ ، ويتألف التجمعان من مجموعة صغيرة من الطلاب الشباب ، كان ذلك بين سنتي 1916 و 1915 م.

(1)- فكتورإيرليخ : الشكلانية الروسية ، تر : الولي محمد ، ط01 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2000 م ص : 05 .

(2)- المرجع نفسه ، ص : 08 .

الأرضية التي مهدت للبنيوية ظهورها ، خاصة وأن الشكلانية شهدت نهاية مأساوية أواخر العشرينيات، فما كان من البنيوية إلا أن تتبنى المذهب العلمي للشكلانية وتسعى إلى تطويره من منظورها المعاصر وحتى نستطيع القبض على العلاقة بين البنيوية والشكلانية أو كيف مهدت الأخيرة لظهور التيار البنيوي في النقد ، لابد من التركيز على أهم المقولات الشكلانية كالأدبية والانزياح ورفض التاريخ وغيرها من المقولات التي ولدتها الشكلانية وتبناها الفكر البنيوي.

- **الأدبية** : اهتمت الشكلانية الروسية في دراستها للنصوص الأدبية بالجانب الفني/الشكلي – الشكلية عندهم تتعلق باللفظ والمعنى معا –بدعوى أنّها تريد أن تجعل النقد أكثر علمية وموضوعية عما كان عليه من قبل فكان أن ارتدت لبوس المناهج العلمية التي لا يشغلها من النص الأدبي سوى تتبع البراعة التقنية لدى الكتاب ومهاراتهم الحرفية بعيدا عن عوالمهم الشخصية والذاتية الحالمة التي كانت لدى الرومانسيين،وهم بذلك يعيدون ما قامت عليه الحركة العلمية التجريبية في القرن 17م مطالبة باستخدام التجربة والملاحظة في البحث عن الحقيقة بدل اللجوء إلى الفكر الميتافيزيقي الحالم وهذا ما جعل رومان **جاكبسون**" R.jakobson" يدعو إلى ما أسماه بـ " الأدبية " يقول : << **ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب، إن موضوعه هو الأدبية ، أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا** >> [1]

فالأدبية من منطلق **جاكبسون** هي تلك القوانين الداخلية التي تحكم النص الأدبي لتميزه عن غيره ، لذا وجب على الناقد الأدبي الاهتمام بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية والابتعاد عن دراسة النص من زاوية الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ .

تكمن الأدبية لدى جاكسبون في << **الشكل الذي يستعمل به الشاعر القناة [أي اللغة]**>> [2] ، فالبحث عن ماهو أدبي في النص لا يتحقق إلا بالتركيز على كيفية التمثيل وإقصاء ما هو خارجي عن الأثر الأدبي ،ما يجلّي لنا التقارب بين الرؤيتين الشكلية

(1)- R.jakobson : nove jsaja russkaja poezija , p :11
نقلا عن: فكتورإيرليخ : الشكلانية الروسية، ص: 14 .

(2)- المرجع نفسه ، ص : 08 .

والبنيوية للنص ، فالبنيوية هي الأخرى ركزت على بنية النص الداخلية في مقاربتها للنصوص الأدبية وأقصت كل العوامل الخارجية بل أقصت المؤلف والقارئ معا ، فالبنية تمثل ذلك القانون الذي يحكم العلاقات القائمة بين عناصر النص الداخلية وهي في ذلك عارضت النقد الماركسي الذي أولى اهتماما كبيرا للتاريخ في دراسة النصوص .

وفي سياق الأدبية يقدّم **"جاكبسون"** مجهودات عدة خاصة فيما يتعلق بمفهوم العلامة والنسق الذي نقله من اللسانيات إلى مجال الأدب ؛ حيث طور مفهوم العلامة عند دي سوسير لتصبح عنده العنصر أو القيمة المهيمنة the dominant وهو العنصر << **الذي يحتل البؤرة من العمل الفني ، فهو الذي يحكم غيره العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها** >> [1]

لتتحول العلامة المفردة عند سوسير إلى نسق عند جاكبسون قد يكون نصا أو خطابا يحمل رسالة ينقلها من مرسل إلى مرسل إليه كما يحددها في مخططه الخاص بعناصر الاتصال الستة مع تأكيده أن الرسالة ليست هي المعنى ولكنها مجموع الأشكال اللفظية وعناصر الحديث ، ولا يكتمل المعنى إلا باكتمال الحديث .وعليه فإن المكون المهيمن هو <<**الذي يؤمن وحدة الأثر الأدبي كما يؤمن قابلية إدراكها، هذا يعني التعرف عليها بوصفها ظاهرة أدبية ،وبعبارة أخرى فإن خاصية الأدب المهيمنة هي في نفس الآن السمة المميزة ونواة أدبيته** >>[2]

قريبا من طرح جاكسبون لمصطلح الأدبية نجد **"تزفيتان تودوروف"** "T.todorove" يقدم مصطلح الشعرية في إطار تحديده لموضوع علم الأدب فيقول: << **ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ،وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى**

(1)- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ، ص : 36 .
(2)- فكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية ، ص : 52 .

بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن >> [1] ، بهذا ترتسم معالم الشعرية عند تودوروف كونها منهجا علميا يُعنى فقط بالأدب الممكن أي بتلك الأعمال التي حققت سمات الخطاب النوعي المميز. لتحقق الشعرية بدورها معنى استقلالية الأدب /النص عن شروط إنتاجه وسياقات تلقيه ، وهو ما احتضنته البنيوية عندما انطلقت من قاعدة استقلالية النص الأدبي وأعلنت موت المؤلف وإقصاء كل المؤثرات الخارجية والاهتمام فقط بعلاقات النص الداخلية وتحولات بنيته اللغوية .

إنّ اهتمام الشكلانيين الروس بعلمنة الأدب دعاهم إلى التعامل مع النصوص الأدبية تعاملا علميا يحقق أدبيتها ، ولعل ما يسمو بالأثر الأدبي إلى مصاف العلمية لغته الخاصة التي تختلف عن اللغة العادية ، أو اللغة المستعملة الأمر الذي دعا **"بوريس شكلوفسكي"** v.sklovsky" إلى صياغة مفهوم " **التغريب** " defamilirazation وهو أحد المفاهيم الشكلية المهمة في صياغة مفهوم جديد للأدب والفن فمهمة الفن الحقيقي هي إعادة صياغة المألوف المعتاد من أجل إعادة إدراكه والإحساس به ، << **إن جدوى وجود الفن هي تمكيننا من استعادة الإحساس بالحياة والشعور بالأشياء ، ومن رؤية الحجر حجرا وتكمن غاية الفن في إعطاء إحساس بالأشياء كما نراها وليس كما نتعرف عليها . إن تقنية الفن هي جعل الموضوعات غير مألوفة unfamiliar والأشكال معقدة ، وزيادة الطبيعة المعقدة للإدراك ومدته لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ، ويجب أن تطول ، فالفن طريقة لاكتشاف الصنعة الفنية للموضوع ؛لأنّ الموضوع غير مهم** >> [2] فتقنية الفن هي تغريب الأشياء وإخراجها من دائرة المألوف وجعل إدراكها صعب المدى وطويل المدة وهي غاية الشعر الرئيسية؛أي تحويل الأشياء إلى دائرة جديدة وغير مألوفة للإدراك .

(1)- تزفيتان تودوروف : الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ط02 ، دار توبقال ، دار البيضاء ، المغرب، 1990م ، ص : 23 .

(2)-Roger webster : Studying literary theory , second edition , Arnold , london , 1996, p : 38 .

وتجدر الإشارة إلى أن مسألة الوعي بالأشياء وتغريبها تختلف من الشكليين عن الشعراء الرومانسيين ، حيث اهتم الشكليون بالوسائل التي تنتج أثر "التغريب"على حساب الإدراكات نفسها [1].

إنّ ما يميز جهود الشكلانيين الروس في دراستهم للأدب هو أنها أسهمت وبقدر كبير في نظرية الأدب فعلى أيديهم نشأت و منها تغيرت النظرة للأدب وتحولت آليات مقاربته ليدخل الأدب دائرة العلم ولتسقط أقنعة التاريخ والمجتمع التي كانت تخفي حقيقته وليغدو الأدب علما والنص كيانا مستقلا تؤدي فيه اللغة دورا مركزيا ، فباللغة العلمية تنكشف علاقات النص وبها تحدد خصائص طبيعته وعن طريقها يتم الخروج به عن المألوف .

وهكذا كانت الشكلانية الروسية ممهدة للبنيوية من خلال تركيزها على نسق اللغة ونفيها لكل المؤثرات الخارجية ، وإعلانها عن الأدبية كموضوع للأدب ، بالإضافة إلى دعوتها تغريب اللغة بالانزياح عن ما هو مألوف إلى ما هو غريب حتى تنتفي بذلك قصدية المؤلف، وهي الفكرة التي تبنتها البنيوية فيما بعد وجعلتها أساسا في نفي القصدية.

قريبا من جهود المدرسة الشكلية أجد تيارا نقديا آخر كان له الأثر الكبير على النقد البنيوي فيما بعد ،إنه التيار الذي ظهر بأمريكا منذ منتصف العشرينيات وقد عرف باسم تيار النقد الجديد "New criticism "خالصة من خلال أبحاث **"جون كرورانسوم"** الذي أصدر كتابه الموسوم بـ : " النقد الجديد سنة 1941 م " وتناول فيه بالدراسة والتحليل أعمال ريتشاردز وإمبسون وإليوت وغيرهم[2] ، وقد تشابه مسعى الشكلية والتقى بفكر النقاد الجدد في محاولة تركيزهم على النقد العلمي وتحقيق موضوعية الدراسة الأدبية مع وجود بعض الفوارق في منحى المدرستين لا يتسع المقام إلى بسطه ، إلا أن النقاد الجدد سعوا جاهدين على غرار الشكلانيين إلى اعتبار النص الأدبي شيئا مجردا بعيدا عن كل المؤثرات والتفاعلات الخارجية والتركيز في دراسته على كيانه الداخلي المستقل والمعزول في الوقت ذاته .

(1)- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص : 29 .
(2)- عبد الله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط02 ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ، 1996 م ، ص : 17 .

انطلاقا من هذا اتضحت معالم الفكر البنيوي بعد أن قطعت مراحل كثيرة للوصول إلى هذه الوضعية من الوضوح و التكوين وبهذا يتجلى لنا الفكر البنيوي ، وقد كانت أبرز المراحل تأثيرا فيه تلك المتعلقة بالاتجاه اللساني والاتجاه الشكلاني لتظهر البنيوية كمنهج نقدي مكتمل المفاهيم والإجراءات محدثة ضجة كبيرة على الساحة النقدية ومسهمة بدورها في بروز اتجاهات ومناهج نقدية كالبنيوية التكوينية ، لذا أحاول في هذه الجزئية عرض أهم سمات البنيوية وأبرز مقولاتها الإجرائية ، ليتسنى لي قراءة مدى تأثير هذا الطرح النقدي في فكر لوسيان غولدمان التكويني .

جـ / البنيوية ومقولاتها الإجرائية :

ج1– **مفهوم البنيوية** : هناك عدة تعاريف متناثرة للبنيوية وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على صعوبة تحديد مفهوم دقيق وإعطاء تعريف شامل لها ، فالبنيوية مصطلح زئبقي يصعب تحديد ملامحه الكاملة خاصة إذا ما ارتبط مصطلح " البنيوية " بـ مصطلح " الحداثة النقدية " أما عن بعض التحديدات التي أعطيت للبنيوية نجد ما ذهب إليه كل من سعد البازغي وميجان الرويلي في قولهما إن البنيوية : << **نمط من التفكير حول الظواهر الإنسانية تنطلق من فرضية أساسية ، وهي انتظام الظواهر في بنى كامنة وانحكام الدلالة بالعلاقات القائمة ضمن تلك البنى أو ما بين البنية والأخرى**>> [1]

كما أنّ البنيوية بوصفها منهجا يهتم << **بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها** >> [2]، وهو ما يؤكده **"كمال أبو ديب"** حينما يرفض اعتبار البنيوية مذهبا فلسفيا ويعتبرها منهجا في النظر إلى الوجود ، فهي << **فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية**

(1)- ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، ط02 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000 م ، ص : 270 .
(2)- عبد الله : إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر ، ص : 39 .

للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها >> [1]

تصبح بهذا المفهوم رؤية ومنهجا في معاينة الوجود ، وفي مجال الفكر تتنوع البنيوية من البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي شتروس c.lévi strouss[2] ، فالبنيوية الوضعية لدى لوي ألتوسير L.Althusser إلى البنيوية القلقة لدى جاك دريدا J.derrida .

من جهة أخرى يحمل مصطلح البنية لدى أصحابه دلالة الكلية والنظام ، فهي مجموع من العناصر اللغوية المنتظمة داخليا تحدد ذاتها بذاتها وترفض الإحالة إلى أي مرجع خارجي فالبنية لا تتحدد إلا في نطاق الكل ، وهذا ما يقود إلى الاتجاه العام للبنيوية كما يحدده محمد عناني ؛ حيث يقول: << **يمكننا تحديد الاتجاه العام للبنيوية باعتباره مناقضا ومناهضا للتفكير القائم على التجزئة و التفتيت،أو ما يسمى بالتفكير الذرّي نسبة إلى الفلسفة الذرية atomism ؛ أي التي كانت تقول بأن العالم يتكون من ذرّات منفصلة /.../ أي إنّ الاتجاه العام للبنيوية هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة وتفسر لنا علاقاتها بعضها ببعض** >>[3] لتكون البنيوية والحال هذه في مقاربتها للنصوص الأدبية تبحث عن تلك النظم اللغوية الداخلية التي تحكم عناصر النص داخليا . لتتجلى البنية بسمات وخصائص ثابتة لا تتغير وهي :

01 – الشمولية : وتعني اتساق وتناسق البنية داخليا ؛أي إن وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي وليست مجرد وحدات مستقلة جمعت معا قسرا وتعسفا بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها .

(1)- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ط01 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان 1979م ، ص : 11 .

(2) -John sturrock : structuralism and since from lévi – strauss to derrida , oxford university , press , new York , 1979 , p – p : 19-50 .

(3)- محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي – عربي) ،ط01 ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، بيروت ، لبنان ، 1996 م ، ص ، ص : 101 ، 102 .

02 – التحول : فالبنية ليست مستقرة وإنما هي متحركة دائما فقوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي وإنما تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة - إيجابية – تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها .

03 – ذاتية الانضباط : وتتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير وتعليل عملياتها وإجراءتها التحويلية [1] .

وهكذا يغدو النص الأدبي في نظرالبنيوية ، بنية لغوية محايثة تسعى من خلاله المقاربة البنيوية إلى الكشف عن العلاقات الداخلية للبنى النصية والتي تعطي بدورها للبناء الكلي قيمته .

ج2 – **مقولات البنيوية :** تقوم البنيوية على جملة من المقولات الإجرائية الصارمة في مقاربة النصوص الأدبية ، لعل أهمها : مقولة موت المؤلف ، التزامنية ، ومقولة النسق .

– **مقولة موت المؤلف** : بظهور البنيوية ، فقد الإنسان قيمته ، فقد قتلت البنيوية الإنسان الذي ألهته الوجودية لتحل محله البنية .و لقد أعلن **"ميشال فوكو"** هذا الموت يقول روجيه غارودي : << **فوكو لا يتوصل أبدا إلى تعليل الانتقال من بنية إلى بنية أخرى لأنّ البنية عنده كلية غريبة عن الإنسان ، أو كما يقول سارتر ، هي الشيء بدوننا ويتراءى لي أن فوكو يميل أكثر من أي مفكر سواه إلى اختزال علوم الإنسان إلى علوم صنائع الإنسان ، بل إنه يدرس هذه الصنائع المتبلورة في بنى وكأنها ليست من صنع أحد** >> [2].

وتبريرا لموقفه من هذا الإقصاء للإنسان ، نجده يرجح كفة الفكرة القائلة بأن الإنسان هو اختلاق فكر نهاية القرن الثامن عشر وأنه إلى ذلك الحين كان يستغني عن كل ذات للمعرفة أو للتاريخ ، يكتب فوكو قائلا : << **قبل نهاية القرن الثامن عشر لم يكن للإنسان من وجود مثلما لم يكن من وجود لقوة الحياة أو خصوبة العمل أو الكثافة التاريخية للغة**

(1)- ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، ص : 30 .
(2)- روجيه غارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان ، تر : جورج طرابيشي ، ط03 ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ص :42 .

فهومخلوق حديث العهد جدا فطره إبداع المعرفة بيديه قبل أكثر من مئتي سنة >> [1]

وهكذا يحاول فوكو أن ينفي وجود الإنسانويقرر أنّه سيختفي .

ولعل هذا الموت الوشيك للإنسان في فلسفة فوكو يترجمه موت المؤلف /المبدع في نظرية رولان بارت البنيوية ، حيث يرى بارت : << **أن المؤلف شخصية حديثة النشأة وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي من حيث تنبه عند نهاية القرون الوسطى ومع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري كما يفضل أن يقال** >> [2]

يحاول بارت كغيره من الفلاسفة والنقاد قطع صلة الإنسان المبدع بالعمل الإبداعي والفني، ردا منهم على الرومانسية التي رفعت من شأن الذات الإنسانية واعتبرت الأدب تعبيرا عن الذات الإنسانية، فما كان من بارت إلا أن يعلن موت المؤلف صراحة حين قال: << **الكتابة قضاء على كل صوت ، وعلى كل أصل ، الكتابة هي هذا الحياد ، هذا التأليف واللف والذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة ، إنها السواد – البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب** >> [3].

إذا كانت الكتابة قضاء على كل صوت فهي إعلان عن بداية موت صاحبها / مؤلفها فلا يبقى المجال إلا لقارئ يظنه بارت – فيما بعد البنيوية – مبدعا ثانيا للنص ، وأيا كان موقع القارئ فهو في ظل البنيوية مسجون بين أنساق النص اللغوية ، وليس له إلا أن يحدد النص في إطار ما يسمح به النص نفسه .

إنّ القول بموت المؤلف بوصفه منتج النص يتفق مع الأساس الذي قامت عليه النظرية الشكلانية والبنيوية وهو اعتبارها النص بنية محايثة مكتفية بذاتها لتعلو سلطة النص حتى يغدو هذا الأخير كيانا مستقلا بذاته متنصلا من قائله.

(1)- روجيه غارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ص : 43 .
(2)- رولان بارت : درس السيميولوجيا ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، (د، ط) ، دار توبقال للنشر ، المغرب 1985م ، ص : 82 .
(3)- المرجع نفسه ، ص :81 .

– مقولة التزامنية ورفض التاريخ :

إذا كان كارل ماركس قد اهتم بالأشكال المادية ، ونظر إليها من الزاوية التاريخية باعتبارها أشكالا تظهر وتتغير وتفنى وربطها دائما بالوقائع ،فإن البنيويين ركزوا على الأشكال والبنى بعيدا عن تطورها التاريخي ، وقد اتكأت البنيوية في تنكرها للتاريخ – النزعة التاريخية – على الثنائية اللغوية لدي سوسير وهي ثنائية التزامنية و التعاقبية ، حيث تبنت البنيوية الدراسة التزامنية السنكرونية للغة والتي تهتم أساسا << **بوضع اللغة في لحظة زمنية معينة بغض النظر عن وضعها في الماضي** >> [1] ، ومبدأ التزامن synchronie من هذا المنطلق يمثل << **زمن حركة العناصر في ما بينها في البنية. تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نسقها فإن التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة؛أي إنّه يرتبط بما هو متكون لا بما هو مرحلة تكون بما هو مكتمل لا بما يكتمل ، بما هو بنية لا بما سيصير بنية** >> [2].

فالتزامن مبدأ يرفض التاريخ والحركة ويفرض الثبات والمحايثة ، التزامن هو زمن البنية، زمن عناصرها المكتملة الناجزة والمتكونة لذا فهو يهتم بالمنطق الداخلي للشيء لا بأصل الأنساق وتحولاتها كما يقول ليفي ستروس [3].

من هذا المنطلق تتعارض البنيوية كلية مع النزعة التاريخية Historkisme ويتجلى هذا التعارض على المستويين النظري والتطبيقي فالبنيويون عندما يقومون بعزل النسق لدراسته فإنهم يلغون التاريخ ويقصونه حتى تكون الأبنية اللغوية كلية لا زمنية [4].

(1)- فاضل ثامر : اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث) ،ط01 المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1994 م ، ص : 152 .
(2)- يمنى العيد : **في معرفة النص** دراسات في النقد الأدبي ، ط04 ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، 1999 م ، ص : 43 .
(3)- الزواوي بغورة : المنهج البنيوي (بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات) ط01 ، دار الهدى ، عين مليلة الجزائر، 2001 م ، ص : 127 .
(4)- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص : 108 .

إنّ الدراسة التزامنية للنص الأدبي تعني التركيز على سكونية الأنساق الداخلية للنص بعيدا عن أي مرجع تاريخي لتغدو بذلك بنية النص بنية محايثة ، مكتفية بذاتها تحدد ذاتها بذاتها دون شيء خارجها .

- مقولة النسق : إنّ إعلان البنيوية عن موت المؤلف ورفضها إحالة النص إلى أي مرجع خارجي يجعل النص الأدبي عبارة عن نسق لغوي منغلق على ذاته ، النسق الذي حل محل الذات بعد إزاحتها عن مركزها فأصبح فاعلا بدلا منها ؛ أي إنّ الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى انتقال المركزية من الذات الإنسانية الفاعلة إلى الأنساق والشفرات اللغوية المهيمنة التي لا فاعل لها .

والحقيقة أن المنشأ اللساني لمصطلح النسق كان على يد **"دي سوسير"** الذي استعمل في محاضراته الألسنية مصطلح Systéme نسق أو نظام ولم يستعمل مصطلح البنية ولأنّ مفهوم البنية لدى البنيويين مرتبط بمفهوم النسق ،سنحاول أن نستشف هذه العلاقة من خلال المفهوم الذي تقدمه يمنى العيد ، تقول : << **يتحدد هذا المفهوم [مفهوم النسق] في نظرتنا إلى البنية ككل ، لا في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية ، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر خارج البنية غيره داخلها ، وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر ، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقا** >> [1]، وعليه تظهر البنية كمكون أساسي للنسق فالنسق يتألف من عناصر وعلاقات وبنى تسهم مجتمعة في إنتاج النسق .

إنّ اعتبار البنيويين النص الأدبي نسقا مغلقا على ذاته أدى بهم إلى مقاربته من منظور محايث ، أي الانطلاق من مبدأ المحايثة في قراءة النص والقبض على علائقه الداخلية فالمحايثة تقوم على قراءة النص من الداخل دون اعتبار أدنى لمؤثراته الخارجية الاجتماعية، النفسية وكذا التاريخية ، فهو كيان مستقل بذاته يحدد ذاته دون الاعتماد على أي عنصر خارجي .

(1)- يمنى العيد ، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) ، ص : 42 .

ثانيا: البنيوية التكوينية من إسهامات جورج لوكاتش إلى بلورة لوسيان غولدمان .

لقد تسلط الأنموذج اللغوي على الفكر البنيوي النقدي في مجال الدراسة الأدبية حتى غدا الأدب في ظله شيئا مجردا من كل معنى إنساني قاتلا لكل ذات إنسانية ساجنا لها ، لذا حكم العديد من النقاد بالإخفاق على المقاربة البنيوية التي جردت الأدب من نزعته الإنسانية لتحكم عليه بالموت البطيء ، إضافة إلى إقصائها التاريخ والواقع الاجتماعي وكل ما هو إيديولوجي كان في حقيقة الأمر المنتج الحقيقي للنص الأدبي والإبداع عموما.

من أجل ذلك أنشئت تيارات متعددة النزعات والتوجهات جاءت في إطار إعادة الأدب إلى دائرته الحقيقية والاعتراف بفاعلية المواقف التاريخية والإيديولوجية في النصوص الأدبية ولعل أبرز هذه الاتجاهات تلك التي حاولت تطعيم البنيوية بمفاهيم ماركسية كالبنيوية التكوينية التي مثلت تزاوجا مثمرا بين الماركسية والبنيوية ، لذا سأحاول التعرف على هذا التوجه النقدي الجديد من طريق رائديه: المسهم في البناء وهو جورج لوكاتش و المبلور للتوجه في صورته المنهجية لوسيان غولدمان .

01– إسهامات جورج لوكاتش السوسيولوجية :

- جورج لوكاتش George Lokacs (1885 – 1971 م)

أسهم **"جورج لوكاتش"** عبر مزيج من الأعمال والدراسات في صياغة الفكر البنيوي التكويني منذ عشرينيات القرن الماضي ؛حيث مثل كتابه نظرية الرواية (1920 م) انطلاقته الأولى لتأسيس **سوسيولوجيا الأدب** من خلال تأكيده على علاقة الإبداع الروائي بالظرف الاجتماعي .

فعلى الرغم من أن جيورجي بليخانوف" G.plekhanov" سبق لوكاتش في النظرية الأدبية الإيديولوجية ،وذلك حينما حاول الجمع بين تحليل المضمون الإيديولوجي للعمل و تقييم خصائصه الفنية في خطوة لم يسبق لها أحد قبله [1]، إلا أنّ مجهودات لوكاتش مثلت

(1)- جيورجي بليخانوف : الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص : 59 .

مرحلة النضج والاكتمال في وضع منهج للتحليل النقدي بالاعتماد على فكرة التوازي بين النماذج الجمالية الفنية للعمل الفني والبنيات الاقتصادية المعاصرة للمجتمع، ليكون **"جورج لوكاتش"** أول من بادر لابتكار نمط جديد للبحث السوسيولوجي في النقد الأدبي [1] ، وقد سعى إلى بلورة هذا المفهوم عبر مجموعة من كتبه التي كانت ثراء فعليا في حقول الدراسات السوسيولوجية ، ولعل أهمها:

- نظرية الرواية (1920 م)
- التاريخ والوعي الطبقي (1923 م)
- الرواية كملحمة بورجوازية (1935م)
- الرواية التاريخية (1947م)
- بلزاك والواقعية الفرنسية (1951 م)

كان لكتابه النقدي نظرية الرواية الأثر العميق في هذا المنهج خاصة في ألمانيا ، قدم من خلاله تصورا جديدا للرواية الأدبية التي حلت محل الملحمة والمأساة في القرون الأخيرة وقد بدا تأثره بالمقولات الهيجلية واضحا خاصة تلك المتعلقة بالبحث في العلاقات القائمة بين تطورات الأشكال الجمالية والتاريخ ، وتؤكد نظرية الرواية أن الرواية – كما يراها لوكاتش – هي : << **بحث (منحط) ، عين قيم أصلية في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة** >>[2] .

وهذا يعني أنّ رواية القرن التاسع عشر تستوعب تعقيدات الحياة الجديدة التيأَصبح معناها إشكاليا وواكبت ظهور الإنسان / البطل الإشكالي وهو ما يعبر عنه غولدمان بقوله: << **إن بطل الرواية الشيطاني مجنون أو مجرم / ... / شخصية إشكالية يؤلف بحثها المنحط وبالتالي غير الأصيل عن قيم أصيلة في عالم الامتثال والاتفاق مضمون هذا النوع الأدبي الجديد الذي أبدعه الكتاب في المجتمع الفرداني والذي أطلق عليه اسم**

(1)-Escarprit robert : The sociology of literature , international encyclopedia of the social sciences , vol . 9 ,the Macmillan company , new York , 1963 , p : 418 .

(2)- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، تر : بدر الدين عكرودي ، ط01 ، دار الحوار للنشر ، اللاذقية، سورية ، 1993 م ، ص : 14 .

(رواية) >> [1] ، فالرواية من هذا المنطلق السوسيولوجي هي ذلك الجنس الأدبي الذي عكس العالم المنحط وقدم بطلا إشكاليا يرفض تحقيق ذاته في العالم كما عكست ملحمة اليونان بنية العالم التراجيدي من قبل ، فمن خلال العلاقة بين البطل والعالم حاول لوكاتش التمييز بين ثلاثة أنماط تخطيطية لرواية القرن التاسع عشر هي :

أ / الرواية المثالية التجريدية والتي تميّز بطلها بفعاليته ووعيه القاصر أمام عالم معقد كروايتي " دون كيشوت " لميغيل دي ثيرباتنس ، "الأحمر والأسود" لستاندال.

ب / الرواية السيكولوجية تميزت بسلبية البطل واتساع وعيه الذي كان أكبر من أن يرضى عما يمكن لعالم الاتفاق تقديمه له كروايتي " أوبلوموف " و " التربية العاطفية " .

ج / الرواية التربوية التي تكتمل بتحديد ذاتي لا يمكن اعتباره مع كونه تخليا عن البحث الإشكالي ، قبولا بعالم الاتفاق ولا هجرا لسلم القيم الضمني ، وهو ما يمكن تمييزه من خلال " هاينريش الأخضر " لغوتفريد كيلر .[2]

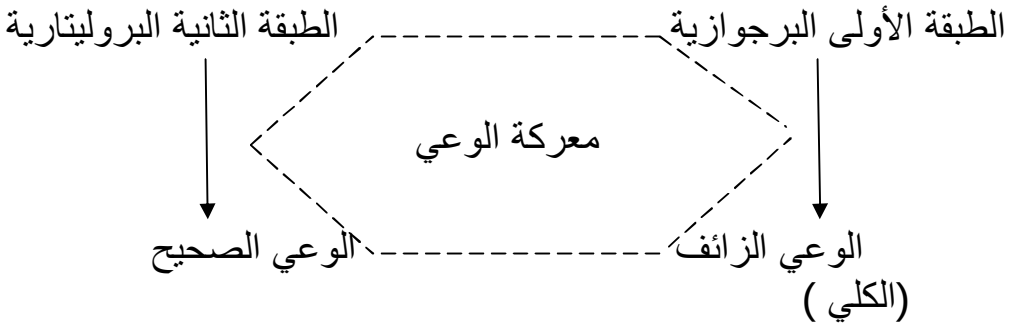
حاول لوكاتش من خلال " نظرية الرواية " أن يؤسّس لقول علمي حول الأعمال الإبداعية، كما أكد الفكرة القائلة بأن تطورات الإبداع الأدبي هي ترجمة واقعية لتطورات أخرى يشهدها الشرط الاجتماعي، و قد بين في هذا الصدد أن الملحمة والدراما اليونانية عكستا بشكل مباشر حضارة اليونان التي كان يحكمها العقل والدين معا ، كما عكست الرواية الشكل الأدبي الجديد حضارة وحياة أوروبا القرون الوسطى التي تميزت بتعقيداتها البالغة لتتميز رواية القرن العشرين بحضور البطل الإشكالي الرافض للعالم ،هذا الأخير الذي عبر عنه بالعالم المنحط .[3]

في السياق نفسه ومن خلال كتابه " **التاريخ والوعي الطبقي** " (1923) أسس لوكاتش لنظرة بنيوية تكوينية معممة ، ترجمها عبر مزيج من المصطلحات والمقولات

(1)- لوسيان غولدمان:مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص : 15 .
(2)- المرجع نفسه ، ص، ص : 15 ، 16 .
(3)- أنور عبد الحميد الموسى : علم الاجتماع الأدبي (.... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد) ، ط01 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2011 ، ص : 97 .

الأساسية كاهتمامه بمقولة " الكلية " ، وكذا تقديمه لمفهوم الوعي .وعن هذا الأخير أقر لوكاتش أن الصراع في المجتمعات الرأسمالية هو في الحقيقة صراع بين نمطين من الوعي الأول يمثل وعي الطبقة المهيمنة أي البورجوازية حيث اصطلح عليه الوعي الزائف conscience ، أما الثاني فيمثل وعي الطبقة الكادحة غير المهيمنة (البروليتاريا) وهو الوعي الصحيح conscience outhentique . [1]

حيث يتجلى الصراع بين النمطين أو كما سماه لوكاتش معركة الوعي ، حينما تعمل الطبقة المهيمنة - البورجوازية – من أجل السيطرة والتغلب على غيرها من الطبقات من خلال إعطاء صفة الكلي لوعيها فتجعله الوعي الكلي الوحيد والذي يمثل عين الحقيقة ،على الرغم من أنه وعي زائف تحاول من خلاله إخفاء الطابع الطبقي للمجتمع في حين تسعى الطبقة الثانية البروليتارية لتحويل وعيها الصحيح إلى واقع فعلي يقضى فيه على الطبقات ويكشف فيه القناع عن الوعي الزائف [2] ، يمكن تصور معركة الوعي من خلال الرسم التالي :



إنّ محاولة ربط الوعي بالعمل الإبداعي بالرواية على وجه الخصوص ، يبين أن البرجوازية اعتمدت على هذا الجنس الإبداعي في فرض وعيها الزائف وطمس معالم الوعي الصحيح لذلك ربط لوكاتش الفن الروائي بظهور البرجوازية الأوروبية معتبرا الرواية ذلك **:** << **النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي /.../ فتناقضات المجتمع**

(1)- جورج لوكاتش : التاريخ والوعي الطبقي ، تر : حنا الشاعر ، دار الأندلس ، (د.م) ، 1979 م ، ص : 54 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 59 .

الرأسمالي هي التي تقدم المفتاح لفهم الرواية من حيث إنّها نوع أدبي قائم بذاته >> [1]، إذن الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة للمجتمع البورجوازي ، كما أن خصائصها لم تبدأ بالظهور إلا بعد أن صارت الرواية الشكل الذي يعبر عن المجتمع البورجوازي ، ما هدف لوكاتش إلى تأكيده في كتابه " الرواية كملحمة بورجوازية " (1935 م) حيث ميّز في هذا الصدد بين الملحمة والرواية .

وعلى الرغم من أن لوكاتش أخذ هذا التصور عن هيجل إلا أن نظرة لوكاتش للشعر الملحمي وكذا الرواية أعمق من النظرة الهيجلية ، إذ لم تتجاوز الأخيرة محاولة ربط ظهورها بالتقسيم الرأسمالي للعمل ، في حين نجد لوكاتش أدرك حقيقة الرواية باعتبارها جنسا أدبيا يعبر بحق عن تلك التناقضات الواقعة في المجتمع الأوروبي ، فالسبب الحقيقي والدافع الرئيسي لظهور الرواية هو التناقض بين الإنتاج الاجتماعي والتملك الخاص[2] وهي الرواية التي تنبأ لوكاتش بأنها ستحقق ما حققته الملحمة اليونانية القديمة حينما تعبر عن طموح الفئات الاجتماعية فتصبح الرواية ملحمة برجوازية.

في إطار ربط الأدب بالتطور الاقتصادي والاجتماعي يقدم لوكاتش مفهوما جوهريا ودقيقا في نطاق سوسيولوجيا الأدب ، حيث يصبح بعد ذلك مفهوما إجرائيا أساسيا لدى غولدمان إنّه مفهوم " رؤية العالم " world view ، فمن خلال مقاربة لوكاتش لأدب والترسكوت ضمن كتابه "الرواية التاريخية" 1947 م ، وجد أن رواياته تجسد رؤية العالم الخاصة بطبقة الكاتب وجماعته ، كما تعد الرواية من هذا المنظور المرآة الكاشفة للتطور التاريخي والثقافي في المجتمع .

(1)- جورج لوكاتش : الرواية كملحمة بورجوازية ، تر : جورج طرابيشي ، ط01 ، دار الطليعة بيروت ، لبنان ، 1979م ص : 09 .
(2)- المرجع نفسه ، ص ، ص : 10 ،11 .

استطاع لوكاتش من خلال أدب سكوت التعرف إلى مجمل ملامح الحياة القومية من خلال الشكل الفني التحتي الذي يعد تفسيرا لما يحصل في الأعلى – البنية التحتية والبنية الفوقية- فقد قدّم سكوت حياة شاعرية لقوى تاريخية ؛حيث صعدت طبقات دنيا وهي البورجوازية الوسطى ونزلت طبقات عليا كالارستقراطية والبورجوازية الكبيرة [1] ، ولهذا أدخل أدب **سكوت** في دائرة الواقعي إلى جانب أدب **بلزاك** و**توماس مان** ، أنّ تصبح الرواية لديهم وسيلة لكشف تناقضات المجتمع .

غير أنّ روايات سكوت لم تلق ما لقيته روايات بلزاك ، هذا الأخير الذي حضي باهتمام لوكاتش منذ وقت مبكر – أي ضمن مؤلفاته الأولى – لتتوطد صلته به في مرحلة مهمة من حياة لوكاتش بدأت بهجرته إلى الاتحاد السوفياتي 1933 م ، فعلى الرغم من أن كتابه " **بلزاك والواقعية الفرنسية** " ترجم للفرنسية سنة 1951 م إلا أنه كُتب قبل هذا التاريخ؛أي سنة 1936م ، وهو كتاب يدور حول رواية القرن التاسع عشر ونقدها والتي مثلتها أكثر أعمال ستندال ، بلزاك وزولا [2].

ركز لوكاتش في كتابه على واقعية بلزاك من خلال تحليله لروايتي : " **الفلاحون** " و"**الأوهام الضائعة** " واللتان تمثلان مرحلة النضج بالنسبة إلى بلزاك ، حيث حقق- بلزاك – تفوقا عاليا في الكتابة الإبداعية الواقعية ، حينما نجح في تصوير الصراع الطبقي في المجتمع الرأسمالي وتناقضاته ، فما رواية " **الفلاحون** " إلا تصويرا واقعيا لصراع الطبقات الثلاث: الرأسمالي الجشع – الإقطاعي مالك الأرض – والفلاح الصغير الكادح من أجل الحصول على ملكية عقارية ، إنه الصراع الذي ولّ د مأساة الفلاحين الصغار الذين ناضلوا كثيرا على قطع أرضية خاصة بهم وهم بذلك يحيون تقاليد الثورة الفرنسية[3] ، لقد

(1)- أنور عبد الحميد الموسى : علم الاجتماع الأدبي (... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد)، ص ، ص : 97،98.
(2)- إدريس الناقوري : منهج لوكاتش في كتابه : بلزاك والواقعية الفرنسية ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مر : محمد سبيلا ، ط01 ، مؤسسات الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص ص: 149، 150.
(3)- المرجع نفسه، ص، ص: 151، 152.

وُفّق بلزاك ـ حسب لوكاتش ـ إلى حد بعيد في تصوير مأساة صغار الفلاحين أو مأساة قطع الأرض [1].

استطاع بلزاك أن يتصدر الكتّاب الواقعيين ويستحوذ على اهتمام لوكاتش الذي قدّمه على ستندال وكذا إميل زولا ، ولعل العظمة التي أسندها لوكاتش لبلزاك تكمن تحديدا في كونه استطاع التغلب على موقفه الفكري الإيديولوجي الذي ينتمي إليه لصالح الفن ، فمن دون المساس بموقفه السياسي و الفلسفي نجده يلاحظ ويصوّر ، دون أن يتعرض رأيه للفساد، فحقق بذلك هدفا فنيا عاليا [2] . وبالمنظور نفسه يكتب بلزاك " الأوهام الضائعة " وبالمنهج نفسه يقاربها لوكاتش في كتابه ، وهو : << **منهج اجتماعي تاريخي يربط الظاهرة الأدبية بحركة الواقع، ويفسر آلياتها وأبطالها وشكلها الفني على ضوء مضمونها الذي يعكس حركة الصراع الاجتماعي** >> [3] ، فرواية " **الأوهام الضائعة** " تصور الواقع الذي شهد العديد من التحولات على مستوى البنيات التحتية والبنى الفوقية وكيف أصبح الفن والأدب سلعا تباع وتشترى في ظل قرصنة النظام الرأسمالي ،يقول لوكاتس : << **والواقعي الكبير بلزاك يبيّن بالذات كيف أنّ المجتمع الرأسمالي ينتج بالضرورة قاهرة النشاز والقبح في كل مظهر من مظاهر الحياة البشرية ، وكيف أن المجتمع يدوس بالأقدام الطموح الإنساني إلى حياة جميلة متناسقة** >> [4].

على نسق الواقعية يكتب الكثير من معاصري بلزاك ، ولعل أبرزهم ستندال وروايته **"ديربارم** " فحين يقدّم بلزاك قراءته النقدية لهذه الرواية يبدي إعجابه بتناسق الرواية وواقعيتها وأبطالها النموذجيين، يقول لوكاتش : << **في نقده لرواية ستندال "ديربارم" يثني بلزاك على شخصية الثائر الجمهوري "فيرانتي بالا" بعبارات حارة ، ويشير إلى أنّ**

(1)- جورج لوكاتش : بلزاك والواقعية الفرنسية ، تر : محمد علي اليوسفي ، ط01 ،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،صفاقس ، تونس ،1985م ، ص:50.
(2)- المرجع نفسه ، ص : 55.
(3)- إدريس الناقوري : منهج لوكاتش في كتابه : بلزاك والواقعية الفرنسية ،ضمن كتاب :لوسيان غولدمان وآخرون:البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص : 156 .
(4)- جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية ، تر : نايف بلوّز ، ط03 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1985 ،م ، ص : 13 .

ستندال أراد أن يقدّم بذلك نموذجا للإنسان الذي كثّفه هو نفسه...>> [1] مع إعطائه العديد من الملاحظات النقدية للرواية كتلك المتعلقة بالأسلوب والأخطاء اللغوية وغيرها[2].

إنّ خلاصة ما قدّمه لوكاتش في هذا الكتاب تدور حول تحليله النقدي للروايات الواقعية وعلى رأسها روايتي بلزاك، كما أقام موازنة بين المناهج الإبداعية لكل من ستندال و زولا دائما في إطار منهجه النقدي الاجتماعي التاريخي كما بدا تأثر لوكاتش واضحا في العديد من المواضع بمقولات هيغل إضافة إلى مقولات ماركس وإنجلز .

لقد أسهمت كتابات لوكاتش إسهاما فعالا في بروز منهج اجتماعي نقدي جديد لمقاربة الأعمال الإبداعية والتي تقوم أساسا على مبدأ كشف تناقضات المجتمع وصراعه الطبقي بكل واقعية وبعيدا عن كل نزعة إيديولوجية، من خلال استغلال – لوكاتش – مفاهيم ومقولات منهجية ك : الرؤية إلى العالم ، الكلية ، الوعي ، وهي مقولات ستجد صدى استقبالها لدى غولدمان تحت مصطلحات قريبة مبنى ودلالة كالوعي الممكن ، البنية الدالة، رؤية العالم وغيرها .

هذه إسهامات لوكاتش في النظرية البنيوية التكوينية ، فكيف استثمرها غولدمان في بلورة منهجه البنيوي التكويني ؟

02– لوسيان غولدمان والبلورة المنهجية :

يعود الفضل الكبير للوسيان غولدمان " Lucien Goldmen " (1913 م – 1970 م) في صياغة النقد السوسيولوجي ؛ حيث عمل غولدمان جاهدا على إعادة بناء أفكار لوكاتش وتطويرها بما يتناسب ورؤيته الجديدة لعلاقة الأدب بالمجتمع ، فعلى الرغم من تأثر غولدمان بالمعطيات النقدية والفلسفية السابقة عليه والمعاصرة له ، كالمعطيات البنيوية والفلسفية لفرويد وجان بياجيه ، وكذا التاريخية والاجتماعية إلا أنه استطاع أن يصنع التفرد والتميز من خلال صياغته لمنهج نقدي متكامل الملامح أطلق عليه اسم "

(1)- جورج لوكاتش : بلزاك والواقعية الفرنسية ، ص :53

(2)- إدريس الناقوري: منهج لوكاتش في كتابه:بلزاك والواقعية الفرنسية، ضمن كتاب:لوسيان غولدمان وآخرون :البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص: 158.

Structuralisme génétique" والذي ترجم إلى عدة مصطلحات لعل أشهرها استعمالا **البنيوية التكوينية** و**البنيوية التوليدية** ، إذّه المنهج الذي لقي نقدا لاذعا سميا من أولئك البنيويين الذي رفضوا فكرة تطعيم البنيوية بمفاهيم اجتماعية ومع ذلك بقي الصرح النقدي الذي بناه غولدمان عبر مزيج من كتاباته النقدية والفلسفية شامخا مرنا فتح الأبواب أمام تلاميذ غولدمان ليعززوا مواطن القوة فيه ويقووا مناطق الضعف والخلل إن وجدت ، ولعل ما فعله "بييرزيما" خير دليل .

أما عن أبرز أعماله التي ترجمت فكرة الفلسفي والنقدي تلك التي وصفها البعض بأذّها <<**أبحاث رائدة في فهم الإنتاج الثقافي فهما سوسيولوجيا يبتعد عن الآلية التي طبعت أعمال بعض الدارسين الماركسيين السابقين** >> [1]

يمكنني ذكرها على التوالي :

- مدخل إلى فلسفة كانط ، (1948م) .
- العلوم الإنسانية والفلسفة (1952 م) .
- راسين (1956 م) .
- الإله المختفي (1956م) .
- أبحاث جدلية (1959م) .
- من أجل علم اجتماع للرواية (1964م) .
- البنيات الذهنية والإبداع الثقافي (1970م) .
- الماركسية والعلوم الإنسانية (1970م) .

إضافة الى مؤلفات أخرى ومنشورت نشرت في إطار نشاطه العلمي الجامعي. وقد ترجمت أعماله إلى عدة لغات عالمية أذاعت صيت صاحبها ليظهر كأبرز ممثلي الفكر الماركسي[2]

(1)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III - البنيوية التكوينية بين النظري والتطبيق- ط01 ، مطبعة آنفو – برانت ، فاس ، المغرب ، 2001م ، ص : 17 .
(2)- بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ، تر : محمد سبيلا ، ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص : 41 .

تفرض علينا منهجية الدراسة قبل الخوض في أهم المعطيات الإجرائية للبنيوية التكوينية والتي ستستثمر بدورها في الجانب التطبيقي ، أن نقف أولا عند مفهوم هذا المصطلح الجديد وتحديد ماهيته عند الدارسين والباحثين ، ما هي البنيوية التكوينية ؟ وإلى ما تسعى في أصل وضعها ؟ .هل تأثّر غولدمان بفلسفة هيغل وماركس يجعل من بنيويته التكوينية فلسفة؟ ، وهل حضور الميراث اللوكاتشي في البنيوية التكوينية ، وإن كان بشكل مطوّر ، يجعلها فكرا ماركسيا ؟ أم أنّ تأسيس غولدمان لمفاهيم إجرائية جديدة طعّم بها النظرية يجعل منها منهجا نقديا ؟

كلها تساؤلات أحاول الإجابة عنها من طريق عرض بعض التعريفات التي ترجمت لغولدمان كما ترجمت عنه ، من أولئك المهتمين بسوسيولوجيا الأدب عامة وبأعمال غولدمان على وجه الخصوص .

أ– مفهوم البنيوية التكوينية :

إنّ تحديد مفهوم البنيوية التكوينية ، يأتي في إطار محاولة البحث عن ماهية هذه النظرية الجديدة في ميدان النقد الأدبي ، وهل استطاعت حقا أن تجمع شظايا العديد من التيارات الفلسفية والتوجهات النقدية لتكسبها صفة الرؤية الشاملة والمنهج الدقيق؟ لذا كان لزاما أن أعرض بعض التعريفات التي جاءت لتحديد ماهية هذا التيار الجديد وتبين ملامحه .

أكّد " لوسيان غولدمان " في أكثر من موضع أنّ البنيوية التكوينية نظرية نقدية متكاملة جاءت لتقارب النص الأدبي من وجهة تكوينية تتجاوز تلك الشكلية التي وقفت عندها البنيوية الصورية ، وهو ما ذهب إليه يوسف الأنطاكي ، حين أكد أن البنيوية التكوينية تنظر إلى النص : << **ككل يتميز بوحدة تماسكه الداخلي وإلى مكونات بنيته ، لا على أنها منفصلة قائمة بذاتها ، بل مرتبطة بمجمل البنية والدلالة والسياق العام ، وهي بهذا الفحوى مفهوم دينامي وليس مجرد أنماط شكلية أو عدد من الوحدات البنيوية كالحال في إطار البنيوية الشكلية /.../** ، إذ هي بنية متغيرة ومتطورة ، ترتبط بجماعة

اجتماعية يمثلها المبدع في لحظة تاريخية محددة ، ما يعني أنها قوة فعالة داخل هذه الجماعة ، لما تحمله في طياتها من معان أو دلالات يستخلصها الباحث من خلال التماسك الداخلي الذي يقوم بوظيفة إبراز الدلالات الموضوعية في النص >> [1] وهي بهذا التصور نظرية شاملة وتكاملية استطاعت أن تُظهر بشكل جلي أن النص الأدبي بنية غير مستقلة بل هي بنية مرتبطة ببنية أكبر وهي بنية المجتمع .

كما أنّ البنيوية التكوينية من هذه الزاوية فلسفة خاصة تميزت بكونها تكاملية ديالكتيكية عبرت عن مستوى متقدم بالنسبة إلى الفلسفات والنظريات الأخرى ، في فهم طبيعة العلاقة بين الإبداع والواقع الاجتماعي . [2]

أما تيري إيجلتون فيراها منهجا نقديا يحدد مفهومه بقوله : << **يطلق غولدمان على منهجه النقدي اسم " البنيوية التوليدية " ومن المهم أن نفهم المقصود بهذين المصطلحين ، فالمنهج (بنيوي) لأنّ اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها ، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماما من حيث الظاهر بوصفهما منتميين إلى بنية عقلية جماعية واحدة والمنهج (توليدي) لأنّه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي ، أي يركز ـ إذا شئنا الدقة ـ على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولّدها** >> [3].

وعليه فالبنيوية التكوينية من هذا المنظور منهج يحاول إبراز وإيجاد العلاقة الأكيدة التي تربط بين العمل الأدبي بوصفه بنية فنية وعقلية وبين البنية الاجتماعية المرتبطة بحركة التاريخ.ما يعني بالضرورة أن النص الأدبي إنتاج جماعي لا فردي ، تنتجه الذات الجماعية -الفوق فردية – وما الذات الفردية إلا عاملا جزئيا في بناء العالم الإبداعي .من جهة أخرى ذهب غولدمان في أكثر من موضع من كتابه " العلوم الإنسانية والفلسفة " ؛ إلى

(1)- يوسف الأنطاكي : سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الابيستيمولوجية ، تق : محمد حافظ دياب ، ط01 ، رؤية للنشر،(د،م) ،2009 ، ص : 20 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها . ،
(3)- تيري إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ص : 38 .

اعتبار التصور البنيوي التكويني تحليلا نفسيا في زوايا معينة تلتقي فيها البنيوية التكوينية مع التفسير النفسي للأدب :

01 – تؤكد البنيوية التكوينية والتحليل النفسي أن كل الأشياء تحتوي معنى على المستوى الإنساني ، فكل السلوكات لها خاصية دالة سواء كانت واعية أو غير واعية .

02 – كل من الاتجاهين يدمجان الموضوع المدروس في كلية نسبية تسمى بنية .

03 – إنّ هذه البنيات الدلالية ليست ضارة ولكنها تندرج ضمن سيرورة تكوّن فلا يمكن أن تفهم وتفسّر خارج هذا التكوّن [1].

وبذلك استطاعت البنيوية التكوينية أن تدافع على مبدأ عدم إمكانية اختزال التاريخي والثقافي ولو جزئيا في الفرد أمام التفسيرات النفسية للأدب ، هذه الأخيرة التي انتقدها غولدمان وبيّن مواضع النقص فيها حين قال : << **فالتفسيرات التحليلية – النفسية – للأدب تقدم من بين أشياء أخرى ، نقصين أساسيين : نقص كونها لم تفسر قطّ الأعمال المهمة في كليتها ، حيث تفسر فقط بعض المعطيات الجزئية ، وخاصة نقص كونها لم تستطع لأسبابمنهجية أن تدقّ ق الفرق بين المرضي والاستيتيقي ، بين حلم أو هذيان معتوه والعمل العبقري** >> [2].

فالتحليل النفسي كما يبدو يختلف عن البنيوية التكوينية في كونه يقتصر على تحليل عنصر من عناصر العمل دون الإلمام بمجموعه ، كما يركز في تحليله على الأعراض المرضية دون الالتفات إلى الخصوصيات الجمالية والأدبية للإبداع الأدبي .

- تأسيسا على المفاهيم السابقة أمكنني القول إنّ البنيوية التكوينية تظهر جليا في كونها :
- نظرية نقدية متكاملة .
- فلسفة خاصة .

(1)- لوسيان غولدمان : العلوم الإنسانية والفلسفة ، تر : يوسف الأنطاكي ، مر : محمد برادة ، ط02 ، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م) ،1996 م ، ص : 149 .
(2)- المرجع نفسه، ص : 150 .

- تصور تحليلي نفسي من زوايا محددة .
- منهج نقدي له آلياته الإجرائية الخاصة .
- علم يهتم بالوقائع الإنسانية .

إنّها الخصائص التي أهلت البنيوية التكوينية لتقدم فهما خاصا للأدب ولترسم منهجا متكاملا لتحليل وتفسير الظاهرة الأدبية ، كما أهّلت صاحبها ورائدها - غولدمان – ليكون صاحب الصياغة المتكاملة لمعالم خطوات نقد سوسيولوجي .

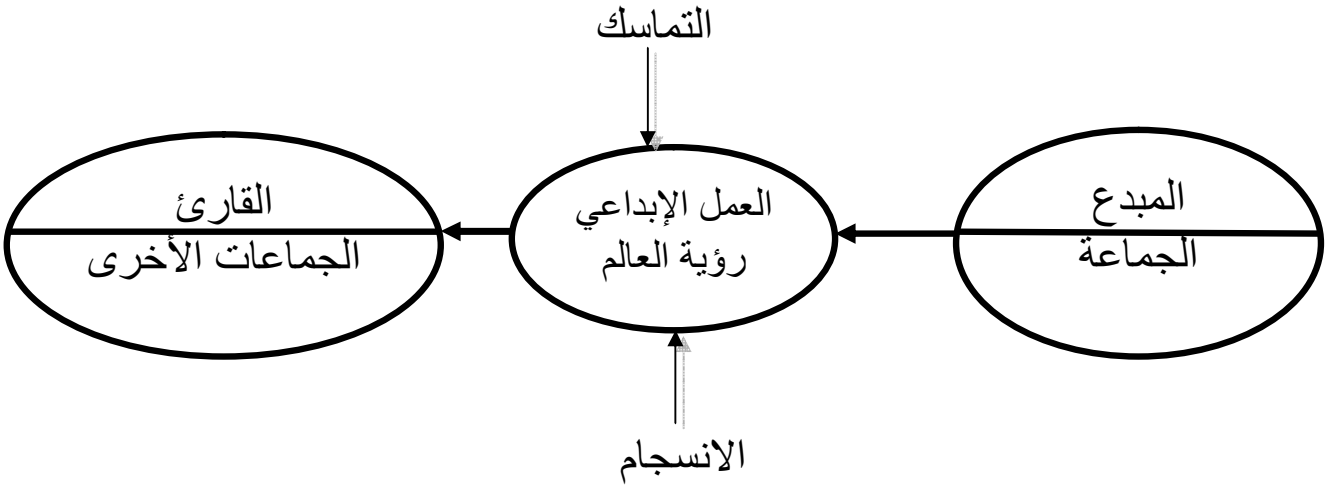
ب – الإطار المكتمل للبنيوية التكوينية :

على الرغم من المجهودات الحثيثة والمساعي الجبّارة التي قدمها الماركسيون من لدن ماركس وإنجلز وصولا إلى جورج لوكاتش ، والتي سعوا من خلالها إلى بناء ووضع نظريات ومناهج علمية تتناول المجتمعات الإنسانية ، مثلما تتناول عملية تغييرها إلا أن الحلقات المفقودة بدت واضحة في كل مرحلة مر بها النقد الماركسي خاصة ، لذلك تصدى لوسيان غولدمان إلى هذا النقص والشرخ الذي تركه الموروث الماركسي مستفيدا من تلك الجهود مستوعبا لها ومضيفا إليها طروحات علمية معاصرة استطاع من خلالها بلورة منهج دقيق متكامل المعالم عرف باسم " **البنيوية التكوينية** "Structurtalism Genetic إنّه منهج جمع من خلاله غولدمان بين طروحات الفكر الماركسي التي تهتم بالعوامل الخارجية الاجتماعية ، الاقتصادية ، الثقافية المكونة للنتاج الأدبي من جهة ، وبين الفكر البنيوي الشكلي الذي اهتم بالدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية فاهتم فقط ببنية النص اللغوية دون إعطاء أدنى اعتبار للمؤثرات الخارجية وهو ما كانت تهدف إليه البنيوية في أصل وضعها ؛حيث سعت إلى : << **تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون ، بين حكم القيمة وحكم الواقع ، بين التفسير والفهم ، بين الغائية والحتمية** >>[1].

رفض غولدمان فكرة فصل اللغوي عن ما هو إيديولوجي لأنّ النصوص الأدبية – في نظره – إبداعات جماعية غير فردية تقوم على بناءات عقلية Mental Structuers تتغير بتغير المجتمع ، في حركة بناء وهدم يقوم بها المجتمع سعيا إلى تعديل العالم الخارجي .

(1)- بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ، ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص : 46 .

– يتجاوز غولدمان فكرة الانعكاس الماركسية ليؤكد أنّ العمل الأدبي ليس انعكاسا لوعي واقعي حقيقي ،بل يعكس الذروة من وعي طبقة أو مجموعة اجتماعية محددة .بالإضافة إلى أنّما يميّز العلاقة الرابطة بين الفكر الجماعي و الإبداعات الفردية الكبيرة ،هي درجة التماسك و التجانس البنيوي [1].



ـ إنّ الأعمال الأدبي في رؤية غولدمان – الرواية على وجه الخصوص – تتجاوز الإيديولوجيا ، لأنّها تصوغ رؤية العالم في شكل فني ، فهي تترجم تصورا جماعيا تشترك فيه جماعة معينة أوطبقة محددة ينتمي إليها المبدع بصورة واضحة ، لذا وجب على النقاد عدم إيلاء النيّات الواعية للكتاب والأفراد أهمية في فهم ومقاربة العمل الإبداعي ، ذلك :

<<**أنّ الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آت من أنّ بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها ، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين ، ـ أي على مستوى إبداع عوالم خيالية تحركها هذه البنى– حرية كاملة، واستخدام المظهر المباشر من تجربته الفردية لإبداع هذه العوالم الخيالية** >> [2].

(1) -Lucien Goldman : pour une sociologie du roman , Gallimard , 1975 , p : 41 .
(2)- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص ، ص : 233 ، 234 .

ضمن هذا المنظور تظهر الجماعة الاجتماعية المبدع الحقيقي للعمل الإبداعي الفني كما تظهر العلاقة الأساسية بين العمل الإبداعي وبين الحياة الاجتماعية كامنة في تلك البنيات المتناظرة ، أي إنّ الطابع الاجتماعي للإنتاج الأدبي يتأتى من كون تلك البنيات المتضمنة في العالم المتخيل مماثلة للأبنية الذهنية لطبقة اجتماعية ،أو على صلة واضحة بها . أما عن المحتوى فالكاتب – كما يرى غولدمان – له حرية كاملة في توظيف رصيده المعرفي وخبراته في تشكيل عالمه المتخيل ، وهي وإن لم تكن على قدر كبير من الأهمية في التحليل الأدبي إلاّأنها تفيد المحلّ ل والدارس من وجه آخر [1].

كما يظهر التفرد الذي ميّز منهج غولدمان السوسيولوجي ، حينما اعتبر من الخطأ الانطلاق في تحليل النص الأدبي من الخارج – كما هو شأن النقد الجدلي التقليدي – بل ينبغي على المحلل الولوج في عالم النص من منطلق بنيته الداخلية أو ما أطلق عليه عملية الفهم ، ثم يتم الانتقال بعدها كخطوة ثانية إلى التفسير؛ أي ربط هذه البنية ببنية أوسع منها هي بنية الفكر والثقافة ، حتى تكون غاية الدراسة محققة وهي الوصول إلى بنيتة الدالة [2].

إنّها الخطوة العملية التي أطلق عليها غولدمان اسم مشكلة تقطيع الموضوع " Découpage de lobjet "[3] ، ويعني به <<**النظر إلى مجموع الإنتاج على أنّه وحدة تضم عددا من الوقائع التي تتأسس على شكل بنيات مترابطة ،وذات علاقة وطيدة مع المعطيات الحياتية التجريبية وفيما يتعلق بالإنتاج الأدبيفإنّه يشدّد على التعامل مع النص كله ودون إضافة شيء آخر إليه ، وعلى محاولة توضيح الخاصية الوظيفية لبنيتة العامة**>>[4].

إنّ هذه الخطوة العملية عند غولدمان تخالف ـ كما أشرت سابقا ـ الدراسات السوسيولوجية التقليدية التي اعتبرت العمل الأدبي انعكاسا مباشرا للوعي الجماعي، في

(1)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III ، البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص: 21 .

(2)- لوسيان غولدمان : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، تر : مصطفى المسناوي ، ط01 ، دار الحداثة ، (د.م) ، 1981م، ص : 12 .

(3)- لوسيان غولدمان : **مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص ، ص : 236 .**

(4)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصرIII ، ـالبنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ـ ، ص: 24 .

حين توّجه البنيوية اهتمامها إلى دراسة العمل الأدبي كبنيات مناظرة ومماثلة للبنيات الاجتماعية ولكن في عالم فني يتمتع بالاستقلالية وبقوانينه الخاصة . وهذا ما يترتب عليه بعض المقتضيات لدى غولدمان منها :

01 – عدم إيلاء الأهمية البالغة لنوايا الكاتب الواعية في فهم النص الأدبي على اعتبار أنّ الوعي لا يمكن أن ينجح دائما في تفسير سلوك الإنسان. كما أنّه قد يكون مشكلا لرؤية معارضة لقناعته الشخصية ، لذلك ينبغي النظر إلى تلك النوايا على أنّها إشارات تضيء النص في بعض جوانبه [1].

02 – إذا كان التفسير هو عملية البحث عن الذات الفاعلة (فردا أو جماعة) ، والتي تعد بدورها البنيات الذهنية المنظمة للعمل الإبداعي، فإنّه ينبغي على الدارس عدم المبالغة في تقدير دور وأهمية الفرد المبدع أثناء التفسير؛ وذلك حتى ينجح في تفسير هذا العمل وإدراك وظيفته ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي [2].

03 – أما هذه النقطة فهي مبنية على ما سبقها وتقتضي بدورها أن تكون المؤثرات الثقافية للمبدع بالنسبة إلى الباحث صعوبة ينبغي تخطيها فقط ، لأنّها لا تقدم الكثير في عملية تفسير الإنتاج ، ذلك أن الكاتب يتعرض للعديد من المؤثرات ولكنه يتأثر إلا بيسيرها كما أنّ تأثره عادة ما يكون سطحيا [3].

وعليه يرى **"لوسيان غولدمان"** أنّ منهجه البنيوي التكويني يحقق نجاحه حين يجمع بين ما هو شكلي وما هو إيديولوجي في النص الأدبي ،على أن يتم الوصول إلى الإيديولوجي من خلال البناء الشكلي الفني للنص ، ولعل هذا ما حقق للبنيوية التكوينية التوازن في الطرح والمقاربة ، وفي هذا يقول مدحت الجيار واصفا البنيوية التكوينية على أنها **:** << **نظرية معتدلة متوازنة ، استطاعت أن تتمكن من النص دون أن تستغني عن**

(1)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III ، البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ص،ص : 24 ، 25 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 25 .
(3)- المرجع نفسه ، ص : 26 .

الأيديولوجي أو علم الجمال في الوقت نفسه ، وقد وضح هذا التوازن في استفادة غولدمان من أستاذيه جورج لوكاتش وميخائيل باختين ، إذ أخذ عن ماركس وهيجل وفرويد وآدلر جيرار وغيرهم دون أن يفقد استقلاله وقدرته على بيان خصوصية >>[1] .

وحتى تكتمل نظرية غولدمان السوسيولوجية في دراسة الوقائع بصفة عامة والأدب بصفة خاصة ، وضع جملة من المقولات المنهجية والخطوات العملية التي طور بعضا منها وابتكر البعض الآخر ليؤسس بذلك لمنهج علمي متكامل .

(1)- مدحت الجيّار : النص الأدبي من منظور اجتماعي ، (د،ط) ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، مصر ، 2001 م ، ص : 55.

ثالثا: المقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية .

إنّ التمكن من مقاربة النص الأدبي من وجهة نظر البنيوية التكوينية لا يتأتى للباحث إلا إذا استطاع قراءة واستيعاب أهم مقولاتها الإجرائية التي صاغها غولدمان لنظريته وهي مقولات استلهم بعضها من أستاذه " جورج لوكاتش " كمصطلح الوعي ، وكذا مصطلحي الشكل والشمولية التي استبدلها بمصطلح البنية الدلالية ، مع تقديمه طرحا مفاهيميا جديدا يتماشى ونظريته السوسيولوجية المتطورة .

- أهم هذه المقولات : رؤية العالم ، الوعي الممكن والوعي الفعلي ، الفهم ، التفسير ، البنية الدّلالية .

01 – رؤية العالم : "Vision du monde"

إنّ اعتبار غولدمان العمل الأدبي تعبيرا عن فئة اجتماعية معينة لها نسقها الفكري الخاص، ينقلها المبدع ـ بوعي أو غير وعي ـ ، إلى عالم فني مستقل ، يجعل من هذا العمل تعبيرا عن رؤية للعالم ، غير أنّ هذه الرؤية الخاصة للعالم لا يتناولها غولدمان بمعناها التقليدي كتصور واع وإرادي للعالم ، بل هي رؤية تتبلور عبر نقل وعي الجماعة من وعي قائم إلى وعي ممكن .

إنّ الرؤية للعالم – لدى غولدمان – محكومة بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد فهي : << **المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية . ـ تكون في الغالب طبقة اجتماعية ـ وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى** >> [1] ، تتجلى هذه الرؤية على مستوى الإبداع الأدبي لا على أنّها من إبداع الكاتب الفرد ، وإنّما بوصفها تكوينا معرفيا يتجاوز الإبداع ، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد دنوه من رؤية العالم ونجح في تمثيله لها سواء كان واعيا لذلك أم غير واع فعلى عاتق المبدع المتميّز يقع << **نقل هذه الرؤية نحو أعلى قدر من الوعي مع الاحتفاظ**

(1) -Lucien Goldman : le dieu caché , Ed , Gallimard , 1959 , p : 26 .

لها ، على مستوى المتخيل بتمثيل مبنين [على شكل بنية] >> [1]. لتكون رؤية العالم من هذا المنظور بمثابة : << **الحاسة الذهنية السابعة بعد الحدس التي يتوسلها الإنسان (العبقري في مجتمعه) في كشف حقيقة الواقع و جوهره و أبعاده فيجسدها عبر أعماله الإبداعية التي تعكس درجة عمق الرؤيا و إدراك الواقع اللذان يقوم عليهما موقف الإنسان من العالم** >> [2].

من هذا المنظور فإنّ العمل الفني ليس نتاجا فرديا ، ولكنه نتاج يكشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية لطبقة اجتماعية ، والأعمال العظيمة وحدها هي التي تعبر باتساقها عن رؤية للعالم ووعي جماعة ما ، وعي مثالي يمثل أقصى الوعي الممكن وعي يوجد باطنا في العمل الفني يحلله ويعيد بناءه عالم اجتماع الأدب .[3]

أو بصيغة أخرى أمكنني القول إنّ الناقد السوسيولوجي الذي يتعين عليه استخراج الدلالة الاجتماعية والموضوعية للعمل الأدبي ، والتي لا تفهم بدورها إلا في ضوء العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة [4]. علما أنه قد نجد بعض التناقضات بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك الكاتب المبدع ولكن حين تكون تلك التناقضات متوافقة في بعض الحالات فإنّ ذلك يتيح فرصة أكبر لفهم مدقق للعلاقة فرد ـ مجموعة اجتماعية[5].

إنّ الأعمال العظيمة وحدها هي التي تقدم رؤية متناسقة للعالم وهنا تبرز قيمة النتاج ـ حسب غولدمان – فالرؤية إلى العالم **:** <<**أصلا بنائيا في تكوّن الإنتاج الثقافي واستواء أنساقه**

(1)- جاك دوبوا : نحو نقد أدبي سوسيولوجي ، تر : قمري البشير ، ضمن كتاب لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص :75 .
(2)- محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية دراسة في نقد النقد، ط01، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2015م، ص : 168.
(3)- بييرزيما : النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي) ، ص ، ص : 52 ، 53 .
(4)- بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ، تر : محمد سبيلا ، ضمن كتاب لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص : 49 .
(5)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الداخلية وإطارا شاملا ومفسّرا لذلك الإنتاج ، وضابط لجدلية العلاقة بين الداخل والخارج فيه >> [1].

كما نجدها فوق ذلك ذات دلالة تاريخية حيث تربط بين القيم المنتجة في اتجاه معين لدى فئة اجتماعية محددة وبين سلوكاتها وتصرفاتها ، كل ذلك في وحدة كيانية مترابطة تتمثل بدرجة ما تلك الرؤية ، وهو ما يسميه غولدمان " البنية الدالة " ،إنّها الرؤية التي لا بد أن تفسر بدورها في سياق تلك الدلالة التاريخية والاجتماعية المماثلة للبنية الذهنية لتلك الفئات الاجتماعية [2].

قدّم غولدمان في كتابه " الإله الخفي " حديثا واضحا عن التماثل البنيوي ، بين العمل (بنيته الدلالية) ورؤية العالم التي نجدها في أعمال باسكال وراسين ؛ حيث طبق منهجه على أفكار ensées باسكال ومسرحيات راسين وهما العملان اللذان تجمع بينهما نفس الرؤية المأساوية وهي الرؤية المأساوية المطالبة بالكل أو لاشيء والرافضة لكل ما يقيد الإنسان في العالم ،الإنسان المأساوي الذي يؤيد العالم ويقاطعه في الوقت نفسه تحت مراقبة الإله الساخط المتخلي عن الناس وعن عالمهم ، وهذا الوعي المأساوي يمتلك البنية نفسها التي تمتلكها أوضاع طائفة الجانسينست les jansénistes ، خاصة فيما هي أشد فيه تطرفا، وهي طائفة تطابق فكرها بصفة إجمالية مع إيديولوجية نبالة الرداء ، وهي النبالة التي كانت موزعة في عصر لويس الرابع عشر بين ولائها للملكية ومعارضتها لملك خذلها وسعى إلى إضعافها فوجدت نفسها ضائعة تشهد نهايتها على يد من صنعها وأهملها كما أهمله الإله العالم والعباد لدى الجنسينية ، وتأتي الصلة التاريخية لتنضاف إلى العلائق التي يقيمها غولدمان وهي صلة باسكال وراسين التاريخية مع الوسط الجانسيني الفرنسي [3].

(1)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص : 36 .
(2)- المرجع نفسه، ص : 37 .
(3)- جاك دوبوا: نحو نقد أدبي سوسيولوجي ، تر : قمري البشير ، ضمن كتاب لوسيان غولدمان و آخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص: 76.

فهذا التماثل الحقيقي في بنية الأزمة الاجتماعية لنبالة الرداء والأزمة الدينية لتعاليم الجنسينية هو ما يشكل – بالنسبة إلى غولدمان – بنية دالة هي تلك الرؤية المأساوية التي تمثلها كل من باسكال وراسين تمثلا متجانسا جدا فنجح الأول في صياغتها صياغة مفهومية فلسفية ونجح الثاني في صياغتها صياغة تخيلية أدبية عبر مسرحياته المأساوية [1].

إن عملي باسكال وراسين قد تولدا عن " رؤية للعالم " تهيأت في وعي فئة اجتماعية محددة واستقرت في إدراكها على درجة أعلى من الوضوح والانسجام ، غير أن تلك الرؤية لا يمكن اكتشافها إلا باعتبار تلك الأعمال الإبداعية " بنية تكوينية " لها دلالة وظيفية فوق دلالتها النوعية التركيبية ، ما يعني أنها منفتحة بكيفية جدلية على البنية التاريخية والاجتماعية التي تفسرها وتؤطرها [2].

ما أكده غولدمان حينما أقر أن فهم الدلالة الحقيقية للإنتاج الأدبي أو الفلسفي لا يتم إلا إذا تم ربطه بمجموع الحياة الاجتماعية ، الثقافية والاقتصادية لزمنه [3] .

يمكنني أن أخلص مما سبق إلى القول : إنّ الأعمال الأدبية هي إبداعات فوق فردية تمثل أبنية فكرية وسياسية واقتصادية لطبقة اجتماعية محددة ، إنها أبنية عقلية تتجاوز الفرد وتنتمي إلى جماعات اجتماعية تشكل في مجملها -الأبنية العقلية- ، رؤية العالم ، تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع ؛أي إنّها تغيّرها وفقا لمتطلبات ومتغيرات الحياة التي تعيشها الطبقات الاجتماعية .

وتظل هذه الصور العقلية للعالم مفتقرة إلى التحديد والتحقيق الكاملين في وعي الجماعة الاجتماعية حتى يظهر الكتاب والمبدعون الكبار القادرون على بلورتها في **رؤية للعالم** محددة متلاحمة الشكل ومنسجمة ، فالانسجام لدى غولدمان شرط أساسي في تشكيل

(1)- محمدخرماش:إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصرIII البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص: 38.

(2)- المرجع نفسه ،ص:38.

(3) -Lucien Goldman : le dieu caché , p : 55 .

القيمة الجمالية في العمل الأدبي كما أن الانسجام والاتساق أهم ما يميز الأعمال العظيمة الكبرى كأعمال باسكال وراسين .

إذا كانت رؤية العالم - من منطلق ما تقدم - ، مفهوما إجرائيا للبنيوية التكوينية كما تعد سمة جوهرية في العمل الإبداعي فإنه يتعين على الناقد السوسيولوجي إدراك هذه الرؤية والتوصل إليها داخل العمل الإبداعي من طريق تحليله له ، ولأنّ الأعمال الأدبية تتجاوز الفرد إلى الجماعة بكل معطياتها الفكرية وجب كذلك على الناقد الانطلاق من النص بالتركيز على عناصره البنائية والدلالية ثم ربطها بأنساقها الاجتماعية والتاريخية التي تولدت فيها ، مع عدم إهمال المرجع التكويني للكاتب والذي يسهم بدوره في ربط النص ببنيته السوسيولوجية الكبرى .

02–الوعي الفعلي والوعي الممكن: " Conscience réelle et Conscience possible"

إذا كانت الرؤية للعالم تمثل عند غولدمان مجموع الأفكار والتطلعات والأحاسيس التي تحكم فكر فئة اجتماعية وتوحد بينها وتجعلها في تعارض مع الفئات الاجتماعية الأخرى ، فهي بهذا الطرح تقترب من مفهوم الوعي الممكن باعتبارهما يمثلان ذروة انسجام الوعي لدى الطبقة الاجتماعية ، بل هو المؤسس للبنية الذهنية أو لرؤية العالم الخاصة بتلك الفئة[1]. لذا وجب عليّ أن أحيط بمفهوم الوعي عند غولدمان بقسميه القائم ، والممكن ، حتى أتبيّن كيف أقام غولدمان العلاقة بين المبدعات الأدبية والوعي الجماعي للطبقات ،وهل نظرة غولدمان للوعي الجماعي تجاوزت إطار النظرة السوسيولوجية التقليدية – نظرة لوكاتش وماركس – لمفهوم الوعي؟ أم أنها إعادة لمفهوم ماركس ؟ .

سأنطلق في مناقشة هذه النقطة من رأي تيري إيجلتون الذي وصل بعد تقديمه لمنهج غولدمان إلى القول : << **وبرغم تسليمي بأهمية الجهد النقدي الذي بذله غولدمان فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمنهجه ، فمفهومه عن الوعي الاجتماعي – مثلا –**

(1)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص : 40 .

مفهوم هيجلي أكثر منه ماركسي ، أعني أنه ينظر إلى الوعي الاجتماعي بوصفه تعبيرا مباشرا عن هذا الوعي >> [1].

وهذا ما لا أعتبره نتيجة منصفة في حق منهج غولدمان فالمتتبع لطروحات غولدمان حول مفهوم الوعي خاصة في كتابه " من أجل سوسيولوجيا الرواية " يلمس فرقا ملحوظا وطرحا جديدا لهذا المفهوم يتجاوز ويختلف عن الموقف الماركسي التقليدي وإن لم يكن اختلافا جوهريا يقول غولدمان رافضا فكرة الانعكاس المباشر للوعي << **المبدع الأدبي [العمل الإبداعي] ليس مجرد انعكاس لوعي جماعي حقيقي ومعطى ، وإنما مآل نزعات خاصة بوعي هذه الجماعة أو تلك إلى مستوى من التماسك شديد العمق ... >>** [2] ، وقد أكد غولدمان قبل حديثه عن الوعي بمستويين أن هذا المصطلح في حد ذاته صعب التحديد يقول : << **يظهر لنا بالإمكان تخصيص الوعي على أنه مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل >>**[3] . وهو ما ينطبق على جل السلوكات والتصرفات التي يقوم بها الناس في حياتهم اليومية .

لهذا يمكن القول إنّ كل الوقائع الاجتماعية وقائع واعية وأن كل وعي يعد قبل كل شيء تمثلا لقطاع معين من الواقع ، لذا لا يمكن فهم ذلك الوعي ومدى تناسبه مع تلك الوقائع إلا بدراستها في إطار معطياتها الاجتماعية الكفيلة بتوضيح دلالتها الحقيقية [4] ولأن الوعي معطى من تلك المعطيات الاجتماعية فإنه قد يتجاوز نفسه لتظهر ثنائية الوعي القائم والوعي الممكن .

(1)- تيري إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ص : 39 .
(2)- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص : 24 .
(3)- لوسيان غولدمان : الوعي القائم والوعي الممكن ، تر : محمد برادة ، ضمن كتاب لوسيان غولدمان و آخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص : 33 .
(4)- محمد خرماش:إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصرIII البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ،ص،ص: 40،41 .
.

إذن يرى غولدمان أن للوعي الاجتماعي مستويان الأول هو الوعي الواقع أو الحقيقي الكائن، والثاني هو الوعي الممكن [1] ، أما الوعي الواقع (الفعلي) عنده فهو وعي ينتج عن مجموعة من العوائق والانحرافات التي تفرضها جهات الواقع المادي والعوامل الحقيقية التجريبية على الوعي الممكن [2] ، أما الوعي الممكن يكون عند كل طبقة على حده وهو عند طبقة ما لا يقوى على التعبير عن نفسه ، نتيجة للضغوط الممارسة عليه من طرف المجموعات الأخرى ، أو نتيجة للانحرافات التي تطرأ عليه جرّاء عوامل الواقع الموضوعي الفاعلة فيه والتي تعوقه عند التحقق بصورة تامة [3] ، وحتى أقف عند علاقة الوعي الممكن بالوعي القائم سأقدم توضيحا أدق لما ذهب إليه غولدمان ، حيث يرى أن الوعي القائم لدى الجماعة هو وعيهم الحاضر والكائن ؛ أي مجموع الأفكار والتصورات التي تملكها جماعة اجتماعية ما عن حياتها ونشاطاتها الاجتماعية والاقتصادية ، الفكرية والدينية ، سواء في علاقاتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى ، وهي تصورات ثابتة لدى الجماعة لا يمكن تصور الأخيرة دونها أي إنّ الوعي القائم هو وعي الطبقة الاجتماعية القائم بالحاضر على المستوى التجريبي ، غير أنه ينشأ عن وعي كل فرد ومتضمن فيه ، فهو محتوى في المجموعة ، كما أنه ليس وعيا جامدا وثابتا بل هو وعي متحرك ومتطور في بنيات متغايرة ومتعاقبة كما هو شأن الطبقة التي يتشكل فيها [4].

ومع كل بنية تنشأ لهذا الوعي أبعاد مستقبلية تطورية لها صلة بالطموحات الاجتماعية للطبقة ، فيتولد من ذلك " **الوعي الممكن** " ، بمعنى أن الوعي الممكن يجسّد الأهداف والطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة .

---

(1)- لوسيان غولدمان : العلوم الإنسانية والفلسفة ، تر : يوسف الأنطاكي ، مر : محمد برادة ، (د.ط) ، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م) ، 1996 م ، ص ، ص : 123 ،124.

(2) - Lucien Goldman : sciences et philosophie , Ed , Gonthier coll , Méditations , paris , france 1966 , p : 121 .

(3) -Ibid , p : 121 .

(4)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر ، البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص : 39 .

ومع أن هناك علاقة وثيقة بين الوعيين ، يبقى الوعي الممكن هو : << **المحرك الفعال لفكر الجماعة وهو الذي يرسم مستقبلها ، وعادة ما يكون في غير متناول الناس العاديين الذين يندمجون في الجماعة ، ولكنه فقط في متناول الأشخاص المميزين ذوي الثقافة العالية ، كالفلاسفة والأدباء** >> [1] ، ما يعني أنّ أشكال الوعي لدى طبقة اجتماعية محددة تعبر عن رؤيتها للعالم تتجسد في العمل الإبداعي من طريق محاولة نقل الوعي الواقع إلى الوعي الممكن وهو ما تتكفل به عادة فئة الأدباء المميزين في تلك الطبقة والذين يدركون جيدا أنّ الوعي الممكن للجماعة يرتبط بحاضرها كما يرسم مستقبلها الذي تطمح إليه .

يقول غولدمان في معرض حديثه عن الوعي الممكن وعلاقته بالإنتاج الأدبي – الرواية على وجه الخصوص – << **المبدع الأدبي ليس مجرد انعكاس لوعي جماعي حقيقي ومعطى، وإنما مآل نزعات خاصة بوعي هذه الجماعة أو تلك إلى مستوى من التماسك شديد العمق وهو وعي يجب تصوره بوصفه واقعا ديناميكيا ، موجها نحو حالة ما من التوازن .وما يفصل في الأساس في هذا الميدان كما هو الأمر في الميادين الأخرى كافة ، السوسيولوجيا الماركسية عن كل النزعات السوسيولوجية الوضعية ، النسبية أو الانتقائية، هو أن السوسيولوجيا الماركسية ترى المفهوم الأساسي لا في الوعي الجماعي الحقيقي بل في المفهوم المبني للوعي الممكن الذي يسمح وحده بفهم الأول [أي الوعي الواقع]** >> [2].

يربط غولدمان الرواية بالوعي الممكن لدى الفئة الاجتماعية التي تعبر عن نفسها بوساطة المبدع العظيم ـ حسب تعبير غولدمان ـوهو ما يعني أن كل دراسة أو مقاربة نقدية تربط بين العمل الإبداعي – الرواية – وبين الوعي الواقع لجماعة ما ، إنما هي مقاربة نقدية تقود في طريق الخطأ ، لأنّ الأدب يرتبط بطموحات وحاجات الجماعة ، أي بالقيم

(1)- أنور عبد الحميد الموسى : علم الاجتماع الأدبي ،(... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد) ، ص : 121 .
(2)- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص ، ص : 24 ، 25 .

المفتقدة في الواقع المرفوض ، لذا فإنّ الرواية لا بد أن تعكس مكونات الوعي الممكن لجماعة بشرية محددة [1].

غير أنّ هذه الفرضية تتغير في المجتمع الغربي المعاصر ، حيث نفى غولدمان وجود وساطة الوعي الممكن بين المجتمع والنتاج الأدبي بالنسبة لهذا المجتمع ، إذ إنّ المجتمع المتشيّء – تشيّؤالعلاقات الاجتماعية وسيادة الإنتاج من أجل السوق – أثر بشكل مباشر، ودون وساطة وعي جماعة ما ، في النتاج الأدبي الذي لم يعد يدافع عن طموحات وقيم مأمولة ، وإنما أصبح هو الآخر يخضع للإنتاج من أجل السوق ، كما أنه يمثل في الوقت نفسه نزعة فردية وذاتية متطرفة كأمثال أعمال الروائيين المعاصرين ابتداء من كافكا [2] .

يمكنني أن أستنتج مما سبق نقاطا مهمة أوجزها فيما يلي :

- تسهم العوامل الاجتماعية اللصيقة بالفئة الاجتماعية في تكوين الوعي الاجتماعي.
- للوعي الاجتماعي مستويان ، وعي واقع ، ووعي ممكن .
- الوعي الواقع (الفعلي) هو الوعي الذي يفرزه الواقع بكل معطياته في فترة زمنية معينة لفئة اجتماعية محددة تعارض غيرها من الفئات .
- الوعي الممكن هو أقصى ما تحتاجه وتطمح إليه فئة اجتماعية من أجل تحقيق الانسجام المطلوب مع الواقع المرفوض .
- الوعي الممكن يعبر عن الرؤية للعالم .
- يشترط غولدمان ما يطلق عليه بالانسجام وهو لا يعني << **الانسجام المنطقي الذي يعني الترابط الرياضي للعناصر وإنما يدل على انسجام عناصر الوعي،**

(1)- أنور عبد الحميد الموسى : علم الاجتماع الأدبي ،(... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد) ص، ص: 121 ،122 .
(2)-،المرجع نفسه ، ص : 122 .

وانسجام عناصر الوعي هو اتجاهها نحو التوحد مع الحقيقة على صعيدي الفكر والممارسة>> [1].

03– البنية الدلالية "Structure signficative ":

اشترط غولدمان الانسجام بوصفه عنصرا مهما من عناصر الوعي وهو شرط من شروط تشكيله ، ما يعني أن انسجام عناصر الوعي داخل إبداع معين يجعل هذا الوعي بنية تحمل دلالة بالضرورة إنها البنية التي تشكل لدى غولدمان النواة الدلالية للإبداعات ، كما تعد أداة لفهم طبيعة تلك الأعمال ، الفكرية والفنية للحكم عليها [2].

لذلك فإنّ مفهوم البنية الدلالية عنده لا يفترض فقط << **وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر ، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية [أي متحركة] ، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث تكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها ، إنّ مفهوم البنية تشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة** >> [3].

بناء على هذا يكتسب العمل الأدبي يكتسب تجانسه وكليته من خلال تماسك عناصره المشكلة له ، لذا فإن له بنية دلالية تتكون من عنصر الوحدة أو الكلية فيه ، ومن طابع الكونية أو العالم الخاص ، وهي بنية تهيّأ من طرف المجموعات الجماعية ، أما الكاتب الفرد فليس له إلا أن يحمل هذه الرؤية الخاصة ليصيغها << **إن التناسق البنيوي منظور إليه هنا كإمكانية دينامية مضمرة داخل المجموعات ، أي بنية دلالية يتجه نحوها وجدان وفكر وسلوك الأفراد ، ولكنهم لا يصلون إليها تماما إلا في حالات استثنائية ، في حالات متميزة في حين أن موقفهم يلتقي ويتطابق مع موقف الطبقة أو المجموعة ، ومثل هذه الحالات تظهر بكثرة في المجالات المبدعة ، فالفلاسفة ورجال الأدب أو الفن يصبحون**

(1)- يوسف الأنطاكي : سوسيولوجيا الأدب الآليات والخلفية الابيبستيمولوجية ، ص : 271 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 272 .
(3)- بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص : 46 .

حملة ورواد رؤية العالم الخاصة بالمجموعة >>[1] ، لينشأ عن كل ذلك مجموع من الأعمال الإبداعية المتميزة بتناسقها الداخلي بعدد من العلاقات الضرورية بين العناصر المختلفة المشكلة لهذه الأعمال ، وكذا بين المضمون والشكل ، لذا يتعين على الدارس دراستها في إطار المجموع الذي تشكل جزءا منه ، هذا المجموع الذي يحدد وحده طبيعتها و دلالتها الموضوعية .[2]

حسب غولدمان فإنّ النظام الكامن للعمل الإبداعي له وظيفة مزدوجة ،<< **فهو ينظم وحدة العمل من جانب ويعبر عن رؤية للعالم ، عن وعي جماعة اجتماعية من جانب آخر، إنّ العمل الفني ليس نتاج مؤلف بوصفه فردا ولكنه يكتشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية لجماعة أو طبقة والأعمال العظيمة وحدها هي التي تعبر باتساقها عن رؤية للعالم ووعي جماعة ما** >> [3].أما تنظيم العمل فهو جعله متسقا منسجما، لأنّ العمل الفني بالنسبة إلى غولدمان عالم كلي منسجم ، وأما التعبير عن رؤية للعالم لكون الأعمال الإبداعية العظيمة هي وحدها التي تحتوي على بنية للوعي الجماعي الاجتماعي تظهر " رؤية للعالم " كلية دالة من القيم والمعايير[4] ، لذلك فإن البنية الدلالية للنص لا تتضح لدى الدارس إلا إذا تم ربطها بالبنيات الذهنية الكبرى للفئات الاجتماعية والمشكلة بدورها للرؤية للعالم .

إضافة إلى أنّ غولدمان يحدد أساسا لاختيار هذه البنية الدالة وذات الطابع الشمولي أثناء التحليل ، يقول : << **زد على ذلك أن ما سيحدد اختيار هذه الأخيرة [البنية الدلالية] هو إمكانية الكشف عن وظائفية من النوع المذكور وعلى ذلك فإن دراستها ستتوقف حين يصل الباحث إلى إنجاز كشف للعلاقة الموجودة بين البنية المدروسة والبنية الشاملة**

(1)-بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص : 47 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- بييرزيما : النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، ص ، ص : 52 ، 53 .
(4)- المرجع نفسه ،ص : 53 .

وذلك قصد الاطلاع على تكوين البنية الأولى من حيث هي وظيفة للثانية >> [1]، فهي لا تختار سوى لقدرتها على التغيير الشمولي للعمل ، والذي يخرج به عن نطاق النصية الضيقة ، إلى فضاء التفسير المتعدد الجوانب [2] .

تأسيسا على ما سبق يمكن القول إنّ البنية الدلالية ترتبط بمرحلة الفهم حين يتعلق الأمر برصد البنيات اللغوية والعناصر المشكلة للنص ، وترتبط بمرحلة التفسير حين يتم ربط تلك العناصر بنيات خارجية أكبر ، << **يتعيّن أن تنطلق في تقطيع الموضوع ، من فكرة أنّ كل واقع إنساني تكون تبعا لعملية تشكل البنيات وبالتالي فإن هذا التقطيع يتعين أن يقدم إمكانية مراعاة الكلية التقريبية للعناصر والعلاقات ، إنّ البنيات الذهنية والوجدانية والبنيات السلوكية هي دوما بنيات تاريخية ، يؤثر بعضها على البعض تأثيرا متبادلا ، وتتدامج ضمن بنيات تحتويها و تشملها ، والنتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما أو عند نتاج أو عند فردية المؤلف أو حتى عند الوعي الجماعي** >> [3]. فغولدمان يوصي بتبني منظور واسع أثناء التحليل يقتضي عدم إغفال التحليل الداخلي للنتاج، واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية للفئات الاجتماعية ، إضافة إلى دراسة السيرة الذاتية والحالة النفسية للمبدع كأدوات مساعدة ليقوم المحلل أوالناقد الأدبي في المرحلة الأخيرة بإدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي[4]، ولا تتم عملية التحليل في إطار البنيوية التكوينيّة إلا عبر مقولتي الفهم والتفسير .

(1)- لوسيان غولدمان : المنهجية في علم اجتماع الأدب ، تر : مصطفى المسناوي ، ط04 ، مؤسسة نشرة للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1984 ، ص : 23 .
(2)- محمد أديوان : النص والمنهج ، ط 01 ، دار الأمان ، الرباط ،المغرب ، 2006م ، ص : 35 .
(3)- بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ، ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص : 47 .
(4)- المرجع نفسه ، ص : 48 .

04–الفهم : "la Compréhension" .

يحدد لوسيان غولدمان تميز منهجه البنيوي التكويني بقوله **:** << **يقدم هذا المنهج بين ما يقدمه امتيازا مزدوجا في تصور الوقائع الإنسانية أولا بطريقة موحدة ، ومن ثم في أنه فهمي وتفسيري في آن واحد ، لأنّ إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع بالنسبة للأولى عملية تفسير** >> [1]، أي إنّ منهج غولدمان يقوم على تطبيق نظريته من خلال مرحلتين أساسيتين ومتجادلتين في الدراسة تسمى الأولى مرحلة الفهم وتسمى الثانية مرحلة التفسير .

إنّ الفهم عملية تتعلق في نظر غولدمان ببنية النص اللغوي لا غير فهو **:** << **عملية استيعاب لبؤرة انسجام الوعي داخل الإبداع ، ويتم عبر ربط العناصر المختلفة ببعضها واستخراج دلالاتها الموضوعية وهو عملية منهجية محايثة تقتصر على النص وحده ولا شيء غير النص** >> [2] ، إذن يتعلق الفهم كخطوة أولى في الدراسة ببنية النص المحايثة ومشكلة الانسجام الداخلي للنص ، ما يفرض على الدارس أن يأخذ بحرفية النص ولا شيء غيره ، وأن يبحث في داخله عن بنية دالة شاملة ، يقول غولدمان **:** << **الفهم قضية خاصة بالانسجام الداخلي للنص ، يفترض أخذ النص حرفيا، كل النص ، ولا شيء غير النص، نبحث داخله عن بنية شاملة** >> [3] .

والملاحظ أن غولدمان يقترب في منهجيته الخاصة بالفهم من الأسلوب البنيوي في التحليل على الرغم من أن حميد لحميداني يرى غير ذلك حيث قال**:** << **وينبغي في هذا الصدد[الحديث عن الفهم] الإشارة إلى أن كلمة " البنيوية التكوينية " ليس لها أي دلالة مطابقة مع الاتجاه البنيوي الذي تأسس على لسانيات دوسوسير ، فهي تكتفي بالإشارة إلى ضرورة الاهتمام بالنسق النصي دون أن تمتلك أي علم إجرائي يساعدها في مجال التحليل**

(1)- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص : 238 .
(2)- يوسف الأنطاكي : سوسيولوجيا الأدب الآليات والخلفية الابيبستيمولوجية ، ص : 273 .
3 -Lucien Goldman : Marscisme et sciences humaines , Gallmard , 1970 , p : 62 .

إنّها في الواقع مجرد " بنيوية حدسية" Structuralisme intuitive >> [1]، وهو كلام مجحف في حق منهج غولدمان فكما هو معلوم أن غولدمان استفاد من البنيوية الصورية مثلما استفاد من المناهج الأخرى والخطوة المحايثة في الدراسة منبعها الدراسة المحايثة في الفكر البنيوي لدى البنيويين .

خلاصة القول إنّ عملية الفهم خطوة تمكن الدارس من تحليل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص ، إضافة إلى دراسة العناصر الموظفة للتعبير ، كالتراكيب ، والأساليب والخيال ، أي جملة الوسائل والتقنيات الأدبية التي توسل بها الأديب ووظفها في التعبير[2] إنه الشرط الذي وضعه غولدمان من أجل الانتقال إلى الخطوة الثانية أي التفسير فعلى الباحث ألا يتجه إلى التفسير إلا بعد << **أن يكون قد تقصى البنيات الداخلية للنص وتحرّى درجة الانسجام أو الوحدة النوعية فيها ، بمعنى أن يكون قد استخلص مجموع الأنساق المتبنينة فيه حسب قوانين الإبداع التي تضبط إنشاءه** >> [3].

أما السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الموضع ، هل يتم الاكتفاء برصد درجة الانسجام واستخلاص مجموع الأنساق التعبيرية للنص أم أن هناك عملية ثانية تفرضها الأولى في علاقة جدلية ؟ .

نعم لقد حدّد غولدمان مرحلة ثانية تلي مرحلة الفهم مباشرة بل ولا تكتمل إلا بها أطلق عليها اسم التفسير وهو ما سأقف عنده في العنصر الأخير من المقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية .

(1)- حميد لحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف) ، ص : 73 .
(2)- محمد أديوان : النص والمنهج ، ص : 29 .
(3)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الادبي المغربي المعاصر III البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص : 28 .

05 – التفسير : "L'explication" .

إذا كانت عملية الفهم محاولة إلقاء الضوء على بنية دالة شامة و استخلاصها فإن عملية التفسير هي << **دمجها [البنية الدالة] في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير** >> [1] ، وهذه البنيات الدلالية هي التي يتم عن طريقها تفسير الظواهر الاجتماعية الحاصلة في المجتمع لتسهم بعد ذلك في رؤية العالم ، فإذا كان الفهم مساءلة لبنية الإبداع فإن التفسير مساءلة لوظيفته [2].

هكذا يكون التفسير << **محاولة إدماج تلك البنية باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا في بنية أوسع تضمها مباشرة وتساعد على معرفة منبت ذلك الإنتاج وأصل تكونه ، ويكفي أن نتخذ البنية الضامة موضوعا للدرس لكي يصبح ما كان تفسيرا للبنية الأولى فهما للبنية الثانية الشاملة ونصبح مطالبين بإيجاد تفسير لها ، أي بإدماجها في بنية أكثر اتساعا تضمها مباشرة وتساعدنا على معرفة تكونها وهكذا** >> [3] ، ولتوضيح ذلك يعطينا غولدمان مثالا من خلال دراسة عن باسكال وراسين ؛ حيث يرى أن إلقاء الضوء على " الرؤية المأساوية " لأفكار باسكال وأعمال راسين المسرحية هي خطوة فهم أما دمجها في " الجانسينيّة[*] المتطرفة " باستخلاص البنية الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة فهم بالنسبة لهذه الاخيرة ولكنها خطوة تفسير بالنسبة لأعمال باسكال وراسين ، وبالمثل فإن فهم بنية الجنسينية هو تفسير لأصل تكون الجنسينية المتطرفة ، وفهم تاريخ نبلاء الرداء في القرن السابع عشر هو تفسير لأصل تكون الجنيسينية وفهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي هو تفسير لتطور نبلاء الرداء وهكذا[4].

(1)- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص : 238 .
(2)- يوسف الأنطاكي : سوسيولوجيا الأدب الآليات والخلفية الابيستيمولوجية ، ص : 273 .
(3)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصرIII البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص ص : 26 ، 27 .
(*)- الجانسينيّة :جماعة لاهوتية ظهرت في القرن السابع عشر، تعتنق عقيدة تؤكد على ضرورة التخلي عن العالم السياسي والاجتماعي باعتباره عالم الشقاء و البؤس ،منطلقة من بعض القيم المسيحية. .
(4)- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص ، ص : 238 ، 239 .

ليصبح التفسير والفهم ما هما إلا <<**عمليتين عقليتين مختلفتين لكنهما عملية واحدة مردودة إلى إطارين من أطر الإسناد** >> [1].

على هذا الأساس يرى غولدمان أن الدراسة يمكنها أن تجري على أساس نوع من الجدل بين الفهم والتفسير ، بحيث يكون هناك تراوح بينهما ودعم متبادل ، فنستطيع تعميق التفسير حسب مقتضيات الفهم وضرورته وأن نعدل الفهم على ضوء التفسير مع الاحتفاظ بخصوصيات كل مرحلة ، فالفهم دائما محايث للنص ، والتفسير خارج عنه ، فكل ماله علاقة بالنص من الوقائع الخارجية المتعلقة بالفئة الاجتماعية ، نفسية الكاتب وغيرها ذو طابع تفسيري [2].

و لا يمكن الوصول إلى مرحلة التفسير إلا بالوقوف عند آليات الفهم التي يعتمدها القارئ في فك شفرات النص و تفسيره ، وهو ما يعبر عنه غولدمان بقوله**:** << **على التفسير أن يأخذ تكوين النص La genése du Texte بعين الاعتبار ، ولا يحكم عليه فقط وعلى وجه الحصر إلا من خلال إمكان إقامة علاقة متبادلة دقيقة على الأقل وعلاقة دالة ووظيفية ما أمكن بين صيرورة رؤية العالم ومكونات نص ما استنادا إليها من جهة وبين بعض الظواهر الموجودة خارج هذا الأخير من جهة ثانية** >> [3]

إنّ التفسير بهذا المعنى الغولدماني عمل يربط النص بمستويات تاريخية عديدة كالمجتمع والصراع الطبقي والأوضاع الاجتماعية المختلفة وغيرها من العناصر الاجتماعية المرتبطة بالنص والمؤثرة في تكوينه ، ولأنّ النص يرتبط بكل هذه التيارات الخارجية المتعددة وجب على الدارس عدم الاقتصار على زاوية واحدة في تفسير النص بل يجب استنفاد معظم الإمكانات التفسيرية المتاحة لأجل تقديم شرح متكامل للنص المدروس ، وهنا تتحقق شمولية مبدأ التفسير كما أقره غولدمان [4].

على الرغم من محايثة الفهم وشمولية مبدأ التفسير إلا أنّهما في نظر غولدمان متحدين ومتكاملين بل هما طريقة واحدة تتناول بنيتين مختلفتين ، يقول غولدمان **:** << **إنهما لا**

(1)-لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص : 239 .
(2)- محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصرIII البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص ، ص: 27 ، 28 .
(3)- لوسيان غولدمان : المنهجية في علم اجتماع الأدب ، ط04، ص : 24 .
(4)- محمد أديوان : النص والمنهج ، ص : 30 .

يتعارضان ولا يختلف أحدهما عن الآخر /.../ إن مبدأ الفهم يقوم على الوصف الدقيق ما أمكن لبنية دالة وهو مبدأ ذهني /..../ إنه إضاءة وتوضيح للبنية الدالة المحايثة للموضوع المدروس ، مثل لعمل إبداعي ، أما مبدأ التفسير فيقوم على إدخال هذه البنية الدالة للعمل داخل بنية أرحب وأعم وأشمل >> [1]، إنّ تظافر هذين المبدأين وحده الكفيل بالوصول إلى هدف الدراسة البنيوية التكوينية والذي يتجسد في القبض على رؤية العالم المرتبطة بفئة اجتماعية محددة ينتمي إليها مبدع النص .

5 / نقد البنيوية التكوينية :

لقد استوعب غولدمان الميراث النقدي السوسيولوجي استيعابا علميا دقيقا أهله للاستفادة منه مع إبراز تميزه في تمحيصه وتطعيمه بمفاهيم جديدة ومعاصرة – كما رأينا – غير أن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الموضع هو : هل اكتمال المقولات الإجرائية لغولدمان يعني اكتمال النظرية النقدية عنده ؟ سيجيب غولدمان بنعم إذا طرح عليه السؤال مباشرة ، ولكن من عاصره وحتى الذين جاءوا بعده كانت لهم آراء متضاربة في منهجه النقدي توزعت بين مؤيد ومادح لهذا الإنجاز وبين ناقد ومطعم له بمفاهيم أخرى أكثر نضجا ، فممّا حسب لغولدمان أنه << **حرّر النقد السوسيولوجي من شائبة إخضاع النصوص الأدبية لخطاب إيديولوجية الطبقة السائدة في التشكيلة الاجتماعية وأن أحدا قبله من الماركسيين لم يستطع مقاربة الأدب بمثل حذره وتعمقه ، ولقد اقتضاه الأمر في دراسته المعمقة لأفكار باسكال ومسرح راسين، التي هي مفخرته ، أن يكون باحثا في تاريخ الأفكار والعادات وفي تاريخ الحكم الملكي وتاريخ المعتقدات ، وفي سوسيولوجية المجموعات الاجتماعية الآفلة ، وفي مختلف التوجهات الفكرية والفلسفية في القرن السابع عشر**>> [2].

بمعنى أنّ النصوص الإبداعية عند غولدمان لا بد أن تخرج من إطار ايديولوجياتها الجاهزة أثناء تحليلها ، فالقول بوحدة الموضوع أو بتعدد بنياته ليست مسلمة جاهزة يستقبل

(1) -Lucien Goldman : Marscisme et sciences humaines , p : 65، 66 .
(2)- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصرII ، البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق، ص:52.

بها الدارس الموضوع ويسقطها عليه بل يجب أن يكون نتيجة يسوق إليها التحليل والاستقراء[1].

أما ما سُجّل على غولدمان فهي جملة من الانتقادات التي وجّهت إلى منهجه الذي قصّر في دراسة الجانب الفني للإبداع الأدبي ، ومن ثمّ عدم الوصول إلى إدراك البعد الحقيقي لأدبية النص ، إضافة إلى أنّ غولدمان ـ حسب منتقديه ـ أفرط في تعلقه بالجانب الاجتماعي للنص الأدبي وإن كان من منظور بنيوي ، لذا عدّه بعضهم مؤيدا لمفهوم الانعكاس الماركسي ولكن بطريقة غولدمان الخاصة [2].

و قد ذهب "سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky" هذا المذهب حين أكد غياب الاعتناء بالطابع الأدبي للنصوص الأدبية في منهج غولدمان المرتكز أساسا على البحث عن رؤية العالم التي تفسر العمل الأدبي[3].

كما وجدت هذا الانتقاد أكثر وضوحا من خلال موقف تلميذه " بييرزيما " . p zima صاحب التوجه السوسيونصي والذي بناه مستغلا الشرخ الكبير الذي تركه غولدمان في منهجه البنيوي التكويني،كيف ذلك ؟ .

يرى بييرزيما أنّ التنظيم الذي فرضه لوسيان غولدمان في دراسة وتحليل النص الروائي وذلك بالاعتماد على بنيته الداخلية المحايثة ثم ربطها بالمعطيات الخارجية التاريخية منها والاقتصادية والثقافية ، ما هو إلا إجراء نظري وضعه ، ليس له ما يوازيه من الوسائل والتقنيات التي تسهل إنجازه على مستوى التطبيق .يقول بييرزيما : << **إنّ نقاط ضعف "البنيوية التوليدية" تكمن كلها في عدم قدرتها على تحليل و نقد النص الأدبي على المستوى اللغوي : الدلالي والتركيبي والسردي** >>[4].

(1)- محمد أديوان : النص والمنهج ، ص : 27 .
(2)- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصرII ، البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق ، ص:48 .
(3)- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .
(4)- بييرزيما : النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، ص:88 .

إنّ الملاحظات التي أبداها "بييزيما" نابعة من تتبعه الدقيق لمنهج غولدمان في التحليل حيث استطاع أن يلاحظ تلك الحلقة المفقودة بين ما أسس له على المستوى النظري وبين ما يطبق على أرض التحليل البنيوي التكويني .

فما التحليل الداخلي إلا ادعاء تماهى بمجرد دخول ميدان تحليل الرواية ، وقد أعطى نماذج من دراسة غولدمان خاصة تلك المتعلقة بروايات "روب جرييه " ؛حيث وجد تجاوزا واضحا للمستوى اللغوي لصالح المستوى الإيديولوجي الخارجي .

غير أنّ هذا النقد الموجه إلى منهج غولدمان التحليلي لا يقلل من شأن مجهودات غولدمان التي استطاعت أن تؤسس بحق لمنهج سوسيولوجي نجح على المستويين النظري والتطبيقي وما دراسته لأفكار باسكال وأعمال راسين إلا أنموذج حي وصادق لمذهبي هذا.

الفصل الثاني:

بنية الشخصية في المقامات الزينيّة بين التشكّلات الفنية والتمظهرات الإيديولوجية

الفصل الثاني: بنية الشخصية في المقامات الزينية بين التشكلات الفنية والتمظهرات الإيديولوجية

أولا: الشخصية السردية

01 – المفهوم

02 – التعدد والتصنيف

ثانيا : الشخصيات السردية في المقامات الزينيّة

01– الشخصيات الرئيسية

أ- الراوي وأنماط الرواة

أ1 - الراوي والمبدع

أ 2 – الراوي وزاوية النظر

أ 3– التمظهرات الإيديولوجية للراوي

أ4_ الأبعاد السوسيولوجية لشخصية الراوي

ب– البطل الإشكالي :أبو نصر المصري و تمظهراته الإيديولوجية

ب1 – البطل في مواجهة المجتمع : تمرّد على السائد وسخط على المسود

بنية التحول / التغيّر

ب2 ـ أبو نصر المصري بين المقدّس والمدّنس ، بنية التحول / التغير .

ب3 ـ الأبعاد السوسيولوجية لشخصية البطل الإشكالي

02 – الشخصيات الثانوية

أ – شخصيات الطبقة السائسة

ب– شخصيات الطبقة المسوسة

أولا: الشخصية السردية : من المفهوم إلى التعدد والتصنيف .

- تشكل الشخصية عنصرا أساسيا في بناء المنجز السردي ، الأمر الذي دفع الدارسين إلى الاهتمام بتفاصيل الشخصيات من حيث البناء و التطور

01 – المفهوم :

- ماذا تمثل الشخصية السردية داخل العمل السردي ؟ هل هي مجرد خيال يبدعه المؤلف لا واقع له ؟ أم هي صورة حية لواقع معاش ؟ ! .

تساؤلات جادة هدفها الوصول إلى فهم عميق لهذا المصطلح من أجل تحديد مفهوم دقيق له دون تركه يتأرجح بين عدة مفاهيم لا تزيده إلا غموضا. فالواقع أنّ العديد من النقاد تصدوا لتعريف " الشخصية " وتصنيفها تبعا لتوجهاتهم النقدية المختلفة وعلى الرغم من أن بعضهم رأى أن الشخصية هي المكون الأكثر غموضا أو على حد تعبير " تزفيتان تودوروف " todorove حين يقول : << **بقيت الشخصية بشكل متناقض الصنف الأكثر غموضا في الشعرية بدون شك ،إن قلة اهتمام الكتاب والنقاد اليوم بهذا المفهوم واحد من بين أسباب عديدة لهذا الغمــوض** >>[1] إلا أنّ المتمعن في تاريخ الدراسات النقدية يجد احتفاء كبيرا بهذا المكون السردي الهام من لدن أرسطو إلى يومنا هذا احتفاء أخرج المصطلح من دائرة الغموض إلى ساحة التعدد والوضوح .

غير أنّ خصوصية المقام تدفعني إلى الاكتفاء بالتحديد البنيوي اللساني ثم السوسيولوجي لمفهوم الشخصية وتصنيفاتها حتى يتسنى لنا الإلمام بالرؤية النقدية لهذا المصطلح وبما يتماشى والمنهج الإجرائي الذي نحن الصدد تطبيقه .

لا بد وأنا أتحدث عن الشخصية في العمل السردي أن أميز بين الشخصية في الرواية التقليدية والشخصية في الرواية الجديدة ؛حيث عدت الأولى بؤرة العمل الروائي وتميزت بوجودها المستقل عن الحدث ما اصطلح عليه تودوروف : << **الخضوع الكلي لـ الشخصية** >> **التي تشكل قاعدة نهاية القرن 19** >> [2]. خضوع كلي مرده معطيات مجتمع ذلك

(1)- تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمان مزيان ، ط01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2005 م، ص : 71 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

القرن، حين ارتفعت قيمة الفرد في المجتمع البورجوازي ورغبته في السيادة والتحرر لتتسم الشخصية عندهم بالقدرة الكاملة على اختزال أفكار وآراء الطبقة البورجوازية .

غير أن المعطيات تغيرت بتغير المجتمع فما لبثت قيم البورجوازية أن انحطت وتزعزع كيانها ما انعكس بصيغة مباشرة على الأعمال الفنية سيما الروائية منها لتتحول الشخصية بوجودها القوي في العمل السردي إلى مجرد اسم أو حرف لا يتجاوز حدود الفضاء الورقي .

لقد غاب الدور المركزي للشخصية السردية لدى الكثير من النقاد سيما البنيويين منهم الذين عدوا الشخصية مظهرا لسانيا فنيا بحتا مبتعدين بها عن كل جوهر سيكولوجي وسوسيولوجي فهذا " رولان بارت " R . parth يرى أنّ الشخصية لا تتجاوز كونها : << **كائنات من ورق** >> [1] لتتجرد الشخصية عند بارت من كل بعد واقعي واجتماعي فتنغلق على نفسها في إطار مفهوم تخييلي فحسب ، كما هي عند تودوروف تختزل إلى : << **وظيفة تركيبية محضة بدون أي محتوى دلالي**>>[2]، إنها وتماشيا مع التصور اللساني البنيوي تعد بمثابة : << **(دليل) sign له وجهان: أحدهما دال signifiant والآخر مدلول signifie فتكون الشخصية بمثابة (دال)، عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها ، أما الشخصية (كمدلول) فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها** >> [3].

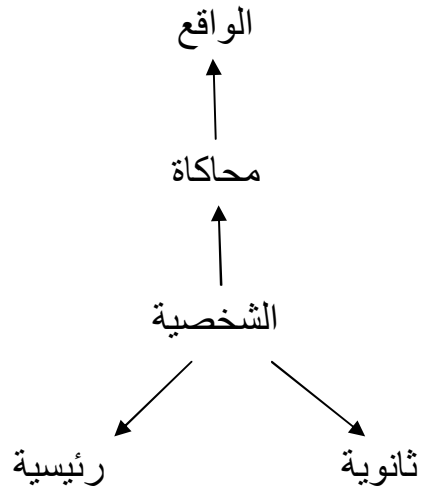
لقد عارض المفهوم البنيوي للشخصية التحليل السيكولوجي الذي سلط الضوء على الحياة السيكولوجية للشخصية بكل أبعادها إضافة إلى معارضته التحليل السوسيولوجي الذي ربط الشخصية كمظهر سردي بحقائق واقعية تعبّر عنها عبر وظيفتها السردية ،غير أنّ ناقدنا التكويني "لوسيان غولدمان" سعى للاستفادة من التحليل البنيوي لأهميته في المقاربة اللسانية للسرد إضافة إلى ربطه الشخصية برؤيا العالم ومعطيات المجتمع وذلك في إطار تطوير نظرية أستاذه "لوكاتش" والتي دارت حول " البطل الإشكالي " وكيف يمكن للشخصية أن تتجاوز حدود الوظيفة التركيبية اللسانية لتصور معطيات العالم من أجل تغيير أوضاعه الاجتماعية .

(1)- رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ط01 ،مركز الإنماء الحضاري، (د.م)،1993،ص:72.
(2)- تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية ، ص : 73 .
(3)- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي (دراسة) ، ط01 ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2005م، ص: 09 .

02 – التعدد والتصنيف :

سعى الدارسون إلى إيجاد عدة تصنيفات للشخصية السردية تخضع في أساسها إلى توجهاتهم المنهجية الدقيقة وذلك في إطار البحث عن القانون الأساسي للشخصية فتنوعت بذلك التصنيفات وتعددت. ولأنّ ضيق المقام وخصوصية الدراسة لا تسمحان لي ببسط تلك الجهود الحثيثة ، سأكتفي بتلخيص جملة من التصنيفات سيما منها السيميائية والبنيوية وذلك لعلاقتها بما سأستثمره في معطيات **غولدمان** التكوينية .

أ – تصنيف أرسطو : يمكنني استنتاج هذا التصنيف من خلال حديث أرسطو عن الشخصية وفعل المحاكاة[1] وذلك لأهمية الطرح الأرسطي الذي سيستفيد منه **لوكاتش** في دراسته .



ب – تصنيف فلاديميربروب "V.propp" : استثمر بروب نظرية " الحوافز " الشكلية وسمّاها " الوظائف " في مسعى منه لدراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي وبعيدا عن تصنيفها الخارجي ليقدم لنا بذلك نموذج الشخصية النمطية وهي : [2]

- المعتدي : (الشرير)
- المانح .

(1)- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتق: إبراهيم حمادة، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د.ت)، ص: 97.
(2)- فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة ،تر: عبد الكريم حسن و سميرة بن عمّو، ط01 ،دار شراع ، دمشق ، سوريا ، 1996م ، ص ، ص : 97 ، 98 .

- المساعد
- الأميرة : الشخصية موضع البحث
- الطالب (الموكل)
- البطل
- البطل المزيف

ج – تصنيف " غريماس " Greimas : صنّف غريماس الشخصيات من منطلق لساني ونظر إليها كوظيفة نحوية ، فالفاعل النحوي هو من قام بالفعل ، وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة ، ولأنّ القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص / العوامل فإنّ هذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستواها [1].

حدد غريماس نموذج الشخصية في مجموعة عوامل هي :

1 / ذات / موضوع .

2 / مرسل / مرسل إليه .

3 / مساعد / معيق . [2]

د / تصنيف فيليب هامون "Ph.Homon": يقول هامون : << **يمكن لسميولوجيا الشخصية في مرحلة أولى على الأقل أن تستعيد هذا التمييز الثلاثي وذلك من أجل إعداد الحقل الذي تشتغل به وذلك من أجل تحديد : 1 – فئة الشخصيات المرجعية /.../ 2 – فئة الشخصيات الإشارية /.../ 3 – فئة الشخصيات الاستذكارية** >> [3].

وبذلك صنف هامون الشخصيات إلى ثلاثة أصناف :

(1)- محمد غرام : شعرية الخطاب السردي ، ص : 14 .
(2)- فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، تق : عبد الفتاح كيليطو ، ط01 ، دار كرم الله القبة ، الجزائر ، 2012 م ، ص : 61 .
(3)- المرجع نفسه ، ص ، ص : 29 ، 31 .

1 / الشخصيات المرجعية : وتشمل الشخصيات التاريخية ، الأسطورية ، الرمزية المجازية، الاجتماعية .

2 / الشخصيات الإشارية (الواصلة) : إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما .

3 / الشخصيات الاستذكارية (التكرارية) : تقوم هذه الشخصيات بنسج شبكة من التداعيات والتذكير داخل الملفوظ ، وذلك بأجزاء ملفوظية متفاوتة الأحجام كـ : كلمة ، جملة ، فقرة ، وهي ذات وظيفة تنظيمية في تنشيط ذاكرة القارئ ، إنها شخصيات للتبشير [1].

إضافة إلى ذلك فإنّ ما يميز مفهوم الشخصية عند هامون كونه توسع في هذا المفهوم ورفض اقتصاره على الشخصية الإنسانية ؛حيث جعل من البيض والطحين مثلا شخصيتين تدخلان في وصف المطبخ . [2]

هـ - تصنيف لوكاتش وغولدمان : سبقت الإشارة في حديثنا عن المنهج إلى طروحات لوكاتش حول الشخصية السردية ووظيفتها وكيف استلهمها غولدمان وطورها باتجاه تكويني ، ذلك أنّ لوكاتش ميز الشكل الروائي بوجود شخصية رئيسية تسمى " البطل " وهو البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم أصلية في عالم منحط ومتدهور، عالم لا يعي بوجود تلك القيم ولا يتحقق هذا البحث إلا حينما يكتسب البطل وعيا بانهزامه الخاص .

إنّ تمييز لوكاتش لجنس الرواية بهذه الشخصية يؤكد طبيعة العلاقة الرابطة بين الشخصية/البطل والعالم/ المجتمع إنها الشخصية التي تظهر في فكر **غولدمان** التكويني ممثلة لوعي الطبقة الاجتماعية معبرة عن آرائها باحثة عن حلول لمشاكلها .

وعلى الرغم من أنّ هذه التصنيفات ومحاولة بلورة نموذجها بلورة تمت انطلاقا من ميادين مختلفة (المسرح ، الحكاية الشعبية ، التركيب) إلا أنّها تتقاطع فيما بينها بشكل ملموس كما ذهب إلى ذلك فيليب هامون ، إضافة إلى ذلك فإن علاقة الشخصية (المؤلف البطل، ...) بخدمة المجتمع ونقل رؤياه عبر عمل إبداعي كبير لا يقتصر عند غولدمان

(1)- فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص : 31 .
(2)- فوزية لعيوس غازي الجابري : التحليل البنيوي للرواية العربية ، ط01 ، دار الصفاء ، عمان ، الأردن ، ص : 311 .

على جنس دون آخر ، وإنما تلتقي العديد من الأجناس الأدبية تحت المظلة نفسها وأدلّ على ذلك من أن غولدمان طبق آلياته الإجرائية على جنس الرواية كما طبقها على جنس المسرح (مسرح باسكال وراسين).

ثانيا : الشخصيات السردية في المقامات الزينيّة

على الرغم من التضارب المفاهيمي والتعدد الدلالي الذي شهده مصطلح الشخصية في عالم السرد إلا أنّ العديد من النقاد المعاصرين لاسيما البنيويين ، أكدوا على الطبيعة اللسانية والوظيفة النحوية للشخصية في النص السردي ، وذلك محاولة منهم الابتعاد عن كل تفسير خارجي ينأى بها عن حقيقتها اللسانية وطبيعتها الورقية وهو الأمر الذي رفضه السوسيولوجيون أمثال لوكاتش و**غولدمان** حيث أقرّا مدى متانة العلاقة الرابطة بين الشخصية كمظهر لساني فني و وظيفتها التعبيرية الأمثل ؛إذ تعبّر الشخصية في العمل الروائي السردي عن فكر الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب لتتجاوز بذلك الاتفاق الشكلي أو المظهري مع الواقع الخارجي .

بناء على ما تفرضه الدراسة البنيوية التكوينية وجب علينا الربط بين المعطى الفني والمعطى السوسيولوجي للشخصية كمكون للخطاب السردي في المقامات نص الدراسة ،ما اصطلح عليه غولدمان بمرحلتي الفهم والتفسير .

يمكنني استنادا على ما تقدم تقسيم بنية الشخصيات في المقامات نص الدراسة إلى عدة أقسام تستجيب إلى تشكلها الفني كما تتوافق ومعطياتها الإيديولوجية .

01– الشخصيات الرئيسية :

لا شك أن جنس المقامة [ð] الذي عرف عند العرب منذ العصر العباسي ينتمي في أصله إلى السرد العربي فهو قصة أو لنقل حكاية تروى على لسان راو، يقود أحداثها بطل تساعده عادة شخصيات قليلة الظهور في مكان معين وزمن محدد .وعليه فإنّ المقامة من

ð- هي الفن القصصي الذي ابتدعه العرب في القرن الرابع الهجري ، تقترب في شكلها من القصة القصيرة ، تنتظم فيه الأحداث حول بطل خيالي ويرويها سارد خيالي أيضا .

منظور كونها نصا أو خطابا سرديا تتوفر على عناصر السرد الرئيسية ولعل أبرزها ما يتعلق بالشخصيات التي تلعب أدوارا مختلفة في عملية السرد .

إنّ أبرز الشخصيات السردية المكونة للمقامة هي شخصيتي : الراوي والبطل

أ – الراوي وأنماط الرواة : إنّ أبرز ما يستثير حافظة المتلقي في المقامات الزينيّة جملة الاستهلال التي تتكرر في فاتحة كل مقامة "حدّث ، روى ، أخبر ... القاسم بن جربال الدمشقي) إذّها أول عبارة يفتتح بها السرد ،حيث تخبر من الوهلة الأولى عن حقيقة الراوي الذي يضطلع بعملية سرد القصة أو الحكاية وهو **القاسم بن جربال الدمشقي** راوي الأقاصيص والبطل الأول لمقامات الجزري .غير أنّ المتمعن في البنية اللفظية للعبارة حدّث ، روى ، أخبر يدرك أن هناك راويا آخر يقف خلف الراوي المعلوم لنكون بذلك أمام راويين: راو مجهول وراو معلوم ،فما طبيعة هذين الراويين ؟

– الراوي المجهول : هو الذي يقوم بعملية نقل أو رواية المقامة للمتلقي ؛ أي هو : << **المناط به مواجهة المتلقي خارج النص وهو الذي يتلقى الرسالة عبر السماع أو القراءة** >> [1]؛ أي إنّ الراوي المجهول الذي ظهر من خلال صيغ الاستهلال في المقامات كـ : حكى، حدّث ، روى ... هو الشخص الذي سمع نصوص المقامات من راويها المعلوم أبي القاسم بن جربال الدمشقي وهو الذي تقلد مهمة إخبار القارئ أو المتلقين بما رواه الراوي المعلوم وعليه يمكن أن نسميه أيضا راويا خارجيا أي راويا من خارج السند ولا يكون شخصية من شخصيات المقامة في عمومها .

إضافة إلى ذلك فإنّ صيغ الاستهلال المختلفة لفواتح المقامات الزينيّة توحي بأن الراوي المجهول قد يكون راويا ثانيا لراو مجهول أول ، أي إن صيغة : حكى تدل على أن الراوي المجهول الذي نحن بصدد الحديث عنه لا يكون بالضرورة هو من تلقى المقامات مباشرة من راويها المعلوم أبي القاسم بن جربال الدمشقي ، وهذا بخلاف ما عهدناه في الجمل الاستهلالية للمقامات العربية لمقامات الهمذاني والحريري وغيرها ، حيث نجدها تفتتح بقوله : << حدثنا عيسى بن هشام قال : .....>> فحدثنا تنبئ أنه الراوي المجهول (نا)تلقّى المقامات مباشرة سماعا من الراوي المعلوم عيسى بن هشام .

(1)- يوسف إسماعيل : المقامات مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، ط01 ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2007 م ، ص : 144 .

لقد جعل الجزري(*) فواتح مقاماته مختلفة عن سابقاتها حين نسب سماعها لراو مجهول غير معلوم متستر على حقيقته ويبقى لهذا التستر ما يبرره بالنسبة إلى المؤلف الذي كان يعيش ظروفا مختلفة .

تنتهي مهمة الراوي المجهول بمجرد نقل صوت الراوي المعلوم للمتلقين بكل أمانة فليس له من المقامات إلا هذا الحيّز الورقي الذي لا يتجاوز عبارة الاستهلال ، ولا دخل له بأحداث القصة وسردها ومواقفها وإنّما يُذكّر في بعض الأحيان بصوت الراوي المعلوم ويقول : قال القاسم أو قال الراوي وذلك حين يتداخل السرد ويُخشى من اختلاط الأصوات على القارئ أو السامع .

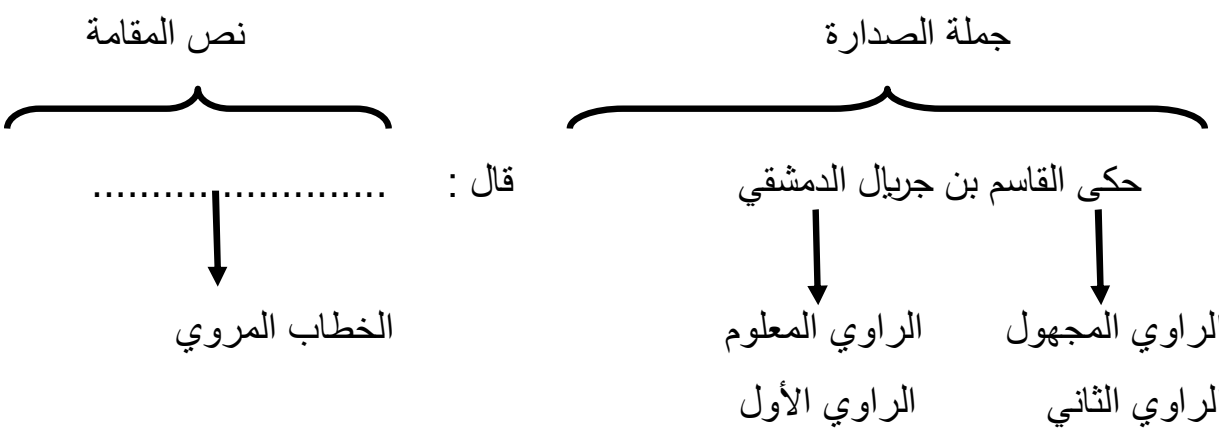
من تلك التدخلات قوله في المقامة الثانية الطوسية : << **قال القاسم بن جريال : وكنت .....** >> [1] يأتي هذا التدخل بعد كلام طويل من النثر والنظم لبطل المقامة ...،وكذلك تدخله في المقامة الشينية بقوله : << **قال الراوي : .....** >> [2].

وكذا في المقامة المارديّنيّة وهي من أطول المقامات التي تختلط فيها الأصوات قال : <<**..... قال القاسم بن جريال : .....** >> [3] وقد جاء بعد كلام منظوم طويل أتحف به البطل آذان سامعيه وشغل به ألبابهم وعقولهم .

- الراوي المعلوم : أبو القاسم بن جريال الدمشقي ورد اسمه صراحة في كل جملة استهلالية للمقامات الخمسين دون أن يغيب اسمه مرة واحدة أو يشار إليه بالضمير ، ليكون بذلك الراوي الحق والشاهد الملموس لما جاء في السرد من أحداث ومغامرات، إنّه الراوي << **المعلوم " نصيا " له رواية النص قولا وفعلا ورؤية** >> [4].

وهو بذلك الراوي الأول الذي أسند إليه رواية المقامات ليتلقاها الراوي المجهول المتعين في جملة الإسناد ولينقلها بدوره إلى السامعين والمتلقين غير المتعينين .

(*)- هو أبو الندى معد بن نصر الله بن رجب البغدادي المعروف بابن الصيقل الجزري توفي سنة 701 هـ .
(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، دراسة وتح : عباس مصطفى الصالحي ، ط01 ، دار المسيرة ، بغداد ، العراق ، 1980 م ، ص ، 106 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 126 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 242 .
(4)- يوسف إسماعيل : المقامات مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز ، ص : 145 .



- أبو القاسم بن جريال الدّمشقي الراوي المعلوم والراوي الأول كما هو البطل الأول لمقامات الجزري ، ذلك أنّ المتتبع والقارئ لأحداث المقامات يجد أنّ أبا القاسم لم يكن مجرد راو أو شخصية عاشت أحداث المقامة دون التدخل فيها ، بل كان بطلا من أبطالها وشارك في جميع أحداث المقامات إضافة إلى كونه يقوم بفعل السرد .

إنّه السارد المتضمن في المقامات فهو راو حاضر كشخصية رئيسية في الحكايات التي يحكيها ويروي أحداثها مستخدما ضمير المتكلم كما جاء في المقامة المارديني : << **أخبر القاسم بن جريال ، قال : شُعفت مذ نزُر شناري ، وشرُف مناري وكمل عِذاري وعظم حذاري ، بإصلاح القصائد وإعمال الفكر الصائد/ .../وقُذفت بساعد القدر المساعد مع صحبة ممرّدين ورفقة متمردين إلى مدينة ماردين ، فولجتها خاليا من النزيل بالطِرف الهزيل لأكتنف كَنًّا يكنفني من جثول ثلوجها** >>[1] .ضمير حاضر في كل المقامات الزينيّة يمتطيه القاسم بن جريال ليقدم إلينا نفسه كشاهد وحاضر ومشارك في تلك الأحداث التي تعج بها نصوص المقامات .

غير أنّ هذا الضمير يختفي بين الحين والآخر عندما يتعلق الأمر بحضور البطل – الشخصية الرئيسية الثانية – ليستخدم الراوي ضمير الغائب (هو) مشيرا إلى الشخصية البطلة ومحدثا عنها يقول : << **فلما نقخ القلوب برطيب مراده وضمّخ الجيوب بطيب إيراده ، وسألنا الدعاء لتسمطة ، وأنهلنا سائغ مسمّطة ، عقد إزاره ، وتفقد أزراره**>>[2]

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة المارديّة ، ص ، ص : 235 ، 236 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الزرنديّة ، ص : 234 .

ليعود بعد ذلك ضمير (الأنا) مرة أخرى ولكنه أنا الشخصية البطلة حينما يعطي لها دور الحديث قال : << ... **وأنشد [أي البطل] :**

قرعت البيوت وزُغت الرُّتوت وبعت التخوت لقنص الزُّبد

وشَمت البعيد وسُمت العبيد وسفت الصعيد لكسب السند

وقدت الحرون وزُدت الحَزون وجُدت الحُزون ومتن الجلد >>[1].

وهكذا تتعدد الضمائر بتعدد الأصوات وخاصة حينما تتداخل الأخيرة في الحوار غير أن ضمير المتكلم (الراوي) يبقى المسيطر والمحرك لعملية السرد .

أ1 - الراوي والمبدع : لا بد وأنا أسوق حديثا عن الراوي أن أتساءل عن علاقته بالمبدع أو المؤلف ، سيما وأنا بصدد مقاربة بنيوية تكوينية تغدوالمقامة في ظلهـا

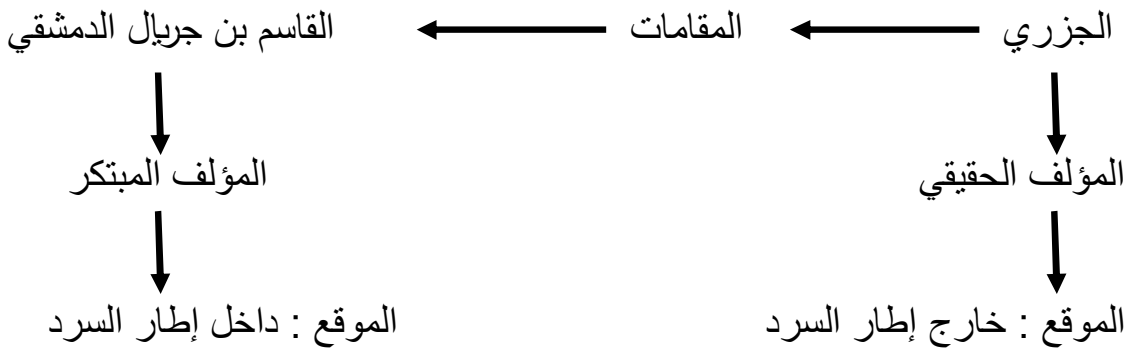
<< **تصويرا لمجتمعه [أي المبدع] ورؤية للعالم Vision du monde إزاء المعـــــاش** >>[2] فالمسافة الزمنية والنصية التي وضعها المؤلف الجزري بينه وبين الراوي أبي القاسم من طريق كلمات الاستفتاح : أخبر ، حدّث ، حكى ، روى ..... لا تعني بعد المبدع عن زمن الأحداث ومجتمعه بقدر ما تعني قربه من ذلك كله ، ذلك أنّ الجزري ابن مجتمعه وابن فئته ،خاصة و أنّه كتب مقاماته بصوت راويه في زمنه المضطرب ولم يتوان عن تقديمها ونشرها بين عامة الشعب ومسؤوليه.

إنّ حقيقة الصلة بين مؤلف النص السردي وراويه أنّ الأخير غالبا ما يمثل صوت المؤلف، و غالبا ما يكون الراوي هو ذاته المؤلف يستخدم مباشرة ضمير الأنا دون قناع أو وسيط كما هو الأمر في النصوص الروائية الحديثة منها والمعاصرة ، أمّا نصوص المقامات فقد دأب أصحابها على وضع راو خاص باسم خاص قد يكون من الواقع وغالبا ما يكون شخصية متخيلة من طرف المبدع، غير أنّ ذلك لا يعني الانفصال التام بين المبدع والراوي على المستوى البنائي وكذا المستوى الدلالي ، فعلى المستوى الأوّل إن كان اسم الراوي لا يتطابق مع الاسم الحقيقي للمبدع فإن صوته عادة ما يطابق صوت المؤلف ؛ لأنّ المؤلف هو << **صوت الأصوات وهو الذي ينطق جميع الساردين داخل العمل**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الزرنديّة ، ص ، ص : 232 ، 233 .
(2)- الطيب بن عمار : < تحليل إنشائي للمقامة الحلوانية للهمذاني > ، مجلة الحياة الثقافية ،ع 36 / 37 ، تونس (السنة العاشرة) ، 1985 م ، ص : 43 .

الحكائي >> [1] وعلى رأس هؤلاء الساردين الراوي ، فالمؤلف هو مبدع النص وهو سارده الحقيقي ، ثم ما يلبث أن تنفصل شخصية المبدع عن شخصية السارد ليتقمصها الراوي المتخيّل ، فالأول يقدم النص والثاني يقدم السرد . [2]

لنقف بذلك أمام مؤلفيين للمقامات : مؤلف حقيقي ومؤلف مبتكر .



ـ إنّ مقامات الجزري هي العمل الإبداعي الذي يصور فيه البنية الاجتماعية لعصره بل هي الوعاء الذي يحتوي رؤية العالم الخاصة بالجزري وفئته الاجتماعية ، لذا فهذه المقامات عمل إبداعي كبير استطاع من خلاله ترجمة وعيه أو وعي جماعته بمجتمع تلاطمت فيه أمواج الفساد والاستبداد ، وعلى الرغم من نسبة العمل – المقامات – إلى مؤلفها الجزري إلا أنّها وحسب المعطى البنيوي التكويني إنتاج جماعي يكشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم بشتى أنماطها ، لذا فإنّ عزوف الجزري عن ربط اسمه الحقيقي باسم الراوي دليل واضح على أنّ الراوي – القاسم بن جربال الدمشقي – صوت من تلك الأصوات الجماعية الموجودة حقا والتي شاركت الجزري والمجتمع البغدادي على وجه الخصوص أفكاره ونقده للمجتمع المتدهور .

وإنّي لأجد محقق المقامات " عباس الصالحي " في تمهيده للمدونة وهو يتحدث عن الجزري وأخلاقه قريبا من الطرح الذي قدمته حول علاقة الجزري كمبدع بالقاسم بن جربال كراوي وذلك في قوله : << **ومن الطبيعي أنّ إعلان الإنسان رضاه أو سخطه في أمر من الأمور ، إنّما يصور مقياسا ذا جذور عميقة متأصلة في نفسه وشخصيته ، ولقد كان ذلك**

(1)- نور مرعي الهدروسي : السرد في مقامات السَّرقسطي ، ط01 ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، 2009 م ، ص : 47 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

في موقف راوي المقامات القاسم بن جريال الدمشقي ، ذلك الصوت الحكيم الذي يجسّد في بعض الأحيان آراء الجزري وأخلاقه ومثله في الحياة وعاداته في المجتمع >>[1] وإنّي لأقول إنّ القاسم بن جريال هو القناع الذي يستتر وراءه المؤلف / الجزري إضافة إلى كونه القناة المباشرة التي عبرها سيترجم البطل رحلته الإشكالية ووعيه الممكن ليقدّم لنا المبدَع (المقامات) في النهاية رؤية العالم الخاصة بالجزري ومجتمعه .

أ 2 / *الراوي وزاوية النظر* :

يعد ابن الصيقل الجزري الراوي الحقيقي لأحداث المقامات كيف لا ؟ وهو مبدعها ومؤلفها بل كاتبها وقارئها ، لذا كان في نظرنا الراوي العليم بكل تفاصيل القصص المروية وأحداثها، غير أنّ عنصر التشويق الذي لابد أن يكتنف أي عمل قصصي جعل من المبدع/الجزري ينسحب من مكانه ويكتفي بموقع الراوي المجهول ليسلم بذلك مهمة الرواية إلى الراوي المخترع القاسم بن جريال الدمشقي ، ولكن دون إعطائه المعرفة التامة والمطلقة بأحداث القصص التي يرويها ؛ حيث جعله إضافة إلى كونه راويا ، شخصية رئيسية من شخصيات مقاماته لذا سيظهر الراوي كشخصية رئيسية وبطلا أولا تقدم من خلاله معطيات القصة بجميع أنماطها السردية .

إنّ اختفاء المبدع خلف الراوي وجعله صوتا يتكلم من خلاله يؤهل الراوي ليصبح << **تقنية سردية يوظفها الروائي [المبدع] من خلال وجهة نظره** >> [2]. فيغدو للراوي موقعا خاصا إزاء الأحداث والشخصيات يتخذه منبرا يكشف من خلاله عن مستويات عرض الحكاية وهنا تكمن حقيقة زاوية النظر أو ما يصطلح عليه اسم المنظور [3]، يقول تودوروف: << **يستند مصطلح الرؤيا أو وجهة النظر إلى العلاقة بين السارد والعالم المشخص** >>[4] ؛ أي العلاقة بين الراوي والنص المروي بكل مكوناته فإذا كان الراوي / السارد هو الشخص الذي يروي السرد ، فإن زاوية الرؤية هي الكيفية

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (تمهيد المحقق) ، ص : 48 .
(2)- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص : 91 .
(3)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(4)- تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية ، ص : 129 .

والطريقة التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث المسرودة عند تقديمها ، وبالتالي فهي تمثل وجهة نظره وعليه لا يمكن تصور راو دون رؤية ولا رؤية دون راو [1].

ولأنّ الراوي عنصر من عناصر العمل الإبداعي - السرد على وجه التحديد- فإنه يغدو مع الأثر الأدبي وسيلة تعبر عن **الرؤية الكونية** حسب **غولدمان** والمطابقة للرؤية الكونية السائدة لدى مجتمع الجزري أو الجماعة ،<< **يرى غولدمان أن موضوع الإبداع الثقافي الحقيقي هي الفئات الاجتماعية وليس الفرد المتوحد المعزول ،و التطابق المنشود يحدث بين الرؤية الكونية المعبر عنها بالأثر الأدبي و بين الرؤية الكونية السائدة لدى الجماعة** >>[2].

تتخذ علاقة الراوي بالسرد أنماطا ووجوها متعددة ومختلفة ومتداخلة كثيرا من الأحيان ولعل أشهر المجهودات التي صنفت هذه العلاقة إلى وجوه وأنماط مختلفة نجد كلا من : جان بويون "J. pouillon "، بيرسي لوبوك ، نورمان فريدمان ، وكذلك تودوروف. أما جان بويون فقد صنف زاوية الرؤية من خلال كتابه " الزمن والرواية " 1945 م ، إلى ثلاثة أنماط : [3]

1 - **الرؤية مع** وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي .

2 – **الرؤية من الخلف** ويكون الراوي فيها عليما بكل شيء محيطا بالأحداث .

3 – **الرؤية من الخارج** ويكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية .

- إنّ تساوي معرفة الراوي بمعرفة الشخصية ترجمها " توماتشفسكي " تحت مصطلح السرد الذاتي . [4]

- كما أجد " بيرسي لوبوك " وقد وضع حجر زاوية الرؤية وحدد وجهات النظر في ثلاث :

(1)- محمد عزّام :شعرية الخطاب السردي ، ص ، ص : 91 ، 92 .
(2)- محمد نديم خشفة : تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان) ، ط01 ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، سوريا ، 1997 م ، ص : 15 .
(3)- المرجع السابق ، ص : 93 .
(4)- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط01 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1991 م ، ص : 47 .

1 – **التقديم البانورامي** : يكون الراوي فيه مطلق المعرفة .

2 – **التقديم المشهدي** : حيث تقدم الأحداث فيه مباشرة للمتلقي مع تسجيل غياب الراوي.

3 – **اللوحات** : حيث نجد الأحداث تتركز على ذهن السارد/الراوي أو على إحدى الشخصيات الأخرى . [1]

أما " فريدمان "فيقدم تصنيفه الثاني للكشف عن تلك الأنماط وهي :

1 – نمطان للسرد تتجلى منهما معرفة الراوي بكل شيء ، سواء تدخل الراوي واقتحم القصة أو كان محايدا .

2 – نمطان للسرد بضمير الأنا : شاهد العيان أو المشارك .

3 – نمطان للسرد بالمعرفة الكلية المتعددة أو الأحادية .

4 – نمطان للسرد الموضوعي التام حيث الصيغة العرضية والتصورية أو الشكل المسرحي من جهة والتسجيل التام والبسيط (الكاميرا)من جهة أخرى . [2]

أما "تودوروف" فقد استعاد تصنيف " بويون " السابق مع إضافة بعض التعديلات على الشكل الآتي :

الصنف الأول : الرؤية من الخلف ، وفيها يعرف الراوي أكثر من الشخصية الروائية .

الصنف الثاني : الرؤية مع وهنا تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات .

الصنف الثالث : الرؤية من الخارج ؛ حيث يكون الراوي أقل معرفة من أي شخصية من شخصيات الرواية [3].

(1)- محمد عزّام:شعرية الخطاب السردي ، ص : 13 .

(2)- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، ط04 ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، المغرب ، 2005 م ، ص : 297.

(3)- عزالدين بوبيش : < القصة والبنيوية الشكلانية > ، مجلة السرديات ، ع01 جانفي 2004 م ، جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر ، ص ، ص : 58 ، 59 .

أما البنيوية التكوينية فلا أجدها تعارض هذه التصنيفات كونها واردة الحضور في أي نص سردي ، غير أنّ حديث **غولدمان** عن رؤية العالم وعلاقاتها بالعمل الإبداعي يجعلنا نتصور زاوية النظر عند الراوي كونها واحدة من تلك التقنيات التي يستند إليها المبدع لتحقيق غايته وهدفه ، ولتحقيق هذه الغاية يلجأ المبدع إلى تكثيف عدد الأصوات والرواة داخل العمل حتى يتمكن من بلورة رؤية الجماعة، إلاّ أنّ رؤية الراوي إلى جانب رؤية البطل تبقى النقطة المركزية لزاوية النظر في العمل السردي وهذا ما سيتجلى لنا بصورة واضحة في المقامات .

يعد راوي المقامات **القاسم بن جريال الدمشقي** شخصية رئيسية من شخصيات المقامات حيث يظهر في كل المقامات ولا يختفي أبدا وعليه فإن موقع القاسم سيكون في الغالب موقع المتساوي مع شخصيات المقامة وخاصة شخصية البطل لذا ستتجلى لنا الرؤية مع بشكل واضح في المقامات ، إضافة إلى أنّ حضور أبي القاسم كشخصية رئيسية في المقامات يجعله يأخذ موقعين هما :

- موقع الراوي السارد .
- موقع الراوي الشخصية .

فإذا كان المبدع قد وضع مسافة زمنية بينه وبين الراوي أبي القاسم من خلال جملة الاستهلال المفتتحة بصيغ الإخبار كـ : حدّث ، وروى ، وأخبر ، فإنّني أجد الراوي القاسم قد وضع أيضا مسافة زمنية بينه كشخصية حاضرة وبين ماضيه حيث تقبع الشخصية الماضية . وبذلك نكون أمام :

- **الراوي الحاضر :** القاسم في الزمن الحاضر ، وهو يروي الأحداث كما جرت معه في زمن مضى .
- **الشخصية الرئيسية :** القاسم في الزمن الماضي ؛ حيث كان مشاركا و ذاتا فاعلة داخل الحدث .

لذا فلا شك أنّ الراوي الحاضر يبث رؤيته عبر شخصيته في الزمن الماضي وعبر موقعه من الأحداث آنفا .

روى القاسم بن جريال قال : << **نزلت بالبحرين /.../ وأنا حينئذ** >> [1].

- هل هذا يعني حقا أن هناك مسافة بينهما ؟ ! ، يمكننا الإجابة بنعم ، ذلك أنّ الراوي :

<< **ليس مع مسافة الزمن هو تماما [الشخصية] وذلك أن الراوي هو من يروي في زمن حاضر [عن شخص] كأنه هو الراوي وقد وقعت أحداثه في زمن مضى ، أي لئن كان الراوي هو [الشخصية ذاتها] فإن ثمة مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما / ... / إنّ هذه المسافة هي التحوّل وهي أيضا مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعا لرؤيتها وهي بهذا المعنى مسافة تنهض عليها الذاكرة ، وتسمح بإعادة النظر والنقد والتقييم ، فتقيم الاختلاف بين من يروي (الراوي الناظر في موضوعه) ومن يروي عنه (الشخصية البطل موضوع النظر)** >> [2].

وعليه فإنّ القاسم بن جريال الراوي : هو من يروي في زمنٍ حاضرٍ أحداثا وقعت معه أو شاهدها في زمن ماضي ؛ بمعنى أنّه يروي بعد انتهاء الأحداث ومضيّها ، مما يجعله في موقع العارف والعالم بمعطيات الأحداث وأبعادها.

أما القاسم بن جريال الشخصية فهو من يروي عنه القاسم الراوي في زمن الماضي أي وقت وقوع الأحداث ، لذا يظهر في موقع الشخصية ذات المعرفة المحدودة للأحداث وتطوراتها فهو جزء منها ولا تنتهي معرفته إلا بعد مروره هو بكل الأحداث حينها تكتمل رؤيته ، ما يعني أنّ تقديمه للأحداث يكون من خلال وعيه الآني كشخصية متزامنة مع وقوع الأحداث.

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البحرانية ، ص : 205 .
(2)- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط02 ، دار الفرابي ، بيروت ، لبنان ،1999 م ، ص : 94 .

أيا كان موقع القاسم بن جريال الزمني ، ومع افتراض كونه شخصا وهميا من ابتكار الجزري نفسه ، فإنه مع ذلك يمثل الكاتب ووجهة نظره ، << **إنّ الراوي هو نفسه شخص وهمي ، ولكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين وكلهم يعتبرون بالطبع، من ضمائر الغائب ، يمثل الكاتب وشخصه وينبغي لنا ألا ننسى أنه يمثل القارئ كذلك ، كما يمثل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعوه إليها الكاتب** >> [1].

وفقا لكل هذا يتشكل العالم السردي ضمن عمل إبداعي يمثل بقوة بنية ذهنية اجتماعية لمرحلة تاريخية معينة وفق خطة مدروسة من طرف صاحبها أو مبدعها الكبير ، << **إنّ العالم الروائي [السردي] هنا بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفية يديرها الراوي الكاتب وفق خطة مرسومة** >>[2] .

تجدر الإشارة إلى أنّ تصدي القاسم بن جريال الراوي لفعل السرد ، لا يعني انعدام شخصيات أخرى تأخذ بزمام هذا السرد بين الحدث والآخر ، ونقصد بذلك شخصية البطل أبي نصر المصري ، فكثيرا ما تدار كفة الحوار لصالحه فيسرد أحداثا جرت له في الزمن الماضي ليقدمها وفق رؤية خاصة ولغرض خاص يخدمه ، كما جاء في المقامة الواسطيّة << **حكى القاسم بن جريال ، قال : اتخذت مدة من الدهر الأدهم / ... / إذ أقبل شيخ مسبل سرار ساجه ، مُرهف غرار انزعاجه / ... / فلما مثلا لدى القاضي ، ومثلا وفاض التغاضي شهر الشيخ لسانا كالمخصل الماضي وقال : أيّد الله سطا سيفك العمري / ... / أُنهي إلى ولّيّ إفضالك ، وجلي إجلالك ، أنني ولدت هذا الغلام ، الماهر العلام ، وعلمته الكلام، وثقفته مذ قام حتى استقام ، فحين شب في شبابه ودب لَهَبُ هبابه جعل يحصبني بشنيع منازعته ويضربني بقطيع مقاطعته ، ويتحفني بامتنانه ، ويقصفني بأهوية هوانه ويخذفني بحصى حصانة ويحذ فني بعصا عصيانه ، ويُنشقني رياح عقاره ، ويرشقني بقذذ نقاره ، ولم أزل مذ أتّسق شفق بدره ، وظهر تمر ندره / ... / أخيط إذا طرّ ، وألين**

(1)- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد انطونيوس ، ط01 ، مكتبة الفكر الجامعي : منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ، 1971 ، ص : 65 .
(2)- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص : 61 .

إذا اقمطّر وأقترض إذا اضطر ، وأنقبض إذا اسبطّر وهو لايهبط عن ساحج عَجاجه ، ولا يعدل عن لاحب لجاجه ، ولم يكفه كُفر إفضالي ....>> [1].

وعلى هذا النحو يتدرج أبو نصر المصري في عملية السرد ، فيسرد أحداثا جرت له في الزمن الماضي – سواء كانت واقعية أم مفتعلة – مع ابنه العاق الذي رغم تربيته السليمة له وتعليمه وإطعامه والسهر عليه وتفضيله على النفس ،غدا ولدا عاقا يرجم أباه بشتى الذمم والأوصاف ويسرق شعره، فيقف المصري أمام القاضي في صورة الأب المتضرر من ولده عساه ينصره ويحقق له غايته .

إنّ موقفا كهذا يمثل بلا ريب وجهة نظر البطل تجاه قضية معينة والموقف بأكمله سيغدو وجهة نظر خاصة بالرواي القاسم بن جريال .

إنّ تركيزي على زاوية النظر عند الراوي سيكون باعتباره **القاسم بن جريال** الراوي الشخصية ؛ أي هو المشارك في أحداث القصص فيكون بذلك شأنه شأن باقي الشخصيات محدود المعرفة بمجريات الأحداث لا تكتمل صورتها عنده إلاّ باكتمالها على مستوى السرد، أما على مستوى الشخصيات فإنّ معرفة الراوي بالشخصية البطلة تبدأ محدودة ثم تتطور شيئا فشيئا حتى تتكون الصورة المكتملة للبطل عند الراوي ، فيغدو عارفا به وبحيله بمجرد التقائه أو مشاهدته ، وفيما يلي بعض من تلك المقتطفات السردية التي تشكل موقفا بارزا للراوي تتبلور من خلاله وجهات نظره حيال المعطيات الحقيقية .

ورد في المقامة البغدادية قوله : << **جعلت أطفو بفُلك الفكر وأرسب ، وأرفو فؤادي القلق وأندب ، وأطرب لخمر خمر ذلك الضرّ الوخيم ، وأعجب لامالة ألف إلف الوطن بعد التفخيم ، إلى أن زهدت في وطاء القعود ، ورغبت في امتطاء القعود ، فخرجت أخرّ في خلال المنازل وأجر رداء الداء النازل يُثلقني مقود القوداء ، خروج المرة السوداء، لأرافق رفيقا لا يفارقه نفاق و لا يرافقه نفاق ،فقدّر لي القدر المحدود ،و الصدر الموفّق المجدود ، قوما معروقين ، بالزاد المستزاد مُعنقين ، يعدل عددهم أبنية الأفعال ، سوى سدس ضعفي أحرف الاعتلال ، فتوكلت توكل الأبدال، وزاملت عدد الزوائد من حروف**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الواسطية ، ص – ص : 411 – 414 .

الإبدال ، وحين حنّت الأباعر واستوت على جودي أكوارها العراعر ، أقبلنا نكلف أخفاق العجاف ما لا تطيق من الإيجاف ، حتى واصلت لفراق المعاهد الزوراء >> [1].

يكتفي القاسم بن جريال الراوي بافتتاح المشهد القصصي تاركا المجال للقاسم الشخصية هذا الأخير الذي يقدم لنا وصفا لحاله البائسة التي آل إليها بعدما ألم به الفقر والحاجة فدفعا به إلى طول السفر شوقا إلى الوطن ، غير أنه يجوب المنازل الطوال دون أن يعلم وجهته الحقيقية ، دل على ذلك التقاؤه القوم المسافرين القاصدين العراق وقد فرح بلقائهم وشدّ أزر الترحال بجوارهم إلى أن وصلوا بغداد ، لم تبن رؤية القاسم على معرفة قبلية بمكان نزوله بعد ذلك الترحال الطويل ذلك أن مبتغاه الأول الوصول إلى أرض الوطن ، دمشق ، غير أن التقاءه الرفقة القاصدة العراق كسر أفق توقعنا صانعا عنصر التغيير والمفاجأة التي قصدها الراوي بدءا .

كما يقدم الراوي صورة مشهدية لأول لقاء يجمعه ببطل المقامات أبي نصر المصري، هذه الشخصية التي طالما أعجب بها الراوي الشخصية وتمنى رفقتها وملازماتها ،غير أن الأحداث تنتهي بخيبة أمل القاسم في المصري الذي يكشف عن قناعه بعدما يحقق هدفه المنشود ،وقد ورد هذا المشهد القصصي في أول مقامة من المقامات الزينيّة وهي : " المقامة البغدادية " التي تعتبر أول خطوة على طريق رحلة الراوي المرتحل والبطل الإشكالي .

يقول الراوي : << ... **إذا صرت إلى رباط محشود الرواتب محسود المراتب ، قد تخير صدق نيته الواقف ، وتحيّر في حذق بنيته الواقف ، فسمعت مطارحة أعذب من الأرْي المذاب ، وأطيب من لتم ثنايا الثغور العذاب / ... / فإذا به شيخ قد رثت بزته واجتثت عزته وأنأطرت ألّته واشتهرت آلته ، وبين يديه غلام حسن الطلاوة كالشمس في الطُّفاوة، يرشحه تارة ويؤدبه ويروحه مرة ويهذبه ، فحجبت بشحذ تلك الرفاق عن مرافقة الارتفاق / ... / ما حملني على استهداء محالفته ، قلت له بعد ركود هوائه ورقود قرود أهوائه : إني لأحب أن تتخذني لحضرة محاضرتك حديثا ولخضرة مقارضتك قرينا**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص ، ص : 84 ، 85 .

ولبحار إعسارك مينا ... >>[1] ، يرسم القاسم بن جريال لحظة الحدث ، أي زمن التقائه أول مرة بأبي نصر المصري ، صورة هذا الأخير التي يعجب لها وبها الرائي المشاهد كما يعجب لها السامع ، شيخ عذب الكلام بليغ البيان رغم تقدمه في السن ، سحر الألباب بكلامه فأعجب القاسم به وبطريقة تهذيبه لابنه فعلم أنه خل يحمد جنابه ، لذا اقترح عليه القاسم أن يكون صديقا له وقرينا في تجارته ، هذا ما بداله زمن التقائه به ؛أي عندما تكونت الصورة الأولى في نفس القاسم الذي كان جاهلا بحقيقة المصري فلم تتوفر لديه إلا تلك المعرفة البسيطة و السطحية التي بناها بعد استماعه له ومشاهدته لبعض ممارساته المصطنعة . يبقى القاسم أمام الصورة المشرقة للمصري حتى يقع في مصيدته الذميمة أين نزع رداء الأدب والوقار ليلبس رداء الخيانة والاحتيال يقول : << **فرفضت إيابي ولظت ثيابي وخلعت نعلي ، وقذعت فعله الدّني ثم انخرطت في الأشطان وقلت : هذا من عمل الشيطان وعند مجاوزة الظلماء ومجاورة يهماء الماء ، طأطأ رأسه إلي ، ثم سلم علي وقال : احمد الله إذا ألقاك في هذا المضيق ، أسوة بيوسف الصديق ، فعمّم هامتك بهذا الرّشا فما أنت بأول من ارتشى ، وهذا ما رمته من الرُّشى على تزويج ذلك الرّشا ، فصرخت صرخة حلّلها البكاء، وأدخلت لها شناق المشقة والوكاء** >> [2].

تأتي لحظة التجلي في عالم السرد فتسقط الأقنعة أمام القاسم الشخصية وأمامنا ، فلم يكن القاسم يعرف ما ستؤول إليه الأحداث رفقة ذلك الشيخ ولم يعرف حقيقته إلا بعدما ألقاه في غيابة الجبّ معترفا له باحتياله ودهائه ما يجعل الراوي يبني رؤية خاصة تجاه هذه الشخصية تبدأ من ماضيه وتصل إلى حاضره وذلك من خلال قوله في نهاية المقامة :

<< **ولم أزل منذ بان ، وأبان ما أربى على أبان ، بعدما بعُد وآن واصلولب ولان ألعنه إلى الآن** >> [3]؛ أي ألعنه حتى هذه اللحظة ، وهي لحظة رواية الأحداث زمن الماضي ، أي زمن القاسم الراوي ، دل على ذلك المزاوجة بين الفعلين الماضي والمضارع ، فالماضي هو زمن القاسم الشخصية المزامنة لحدوث الفعل أما المضارع فهو زمن تكلم القاسم الراوي.

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص ، ص : 85 ، 86 . .
(2)-: المصدر نفسه ، ص : 91 .
(3)- المصدر نفسه ، ص 93 .

إنّ تعرف الراوي الشخصية على شخصية البطل الحقيقية في نهاية المقامة الأولى سيتحكم في سير الأحداث ووجهات النظر عند الراوي في باقي المقامات ، ذالك أن اصطدامه بحقيقة المصري ستزيل جانبا من محدودية المعرفة عند الراوي ، أي إنّ التقاء القاسم بشخصية المصري ثانية سيجعله يتعرف على مكائده حتى وإن خفيت على بقية الشخصيات << **والشيخ يزعم أنه سمع حلحلتَه وقد سرق مكحلته والمخنث يدّعي أنه خطف ميله، وقصده مقيله ، فدنوت قيلَه إلى الباب ، دنو الذباب ، لأنظر في صياره ، لمن يكون غَلَبُ تيّاره، فألفيته الصلّ الحَبَوْكريَّ أبا نصر المصري** >> [1].أي وجدته الداهية الماكر المصري . يظهر الراوي الشخصية هنا ضمن موقع العارف والعالم بتعاليم هذه الشخصية وكيف ستكون الغلبة لفصاحته ورفعة بلاغته .

يعمد الراوي إلى تغليب عنصر المفاجأة فيجعل البطل أكثر براعة في التخفي وراء الأقنعة المتباينة فلا يتعرف عليه الراوي الشخصية إلا بعد مضي شوط من عملية السرد قد يغدو فيها الراوي أحيانا مشاهدا ومستمعا لصوت البطل ، وهذا ما غلب على أكثر المقامات وبذلك لا تكتمل زاوية النظر لدى الراوي إلا باكتمال المشهد السردي ، << **قال : رميت عن كب قوس القضاء ، الجزيل الأنضاء الوارف المتاعب الوافر المعاتب إلى مدينة طوس / ... / فبينما نحن ندأب لتحصيل التسارع ونطلب صفي المشارع ، إذ اجتزنا بناد اجتمع فيه كلّ مناظر أريب ، وبرع به كل عُراعر أديب ، وخزم عود عرفانه كل بارع لبيب / ... / وكان قد ولج في سلوك تيك الكبراء ، ومرج بمروج هاتيك الكرماء ، رجل أنفق في النكت غمره ومزّق لتحصيل النكت عمره / ... / فقال : يا إخوة الفطن ، وصفوة الزمن ، هل سمعتم بمنظوم سُبكت حروفه فعاد منثورا مفهوما ، أو منثور أخذ بكماله فصار العروض منظوما / ... / فمن ابتدع منه شيئا جعلنا له من أموالنا فيئا / ... / وإذا بشيخ قد نهض من طرّاة الطّراف متضائل الأطراف قد احدودب ومال وسئم سربالله الأسمال / ... / وقال : يا هجان الهجان ، ورجان الرجان ، وجمان الجمان....**>> [2].

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة البحرانيّة ، ص ،ص : 206 ، 207 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الطوسية ، ص– ص : 95 – 99 .

أخذ الراوي يسترسل في سرد مقال الشيخ المنظوم والمنثور معجبا به دون أن يعلم أنّه صاحب الحيل أبو نصر المصري ، فلم يتعرف عليه شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات التي كانت تحضر وتشارك في تلك المناظرة الأدبية الساخنة والتي تستمر وتستغرق نص المقامة ، حتى تأتي لحظة التجلي ، حين تنكشف صورة الشيخ شيئا فشيئا ليتبدى للراوي ويتعرف عليه تعرفا يقينيا << **قال القاسم بن جريال : وكنت حين كفت خروق أطماره ، وانكفت إلى شموس المجلس وأقماره ، أُمعنُ لمعرفته لا عرف نكرة نكره من معرفته ، إلى أن ظهرت ظواهر ألفاظه ، واستظهرت جواهر استيقاضه فعلمت أنه أبو نصر المصري ، غوّاص اللآلي ، وقنّاص أبناء الليالي** >>[1] .

وبهذا يتموقع الراوي الشخصية ضمن دائرة الشخصيات السردية التي تتبع الحدث وتتماشى معه دون أن تكون لها زاوية نظر خلفية أو ما ورائية ، فالقاسم بن جريال الشخصية يروي من داخل الأحداث ومن خلال وعيه ليقدّم لنا بذلك رؤية داخلية تنبني أساسا على مشاركته للأحداث ومشاهدته لها.

وهو ما سعى إليه الجزري مبدع المقامات منذ الوهلة الأولى ، فالراوي المشارك في الأحداث والذي يكون عادة أحد أبطالها يدل على << **أنّ الكاتب [الجزري] راغب في أن تعبر إحدى الشخصيات عن وجهة نظره ، ومن ثم يترك راويه يتماهى بهذه الشخصية ويكتفي بما تراه أو تسمعه ، إذ يرى ما تراه ، لأنه راو محدود العلم ومشارك في حوادث الرواية ، ومنحاز إلى إحدى شخصياتها ، ويقدّم العالم الروائي من منظوره الداخلي ورؤيته الذاتية** >> [2].

يتموضع الراوي في موضع المشاهد والمشارك في الوقت نفسه غير أن مشاركته في بعض الأحيان تغدو محدودة ضيقة يكتف فيها بسرد ما يرى وما يشاهد وذلك لعظم ما يقع من أحداث تارة ولغرابتها وعدم إلفه لها تارة أخرى ، ولعل حضوره في المقامة الملطيّة – على سبيل المثال لا الحصر – يترجم ذلك ، فقد افتتحت المقامة بسرد ذاتي يسيطر عليه ضمير المتكلم " أنا " الراوي ، لكن ما يلبث السرد إلا وتخيم عليه ضمائر متعددة كضمير

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الطوسية ، ص ، ص : 106 ، 107 .
(2)- حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ط01 ، منشورات مركز أوغاريت الثقافي ، رام الله ، فلسطين ، 2007 ، ص ، ص : 62 ، 63 .

الغائب "للبطل " والمتكلم للمخاطبين من طرف البطل .<< **حكى القاسم بن جريال ، قال : نُبذت بأنامل الدّهر الدالك ، وسهام السّدر الطامس المسالك ، إلى هوة هم يذوي لها الهمام / ... / وحين تيّسرت سحائب الانتحاب وانتشرت السيارة للانسياب ألفيت شيخنا المصري كارب ذاك القرَاح وراكب ركاب ذياك الاجتراح /... / قال لي : يا بن جريال قد أنضجك مفتأد الغمائم وأزعجك سمام حيّة السّمائم / ... / فهل لك في المقامة ، لتحمِد خلوة هذه المقامة** >>[1] .

ينطلق الراوي في عملية السرد مستخدما ضمير المتكلم وهو يصف حاله وبؤس معيشته وطول سفره ليزاوجه بضمير الغائب " هو " المصري / البطل ،فكثيرا ما يتزاوج الضميران في عملية السرد إذا اجتمع الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين الراوي/البطل. التقاء القاسم بالمصري ودعوة الأخير له لمرافقته ما هي إلا مشهد استهلالي يتقدم المشهد السردي الرئيسي أين يتموضع فيه القاسم في موقع المشاهد والناقل للمنظور والمسموع في آن ، وذلك عندما يعرض على المصري أن يتولى مهمة عقد قران زوجين في إحدى الكنائس على المذهب النسطوري فيدور الحوار بين المصري ووليّي العروسين يقول : << **فحين دفق عرام خطبته ونمّق إبرام عقدته ، نظر الى والد الزوجة وقال له : زوجت بنتك المدعوة فلانة فلانا الحاضر على سنن الملّة المسيحية وسنن السادة السليحية ، وحققت أن هذا الزواج قوي الاعتلاق ، بري من الطلاق ، لا تغيره غيرُ مقاطعه / ... / وقبضت المهر المندوب إليه ، المتفق في هذا التزويج عليه ، مع علمك بأنها بالغة عاقلة راكبة نُجُبَ الإجابة راقلة طاهرة الجيوب خالية من العيوب سالمة مما ينافي القوانين النسطورية، بعدما ألفيتها راضية غير مجبورة / ... / قال : [أي والد الزوجة] زوجته إياها فالتفت المصري إلى الزوج وقال : وردت على خيرة الله تعالى وأنت لزواج فلانة بنت فلان الحاضر من الراغبين وحضرت وأنت من الخاطبين الطالبين على القواعد العيسويّة ، والمناهج الداودية،فكنت أفضل خاطب لأفضل مخطوب ، وأكمل طالب لأكمل مطلوب ، مع معرفتك بأن زواج النّصارى لا طلاق فيه ، ولا سائل مخالعة يعتفيه ولا راجب مراجعة يجتديه / ... / فتزوجتها على هذا الاشتراط المذكور ، وتقبلتها تقبل الراغب**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الملطيّة ، ص – ص : 331 – 334 .

الشكور ، وارتضيت ولوج هذا السّاهور / ... / قال : [أي الزوج] تزوجتها ، فقال : جعله الله منوطا بجد لا تبرح كتائب سكناته >>[1].

على هذا النسق يفتح الراوي المجال أمام شخصية البطل لتتصرف وتقول وتبدي ما تريد دون اقتحام عالمها الخاص ، فينتهي المشهد السردي باستيلاء المصري على كل نفس في ذلك المكان وانسلّ منه ليبدأ رحلة مكر جديدة ، يبقى الراوي مشاهدا ساردا حتى نهاية المقامة ، فلا يقتحم سور البطل لينصحه أو يستفسر منه كما هي العادة بل فضّل أن يحيد عنه وأن لا يتبعه مخافة أن يهلك معه ، << **وانخرط انخراط الطّخرور ، واستأصل نفائس صلباتها وضم خلّة مخاتلته إلى صلّيانها ، ولما غادر البيعة كالتريكة ، وبادر إلى لبس نثره التحزم والتّريكة ، جعلت أتضاءل تضاؤل المسود ويتمايل تمايل الأسود السود لعلمي أن من خالط الأخطار ، وعاشر الشّطار طاح رأس قدره وطار ...** >> [2].

الرؤية ذاتها أو قريبا منها تظهر في المقامة اللاّذقية حينما يقف الراوي مشاهدا مستمعا ليقدم لنا مشهدا سرديا يعلو منبر فصاحته بطل المقامة المصري حين يقف واعظا في إحدى المآتم بأنفس ما يمكن أن يقال في حب الآخرة وكراهية الدنيا ، ليُتحَف من قبل السامعين بهبة جميلة وجبة جليلة دون أن يدرك الراوي أنه المصري حتى تنجلي لحظة التعرف فيدرك أنه المصري المحتال ، << **فابتدر واعظ أفصح من قسّ المقال ، وأرجح بالارتجال في ذلك المجال / ... / ابن آدام إلام تعوم في بحار هفواتك وتقوم لقطف ثمار خلواتك وتكرع من فرات الإثم / ... / فلما سدّ أدعية عظاته ، وشدّ أوعية مبكياته أتحف بهبة جميلة وأسعف بجبة جليلة ، وجعل يتخندق للمع فصوله ويتغطرف لمنتخب محصوله / ... / وحين فاه بجلية حاله وتاه بسرية محاله في مِحاله أيقنت أنه المصري بلبل بستان السرور ، وقنبل محراب دهاء الدَهور**>>[3]

هكذا تظهر المقاماتالزينيةّ مجموعة من القصص المترابطة والمتداخلة على مستواه الداخلي ؛ حيث نجد أكثر من قصة ضمن المقامة الواحدة ، لذا يتعدد رواتها فمن الراوي الرئيسي إلى البطل إلى شخصيات أخرى تكون طرفا في عملية السرد وقد تسرد ما جرى

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الملطيّة ، ص ، ص : 340 ، 341 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 342 .
(3)- المصدر نفسه، المقامة اللاّذقية ، ص – ص : 114 – 119 .

لها من أحداث فتكون بدورها في موقع " راو " غير أنّ تعدد الرواة لا يطمس حقيقة ارتباط زاوية النظر بالراوي الرئيسي وهو هنا " القاسم بن جريال الدمشقي " والذي يقدم لنا الأحداث كما تبدو علاقته بها وبالشخصيات السردية الأخرى من موقع الراوي الشخصية التي تواكب الحدث وتنمو معرفتها بتسلسل الأحداث ونموّها. أما القاسم بن جريال الراوي الحاضر والذي نستطيع القول إنذه الجزري الراوي فهو راو عليم بكل تفاصيل ما جرى كيف لا وهو يقف أمام زمن مضى يصارعه زمن حاضر .

إضافة إلى ذلك فإن حضور بطل " كالمصري " في مقامات الجزري يمثل حضورا لوجهة نظر مقابلة لوجهة نظر الكاتب الراوي ، وعليه قد تتعدد وجهات النظر في النص الواحد والخطاب الواحد كما هو الأمر في المقامات الزينيّة .

أ 3– التمظهرات الإيديولوجية للراوي :

إنّ حديثي عن الراوي كجزء من بينة الشخصيات المكونة للخطاب السردي المقامي لا يقف بي عند حدود تشكّله الفني من حيث حضوره البنيوي في النص كراوي ، ضمير ، صوت .... وغيرها بل لا بد من ربطه وظيفيا بواقعة الاجتماعي وهو ما يدخلنا في مرحلة التفسير، فما هي حدود التمظهرات الإيديولوجية لشخصية الراوي ، وهل تعكس بحق بعده الاجتماعي الواقعي كونه يمثل قناعا يستتر خلفه المبدع ؟

- **القاسم بن جريال الدمشقي الأديب الرحالة :**

شخصية تبدو للدارس من نسج الخيال ، غير أن القارئ لواقع الجزري وشخصيته يوقن أنها تمت للواقع بعدة صلات ، فهو أديب رحالة ، كثير الترحال بين مدن العالم العربي والإسلامي على حد السواء ، أصله يعود إلى مدينة دمشق السورية فقد صرح قائلا:

<< **دمشق واري فمذ فارقت ربوتها """""" لم يبرح الدّمع من عيني سكوبا** >> [1].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص : 87 .

وإن كان في أصله بعيدا عن مسقط رأس الجزري إلا أنّ ذلك لا يعني ابتعاده عن تشكيل ملامح مبدعه ، فإن عرف الجزري بأنه :<< **أديب بارع ، نحوي ، لغوي ، فقيه ..... مفت** .... >>[1]. فكلها صفات وسمات استوعبتها شخصية القاسم بن جربال ، هذه الشخصية التي تركت الوطن وشدت الرحال لهدف واحد وهو نيل العلم والأدب ، جاء في المقامة الموصليّة << **ملت ميل النجوم ، لذلك الحموم ، واحتملت مكابدة العلكوم لاكتساب الأدب المركوم، إلى أن رفضت الجهل رفض السقيم باسه والقسيم التباسه ، فلما تذكرت ما تذكرت، وشكرت على ما تدبرت ، أقبلت مع مقاطعة المُسْطار ، ومصاحبة الأسطار ، أطور بالأقطار واحدا بين وحدان المحامد والقطار** >> [2].

كونه أديبا لا يعني التوقف عن طلب الأدب والعلم عامة وهو ما عرف عن أدباء ذلك العصر ، القرن السابع للهجرة خاصة في بغداد التي لم تخل من الأدباء والعلماء الكبار الذين أسسوا رغم ظروف الاحتلال المغولي القاهرة ، مدارس علمية كبرى تضم مختلف العلوم والآداب منها ما كان قديما ومنها ما أُسّس حديثا وصلا له بالقديم ، منها المدرسة العصمتية والمرجانية والمسعودية ، لذا نجد راوي المقامات القاسم بن جربال واحدا من أولئك الذين تشبعوا بالأدب فازداد ضمأهم له ، فكان لا يتوانى عن طلب مجالس العلم والبحث عنها والدخول في غمارها ، يرافق الأدباء << **فبينما أنا أرتضع عقار التناهد وأفترع عذر هذه الناهد ، إذ رمتني نشوة هذه الآراء بعد مباعدة المراء ، مع جماعة من الأدباء إلى الموصل الحدباء** >> **[3]**. فيرتمي في محافلهم ارتماء المشغوف إلى الكلم الكليل، << **فجعلت أسرح بين المسارح ، وأصول في صهوة ذلك القارح / ... / حتى رميت إلى محفل يعاف عنده قس البراعة ويناف ، وتطاف فيه لطائم المباحثة وتساف فنشبت في ذلك الإكليل بالكلم الكليل** >> **[4]**، عشقه لكل ما يتصل بالأدب وفنونه جعله لا

(1)- الفيروزآبادي : البلغة في تاريخ أئمة اللغة ،تح: محمد المصري ،(د.ط) ،(د.م) ،دمشق ،سوريا ، 1972م ، ص : 260

(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الموصلية ، ص : 466 .

(3)- المصدر نفسه، المقامة الموصلية ، ص: 466 .

(4)- المصدر نفسه ، ص : 467 .

يبالي بطول ترحاله الذي يصل به في كثير من الأحيان إلى المرض والفاقة ، ومع ذلك كلما حط الرحال ببلد إلا وشده من جديد إلى بلد آخر .

- **القاسم بن جريال الشاعر المفوّه العالم الموسوعي :**

وصف الراوي بالأديب يعني تمكنه من فنون الأدب وعلى رأسها الشعر فقد ظهر الراوي في المقامات في صورة الشاعر المفوّه والعالم بالشعر وضروبه ، منها ما ورد في مدحه للأدباء وبلاغتهم

<< **بحورا بلا غور ، بدورا بلا دجى "" صخورا بلا مور صقورا بلا شكل**

مثالهم في الفضل رأس بلا غطا "" وغيرهم بالجهل نعل بل رجل >>[1] .

فكثيرا ما تحمل كلماته الشعرية أحكاما نقدية لأدب وشعر هؤلاء الأدباء ، كما ينزع في شعره كثيرا إلى ذكر الخليل والصحب والقوم الطيبين الذين يحسنون إليه ، من ذلك ما جاء في بداية المقامة المصرية يمدح ويثني على الخل الذي صحبه ودرأ عنه الهموم والمعاناة

<< **فما زال يدرأ عني الهموم "" ويزعج في البيد عينا فعينا**

فكان المتين وكان الوتين "" وكان الظعين وكان الظّعينا >> [2].

إذا كان هم القاسم قد زال في مصر بمصاحبة هذا الخل ، فإن نفسه طهرت و لبست كل كريم في البصرة ، موطن العلم والعلماء والزهد والزهاد ، ما حمله على وصف أهل البصرة ووسمهم بكل سمات العز والكرامة والجود والحكمة

<< **قال : ناس سموا بسمات ساد أيسرها "" أحامس الناس لم تطمس لهم سبل**

إن أُوعدوا أُخلفوا أو ماعدوا صدقوا "" أو حوكموا شرعوا أو حُكّموا عدلوا

أو أنعموا أسرفوا أو جالسوا نطقوا "" أو سولموا سمعوا أو قوتلوا قتلوا

أو ناظروا أنصفوا أو ناضلوا خَسَقُوا أو صوحبوا نفعوا أو صولحوا فعلوا>>[3].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الطوسيّة ، ص : 96 .
(2)- المصدر نفسه، المقامة المصرية ، ص : 262 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة البصرية ، ص : 391 .

أراد المبدع أن يرسخ لدى القرّاء فكرة الثبات عند أهل البصرة ومن شابههم ، فعلى الرغم من يد المستعمر التي طالتهم وغمائم الفساد التي انتشرت في المجتمع إلا أنهم بقوا محافظين على نبل أخلاقهم وسعة كرمهم ، إنها الشمعة التي تبقى مضاءة في عالم تغشاه ظلمات بعضها فوق بعض .

إنّ اختيار الجزري لشخصية الراوي كشاعر له ما يبرره، إذ لا يمكن تصور وجود شخصية رئيسية داخل المقامات تلتقي في كل مقامة مع شخصية رئيسية أخرى هي شخصية البطل الأديب الشاعر ، دون أن يكون صاحب مكانة علمية وأدبية ، فلا يمكن تبرير مواقف إعجاب الراوي بأدب المصري وبراعته اللغوية إن لم يكن بدوره أديبا بارعا وشاعرا عليما بضروب الشعر ، ولم يتأت علمه بالشعر إلا من طريق معرفته الواسعة بعلوم اللغة العربية ، كعلم النحو والصرف والبلاغة << **قال الراوي: وبين تيك الحزق وهاتيك الخرق ، وعّاظ تلبوا ، للعصبصب الشديد وترتبوا ترتيب أسماء التأكيد** >> [1].

لم تقتصر سعة معرفة القاسم بن جريال على مجال الأدب وفنونه بل كان على معرفة واسعة بعلوم أخرى كعلم الطب والفلك وغيرها ، دل على ذلك ورود العديد من الجمل السردية في ثنايا المقامات كقوله:<< **ثم إني عمدت إلى نبضه الخفوق فوجدته مشتملا على الطول والعرض والشُّهوق** >> [2]، وكذا ذكره لأعلام الطب المشهورين منهم << **وأجمع خلافا لبقراط بين التعب والجوع** >>[3]، وأسماء أخرى إلى جانب الكثير من المصطلحات الطبية جالينوس ، اسقليبيوس..... [4] . إنّ اختيار الجزري لهذه الشخصية الموسوعية ترجم لنا بحق إلمام الجزري بمسائل من طب عصره وكذا العلوم الأخرى كالرياضيات والفلك .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية، المقامة اللاذقية ، ص : 114 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الحنفيّة الكيشيّة ، ص : 497 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة السّمنانية الطبيّة ، ص : 448 .
(4)- المصدر نفسه ، ص : 450 .

- **القاسم بن جريال وتمظهراته الإيديولوجية : ملامح بنية التحول .**

يقدّم الجزري صورة واضحة المعالم لراوي مقاماته ، فهو شخصية أدبية وعلمية متدينة رحالة متجولة تطلب العلم والرزق في المقام الثاني ، ليشكل بذلك صورة ضدية ومناقضة لشخصية البطل الرئيسي المصري ، الذي كثيرا ما يقع في شرك حيله ومكائده فيكون بذلك ضحية لتفسخ قيم المصري ، غير أننا نتساءل عن مدى ثبات وتوازن شخصية الراوي عبر قصصه المروية ، هل ظهر في كل المقامات بصورة واحدة وبصفة واحدة هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هل تغيّر الصورة المادية للراوي يعني تغير في قيمه ومبادئه ؟

الحقيقة أن قراءتي الممعنة للمقامات تجعلني أقُرّ بأن شخصية القاسم بن جريال الدمشقي كانت في أغلب أحيانها مناقضة تماما لشخصية البطل المحتال ، بل كان يتموقع في كثير من الأحيان في موقع المربي والناصح للمصري ، غير أن البطل يبقى محافظا على ملامح شخصية السلبية حتى آخر مقامة من المقامات ، كما سجلنا بالمقابل بعض التحولات التي تمس شخصية الراوي فتحوله في لحظة من لحظات السرد إلى شخصية ضعيفة تستلم للهوى وحيل البطل بسهولة ، فتفقد بريقها ولكن سرعان ما تعود لتراجع نفسها من جديد وهو ما يدل على واقعيتها وأنها ليست شخصية بعيدة عن شخصيات الواقع ، الواقع المرير الذي غيّر المبادئ واستفحل بالمجتمع العربي ؛ حيث أصبح لا يختلف عن مجتمع الفرس والمغول في كثير من سلوكياته وانحلاله الأخلاقي .

إنّ البنية التي تحكم المقامات والتي سنطلق عليها بنية التحول والتغير ستظهر بعض ملامحها مع شخصية الراوي ،غير أنها ستتجلى أكثر وبصورة أعمق مع شخصية البطل وذلك لأنّ الراوي لم يظهر في صورة المتحول إيديولوجيا وفكريا وكذا سلوكيا إلا في مواضع قليلة و ضمن سياقات محدودة كتلك التي يقع فيها فريسة لحيل المصري وتلك التي يكون فيها ضحية للجوع والفقر .

وبناء على هذا يمكنني حصر تلك التمظهرات الإيديولوجية لشخصية الراوي وفقا للآتي :

أ – القاسم بن جريال الراوي : الفقير الجائع / الضعيف المسلوب

كثرة تجوال القاسم و ترحاله بين المدن البعيدة والطرق الطويلة والصعبة كلفه الكثير في حياته ، فمن تاجر صاحب مال إلى فقير جائع تحوم به النوائب والهموم << **روى القاسم**

بن جريال ، قال : ألم بي أحيان مجاورة الجاذر ومسالمة الحذر الحاذر، طوفان جدب برقت لبرقه أساود الأبصار وعرفت لأعبائه أظفار أولى الاصطبار ، ونعقت لقصر سبله عريان الأكدار / .../ فلما أخذت البشر تتضاغى وأخذرت خمسا لم أذق بها مضاغا، أقبلت أفكر فيما ينقذني من صبر ذاك الوصال ويستخلصني من مصائب صائب تلك النضال >> [1].

إنّ هذا التغير في الحال المادية للقاسم سينجر عنه تحول في الملامح السلوكية للشخصية، فحين قرّر أن يواصل تجواله عسى يجد ما يخرجه من حاله ، التقى المصري وقد عاد إلى غيه وبذخه ، فتبدأ مرحلة التحول عند الراوي تحول غير مخطط له / غير مقصود ، أستطيع أن أطلق عليه التحول اللاإرادي ، وذلك لحظة عرض المصري مرافقته لإيجاد مخرج سريع لحاله وانكساره ، فيقبل الراوي مع علمه وإقراره أنّ مرافقته تعني الاحتيال والغدر وسلب الآخرين حقوقهم وأموالهم << **ألفيت أبا نصر المصري يتقلب على طنافس الإركاس ويتقلقل لسرف سكر ذلك الكاس ، / ... / قال : فتقبلت قبل تيك العروب وإن كنت أدري أن قمر مرافقته يفضي إلى الغروب** >> [2].

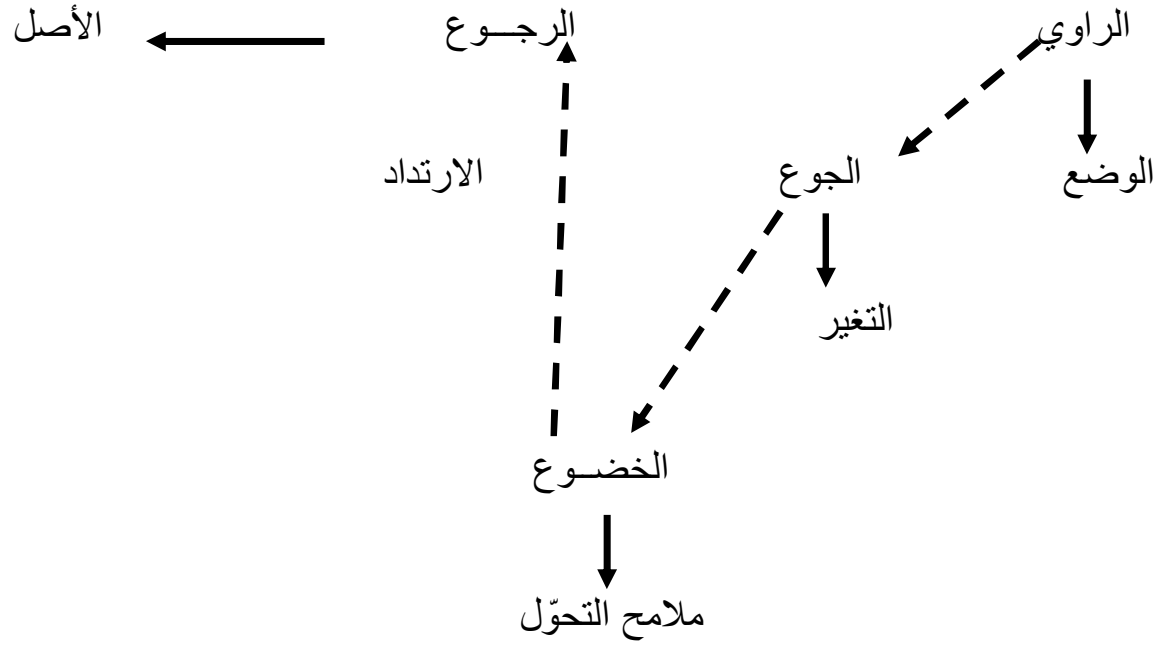
فاقة الراوي وحاجته جعلته ضعيفا أمام المصري الملجأ الوحيد له آنذاك ، ضعف سلب إرادته فصارت ملكا للمصري يجره حيث يشاء ويستخدمه كيف يشاء ، فمن مناقض له إلى تابع له ، يقول : << **فقلت له [أي للمصري] أنا بنانك إن رحلت ، وجنانك حيثما حللت ، فأعرفك لراحتي تجادل ، ولرفع باحتي تقاتل / ... / فجعلت أقتافه وأتلوه وأستنشق تفل نكره وأبلوه** >> [3].

فالتردد أوالإحساس الذي كان ينتاب الراوي رفقة المصري هو نقطة الصفاء التي لم تتعكر في شخصية الراوي ومنها وبها سيتحول ثانية ليعود إلى سابق عهده رافضا طريقة المصري في العيش وإن كان محبا لأدبه ومثلهفا لمفاجآت حيله ، في المقامة ذاتها أي زمن تلك القصة التي درات أحداثها بين الراوي والمصري. وبين يوم وليلة كانت كفيلة بإجلاء خدع المصري ، ينتفض الراوي لغي صاحبه وينهال عليه بالشتم والتأنيب بعدما صرّح له باحتياله على خادم الحمام احتيالا كاد يودي بحياته ، قال الراوي : << **لاصرفت إليه جنابي**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية ، المقامة الحمصيّة ، ص : 397 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 399 .
(3)- المصدر نفسه ، ص ، ص : 400 ، 401 .

[يقصد الطعام الذي أحضره المصري]ولا لطخت بغمره بناني ، أو تعرفّ ني من أين قصدته ، وبأي حيالة الحيل صدته / ... / قال : فوردت الحمام وأردت الاستحمام لحيلة أصنعها ، أو مكيدة أضعها فإذا أنا بخادم قادم ظاهر الكبر متقادم / ... / فبادرت لرعانته إلى شق عانته ، فجر إليه رجليه وخرّ مغشيا عليه / ... / قال القاسم : فلما حذقت قيله وحملت من حر الحذر ثقيله ، جذبت بيدي آخر عصى وضربت براحتي على ركبتي ، وقلت له : قبّحك الله يا مضغه العائب وعيبه المعائب ، وذبحة الطيالسه ....>>[1]

يشكّل إدبار القاسم عن أكل الطعام جهلا بمصدره ثم رفضه لحيلة المصري وتهديده له بعدم مصاحبته إن هو لم يكره أفعاله الذميمة ، نقطة تحول جديدة تعود بشخصية الراوي إلى مساره الأصلي وسماته النبيلة . يمكنني بهذا رسم مسار ملامح التحول عند الراوي كالآتي :



بنية التحول بين التورع والانحراف

ب / القاسم بن جريال : المتوّرع / المختمر المنحرف .

تكتسي شخصية القاسم بن جريال ثوب التدين والورع والشهامة والأصالة ، أصالة عربية إسلامية تفصح عنها مواقفه السلوكية والكلامية في المقامات ، وقد حافظ على هذا الملمح الإيديولوجي لشخصيته على مستوى العمل السردي في أكثره ، غير أنّ ملامح التحول

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحمصية ، ص – ص : 403 – 406 .

اعترت شخصيته في بعض الأحداث التي مرت به ، فجعلتنا نستغرب اجتماع المتناقضين عنده ، على الرغم من عودة الشخصية إلى ملمحها الأصلي الإيجابي بعد وقت قصير من تحولها ، غير أن ذلك لا ينفي تعرض شخصية الراوي للتحول المبني على التغيّر – كما أشرت سابقا –

يظهر القاسم الأديب الرحالة متورعا زاهدا في العديد من المقاطع السردية التي تأتي على لسانة ، << **أمطت مذ نظرت بعين العناية ، وكحلت بؤبؤ البصيرة بمرْوَد الدّراية ثياب الطمع عن إهاب الشهوات ، ونزعت سنان الطبع في محرّم شدّة الهفوات ، / ... / وكنت أصاحب الزُّهاد ، ومن حَسُن سنن نسكه وهاد ، فلما خلعت البدع خلع الحَسَن الخِلافة، ولبست الورع لبس الكتم عذار أبي قحافة ، جعلت أقترع إكام السّباسب على هذا التناسب ، وأعوم بهذا العابر ، لإصلاح الغابر** >> [1].

هذا التصريح الذي عادة ما يفتتح به الراوي مقاماته [*] يدور في غالبه حول وصف حالة الراوي ونفسيته ، هذه الأخيرة التي لا تهدأ عنده إلا في رّحاب التقوى والورع ، كما دل على طيب سريرته وحسن خلقه إيراده لفعل الرجوع ، الخلع ، التوبة رغم أنه لم يعرف إلا بحسن خلقه ، وهكذا كان دأب الصالحين ، في المقامة نفسها يصور الراوي حبه للبصرة التي شغف بجمالها وأنّ همه الأول في تلك البلدة البحث عن مواضع العبادات التي تزيد ورعه وخشيته ، << **فما فتئت أترقب مواضع العبادات ، وأتطلب مواطن الزيارات** >>[2].

إضافة إلى ذلك حبه للسفر طلبا للعلم والأدب متخذا في سفره ذلك صحبة طيّبة تقية ، عادة ما يكون خليلا مستقيما يشهد له القاسم بحسن الخلق وطيب النفس ، جاء في وصف الخليل في مفتتح المقامة الدّجلية على لسان الراوي ، حيث يقول : << **رحلت في سفرة من الأسفار، حال مجاورة الجفار ، بخليل طاهر الحيزوم ، صابرعلى مصابرة الحزوم، واكف الصواب ، عاكف على مناسك الآداب ، لا يغيب بدن مداناته حُماق ، ولا يشين قمر مقاناته محاق :**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البصرية ، ص ، ص : 389 ، 390 .

(*)- جاء ذلك في العديد من المقامات الزينية كـ : المقامة البصرية ، الموصلية ، الرهاويّة ، الملطية ، المجدية الفارقية وغيرها .

(2)- المصدر نفسه ، ص : 391 .

فكان لقلبي مهجة ولخاطري "" صقالا ربا فوق الصّقال صقالا

وكنت أسيم السمع في روضة نطقه "" وأسرح في السحر الجلال جلالا

قلم ترعيني بعده قطّ قرّة "" ولا ألفت بعد الوصال وصالا >> [1].

تجتمع كل هذه المعطيات السردية وغيرها لتطبع شخصية الراوي بطابع التورع وهي صفة غير عارضة في شخصيته بل هي لازمة له لصيقة به ، غير أنّ منعرج التحول يعرف طريقه مرة أخرى في شخصية الراوي الذي نجده يكتحل بسمات تنافي تورعه وأدبه سيما تلك المتعلقة بتواجده داخل مجالس اللّهو السكر ، كتلك المجالس التي كان يشهد فيها سكر المصري ولهوه ، جاء في المقامة الملطيّة : << **فأجاب [أي المصري] حذر مجانبتهم ورفع الحجاب لإجابتهم ، وجعل يميل بالكؤوس على تيك الشّموس ، ويسطو برداءة السّوس على هاتيك الرَسُوس** >> [2].

من جانب آخر أجد تلك المجالس التي يظهر فيها كمشارك في شربها ، وأخص بالذكر مجلس المقامة الشينيّة ، وهو المجلس الوحيد الذي ظهر فيه الراوي مذعنا لأصحاب ذلك المجلس ، دفعه إليه جهله بطبيعة ذلك المكان الذي آوى إليه ، وكذا ضيق الحال ونزول الليل المظلم في مكان غريب عنه . فتغير حال الراوي من الآمن إلى الخائف بعد نزول الظّلام فكان السبب الأول لعملية التحول التي ستشهدها شخصيته داخل ذلك الحي ، ليتحول إلى مشارك في شرب الخمر في مجلس من مجالس اللهو مدة ليلة واحدة ، تزول بعدها الصورة المتحولة لتبقى السمة الأصلية للشخصية ، << **فألفيت حيا موسوما بالسّباء ، محسوما عن الاستباء ، فأرخيت إليه زمام التقريب ، وقد مالت الجونة للمغيب ، وكنت خشيت شدة الاضطرام وازدحام حام الظلام / ... / فلمّا دلفت إلى باحته وجدته أعظم حي ، وأنا كالميت في صورة الحيّ ، قد غادرتني أوجال السفرة الحجود كالعرجون ، فوقفت محنيّ القرى ، ألتمس المبيت حقرى ، فأقبل إليّ ألطف عبقري في أنعم عبقريّ ، وقال لي : مرحبا بك من منادم وصادم صر مصادم ، هلّم لنكرم مثواك ، وتحتم المسّرة بمسراك**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الدّجلية ، ص : 269 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الملطية ، ص ، ص : 341 ، 342 .

فعندنا أشرف فئة ، وأكرم إبل مدفئة ، وطعام مركوم ومدام وكوم ومن المحاضرة الإتشاء ومن المسامرة ما تشاء >> [1].

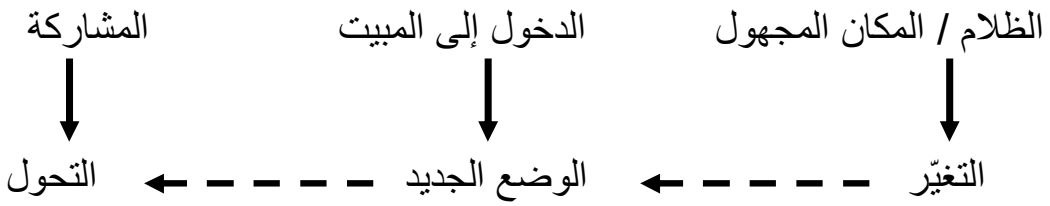
إنّ طبيعة العرض الذي قُدّم للقاسم بن جريال بدا في ظاهره الحسن والخير كله خاصة وأنه انطوى على ما يحب القاسم البقاء لأجله وإدامه السفر لتحصيله وهو الأدب << **ومن المحاضرة الإنشاء** >> [2] ، ما حمل القاسم على قبول الدعوة دون الخوف من عواقبها قال : << **فاستويت بعد جلوة منته الحسناء ، والاستصباح بسنا مسايرته والسَناء / ... / فجعل يسير وعندي الخجل اليسير ، وأنا خلفه أسير ، ولفضل سعيه الأسير**>> [3].

دون تصور لطبيعة ما سيحدث وجد الراوي نفسه بين أهازيج الغناء وسُفر الطعام المزينة بأكواب الخمور << **وحين حللت بحوائه ورفعت بين العرب ألوية ثنائه أشار إلى كل مشارف بإحضار شارف ، وإلى كل قريع بنحر نحر قريع ، وإلى الرعابيب بقضب الرعابيب / ... / فلما قدمت القدور وبادرت إلى المعازف البدور ، وتقدمت الخمور وجعلت العبدان عندها تمور ، أمر بقدوم إخوانه إلى خوانه / ... / فظِلنا بين شدو وشيد وشاعر مشيد ، وداعر نجيب ، وذاعر مجيب :**

وبتنا نشاوي من حديث كأنه جنى النحل مقطوب بريح القرنفل
لطيف أو الراح المشوب بعنبر يخامره طعما بشهاد وفلفل
وملنا إلى الأضواء نرتع في الدّجى بروص سديف كالقطن المقتّل >> [4].

بهذا الوصف الدقيق يصور لنا الراوي تحول شخصيته من ورع زاهد إلى نديم يشرب الخمر في مجلس مختلط ،فعلى الرغم من المسوّغات الواردة : جهل الراوي بحقيقة ما سيحدث ، إقباله على المكان لتواجد الأدباء والشعراء فيه ، بقاؤه ووصفه لنفسه بالذّاعر أي المندهش لما يراه والمجيب أي مجيب الدعوة ، يبقى فعل التحول حاصلا ونقطة سوداء على جبينه يذكرها أينما حل .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الشينية ، ص : 122 .
(2)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 123 .
(4)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .



إنّ الحديث عن التمظهرات الإيديولوجية لشخصية الراوي القاسم بن جريال وربطها ببنية التحول الطارئة على شخصيته ، لا يعني مماثلة هذه الشخصية لشخصية البطل المصري ، فشخصية الراوي تبقى شخصية متزنة تبحث عن الأسمى وتدعوا إليه لتقابل بذلك شخصية البطل التي يسعى الراوي إلى إصلاحها وهي شخصية مبنية على التحوّل من بداية المقامات إلى نهايتها .

أ4_ الأبعاد السوسيولوجية لشخصية الراوي :

إنّ اعتبار الراوي في المقامات شخصية وهمية تجتمع فيها شخصيات متعددة ومتناقضة في سماتها [1] ، مذهب لا يمكن التسليم به على إطلاقه ، خاصة فيما يتعلق براوي المقامات الزينيّة ، ذلك أنّ التعدد الذي وسمته ببنية التحول في شخصية القاسم بن جريال كان عَرَضًا – على ما أرى – ولا يمكن الحكم من خلاله على حقيقة الشخصية الراوية لعدم تكرره في جميع القصص المحكية وأحداثها ، فقد ورد على الأكثر في ثلاث مقامات من جملة خمسين مقامة وهذا يؤكد مذهبي القائل إنّ شخصية القاسم بن جريال شخصية أدبية متزنة لها مبادئها النبيلة رغم الفساد والشهوات التي تحيط بها وتتصادم معها أينما حلّ ت ، هذا من جهة، ومن جهة ثانية لا سلّ م بالمذهب الأول لتنافي ذلك مع طبيعة المقاربة التي أنا بصدد تحليل الخطاب المقامي ضمنها، والرامية إلى اعتبار هذا الخطاب تعبيرا عن حقائق اجتماعية وعالم حقيقي يعيشه أو عاشه الكاتب المنتج له ، فشخصية الراوي القاسم بن جريال وكذا باقي الشخصيات : << **صور لغوية وتعبيرات عن عالم اجتماعي متكامل / ... / فالكاتب وهو ينتجها ويبنيها بناء على تفاعله مع واقعه التجريبي**

(1)- ناصر عبد الرزاق الموافي : القصة العربية ... عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري) تق : طه وادي ، ط01 ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، مصر ، 1995 م ، ص : 125 .

يرمي من وراء ذلك إلى تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوره أو يتخيل أن يراه ، أو كما يراه وفق موقعه منه >> [1].

فحقيقة أنّ الشخصية من بناء المؤلف نفسه يبعدها عن احتمال وجودها كصورة حية وواقعية، وقد يقربها من ذلك ، فالقاسم بن جريال شخصيةٌ من بناء الجزري ذاته وإذا سلّمت بوهميتها ؛ أي إنها لا تعبر عن شخصية واقعية بهذا الاسم ، فإنني أؤكد أنها تجسد نمطا من أنماط الوعي الاجتماعي والثقافي الموجود آنذاك بل تمثل وبصيغة أخرى معادلا موضوعيا لشخصية فكرية من المجتمع الواقعي ، فإلى جانب تموضعها ضمن دائرة الأقنعة التي يتستر خلفها المبدع الحقيقي / الجزري فإنّها تتمركز كصوت داخلي لصاحبها.

من جهة أخرى تجسد شخصية القاسم بن جريال أبعادا اجتماعية كثيرة ، على رأسها مهمة التغيير في مجتمع تموج به الفتن والمهالك ، مهمة أنيطت به على مستوى الحدث القصصي كما هي وظيفة الفرد العربي المسلم في مجتمعه ، فقد أراد الجزري أن يرمز إلى تلك النماذج التي لا تزال منارة وترفض الاستسلام لظلمة النفق الذي فرضه المستعمر البشع من جهة والانحلال الأخلاقي من جهة أخرى .

القاسم بن جريال بشخصية الأديب وطالب العلم في آن يصور بكل أبعاده وضع عصر الجزري في جانبه الثقافي ، فعلى الرغم أنّ العصر عصر انهيار للحكم الإسلامي وعصر تسلط واحتلال من المغول إلا أنّه عصر << **لم تنضب فيه القرائح وتمت الملكات ، وإنما احتفظت جذوة العلم بشعلتها ، بل وجدنا العلماء حراصا على الاحتفاظ بالتراث العلمي والأدبي يتدارسونه ويحملونه إلى الأجيال ، فبقيت أمتهم نابضة بالأفكار ، محتفظة بشخصيتها المميزة حتى تأثر المحتل بدينهم وثقافتهم** >>[2].

فاهتمام القاسم بن جريال بتحصيل العلم والأدب على مدار رحلته الطويلة المحفوفة بالمخاطر والأهوال والظروف القاسية ، هو اهتمام وحرص الأدباء في عصر الجزري على الحفاظ على عروبتهم وخصائصها من أدب ولغة وغيرها مجابهة منهم لسياسة طمس

(1)- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي النص والسياق ، ط03 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 م ، ص ، ص : 140 ، 141 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ،(مقدمة المحقق) ص : 41 .

معالم الهوية العربية الإسلامية التي سعى إليها المستعمر الغربي منذ وطأت قدمه أرض العرب والمسلمين .

كما أنّ حضور القاسم بن جريال كتاجر في بعض المقامات [1]، يصور بعدا اجتماعيا آخر في جانبه الاقتصادي هذه المرّة ، فالتجارة كانت ولا زالت المهنة العربية الأولى التي يعتز بها العربي ويجيد فنونها وقوانينها ، ولا شك أنّ اجتماع التجارة والأدب في شخص واحد يعد مكسبا للأمة وذخرا لها في ظل الحرب والدمار الذي استهدف البنية التحتية والفوقية – على السواء – للمجتمع العربي في بغداد خاصة فقد نذر هؤلاء العلماء والأدباء حياتهم وأموالهم لخدمة الدين والعلم فسعوا للحفاظ على مكتسباتهم ومؤسساتهم العلمية العريقة كما توجهوا لإنشاء الجديدة منها استمرارا لمشروع النهضة العلمية والأدبية والأخلاقية لمجتمع تصدع بناؤه منذ عدة قرون .

بهذا تظهر شخصية الراوي القاسم بن جريال الدمشقي شحنة دلالية ترمي بأبعادها إلى ذلك المجتمع العربي في ذروة أزمته ونكسته مضيئة العديد من جوانبه خلف ذلك الثراء اللغوي المنمّق .

هذا عن شخصية القاسم بن جريال راوي المقامات ، فماذا عن الشخصية المحورية شخصية بطل الأحداث القصصية الذي يشكل الصورة الضدية " لشخصية " الراوي ؟ ! .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البحرانيّة ، ص: 205 .

ب/ البطل الإشكالي :أبو نصر المصري و تمظهراته الإيديولوجية .

لابد بدءا وأنا أسم بطل المقامات الزينيّة أبى نصر المصري بالبطل الإشكالي أن أسوق مسوغات هذا الربط المنهجي على مستوى المصطلح المستقى من أفكار جورج لوكاتش و**غولدمان** ، فإذا كانت الرواية عند لوكاتش تتميز ببطل يسميه البطل الإشكالي تلك الشخصية التي تعكس بصورة واضحة ما آل إليه المجتمع من انهيار أخلاقي وتصدع في البنيان الاجتماعي ، ليعكس بتفسخه تفسخ العالم المحيط به ؛ حيث يعيش كل منهما – العالم المحيط والبطل – حالة قهرية من التفسخ وتزعزع القيم الأصيلة واهترائها[1]. ولأنّ الرواية تعبر عن البورجوازية المزدهرة ، فإنّ المقامة باعتبارها قصة قصيرة تعبّر بدورها عن البورجوازية لكنها بورجوازية مأزومة ، كما يذهب إلى ذلك شكري عيّاد حيث يقول : << **إنّ الرواية تعبّر عن البورجوازية المزدهرة ، في حين أن القصة القصيرة تعبر عن البورجوازية المأزومة** >> [2]، وعلى هذا لا تنشأ المقامة والقصة القصيرة إلا في مجتمع مأزوم أو متأزم ، يشهد حالات من التغيّر واللاستقرار، مجتمع قلق متوتر ، لذا فإن أبطاله الذين يعبّرون عنه سيكونون بالضرورة مأزومين قلقين متوترين [3].

وقد ذهب **غولدمان** إلى وصف البطل الإشكالي في الرواية بقوله : << **إمّا أن يكون مجنونا أو مجرما ، وهو في كلتا الحالتين شخصية إشكالية يشكل بحثها المتفسخ ومن ثم غير الأصيل عن قيم أصيلة في عالم الخضوع والتقاليد يشكل محتوى ذلك النوع الأدبي الجديد (الرواية) ، الذي خلقه الكتّاب في مجتمع الفرد** >>[4] .

أقول بل وأؤكد أن المقامة ذلك النوع الأدبي الجديد المبتكر في زمانه ، عبّر بقوة من خلال بطله عن حالة التأزم والانهيار الأخلاقي والسياسي والاجتماعي في العصر العباسي لذا كان البطل في المقامات كأبي الفتح الإسكندري ، وأبي زيد السروجي ، وأبي نصر

---

(1)- نادر كاظم : المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث) ، ط01 ، المؤسسة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2003 م ، ص: 346.

(2)- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، مصر ، 1968 م ، ص : 140 .

(3)- المرجع السابق، ص : 347 .

(4)- لوسيان غولدمان : < مقدمة في مشكلات علم اجتماع الرواية > ، تر : خيري دومة ، مجلة فصول القاهرية ، ع02 مج 12 ، 1993 ، ص : 35 .

المصري في المقامات << **شخصية إشكالية مأزومة متوترة قلقة تعبر بتسولها وجنونها وتكديها وسخريتها عن تأزم حالة المجتمع وتفسخه ، وقلقه وتوتره في لحظة معينة من لحظاته** >> [1].

فعلى الرغم من أن أبا نصر المصري أديب بارع وعالم مثقف وشاعر مفوّه ، إلا أننّا قلّما أجده تقلّد مكانة مرموقة في مجتمعه بل كان يظهر – في المقامات – بشخصية المتسول والفقير والشيخ الكبير المريض الذي لا يملك إلا لسانه الفصيح وسيلة لكسب قوته وقوت أهله ، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن المصري ليس من علية القوم كما أنه – رغم فقره – لا ينتمي إلى الطبقة الكادحة المحرومة التي لا حول لا قوة لها ، ولا تملك إلا الإذعان لحالها والتزام الصمت ، بل هو من الطبقة الوسطى في المجتمع ودليلنا في ذلك أن المصري كان أديبا مفوّها مطلعا وعالما بارعا ، ما يعني أنه تلقى العلم وارتحل كثيرا ولم يكن له هذا الحظ من العلم والمعرفة لو كان من طبقة دنيا لا تتاح لها هذه الفرص كما أنّ الجزري بوضعه للمصري في هذه الصورة – الأديب المتسول – أراد إيصال رسالة من عمق المجتمع العربي في تلك الفترة مفادها أنّ هذه الطبقة من الأدباء والعلماء لم تختلف عن تلك الطبقة المعدومة وغير المتعلمة في آن من حيث تهميشها ودفن صوتها الثائر ، فما حمل الأديب والمثقف على حرفة التسول والاحتيال على العامة و الخاصة إلا ذلك الفساد الذي غار على المجتمع العربي خاصة في آواخر العصر العباسي، وهو عصر الجزري فإذا كانت القرون الأولى لهذا العصر وسمت إلى جانب تقدمها الحضاري ونضج العلوم فيها بانتشار الفساد الأخلاقي وتدهور الأحوال الاجتماعية ،فإنّ القرون الأخيرة للعصر نفسه شهدت تأزما أكبر في الأحوال وفسادا في السلطة عجّل بانتهاء الخلافة الإسلامية في بغداد وجعل عاصمة الخلافة لقمة سائغة لجيش المغول .

اختار الجزري **أبا نصر المصري** بطلا لمقاماته بتمظهراته وتحولاته المختلفة كلسان ناطق وصوت معبر عن تلك الطبقة التي ينتمي إليها المصري حقيقة والجزري افتراضا ومعنى هذا أنّ الجزري رغم مكانته الشريفة كعالم وفقيه وشيخ للأدب العربي في المدرسة المستنصرية ببغداد ، إلا أنّه كان لصيقا بتلك الفئة المحرومة ومنتميا إلى الطبقة الوسطى

(1)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 347 .

ليغدو بهذا **بطل** المقامات الزينيّة أقوى الوسائل للتعبير عن رؤية العالم لمجتمع الجزري .

ب1 / البطل في مواجهة المجتمع : تمرّد على السائد وسخط على المسود

بنية التحول / التغيّر .

أبو نصر المصري ، بطل المقامات أديب رحالة من أرض مصر جاء في المقامة الموصلية : << **وقال : [أي المصري] :**

بمصر داري فلا والله مذ رُفعَت عني التمائم ما أو ليتها مللا

أظلّ إن ذكرت مصر وزينتها أفيض دمعا من العينين منهملا

دار يصبح الموتور ذا مرح ويُبرئ التُّرب إن عز الدّو المُقلا >>[1]

شخصية مكدية تتخذ من أدبها وسيلة لكسب والاحتيال على عامة الناس وخاصتها ، ليتقلد بذلك دور الساخط على المسود والمتمرد على السائد ، ثائر على مجتمعه يحاول الوصول إلى هدفه مهما كانت وسيلته ، رفض الاستسلام للفقر والحرمان فتحدى المجتمع بكل معطياته وعلى طريقته الخاصة ، مدركا أن مجتمعا لا يقدّر قيمة أدبائه وعلمائه لا يقابل إلا بالاحتيال والسطو ، فكي يستمر في هذا المجتمع المتفسخ لا بد أن يقابله بتفسخ مثله فجاءت شخصية البطل - في مقاماتنا – في مواجهة المجتمع المتصدع والمهترئ ليثور ويعبّر في الوقت ذاته عن تلك المعطيات المتدهورة ، فما احتيال المصري وكذبه وزيفه إلا صورة لزيف المجتمع العربي في ظل فساده الأخلاقي والسياسي قبل احتلال المغول وتأزم حاله وتفسخه بعد الاحتلال .

إنّ تعدد شخصيات المقامات الزينيّة هو صورة من صور النماذج الإنسانيّة السائدة في المجتمع لاسيما مجتمع الطبقة التي تعيش المأساة في أبشع صورها ، وإذا كانت شخصية الراوي القاسم بن جربال أقرب في ملامحها إلى شخصية المبدع / الجزري ، فإنّ شخصية البطل تشكل نقيضها تماما ومع ذلك يمكننا القول إنها تعبر عن شخصية الجزري في جانب من جوانبها، وهو جانب الثائر ، ذلك الصوت الرافض للبؤس والشقاء علما منه أنها من الثغرات التي زادت هوة المجتمع العربي المسلم حتى تمكن منه المحتل الغاشم ، إنّ

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الموصلية ، ص : 474 .

تناقض شخصية الراوي مع شخصية البطل لا يعني إعلان العداء والصراع بينهما ، وإنما وُظّف الراوي أساسا لخدمة البطل ، وذلك عندما جعله الجزري في منبر المصلح والناصح للمصري أينما وجده وحل معه ، إيمانا منه أن الغاية لا تبرر الوسيلة ، غير أن البطل يظل هو بدوره متشبثا بأفكاره ومبادئه غير متخل عنها حتى ينتهي دوره بموته .

يظهر البطل في مواجهة المجتمع من خلال صور التمرد والثورة والسخط التي رسمها المبدع في المقامات كتلك التي تمرد فيها على نماذج السائد كالوالي والقاضي وغيرها من طريق احتياله عليهم ، وكتلك التي سخط فيها على نماذج من أفراد المجتمع المسوس والضعيفة كشخصية الحمامي والكناس وغيرهما ، متلبسا في كل ذلك مظاهر تحول عدة من أجل الوصول إلى هدفه وغايته وهو تغير أحواله ومن ثم نقول تغير في وضعية المجتمع .

سيتم التركيز فيما هو آت على تلك الصور المتعددة لتمرد البطل وسخطه في إطار بنية التحول / التغير التي تحكم المقامات .

ـ أبو نصر المصري : البطل الساخط الرافض .

تنطلق رحلة أبي نصر المصري من أعماق المجتمع المتصدع في بنيانه ذلك المجتمع الذي أفرز بمعطياته الواقعية شخصيات متعددة ومتباينة مثلت صوته وصورته في آن ، ينطلق البطل في رحلته الإشكالية غير ملتزم بحدود مكانية و زمانية معينة ليعبّر بتجواله بين الأماكن المختلفة عن فكرة مؤادها أنّ تلك المدن والقرى التي زارها وكانت له تجربة فيها ما هي إلا غرف صغيرة لقصر كبير هو المجتمع العربي والإسلامي آنذاك ، لذا كانت الظروف متشابهة والمعطيات واحدة.

مجتمع نشأ فيه المصري وترعرع بين جنبيه ساخطا عليه ، لذا لم يجد غير الاحتيال والتكدي وسائل يتسلح بها لمجابهة تيار البؤس والشقاء ، منطلقا في ذلك من أرضية المجتمع اللصيقة به ، ونعني بذلك عامة الناس ، تلك الفئة البائسة التي أسهمت بطريقة مافي بؤسها وشقائها .

شخصية ترفض كل معاني الذّل والانقياد والرضا بالحال البائسة لذا نجده يبدأ في رحلة تكدية بعامة الناس ويستغلهم أبشع استغلال ، انتقادا لهم وانتقاما منهم ، فها هي أولى المقامات ، **المقامة البغدادية** التي تنبئ عن طريقة المصري في حياته وكيف اتخذ الاحتيال

مطية له في كل رحلاته ؛ حيث يلتقي بالراوي القاسم بن جربال أول مرة ولم يكن آنذاك سوى شخصية تحب الأدب وتعجب بالأدباء ، كما لم يكن يملك غير ملابسه وبعض من حاجاته ، ومع ذلك كان الفريسة الأولى التي تقع في شرك وخداع **أبي نصر المصري** << **فرفضت إيابي ، ولظت ثيابي ، و خلعت نعلي ، وقذعت فعله اللّي ثم انخرطت في الأشطان وقلت : هذا من عمل الشيطان ، وعند مجاوزه الظلماء ومجاورة يهماء الماء طأطأ رأسه إلي ، ثم سلم علي ، وقال : احمد الله إذا ألقاك في هذا المضيق أسوة بيوسف الصديق ، فعمّم هامتك بهذا الرشا ، فما أنت بأول من ارتشى ، وهذا ما رمته من الرّشى على تزويج ذلك الرشا** >>[1].اعتمدت خطة المصري على استدراج القاسم بن جربال وإيهامه بأنه سيكون رفيقا وشريكا له في تدبير أمور تزويج ابنه ، غير أن الأمر انتهى به إلى إيقاعه في البئر عاريا حافيا دون شفقة من المصري ، ليستولي على ثيابه وحاجاته ثم يفصح له عن حقيقته التي خفيت عنه ، معلنا له أنه لم يكن أول من وقع في فخه << **فما أنت بأول من ارتشى**>> [2] ؛ أي ما أنت أيها القاسم بأول من أخذ الحبل ونزل البئر بمحض إرادته ووقع في الشرك نتيجة غبائه ، إنّها مكيدة تنبئ عن مكنونات نفسية دفينة يغمرها الحقد على المجتمع بكل فئاته وطبقاته .

تتجلى شخصية البطل على صورتها الحقيقية للراوي في المقامة الأولى ، حيث تنتهي أحداثها بحسرة الراوي ونقمته على البطل ، ومع هذا سيشكل الراوي ذلك المساعد والمساند للبطل – في العمل السردي – من خلال محاولة إصلاحه والحد من مكائده وشروره غير أن تلك المحاولات تبوء بالفشل وتنتهي بالإعجاب بشخصية البطل الفصيحة تارة وبتمني لقائه ثانية تارة أخرى .

لم يكتف المصري بسلب ممتلكات القاسم بل كان في مرات عدة يوقعه في مآزق كبيرة مع عامة الناس تصل به إلى محاكمته ومحاولة سجنه ، من ذلك ما جاء في المقامة النصيبيّة التي ينتصر فيها البطل بدهائه وذكائه على شخصين في آن ، الأول كان الطبيب الذي نزل عنده المصري ، وبعدما سيطر على لبه سحره بنثره وشعره وصل به إلى الحمام ليستولي

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية ، المقامة البغدادية ، ص : 91 .
(2)- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

على لباسه ويفر منه . والثاني هو الراوي الذي أراد أن يصلح فعل غريمه المصري فوقع في شرك أعظم منه ، << **فتركني ببابه وولج ، ثم مرج هنية وخرج ، وقد امتطى حمارا أخشب ، كفينق أغلب ، و خفله رجل أطول من طالوت ، وأنذل من جالوت ، فمال أبو نصر إلي سرّا ، وحدثني مستسرا ، وقال : اعلم أن صاحبي قد ضلل مفتاحنا بالسوق وأنا مُغِذٌّ إليه كالماء المدفوق فتحدثا إلى أن أعود ، ولا تسأما العقود / ... / فأخذت أحدثه فازدلف وانحرف بحماره وانصرف ، وفاخر بما بمثله يفاخر ، إذ كل منا يظنّ أن صاحبه الآخر ، فقلت له : بعدما جلت الصبر الأريف ، وانجلت الجونة في حلة الإحريض إني لأظن أن قد قران قريتك الخيبة ، أو المفتاح عند بني شيبة ، فقال لي : ما هذا النباح ومن صاحبي والمفتاح ، ويلك أيكون حذينك ، ويبيت قرينك ، وتنسب صحبته إليّ أتحسب يتم مكركما عليّ** >> [1].

بذلك أوقع المصري القاسم بن جريال في فخ أقبح من ذاك الذي نصبه للطبيب ، فقد سرق حمار الرجل وفر وترك المصري يواجه مصيرا مجهولا بعدما اتهم بتورطه مع صاحبه المصري في تلك الخديعة ، فما وجد نفسه إلا وقد زج به تلك الليلة في سجن المخاصمات حتى ينظر في أمره صباحا << **ثم جذب[أي الرجل] بردني إلى والي المظالم ، وأنافي صورة المظلوم والظالم ، فقال الوالي : ذروه بمخيس المخاصمات ، فقد ضاق الوقت عند المناسمات ، ورد الظلامات ، وفي غد أذيقه النّكال الواصب والوبال اللازب** >> [2].

أدرك المصري أن الأمور قد تؤول بالقاسم إلى السجن وربما أكثر ، ومع ذلك صمم على مكره والغدر بصاحبه ، إنها ذروة التفسخ في شخصية البطل الذي لا يحب صديقا ولا عدوا ولا يفرق بين قريب وبعيد إذا ارتبط الأمر بمصلحته المؤقتة ، فالمتمعن في طبيعة تلك الغنائم التي كان يغدر من أجلها لا يجدها أهلا لأن يصرف الجهد ويحيك الخدائع من أجل بلوغها إذّها أمور بسيطة بل وتافهة لا تدوم طويلا غير أنها تمثل للفقراء من تلك الطبقة غنائم ثمينة وشيئا يسد جوعهم ورمقهم .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية ، المقامة النصيبية ، ص ، ص : 370 ، 371 .
(2)- المصدر نفسه ، ص ، ص : 371 ، 372 .

لقد عبّر المصري بمواقفه تلك عن تدهور الحالة الاجتماعية لطبقتة حتى أصبح بعضهم يسلب بعضا من أجل البقاء والاستمرار .

سخط البطل على بني مجتمعه و رفضه لحالهم واستسلامهم حمله على نقدهم ومعاقبتهم بوسائله الخاصة ، وهي جعلهم يتحسرون على عدم إعلان رفضهم للواقع والثورة عليه مهما كانت النتائج والعواقب ، وأنّ مكوثهم على الحال الواحدة لا يقيهم لفح الفساد والتدهور، ولا أدل على ذلك من أن نموذج هذا المجتمع المتفسخ – المصري/ البطل– قد جار عليهم لينتقم منهم عساهم يستعيدون وعيهم الغائب .سيما جمهرة الأدباء والعلماء الذين ينتمي إليهم في الأساس وقد كان القاسم بن جريال واحد منهم ، لذا لم يسلم من مكائده.

إضافة إلى تلك النماذج السردية الواردة في المقامات كجماعة الشعراء والأدباء الذين كثيرا ما يلتقيهم ويتبارى معهم في فن القول فيخرجون مستسلمين أمام فصاحته مذعنين له ، واهبين له كل ما يملكون من مال وألبسة ، وهذا واحد من تلك المشاهد السردية التي يصور فيها الجزري براعة المصري وحنكته في التغلب على نظرائه في فن نظم المنثور ونثر المنظوم ، مستغلا ضعف نفوسهم أمام فصاحته ونباهته متحصلا على كل ما خطط له << **فبينما نحن ندأب لتحصيل الشارع [يقصد نفسه وصحبته من الأدباء] ونطلب صفي المشارع ، ونحمد جودة الطالع بين هاتيك المطالع ، إذ اجتزنا بناد اجتمع فيه كل مناظر أريب ، وبرع به كل عراعر أديب ، وخزم عود عرفانه كل بارع لبيب ، وجزم وضين أضغانه كل مقارع مهيب / ... / فانخرطنا في نصاحهم وعبطنا غرائب فصاحهم فلحظ إكليلهم زلال وردنا وأخذ يستنشق ماء وردنا ، ولما دار كوب الفضل الحاضر ، وطار لعقاب الزبد يعقوب الحزن الناظر / ... /إلى أن قُرن بقرن تلك القروم نظم المنثور ونثر المنظوم فكل إلى ذاك آل ، ورفض المال والمآل** >>[1].

دخل القاسم بن جريال مع صحبه من الأدباء ناد للمناظرة اجتمع فيه صفوة الشعراء والأدباء وأفصحهم في فن القول ، فلا زالوا يتبادلون القول بينهم ، حتى طرح أحدهم – وهو من أبرعهم – قضية نثر المنظوم من الشعر ونظم المنثور من القول << **ومرج**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الطوسيّة ، ص ، ص: 96 ، 97 .

بمروج هاتيك الكرماء ، رجل أنفق في النكت غَمْرَهُ ، ومزّق لتحصيل النكت عمره، / ... / فقال : يا إخوة الفطن وصفوة الزمن ،هل سمعتم بمنظوم سبكت حروفه فعاد منثورا ، أو منثور أخذ بكماله فصار في العروض منظوما ، ظعونا بالسيادة مصونا عن النقص والزيادة >> [1].

فما كان جوابهم إلاّ أن قالوا : << **لا ومن طرق باب إفضاله الأوّاد ونطق بشكره لسان الأزمنة حين سوّاه ، فإن ذلك مما تثور به البرحاء ، وتبور لكفاح حروبه الفصحاء ، ولم يسمع بمثله منذ كسا أدم آدم الورق ، ودعا الفضلاء لأبواب الغباوة الوَرقُ ، فهل في عرام علمك الجرّار درّ من هذا الأسلوب** >> [2].

لقد اعترف هؤلاء الأدباء أن ذلك مما لا يحضر قريحتهم ولا يجول في دائرة استطاعتهم ، ولم يسمعوا بمثله مذ عزف الفضلاء عن العلم وطغى عليهم حب المال ، إنّه الرد الذي أثار حفيظة المصري الذي كان يستمع لما يدور بينهم فولج في حلبة تباريهم ليسمعهم ما لم يسمعوا من قبل << **واعترفنا بمعالجة عوم عسير [فشلهم في ذلك] مذ اغترفنا بمتحّ كُف كوع كسير ، وإذا بشيخ قد نهض من طرّة الطّواف ، متضائل الأطراف قد احدودب ومال ، وسئم سربباله الأسمال ، وانتشر من ثمر قوته ما صنف وانعطف من بطر نهضته ما تثقف / ... / وقال : يا هجان الهجان ورجان الرجان وجمان الجمان ، أعلمكم أنني ولجت ناديكم ، وكنت بهذه الساحة ساديكم** >>[3].

ثم راح المصري يصوّر تراجع حالهم الأدبية في القول ، فذاك ما شحن همته وأيقظ حرفته، فطلب منهم أن ينظروا إلى قوله وحديثه وأن ينصرفوا عن الإمعان في حاله الرثة البالية ، << **قال [المصري] : فلمّا تمزقت أهباؤكم ، وتدفقت أعباؤكم نهضت همتي نهوض السوذنيق لعجزكم عن ركوب بيق ظهر ذلك الفنيق ، وقد تحتم التقدم لهذا الحال فانظروا إلى عسيب حرفتي لا عسيب حروفتي وقشيب حِلتي ، لا قشيب حُلتّي** >>[4].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الطوسيّة ،ص ، ص : 97 ، 98 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 98 .
(3)- المصدر نفسه ، ص ،ص : 98 ، 99 .
(4)- المصدر نفسه ، ص : 100 .

فلما استحوذ على اهتمامهم ، قام أوسطهم قائلا للمصري ، إن أتيت حقا بما قلت فلك منا ما أردت ، ثم عرض عليه قصيدة في النّسيب من ديوان الحماسة وطلب منه أن يحصر حروفها في رسالة نثرية ، فكان مما جاء في أبيات الشعر :

<< **حننتَ إلى ريّا ونفسك باعدت مزارك من ريّا وشعباكما معا**

فما حسنٌ أن تأتي الأمر طائعا وتجزع إن داعي الصبابة أسمعا >>[1]

فرد المصري : << **تالله لقد رُمت الحَبَب من سَحوح ، والخَبَب من سبوح /.../ قال:اكتبوا ما تسمعون ، واسمعوا ما تستمعون ، وستذكرون وتشكرون ،وها هي ما أملي وتسطرون : عرف أدب الحُلاحل العِلّي ، النامي الرضيّ ، أمجد الله رأيه وسرمد وبرع باع عزيمتك وأيّد، وعنَّ عن معانك عنان الإحن و شرّد، سام على طيب الملاب الذكيّ ، بل الأناب الأرج الشكي ، ولآية أنيق خطابك الجنيّ أحسن من الدّرّ السنّي ، فلِم سحَّ بُعد ازديار منادماتك ، واشتد زند عبء صدّك غبَّ انتجاع مناشداتك ...** >> [2]، فلما وجد القوم تمام رسالته ومساوات حروفها حروف القصيدة << **أتعضوا رؤوسهم من العجب واضطرب طرافهم من الطرب ، وقالوا : إنّ هذا البديع حسن ، وبديع لا يسامر إنسانه وسن / ... / فهل تقدر على أن تعيدها أبياتا وتجعلها لكمال حروفها كفاتا سنية في الروي والوزن...** >>[3].فكان لهم ما أرادوا وما كان منهم إلا أن أتحفوه بالحلل النفيسة والدراهم الكثيرة .

ينفتح هذا النص بكل محطاته السردية على نسق المجتمع الذي كان يجمع البطل بنظرائه من الأدباء ، حيث لا يخل مكان منهم ، فهم على تواجدهم وحضورهم في كل زمان ومكان إلا أن أوضاعهم واهتماماتهم قد شابها التغيّر والتبدل ، فمثلما وجدنا الأدباء والشعراء المحرومين في هذه المقامات ، وجدنا هذا النموذج المترف منهم ، وقد كان ترفهم ذاك مظهر من مظاهر فسادهم الذي أفصحواعنه حين قالوا : << **لم يسمع بمثله منذ / ... / دعا الفضلاء لأبواب الغباوة الوَرقُ** >>[4] ؛ ذلك أن طغيان حب المال على الناس

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الطوسيّة ، ص: 101 .
(2)- المصدر نفسه ، ص ، ص: 102 ، 103 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 103 .
(4)- المصدر نفسه ، ص : 98 .

كان سببا في غباء الفضلاء الذين انصرفوا إليه عن حب الفضل والعلم ، فمثلما حرم بعضهم فصار يستخدم أدبه للتكدي والاحتيال ، أترف بعضهم الآخر فنسوا أدبهم ولغتهم وصاروا يستأجرونها ويشترونها بأموالهم دون بذل الجهد في إعادة صقل قرائحهم .

ـ كثيرة هي مواقف البطل الساخط والرافض لنظرائه من الأدباء والشعراء ، منها ما سجلته المقامة السروجية ، التي يكيد فيه المصري – كعادته – لمجموعة من الشعراء تقلدوا رياضة الفروسية ، فظهر أمامهم وقد فاتهم علما وشعرا وفروسية ، واستولى على واحد من خيولهم السريعة تاركا لهم رسالة مكتوبة يعترف فيها بحيلته وسطوه على فرسهم تاركا الراوي يواجه السجن والعقوبة وحده ، جاء في رسالته :

<< بسروج أسرجت الصباح سوابحا من حيلتي قد تخرق الأفهاما

عاشرتهم عند الغداة وقد غدت تعدو بأدهم لا يرى إلاّ حجاما
سام سما السرحان أيطلُ بطنه وحكى السحاب مع المدى إقداما
حتى إذ انبسطوا وجال حديثهم في صهوة المزح المباح وحاما
قنصته كف الحادثات بكفتي لما تسامى في السباق وعاما
فامنحهم مني السلام وصل لهم ملتم فنلتم بالكلام كلاما
فاستنجدوا بأبي زبيد إنّه ممن يراني للحِمام حِماما >> [1].

إنّ اعترافات المصري التي عادة ما تختم بها كل مقامة ترد في إطار تبرير مواقفه لصاحبه القاسم بن جريال ، فتلك طريقته في الحياة ، بل هي من منظور تحليلينا طريقته في نقد مجتمعه ، لقد أراد الجزري إدانة تلك النماذج المتفسّخة في عصر بنموذج متفسّخ مثلهم حيث **<< الحُمق لا يجابه إلا بحمق أشدّ منه والتفسخ لا يواجه إلا بتفسخ أعظم منه وهكذا الحال مع الجنون والفساد واهتراء القيم واضطراب النظام >>** [2].

يستمر البطل في رحلته الإشكالية ساخطا على مجتمعه ورافضا لتفسخه حتى عند أقل الأفراد شأنا في المجتمع ، كذاك الحماميّ الذي وجد فيه المصري صورة لضعيف لا

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة السروجية ، ص ، ص : 443 ، 444 .
(2)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 349 .

يزيد المجتمع إلا عبئا فالأحرى إزاحته والنيل منه ، إنّها ذروة الانحطاط الأخلاقي في شخصية البطل ولم أجد لها مثيلا في سائر المقامات ، ذلك أنّ إقباله على قتل الحمامي البائس بعد ادعائه مهنة الطب أمامه ، ألبسه حلية التفسخ بكل أبعادها ، فما وجدت للتعجب بعد ذلك في حيله سبيلا .

وجه المصري جم سخطه إلى طبقته البائسة التي لم تزد حالها إلا بؤسا ، ولعل الحمامي واحد منهم ، يقول الراوي : << **لا صرفت إليه جنابي [يقصد الطعام الذي أحضره المصري]، ولا لطخت بغمره بناني ، أو تعرفنّ ي من أين قصدته ، وبأي حبالة الحيل صدته، فقال : اعلم أنني حين أزمعت الرواح ورحت ، و حثني على فراقك السحت وسحت / ... / فوردت الحمام ، وأردت الاستحمام لحيلة أضعها أو مكيدة أصنعها ، فإذا أنا بخادم قادم ، ظاهر الكبر متقادم ، فختم قبالتي وأقبل يرمق كبر آلتي ، فلمّا رأيته وارف الهمول ، دائم النظر إلى الغرمول ، دلفت إليه ، وعلمت أنه يغبطني عليه ، وقلت لروحي : هذه فرصة ساقها القدر إلي ، ثم إني ملت إليه مثل الحنون ودرت لمخاتلته دوران الجنون فلما أنَسَ بموانستي وآنس من جانب طور الطمع نار موالستي ، قال لي :حين حنّأت لحيتي ، وهنّأت بمقدمة حيلتي ،تالله لقد جدتَ بالمناسمة فأحسنت ، وأذبت جامد القرائع وألنت / ... /فباقعة أي البقاع أنت ، فقلت له أما الموطن فطوس ، وأما الاسم فأبو الطُرف فَطُوس ، وأما الصناعة فطب يبرئ الأسقام ويطفئ العر العقام ، وينطق السبّار وينبت الغراميل الكبار**>>[1].

لجأ المصري إلى حيلة دنيئة وذميمة لاستدراج ذلك الحمّامي البائس ، لينسج له خيوط مكيدة لا يبرح يتشابك فيها ما إن حاول الولوج فيها ، فبعد أن استحوذ على اهتمامه ودفع الحماميَّ لسؤاله ، ادعى اسما مغايرا لاسمه وادّعى صناعة لا يعرف عنها إلا اسمها ؛حيث ادّعى أنه طبيب بارع وأهم ما يميزه معالجة الرجال حين يعجز الطب عن ذلك ، فلم يكن من أمر الحمّامي إلا أنه تفاءل به خيرا ودعاه إلى بيته وأطعمه وسقاه ثم عرض عليه أن يجري له عملية تعود عليه بالفائدة العظمى كرجل ، وله أن يغير حال المصري ويعطيه ما يغنيه عن كثرة الارتحال ، فكانت نهاية المشهد في دار الحمّامي وخيمة << **فعمدت إلى**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحمصيّة ، ص ، ص : 403 ، 404 .

مدية ماضية العزوب مجربة المضارب في الحروب ، فقال لي : ما تصنع ؟ قلت : أشق ما سفل من عانتك ومن الله حصول إعانتك ، وأضع من الدواء حوليه ، ما يكون سببا لإنبات المشار إليه ، فقال : دونك وما تريده ، ففي يديك أخدع المخادعة ووريده فبادرت لرعانته إلى شق عانته فجرّ إليه رجليه وخرّ مغشيا عليه ، فوثبت وثبة الواقب ، أو القسور المراقب، مخافة أن يدركني رهطه ، وهذا آخر ما توخيته ، من طول حبل الحيلة الذي أرخيته >> [1].

إنّ قمة تفسخ أخلاق البطل الإشكالي للمقامات تجعله لا يبالي بالنتائج الوخيمة التي قد تعرضه للسجن أو حتى القتل فلا يرى النور بعد ذلك ، تفسخ وصل به إلى حد إراقة دم ذلك الحمامي غير آبه بما قد يحصل له ، فما كان منه إلا أن يفر مع القاسم بن جريال فرار الغنم من الذئب قال الراوي : << **فبينا نحن نتنازع عقار الشِّقاق ، ونتضرّج بوخز هاتيك الدِّقاق، ألفينا الخادم يدور ، والجلاوزة حوله تمور ، وشواظ الصراخ يتقد وعجاج العياط ينعقد /.../ ثم احتملته بين العانق والوريد ، وجريت به جري خيل البريد** >> [2].

إنّ هروب الراوي رفقة المصري وخوفه كان خشية الوقوع في تبعات أعمال المصري الوخيمة ، أما ركض المصري فهو تعبير منه عن استمرار رحلته الإشكالية في خداع الناس ومكابدتهم سخطا منه على مجتمعه وتفسخ أهله .

كثيرة هي إذن المواقف التي أبدى فيها البطل سخطه على الطبقة المسودة من الناس على طريقته الخاصة في الرفض والمواجهة ؛حيث نجد << **الحمق لا يجابه إلا بحمق أشد منه والتفسخ لا يواجه إلا بتفسخ أعظم منه ، وهكذا الحال مع الجنون والفساد واهتراء القيم واضطراب النظام** >>[3] .

لعل صفة الجنون والإجرام ألصق بالبطل المصري في هذه المقامات ، وهما يعبران عن ذروة التفسخ في شخصيته.فمظهر إراقة الدم دون وازع أو خوف يمثّل قمة الإجرام في شخصية المصري ، كما أن ملامح الجنون تعتريه خاصة ونحن نراه يصوّر زوجته

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحمصيّة ، ص : 405 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 407 .
(3)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 349 .

بأبشع الصور ويصفها بأفضح الكلمات على مرأى من الناس تارة ، ودفعه لابنه نحو سلوك التكدي والتسول تارة أخرى [1].

- البطل أبو نصر المصري : المتمرد الثائر .

تسجل المقامات الزينيّة مواقف بطلها **المصري** المتعددة في صورة المتمرد والثائر دوما في عالم ضاعت فيه القيم والأخلاق لتتبدى شخصيته هذه المرة متمردة ثائرة على عالم الطبقة السائدة ممثلة في قادتها القريبين من الطبقة العامة ،غير آبهين بالأوضاع المتردية فهم لا يمثلون بالنسبة إليه إلا صورا مستنسخة عن نماذج القادة العليا سيما قادة المحتل في صورته البشعة ، فهم يعيشون في بسطة من الجسم والمال بينما عامة الشعب تدور حول رحى الفقر والجوع والحرمان ، لذا وجدنا **المصري** كثيرا ما يقف أمام الولاة والقضاة لاستجداء ما أمكن انتقاما منهم وتمردا عليهم ، فعلى الرغم من أنّ ظاهر الصورة يوحي بأن المصري يلجأ إلى أبواب الولاة ومجالس القضاة من أجل أخذ حق مشروع له فيكون بذلك الحاكم والقاضي عدلا في حكمه عاطفا على رعاياه ، إلاّ أنّ عمق الصور ة يناقض ظاهرها تماما ، فما طبقة السادة إلا فوهة بركان ثائر بحممه المحرقة حتى إذا ما أتت على عامة الشعب والرعيّة أهلكتهم وأفسدت عيشهم ، يقول المصري مخاطبا الوالي

<< يا واليا بسماحه ورماحه أحيا الرميم وحيّر الأحياء

وإذا تهدمت المكارم واعتدى صرف الزمان أفادها الأحياء

إني فقدت بحسن عدلك غادة تَقتني الحياء وتُقتنئ الأقذاءَ >> [2].

يشكل مثول المصري أمام الولاة والقضاة في المقامات مظهرا فنيا له أبعاده الاجتماعية والسياسية المتعددة ، فما المصري في الحقيقة إلا إحدى صور المعاناة والقهر الذي تعيشه الطبقة المسودة ، فما كان من المصري إلا أن يكون لسان حالهم ومظهر ثورتهم فتوسل لذلك طرق أبواب الولاة والقضاة ومن يمثلون سادة الحكم في البلاد أينما ذهب وحلّ .

(1)- ورد ذالك في العديد من المقامات منها ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 249 . والمقامة الواسطية ، ص : 411 وغيرها .

(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البحرانية ، ص ، ص : 209 ، 210 .

يقصد المصري الوالي والقاضي في كثير من المقامات من أجل التكدي راسما حيلا وخططا لا يخرج منها إلا فائزا بما جاء لأجله ، فمن جملة حيله ومكائده اصطحاب زوجته التي عادة ما تظهر في صورة الشيخة الهرمة البالية الثياب حتى تؤدي دورها على أكمل وجه ومن ثم استخدامها من أجل إنجاح حيلته أمام الوالي أو الحاكم متظاهران بالخصومة والفراق بسبب فقرهما وحاجتهما الشديدة ، << **فبينا أنا أسرب بالفلوات وأنتحب نحيب المقلاة ، ألفيت شيخة كالسّعلاة ، تلو خود كالكهاة ، وعزة كالمهاة وأمامهما شيخ كالعرجون ، يجرأردية الشجون ويسرح بجلابيب حظّة الجُون ، / ... / فحين لحظت جودة احتمالهم ، واكتحلت بخساسة أسمالهم نحوتهم بجفن التجمل المشتور**

لا رفع غطاء سرّهم المستور ، فألفيته المصري ربَّ الفنون ، الجامع بين الضبّ والنون / .../ ثم انساب بعياله يسحب غلالة اغتياله ، فجعلت أقفوا أثرهم وهم يوجفون ، ومن التحيّل يرجفون ، لأنظر ماذا يصفون ، وبأي أشجار الحيل يعصفون، إلى أن دخلوا دار ولايتها ، ومدار إيالتها فوقفت تجاه الوصيد لأبصر مضمون بيت القصيد >>[1].

أدرك الراوي القاسم بن جربال أن توجه المصري مع أسرته في تلك الحال البائسة إلى دار الولاية ما هو إلا حيلة من حيل المصري في الكسب والخداع ، << **فلما وقفوا لدى الوالي ، وانهلّ لؤلؤ دمعهم واللألي ، سن الشيخ [المصري] سنان زفراته واستن في ميدان عبراته ، وقال :**

يأيّها النّدْب الذي خيمه	**طال على النسر بنشر جميل**
ومن إذا حل حروب العِدَى	**طال على الصف بصافي الصّهيل**
أنهى الى ساميك يا ذا النهى	**ومن شاء الشُّم بلبس الشَّليل**
قد كان لي نجل يحب العلى	**يهوي إلى الفخر هوي الخليل**
بقامة أعدل من صعدة	**وسالف شبه الحسام الصقيل**
ففاجأته الحين في خيسه	**فخر كالجذع السّحوق الطويل**
وعاد بعد السّبر في سربه	**ملقى لقي مثل الكثيب المهيل**
ما تحته غير بساط الشقا	**سحقا له من حلس بوس وبيل**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الرّسعينيّة ، ص – ص : 198 – 201 .

من بعد ما كان كثير الثرا ينوع كالغصن بعيد الأصيل

فوارميتي أنّه ميت ما زال في الأحياء عين المُنيل

فلم يزل الوالي وغشاته يحولقون ، وحشده ووشاته يترققون ، و بَرقتّهم و رقّتهم يترفقون، ثم إنّه أبرز أبريزه ما يُرصد لمصالح تجهيزه ، فانصرفوا غِبّ قبضه واعترفوا بنضّ فضله وعرضه >> [1]، لقد نثر المصري من عباب نظمه ومداد دمعه على الوالي وحاشيته ساردا لهم ما مر به وبولده المريض طريح الفراش فما كان منهم إلا أن تعاطفوا معه ، فأعطاه الوالي مالا يقضي به حاجته ،غير أن رحلة المصري الإشكالية ووظيفته التبليغية لا تتوقف عند هذا الحد ولا تنتهي بدار الولاية في هذه البلدة ، بل ما هي إلا خطوة في طريق طويل يجوب فيه المصري عدة أماكن ويقف فيها أمام عدة ولاة وقضاة ، ينقل إليهم مآسي المجتمع البسيط وتزعزع بنيانه علّهم يلتفتون إلى رعاياهم وينتشلوهم من مآسيهم ثائرا عليهم متمردا على سلطتهم ، متخذا أدبه مطية لذلك وسيفا يشهره في وجوههم دون أن تكون لهم القدرة على مجابهته. فلولا براعة المصري الأدبية في قول الشعر والنثر لترجمة معاناته وفاقته ما استمع له الوالي وما نال حظه منه ، لتبقى الطبقة الدنيا – الغير مثقفة – حبيسة جهلها لاحق لها في الكلام كما لاحق لها في الثورة .

إنّ تمرد المصري على الخاصة من الناس ، وهم السادة ومن يتربعون على كرسي الحكم وثورته عليهم بلغت به حد الاحتيال عليهم وخداعهم بشتى الطرق من أجل أخذ حق له حرم منه يوم تخلّى هؤلاء عن رعيتهم ، لذا نجده كثيرا ما يذّكر الحاكم الوالي بظروف العامة من الناس قبل إيراد مشكلته ووصف حاله معبرا بذلك عن رسالة مكنونة مفادها أنّني واحد من أولئك الذين لفظهم داء المجتمع العليل والذين أسهموا بدورهم في إصابته به نتيجة لهوهم وبذخهم وترفهم وانصرافهم عن أمور العامة إلى أمورهم الخاصة : << **فبينما أنا بمجلس والي الرّهى ، وقد قرن بين قرن النباهة والنّهى ، إذ وقف بديوان ولايته وإوان عدله ورعايته ، شيخ قد قاربت قرونه المنون ، وضارنت قمر إلف قدِّه النون تشتمه شيخة ظاهرة الجرأة ، بارزة الذُّراة/ ... / وهو يجذبها وتهر ويقربها وتفر ، فأنّ الشيخ أنة الثّكول ، وازبأر لذلك النَّكول وقال :**

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة الرّسعينيّة ، ص ، ص : 201 ، 202 .

يا عادلا بعداته وعَداته أغنى العفاة وضيّف الضبعانا

إني حملت من الزمان متاعبا لمّا تحكّم في المعان وعانا

فقال له الوالي : ما شأنك أيها الفصيح ، ومن بشكر إفصاحه الفصاحة تصيح >> [1].

حينما أيقن المصري أن الوالي سيكون أذنا صاغية له ، اقتنص فرصة إصغائه وقال :

<< **اعلم ثبّت الله سنابك سنائك ، وألبسك ملابس وفائك ، وضوّع عبير علائك ، وقوّم صر خدود عدو أعدائك ، أنّني ممن إذا قصد صدق ، وبرق رَبق ، وسلب لسب ، وكسب سكب ، أميل عن الإسراف ، ولا أعلم ما مذاقه الإشراف / ... / فلما انكسرت الرؤوس واستوى الرئيس والمرؤوس ، وكلّ الحاذّ وتقطعت البطون والأفخاد ، وتشتّت الجلبة ، وخانت الحجَبَة ، وتمزّق المعناق ، وتتعتعت الأعناق ، وقلّ الاحتمال ، وتشذرت الشمال ، أصبحت لإلحافي وعدم التحافي ، ألين لنحافي ، واستوهب الأحذية من الحافي** >> [2].

ألقى المصري بظلاله على المجتمع وصوّر مشاهده المظلمة مركزا على تلك النكبات المتلاحقة التي شهدها من انكسار الحال وتمكن العدو الخارجي من الحكم العربي والإسلامي حتى غدا في ظله الحاكم والمحكوم سواء ، فقد نُكِّي بهذا المجتمع وخيمت عليه سحائب الفقر والحاجة وهو لا يزال يعاني المآسي نفسها رغم وجود من يحكمه ويدير شؤونه ، فما كان من الوالي الذي ضاق درعا بسماع ذلك إلا أن يستفهم مباشرة عن سبب اتصال المصري به ، << **فقال له الوالي : تالله لقد عرفني غزار غرامك ، وغرقني طوفان اضطرامك فأخبرني ما وراء صمامك ، ولأي مأرب اتصل بنا سبب انضمامك ؟** >> [3].

أجاب المصري بمشهد تمثيلي عرضه أمام الوالي مع امرأة عجوز ادّعى أنها زوجته العاقة التي تخلت عنه لمجرد تغيّر حاله وظهور فاقته ، احتدم الجدال بين المصري وزوجته أمام الوالي وازداد تأزّم الخصومة بينهما ، ما حمل الوالي على اقتراح انفصالهما غير أن المصري رد بذكائه ما جعل الوالي يقع في مصيدته ويعطيه ما سعى إليه << **فقال : [أي المصري] لأنّي لا أملك في الإقامة والانطلاق ، ما أتوصل به إلى قرية سورة**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية ، المقامة الرّهاوية ، ص ، ص : 478 ، 479 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 479 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 480 .

الطلاق ، فقهقه الوالي واستطرفه واستملح قوله واستظرفه ، وقال له : كم صداقها عليك لأحضره إليك ، فقال مائتا درهم لا يشوب كمالها نقص ، ولا يعيب ثوب أكمالها قص ، فسلّم المبلغ إليها >> [1].

لعل المفارقة التي أسجلها هنا ويلحظها القارئ بدوره ، موقف المصري الظاهر من الولاة والقضاة وكذا الحكام ، عندما يتوجه إليهم بمدحهم وتعداد صفات النبل والكرم والعدل لديهم، ثم أحكم على موقفه بالتمرد والثورة ، ولتعليل مذهبي أقول : إنّ الكلام الذي يبدوا في ظاهره مدحا ما هو إلا حيلة من حيل المصري التي يضرب بها هدفه بدقة متناهية ، فكان السادة منهم يعجبون لقوله ويغدقون عليه ، ضف إلى ذلك أنّ وصفهم بصفات حسنة ثم الاحتيال عليهم تجاوزا لصفاتهم ومكانتهم يمثل ذروة التمرّد عليهم .

من جهة أخرى سجّلت مواقف مباشرة جاءت فاضحة لحقيقة بعض هؤلاء الحكام في جورهم وسطوتهم ،من ذلك ما جاء على لسان زوجة المصري التي وقفت بدار الأحكام تشكو زوجها وهو يشكوها بدوره في مشهد تمثيلي جديد أمام قاضي مدينة جوين ، وقد انتصر القاضي للمصري فما كان منها إلاّ أنّها ردت قائلة :

<< كم حكّم الدّهر حكّاما وعلّمهم — معالم الحكم والإحكام والحِكم
وكم هَووا وهَوُوا أهواء واطّرحوا — أوامرَ الرُّسل والإسراء والحَكَمِ
وكم سعوا لطماح طالح وسدَوا — لحاصل الحرص كالمرسالة السَدِمِ
وكم سهوا وسطوا عمدا وطحطحهم — معسكر السّام والأرماس والسَدَمِ
وكم علوا معهدا عدوا وما عدلوا — وطالما عدلوا للحِرْم والحَرَم
وكم واصلوا مطمعا حرصا وكم — حرموا و صارموا رحم المحروم و الحرم
لو حاولوا عذلهم ما آل حالهم — حال المعاد لهصر الرأس واللمم
آها لهم لو رأوا ما سّر مسلكهم — لهلمَموا هادما للّوم واللّمَمِ >> [2].

يكتنز هذا النص الشعري العديد من الدلالات والمعاني الحاملة في طياتها حقائق واقعية وتاريخية كان أبطالها مختلف الحكام الذين تربعوا على كرسي الخلافة الإسلامية ، فلم

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الرّهاوية ، ص : 484 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص ، ص : 567 ، 568 .

يضعوا قداسة هذه الخلافة نصب أعينهم وراحوا يحكمون أهواءهم ومطامحهم الدنيا فلم يعدلوا ولم يقفوا عند محارم الله فآلوا إلى ما آلوا إليه من ضعف وذلّ وانكسار فهلكوا وأهلكوا مجتمعاتهم وشعوبهم .

ب2 ـ أبو نصر المصري بين المقدّس والمدّنس ، بنية التحول / التغير .

لا بد وأنا بصدد تحليل شخصية البطل الإشكالي في المقامات الزينيّة أن أربط هذه الشخصية ببنية التحول التي حكمت على أدّها البنية الدالة التي تحكم الخطاب السردي للمقامات ، وقد عرضت بعضا من ملامح هذه البنية لدى شخصية الراوي القاسم بن جريال المّشقي ، غير أنّها بدت محكومة ببنية قبلية ومبنية عليها وهي بنية التغيّر – كما أشرت – في حين سأجد الأمر مختلفا جزئيا حينما يتعلق ببطل المقامات ، ذلك أنّ مُعطى التحول حكم شخصيته من أول ظهور حتى آخر ظهور له في المقامات وسأقوم بربط هذه البنية بثنائية المقدّس والمدّنس التي تتمظهر بينها شخصية المصري .

أبو نصر المصري ، أديب بارع ، ورحالة متجول ، شاعر مفوّه ، وعالم أخذ من كل علم بطرف غير أنّ ظهوره في جميع المقامات – عدا الأخيرة – كان ظهورا مدهشا وغريبا في آن ، حيث لم يؤد دور الأديب المحترم ، العفيف والعالم الزاهد ، بل كان يظهر في كل مقامة في ثوب مختلف وجديد ، << **كان يلبس لكل حالة لبوسا ، ويصطبغ في كل حين بصبغة ، فهو تارة واعظ زاهد متقشف ، يستحي من التكفف ، وإذا قبل العطاء لم يقبله إلا بإغضاء ، وهو تارة ثانية فاك خليع محتال كذّاب ، يسأل بوقاحة ، ويجيب على المنكر بغير حياء ، لا يبالي أن يذم الدنيا وهو أعلق ما يكون بشهواتها ، ويذكر الحشر وهو هائم بالخمر / ... / وهو من الشعراء والعلماء ، والذين أصابهم الدّهر بالإملاق بعد الغنى وبالذل بعد العز** >> [1].

هكذا تتجلى ملامح شخصية البطل وهي تجمع كل المتناقضات دون تورّع ، يقول المصري معترفا بذلك :

<< **كم لائم رفضته وجازم خفضته وصائم ركضته**

إلى الدّوال المُسْجم

(1)- جميل سلطان : فن القصة والمقامة ، ط01 ، دار الأنوار ، بيروت ، لبنان ، 1967 م ، ص : 134 .

وكم جزمت عفّة وكم نصبت كِفَّة وكم خفضت خفة
خوف الخبيث المجرم

وكم تلوت السُّورا وكم علوت المنبرا وكم جلبت جلّة
على الندّي المُفعم

وكم خلبت خلة وكم حلبت حلة وكم جلبت جلة
برمحي المقاوم

وكم حضرت ناديا وكم خصرت باديا وكم حضرت واديا
بطرفي المطهّم

وكم فلاة جبتها وكم صِلات جزتها وكم صلاة قمتها
لنصبي المتمّم

وكم فتحت مربعا وكم سددت مرتعا وكم شددت ما ارتعا
لغدري الغَشمشم

وكم سرقت من سرى وكم شرقت في السُّرى وكم رشقت من برى
رَبُّ الورى بأسهمي

/ ... /

وكم حللت حانة وكم قتلت عانة وكم فللت بانة
لسرحي المسوّم

/ ... /

وكم حسيس رعته وكم خسيس عبته وكم نفيس بعته
في الأهيف المنعّم

وكم خلال خنتها وذمّة أخفرتها وخدمة أظهرتها
لخدّه المعندم

/ ... /

وكم نصيب صابني وكم معيب عابني وكم مهيب هاني
للفظي المنظّم

/ ... /

وكم تركت القَسِما إيّاك أغني القَسِما بورطتي المُقاسما

ومكري المهيّم >> [1]

إنّ جملة التحولات المبنية على التناقضات في شخصية المصري تؤدي إلى << **انعدام اتساق في السلوك والتراجع في القول والعبور ، بلا تمهيد ، من الأفراح إلى الأفكار الكئيبة، ومن الدّموع إلى القهقهة** >> [2]. فانعدام التوازن والاتّساق في سلوك شخصية **المصري** جعلها تتعامل مع **المقدّس والمدّنس** على حد سواء دون ردع أو تورع ؛حيث أجد شخصيته تتبدل وتتحول في المقامة الواحدة من شخصية تحترم المقدّسات إلى شخصية تهوى المدّنسات .

فهاهو المصري يظهر في المقامة الصوفية الأرزنكانية عابدا متصوفا يقوم الليل ولا ينام، فاق الزّهاد والمتصوفة بعلمه ونسكه ، ولكن كيف ينهي مُقامَهُ في مجلس المتصوفة << **ولمّا ردى نحونا ورديا ، وطالع صبح صباحة قربه فاهتدينا ، ألفينا عليه شعار الزهّاد ، واستشعار العبّاد ، وامارات الجوع ، وإشارات الخشوع ، فاستحضرنا نفاضة الزبيل ، وملنا إلى غمز يده أو التقبيل معتذرين لذلك القبيل ، فأعرض عن النُّفاضة،وعرَّض بدخوله في الريّاضة ثم أقبل يسمعنا من لمحات حقائقه ما يغني عن نفحات حدائقه / ... / ولمّا فرّت حجافل جهادنا ، وكرّت كتائب رقادنا انكفأ كل إلى مرقده وقد شُدِه بأسود إرشاده ونقده ، فانطلقت به إلى مخدع شاغر وأنا بمدح فضائله أفضل فاغر** >>[3] ، بعدما قدم مشهدا من مشاهد حياة الصوفية وقد كان خطيبا وواعظا بينهم انتهى بهم اليوم إلى مخادعهم حتى ينالوا نصيبهم من النوم والراحة ، غير أنّ المصري لم يغمض له جفن بل استقبل قبلته وبات يتعبد << **فتهلل لمفارقته ، واستقبل قنابل قبلته**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الكوفية ، ص – ص : 358 – 361 .
(2)- عبد الفتاح كيليطو : **المقامات** السرد والأنساق الثقافية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ،ط02 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001 م ، ص : 38 .
(3)- المصدر السابق ، المقامة الصوفية الأرزنكانية ، ص ، ص : 506 ، 507 .

وبات محتجبا عن الرباط ، لا تلج مقلته بين حلل الرقدة والرباط ، حتى أوينا لطول قيامه ورثينا لأفول منامه، وأخذنا نعجب من بدائع عاداته وعظم طلائع عبادته >>[1].

اكتسى المصري حلة التصوف والزهد في هذه المقامة محافظا على هذا السمت ما كان بين هؤلاء الزّهاد والعبّاد ، حتى إنّ الراوي الذي كان أكثر هؤلاء علما بحقيقة المصري وتنكراته ، أبدى دهشته وأقبل عليه إقبالا كبيرا قال : << **فأقبلت : إليه إقبال العِشر الشارب، على طيب مشارع المشارب** >> [2].

إلا أنّ المقامة تنتهي بصورة مغايرة تماما لشخصية الزّاهد المتصوف ، فسرعانما خلع المصري رداء التعبد والورع (المقدّس) ، ليلبس رداء الخبث والخيانة (المدنس) حيث استغل تعلق ذلك الجمع به وطلب بركته ، فانتظر انصرافهم إلى أداء صلاتهم وانكب على كسواتهم ليسرقها ويفرّ بها << **وحين حصل بالمِعَد وشمل كلَّ العدد انصرع كلّ على مصلاه ، وارتفع قطن فقاره وصلاه، فمال إلى كسواتنا وتركنا بانحسار سوءاتنا ، ثم انساب بالباب انسياب الذباب ، فكنت أول من عُمط حقّة وقصِدَ مَحْقهُ** >> [3].

إنّ ارتداء لبوس الخيانة والسطو في مكان مقدّس يتعبد فيه الناس ربهم وتفوح منه عطور الطاعة والنّقاء ،مظهر من مظاهر التّحول في شخصية البطل ، ثم إننا لنجد ذلك التحول في العديد من المقامات الأخرى رهين الفضاء والمكان الذي تحل به الشخصية ،حيث << **تتبدل شخصية المكدي وتتحول حسب تحول الشخصية وانتقالاتها في فضاءات الأمكنة** >> [4].

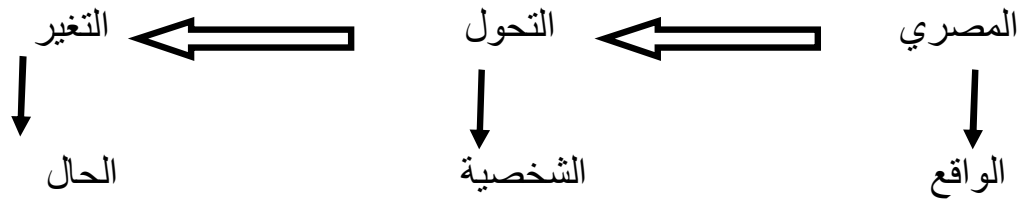
فمن خطيب واعظ بالمسجد إلى لص محتال في وكره ، يظهر المصري في المقامة القدسية خطيبا في مسجد بيت المقدس بفلسطين ، يعظ الناس ويذكرهم بالآخرة ويدعوهم للكسب الحلال << **فحين وعى الاذان ، ودعا لدعوة طيب خطبته الأذان ، عطف لشغل يده وقال واستوى قائما على صمصامه وقال : الحمد لله المدرك ، العالم المهلك ، الحاكم الراحم ، العاصم الكامل ، الطاسم الواصل / ... / اعلموا عمّركم الله واعلموا / ... /**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصوفية الأرزنكانية ، ص : 507 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 508.
(3)- المصدر نفسه ، ص : 509 .
(4)- ضياء الكعبي : السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، ط01 ، المؤسسة العربية ، بيروت ، لبنان 2005 م ، ص : 241 .

وسرّحوا عروس اهمالكم وأصلحوا رؤوس أموال آمالكم وسارعوا لمحاسمة الكسل الدِّرواس ، وادرسوا طروس دروس الوسواس ، وسهلّوا سلوك سراطكم .... >> [1]

ضمن هذا الفضاء المقدّس (المسجد) ينتحل المصري سمت الخطاب الديني المقدّس وعندما ينتقل إلى فضاء آخر كالوكر الذي يحيك فيه دسائسه يخترع خطابا آخر منسجما مع هذا الفضاء الجديد ، فيتحول إلى لص ماكر يوقع الراوي في مصيدة خبيثة ويفر هاربا إلى مكان مجهول << **قال القاسم بن جريال : فهرولت إلى الكنّ لأعرف حقيقة الأمر المستكنّ، فألفيت الخطيب قد طار بأجنحة اغتياله وأوقعني في حبالة احتياله** >> [2].

إنّ بنية التحول التي تحكم شخصية البطل المصري تشكل مطيته الدائمة من أجل هدف يسعى خلفه دائما ، وهو تغيير حاله والخروج من بأسه ، وهو بذلك يختلف عن الراوي حيث وجدت تغير حال الراوي هو ما يتحكم ـ أحيانا ـ في فعل التحول في شخصيته في حين نجد أن تبني المصري فعل التحوّل في شخصيته جاء لأجل التغيير، على النحو التالي :



وأستطيع أن أدلل على ذلك أيضا بمثال آخر أسوقه في هذا المقام وقد جاء في المقامة اللّاذقية ، حيث المصري هو شخص مجهول في البداية ، يجلس بجامع أقيمت به جنازة مهيبة ، وقد ظهر المصري كواعظ يعظ الناس في جو يطبعه الحزن والنواح غير أنه << **ومن خلال سحنته وحاله يتضح أنه لا يمارس الوعظ لوجه الله وإنما يستجدي به لتحقيق أغراضه ومآربه** >> [3]. فقد اكتسى لباس الوعظ / فعل التحول من أجل الكسب ما يعني تغير حاله وسد حاجاته ، فلمّا << **سدّ أدعية عظاته ، وشد أوعية مبكياته ، أتحف بهبة**

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة القدسيّة ، ص– ص : 278 – 280 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 285 .
(3)- محمد الدّاهي : سيميائية السرد (بحث في الوجود السيميائي المتجانس) ، ط01 ، دار رؤية ، القاهرة ، مصر ، 2009م، ص : 259 .

جميلة ، وأسعف بجبة جليلة ، فجعل يتخندق للمع فصوله ، ويتغطرف لمنتخب محصوله ويتطلّس لمفصَّله >> [1].

هكذا يتمظهر المصري بأكثر من مظهر وصورة في إطار تحول شخصيته المكدية فمن زاهد إلى سارق ومن مغن شارب للخمر في المقامة التوأمية [2] ، إلى زاهد مختار في الأضرحة [3] ، كما تتبنى الشخصية بنيّة التحول على مستوى المظهر و الشكل الخارجي فيقدّمها الجزري في صور مختلفة وأحيانا متناقضة ؛ حيث يظهر البطل شيخا مريضا نحيل الجسم وضعيفا في المقامة الطّوسية ، وهو فارس قوي في المقامة السّروجية ، وطبيب حاذق في المقامة الآمدية ، وفقير معدم في المقامة الجمالية الجوينيّة وغني متنعم في المقامة الحصكفية الرقطاء ، وبالمقابل متسول معدوم أمام الحاكم في المقامة الصادية الظّفارية ، ثم هو الجليس المقرب للأمير في المقامة العانيّة لينهي الجزري رحلة البطل الإشكالي في آخر مقامة بإعلانه توبة نصوحا وندمه على ما فات منه وتقدّم ، ليموت بعد آدائه فريضة الصلاة وقد ذكر ما ضاع من عمره الذي قضاه في الذّميم والحقير << **فلما سلّم من سجوده وسلم من مفارقة وجوده ، حاول الانتقال ، وأرهف قواضب مقاله وقال :**

لحاك الله من عمر عميم تقضَّى بالدّميم والدّميم
وازعاجي الأوابد بالفيافي وشربي للذّميم من الذميم
وتقريع القريع متى لحاني وتجريع الحميم من الحميم
وإظهار المساوي للمساوي وإيصال الوسيم إلى الرسيم
واتحافي المزايا بالرزايا وإلحاقي الكليم إلى الكليم
وخوضي للمناهي والملاهي وفتكي في الظليم مع الظليم
فعيشي مثل غيثي لاحتراثي قبيح والحكيم من الحكيم
سأسعى للحساب وليس عندي سوى ثوبي الكريم إلى الكريم

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اللاذقية ، ص : 118 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة التوأمية ، ص : 140 . .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة البصرية ، ص : 393 .

وقال : فما فتئ يتذكّر سوس سيّئاته ويكرر شوس شموس أبياته ، حتى شهق شهقة فمات، والتحق بمن فات >> [1].

ب3 ـ الأبعاد السوسيولوجية لشخصية البطل الإشكالي :

لا تقف شخصية البطل عند حدودها الفنية والاجتماعية المنبثقة من المقامات ، بل تمتد أكثر من ذلك لتعانق المجتمع الخارجي وتتماهى داخله مشكلة صورة حية وواقعية لذلك المجتمع بكل أبعاده، فما المصري إلا شخصية أفرزها النسق الاجتماعي، لذا عبّرت عنه واستمدت صيغتها الاجتماعية النقدية الساخرة منه .

أبو نصر المصري أديب متشرّد محتال ، عبّر باحتياله وتشرده عن تشتت المجتمع العربي والإسلامي الذي ضاعت فيه القيم وسقط فيه الأدب من أعلى منبر له ، فصار حال الأدباء ومن ماثلهم من الطبقة المثقفة – الوسطى – يُنم عن أزمة إنسانية معقدة ، ليتحولوا بذلك من سادة للأدب وفنونه إلى جمع من المتشردّين الذين يجوبون أقطار العالم الإسلامي بحثا عن المطعم والمشرب والملبس وغيرها من معطيات الحياة التي فقدوها في أوطانهم .
كما تعبر شخصية البطل الإشكالي بتأزمها واضطراباتها وتفسخها الأخلاقي عن تأزم حالة المجتمع الإسلامي والعربي على حد السواء ، ولا أدل على ذلك من تشابه الأوضاع في شتى المدن والبلدان والإمارات التي جابها المصري عبر رحلته الطويلة .

ضف إلى ذلك أن ارتباط رحلة المصري وتجواله بتلك الأماكن المختلفة التي تدل أكثر عناوين المقامات عليها تلويح من الكاتب عبر شخصية المصري إلى خريطة العالم الإسلامي قبل الغزو المغولي والذي كان آنذاك << **أي مطلع القرن السابع الهجري يتمثل بالإضافة إلى الخلافة من مجموعة الإمارات شرقي الخلافة وغربيها ،ففي الشرق الإمارات الخوارزمية والغورية وفارس واذربيجان زيادة على الإسماعيلية / ... / وإمارات وممالك قد لا يصل عدد بعضها إلى بضعة آلاف** >> [2].وقد نشبث العديد من الحروب بينها طمعا في التوسع والتملك ما انعكس سلبا على طبقات المجتمع الدنيا .

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة اليمنية ، ص : 590 .
(2)- محمد أحمد موسى هياجنة : المغول والمماليك ، ط01 ، مكتبتي الحرمين والعلوم والتكنولوجيا ، إربد ، الأردن ، (د.ت)، ص : 09 .

إنّ أهم الأبعاد الاجتماعية التي تكتنزها شخصية المصري تكمن في كونها استمدت صفات التكدي والاحتيال من عمق المجتمع بغرض عرضه ونقده ، ما يعني أنّ الشخصية السلبية الظاهرة للبطل ما هي إلا دور تقمصه البطل ليكشف عن ذروة التفسخ والبؤس الذي وصل إليه المجتمع العربي والإسلامي قبل الغزو المغولي بتلك الانقسامات والصراعات الداخلية وبعد دخول المغول عليه والفتك به بتلك التبعية الجائرة والحصارات الداخلية والخارجية على حد السواء ، أو لنقل إنّ هذا التقمص جاء << **كضرب من ضروب الانتقام من المجتمع** >>[1] .

إنّ مدى تمثيل شخصية المصري للقيم الاجتماعية السائدة آنذاك بلغ به حد التصوير الدقيق لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والتي نقتنص منها ما يلي :

- الفاقه وبؤس الحال دفعت بثلة من رجال الأدب إلى المجون والتكسب اللامشروع .
- التلاعب بالمقدّسات وعدم التورع في ذلك ، حتى إننا لنجد علماء الدين والفقه طالتهم يد اللهو والانحلال الخلقي فظهروا بشخصيات منفصمة .
- انتشار الحانات وغيرها من الأماكن المدنسة في شتى بقاع العالم الإسلامي .
- تراجع العديد من الأدباء عن القول والإنشاء البليغ نتيجة ظروف الاستعمار التي يعيشونها، جاء في المقامة الجزيريّة قول أحد الأدباء : << **يمين الله لقد عُدَّت يد البلاغة بعد النواخر واعتلّت أجسام المفاخرة بين الأواخر ، وعادت الدّرر إلى أصدافها، وزاحمت البهائم الدّول بأكتافها ، حتى لم نر من يفوه بألوكة غريبة أو يتيه بوشي صناعة غريبة** >> [2].
- تشتت الأسر اللبنة الأولى في بناء المجتمع ، أدى إلى تشتت المجتمع وحكوماته.
- انتشار التفكك الاجتماعي ، والخصومات التي عجزت دور القضاء على حلها والتكفل بها ، وذلك لكثرتها وتعقدها ، قال الراوي واصفا دار الأحكام : << **ثم إني تأخرت إلى**

(1)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 346 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الجزيريّة ، ص : 577 .

أن تقدم الحاكم ، وازدحم المحاكم ، وطلع سِنُّ سيل القسامات ، ودلعَ لسان سهيل المخاصمات .... >>[1] .

- رسمت شخصية المصري في جانبها الإيجابي ، كأديب مفوّه وعالم متفقه ،جانبا مضيئا من جوانب الحياة العربية في ظل الحكم المغولي ، فعلى الرغم من أنّ العهد عهد تسلط واحتلال وبطش إلا أنه عصر لم تنضب فيه القرائح تماما ، وإنما وجدنا العلماء محتفظين بشعلة العلم حفاظا على التراث العلمي والأدبي ، يتدارسونه ويحملونه إلى الأجيال [2] ، وقد زخرت المقامات الزينيّة بتلك المجالس الأدبية والعلمية والتي كان بطلها دائما أبو نصر المصري .

أكد محقق المقامات " عباس الصالحي " ما ذهبت إليه فيما يتعلق بالأبعاد الاجتماعية التي طبعتها شخصية المصري في المقامات؛ حيث رأى أنّ الجزري استطاع من خلال مقاماته وعلى لسان بطلها المصري بالتحديد أن ينتقل بنا في مجالات مختلفة وأماكن متباينة ليوقفنا على جوانب عدة من حياة المجتمع آنذاك ، فمن ناد زاخر بالأخلّة والعلماء تثار فيه المناظرات العلمية والأدبية إلى خان وضيع مملوء بالرعاع والمخنثين. ومن عيادة طبيب حاذق إلى ربلط صوفيّة موقّر ، ومن مجلس وال ودور أحكام إلى مخبأ عصابة يسلبون الناس ويروعونهم ، ومن عزاء وبكاء إلى خمر ومجون وغناء ، ومن البادية والصحراء إلى المدن والحضر [3].

ورد كل هذا في إطار النقد والإصلاح والتوجيه ، فقد أراد الجزري من خلال بطله أن << **يشخص الدّاء الاجتماعي وفي أحيان أخرى – لأنه يعيش تحت ظروف الاحتلال المغولي – ينبه إلى المأساة بالسخرية والفكاهة ، والملاحظة الذكية الخفية ويترك تقدير الموقف للقارئ اللبيب** >> [4].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص : 559 .
(2)- المصدر نفسه، (مقدمة المحقق) ، ص : 41 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 47 .
(4)- المصدر نفسه ، ص ، ص : 47 ، 48 .

- وفي الأخير يمكن الخلوص إلى أنّ المصري البطل الإشكالي استطاع أن يشخص الداء الذي فتك بالأمة الإسلامية ردحا من الزمن علّه يجد طريقا إلى الشفاء على أيدي أصحاب الأمور وكذا العامة من النّاس ـ وهم أكثر المتضررين ـ فعلى الرغم من أن نهاية المصري كانت الموت ، إلا أنّ رحلته ستبقى مستمرة لأن قضيته هي قضية مجتمع لا فرد .

02 / الشخصيات الثانوية :

تحتل الشخصية الثانوية المرتبة الثانية من حيث الوظيفة والدور الذي تقوم به في العمل السردي ، لذا تظهر دوما إلى جانب الشخصية الرئيسية كمساعد ومؤشر لإظهار السمات الأساسية لها ، وإذا كانت الشخصية الرئيسية تلعب الأدوارالأساسية في العمل فإن الشخصية الثانوية تضطلع بالأدوار الثانوية في العمل المقامي ، وعليه فالنص السردي << **لا يعطي الشخصية الثانوية المجال كثيرا داخله ، ولا يهتم بها ، وهو يهملها في بعض الأحيان بتجاهل اسمها ، وتبدوا هذه الشخصيات قريبة من الشخصيات الرئيسية ولكنها في الوقت نفسه تكون مهمّشة** >> [1].

والحقيقة أنّ هذا التهميش يسقط على شخصيات دون أخرى في المقامات الزينيّة ذلك أننا سنجد بعض الشخصيات الثانوية تحتل مساحة كبيرة من حيث الحضور ، على مستوى النص السردي ، وأحيانا أخرى تتفاوت درجات حضورها من مقامة إلى أخرى .

يمكن تقسيم الشخصيات الثانوية في المقامات من حيث انتماؤها الطبقي ومستواها الاجتماعي إلى :

شخصيات الطبقة السائسة ، شخصيات الطبقة المسوسة .

أ – شخصيات الطبقة السائسة : إنّها تلك الشخصيات التي تمثل الطبقة السياسية أو الحاكمة على مستوى محدود ، كحكّام وأمراء البلدان ، وكالقضاة والولاة ، وقد جاء ذكرهم في أكثر المقامات من خلال مثول البطل أمامهم وقصد دورهم وأماكن إقامتهم لأهداف عديدة سطرها المؤلف. وعلى الرغم أنها شخصيات ثانوية لم يقترب منها الراوي كثيرا إلّا أنّها<< **مشاركة في الحدث و ليست مجرد ظلال ، ما دام البطل أو الشخصية الرئيسية أصبح واحدا من المجتمع يعيش أزمته و يتفاعل معه** >>[2]،إلا أنها وبحضورها المسكوت

(1)- نور مرعي الهدروسي : السّرد في مقامات السرقسطّي ، ص : 103 .
(2)- محمد علي سلامة : الشخصية الثانوية و دورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ ، ط01 ،دار الوفاء ، الإسكندرية،مصر ، 2007م ، ص : 28 .

عنه - غالبا – عبرت عن طابع السياسة المتبعة عندهم في الحكم وأهم مظاهر الحياة اليومية لديهم آنذاك .

بعد قراءتي للمقامات استطعت أن أحصر شخصيات الطبقة السائسة في الأسماء الآتية :

أ1– **الحاكم** : أكثر الشخصيات الثانوية حضورا تحت هذا الاسم أواللقب دون ربطه باسم شخصي معين ؛ حيث كان يذكر مضافا إلى البلدة التي يحل بها المصري والراوي.جاء ذكره في العديد من المقامات مع التركيز على بعض الصفات دون غيرها ورد في المقامة الصادية الظّفارية : << **فبينما أنا أمور فيها [يقصد مدينة ظفار اليمنية] واضطرب ، وأميل إلى ثُدِيّ الدماثة وأحتلب ، إذ حثني بارق الكمد ، إلى حاكم البلد** >> [(1)].

حاكم مدينة ظفار الذي يضطلع بدور **الحاكم** والقاضي الذي يفصل في المنازعات في آن واحد ، وقد جاء وصف مجلسه على لسان الراوي مبرزا أهم ما يميز طابع الحياة الاجتماعية في هذه المدينة ، حيث وجدناها تعج بالنزاعات والمشاكل الاجتماعية المتعددة ما جعل الراوي يقف موقف الحزين مما يرى ويسمع، قال : << **فألفيت مجلسه قد حفّ بالازدحام ، وجمع بين العندليب والذُّحام ، فطردت طرف الفضول ، مع سوء الطالع المنضول ، وولجت لسبر تلك الرزان مع ما أجد من حرارة الأحزان** >> [(2)].

إنّ توافد الناس على **حاكم** البلد وطرح قضاياهم الاجتماعية والأسرية على طاولته وعلى مسمع منه مباشرة دل على الدور الإيجابي الذي يلعبه الحاكم في هذه المقامة ، فهو **حاكم** عالم بالأدب وفنونه محب له منبهرا ببلاغته ، حيث يصغي إلى حاجة السائل خاصة إذا كان مفوّها ، ويستمع لمقاله إلى آخر حرف منه ، ثم يبدي رأيه ويصدر حكمه ، ففي المقامة نفسها يقف المصري وزوجته لإبداء خصومتهما أمام **الحاكم** بأسلوبهما الأدبي البليغ. يستمع للزوجة الفصيحة ثم يقول لزوجها : << **تالله إنها لتنزف من سحاب سحوح وتنفث من جنان مقروح ، فما الذي تُترجم مع دهائك وتلاطم إبائك ، ورداءة رأيك قبل تفاقم دائك** >> [(3)]. فهذا حكم لا يصدر إلا من عالم بفنون الأدب ، وما يؤكد ذلك ميله إلى

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصادية الظّفارية، ص : 250 .
(2)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
(3)- المصدر نفسه ، ص : 253 .

إنصاف المصري بعدما سحره بلباب فصاحته وبيان حجته فما كان منه إلاّ أن قدم للمرأة منشورته ونصحه ، فقال : << **يا هذه لو انثنيت عن قماصك ، وتأسيت بخماصك وأويت لصبابته واكتفيت بمصاحبته ، واجتنبت سبيل شرَّتي ، وركبت منهاج مشورتي ، لكان قدرا جبيرا وأجرا كبيرا وعيشا وثيرا ، وعسى أن تكرهوا شيئا ويجعل الله فيه خيرا كثيرا** >> [1].

على الرغم من هذه المشورة الثمينة يستمر المصري وزوجته في مشهدهما التمثيلي المحبوك لأجل الوصول إلى الغرض المطلوب ، فيصرّان على سوء حالهما وأن حلهما بيد الحاكم لا غير << **فلما سمع الحَكَمُ كلامهما ، ومهد العذر بعدما لامها ، تنسّم نسيم عولها، وتبسم ضاحكا من قولها ، فأسبل الشيخ من عين عينه العيون ، وأرمل من دمع حضّاره العيون حتى رثى له القاضي ورقّ ، ورثَّ حَيْلُ الرواح للرواح ورق ، ثم إنه وعز لهما من عباب عينه ، بعدد عضل عينه ، مشفوعة مع حدّة ذلك الرجاء ، بعدّة صور حروف الهجاء وقال : حسّنا بهذه بالكما ، ولا تردا ربعي بعدها لا أبا لكما** >> [2].

رقّ قلب الحاكم لهما بعد طول منازعتهما فأعطاهما مالا يستعينان به في حالهما ، ثم حذّرهما من ولوج ربعه ثانية ، وكأنّه أراد التخلص منهما بسدّ حاجتهما المؤقتة دون النظر إلى مستقبلهما ومستقبل أولادهما ، ولو أنّه وقف الموقف ذاته مع كل أبناء مجتمعه ، فمن سيحل مشاكلهم وينظّم حياتهم إن هو تخلّى عن واجبه واكتفى بهذا الموقف ؟ ! .

على النسق نفسه يقدّم الجزري الحاكم المتقمّص دور القاضي في المقامة الجمالية الجوينيّة ، وقد فصل في العديد من المخاصمات ، من بينها تلك التي كانت بين المصري وزوجته ، كمكيدة من مكائده المتواصلة ، << **ثم إني تأخرت إلى أن تقدم الحاكم وازدحم المحاكم وطلع سنّ سيل القسامات ودلع لسان سُهيل المخاصمات ولمّا انفصل عصام الخصام ، ونصل عصم معصم مخاصمة الأعصام ، أقبل [أي المصري] يُرقل إلى المعاش .....** >> [3] .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصاديّة الظّفارية ، ص : 256 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 259 .
(3)- المصدر نفسه ،المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص : 559 .

ثم إنّ المصري قدّم وصفا معنويا بديعا للحاكم حوى في مجمله جم سمات الكرم والفضل والعطاء والشجاعة والإباء ،جعلها المصري أرضية لنثر عباب كلامه ونيل غاية مرامه التي حققها لكونه وجد نفسه أمام حاكم يتسم بالعدل والشفقة على المساكين << **فلمَّا حسر وجوه عقود جماناته وكسر سورة وقود وقود أناته/ .../ بكى الحاكم والحاضرون** >>[1]، رثى الحاكم لحاله وحال زوجته فقدم لهما عطاء جزيلا .

بهذا تتبدى شخصية الحاكم في بعض المقامات في صورة ايجابية يقدمها السارد وفي أحيل أخرى يُكنّى بسمات إيجابية يتستر خلفها نقد لاذع لهذه الفئة وفي أحيان ثالثة نجد تقديما مباشرا لنماذج من الحكّام الظالمين غير المقسطين ،كما عبر عن ذلك من خلال موقف زوجة المصري : <<

كم حكّم الدّهر حكّاما وعلّمهم معالم الحكم والإحكام والحِكم
وكم هَووا وهَوُوا أهواء واطّرحوا أوامرَ الرُّسل والإسراء والحَكَمِ
وكم سعوا لطماح طالح وسدَوا لحاصل الحرص كالمرسالة السَدِمِ
وكم سهوا وسطوا عمدا وطحطحهم معسكر السّام والأرماس والسَدَم
وكم علوا معهدا عدوا وما عدلوا وطالما عدلوا للحِرْم والحَرَم>> [2].

أ2 / القاضي : قريبا من الحاكم أجد شخصية **القاضي** ، حيث يظهر مباشرة في هيئة القاضي الذي يصدر قرارات بدار الأحكام ، ورد ذكره في أكثر المقامات بدرجات حضور متفاوتة فعلى سبيل المثال نجده في المقامة الواسطية شخصية ذكية وفطنة تجيد إدارة الحوار بين المتخاصمين وتبرع في تقصي الأدلة والبراهين والحجج ،حتى تصل إلى الحكم المناسب << **فلما مثلا لدى القاضي ونثلا وقاض التغاضي ....** >> [3] ،يقف المصري كما في كل مرة أمام قاضي مدينة واسط ليشكوا ابنه العاق الذي سرق شعره ونسبه إليه في حيلة جديدة من حيلة الدنيئة من أجل الكسب ، غير أنّ **القاضي** يفضل الاستماع إلى شعر

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص : 567 .
(2)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الواسطيّة ، ص : 412 .

كل منهما ، فلمّا يجد التقارب الكبير بينهما يدخلهما في اختبار آخر لأجل تمييز المحقّ من المدّعي بينهما ، << **فقال له الحكم : قد سمعت نظمكما ووعيت وعظكما ، ولكن تساجلا بنثر يشاكل المنثور ، ويشاكه اللؤلؤ المنثور ، مشابها لهذي الصناعة ، مماثلا لها في عبارة البراعة** >> [1].

فما كان من المصري وابنه إلا أن أبدعا في نثرهما وكانت بذلك نهاية المقامة بموقف القاضي العادل المجيد ، << **قال الراوي : فلما استدلّ القاضي بما استدعاه ، وعلّ رحيق ما أبدعاه ، قال لهما : لقد صحّ عندي محال حكايتكما ، وإبطال محاكمتكما ، فكل منكما شر من صاحبه / ... / لكن أنا ممن يحسن الإيالة ويستحسن لصيد الكرام الحبالة ، ثم إنه قبض قبضة من اللّجين مذ وجدهما محوجين ، وبتاج الفصاحة متوجين ، وقال : تغمّرا بهذه الإراقة ، وتقنّعا بهذه المراقة ، واقصدا دوركما واشرحا صدوركما ، فعلى الخبز كانت المقاتلة وعندي يوجد الجبر لا المقابلة** >> [2]، لقد أغدق عليهما لحاجتهما من جهة و لبلاغتهما من جهة أخرى ، فكان منه أن راعى الموهبة الأدبية لكل منهما ثم توذجهما بنصائح ثمينة رغبة منه في الإصلاح والجبر بينهما.

ولعل المصري أحس بأنه طرق باب من لايظلم عنده أحد ، فتيقن أنه قاض صالح ونموذج فريد في ذلك الزمن ، لذا زهد المصري على غير عادته في أخذ الهبة وانصرف وهو راض .

أ3 / الملك : لم ترد هذه الشخصية بهذه التسمية إلا في موضع واحد ،كان ذلك في المقامة الماردينيّة ؛ حيث ذكر ملك قلعة ماردين الذي لم يظهر على مستوى الأحداث مباشرة وإنّما اكتفى الراوي بتقديم ملمح واحد من ملامح شخصيته ، وهو حبه وإكرامه لمن يمدحه بأجود العبارات . فكان أن قرّب المصري بعدما أتحفه بقصيدة مطولة اقتنص فيها أجمل صوره الشعرية لمدح الملك ، << **ثم إنّه انبسط فضله وانتشر [أي المصري] ، وانخرط في مسامع الملك واشتهر ، وأحَبّ أن يتحفه بدَّرة من فاخر لبابه أو بدُرة من زاخر عبابه ، فمال إلى مراده ، وأملى له من لطائف إيراده / ... / فلمّا تمطّرت إلى جنانه**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ،المقامة الواسطيّة ص : 420 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 422 .

وعطّرت بأنابها فائح إنابه نفحه بخلعة مسهوهبة الميدان ، وخلعة مغدودنة الأردان وأحلّه لهذا الإبداع ونفاسة هذيًّا الإيداع محلّ الأنفة من القارن والقصبة من المارن >> [1]. في هذا الإطار السردي الشيق تظهر شخصية الملك وتختفي دون الإسهاب والتفصيل في ذكر ما يتعلق بها من قضايا أخرى .

أ4 / الأمير : شخصية سائسة تبدو من خلال النصوص أعلى مرتبة من شخصية القاضي والوالي ، وقد ظهرت في موضعين من المقامات الخمسين ، من خلال صورتين متباينتين، جاءت الأولى في المقامة الشاخيّة ، وقد ظهر بصورة غير فاعلة في الحدث السردي ، كان ذلك حينما اقترح المصري على القاسم بن جريال بعدما ساءت أحوالهما كثيرا ، أن يطرق باب **الأمير** ويسلمه رقعة أدبية صممّها المصري للأمير مادحا إيّاه ومعليا من شأنه << **ناولني رقعة سنّم مُطيَّ وطيّها ، وأحكم الصاق غطي طيّها ، وقال لي : اذهب بها إلى باب ربّ هذه الولاية ، المحسود على غوامض الولاية ، واتنى بجواب أبياتها لتُحمد حلاوة آياتها / ... / قال الراوي : فلمّا سرت بانصبابه إلى رحيب بابه دفعتها إلى الحاجب بعد مراعاة الأدب الواجب ، فولج بها إليه ، ونثر من جميل جمانها عليه ، ثم غاب قاب أكل يعفور / ... /ثم بزغ بزوغ نُغب العين بصرتين من النُّقرة والعين** >> [2].

أمير بلدة شاخ العراقية الذي يبدو أنه يتسامى عن مقابلة العوام من الناس مهما كانت حاجتهم فكان الحاجب ومن ماثله واسطة بينه وبين الناس ، أما ما يدل على أن هذه الشخصية هي شخصية الأمير ، ما جاء في رسالة المصري المدحيّة

<< **قل للأمير الذي أضحت مكارمه تطبّق الناس خبرا والدّنا خبرا** >> [3].

على نقيض هذه الصورة أجد الأمير في المقامة العانيّة له مجلس مفتوح يجمع فيه المناظرين من الأدباء والشعراء، << **ثم إنّ صيتنا اتصل بأمير مكانها وسائس سكانها فأرسل إلينا أحد أتباعه ، ليجعلنا ممن ينعم بمرباعه** >> [4].لا يكتف بهذا فحسب بل كان مجلسه مجلس غناء وشرب خمر وترف وبذخ ، يزجل العطاء لمن شاكله من المترفين

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الماردينيّة ، ص – ص : 243 – 246 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الشاخيّة ، ص – ص : 191 – 194 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 192 .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة العانيّة ، ص : 290 .

المنحرفين ، << **فلما قعدنا لتناول شرابه المشمول ، وشملنا شِقُّهُ الحسن والشُمول ، وألفينا سرابيل المسّرة تسدك ، وجمائل التحمل ترتك :**

والكأس ينهض والقناني تبرك والمُزنُ يبكي والحدائق تضحك

والشّرب يشرب والمغاني تطرب والخمر تُسكب والمعاني تُسبك >> [1].

فهذا واحد من أولئك الأمراء والحكام الذين زاغوا عن واجبهم والتفتوا إلى ملذاتهم فضيعوا المجتمع، فهلك المجتمع وهلكوا .

أ5 / الوالي : أكثر الألقاب حضورا في النصوص السردية فلا تكاد تخلو مقامة منه - إلا العدد القليل منها – وبمستويات حضور مختلفة منها ما اقتصر فيه ذكره نهاية المقامة كملمح سردي عابر ، كما هو الحال في المقامة النصيبيّة ، حيث ورد ذكره في آخر المقامة عندما سيق القاسم إلى الوالي في صورة المظلوم : << **ثم جذب بردني إلى الوالي المظالم وأنا في صورة المظلوم والظالم ، فقال : الوالي ذروه بمخيس المخاصمات فقد ذاق الوقت عن المناسمات / ... / فلما حضرت دار الولاية ، وشهر مخاصمي مشرقيّ الشكاية سللت حسام حكاية الطبيب / ... / فتبسم الوالي تبسم المتعجب ونظر إلى جلسائه نظر المعجّب ، ثم قال لي: قد غفرت فظيع هفوتك وسترت شنيع فوهتك توجعا لآفتك وإكراما لعين معرفتك فأدّ إليه ثمن الحمار**>> [2].

تنتهي المقامة وقد سلطت الضوء على جانب صغير من جوانب شخصية الوالي الذي ظهر في صورة المتزن حين يضع الأمور في نصابها فيعفو عند المقدرة ويعاقب إذا اقتضى الأمر ذلك ، و قريبا من مدينة نصيبين نلج في مدينة رأس عين التي عرفت بدار ولايتها وحشودها الكثيرة غير المنقطعة ، أين نجد المصري وقد وقف بعياله أمام الوالي وحاشيته ليقرب إلينا صورة الوالي الذي رثى لحاله << **فلم يزل الوالي وغشاته يحولقون، وحشده ووشاته يترققون وبرقتهم ورَقتهم يترفقون ، ثم إنّه أبرز من أبريزه ما يُرصد لمصالح تجهيزه** >> [3].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة العانيّة ، ص ، ص : 290 ، 291 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة النصيبيّة ، ص ، ص : 371 ، 372 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الرّسعنية ، ص : 202 .

أمّا في المقامة الرّهاوية أجد والي مدينة الرّهى احتل مساحة أكبر من السرد ؛ حيث يشارك في أحداث المقامة من بدايتها حتى نهايتها ، ذلك أن مجلسه كان فضاء تلك الأحداث وكان بدوره الحاكم في الخصومة بين المصري وزوجته. والملاحظ في هذه المقامة تعداد بعض صفات الوالي على لسان الراوي على خلاف ما وُجد في المقامات السابقة << **فبينما أنا بمجلس والي الرّهى ، وقد قرن بين قرن النباهة والنّهى ، إذ وقف بديوان ولايته ، وإوان عد له ورعايته ....** >> [1].فهذا وال عرف بعدله وإنصافه ورعايته لمسؤولياته المنوطة به

ما يبدو في ظاهر تقديم هذه الشخصيات الثانوية – السائسة – عدم الاحتفاء بتعداد صفاتها الجسمية والفكرية وكذا تجنب ذكر أسمائها الواقعية نظرا لثانويتها في العمل السردي ، إلا أنّ الحقيقة غير ذلك ، فحضور هذه النماذج الشخصية للطبقة السائسة له موقعه الفني ودلالاته السوسيولوجية ،ذلك أن التركيز على ملامح البلدة وظروف معيشة أفرادها هو في الواقع تقديم لطبيعة السياسة التي ينتهجها الوالي أو الحاكم الذي يحكمها ، إن كان منصفا عادلا ، أم مترفا عابثا وغيرها ، كما أن حضور هذه الشخصيات في كل المقامات ما هي إلا رسالة إلى أولئك الحكام الذين يعيشون على أرض الواقع ويتحلون بصفاتهم لتكن بذلك تلك الشخصيات معادلات موضوعية لنماذج واقعية .

ب/ شخصيات الطبقة المسوسة :

في المقابل تزخر المقامات الزينيّة بشخصيات ثانوية أخرى ، شكلت تلك الطبقة المسوسة بكل أبعادها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية ، لذا وجدناها شديدة القرب من الشخصيات الرئيسية ، بل وكثيرا ما تسهم هي الأخرى في دفع عجلة الحدث وإبراز الشخصية الرئيسية بكل أبعادها . من تلك الشخصيات نذكر : الفتى أو الغلام ، المرأة (الزوجة) ، الصبية الخليل ...

ب1 – الفتى (الغلام) : ابن المصري الذي يظهر مساعدا لأبيه في حيله وخداعه وصورة له في الفصاحة والبلاغة وفن النظم والنثر، لم يرد له اسم معين في المقامات ولكن كثيرا ما كان الراوي يصف ملامحه الجسدية وكذا حنكته البلاغية يقول الراوي : <<

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الرّهاوية ، ص : 478 .

سمعت صوت قارع حسن التلطف بارع ، فأذنت له بالمثول ، فدخل فتى أجلى من اللؤلؤ المنثول فوقف وسلم وأحسن إذ تكلم >> [1].

كما يصفه في المقامة البغدادية عند أول لقاء له أي الراوي بالغلام و بأبيه المصري :

<<**فإذا به شيخ قد رثّت بزته ، واجتثت عزّته ، وأنأطرت ألّته ، واشتهرت آلته ، وبين يديه غلام حسن الطلاوة ، كالشمس في الطّفاوة ، يرشحه تارة ويؤدبه ويروحه مرّة ويهذبّه** >> [2]. يظهر الابن مع أبيه في صورة المتّعلم والمتربي على يديه ، وكما هو وارد فجملة ما تقدّمه المقامات عن الفتى الغلام ، أنه يتصف بالجمال والأدب إضافة إلى كونه ابن أبيه في البراعة والصناعة ، وسليله في المكر والمكيدة والخداع ، حيث نجدهما يتقاضيان في المقامة الواسطية من أجل ادّعاء الوالد سرقة الولد شعره، ليتفننا أمام القاضي في سوق الحجج الشعرية التي أبهرت القاضي حتى قال لهما : << **لقد صحّ عندي محال حكايتكما وإبطال محاكمتكما فكل منكما شر من صاحبه ، جارّ ذيل ختره على مساحبــه** >> [3].

لقد علم المصري ابنه وأدّبه حتى ليكاد يجاري أباه في بديهته وفصاحة لسانه ، غير أنه كان ساعد أبيه في الاحتيال والتكسب ليمثل بدوره شخصية من الشخصيات الأدبية المتكدية في ذلك العصر رغم صغر سنه .

تظهر شخصية الغلام ابن المصري ثانوية في العديد من المقامات فلا تتعدى كونها شخصية حاضرة حضورا ضيقا في النص السردي كما هو الحال في المقامة البغدادية والمقامة الإسكندرية الخيفاء والمقامة البزاغية وغيرهما ، كما تبرز بصفة مغايرة في مقامات أخرى كالمقامة الواسطية ، حيث وجدناها – شخصية الابن – شخصية رئيسية لها دورها البارز في صناعة الحدث وإدارة المشهد ، مسيطرة على أحداث القصة من بدايتها إلى نهايتها .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الإسكندرية الخيفاء ، ص : 375 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة البغدادية ، ص : 86 .
(3)- المصدر نفسه، المقامة الواسطيّة ، ص : 422 .

ب2 / الفتاة : وهي ابنة المصري ، لم يكن لها حضور بارز كحضور أخيها ، فقد كان يقتصر ذكرها بصحبة أبيها وأمها العجوز مع ذكر أوصافها الجميلة << **ألفيت شيخة كالسّعلاة ، تلو خود كالكهاة ، وعزّة كالمهاة ، وأمامهما شيخ كالعرجـــون** >> [1].

كما تظهر في المقامة الجمالية الجوينيّة مع أخيها في صورة العيال الجياع المحتاجين << **ألفيته [المصري] بعياله الخماص ، على قلاص القماص** >> [2]. في مظهر اجتماعي بائس يوحي بتشرد العائلة وعدم استقرارها .

ب3 / زوجة المصري : تظهر هذه الشخصية في صورة العجوز المنهكة التي أثقلتها الهموم ودفعتها الحاجة والفقر إلى مساندة زوجها لا في الصبر على الحال ومكابدته ، بل في ارتداء لبوس الحيلة والتكدي من أجل الكسب وإطعام العيال ، إنها صورة حية للمعاناة التي مرت بها المرأة ، هذا المخلوق الضعيف في ظل سياسات جائرة وحكّام غير مقسطين.
زوجة المصري شخصية ثانوية تلعب دورا هاما في البناء الفني للعديد من المقامات الزينيّة، حيث تظهر في عدة مقامات مرافقة لزوجها مع عيالهما في رحلة سفر طويلة وأحيانا أخرى تحط معه الرحال عند والي بلدة أو حاكم مدينة مدعيّة الخصومة مع زوجها لتكسب ود الحاكم فيغدق عليها ، ما يعني أنها شخصية أدبية مفوهة تجيد نظم الشعر وصياغة النثر وترصيع الكلام وتقديم الحجة والبرهان ، رغم أن صفاتها الجسدية لا توحي بقوتها الأدبية ، << **ألفيت شيخا آخذا بزند عجوز** >>[3]. ويصفهاالراوي في المقامة الحجازية : << **إذ دخل علينا شيخ معروق المشاش ، مدقوق الارتهاش، تلو عجوز باهرة الهراش ، ظاهرة الامتهاش ، ذات غضون شواحب ، تهرّ كأم أجْرحواشِب** >> [4].

على هذا النسق وبهذا الشكل تظهر زوجة المصري في كل المواضع السردية من المقامات غير موضع واحد يقدمها الراوي بملامح مغايرة تماما لما كانت عليه كان ذلك في

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الرّسعنية ، ص : 198 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص : 557 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الأهوازية ، ص : 487 .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة الحجازية ، ص : 146 .

المقامة الصّادية الظفارية : << **... وإذا بصبية وارفة البراعة أبيّة يسحّ منها وابل الفصاحة وتغرّد بقلل اطّراحها بلابل الوقاحة آخذة بشملة شيخ مكسوف المحاسن** >> [1].

ليطرح السؤال نفسه أمام هذه المفارقة ، هل الزوجة ذاتها التي تظهر في صورة العجوز أم أنها زوجة أخرى للمصري ؟ .

كل القرائن تدل على أنّ العجوز والصبية امرأة واحدة وهي زوجة المصري التي تفوح بفصاحتها وبيانها رغم سوء حالها ، فيقدمها الراوي في واحد من مشاهد تكسبها : << **أبرزت العجوز جمانا كالهتّان ، وجنانا كالجنان وقالت :**

أيها الناظرون رقّة حالي واحتيالي على الحطام الحقير

واشتهاري لدى الرجال وهمّي بعد وهمي وكسر قلبي العقير

واصفراري وطول ليلى وويلي وارتضاعي ثُديّ صدر النّقير >> [2].

وهي التي تفحم القاضي بحججها وبراعتها الأدبية في المقامة الجمالية الجوينية .

تكتنز شخصية الزوجة العديد من الأبعاد الاجتماعية اللصيقة بتلك الفترة من الزمن فما هي إلا رمز لربة البيت التي تحاول حماية بيتها وعيالها والحفاظ على زوجها بشتى الطرق والحيل ، وهي بذلك تحمل جانبا إيجابيا في شخصيتها ؛حيث لم تكن عنصرا سلبيا غير فعال في حياة البطل ، بل كانت مع ولدها خير عون له وسفينة ترسوا به في بر الظفر والعطاء كلما ألقوا رحالهم في مكان ما ، إنها نموذج للمرأة التي أثقلتها الهموم ومع ذلك تسارع الخطى لتكمل مع زوجها رحلته الإشكالية في محاولة لطمس معالم مجتمع ضاعت فيه القيم والمبادئ .

ب4 / والد المصري : لا تبرز هذه الشخصية إلا في مقامة واحدة وهي المقامة الدمشقية حيث يظهر ظهورا غير مباشر من خلال رسالته التي أرسلها إلى القاسم بن جربال الدمشقي يهنئه فيها بدخول بيته الجديد الذي صحب فيه ولده المصري << **فبينما نحن ذات يوم نتتبع بدائع المداعبات ونتوقع ذخائر المخاطبات ، إذ دخل عليّ وصيف بكتاب ما رُفع له نصيف فكسرت صمامه وشكرت اهتمامه ، فإذا هو من أبيه [أي والد المصري] ذي الفضل**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 250 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الأهوازية ، ص : 488 .

النبيه، تتضمن دُرَر ألفاظه المجيدة تهنئة بنزول الدار الجديدة ، لا يعيب ذوائب عروسها قطط ، ولا يشوب شمول شمول إنشائها نقط >>[1] ؛ أي إنّه أرسل برسالة إلى الراوي لتهنئته مع علمه أن ابنه الذي خاصمه يحل ضيفا عنده ، وهي رسالة تنم عن براعة أدبية منقطعة النظير حتى إن الراوي عجز عن الرد بمثلها فما كان من المصري إلا الرد على أبيه بما يشابه صناعته .

ب5 / الخلّ : المرافق في السفر يأتي ذكره في بداية كل مقامة للدلالة على استمرار رحلة الراوي وسفره الدائم ، مع خليل قد لا يكون شخصا واحد في كل مقامة ولكنه بصفات مشتركة بينهم << **.... وأسيم النظر في نواضر أنجابها ، مع خليل يخوض الحَزْن والرغابَ ، ولا يذكر الغاب إذا غاب .....** >> [2] كما ورد في بداية المقامة الدّجلية : << **رحلت في سفرة من الأسفار ، حال مجاورة الجفار ، بخليل ظاهر الحيزوم ، صابر على مصابرة الحزوم ، واكف الصواب عاكف على مناسك الآداب ، لا يعيب بدن مداناته حُماق ولا يشين قمر مقاناته محاق :**

فكان لقلبي مهجة ولخاطري صقالًا ربا فوق الصقال صقالا >> [3].

كما يدل وصف الراوي له على أنه كان أديبا مفوّها يمتع الراوي في رحلته بنطقه

<< **وكنت أسيم السّمع في روض نطقه وأسرح في السَّحر الحلال حلالا** >>[4] .

وكذا يكون دليلا له في سفره وقصده كما أنه يعبر عن ذلك النموذج المستقيم المناقض لشخصية البطل التي تنغص عيش الراوي وتخرق أفق توقعه في كل لقاء يجمعه به .

- إضافة إلى هذه النماذج الثانوية أجد شخصيات أخرى مصاحبة للشخصيات الثانوية ، لا يتعدى حضورها فضاء إيرادها النصي كـ :
  - القيان في الحانات
  - حاشية الحاكم

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الدّمشقية ، ص : 513 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة المصرية ، ص ، ص : 261 ، 262 .
3)- المصدر نفسه ، المقامة الدّجلية ، ص : 269 .
(4)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

- جماعة الأدباء (المناظرون)

وهي عناصر ثانوية تحضر في بعض المقامات دون أخرى .

في ختام هذا الفصل أمكنني القول إنّ البحث في بنية الشخصية المقامية وربطها بتشكلاتها الفنية وأبعادها الإيديولوجية والاجتماعية خاصة ، وصل بي إلى إدراك العديد من الجوانب الدلالية العميقة لهذه البنية ؛ حيث وجدت المقامات الزينيّة خطابا سرديا تمسك بزمامه شخصيتين مثلت الدور الرئيسي في الأحداث ، كان الأول القاسم بن جريال الدمشقي راوي المقامات والذي اضطلع بعملية السرد إضافة إلى المشاركة في جملة الأحداث، هذه الأخيرة التي يتربع عليها بطل إشكالي ـ الشخصية الثانية ـ يدعى أبو نصر المصري تحكمه بنية دلالية ، وسمتها ببنية التحول / التغير حيث تبقى صبغة مستمرة تصبغ شخصية البطل حتى لحظة موته .

كل ذلك بحضور شخصيات أخرى مساعدة ، هي الشخصيات الثانوية التي أسهمت بدورها في البناء الفني للمقامات تراوحت بين شخصيات بارزة الحضور ، كتلك القريبة من شخصية البطل ، الابن ، الزوجة ، والتي قدمت ملامح صورة البطل بشكل أوضح وبين أخرى نادرة الظهور كـ : الأب ، الابنة ، الخل المرافق للراوي ....

لم تكتف مقاربتي لبنية الشخصية المقاميّة بالوقوف عند التشكّلات الفنية لها بل دفع بي التحليل البنيوي التكويني إلى ربط هذه البنية ببنيات أكبر ، وهي بنية المجتمع في إطار مرحلة التفسير ، حيث وقفت على التمظهرات الإيديولوجية للشخصيات من خلال المقامات وعلى وجه التحديد شخصيتي : الراوي – البطل ، زيادة على وصلها بأبعادها الاجتماعية التي تعبر عنها ، فما البطل الإشكالي وأسرته البائسة إلا صورة لتلك الفئة المثقفة التي حرمت رغد العيش في ظل السياسات الجائرة والتهافت على ملذات الدنيا من جهة وضحية من ضحايا الغزو الغربي الغاشم لديار الإسلام من جهة أخرى ، لأجد نخبة المجتمع – الأدباء – تتكدى وتتوسل بأرذل الحيل وأبشعها من أجل الاستمرار والعيش في عالم غابت فيه القيم والمبادئ .

توسل الجزري بتلك الشخصيات الثانوية المعبرة كشخصية الزوجة البائسة ، والابنة المحتاجة ، وفئة المتخاصمين من عامة المجتمع لتقريب صورة المجتمع بشكل أوضح وترسيخ معالمه من طريق بؤرة مأساته التي يعيشها السواد الأعظم .

كما شكلت تلك الشخصيات السائسة – وإن قُدمت كثيرا من الأحيان في صورة حسنة – نماذج مصغرة لأولئك الأمراء والحُكام والولاة الذين تربعوا على حكم إمارات ومدن العالم الإسلامي حتى أواخر العصر العباسي لتنتهي بذلك فترة مأساوية في تاريخ الأمة الإسلامية وتربط وصلها بفترة أكثر بشاعة وأكثر ذلا تحت نير الحكم المغولي لينتقلوا من خدمة أهوائهم إلى الرضوخ والاستسلام لأعدائهم .

الفصل الثالث:

بنية الزمن

في المقامات الزينيّة

الفصل الثالث: بنية الزمن في المقامات الزينية

أولا : مفهوم الزمن :

ثانيا : الإطار الزمني للمقامات الزينيّة

01– بين زمن القصة وزمن الخطاب .

02 – المقامات الزينيّة بين زمن الكاتب و زمن القارئ .

ثالثا : النسق الزمني في المقامات الزينيّة

01 – السرد الاستذكاري في المقامات

02 - السرد الاستشرافي في المقامات

رابعا: تقنيات زمن السرد المقامي

01 – تسريع السرد

أ ـ الخلاصة.

ب ـ الحذف.

02 ـ إبطاء السرد

أ ـ المشهد.

ب ـ الوقفة الوصفية .

- لا يتحدد عنصر السرد أو الحكي إلا بوضعه في إطار زمن معين ، فلا سرد دون زمن، وعليه يمثل الزمن مكونا خطابيا فنيا هاما في بنية الخطاب السردي ، لذا خصص العديد من النقاد جهودا مضنية وكبيرة لتحديد هذا المكون الخطابي وتمييزه عن باقي المكونات الأخرى كالشخصية ، المكان ، وإن تعالقت فيما بينهما يبقى لكل مكون وعنصر موقعه الخاص ضمن الخطاب / النص السردي .لذا سأحاول قي هذا الفصل القبض على بنية الزمن في المقامات الزينيّة و أبرز تجلياتها على مستوى النصوص في علاقتها ببنية النص الدالة و ربطها بأبعادها السوسيولوجية التكوينية ؛ و ذلك من خلال مرحلتي الفهم والتفسير.

أولا / مفهوم الزمن : اختلفت آراء النقاد و تباينت مواقفهم حول بعض المصطلحات ما أدى إلى الوقوع في بعض اللّبس و الضبابيّة من حيث إنّ كل دارس يقدّم مفهوما خاصا به ، يرافع عنه ، ويعتقد بأنّه على صواب فيما يفسّر و يذهب إليه ، و مفهوم الزمن من بين المصطلحات التي شملها هذا اللبس ، فقد تباينت دلالته من باحث إلى آخر و من مدرسة إلى أخرى ؛ وذلك وفقا لتوجهاتهم الفكرية والنقدية المختلفة ، وإن اتفقوا على أهمية عنصر الزمن في الأدب عامة وفي الخطاب السردي خاصة ، نجدهم قد اختلفوا في تحديد طبيعته وأنماطه ومستويات حضوره داخل هذا الخطاب .

والحقيقة أنّ أول جهد نقدي تناول عنصر الزمن في نظرية الأدب بشيء من التأسيس والتحليل يعود في أصله إلى الشكلانيين الروس الذين نظروا إلى الزمن نظرة مغايرة مواكبة لمعطياتهم الشكلية الجديدة ، فهذا **"توماشفسكي"** ميّز بين المتن الحكائي ، المبنى الحكائي ، حيث يرى أن المتن الحكائي هو : << **مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل / ... / حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث** >> [1].أما المبنى الحكائي فينطوي على تلك الأحداث نفسها غير أنه << **يراعي نظام ظهورها / ... / كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا** >> [2].

(1)- ترفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، (د، ط) ،مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، 1982م ، ص : 180 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وعليه فرّق الشكلانيون بين مستويين زمنيين في الخطاب ، زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي . وعلى غرار توماشفسكي نجد تودوروف ميّز في دراسته " مقولات السرد" (1966 م) بين زمن القصة وزمن الخطاب فقريبا من مذهب توماشفسكي يكون زمن الخطاب – عند تودوروف – خطيا وزمن القصة متعدد الأبعاد [1] ، ليقيم تودوروف بعد ذلك تمييزا آخر بين زمن الكتابة وزمن القراءة ،فالأول << **يصبح عنصرا أدبيا بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة ، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي ، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا** >> [2].

أما الثاني وهو زمن القراءة << **فيتحدد في إدراكنا إيّاه ضمن مجموع النص ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة** >> [3].

كما شاع أيضا عند تودوروف وغيره من النقاد تعدد الأزمنة في النص الواحد ولا يكاد نص يخلو منها وهي الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية ؛حيث يشمل كل منها أنواعا من الأزمنة :

فالأزمنة الداخلية : هي زمن الرواية (النص) الخاص بالعالم التخييلي ، ويتعلق بفترة الأحداث ، وزمن الكتابة المرتبط بعملية التلفظ ، وزمن القراءة المتصل بزمن قراءة النص.[4]

أما الأزمنة الخارجية : فتتمثل في زمن الكاتب ؛ أي الظروف التي كتب فيها المبدع وزمن القارئ ، زمن الاستقبال وزمن السرد أو الزمن التاريخي . [5]

أما جيرارجينيت فقد أكسب بنية الزمن بعدا جديدا في نظريته حول السرد ، حيث تجاوز التمييز الشكلاني لنوعي الزمن محاولا إبراز العلاقة التي تربط بينهما. وعلى الرغم

(1)- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، ص : 73 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 74 .
(3)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(4)- رحمن غركان : **المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء** نحو منهج مقترح في استقبال النص و استشراف المعنى، ط01،مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ،2010م ، ص : 178 .
(5)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

أن جينيت لا يعترف بزمن الحكاية فهو زمن كاذب زائف [1] ،إلا أنّه يحدد العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية الزائف في ثلاث صلات :

1 – **الترتيب** أ – المفارقات الزمنية (الاسترجاع ، الاستباق) .

ب – اللاّتزامن

2 – **المدة** أ – الحذف

ب – التلخيص

ج – المشهد

د – الامتداد

هـ - التوقف

3 – **التواتر** أ - فردي (سرد واحد / لقصة واحدة)

ب – التكراري iterative (سرد واحد / لعدد من القصص)

ج – التكراري repetitive (عدة سرود / لقصة واحدة) [2]

أما الترتيب فيعني به جيرار جينيت تتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب أوالزائف لتنظيمها [3]، لينشأ عن الاختلاف بين الزمنيين و هو ما يسميه جينيت المفارقة الزمنية وهو مصطلح يدل على كل شكل من أشكال التفاوت بين الترتيب الزمني في القصة والترتيب الزمني في الحكي[4].

وكما هو مبين في المخطط السابق نجد جينيت يمثل للمفارقة الزمنية بنوعين اثنين هما : **الاسترجاع والاستباق .**

(1)- فوزية لعيوس الجابري :التحليل البنيوي للرواية العربية ،ص:155 .
(2)- مونيكا فلودرنك : مدخل إلى علم السرد ، تر : باسم صالح حميد ، مر : مي صالح أبو جلود ، ط01 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2012 م ، ص : 196 .
(3)- جيرار جينيت : **خطاب الحكاية** بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم وآخرون ، ط02 ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 1997 م ، ص : 46 .
(4)- المرجع نفسه ، ص: 51 .

يدل الاسترجاع على ذكر لاحق لحدث أو مجموعة من الأحداث سابقة للنقطة التي نحن بصددها من القصة [1] ، ويدل الاستباق على << **كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق ، أو يذكر مقدما** >> . [2]

المدة أو السرعة السردية : ويعني بها جينيت مقارنة مدة << **حكاية ما بمدة القصة التي ترويها** >> [3] ويحدد للحركات السردية أربعة أشكال تتلخص في :

- **المشهد** : حيث نجد فيه التطابق بين الزمنيين زمن القصة وزمن الحكاية . [4]
- **الوقفة** : تقنية تستخدم لإبطاء زمن السرد ؛ حيث يتم إيقاف زمن الحكاية ويستمر السارد وحده ، ويتجلى هذا في الوقفات الوصفية [5].
- **الحذف** : يتعلق بالمدة الزمنية المسكوت عنها ، فهي من النص ولكنها منعدمة[6]
- **التلخيص** : عملية تسريع لزمنية السرد ويتجسد في << **سرد بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود ، دون تفاصيل أعمال أو أقوال** >> [7] ، لذا فهي مختصرة وملخصة .

وأخيرا يتحدث جينيت عن التواتر ، أو << **التكرار بين الحكي والقصة** >> [8] ويحدده من من كون << **الحدث أي حدث ، ليس له فقط إمكانية أن يُنتج ، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد** >> [9].

(1)- جيرار جينيت :خطاب الحكاية بحث في المنهج ،ص:51 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- المرجع نفسه ، ص : 101 .
(4)- المرجع نفسه ، ص : 121 .
(5)- المرجع نفسه ، ص : 112 .
(6)- المرجع نفسه ، ص : 120 .
(7)- المرجع نفسه ، ص : 109 .
(8)- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، ص : 78 .
(9)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ويحدد له أنواعا هي :

- **الانفرادي** : حيث نجد خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة . [1]
- **التكراري** : فنجد فيه خطابات عديدة تحكي أو تروي ما وقع مرة واحدة ، وقد يكون ذلك على لسان شخصية واحدة أو عدة شخصيات . [2]

التكراري المتشابه : يحكي فيه مرة واحدة ما وقع مرات عديدة [3]. ، أي نجده ضمن ضمن << **الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة** >> [4].

ـ على الرغم من هذه المجهودات النقدية الحثيثة للشكلانيين والبنيويين في إطار تحديد دقيق لبنية الزمن في العمل السردي ، يبقى عنصر الزمن زئبقيا لا يخضع لتلك القياسات التي حددها النقاد مهما بلغت دقّتها [5].

في حين إذا عدت إلى قضية الزمن عند السوسيولوجيين من أمثال لوكاتش ، سأجد أن التصورات الفلسفية والفكرية كان لها أثرها في توجيه رؤية الناقد لعنصر الزمن ،فهذا **"لوكاتش"** يستقي مفهومه للزمن في الرواية من الفيلسوفين " هيجل " و " بيرجسون " بصياغة مخالفة لإشكالية الزمن في فكر القرن 19 م الفلسفي [6].

فإذا كان كل من هيجل وبيرجسون نظرا إلى الزمن على أنه << **نمط من الإنجاز ودلالة وضعية** >>[7] ، فإنّ **لوكاتش** رأى بأنّ الزمن << **عملية انحطاط متواصلة وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق** >>[8]، ولأنّ جميع مكونات البينة الروائية عنده ذات طبيعة دياليكتية فالأمر نفسه بالنسبة إلى البنية الزمنية ، لذا فهي سلبية وإيجابية في الوقت

(1)- جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ص : 130 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 131 .
(3)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(4)- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، ص : 78.
(5)- فوزية لعبوس غازي الجابري : التحليل البنيوي للرواية العربية ، ص : 160
(6)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ط02 ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ،2009م ، ص : 109.
(7)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(8)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ذاته ، إنها تعبّر عن ذلك الانحطاط التدريجي للبطل الإشكالي كما تعبر في الوقت ذاته عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أسمى وأكثر أصالة ووضوحا لوعي العلاقات الإشكالية والموسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق [1].

تظهر بنية الزمن من خلال هذا المفهوم السوسيولوجي مرتبطة بحركة التاريخ وبنية المجتمع لذا فربطها بتلك المعطيات الخارجية أمر لا مناط منه ، فما الزمن إلا بنية نصية صغرى يربطها لوسيان غولدمان – كباقي بنيات النص – ببنية خارجية كبرى تسهم في فهمها ووضوحها .

(1)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص : 109.

ثانيا : الإطار الزمني للمقامات الزينيّة .

لابد أن أشير بدءا أن تناول عنصر الزمن في المقامات لن يكون وفق ضوابط منهجية محددة المعالم مسبقا ، وإنّما هو مرتبط – بالدرجة الأولى – بطبيعة النصوص التي أتعامل معها ، فما تفرضه من معطيات فنية وتكوينية هو ما سيؤسس لمنهجية الدّرس والتحليل ؛ أي إنّ ما تنطوي عليه المقامات من معطيات عنصر الزمن هو ما استطعت من خلاله رسم الخطوط العريضة لهذه العناصر فما توفر في المقامات أدرج وما لم يتوفر تم الاستغناء عنه، معتمدة في ذلك على معطيات بنيوية لتدوروف وجينيت مسلطة الضوء على ربط تلك المعطيات بمرحلة التفسير عند لوسيان غولدمان ، ما يضمن لي القبض على الأبعاد السوسيولوجية لعنصر الزمن المرتبط أساسا بالبنية الدالة للمقامات وهي بنية التّحول .

01– بين زمن القصة وزمن الخطاب :

زمن القصة هو الزمن الذي وقعت فيه أحداث المقامة ، حيث إنّ لكلّ مقامة زمنها الخاص وأحداثها المستقلة ، ويتميز هذا الزمن بكونه << **واسعا وشاملا ، بحيث يمكن أن تقع فيه عدة أحداث في آن واحد** >> [1]، كما أنه زمن يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ولا يتدخل السارد في تنظيمها [2] ، فالمقامات الزينيّة في زمن القصة تتسم بالفوضى وتخلوا أحداثها من التنظيم [3] ، إنّها تلك الأحداث التي مر بها القاسم بن جريال الدمشقي وأبو نصر المصري قبل أن تنتهي وتتحول إلى يد السارد ليعيد تنظيمها وتقديمها . يسقط زمن القصة في المقامات على تلك الأحداث التي وقعت في أزمنة متباينة وغير محددة – على مستوى النص – في كثير من الأحيان ، بل ترد قرائن لقضية تدل عليها في الغالب كذكر ملامح الأماكن والمدن التي جابها الراوي والبطل مع التركيز على صفات أهلها وظروف معيشتهم .

(1)- نور مرعى الهدروسي : السرد في مقامات السّرقسطي ، ص : 104 .
(2)- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 73 .
(3)- المرجع السابق ، ص : 105 .

ـ **زمن القصة** في المقامات الزينيّة يرمي بنا في أحضان القرن السابع للهجرة ، هذه الفترة التي تميزت باضطراباتها وتقلباتها السياسية إلى جانب موجة الحروب والغزو التي قادها المغول والتتار .

أجد أحداث المقامات في زمن القصة تتأرجح بين :

656 هـ و 672 هـ أي يمكن حصرها – بشيء من التقريب – بين فترة سقوط الخلافة والحكم في بغداد على يد المغول ، وسنة 672 هـ التي فرغ فيها الجزري من تأليف مقاماته حتى ولو كنت قد أدمجت زمن الكتابة في هذه الفترة ، وبالمقابل يمكن رد زمن تلك الأحداث إلى ما قبل نكبة بغداد بكثير ، حيث صورت جانبا مهما من جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية للعالم الإسلامي في مطلع القرن السابع الهجري ، دلّ على ذلك تلك الأماكن التي سميت المقامات باسمها والتي تعبر عن مدينة أو بلدة أو إمارة - أو بلدة في إمارة - من تلك الإمارات التي كانت تشكل العالم الإسلامي ، من ذلك أذكر المقامة الماردينية التي جرت أحداثها في قلعة ماردين الموجودة على قمة جبل الجزيرة [1]، والمقامة الطوسية التي حوت مدينة طوس الخراسانية أحداثها [2] ، ومدينة ظفار اليمنية في المقامة الصادية الظّفارية [3] ، ثم المقامة الشهرزوريّة التي صورت الراوي والمصري في جبال قريبة من أربل وهمذان [4] ،وهكذا مع كل أحداث المقامات التي كانت في زمن قصتها لا تحتكم إلى نظام معين ، كما أن زمنها كما يبدو واسعا شاملا يستوعب أحداثا متعددة ومتباينة في آن واحد .

أمّا **زمن الخطاب** في المقامات الزينيّة هو زمن قام السارد بتنظيمه ليأخذ شكله الخطي المتعارف عليه وهو : الماضي – الحاضر – المستقبل ، إنّه زمن مرتب وفقا للتقنيات الخاصة التي يمتلكها السارد والتي تخوّله حرية التحكم في الأحداث السردية وزمنها دون الخضوع للزمن الأوّل – زمن القصة – ليتولد عن ذلك المفارقة بين الزمنيين .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، ص : 235 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 95 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 249 .
(4)- المصدر نفسه ، ص : 307 .

يقدّم السارد في المقامات الزينيّة الأحداث بشكل مغاير لزمن وقوعها ، وإن افترضت توافق الزمنيين في بعض المواضع ، فإنّ تباينهما في بقية المواضع أمر حتمي ، وما عملية استباق الأحداث واسترجاعها في المقامات إلا دليلا واضحا على مزعمي هذا .

تأتي أحداث المقامات في زمن الخطاب متسلسلة تسلسلا منطقيا ، تبدأ بالتقاء الراوي مع البطل وتنتهي بموت بطلها بعد إعلان توبته وأوبته ، غير أنّ المتتبع للعديد من المقامات باستثناء المقامة الأولى والمقامة الخمسين يجزم بمفارقة زمن الخطاب لزمن القصة ، فعلى سبيل المثال ترد شخصية البطل في المقامة الثامنة والعشرين النصيبية في صورة الشيخ الضعيف الذي لا يملك من القوة الجسدية شيئا ما عدا قوة لسانه [1] ، وفي المقامة الخامسة والثلاثين السّروجية يصوّره السارد في صورة الفارس القوي الذي يجيد امتطاء الخيل وركوبه ببراعة جمتناهية [2] ، فهل عاد المصري إلى جلدته وقوة بأسه بعدما شاخ وضعف؟!

لا بل إنّ الأحداث في زمن الخطاب أو زمن السرد تختلف عنها في زمن القصة، فالسارد هنا قد يتجاوز بعض الأزمنة ، كما قد يقدم بعضها على بعض وهكذا في إطار التلاعب ببنية الزمن .

تتجلى المفارقة بين زمن القصة وزمن الخطاب أيضا حينما يختصر السارد زمنا طويلا وقعت فيه أحداث متعددة أسهمت في تغير حال البطل والراوي على حدّ السواء ، ثم يقدمها في زمن متقارب هو زمن الخطاب وضمن زمن واحد وهو زمن الكتابة ، يصّور القاسم والبطل المصري في حالة من الغنى والترف في المقامة السادسة والأربعين الحصكفيّة الرقطاء : << **ألفيت أبا نصر المصري يرفل في ثياب ثروته ، بعد إحرامه من يلملم إلمام متربته** >>[3]. ليظهر المصري في المقامتين التاليتين الثامنة والأربعين والتاسعة والأربعين رجلا فقيرا محتاجا << **فبينما أنا أجمح على غوارب السرّاء وأخطر**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة النصيبية ، ص : 367 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة السّروحية ، ص : 442 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الحصكفية الرقطاء ، ص : 539 .

في الحُلّة السيراء، ألفيته [أي المصري] بعياله الخماص ، على قلاص القماص ، وهو يكتنف الكِسَرا بأردانه >> [1].

لابد أنّ المدى الزمني بين أحداث المقامتين طويل إلى حد تغير حال المصري من الغنى إلى الفقر الشديد إلا أنّ السارد يقتنص ذلك المدى الزمني ويتلاعب به ليقدمه مختصرا في زمن الخطاب .

02 – المقامات الزينيّة بين زمن الكاتب و زمن القارئ:

يمثل زمن الكاتب وزمن القارئ محورين أساسيين من الأزمنة الخارجية التي تحكم الخطاب السردي عادة ؛ حيث يتعلق زمن الكاتب بظروف إبداعه التاريخية والاجتماعية وغيرها ، في حين يرتبط زمن القارئ بعملية قراءة واستقبال الخطاب .

أ – **زمن الكاتب** : هو زمن ابن الصيّقل الجزري ، وبالتحديد القرن السابع للهجرة ، فما توفر لدينا عن الجزري تاريخ وفاته التي كانت سنة (701 هـ - 1301 م) ، وقد أنشأ مقاماته الزينيّة وفرغ من تأليفها سنة 672 هـ ، أمّا عن المدة الزمنية التي استغرقها تأليف المقامات فهي غير معلومة لكن ما يتيح لنا فرصة الحديث عن زمن الكتابة ، هو تاريخ إنشائها ؛ أي سنة 672 هـ ، إضافة إلى أنّ فرضية استغراق الجزري تأليف مقاماته الخمسين سنة أو ستين أو عشر سنوات أكثر من ذلك أو أقل أمر وارد .

وعليه فهذه الفترة الزمنية هي وليدة ظروفها ،هذه الأخيرة التي تشكل ملمحا أساسيا لزمن المقامات الخارجي والمتصل أساسا بزمن الكاتب .

إنّ أبرز ما يمكن قوله عن زمن الكاتب وظروفه التاريخية والاجتماعية وكذا النفسية التي صاحبت تأليفه للمقامات وكانت عاملا أساسيا في تصنيفه هذا ، أنه زمن احتلال وتسلط وبطش فقد أُلّفت المقامات الزينيّة في فترة الحكم المغولي لبغداد ،العاصمة التي سقطت تحت يد المغول سنة (656 هـ / 1258 م)[2] ، لتكون بذلك واحدة من محطات المغولي لديار الإسلام ، وإذا كانت جل المصادر تشير إلى أنّ الجزري عند فراغه من تأليف المقامات وإلقائها في المدرسة المستنصرية ببغداد ، وقد كان وقت ذاك شيخا للأدب، فهذا

(1)- ابن الصيقل الجزري: المقامات الزينيّة ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص : 557 .
(2)- سعد بن محمد حذيفة الغامدي : العراقيون والمغول ، ط01 ، دار النهضة الإسلامية ، الرياض ، المملكة العربية السعودية، 1992 م ، ص : 49 .

يعني بالضرورة أنّه قد تجاوز الستين سنة من عمره ، ما يؤكد أنه عاش الفترة السابقة للغزو المغولي ، أي فترة نهاية الخلافة العباسية والحكم العباسي في العراق ، فقد شهد ويلات التفكك والاضطراب والنزاعات التي طبعت دولة بني العباس من جهة ثم نير الاستعمار والوحشية المغولية من جهة أخرى .

لذا ليس من الغريب أن نجد مؤلّفه **" المقامات الزينيّة "** وسيلة من وسائل نضاله ودفاعه عن المجتمع واللغة معا ، إنّها طريقته في التعبير بل هي **نتاجه الأدبي** الذي عبر من خلاله عن **رؤيته للعالم** .

على الرغم من أنّ الجزري نال تقديرا كبيرا في عهد علاء الدين عطا ملك الجويني الذي تولى بغداد عام (675 هـ)[1]، إلا أنّ ذلك لم يكن مانعا ليكون الجزري صاحب آراء تناشد الحق والعدالة ؛ حيث لم يغض الجزري طرفه عن تلك المآسي التي مرت بها الأمة العربية ولا زالت تعيشها، وما تنقّله من خلال مقاماته بين تلك الإمارات والبلدات في العالم الإسلامي إلّا تصويرا لهذا الجانب .

لم يوثّق الجزري أي تاريخ من تلك التواريخ البارزة التي مثلت منعطفات مهمة في تاريخ الأمة ، لقد كان حريصا على إيصال رسالته الإصلاحيّة والنقدية دون تعثر أو تعطل لذا أجده كثيرا من الأحيان يذّبه إلى المأساة بالسخرية والفكاهة وكذا الملاحظة الذكيّة ذلك أنه كان يعيش تحت ظروف الاحتلال والبطش المغولي .فها هو يذكر الحرب وما خلّفته من تشرد ودمار دون تحديد زمن وقوعها : << **... برزت لنا كتيبة وارفة لبصر الرامق، متضاعفة الزّرد واليلامق ، فاستدعت الكفاح ، وقد تضّوع تَفَل المحاربة وفاح ، فبلّت النحور والبنائق ، واستأصلت المُقارب والفائق وأسرَت منا رجالا وصيّرت النساء بيننا رجالا ، فلما حبط من نفع ، وهبط ما ارتقع وجزم من نصب ، وانجزم ما انتصب ، وقطع من وصل ، وانقطع ما اتصل ، وقلّ ساعد المساعدة وفلّ ، وصلّ لَحُمُ لُحَمِ الملاحمة وضلّ / ... / وشرقنا بتلك المصيبة ، ورُشقنا بسهام السّدر المصيبة ، وتحنظلت الموارد**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق)، ص :39.

وتعطلت العوائد ، وضرعنا لضغم النوائب ، وصُرعنا بشدّة كاملة الشوائب / ... / أقبلنا نستعطف من سفل واعلولى ونستوكف ما رَخُص واغلولى >> [1].

كانت ظروف الحرب بشتّى صورها بشعة مستنكرة تمقتها الفطرة وتأباها الكرامة هذه الأخيرة التي تميّز العربي منذ نشأته، و الجزري رمز من رموز العربية بكل معانيها لقد نذر علمه وأدبه لخدمة عروبته وعلى رأسها اللغة العربية والتي تمثل العروبة في أسمى معانيها ، فقد جار الغزو المغولي على الثقافة العربية المستودعة في عاصمة الخلافة الإسلامية ببغداد ، ودمّر كل ثرواتها العلمية والأدبية << **عندما سقطت بغداد في يد السفاح هولاكو / .... / توّشح العلم بوشاح السواد ، قبل أن يختطفها السهاد، إنها خسارة العلم في كل مراحله وحركاته ، وكانت قاصمة الظهر مذهلة للعقل تصورا وتنظيرا** >>[2].

ولمّا كان الخطر المحدق باللغة العربية أكبر ، حينحلّت الفارسية محل العربية في الدواوين والمجالات الرسمية الأخرى ، وحين استشعر الجزري هذا الخطر الذي يهدد لغته، تصدّى له من طريق علمه وأدبه فألّف هذه المقامات التي جعلها سجلا يحفظ مفردات اللغة العربية ويثبت ألوانا متعددة من علومها ، محاولا كشف رصيد اللغة الفكري والفقهي وما تسنى من العلوم الأخرى كالرياضيات والفلك والطب ، والأخبار والبلدان ،وطبقات المجتمع المختلفة ،وبذلك استطاع الجزري أن يتحفنا بوثائق تعتبر صادقة في تصوير المجتمع وزمنه ؛ أي زمن الجزري .

ب / زمن القارئ : يتعلق هذا الزمن أساسا بعملية استقبال وتلقي العمل الإبداعي وهي عملية تضمن استمرارية النص كما تضمن إعادة بنائه من قارئ إلى آخر ، والحقيقة أنّ المقامات الزينيّة شهدت أزمنة مختلفة لعملية القراءة والتلقي ، يمكنني أن أقدمها كالآتي :

ب1 – زمن التلقي الأول : هو زمن نفترض فيه تلقي الجزري للمقامات من السارد القاسم بن جربال الدمشقي ، وهو زمن يبدأ أيضا بكتابة المقامات وينتهي بالشروع في قراءتها على الأسماع .

(1)- ابن الصيقل االجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحلبية ، ص ،ص : 326 ، 327 .
(2)- محمد أحمد موسى هياجنة : المغول والمماليك ، ص : 47 .

ب2 – زمن التلقي الثاني ، زمن الإلقاء : يتعلق بزمن إلقاء الجزري للمقامات بعد انتهائه من تأليفها على جمهرة من العلماء والأدباء في المدرسة المستنصرية ، وقد كانوا مئة وستون عالما وأدبيا سنة 676 هـ[1] ، نذكر منهم ما أورده المحقق اعتمادا على إجازة السماع التي أمضاها **يوم الثلاثاء 17 جمادى الآخر : 676 هـ** ، القاضي عز الدين أبو نصر بن أحمد ، ابن الكواز البصري ، مجد الدين علي بن محمد بن أحمد بن جعفر مدرّس مدرسة دار الذهب ، وولده شرف الدين محمد ، زين الدين أبو الفتح نصر الله ابن المصنّف أخوه محي الدين أبو المعاني عين الزمان ، تقي الدين أبو بكر بن خطاب الموصلي المقري ... وغيرهم [2].

ب3 – زمن التلقي الثالث / زمن القراءة المستمر : إنّه زمن مستمر يبدأ بعد مرحلة إلقاء الجزري لمقاماته خطابا مقروءا ، وبعد عملية انتشار المقامات في أوساط القرّاء ، ليتم تلقيها مباشرة من نسخها الأصلية (المخطوطة) ، ثم من الكتاب المحقّق على يدي عباس الصالحي ، إنّه إذن زمن مستمر إلى المستقبل ، كلما قام قارئ بقراءة هذه المقامات وجد أن الجزري يروي له مقاماته في ذلك الوقت الذي تتم فيه عملية القراءة ولا أدل على ذلك من زمننا هذا الذي نحن بصدده، فنحن نقرأ ونتلقى من الجزري ونحلل هذه المقامات وفقا لقراءتنا الخاصة .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ،(تمهيد المحقق) ، ص : 49 .
(2)- المصدر نفسه ،ص : 49 .

ثالثا : النسق الزمني في المقامات الزينيّة .

تتمظهر بنية الزمن في المقامات الزينيّة من خلال نسقين زمنيين هما :
السرد الاستذكاري والسرد الاستشرافي اللذان يتحكمان في بنية النص الدلالية وهي بنية التّحول .

01 – السرد الاستذكاري في المقامات : يشير السرد الاستذكاري ـ كما سبقت الإشارة إليه من خلال مصطلح الاسترجاع ـ ، إلى العودة إلى أحداث سابقة تمت في الزمن الماضي لأغراض بنائية وجمالية وفنية ، وقد زخرت المقامات الزينيّة بهذا النمط من السرد الذي جاء في معظم أحواله خادما لأغراض السارد ، كما توزّع هذا النمط بمستويات متباينة في نصوص المقامات ، فمن المقامات ما يعج بالاستذكارات حتى لأجد المقامة من فاتحتها إلى خاتمتها رحلة استذكارية خاصة لشخصية البطل فتأتي على لسانه ، ومنها ما تظهر بمستوى متوسط حتى لا تكاد تتجاوز الفقرة أو السطر .

وفي كل الأحوال أجد أنّ عودة السارد - سواء كان ذلك على لسانه أم لسان البطل إلى الأحداث الماضية عند توقف عملية السرد لدى نقطة معينة تجعل زمن السرد << **يتشظى إلى مجموعة من الشظايا الزمنية تفترق في البداية لتجمع أخيرا** >> [1].

من ذلك ما قدّمه الجزري في المقامة الآمدية التي تفتح كغيرها من المقامات بصيغة الماضي المتعلق بالراوي ثم يتوغل زمن المقامة الماضي أكثر حين يرسم لنا الراوي ذلك النسق الاستذكاري على لسان جاره الطيب الذي وقع في شرك مكيدة المصري حيث حاول الأخير أن يكسب منه مالا وثوبا يكتسيه بحجة موت جاره القاسم ، فما كان منه إلا أن صدقه ودفع له ما أراده ثم هرع الجار إلى القاسم فلم يجده إلا في حال جيدة ، قال القاسم بن جريال : << **فلما جثم لدي [أي الجار] وعطّر بمجاورة أرجه بُرديّ ، قلت له : ما الذي أباك ، وسكب كأس آذاك فأذاك** >> [2]، يجيب الجار في عملية استذكارية يسرد من خلالها ما دار بينه وبين المصري من أحداث وحوار ؛ حيث يقول ردا على الراوي : << **اعلم أن طبيبك الصّمصام ، وصارم صولتك الصمصام ، ورد إليّ في هذا اليوم قبل إشالة فرش**

(1)- داوود سلمان الشويلي : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ، (د،ط) ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2000 م ، ص : 79 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الآمدية ، ص، ص : 383 ، 384 .

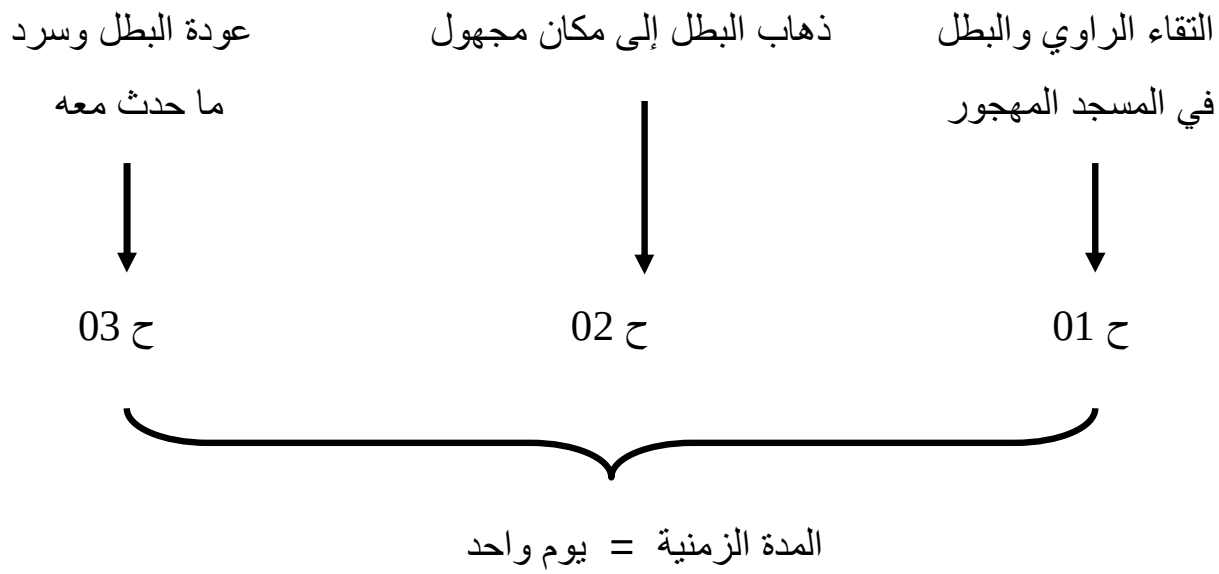
النوم ، وموجُ عبرته يترقرق ، / ... / وقال لي : يا دواء الجرح الجائف ، ورداء الحرج الخائف ، أعلمك أنّ خليلي ، ومن كان في الجلل خليلي ، وبه يشتد قلبي ، وإليه في الشدائد مقيلي ، قد درج وفي شُعوب شَعُوبَ قد مرج ، وما فتيء مكفوفا بإكرامك محفوفا بحلل احترامك ، وقد جئتك قبل أن ينقرض الحديدان ، وتقرض أديمه مقارض الدِّيدان ، فتخلّف بأخلاف عبد المدان ، في هذا الميدان وأنا أساعد بما عليه أقوى ، بعدما اندرس رسم سعده وأقوى ، فساعد بما به تنهض وتقوى ، وتعاونوا على البر والتقوى / ... / فقلت له : ما الذي تريده لينقاد لك ليت الأرب ووريده ، فقال : اعلم أنّ محتد هذا المسكين / ... / فهل يسمح إحسانك الذي لم تزل نرتجيه بعارية خلق ملاءة يسجّيه ..... >> [1].

لقد قدّم هذا السرد الاستذكاري ملامح شخصية البطل المتحولة ، ذلك أنّ بنية الزمن الماضي الاستذكاري تحكمت في بنية التحول ؛ حيث استغل المصري انفراده بالجار واستغراق الراوي في نومه ليلبس لبوس الاحتيال والتكدي والسطو بأسلوبه التمويهي الذي أثّر في الجار فما كان منه إلا أن انصاع إلى طلبه ولم يعلم بمكيدته إلا في وقت متأخر . يدرك الراوي فعل صاحبه المصري فيبحث عنه ليعيد ما أخذه من جاره ، غير أن المصري بلغ من الاحتيال ما جعله يستمر في كذبه وسطوه فنجده يرد على القاسم في مقطع سردي استذكاري آخر : قال المصري : << **اعلم أنّه ورد علي صديق أوده غاية الودود ، وأعده للنوب الشداد ، وأجله إجلال الافراد / ... / وكم يحضرني ما أحضر إليه وأمطر من عنان المعونة عليه ، ففعلت ما صدر إليك إدلالا عليك ، وقد رهنته عند خمّار، على نصف دينار من ثمن مصطار** >> [2]. بهذا يجد المصري مخرجا لنفسه باختلاق قصة أخرى يسردها مختصرة على القاسم في مشهد استذكاري لماض قريب من ماضي السرد (سرد الراوي) .

إنّ الملاحظ على السرد الاستذكاري في المقامات الزينيّة أنّه لم يرد في معظمه مرتبطا بمدى الاستذكار ، أي تحديد المدة الزمنية خاصة إذا كانت بعيدة المدى المرتبطة به

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الآمدية ، ص ، ص : 384 ، 385 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 386 .

وذلك لأنّ تلك الأحداث لا تكون بعيدة المدى عن زمن السرد الحقيقي ، فقد ترد كل الأحداث في يوم واحد أو يومين أو بين ساعات قليلة ، ثم يضطر السارد بعد تجاوزها إلى العودة إليها في مشهد استذكاري يخدم لعبة السرد ، فعلاوة على ما ورد في المقامة الآمدية أجد النسق نفسه يتكرر في المقامة الحمصيّة ، أنَّ أجد جميع الأحداث وقعت في يوم واحد على الشكل التالي:



فبين مصاحبة الراوي للبطل وجلوسه معه في المكان الوحيد ، ومغادرة المصري للراوي ثم عودته إليه نجد عبارة << **عندما بزغت الغزالة، ونفدت لطافة المعاتبة والجزالة ، أقعدني وولّى ، وطلب فوز فذّه والمعلّى، ثم عاد وقد صبغ لحيته ودبغ بقرظ التبحر حيلته** >> [1].

فصيغة " ثم عاد " تحيل إلى غياب قصير المدة لشخصية البطل عن الحدث الرئيسي غير أنّ التمعن في الأحداث التي استذكرها المصري للراوي وقد وقعت معه زمن غيابه عن مسرح الأحداث ، يدرك أن المدة الزمنية أطول من تلك المستوحاه من الصيغة السابقة. يعود المصري وقد أحضر معه طعاما شهيا يعرضه على صديقه القاسم ليأبى الأخير تناوله بحجة عدم معرفة مصدره ، فيضطر المصري لاستذكار ما جرى معه زمن غيابه وكيف تمكن من الحصول على ذلك الطعام ، جاء في استذكار المصري : << **اعلم أنّني حيث**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحمصية ، ص ، ص : 401 ، 402 .

أزمعتُ الرواح ورحت ، وحثّني على فراقك السُّحت وسُحت جعلت أفصّل وأجمل ، وأتّقح وأُجْمِلُ ، إلى أن وقفت بالقلب القلي بباب الباقلّي ، فاكتنفت كفّ فول مضطبع يَهْمُلُ ، يسعى بين مروتي القصعة ، ويرملُ، فملت بعد ذاك إلى المين وقلت : هذا لا يذود جوع يومين ، فوردت الحمام ، وأردت الاستحمام لحيلة أضعها أو مكيدة أصنعها ، فإذا أنا بخادم قادم ، ظاهر الكبر متقادم ، فجثم قبالتي ، وأقبل يرمق كبر آلتي ... >>[1].

هكذا أخذ المصري يسرد ما حدث معه رفقة ذلك الحمامي الذي كان لقمة سائغة لمكيدته لتكون النتيجة << **فجر [أي الحمامي] إليه رجليه وخرّ مغشيا عليه ، فوثبت وثبة الواقب، أو القسور المراقب ، مخافة أن يحرقني نفطه ، أو يدركني رهطه ، وهذا آخر ما توخيته من طول حبل الحيلة الذي أرخيته** >> [2].

لأدرك من خلال هذا المشهد الاستذكاري أنّ المدة الزمنية التي استغرقتها تلك الأحداث تتجاوز – حسب تقديري – أربع ساعات أو أكثر .

إضافة إلى هذا سجّلت نماذج أخرى من الاستذكارات المبثوثة بين ثنايا المقامات تعود بذاكرة صاحبها إلى زمن انقطع فيه عن الراوي ، وهو زمن كفيل بتحويل شخصية المصري إلى منعرج مختلف هذه المرة ، تمثل أساسا في ظهور المصري البطل في لبوس الورع والتقوى والتوبة النصوح ليختم بذلك رحلته الإشكالية ببصمة شفافة طبعت على شخصيته، يلتقي الراوي بالمصري في آخر المقامات - المقامة اليمنية – آخر لقاء جمع بينهما في معاقل اليمن ، لكنه لقاء مختلف دل على ذلك استغراب الراوي من ملامح المصري وهيئته المختلفة حيث وجده يفوح بطيب العبادة والتنسك المختلف عما كان يدعيه سابقا ، ما حمل القاسم على سؤاله عن دوافع مثل توبتة وأوبته ، ليفصح المصري عن ذلك السر الذي صادفه في حلمه وكان سببا في انصرافه عن غيّه والعودة إلى ربه عز وجل يقول مستذكرا ما وقع معه في حلمه : << **اعلم أنّني بت ليلة فراقك ، على قلق من إباقك لمقاطعة رفاقك ، ومواصلة اندفاقك ، ثملا من خمر عظاتك ، متململا لخوض خمر عضواتك ، فلمّا رنّق الشهر بأطنابه ، وروّق السحر بأطنابه وأخذت مقلتي في الاغتماض،**

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة، المقامة الحمصيّة ، ص : 403 .
(2)- المصدر نفسه ،ص : 405 .

ورؤيا رقدتي في الأحماض ، وجعلت جحافل البخبخة تعول ، وحلائل الحلحلة تحول سمعت قائلا يقول :

أتجمح بالجهالة في المُراح وتسرح بين الحاح المِراح
وتحمل بارتياح واتقّاح إلى الشحناء أرماح الجماح
وتصحب كل حين بعد حين إلى الحانات أقداح القداح
وتركب كلّ يوم في المعاصي مدى الأزمان أحراح السفاح
وتسبأ بعد شيبك للمساوي من الاصباح أرواح الرياح
وتنسى ما ينوشك من رماح بباح الحَيْن والراح المُتاح
ستلقى ما ستلقى وقت تلقى إلى الأجداث من راح الصِّفاح

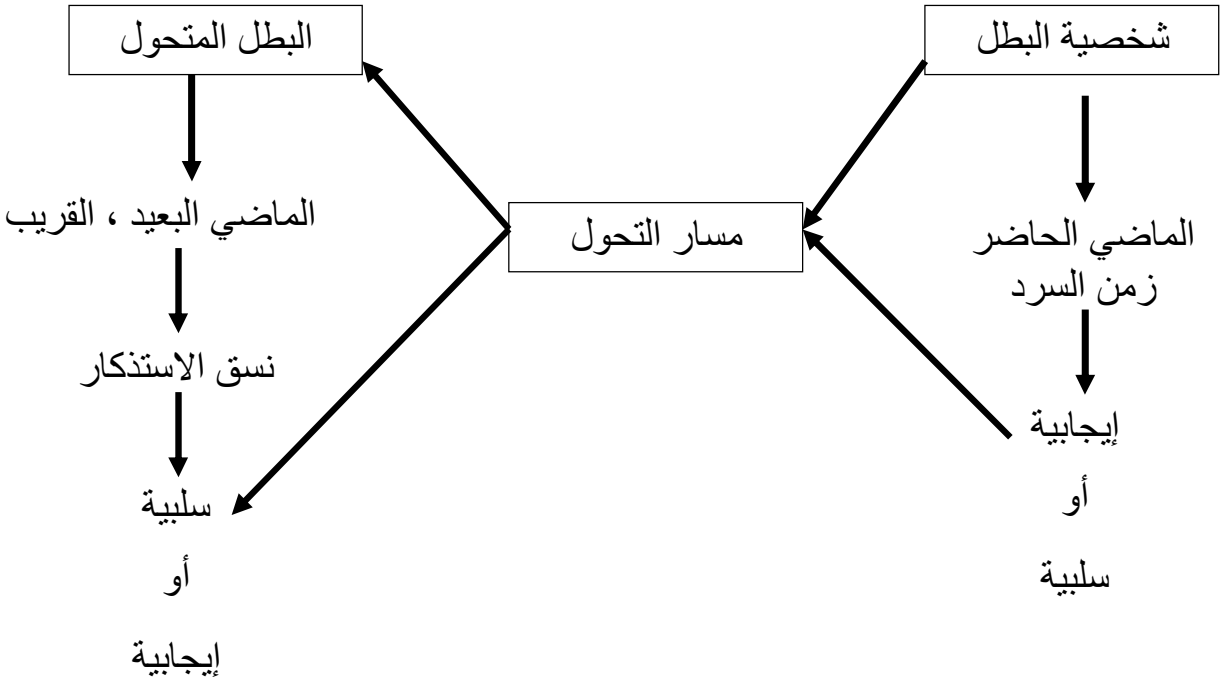
/ ... /

فاستيقظت مرعوبا بفوارة الأحلام ، مرهوبا بنشر أحلام ذلك الاعلام / ... / فضارعت بوعظك الرَّقوب ، وفارقت الفرق فراق القائبة القوب ، واقتريت ملابس الاستنان ، واقتريت إثرك مسلوب الاعتنان ... >> [1].

يفيد هذا الاستذكار في معرفة التحول / التغير الذي طرأ على شخصية البطل بعد مرور فترة وجيزة من التقائه القاسم بن جريال اكتسى من خلالها لبوس الورع والتقوى نازعا لبوس الاحتيال والمشقة ليختم مشواره الطويل براحة نفسية بحث عنها طويلا ، غير أنه لم ينعم بها في مجتمع طال بؤسه وتضخم انحطاطه .

الملاحظ أن البنية الدلالية للمقامات أي بنية التحول تحكم في مسارها و بشكل ملحوظ النسق الزمني المكون للمقامات من استذكارات وكذا استشرافات زمنية كما هو مبين في الشكل التالي :

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اليمنية ، ص ، ص : 588 ، 589 .



كما لا يفوتني أن أشير إلى نسق آخر من الاستذكارات الواردة ضمن نصوص المقامات ، لا تتجاوز فضاء حضورها على مستوى النص سطرا واحدا ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر << **قال لي : يا بن جريال أنسيت مسابقة الأعوجيّة ، بين ألالك السّروجية**>>[1]، محاولة منه استذكار أحداث المقامة السابقة وهي المقامة السروجية مذكرا الراوي بالمأزق الذي أوقعه فيه بذكائه ودهائه دون إدراك منا للمدة الزمنية الفارقة بين أحداث هذه المقامة والأحداث السابقة عليها .

02 - السرد الاستشرافي في المقامات : في المقابل يحضر ضمن المقامات النسق الثاني من السرد والمتمثل في الاستشرافات التي ترد على لسان البطل تارة وعلى لسان الراوي تارة أخرى ، وتأتي هذه الاستشرافات في إطار استباق لأحداث أو توقعات لأمور قد تحصل

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الطبيّة ، ص : 452 .

في المستقبل القريب أو البعيد ، على أنّ الاستشراف يرد بصيغتين اثنتين أولاهما الاستشراف كتمهيد أو إشارة للأحداث التي ستقع [1].

وثانيا الاستشراف كإعلان عندما << **يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق** >> [2].

زخرت المقامات الزينيّة بالسرد الاستشرافي كتمهيد وإشارة لما هو قادم ، متمحورة في دائرة الراوي – غالبا – حين يتعلق الأمر بالتقائه شخصية البطل وتوقعه لما سيصنع الأخير من مكائد وحيل ومآزق تتجدد كلما صادفه وصاحبه ، يقول القاسم بن جريال:<< **ثم إني جعلت أجول بالمخذم الخشيب ، وأميل لنشوة شراب الشباب المشيب ، منقبا عن بقائه، مترقبا طلائع لقائه** >> [3]، فكلما ذاقت الحال بالراوي أجده يبحث عن المصري مستشرفا لقاءه رغم علمه بما ينتظره جرّاء ذلك اللقاء ، فهذا الاستشراف الذي جاء في مقدمة المقامة يوحي بأنّ الراوي سيلتقي في هذه المدينة التي يسعى إليها – إربل – بصديقه المصري عساه يغيّر من حاله البائسة التي يمر بها .

في المقابل أجده في مواضع عدة يستشرف انتقامه من المصري جرّاء ما فعله به لحظة لقائه فيقول : <<**فعلمت أنّه أبو نصر المصري ، غواص اللآلي، وقنّاص أبناء الليالي ، فهممت عند ذلك بمجازاته واسترجاع إجازاته ، لأرحض عني الونيم ، وأنتهب النهد والنيم، وأدرك منه الثأر المنيم** >>[4]. لقد جاءت عبارة الراوي توقعا صريحا لما يفترض أن يقع معه ، وهو الثأر من غريمه المصري الذي ألقى به في غيابات الجب دون رحمة ، غير أن معطيات المقامة اللاحقة تكسر هذا الأفق ؛ حيث يلبس المصري رداء الوعظ ليهدئ نفس القاسم ، فينشد على مسمعه قصيدة وعظية أصابت الراوي بالحيرة في أمره فما كان منه إلا أن عدل عما خطط له بدءا << **فلما فرغ من مفيدته المزهرة**

(1)- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ط01 ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، لبنان ، 2004م ،ص : 213 .
(2)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص : 137 .
(3)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة العمادية الإربليّة ، ص : 178 .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة الطوسيّة ، ص : 107 .

وخريدته الخيّرة المبهرة ، قبض يدي قبض الباز ، وتملق تملق الخازباز / ... / ومسخ صورة الغدر ، ونسخ صورة الغضب من مصحف الصدر >> [1].

لا ينتهي المطاف هنا – المقامة الثانية الطوسيّة – بل تبدأ رحلة المجهول مع المصري الذي يصادف القاسم في كل مكان يحل به ، وفي كل مرة أجد القاسم يشير ضمنا – كاستشراف تمهيدي – إلى ما سيفضي إليه وجود المصري بمكائده العديدة ، يجتمع المصري والراوي في ظروف متشابهة ، حيث الفقر والجوع والحاجة تطبق عليهما فيقترح المصري على الراوي مرافقته وملازمته حتى يزول همه ، يقبل القاسم مقترح المصري وهو يقول : << **فتقبلت قَبْلَ تيك العَروب ، وإن كنت أدري أنّ قمر مرافقته يُفضي إلى الغروب** >>[2].

لقد أشار إلى عاقبة مرافقته للمصري في تلك المحنة ، وكأنّي بعبارة الراوي، ذلك التلميح الأوّلي بمثابة استشراف تمهيدي للحدث الآتي في عملية السرد[3]، والمقصود به هنا خاتمة المقامة ؛ حيث ارتكب المصري جرما في حق الحمّامي ما جعل الشرطة تحوم وتبحث عنه، ليجد الراوي نفسه في مأزق حقيقي جعله يركض مع المصري هربا منهم <<**فبت وأنا من الكُرب صاد من الوحل على مرصاد ، كأنّني صريعُ فرصاد ، لا أنطق بحاء وميم وصاد** >>[4].

وهي نتيجة متوقعة لدى القارئ الذي أدرك طبيعة الشخصية البطلة ومسار تحولاتها عبر المقامات ، إضافة إلى أنّ القرائن الأسلوبية التي تزخر بها المقامة تساعد القارئ على الوصول إلى الحدث الرئيسي الممهد له من طريق تلك الاستشرافات ، ولعل هذا ينطبق أيضا على ما ورد في المقامة الجزيريّة حين استبشر الراوي بلقاء المصري توقعا منه أن صحبته له هذه المرة ستعود عليه بالنفع لا بالضرر ، << **فقمت حين رقد التوقد وباخ وتسنّمت سلامي النسيم السباخ ، لاصطفي صديقا يعادلني ، أو أرتاد رفيقا لا يجادلني فألقيت أبا نصر المصري ينتجع شآبيب المعادلة ، ويختلع رعابيب المخاتلة ، فجنحت إليه**

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ،المقامة الطوسية ، ص : 109 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الحمصيّة ، ص : 399 .
(3)- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص : 213 .
(4)- المصدر السابق ، المقامة الحمصيّة ، ص : 409 .

جنوح من خطى بربح نَجائه ، ووقف من الأمل على أرجائه ، وأيقنت أن قذ فزت بلقائه وإن كنت لأجد ريح يوسف الحذر من تلقائه >>[1]، وحين يقترن الحدث بالتقاء الاثنين ومشاركتهما في مناظرة أدبية ساخنة ، يبرز فيها الأدب في أعلى قممه ، غير أنّ عبير فصاحة المصري تفوق كل ذلك فيتحفهم بما لم يسمعوا مثله من قبل ويتفوق عليهم لترجح كفة المناظرة إليهما ، ما يسعد قلب الراوي ويحزن لانقضاء تلك الليلة ومغادرة صديقه المصري له ، ورد في نهاية المقامة قول الراوي : << **وخلّفني خلفه كفصيل فارق خِلفه فكنت كمن أودع قلبه السهام وخلبه السُهام ، وأسبل ثجّاج دمعه والرّهام ، وخرج من الجنة وهام** >> [2].

إذا انتقلت إلى استشراف زمني آخر في المقامات الزينيّة وبالتحديد في المقامة الأخيرة – اليمنية – يتجلى الحُلم وسيلة يستخدمها السّارد للتمهيد لخاتمة المقامة ؛ أي للحدث الرئيسي والنّهائي ، والمتمثل في موت المصري متعبدا في مصلاه بعد توبة نصوح اكتساها.

أما الاستشراف كإعلان فأجده شديد الصلة بالاستشراف كتمهيد ؛ حيث يعمد الاستشراف الإعلاني عن الإخبار بصراحة في أحداث أو إشارات أو إيماءات أولية عما سيرد سرده بصورة تفصيلية في وقت لاحق[3].

إذا كان الاستشراف التمهيدي قابلا للتحقق أحيانا وكاسرا أفق توقع القارئ أحيانا أخرى أي مخالفا لما مهد له وأشير إليه – كما قدّمت في بعض النماذج – فإن الاستشراف الإعلاني << **حتمي الحدوث لاحقا ، إذ يعلن الراوي الحدث النهائي بعد إتمامه وانتهائه ويضع القارئ وجها لوجه معه ، ليبدأ التساؤل** << **لماذا حدث وكيف حدث** >> >> [4].

وللإجابة عن تلك التساؤلات التي تثيرها حافظة القارئ المشارك في النص ، يتوسل الراوي/ السارد بعد استشراف الحدث وإعلانه باستخدام الاستذكار للكشف عن طبيعة الحدث المعلن عنه سابقا ومن ثم تقديم الإجابات للقارئ ، لذا كثيرا ما تقترن الاستذكارات

(1)-ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة، المقامة الجزيريّة ، ص : 572 .
(2)-المصدر نفسه ، ص : 582 .
(3)- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص : 218 .
(4)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

بالاستشرافات الإعلانية[1] .وكدليل على هذا سأبدأ من حيث انتهيت ؛ أي مع المقامة اليمنيّة إذ أجد إصرار القاسم على معرفة السبب الحقيقي لتغير حال المصري وتوبته فيقول في استشراف إعلاني لما سيرد على لسان المصري << **فقال لي : أنا أمنحك علم ما حرصت عليه ، ونصصت جيد انجذابك إليه ثم قال: ...**>> [2]،معلنا عن حقيقة ما وقع مع المصري وكان سببا في توبته ، والمتمثل في ذلك الصوت الذي سمعه المصري في حلمه وقد حذره من عاقبة سوئه ، وقد ورد الحلم في صيغة استذكارية على لسان البطل .

بالإضافة إلى ذلك أجد من جملة الاستشرافات الإعلانية ، تلك المتعلقة بالإخبار صراحة عن طبيعة الكلام الذي سيصدر من المصري خاصة في المناظرات الأدبية والشعرية ، فنجد الراوي يعلن عن رونق عباراته وجودة كلماته ومعانيه ثم يشرع مباشرة في تقديم مقاطع شعرية وأخرى نثرية تتطابق والأحكام المعلنة عنها سابقا ، << **ثم جعل يُجيل حسام لسانه لاستخراج نُخب حسانه ، و يحملق بحركة إنسانه لجلوة، عرائس حُسّانه** >>[3]، ثم يرد مباشرة كلام المصري المنظوم والمنثور المعلن عنه مسبقا << **دونكم روضة الرّواد ، وروضة الوارد ، فاغتنموا ثمر هذا الصّرام ، واستلموا حجر حجرها بارحات الاحترام / ... / وقال :**

خذ كفافا كفاك إفك فظاظ أخذ فذّ إذا أضاء ذكاء

ذاك ذاكٍ زكا ففاض زكاء ذاك ذاكٍ ضفا فغاظ ذُكاء

فُكَ كسفا أضاف ألفا إخاء كُفَّ كفّا أغاث إلفا ففاء >> [4] .

مثله في المقامة الجزيريّة ؛ حيث إعلان السارد عن نمط المنثور الذي سيسوقه المصري بعد أن اشترط عليه ، وأبرز ما يميزه من حيث الحروف **والأسلوب** << **فقال له [الرجل للمصري] أحب أن تبتدع رسالة تثقّف ميل طنّ كل مائل وتمزّق لسان لسان كل قائل ، يكون آخر حرف من اللفظة الماضية كأول حرف من اللفظة التالية ، لا يشوب شرابها لمع سراب ، ولا يصوب بصوابها انصباب صاب مُعَرَبَةً عن أشواق صادحة**

(1)-مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص : 218 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اليمنية ، ص : 588 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة المجدية الفارقيّة ، ص : 319 .
(4)- المصدر نفسه ، ص : 320 .

وأتواق فادحة ، وأشجان طافحة وأحزان لافحة >>[1] ،يخبر هذا المقطع الإعلاني عن طبيعة ما ستجود به قريحة المصري ، وأنّه كعادته سيكون في مستوى هذا التحدي المعلن ومع ذلك يبقى القارئ قاصرا عن تصور هذه الرسالة تصورا تاما لأنه لم يصل بعد إلى المستوى الأدبي للكاتب ، حتى وإن ساعدته القرائن على ذلك .

ينزل المصري عند أمر الرجل ويقول : << **اكتب : جُدّد دوام مجلس سيدنا العالم ملك كرماء الزمان ، نافع علم الأوان ، ناقد درر رواء البيان ، نظام مجرّة هَالَةِ هذا البرهان ، ناسف فناء السَفاء ، الواسع عداء العطاء / ... /**

كئيب به همّ مقيم مقلقل له هدَّة هالت تلاتلها البَشَرْ

رسا أُسّها أيام مارس سُمّها أخو وله هاو وحقّك كالأثرْ >>[2]

إنّ رد المصري بقوله : اكتب ، دلّ على المدى القصير لطبيعة الإعلان الموظّف في هذه النماذج ؛ حيث يقترن الخبر أو الحدث الرئيسي بالاستشراف الإعلاني مباشرة ، وإن اتسع المدى بينهما في نماذج أخرى لا يكون ذلك بصورة كبيرة كما هو الأمر في حادثة الكوفة؛حيث يقع الراوي مريضا بها حتى إنه لا يستطيع أن يطرق باب طبيب يعالجه ، فإذا به بممرض يدخل عليه وبيده فِلذة جُزازة ، يخبر السارد أنها تبرئ من أصيب بالحرارة ثم يعلن على لسان الممرض عن نتيجة تعليقها على عاتقه اليمين ، حين يقول : << **وقال لي: إنّ شيخا من جملة من غُمِرَ بسيلك ، وعُمِرَ مربعه بنيلك ، دفعها إليّ ، وقال : مر مريضك ومن ارتضى لمرضه تمريضك ، بأن يعلّقها على عاتقه اليمين ، متوسلا بالغر الميامين ، فإنه متى غفا ، عاد من رَبع عافيته ما عفا** >> [3].

لقد أكد له أنه سيشفى إن هو علقها على يمينه متوكلا على الله عز وجّل ، فكانت النتيجة كما استشرفها تماما ، جاء ذلك بعد ثلاثة أسطر من الإعلان ليؤكد الراوي الخبر

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الجزيريّة ، ص ، ص : 579 ، 580 .
(2)-،المصدر نفسه ، ص:580 ،581 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الكوفية ، ص ،ص:354 ،355 .

المسبق ويفصح << **استرحت من مكافحة الأحلام ، ألفيت قد أجفلتْ قنابل الآلام فحمدت الله على غور ماء ذاك السّقام** >> [1].

في معرض آخر ألمح مدى أطول بين لحظة الإعلان عن الحدث صراحة وتجلّيه بصورة واضحة نهاية المقامة ، كان ذلك عندما اجتمع المصري بجماعة من المتسابقين الخيّالة ، والذين كان من بينهم القاسم بن جريال ، فيتسلل المصري ببراعته الأدبية بين المتسابقين ليحتل مكانة سوية بينهم ، وقد ساعده على ذلك ثناء القاسم عليه وذكر فروسيته بينهم ، وحين قرر أحد الفرسان أن يختبر ركوب المصري ، أيقن القاسم أنه قد تورط إذ أثنى عليه وعلى ركوبه فاستشرف نتيجة اللّقاء وقال : << **فلما استوى ثجج قطاته وتذكرت قبائح ورطاته ، وندمت على ما فرطت ولبست سربال السّدم إذ تورطت** >>[2] لقد أعلن مسبقا عن نهاية حدث رئيسي في هذه المقامة ؛ فرار المصري وتورطه مع صاحب الفرس وهو ما كشفت عنه نهاية المقامة ، فبعدما اقتنص المصري الفرس وترك صاحبه آسفا عليه ، أرسل لهم رسالة يودعهم فيها معترفا بحيلته ، ليجد القاسم نفسه بين يدي الوالي مدانا، يقول في مختتم المقامة : << **فلما بهرنا بسجيله وأمطرنا حجارة سجّيله، حملني رب الفرس إلى الوالي في قارب مد دمعه المتوالي ، وكنت لا أملك من النضار، سوى خمسي ألف مع الإنظار ، فأحلته بها على الغريم / ... / وضارعت يوسف في السجن بضع سنين** >>[3] .

استشرف السارد هذه النتيجة مسبقا ، ثم فسح المجال لحركة النص بين زمن السرد وزمن الحكاية ، لكشف أسباب الحدث ونتائجه [4]، فكانت نتيجة الحدث تورطه في السجن بدلا من صاحبه المصري .

إنّ سعة معرفة القاسم بصاحبه المصري لا تمكنه دوما من اعتلاء منبر الاستشراف وتخمين حقيقة الحيلة الجديدة التي يفكر فيها المصري ، بل نجد الأخير في كثير من المواقف يخبرضمنا أو صراحة صاحبه القاسم بما ينوي فعله ، ليتحقق الفعل مع تنامي

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة الكوفية ، ص: 355 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة السّروحية ، ص :442 .
(3)-المصدر نفسه ،ص :444.
(4)- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص : 218 .،

الأحداث في النص ، يلتقي الراوي بالمصري في مدينة جوين ولكن الحال مختلفة هذه المرة فالراوي في تنعم وسعة من العيش ومع ذلك يفتقد صحبة أديبه المصري ، أما البطل فإن حاله بائسة يجر وراءه عياله الخماص باحثا عن ملجأ يخرجهم مما هم فيه ، يتساءل المصري عن مصدر تنعم القاسم فيجيبه أنه عمل وكدّ لذلك ، ولكن المصري لا يقتنع بطريقة كسبه ويقترح عليه لقاءه غدا بدار الأحكام من أجل الانتفاع وكسب ما هو أوفر << **لكن أنا أسعى لما يُفقد وبال صباحك ، ويوقد ذُبال مصباحك ، ويظهر أضواء اجتراحك ويمطر غيث الإغاثة براحك ، فارتقبني غدا بدار الأحكام ،وبَدار بِدار إلى مدار الأحكام لأجعل ندى عيشك بحرا ، وسهى معيشتك بدرا ، فأصلح صحبك من إذا قعدت قام وأحضر الالتقام ، وإن غان دهرك وعان ، ازدلف لنفعك وأعان** >> [1].

لا يرمي هذا الاستشراف إلى توقع ما سيحدث بل هو إخبار صريح من المصري لما سيحدث في يوم غد بدار الأحكام ، ولا شك أنه يرمي بقوله : ندى عيشك بحرا ، سهى معيشتك بدرا ، إلى إمتاع الراوي بما سيسمع منه أمام أعيان المدينة ، وبالفعل يبدأ المشهد التمثيلي الذي أخبر به المصري ، لحظة وقوفه مع زوجته أمام الحاكم ، فكانت المخاصمة المفتعلة بينهما حادة ، أبرز كل منهما براعة أدبية لا نظير لها عبرت بصدق عن بؤس حالهما وشكاية كل منهما الآخر للحاكم ، وكان القاسم كلما أنهى أحدهما فصلا من كلامه المنثور والمنظوم ، يثني عليه ويعجب برياض فواضله ، ثم تختم تلك المحاكمة بما خطط له المصري ، بعد شوط طويل من الجدال بينه وبين زوجه بحضره الحاكم ، << **فانهمر غين عين الحكم وعبر ، واعتبر بمن عبر واستعبر ، ورثى كل لحالهما ، ولم يشعر أحد بمحالهما، ثم إنه جثا جثوة النُّصَّار ، وحثا لهما حفنة من النُّضَّار ، فخرصت ذيّالك المعين فكان سبعة أتساع تسعة وسبعين ، ثم إنه غاص في لجّة الحِزَق وحاص** >> [2].

لقد انتفع المصري بما قدم له من عطايا الحاكم ، ولم يترك للراوي سوى ما استمتع به من عبير كلامه .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص ، ص: 558 ،559 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 568 .

سجّلت نمطا آخر من الاستشرافات الإعلانية ، متعلقة بالإخبار عن شخصية ثانوية تظهر مرة واحدة في مقامة واحدة ، فيخبرنا الراوي بحقيقتها مسبقا ، كما ورد في حق حاكم مدينة واسط << **وكنت أيام مبادرة ثمارها ، ومذاكرة أذمارها أنخرط إلى حاكم المدينة وألتقط من نثر مآثره المتينة ، وكان ممن يقلي لقاء البارح ويقضي بين المقيم والنازح** >> [1]،فهو حاكم أديب يجيد فنون القول ويعيها ، كما أخبرنا الراوي بقسطه وعدله ويظهر هذا الحكم، في استماعه المطول للمصري وزوجته وبسط النظر في حجة كل منهما، ليحقق عدله بحكمه الذي أصدره نهاية المقامة ، وقد مثل حدثا رئيسيا سعى إليه المصري منذ الوهلة الأولى، قال الراوي : << **فلما استدل القاضي [الحاكم] بما استدعاه وعلّ رحيق ما أبدعاه ، قال لهما : لقد صحّ عندي محال حكايتكما ، وإبطال محاكمتكما فكل منكما شرّ من صاحبه ، جارٌّ ذيل ختره على مساحبه ، لكن أنا ممن يحسن الإيالة ويستحسن لصيد الكرام الحبالة ، ثم إنه قبض لهما قبضة من اللّجين مذ وجدهما محوجين وبتاج الفصاحة متوجين ، وقال : تغمرا بهذه الإراقة ، وتقنا بهذه المراقة ، واقصدا دوركما، وأشرحا صدوركما ، فعلى الخبز كانت المقاتلة ، وعندي يوجد الجبر لا المقابلة** >> [2].لقد قضى الحاكم بينهما بالعدل والقسط واستمع لقضيتهما من بدايتها دون كلل أو ملل ، ودعاهما للصلح بدل الفراق ، وبهذا كان الحاكم كما أخبر عنه الراوي في مستهل المقامة .

تثبت هذه الأمثلة الاستشرافية وكذا الاستذكارية في المقامات الزينيّة أنّ السارد تجاوز وقفز على ما يسمى بالتسلسل المنطقي الزمني للأحداث :

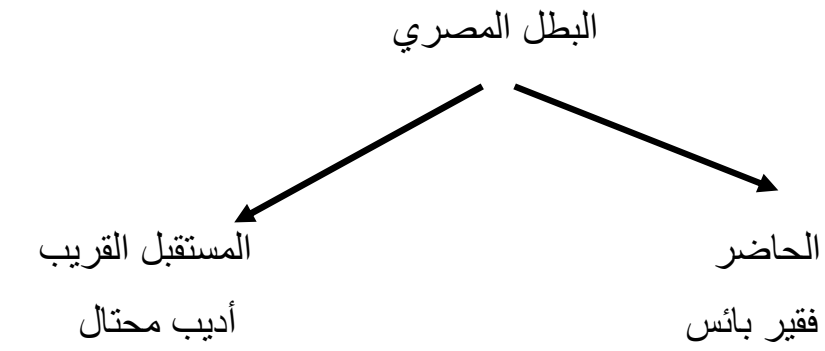
ماضي ⟵ حاضر ⟵ مستقبل .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الواسطية ، ص : 412 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الواسطية ، ص : 422 .

بل وجدته عمد من خلال هذا النمط الزمني (المفارقة) إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث[1] ، والذي يدخل بدوره في << **صميم التحريف الزمني الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ وحفزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية** >>[2].

كما أنّ توظيف المؤلف للمفارقتين الزمنيتين ضمن نصوص المقامات ، بيّن لنا مدى التفاوت بين الحيزين البنائيين لكل نمط منهما ، فإذا كان الاستشراف لا يتجاوز حضوره بنائيا الفقرة الواحدة عادة ، فإنّ الاستذكارات الواردة تتجاوز ذلك لتشغل أحيانا صفحات عدة من المقامة في حركة استمرارية لزمن الماضي .

بالإضافة إلى أنّ الاستذكار والاستشراف كمفارقتين زمنيتين أسهمتا في تجلّي بنية النص الدلالية / التحول ، بشكل أوضح على مستوى شخصية البطل على وجه التحديد فعادة ما يرتبط فعل التحول باستشراف تمهيدي وإعلاني يخبر عنه الراوي وكذا البطل قبل أن تقوم الشخصية بالفعل ، فيكون البطل في الوقت الحاضر شخصية فقيرة بائسة وفي المستقبل القريب أديبا محتالا ، كما سجلت ذلك في المقامة الجمالية الجوينيّة .



(1)- مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص : 220 .
(2)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص : 136 .

رابعا: تقنيات زمن السرد المقامي .

يستند السرد المقامي إلى تقنيات زمنية متنوعة تتحكم أساسا في وتيرة زمنه من حيث سرعته وكذا بطئه ، ويظهر ذلك من خلال مظهرين أساسين هما: تسريع السرد وإبطاء السرد .

01 – تسريع السرد : و يشمل تقنيتي التلخيص والحذف .

أ – الخلاصة : أو التلخيص يعمد من خلاله السارد إلى اختزال العديد من الأحداث والفترات الزمنية في فقرات أو جمل سريعة ما يفرض << **المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ** >> [1].

وأحيانا أخرى لا يرى المؤلف ضرورة لإعادتها بشكل تفصيلي فيكتفي بتلخيصها واختزالها ليقل بذلك زمن الخطاب أمام زمن القصة أو الحدث ، وقد لجأ الراوي في مقاماتنا إلى التلخيص كتقنية لها وظائف متعددة منها ما يتعلق بعرض بعض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع المقام لبسط القول فيها ، جاء في المقامة البغدادية **:** << **وبين يديه غلام حسن الطلاوة، كالشمس في الطّفاوة** >> [2]. فهذا وصف ملخص وعرض موجز لشخصية ابن المصري ، في أول ظهور له على مسرح الأحداث ، ولأنّ دوره لم يكن رئيسيا في هذه المقامة اكتفى الراوي بتحديد صفاته الجسمية دون غيرها .

كذا الأمر حين تعلق بشخصية الزوجة والطفلة في المقامة الرسعينيّة << **فبينا أنا أسرب بالفلوات وأنتحب نحيب المقلاة ، ألفيت شيخة كالسّعلاة تلو خود كالكهاة وعزّة كالمهاة** >> [3].حيث لم يتجاوز دورهما في هذه المقامة الحضور الشكلي مع المصري أمام القاضي لإثارة عطفه وعطائه .

ـ دائما وفي إطار تقديم بعض الشخصيات الثانوية ، أجد الراوي هذه المرة يلخص لنا جملة من الصفات لأصحابه في السفر، في دائرة استذكاره لأحداث ماضية ، << **صحبت وقيت اقتراب المزار ، واسوداد الإزار ، ومباعدة الأسدار ، ومساعدة الأقدار ، ركبا من**

(1)- سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في <<ثلاثية >>نجيب محفوظ ، (د.ط) ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، مصر ، ص :82 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص : 86 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الرسعينيّة ، ص : 198 .

الحصكفيّة ، أولى الفصاحة الصفية ، والصباحة المصطفية ، لا يُسبقون في سنن مساجلة، ولا يلحقون في جَدَدِ جنى معاجلة ، ولا يندهون عن قارب مقاربة ، ولا يبدهون في مشورة شرّة محاربة >> [1]. جاء هذا التلخيص من أجل تقديم عام لشخصيات الركب الذين رافقوا الراوي في رحلته إلى الحصكفيّة ، فما كان منه إلا أن يقدمهم في مستهل مقامته حيث يبدأ وينتهي حضورهم، بالإضافة إلى أنّ هذا المقطع السردي ورد بصيغة الاستذكار ، ما يؤكد التقارب الكبير بين التلخيص والاستذكار .

ولإدراك طبيعة هذا التقارب أكثر سنسوق مثالا آخر ، جاء على لسان المصري يستذكر فيه مسيرة حياته ومحطاتها ملخصا إياها في قالب شعري محكم .

<< كم لائم رفضته وجازم خفضته وصائم ركضته
إلى الذّوال المُسْجم
وكم جزمت عفّة وكم نصبت كِفَّة وكم خفضت خفة
خوف الخبيث المجرم
وكم تلوت السُّورا وكم علوت المنبرا وكم جلبت جلّة
على الندّي المُفعم
وكم خلبت خلة وكم حلبت حلة وكم جلبت جلة
برمحي المقاوم
وكم حضرت ناديا وكم خصرت باديا وكم حضرت واديا
بطرفي المطهّم
/ ... /
وكم حللت حانة وكم قتلت عانة وكم فللت بانة
لسرحي المسوّم
/ ... /
وكم نظمت الملحا وكم لثمت القدحا وكم عذلت من صحا

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة الحصكفيّة الرّقطاء ، ص : 537 .

عذل العذول المُبرم >> [1].

تتماهى الحدود الفارقة بين التلخيص والاستذكار في المثال أعلاه ؛ حيث عمد الراوي إلى الربط بين التلخيص كتقنية اختزل فيها الأبعاد الحقيقية للشخصية البطلة ، في صورة استذكارية جاءت على لسان البطل نفسه ، مذكرا نفسه والراوي وكذا القرّاء بمسيرة حياته ورحلته الإشكالية التي جعلته يرتدي في كل مرة لبوسا مختلفا يخدم غاياته وأطماعه ، وإننا لنرى في هذا المقطع التلخيصي ، اختزالا لسنين طويلة عاشها المصري وترجمتها سطور المقامات ، إنّه ملخص يختزل موضوعات المقامات بشكل سريع أسهم في تسليط الضوء على أبرز محطات حياة البطل .

كما يلخّص السارد في موضع آخر مرحلة مهمة ونقطة مظلمة في حياة البطل وعشيرته، وهي فترة الحرب والإغارة ، التي ضاق منها مجتمعه ذرعا ، يقدم المصري خلاصة استذكارية لتلك الحادثة الأليمة في معرض إقباله على الراوي وصحبته حتى يستعطفهم وينال جودهم <<**فبينا نحن نَخِذُ ونخب ، ونُسئد ونَدِبُ ، برزت لنا كتيبة وارفة لبصر الرامق ، متضاعفة الزّرد واليلامق ، فاستدعت الكفاح ، وقد تضوع قفل المحاربة وفاح ، فبلّت النحور والبنائف واستأصلت المُقارب والفائق ، وأسرت منا رجالا ، وصيّرت النساء بيننا رجالا ، فلما حبط من نفع / ... / وشرقنا بتلك المصيبة ، ورشقنا بسهام السّدر المصبية / ... / أقبلنا نستعطف من سفل واعلولي ونستوكف ما رخص واغلولى** >> [2].

هذا الملخص الاستذكاري الذي استوعب ثمانية أسطر من المقامة الحلبية يختزل فترة سوداوية في حياة المصري تبدأ على أقل تقدير قبل عزم المصري وأهله الرحيل ، إذ ما حملهم على ذلك حلول وقت العسرة في بلده ، فهب بأهله إلى دار السلام - بلدة آمنة مزدهرة – ولكن رحلته لم تنته إلى حيث أراد ، بل عرضت لهم كتيبة عسكرية من جنود المحتل الغاشم ، فغارت عليهم وسلبتهم وشرّدتهم ، حتى صاروا بعدها يتسولون من مكان

(1)- ابن الصيقل الجزري: المقامات الزينيّة ، المقامة الكوفية ، ص - ص : 358 - 361 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الحلبية ، ص ، ص : 326 ، 327 .

إلى آخر... إنّها مرحلة زمنية تستغرق الشهور والسنوات ، لخصتها ثمانية أسطر استذكارية.

لتظهر جليا تلك القرابة بين التلخيص والاستذكار؛ حيث يرى العديد من النقاد أنّ <<**أهم وظائف السرد التلخيصي recit sommaire وأكثرها تواترا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي** >> [1].

لا شك أن لهذه الفترات الزمنية المختصرة دلالاتها الخاصة في مقاماتنا الزينيّة ذلك أن فترة الحرب والفقر والجوع ما هي إلا الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية التي أنجبت لنا بطلا إشكاليا مثل المصري ، حيث سيبقى لآخر رمق يبحث عن الأفضل وإن طال به الزمن وضاق عليه .

ـ إنّ ارتباط التلخيص بالماضي غالبا لا ينفي استخدامه كوسيلة للتعامل مع معطيات الحاضر وما تكتنفه أحداث السرد من مفاجآت ، فليلجأ الراوي إلى تلخيص محطات حاضرة متعلقة بالشخصيات – كما قدمنا له بدءا – وكذا بالأحداث والأحوال عامة ، يقف الراوي ليلخص مشهدا جنائزيا بأحد مساجد الإسكندرية << **وقفت بالجامع ذي السوائر ، وقفة الحَرون الحائر ، فألفيت غلمة واكفة الشؤون ، ونسوة منشورة القرون ، وعتاقا مقلوبة السروح ، و نياقا مكبوبة الحدوج ، فقلت لمنحب واقف ، ومكتئب لحنظل التحرق ناقف : ما هذا الفري الفظيع الواقع / ... / فقال : إنّه قد درج صاحب ديوان الوزارة ، المشهور بحسن الإشارة ، ذو الضيف والقراع ، والسيف واليراع / ... / فقلت: تا لله لا أزال أو أذوق بعد خور محاوراته ، مُرَّ مُرار مواراته ، فإنّ استماع العظة مصقلة للقلوب ،و اتباع الجنائز مرقلة عن الزلل و الحوب ،ثم إني ولجته وعلوت بعير العبر ، وحدجته فوجدته مغمورا من الغاشية / ... / وبين تلك الحزق ، وهاتيك الخزق ، وُعّاظ تلبوا للعَصَبْصَبِ الشديد ، وترتبوا ترتيب أسماء التأكيد ، فابتدر واعظ أفصح من قسّ المقال ، وأرجح بالارتجال في ذلك المجال ، فدنوت لقبض عقاص تلك الخلاص وفضّ عقاص ذلك الإخلاص** >>[2]، لقد عمد الراوي إلى تلخيص موضوع المقامة في هذا النص المقتضب

(1)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص : 146 .
(2)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اللاذقية ، ص ، ص : 113 ، 114 .

الذي استوعب صفحة من جملة عشر صفحات تمتد عبرها أحداث المقامة ؛ حيث أراد الراوي إعلامنا بهذا المشهد والموقف المَهيب لندرك مباشرة أنّ بطل الموعظة في هذه الجنازة هو المصري الذي كان أفصح من قس العرب ، لقد استمع القاسم إلى تلك المواعظ التي وصفها بالخِلاص والعفاف واختصرها لنا في هذا الملخص الفريد ، حيث جمع فيها جملة من الأحداث هي :

1 – دخول القاسم إلى المسجد .

2 – ملاحظة الحشد الموجود .

3 – وصفه للباكين .

4 – سؤاله عن الموقف.

5 – إجابة أحد الباكين.

6 – تعداد صفات الميت.

7 – استماعه للمواعظ.

8 – إقباله على الواعظ (المصري) للاستماع له .

ثم يشرع الراوي بعدها في عرض تفصيلي لمواعظ المصري حتى آخر المقامة .

إنّ ما يسترعي الانتباه في الأمثلة الواردة ، غياب القرائن الزمنية التي تنبئ القارئ عن الفترة الزمنية الملخصة ، حيث لا نقف على إشارة إلى تلك الفترة صراحة في النص أو الفقرة الملخصة ، ما عدا ما يرد في مفتتح المقامة عادة ؛ حيث يخبر الراوي بظروف ولوجه ذلك المكان أو البلدة الجديدة وسنوات سفره ضمنا ، فعلى سبيل المثال أجد النص السابق ورد في المقامة اللاذقية التي يفتتحها الراوي << **نويت مفارقة اللاذقية ، والأقران المماذقية ، لغلبة غلباء ، وسنة شهباء** >> [1]، فهذه السنة التي ترك فيها اللاذقية وولج فيها الإسكندرية ، سنة جدباء ألمّ بها القحط والجفاف ، ما جعل الفقر والجوع ينتشران بين أناسها ودوابها ، أما الفترة الزمنية الحقيقية لموت ديوان الوزارة والمدة التي استغرقت دفنه وإقامة جنازته في المسجد لم يتم تحديدها على مستوى النص ، ولكنها تبدو وفقا للمعطيات استغرقت ساعات طويلة من النهار لخصتها الفقرة الواردة ، ثم إنّ ذكر فاتحة المقامة يحيلنا

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اللاذقية ، ص : 111 .

إلى الحديث عن خاتمتها ، فكثيرا ما يلجأ الراوي إلى تسريع زمن السرد نهاية الحدث فبعدما يبسط السرد على مدار تتابع الأحداث ووقوع الحدث الرئيسي ، تأتي الخاتمة التي كثيرا ما أجد الراوي يسرّع السرد فيها، ليقوم بتلخيص أهم ما انتهت إليه الأحداث كانكشاف حيلة المصري و فراره أو محاولة الراوي إصلاحه وغيرها << **... ثم إنه حاول المفر وفرّ وافترّ إذ فغر فَمَ براعته وفرّ ، وجرّ عنّي ما اخشوشن ومرَّ ، وخلَّفني حِلف حومة الفِكَر ومرَّ** >> [1].

يلخص هذان السطران المشهد الأخير لأحداث المقامة ، حين يكتشف الراوي حيلة المصري ويقدم له النصح ، غير أنّ المصري يرد بأسلوبه الخاص فلا يلبث القاسم يجد نفسه وحيدا وقد تركه البطل بفراره المفاجئ .

يمكن القول إنّ التلخيص كتقنية يعمدها الراوي لتسريع زمن السرد ، سواء ارتبطت باستذكارات ماضية أم ارتكزت على اختزال معطيات أحداث واقعة في الزمن الحاضر،تكشف لنا بكل دقة عن << **طبيعة العلاقة الجذورية التي تقيمها مع الزمن داخل القصة، بحيث تتحول الخلاصة إلى ما يشبه البوصلة التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر القصة وذلك بأقل إثارة وأسرع إشعار** >> [2].وبذلك يغدو التلخيص تقنية سردية يتزود بها كل سارد ألمّ بعلم السرد ومعطياته .

ب – الحذف : قريبا من التلخيص أجد تقنية زمنية ثانية تعمل على تسريع السرد ، يصطلح عليها " الحذف " أو الإسقاط ، ودلالة المصطلح تشير إلى تلك الفترات الزمنية – من زمن القصة – التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية [3] ، وبصيغة أخرى يقضي الحذف << **بإسقاط فترة زمنية ، طويلة أو قصيرة ، من زمن القصة ، وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ، فيكون زمن الخطاب معدوما تقريبا في مقابل مدة زمنية معينة من زمن القصة** >>[4] .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الضّبطاء ، ص : 553 .
(2)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ص : 149 .
(3)- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص : 93 .
(4)- حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ص : 263 .

إن كانت تقنية التلخيص استحوذت على زمن السرد في المقامات بشكل ملحوظ ، فهذا لا يعني غياب تقنية الحذف ، ذلك أنّ الراوي لجأ في كثير من المواطن السردية إلى إسقاط فترات زمنية خاصة بحياته أو بحياة البطل وتجاوزها لعدم خدمتها سير الأحداث وتطورها في عملية السرد ، منها تلك الفترات الزمنية التي كثيرا ما كان يسقطها الراوي في مفتتح العديد من المقامات كـ<< **اتخذت مدة من الدّهر الأدهم ، والعصر المحلولك الأسحم بالحبشة دارا ، وقد قدّني الملوان إذعارا ، لا يرتضيها الضبعان غارا / ... / ولم أزل أخد بأقدام الفرار إلى مواطن القرار ، وأجد مع مكابرة البِكار ، حرّ حزّ مرارة الإفتكار ، إلى أن سرطني سراط واسط** >> [1] ،فعملية الحذف التي قام بها الراوي هنا استدعت منه تجاوز تلك الفترة الزمنية التي أقام خلالها بالحبشة ولم يفصح عن مدتها ، ولم يذكر سوى أنه ذاق بذلك المقام وشدّ الرحال إلى مدينة واسط ، وهي فضاء أحداث المقامة ، لقد تجاوز الراوي هذه الفترة الزمنية علما منه أنّ ما وقع فيها من أحداث لا يؤثر على سير وتطور الأحداث المقبلة للمقامة، كما أن هذا النوع من الحذف يسمى الحذف غير المحدد ؛ أي لم تحدد المدّة الزمنية المحذوفة بدقة ولم تذكر في النص ، فعبارة " اتخذت مدة من الدّهر الأدهم " لا تفصح عن الزمن الحقيقي الذي اتخذه الراوي في بلاد الحبشة ، لتكون هذه الفترة فترة مسكوتا عنها ، يقف القارئ أمامها محتارا متسائلا ، ولكن بمجرد مواصلة قراءة مفتتح المقامة ، أوقن أنّ مدينة واسط هي المقصودة في هذه المقامة وما جاء قبلها لا يعني القارئ ولا يؤثر عليه سلبا في فهم أحداث المقامة وربطها ببعضها عبر تسلسلها الزمني .

ما يسقط أيضا على افتتاحية المقامة اللاذقية التي أشار فيها إلى فترة زمنية قضاها باللاذقية والتي يُتهيأ للقارئ من عنوان المقامة أنها فضاء الأحداث ، لكن ما نلبث أن نجد الراوي يسقطها ولا يحدد فترة مكوثه فيها ، قال : << **نويت مفارقة اللاذقية والأقران المماذقية لغلبة غلباء ، وسنة شهباء** >> [2]، لم يشر الراوي سوى إلى سنة القحط والجفاف التي شهدتها اللاذقية وكانت سببا من أسباب تركه لها وسفره الطويل بحثا عن

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الواسطية ، ص : 411 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة اللاذقية ، ص : 111 .

المكان الأفضل ، ليجد القارئ نفسه مباشرة مع الراوي وقد ولج مدينة الإسكندرية حيث ستكون فضاء لزمن القصة .

كما يرد الحذف غير المحدد في صلب أحداث القصة ، ما يجعلني كقارئ أتساءل عن سبب ذلك الحذف الذي أخل – حسب تقديري – بسير الأحداث ومن ثم وعيها وفهمها من قبل القارئ ، يصدافنا هذا النوع من الحذف في المقامة الحموية ، والتي كان موضوعها الحالة النفسية السيئة التي عاشها القاسم بن جريال جرّاء تتيُّمه بجارية اشتراها في زمن ما وبعد فراقها وجد نفسه وحيدا حزينا لخيانتها له فلم يكن له بعدها سوى أحضان المصري الذي غسل قلب صاحبه القاسم بكلماته العذبة وأسلوبه الفذ في دفع ذلك الداء عن جسد وقلب صاحبه ، وعليه جاءت دارت كل الأحداث بين البطلين الرئيسيين : القاسم والمصري وما ذكر عن تلك الجارية ، الشخصية الثانوية التي لم تظهر على مسرح الأحداث ، كانت تلك الفترة الزمنية التي التقى فيها الراوي بالجارية حين اشتراها ، جاء في المقامة الحموية : << **وكنت / ... / مشعوفا بجارية شريتها أيام اقتداري ، وجعلتها عُدّة لكسر عساكر الأقدار واعتقدت ديْنَ حبها عين الاعتقاد ، وصيّرت أَهْجيرَايَ لوصلها هجر الرُّقاد** >>[1].

فعلى الرغم أن هذه الفترة الزمنية – في تقديري – مهمة في فهم سير الأحداث والمقصود هنا حدث مهم يتعلق بالحال السيئة التي أمسى عليها الراوي ، فلا يكفي أن نعرض أن سبب ذلك هو جارية اشتراها أيام اقتداره وأحبها ثم تركته بعدما كبر ، لقد حذف الراوي تلك الفترة الزمنية الغير محددة لاعتبارين : الأول : إسقاطه لتلك الفترة التي كلما تجدد ذكرها تجدد جرح قلبه فتألم ، والثاني : أنّ مدار الحدث هو بروز شخصية المصري في ثوب الصديق المساند لصديقه ، فركز الراوي على ما دار بينه وبين المصري من أجل إخراجه من حاله البائسة .

أما في المقامة الجمالية الجوينيّة أجد المقطع الزّمني المحذوف مقداره ليلة واحدة تفصل الراوي عن المصري ليلتقيا في يوم غد بدار الأحكام << **فارتقبني بكرة غد بدار الأحكام / ... / وحين شرق الفلق فلاح وكرّر المحيعل الفلاح بادرت إلى إشارته** >>[2].ليلة هي

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحموية ، ص : 426 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الجمالية الجوينية ، ص : 559 .

تلك التي أسقطها الراوي وحذفها ، دون أن يُعلم أين قضى المصري ليلته ، خاصة وأن الراوي أعلم القارئ بدءا عن حال المصري وعياله الخماص وكيف كان يتجول بهم ليجد ما يسدّ جوعهم ، إذن أين قضى المصري وأسرته الليلة وهل آواهم القاسم عنده ؟ ! تبقى هذه تخمينات يجوز للقارئ التفكير فيها ، كيف لا وهو يواجه لعبة الحذف مع الراوي.

أما الحذف المحدد ، فقد ورد أيضا في عدة مواضع من المقامات منها قول القاسم : << **فلما انسلخ مَسْكُ سَلْخ شهرين،ولا نضخ ماء عيون العين حتى وصل بجوائه البريد** >>[1] في إشارة إلى مرور شهرين كاملين على إرساله رسالة إلى صاحب الوزارة من طريق أحد المسافرين الذين التقاهم القاسم في رحلته ، وعليه تكون " شهرين " عبارة زمنية << **تدل على موضع الفراغ الحكائي** >> [2].

وفي المقامة اليمنية ، يختم الراوي عملية السرد بذكر موقف توبته وأوبته بعد عمر مديد أسقطه من حساب القصة ، ما يجعل القارئ يواصل تلقي المقامة الأخيرة وكأن تلك المدة لا تعنينا بقدر ما تعنينا نهاية رحلة البطل ، جاء في بيتين من الشعر للقاسم بن جريال صيغة الحذف التالية :

<< **رعاك الله من شيب نهاني عن اللّهو المزهره والهوان**

وألهمني الهداية بعد عَشْرٍ وتسع في ثمان مع ثمان >>[3] .

هذا الحذف المحدد مدته تسعون سنة وهو ناتج أرقام ما ورد في البيت ، وهي المدة التي عاشها القاسم بن جريال ولم نعرف ما ميزها سوى ما يمكن استنباطه من أحداث المقامات الخمسين .

بالإضافة إلى ما يسمى بالحذف الضمني ، حيث لا توجد إشارة زمنية أو مضمونية تنوب عنه، وإنما تقع مهمة الوصول إليه على عاتق القارئ وحده ، حيث لا بد له أن

(1)-ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة، المقامة العمادية الإربلية ، ص : 181 .
(2)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص : 156 .
(3)- المصدر السابق ، المقامة اليمنية ، ص : 583 .

<<**يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة** >>[1] .

على الرغم أن هذا النوع من الحذف حاضر في كل عمل سردي ، إلا أنّ القبض عليه ليس من السهولة بما كان ، ولكنّني سأحاول إعطاء مثال لهذا الحذف في المقامات حيث تظهر ضمنيا فترات زمنية طويلة مسكوت عنها وغير مشار إليها بين المقامة والتي تليها ، فمثلا بين المقامة البغدادية والطوسية فترة زمنية مقدارها زمن السفر الذي يستغرقه الراوي للوصول إلى طوس بخرسان ، وكذلك بين البصرية والحمصية فترة زمنية طويلة وهكذا ، فهذه الفترات التي يصطلح عليها البعض بـ << **الفترات الميتة في القصة** >>[2] يمكن تخمينها بالربط بين الفضاء المكاني للقصة الأولى ومسافته الزمنية التي تفصله عن الفضاء المكاني للقصة الثانية وهكذا .

كما أنّ القارئ المتفحص للمقامات والمتمعن في أحداثها ، يقبض على هذا النوع من الحذف أيضا على مستوى تطور الأحداث مع الشخصيات ، فبين المقامة السادسة عشرة الصادية الظّفارية والمقامة الرابعة والعشرين الحلبية يتجلى لنا حذف ضمني متعلق بالفترة الزمنية لعمر زوجة المصري وهي فترة طويلة ، حين تظهر في المقامة الصّادية الظّفارية كـ : << **صبية وارفة البراعة أبية** >>[3] ؛ أي إنّها تظهر شابة صغيرة السن وهي تشكو زوجها المصري لحاكم البلد في براعة أدبية متناهية ، ثم يختفي ظهورها على مدار سبع مقامات لتظهر في المقامة الرابعة والعشرين وهي : << **شيخة ظاهرة الشّمط ، مستحسنة النمط ، واهية الطِمْر** >>[4] ؛ ما يعني أنها تقدمت في السن وقطعت شوطا كبيرا من عمرها بلغ بها حد الشيخوخة .

بهذا استطاع السارد أن يزاوج بين تقنتي التلخيص والحذف من أجل تسريع عملية السرد ولتجاوز خطية الزمن التي كثيرا ما تهيمن على السرد .

(1)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص : 162 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- ابن الصيقل الجزري ، المقامات الزينيّة ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 250 .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة الحلبية ، ص : 324 .

02 ـ إبطاء السرد : في مقابل عملية تسريع السرد وفقا لتقنيتي التلخيص والحذف ، نقف عند عملية إبطاء السرد وتعطيل وتيرته الزمنية بالاعتماد على تقنيتين هامتين هما : المشهد والوقفة الوصفية .

أ – المشهد : إذا كان التلخيص يعمل على تسريع وتيرة السرد حتى يضحى زمن الخطاب أقل من زمن القصة ، فإنّ المشهد تقنية زمنية تعمل بفضل وظيفتها الدرامية على إبطاء وتيرة السرد والولوج في عالم الحوار الذي يجري بين شخصيات العمل السردي حتى يتطابق زمن الخطاب مع زمن القصة ، كما يذهب إلى ذلك تودوروف عندما يؤكد أن المشهد << **هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في طلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا** >> [1].

فالأسلوب المباشر الذي يمثل الحوار بين الشخصيات السردية وكذا الحوار الداخلي للشخصية الواحدة يشكلان مشهدا دراميا يقحم القارئ في دائرته بشكل مباشر، حتى يغدو <<**يشاهد القصة وكأنّها مسرح يتتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك** >>[2] ، وعليه فإنّ الأساس الذي يقوم عليه المشهد هو الحوار ، أي الكلام المباشر للشخصيات ؛ ما يعني أنّ السارد يسعى من خلال تقنية المشهد إلى التنويع في الأصوات والأساليب اللغوية وكذا إشراك المتلقي في الأحداث تزامنا مع وقوعها ، كما يسعى وبشكل أكبر إلى إتاحة مساحة واسعة لشخصيات العمل السردي من أجل التعبير عن نفسها دون تدخل عنصر آخر[3] .

والحقيقة أنّ المشهد الحواري من أهم ما يميّز فن المقامة في الأدب العربي ، حيث نجدها تميزت بعنصر الحوار في شتى أشكاله ، و مقاماتنا الزينيّة شاهد حي وملموس على هذا المذهب فلا تكاد تخلو مقامة واحدة من المقامات الخمسين من عنصر الحوار ، بل إنّ أكثر المقامات كانت مشهدا حواريا خالصا إما بين الراوي والمصري ، أو بين المصري وابنه وإما بين المصري وأحد المناظرين له وهكذا ...

(1)- تزفيتان تودوروف : الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ط01 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987 م ، ص : 49 .
(2)- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص :94 .
(3)- ناصر عبد الرزاق الموافي : القصة العربية ... عصر الإبداع ، ص : 159 .

فمن بين تلك المشاهد التي تتكرر في كل مقامة ، وبأساليب متنوعة أجد الحوار الذي يدور بين الراوي والمصري في محاولة جديدة للبحث في إشكالية شخصية البطل ؛ حيث يسعى الراوي إصلاح ونصح المصري ، من خلال جملة التساؤلات المصحوبة باللوم والعتاب كلما تكررت حيل المصري وأصرّ على طريقته في العيش والتكدي ، يقول الراوي:

<<**قلت له : أما سئمت مع ارتعاش بنامك طول ارتشاف مُدامك ، ومللت مع بياض الذوائب ، احتساء النضار الذائب ، فإلام تدّرع عارك ، وتُخْمَدُ استعارك ، وتمحو وقارك وتحمل زقّكَ وقارك / ... / وأنشد [أي المصري] والدّمع يرحض أجفانه :**

لا تلم المرء على شربه رحيق صِرْفٍ خافض شانه

فأنفس الناس الذي زانه ملابس الفخر وإن شانه >> [1].

إنّ ما دار بين الراوي والمصري هو مشهد حواري آني ، جعلنا كقرّاء نشارك الحدث زمن وقوعه ، فهذا الراوي يقف معاتبا المصري الذي لم يعط لشيبه وكبر سنه وقارهما بل لا يزال يموج في بحر سيئاته متناسيا ما يسببه للآخرين من آلام وأحزان ، غير أنه يبقى مصرا رغم ما يبديه – في كل مرة من تحسّر ورغبة في تغيير نفسه – ، على طريقته وفقا لما تميله عليه فلسفته الخاصة في مواجهة المجتمع المتصدّع ، بل يبلغ به الأمر لتجاهل البعد الإنساني في الناس ، فيجعل منهم مطية لتحقيق أغراضه الدنيئة ، فها هو يستأجر امرأة وطفلها من أجل كسب المال ، وتحقيق غرضه متناسيا فضاعة الفعل وتجاوزاته الأخلاقية .

يقف القاسم معاتبا المصري على فعلته وكيف يستغل أطفاله وزوجته ويشركهم في تكديه، ولكن المصري لا يكتفي بالرد المفعم كعادته وإنّما يعترف بما هو أخطر من ذلك وهو استئجاره للأم وطفلها جاء في المشهد : << **فأقبل إليّ وقال لي : يا بن جريال أعرفك ذا دراية واصبة ، وهداية غير ناصبة ، فكيف فاتك ما ألفيته محالا ، فقلت له : لامتناع وقوع المعرفة حالا ، فقهقه حتى ذرفت مآقيه ، ورفع القناع عمّا كان يقيه ، فقلت له : أراك تكرع في بحار انجفالك ، وتخلع خِلَعَ احتفالك بأطفالك ، فقال لي : جلّ من جمّلك بجلالة الجله ، وخمّلك ثقل الغباوة والبله ، أو ما علمت أنّ سَقْيَ سُمِّ سين السياق أيسر**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الشهرزوريّة ، ص ، ص : 311 ، 312 .

من ولوج رجل الرَّجل بحاء حلقه صاد الصّداق ، فكيف يسوغ لي الزواج ، وقد خبث بهذه الأزمنة النتاج / ... / اعلم أنّني استأجرتهم وجارتي ، وقد انقضت مدّة إجارتي، واسترط كل في طريقه >> [1]. إنّ فسح المجال لشخصية البطل من أجل التعبير الصريح والكشف الواضح عن رؤيتها للعالم ، يسهل على القارئ رسم ملامح المجتمع الذي لفظ لنا شخصية إشكالية كشخصية المصري .

على أنّني ينبغي أن أشير إلى قضية مهمة في المشهد الحواري في المقامات كخطاب سردي، والمتعلقة بضمير الغائب فهذا الضمير لا يغيب تماما في المشاهد الحوارية ذلك أن الراوي يبقى المتحكم الأول والأخير في الفواصل السردية بين المشاهد الحوارية من قبيل عبارات: **قال المصري ، قال الوالي ، قلت له ، فقال لي ، قالت العجوز ، أنشد الولد** حيث تبقى حركة السرد مستمرة وإن بطؤت وتيرتها ، ويعمل الحوار في الوقت ذاته على إدماج القارئ في ذلك المشهد وكأنّه حاضر بالفعل ويسهم بقوة في إيهام القارئ بالحاضر الراوئي ، << **إنّ وهم الحضور يتقوى كثيرا بالإكثار من الحوار الذي يُنتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضرا بالفعل** >> [2]، وهنا تتجسد الوظيفة الدرامية للمشهد .

فهذا الراوي يضع القارئ مرة أخرى أمام مشهد حواري درامي ، على خشبة سوق أدبية بمدينة سنجار حيث يتبارى المصري وجمهرة من الأدباء والشعراء ، يتقدمهم بليغ منهم يمتحن المصري في فن القول فيدور هذا الحوار بينهما ، << **قال له [أحد المناظرين للمصري] :هلا تنعم باستدناء دُوَيّكَ ، وتعزم على استدعاء دَويّك، وتتكرم بكشف نصفيك بوصيفك ، وتتقدم إلى وصيفك بإحضار تصانيفك ، قال الراوي : فبرز أبو نصر بروز العارض ، إلى ذلك المعارض ، قال له : أراك بسعير سفهك من المتشيّطين وبعسير شطن شططك من المنشطين ، وبشرب مُزَّاء عدلك من المُتمزّزين ، إنّا كفيناك المستهزئين فاسأل السحاب الانسحاب والسَكُوب الانسكاب ، لتعلم أنّ نسيمك هدأ بهذه الرياح العواصف ، وتسليمك أذعن لقعقعة هذي الرعود القواصف / ... / ثم قال له : اعلم أنّ**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحلبية ، ص ، ص : 329 ،330 .
(2)- أ ، أ . مندلاو : الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، مر : إحسان عباس ، ط01 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1997م ، ص : 133 .

كتاب المقامات واسطة عقد علم المقامات ، والقهقرية واسطة نظام عقدها ، ورابطة عصام سَحْلها وعقدها ، فإن أتيت بمائتي كلمة مقهقرة قائدة كل حكمة محبّرة ، شهدنا لك بالمناقب والفهم الواقب ... فقال له [أي المصري] تالله إنّك لكمن روّع الرّباب بالضّباب والذِبّاب بالذُّباب / ... / وقال له : كتب : بالمنح ، تشرق شموس المِدَح ، وطلاوة الوجود صلاح الجود ، وحسن الفتوة منهاج المروّة ، وسلامة الكريم جبائر الرميم / ... / قالوا له : وأيمن الله لقد امتد مدد دُرّك لدينا ورُدَ يوسف علم الأدب إلينا / . .. / فقال : ما بكلّ طاغ تطيقون /.../ ثم إنّه لوى أذن صاحب اقتراحه ، وألوى برمال المرح لاجتراحه وقال : عجّل بما حق لي سريعا/ .../ فقال له : دونك وما ترتضيه ... >>[1].فهذا المشهد الحواري المطول ، والذي يستغرق كل صفحات المقامة – ما عدا افتتاحيتها – يضعنا أمام تلك المناظرة الأدبية التي كان بطلها ككل مرة المصري صاحب الفصاحة والنباهة والعلم الواسع المنقطع النظير ، يبرز هذه المرة في فن المقامة على الشروط التي وضعها المعارض فكانت كلماته من أنفس ما قيل في فن المقامة الحكمية والتي يكون موضوع كلماتها حكمة ناطقة ، وليستحوذ على مرتبة الصدارة بين أولئك المتبارين ويحصل بذلك على الهبة والعطية التي سعى لها منذ البداية .

الملاحظ على هذا المشهد والكثير من المشاهد الأخرى التي تزخر بها المقامات الزينيّة حيث يكون المصري طرفا محوريا فيها ، هو ذلك التنوع الأسلوبي الذي تسطع به أسطر الحوار ، ليحقق المشهد بذلك العديد من الغايات الفنية التي تهدف في أساسها إلى تعليم اللغة العربية والرفع من شأنها في زمن هُدّدت فيه بالضياع نتيجة انتشار لغة المحتل وسيطرتها على أبرز هياكل ومؤسسات الدولة .

من جهة أخرى يرسم هذا الأسلوب اللغوي الصورة الحقيقية للشخصية في العمل السردي، فهذا المشهد يكشف عن طبيعة الحياة الأدبية التي تعج بها مدينة سنجار ، كما أنّ المصري الذي ظهر من خلال أساليبه المتنوعة شاعرا ، فقيها ، وواعظا ، ومترسلا ، يبرز في هذا المشهد كأديب لامع في فن المقامة الحكمية .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة السِنجارية ، ص – ص : 161 – 166 .

أبقى دائما مع وظيفة الكشف عن ذات الشخصية وفكرها وتوجهاتها من خلال عنصر الحوار ؛ حيث تبرز لي شخصية السائس وهو الوالي ، وشخصية المسوس ممثلة في المصري وزوجته ، لأقبض من خلال المشهد الحواري الذي مثلوه على طابع الحياة البائسة التي عاشتها الرعية في ظل تدهور الأوضاع وضياع الحكم .

جاء ذلك بارزا في طابع الحوار الذي غلب على المشهد التمثيلي للمصري وزوجته أمام الوالي ، يبدأ المشهد بحوار دار بين المصري والوالي على مسمع الحضور ، قال المصري للوالي :

<< يا عادلا بعِداته وعُداته أغنى العُفاة وضيّف الضّبعانا

إنّي حملت من الزمان متاعبا لمّا تحكّم في المعان وعانا

فقال له الوالي : ما شأنك أيها الفصيح .... فقال له : اعلم ثبّت الله سنابك سنائك ، وألبسك ملابس وفائك / ... / أنّني ممّن إذا قصد صدق وبرق ربَق ... أميل عن الإسراف ولا أعلم ما مذاقة الإشراف ، وأسعى لمن صفوه اصطفى بين مروة المروءة والصّفا ، فلما انكسرت الرؤوس واستوى الرئيس والمرؤوس / ... / أصبحت لإلحافي وعدم التحافي ، ألين لنِحافي واستوهب الأحذية من الحافي / ... / فقال له الوالي : تالله لقد عرقني غِزار غرامك ، وغرّقني طوفان اضطرامك ، فأخبرني ما وراء صِمامك ، ولأيّ مأرب اتصل بنا سبب انضمامك ، فقال له : اصخ فديتك إليّ وأنخ نوق إنصافك لديَّ..... ... >> [1].

يختص هذا المشهد بعرض جانب مهم من شخصية والي مدينة الرُّهى ؛ حيث يظهر في صورة المسؤول العادل الذي لا يدير ظهره لمن طرق مجلس عدله وباب سمحاته ، فيبدي اهتماما كبيرا لقضية المصري بعدما أظهر – في مفتتح المشهد – فصاحة كبيرة استحوذت على اهتمام الوالي ، والذي سيكون بدوره حكما بين المصري وزوجته في قضية طلاقهما، يهيئ المصري بأسلوبه اللغوي الجوّ المناسب لطرح قضيته أمام الوالي ، ليفسح له الأخير المجال لبسط شكواه وتفصيل ملابساتها ، فبعدما ضاقت حال المصري واشتد فقره، هم

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الرهاويّة ، ص – ص : 478 – 480 .

بالزواج بمن تحمل معه عبء الحياة ومشّاقها ،غير أنّه صدم بعجوز شمطاء لم يعرف طعم الراحة معها مذ زفت إليه ، وها هو قد أحضرها للوالي حتى يهذبها .

فلما سمع الوالي شكايته قال للعجوز : << **لحاك الله كيف تُخْفِرين عهدةهوتكفرين رفده وتنكرين خيره ، وتحتقرين مَيْرَهُ** >> [1]، فأثار ذلك الزوجة وجعلها تبث هي الأخرى شكواها ، ليتحول مسار الحوار إلى دائرة المصري وزوجته ،وبين فواصل المشهد يتدخل الوالي بينهما ، فلما طالت حكايتهما ، واشتد جدالهما وخصامهما أمام الوالي ، الزوجة تكذب وتذم زوجها ، وهو يرد عليها بأبغض الأوصاف إليها ، قال لهما الوالي :<< **أخزاكما الله أما تخجلان من سحّ هذه الدّيمة ، وقبح هذه الأفعال الذّميمة** >> [2] ، لينتهي المشهد باقتراح الطلاق الذي لا يملك المصري طريقا إليه لشدة فقره ، فيستطرف الوالي قول المصري ، ويسأل عن مقدار صداقها عليه ، فيدفعه إليه ليفصل القول بينهما << **قال له : كم صداقها عليك ؟ لأحضره إليك ، فقال : مائتا درهم لا يشوب كما لها نقص، ولا يعيب ثوب إكمالها قص ، فسلّم المبلغ إليها ، وقال : احلف الآن عليها فقال: هي طالق بعدد عشر شهر تشرين ، وأربعة أجذار خمسة وعشرين** >> [3].

لقد امتد هذا المشهد الحواري بطابعه الدرامي في ست صفحات من المقامة ، حيث احتوى بدوره على تقنيات متعددة كالوصف وبعض الاسترجاعات التي أسهمت في استمرار عملية السرد وبطء وتيرتها في الوقت ذاته ، وقد استطاع الراوي من خلال هذا المشهد الكشف عن **الرؤى المتباينة للشخصيات السردية ووجهات نظرها تجاه القضايا الاجتماعية والأسرية** ، كما كان الأمربالنسبة إلى موقف الوالي الذي فضّل انفصال الزوجين بعد إيقانه استحالة الصلح بينهما ، ومن جهة أخرى استطعت أن نصل إلى أعماق نفسيات الشخصيات المتحاورة و**أبعادها الاجتماعية والفكرية** ، فهذه صورة عن **بؤس الأسرة العربية** التي ذاقت نير التفكك السياسي وضعفه كما شربت من كأس الاحتلال ومرارته ليفتك بها الفقر والحرمان فتتفكك هي الأخرى و**يزداد تصدع المجتمع وانهياره** .

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الرّهاوية ، ص : 480 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 483 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 484 .

إنّ هذه الوظيفة التي ينهض بها المشهد في المقامات الزينيّة ، لا تقف عند المشاهد الممتدة على مدى واسع من الفضاء النصي ، بل لقد ترجمتها كذلك تلك المشاهد الحوارية المختصرة التي ترد في نهاية المقامة ، وعادة ما تكون حوارا بين الراوي و المصري منها ما جاء في ختام المقامة الضّبطاء حين يكتشف القاسم مكيدة المصري ، فيصر على مخاطبته فيدور هذا الحوار القصير بينهما ، قال الراوي : << **فألفيتها صُنوف أبي نصر الصِلّ ، صاحب صلّ الفصاحة الصَّل ، فقلت له : إلام تدوس متون المشيب والحر ، وتقوّم صعر عنق المُعاند والحُر ، وتصلح بوعظك العرب ، وتمنح منك العرب العرب ، فقال لي: يا ابن جريال : إن كان أعجبك سيبي وشوبي وحجبك قبح شيبي وشَوْبي ، وأطربك طيب صبّي وصوبي ، وإلا فدعني وعليّ خطئي وصوبي** >> [1].

يؤدي هذا المشهد وظيفة اختتامية تنتهي بها أحداث المقامة ، فتُظهر هذه الأسطر القليلة وجهتي نظر مختلفتين حول سلوك واحد يصدر من الشخصية البطلة ، يتمثل الأول في موقف الراوي المعاتب لسلوك المصري ، ويتمثل الثاني في موقف المصري نفسه الذي يبقى مصرا على **رؤيته لعالمه وطريقته الخاصة في معالجته** .

هكذا استطاع المشهد في مواضعه الحوارية المتباينة والمتعددة الكشف عن تلك الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية التي لم يتسن للسّرد المقامي أن يغطيها ، أو تعمد الكاتب أن يجعلها على لسان بطله المصري ، حتى ينجح في تقديم **رؤية عالمه** الذي يعيشه بكل تفاصيله وأحداثه .

ب / الوقفة الوصفية : تقنية أخرى يلجأ إليها السارد كثيرا لإبطاء زمن السرد – زمن القصة – أو إيقافه ، ليشهد النص حاله سكون يطلق عليها بعض النقاد التوقف أو الاستراحة، وهو ما يجعل الوقفة الوصفية تشترك مع المشهد في << **الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث ، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر ، ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة** >>[2].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الضّبطاء ، ص : 553 .
(2)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص : 175 .

إذن يمتد زمن الخطاب على حساب زمن القصة ، وهذا ما ميز الوقفات الوصفية المتعددة والمتنوعة كثيرا في نصوص المقامات الزينيّة ، فكثيرا ما يقف الراوي ليصف أماكن وفضاءات جديدة يمر عليها ، وكذا يشتغل بوصف الشخصيات وكل موجودات القصة الطارئة والعارضة ، لذا أجده يوظف تقنية الوصف بنمطيه الأساسين ؛ حيث يتعلق النمط الأول بذلك الوصف التزييني للنص أين يقف السارد مستريحا من سرد الأحداث مركزا على وصف الأماكن وجمالها رافعا من قيمة النص الجمالية [1].

لا تكاد تخلو مقامة من هذا النوع الوصفي بنسب حضور متفاوتة ، أما النمط الثاني من الوصف هو المرتبط بحركة السرد وليس خارجا عنها ولا نحسّ عنده بتوقف السرد بل يتباطأ فحسب ، ذلك أنّه متعلق بالقصة خادما لها ، فيستخدمه القاص في التعليق والتفسير[2]. وهكذا يغدو الوصف مرتبطا بحركة الشخصية وأحداث القصة ، ليكون جزءا أساسيا من سياق السرد[3]، وهو ما يلتمسه القارئ في الوقفات الوصفية الموجهة لإحدى الشخصيات وهي تهم بالحدث أو بالفعل .

من نماذج النمط الأول من الوصف والتي لا يمكن حصرها لكثرتها وإنما سأكتفي بالتمثيل فقط ، تلك المقاطع الطويلة أحيانا والقصيرة أحيانا أخرى ، والتي تنطوي على وصف فضاءات مكانية متعددة يمر عليها الراوي والبطل في رحلة بحثهما المتواصلة فهذه معالم البصرة الفيحاء نراها من خلال وصف الراوي لها << **فحين حللت بغريفها ونزلت بوريف ريفها ، ورأيت صالح صريفها ، وحويت خالص صريفِها وصريفَها طفقت أقتطف ثمار افتنانها ، وأرتضع فرصاد الفرص من دناتها ، وأبتلي أزهار المرح بأغصانها ، وأجتلي بدور المبادرة قبل نقصانها / ... / فألفيتها مشحونة بزواهر الزواهر مسجونة بنواظر النواضر** >>[4]، لقد ركز المقطع الوصفي على معالم البصرة وجمالها الطبيعي معطلا بذلك حركة السرد التي ما تفتأ ترجع إلى مسارها الطبيعي بعد الفراغ من

(1)- ناصر عبد الرزاق الموافي : القصة العربية ...عصر الإبداع ، ص : 158 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص : 247 .
(4)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البصرية ، ص : 390 .

هذا الوصف فيقول : << **فما فتئت أترقب مواضع العبادات وأتطلب مواطن الزيارات ، إلى .... >>** [1].

ثم يتعطل السرد ثانية ليركز السارد هذه المرة على وصف ملامح شخصية الفتى العابد الذي قابله لأول مرة بالبصرة << **إلى أن ألفيت فتى فتي الشباب ، ظاهر الأحباب ، أحلى من الكعاب ، بريئا من العاب ، عليه شملة العسيف ، ولديه شملة التعاسيف** >> [2].إنها صفات تعمل على رسم ملامح شخصية ثانوية في العمل السردي تبرز لمرة واحدة ولكن بصورة مؤثرة ، فهذا الفتى العابد سيكون طريقا للراوي حتى يصل إلى المصري الذي يظهر بصورة الزاهد في بداية الأحداث ، فلا شك أنّ هذا الوصف وإن لم يكن خادما للسرد وجزءا مهما منه ، إلّا أنّه أسهم في الرقي **بالجانب الجمالي للأسلوب والتعبير**.

ينتهج السارد هذا النهج في أكثر مقاماته ، حيث يُصِّرُ على الوقوف واصفا كل مدينة أو بلدة يجد فيها ضالته بعد سفر طويل وعناء مرير ، يصف مدينة واسط وسكانها ، << **فلما عمت بمعارج أسواقها وأقمت سوق الميسرة على ساقها ، ألفيتها ذات رواء وارف ولواء طارف، يصبو إلى أركانها الوليد ، وينبو عن مناسمة سكّانها البليد** >> [3]، فكأنه يهيئ نفسه والقارئ إلى ولوج عالم الأحداث ضمن هذا الفضاء الجميل الذي سيكون مسرحا للأحداث ، فيمتد الخطاب على حساب زمن القصة خادما بذلك المظهر الجمالي للنص .

قد يمتد وصف المكان في المقامات إلى صفحات طويلة ، يمزج فيها الراوي بين أساليب متعددة لصياغة المقطع الوصفي ، فهاهو يصف الجزيرة بمناظرها الخلابة وأناسها في أكثر من صفحتين ، تتخللها أبيات شعرية تصدح بتلك الجزيرة التي بدت للقارئ بعين السارد روضة من روضات النّعيم [4].

على أنّ الوصف المرتبط بالمكان لا يرد دائما منفصلا عن السرد موقفا له ، بل أقف في العديد من المقامات على بعض المقاطع الوصفية للمكان تأتي مرتبطة متداخلة مع السرد حيث لا يتوقف عندها بل أجده يتباطؤ ويستمر في الوقت ذاته ، وعادة لا تتجاوز المقاطع

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البصرية ، ص : 391 .
(2)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الواسطية ، ص : 412 .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة الجزيريّة ، ص - ص : 573 - 576.

الجملة أو العبارة كقوله : << **حتى ولج بي غير ضجور ، إلى مسجد مهجور، تضارع وحشته القبور ، وتسوق وكف جدرانه الدَّبور** >> [1]، فهذه الوقفة الوصفية السريعة للمكان تتجاوز الوظيفة التزينية للخطاب إلى الوظيفة التفسيرية الرمزية ، ذلك أنّني أجد **ارتباط تحول الشخصية بالمكان كبيرا جدا** وهذا ما سأقف عنده في عنصر المكان .

لا يرتبط الوصف في المقامات الزينيّة بعنصر المكان فقط ، بل لا يترك السارد عنصرا من موجودات النص السردي إلا ووقف عند وصفه بأساليب متنوعة وزخارف لغوية متباينة وهو مظهر أسلوبي يميز فن المقامة في عمومها ، غير أنّ ما يخدم تحليلي في هذا الموضع هو تلك النماذج الوصفية التي ركزت على الشخصية البطلة وأفعالها ، فجاء منه ما هو منفصل عن حركة السرد – من قبيل النمط الأول للوصف – ومنها ما كان متصلا بها خادما لها وهو المرتبط بالنمط الثاني .

يقف السارد في أول مقامة تسجل أول لقاء بين الراوي والبطل المصري ليصفه بعدما يقع في مجال بصره للوهلة الأولى وذلك حينما يثير سمعه صوت عذب صادر من ذلك المكان، << **فتأملت شَيمه وملت ، وحاولت رشف شموله وثملت ، فإذا به شيخ قد رثّت بزّته ، واجتثّت عزّته ، وأنأطرت ألّته ، واشتهرت آلته ، وبين يديه غلام حسن الطلاوة ، كالشمس في الطّفاوة** >> [2]، يأتي هذا الوصف القائم على عنصر الرؤية أو البصر وهو ما يصطلح عليه البعض بالوصف البصري [3]، يرد في طيات عملية السرد ليؤثر في وتيرته الزمنية ، فيوقفها تارة ويبطئها تارة أخرى ، ولأنّ هذا المقطع هو أول ظهور لشخصية البطل كان لازما على الراوي التوقف ووصف هذه الشخصية من أجل تقديمها للقارئ الذي سيكوّن بدوره صورة حسيّة عن شخصية البطل ، ليُسهّل عليه التعرف عليها كلما وَجَدَ السرد يؤذن بدخولها عالم الحدث ، فهو شيخ ضعيف وليس شابا قويا ، كما أنّه فقير وليس غنيا ، عالم أديب وليس جاهلا معيبا ، إنّها أكثر الصفات التصاقا بشخصية البطل ولا يتصف بغيرها إلا إذا دخل دائرة التحول فيلبس ألبسة أخرى تخدم أغراضه وتفسّر مساعيه .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحمصيّة ، ص : 401 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة البغدادية ، ص : 86 .
(3)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص : 180 .

لأنّ وصف شخصية البطل في كل ظهور لها صار ضرورة سردية لدى الراوي ، أجد العديد من المقاطع الوصفية المتصلة بالسرد غير منفصلة عنه ، حتى وأنا أُقِرّ بأنّها تعمل على استمرار حركة السرد وعدم توقفها ، كقول الراوي واصفا المصري على لسان رسوله الذي أرسل به إلى القاسم وصحبه ، بعد أن سرق فرس صاحبه وفرّ : << **إنّ رجلا من البادية على فرس وافر الهادية ، كالنخلة المتهادية ، مرّ بي عجلان ، مترنخا من المرح جذلان ...** >> [1].

الملاحظ أنّ حركة السرد لم تتوقف بل جاءت مصحوبة بهذا المقطع الوصفي في صورة الاستذكار قصير المدى ، وقد تجاوز هذا الوصف حدود تأثيره على وتيرة الزمن السردي إلى إضفاء تلك الأبعاد الإيحائية والتفسيرية من خلال الصورة التي بدا عليها المصري بعد فراره وانطلاء حيلته على الفرسان والراوي ، فوصفه بالمترنح المرح ، دلالة على شدة فرحه بما صنعه وهو حصوله على ذلك الفرس الأصيل ، وإن كان بطريقة الاحتيال والسطو ، ما يؤكد فلسفة البطل في فعل التغيير ، فهو يرد على المجتمع بكل طبقاته بطريقة التفسخ نفسها التي صبغه بها فساد المجتمع وتدهوره .

كثيرة هي تلك المقاطع الوصفية المرتبطة بالحدث فلا تنفصل عن السرد لتوقفه بل تضطلع بدور خدمته متداخلة معه ، جاء في المقامة الجمالية الجوينيّة << **أقبل يُرقل إلى المعاش ، بمشاش الارتعاش ، تلو خود كالزبرقان في تِمّه ، معتلقة بعروة كعبة كُمّه** >>[2]، وقوله في موضع آخر << **ألفيت شيخا آخذا بزند عجوز ، تلو خِشف أبوز أذكى من فراخ الحَجَل ....** >> [3]، هذه نماذج وصفية جاءت ممتزجة مع حركة السرد غير منفصلة عنه ، ذلك أنّ السارد كان ملزما بالوقوف لتقديم هذه اللمسات الوصفية لشخصية المصري ومن معه ، وهم يقبلون على أعيان البلاد للتكدي وكسب المال ، إذن كان التركيز على الهيئة الخارجية للمصري وأسرته له ما يبرره في السرد ، إذ لو كانت الهيئة غير ما وصفت به ما كان هناك توافق منطقي بين ما يقدمه المصري من شكاوى وصيحات وبين ما يبدو عليه وأسرته في ظل فقرهم الشديد .

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة السروجية ، ص : 443 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص : 559 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الأهوازية ، ص : 487 .

إنّ تركيز السارد على تلك الأوصاف الدقيقة للبطل و أسرتة في كل ظهور لهم يجسد بشاعة الوضع الذي عانت منه الأسرة العربية في ذلك الوقت ، فمثل هذه المقاطع الوصفية تقوم بوظيفة إيهام القارئ بالواقع الخارجي الذي ترمز إليه شخصية البطل وأسرته إنه يعمل على إدخال العالم الواقعي إلى عالم السرد التخييلي [1].

أنموذج آخر يورده السارد في معرض حديثه عن طابع الحياة في أحد القصور الأمراء وبالتحديد أمير مدينة عانة ؛ حيث جاء المقطع السردي مطولا تتخلله جمل وصفية بين الحين و الآخر ، لذا لم أكن لأحكم عليها بالوصف المنفصل عن السرد ، بحيث لا يعقل أن يُلمس توقف السرد بعد كل جملة ثم استئنافه مرة أخرى ، أحس ببطء وتيرته ولكنه لم يتوقف لوهلة واحدة ، قال الراوي : << **ثم إنّ صيتنا اتصل بأمير مكانها ، وسائس سكّانها، فأرسل إلينا أحد أتباعه / ... / فحين حصّلنا إلى حوائه وحصلنا على لطائف حبائه / ... / نفحنا بصحة النيّة وأتحفنا بالخلع السنيّة ، مشفوعة بذوات الارسان والسوابح الحسان ، فيبنا نحن ذات يوم بندوته ، متجملين بجلابيب جلوته ، وقد أزّر الزهر بَرَاحَهَا ، وسلّت السحب على الحدائق صِفاحها ، فرج بجفان كالأزهار ، وفتيان كالأقمار ، وأبكار كالبدور ، وأخدان خارجين من خلال الخُدور ، فلما قعدنا لتناول شرابه المشمول ...** >> [2] ، لقد امتزج الوصف مع حركة السرد بصورة واضحة ؛ حيث أجد السّارد يقدم وصفا لكل فعل ناتج عن الحركة التي تقوم بها الشخوص في ذلك المكان ، كما أنّه أوضح بشكل لافت للانتباه طابع الحياة العبثية التي كانت تطبع العديد من قصور الأمراء والملوك والخلفاء ، فهذا أحد الأمراء الذي حوّل قصره إلى باحة غناء وشرب وشدو ، في الوقت الذي تعاني فيه الرعيّة الجوع والحرمان .

من جهة أخرى أعود لأقول إنّ النمط الأوّل من الوصف وهو المنفصل عن السرد ، يكشف بدوره عن أهمية الموجودات الموصوفة التي تسهم هي الأخرى في البناء كما تسهم في تكوين الرؤية والتعبير عن المكنونات ، فهذا السارد يوقف حركة السرد ، ليصف لنا ذلك المنظر الربيعي الخلاب في أحضان مدينة حلب ، أنّ وجد ورفقته ضّالتهم و استمتعوا

(1)- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص : 248 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة العانية ، ص : 290 .

بما حصلوا عليه من خيرات فصل الربيع الزاهر ، << **... فحين حملنا الورد الجنيّ ولَمَحَنَا الورد الهنيّ ، واحتلسنا البساط السنيّ ، واحتلسنا المكان السوسنيّ ، ارتدنا بُقعة استكمل سناها، وانتثر بها لؤلؤ السحائب وسناها ، ثم أقبلنا نتمايح تمايح المفراح / ... /**

فكأنّنا فيه البدور وروضه بين الجداول مذ جَرَيْنَ سماء >> [1].

تنتهي الوقفة الوصفية التي قدمت تلك الحالة الشعورية المميز و رفقته بين أحضان مدينة حلب ،ليتحول الراوي مباشرة إلى السرد ، حيث سيحمل معه أحداثا عديدة تبدأ بإقبال المصري مع زوجته وعياله على القاسم ورفقته وكأنّه إيذان بانتهاء تلك اللحظات السوسنيّة العابرة ودخول هذا الطارئ الذي سيعلمهم بأن الحياة أكبر من أن تنحسر في هذا المكان المحدود وأعقد من أن تخفيها زهور الربيع .

لم يقتصر الوصف على الشخصية والمكان فحسب بل تعداه إلى وصف الكلام واللغة الصادرة عن شخصية البطل أو غيره من الشخصيات الأدبية التي تظهر في مناظرة البطل والراوي ، ليركز السارد على وصف اللغة الشعرية والنثرية متصلة بحركة السرد التي يقوم بها ، << **فلما جذّ جلباب ضراعته ، وبذّ أهل المعالي بعظم عالي عبارته ، بادرت الجماعة إلى حسم رعافه** >> [2].

وما جاء في وصفه نثر المصري << **فلما وقف ما وقف ، ووكف وتجنب الوَكف وخصهم بريق ذلك العريق وحصّهم بإبريق ذيّالك البريق ، مدحوا لسانه الأقصل** >>[3] .

فهذه الصفات المتصلة دوما بأدب المصري ، هي ما يؤهله دوما للخروج فائزا من أي دائرة مناظرة أو معاتبة أو شكاية أو حيلة يدخلها و يحكيها ، فكان بذلك أقصر طريق يصل به إلى مساعيه ، ويعبر من خلاله **عن رؤيته لعالمه ومجتمعه** .

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحلبية ، ص : 324 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 328 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الموصلية ، ص : 474 .

لقد تأطرّت المقامات الزينيّة بإطار زمني محكم ، نوّع فيه السارد بين أنساق الزمن المختلفة فزاوج بين السرد الاستذكاري في عودة مرتدة إلى الماضي وبين السرد الاستشرافي الذي يستبق فيه الأحداث وتأزماتها ، مستعينا في ذلك بتقنيات زمنية متباينة أسهمت في وتيرة السرد من حيث تسريعه وتبطئته دون تجاهل لتلك العلاقة الوطيدة بين بنية الزمن وبنية التّحول الدالة في النص ،فكثيرا ما ارتبط فعل التحول لدى الشخصية بعنصر الزمن وتأثيراته ، كما سيرتبط وبصورة أكبر بعنصر المكان وفضائه .

الفصل الرابع:
بنية المكان في
المقامات الزينيّة

الفصل الرابع:بنية المكان في المقامات الزينية

أولا: مفهوم المكان

ثانيا: المكان في المقامات الزينيّة

ثالثا : التقاطبات المكانية وأبعادها الاجتماعية ، بنية التحول بين ثنائية المغلق / المفتوح

01– الأماكن المغلقة

أـ البيت

ب ـ المسجد

جـ ـ الرباط

د ـ الحانة

هـ ـ السجن

وـ الحمّام

ي ـ مجلس الوالي

زـ دار الأحكام / المحكمة

02 / الأماكن المفتوحة

أـ الصحراء

ب ـ البحر

جـ ـ المدينة

دـ السوق

هـ ـ الحديقة

وـ المقبرة

لا ينفصل المكان عن الزمان من حيث الأهمية والمكانة في العمل السردي ، فلا يتشكّل هذا الأخير إلا في إطار زماني ومكاني يسهمان في إيصال رسالته وتحقيق مراميه الحكائية. وعلى الرغم من هذا التلازم الموجود بين الزمان والمكان إلا أنّ الزمن في الخطاب السردي ، كان له الحظ الأوفر من حيث هو مادة موضوعية للعديد من الدراسات والمقاربات وذلك في وقت سابق على الاهتمام ببنية المكان في العمل السردي .

لكن سرعان ما تنبه الدارسون إلى أهمية دراسة (المكان) باعتباره الحيّز الذي يتم فيه إنجاز الفعل ووقوع الحدث ، ولعل ارتباط المكان بالأحداث القصصية للمقامات هو ما جعلني أفُرد هذا الجزء في الفصل للحديث عن المكان وتجلياته وأبعاده وعلاقته بالشخصية وفعل التحول . وحتى يتسنى لي هذا الربط لابد من الوقوف بدءا عند مفهوم المكان وتجلياته من خلال أسلوب الوصف .

أولا: **مفهوم المكان** : لم يعرف مفهوم المكان تناولا واسعا وتحديدا دقيقا كما هو الشأن في مفهوم الزمان ، وذلك لبروز أهمية الزمن في العمل السردي خاصة في ظل الرواية القديمة التي أعطت بدورها الاهتمام البالغ لعنصر الزمن كمكون رئيسي متحكم في حركة السرد ، وعزفت عن عنصر المكان إذ لم يكن آنذاك مكونا فاعلا في الرواية ، لكن الأمر تغير بظهور الرواية الواقعية التي لم تهمل المكان لحساب الزمن ، و اعتبرته ذلك العالم الحسي الذي تعيش فيه الشخصيات السردية وجسدته تجسيدا مفصلا[1]، ليغدو المكان عنصرا مهما في بناء الرواية ، ومن ثم عنصرا فاعلا لدى القارئ في فهم الأحداث والشخصيات .

ـ لقد تغير مسار المكان مع ظهور الرواية الجديدة التي أضحت تمثل المكان بجميع أبعاده وتجلياته ، وتتعامل معه بصورة جديدة ومختلفة عن تلك التي قيدته بقيود المكانية [2].

(1)- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص :110 .
(2)- حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ص : 119 .

ـ أصبح للمكان كيانه المستقل عن الشخصيات داخل العمل السردي ، وراحت الرواية الجديدة ، تقدمه بأسلوبها الخاص القائم على الوصف التصويري دون أن تتعداه إلى معطيات التفسير والتحليل [1]، ومع ذلك بدا دور المكان واضحا ومهما في الرواية الجديدة ما جعل النقاد يصبون اهتماماتهم النقدية عليه ويقدمون له تأويلات جديدة تتجاوز حدود كونه فضاء جغرافيا للأحداث .

ـ المكان أو الفضاء الحكائي " Space " كما يحدّده النقاد لا يوجد إلا من خلال اللغة ، إنّه فضاء لغوي بامتياز ،لا ندركه إلّا من خلال لغة السرد لذا نجده يتشكل كموضوع للفكر الذي يصنعه السارد بجميع أجزائه[2] ، إنّه المكان الذي يوجده النص << **فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا فيه مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة** >> [3].

لذا ميّز الدارسون بين نوعين أساسين من الأمكنة وهما :

- **المكان الحقيقي الواقعي .**
- **المكان الخيالي .**

فالمكان الواقعي هو المكان الخارجي الموجود خارج عالم السرد ، أي هو المكان الموجود في العالم الحقيقي .

أما المكان الخيالي هو الذي تصنعه حروف النص ولا يوجد إلا داخل العالم الروائي[4].

إنّ البعد الحقيقي للمكان يتحقق من خلال ذلك التفاعل الحاصل بينه وبين الإنسان هذا الأخير الذي يعمل على تحويله من مكان جغرافي هندسي إلى مكان رمزي يحمل أفكاره ومشاعره وطموحاته بل ويجسد رؤيته للعالم إنّه << **الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه** >>[5].

(1)- حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ص : 120 .
(2)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، (الفضاء – الشخصيات – الزمن)، ص : 27 .
(3)- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص : 104.
(4)- حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ص : 122 .
(5)- ياسين نصر : الرواية والمكان ،(د.ط) ،دار الشؤون العامة ، بغداد ، العراق ، 1986 ، ص : 16 .

هكذا يغدو المكان مكونا هاما في العمل السردي يدخل في علاقة متينة مع المكونات الخطابية الأخرى كالشخصيات والأحداث فلا يتم إدراكه إلا ضمن هذه المجموعة العلائقية الهامة ، وإلا << **فعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به [المكان] الفضاء الروائي داخل السرد** >>[1].

وهذه الصلة العلائقية أجدها محققة داخل الخطاب السردي للمقامات الزينيّة ، حيث يظهر المكان عنصرا مهما لم تخف أهميته على أي أديب من أدباء فن المقامة ، هذا الفن الذي يقدم المكان كعنصر بنائي ودلالي يتحكم في بناء المقامة متنا ومضمونا ، ولعل اختيار عناوين المقامات أمكنة متباينة وفضاءات حكائية تتم فيها أحداث القصة دليل قاطع على ذلك كما أن **بنية النص الدلالية** ، أي بنية التحول تندرج ضمن **إطار المكان** بكل تمفصلاته ، وذلك لارتباطه المتين بالشخصية – خاصة شخصية البطل – حيث تتغير ملامح الشخصية وسلوكاتها بتغير الأمكنة التي تجوبها ليتحقق بذلك فعل التحول، وهو ما أحاول التركيز عليه من خلال قراءتي التحليلية لعنصر المكان في المقامات الزينيّة .

ضمن هذا المسار الذي سأسلكه في مقاربتي لعنصر المكان ، أودّ التنويه بجزئية هامة تخدم تحليلي البنيوي التكويني لهذا العنصر في المقامات ، والمتعلقة بثنائية المكان أو التقاطبات المكانية [2] ، التي طرحها " يوري لوتمان " في كتابه " بناء النص الفني "؛ حيث يرى << **بأنّ الإنسان يُخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية فيرى مثلا أن :**

عالي ≠ واطي = قيم ≠ رخيص رفيع ≠ سوقي

يمين ≠ يسار = حسن ≠ سيئ

قريب ≠ بعيد = الأهل ≠ الغرباء

مفتوح ≠ مغلق = سهل ≠ ممتنع مفهوم ≠ غامض

محدود ≠ لا نهائي = فان ≠ خالد

(1)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، الفضاء – الزمن – الشخصية ، ص : 26 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 35 .

وإنّ إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد ممّا يقربه إلى الأفهام >> [1] ، هذه الأفكار المجرّدة تبدو للوهلة الأولى بعيدة عن صفة المكانية ، ولكن في حقيقة الأمر تتضمنها دلاليا ، لتصير المعاني الأخلاقية أشد التصاقا بالإحداثيات المكانية النابعة من حضارة المجتمع وثقافته[2].

كما اعتمد " غاستون باشلار " على هذا المبدأ – التقاطب – في كتابه "جماليات المكان" وقد ركز من خلاله على العلاقة المتينة التي تربط الشخصية كمكون رئيسي في العمل السردي بعنصر المكان الذي لا يقل بدوره أهمية عنها ، يقول : << **يجب أن نقف عند صورة المكان بكل جزئياته لأنه ظاهرة لها وجودها المستقل ، وتحتاج إلى وصف ، وتبيان العلاقة بين المكان كظاهرة والذات ، من خلال الوقوف على الصور الفنية المكانية ووصفها** >>[3].

يتجلى الوصف كتقنية سردية هامة في تبيان العلاقة بين المكان والذات ، وهو ما تجلى في نصوص المقامات الزينيّة بصورة واضحة ، كما تجدر الإشارة أن باشلار وظّف مبدأ التقاطب أو التضاد عين عارض بين أمكنة متضادة ، كمعارضته بين القبو والعليه ، وحين أبرز موقع الشخصية بين المكان المفتوح والمكان المغلق[4].

(1)- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ، ص : 104 ،105 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 105 .
(3)- غاستون باشلار : جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، ط02 ، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت ، لبنان ، 1984، ص : 07 .
(4)- المرجع نفسه ، ص : 09 .

ثانيا: المكان في المقامات الزينيّة .

إنّ محور الأحداث الذي تدور حوله قصص المقامات هو رحلة البطل وصديقه الراوي وهي رحلة طويلة تبدأ كلما شعرنا بانتهائها ، لذلك احتل المكان عنوان سبعة وأربعين مقامة، من مجموع خمسين مقامة ، أي إنّ المستثنى من تلك المقامات ، ثلاث مقامات هي: المقامة الشينية ، والمقامة الأعرابية ، والمقامة الفرضية ، وما عداها فهي عنواين تدل على أمكنة متباينة من العالم الإسلامي آنذاك ، منها ما يدل مباشرة على البلد كالمقامة المصرية ، نسبة إلى مصر ، والمقامة اليمنية إحالة لبلاد اليمن ، وكثيرا منها ما يحيل إلى مدن وبلدات صغيرة في بقاع مختلفة ، كالمقامة البغدادية واللاذقية والموصلية ، وكالمقامة السنجارية نسبة إلى مدينة مشهورة من نواحي الجزيرة تسمى سَنجار ، والمقامة الرّسعنية نسبة إلى راس عين وهي << **مدينة كبيرة مشهورة من مدن الجزيرة بين حران ونصيبين** >> [1].

وهكذا دأب الجزري ينتقي لقصص مقاماته أماكن متعددة من العالم الإسلامي وبالتحديد الشرق الإسلامي ، وهي مدن يشهد التاريخ أنها مثلت أرضية زحف عليها المغول بأساليبه الدموية البشعة ، لذا فإنّني أجزم أن تلك المدن بدءا ببغداد عاصمة الخلافة الإسلامية والتي شهدت سقوطها على أيدي المغول سنة " 656 هـ " تحيل إلى الأراضي الإسلامية التي تهاوت الواحدة تلو الأخرى أمام الغزو المغولي ، << **خلال الفترة ما بين سنة 618هـ و 650 هـ كانت أقاليم العراق العربي والجزيرة وأرمينيا مسرحا للانتهاكات المغولية المتكررة بين الحين والآخر / ... / كما أضحت تعيش أقاليم من عالمنا الإسلامي في هذا العصر أمام غارات الصليبية الصهيونية المتحدة ، لا تجد لها رادعا يحاول الوقوف أمامها أو النيل منها ، لما وصل إليه عالمنا الإسلامي من الضعف والهوان والذلّ، لدى عدوها الصليبي والصهيوني ، ربيب النصارى ، كانت النتيجة أن سقطت أقاليم العراق والجزيرة والشام جميعها تحت براثن الغزو المغولي ....** >>[2].

مثلت هذه الأقاليم التي أضحت محتلة من قبل المغول ، كأقاليم العراق والجزيرة وأرمينيا فضاءً مكانيا خصبا للجزري ، حاول من خلاله رصد أوضاع المجتمعات الإسلامية بعد

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الرّسعنية ، ص : 200 .
(2)- سعد بن محمد حذيفة الغامدي : العراقيون والمغول ، ص ،ص : 36 ، 37 .

سنوات من الاحتلال ، وذلك من خلال رحلة بطله الإشكالي (المصري) الذي أعطاه ومنحه طول النفس ليكمل رحلته الطويلة بهدف تقديم **رؤية كونية** عن هذا العالم **المحتل والمتفسّخ** في آن .

إنّ اختيار الجزري لهذه الأماكن الحقيقية عناوينا لمقاماته ، يجعل واقعية الأحداث أقرب إلى مخيال القارئ كما هو الحال في المقامة الملطيّة التي وقعت أحداثها ببيعة من بيعاتها وهي بيعة يدين أهلها دين المسيحية على المذهب النسطوري كما هو مثبت في كتب التاريخ ، وبالتالي كان العنوان مرتبطا بالنص ومعطيات أحداثها دون أن يكون مجرد فاتحة للنص.

بالمقابل تخرج العديد من العناوين إلى التقليد القديم الوارد في تراثنا العربي حيث تغدو مجرد كلمة ترد في فاتحة النص ولها بروز ما[1]، كما هو الأمر في المقامة اللاذقية ، حيث لا يتجاوز حضور " اللاذقية / المكان " افتتاحية المقامة ثم يسيطر مكان آخر بحضوره ليكون مسرحا للأحداث وهو " الإسكندرية "[2]، وكذا عناوين المقامات الآتية : المقامة الحلبية ، المقامة الكوفية ، المقامة البحرانية ، المقامة التوأمية وغيرها .

إضافة إلى هذا فإن الملاحظ على العناوين ارتباطها بافتتاحية أو مقدمة المقامة ثم ما يلبث أن يحل محلها المكان الفرعي المنتمي أساسا لها كالسوق أو الحديقة أو الفندق ....

وعليه أستطيع القول إنّ كل مقامة من المقامات الزينيّة تحتوي مكانين : الأول رئيسي والثاني فرعي ، كما في المقامة البغدادية <<**أقبلنا نُكلّف أخفاف العجاف ، مالا تطيق من الإيجاف ، حتى واصلتْ لفراق المَعاهد الزوراء [أي بغداد] ، وفاصلت لوصال المعاهد الضّراء / ... / وبينما أنا أفضّ دنان المبادرة وأختفيها ، وأنُضّ عروض المناظرة وأصطفيها ، إذ صرت إلى رباط محشود الرواتب** >>[3] ، فالمكان الرئيسي هو **بغداد** والمكان الفرعي هو **الرباط** الذي يمثل منزلا للزّهاد ، وعلى هذا النحو يوظف السارد المكان الرئيس والمكان الفرعي في العديد من المقامات نذكر منها على النحو التالي :

(1)- عمر عبد الواحد : **السّرد والشفاهية** دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني ،ط02 ،دار الهدى ، المنيا ، 2003م، ص : 38 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اللاذقية ، ص : 111 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة البغدادية ، ص : 85 .

عنوان المقامة	المكان الرئيسي	المكان الفرعي
المقامة الطّوسية	مدينة طوس	نادي المناظرة
المقامة اللّاذقية	اللّاذقية ثم الإسكندرية	الجامع + الحديقة
المقامة السنجارية		السوق + البستان
المقامة الشاخية		دار الوالي
ـ المقامة البحرانية	سنجار	السوق + الفندق + بيت الوالي
- المقامة النيسبورية	قرية شاخ العراقية	وادي الشجير
- المقامة الماردينية	البحرين	السوق + الحديقة
- المقامة الصادية الظفارية	نيسابور	مجلس الحاكم
- المقامة المصرية	قلعة ماردين	دار الوزارة
- المقامة القدسية	مدينة ظفار اليمنية	المصلى
- المقامة الشّهرزوريّة	مصر	البيت
- المقامة النصيبية	المقدس	البيت + السوق
- المقامة الآمدية	كورة شّهرزور	البيت + الحانة
- المقامة البصرية	مدينة نصيبين	الضريح
- المقامة الحمصية	بلد آمد	المسجد + الحمام
- المقامة الواسطية	البصرة	السوق
- المقامة الموصلية	حمص	المحفل
- المقامة الرهاوية	مدينة واسط	ديوان الولاية
- المقامة الحنفية الكيشية	الموصل	الحدائق + المسجد
- المقامة الدمشقية	الرّهي	مغارة الدم + بيت الراوي
- المقامة التجنيسنة القزوينيّة	جزيرة قيس	المقبرة
- المقامة الحصكفيّة	دمشق	البستان
- المقامة الجمالية الجوينيّة	قزوين	دار الأحكام

- المقامة اليمنية	الحصكفيّة جوين معاقل اليمن	الريف + لمصلّى

قد يكتفي الراوي بالمكان الرئيسي في مفتتح المقامة ولا يحدد بعدها أي مكان فرعي فيكون فضاء المدينة أو البلدة التي حل بها مسرحا عاما للأحداث دون تخصيص مكان معين كالمقامة المجدية الفارفية والمقامة الحلوانية والمقامة العمادية الإربلية ، الكوفية وكذا المقامة الإسكندرية .

أما الملاحظ على الأماكن الفرعية ، أنّها تخصص لاحتواء الأحداث الرئيسية للقصة كما تشهد بنية التحول لدى شخصية البطل – كما سنوضح – لذا كثيرا ما كان الراوي يقف واصفا تلك الأماكن التي تستحوذ على لبه بجمالها وطيب أهلها ، جاء في المقامة البصرية وصف المدينة << **وقُذفت بأنامل البُرحاء إلى معالم البصرة الفيحاء ، فأحببت زيارة رموسها ، ومعاشرة شموسها / ... / فحين حللت بغريفها ، ونزلت بوريف ريفها ، ورأيت صالح صريفها ، وحويت خالص صريفها وصريفَها ، طفقت أقتطف ثمار افتنانها وأرتضع فرصاد الفرص من دناتها ، وأبتلي أزهار المرح بأغصانها ، وأجتلي بدور المبادرة قبل نقصانها ، وأجنح لزُبد مستطابها / ... / فألفيتها مشحونة بزواهر الزواهر مسجونة بنواظر النواضر** >> [1].

إنّ تركيز السارد على وصف المكان بأبعاده الطبيعية كثيرا ما يتكرر في المقامات بأساليب مختلفة يعمد إليها ، وذلك لأغراض متباينة تخدم مناسبة كل قصة من قصص المقامات فالتركيز على وصف مدينة البصرة بجمالها الطبيعي لم يقف عند الغاية التزينيّة أو الجمالية للنص بل تعداه إلى كشف طبيعة الحياة التي يعيشها أهل البصرة آنذاك ، خاصة وأنّه قدّم وصفا شعريا يحمل في طياته مدحا وثناء على أهل البصرة الذين عرفوا بطيب أخلاقهم وجودهم المنقطع النظير ، ثم جعل بعد ذلك مسرح الأحداث وفضاءها ضريحا شهيرا يلتقي عنده الزهاد والمتعبدون ، وذلك حتى لا يجد القارئ بونا شاسعا بين البصرة

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البصرية ، ص : 390 .

التي تَقدّم وصفها وهذا المكان الذي يشكل جزء لا يتجزأ من البصرة في بعدها الديني والجمالي

ثالثا : التقاطبات المكانية وأبعادها الاجتماعية ، بنية التحول بين ثنائية المغلق / المفتوح .

يظهر المكان في المقامات الزينيّة مرتبطا أيّما ارتباط بالشخصية السردية كارتباطه بالأحداث وعنصر الزمن ، ذلك أنّ ملامح الشخصية – وعلى وجه التحديد – شخصية البطل لا تكتمل صورتها إلا باكتمال صورة المكان ولا يظهر فعل التحوّل إلا بانتقالها عبر تلك الأمكنة المتباينة ،وهي أمكنة كثيرا ما كانت تظهر في أشكال متضادة تجمع بين المتناقضين : البيت ≠ السوق ، المسجد ≠ الحانة ، الشارع ≠ المحكمة .

لذا سأحاول من خلال عنصر التقاطبات المكانية القبض على الأبعاد الدلالية لتلك الأماكن وفقا لثنئيات ضدية ، مثلتها الأمكنة المغلقة / الأمكنة المفتوحة بشكل واضح ، وذلك من أجل إمكانية الوصول إلى دلالة هذه التقاطبات وعلاقاتها بعنصر التحول لدى الشخصية. وبعد تتبعي للأماكن التي شكّلت فضاءً حكائيا لمجريات الأحداث السردية وفعل التحول عند الشخصية ، أمكنني تصنيفها على الشكل الآتي :

الأماكن المغلقة	≠	الأماكن المفتوحة
- البيت / الوكر		- الصحراء
- المسجد		- البحر
- الضريح		- السوق
- البئر		- الحديقة
- المحكمة / دار الأحكام		- المقبرة
- مجلس الوالي		- نادي المناظرة
- الحمّام		- القرية
- الحانة		- المدينة

- السجن - رباط منزل للزهاد	- الأحياء

01– الأماكن المغلقة : يوظّف الراوي الأماكن المغلقة باعتبارها فضاءات حسية ومعنوية تؤثر على بناء الشخصية وسلوكاتها ، فإذا كانت كل هذه الأماكن تشترك في صفة "المغلق" ، فإنها تختلف وتتباين من حيث الوظيفة والدلالة ، فا**لمسجد** مثلا يختلف كليا عن الحانة ، فالأول مكان للعبادة يظهر فيه البطل بصورة الإمام العالم الزاهد ، وبالتالي يؤثر المسجد تأثيرا إيجابيا في حضور الشخصية وأفعالها ، في حين تمثل الحانة مكانا للهو والمجون ؛ حيث تسيطر بمعطياتها المادية على تفكير البطل فيرجع سكيرا ماجنا .... إنّ هذا التضارب الحاصل بين الأمكنة المغلقة مرده إلى التباين الحاصل بينها وكذا طريقة توظيفها داخل النص السردي .

كما سلف الذكر ، فإن الأماكن المغلقة التي احتوت عليها المقامات الزينيّة تراوحت بين البيت والمسجد والضريح والحانة وغيرها .

أ- البيت : يشكل عنصر البيت حضورا مكثفا في المقامات الزينيّة وتحت مسميات متعددة تدل كلها على هذا المكان المغلق الذي يتخذ كمسكن ومأوى للإنسان ، وعلى الرغم من أن رحلة الراوي وصديقه المصري مستمرة فلا تكاد تحط رحالهم إلا وتُشَد ثانية في رحلة بحث مستمرة ، إلا أنّ الراوي كان يتخذ في كل مقامة مأوى له كالمبيت في الأحياء السكنية أو النزول عند بعض الرفقة ، أو المبيت مع المصري ، كما يظهر المصري في معظم المقامات وله دار أو وكر سرعان ما يغادره بعد انتهاء مهمته .

ففي المقامة الأولى " البغدادية " ظهر المصري مع ابنه وله بيت خاص به ، دلالة على أن له أسرة ومأوى آمنا يأوي إليه ، << **وجعل يروح بالحَسَن الملامح ، على تمثال السّماك الرامح ، إلى أن حضرتُ معهما الوجار وشكرت الجدب الذي هَجَمَ وجار** >> [1].

الوجار هو البيت وقد اختاره المصري مكانا يُضيّف فيه القاسم بن جريال كمرحلة أولى لاستدراجه نحو الفخ الذي نصبه له ، إذن يظهر حسب معطيات المقامة ، أن البيت

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص : 87 .

للمصري وأهله ، فيه يقيم وفيه استضاف القاسم وشاوره وفيه أقام زفاف ابنه المزعوم ولكن سرعان ما يتغير مكان المصري ، فيقتفي الراوي أثره ليصل به إلى حديقة متدفقة الجداول (مكان مفتوح) ، حيث سيكون على موعد مع اكتشاف حيلة المصري وحقيقته .

يتجدد موعد المصري مع البيت أو الدار لكنه يعود إلى أصله العربي ليأخذ منه سمة الجود والكرم ، فنراه يستقبل الراوي ورفيقه المسافرين ليحلا بداره ويكرمهما مما عنده << **ثم قام إلى مُحِلاته [أي مكان إقامته] فأخرج ما بقي من نُفاضات مِحُلاته ، فقلت له : أراك احتذيت حذاء القناعة ، واجتديت جداء هذى الاستطاعة ....** >> [1].

على الرغم أنّ إيراد البيت أو الوكر الخاص بالمصري ينبئ بانكشاف حيلته وظهور حقيقته إلا أنني أجده في بعض المواضع يؤدي – البيت – دور الأنيس ومكان الصفاء حيث يجد المصري راحته فيبتعد عن غيّه ويقف عند حدود ما يسمح به مقام البيت من كرم وجود، كما هو الحال في موقفه السابق مع القاسم ورفيقه .

ولأنّ طبيعة البيت كمكان مغلق توحي بالأمن ، فإنّ ذلك ما حذا بالمصري للاستفادة من هذه الصفة لتنفيذ مآربه وإن كان في غير بيته ، وهو ما يفصح عنه موقفه مع الحمّامي الذي استدعاه إلى داره لغاية نبيلة في نفسه ، يستغلها المصري لصالحه فيوقع به في عقر داره قال المصري : << **قال لي : سر معي إلى الدار ، فلنا حاجة جليلة المقدار ، فأجبت كواعب دعوته ، تأملت مطائب دِعوته ، ولما فصلت إلى دوره وقصلت عصائد قدوره** >> [2] .

لقد فضّل الحمامي أن يكون لقاءه بالمصري الذي زعم أنه طبيب جراح ، في بيته أين يجد راحته ويشعر بالطمأنينة بين حوائه وجدرانه ، غير أنه لم يكن يعلم أن المصري سيحوّل هذا المكان إلى فضاء لجريمته الشنعاء ، حيث هرب من المنزل بعدما ترك صاحبه مغشيا عليه << **فبادرت لرعايته ، إلى شقّ عانته ، فجرّ إليه رجليه وخرّ مغشيا عليه فوثبت وثبة الواقب** >> [3] .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الدّجلية ، ص : 273 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الحمصية ، ص : 404 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 405 .

هكذا يتحول كل بيت أو مأوى يصادف المصري إلى مكان للفتك وحياكة المصائد لمن يحيطونه به ، لقد بات يتخذ تلك البيوت أوكارا وأماكن مدنسة تُظهر فقره الشديد وحاجته الكبيرة من جهة كما تنبئ عن غضب عارم يتغلغل بداخله يحركه حب **الانتقام من هذا المجتمع وظروفه البائسة التي شردته وجعلته بلا مأوى .**

إنّ ظهور الشخصية السلبية للبطل مرتبطة بالبيت أو الدار ، لها ما يبررها على المستوى الدلالي ، ذلك أنّ الموطن الأصلي للمصري هو " مصر " أين عرف ميلاده وبيت طفولته وأمنه ، كما أنّ موطن الراوي هو دمشق ،

<< **دمشق واري فمذ فارقت ربوتها لم يبرح الدّمع من عينيّ سكوبا** >> [1].

أين ولد وترعرع وعاش في بيته الأول ، غير أن التقاءهما كان بحاضرة الخلافة بغداد ، لتجمعهما أرض الخلافة وبيت الإسلام في محاولة منهما إنشاء ما يضمن راحة عيشهما. غير أنّ هذه الحاضرة ما لبثت أن تحولت إلى أرض محتلة ، هُدّمت بيوتها وشُرّد أهلها لتبدأ بذلك رحلة البحث عن البيت / المأوى البديل ، دون العثور على ما يسد فراغ بيت الطفولة وكذا بيت الأسرة .

تبدأ هذه الرحلة من بغداد لتجوب أماكن متعددة ومتباينة وتنتهي باليمن أين يقضي المصري نحبه في مصلاه الذي اتخذه آخر بيت يتعبد فيه ويقتات بين جدرانه .

على مدار هذه الرحلة الطويلة يظهر ارتباط المصري بالبيت ارتباطا مؤقتا ؛ حيث يتخذ وكرا أو عرينا مدّة إقامته بذلك المكان ، يكون ملجأ له وعونا على تحقيق مآربه نتبيّن معالم ذلك الملجأ من خلال مشاهدة الراوي له ، فكثيرا ما كان يقتفي أثر المصري حتى يصل إلى عرينه ، << **ملت إلى إيثاره ، وتتبع آثاره / ... / فحين قرب من عرينه وكاد ينقلب إلى قرينه ...** >>[2]، فهذا عرين اتخذه المصري بيتا مؤقتا له بمدينة طوس وذلك لبلوغ غايته التي قدم وحط رحاله من أجلها ، ولأنّ المصري في أصله رجل معدوم فقير ، أجد جل تلك البيوت التي يلجأ إليها معدومة هي الأخرى ، تفصح عن حاله وشدة فقره ، يصف الراوي ملجأ المصري الذي اتخذه بقرية شاخ شمال العراق : << **ألفيت أبا**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص : 87 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الطّوسية ، ص : 107 .

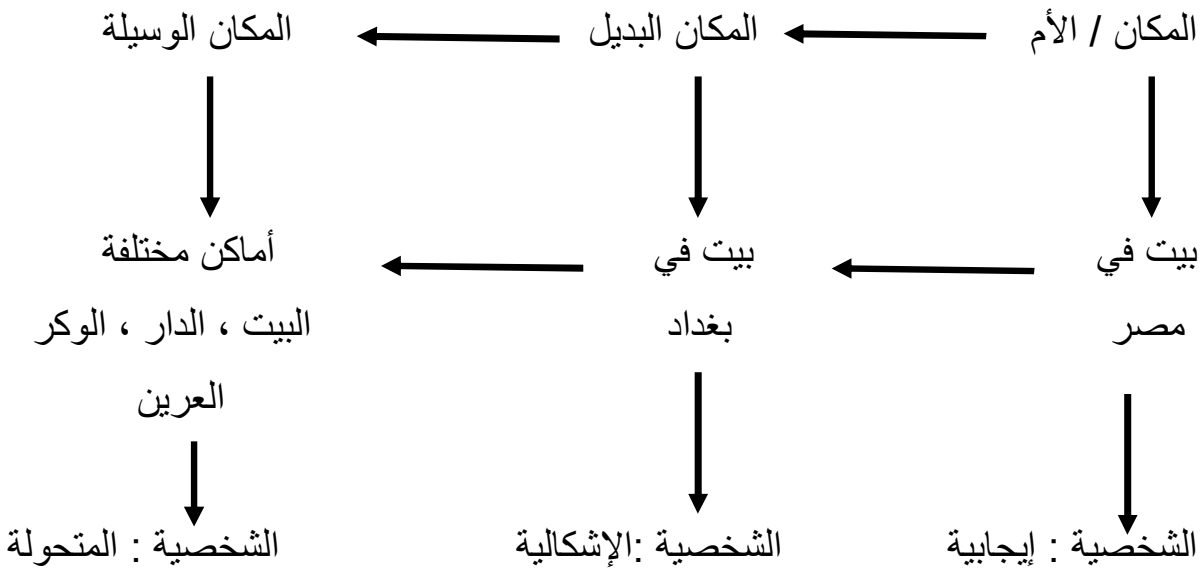
نصر المصري مشتملا بشمال الانحسار ، مكتحلا بإثمد مزود مرارة الانكسار مرقّعا بطاقة الاختلاق / ... /فحين قَرّ موجُ قُراقِرِ العويل وسألني عن وُصلة عاتق التعويل، انطلق بي إلى وكر أضيق من خُرت خياطه ، وأقذر من ينابيع مُخاطه ، كأنّما أسّسه الزاهد أوطان أوطان حيطانه الهُداهُد ، ثم أحضر بساطا كاد يتقلقل من القمل وسُفرةٍ يحملها الحولي من ولد النمل لا يعرف لخفتها طعم الأين مشحونة ببيضة و كمئن، مع مَرقة لا يعرق بحمّام حميها ناب ، ولا يغرق بقعر مددها ذُباب >>[1].

إنّ هذا الوصف الدقيق لمعطيات المكان وعناصره لم يكن لغاية تزينيّة أو جمالية للنص وإنّما جاء في إطار **الكشف عن الحالة الاجتماعية البائسة للبطل** ، والذي ما هو إلا أنموذج من نماذج البؤس آنذاك ، إنّه مكان ألصق ما يكون بشخصية البطل حيث يؤثر فيها تأثيرا سلبيا فيدفعها إلى البحث عن سبل العيش الأفضل لذا يتكدّى ويحتال ويمدح متكسبا لنيل ما يغير سُفرة طعامه البائسة .

بهذا يظهر البيت أو الدار كمكان مغلق بجدرانه ومحتوياته وكذا أفكاره متعالقا مع شخصية البطل الذي يتخذه مطيّة من مطايا رحلة بحثه الإشكالية ، فكثيرا ما يظهر بصورته الحقيقية عندما يلج بينه وينتهي به المطاف بعد حيله ، ولإيضاح علاقة تحول الشخصية بالبيت وفقا لإيراده في المقامات ، أقدم الشكل الآتي الذي يشرح تلك العلاقة .

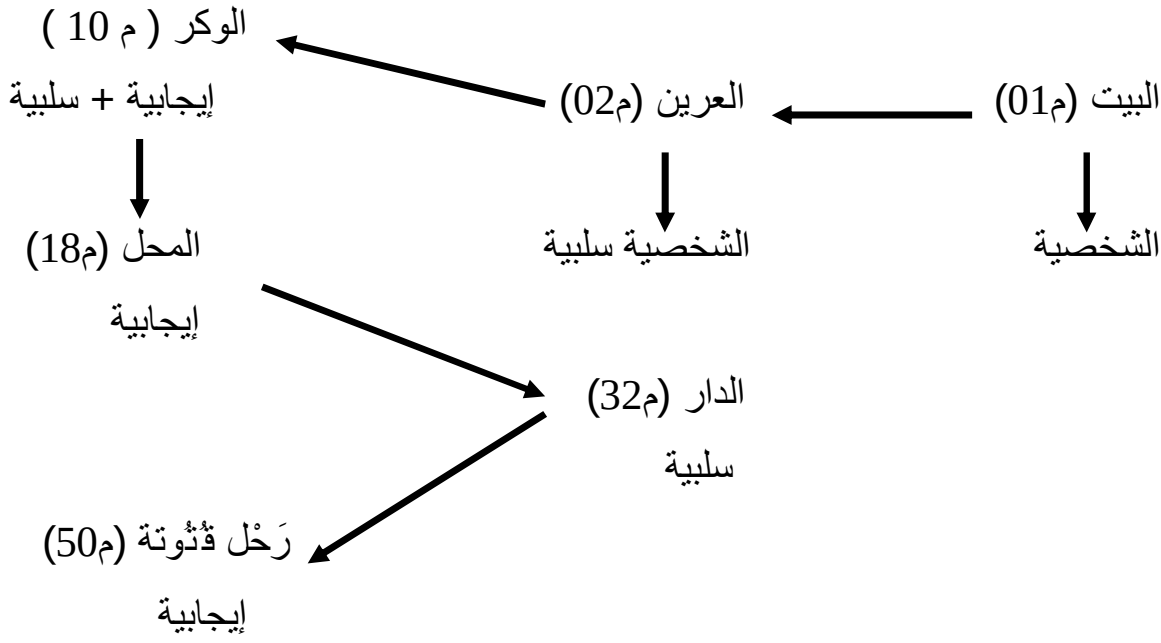
(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة السّاخية ، ص : 190 .

ـ طبيعة المكان / البيت:



ـ المكان وفعل التحول :

تتباين مواقف شخصية البطل داخل المكان / البيت على الشكل الآتي :



ـ كما تظهر من جهة أخرى العلاقة بين الشخصية والبيت / المكان مع شخصية القاسم بن جريال ؛ حيث يرتكز محور السرد على هذين البطلين ، ولكن نظرة القاسم إلى البيت تختلف عن نظرة المصري له ، ذلك أنّ الراوي مع كثرة ترحاله أيضا لا يعرف له بيت مستقر هو الآخر ، إلاّ أنه دائم البحث عنه كل ما حلّ ببلدة أو مدينة ، بغرض الانتفاع من طريق التجارة أو الأدب وغيرهما ، إذن كان بحاجة إلي بيت يحتمي به فترة وجوده بذلك المكان ، لذا يلجأ إلى استئجاره خوفا من المخاطر التي قد تعترضه في مكان يجهل حواءه وأهله يقول في المقامة الشّينية : << **وألقتني مناسم العَنُس العسناء ، إلى نواحي البصرة الرعناء ، فألفيت حيّا موسوما بالسّباء ، محسوما عن الأشياء فأرخيت إليه زمام التقريب، وقد مالت الجونة للمغيب ، وكنت خشيت شدّة الاضطرام ، وازدحام حام الظلام ، لعلمي أنّ هذين إذا حُمّا أشدُّ من التشنّج بعد الحُمّى ، فلما دلفت إلى باحته وكلِفت بعظم مساحة ساحته ، وجدته أعظم حي / ... / فوقفت محنيّ القرَى ، ألتمس المبيت**>>[1].

لقد وجد الراوي نفسه ، تحت ظروف صعبة حيث يحيط به الظلام من كل جانب ، مضطرا إلى اللجوء إلى ذلك الحيّ الذي ينتشر فيه شرب الخمر ، ليلتمس مكانا للمبيت فيه، غير أنه لم يجد سبل الراحة التي بحث عنها في ذلك المبيت لارتباطه بالمعازف والشرب وغيرها من مظاهر الترف واللهو ، وهي صورة ناطقة لتلك الأحياء التي ضمّتها مدينة البصرة في القرن السابع للهجرة وما سبقه والتي عرفت بمجونها ولهوها الذي زادت حدته تحت سقف الاحتلال المغولي لمدن العراق وغيرها .

فاللهو والمجون وكذا الفقر والقذارة من أبرز صفات تلك المساكن المستأجرة للعامة والتي سلط الجزري الضوء عليها من خلال شخصية الراوي والبطل ، إنّها أكبر دليل على تفسخ المجتمع العربي آنذاك وتدهور أحواله الاجتماعية ، ليس فقط بحاضرة العراق بل بمختلف أقطار العالم الإسلامي بالمشرق ، فهذه بلاد البحرين يحل بها الراوي باحثا عن مأوى لمدة ليلتين يقضيها بعد أداء صفقته التّجارية ، فيصطدم بمكان أسوء من الذي سبقه << **جعلت أتورّد سلسلَ المساكن ، وأتردد في ترجيح الساكن ، إلى أن ساقني سِنان القدر إلى فندق واكف القذر ، مملوّ من العير ، محشوّ من الحمير لا يُسمع به سوى الشّخير**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الشينية ، ص ، ص : 121 ، 122 .

والنخير ، والاختصام على الحقير الوقير ، معروف بالمخانيث ، محفوف بإخوان إبليس الخبيث ، فخلعت لباس التوقير ، واستأجرت بيتا كالقير ، دون دور النقير، لظنّي أنْ سأرحل بعد ليلتين >> [1]. إن الدخول للمبيت في مكان كالذي وصف ، يحتاج من الراوي أن يأخذ حذره ويجاري أهله وأصحابه حتى يبلغ غايته ، لذا نجد أن اختيار الجزري لهذه الأماكن لها ما يبررها دلاليا ، فالذي دفع الراوي إلى هذا المكان دون غيره ، هو سير الأحداث وتسلسلها ، ذلك أنه المكان الذي سيظهر فيه البطل / المصري بحيله وصورته الماجنة ، ليشهده الراوي في هذا المكان مع عصبة من المخنثين ، يصوّر فيها لياليهم التي يشهدها فضاء ذلك المبيت .

على الرغم من تجوال القاسم المستمر ورحلته الطويلة بين أماكن مختلفة من بقاع الأرض، دون أن يتخذ لنفسه بيتا مستقرا ، نجده يقرر العودة إلى مسقط رأسه بدمشق حيث سيتخذ لنفسه دارا أو بيتا جديدا عمل كثيرا لتأمينه وتوفيره ، حتى يبقى حلقة وصل بينه وبين موطنه الأصلي ، << **وكنت أنشأت مدّة مدّ الطوائل وإدبار أدبار الغوائل ، دارا دارت في فلك الفِخار ، وأدارت دِرَرَ تسنيم نسيمها الزخّار ، وحَسَد فردوسها سنا سعدها المكين، وسجد لآدم دُمى أركانها ملائكة التمكين** >> [2].

بيت مختلف عن سابقيه ، إنّه ملجأ الراوي الأمين ، ومخدعه المريح ، ودار أهله وأحبابه، لقد أفنى عمره مرتحلا من أجل تأمين هذا البيت الجميل الذي تهدأ النفس بمجرد الجلوس بين أركانه ، فالعودة إلى بيت الوطن هو عودة إلى ألفة البيت ، على الرغم من أنه بيت جديد ، إلا أن أرضه مألوفة ومعروفة لدى صاحبها .

ب- المسجد : يعد المسجد من الأمكنة المغلقة التي برزت بشكل جلي ومكثف في المقامات الزينيّة ، وبنسب حضور متفاوة ؛ حيث أجده مغيبا في بعض المقامات لحساب أماكن أخرى كالمقامة الطّوسية ، المقامة التوأمية ، السِنجارية ، العمادية الإربلية ، الشّاخية ، الزرندية وغيرها ، في حين يكون فضاء مكانيا مهما تدور جل الأحداث في فلكه ، ضمن العديد من المقامات الأخرى ، كالمقامة اللّاذقية ، والمقامة القدسية ، والمقامة الحنفيّة الكيشيّة .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البحرانية ، ص : 206 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الدّمشقية ، ص : 513 .

يحضر المسجد كمكان مغلق يُخصّص للعبادة والوعظ بتأثيره البالغ على الشخصيات المقامية ، فكثيرا ما يختار القاسم بن جريال المسجد ليقف بين أركانه مؤديا فريضة الصلاة وآملا التزود من قبساته ومعانيه السامية التي تسهم في إعطائه دفعا كبيرا نحو التقدم في مسيرة إصلاحه للمجتمع ، وهو ما يتوافق وشخصية القاسم التي قدمتها لنا المقامات على أنها شخصية متدينة ومتزنة ، وفي المقابل يقف القارئ متسائلا عن علاقة المسجد بشخصية البطل المتفسّخ ، حيث لا يظهر داخل المسجد إلا إماما واعظا وتقيا زاهدا يؤثر في السامعين فيزيدهم حبا للمسجد وشوقا للإقبال عليه في كل وقت وحين ، وخاصة عندما تضيق بهم السبل ويزداد حبهم للدّنيا وشهواتها .

كيف يمكن للمصري أن يجمع بين المتناقضين فيختار المسجد ليكون واعظا تارة ويلجأ تارة أخرى إلى الحانات وأوكار اللهو ليشرب الخمر فيصير سكيرا ؟! .

لا شك أنّني قدمت الإجابة عن هذا السؤال ، عندما حلّلت شخصية البطل ؛ حيث أكدت أنّ إشكالية البطل تكمن أساسا في جمعه بين تلك المتناقضات فهو رجل أديب متكدٍ يبحث عن قيم سامية بطرق سامية أحيانا ومتفسخة أحيانا أخرى في عالم هو الآخر يشهد تفسخا وتدهورا كبيرا خاصة على المستوى الديني والاجتماعي .

إذن لا يظهر البطل داخل المسجد إلا بشخصية إيجابية متدينة وبمجرد خروجه منه يخلع ثوب التقى ليعود إلى هيئته الأصلية .

ورد ذكر المسجد أول مرة في المقامة الثالثة : اللاذقية ، حين ولج الراوي الإسكندرية ومرّ على جامع يحتشد فيه الناس فوصفه << **فأقبلت أتقلقل لمفارقة الرّفاق ومرافقة الفراق ، إلى أن وقفت بالجامع ذي السوائر ، وقفة الحرون الحائر ، فألفيت غلمة واكفة الشؤون، ونسوة منشورة القرون ، وعتاقا مقلوبة السروج ونياقا مكبوبة الحدوج** >>[1].

ذكر المسجد باسم الجامع ، أي المكان الذي يجتمع فيه الناس لأداء فريضة الصلاة والتعبد لله ، أما اللّافت للنظر هو اجتماع ذلك الجمع الغفير من الرجال والنساء والغلمان مع الجياد والنوق المقلوبة الهوادج ، ما دفع بالقاسم إلى سؤال أحد الحاضرين الذي أخبره بأنّ الموقف

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اللاذقية ، ص : 113 .

موقف عزاء ، فمن المعلوم أنّ المساجد لدى المجتمعات المسلمة تتخذ لأداء صلاة الجنازة على الميت قبل أن يوارى الثرى في المقبرة ، ولكنّ مجالس العزاء وطقوسها تختلف من بلد إلى آخر ومن مجتمع إلى مجتمع آخر ، فمثل هذه الطقوس التي ذكرها الراوي في معرض وصفه لمجلس العزاء في المسجد ، واحدة من تلك المظاهر الاجتماعية التي تعرف بها بعض البلدات في مصر آنذاك ولا شك أنّ البعض منها لا زال مُحافظا عليه إلى يومنا هذا . يظل المسجد بوابة للوعظ والإرشاد خاصة إذا ارتبط بمجلس العزاء وذكر الموت ، لذا عادة ما يقف إمام المسجد خطيبا في الناس يعظهم ويذكرهم عبارة الموت ، ولأنّ المسجد يبرز بدوره البنائي في المقامات ، أجده نقطة مهمة في مسار الأحداث ، خاصة بتأثيره الإيجابي على الشخصيات .

يحتوي المسجد شخصية البطل المصري بحلة التقى والورع ، فها هو يظهر بين جمع من الوُعّاظ ليعلو منبرا الوعظ ويذكر بالموت والآخرة ، << **... فابتدر واعظ أفصح من قُسِّ المقال ، وأرجح بالارتجال في ذلك المجال ، فدنوت لقبض عُقاص تلك الخلاص ، وفضّ عفاص ذلك الاخلاص ، فكان ممّا رعيته بالاختصاص ووعيته من خَصَاص الخصاص : ابن آدم إلام تعوم في بحار هفواتك ، وتقوم لقطف ثمار خلواتك ، وتكرع من فرات الآثم /.../تالله إنّ الموت ليشذّب مواد سعيـك، ويقـرّب نُوّادَ نعيـك ، .....** >> [1].

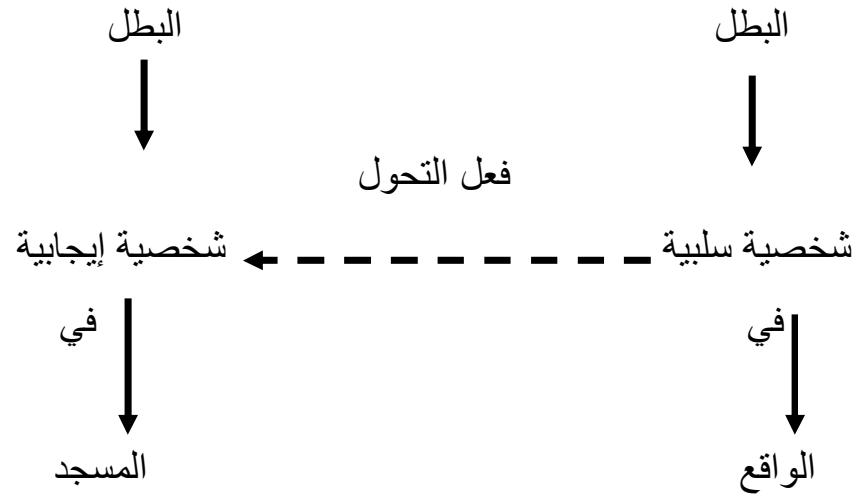
لقد أصاب في كلمته فأثّر في قلوب السامعين وعقولهم حتى أتحفوه بهبة جميلة وجبّة جليلة، وهذا على خلاف ما يبغيه الواعظ الحقيقي ، حيث لا يبتغي من وراء تذكيره الناس إلا وجه الله تعالى ، لكنّ الأمر مختلف مع شخصية المصري ، الذي استغل فضاء المسجد المغلق بأبعاده الدينية والرّوحية ليكسب قلوب الناس لا بعظاته وإنّما بتذكرته التي تتستر وراءها فصول حيله ، فها هو يعترف بحقيقة أمره بعدما غادر المسجد :

<< **خليلي لولا حيلتي وتحيُّلي على الناس لم أبصر مدى الدّهر واهبا**

ولكنني أسعى بكل فضيلة وأضرب شرقا في الورى ومغاربا >>[2].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة اللاذقية ، ص ، ص : 114 ،115 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 119 .

وبهذا لايظهر البطل في المسجد إلا واعظا وخطيبا ليسهم المسجد بمعطياته الدلالية في تحوّل شخصية البطل تحولا مؤقتا تشمله ساعات وجوده داخل هذا الفضاء المغلق فتظهر شخصيته المفتعلة الإيجابية لنيل مراده .



على هذا النسق يوظّف الراوي المسجد في نصوص المقامات متخذا إيّاه البطل منبرا لفيض عظاته وشرفة ينفذ منها فرارا من قسوة حياته وشدّة فقره ،ففي المقامة القُدسية يحضر المسجد للدلالة على مكان عظيم هو المسجد الأقصى ، ليكون للبطل شرف اعتلاء منبره وأن يخطب فيه << **دعاني أوان غاب الغباوة المغمور ، إلى بيت المقدس المعمور / ... / فلما انقضت مدة الأسبوع ، وبقي لبزوغ شمس الخطابة مسافة الأصبوع ، قصدت المصلّى وصليت بحلبة المبادرة مع من صلّى** >> [1].

تتجلى الصبغة الدينية لشخصية الراوي من خلال لجوئه إلى المسجد لأداء الفريضة كلمّا مر به أو كان قاصدا إياه منذ الوهلة الأولى ، كما هو الحال في هذه المقامة ، حيث شدّ رحاله إلى بيت المقدس للصلاة في أولى القبلتين ، وبهذا لا نجد تحوّلا يمس شخصية الراوي في علاقاتها بالمسجد ، فهو مكان تزوده بالتقوى والإيمان والبحث عن العظات في كل مكان لاعتقاده القوي بأن المسجد بيت من بيوت الله أينما كان وله وظيفة واحدة ، إلا أنها موازين متغيرة في عرف شخصية البطل ، الذي لا يردعه حتى مكان مقدس كالذي

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة القُدسيّة ، ص ، ص : 277 ، 278 .

نزل به في هذه القصة ، يقف على المنبر خطيبا خطبة تعجز الألسنة عن النطق بها << **فحين وعى الأذان، ودعا لدعوة طيب خطبته الآذان ، عطف لشغل يده وقال ، واستوى قائما على صمصامه وقال : الحمد لله المدرك ، العالِمِ المهلكِ ، الحاكمِ الراحم العاصم الكامل ، الطاسم الواصل ، وعده المواصل / ... / اعملوا عمّركم الله واعملوا واعلموا عود عممَ العمل ، واعملوا وسرّحوا عروس إهمالكم وأصلحوا رؤوس أموال آمالكم** >>[1]، يُذكر الناس بإصلاح أموالهم فلا يقربوا مالا حراما ، ومع كل ذلك نجده لا يزهد فيه ويتخذ كل السبل لنيله ، فبعد إلقائه هذه الخطبة داخل المصلى / المسجد يخرج إلى وكره والغدر ينضح من سحائب نكره ، ليوقع صديقه الراوي في شراكه ويفر بالمال دون رادع له ، يقول الراوي : << **فألفيت الخطيب قد طار بأجنحة اغتياله وأوقعني في حبالة احتياله**>> [2].

هكذا يظهر المسجد ذلك المكان المغلق بأبعاده الدينية فضاء روحيا يقتبس منه الراوي كل المعاني السامية ، لعقيدة سليمة تسهم في استمراره ومواجهة كل صعابه ومشّاقه ، في حين وبالمقابل يستغل البطل / المصري هذه الوظيفة السامية للمسجد في تحقيق غاياته ومراميه في مجتمع غابت فيه جل القيم الدينية والروحية ، إنّه غياب يصوره الكاتب في المقامة الحمصيّة حيث لا يتجاوز ذكر المسجد سطرا واحدا من المقامة في قوله << **حتى ولج بي غير ضجور إلى مسجد مهجور، تضارع وحشته القبور ، وتسوق وكف جدرانه الدّبور** >> [3].

لكنه يرمي من خلال هذه العبارة إلى ما آلت إليه بيوت الله بعد زحف العدو عليها وضياع قيمها النبيلة لدى أصحاب الرسالة ، هؤلاء الذين تقاعصوا في الدفاع عن مقدساتهم وازدادوا تقاعصا بعد ما نال العدو منهم ، فلم يفكروا في إعادة مجدهم ببناء بيوت الله وإعادة نور الحياة الدينية بين أرجائها ، فبقي هذا المسجد المهجور مسكنا لهبوب الرّياح الشرقية والغربية ، ووكرا يلجأ إليه أمثال المصري للاختباء وكيد المكائد ، ولأنّه مهجور من الناس لم يظهر فيه المصري كخطيب متكد وإنما اتخذه ملجأ مؤقتا لهما .

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة القُدسيّة ، ص - ص : 278 - 280 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 285 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الحمصيّة ، ص : 401 .

جـ ـ الرباط : قريبا من المسجد ، يرد الرباط ، ذلك المكان المغلق الذي يرمز إلى معاني التعبد والزهد ، كرباط الصوفية وهو مكانهم المفضل للاجتماع وتبادل العظات وأداء طقوسهم ، ففي المقامة الصوفية الأرزنكانية يقدّم الكاتب مشاهد من حياة الصوفية داخل فضائهم المغلق / الرباط ، وككل مرة يبرز المصري كمتعبد في هذه الأماكن التي لا تقبل في الأساس إلا الزّهاد والوعاظ ، يرتدي المصري داخل الرباط لبوس الصوفية فيبهرهم ويقتنص إعجابهم << **... حتى اقتنص بمحلب براعته حبّات البصائر ، وقنص عين عقولنا بطوال عرائسه القصائر / ... /فانطلقت به إلى مَخْدَعٍ شاغر ، وأنا بمدح فضائله أفضل فاغر ، / ... / وبات محتجبا عن الرباط ، لا تلج مقلته بين حُلَل الرقدة والرباط ، حتى أوينا لطول قيامه، ورثينا لأفول منامه** >> [1]، لقد بات قائما لا يعرف النوم إلى مقلتيه سبيلا ، موهما من معه بزهده وورعه ، ولكنه كان يخفي وراء ذلك نية السرقة والسطو فبعدما انصرف كل إلى مصلاه ، مال إلى كسواتهم فسرقها وتركهم بانحسار سوءاتهم [2] ليظهر المصري بصورتين متباينتين داخل رباط الصوفية : متعبد زاهد في بادئ الأمر ، ثم لص سارق في نهاية الحدث داخل مكان واحد هو الرباط .

د ـ الحانة : مكان مغلق لا يوظف إلا بدلالته السلبية ، فهو مكان يلتقي فيه العصاة لشرب الخمر واستباحة المحرمات ، لذا فكل من يدخله بنية وإرادة مسبقة لا يحمل من الخلق النبيل إلا الشيء القليل ، وقد ورد هذا المكان بصيغ متعددة تدل كلها على المكان المدنّس جاء في المقامة الشينية << **التقتني مناسم العسُس العسناء، إلى نواحي البصرة الرعناء فألفيت حيا موسوما بالسّباء ، محسوما عن الاستباء ، فأرخيت إليه زمام التقريب ، وقد مالت الجونة إلى المغيب** >>[3]، فظروف السفر وضيق الوقت دفعا بالراوي ليجد نفسه بين جدران حي موسوم بالسباء أي مولع بشرب الخمر ، ما يعني أنه حي تكثر فيه حانات السكر وتجتمع مشكلة حيا كبيرا عرف بهذا الاسم ، كما تميز هذا المكان الكبير / المغلق بمظاهر الترف والغناء والخمور المشهورة آنذاك ، قال الراوي في وصفه لما يحويه المكان

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصوفية الأرزنكانية ، ص : 507 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 509 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الشينية ، ص ، ص : 121 ، 122.

من الداخل : << **حين حللت بحِوائه ورفعت بين العرب أبوية ثنائية [يقصد الغلام المضيف] أشار إلى كل مشارف ، بإحضار شارف ، وإلى كل قريع بنحر نحر قريع وإلى الرعابيب ، بقضب الرعابيب ، وإلى الطّهاة بالانضاج / ... / فلمّا قدمت القدور وبادرت إلى المعازف البدور ، وتقدمت الخمور وجعلت العُبدان عندها تمور ، أمر بقدوم إخوانه إلى خوانه ....** >>[1].

إنّها المكونات الأساسية للحانة فقد ركز الراوي على وصف معطيات المكان بتسليط الضوء على العناصر المهمة فيه وهم : الغلمان ، النساء (الجواري) ، المعازف ، الخمور العبدان الطعام ، .... بهذه العناصر يطلق على المكان حانة أو خان الخمر ، فهو المكان الذي يكتسب صفته الأساسية من خلال حضور هذه المكونات بداخله ، إنه طابعه الخاص الذي طبع وعرف به منذ الوهلة الأولى التي انتشر فيها خلال العصر العباسي ، وهي من مظاهر الترف والبذخ وانتشار الرذيلة في مجتمع فتكت به يده أولا ثم قضت عليه يد العدو ثانيا .

تميل الشخصية بضعفها إلى مسايرة هذا المكان والولوج في غياهبه متناسية نيل ما تطوف وتسافر لأجل تحقيقه وهذا ما يصدق على شخصية الراوي الذي نجده يدخل هذا المكان ويتمتع بما فيه خالعا ثوب التقى على عتبته فنشهد بذلك تحولا واضحا في شخصيته أما شخصية المصري فلا تكاد تغادر حانة واحدة ، فكلما ولج الراوي حانة إلا ووجد بها المصري شاربا للخمور ومحتالا على الغير ، أو وافدا على مجلس الخمر يتصيد ندماءه <<**فبينما نحن ذات ليلة بمشربة وجارنا ، تعتورنا عواتق عقارنا إذ طُرِقَت حلقة النّدماء ....** >> [2]، وقد كان الطارق لهذه الحلقة ، المصري وهو في حالة سكر يقول عن نفسه << **خامل سُلافة ، وصاحب عِيافة** >> [3].

يدخل مجلس الخمر ويطرب السامعين بأدبه وشعره ليحول المكان إلى منافسة أدبية يكون الفائز فيها ويحصل على مراده ثم يغادر المكان ، مفصحا عن علاقته المتينة وحبه الشديد لشرب الخمر وطرق الحانات ،

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الشينية ، ص : 123 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الزرنديّة ، ص : 226 .
(3)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

<< **وكن بالسّحيق حليف الرّحيق وهن للرشيق إذا ما شَرَدَ**

فإنّ الكؤوس تشُدُّ النفوس وتنسي العكوس وتُسني الجَلَد

وأنّ السّلاف تشدّ العجاف فخل الحُراف وحَل العقد >> [1].

تفصح هذه الأبيات عن فلسفة البطل الخاصة ، إذ يرى أن في شرب الخمر وارتياد الحانات تسلية للنفس ودفع للملل والضعف ، إنّه هروب واضح من أسوار المجتمع إلى سجونه فما دفع بشخصية الأديب إلى انتهاك هذه الحرمات دون رادع هو ذلك المرض العضال الذي دَبَّ في جسد المجتمع فراح ضحيته عامة الناس وأدباؤهم ، أما خاصتهم فعليهم يقع اللّوم الكبير في ما آل إليه المجتمع من انحطاط وتدهور، فهذا أمير بلدة عانة المعروف بترفه يفتح مجلسه للشعراء والأدباء ، فيحلُّ به الراوي مع رفقة سفره ، ليفاجأ بأنّ جليس الأمير المفضّل هو المصري ، الذي تبوأ تلك المكانة بفضل علمه وأدبه ، ولكنّه لامس المدّنس ووظف أدبه لخدمة المجون والفسق ، فهذه حانة الأمير وفيها :

<< **الكأس ينهض والقناني تبرك والمُزنُ يبكي والحدائق تَضْحَكُ**

والشُّرْبُ يشرب والمغاني تطرب والخمرُ تُسكب والمعاني تُسْبَكُ >> [2].

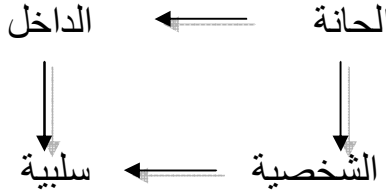
مثلما تشكل الحانة مظهرا اجتماعيا وأخلاقيا منحلا ، فإنّها ومن جانب آخر تمثل واحدة من المظاهر الاقتصادية ؛ حيث يلجأ لها الكثيرون لسد رمق عيشهم فكانت مهنتهم التي يمتهنوها من أجل كسب المال دون النظر إلى حِلِّها أو حرامها .

لذا وجدت المصري يستغل وجوده داخل الحانة لكسب المال ، فها هو يطلب وبشكل مباشر مقابلا ماليا من الراوي جرّاء مجالسته ومشاركته له شرب الخمر في مجلسه << **قال لي: يا بن جريال أتطمع أن تُسْهل بلا حَزْنٍ ، أو تسكر بهذه الدسكرة من غير وزن ، لا والله حتى تزن ما حصَّكَ ، أو ترهنَ على ثمن ما ارتضعته قُمصك / ... / فسمحت له بصرّتي ، وحسرت له ما بين ثُنَتَي وسُرَّتي** >>[3]، فهذا صديق يشاركه مجلس خمر ومع ذلك حقارة المكان أسهمت في تخلي المصري عن كل معاني النبل والأخلاق الكريمة فجمع بذلك بين الشرب والاحتيال.

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية ، المقامة الزرنديّة ، ص : 234 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة العانية، ص : 291 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الشهرزوريّة ، ص : 213 .

بهذا كانت الحانة المكان المغلق بكل معطياتها مرآة عاكسة لشخصية البطل الحقيقية كما بيّنت تأثيرها الكبير في جل أفراد المجتمع بمختلف طبقاته ؛ حيث يلتقي فيه السائس مع المسوس والعالم مع الجاهل والفقير مع الغني ، فحتى القاسم بن جريال – مع استقامة شخصيته – يظهر في بعض المقامات شاربا للخمر ومضارعا لقرنائه في مجلس الحانة .

وعليه أمكنني الخلوص إلى القول : إنّ الحانة لم توظف إلا كمكان سلبي / مدنّس تظهر فيه الشخصية سلبية وغير إيجابية .



هـ ـ السجن : لا يحمل السجن إلا دلالة المكان المغلق والموصد ، فهو رمز لكبت الحرية وتكبيل النفس وكبح جماحها عنوّة ، وعلى الرغم أنّ السجن هو واحد من أبرز المظاهر والأمكنة التي يُخَلّقها العدو في ديار المسلمين ، إلّا أنّ الجزري لم يحتف به بصيغة واضحة ومباشرة في مقاماته ، فلا أجده يوظف هذا المكان إلا مرتين ، باعتباره مكانا يعاقب فيه اللصوص والمجرمون ، غير أنّ اللافت للانتباه أنّ من كان يودع السجن لجرم لم يقترفه هو الراوي ، كسرا لأفق توقع القارئ إذ يُعتقد للوهلة الأولى أنه المكان الذي سيلجه المصري بين الفينة والأخرى جرّاء مكره وخداعه ، قال القاسم بن جريال : << **ثم جذب بردني إلى والي المظالم ، وأنا في صورة المظلوم والظالم ، فقال الوالي : ذروه بمخيّس المخاصمات [السجن] /.../وفي غد أذيقه النّكـــال الواصب والوبال اللازب** >>[1].

يفاجأ القارئ بأنّ من يدخل السجن هو القاسم بن جريال ضحية خداع وحيل المصري ، فها هو يودع السجن ويجلس بين أركانه وأبوابه الموصدة بعدما اتهم بمشاركته سرقة الحمار مع المصري ، حيث فر هذا الأخير تاركا القاسم يواجه مصيره المجهول أمام حكم الوالي وفضاعة السجن ، ولكنه سرعان ما يخلص نفسه من هذا المأزق ويدفع ثمن الحمار لقاء خروجه من السجن الذي أودع فيه ظلما .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة النصيبيّة ، ص : 372 .

هكذا لا تتجاوز إقامة الراوي في السجن ليلة واحدة ، ولكن لظلم ما لقيه من المصري كانت تجربة مريرة مرّ بها في هذا المكان المغلق الذي اكتفى الراوي بذكره دون وصفه أو التركيز على طابع الحياة داخله .

بالطريقة نفسها يُوظّف السجن في نهاية المقامة السَّروجية ، وللسبب نفسه ؛ أي لحيلة ينسجها المصري وهي سرقة الفرس والهرب به تاركا القاسم أمام الوالي بتهمة السرقة << **حملني رب الفرس إلى الوالي في قارب مدّ دمعه المتوالي ، وكنت لا أملك من النُّضار سوى خُمسي ألف مع الإنظار ، فأحلته بها على الغريم / ... / وضارعت يوسف في السجن بضع سنين** >> [1]، يقف القاسم مع ما يملك من مال مواجها فضاعة العقاب وقهر السجن ، فيدفع ما يملكه جراء انسلاخه من القضية ، ومع ذلك يصرّح أنه دخل السجن بضع سنين ، ليجد نفسه مسلوب الحرية لجرم لم يقترفه .

ـ والحقيقة أنّ عزوف المؤلف عن التركيز على هذا المكان المغلق باعتباره مكانا للعقوبة وللقهر والظلم معا ، مرده – في تصوري – إلى تصويره المجتمع العربي والإسلامي آنذاك على أنّه يمثل أكبر سجن للذات الإنسانية ؛ حيث غدا الدّمار والقتل وما انجرّ عنهما بعد الاحتلال من مظاهر بائسة يعيشها الفرد في حياته اليومية ، فلا أبشع من الإحساس بالسجن رغم عيشك في مكان فسيح ، دلّ على ذلك صورة البطل البائسة التي تصطدم في حياتها ورحلتها بين جدران الفقر والبؤس والتفسّخ .

و- الحمّام : هو مكان مغلق يجتمع فيه الناس لإبادة الوسخ عن أبدانهم وإزالة التعب والإرهاق عن النّفس ، لذا لا تكاد تخلو بلدة أو حي من أحياء المدن منه ، ولأنه محطة يقف عندها المقيم والمسافر ، أورد الجزري ذكره في أكثر من موضع ، منها ما جاء عرضا أي وُظّف هذا المكان للدلالة على الفضاء الذي يدخله المسافر لإزالة ما به من وهن ودرن كما روى ذلك القاسم بن جريال عن نفسه : << **سمت بي قدم الذِمّم الوفيّة والهمم الصّفية و العفّة المصطفية ، إلى مصاحبه الصوفية لأكتسي صوت صُماتهم ، وأكتسب حُسن سمتهم وسماتهم ، فدخلت الحمّام لأبيد الوسخ ، وأعيد من سُور التنظف ما اتّسخ** >>[2].

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة السَروجية ، ص : 444 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الصوفية الأرزنكانية ، ص : 503 .

فالحمّام هنا مكان قصده الراوي للتنظيف والتطّهر إشارة منه إلى تجديد توبته بمصاحبة الصوفية ومجالستهم ، لذا كان لزاما عليه أن يطّهر بدنه لتطهر نفسه ويستقبل مرحلة جديدة من حياته سيقضيها مع نفحات العبادة والتبتل إلى الله عز وجل ، وهذا ما دلّ عليه توظيف المكان / الحمام في افتتاحية المقامة ، ورغم غياب تقديم الحمام بأوصافه المكانية إلا أن ارتباطه بسياق السرد أبرز وظيفته ودلالته الإيجابية في علاقته بالشخصية .

في موضع آخر يُوَظّف الحمام بإجلاء فضائه الداخلي للمتلقي حتى تتبدى صورة الحمام في علاقاتها بالشخصية ،وهذه المرة في علاقته بشخصية البطل ، حيث يستغل المصري الفضاء المغلق للحمام ليكون منطلقا لتنفيذ مأربه الذي عقد النية على تحقيقه قبل دخوله الحمّام << **... فملت بعد ذلك إلى المَين ، وقلت : هذا لا يذود جوع يومين ، فوردت الحمّام، وأردت الاستحمام لحيلة أضعها ، أو مكيدة أصنعها** >>[1] ، فهذا المصري يرد الحمّام بهدف الاستحمام أولا ثم لحيلة يصنعها ثانية .

لذا اختار هذا المكان علّه يساعده على صنع تلك المكيدة ليخرج نفسه من درن الوسخ أولا وكذلك من مأزق الجوع والفقر الذين يعاني منه وصديقه القاسم بن جريال ثانيا ، فلم يظهر الحمّام في علاقته بالمصري كمكان للراحة والاستحمام ، بل جعله ساحة لتنفيذ حيلته إيقانا منه أنه مكان يجتمع فيه عادة من حاله ميسورة ، لذا دخل مترصدا من به ، فإذا بالقدر يسوق له خادم الحمّام الذي أعجب بالمصري ، << **فإذا أنا بخادم قادمٍ ، ظاهر الكبر متقادم فجثم قبالتي ، وأقبل يرمق كبر آلتي ، فلما رأيته وارف الهُمول ، دائم النظر [إليّ] ، دلفت إليه وعلمت أنّه يغبطني عليه وقلت لروحي هذه فرصة ساقها القدر إليّ ، وقُرصة سمع بها تنّور الظّفر عليَّ ، ثم إني ملت إليه ميل الحنون ، ودرت لمخاتلته دوران الجنون / ... / فقلت له : أما المواطن فطوس ، وأما الاسم فأبو الطُرَفِ فُطوس ، وأمّا الصناعة فطب يبرئ الأسقام ويطفئ العَرَّ العُقَامَ ، ويُنطق السبّار / ... / قال لي : سر معي إلى الدار، فلنا حاجة جليلة المِقدار** >>[2]، هنا ينتهي الحوار الذي دار بين المصري والخادم في الحمّام ، لينتقلا بعدها إلى مكان آخر وهو بيت الخادم أين ينفذ

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحمصيّة ، ص : 403 .
(2)- المصدر نفسه ، ص، ص : 403 ، 404.

المصري ما تبقى من حبال حيلته ، لقد بلغت دناءة المصري أن يجعل من بدنه طعما لذلك الخادم المسكين الذي لم يملك سوى أمنية واحدة وهي أن يضارع المصري فيما يملكه لذلك عرض عليه مالا كثيرا لقاء أن يعالجه المصري فيرجع إلى عهد شبابه ، غير أنّ المصري الذي ادّعى ما لا يستطيع كاد يودي بحياة الخادم فتركه يتخبط في دمائه وفر هاربا.

بذلك تظهر شخصية المصري في مظهرها السلبي وقد تعاملت مع المكان بصورة عكسية، فبدل أن يلج الحمام ليزيل درن بدنه ووسخ نفسه ، لطخ يديه بأبشع من ذلك الدرن وهو ظلم الخادم والإيقاع به ، وعليه لا يظهر المصري داخل هذا المكان المغلق إلا محتالا كذابا ومدّعيا أفّاكا .

ي ـ مجلس الوالي : من الأماكن التي شهدت حضورا وتوظيفا مكثفا في نصوص المقامات، مجالس أولى الأمر من الولاة والأمراء ، فعادة ما يكون مجلس الوالي أو الأمير في بلاطه وقصره ، لذا عُدّ المجلس مكانا مغلقا وفضاء فسيحا في الوقت ذاته ، وذلك لاجتماع العديد من النّاس والشخصيات فيه .

كثيرا ما يقصد الراوي مجالس الولاة عندما يدخل أي بلدة أو مدينة زائرا خاصة إذا كان المجلس فضاء للأدب والشعر ، كما أنّه كثيرا ما يجده مجلسا يستمع فيه الوالي لانشغالات الرعية ومأساتها ، لذا لا يدخل الراوي مجلسا من تلك المجالس إلا ويظهر المصري طرفا بارزا فيه ، فهذا مجلس والي بلدة ظّفار يعجُّ بالحاضرين ، يقول عنه الراوي : << **إذ حثني بارق الكمد إلى حاكم البلد ، فألفيت مجلسه قد حُفَّ بالازدحام ، وجمع بين العندليب والنُّحام، فطردت طِرْفَ الفضول مع سوء الطالع المنضول** >>[1].

كعادة الراوي في وصفه للمكان المغلق ، لا يسلط الضوء على أجزاء المكان وعناصره بل يركز عدسة بصره على الحضور البشري وفاعلية الحدث فيه ، وعلى الرغم أنّ إهمال هذا الجانب المهم لوصف المكان أو ما يطلق عليه << **فقر الوصف المستخدم** >> [2]، يحول دون << **رؤية الجوانب الأخرى التي تشكل الصورة المتكاملة**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 250 .
(2)- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص : 129 .

للفضاء الروائي وتعطيه انسجامه وأسباب انبنائه >> [1]، إلّا أنّ التركيز على وصف معطيات الأحداث داخل المكان تمكن القارئ من القبض على دلالة المكان وإيحاءاته المتعددة وعلاقته بالشخصية ، فهي لا تفقده بقدر ما تعطيه دلالته الاجتماعية الكامنة فوصف الراوي لمجلس الحاكم بالمزدحم والذي جمع بين مختلف الأصناف من الرعية دلالة واضحة على أدّه مكان كبير فسيح كما دلّ وبصورة أوضح على طبيعة شخصية الحاكم المصغي لرعيته ، فلا يطرق هذا العدد من الناس إلا باب من يصغي إليهم ويحل مشاكلهم وقضاياهم .

يحاول الراوي سبر أغوار ذلك المكان ، فيقترب ليطّلع على ما تسوقه تلك الألسنة << **وولجت لسبر تلك الرزان مع ما أجد من حرارة الأحزان ، وإذا به صبيّة وارفة البراعة أبية، يسُحُّ منها وابل الفصاحة ، وتغرّد بقلل اطّراحها بلابل الوقاحة ، آخذة بشملة شيخ مسكون المحاسن ، متجرّع ماء بوسه الآسن ، مسرف في اعوجاجه ، مشرف على نهل مهل احتجاجه ، فهدرت هدير البازل العقيل ، واصلتت فصلا كالصارم الصقيل ، وقالت : حَصَّن الصَّمَد حَصَان الصَّدر الصالح ....** >> [2]، لم يهتم الراوي بتقديم وصف تفصيلي لمجلس الحاكم ومحتوياته ، بل أبدى اهتماما واضحا بتلك الشريحة التي تتقدم لبسط خصوماتها ومشاكلها الاجتماعية لدى حاكم بلدتها ، مبرزا بذلك مظهرا اجتماعيا هاما يميّز بلدة ظِفار وطابع الحياة الاجتماعيّة و السياسيّة فيها ، فالشيخ و الصبية صورة لتلك الفئة البائسة من المجتمع ، وها هي تتوجه إلى ولي أمرها حتى ينظر في حالها عساه يغيّره بما يملكه من سلطة وجاه.

لكن الأمر يحتاج إلى جلدة وفطنة في ذلك ؛ أي إن هذه العائلة الصغيرة الزوج / الزوجة والتي ما هي إلا أسرة المصري ، اعتلت منبر الشكوى بفصاحتها وبلاغتها فأبهرت الحاكم حتى رثى لحالها وقدّم لها يد العون ، وقال لهما : << **حَسِّنا بهذه بالكما ولا تردا ربعي بعدها لا أبالكما** >> [3].

(1)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص : 43 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 250 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 259 .

هكذا يظهر المصري في مجلس الحاكم محتالا متكديا بأدبه ، سالبا لعقل الحاكم بفصاحته وبلاغته ، قال الراوي : << **ألفيته المصري ذا المصائد الوريفة ، والطرائف اللطيفة ، فقلت له : إلام تغتال عقول الحُكّام وتحتال على حصول الحطام ، وتبلع ولا تشبع وتكرع ولا تبضع** >> [1].

لم تنقطع صلة المصري لمجالس الولاة والحكّام بهذا التوبيخ الذي لقيه من القاسم وإنّما يصر الأديب على أن يجعله بطل كل مجلس يفتتح ذكره ووضعه في المقامة << **فبينما أنا بمجلس والي الرُّهى ، وقد قرن بين قرن النباهة والنُّهى ، إذ وقف بديوان ولايته ، وإوان عدله و رعايته ، شيخ قد قاربت قرونه المنون ، ....** >>[2] ، فهذا مجلس والي مدينة الرّهى ، الذي قصده المصري آملا في عطاء صاحبه وكرمه ، وهو مجلس كما جاء في سياق العبارة عظيم ومهيب وقد استمد هذه الصفات من هيبة صاحبه الذي عرف بعدله ونباهته ، وهو ما لم يهمله المبدع وهو يقدم نظرة إصلاحية وتربوية لمجتمعه ، أي إنّه لم يغفل عن تلك النماذج التي ظلت محافظة على مبادئها ولم يغرقها سيل الحكم والفساد بل حافظت على شعلتها حتى انطفأت مع مرور الأيام و تقادم السنين .

كما سلف الذكر لم يحتف الراوي بوصف معطيات المكان وأهم موجوداته بقدر ما كان يوجّه اهتمامه نحو سلوك الشخصية الرئيسية وأبعادها الاجتماعية في صراعها داخل رمز الحكم ، غير أنّني وقفت مع الراوي هذه المرة وهو يعطي الوصف قسطا من الأهمية في سرده ، فيقدّم وصفا حسيا بديعا لمجلس أمير عانة ، << **ثم إنّ صيتنا اتصل بأمير مكانها، وسائس سكانها ، فأرسل إلينا أحد أتباعه ، ليجعلنا ممن ينعم بمِرباعه ، وينعم بكرائم رباعه على رباعه ، فحين حَصَّلنا إلى حوائه / ... / نفحنا بصحة النيّة ، وأتحفنا بالخلع السنية / ... / فبينا نحن ذات يوم بندوته متجملين بجلابيب جلوته ، وقد أزّر الزهر براحها وسلّت السُّحُب على الحدائق صِفاحها ، خرج بجفان كالأزهار ، وفتيان كالأقمار وأبكار كالبدور ، وأخدان خارجين من خلال الخدور ، فلما قعدنا لتناول شرابه المشمول وشملنا شفُهُ الحسن الشّمول ، وألفينا سرابيل المسرّة تسدك ، وجمائل التجمّل تَرتُك :**

(1)- ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ،المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 260 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الرّهاوية ، ص : 478 .

والكأس ينهض والقناني تبرك والمزن يبكي والحدائق تضحك

والشُّرْبُ يُشرب والمغاني تطرب والخمر تسكب والمعاني تُسْبَكُ >> [1].

ضمن هذا السياق يصوّر الراوي مجلس الأمير / الحاكم تصويرا دقيقا أكسبه من خلاله أبعادا ودلالات اجتماعية وفكرية متعددة ، فهذا فضاء فسيح شمل قصر الأمير وحديقته الغنّاء ، إذ إنّ مجلسه يُطِل على الحدائق من كل الجهات ، حتى غدا فسيحا اجتمعت فيه كل عناصر الجمال والطرب ، فكي يُتحف الأمير جلساءه من الأدباء والمفوهين دعاهم إلى مجلسه وأطربهم بشتى فنون الطرب والغناء ، فاجتمعت القيان ، والأبكار والكؤوس لتشكل ملامح وصورة هذا الفضاء المميّز لدى أصحابه .

إنّه مشهد مكثف نقل من خلاله الراوي جانبا من حياة اللهو في قصور بعض الأمراء والحكّام إلى الورق ، ليكون هذا النقل فضاء بصريا خاصا ، أو صورة شعرية يرسمها الكاتب على وفق تصوّره [2] ، فأكسب المكان دلالات اجتماعية تفصح مجتمعة عن المكانة الاجتماعية البارزة للأمير فهو أكثر الناس ثراءً وتنعما في المدينة ، كما ركّز وبصورة واضحة على طابع اللهو والمجون الذي ميز مجلسه ، دل على ذلك : الفتيان ، الأبكار الشراب ، الغناء ، طاولات الشراب ، الرقص ، آلات العزف ، فكثيرا ما اقترن الغناء بالشرب في مجالس الحكام و الأمراء آنذاك ، وهو مظهر تفشى بصورة كبيرة في العصر العباسي حيث ، << **كانت مجالس الغناء والطرب تتطلب الشراب ، فكان الخلفاء [الأمراء والحكام] ، كلما أعجبهم لحن من الألحان وطربوا له ، شربوا عليه أقداحا أو كؤوسا.....** >> [3]. كما انتشر في ظل الاحتلال المغولي لديار الإسلام حتى صار ولاة الأمور الموالين للمغول صورة لثقافة وديانة المحتل في أبشع مظاهره .

ز- دار الأحكام / المحكمة : مثلما اقترن فضّ النزاعات ببعض مجالس الحُكام والولاة فإنها ارتبطت وبصورة أجلى في العديد من المقامات الزينيّة بدار الأحكام ، حيث يظهر هذا

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة العانيّة ، ص ، ص : 290 ، 291 .
(2)- قيس كاظم الجنابي : < الفضاءان الواقعي والرمزي في القصة القصيرة (القاص جليل القيسي نموذجا)) > ، مجلة العربي ، ع 677 أبريل 2015 م ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، ص : 76 .
(3)- مصطفى البشير قط : مجالس الأدب في قصور الخلفاء العباسيين ، ط01 ، دار اليازوري العلمية ، عمّان ، الأردن، 2009 م ، ص : 322 .

المكان كمحكمة عدل تقام فيها جلسات الحكم والنطق بمختلف الأحكام لينال كل ظالم عقابه وكل مظلوم حقه الذي أخذ منه ، ليس هذا فحسب ، بل ارتبط هذا المكان بفضاء الشكاوى التي يردُّها أصحابها إلى سوء حالهم الاجتماعية وفقرهم الكبير .

ورد هذا المكان بعدة مسميات أبرزها : ديوان الولاية ، دار الوزارة ، دار الأحكام ، دار الولاية ، غير أن توظيفها لا يتعدى مجرد الإشارة إلى المكان وسبب تواجد الشخصية به فهذا الراوي يقف بدار الولاية مُتَّهما بالسرقة ظلما وزورا ، << **فلمّا حضرت دار الولاية وشهر مخاصمي مشرفيّ الشكاية ، سللت حسام حكاية الطبيب ....** >> [1].

إنّ دار الولاية باعتبارها مكانا مغلقا شأنها في ذلك شأن السجن ومجلس الوالي ، تقوم على ثنائية السائس المسوس ، الظالم والمظلوم ، الغني والفقير ، هذان الطرفان اللذان يعيشان صراعا حادا أنتجته مستجدات العصر : التفسخ ، الاحتلال ، الخيانة وغيرها لتنهض بنية المكان كفضاء يتّخذه المقهور وسيلة لإطلاق صيحاته وآهاته وإخراج صورة المجتمع إلى العالم الفسيح ، لذا يقدم المبدع شخصية البطل ضمن هذا المكان في صورة الفقير الجائع البائس الذي حرم من حقه في الحياة والسعادة .

يلجأ المصري كما في كل مرة إلى الفصاحة المصحوبة بالاحتيال من أجل إخراج عياله من الفاقة التي ألمّت بهم ، فيقرّر الذهاب إلى دار الأحكام ، وهناك وعد الراوي بتغيير كفّة الحياة لصالحه ، << **ارتقبني بكرة غدٍ بدار الأحكام ، وبَدَار بدار إلى مدار الأحكام ، لأجعل ندى عيشك بحرا وسُهى معيشتك بدرا**>>[2] ، ينزل الراوي عند رغبة المصري ، فيتوجه إلى دار الأحكام مقدما هذا الجانب الوصفي لذلك المكان << **بادرت إلى إشارته ، رافلا في شمال الشَّرَهِ وشارته ، ثم إنّي تأخرت إلى أن تقدم الحاكم ، وازدحم المحاكم ، وطلع سيل القسامات ، ودلع لسان سهيل المخاصمات، ولمّا انفصل عصام الخصام ، ونصل عصم معصم مخاصمة الأعصام ، أقبل يُرقل إلى المعاش ، بمشاش الارتعاش ....** >> [3] ؛ حيث صوّرازدحام المكان بالمتخاصمين والسامعين وتعدد ألسنة

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة النصيبيّة ، ص : 372 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الجمالية الجوينية ، ص : 559 .
(3)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

المخاصمات وتقدم الحاكم ليعلو المنبر ويسمع للعامة من الناس ، و هذا ما كانت عليه معظم دور الأحكام في ذلك الزمان .

كما أنّه من عادة الحاكم في المحكمة أن يكون هو الوالي ذاته ، وعادة ما يسمى باسم القاضي الذي تسند إليه هذه المهمة من طرف الوالي ذاته ، ثم إنّ عزوف الراوي – كما هو الشأن في تقديمه لمعظم الأمكنة المغلقة – عن تقديم وصف دقيق للمكان مردّه إلى محاولة رسمه لتلك العلاقة الجدلية بين الشخصيات المقامية ودار الأحكام ، حيث يظهر المصري بدار الأحكام مجادلا منافحا عن عياله مع زوجته التي أفاضت من فصاحتها لتشكو عسر حالها مع زوجها ، لقد اتخذا فصاحتهما إلى جانب سوء حالهما وتقدّمهما في السن وسيلة لكسب ود القاضي والحاضرين ، وما الخصومة المفتعلة من طرفهما إلا حيلة ابتكراها لنيل مرادهما وعدم خروجهما من دار الأحكام صفرا اليدين .

بهذا يظهر المصري بدار الأحكام متكديا لعلمه أنّ عدم الأخذ بهذه الحيل وتوظيف ملكته الأدبية أمام هذه الفئة الخاصة من الحكام ستقضي به إلى الخروج دون زاد أو مال وربما زُجَّ به في السجن لادعائه وحيلته .

02 / الأماكن المفتوحة : في مقابل الأماكن المغلقة يوظّف المبدع الأماكن المفتوحة المرتبطة بالفضاءات الخارجية كفضاء الصحراء والبحر والقرية وغيرها ، وهي أماكن تتسم بالسعة والفساحة إلى جانب الشعور بالحرية وحب السفر والتجوال ، فلا يخرج البطل أو الراوي من بيته إلا حبا في السفر واكتشاف العالم أملا في التغيير والإصلاح بعد رصد الأوضاع وكشفها ، لهذا كانت الأماكن المغلقة في المقامات لا تنفصل عن الأماكن المفتوحة سواء من حيث الوظيفة أو شعور الشخصية بها .

حاولت رصد أكثر الأماكن المفتوحة حضورا في المقامات فوجدتها تشتمل الأماكن الآتية:

أ- الصحراء : أكثر الأماكن المفتوحة اتساعا ورحابة ، فهي أرض السفر وفضاء المخاطر والمشقة ، تجوبها شخصيات المقامات عبر رحلتها المستمرة مستعينة في ذلك بسفينة الصحراء والجياد وغيرها من مستلزمات الرحلة عبر هذه الأرض الوعرة ، فلا تكاد تخلو افتتاحية واحدة للمقامات من الإشارة وكذا الحديث عن هذا المكان والرحلة عبره << **حكى**

القاسم بن جريال ، قال : شهدت مدّة من الشهور ، في حِدثان الشبيبة المشهور ، بقفول قحط ، وشمول شحط ومخالعة اتفاق ، ومراجعة انفاق ، تعجز عن كفاح حرية الأذمار فحين حدّقت حَدَقُ الغَلَل / ... / واحتقرت لخوض بحور القُحول الوَحول ، / ... / فخرجت أخِرُّ في خلال المنازل / ... / لأرافق رفيقا لا يفارقه نَفاق ، ولا يرافقه يوم أرافقه نِفاق فقدر لي القدر المحدود والصدر الموفّق المجدود قوما معروقين بالزاد المستزاد معنقين >> [1].

لقد تجشّم الراوي عناء السفر والعطش يدفعه في ذلك حب الوطن ، وقد واصل سيره في هذه الأرض الوعرة رفقه رفيق يظهر معه في أكثر رحلاته ، هذه الأخيرة التي كان يحمله عليها ظروف القحط والجفاف التي تلم بذلك المكان دافعة بذلك القاسم بن جريال ليغيّر مكانه ويرتحل إلى مكان آخر عساه يجده خصبا وملجأ مريحا له ، ففي المقامة الرّسعنيّة ، يصور ما حل ببلاد الشام من قحط وجفاف وفاقه دفعته إلى شد رحاله ، وبينما هو بين الفلوات يكابد عناء الصحراء إذ يجمعه القدر بصاحبه المصري << **فبينا أنا أنسرب بالفلوات وأنتحب نحيب المقلاة ألفيت شيخة كالسعلاة /.../ وأمامها شيخ كالعرجون** >>[2].

لقد جمعت الرحلة في هذه الأرض بين صاحبين اثنين كل منهما خرج لغاية ما يجمع بينهما حب السفر ومكابدة الأهوال ، << **ثم أخذنا في ذمّ ذميلنا ، وإلحاق سيل المسايلة بحميلنا ، ولم نزل نمُجُّ ذلك الخندريس ، ولا نذيق التعريس العنتريس حتى وردنا راس عين** >> [3]، فعبارة " لا نذيق التعريس العنتريس " أي لم تذق ناقتهم الشديدة طعم النوم دلالة على طول السفر وصعوبة الصحراء ، فما حملهم على ذلك إلّا تغيير بيئة القحط والفقر وإن كانت الصحراء أشد صعوبة إلا أنها حلقة وصل بين أرض الجدب وأرض الخصب ، أرض الجدب التي يقف منها الراوي وكذا البطل موقف << **الرفض للمكان غير**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص ، ص : 83 ، 84 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الرّسعنية ، ص : 198 .
(3)- المصدر نفسه ، ص : 200 .

الموافق الذي يمكن الارتحال عنه وروم الخلاص من أنماط معاناة الحياة فيه ، وليس هناك ما يوجب الصبر على الإقامة به ، بغض النظر عن أواصر الانتماء إليه >> [1].

فبلاد الشام أرض الراوي ولكنه في هذه المقامة تركها فارا من سوء الحال التي ألمّت بها آملا في العودة إليها حينما تعود إلى سابق عهدها ، فيتحول بذلك موقف الرفض إلى موقف القبول والاعتراف بالانتماء .

ولأنّ رحلة الراوي والبطل بدأت من بغداد لتجوب أصقاع العالم الأكبر وتنتهي ببلاد اليمن، لم يرد تحديدا معينا لصحراء البلاد ، أهي صحراء بلاد الشام أم صحراء الحجاز وإنّما هي تلك المساحة الكبيرة التي تغطي هذا العالم الذي اجتازه البطل وصديقه عبر رحلتهما الطويلة . غير أن ذلك لم يُثن الراوي عن تعيينه لبعض أوصاف الصحراء المعروفة ، كرمالها وحيواناتها ، من ذلك ما جاء في مفتتح المقامة النيسابورية : << **حين فليتُ قمم السمالق ، وقليت امتطاء النمارق ، إلى أن بتُّ أجتزئ بمسامرة الرئال ، وأجوب فجاج الرمال ، غير محتفل بعساكر الإرمال** >> [2].

فالرمال والرئال والإرمال كلها مظاهر الرحلة في الصحراء وما نفاد الزاد وشدة العطش إلا نتيجة حرارة الصحراء وسعة أرضها ، إضافة إلى حيواناتها التي قد تشكل خطرا على المسافر ، ومع ذلك لا مفر منها فهي أرض السفر وجسر العبور إلى الأماكن والبلدات التي كان يقصدها البطل والراوي ، لذا كثيرا ما يعرض الراوي لذكر الصحراء أرض السفر في جل المقامات كالمقامة الملطية ، المقامة الشيرازية الجيمية ، المقامة الكوفية وغيرها ، حيث يظهر الراوي والبطل في صراع مستمر مع قساوة المكان وتسلطه دون إعلانهما الاستسلام والتراجع بل امتلكا من الجلدة ما أهلهما لخوض غمار الرحلة في الصحراء .

(1)- حيدر لازم مطلك : الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي ، ط01 ، دار الصفاء ، عمّان ، الأردن ، 2010 م، ص : 181 .

(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة النيسابورية ، ص : 213 .

ب- البحر : جميع الرحلات التي شهدها أبطال المقامات كانت برية خاصة ما تعلق منها برحلة الصحراء ، حيث احتضن فضاء الصحراء مسيرة ارتحالهم ، ما عدا مقامة واحدة ذكر فيها الراوي كيف ركب عباب البحر ، في رحلة بحرية متجها إلى مدينة واسط <<**فحين كرهت معاقرة عروشها وندمت على معاشرة أحبوشها اعروريت سنام العيسجور ، وفريت اهاب البحر المسجور ، ولم أزل أخِد بأقدام الفرار ، إلى مواطن القرار وأجد مع مكابرة البكار ، حرّ حزّ مرارة الافتكار إلى أن سرطني سراط واسط** >> [1].

ولأنّ الرحلة كانت بحرية فلم تخل هي الأخرى من مخاطر ومشّاق السفر ، إذ إنّ البحر بكل مكنوناته الدلالية يحيل إلى ذلك المكان الرحب والواسع حتى الضياع ، وهي تجربة جديدة خاضها الراوي وحده دون أن يكون للبطل حضور فيها ، إذ لم يتعد ذكر البحر هذه الأسطر القليلة في افتتاحية المقامة ، ومع ذلك أجده يرمي إلى أبعاد دلالية تحمل في مجملها الإشارة إلى تلك المدن والبلدات التي يحيط بها البحر والماء فكان ذلك سببا في رخاء عيش سكانها وطبيعتها الغنّاء ، فمن هذه المدن ما كان هدفا مهما من أهداف الاحتلال المغولي لديار الإسلام والعرب .

جـ - المدينة (البلدة) : تظهر المدينة بأبعادها الاجتماعية والسياسية والدينية وكذا التاريخية بقوة وتستحوذ على اهتمام المبدع ، ما جعله يختارها عنوانا لكل مقامة من مقاماته ، إنها فضاء الأحداث بل هي محورها وموضوعها الخاص ، حيث تتجلى تلك المدن أو البلدات على اختلاف طبيعتها وملامحها الجغرافية راسمة لنا أفق العالم الإسلامي والعربي آنذاك .

على خلاف العديد من الأماكن الأخرى ، يقدّم الراوي المدينة في مشاهد وصفية متنوعة تسهم في بناء المتلقي لأفق توقعه تجاه المكان وعلاقته بالشخصية ، فهذه أول مدينة يحط بها الراوي وهي حاضرة الخلافة الإسلامية بغداد والتي أسقطها العدو وهتك سترها يختارها المبدع لتكون فضاء لأولى أحداث مقاماته << **حتى واصلت لفراق المُعاهد الزّوراء [بغداد] وفاصلت لوصال المعاهد الضّرّاء ، فقال باتك إمحالنا والراتك برواتك**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الواسطية ، ص : 411 .

ارتحالنا ، هذه دار سلام المؤمنين ، فادخلوها بسلام آمنين >>[1] ،إنّها بغداد مدينة الأمن والسلام ، ولكن ماذا ترك لها الطامعون والمحتلون غير الدّمار والأحقاد ، فمع أنّ القاسم استشرف خيرا في دخوله بغداد وعد ذلك أمنا وأمانا إلا أنه يصطدم بشخصية المصري الذي يوقع به ويحتال عليه سالبا منه ماله ولباسه ليكون ذلك الانتهاك الثاني لحرمة بغداد حاضرة الخلافة .

من بغداد وبعد شوط كبير يقضيه القاسم والمصري من رحلتهما ، يحط القاسم رحاله بحلب قريبا من موطنه ، واصفا جمال المدينة جاعلا إيّاها حديقة كبيرة غناء وجد بين أحضانها معنى السعادة والراحة << **... فحين حَمَلْنَا الوَرْدَ الجنِيَّ ، ولَمَحَنَا الورد الهَنِيَّ واحتلسنا البساط السنيَّ واختلسنا المكان السّوسنيَّ ، ارتدنا بقعة استكمل سناها ، وانتثر بها لؤلؤ السحائب وسناها ، ثم أقبلنا نتمايح تمايح المِفراح ، ونتغلّب على جحافل الإفراح بالأفراح، تمنحنا فنون الشمائل ، وتصافحنا أنامل يمين السعادة والشمائل ...** >> [2].

إنّ هذا الجانب البديع لمدينة حلب يُعمّق إحساس الراوي بالانتماء وحب الوطن ، فهو مكان الأمن والصحب والأهل وكل ما يحيط به يرمي إلى أحضانه ، غير أنّ هذا الجمال الأخّاذ سرعان ما يقتنصه المصري حينما يحل بمجلس الراوي وأقرانه ، فيضيف إلى ذلك الجمال جمال الأدب الذي يفوح منه وتختفي خلفه الحيلة والخديعة .

قريبا من هذا النسق يقدّم الراوي بعض المدن التي يجهل طبيعتها وطبيعة سكانها فيجوب شوارعها وأسواقها ثم يعطي انطباعه عنها ، يقول عن مدينة واسط << **فلما عُمت بمعارج أسواقها وأقمت سوق المسيرة على ساقها ، ألفيتها ذات رواء وارف ، ولواء طارف يصبو إلى أركانها الوليد ، وينبو عن مناسمة سكّانها البليد** >>[3]، لقد بدت المدينة بأسواقها وأركانها وكذا سكانها مكانا جميلا يحتضن المقيم والمسافر ويعانق القريب والبعيد، لذا أقبل عليها الراوي وأخذ يلتقط مآثر حاكمها إلى أن حلّ بها المصري وابنه حتى يأخذا حضهما من المدينة وحاكمها .

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص : 85 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الحلبيّة ، ص : 324 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الواسطية ، ص : 412 .

في المقامة الجزيريّة تتسع دائرة تناول المكان ليستحوذ على فقرات طويلة في وصفه ووصف سكانه ، فالجزيرة العُمرية ، بلدة **(*)** عرفت بجمالها وأخلاق قومها ما دفع بالراوي والمصري لقصدها بهدف نيل العلم والأدب منها ، قال المصري : << **بلغني ما تعطّرت بذكره الأكناف ، وتشوّفت بصنوف أوصافه الأصناف ، وتشنَّفت به الأسماع ، وامتدت إلى طيب طيبة الأطماع من وصف الجزيرة العمريّة وأرجَ أخلاق قومها الشِمَّريّة / ... / فحملني الشوق الشديد الشامخ / ... / على أن اتضمَّخ بصعيدها ، وأتشرف بوصيدها وصِيدِها علَّ أن استحرج من عُبابِهم جمانة أو أضَمَ إلى سَفَطِ ما جمعته مرجانة** >> [1].

فهذا المشهد التقديمي لبلدة الجزيرة لم يُتَوِّق المصري وحده لزيارتها ، بل أشعل رغبة القارئ لمعرفة أي نوع من البلدات هي وبما عرف أهلها وهل سيكتفي المصري بدور المتلقي هو الآخر أم سيكون له دور بارز يضارع به أهل الجزيرة من الأدباء والحكماء .

لقد وجدت الإجابة في مقاطع وصفية مطوّله ساقها الراوي في معرض استقباله لهذه البلدة وانبهاره بطيب ريحها و جمال طبيعتها وأناسها ، << **ولجنا باب سورها السامي على السماء:**

ألفيتها بحرة بالبحر مُحْدَقَةً كأنّها درّة في لُجِّ منهمر

نَجْوٌ قُدّدت بالشهب لَبَّتُها لتجتلا بالعلى يوما على قمر

ثم أخذنا بعد تحصيل الغريف ، ومدح دوحها الوريف / ... / نسبر مُرَسَ مراسها ، وشرف لباس باسها / ... /

كأنّها جنة المأوى وساكنها حُور حَوَتْ حسن أحكامٍ وإحكام >>[2].

إذن هي بلدة بسور عالي يحيط بها الماء من كل جانب حتى بدت كالجونة المشّعة بالشهب، أما ما زاد جاملها حسن أهلها وحكمتهم وفصاحتهم ، وهو ما دفع بالمصري ليكون لهم مناظرا بارعا في فن القول ، مستمدا قوته من طبيعة المكان وعلياء سكانها ، فما كان منه إلا أن أبهرهم بفذّه حتى << **أُقْعِمَ وعاء علمه ثاء ، وسماء سنّيِ مسرّته سناء**

(*)- البلدة أقل مساحة من المدينة .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الجزيريّة ، ص : 572 .

(2)- المصدر نفسه ،المقامة الجزيريّة، ص : 574 .

وثبت ثبت براعته لديهم ، وعكفت راح راح عبارته عليهم >>[1]، فاكتفى بما فاز به من طيب المكان وثناء أهله ولم يطمع في هبة مادية أو حُلة بهيّة ، لذا قرّر المغادرة واقتنع بما حصّله في الجزيرة العمرية .

لم يكتف الراوي بتقديم الطبيعة الجغرافية للمدن والبلدات ، بل ركز كذلك على تقديم أسواقها وأحيائها وحدائقها التي تكون في الغالب أمكنة فرعية من المدينة تحتضن سير الأحداث وزمانها .

د- السوق : أحد الأماكن الهامة التي تميز المدن عادة ، فلا تكاد تخلو مدينة أو بلدة من السوق ، لذا فهو المكان الذي يتميز بصفة الاتصال والانفتاح ، علاوة على موقعه الهامشي واكتظاظه بالناس ، فكلها خصائص تنطوي على مدلولات وإيحاءات معينة[2]. يحضر السوق كمكان مفتوح ممثلا أهم الأماكن التي ينبغي على الراوي والبطل المرور بها وتفقد أحوال الناس فيها ، ولأنّ الراوي جمع بين التجارة وطلب الأدب ، فلا ريب أنّني سأجده يرتاد أسواق المدن والبلدات التي يلجها عبر رحلته ، فتلك قلعة ماردين التي تعرف بكثرة أسواقها ، قد قصدها القاسم وهو في ضيق من العيش ليجوب أسواقها وينال من فضلها حتى تحسنت حاله ، <<**قُذفت بساعد القدر المساعد / ... / إلى مدينة ماردين ، فولجتها خاليا من النزيل بالطرف الهزيل ، لأكتنف كنًّا يكنفني من جُثول ثلوجها إلى أوان خروج مروجها، / ... / فحين بَرَقَتْ بروق حبابها ، وشرفت عليّ فضائل أربابها ، وسعيت في تواربها [أي عمل بها] إلى ملاعب أترابها** >> [3].

لم يقدم الراوي معالم أسواقها ، فقد اكتفى بالإشارة إلى سعة وكثرة أسواقها ومالها الكثير، ما يعني نشاط التجارة بها ، ولأنّه سبر طريقة العيش بين أسواقها استطاع أن ينال منها الخير الكثير .

تجدر الإشارة إلى أنّ مكان السوق عند العرب في تلك العصور ، لم يرتبط بممارسة المهن التجارية من بيع وشراء فقط ، وإنما كان فضاء للمناظرات والمفاخرات الأدبية

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الجزيريّة ، ص : 581 .
(2)- صالح ولعة : المكان ودلالته في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمان منيف ، ط01 ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، 2010 م ، ص : 97 . .
(3)- المصدر السابق ، المقامة الماردينيّة ، ص : 236 .

فكثيرا ما أشار الجزري إلى عقد مناظرات ساخنة بين الأدباء على مسامع الناس ومرآهم في الأسواق والحدائق المتصلة بها ، ولاجتماع كل هذه المحمولات : الاقتصادية، الاجتماعية ، الثقافية وحتى التاريخية ضمن بنية المكان / السوق ، نجدها تصبغه بصبغة ثقافية خاصة ، كما تعطيه أبعاده الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بالقيم التي تحتويها كفضاء جماهيري مفتوح .

استنادا على هذا يعمد الراوي إلى اكتناه طبيعة السكان ونمط الحياة والتفكير لديهم من خلال تسليط الضوء على أسواقها ، وذلك بزيارتها والتجوال بين أفنائها ، والتعامل مع باعتها والمشاركة في مناظراتها الأدبية وغيرها ، << **سرطني سراط واسط ، وأنا ما بين قابض من القلق وباسط ، فأرقت كؤوس النّحوس / ... / فلمّا عمت بمعارج أسواقها وأقمت سوق الميسورة على ساقها** >> [1] ، فمعارج أسواق واسط تدل على شموخ أسواقها وكثرتها وكذا احتشادها بالجموع الغفيرة من النّاس ، فما كان منه إلا أن توغل في أعماق أسواقها مشتبها إيّاها بالبحر الذي لا يمكن الوصول إلى ما يحتويه إلا من طريق العوم والسباحة في أعماقه لاستخراج دُرره وأصدافه ، وحين سبر بحنكته وتجربته في الأسواق طابع الحياة هناك ، وصف واسط وأهلها بقوله : << **ألفيتها ذات رواء وارف ولواء طارف ، يصبو إلى أركانها الوليد ، وينبو عن مناسمة سُكانّها البليد** >> [2].

بذا يغدو السوق بوابة الولوج في عالم المدينة أو البلدة ، فبه يتصل الغريب بأهل المدينة وفيه تتلقي الثقافات وشتى أشكال التعاملات الإنسانية ، إنه فضاء فسيح أو فسيفساء الثقافات.

على غرار العديد من الأمكنة ، يقف الراوي موقف الإغفال لعامل الوصف المتعلق بالسوق، فلا أكاد أعثر على وصف لدقائق بنياته ومعالمه وإنّما يكتفي بتقديمه في علاقته بالشخصية من جهة وبالمكان العام - المدينة - من جهة أخرى ، ويبقى التساؤل عن حضور البطل / المصري في السوق وكيف تظهر شخصيته متأثرة بمعطيات **المكان ومحمولاته .**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الواسطيّة ، ص : 412 .
(2)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

لقد أجاب المبدع عن هذه التساؤلات ضمن توظيفه لشخصية البطل / السلبية المتحولة داخل هذا المكان ، وقد تبين ذلك في الكثير من المواضع السردية ضمن المقامات ، لعل أهمها ، ما أورده في المقامتين النصيبيّة والآمدية ، حيث ربط فضاء السوق بتحول شخصية البطل، أنَّ لا يظهر إلا متبخترا في رداء احتياله وفسوقه بعدما يوقع بغيره دون اكتراث لعاقبة فعله ، فيتوجه إلى فضاء السوق حيث يجتمع الخير والشر والبر والفجور والاستقامة والفسوق والصدق والكذب ، << **جعلت أسير سير الخِرّيت ، لتحصيل العفريت النّفريت ، إلى أن ألفيته متبهنسا بأسواقها ، متبخترا بين جُدْر المخاتلــة ورواقها** >>[1].

فهذه أسواق نصيبين القديمة جعلها المصري ملاذا له من جرّاء احتياله على الطبيب في الحمّام وسلبه ثيابه ، ظنا منه أنه اكتظاظ السوق بالناس وشتى صنوف الأشياء يجعله في راحة من أمره إذ يصعب على أحد إيجاده ، ولكنّ القاسم بن جريال علم بالأماكن التي كثيرا ما يرتادها المصري بعد احتياله ، لذا توجه إلى السوق فوجده يتبختر متباهيا بتلك الثياب التي سرقها دون رادع أو معاتب ...

بالصورة نفسها يظهر في سوق بلد آمد << **قال القاسم بن جريال : ... نهضت أخوض أقطارها وأعالج أمطارها ، وأروم قَطْع سككها وأقوم دكادك دككها ، إلى أن وجدته بالسوق نزيفا في سرابيل الفُسوق ، يتحرّك من نشوة المُدام ، تَحَرُك الغصن تحت تغريد الحمام** >>[2] ، لقد حوّل المصري السوق إلى فضاء فسق وفجور ، يحوم به مخمورا مجاهرا بمعاصيه ، مجانبا لثلة من العاصين أمثاله ، نعم إنهم يلتقون في حلقة مفتوحة تجمع الغث والسمين ، والطائع والعاصي ، ولكن القاسم يقف دائما موقف المعاتب واللائم لهذه الشخصية التي لا تمل تغيير لبوسها في كل مرة .

ه ـ الحديقة : مكان مفتوح يرمز إلى ذلك البعد الجمالي والأخّاذ في الطبيعة ، فهي جانب من جوانب سحر الطبيعة بألوانها ونباتاتها وحيواناتها ، لذا وجدت أنّ معظم المقاطع الوصفية الواردة في المقامات جاءت في شأن وصف الطبيعة وعلى وجه التحديد الحدائق التي تزخر بها القصور تارة والأسواق وأحياء المدن تارة أخرى، ولتأثيراتها الجمالية على

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة النصيبيّة ، ص : 369 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الآمدية ، ص : 385 .

نفوس الشعراء والأدباء يتخذونها فضاء لنفث زفراتهم الأدبية والروحية ، فكثيرا ما يستوقفنا السارد في مشهد وصفي يقدم فيه فضاء الحديقة التي تجمعه بمجموعة من الأدباء والفصحاء اختاروا هذا المكان ليكون لهم عونا على فن القول فترتاح نفوسهم بجمال الطبيعة فيطلقوا لها العنان في مجلس تنافسي بديع ، << **أخذنا نتصفح صفحات الأناسّي ونترشّح لما يزيل نزيل صارم المصارمة والقسّي ، إلى أن شاقنا شائق الصلاح ، وساقنا سائق الفلاح ، إلى ناد ضاف على الوفود ، صاف على كثرة الورود ، وبه فئة يعاف عندهم عنترة عشير المبارات / ... / فانخرطنا في ذلك النّصاح ، أربا في ذلك الإفصاح** >> [1].

إنّ أهم ما يميّز الحدائق الطبيعية كثرة الورود بكل أنواعها وألوانها في ذلك الحيز المكاني المحدود ، وهو ما استقطب ثلة الأدباء ليجعلوها فضاء لناديهم الأدبي ، وبذا يلتقي جمال الطبيعة مع جمال القول ليصنعا لوحة فنية مميّزة دفعت بالقاسم والمصري إلى الانضمام إليها ورسم بصماتهما الفنية الخاصة عليها .

يقترب المشهد من طبيعة مدينة ماردين أين شهد المصري وصاحبه فصل الربيع ليختاروا حديقة من أجمل حدائق المدينة مع صحابة من أدباء ماردين ويتباروا في فن القول آخذين من جمال الطبيعة نصيبا وافرا << **لما انسلخ البرد انسلاخ الأرقم ، وانفدخ الروض عن السوسن المزرقم ، وتجلّل الورد بغلائل الدّم ، وانجلا الشقائق في الوشاج المنعدم ، وطاب طلب التزاور والمَزار ، وأعلن بالدّوح نَوْح الهزار، واقترحتُ عليه الخروج إلى بعض الحدائق في يوم مزن مشقّق البنائق ، مع صحابة صرموا وصال المصارم / ... / ولما تخيّرنا مقاعد الجلوس ، وتحيّرنا لصفاء تلك الكؤوس ، أقبلنا نستوي على خُلُوف خلفة المفاخرات ...**>> [2] ، فالعناصر التي تزخر بها حدائق ماردين من أزهار وثمار وورود ، وماء ، وطيور ، تمثل موضوعا خصبا وزادا ضخما للأدباء والشعراء ، كما أنّ اختيار السارد لهذا المكان السوسنيّ جاء نتيجة انفعاله به ، لذا عمد إلى تجسيد جمال المكان ومافيه عن طريق الوصف ، هذا الأخير الذي يكسب فضاء الحديقة قيمة في السرد[3].

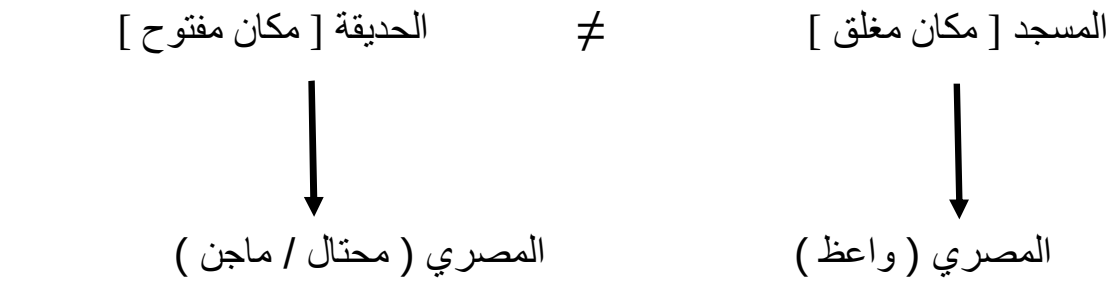
(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة السِنجارية ، ص ، ص : 158 ، 159.
(2)- المصدر نفسه ، المقامة المارديّنية ، ص ، ص : 240 ، 241.
(3)- حيدر لازم مطلك : الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي ، ص : 200 .

إنّ الخروج إلى الطبيعة الواسعة واختيار الحدائق لتكون مكانا مفتوحا يقف عنده الراوي وصحبه لحظة حب وود وتسامر مع فن القول أهم ما ميّز توظيف الحديقة في المقامات ، إلا أنّني سجلت في أكثر من مقامة حضور المكان نفسه ولكن بمستوى من التوظيف مختلف، إذ لم يقترن اسم المكان مع وصف عناصره و جمال طبيعته كالتي سبقت في الأمثلة ، وإنّما ورد في سياق تصوير سلوك شخصية البطل التي تُحوّل جمال المكان وسحره إلى فضاء بشع تمارس فيه ضلالها بل وتحوّله إلى مسرح جريمة نكراء في حق الراوي ، << **ألفيته خادرا بحديقة متدفقة الجداول وريقة ، فقلت له :أف لفعلتك الذّميمة / ... / ثم انخرطت في الأشطان وقلت : هذا من عمل الشيطان / ... / طأطأ رأسه إليّ ثم سلم عليّ ، وقال : احمد الله إذ ألقاك في هذا المضيــق أسوء بيوسف الصــديق ...**>>[1].

لقد اختار المصري هذه الحديقة لتكون فضاء لإنفاذ حيلته في حق القاسم بن جربال ، وذلك لاحتوائها على بئر أو قليب ساعده على التخلص من الراوي وسلبه ثيابه والفرار بها .

كما أسجل المفارقة بين دور الشخصية وبنية المكان في المقامة اللاذقية ، فبعدما اعتلى المصري منبر الوعظ والتذكرة في الجنازة وأتحف بهبة جميلة ، أخذ يسارع الخطى والقاسم يتقفّى أثره إلى << **أن طرق باب حديقة بعيدة الأرجاء رغيدة الأفياء / ... / فحين فاهَ بجليّةِ حاله ، وتاه بسريّة مِحاله في مُحاله ، أيقنت أنّه المصري بلبل بستان السرور / .../ فألفيته بين مِزاح يموج ، وأقداح تروج وأغصان تنوع وحوذان يضوع ، وغناء غريب، وكباء رطيب** >>[2]، رغم جمال المكان واتساعه إلا أنه كشف لنا حيلة المصري وخبثه فها هو بعدما كان بالمكان القريب واعظا ، يعود إلى مخدعه بهذه الحديقة ليلبس رداء الخلاعة والمجنون ، لذا نتساءل ، كيف يجتمع جمال الطبيعة والمكان مع خبث الحيلة وكيف لم يتأثر المصري بنقاء الطبيعة الذي يسهم في استدعاء الفطرة السلمية وتمثلها ؟ ! لا شك أنّ الإجابة هي : فعل التحوّل ، الأساس الذي تقوم عليه المفارقة في شخصية المصري في علاقاتها بالمكان .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص – ص : 89 – 91 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة اللاذقية ، ص - ص : 118 - 120.



و- المقبرة : تختلف المقبرة كمكان مفتوح عن الضريح المرتبط عادة بالمسجد ، فيكون قبر المعني داخل أو بجوار المسجد تحيط به الجدران ، ليغدو بذلك مكانا مغلقا ، أما المقبرة فهي تلك الأرض الرحبة التي تضم عدد كبيرا من القبور يتساوى فيها الغني والفقير والصغير والكبير ، فهي بوابة أولى منازل الآخرة ، لذا يحمل فضاءها من الإجلال والإكبار ما تحمله الأماكن المقدّسة والعظيمة ، ولقد قدّم السارد مشهدا تفصيليا لما يعقد في المقبرة بعد الدفن والصلاة على الميت ، والحقيقة أن السارد لم يورد لفظة " المقبرة " صراحة وإنما عبر عنها باللّحد والحوافي ، << **ولما ضمه بهرة لحده والحوافي ، وأنبت الأسف عُوجَ قوادم الجزع والخوافي حضر واعظ قد لوّحت حرور الهرم وجوهَ قَطَنِهِ / ... / فقعد حيث نرقبه ونراه / ... / حمد الله تعالى وشكر/ ... / ثم قال : ....** >>[1].

إذن فالمقبرة هي مكان اللّحود ، حيث يجتمع الموتى في قبورهم ، فيُصلى عليهم ثم يبتدر أحدهم لإلقاء خطبة الجنازة مذكرا بالموت والآخرة ووجوب الصبر والرضا بقضاء الله وقدره ، ولأنّ هذه الدلالات السامية أهم ما يفصح عنه فضاء المقبرة ، لن تظهر شخصية البطل المصري إلا في صورة الواعظ والمذكر ، لذا كان خطيب الناس في هذا الموقف المهيب والمكان الرحب الذي يجمع كثيرا من الناس يقول الراوي : << **فلم أستطع للجلبة إبصاره** >>[2]، فكان من المتوقع أن يستغل المصري هذا الجمع الغفير والموقف المهيب لإبراز عظاته والتأثير في الناس .

لقد غاب عنصر الوصف في توظيف هذا المكان ؛ حيث لم ترد إلا عناصر قليلة تدل على فضاء المقبرة مع التركيز على سلوك الشخصية ودورها الإيجابي فيه .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة التجنيسيّة القزوينيّة ، ص : 522 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 525.

بهذا تظهر بنية المكان في علاقة تلاحمية مع بنية الزمن والشخصية مسهمة جميعها في تقديم العمل السردي وإبراز وظيفة كل عنصر في علاقته بالعنصر الآخر ، حيث لم يكن المكان أقل حظّا من عنصر الزمن في حضوره ودوره البنائي في العمل السردي ، ذلك أنّ المقامات عانقت عنصر المكان منذ الوهلة الأولى لولادتها ، وأعني بذلك فاتحة المقامة أو عنوانها في المقام الأول ثم التحمت معه بنسب متفاوة على مستوى متنها وتسلسل أحداثها في المقام الثاني .

- على الرغم من واقعية الأمكنة الموظفة من حيث أسماؤها إلا أنّ السارد أضفى عليها بعدا خياليا فأضحت أمكنة متخيلة من صنع السارد مع إعطائها أبعادها الاجتماعية الدّالة .
- كما تظهر بنية التحول لدى الشخصية مرتبطة بانتقالها عبر الأمكنة المختلفة ، والتي عبر عنها التقاطب بين المفتوح ≠ المغلق ، فتارة تظهر بشخصية إيجابية داخل المكان المغلق كالمسجد والضريح وتارة أخرى تظهر متكدية / سلبية كما هو الحال في فضاء الحانة ودار الوزارة ، وبالمستوى ذاته تبرز شخصية البطل في الأماكن المفتوحة كالسوق والمدينة والحديقة وغيرها .

الفصل الخامس:

رؤية العالم في المقامات الزينيّة

الفصل الخامس:

رؤية العالم في المقامات الزينيّة

أولا : خطاب المقامات بين الأديب والمجتمع

01/ الانتماءات الفكرية والمنابع الثقافية للجزري.

02 / الطبقة الاجتماعية ومأساة الأدباء.

ثانيا : رؤية العالم في المقامات الزينيّة

01 / الرؤية المأساوية

02 / الرؤية الثورية

03/ الرؤية الإصلاحية

04 / الرؤية التعليمية

يأتي هذا الفصل مرتبطا عضويا بما سبقه من فصول تطبيقية ، ذلك أنّني سعيت إلى القبض على البنية الدالة لخطاب المقامات من طريق مقاربتي التحليلية لبنية الشخصيات، الزمان والمكان وهو ما مثل مرحلة الفهم ثم ربطها ببنية أكبر هي بنية المجتمع بتمظهراته ووعيه المختلف ، ممثلة في مرحلة التفسير التي سلطت فيها الضوء على بنية التحول في علاقتها ببنيات سوسيولوجية أكبر ، لأصل إلى نتيجة مفادها أنّ بنية التحول – لدى الشخصية في عنصري الزمان والمكان – ما هي إلا نتيجة حتمية للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكذا الدينيّة التي ستسهم بدورها في تشكيل رؤية كونية للعالم .

لقد تجاوزت رؤية العالم لدى " لوسيان غولدمان " الطرح الماركسي الذي يتبنى نظرية الانعكاس ، حيث أصبح – غولدمان – لا ينظر إلى الأدب على أنه انعكاس مباشر للواقع وإنما باتت الأعمال الأدبية الكبرى تعبيرا عن رؤية للعالم بدرجة من الانسجام كبيرة ولأنّ رؤية العالم واقعة جماعية لا فردية أصبح من الضرورة المنهجية سبر أعماق الجماعة التي أسهمت في إنتاج العمل وتكوينه ومن ثم انطوائه على تطلعات الجماعة وأفكارها ؛ أي على رؤية العالم .

هل يمكن إدراج المقامات الزينيّة للجزري ضمن خانة الأعمال الكبرى التي استطاعت أن تترجم وتعبر عن رؤية كونية ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، ما هي رؤيا العالم الكامنة في مقامات الجزري ؟ وما علاقتها ببنية التحول الدّالة في النصوص؟

أولا : خطاب المقامات بين الأديب والمجتمع

لا شك أنّ مدار خطاب المقامات هو المجتمع بما فيه من مكونات بشرية ، عمرانية حضارية ، طبيعية ، اقتصادية وغيرها ، يسعى من خلالها الجزري إلى تصوير موقفه من حياة المجتمع بطريقة مباشرة أحيانا وغير مباشرة أحيانا أخرى ، ولأنّ هذا الموقف الذي هو أساس الرؤية عند الأديب نابع من أعماق المجتمع وطبقته كان لزاما عليّ التحرك خارج النص لمعرفة المكونات الأصلية والحقيقية لمنشأ الرؤية عند الأديب وما يرتبط بها من أشكال الوعي المتباينة .

إنّ عملية الانتقال من النّص إلى المجتمع إجراء منهجي في المقاربة البنيوية التكوينية يحتم العودة إلى بيئة الأديب الاجتماعية والثقافية التي نشأ وترعرع بها وضمن طبقته نما وعيه وتبلورت رؤيته التي هي رؤية للجماعة المنتمي إليها .

وللتحكم في منهج الدراسة سأركّز في قفزتي خارج النص على عنصرين أساسيين سيسهمان بشكل كبير في فهم ومن ثم القبض على رؤيا العالم في مقامات الجزري وهما:

ـ الانتماءات الفكرية والمنابع الثقافية للجزري.

ـ الطبقة الاجتماعية ومأساة الأدباء .

01/ الانتماءات الفكرية والمنابع الثقافية للجزري :

ـ عرف الجزري باسم أبي الندى ابن الصيقل الجزري ، وقد كان شيخا للأدب في المدرسة المستنصرية ببغداد ، لم يعثر محقق المقامات " عباس مصطفى الصالحي " على تاريخ ميلاد الجزري ومكانه وزمانه – وهو ما اعترف به في المقدمة المهمة التي قدم بها للكتاب– والتي سنعتمدها بدورنا في تقديم أهم المعلومات والحقائق المتصلة بثقافة الجزري ، وذلك لغياب المراجع الأكاديمية في الموضوع ، وحتى التي توفرت لدى المحقق كان معظمها مخطوطات لم يتم تحقيقها بعد .

كل ما أمكن استخلاصه من تاريخ وفاة الجزري وتاريخ تصنيفه للمقامات التي فرغ منها سنة 672 هـ وألقاها على مسامع علماء المدرسة المستنصرية سنة 676 هـ ولعله تاريخ الفراغ من كتابه كل المقامات في النسخة التي حُققت ، ومهما يكن أمر هذه التواريخ فإنّ الذي لا جدال فيه أن ما أمكن استخلاصه هو أن الجزري من علماء وأدباء القرن السابع الهجري ، القرن الذي اختلف عن غيره من القرون الأولى للعصر العباسي فهو زمن انتهت في الخلافة الإسلامية على أيدي المغول والتتار، وكان ذلك سنة 656 هـ 1258 م ففي <<**يوم الثلاثاء 22 من المحرّم أحكم الحصار حول مدينة بغداد حتى نهاية المحرّم وفي خلال تلك الفترة كان المغول يقومون بأعمال التخريب في المدينة ويفتحون الأبراج**

حتى استولوا بهجماتهم على القسم الشرقي من التحصينات / ... / وأخيرا سقطت بغداد وقتل الخليفة المستعصم بالله>>[1].

وما حملة المغول على بغداد إلا واحدة من تلك الحملات المتلاحقة على الدول الإسلامية الرامية إلى تقويض حضاراتها وإنشاء دولة المغول الواسعة والمترامية الأطراف وتعد هذه الحملات أهم حوادث التاريخ في هذا القرن ، وهي أحداث على فظاعتها وقسوتها لم يشهد لها التاريخ مثيلا .[2]

الأصل أنّ المغول لم تكن لهم حكومة ، وإنّما هي رياسة على بضع قبائل ، أو ما يسمى بالإمارة القبلية ، تلك القبائل التي انفجرت من موطنها في أوساط آسيا متجهة نحو الغرب وقد نجحت في اجتياح البلدان التي هاجمتها .[3]

الحقيقة أنّ ظروف الخلافة في بغداد لم تكن تبشر بخير ، إذ إن ما ساد الدولة العباسية في بغداد من تذبذب الأوضاع والتناحر والتنازع هو ما ساعد على تقويض الحكم العباسي فيها وسقوط بغداد لقمة سائغة في يد المغول ، يمكن إجمال تلك الأسباب فيما يلي :

- ضعف الخلافة العباسية ، وقد دبّ هذا الضعف في جسم الدولة قبل ذلك بمدة طويلة بسبب سيطرة الفرس أولا ثم غلبه الأتراك ثانيا .
- عدم اتخاذ الإجراءات المناسبة لمواجهة زحف المغول .
- لم يكن زمام الأمور في بغداد مركزا في يد الخليفة ، ولا حتى في يد واحدة بل كانت هناك سلطات ومراكز قوى مختلفة متعارضة ، كل منها يتدخل بالسلطة الأخرى .
- التناحر الطائفي والديني والمذهبي .
- كانت طائفة الإسماعيلية شوكة في ظهر الدولة العباسية .

(1)- محمد فتحي أمين : الغزو المغولي لديار الإسلام ، ط02 ، دار الأوائل ، دمشق ، سوريا ، 2007 م ، ص ، ص : 120 ، 121 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 12 .
(3)- محمد أحمد موسى هياجنة : محاضرات في تاريخ المغول والمماليك ، ص – ص: 33 – 35 .

- انسلاخ عدد من المناطق عن الدولة العباسية ، واستقلال ولائها وتشكيل دولة مستقلة كالدولة البويهية ، والدولة السّلجوقية الإسماعيلية ، حيث لم يبق لدولة بني العباس سوى إقليم العراق وخوزستان (الأحواز) .
- اتصال بعض مسؤولي الدولة العباسية بالمغول ، ومكاتبتهم ما سهل أمر مهاجمة المغول لبغداد ، مثل وزير الدولة مؤيد الدين العلقمي الإيراني . [1]

والنتيجة أن أصبحت بغداد بل والعراق كافة بيد المغول . وحين استتب الوضع لهم عينوا لإدارة بغداد مؤيد الدين محمد بن العلقمي آخر وزير عباسي ، كما عينوا آخرين لإدارة أقاليم أخرى. [2]

ثم تولى علاء الدين عطا ملك الجويني بغداد سنة 657 هـ [3] ، ودامت ولايته إحدى وعشرين سنة وفي عهده نال الجزري تقديرا كبيرا[4] ، وهو العهد الذي حاول فيه الجويني بث الروح من جديد في الحياة العلمية والثقافية في العراق ، بعدما كادت تنطفئ شمعتها تماما بفعل التخريب والدّمار الذي ألحقه بطش المغول بالعراق ومساجدها ومدارسها .
لقد كانت بغداد مركزا هاما للعلوم والآداب والفنون ، ولما حلت النكبة ، قتل الآلاف من الأدباء والعلماء والشعراء وشُرّد من نجا منهم فلجئوا إلى مصر والشام وغيرها من البقاع كما أتلفت المصنفات العلمية والأدبية وخربت المعاهد ودمرت المدارس.[5]

لقد أدرك عطا ملك الجويني ما آلت إليه أوضاع الحركة العلمية والثقافية في العراق فسعى سعيا حثيثا لتنشيط حركة التعليم في المدارس المختلفة وأمر ببناء مدارس أخرى دمرها المحتل .

الأمر الأهم كما يقول عباس الصالحي أنّ الدراسة في مدارس بغداد لم تتعطل سوى سنتين أو أقل ، فلم تلبث أن استؤنفت فيها وعاد الاطمئنان إلى علمائها وطلّابها ، فبعد عودة

(1)- محمد فتحي أمين : الغزو المغولي لديار الإسلام ، ص ، ص : 109 ، 110 .
(2)- عباس العزّاوي : تاريخ العراق بين احتلالين ،حكومة المغول، ج 01 ، (د،ط) ،شركة التجارة والطباعة المحدودة، بغداد ، العراق ، 1935م، ص ، ص : 201 ، 202 .
(3)- المرجع نفسه ، ص : 236 .
(4)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقّق) ، ص : 39 .
(5)- محمد فتحي أمين : الغزو المغولي لديار الإسلام ، ص ، ص : 127 ،128 .

هولاكو وجدنا المغول قد اهتموا بالعلوم التي تعينهم في شؤون الحياة والحكم كعلم الطب والفلك والرياضيات وغيرها ، في حين كسدت عندهم العلوم الدينية والأدبية في أيّام وثنيتهم، غير أنهم لم يتعرضوا لإغلاق المدارس ولم يغتصبوا مستغلاتها ، فاستعادت قوتها ونشاطها وقويت فيها دراسة العلوم والآداب . [1]

وكانت المدرسة المستنصرية من أهم المدارس التي أعاد فيها الجويني عملية التعليم، حيث استؤنفت فيها الدراسة بعد عام واحد من انقطاعها .

كل ذلك ساعد وبشكل كبير على نشاط حركة التأليف في هذا العهد ، وذلك في مختلف علوم اللغة العربية وآدابها ، كما صُنّفت العديد من المقامات ومنها المقامات الزينيّة للجزري ، زيادة على هذا وجود خزائن الكتب التي تعد من أبرز مظاهر الثقافة التي بقيت محافظة على وجودها ، فكانت عامرة بالمؤلفات التي ينهل منها العلماء والطلاب مختلف كنوز المعرفة والعلم .

عُرف في بغداد وحدها ما يزيد على سبع خزائن ، أوسعها وأكثرها أهمية خزانة المستنصرية التي ظلت نحو قرنين من الزمن زادا وفيرا لطلاب المستنصرية ومدرسيها وشيوخها ، حيث ترددوا عليها مرارا وتكرارا وأفادوا من كنوزها العلمية والأدبية [2].

علاوة على هذا فإنّ كثرة العلماء في عهد الجزري جعلت العديد منهم ينصرفون للتدريس وهو ما أبعده عن التدوين وأدخله دائرة التلقين في إطار نقد المؤلفات الموجودة والتنبيه على نقائصها ، وبيان مواطن الصواب فيها ، وقيمتها العلمية [3].

تلك إذن كانت أهم **المنابع الثقافية والفكرية** التي ترعرع بينها فكر الجزري ونما فانتماؤه الفكري يرجع بالأساس إلى المدرسة المستنصرية التي خدمته وخدمها طوال حياته العلمية ، فكانت خير منهل ينهل منه وينمي عبره أفكاره ويزكي معتقداته مع جيل كان له النصيب الأوفى من هذا التحصيل ، ما يعني أنّ هذا العصر ، وإن كان عهد احتلال وبطش إلا أنّه عصر : << **لم تنضب فيه القرائح ، وتمت الملكات ، وإنّما احتفظت جذوة العلم**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق) ، ص : 39 .
(2)- المصدر نفسه ، (مقدمة المحقق) ، ص ، ص : 39 ، 40 .
(3)- المصدر نفسه ، (مقدمة المحقق) ، ص : 41 .

بشعلتها ، بل وجدنا العلماء حراصا على الاحتفاظ بالتراث العلمي والأدبي ، يتدارسونه ويحملونه إلى الأجيال ، فبقيت أمتهم نابضة بالأفكار محتفظة بشخصيتها المميزة ، حتى تأثر المحتل بدينهم وثقافتهم >>[1].

لعلّ مرد هذا التأثر أن ما كان يملكه المجتمع العراقي من حصانة ذاتية متمثلة بالقيم والمظاهر الاجتماعية التي تراكمت عبر العصور ، وتستند في جوهرها إلى تعليم القرآن الكريم وأحكام السنة النبوية الشريفة ، مكّن العراقيين من احتواء المحتلين من خلال اعتناقهم الإسلام ، فما كان من الغزاة إلا أن اندمجوا بالمجتمع العربي تدريجيا وتأثروا بالثقافة العربية الإسلامية وعاداتها وتقاليدها ، كما أدّنا نجد أكثر الذي ساعد على هذا الاندماج وجود أولئك العمّال المغول في العراق والذين كانوا في معظمهم من العراقيين والفرس الذين تثقفوا بالثقافة العربية[2].

من جهة أخرى نجد العديد من المظاهر الإسلامية الجليلة التي أسهمت بدورها في دفع حركة الثقافة وتقويتها في هذا العصر ، وكان أبرزها الأوقاف الإسلامية التي كانت مكينة في عهدها العباسي ، حيث تسابق الأهلون ورجال الدّولة إلى أعمال البر لتقوية الثقافة وكذا تنمية الصلاح بمقاييس واسعة جدا[3].

يضيف عباس العزّاوي مستطردا أهم العوامل التي أسهمت في نشاط الحركة العلمية والثقافية في هذا العصر ، فيؤكد أن عدم تعرض المحتل بالمؤسسات الدينية أيام احتلاله أدى إلى الاحتفاظ بالمعارف والعلوم ، يقول : << **ولما لم يتعرض الفاتح بالمؤسسات الدينية أيام احتلاله كان من نتائج ذلك الاحتفاظ بالمعارف والعلوم ومن أوضح ظواهرها المدارس الكبرى مثل المستنصرية والنظامية والبشيرية ... والرباطات ومشيخاتها ... فصارت خير وساطة للم الشعث واستبقاء الحضارة ... مما دعا أن ينبغ كثيرون ذاعت شهرتهم وطبقت الآفاق >>[4].**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ،(مقدمة المحقق) ،ص:41.
(2)- محمد فتحي أمين : الغزو المغولي لديار الإسلام ، ص : 129 .
(3)- عباس العزّاوي : تاريخ العراق بين احتلالين ، حكومة المغول ، ج01، ص ، ص : 543 ، 544 .
(4)- المرجع نفسه ، ص : 544 .

ذاع صيت هؤلاء المشاهير ومن بينهم ابن الصيقل الجزري الذي قدّم صورة مميزة عن علماء عصره من خلال رحله بطله الإشكالي أبي نصر المصري ، وهم جمهرة من أصناف متعددة من الجهابذة وغيرهم منهم : المتكلمون ، الحقوقيون أي الفقهاء الذين لا تزال كتبهم المعول عليها ، الأطباء اللغويون والمؤرخون الخطّاطون والموسيقيون الشعراء والأدباء والمُجّان ، والزّهاد والصوفية وغيرهم [1].

والثابت أنّ هؤلاء العلماء الذي أداروا المدارس وأشرفوا عليها - وقد كانوا من رجالات العراق – لم يؤثّر فيهم وفي تسييرهم ضياع بعض المكتبات وكتبها ، ولا انتزاعها من العراق بل ظلت بقية باقية تغذي العقول ، وتُحَبِبُ العلوم وتمكنها في البلد دون حاجة إلى تأييد حكومة أجنبية[2].

في المقابل يبقى المحتل محتلا ، لذا كان حجرة عثرة في زوايا متعددة أمام المؤسسات والمدارس العلمية ، فلكونهم لم يُسلموا إلا عبر فترات ومراحل ، فقد كانوا لا يراعون من العلوم والثقافات إلا ما يوافق رغبتهم كعلوم الطب والرياضيات والفلك وكذلك الموسيقى فقد اشتهر << **الغناء والموسيقى ، اللذان برزا في الدولة الأيلخانيّة ، لأنّ المغول استطابوا الغناء والموسيقى العراقية** >>[3]، وكذا الرسم وما يتعلق بالمعاملات اليومية ، فقد كان هو المعتبر عندهم أما سائر العلوم فإنها قامت بمؤسساتها[4].

والحقيقة أنّ انتماء الجزري وغيره ممن عاصروه من علماء اللغة والفقه والدين وشتى العلوم الأخرى كفيل بأن يتجاوز ما مّر به المجتمع العربي في العراق خلال حقبة الاستعمار تلك ويحكم على هذا العهد بأنه من خير العهود ،<< **التي وليته واشتهر فيه من النوابغ في العلوم والفنون والصناعات المختلفة بحيث صار أساسا وقدوة** >>[5].

في باحات هذه البيئة برع الجزري بين بطش المحتل وسطوته من جهة وبين الصراع المميت الذي تصدى له المجتمع الثقافي في العراق من أجل حضارتهم من جهة أخرى

(1)- عباس العزّاوي : تاريخ العراق بين احتلالين ، حكومة المغول ، ج01 ، ص:544.
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- محمد فتحي أمين : الغزو المغولي لديار الإسلام ، ص : 130 .
(4)- المرجع السابق ، ج01 ، ص : 545 .
(5)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ولأنّه كان من كبار علماء المدرسة المستنصرية ومن أجَلّ العلماء الذين قربوا من الحاكم ملك عطا الجويني ، حاز على شهرة واسعة ولكنها لم تسع ثقافته التي تفرّد بها بين جيل عصره ، ولأنّ المصادر التي تناولت شخصية الجزري كأديب ولغوي بارع قليلة جدا[1].

إلا أنّني استطعت أن أشهد على موسوعيته العلمية من خلال مقاماته الزينيّة ؛ حيث جمع بين مختلف العلوم والآداب ، ففي اللغة العربية كان أستاذا متمكنا للنحو وعلوم اللغة، يشهد على ذلك مختلف أقواله التي وردت في مواضع متعددة من مقاماته تجمع بين قواعد النحو المختلفة ، منها ما جاء في المقامة الطّوسية << **دخلتُ عليكم دخول الميم الزائدة على الدِّلاص** >>[2]، والمقامة الرّسعنية في قوله : <<**آليت ألا التفت لشبقها والتل، أو تأتلف العين والحاء في الثلاثي المعتل** >[3]، **وكذا** <<**كرهت محادثة الملازم، كراهة تقدم الكسرة على الضمّ اللازم** >>[4].

وأراه عندما يضمن حديثه بعض قواعد النحو ، يشبّه بها تارة ويواري تارة أخرى كقوله : << **ترتبوا ترتيب أسماء التوكيد** >>[5] .

وقوله : << **وألغيت بما أتقنه حفظا ، إلغاء عمل المعلق بلام الابتداء لفظا** >>[6] وكذا << **أو ما علمت أن القاسم يتصرف ، وأنّ المعارف لا تضاف** >>[7]، وغيرها كثيرا ترد ترد تارة على لسان الراوي القاسم بن جريال الدمشقي وعلى لسان البطل المصري تارة أخرى وكلا منهما يمثّل أنموذجا للعالِم اللغوي الفذّ المطّلع على أسرار اللغة ومختلف علومها.

كما سجّلت إطلاعه الواسع على كتب الأدب والشعر والنثر القديمة ، فوجدته يأخذ منها ويضمن مقاماته ما يتناسب ومعطياتها الأسلوبية والدلالية ، على سبيل المثال لا

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق) ، ص : 42 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الطوسية ، ص : 99 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الرّسعنية ، ص : 202
(4)- المصدر نفسه ، المقامة الكوفية ، ص : 354 .
(5)- المصدر نفسه ، المقامة اللاذقية ، ص : 114 .
(6)- المصدر نفسه ، المقامة الحلوانية ، ص : 174 .
(7)- المصدر نفسه ، المقامة الأعرابية ، ص : 304 .

الحصر كان يتعامل مع الأمثال العربية تعامل العارف بها وبمضاربها وظروفها فيضعها موضعها المناسب الذي يخدم قصصه ، يقول عباس الصالحي : << **أما بالنسبة للأمثال، فوجدته قد استشهد بها وشبه ، ويلاحظ أنه يضع القول في مضربه الدقيق ، ويخرج منه بحيث يحمّل القارئ على تصور قصة المثل ، وعقد مقارنة بينها وبين ما يجري في المقامات ، ووجدتُ الجزري قد حفظ من الأمثال الشيء الوافر ، ورأيته جاء ببعض الأمثال التي لم أوفق إلى تخريجها من كتب الأمثال المتوفرة ، وهذا أوحى إليّ أنه قد ابتكرها كقوله : أخسّ من جاجة ، وأنصب من بحيس ، وفرار السلمي ...** >>[1].

ولعل إيراد تلك الأمثال في مقاماته ، من غير الأمثال المشهورة ، دليل على قدرة ابتكارها كما أنّها دليل آخر على سعة ثقافة الجزري وتنوع منابعها .

فمن المحتمل أنّها من جملة أمثال عربية وردت في مصنفات أدبية نادرة لم يتسنّ لمن جاء بعد الجزري الاطلاع عليها ، فلعلها من المصنفات المفقودة أو التي ضاعت مع ما ضاع من تراث العرب في بلاد الرافدين .

لم تتوقف ملامح شخصية الجزري عند حدود علمه باللغة العربية وآدابها ، بل كان شيخا لعلوم الشريعة في عصره أيضا ، ولعلّ الفقه أبرز تلك العلوم التي اضطلع فيها وبثّها في مقاماته ، حيث لم يختف صوت الفقيه وعينه الباصرة من سطور المقامات الذي ظهر من خلالها إماما بارعا مفوّها باصرا يؤثر في السامعين بعلمه وخشيته وحفظه لكتاب الله وسنة نبيه ﷺ ، ورد في المقامة اللاذقية قوله : << **... أفلا من الموت تجزعون ؟ ولا لَخَبَبِ خيوله تخشعون ، فعن قريب تزأر ليوث الوجل فتجأرون ، وتمطر غيوث الإغاثة فلا تُمْطَرون ، وتطلع شموس المكاشفة فتأفلون ، وتطفو سفين المحاسبة فترسبون ، ويُبْرقُ بَرْقُ الموافقة فتبرُقون / ... / أو يدرأ الحطمة الحطام الذي تجمعون أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا وأنكم إلينا لا ترجعون** >> [2].

فمختلف هذه المواضيع المثبوتة في خطبه تستمد قداستها من المنهل الذي ينهل منه الجزري وهو الكتاب والسنة ، فكثيرا ما يصبغ خطبه الدينية بطابع الإتباع والهدي ،

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق) ، ص، ص : 43 ، 44 .
(2)- المصدر نفسه ، ، المقامة اللاذقية ، ص : 117 .

فيفتحها بالحمد والثناء على الله عز وجل بأسلوب مميّز رفيع يقول : << **الحمد لله المدرك العالمِ المُهلكِ، الحاكم الراحم ، العاصم الكامل ، الطاسم الواصل ، وعده المواصل ، سعده السالم عهده المسالم ، حَدُّه المُؤَمل الاعطاء، الوعود المسؤول ، لإسداء السعود ، مسوّدِ الحمر والسود ، ومرعرع الحُمُر والأسود ، مسعسع الأسحار ومعسعس الأسحار** >> [1].

في مواضع أخرى يوضح بعض المسائل الفقهية بدقة متناهية ، كما هو الأمر في مسألة الميراث ، يقول :

<< **أيها السائلي عن الحالتين والنبيه الفقيه يفقه تَيْن**
إنّ من حازت الفريضة ثمنا ابنة الميت يا وخيّ وعيني
من سَفَاح زُفّت إليه حلالا بوليّ وحضرتي عدلين
ثم ألقت بعد الدخول ولاء منه بنتين أيّما بنتين
فسقى زوجها الزمان كؤوسا مترعات من بعد حين بحَيْن
فجبت بنته بحق جلي ما ذكرتم من غير نهب وبين
وكذا ضمّت الصغيرة شرعا بعد ثمن لأمها نصفين >>[2].

ينمّ هذا التفصيل الدقيق للمسألة التي طرحت عليه ، عن فهمه العميق لعلم الفرائض والمواريث ومختلف حالات الورثة .

من جهة ثالثة أسجل حضور العلوم الدقيقة كالرياضيات والعلوم الطبيعية كعلم الطب له حظه في المقامات الزينيّة ، ما يُعطي حق التصور بأنّ الجزري أخذ من كل علم بطرف فألمّ بمسائل مختلفة من طب عصره ، كما كان له معرفة بعلم الحساب وعلم الفلك .

فمن المعلومات الطبية التي أوردها الجزري مصنفة ، حديثه عن عدد عضلات الجسد وعظامه ، يقول : << **وأودعتها من الدّراهم العظام ، عدد عَضَل جسدي والعظـام** >>[3].

ما يفهم من الكلام أنّ عدد عضَل الجسد خمسمائة وتسع عشرة يضاف إليه عشر وهي التي أعلن جالينوس اكتشافه إيّاها ، فيكون المجموع حينئذ خمسمائة وتسعا وعشرين ، أما

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة القدسيّة ، ص : 278 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الفرضيّة ، ص ، ص : 535 ، 536 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الحلوانية ، ص : 171 .

مجموع العظام فهو مئتان وأربعون ، خلا الصغار التي في الفروج وتسمى السمسميات ويقصد الغضاريف[1]. و كذلك << **مسح عنّي متوسط فضلات ثالث الهضوم** >> [2].

ويقصد به العرق والفضلات الأخرى التي هي البول والبراز[3] ، وعن عضلات الجفن يقول: <<**... وتطفح بطافح طوفانها وتجود من جفانها ، بعدد عضل أجفانها** >>[4].

وهي ست عضلات فللجفن الأعلى ثلاث عضلات ، واحدة للرفع واثنتان للتأديب [5].

لم يكتف بهذه اللفتات العلمية الطبية في مقاماته ، بل تعداها لاستحضار أبرز أعلام الطب العالميين القدامى كـ : اربياسيّوس ، اسقلبيوس ، جالينوس ، بقراط ، وكذا مصطلحات طبية متعلقة ببعض الأدوية التي كانت تستخدم في عصره وتميّز بها الطب آنذاك . منها :

- الأيارج : معجون مسهل
- الأوراج : الأخلاط
- السفوفَ : كل دواء يؤخذ غير معجون[6]

الحقيقة أنّ كل هذه النصوص تفصح بجلاء عن تلك **المنابع الثقافية** الواسعة التي أسهمت في تشكيل شخصية فذة **لأديب** فذ هو ابن الصيقل الجزري ، فكانت أسرته الدينية والعلمية وكذا مجتمع عصره وطبقة أدبائه ، كلّها مثلت مجتمعه أهم منابعه الثقافية ومن ثم انتماءاته الفكرية التي تجلت بصورة واضحة المعالم داخل نصوصه المقاميّة والتي أسهمت بدورها في تشكيل **رؤيته ورؤية مجتمعه للعالم** .

(1)- ابن الصيقل الجزري ، المقامات الزينيّة ، المقامة الحلوانية ، (هامش الصفحة) ، ص : 171 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة المارديّنيّة ، ص : 236 .
(3)- المصدر نفسه ، هامش الصفحة نفسها .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 254 .
(5)- المصدر نفسه ، هامش الصفحة نفسها .
(6)- المصدر نفسه ، المقامة السّمنانية الطبيّة ، ص : 450 .

02 / الطبقة الاجتماعية ومأساة الأدباء :

يمثل المجتمع العراقي في القرن السابع للهجرة وما ميزه من تكتلات اجتماعية وعرقية مختلفة وما شهده من حملات استعمارية عصفت به وبفئاته المتعددة ، يمثل التربة الخصبة التي نشأت داخلها طبقة الأديب أو لنقل جماعة الأديب التي ارتبط بها ، ونشأ وترعرع بين أحضانها في واقع يموج بالتحوّلات والانزلاقات .

الحقيقة أنّ هذا القرن الذي أصبحت فيه عاصمة الخلافة والعديد من بلاد الإسلام الأخرى في يد وقبضة المحتل المغولي ، لا يختلف كثيرا عن القرون التي سبقت في ظل الخلافة العباسية فتلك القرون أي من القرن الرابع حتى القرن السابع للهجرة تميزت بتصدع بنيان المجتمع العربي وانتشار الفساد في كل مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية وكذا الدينية وهو التصدع الذي سهّل على المحتل تحطيم الأسوار ودخول الأرض دون خوف أو تراجع ، لتكون الهزيمة نكراء والمأساة شديدة .

مثلما ولّدت القرون الثلاثة السابقة مظهر الطبقية في المجتمع العربي ، فإنها طفت بشكل أكبر في هذا القرن ، زمن البطش والاحتلال ، ومن هنا أمكنني أن أتصور أهم الطبقات الاجتماعية التي ميزت مجتمع الجزري في تلك الفترة وهي :

- **الطبقة الحاكمة (طبقة بورجوازية ، عاملة تابعة للمغول وإن كانوا من أبناء العراق)**
- **الطبقة الوسطى ، طبقة الأدباء والمثقفين الذين جار عليهم الزّمن**
- **الطبقة الدنيا ، وهي الطبقة المحرومة من عامة المجتمع .**

ولأنّ الطبقة الوسطى من الأدباء والمثقفين جارت عليهم الأوضاع وامتهنت قيمتهم فإن أغلبهم صاروا والطبقة الدنيا في خط واحد يُعانون ما تعانيه ويعيشون ما تعيشه حتى صارت مأساة الأدباء أعظم بلاء يشهده المجتمع .

على الرغم من أن الجزري كان من الأدباء والعلماء المقربين من عطا ملك الجويني ومن الذين بلغت شهرتهم الأفاق ، إلا أنّه عبّر بلسانه عن أزمة طبقته ومأساة الأدباء في عصره، كان ذلك على لسان بطله أبي نصر المصري الذي مثل << **ثورة عارمة وتمردا عنيفا ، وتصويرا دراميا قويا لقلب الأوضاع الاجتماعية المتفسخة / ... / بعبارة أخرى**

كان [البطل] يمثل الطبقة الوسطى ، ويقف نموذجا حيا لرغباتها وهمومها ومطامحها وتمرّدها، إنّه نموذج حي يتجمع فيه كل استهتار هذه الطبقة وتم تمرّدها في آن واحـد >>[1].

هذا الأنموذج الحي المستقى من قلب الواقع المعيشي ، يعكس وبدرجة كبيرة ما آل إليه حال الأدباء والأدب في هذا العصر ، فعلى الرغم من أنّ القرائح لم تنضب وحركة التأليف لم تتوقف إلا أنّ بطش المحتل ودخول العراق دائرة الدول المستعمرة ضيق الحال على أدباء العصر حتى ضاع من الأدب ما ضاع ، واضطر الكثير من علماء العراق إلى الهروب نحو الأقطار الإسلامية الأخرى ليسهموا في العديد من النهضات العلمية خارج العراق << **إن التجاء الهاربين من علماء العراق أيام الواقعة و بعدها قد ولّد انتباها في الأقطار الإسلامية الكبرى مثل سورية ومصر ... هاجروا هربا من المغول فأوجدوا نهضة علمية، واشتهر فيها جماعة من علماء العراق فأثروا في الثقافة ونالوا منزلة لا يستهان بها >>[2].**

لعل رحلة البطل الإشكالي في المقامات عبر تلك الأقطار والمدن المختلفة تعبّر عن ترحال الأدباء وجملة المصاعب التي كانت تواجههم في سبيل فرض أدبهم وخدمة الأمة به وإن اختلفت طرقهم في ذلك وتباينت .

وإن التجأ الكثير من العلماء إلى تلك الأقطار إلا أن العراق لم يفقد مزاياه بذهابهم بل تمكن من استعادة مجده العلمي والثقافي في وقت يسير[3].

لقد استطاع الجزري الذي كان صاحب آراء اجتماعية تنشد الحق والعدالة أن يصور جوانب عدة من حياة مجتمعه وبالأخص طبقته الاجتماعية وما آلت إليه ، وكان ذلك على لسان بطل مقاماته أبي نصر المصري ، كما ضمّن الراوي القاسم بن جريال الدمشقي مواقفه وآراءه الحكيمة من الفساد والانحلال الذي طال جمهرة من الأدباء والمثقفين حتى تغيّرت أخلاقهم وصاروا يهدفون إلى نيل لقمة العيش ولو بطرق غير مشروعة .

(1)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 348 .
(2)- عباس العزّاوي : تاريخ العراق بين احتلالين ، ج01 ، ص : 545 .
(3)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

صوّرت المقامات الزينيّة ذلك البطل في صراعه المرير مع القدر ، ومع الظروف القاسية التي تحيط به وتتخاطفه من كل جانب[1]، وإن اتخذ الحيلة والتكدي وسيلة لاستمراره وعدم تراجعه فإنّ الذي يحسب لأديب كالمصري ، هو سعيه الدائم للحفاظ على شعلة الأدب والعلم أينما ذهب ، فكان يسعى لإحياء ما ظن الناس أنه اندثر من العلم والأدب كبعض أنواع الرسائل التي كانت تنظم في وقت سابق ، جاء في المقامة الحصكفيّة الرقطاء هذا الحوار الذي دار بين أحد المناظرين والمصري حيث ظن ذلك المناظر أنّ كتابة الرسالة الخيطاء والتي تحوي حروفا منقوطة والأخرى مهملة على نحو معين ، أدب ولّى لم يعد هناك من يستطيع امتطاء جواده ، فما كان من المصري إلا أن يبرز صهوته ويثبت للجميع أنه قادر على إحياء هذا النمط من الكتابة << **فلما سمع أبو نصر ما نطق به ومنطق بذهبه ، من حسن مذهبه ، قال له: أتحب يا ذا الفضل الفائض ، والظل الخائض ومن خضع لإفصاحه الفريد ، بأن أنشئ ذلك من ضروبه ما تريد ، فقال له : تالله إن ذا لريع انجدم ، وربع انهدم ، وفضل نُكس، وعلم وُكس ، وعلم درس ، ومعلم اندرس فخلّني من خضاب عمل ينصُلُ ، و لا تولني سُحّ ولي ولاية أمل لا تحصل**>> [2]، إنّها عبارات تفوح أسى عن حال الكتابة في ذلك العصر وبالخصوص ما يتعلق بالنمط القديم والفريد في كتابة فن الرسائل ، إنها **مأساة الأدب والأدباء** حين تلاطمتهم أمواج الحرمان فحرموا حتى من زادهم المعنوي الذي لم تعد الظروف الاجتماعية تسمح به أو تتيح الفرصة للتزود منه ، ولكن شعلة الأمل باقية ولن ينضب نهر الأدب ما دام الأدباء أحياء ، لذا تحدّى المصري جميع المناظرين وأتحفهم بما كانت أسماعهم تحن إليه .

في موضع آخر من مقاماته يفصح الجزري عن **مأساة الأديب في ذلك العصر** ، هذا الأخير الذي ساوى بين العالم والجاهل وبين الفطن والبليد ، << **فلما وقف ما وقف ووكف وتجنب الوكف ، وخصهم بريق ذلك العريق ، وحصّهم بإبريق ذيالك البريق ، مدحوا لسانه الأفصل ، وذمّوا زمانه الأعصل وقالوا : أف لعصر يضوع به ملابُ لُبابك وتضيع**

(1)- محمد يوسف نجم : فن القصة ، ط01 ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، 1996 م ، ص : 103 . .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحصكفيّة الرّقطاء ، ص : 540 .

بين أصحابه صنوف انصبابك وتُزجى لك الأذى وتسوقٌ ، وتعلو على رؤوس إفصاحك السوقُ >> [1].

إذن هي مأساة الأدب والأدباء ، مأساة تعرضت لها طبقة الجزري في ذلك العصر لذا ما كان منه إلا يعبر عن تلك المأساة بقلمه ، فاختار لمقاماته بطلا أديبا عكس صورة الأدباء والمثقفين الذين دفعهم الفساد والظلم إلى التكدّي والاحتيال على كافة أفراد المجتمع حاكمهم ومحكومهم ، فقيرهم وغنيهم إنّه << **يعكس وبدرجة كبيرة آمال تلك الطبقة وطموحاتها كما يعكس مشاكلها وهمومها التي كانت تبعث على التمرّد والثــورة >>**[2].

كان الجزري أديبا مطلعا وفردا فاعلا في مجتمعه ، لذا استطاع أن يصور داءه للوصول به إلى علاج مناسب يخرجه من حال الفساد والتدهور ، وكثيرا ما كان ينبه إلى المأساة بالسخرية والفكاهة ؛ أي يصوغها في شكل هزلي يكتنف العديد من الدلالات ،كل ذلك لأنه كان يعيش تحت ظروف الاحتلال والبطش المغولي فكان لزاما عليه أن يتوارى خلف أقنعة متعددة ، أقنعة تجعل شخصيته تتماهى مع شخصية البطل /الأديب المتكدي وإن كانت شخصية متخيلة إلا أنّها اكتست ثوب البؤس والحرمان وذاقت ما ذاقه عامة الشعب من ويلات الفساد والاحتلال ،حتى غدا الأديب مشرّدا لا مأوى له.... يطرق أبواب الحكام مع عياله لينال قوت يومه الذي يراه حقا مشروعا له وجب عليه أخذه بقوة الحيلة والدّهاء ،جاء في وصف المصري وعياله : << **فبينما أنا أجمح على غوارب السرّاء وأخطر في الحلّة السيراء ، ألفيته بعياله الخماص ، على قلاص القماص ، وهو يكتنف الكِسَرَ بأردانه ، في ميدان رَدَيانه ، ويشابك الكرب ببنانه ، بعد ارتفاع يفاع بنيانه >>**[3]

الجوع والفقر والتشرّد كلها مظاهر بؤس ومعالم مأساة لحقت المبدع وأبناء طبقته حتى اتخذوا من الاحتيال والسطو وسائل للرّد على مجتمع بخسهم حقهم وأسهم في مأساتهم ومن جهة أخرى كان لزاما على الجزري أن يختار صوتا ثانيا أقرب إلى موقفه وآرائه ، صوتا حكيما يناشد الحق ويسعى إليه بأنبل الطرق وإن تعثر مرة وأخرى فإنه يبقى مثالا للأخلاق النبيلة التي لم تستطع يد البطش أن تطمسها ، يقول عباس الصالحي في ذلكّ : << **ومن**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الموصلية ، ص : 474 .
(2)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 348 .
(3)- المصدر السابق ، المقامة الجماليّة الجوينيّة ، ص : 557 .

الطبيعي أن إعلان الإنسان رضاه أو سخطه في أمر من الأمور ، إنما يصور مقياسا ذا جذور عميقة متأصلة في نفسه وشخصيته ، ولقد كان ذلك في موقف راوي المقامات القاسم بن جربال الدمشقي ، ذلك الصوت الحكيم الذي يجسد في بعض الأحيان آراء الجزري وأخلاقه ومثله في الحياة وعاداته في المجتمع> [1]، ليلفظ المجتمع بدوره أنماطا مختلفة من الناس والمفكرين ينظر كل واحد منهم إلى مجتمعه من عمق مأساة الطبقة وآمالها وطموحاتها .

ثانيا : رؤية العلم في المقامات الزينيّة .

كنت قد وقفت سابقا عند أهم التحديدات المفاهمية لرؤية العالم عند لوسيان غولدمان حيث أشرنا أنّه ينطلق في تحديده لهذا المصطلح العمدة في منهجه من اعتبار رؤية العالم واقعة اجتماعية وليست فردية ؛ أي إنّ الفرد وحده لا يستطيع تكوين رؤية لعالمه بل إنَّ الرؤية لا تنشأ إلا في رحم الجماعة وأفكارها ، يقول غولدمان عنها : << **مجموع التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تجمع أعضاء مجموعة ما (غالبا ما تكون طبقة اجتماعية) وتجعلها في تعارض مع المجموعات الأخرى** >> [2].

إنّها نظام فكري يفرض نفسه ضمن أوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة على مجموعة من الناس تجمع بينهم في الغالب مبادئ مشتركة ، وقولنا يفرض نفسه ؛أي إنّ رؤية العالم لم تعد إدراكا واعيا وتصورا إراديا مقصودا للعالم ، بل إنّ الشيء الحاسم بالنسبة إلى غولدمان ليس هو نوايا المبدع بل هي الدلالة الموضوعية التي يكتسها أو يكتسبها النتاج الأدبي بعيدا عن رغبات المبدع وقد تكون في بعض الأحيان ضد رغباته[3].

ولأنّ العديد من الشعوب العربية شهدت حملات استعمارية غربية أتت على الأخضر واليابس كما أتت على المادي والمعنوي ، فإنّ ظهور مجتمع عربي بطبقات اجتماعية متباينة أمر حتمي ، ولا أجانب الحقيقة إذ قلت إنّ ظهور مثل هذه الطبقات في المجتمع

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق) ، ص : 48 .

(2) -Lucien goldman : le dieu cache , p : 26 .

(3)- علي بنساعود : < البنية التكوينية ومعاينة النص الأدبي > ، مجلة الثقافة العربية ، ع07 ، يوليو ، السنة الثانية عشر 1985 م ، مطابع الثورة ، بنغازي ، الجماهيرية الليبيّة الشعبية ، ص : 42 .

العربي القديم خاصة ، كان أيضا جرّاء صراعات داخلية وانشقاقات فكرية وحزبية داخل جبهة الخلافة ، كما حصل في العصر العباسي .

أمّا يعنيني وأنا أتوسل بإجراء تصوري – رؤية العالم – لمقاربة المقامات الزينيّة للجزري أن أسلط الضوء على ما هو جوهري في النص المدروس ليكون كفيلا بمساعدتي للقبض على تلك الطموحات والآمال والأفكار التي تجمع بين عناصر طبقة الجزري في المجتمع العربي العراقي على وجه التحديد ، من هنا أمكنني تحديد جملة من الرؤى التي يكتنفها خطاب المقامات حيث أكسبته ثراء إيديولوجيا مميزا ،أهّل الجزري ليكون حقا أديبا بارعا قدم آمال وطموحات طبقته بالإضافة إلى الكشف عن وجهات نظرها تجاه العالم والمجتمع المحيط .

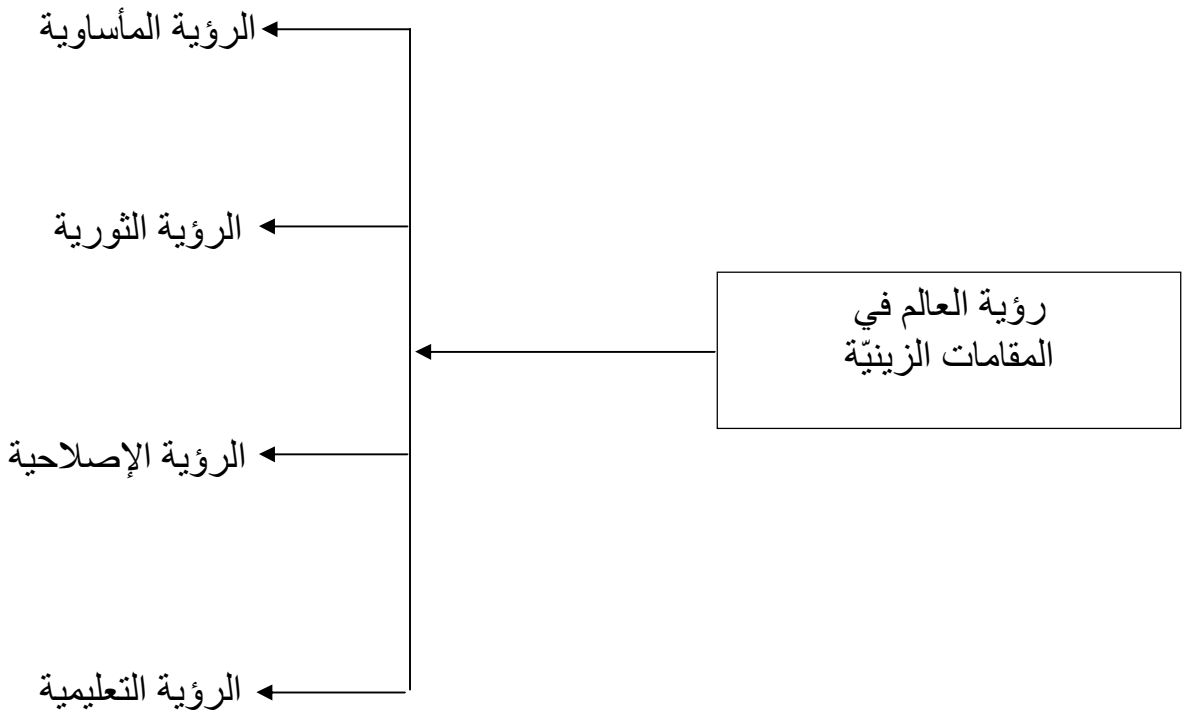
وبعد تفحصي العميق للمقامات الزينيّة وجدتها تعبر عن رؤى متعددة يمكن إجمالها في:

1 – الرؤية المأساوية .

2 – الرؤية الثورية النقدية .

3 – الرؤية الإصلاحية .

4 – الرؤية التعليمية .



وسأحاول فيما تبقى من بياض فضاء البحث أن أتناول كل رؤية على حدة .

01 / الرؤية المأساوية :

لاشك أنّ خطاب المقامات الزينيّة الذي صنف في فترة زمنية حرجة يمر بها المجتمع العربي بالعراق ألا وهي فترة الحكم المغولي على بغداد والذي كان نتيجة سقوط الخلافة الإسلامية بها ،حمل و بشكل كبير رؤيا مأساوية نابعة من صميم المأساة التي تعرضت لها الأمة العربية ، فصارت بين عشية وضحاهاصريعة سيف متجبر لا يرحم ، مَثَّله المحتل الظالم بعدما كانت بالأمس القريب تحاول علاج أسقامها الداخلية التي نجمت عن حب السلطة والابتعاد عن المنهج القويم في تسيير شؤون الدولة .

إنّه وضع مأساوي انجرّ عنه صراع عنيف على مستوى الواقع الاجتماعي ثم على مستوى العمل الإبداعي ، هذا الأخير الذي استطاع الجزري من خلاله نقل صورة الصراع المرير الواقعي لفئة المجتمع الأكثر تضررا ، وهي فئة الأدباء والمحرومين لذا أجد **الرؤية المأساوية للعالم** تجلت عند الجزري في **الصراع المأساوي** للشخصية البطلة والعديد من

شخوصه الأخرى كالراوي ، وأسرة البطل ، ونماذج اجتماعية متباينة ، وهو صراع مرير خاضته هذه الشخصيات من أجل الاستمرار وضمان العيش الكريم.

كما تتجلى هذه الرؤية بمستوى أعلى في **معاناة الطبقة الوسطى** والدنيا من طبقات المجتمع، وهي معاناة حقيقية جعلت أصحابها يحرمون من أدنى حق لهم في المجتمع ، كما جعلتهم فريسة سهلة لأطماع أصحاب السلطة المستبديّن .

عبرت شخصية أبي نصر المصري وأسرته البائسة عن معاناة الأديب وأزمة الأدب في وقت واحد ، فمن كان يسعى له الناس للأخذ من علمه والاستماع إلى أدبه ، أصبح يشقى ويحتال ليسمعه الناس ويجوب أقطار العالم الإسلامي من أجل تغيير حاله وضمان استمراره في عالم ازدادت فيه حدة البطش والظلم ، يقول الجزري على لسان بطله :

<< وكم فلاة جبتها وكم صلات جزتها وكم صلاة قمتها

لنصبي المتمِّم

وكم فتحت مربعا وكم سددت مرتعا زوكم شددت ماارتعا

لغدري الغشمشم >> [1].

إنّها الطريقة التي اختارها البطل لمواجهة المجتمع ، فبدل الاستسلام له ، راح يواجهه بالغدر الذي ناله منه ، لتستمر مأساته ويستمر صراعه مع زمن جار عليه فأطفأ نجوم عزته ، يقول **واصفا مأساته** : << **حين انكدرت نجوم عزّتي وتكدرت بحور أعزتي وبانت الحَبّة [أي الحاجة] والمحبة ، وظعنت الحِبّة والأحبة ، وتمزق زيق المقدرة وانعطّ ، ورسب طافي المسرة وانغطّ، ونفر بازل المنازلة وشطّ.... >> [2].**

هذه المأساة التي حلت بالبطل جعلت أقرب الناس له ينفض من حوله ويمل لسوء حاله ولعل في ذلك المشهد الحواري الذي دار بين المصري وزوجته أمام حاكم بلدة ظفار ينبئ عن ذروة المأساة التي حلت به وبأمثاله من الأدباء، حتى زوجته ذاقت من عسر حاله وأخذت تشكو وضعها << **أبيت في رداء رث ، وغذاء غث ، وازديار جث ، وإزار مجتث، ودموع لازبة ، وقطوع ناصبة ، يخرف بي خرف الخروف ، ويسوف بأنفي ريح**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الكوفية ، ص ، ص : 358 ، 359 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 254 .

عرف المعروف حتى لقد ضب سحاب ذلّتي وشب شباب مذلّتي، وغـــاض ماء مُنتـي >> [1].

كما عبر الجزري عن رؤيته المأساوية من خلال تصويره لعلاقة الشخصية بالمكان والزمان ، فإذا كان الكثير من الأدباء دفعت بهم المأساة إلى ترك العراق والهجرة نحو العديد من البلدان الإسلامية فإنّ ذلك لم يكن في حقيقة الأمر حلا لأزمتهم ، ذلك أن مأساتهم الحقيقية جعلتهم في صراع مع الزمان لا المكان ، فهو زمان جار على فئته الاجتماعية بكل قسوة فغيّر حاله وحال أهله .

يقول واصفا مأساته مع الزمان :

<< إني حملت من الزمان متاعبا لمّا تحكم في المعان وعانا >> [2]

في موضع آخر يصف تلك المفارقات التي أصبح المجتمع مبنيا عليها :

<< فأف لدنيانا الذّميمة إنّها : تذل عظيما كي يلذ ذميمها

فبت عديما واستفاد عديمها : وظلت سقيما واستقام سقيمها >> [3]

لذا أجده يختار التكدي والاحتيال أسلحة خاصة به يجابه بها ذلك الظلم والجور ، حيث يجد نفسه مضطرا إلى استخدام أدبه من أجل كسب لقمة العيش وإطعام عياله الخِماص الذين كانوا عونا له في التكدي ، فكثيرا ما كان يلجأ إلى اصطحاب زوجته وعياله لأولي الأمر ، حتى ينقل صورة الأسرة البائسة مباشرة إلى أصحاب السلطة عساهم ينظروا إلى هذه الفئة بعين الرحمة والإحساس بالمسؤولية تجاه المجتمع .

إنّ صراع الأديب مع عنصر الزمان كان صراعا مع زمان من طبيعة خاصة، فهو زمان سياسي واجتماعي ، تميز بالتسلط والبطش والاحتلال ، لذا وجد الأديب نفسه مضطرا لمواجهة التسلط والظلم والفساد بالحمق والتكدي والاحتيال ، فكثيرا يبرر مواقف احتياله وتكديه بجور الزمان وفساد المجتمع ، يقول مخاطبا الراوي الذي يلومه على طريقته في الكسب واستمراره في الاحتيال على العامة والخاصة

<< دع الملام واحسم واقطع آذاك واجزم فليس يدمي من رمي

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص ، ص : 257، 258 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الرّهاوية ، ص : 478 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الصادية الظّفارية ، ص : 256 .

بلومك المذّمَمِ >> [1].

يدافع عن نفسه وتكديه ، ويلقي اللوم على زمانه الجائر ، الذي أعلى من قدر الحمق وأهله فمنحهم ، وحط من قدر العقلاء فحرمهم ، فكان لزاما عليه أن يواجه زمانه بما يليق به [2]، ففي ختام المقامة البصرية يصرح :

<< الدّهر يسعى للجهول لجهله ويحط من رتب العَقول لعقله

ويقيم فَدْمًا ما ثم يخفض عالما ورعا تحيرنا محاسن فعله >> [3].

وما الأديب في المقامات الزينيّة إلا واحدا من هؤلاء العاقلين الذين مالت عليهم كفة الزمان فلم تنصفهم حتى صارت فئة الجهلة تعلوهم بل وتتحكم في مصائرهم .

عبّر الجزري عن رؤيته المأساوية لفئة محرومة تمنت لو لم تحي بعدما ساءت حالتها ولم ترجح الكفة إلى صالحها ،

<<فيا ليتني لم أحي في النّاس بعدما تناءت جموع الجدّ عني وولت

ويا ليتني لمّا امتطي قِتْبُ صبيتي مطيَّ الطوى وسدتُ في الترب تربتي

فلا خير في عيش أبيت موسّدا به جمرَ جان إن توالت تولّت >>[4].

لقد عبّر أبو نصر المصري الأديب المتكدي ، والنموذج الاجتماعي البائس بحق عن **<< فئة الأدباء البائسين والعلماء المتسوّلين الساخطين المتبرمين بالعصر وأهله ، الذين جار عليهم المجتمع ، فكانوا ضحية من ضحايا تفسخه واهترائه وتصدّعه ، فاضطروا إلى التسول بمقدرتهم الأدبية واللغوية ، والاحتيال على المجتمع بشتى الطرق ، جلبا للرزق وإدامة للبقاء واعتراضا على أحوال المجتمع الفاسدة ....>>[5].**

من أبرز مشاهد البؤس والشّقاء الواردة في المقامات ، مشهد تكدي المصري مع عجوزه وولده أمام الأعيان من سادة الأهواز ، حيث أبدت العائلة البائسة براعة أدبية فائقة

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الكوفية ، ص : 358 .
(2)- عمر عبد الواحد : السرد والشفاهية ، ص : 79 .
(3)- المصدر السابق ، المقامة البصرية ، ص ، ص : 394 ، 395 .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة الرّهاوية ، ص ، ص : 479 ، 480 .
(5)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 343 .

أفصحت عن مستواهم الأدبي الرفيع من جهة ، وصورت مأساتهم الكبيرة من جهة أخرى، فتقف العجوز التي أنهكها الجوع والفقر:

<< أيّها الناظرون رقة حالي واحتيالي على الحُطام الحقير
واشتهاري لدى الرجال وهمّي بعد وهمي وكسر قلبي العقير
واصفراري وطول ليلي ووَيْلي وارتضاعي ثُدِيَّ صدر النّقير
وأُجاجي وبوس عيشي وطيشي بعد رهطي أولى المشيب الوقير
واعوجاجي وذلّ نجلي ورَجْلي بعد شيخي أبي الفقير الوقير
وافتضاحي لدى الصّفوف وعسري بعد يسري من الكثير الوقير
واتّقاحي على الوقوف وضُرّي بعد ضرّي وضعف ظهري الوقير
بعد أن كنت في الخدور بخير بين قدر وقادر وقدير
واصلوني ولو سجق خمار أو ازار لبعل بعلي القدير >> [1].

شاكية سوء حالها وفاقتها التي بلغت بها حدّ العُري ، فلم تجد ما تكسو به نفسها وتستر به شعرها ، وأمامها ولد رث الثياب هو الآخر ، يطلب لنفسه ولأمه طعاما وثيابا ، فينشد:

<< واعطفوا لي من بعد أمّي لأمي إنّ أمي كضعف أمّ غرير
واسمحوا لي بخاثر ومخيض وطعام من اللطيف غزير
وارشحوا لي بحلة وحذاء مع رداء من الشُّفوف حرير
وارفدوني برفدكم ففؤادي ذو جرير إلى الوجار جرير
واجبروني بجبة وبجاد مع جذاذ من النَّضير نضير
وانصروني بصُرَّة وصدار مع وصيف مع النّصير نصير >>[2]

فهذه أسرة أدبية بائسة ، تقدم صورة حالها المأساوية أمام الأعيان من أصحاب السلطة علّهم يغدقون عليها فيتغير حالها ، والحقيقة أنّ ما دفع المصري بأسرته للتكدي والاحتيال قد يبدو للوهلة الأولى منافيا لأخلاق الأدباء والعلماء ، ولكن سرعان ما يجد المتمعن في بؤس حالهم تبريرا لما يلجأون إليه من التكدي وطلب الرزق ، ومن جهة أخرى مهما يكن أمر

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الأهوازية ، ص: 488 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 489 .

الوسيلة المتبعة في الكسب ، يبقىّ بيت القصيد في هذا المشهد الحواري المأساوي أنّ الأديب الجزري ، قدّم لنا رؤية مأساوية لفئة الأدباء البائسين وأهليهم فما أسرة المصري إلا أنموذج لجمهرة من الأسر التي تجرّعت كأس الفقر والحرمان ، ما حملها على الترحال والتسول.

كما أنّ الجزري عبّر عن رؤيته المأساوية لهذا العالم البغيض من خلال رحلة البحث التي تبناها البطل المصري وأسرته ، ما حمله على التجوال والسفر الدائمين بين مختلف بلدان العالم الإسلامي ، لا لأنَّ تغيّر المكان سيضمن لهم عيشا كريما ، فأماكن العالم الإسلامي آنذاك متشابهة وتشهد هي الأخرى صراعات مريرة على مستوى الشعب والسلطة ، إنّما كان دافع الارتحال هو البحث عن زمان عادل يعود فيه ا لأديب إلى حياة العفة والكرامة.

وقد فسَّر الناقد " عمر عبد الواحد " ، قضية الارتحال في المقامات بشكل عام برؤية الأديب الخاصة والتي مفادها << **أنَّ الشرّ في الأرض أو في عالمه أمر لا فكاك منه، ولا قدرة على دفعه ، لا يُجدي معه التنقل من مكان إلى مكان ، ولا مفر منه سوى بالاغتراب النفسي ، الذي يتستر خلف إدعاء الحمق والسخُف والجنون** >> [1]. وحقيقة الاغتراب النفسي أنه شعور وجداني لا يغادر شخصية بطل المقامات عادة ، وما سلوكات المصري بطل المقامات إلا تفسير ظاهر لاغترابه النفسي والذي ما هو إلا مظهر عميق يعبر بدوره عن عمق مأساة الأديب /البطل .

لم يكتف الأدباء البائسون بالترحال من أجل التكدي والاستمرار في العيش ، بل كان يطمح العديد منهم إلى الخروج من مأساته من طريق أحد الأمراء أو الحكّام ، لذا كثيرا ما يتصل البطل بحاكم البلد وأميره ، رغبة في نيل عطفه وتقريبه منه ، ولعل تلك الصورة التي قدمتها المقامة العانية للبطل خير دليل على ذلك ، << **ثم إنّ صيتنا اتصل بأمير مكانها ، وسائس سكانها ، فأرسل إلينا أحد أتباعه ، ليجعلنا ممن ينعم بمرباعه ، وينعم بكرائم رباعه على رباعه ، فحين حصّلنا إلى حِوائه ، وحصلنا على لطائف حِبائه وأعجبه جني منافستنا في مناسمتنا / ... / لمحنا الأمير لمح من حن إلى قرينه وهن وسن سنان قلقه وأنْ ، وقال لنا : اعلموا أنّه ورد علي بهذه الأيام القريبة رجل مستحسن النقيبة ما أغمض جفن مجالسته ولا جفا ، ولا لبس خفاء مخالفته مذ خفا / .../ فألفيتحين**

(1)- عمر عبد الواحد : السرد والشفاهية ، ص : 80 .

لاح قمر أرقانه ، وفاح أرجُ حلّ عقاله من مقاله ، أبا نصر المصري شيح سرور الأمير وشيخ معازف تلك المزامير >> [1].

يظهر البطل في هذه المقامة جليسا مقربا عند الأمير ، هذا الأخير الذي كان يستمتع بليالي المصري الغنائية والأدبية ، دون أن يكشف البطل عن حقيقته للأمير << **وأبو نصر يسحّ لذلك الذّرور ، سُحُوحَ المسبل الدّرور ، ويُظهر بين تلك الصدور ، ما يُعْجِزُ لسان المُصقع القَدور / ... / ، هذا والأمير منعطف إلى لبده ، منعطف إلى معرفة بلده والمصري يزجرني برفع حاجبه ويسكتني بنصب نصب رواجبه ، إلى أن ألانت لُبَّ الأمير سُحُبُ سِحره الهطّال ، وآنت منه طِلِبَةُ مدح أزهاره والرَّطال** >> [2].

على هذا النسق يبقى المصري محافظا على قناعه من أجل أن يطيل البقاء مع هذا الأمير الذي قدّر فيه موهبة الأدب والقول ، وكي يكون مُنقذا له من مأساته الطويلة ، غير أنّ قصة المصري لا تنتهي عند قصر هذا الأمير ، فسرعان ما ينال ما يريد من العطايا ثم يفرّ إلى مكان آخر ، في رحلة بحث جديدة ، عن مكان وأمير آخر قد يكون أنفع من الأول .

ولأنني كثيرا ما أصف شخصية المصري بأنها معادل فني لشخصية الأديب التاريخية والاجتماعية وكذا العلمية ، وجدت الجزري يصوّر الحاكم أو الأمير في بعض مقاماته على أنّه شخصية محبة للعلم والعلماء ومقرّبة لهم ، مشيرا بذلك إلى شخصية علاء الدين عطا ملك الجويني الذي قرب الجزري ونال عنده تقديرا كبيرا ، وفي مواضع كثيرة أخرى من مقاماته يقدّم صورا متعددة للولاة والحكّام الذين تميزوا بالترف وحب السلطة وموالاة المحتل، فما زادوا الطبقات المحرومة إلا حرمانا والبؤساء إلا بؤسا ومأساة .

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة العانية ، ص – ص : 290 – 292 .
(2)-المصدر نفسه ، ص ، ص : 292 ، 293 .

02 / الرؤية الثورية :

على غرار الرؤية المأساوية كانت الرؤية الثورية في المقامات الزينيّة فهي لا تعبّر عن رؤية الأديب المبدع منفردا أو هي رؤيته الخاصة ، وإنّما هي رؤية << **لها امتدادات وجذور اجتماعية وثقافية ودينية وفكرية في المجتمع الذي ينتمي إلى المبدع أو المفكر فالرؤية لا تقع خارج النص وإنما تكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الأدبي بوصفه تركيبا خاصا بالبنية العامة التي تضفي عليه طابعه الفني** >> [1].

لذا تجلت هذه الرؤية على مستوى التشكيل البنائي للنص ، فكان **الفكر الثوري** للأديب وطبقته حاضرا بقوة جسدته مواقف البطل وكذا مواقف الراوي في العديد من المقامات حيث تلتحم الأفكار الثورية مع الطبقة الاجتماعية المأزومة من أجل مستقبل أفضل أو بمصطلح غولدمان من أجل **وعي ممكن** يحقق الانسجام والتوافق والتوازن متجاوزا **الوعي القائم** بزيفه ومآسيه .

لعل من أبرز المواقف القصصية التي تعبر عن الرؤية الثورية للأديب ، الثورة على أنظمة الحكم آنذاك وإعلان فسادها وجور أصحابها ، جاء على لسان زوجة المصري :

<< كم حكّم الدّهر حكّاما وعلّمهم ... معالم الحكم والإحكام والحِكم
وكم هَووا وهَوُوا أهواء واطّرحوا ... أوامرَ الرُّسل والإسراء والحَكَمِ
وكم سعوا لطماح طالح وسدَوا ... لحاصل الحرص كالمرسالة السَدِمِ
وكم سهوا وسطوا عمدا وطحطحهم ... معسكر السّام والأرماس والسَدَمِ
وكم علوا معهدا عدوا وما عدلوا ... وطالما عدلوا للحِرْم والحَرَم
وكم واصلوا مطمعا حرصا وكم ... حرموا و صارموا رحم المحروم و الحرم
لوحاولوا عذلهم ما آل حالهم ... حال المعاد لهصر الرأس واللمم
آها لهم لو رأوا ما سّر مسلكهم ... لهلمَموا هادما للّوم واللّمَمِ

(1)- نورالدين صدار : < البطولة ، الإنسان ، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر – مقاربة بنيوية تكوينية > ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مج 37 ، ع02 حزيران 2010 م، مطبعة الجامعة الأردنية ، الأردن ، ص : 374 .

- **قال الراوي : فانهمر غين عين الحكم وعبر ، واعتبر بمن عبّر واستعبــر >> [1].**

انتقد الجزري ساسة عصره ، الذين تولوا الحكم والملك ولم ينصفوا ، فأدانهم لما اقترفوه في حق الدين والرعية ، فماهم إلا سلالة خلفاء بني العباس الذين انتهكوا الحرمات وغالوا في بذخهم والتفتوا إلى ملذاتهم وعثبهم ونسوا مسؤوليتهم تجاه الإسلام والدولة فأولئك هم الذين حكموا وهوَوَا وهوُّوا من معهم ، وسهوا وما عدلوا وأحلوا ما حرم الله ولم يفكروا في مآل حالهم ، ومن جهة أخرى نجد أوضاع العالم الإسلامي ازدادت تدهورا منذ أن استبد الأتراك بالحكم فأصبح الخليفة لا يملك إلا الانقياد لهم خاصة بعد مقتل الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان سنة 247 هـ .[2]

فصار من هؤلاء الحُكام ولاة ووزراء من المغول يسيرون نظام الحكم وفقا لأهوائهم وأطماعهم .

ـ مثلت مواقف البطل المصري في المقامات الزينيّة ثورة على أولئك الساسة داخل العراق وخارجه ، لأنَّ الأزمة لم تكن أزمة بلد وإنّما كانت أزمة أمة برمتها ، فهناك في تلك الأراضي المختلفة في ديار الإسلام ، أنَّ كان المصري يحط رحاله بين الحين والأخر أمراء وحُكام من العرب والمسلمين يحدوهم في حكمهم الطمع وحب الدنيا بملذاتها ، وحال شعوبهم تزداد سوءا وتدهورا ، لذا كان لزاما على فئة الأدباء والمثقفين العلماء أن يرفضوا تلك الأوضاع ويثوروا ضدها وهو ما ميز أفكار طبقة الجزري في ذلك الوقت حيث : << **قلّ وجود المثقف [العالم] المقتنع بواقعه السياسي الآني ، أي ذلك المثقف الملتزم بالنظام السياسي القائم ، المدافع عنه والمتبني لأفكاره** >> [3].

فهم العلماء والأدباء الذين رفضوا أنظمة الحكم الجائرة والمحتلة وحاربوها بعلمهم وتعليمهم، بل ودفع ذلك الفساد واهتراء القيم بهذه الطبقة المثقفة والمحرومة إلى التكدي

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص ، ص : 567 ، 568 .
(2)- مصطفى السيوفي : تاريخ الأدب في العصر العباسي ، ط01 ، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، القاهرة ، مصر، 2008 م ، ص : 195 .
(3)- محمد رجب الباردي : شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ط01 ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993م، ص : 124 .

وحتى << **الاحتيال على المجتمع بشتى الطرق جلبا للرزق ، وإدامة للبقاء واعتراضا على أحوال المجتمع الفاسدة وثورة ضدها** >> [1].

من أبرز مظاهر الرؤية الثورية للجزري ما جاء على لسان بطله في تشخيص داء الحُكام وأنظمتهم يقول :

<< **وسير الهوى وضير الهوى وجور الولي ومور السَّنَدِ** >>[2] .

ثم يشدد لهجته ويفضح خواءهم في خطبة متينة ألقاها على مسامع حشود كثيرة: << **عباد الله إلام تكرمون أولى المكانة والخفض ، وتحرمون ذوي الديانة والخفض وتغالون بطول مرحكم والعرض ، وتلغون حديث ترحكم حال المناقشة والعرض ، وحتَّامَ نراكم قادرين وأنتم لإطعام القَرْم غير قادرين / ... / طالما تطاللتم لحُبِّ الرّباع ، وتطاولتم لهتك كواعب الرّباع** >> [3] ، عبارات تفوح ثورة ورفضا لكل من ظلم وبغى وقدّم المغانم المادية على أرواح البشر، إنّها نوع من أنواع الثورة بالقلم والكلم .

على الرغم من كون الظروف السياسية وعواملها المختلفة من كانت تقف وراء اجتياح الغزاة من فرنجة ومغول للديار الإسلامية ، ومع ذلك لم تختف شعلة الثورة والمقاومة سواء بالسيف أو بالقلم[4]، بالإضافة إلى أنّ أهم ما أدى بالسياسة كنظام إلى التدهور والفساد،عبث أصحابها والتفاتهم إلى اللهو وأمور المجون حتى مالت بهم سفينة الحكم فغرقوا وأغرقوا من معهم ، ولم يخف على الجزري تصوير هذه المناحي الاجتماعية والسياسية في قصور الأمراء والولاة تحت رؤية ثورية ترفضها جملة وتفصيلا ، وإن كان بطل المقامات كثيرا ما يظهر عنصرا بارزا في مجالس لهو الأمراء إلا أنّ الهدف الأول من هذا التصوير الدرامي للأحداث هو الثورة على فساد المجتمع وتصدع بنيانه .

هذا الراوي يصور ليلة من ليالي الغناء والشرب في قصر أحد الأمراء << **ثم إنّ صيتنا اتصل بأمير مكانها ، وسائس سكانها، فأرسل إلينا أحد أتباعه ، ليجعلنا ممن ينعم بمرباعه / ... / فبينا نحن ذات يوم بندوته ، متجملين بجلابيب جلوته ، وقد أزَّر الزهر براحها ، وسلت السحب على الحدائق صفاحها ، خرج بجفان كالأزهار ، وفتيان كالأقمار**

(1)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 343 .
(2)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الأهوازية ، ص : 492 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة الضّبطاء ، ص : 551 .
(4)- مصطفى السيوفي : تاريخ الأدب في العصر العباسي ، ص : 199 .

وأبكار كالبدور ، وأخدان خارجين من خلال الخدور ، فلما قعدنا لتناول شرابه المشمول وشملنا / ... /

والكأس ينهض والقناني تبرك والمزن يبكي والحدائق تضحك

والشرب يشرب والمغاني تطرب والخمر تسكب والمعاني تسبك >>[1] .

فتلك مظاهر رهيبة ومخزية تسود قصور من بيدهم أمور الرعية ومصائر المسوس ، إنّها مجالس خمر ولهو وغناء يحضر فيها عنصر الجواري بكثرة ، وهي ظاهرة شهدها العصر العباسي في قرونه الأولى بقوة ، ولم تخل منها إلا قصور من كانوا يخافون الله ويحَكمون شرعه .

لقد ثار الجزري بشدة على حياة اللّهو والتهتك التي انغمس فيها أولى الأمر من المسلمين وغيرهم وكذا فئة المثقفين من الأدباء الذين يتخذون مجالس الأدب ساحة للثمالة واللهو .

أما ما يميّز رؤية الأديب الثورية بالإضافة إلى تصوير فساد وفشل الساسة هو الاحتيال على أصحاب الأمر والتكسب منهم كمظهر من مظاهر الثورة والانتقام ، لذا لم يكن يخرج المصري من تلك المجالس إلا وقد حقق ما كان يصبوا إليه من نيل المال والذهب، وجاء في نهاية المقامة العانية : << **فلما اجتلى الأمير لمع وميضها [أي قصيدة المصري] ، وابتلى زبد اغريضها وعبق عَرْفُ أسجاعها التي وكفت وكفت / ... / امتطى صهوة الطرب، وألقى إليه صُبْرتين من الذهب** >> [2].

فكان المصري شخصية ثورية تحمل رؤية ثورية من شأنها تغيير الواقع وكسر أغلال الطبقية الجائرة ، ولكون المصري من عامة الناس ومن الطبقة المظلومة فإنّ الأديب لم يهمل جانب العامة من الناس ، حيث جعلهم طرفا مهما أسهم بشكل كبير في فساد الحُكام وتدهور المجتمع لقد كان أنموذجا حيا :<< **جسّد مطامع تلك الفئة البائسة وأحلامها تعبّر بذلك عن رؤية اجتماعية [ثورية] معينة ، وهي أنّ أساس الداء لا يمكن في قمة**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة العانية ، ص ، ص : 290 ، 291 .
(2)- المصدر نفسه ، ص ، ص : 294 ، 295 . .

الهرم ، بل في القاعدة الاجتماعية التي تتمثل في سواد الجمهور وعامة الناس >> [1]

فالمصري من هذا المنطلق أو الأديب وأبناء طبقته ليسوا مجرد متسولين بل إنّهم ساخطون ثائرون على المجتمع ، متبرمون بالزمن [2].

وقد سجلنا في المقامات الزينيّة العديد من مشاهد الاحتيال والثورة على عامة الناس من قبيل: الراوي ، المناظرون ، أصحاب الفرس ، الحمامي ، أصحاب العزاء ... وغيرهم فهم من عامة الناس وأحيانا من محروميهم ومع ذلك فهم طرف من أطراف المجتمع المنحط في قيمه وأخلاقه .

وقريبا من هذه الرؤية الثورية تقدم المقامة الحلبية جانبا مهما من ملامح **البعد الثوري في آمال ومطامح الأديب وطبقته** التي نالت الذلّ والهوان جرّاء الحرب والاستعمار فأجده يشخص الدّاء ويصف الدواء ويترك التقدير ومن ثم ردة الفعل لأصحاب الأمر ، فحين يمر المصري على جمع من الأدباء وأصحاب السعة وقد تجمعوا بمكان روض زاهر يسحر الألباب متناسين هموم الناس وحال الحرب والغارات يقف بين أيديهم وراح يتكدى عليهم طالبا مساعدتهم لأنّه وأسرته من ضحايا الحرب والغدر ، << **فبينا نحن نخِدُ ونخُبُّ ونُسْئِدُ ونَدِبُّ ، برزت لنا كتيبة وارفة لبصر الرامق متضاعفة الزّرد واليلامق ، فاستدعت الكفاح ، وقد تضوّع قفلُ المحاربة وفاح فبلّت النُّحور والبنائق واستأصلت المُقَارب والفائق وأسرت منّا رجالا ، وصيّرت النساء بيننا رجالا ، فلمّا حبط من نفع،وهبط ما ارتفع / ... / وشرقنا بتلك المصيبة ورشقنا بسهام السّدر المُصيبة** >>[3].

فحينما حلت مصيبة الحرب تغيّر حالهم وأضحوا يستعطفون من سفل واعْولَى ، << **أقبلنا نستضعف من سفل واعلولى ونستوكف ما رخُض واغلولى** >> [4] ، فكان من هؤلاء المقبلين عليهم الراوي وصحبته الكرام من السادة حيث وصفهم المصري : << **وأنتم رعاةُ الأوان وحماة الحرب العَوَان**>> [5]، في عبارة مدحية تحمل معان ثورية أراد الأديب

(1)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 356 .
(2)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحلبية ، ص ، ص : 326 ، 327 .
(4)- المصدر نفسه ، ص : 327 .
(5)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها ..

تمريرها ؛ حيث قدّم آمال هذه الفئة المتضررة من المجتمع وطموحاتها ليلتفت إليها أعيان الناس وساداتهم من المتنعمين فيرفعوا عنها جراح الحرب وآثار الذلّ ، بدل تنَعُم هؤلاء وابتعادهم عن واقع الحرب وما جرّته على النّاس من تشرد وضياع ، سيما فئة الأدباء والعلماء لينشد المصري ثائرا على الزمان الذي يُكِّي به عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية في مجتمعه البائس المحروم :

<< ألا قاتل الله الزمان لأنه أخو جنف ما زال في العهد ناكثا
يُعاند أهل الفضل ظلما ولم يزل كثيت النثا شَذْنَ الربائِث حانثا
زمانا به يمسى العليم مضيّعا أثيث الغثا إرْثَ الرثاثة وارثا
فآسو أخا بوس رشيق كِنانة رماه بهار كِفُّ الحوادث عابثا
وأمسى به ذيب التذلل والاذى شديد الشذى حلف العداوة عائثا
لأُصبح من ضُرّي العُضال مخلّصًا أبا نشب حُلْوَ المدائح نافثا >> [1].

إنّها ثورة على الزمان الإنساني ، أي ما كان الإنسان طرفا فاعلا فيه ، وذلك لأنّ زمان الأديب زمان طغى فيه الإنسان وتجبّر وقتل وخرّب حتى صُبغ الزمان بألوان فعل الإنسان وفكره الجائر .

إضافة إلى ما تقدم من حديث عن الرؤية الثورية للأديب في مقاماته ، لفت انتباهي ملامح أخرى لهذه الرؤية مثبوتة في بعض المقامات ذات الطابع الديني الوعظي ، كالمقامة الملطية التي دارت أحداثها ببلدة من بلاد الروم المشهورة التي كانت تتاخم الشام ، وهي بلدة ملطية وبالتحديد في فضاء إحدى الكنائس المشهورة هناك ، وقد تجلت الرؤية الثورية للأديب على المستوى العقائدي الديني ، حيث كان مناصرا للدين الإسلامي ، الذي هو دين البشرية الصحيح ومناهضا لما سواه من الأديان الأخرى كالمسيحية ، فصوّر لنا مشهدا من مشاهد مراسم الخطبة والزواج على المذهب النسطوري الذي تبنّته الديانة المسيحية في آسية الوسطى ، وهو من أبرز مظاهر الثقافة الدينية والعقدية التي امتصتها بعض القبائل المغول في تلك البلاد ، <<**في أواسط الألف الأول الميلادي كانت أكثرية قبائل كرايث**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحلبية ، ص ، ص : 327 ،328 .

[من قبائل المغول] قد اعتنقت الديانة المسيحية حسب المذهب النسطوري >> [1]

وحقيقة المذهب النسطوري أنّه يرجع إلى نسطور وهو رجل من مدينة مرعش ، كان سنة 430 م للمسيح ، ويذهب إلى أنّ في المسيح أقنومين كما أنكر بكارة العذراء ، وكونها والدة الله وانبثاق الروح والقدس من الابن[2] .

أما حقيقة المشهد السردي الذي قدمته المقامة هو أنّ المصري كان في موضع الإمام أو الخطيب الذي يلقي خطبة دينية ثم يفتتح مراسم النكاح فيعقد قران الزوجين بحضور الوليين: << **زوجّت بنتك المدعوة فلانة فلانا الحاضر على سنن الملة المسيحية وسنن السادة السليحية ، وحققت أن هذا الزواج قوي الاعتلاق ، بريّ من الطلاق / ... / مع علمك بأنها [أي الزوجة] بالغة عاقلة راكبة نُجُب الإجابة رافلة ، ظاهرة الجيوب خالية من العيوب ، سالمة مما ينافي القوانين النسطورية ... >>** [3].

ظاهر النص لا يحمل ثورة ورفضا لهذا الدين والمذهب، ولكن المتمعن في نص المقامة كاملا يسجل تلك الرؤية الثورية التي تهدف إلى طمس معالم هذه الطقوس والعادات المنافية لدين الإسلام والمرسّخة من جهة أخرى لديانة المحتل المستدمر ، ودليلنا في ذلك مفتتح خطبة المصري التي ألقاها في الكنيسة ، فلفت الأسماع والأنظار إليه وإلى دلالات خطبته الرامية إلى ترسيخ عقيدة التوحيد والإيمان ونشرها في كل مكان . جاء في خطبته << **حمدت ذو كَمُلَ فضله ، وشَمِلَ ظِلُّهُ وعَزَّتْ جنوده ،/ ... / وخَفَضَتْ عُمَّتُهُ ونصبت مبرَّتُهُ ، ونصبت مضرّتُهُ ، وعمَّت نعمَتُهُ ، وغمَّتْ نقَمتُهُ ، وقدّر رزقَهُ / ... / مبدع كل حي ، ومدمر كل ليّ بِحيّ / ... / سخر لفلكه ريحه ، وبسط لعبيده فسيحه ، وبجَّل عيسى مسيحه ، وتقبل تقديسه وتسبيحه / ... / فهو دليل لله على تمكين قدرته ، ومتين مقدرته وعظيم لُجّه ، وقويم نهجه ، صلى الله عليه ربه وسلم >>** [4].

أكد المصري أنّ الخالق هو الله وأنه الإله المعبود وحده ، وأن عيسى عليه السلام عبده الذي خلقه وصوره ، ورسوله الذي أرسله بدين التوحيد إلى العباد ، فأيده بالمعجزات التي هي

(1)- محمد أحمد موسى هياجنة : المغول والمماليك ، ص : 33 .
(2)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الملطيّة ، (هامش الصفحة) ، 340 .
(3)-، المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(4)- المصدر نفسه ، ص – ص : 337 – 339 .

دليل قدرة الله وعظمته ، وهكذا تبنى الأديب منهج الحق وعقيدة التوحيد وأراد بثها في النفوس ثورة منه ورفضا – غير صريح – لديانة المسيحية و طقوس المذهب النسطوري .

بهذا تجلت الرؤية الثورية للأديب وطبقته في تلك المواقف الثورية الصريحة الرافضة لكل أشكال الظلم والطبقية والفساد بدءا بقاعدة الهرم وصولا إلى أعلاه متبنيا في ذلك آراء جريئة من شأنها أن ترفع أغلال التفسخ عن مجتمعه وطبقته المحرومة ، كما كان مدافعا عن تعاليم دينه موضحا عقيدته السمحة وهي عقيدة الإسلام السمح.

3 / الرؤية الاصلاحية :

إنّ الرؤية الإصلاحية ما هي إلا رؤية معبرة عن وعي اجتماعي لفئة معينة من فئات المجتمع ، وهي فئة العلماء والأدباء ، حيث يكون المبدع فيها جسرا ومَعْبرا لهذه الرؤية من أجل إيصالها وتحقيقها ، والحقيقة أن فئة العلماء في المجتمع العربي آنذاك ولدت من أجل الكفاح والرفض لذلك تركزت مهامها في **علاج أسقام المجتمع وإصلاح ثغراته اعتقادا منهم أن واجبهم الديني والوطني يحتم عليهم فعل ذلك .**

فلطالما نزعت الفئة المثقفة إلى التغيير الاجتماعي والحضاري من منطلق الاحتكام إلى الدين والعقل معا ، رغم ما واجهتها من صعوبات وعراقيل كان مصدرها السلطة أحيانا كثيرة وجهل الفئات الشعبية المحرومة أحيانا أخرى ، ومع ذلك يظل نفس العالم والأديب طويلا في سبيل تحقيق الاستقرار والأمن ومجابهة كل أشكال الظلم والطغيان والجهل .

برز الجزري عالم وأديب القرن السابع الهجري على منبر **الإصلاح** والإرشاد ، وإنْ لم يتسن لي من آثاره الأخرى ما يغطي مسيرته الإصلاحية في مجتمعه ، فإنّ توفر مؤلفه " المقامات الزينيّة " كفيل بذلك ؛ حيث أجده يثور وينقد ويرشد ويصلح من جسر القلم والفكر والأدب ، فكان **مصلحا اجتماعيا** فذا ، تصدى لفساد مجتمعه وظروف احتلاله بقلم واع وعقل راشد ، إضافة إلى أنّ مؤسسات العلم التي كان عضوا فاعلا فيها كالمدرسة المستنصرية شكلت نوافذ مهمة يوصل من خلالها فكرة الإصلاحي .

إنّ الحديث عن الرؤية الإصلاحية في المقامات الزينيّة له ما يبرره ويقوّي حجّته إذ لا يمكن أن يخلوا هذا العمل الإبداعي من البعد الإصلاحي وقد صنف في فترة حرجة من

فترات الاحتلال والظلم التي تشهدها العراق ، لذا كان المجتمع أحوج ما يكون لهذه اللبنة الأساسية التي ستكون منطلقا لتحقيق النصر وتمكين لأصحاب الحق ، ولعل تاريخ الفكر الإصلاحي في العالم العربي وعلى وجه التحديد – في الجزائر – خير دليل على طرحي هذا .

إنّ أجلّ ما تصبو إليه الرؤية الإصلاحية ،هو تغيير أحوال المجتمع وتجاوز الأوضاع المزرية، لذا مثلت المقامات الزينيّة << **نمطا من النقد الاجتماعي فهي تفضح خواء النجاح الدنيوي والفساد في العالم وفشل الواقع في الرقيّ إلى تطلعاتنا النبيلة ، كما تكشف عن أحوال المضطهدين في قصص تدعو القرّاء من خلال التماثل إلى اعتبار بعض الأحوال مزرية ووجوب العمل على تغييرها** >>[1].

وقد جسدت الصورة البائسة للبطل وأسرته أهم ملامح تلك الأحوال المزرية التي يمر بها المجتمع تحت نيران الاستدمار المغولي واستحواذهم على البنى المختلفة التي تحكم المجتمع العراقي والعربي بوجه عام ، لذا وجب العمل على تغييرها برفض المستعمر أولا والعمل على إصلاح ما تم إفساده ثانيا ، وقد لا يتأتّى ذلك إلا بعد تغذية العقول والأذهان بالفكر الإصلاحي ومبادئه السامية التي تدعو إلى بذل الغالي والنفيس في سبيل الحفاظ على الدين والدولة والعروبة .

- سعى الجزري منذ الوهلة الأولى إلى تربية النفوس وصقلها ومن ثم إصلاحها حتى تكون أهلا لحمل **راية الإصلاح** في المجتمع المحتل فكرا وثقافة وأرضا ، غير أنّ اللافت للانتباه في أسلوب الجزري الإصلاحي ، أنّه اعتمد لونا من النقد والتهذيب العكسي لسلوك الأفراد والمجتمع ، وذلك حينما جعل بطل مقاماته البائس شخصية محتالة تلبس لكل موقف لبوسا خاصا وتتكدّى باحتيالها على العامة والخاصة ، وهو ما وسمته ببنية التحول الدالة المتفاعلة بنيويا مع الرؤية الإصلاحية للكاتب وفئته وعليه كان << **الاحتيال مجرد وسيلة للنقد والتهذيب العكسي لجأ إليها [الكاتب] بهدف الإصلاح الاجتماعي والتهذيب الأخلاقي** >> [2].

(1)- جونثن كاللر : مدخل وجيز جدا إلى نظرية الأدب ، تر : خميسي بوغرارة ، (د، ط) ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2007 م ، ص ، ص : 86 ، 87 .
(2)- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، ص : 352 .

من تلك الألوان التي اتخذها البطل في حيله ، مكيدته الأولى التي أوقع من خلالها بالراوي القاسم بن جريال الدمشقي ، حيث أرداه في غيابات الجُبّ ساخرا من سخفه وقلة حيلته ، داعيا إيّاه أن يكون أكثر فطنة وحذرا من كل المحيطين به سيما وهو – أي الراوي– أنموذج للشخصية العلمية المثقفة فالأجدر بها تكون رمزا للحرص والفطنة إذ كيف سيكون مستقبل المجتمع إذ كانت رموزها العلمية على هذا القدر من الضعف والهوان؟ ، << **وعند مجاوزة الظلماء ومجاورة يهماء الماء ، طأطأ رأسه إلي، ثم سلّم علي ، وقال : احمد الله إذ ألقاك في هذا المضيق ، أسوة بيوسف الصديق ، فعمّم هامتك بهذا الرشا، فما أنت بأول من ارتشى وهذا ما رمته من الرُشى على تزويج ذلك الرّشـــا** >> [1].

ثم يختم المصري مكيدته برسالة نصح يخطها على التراب لصاحبه القاسم :

<< **تفنّن بحمد الله عريان حافيا وعَدِّ عن التزويج ما دمت باقيا**

فإن ساءني ما ساء خِيمك خيَّمْتَ لديّ مدى الأيام قُمصي حِذائيا

فلا تركننّ يوما إلى وُدّ صاحب فكم صاحب أصلى الصديق المصَاليا

وكم مُبْعد أضحى من العَزّ عاريا وكم من أخ أمسى من المَكْر كاسيا >> [2].

من جهة أخرى ألمس **الرؤية الإصلاحية** كطموح وأمل يصبو إليه الأديب وفئته واضحة المعالم في خطاب مباشر يصدر عن البطل على منابر الوعظ والنصح ، يوجه فيه المجتمع إلى **مكارم الأخلاق والود عن الدين والعباد** حتى تغسل أدران الأمة فترجع إلى سابق عهدها : من ذلك ما ورد في خطب دينية متعددة جاءت في ثنايا العديد من المقامات كالمقامة القدسية على سبيل المثال ، حيث يقول : << **اعلموا عمّركم الله واعملوا واعلموا عود عمَمَ العمل ، واعملوا وسرّحوا عروس اهمالكم ، وأصلحوا رؤوس أموال آمالكم وسارعوا لمحاسمة الكسل الدّرواس ، وادرسوا طروس دروس الوسواس ، وسهلوا سلوك سراطكم ، واصرموا طِوَلَ طوب إلطاطكم ، الله الله ومهالك الدُّول ، وسماع مصارع الملوك الأول ، حُرموا والله مُحَالسه الكلل ، وعدموا مصادمة الأسَل ، وحاسَموا سُرُور**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة البغدادية ، ص : 91 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 92 .

السُّرور ، وصارموا صدور الصُّدور ، وهدم دورهم المِحَال / ... / طالما ألهاكم المدد ، وأوهاكم اللّدد وأصماكم الملل وأعماكم العَدَلُ ودهاكم الطّماح، وأعداكم الاطّراح... >>[1].

منبّها في هذه الخطبة الإصلاحية إلى قضايا جوهرية كانت سببا في تشقق بنيان الأمة الإسلامية ، منها عدم الاعتبار من قصص الأوائل الذين أهلكهم الطغيان والجبروت ولم تبق سوى دورهم علامة على فشلهم في الحياة ، وكذا أسقام تمكنت من عقول الخاصة فأردتهم موات الأرواح أحياء الأجساد ، فكم ألهاهم العدد وأعماهم المال والنعم وقضى عليهم الكبر والفخر ، وكذلك ما دبّ في كيان المجتمع وخاصة على مستوى السلطة من خصومات " وأوهاكم اللّدد " أي أضعفتكم الخصومات ، فتلك النزاعات التي شهدها العصر قبل الاحتلال هي ما عجّل بوقوعه فريسة سهلة في قفص الاستدمار وطغيانه، وإنّ الأمة لن تتمكن من كسر أغلال هذا القفص إلّا بالعودة إلى طريق الله ومنهج الحق وإصلاح النفوس حتى تقوى على مجابهة كل تيارات الفساد والظلم داخل المجتمع وخارجه .

كثيرة هي النصوص السردية النثرية منها والشعرية التي تجسد رؤية الجزري الإصلاحية في مقاماته وأكثر ما يميز هذه الرؤية هو تعالقها مع المواقف الثورية للكاتب فأغلب مواقفه النقدية والثورية كان الهدف منها إصلاحيا بالدرجة الأولى ، سواء ما وُجّه منها لفئة الحكام والولاة أو ما كان منها موجها لعامة الناس من المجتمع ، فحين يخاطب الحكّام والولاة بخطاب نقدي مباشر يقول فيه :

<< كم حكّم الدّهر حكّاما وعلّمهم معالم الحكم والإحكام والحِكم
وكم هَووا وهَوُوا أهواء واطّرحوا أوامرَ الرُّسل والإسراء والحَكَمِ
وكم سعوا لطماح طالح وسدَوا لحاصل الحرص كالمرسالة السَدِمِ

/ ... /

آها لهم لو رأوا ما سّر مسلكهم لهلمَموا هادما للّوم واللّمَمِ كمحكم>>[2].

أراه يسعى بالدرجة الأولى إلى **إصلاح** نفوسهم وتوجيههم إلى مسالك الحق في الحكم والاهتمام بأمور الرعية ، خاصة وأنه ذكرهم بمآل من حكم ولم يعدل ومن أحلّ ما حّرم الله

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينية ، المقامة القدسية ، ص ، ص : 280 ، 281 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الجمالية الجوينيّة ، ص ، ص : 567 – 568 .

ولم ينصف ، إنّها صيحات التغيير والإصلاح التي لن تكتمل عُراها إلا بإصلاح ذوي الأمر من الحكّام والولاة فبهم يصلح المجتمع وبهم ينهار بنيانه ويتصدع .

أيقن الجزري أنّ إصلاح المجتمع لا يكون طريقه إلا من الداخل ، فبدأ بتربية النفوس وتهذيبها حتى تستطيع بدورها أن تنطلق بقوة لإصلاح الخارج ، وكي تستقيم وتتحقق هذه المعادلة بين الداخل والخارج كان لزاما عليه أن يبعث برسائل تهذيبية إصلاحية تمس عمق النفس البشرية في حرصها ووعيها ، تارة يوجهها إلى عامة المتلقين وكثيرا ما يتوجه بها إلى صاحبه الدمشقي ذلك الصوت الذي يمثل صورة حية أخرى للشخصية الأدبية المهمّشة الأديب الذي كل ما ذاقت به السبل راح يردد كلمات نفيسة سمعها من صاحبه المصري يثبّت بها فؤاده ويصلح بها نفسه : << **لما كلّ كلكل العبرات، واستَلَّ سيف السّهو سرَفُ فارس الحسرات ، جعلت أنشد أبياتا كان أنشدنيها أبو نصر بِحَاء حين فارق أطيفاله الطّلحاء ، وهي :**

لا تندمن على الدَّمَنْ كلّا ولا طيب العَطَنْ
وازجِ الركاب فإنّما يَجْني الفضائل مَنْ شطن
وانضِ الهموم فانّها خيلٌ تشنّ على الوَسَن
/ ... /
يا بلدة تعلي الجهول وتخفض الفذّ اللّسن
لا حلّك السَحُّ السكوب ولا انزوت عنك الفتن
يا طالما ذلّ العزيز ورهطه لما قطن
بين اللئام فلا سَكَّن عنه العنا لّما سَكَنْ >>[1]

جسّد المصري عمق تجربته بين هذه الكلمات وأفصح عن نظرته للحياة وما يعتريها من مآسي وتجارب قاسية ، كان لازما عليه ألا يستسلم لها ويركن إليها ، محاولة منه توجيه القاسم إلى الطريقة السليمة في التعامل مع كثبان الحياة ومنعرجاتها ، خاصة وأن ما يجمع بينهما مأساة التجربة وهي مأساة الأديب الذي انزوى ظله تحت سطوة الجهل والظلم.

[1]- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الشاخيّة، ص ، ص : 188 ، 189 .

ولمواجهة هذا التهميش والظلم وكذا الفساد استوجب على الأمة العودة إلى دستورها القويم ومنهجها الصحيح ، وهو منهج الكتاب والسنة ؛ أي العودة إلى دين الله وهدي المصطفى ﷺ ، ما يمكن الاصطلاح عليه بالإصلاح الديني وحقيقة هذه الرؤية أنّها تنبع من فكر ثلة من العلماء والفقهاء الذين كانوا ولا زالوا ينافحون عن الدين وتعاليمه ، فكلما زلّت الأمة وانعرج مسارها وقفوا ببسالة وثقة كبيرة لإرجاعها نحو طريقها المستقيم .

ـ جاءت **الرؤية الإصلاحية الدينية** للجزري في إطار إصلاح ما فسد وتشوش من فهم لتعاليم الدين وأحكامه ، خاصة وأن المجتمع يعيش حالة استعمار يسعى فيها المحتل بالدرجة الأولى إلى محاربة العقيدة والقضاء عليها ، فكان طريق **الإصلاح الديني** هو تلك **الحملات التوعوية** والخطب التهذيبية والفقهية التي تعلم الناس أمور دينهم وتحذّرهم من الانحراف عنه .

ولأنّ الجزري على فهم دقيق لأمور الفقه والدين ، فقد بث في مقاماته العديد من المسائل الفقهية التي يعيد من خلالها مجتمعه إلى تحكيم الشرع في جميع مناحي الحياة الاجتماعية سيما منها ما ارتبط بالمصاهرة والزواج الأساس المتين الذي تبنى عليه خلية المجتمع ، مشددا على خطورة تجاوز الشّرع في بناء هذه العلاقة والاستهانة بما ينجر عنها من فساد يسهم في انهيار المجتمع وضياعه ففي المقامة الفرضية بنى حوادثها على رأي الشافعي بالزنا ، وكذا استشهاده ببعض المسائل المتعلقة بعلم الفرائض [1].

كما لا يغيب عنّي جانب آخر للرؤية الإصلاحية الدينيّة يتعلق بموقف الجزري من بعض الطرق الصوفية التي انتشرت في زمانه ، حيث صور لنا مشاهد من حياة الصوفية في المقامة " الصوفية الأرزنكانية " ، وطريقة تعبدهم واحتفائهم بزعيمهم عند موته ودفنه وتبركهم بكل من يحمل معالم الزّهد والتعبد ، غير أنّ الجزري في كل ذلك يقف موقف الرافض لما يبتدعه بعض الصوفيين في عباداتهم وتعاملاتهم مما لم يثبت عن السلف الصالح ، فكان يرفض المغالاة في الدين وتهميش قضايا المجتمع التي لن يصلح حالها إلا بالفهم الصحيح والمعتدل للدين والعقيدة ، ولعلي استنتجت هذه المواقف الرؤيوية للأديب من خلال مشهد السطو على جماعة الصوفية من قبل المصري ، فبعدما كان يوما كاملا وليلة

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الفرضيّة ، ص ، ص : 535 ، 536 .

حالكة عابدا زاهدا أمام الصوفيين إذ به يتحول آخر الليل إلى لص يسطو على كسواتهم ويسرقها تاركا إياهم في حسرة من أمرهم ، << **وحين حصل بالمِعَدِ ، وشمل كل العدد انصرع كلٌّ على مصلّاه ، وارتفع قطن فقاره وصلاه ، فمال إلى كسواتنا وتركنا بانحسار سوءاتنا ، ثم انساب بالباب انسياب الذٌّباب** >> [1] ، ليجسد هذا الموقف المتناقض رؤية الجزري الإصلاحية تجاه هذه الفئة المتدينة من المجتمع، والتي انزوت في دائرة التعبد متجاهلة دورها الإصلاحي والتربوي المهم في مجتمع تضخّمت علته وطال مرضه .

بهذا تجلت الرؤية الإصلاحية للجزري في تعالقها مع الرؤية الثورية ، حيث تبنى مواقفه الإصلاحية من منطلق ثورته على كل أشكال الظلم والفساد في المجتمع العربي آنذاك ، ثم العمل على إصلاح ما تم إفساده والنهوض بالأمة التي تنام تحت سقف الاحتلال دون صوت يوقظها أو هزّة إصلاحية تزعزع سبات عقلها .

04 / الرؤية التعليمية :

تنهض المقامة على غرار العديد من أجناس الأدب الأخرى بمهمة إمتاع القرّاء وتعليمهم وتوسيع مدركاتهم العقلية والعلمية ، وإذا كان إمتاع القرّاء والمستمعين ينتهي بمجرد تلقي المقامة والاستمتاع بها في مجلس الإلقاء أو ساعة القراءة فإنّ وظيفة التعليم والتثقيف تمتد إلى أبعد من ذلك ، حيث يكون الهدف الأسمى للمقامة تعليم النّاس وكافة طبقات المجتمع لغة دينهم وأدبهم ، وإطلاعهم على مختلف فنون البلاغة من بيان وبديع ومعان ، حتى ترسخ في أذهانهم فيُقبلوا على استعمالها ويخلصوا لثرائها وتميّزها عن غيرها من اللّغات.

خاصة وأنّ مجالات الأدب اتسعت وتعددت في العصر العباسي بعدما شهد تجربة واسعة في مجال الحكم والثورات ، << **إنّ العصر العباسي الذي شهد هذه التجربة الواسعة في مجال الحكم والثورات والمعارك مع أعدائه داخلا وخارجا ، أعطى الأدب مجالات واسعة ومتعددة للقول والتعبير ، فقد كان الأدباء يرصدون الخط السياسي في**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الصوفية الأرزنكانيّة ، ص : 509 .

ارتفاعه وانخفاضه وكانوا يسجلون انطباعهم أوانطباع الآخرين حول ما يجري بطرق تعبيريّة مختلفة بعضها صريح وبعضها الأخر خفي >>[1].

إلى جانب تصوير مجريات الأحداث السياسية التي تعصف بالمجتمع عمل كُتّاب المقامة على تقديم لغة التعبير في أجمل صورة وأحيانا كثيرة في أعقد أسلوب ، لذا اختلف الأسلوب التعبيري لفن المقامة عن غيرها من أساليب التعبير الأخرى ، حيث نجد المقامة تحوي أكثر من جنس أدبي ، فهي مزيج من الشعر والنثر ، القصة والرسالة ، المثل والحكمة ، يعمد الأديب في كل ذلك إلى تقديمها في ثوب تزيّنه الصنعة اللفظية إضافة إلى << **التركيز على السجع انطلاقا من أنّة من الصيغة الفنية النثرية التي كانت عصور المقامات تعشقها وتطلبه / ... / وإتقان السجع يأتي عن طريق خفّته ورشاقته، وجمال إيقاعه الموسيقي** >> [2].

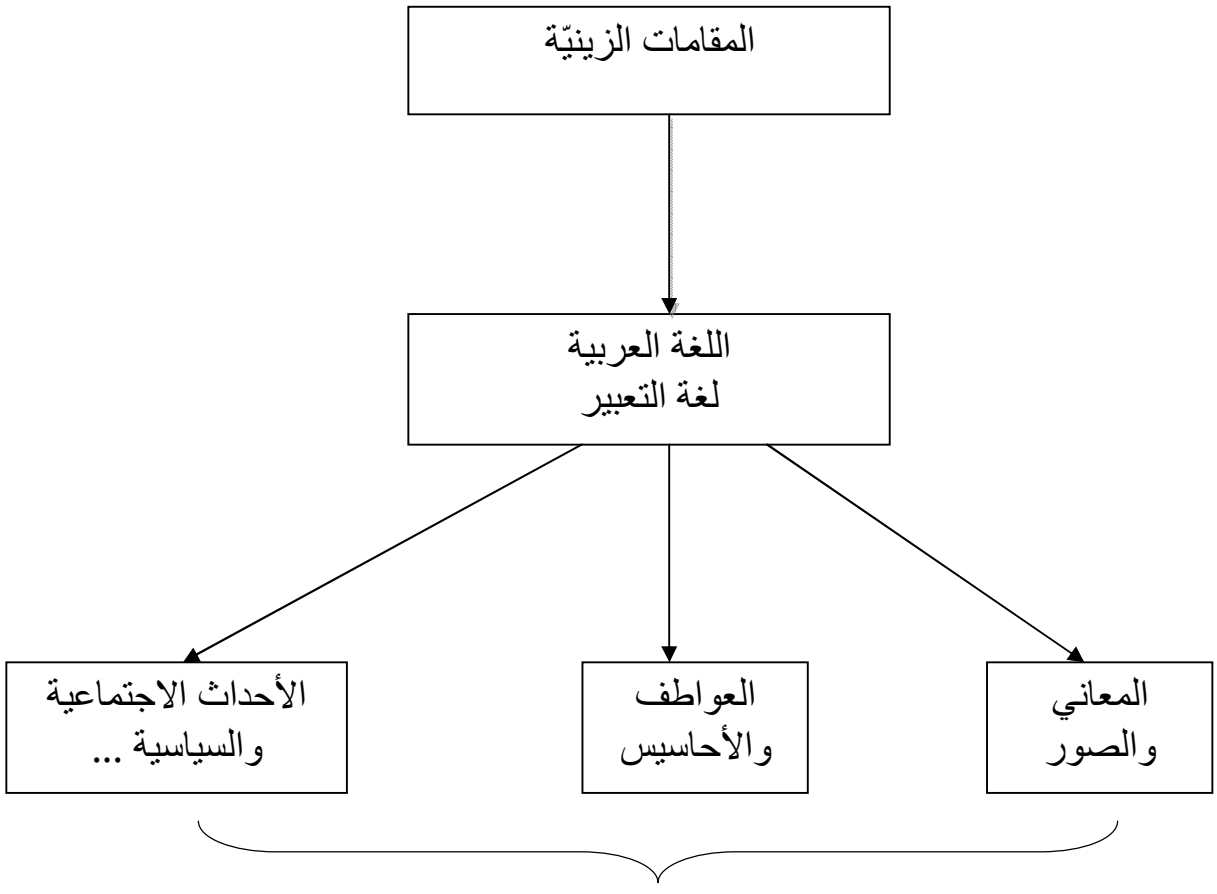
وقد زخرت المقامات الزينيّة بكل هذه المقومات الأسلوبية والبنائية محققة بذلك غرضها الفني الذي تجاري فيه ذوق العصر إضافة إلى غرض أساسي آخر وهو الغرض **التعليمي** الذي حشد له الجزري مجموعة من الأساليب والألفاظ الفصيحة البليغة .

عاش الجزري في بيئة تتنازعها مجموعة من الأفكار والمبادئ والمعتقدات المتناقضة، فهي من جانب بيئة علمية متدينة اشتهر فيها الاهتمام البالغ بالعلم واللغة والأدب والتصنيف وفتح المدارس واستقطاب الطلاب وغيرها ، ومن جانب آخر انتشر فيها صوت المحتل والاحتكاك بالثقافة الغربية عن طريق الاحتلال المغولي حتى صار للثقافة الأجنبية أنصارا وولاة يدافعون عنها خوفا من المحتل . نعم لقد كان عصر الجزري امتدادا للعصور التي كانت فيها الغلبة للأعاجم ، حيث أصبح ظل العربية الأصيلة يتقلص في الأدب والتعبير [3].

من هنا أدرك الجزري ذلك الإمام الفذ في علوم اللغة العربية وآدابها ضرورة التصدي للتيارات المعادية للغة العربية ومحاربة كل أشكال الطمس والتغييب ، فحمل لواء الدفاع عن اللغة وتعليمها للأجيال في ثوب أدبي مميز هو المقامات الزينيّة ، << **لمّا آلت**

(1)- مصطفى السيوفي : تاريخ الأدب في العصر العباسي ، ص : 16 .
(2)- المرجع نفسه ، ص : 190 .
(3)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق) ، ص : 57 .

أزمة الحكم والسياسة إلى المغول ، وحلت الفارسية محل العربية في الدواوين والمجالات الرسمية الأخرى ، برز الجزري ذلك الإنسان المدرك الحريص المتفهم لواجبه إزاء اللغة العربية ، ورأيناه مجيدا في ابتكار المعاني ، وصبّها في قوالب، من الألفاظ كثير منها معقد ، مجاملا في منهجه ذوق جيله مبرهنا على سعة اللغة العربية، وقدرتها على استيعاب المعاني والحوادث المختلفة والعواطف المتباينة >>[1] ولاستشعار الجزري الخطر المحدق باللغة العربية وأنّها مهددة بالضياع في ظل تلك الظروف ، حاول أن يبتكر سجلا يحفظ مفرداتها ويثبت ألوانا عديدة من علومها[2]، وبذلك استطاع الجزري أن يبثّ رؤيته التعليمية في ثنايا لغة مقاماته وأساليبها المتعددة.



(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق) ، ص : 57 .
(2)- المصدر نفسه ،(مقدمة المحقق)، ص : 57 ..

لم تكن **الرؤية التعليمية** – كغيرها من الرؤى – طموح الجزري وفكره الفردي المستقل، بل هي جملة من الأفكار والآمال التي يشترك فيها مع أبناء طبقته خاصة أولئك العلماء والأدباء الذين عاصروه وكانوا سندا له في تدريس اللغة العربية في المدرسة المستنصرية وعونا له في التصنيف في مختلف علوم اللغة وآدابها ، ليتحقق بذلك **الوعي الممكن** الذي تنشده الجماعة من وراء هذه **الرؤيا** وهو تثبيت جذور اللغة العربية وآدابها في المجتمع العربي وعدم الخضوع للتيارات التغريب وطمس الهوية .

إضافة إلى هدف آخر تنشده هذه الرؤية تمثل في إحياء العديد من ألوان الأدب التي كانت مهددة بالاندراس والضياع جراء العزوف عنها والتأليف فيها ، كبعض أنواع الرسائل الفريدة التي تفنن الجزري في تحريرها ، وتتميز بمميزات لفظية خاصة وسَم كثيرا منها بالحرف الذي كان يطغى عليها كـ : الرسالة السينيّة ، والرسالة الشينيّة ، والصادية والضاديّة و الجيمية وغيرها .

ففي المقامة الشينيّة يوظف رسالتين بديعتين هما الرسالة السينية التي جاءت على لسان البطل المصري ، والرسالة الشينية التي وردت على لسان ابن المصري من ذلك ما ورد في سينية المصري ، حين أبدع قال : << **السيّد السَّكُوبُ ، السنّد الكسوب ، السامق النسيب السابق الحسيب القسور ،السّفاح الأسور ،السّحاح الباسل /.../ محاسنه السِمَاحُ ومستنجد مُعسكرك مُسِنٌّ ، أسهمه بوسٌ وأسقمه عُكُوسٌ ، وسَامَرَ السُّهى سُهَادَه ، وناسَمَ السّنا حُسَّاده ، وسبَتَ سبتُه اسعاده** >> [1]، وقد سميت بالسينيّة لغلبة حرف السين عليها ثم يأتي دور الابن ليضاهي أباه في سينيته فينشئ رسالة يغلب عليها حرف الشين ، مما جاء فيها <<**أُشْعِرُ الشجاع الشارخ ، والشراع الشامخ ، الأهشّ الشُّنُخُوبَ ، الأبشّ الشؤبوب ، الأشسع الشديد ، الأخشع الرشيد ، الشَّمّري الشكور ، الشمرذلّي المشكور / ... /وشَبِمَ شمول شيْم مشرفيّاتنا وفَشَل شِرذمة مستشفعين بالجيش المشروح ، بشفتي شيخنا المشهور المشروح ، فشيّدهم بحشر يشيّب الشعور ، ويشذّب الشَّعور ، فشَتَتَ**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الشينيّة ، ص ، ص : 126 - 127 .

شملنا بآشتداده ... >> [1]، بهذا الثوب الأدبي البديع استطاع المصري وولده تصوير مأساتهم وشدّة فقرهم لصاحب ذلك الحي طمعا في نيل عطاياه وإحسانه .

كما لم يفت الجزري تسجيل أنماط أخرى من الرسائل الأدبية التي تسمى " الرّقاع " وهي صناعة أدبية كانت مستساغة في عصره ولا يؤتاه إلا ذو حظ عظيم في فنّ القول، وقد أورد الأديب سبعا من تلك الرّقاع على لسان المصري مناظرا بهم جمعا من الأدباء،

<< **فما برحوا يسْرحون ببَرّ الجدل ويمرحون ، ويسبحون ببحر حلو المُلح ويمتحون إلى أن اتصل بذلك القِراع ، ذكر صناعة الرّقاع** >> [2].

وبعد تأهب المصري لقوله ، أرسلها سبع رقاع جاءت على الشكل الآتي :

الأولى

لم أرجُ يَمَّ يُمني الوطف العصامية ، وانحُ وصيدَ المواقف الإمامية ، إلّا بقلاص مِدَحِ حَثّها سائق أمل استنجع من غمائم الكرم ....

الثانية

إنّ أمام أيئُق الثناء ، ويمنة مَيسَرَة السّناء ، قائد رجاء نزع سربال سدم نهك أعضاء أدبه .....

الثالثة

لما ارتدى مصلّي حلبة الأدب بعْد مجليّه ، رداء حرمان رفل كلّ منهما فيه ....

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الشينيّة ، ص - ص : 128 - 130.
(2)- المصدر نفسه، المقامة الموصلية ، ص : 467 .

الرابعة

لم أقصد إلّا بصدق ولاء ملأ البراح ، وصفا فساح وعِطر ثنّاء ضوّع الضّراح ...

الخامسة

ما بال زندة يد الطالب ، عزّ نتاجها وانطمس سراط طيب المطالب ....

السادسة

إلام تُشام سحائب الياس ، وتُسام ركائب الكُرَب في سباسب الوسواس ، وتُرمى كنانه خصْر الرّجاء ...

السابعة

أرسلتها سابعة لتستلم رواجب الجلال ، كالمُؤمّل تؤمّل تَسَنُّم غارب الإجلال ..... [1]

وحين فرغ المصري من رسائله الفريدة أثنى عليه الحاضرون من متذوقّي في الأدب وفرسانه وذمّوا زمانا تضيع فيه قريحة كالتي يملكها هذا الأديب الفذّ ، << **قالوا : أف لعصر يضوعُ به ملاب لبابك ، وتضيع بين أصحابه صنوف انصابك ، وتزجى لك الأذى وتسوق ، وتعلو على رؤوس إفصاحك السوق** >>[2] .

لم تنحصر رؤية الجزري التعليمية لأنماط الأدب في فن الرسائل والرقاع بل تعداها إلى أنماط أخرى كثيرة ، جاء العديد منها في دائرة تلك المناظرات الأدبية التي يعقدها البطل مع أقرانه من الأدباء والشعراء ، وأحيانا يختار أقرب الناس ليكون مناظرا له في فن

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الموصلية ، ص - ص : 470 - 474 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 474 .

من الفنون الأدبية المتميزة حتى يرى صورته الأدبية مكتملة في مرآته ، ولعل تلك المناظرات التي زخرت بها المقامات الزينيّة بين المصري وابنه تارة وبينه وبين جمع من الأدباء يلقاهم في رحلاته تارة أخرى ، جسّدت الأبعاد التعليمية لرؤية الجزري في فنون القول المختلفة ، كالتساجل بالنثر المشاكَلْ أو ما يطلق عليه بالمعارضة النثرية ، وقد ورد ذلك حين تحاكم المصري وابنه لحاكم مدينة واسط تكديا عليه ، حيث زعم المصري أن ابنه سرق شعره وأدبه وانتحله – في إشارة من الجزري إلى قضية الانتحال التي لم يخل منها الأدب العربي على مر تلك القرون – ولكي يتحقق الحاكم من براءة الابن طلب منهما التعارض أمامه بالنثر بعدما سمع شعر كل منهما ولم يستطع الفصل في أمرهما << **فقال له الحكم : قد سمعت نظمكما ، ووعيت وعظكما ، ولكن تساجلا بنثر يُشَاكِلُ المنثور ويُشَاكِهُ اللؤلؤ المنثور ، مشابها لهذي الصّناعة ، مماثلا لها في عبارة البراعة**>>[1]

أي تتوافق العبارات النثرية في كثير من مبناها ومعناها ، من ذلك << **قال [المصري] : مُجانبة الجَنَفِ نجائب النّجاء ، فقال الغلام :ومجاورة النَّجف مكاسب النّجاء ، قال : طُوبى لمن اصطبح في السماء ، فقال : طوبى ولو سبّح في سماء السّماء ، قال : بئس الضّرر بالبدن الحَرُّ ، فقال : نعم ولكن لا يضُرُّ الفَرَسَ الحَرُّ ، قال : أولى الناس بالكرامة الحُرُّ ، فقال : وأحقّ الأشياء بضرب الكرامة الحُرُّ.. ...** >> [2].

لقد نجح الجزري في تعبيره عن حبه الصادق للغته وخدمة أدبها من خلال هذه النماذج الأدبية الفريدة التي أبت إلا أن تُبقي اللغة العربية لغة الدولة والدين والأدب في ظل مزاحمة اللغة الفارسية لها تحت ظروف الاحتلال والبطش ، ولا أجانب الصواب إذا قلت إنّ **الرؤية التعليمية** للجزري وطبقته ولدت معهم ونمت في ظل أدبهم ، إذن هي شعور قومي متأصل في ذات كل أديب فصيح وعى اللغة العربية وأبدع في فنونها ، لهذا هبّ الجزري لخدمة اللغة العربية وتعليمها الناس من زاويتين أساسيتين هما : **زاوية الحفاظ على اللغة العربية ومختلف آدابها المتداولة آنذاك** ، كالإنشاء في فنّ المقامة ، فما إبداع الجزري للمقامات الزينيّة إلا ملمحا مهما للحفاظ على هذا النّمط من الإبداع والذي سبقه إليه

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الواسطيّة ، ص :420 .
(2)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

العديد من الكتاب حيث لم يتركوا شيئا للجزري ليتمّه ، فقد توصلوا قبل الجزري إلى << **وضع فن المقامة بشكله التّام ، وأرسوا أسسه ، واستقرّ هيكل المقامة ، وثبتت أركانه فلم يبق في ميدان المنافسة إلا الأسلوب ، وابتكار الحوادث، وافتعال المسائل والأحاجي والألغاز ، وعرض المعارف العلمية والأدبية ، وهذه تتباين من فرد لآخر، تبعا لعمق التجربة وسعة الثقافة وحسن التصرف ، ولقد وُفّق الجزري في أن ينهض بهذا العبء نهوض المقتدر ، فوجدته يقتحم مسارب البديع والبيان تقحم العالم الفطن** >>[1].

أما الزاوية الثانية فهي **زاوية الإحياء** ؛ حيث ظهر الجزري من خلال مقاماته وبالتحديد تلك النماذج الأدبية المبثوثة في ثنايا المقامات ، إحيائيا للأدب ، تقلّد مهمة بعث أصناف من الأدب صرح من خلال مقاماته أنّها من الأدب الذي وُكس و اندرس ، غير أنّه أعاد بعثها من جديد بحذاقته وفطنته العاليّة في فن القول .

من ذلك رسائل القدماء كالرسالة الخيطاء والرّقطاء ، وهي نوع من الرسائل تكون حروف كلماتها بعضها منقوط والآخر مهمل على نحو معين ، جاء في المقامة الحصكفيّة الرّقطاء : <<**وفَدَت صنُوفُ كتابك ، بل جميلُ ضَب انصبابك ، شرَّفَهُ جَدٌّ بَرَقَ ، وفَرْقُ لُبِّ أشرف ، وبِلُّ شَوْب مَنَح فَرَى ، وجَمُّ فَلَق سير فَلْق رَيا ، فَحَضَر به بلاغ إناب هجم بَلْبَلَ بِوَبْل ناضر تهتانه فانسجم :**

فلي منه سبتان صفا ضوءِ بعضه يسير به نَدٌّ نَدِيٌّ ونرجس

فعنّ لنا فوز وقد جاب طيُّهُ غلائلَ توق من حبابك تُلْبَسُ

فلبابك نديم شهيّ ، وبابك قديم بهيّ / ... / وبصفا زمزم باب هباتك يُعَجُّ ، وبمنكب لجّ إبائك نطير بل بمَجْر نَوْءِ نُكَتِ أبائك نسير >>[2]. هذا نوع من الرسائل لم يعد يتداوله الأدباء فيما بينهم ذاك الزمن ، ولقيمة هذه الرسائل الأدبية والفنية أراد الجزري إحياءها وبعثها من جديد عبر مقاماته ، فأثنى عليه الحاضرون من متذوقي الأدب وقالوا : << **تالله لقد تسوَّرت من الفصاحة أعلاها ، وسُدْتَ مكن تسنَّم البراعة واعتلاها ، وفُقْتَ بإخراج المستطاب ، من طاب هذه الوطاب وميّز رندُك عن الأحطاب ، باجادة هذا الاحتطاب ،**

(1)- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، (مقدمة المحقق) . ص ، ص : 60 ، 61 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الحصكفيّة الرّقطاء ، ص- ص : 541 - 543 .

ولعمرك إنّها لمُخيَّلَةٌ مِمَّنْ البلغاء قُلّةٌ في ماء دجلته،وبقلة بإزاء رقلته >>[1]، لقد كان الجزري حقا من أبلغ أدباء عصره ، أثبت جدارته في مختلف فنون القول محافظا بذلك على لغته العربية من مختلف تيارات التغريب وطمس الهوية .

لم يكتف الجزري بتقديم نماذج إحيائية لفنون الأدب العربية المتباينة في إطار رؤيته التعليمية ، وإنّما جعل نصوص مقاماته تنبض بأساليب اللغة العربية المختلفة من بيان وبديع وغيرها ، بهدف تعليمها القرّاء وترسيخها في أذهان أبنائها ومحبيها ، فعلى مستوى أسلوبه أكثر من الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية والبيانية ؛ حيث تعج بالجناس والطباق والسجع والعديد من الفنون البلاغية الأخرى ، كقوله : << **هل لك في ارتشاف قرقف المرافقة ، والاعتكاف بجامع هذه الموافقة ، لنطفئ بماء المواصلة نيران البعاد ، ونرفئ قارب المقاربة إلى ساحل قطع هذا الإصعاد** >> [2].

الأمثلة على ذلك كثيرة جدا ، وقد أبدى مصطفى عباس الصالحي رأيه في أسلوب الجزري البلاغي فقال : << **باتت عباراته معقدة ومعانيها مغلقة ، وهو في غمرة انصرافه إلى التصنيع اللفظي يبعد عن الاحتفال بالمعاني في أحيان كثيـرة** >>[3].

والحقيقة أنّني لا أجد في احتفاء الجزري بالأساليب البلاغية المتعددة والمفرط فيها أحيانا، إلا ملمحا من ملامح تقديم اللغة العربية بجميع إمكانياتها الأسلوبية للقراء حتى تبقى تلك الأساليب على تصنّعها أحيانا وغموضها أحيانا أخرى ، الأفصح و الأبلغ في عالم الإبداع وفن القول.

يعمد كذلك الجزري إلى التفنن في استخدام معجم اللغة العربية الثري فأجده يعبّر عن المعنى القليل بالعبارات العديدة والألفاظ المترادفة ، منتهجا في ذلك التكرار والإعادة فيشغل القارئ بتتبع الجمل المتتالية ، وينسيه المعاني المطلوبة [4].

(1)-ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، المقامة الحصكفيّة الرّقطاء ، ص : 543 .
(2)- المصدر نفسه ، المقامة الماردينيّة ، ص : 238 .
(3)- المصدر نفسه ، (مقدمة المحقق) ، ص : 58 .
(4))- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

وذلك ما يُلمس في مستهل مقاماته << **حكى القاسم بن جريال ، قال : اضطررت حين مشاهدة المعيش ، ومساعدة سهم المكاسب المَريش ، وشباك الأشَر الواصب ، واشتباك صِعاد البطر الحاصب ، إلى مجاورة الأعراب اضطرار الأسماء إلى الإعراب ، لاكتسب عقود كفاحهـم وأحتلب عقـود إفصاحهم ...** >> [1]، وهي عبارات لا تكاد تخلو منها مقامة من مقاماته ، وضمن هذا السيل من العبارات يوظّف الجزري و بأسلوب ملفت للنظر التشبيه بغرض تقريب المعاني وجلائها،<<**ألفيت شيخة كالسّعلاة ، تلو خود كالكهاة ، وعزّة كالمهاة ، وأمامهما شيخ كالعرجون ، يجر أردية الشجون** >> [2].

لعل المعنى يقترب أكثر إلى ذهن المتلقي بلجوء الأديب إلى مثل هذا التشبيه الذي يرمي من خلاله إلى وصف حالة البؤس والشقاء التي يعاني منها البطل وأسرته .

أيضا مما يميز أسلوبه اللغوي التعليمي الإكثار من الجمل الاعتراضية الطويلة << **وأنا – أيد الله قواعد قدرك ، ولا دخلت الجوازم فعل أمرك – ضعيف الجَلـد** >> [3].

وفي << فألفيت – حين لاح قمر إرقاله ، وفاح أرج حلّ عِقاله في مقاله – أبا نصر المصري >> [4].

لقد أكسب هذا التنوع اللغوي في أسلوب الجزري خطاب المقامات قيمة أدبية ولغوية كبيرة بين منتجات عصره الأدبية ، وإن عزف الكثير من الناس عن شرحها للتعقيد الذي يلفها – كما ذهب إلى ذلك المحقق – فإنّها بهرت المعاصرين بجمالها وروعتها وبقيت إلى جانب ذلك بعيدة عن أفهام النّاس ومداركهم في العصور التالية [5].

لأنّ بيئة الجزري كانت ذات طابع ديني ملتزم ظل القرآن الكريم المنهل الأول لقرائحهم الفذة ، فأقبلوا عليه وضمّنوا نصوصهم الأدبية شعرا كانت أم نثرا آيات القرآن الكريم بمستويات من التوظيف متفاوتة ، لذا وجدت الجزري كثير الاقتباس من القرآن

(1)-ابن الصيقل الجزري :المقامات الزينيّة ، المقامة الأعرابية ،ص: 297 .
(2)- المصدر نفسه، المقامة الرّسعنية ، ص : 198 .
(3)- المصدر نفسه ، المقامة البغدادية ، ص : 91 .
(4)- المصدر نفسه ، المقامة العانية ، ص : 292 .
(5)- المصدر نفسه ، (مقدمة المحقق) ، ص : 61 .

الكريم يوظف الآية بسياقها الكامل أحيانا ويضمن مقاماته معاني الآيات أحيانا أخرى << **وسكنتْ من سوء ظنك بواد ذي غير زرع** >>[1]، **إشارة منه إلى قوله تعالى :**

<<رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ ﴿٣٧﴾ >> **(سورة إبراهيم ،الآية :37).** وقوله << **ويشرب مُزاء عدلك من المتمززين ، إنّا كفيناك المستهزئين**>> [2] ، استحضارا لقوله تعالى: << إِنَّا كَفَيۡنَٰكَ ٱلۡمُسۡتَهۡزِءِينَ ﴿٩٥﴾ >> **(سورة الحجر، الآية 95).** وهو يهدف في ذلك كله إلى تعليم الناس الطريق الأمثل لاكتساب اللغة الفصيحة واستيعاب أسرارها ، وذلك بالعودة إلى المصدر الأول لتعلم اللغة وفهمها وهو القرآن الكريم الأنموذج الأول في الفصاحة والبلاغة .

ـ لقد استطاع الجزري أن يسجل ثقافة عصره اللغوية وأن يبثها عبر مقاماته الزينيّة التي ضمّننت في كثير من زواياها رؤيته التعليمية والتي تصبو بدورها إلى تعليم المجتمع لغة دينهم وأدبهم وترسيخ أسرارها وآدابها في زمن الاحتلال والبطش ومزاحمة اللغة الفارسية للغة الدين والدولة .

- يأتي ختام هذا الفصل ليجيب عن السؤال المحوري الذي طُرح في بدايته ، وهو هل يمكن إدراج المقامات الزينيّة ضمن خانة الأعمال الكبرى التي استطاعت أن تترجم وتعبر عن رؤية كونية ؟ والإجابة هي : نعم ، لقد مثلت المقامات الزينيّة للجزري عملا إبداعيا كبيرا استطاع من خلاله أن يصور مجتمع القرن السابع الهجري وثقافته بكثرة ما زخرت به المقامات من مسائل وقضايا : **فقهية، طبية ، نحوية ، لغوية ، أدبية لمحات تاريخية ....** ومن ثم ضمّن الجزري عمله **رؤية كونية للعالم** ترجمت طموحاته وآمال طبقته فتعددت رؤيته بتعدد تلك الآمال والطموحات ، من رؤية مأساوية تفصح عن مأساة المجتمع ومعاناته الكبيرة ، إلى رؤية ثورية تنهض بآمال المجتمع وطبقاته

(1)- ابن الصيقل الجزري ، المقامة السِنجارية ، ص : 161 .
(2)- المصدر نفسه ، ص : 162

فرؤية إصلاحية تحمل عبء طمس الفساد وتفسّخ المجتمع إلى رؤية تعليمية تهدف إلى الحفاظ على لغة الدين والدولة .

ـ أما عن علاقة بنية التحول الدالة بالرؤية فإنّني وجدت هذه البنية تتجلى بين الرؤية الكونية المختلفة في المقامات ، حيث يقف فعل التحول عند البطل وراء أهداف متباينة تكون ثورية في كثير من الأحيان ، وإصلاحية أحيانا أخرى ، وغالبا ما تكون تعليمية يهدف من خلالها المبدع إلى تعليم الناس أدبهم ولغتهم .

الخاتمة

الخاتمة

ـ سعت الأطروحة إلى العودة بالخطاب السردي العربي القديم وإخراجه من بؤرة الممارسة النقدية التقليدية إلى آفاق المقاربة النقدية الحداثية والتي تهدف بدورها إلى تقديم آليات منهجية حديثة تخرج بالنص إلى فضاء التأويل والدلالة، وقد كانت المقاربة البنيوية التكوينية منهجا لمقاربة المقامات الزينيّة وفقا لهذ المنظور الحداثي .

و بعد هذه الرحلة الشيقّة في المنجز السردي ،خلص البحث إلى النتائج الآتية :

1- تشكّلت ملامح البنيوية التكوينية عبر مخاضات معرفية متعددة مثلتها : الاتجاهات الماركسية ونظرية الانعكاس من جهة والاتجاهات البنيوية الشكلية بمنابعها اللسانية من جهة أخرى .

2- تكمن حداثة المنهج عند لوسيان غولدمان في محاولة تجاوزه لنظريات الانعكاس التقليدية الرامية إلى تغليب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية على حساب البنية اللغوية للنصوص الأدبية من جهة ، وفي اختراقه لسلطة النص اللغوية المطلقة التي نادت بها الاتجاهات اللسانية والبنيوية من جهة أخرى ، مبرزا أهمية العلاقة الجدلية بين النص والواقع.

3- تبلورت البنيوية التكوينية على يد لوسيان غولدمان عبر جهاز مصطلحي خاص مستفيدا من جهود لوكاتش عبر مقولات : الرؤية إلى العالم ، الكلية ، الوعي مستلهما مفاهيمها ومطوّرا إياها وفقا لطروحاته النقدية الجديدة ، منتجا جملة من المقولات المنهجية الإجرائية التي تميز منهجه التكويني وهي : **رؤية العالم ، الوعي الممكن ، والوعي الفعلي ، الفهم ، التفسير ، البنية الدلالية.**

4- تمثل الشخصية المقامية مُكوَّنا هاما من مكونات الخطاب السردي في المقامات الزينيّة حيث توصلت لإدراك الأبعاد الدلالية العميقة لهذه البنية بعد الوقوف عند تشكلاتها الفنية ثم ربطها بأبعادها الإيديولوجية والاجتماعية .

5- توزّعت أغلب الشخصيات السردية في المقامات بين شخصيات رئيسية اضطلعت بالدور الرئيسي في العمل وهي : شخصية الراوي القاسم بن جربال الدمشقي وشخصية البطل الرحالة أبي نصر المصري ، وأخرى ثانوية مساعدة أسهمت بدورها في البناء

الفني للمقامات كتلك التي ارتبط حضورها بحضور البطل : الابن ، الابنة ، الزوجة وغيرها .

6- تسنى لي من خلال مقاربة بنية الشخصية التوصل إلى البنية الدالة التي تتحكم في النص ، وهي بنية التحول / التغير ، حيث ألفيتها بنية مرتبطة بعنصر الشخصية – البطل – خاصة ضمن إطار زماني ومكاني معينين.

7- البطل في المقامات الزينيّة ، هو بطل إشكالي استمد إشكاليته من كونه شخصية مثقفة متمردة تتوسل بأبشع الطرق وأرذل الوسائل لنقد مجتمع هو الآخر يعيش فسادا وتفسخا كبيرا .

8- أفصحت مرحلة التفسير في مقاربة بنية الشخصيات ، عن حقيقة اجتماعية واقعية حيث لم يكن البطل الإشكالي وأسرته البائسة إلا صورة حقيقية لتلك الفئة المثقفة التي حرمت رغد العيش في ظل سياسات الحكم الجائرة من جهة، وكذا ضحية من ضحايا الغزو الغربي الظالم لديار الإسلام من جهة أخرى.

9- كما قدّم الجزري الشخصيات السائسة – الحاكمة – كنماذج مصغرة لأولئك الأمراء والحكّام والولاة الذين تقلدوا حكم مختلف إمارات ومدن العالم الإسلامي حتى أواخر العصر العباسي ، فكان لهم النصيب الأكبر في فساد المجتمع وتفسخه وانهيار الخلافة والوقوع في يد الاستعمار المغولي وبطشه .

10- الزمن وإن تعددت مفاهيمه وتباينت دلالاته فهو من المنظور السوسيولوجي ذو طبيعة ديالكتيكية .

11- زمن القصة في المقامات الزينيّة هو الزمن المرتبط بوقوع الأحداث ، وبذلك كان لكل مقامة زمنها الخاص وأحداثها المستقلة ، وهي أحداث اتسمت بتسلسلها المنطقي أما زمن الخطاب في المقامات فهو زمن قام السارد بتنظيمه ليأخذ شكله الخطي المتعارف عليه ، وليخالف بذلك زمن وقوع الأحداث .

12- سجلت مفارقة زمن الخطاب لزمن القصة كما هو الحال في المقامتين : النصيبيّة والسروجية .

13- الاحتلال والتسلط والبطش هي ملابسات وظروف زمن المبدع الجزري وتداعيات إبداعه وكتابته .

14- أسفر البحث في بنية الزمن المقامي ، عن تلك العلاقة الرابطة بين بنية الزمن وبنية التحول الدالة في النصوص ؛ حيث كثيرا ما ارتبط فعل التحول لدى الشخصية - أي التحول من شخصية إيجابية خيّرة إلى شخصية سلبية شريرة والعكس - بعنصر الزمن وتأثيراته .

15- ارتبطت المقامات الزينيّة بزمن معين وهو أواخر القرن السابع الهجري ، زمن شهد بطش المغول واستحواذهم على الأراضي الإسلامية بعد إطاحتهم بالخلافة العباسية ببغداد .

16- على الرغم من أنّ الزمن زمن بطش واحتلال إلا أنّه زمن لم ينضب فيه الإبداع ولم تمت فيه القرائح ؛ لأنّه عهد شهد نبوغ جمهرة من علماء اللغة وآدابها نذروا علمهم لخدمة اللغة العربية والدين الإسلامي ، وما الجزري إلا درة من تلك الدرر الثمينة .

17- عانقت المقامات الزينيّة عنصر المكان منذ اللحظة الأولى لولادتها ، والمقصود بهذا فاتحة المقامة وعنوانها في المقام الأول ، لتلتحم معه بنسب متفاوتة على مستوى متنها وتسلسل أحداثها في المقام الثاني .

18- تبدو الأماكن الموظفة في المقامات الزينيّة واقعية ، غير أنّ السارد أضفى عليها بعدا خياليا فصارت أماكن متخيلة من صنع الجزري مع إعطائها أبعادها الاجتماعية الدّالة .

19- تتجلى بنية التحول عند شخصية البطل مرتبطة بانتقالها عبر الأماكن المختلفة التي عبّر عنها التقاطب بين المفتوح / المغلق ؛ حيث يظهر البطل شخصية إيجابية متزنة داخل المكان المغلق كالمسجد والضريح ، وفي المقابل يظهر متكديا سلبيا كما الأمر مع فضاء الحانة ودار الوزارة ، وقريبا من ذلك تظهر الشخصية في الأماكن المفتوحة كالسوق والمدينة والحديقة وغيرها .

20- لا ينزع المبدع كثيرا إلى الوصف الطبيعي للمكان المغلق ، وفي وقفاته الوصفية يعتمد على أسلوب الانتقاء فينتقي من أشياء الموصوف ما يخدم غرضه مركزا بذلك على الشخصية .

21- بنيت المقامات الزينيّة على مبدأ المفارقات على مستوى الشخصية ، الزمن وكذا بنية المكان ، فجمعت بذلك بين النقيضين وما ذاك التناقض إلا صورة لتلك المفارقات التي شهدها عصر الجزري ومجتمعه المتفسّخ ، لذا اختار الجزري بطل مقاماته ليكون شخصية أدبية تجمع بين النقيضين : الأديب / المتكدي ، الواعظ / المحتال الزّاهد / الفاسق .

22- استطاع الجزري أن يقدّم رؤيته للعالم من خلال نصوص مقاماته فألفيتها رؤى متعددة الزوايا غير أنّها متفاعلة فيما بينها مشكلة رؤية شاملة للكون .

23- الرؤية المأساوية ، الرؤية الإصلاحية ، الرؤية الثورية ، والرؤية التعليمية ، رؤى تتفاعل مع بعضها البعض مكونة رؤية عامة ومنظورا شموليا .

24- إنّ الرؤية المسيطرة في المقامات الزينيّة هي الرؤية المأساوية التي استطاع الأديب من خلالها أن ينقل مأساة المجتمع وفئة الأدباء خاصة في ظل تفسّخ المجتمع وانهيار أخلاقه وقيمه .

25- لم تكن الرؤية الإصلاحية للمبدع وليدة اللحظة ، بل وجدتها متأصّلة في ثقافته وتربيته العلمية التي تلقاها في بيئته الأسرية ، ثم عمل على تنميتها وتغذيتها ضمن مجال عمله بين مدارس ومساجد بغداد .

26- تبدو رؤية العالم الثورية في المقامات الزينيّة متفاعلة بنيويا مع بنية النصوص الكلية وهي بنية التحول ، حيث ينبثق الفكر الثوري – الثورة على كل أشكال الظلم والفساد والجهل – من مواقف الشخصية المتحوّلة التي هي مظهر من مظاهر الثورة على المجتمع وسلطته .

27- تجسّد المقامات الزينيّة رؤية الجزري الكونية موزعة على الرؤية المأساوية الإصلاحية ، الثورية والتعليمية وأخال هذه الرؤى رؤية واحدة جاءت في تنويعات

مختلفة بل هي رؤى تطورت بتطور حياة ووعي الأديب ، حيث بدأت بالمأساة والثورة لتصل إلى الإصلاح والتعليم .

- المقامات الزينيّة عمل إبداعي كبير ومميز على المستويين البنيوي والدلالي ، لذا كانت مقاربتي البنيوية التكوينية لهذا الخطاب تهدف وبشكل أسمى إلى القبض على مكنونات هذا الإبداع في علاقته الجدلية بواقعه ومجتمعه ، غير أنّ هذه المحاولة لا أظنها قد ألمّت بحيثيات الخطاب جميعها بل هي ممارسة نقدية سلطت الضوء على جوانب دون أخرى لذا فإنّ هذا البحث لا يدّعي فضل الريادة و السبق بقدر ما يكون قد فتح المجال أمام الدارسين و الباحثين إلى مزيد من البحث و الدراسة في حقول المتون السردية العربية القديمة بآليات منهجية حداثية تسهم في بلورة مفاهيم كثيرة و توضيح ما غمض ،و تقديم رؤى جديدة بإمكانها الإسهام في خدمة الأدب والنقد .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

ـ القرآن الكريم ،رواية حفص عن عاصم، ط01، وزارة الأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية، الأردن، 1430هـ-2009م.

أولا / المصادر:

01- ابن الصيقل الجزري : المقامات الزينيّة ، دراسة وتح : عباس مصطفى الصالحي ط01 ، دار المسيرة ، بغداد ، العراق ،1980م.

ثانيا /المراجع :

01 ـ الكتب العربية :

02- إبراهيم عبد الله وآخرون : معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط02 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1996 م.

03- أبو ديب كمال: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ط01 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1979م.

04- أبو ناضر موريس : الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ،ط01 ، دار النهر للنشر ، (د.ت).

05- أحمد حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ط01 ، منشورات مركز أوغاريت الثقافي ، رام الله ، فلسطين ، .2007

06- أحمد فؤاد عاطف: علم اجتماع الأدب ، (د.ط) ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية مصر، 1996 م.

07- أحمد موسى هياجنة محمد : المغول والمماليك ، ط01 ، مكتبتي الحرمين والعلوم والتكنولوجيا ، إربد ، الأردن ، (د.ت).

08- إسماعيل يوسف: المقامات مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، ط01 ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2007 م.

09- الأنطاكي يوسف : سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الايبستيمولوجية ، تق : محمد حافظ دياب ، ط01 ، رؤية للنشر،(د،م) ،2009 .

10- بحراوي حسن :بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن ـ الشخصية ،ط02 ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2009م.

11- بحري محمد الأمن: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، دراسة في نقد النقد، ط01، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2015م.

12- البشير قط مصطفى : مجالس الأدب في قصور الخلفاء العباسيين ، ط01 ، دار اليازوري العلمية ، عمّان ، الأردن، 2009 م.

13- بغورة الزواوي: المنهج البنيوي (بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات) ط01 دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر، 2001 م.

14- بن محمد حذيفة الغامدي سعد: العراقيون والمغول ، ط01 ، دار النهضة الإسلامية الرياض ، المملكة العربية السعودية، 1992 م.

15- ثامر فاضل : اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث) ،ط01 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1994 م.

16- الجيّار مدحت: النص الأدبي من منظور اجتماعي ، (د،ط) ، دار الوفاء ، الإسكندرية مصر ، 2001 م .

17- حسن القصراوي مها : الزمن في الرواية العربية ،ط01 ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ،2004م .

18- خرماش محمد: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III- البنيوية التكوينية بين النظري والتطبيق- ، ط01 ، مطبعة آنفو ــبرانت ، فاس ، المغرب ، 2001م.

19- خشفة محمد نديم: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان) ، ط01 مركز الإنماء الحضاري ، حلب سوريا ، 1997 م .

20- الذّاهي محمد: سيميائية السرد (بحث في الوجود السيميائي المتجانس) ، ط01 ، دار رؤية ، القاهرة ، مصر ، 2009م.

21- رجب الباردي محمد : شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ط01 ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993م.

22- الرويلي ميجان و البازغي سعد : دليل الناقد الأدبي ، (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، ط02 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب 2000 م.

23- المسدي عبد السلام : قضية البنيوية (دراسة ونماذج) ، ط01 ، دار الجنوب للنشر تونس ، 1995.

24- سلامة محمد علي : الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ ط01، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2007م.

25- سلطان جميل: فن القصة والمقامة ، ط01 ، دار الأنوار ، بيروت ، لبنان ، 1967م.

26- سلمان الشويلي داوود : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ، (د،ط) ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2000 م.

27- السيوفي مصطفى : تاريخ الأدب في العصر العباسي ، ط01 ، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، القاهرة ، مصر، 2008 م.

28- عبد الحميد الموسي أنور: علم الاجتماع الادبي (.... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد) ، ط01 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2011.

29- عبد الرزاق الموافي ناصر: القصة العربية ... عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري) ، تق : طه وادي ، ط01 ، دار النشر للجامعات القاهرة ، مصر ، 1995 م.

30- عبد الواحد عمر: **السرد و الشفاهية** دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ط02 دار الهدى ، المنيا، مصر ،2003م .

31- عزام محمد: شعرية الخطاب السردي (دراسة) ، ط01 ، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ، سوريا ، 2005م.

32- العزّاوي عباس : تاريخ العراق بين احتلالين ،حكومة المغول، ج 01 ، (د،ط)،شركة التجارة والطباعة المحدودة، بغداد ، العراق ، 1935م.

33- عناني محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي – عربي) ، ط01 الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، بيروت ، لبنان ، 1996 م.

34- العيد يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط02 ، دار الفرابي بيروت ، لبنان ،1999 م.

35- العيد يمنى : في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي ، ط04 ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، 1999 م.

36- غازي الجابري فوزية لعيوس : التحليل البنيوي للرواية العربية ، ط01 ، دار الصفاء عمان ، الأردن .

37- غركان رحمن : المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ،ط01 ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، 2010م .

38- فتحي أمين محمد : الغزو المغولي لديار الإسلام ، ط02 ، دار الأوائل ، دمشق ، سوريا 2007 م .

39- الفيروزآبادي : البلغة في تاريخ أئمة اللغة ،تح: محمد المصري ،(د.ط) ،(د.م) ،دمشق سوريا ، 1972م.

40- قاسم سيزا : بناء الرواية دراسة مقارنة في <<ثلاثية >>نجيب محفوظ ، (د.ط) مكتبة الأسرة ، القاهرة ، مصر.

41- كاظم نادر: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث) ، ط01 ، المؤسسة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2003 م.

42- الكعبي ضياء: **السرد العربي القديم** الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، ط01 المؤسسة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2005 م.

43- لازم مطلك حيدر: الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي ، ط01 ، دار الصفاء عمّان ، الأردن ، 2010 م.

44- لحميداني حميد : الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، ط 02 مطبعة آنفو –برانت ، فاس ، المغرب : .2012

45- لحميداني حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط01 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1991 م.

46- محمد عياد شكري: القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، مصر ، 1968 م..

47- محمد يوسف نجم : فن القصة ، ط01 ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، 1996 م .

48- نصر ياسين : الرواية والمكان ،(د.ط) ،دار الشؤون العامة ، بغداد ، العراق ، .1986

49- الهدروسي نور مرعي : السرد في مقامات السَّرقسطي ، ط01 ، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن ، 2009 م.

50- ولعة صالح : المكان ودلالته في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمان منيف ، ط01 عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، 2010 م.

51- يقطين سعيد : انفتاح النص الروائي النص والسياق ، ط03 ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 م.

52- يقطين سعيد : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد –التبئير) ، ط04 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 م .

02- الكتب المترجمة :

53- إسكاربيت روبير : سوسيولوجيا الأدب ، تر : آمال أنطوان عرموني ، ط1 منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان.

54- إيجلتون تيري : الماركسية والنقد الأدبي ، تر : جابر عصفور ، ط02 ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986 م.

55- إيرليخ فكتور : الشكلانية الروسية ، تر : الولي محمد ، ط01 ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 2000 م.

56- باختين ميخائيل: الملحمة والرواية دراسة الرواية ، تر : جمال شحيد ، ط01 ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، لبنان ، 1982 م.

57- بارت رولان : درس السيميولوجيا ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، (د، ط) ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1985م.

58- بارت رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ط01 ،مركز الإنماء الحضاري ،(د.م)،.1993.

59- باشلارغاستون: جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، ط02 ، المؤسسة الجامعية للنشر بيروت ، لبنان ، .1984.

60 بروب فلاديمير: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو،ط01 دار شراع، دمشق، سوريا، 1996م.

61- بليخانوف جيورجي : الفن والتصور المادي للتاريخ ، تر : جورج طرابيش ، ط01 دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 1977 م.

62- بيرو جان: اللسانيات ، تر : الحواس مسعودي ومفتاح بن عروس ، ط01 ، دار الآفاق الجزائر ، 2001 م.

63- تودوروف تزفيتان : الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ط01 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987 م.

64- تودوروف تزفيتان : الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ط02 ، دار توبقال ، دار البيضاء ، المغرب، 1990م.

65- تودوروف تزفيتان : مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمان مزيان ، ط01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2005 م.

66- تودوروف تزفيتان: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، (د، ط) ،مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، 1982م

67- لوكاتش جورج : التاريخ والوعي الطبقي ، تر : حنا الشاعر ، دار الأندلس ، (د.م) 1979 م.

68- جينيت جيرار : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم وآخرون ، ط02 المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 1997 م.

69- دي سوسير فردينان : محاضرات في اللسانيات العامة ، تر : يوسف غازي ومجيد النصر ، ط01 ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1986 م.

70- زيما بيير: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، تر : عايدة لطفي ، مر : أمينة رشيد ، وسيد البحراوي ، ط01 ، دالرة الفكر للدراسات القاهرة ، مصر ، 1991 م.

71- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ،ط01 ، دار قباء القاهرة ، مصر ، 1998 م.

72- طاليس أرسطو: فن الشعر، تر وتق: إبراهيم حمادة، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية مصر، (د.ت).

73- غارودي روجيه : البنيوية فلسفة موت الإنسان ، تر : جورج طرابيشي ، ط03 ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان.

74- غولدمان لوسيان : المنهجية في علم اجتماع الأدب ، تر : مصطفى المسناوي ط04 ، مؤسسة نشرة للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1984 .

75- غولدمان لوسيان : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، تر : مصطفى المسناوي ط01 ، دار الحداثة ، (د.م) ، .1981

76- غولدمان لوسيان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مر : محمد سبيلا ، ط01 مؤسسات الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، 1984م.

77- غولدمان لوسيان: العلوم الإنسانية والفلسفة ، تر : يوسف الأنطاكي ، مر : محمد برادة ط02 ، المجلس الأعلى للثقافة ، (د.م) ،1996 م.

78- غولدمان لوسيان: العلوم الإنسانية والفلسفة ، تر : يوسف الأنطاكي ، مر : محمد برادة (د.ط) ، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م) ، 1996 م .

79- غولدمان لوسيان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، تر : بدر الدين عكرودي ط01 دار الحوار للنشر ، اللاذقية، سورية ، 1993م.

80- فلودرنك مونيكا: مدخل إلى علم السرد ، تر : باسم صالح حميد ، مر : مي صالح أبو جلود ، ط01 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2012 م .

81- هامون فيليب : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، تق : عبد الفتاح كيليطو ، ط01 ، دار كرم الله ، القبة ، الجزائر ، 2012 م

82- كاللر جونثن : مدخل وجيز جدا إلى نظرية الأدب ، تر : خميسي بوغرارة ، (د،ط) منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر 2007 م.

83- كيليطو عبد الفتاح: المقامات السرد والأنساق الثقافية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ط02 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001 م .

84- لوكاتش جورج : الرواية كملحمة بورجوازية ، تر : جورج طرابيشي ، ط01 ، دار الطليعة بيروت ، لبنان ، 1979م.

85- لوكاتش جورج : بلزاك والواقعية الفرنسية ، تر : محمد علي اليوسفي ،ط01 ،المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين ، صفاقس ، تونس ، 1985م.

86- لوكاتش جورج : دراسات في الواقعية ، تر : نايف بلوّز ، ط03 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1985 ،م.

87- لوكاتش جورج : ماركسية أم وجودية ؟ ، تر : جورج طرابيش ، ط01 ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، سوريا (د ، ت).

88- مندلاو .أ ، أ : الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، مر : إحسان عباس ، ط01 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1997م .

89- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد انطونيوس ، ط01 ، مكتبة الفكر الجامعي : منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ، 1971.

02- الكتب الأجنبية :

90- Escarprit , robert : the sociology of literature , international encyclopedia of the social sciences , vol . 9 ,the Macmillan company new York , 1963.

91- John sturrock : structuralism and since from lévi – strauss to derrida , oxford university , press , new York , 1979.

92- Lucien Goldman : pour une sociologie du roman , Gallimard 1975 , p : 41 .

93-Lucien Goldman : le dieu caché , Ed , Gallimard , 1959 .

94- Lucien Goldman : Marscisme et sciences humaines , Gallmard 1970 .
95- Lucien Goldman : sciences et philosophie , Ed , Gonthier coll Méditations , paris , france , 1966 , p : 121 .
96- Roger webster : Studying literary theory , second edition, Arnold london , 1996, p : 38 .
97- sanders carol : cours de linguistique génerale de saussure ,ed hachette , paris , 1997, p : 18

04- الدوريات و المجلات :

98- بن عمار الطيب: < تحليل إنشائي للمقامة الحلوانية للهمذاني>، مجلة الحياة الثقافية ع 36 / 37 ، تونس (السنة العاشرة) ، 1985 م.

99- بنساعود علي : <البنية التكوينية ومعاينة النص الأدبي > ، مجلة الثقافة العربية ع07، يوليو ، السنة الثانية عشر 1985 م ، مطابع الثورة ، بنغازي ، الجماهيرية الليبيّة الشعبية.

100- بوبيش عزالدين: < القصة والبنيوية الشكلانية>، مجلة السرديات ، ع01 جانفي 2004 م ، جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر.

101- عمار علي حسن: <<دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي>>، مجلة علامات في النقد، مج16، ج61، مايو 2007، النادس الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية.

102- صدار نورالدين : < البطولة ، الإنسان ، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر – مقاربة بنيوية تكوينية > ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مج 37 ، ع02 حزيران 2010 م، مطبعة الجامعة الأردنية ، الأردن .

103- غولدمان لوسيان:<مقدمة في مشكلات علم اجتماع الرواية>، تر : خيري دومة مجلة فصول القاهرية ، ع02 ، مج 12 ، 1993.

104- قيس كاظم الجنابي : <الفضاءان الواقعي والرمزي في القصة القصيرة (القاص جليل القيسي نموذجا)) > ، مجلة العربي ، ع 677 أبريل 2015 م ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت.

الفهرس

المقدمة	08-02
الفصل الأول: البنيوية التكوينية، المنهج والإجراء	69-10
أولا: المخاضات المعرفية للبنيوية التكوينية	33-12
01- الاتجاه الماركسي	12
02- البنيوية الشكلية	20
أ- لسانيات دي سوسير	20
ب-الشكلانية الروسية	23
ج- البنيوية ومقولاتها الإجرائية	28
ثانيا: البنيوية التكوينية من إسهامات جورج لوكاتش إلى بلورة لوسيان غولدمان	50-34
01- إسهامات جورج لوكاتش السوسيولوجية	34
02- لوسيان غولدمان والبلورة المنهجية للبنيوية التكوينية	41
أ- مفهوم البنيوية التكوينية	43
ب-الإطار المكتمل للنظرية	46
ثالثا: المقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية	67-51
01- رؤية العالم	51
02-الوعي الفعلي والوعي الممكن	55
03- البنية الدلالية	60
04- الفهم	63
05- التفسير	65
رابعا: نقد البنيوية التكوينية	69-67
الفصل الثاني: بنية الشخصية في المقامات الزينية بين التشكلات الفنية والتمظهرات الإيديولوجية	149-71
أولا: الشخصية السردية	77-72

01-المفهوم	72
02- التعدد والتصنيف	74
ثانيا: الشخصيات السردية في المقامات الزينية	149-77
01- الشخصيات الرئيسية	77
أ-الراوي وأنماط الرواة	78
أ-1 الراوي والمبدع	81
أ-2 الراوي وزاوية النظر	83
أ-3 التمظهرات الإيديولوجية للراوي	96
أ-4 الأبعاد السوسيولوجية لشخصية الراوي	106
ب- البطل الإشكالي: أبو نصر المصري وتمظهراته الإيديولوجية	109
ب-1 البطل في مواجهة المجتمع: تمرد على السائد وسخط على المسود	111
ب-2 أبو نصر المصري بين المقدس والمدنس، بنية التحول /التغير	126
ب-3 الأبعاد السوسيولوجية لشخصية البطل الإشكالي	132
02/ الشخصيات الثانوية	149-136
أ- شخصيات الطبقة السائسة	136
أ-1 الحاكم	137
أ-2 القاضي	139
أ-3 الملك	140
أ-4 الأمير	141
أ-5 الوالي	142
ب- شخصيات الطبقة المسوسة	143
ب-1 الفتى	143
ب-2 الفتاة	145
ب-3 زوجة المصري	145

ب-4 والد المصري	146
ب-5 الخِل	147
الفصل الثالث: بنية الزمن في المقامات الزينية	203-151
أولا: مفهوم الزمن	157-152
ثانيا: الإطار الزمني للمقامات الزينية	164-158
01-بين زمن القصة وزمن الخطاب	158
02-المقامات الزينية بين زمن الكاتب وزمن القارئ	161
أ-زمن الكاتب	161
ب- زمن القارئ	163
ثالثا: النسق الزمني في المقامات الزينية	179-165
01-السرد الاستذكاري في المقامات	165
02-السرد الاستشرافي في المقامات	170
رابعا: تقنيات زمن السرد المقامي	203-180
01-تسريع السرد	180
أ-الخلاصة	180
ب-الحذف	185
02-إبطاء السرد	190
أ- المشهد	190
ب- الوقفة الوصفية	196
الفصل الرابع: بنية المكان في المقامات الزينية	249-205
أولا: مفهوم المكان	209-206
ثانيا: المكان في المقامات الزينية	213-210
ثالثا: التقاطبات المكانية وأبعادها الاجتماعية، بنية التحول بين ثنائية المغلق/المفتوح	249-214

01-الأماكن المغلقة	215
أ-البيت	215
ب- المسجد	221
ج- الرباط	226
د- الحانة	226
هـ- السجن	229
و- الحمّام	230
ي- مجلس الوالي	232
ز- دار الأحكام/ المحكمة	235
02- الأماكن المفتوحة	237
أ-الصحراء	237
ب- البحر	240
ج- المدينة	240
د- السوق	243
هـ- الحديقة	245
و- المقبرة	248
الفصل الخامس: رؤية العالم في المقامات الزينيّة	300-251
أولا: خطاب المقامات بين الأديب والمجتمع	267-252
01/ الانتماءات الفكرية والمنابع الثقافية للجزري	253
02/ الطبقة الاجتماعية ومأساة الأدباء	263
ثانيا: رؤية العالم في المقامات الزينية	300-267
01/ الرؤية المأساوية	269
02/ الرؤية الثورية	276
03/ الرؤية الإصلاحية	283

04/ الرؤية التعليمية	289
الخاتمة	306-302
قائمة المصادر والمراجع	317-308
الفهرس	323-319

The Summary

The subject of our PHILO and UNIV thesis endeavored to the narrative Oratory in the assemblies zinnia

- the formative constructivism approach – to the attempt to deduce one mode among the narrative eloquence modes in our Arabic heritage, particularlly, in the period of the seventh hidjri century .

It was an oratory which was embodied by a set of stories lexutalised in a form of literary the assembly in linguistic and eloquence sublime styles within different stylistic and various images esçpressing the intellectual and cultural structure of the society, as well as the social and political structure. It was a reflexive mirror of the society in the the seventh hidjri century in its different perspectives

-the assemblies zinnia of Ibn Seikle Aljazari, is a rare literary document and a splendid oratory which we attempted to spot is out from the circle of obscurity and forgetfulness, on one side . And from the preson of the traditional studies, on the other side . That's why we approached it – in an updated vision (perspective) presented, mainly, in the application of the automations of the Goldman formative constructivism method. And that is a belief from us of grasping and understanding Goldman's oratorial speeches and at what extend they contribute to discovering the oratory hidings and their significant constituents which will be through the focus of the formative constructivism on the linguistic structure of the text (script) , then combine it with the intellectual structure of the society in which it was born .

-we have begun our comparison of the oratory in the assemblies with the research about the formative constructivism method from the position and the exploration as well as the procedural automations that what had been translated (presented) in the first chapter : formative constructivism : researches in the method and the procedure focusing on the more important stations Which from the method, starting by the first ones, like the carmarksism and the formative constructivism and the contribution of many sociologists as `` George Lucach " to arrive to the phase of the appearance of the image of the formative constructivism by Lucien Goldman who transmitted the information of his method through a terminological equipment, dumerised in his main speeches: the world vision, the indicative structure, the understanding interpretation

-But the applying frame of the research was included in four applied chapters. We devoted the second chapter for building the personage in the the assemblies Zinnia between the artistic formation and the ideological appearances, since we have approached the personage as an artistic structure, focusing on principle personages and other secondary ones depending on what had been presented by `` Lucatch '' and `` Goldman '' of the concept of the `` problematic hero '' following the initiation to other methods of some constructivists, such as `` Todorov '' . And because we have behaved in our analysis the way of combining the two phases; the understanding and the interpretation by Goldman.

We have joined this intellectual structure personage with its social fact, showing the ideological appearances which in its role – expresses and embodies its different and sociological perspectives. Howerer, in this chapter, we were able to hold the indicative

structure which is the transforming structure, that appears at the Level of the other oratory constituents .

-The third chapter, on the other hand, was appropriated for studying the time structure in the assemblies Zinnia It focuses on three main factors represented in the time frame and the time way in the assemblies Zinnia and the narrative time techniques, shedding light on the time information contribution with the phase of interpretation by Goldman which can guarantees the sociological dimensions to hold the element of time related mainly with the indicative transforming structure .

-The forth chapter specialises in the place structure in the assemblies Zinnia and shows its relationship with the act of transformation by personage, this through the observation of the official places in the assemblies between the principle places and the branches to familiarizing, after that, the more important place polarisations with their sociological perspectives to combine the inferior structure with the superior, according to Goldman.

- Let's conclude our applied study by a fifth chapter which interpreted the more important procedure in the formative constructivism, which is the world vision in the assemblies Zinnia It is a vision which reelects –in a superior level- Aljazari and his class visions, also their ambitions and possible awareness .

Those visions were varying : there was the tragedic vision which was the more important in the oratory in which the man of letters (writer) wrote about the tragedy of the middle class writers in the society, because of the disintegration of the morals and the corruption of values, and the reforming vision and at last, the dedactive vision with its national perspectives.

-We have concluded our research by a set of important results;

According to `` Lucien Goldman '', the actualized method is found in the attempt to combine (relate) the constructivism linguistic information of the text and the ideological intellectual information of it, demonstrating the script and the fact.

-One to the personage structure approach, we were able to understand the inductive structure which controles the text (script) – It is the transforming structure that is related by the personage element `` the hero '' in a certain frame of time and place

-`` The hero '' in the assemblies Zinnia is problematical, it takes problem because he is an intellectual personality which is mutineer, in an ugly ways, begs to criticize the deteriorated society.

-The research about time structure ends at the relation that combines the structure with the indicative transforming structure, because the act of transforming in the personage was related to the element of time and its effects . And clearly, was related to the element of place, that's why it was expressed by open/closed .

-The assemblies Zinnia is large and splendid work presented by Aljazari, draws a notion from his society and the world vision Howards life.