الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة

رقم التسجيل:.....

رقم التسلسل:.....

كلية الآداب و الحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

وظائف الوصف في المقامات اللزومية للسرقسطي الأندلسي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي و الأندلسي

إعداد الطالبة

أسماء شاوي

إشراف الأستاذة الدكتورة:

زينب بوصبيعة

لجنة المناقشة:

أ.د.رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	رئيسا
أ.د.زينب بوصبيعة	أستاذة التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د.الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة –1	عضوا
أ.د.ناصر لوحيشي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	عضوا

السنة الجامعية: 1435–1436هـ/ 2014–2015م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة:

ظل الفنّ الشّعريّ العربيّ القديم ردحا من الزمن الأداة المعبّرة عن هموم القبيلة وتطلعاتها والممجدة لآمال الفرد، إلا أنّ هذا لم يمنع البتّة من ظهور أنواع أدبية جديدة في ظل الانفتاح على الآخر وتأثير الواقع الجديد في الحياة الثقافية، والفكرية والأدبية والاجتماعية للإنسان العربي لاسيما في عصر الدولة العباسية، التي كانت بحقٍّ ملتقى الأفكار والطروحات الأدبية الشيء الذي أدّى إلى ميلاد فن سردي جديد يطلق عليه فن المقامة، والتي مثلت نتيجة طبيعية لهذا التلاقح الفكري والواقع الجديد.

والمقامات الأندلسية من النصوص الأدبية ، التي تمثل رمزا ومجالا لتأويلات لا حد لها من التنوع والثراء،ومن بين هذه المقامات تتفرد المقامات اللزومية للسرقسطي بخصوبة منبعثة من الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما، ومن الفكر الأندلسي، وشخصية السرقسطي في حد ذاته لتمثل من ذلك وعاء جامعا وحافظا لغريب اللغة في قالب سردي مشوق معتمدة في ذلك على الوصف كعنصر هام في تكوين الدلالة النصية،ومن ثمة كثرة المقاطع الوصفية في المقامات اللزومية وتعددت بتعدد المقاصد والغايات التي يسعى الكاتب إلى تحقيقها سواء كانت جمالية فنية أو تواصلية نفعية لأن الوصف إنما يؤتى به في الكلام ليوضّح ويدقّق وقد يُستعمل وسيلة للتأثير والإقناع، وقد يكون مصدر لذّة وإمتاع.

لهذا ارتأينا أن نتناول موضوع: وظائف الوصف في المقامات اللزومية للسرقسطي الأندلسي وقد حفزتنا عليه جملة من الأسباب نذكر منها:

-دافع شخصي يجول في صدري من حب لتلك الحضارة المنارة في مسيرة العرب خصوصا أن الكبوات العربية كثيرة بحيث تكاد في أيامنا تغطي تلك الأيام الخوالي.

-دافع علمي أكاديمي يغذي الثقافة العربية بالكشف والاستيضاح خصوصا أن النثر وهو القسم الشقيق للشعر في حاضنة الأدب لم يتيسر له الانتشار والنفوذ لذلك فهو بحاجة إلى الدراسة أكثر، علّنا نصل رحما مقطوعة،علما أن المقامة فن من الفنون النثرية المتميزة بمحتواها وإطارها العام، رغم ذلك ظلت شبه مقصية عن متناول أقلام دارسي الأجناس

النثرية الحديثة، قصة ورواية ومسرحا، ونالت المقامة الأندلسية خصوصا تجاهلا كبيرا في مقابل الاهتمام النسبي بأختها المقامة المشرقية وحتى من طرف الدارسين الأندلسيين والمغاربة قديما وحديثا،كما طغت على تناولها السمة التاريخية أكثر من التحليلية والدراسة الموضوعاتية أكثر من الشكلانية "الفنية "وهذا هو سر إقبالنا عليها.

ولما كانت المنهجية العلمية تفرض علينا ذكر الجهود التي بذلت قبلنا، حتى ننصف الآخرين من جهة، ونبين طبيعة جهدنا من جهة أخرى، لهذا يمكن الإشارة إلى بعض ما كتب في هذا الصدد عن الموضوع.

-الدراسة التي قدمها "شاهر عوض الكفاوين"، في مذكرة تخرجه لنيل شهادة الماجستير بعنوان "المقامات الأندلسية في عصري الطوائف والمرابطين"، حيث ركز فيها على الجانب التاريخي الموضوعاتي ولم يتجاوز فيها الوصف العام للمقامات اللزومية، ولم يتناول الوصف كعنصر قائم بذاته فيها، بل اكتفى بالإشارة إليه في قوله: "التدقيق في وصف الشخصيات والأماكن". وعبارات أخرى بسيطة وعامة كما أنه دمج الرسائل الأدبية الأندلسية في موضوع الدراسة.

-دراسة "قصي عدنان سعيد الحسني" في كتابه "فن المقامات بالأندلس"، والتي تناول فيها نشأة المقامة الأندلسية وتطورها وسماتها.

-دراسة "محمد الهادي الطرابلسي":"مدخل الى دراسة المقامات اللزومية" حصر فيها أوجه الشبه والاختلاف بين مقامات السرقسطي والحريري فالصلة بينهما لا تقف عند تسمية أسماء الأعلام بل تصل إلى مستوى تقنيات الكتابة وبنية الفقرة ونظام الإيقاع فيها. وهي دراسة مختصرة جدا في نصوص مقتضبة وغالبا مكررة.

-دراسة "محمد طرشونة" في مقال بعنوان "فن المقامات في الأندلس "صدرت في العدد 28من مجلة حوليات الجامعة التونسية 1988 وللأسف لم يكن بين أيدينا سوى ملخصها والذي تناول فيه موضوع معاني الكدية والرحلة والنقد الأدبي.

دون أن ننسى ما قيل في كتب الأدب حول المقامة، مثل: عبد الملك مرتاض في كتابه

"فن المقامات في الأدب العربي"، وزكي مبارك في كتابه "النثر الفني"، إلا أنها دراسات غير متخصصة في الموضوع، ويبقى الجهد المبذول في هذا البحث هو محاولة للإفادة من مقترحات النظرية السردية الحديثة في دراسة" وظائف الوصف في المقامات اللزومية"، وبالتالي إحياء هذا النص الكلاسيكي "المقامات" وقراءته قراءة جديدة علها تغطي بعض جوانبه وتكشف عن بعض خباياه،أو تفتح بابا للباحثين المهتمين بالتراث الأدبي في الأندلس والذي لازال بحاجة للدرس والبحث، خصوصا وأن المقامات اللزومية لم تحظ بعد بدراسة خاصة معمقة ومتكاملة و لم تتداولها الأقلام بعد بالصورة التي هي جديرة بها باعتبارها أثر لا يقل قيمة عن مقامات الحريري.

و أما أهداف هذا البحث فتظهر في محاولتنا الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بتجليات الوصف في المقامات اللزومية، وما هي مختلف الأدوار والوظائف التي ينهض بها داخل النص المقامي؟وهل المقامة كفن نشأ في المشرق وتأصلت قواعده هناك على يد "بديع الزمان الهمذاني" عرفته الأندلس؟و ما الذي أضافته الأندلس لهذا الفن ؟بل ما الذي أضافته المقامات اللزومية لفن المقامات في الأدب العربي عامة؟.

ثم هل الوصف محض أداة تزيينية في المقامات الأندلسية لا تقتضيها أية ضرورة نصّية ولا علاقة له بسياق البناء الدلالي للمقامة، وبالتالي إقصائه من النشاط القرائي التأويلي أو أنه ينهض بعكس ذلك داخل المقامات اللزومية؟.

ولمعالجة هذه الإشكالية والإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها اعتمدنا الخطة الآتية:

– الفصل الأول:بعنوان "الوصف مفاهيم نظرية" فهو عبارة عن مقاربة تاريخية تأصيلية للوصف في الثقافتين العربية والغربية واستعرضنا فيه مختلف المقولات النظرية التي جاءت بها النظرية النقدية الحديثة فيما يتعلق بموضوع الوصف، وبينا مدى تداخل"الوصف"بالطرف الآخر"السرد" في النص السردي المقامي، وعرضنا الأنماط والطرق التي يتجلى من خلالها الوصف وتحدثنا عن" وظائف الوصف" الحكائية والدلالية مركزين على الجانب النظري لكل وظيفة.

- وأما الفصل الثاني:فكان بعنوان " فنّ المقامات في الأدب العربي" تضمن خمسة مباحث الأول"تعريف المقامة" تحدثنا فيه عن تعريف المقامة لغة واصطلاحا وأشرنا فيه إلى المراحل التي مرت بها هذه اللفظة وتطور مدلولها حتى وصلت إلى ماهي عليه الآن،ثم عرضنا في المبحث الثاني"المقامة في المشرق نشأتها وخصائصها" مركزين فيه على أول من أنشأ المقامة وناقشنا العديد من الآراء حول هذه النقطة،ثم بينت الدراسة أهم خصائص المقامة والتي ميزتها عن باقي فنون الأدب العربي، وتناولنا كذلك في المبحث الثالث" فن المقامات في الأندلس" ركزنا فيه على كيفية انتقال الفن المقامي من المشرق إلى الأندلس حيث كان للاتصال الثقافي بين المشرق والأندلس الدور البارز في انتقال هذا الفن.أما المبحث الرابع فخصص للتعريف بالسرقسطي ومقاماته اللزومية بينا من خلاله ما تميزت وتفردت به المقامة الأندلسية عامة والسرقسطية خاصة عن المقامات المشرقية خاصة.

- والفصل الثالث:هو فصل تطبيقي و عنوانه "تجلّيات الوصف في المقامات اللزومية" تحدثنا فيه عن "بنية الوصف في المقامات اللزومية"وتبين من خلاله كيفية تشكل الوصف داخل المقامات،وتطرقنا إلى الحديث عن "حضور الوصف في المقامات اللزومية "،تجسدت تجلياته وفق الأنماط المعروفة "الوصف عن طريق الرؤية، الوصف عن طريق القول، والوصف عن طريق الفعل"ومميزات كل نمط بالتطبيق على نصوص المقامات اللزومية مع الإشارة إلى كيفية تحديد بداية ونهاية المقاطع الوصفية داخل المقامات اللزومية.

أما الفصل الرابع " وظائف الوصف في المقامات اللزومية"،فقد خصّصته الدراسة للحديث عن "الوظائف الحكائية"- حسب التصنيف الذي أثبتناه في الفصل الأول-و قفنا فيه عند الوظائف المتعلقة بالمسار السردي للمقامة من جهة أحداثها وزمانها والقائمين بها وبينا كيفية استخدام الوصف في المقامات لرسم الشخصيات، وتمثيل المرجع الزمكاني للمقامة، تضمن المبحث الوظيفة السردية، والوظيفة التعليمية الإخبارية وكذلك الوظيفة التمثيلية التصورية،ثم تحدثنا عن"الوظائف الدلالية"والتي تضمنت بدورها الوظيفة الاستشارية، وكذلك الوظيفة الرمزية، الوظيفة التعبيرية والوظيفة الإيديولوجية القيمية بينا فيه العنصر الدلالي القائم في المقامة ومدى تأثيره في المتلقي وتجسيده كفضاء للدلالة داخل

النص المقامي.

وأما الخاتمة فهي جامعة لأهمّ النتائج المتوصل إليها، كما ارتأينا أن نرفقه في الأخير بثبت مصطلحات عربي/فرنسي ضمّناه أهمّ المصطلحات النظرية النقدية التي استعملت في البحث.

و لقد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي مع الاستعانة بالمناهج الأخرى كلما اقتضى السياق ذلك.ومن بين المناهج التي استعنا بها المنهج البنيوي، المنهج الاستقرائي، هذا وقد زاوج البحث بين التنظير والتطبيق.

ولأنّ المجال الذي خضنا فيه هو مجال خصب منفتح ومتداخل الاختصاصات لذلك اعتمدنا بشكل خاص على مجموعة من الدراسات المتنوعة منها: كتاب فيليب هامون المترجم "في الوصفي" وكذا كتاب جون ميشال آدم – بوتي جان أندريه الذي عنوانه "النص الوصفي" دون أن ننسى الدراسات العربية وعلى رأسها دراسة عبد المالك مرتاض "فن المقامات في الأدب العربي"و محمد نجيب العمامي في كتابه "الوصف بين النظرية والنص السردي" كذلك كتاب محمد الناصر العجيمي "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم"، وأيضا دراسة قصي عدنان سعيد الحسني في كتابه: "فن المقامات في الأندلس نشأته وتطوره وسماته"هذه الكتب كانت لنا سندا في هذا البحث.

و قد واجهتنا في تحقيق الأهداف السابق ذكرها عدة صعوبات منها :

-صعوبة التحكم في آليات الوصف خصوصا في نص المقامات اللزومية هذا النص الذي يتمتع بتنويعات أسلوبية وإمكانات دلالية تجعل منه مجالا خصبا للدراسة،هذا بالإضافة إلى ضخامة المتن أمام ضيق الوقت المحدد(قانونيا)مما اضطرنا إلى انتقاء النصوص والمقاطع الوصفية في الدراسة التطبيقية.

– ومنها ما هو متعلّق بالمقامة لما تحتويه من ألفاظ صعبة غريبة بالإضافة إلى صعوبة اختيار المنهج في حدّ ذاته وذلك راجع إلى الجدل القائم حول جدوى المناهج والآليات الحديثة في مقاربة النصوص الإبداعية التراثية.

في الأخير لا يسعني إلا أن أتقدّم بالشكر الجزيل والامتنان إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة زينب بوصبيعة على متابعتها لهذا البحث وتوجيهاتها القيمة منذ البداية،دون أن أنسى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

الوصف/ مفاهيم نظرية

أولا: تعريف الوصف.

ثانيا: الوصف في التراث البلاغي والنقدي العربي والغربي.

ثالثا:الوصف /السرد.

رابعا: أنماط الوصف وطرقه.

خامسا: وظائف الوصف.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

"الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فيمكن القول أنه لون من التصور... فاللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة من هنا نستطيع أن نفكر أن التصوير اللغوي إيحاء لانهائي يتجاوز الصور المرئية"

سيزا قاسم

بناء الرواية –دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص79–80

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا:تعريف الوصف:

لقد احتفى الأدب العربي على اختلاف عصوره وأشكاله الأدبية بالوصف، فنحن غالبا ما نجده في الكلام الشفوي والكلام المكتوب ونصادفه في الخطابات الأدبية والإشهارية... وغيرها كما نعثر عليه في أرقى أنواع الكلام وفي أبسط المحادثات اليومية. فالوصف قديم قدم الأدب نفسه. ومن ثمة فالسؤال المطروح كيف نظّرت وعرّفت المعاجم العربية والغربية الوصف؟

الوصف لغة: تُجمع المعاجم العربية بصورة عامة على ما أُسنِد للفظة "الوصف" من معنى ففي"لسان العرب" جاء في مادة [وصف] وفعلها جذر ثلاثي(و.ص.ف) وَصَفَ الشيء له وعليه وصفا وصفة... وقيل: الوصف المصدر، وكما هو معروف بتغير صيغ اللفظة واشتقاقاتها يتغير المعنى، يقول في هذا الصدد: استوصفه الشيء: سأله أن يصفه له "والثوب الرقيق" يصف البدن" بمعنى أظهره وكشفه في هذه العبارات تعد الوصف لغيره فأبرز وأوضح الموصوف، واتصف الشيء: أمكن وصفه و"وصف المهر توجه لحسن السير كأنه وصف الشيء بمعنى أنه أجاد السير وهنا الوصف ورد لازما فالأولى أفاد بها قابلية الوصف والثانية لازمها بالحسن والتجويد في نفس المادة أورد ابن منظور "الثوب الرقيق إن لم يبين منه الجسد فإنه لرقته يصف البدن فيظهر منه حجم الأعضاء"[1]هنا يرق لدرجة الكشف عن البدن وإظهار تفاصيل الجسد وخصائصه الفيزيولوجية، هذا ما تبناه صاحب معجم اللغة حين قال: "وصف الثوب الجسم: أظهر حالته وبين هيئته"[2]. هنا تقلد الوصف كذلك وظيفة التقديم الحسي للموصوف إلى جانب الإبانة والتوضيح ليتقاطع من ثمة مع ما يعرف في البلاغة العربية بمصطلح "الصورة" من حيث تبين حقيقة الشيء وهيئته، ذكر ذلك ابن منظور عن ابن الأثير من مادة صور "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته"[3].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب،مادة وصف، دار بيروت للطباعة والنشر، 1968، المجلد التاسع، ص356-357.

[2]- معجم اللغة العربية المحيط: م3، 1993، مادة وصف.

[3]-ابن منظور: لسان العرب، ص358.

وقد عُرِف الوصف كذلك بـــ"استوصفه الشيء: سأله أن يصفه له" وبيع المواصفة: أنه يبيع الشيء من غير رؤية" هنا أسند إليه الإخبار المدقق للموصوف والتمثيل المبالغ فيه والذي يتجاوز في أغلب الحالات الإخبار والتمثيل العاديين.

إذن فالوصف شكل من أشكال القول يمثل الواقع المادي والنفسي دون أن ننسى الجانب البلاغي الأدبي الذي استندت إليه أغلب المعاجم العربية في تعريفها للوصف، يتجسد ذلك فيما أورده ابن منظور في مادة "وصف" من عبارات والتي نصها كالآتي:

- "الوصف: وصفك الشيء بحليته ونعته"
- "الحلية: وصف الشيء له وعليه وصفا وصفة: حلاّه"
- "التحلية: والتحلية الوصف، وتحلاه: عرفه صفته"

من هذا النموذج يتبين أن الوصف قد أُلصق بالزخرف اللفظي –التزييني- أكثر من الإنشاء الجمالي ليجمع حسب وجهة نظر ابن منظور الحسن والقبيح.

لم تختفي المعاجم العربية عن الساحة الأدبية فهي بدورها عرَّفت الوصف لكن انطلاقا من نظرة نقدية منطقية فاحصة مُوَضحة لآلياته في حين وكاشفة لعلاقاته بشبائهه في حين آخر.

لدينا المعجم الفرنسي (Le Robert) الذي ورد فيه الوصف بمعنى "فعل الوصف، أو تعداد مميزات أو خاصيات شيء أو شخص ما... وهو في العمل الأدبي يعني رسم أو وصف الأشياء المحسوسة وصفا حيا ومؤثرا"[1].

هنا يظهر توافق بين هذه الرؤية وبين ما أوردته المعاجم العربية من حيث تعداد وإظهار مميزات الشيء الموصوف إضافة إلى تخصص الوصف الأدبي بالتأثير في المتلقي من ناحية وبث الحياة في الموصوفات من ناحية أخرى، في نفس الموضع نجده كذلك يندد بكون "الوصف معارض في المنطلق للتعريف"[2] ليكرس من هذا فكرة العلاقة القائمة بين الوصف والتعريف

[1] -Le Robert: Rédacteur dirigé par alainrey, dictionnaire le robert -Paris XIII, Art, p355.

[2] -Le Robert: Dictionnaire d'apprentissage de la langue française, TIII 2eme édit, Art, 1992, p237.

"Définition" فمن وجهة نظره يختص الوصف بالشيء المادي المحسوس في حين يتعلق المفهوم بالفكرة العامة لتأتي موسوعة بنكوك Pankouke* وتدعم هذا الرأي بقولها [عن الوصف] "تعريف ناقص قليل الدقة نحرص فيه على تعريف شيء من خلال بعض الخاصيات والحالات الخاصة والكفيلة بإعطاء فكرة عنه وتمييزه عن الآخرين ولكنه [التعريف] لا يعرض بالمرة طبيعته وجوهره[1] حسب تتبع هذه الآراء يتجسد وبوضوح قصور الوصف وعجزه عن الإتيان بجوهر الصفات ليكتفي حسب هذه التوجهات بما هو سطحي عرضي ليرتد من كل هذا ثوب اللاّدقّة والخصوصيات الفردية والمشاعر والانفعالات ولعل ذلك ناتج عن المغالطة التي وقع فيها أصحاب هذه المعاجم نتيجة إخضاعهم الوصف لمبدأ المنطق مما جعله غير مستقل وقيده بحدود هو في غنى عنها، هذا القصور بدوره لا ينفي أن للوصف وظائف وغايات لم تهمشها المعاجم منها نذكر ما خصصته له موسوعة بنكوك من تقلده وظيفة زخرفية "الزخرف اللفظي" وهو جانب تزييني شكلي جمالي، ومن ناحية أخرى وظيفة التقديم الحسي للمعنى تجسد هذا في العبارة التالية: "تصور الأوصاف الأشياء تصويرا دقيقا يجعلها كأنها حاضرة وذلك بالصورة وحدها". لتشكل هذه الرؤى العامل المشترك بين ما ذهبت إليه المعاجم العربية والغربية، من كون الوصف غرض دلالي يجسد الواقع بكل حيثياته وأسلوب فني يزخرف ويحسن الكلام ومن ثمة بالضرورة يؤثر في المتلقي.

دون أن ننسى في الأخير المعاجم الفرنسية والتي كان لها حظ في هذا الباب فقد عالج معجم لاروس الكبير Grand Larousse Universel مصطلح الوصف مقارنة لغيره فجاء بمعنى:[2]

- حدث الوصف والتمثيل والعرض.
- غرض وصفي كتابي أو شفاهي.
- قطعة من عمل أدبي يصف فيها الكاتب الواقع المحسوس أو الشخصيات أو الإطار

---

* - موسوعة منهجية مختصة في اللغة العربية تصدر مقالا حول الوصف تحت إشراف مجموعة من النقاد هم:
l'Abbé Mallet, Le Chevalier de Jaucourt, M. Marmontel et M. Beausée.

[1] -TI (Grammaire et Littérature), Paris et liège, Pankouke, 1782.

[2] -Grand Larousse Universel, T5 Paris, Larousse, 1983, art, P3148.

الذي تقع فيه الأحداث وأنه يحدث الأثر الجمالي.

لقد استطاعت هذه المعاجم أن تقدم رؤى حول الجهاز المفهومي للوصف يثير انتباه النقاد إليه وتكون هذه الرؤى بمثابة عتبات أولية ومنطلق أساسي في دراسة الوصف.

اصطلاحا: هناك مجموعة من التعاريف لمفهوم الوصف انطلاقا من قناعات مختلفة من بين هذه التعاريف ما أوردته "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرواية" والذي نصه كالآتي: "الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فيمكن القول أنه لون من التصور... فاللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة من هنا نستطيع أن نفكر أن التصوير اللغوي إيحاء لانهائي يتجاوز الصور المرئية"[1]. إن الوصف من وجهة نظر سيزا قاسم مرتبط بالمظاهر الحسية فهو تقديم حسي للموصوفات، مادي لما يتناوله من ذكر الأشياء المرئية، كما يرتبط بمختلف المظاهر المجردة التي تجعل اللغة ماثلة وحاضرة في خيال المخاطب.

لقد سجل كذلك المعجم السيميائي حضوره فقد تناول الوصف حسب التعريف الآتي: "نسمي وصفا في مستوى التنظيم الخطابي كل مقطع يحيل حيزا نصيا، مثله مثل الحوار والحكي والمشهد...الخ، نفترض ضمنيا أن خصائصه الشكلية تسمح بإخضاعه للتحليل الوصفي في هذا المعنى يمكن اعتبار الوصف تعيينا وقتيا لموضوع يستوجب تحديده"[2]هنا يتجسد الوصف كوحدة نصية مستقلة بذاتها مثلها مثل السرد والحوار والمشهد، لها خصوصيتها ومكوناتها البنيوية القابلة للتحليل. دون أن ننسى الإشارة إلى عبارة "تعيينا وقتيا لموضوع يستوجب تحديده" فهذه العبارة تحيلنا مباشرة إلى اقتران الوصف بالتعريف وهذه النقطة سبق الإشارة إليها، فالوصف حسب هذه الحالة يبقى دائما يفتقر إلى الدقة التي تسمح له بكشف الصفات والسمات الجوهرية ليكتفي بما هو عرضي سطحي في حين أن الناقد الغربي "إيف رويتر" يعرِّف الوصف بقوله "نعني بالوصف مقطعا ينتظم حول مرجع لازمني

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر، (دط)، 1978، ص79-80.

[2] -Gremas.A.J, Courtes.A: Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, collection dirigée par Bernard et François Rastier, Saint Germain, Paris, 1993, P93.

(على خلاف حكي الأحداث) ويعطي حالة شيء أو مكان أو شخصية (البورتريه) وهذا يعني أن الوصف إجمالا هو عبارة عن ملفوظ كينونة..."[1]نلاحظ هنا أن تعريفه ينقسم إلى قسمين:

الأول: فصل فيه "رويتر" بين الوصف والزمن والمقصود هنا أن المقطع الوصفي عموما ينقطع فيه الزمن على خلاف المقطع الحكائي (السرد) الذي تستمر فيه سيرورة الزمن "ديناميته".

الثاني: فنرى من خلاله أن "رويتر" يقارب مفهومه على اعتبارين موضوع الوصف ومادته: إذ يرتبط موضوع الوصف بنعت الأشياء والأماكن والشخصيات أما مادته فهي مجمل الصفات التي تطلق على الموضوع من هنا تظهر سطحية المستوى الذي حلله رويتر للوصف –خصائصه الشكلية– في حين تجاوزه هامون لأبعد من هذا فركز على المستوى العميق في تحديده للوصف ليكون تعريفه شاملا "يمكن أن نعرف الوصف مؤقتا كتوسعة للقصة [...]ملفوظ متصل أو متقطع، موحّد من وجهة نظر المحمولات والموضوعات والذي لا تفتح نهايته أية توقعية بالنسبة لتتابع السرد، ولا يدخل في أية جدلية لأصناف مكملة [ملحقة] وموجهة"[2].

ذلك أن الوصف يحدث نوعا من التوقف والتعطيل السردي وهو ما يعرف في علم السرد بالوقفة "La pause" يقول في هذا الصدد رشيد بن مالك "ذلك أن الانتقال من رواية الأحداث إلى الوصف من شأنه أن يوقف الأحداث المتنامية إلى الأمام، بغية التأمل في مشهد ما أو شيء ما"[3]خصوصا في الوصف التقليدي الموضوعي والذي تجاوزه الآن الوصف الذاتي الدينامي الذي لا يؤثر، إضافة إلى ذلك فالوصف إما أن يكون متصلا دفعة واحدة أو تدريجيا متقطعا عبر مراحل مرتبط بتطور الأحداث –مجريات السرد– يظهر من تعريف

---

[1] -Yves Reuter: Introduction à l'analyse du roman armanat colih 2eme édition, 2006, P107.

[2] -Ibid, P108.

[3]– رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، فيفري، 2000 ص128.

هامون أن الوصف يبقى موحدا ذلك أن الصفات تكون لصيقة بالموصوفات [مواضع] فتصلح للفرع أو للكل. كما يظهر كذلك أن السرد يمتاز بنوع من التراتبية التي يفتقر لها الوصف ذلك أن كل فعل سردي أو بالأحرى وظيفة سردية تستوجب الأخرى في حين أن الوصف كما يقول "رولان بارث" بتعلق المحكي "فبنية المحكي العامة (...) تبدو توقعية أساسا (...)، خلاف ذلك تماما هو الوصف، فهو لا علامة توقعية له، وبما أنه (قياسي) فإن بنيته جمعية ولا تتضمن هذه المسافة، مسافة الاختيارات والخيارات التي تعطي سيما إدارة مركزية واسعة، مزودة بزمنية مرجعية (وليست بعدا خطابيا فقط"[1]هذا ما قال به هامون في تعريفه للوصف فهو لا يدخل في أية جدلية مع أصناف أخرى مكملة على خلاف السرد الذي يحكمه "نحو منظم الجدلية من المضامين الموجهة"[2].

هذا ما عبّر عنه غريماس بمفهوم البنية العاملية أو النموذج العاملي تأكيدا على هذه الآراء يقول عبد الحميد بورايو في كتابه التحليل السيميائي للخطاب... "أن كل نص سردي حامل لقضية، حسبها يتم تعاقب مجموعة من المراحل المتسلسلة منطقيا وزمنيا، وتتمتع بتمثيل غرضي معين"[3].

لقد حمل هامون في جعبة تعريفه إشكالات هامة هي بمثابة عتبات أولية في دراسة أي نص سردي على وجه العموم وكل دراسة للوصف على وجه الخصوص.

من هذه التساؤلات نذكر:

1- الطريقة التي يمكن للوصف أن يندرج بها في مجموعة أوسع؟ هل هناك علامات فاصلة، ممهِّدات وخواتم للوصف؟

2- الطريقة التي يشتغل بها الوصف داخليا وكيف يستطيع أن يحقق اتساقه الدلالي؟

---

[1]- رولان بارث، فيليب هامون، إيان واط، ميكائيل ريفاتير: الأدب والواقع عن مقال أثر الواقع، ت/عبد الجليل الأزدي، محمد المعتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1992، ص39-39.

[2]- فيليب هامون: في الوصفي، ت سعاد التريكي، ص84.

[3]- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، " نماذج تطبيقية"، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، الجزائر، دار المغرب للنشر، ص105.

3- دوره العام في الاشتغال الإجمالي لسرد ما؟[1].

هذا ويدل الوصف كما قال حميد لحمداني على "كل حكي -يتضمن سواء بطريقة متداخلة، أو بنسب شديدة التغيير- أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا "Narration" هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا "Description"[2].

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] -Yves Reuter introduction à l'analyse du roman, P107.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991 ص78.

ثانيا: الوصف في التراث البلاغي والنقدي العربي والغربي:

1-عند العرب:

يعد الوصف من أهم الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية التي حفل بها الأدب العربي القديم المتميز بالعلاقات اللغوية الواصفة للأشياء المجسدة لخصائصها ووظائفها كما تمثلها وأحسّها الأُدباء بوعيٍ فنيٍّ جماليٍّ[1]، ليجد من هنا الوصف موقعه ضمن مباحث الأدب والبلاغة وهي مباحث تداخلت فيها منازع التنظير والتطبيق، فاختلفت أوضاعه وأدواره من مبحث لآخر واكتسبت بذلك تحاليله التنوع والثراء وهذا مغنم بديهي للوصف لأن الناظرين فيه يحملون في أذهانهم مخزونا فكريا ونقديا وبلاغيا هائلا أسهمت في تكوينه أربعة عوامل:

- عامل فلسفي وصل الناظرين في الوصف بأسباب تأليف الكلام ودواعي تركيبه.
- عامل كلامي وصلهم بلغة التعبير وأدوات التركيب.
- عامل بلاغي وصلهم بجمال الأسلوب ومقاييس جودته.[2]

من هنا اختلفت نظرة الباحثين للوصف من حيث غايته وقيمته وطريقة دراسته فتشعبت الآراء بتشعب توجهات الباحثين إن في بديع الكلام أو بيانه فبحثوا في طرائق إخراج المعنى وصياغة اللفظ واعتنوا بالصورة عناية خاصة.

لذلك لم يستقل مبحث الوصف –في غالب الأمر- بمبحث خاص وإنما أدرج ضمن مباحث الصورة والأشكال البلاغية ومن ثمة كيف يتضح من المدونة النقدية التراثية اهتمام القدامى بالوصف؟ وهل أفردوه بدراسات وافية تكشف وعيهم بأهميته وخصائصه وشروطه؟

---

[1]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، " الشعر الجاهلي نموذجا"، مركز النشر الجامعي بتونس ومنشورات سعيدان بسوسة، ط1، جوان 2003، ص05.

[2]- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، "دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية"، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص31.

من الكتب النقدية القديمة التي اعتنت بالوصف كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا التفت فيه إلى بعض فنون النثر وهي فن الترسل وفن القصص وفن المخاطبات وقرنها كلها بصدق الوصف وشروط المطابقة بين الصفة وموصوفها لكننا نجد عنده تعريفا للوصف رغم: "اعتبار إياه معيارا من معايير الصنعة الشعرية"[1].

يعرِّف بدوره قدامة بن جعفر الوصف بقوله "الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفا ما أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بإظهارها فيه، وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته"[2]، يندرج بحثه في الوصف ضمن بحثه في معايير جودة الشعر ومقوماته فعلى الرغم من أنه جعل للوصف في كتابه بابا بعنوان "نعت الوصف" يعرض فيه مفهومه وأساليبه وغاياته فإنه لم يُنظِر للوصف وإنما تناوله من زاوية حسية*، فهو يعتبره مقياسا للشعرية ومعيارا لجودة الشعر**.

كما نجد كتاب "العمدة "لابن رشيق المسيلي القيرواني ت 456هـ والذي تعامل فيه مع الوصف على أنه غرض من أغراض الشعر يذكر صاحب العمدة أن "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف ولا سبيل إلى حصره واستقصائه"[3] وذلك لحاجة العرب إليه في وصف أعراقها وعاداتها وأخلاقها، حيث يؤكد على أن "أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله السامع"[4].

---

[1]- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص33.

[2]- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص130.

*- قدامة بن جعفر من النقاد الذين يؤمنون بحسية الصورة وصرامة التمثيل.

**- وهذا أمر متفق عليه عند اغلب البلاغيين القدامى فقدامة مثلا يصل الشعر بـ"إصابة الوصف" وما المنظرات قديما إلا صورة من صور المقارنة بين الوصافين، وهي سبب مباشر في اندفاع الشعر في بعض العصور خاصة ق4 إلى الصنعة في الوصف.

[3]- ابن رشيق المسيلي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1934، ص278.

[4]- المصدر نفسه، ص 295.

فالعلاقة هنا بين الوصف والشيء الموصوف، علاقة تناسب وتقارب وليست تطابقا تاما إذن فللوصف علاقة بفعل الصياغة والتصوير.

لقد أفرد ابن رشيق في كتابه للوصف سبع صفحات تضمنت تعريف الوصف وأصله وما كان منه بليغا مع ذكر مراتب الناس من حيث استخدامه جاعلا منه شكلا من أشكال التمثيل المشروط بالإبانة والوضوح مقارنا إياه في نفس الوقت بالتشبيه.

غير أنه اكتفى بما يخدم حاجة العرب من شعر وبيان وفصاحة، فهو لم يُنظِر للظاهرة من وجهة نقدية هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو لم يبحث في طرق تشكل الوصف ومعاييره ومراحله.

يرى أبو هلال العسكري أن "أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك"[1]، فمعيار جودة الوصف يكمن في الإلمام بأكثر أحوال الموصوف وصفاته، والوصف لدقته يجعل الشيء الموصوف كأنه حاضر أمام سامع الوصف متحدثا كذلك عن الصورة المقبولة وغير المقبولة وعن دورها في تحسين المعنى أو تهجينه غير أنه أجمل و لم يفصل فلم يسلك من ذلك إلى الوصف سبيلا.

دون أن ننسى كتاب" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني و"دلائل الإعجاز" للجرجاني، أما الأول فقد اهتم بمقاصد الوصف وأهدافه ومراحل العملية الوصفية، وكذلك شروطها ودور المشاعر والانفعالات في إنتاج الصورة وفي عملية تلقيها، ليتجاوز بذلك القرطاجني معيار الجودة والرداءة في الوصف ومقاييس المطابقة بين الموصوفات وشروط الصدق المتداولة آنذاك إلى الحديث عن جمالية الإبداع غير أنه اقتضب في عرضه الأحكام والقواعد أما الجرجاني فقد نحا منحا عاما تعلق عنده مصطلح الوصف بأشكال التعبير وهيئة الكلام.

لقد استطاع الجرجاني أن يتناول بالدراسة مسائل سكت عنها أغلب النقاد منها:

- تعميم مفهوم الوصف وإن كان الجرجاني يجعل له أكثر من معنى (الصورة والنعت

[1]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، ص145.

والشكل والمعرفة الحسية والعملية).

- تدقيق مراتبه المتعددة من حد الجملة إلى أقصى التفصيل.
- بحث أبعاده الدلالية.
- بحث بلاغة الوصف.
- وصل الوصف بالنظم وطرق البناء"[1].

الوصف كما فهمه النقاد العرب القدماء "تشخيص للشيء ونقل لصورته حتى يداخل السامع شعور بأنه ماثل أمامه يشاهده عينيا"[2]، من هنا نلاحظ أن الدرس النقدي القديم اعتمد على فكرة مفادها أن للشيء خصائص ومميزات ثابتة متى تمكن الواصف من إجادتها أجاد الوصف، والمتفحص لأحكام قدماء العرب المتصلة بهذا الموضوع يجد أنهم يستندون إلى المبدأ الإغريقي المعروف بعنوان "المحتمل" "le vraisemblable" وما أَوْثِر تسميته "بالتصديق" الذي يعتمد على وجهتين "حاصل الأولى إمكانية مواطأة الوصف الموصوف وتصويره له ومدار الثانية وجوب مطابقة الوصف لما انتظم في دائرة الموروث من أقوال... فالوصف كلما اقترب من المثال الموصوف ارتفع مستوى تصديقه وتسامت بالمقدار نفسه."[3]

وقد حذا ابن طباطبا (ت 322هـ) حذو هؤلاء النقاد إذ يقول: "ما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد"[4] هذه القضية تتناولها نجوى الرياحي القسنطيني في كتابها في نظرية الوصف الروائي بالتفصيل حيث ترى أن الإبداع الأدبي يخضع لأربعة معايير هي:

- **معيار مرجعي:** يصدر عن قصر العرب مفهوم المحاكاة الأرسطية على جانبها العملي النفعي فيلتزم الإبداع بضرورة نقل الواقع نقلا حرفيا، من أجل أن تتكوّن عنه في الخطاب الإبداعي صورة حسيّة تفصيلية مماثلة تماما للموصوف فإذا أدركها المتلقي كان بذلك

---

[1]- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص37.

[2]- محمد ناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص93.

[3]- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ن ص.

[4]- ابن طباطبا العلوي عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، شركة جلال للطباعة العامرية، الناشر منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، ص 62.

وكأنما يعايش الواقع نفسه، ذلك أن خير الكلام الحقائق وأحسن الشعر ما أصاب الحقيقة عندهم.

– **معيار منطقي**: هنا الواصف يسجل ما يوجد في الواقع دون تغييره فيلتزم بجهد فكري منطقي يعرف بفضله أصول الموصوفات وفروعها وما بينها من اختلاف وائتلاف فقدر الكلمات أن تكون مناسبة للموصوفات معينة لما جعلت له، ومن غير الطبيعي ولا المسموح به رسم شيء بصفة وضعت لغيره، إلا على سبيل المجاز، فإن انتفى هذا الشرط (...) عُدَّ عيبا يحاسب عليه صاحبه"[1]، يغدو هنا الوصف موطنا أثيرا تعمل فيه مَلَكَةُ التخيل فتبعث الروح في الشيء الموصوف وتحركه حتى يتوهم السامع أنه حي ماثل أمامه مجسد عينيا.

– **معيار ديني**: أُلزمت فيه عملية التصوير عامة بقيود جمة أبرزها اثنان: قيد المعنى، والثاني هو: قيد الصدق المنافي للكذب وزيف التخييل.

– **معيار جمالي**: قُيِّد من خلاله الوصف كأسلوب للتصوير بشرط الوضوح والبساطة والإيجاز فاستقبحت فيه المبالغة وكنتيجة طبيعية لهذه الشروط ضاق المجال على الإبداع الأدبي والخيال التصويري وذلك لخوف النقاد من خروج المبدعين إن بالغوا وأفرطوا عن ضوابط العقل ومقاييس العرف[2]"[فـــ] ما جرى عليه العرف من أوصاف وتواضع عليه العرب وثبّتوا أركانه حتى لا إمكان لمراجعته أو وضعه موضع شك وسؤال. فتكون كل عودة إليه بمثابة العودة إلى الأصل والنبع الأول واستحضار المصدر الأسمى والقيمة العليا"[3] بهذا يعد كلام العرب أو الوصف الموافق لما قالته العرب معيارا من المعايير التي تقوم عليها العملية التقييمية.

لقد جمعت النصوص البلاغية القديمة في العديد من المواضع بين الوصف والتشبيه مرة والوصف والنعت مرة أخرى، وبما أنها أساليب فنية ترتكز عليها الكتابة الوصفية التقليدية كان لا بد على الجهاز النقدي التقليدي ضبط تلك التقنيات حيث يحدد صاحب العمدة

---

[1]– محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص114.

[2] – ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي،ص56-57-58.

[3]– أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص114.

مواطن إجراء الوصف مقرِّرا أن "الشعر إلا أقلّه راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به لأنه كثيرا ما يأتي في أضعافه والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء وأن ذاك هو مجاز وتمثيل"[1] ومع وعي صاحب العمدة الصريح بأن الوصف جنس من الكلام قائم بذاته فهو يغوص في بنيته الداخلية مؤكدا على امتداده وحدوده القابلة للانخراط مع جميع أنواع القول بل هو زيادة عن ذلك يقرنه بالتشبيه[*] حاصرا أسباب الاختلاف بينهما، فالوصف يترع إلى تسمية الأشياء وتعين خصائصها بطريقة مباشرة صريحة أما التشبيه فيترع إلى إضافة مسحة من الخيال على الأشياء الموصوفة فتكون أكثر جمالا ومن ثمة أكثر تأثيرا في المتلقي، غير أننا نلاحظ اختلافا في ترتيب العلاقة بين الوصف والتشبيه في المدونة النقدية القديمة ففريق يجعل الوصف أصلا والتشبيه فرعا منه في حين نجد آخرين يتبنون العكس.

أما عن وجه الجمع بين الوصف والنعت فيقترنان في الإحاطة بأحوال الموصوف الكشف وشدة الإظهار ويفترقان في طبيعة وغرض كل واحد منهما، يقول ابن الأثير: "النعت وصفه للشيء بما فيه من حسن...والوصف يقال في الحسن والقبيح"[**] غير أن ابن الأثير كاد أن يعدم الصلة بينهما تماما، إذن فالوصف والنعت من المتخالفين المتشابهين يتلازمان وإن افترقا ويفترقان قليلا وإن تشابها"[2].

إن اهتمام المدونة البلاغية والنقدية القديمة بالوصف واضح لا شك في ذلك خاصة فيما تعلق من دراساتهم بالبلاغة الخالصة حيث لم يخرج الوصف فيها عن وضعيتين:

الأولى: الوصف بمعنى الكشف والإظهار، إذا هو:

---

[1]- إبن رشيق: العمدة، ج2، ص278.

[*]- يقول محمد الناصر العجيمي عن التشبيه: "أنه مدخل رئيسي في الأدب العربي القديم لا إمكان للاستغناء عنه بفرد له باب خاص بعنوان "حد التشبيه ووظائفه عند العرب القدماء" يتناول فيه مفهومه كما حددته البلاغة العربية القديمة وأنواعه ووظائفه، ينظر: محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص120-136.

[**]- قول ابن الأثير ورد في لسان العرب، م6، مادة نعت، ص668.

[2]- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص39.

1- مشروط بـــ"الصدق والتوافق" في التشبيهات والإصابة وشدة المناسبة في الاستعارات.

2- موقوف على المعاينة وما يجري مجراها وما يدخل في مقتضاها.

3- مقصور على مجريات التناسب العقلي وضرورات الإخبار والتواصل الحسي.

4- موصول بالجودة ومعايير السبق متأنق لذلك "متزين".

الثانية: الوصف مختف بكيفيات التأليف وآليات التركيب وطريق الصياغة إذا هو:

1- موصول بتجربة الواصف الانفعالية وأغراضه القصدية.

2- متأثر بحدوده الإدراكية وإمكاناته البصرية والفكرية.

3- متأسس على تنويعات الواصف التشكيلية واختياراته التعبيرية.

4- متأت بالتخيلات وغامض التشبيهات ونادر الصفات وبعيد الاستعارات[1].

كل تلك المباحث النقدية البلاغية قد أفادتنا في تعريف الوصف ومجالاته وخصائصه وشروطه، غير أنها ركزت اهتمامها بالشعر على حساب النثر، وكما يقول العمامي "[فـــ] الإطلاع على مكانة الوصف في الأدب وغيره يبين أن الوصف كان عند العرب أداة مهمة من أدوات الإنشاء الفني جلبت لمستخدميها آيات الاستحسان بل الإعجاب أحيانا في حين أنه أثار في الغرب ردود فعل متناقضة طغى عليها الرفض بل الإدانة أحيانا".

2-عند الغرب:

عرف الغرب الوصف كما عرفه العرب، فكانت معرفتهم له تبتعد عن المحاكاة ونقل الواقع، يشير غريماس في معجمه Dictionnaire raisonné عن النقد الأدبي القديم أنه "أدرك حدسيا الوصف باعتباره وحدة بنيوية كبرى "Macrostructure" تحتل مرتبة السرد والحوار وتجري مجراهما"[2].

لقد تحدد الخطاب الغربي القديم بأنه خطاب يسعى إلى تحقيق منفعة مباشرة في المقام

[1] - المرجع السابق، ص66-67.

[2]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص41.

الأول بالتأثير في المتلقي وجدانيا أو فكريا يقول عنه فيليب هامون Philipe Hamon "[بـــ]أنه خطاب ذرائعي (يستهدف نجاعة اجتماعية مباشرة في المحكمة وعلى المنبر وفي المجلس) وبيداغوجي (يعلم اكتساب مهارات المشافهة أمام الناس، ومهارات التواصل بوجه عام)"[1].

وهو كذلك تصنيفي قائم على محاصرة الظواهر البلاغية وتحديدها ووضعها في قائمات وجداول تضبط فيها وجوه الإبداع والصور في عملية مغلقة. كما يتسم بكونه معياري حاصل بسبب خضوع هذا التصنيف إلى سلم القيم وسلسلة من المقاييس والضغوط الملزمة والمفروض إتباعها والأخذ بها، بحسب المقامات وظروف الكلام لتحقيق الغاية المستهدفة.[2]

بسبب هذه المعايير لا يجد الدارس للوصف حضوراً* مركزا أو قواما نظريا حقيقيا يقول هامون: "يبدو الوصف المرصود للتعريف والتمييز غير قابل للتعريف لأنه يصعب مده بقوام دلالي أو لا، فخلافا للصور البلاغية لا "يحول" الوصف معنى أصليا حقيقيا إلى معنى مجازي، ولا معنى أولا إلى معنى ثان، ولا نظاما معياريا إلى فوضى فنية، وهو كذلك لا يضع المدلول ولا الدال ولا الشعوري على حساب الذهني"[3]فهو قابل للاندساس في جميع أنسجة النصوص والأجناس الأدبية وبالتالي رفض النمطية والنظام.

وباختراق الوصف لأنواع الخطاب وتجاوزه للإبدال "Trope"القائم في المحصول باستبدال النظام العادي المباشر في استعمال اللغة في سياق منغلق، فإنه لم يحظ باهتمام كبير وعناية فائقة في النشاط البلاغي عند الغرب[4]حيث قاموا بمقاربة الوصف حسب مواضيعه فذكروا له أصنافا وأجناسا منها: اللوحة Le tableau، وصف المكان Le Topographie،

---

[1]- فيليب هامون: في الوصفي ص20.

[2]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص40.

*- يذكر جوان ميشال آدام أن الوصف لم يعرف إلى سنة 1749م لكن هذا لا ينفي وجوده في الممارسة الأدبية أو في النشاط البلاغي القديم.

[3]- فيليب هامون: في الوصفي، ص21.

[4]- محمد الناصر العجيمي: المرجع السابق، ص41.

وصف المظهر الخارجي لكائن واقعي أو خيالي Le propos graphie[1].

ووصف البنية الجسدية: ومصطلح Ethiopie وصف البنية الخلقية والصفات الذاتية وLe Portrait وهو حاصل الجمع بين المصطلحين السابقين أو Le parallèle وهو مقارنة وموازنة بين طبعين –وصفين- لاستنتاج أيهما أفضل وهو ما يعرف عند العرب بالتوازي ومصطلح Hypotypose وهو عرض الشيء ووصفه إلى جانب من الحيوية بحيث تنتج عنه صورة أو لوحة[*].

كما يتصل إلى جانب هذه المفاهيم صور بلاغية تتضايق على نحو أو آخر وهي La Démonstration وحاصل هذه التسمية يكمن في عرض حدث خاص من قبيل معركة أو عاصفة بدقة وصدق حتى يتوهم السامع أنه يعيشه وينهض عليه Conglobation وتفيد الإلمام بالمشهد المرسوم بالكلمات من جميع جوانبه وتشكيله في صورة دقيقة لا تهمل شيئا من جزئياته[2].

إذن فالوصف في الدرس البلاغي الغربي القديم يستند إلى خلفية تزاوج بين الحسي والمجرد وبين المدرك عينيا والمدرك ذهنيا.

يؤكد هامون منذ صدور كتابه الأول "مدخل إلى التحليل الوصفي" في سنة 1981 إلى سنة 1993 تاريخ صدور كتابه الثاني "في الوصفي" أن الوصف "قابل للانخراط في جميع أنواع الخطاب المعروفة غاية ما يطلب الأخذ به عند توظيفه مراعاة النوع المحتضن له فيختص الوصف الملحمي على سبيل المثال بسمات تفرده عن الوصف الغنائي أو الإباحي وقس على ذلك توظيف الوصف في أنواع الخطاب الأخرى"[3] أي أن الوصف في العهود

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دارمحمد علي للنشر، صفاقص الجديد ص15.

[*]- يمكن اعتبار الوصف قسما متفرعا من catalogue وهو شكل شعري رئيسي يعود تاريخ نشوئه إلى "هومير كورتاس"، ينظر :محمد نجيب العمامي :في الصف بين النظرية والنص السردي، ص239.

[2]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص51-52.

[3]- المرجع السابق، ص43.

القديمة ارتبط بهذه الأجناس الخطابية، منها الخطاب المدحي*، أو الجنس الحدثوي المدحي Epidictique الذي يقتضي الوصف المنظم.

إذن فالوصف "بصورة عامة لا ينتمي إلى أي "جنس" خاص ولا يكون "شكلا" قابلا للتحديد بوضوح ولا تمكن "موضعته" بيقين في موقع قار داخل الخطاب أو في وظيفة قارة"[1].

هذا ما ولّد حيرة في الخطاب النقدي الغربي حول طبيعة الوصف وحدوده وخاصياته ومواقعه، فكأن الوصف لاتساعه وضبابيته وتداخله مع مجالات أخرى يكاد يفقد شرعية تعريفه تعريفا دقيقا.

نستخلص إجمالا أن الوصف وبسبب ما يستكن فيه من طاقة وحيوية يبعث الحياة من جديد، حياة موازية للعالم المعِيش، استطاع في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن الموالي أن يكتسب لدى الغربيين وضعا أدبيا "عاديا" بعد أن حاز أهمية كبيرة في مجالات معرفية أخرى"[2].

وبرصد نظرة الغربيين للوصف وموقفهم منه خلال القرن الثامن عشر، نجد من جعله موضع شك وتحقير، يقول في هذا الصدد صاحب النص الوصفي:" ألاحظ إذا رجعت إلى الدراسات النظرية التي تبحث في مختلف مظاهر النصية هذه، أننا نملك اليوم عديد التآليف الدراسية حول النظرية.إن مقاربات المخاطبة قد تضاعفت منذ سنوات في حين ظل البحث

* – هناك أنواع أخرى منها الخطاب القضائي لتوضيح بعض المواضع lieu والتوسع فيها كعرض الأحداث وذكر ظروف وقوعها الزمانية والمكانية وبيان الأسباب الداعية إليها، والوسائل المستعملة للقيام بها بالإضافة إلى نوع آخر والموسوم بالخطاب المشاوري délibératif وذلك في نطاق وصف السبل الجالبة للخير والضامنة للدَعَة والموصلة إلى السعادة، وتختصر هذه السبل في استقامة السلوك وصلاح الطباع والقدرة على تحقيق المصالح واستواء الخلقة وتوفر الصحة وسلامة البنية الجسدية.– ينظر: فيليب هامون في الوصفي، ص42، ومحمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص43.

[1] – نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص85.

[2] – محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص17.

في الوصف ضعيفا"[1]، لأسباب منها اعتقادهم بعجز الوصف عن الاستقلال بذاته والاحتفاظ بهويته تؤهله لمباشرة موضوع بمفرده، فبنيته متسعة غير مقيدة بأية حدود، لذلك اعتبروه ضربا من التحديد البياني لخصائص الأشياء لكنه تحديد منقوص لعجزه عن الإحاطة بموضوعه وقصوره عن كشف الشيء في حقيقته الجوهرية[2]يقول مارمونتال Marmontel في افتتاحية مقال الوصفي Descriptif في الموسوعة Encyclopédie: "ما يسمى اليوم في الشعر بالجنس*الوصفي لم يكن معروفا عند القدماء، إنه اختراع حديث يأباه على ما يبدو العقل والذوق.

ويعد "بول فاليري" Paul Valery معتبرا المقطع الوصفي يتكون من جمل غالبا ما يستطيع المرء تغيير مواقعها لأن النظر يتجول كما يحلو له وأن الوصف يقلص جانب الفكر في الفن[3] وهذا ما يؤكده "فوكو" في معرض تحليله لبنية الفكر القديم بقوله: "بالإمكان أن نقول ما نرى، فما نرى لا يحتضن أبدا ما نقول ولا ينحصر في بوتقة..." أي أن الوصف يسعى لتسمية الأشياء وعرض خصائصها فقط وغايته هي متابعة حركة البصر والفكر وكأنما يقول لنا قائل: "لقد أريناكم العاصفة وسنجعلكم الآن تشاهدون السكينة والهدوء" من هنا كانت ممارسة الوصف دون غاية تؤدي إلى عدم تماسك وحدة النص وتنافر أفكاره[4]مما يبعث على الملل والنفور.

ويرى" فاليري" أن هيمنة الوصف في الكتابة الأدبية المعاصرة ظاهرة اقترنت بانتشار رسم المناظر الطبيعية في اللوحات "إن مداهمة الوصف للأدب بمثل هذه القوة صاحب غزو المناظر الطبيعية للرسم والنتيجة أن الوصف يصبح قائما على مجموعة من الجمل التي يجوز

---

[1] -Jean Michel Adam et André Petit Jean, le texte descriptif, Nathan, 1989, P3.

[2]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص54.

* - الجنس الوصفي يشار به إلى الترف الوصفي والمبالغة في استخدام هذه الخاصية الأسلوبية فرق وفصل عن الوصف الذي يعد وحدة من جملة وحدات نصية أخرى، هذه التفرقة في القرن الثامن عشر كانت بمثابة المتكأ لإدانة الوصفي ورقصه فالإشكالية تتعلق بسيادة الجنس الوصفي وليس بحضور الوصف، ينظر فيليب هامون: في الوصفي ص29.

[3]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص16.

[4]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص55.

تغيير ترتيبها والتلاعب بنظامها حسب هوانا ودون تبعات في المستوى الدلالي لعدم استجابتها للمنطق ولأن المنتج للوصف يكتفي في عمله بتقليب النظر وتسجيل ما يراه بطريقة اعتباطية ودون مراعاة المقتضيات الفنية"[1] بهذا فقد الوصف قيمته الفنية والدلالية في الخطاب الأدبي.

وإذا عدنا إلى الجهاز النقدي نجده يركز على دراسة الوصف في علاقته بالسرد، منهم من قابله به، ومنهم من جعله تابعا له كان ذلك مع ظهور الدراسات السيميائية خصوصا حيث كشف النقاد البحث في طرق بناء الخطاب السردي وضروب تآلفه وتوزيعه* لكنهم لم ينظروا للوصف في أثناء ذلك إلا باعتباره عنصرا جزئيا في خدمة الخطاب السردي مما جعل الوصف أسير المقاربات المرجعية التصنيفية والوظائفية الضيقة لذلك كان الوصف قابلا للتضخم والتوالد بطريقة عشوائية انطلاقا مما اتفق من جزئيات**على سبيل الاستطراد، من ثم كان نزوعه التلقائي إلى التمرد"[2].

لكن مع ازدهار ممارسة الوصف في الروايات الطبيعية"Roman Naturaliste" والواقعية مع إميل زولا (Zola) أو جول فارن (Jules Verne) وهنري دي بلزاك (H.de Balzac) ثم كتاب الرواية الجديدة وهم على الخصوص "روب غربيه"***، وميشال تيور، وجان ريكاردو وفيليب سولرس اتجهت دراسة الوصف إلى البحث في السبل الكفيلة بدمجه وإدراجه في السرد بطريقة تجعل منه ينخرط بتلقائية في الهدير النصي يقول: "بعد الغرام

---

[1]- المرجع السابق، ص57.

*- اتجاه نقدي معاصر يدرس في مجال الأدب يطلق عليه أيضا السيميوطيقا Sémiotique.

**- الجزئية حسب هامون هي كل ما يحدد المعنى واللامعنى، وهي كل ما يوقف حركة القراءة ويعطلها ومع ذلك فهو يصفها بالمتصور الضبابي وهي فصل ومعاودة في آن واحد، يحملها الفكر النقدي الغربي شحنة دلالية سالبة إثر نعتها بالتفاهة Boileau أو اللغو. ينظر: فيليب هامون: في الوصفي، ص34.

[2]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص56.

***- انتقد روب جربيه الوصف في الرواية الواقعية التي تعد حسبه إعادة إنتاج ونسخ للعالم الخارجي وتبليغه للآخرين من خلال وثيقة ما، وحاول أن يقدم بديلا مغايرا بعيد الاعتبار للذات الواصفة: "رغم أنه توجد في كتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة قيمة دوما وبدء البصر الذي يراها والفكر الذي يعكسها، والعاطفة التي تشوهها،...رواية تقوم على الوصف الإبداعي هذا الوصف يقتضي من القارئ أن يغير عاداته في القراءة "فالقارئ العطش إلى الوصفية، وهذا الأمر

ببراعة الكتاب الواقعيين في الوصف، صار النقاد يدعون الناشئين إلى الحذر من إتباع أولئك الكتاب الوصافين.

يقول" ألبالات A.Albalat"في معرض تشهيره بالأوصاف المطولة "لا تكونوا قطعا [وصفية] منفصلة تضعونها من المنطلق في هذا الموقع أو ذلك كما يفعل إلى الآن السيد زولا Zola، إحرصوا خلاف ذلك على أن لا تكون أوصافكم مطولة أبدا"غير أن الوضع بدأ يتغير مع نشر "فيليب هامون" كتابه "Du Descriptif" في الوصفي عام 1981 وأعمال جيرار جينات خاصة مع ما عرف بتيار اللسانيات النصية(La linguistique textuelle) والذي مثله جون ميشال أدام، وأندري بوتي جان، وفرانسواز ريفاز FrançoiseRivaz. حيث اتجهت جهود هؤلاء جميعا إلى البحث في كيفيات تسريد* Narration الوصف أو تزمينه"[1] لنصل في الأخير إلى فكرة مفادها أن الوصف قد شهد رحلة طويلة بين أطوار نقدية همشته وأطوار أخرى رفعته، وأطوار قصرته على الزخرف والتزيين وأخرى عهدت له مهمة الإخبار والتمثيل وثالثة قرنته بالإبداع الفني الإنشاء والتوليد.

=مستحيل في الرواية الجديدة، لأن القارئ الذي يقلب الصفحات الوصفية يجد في نهاية الكتاب وقد أفلت منه مضمونه". ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص20-21.

* – ذلك أن الوصف عادة ما يعمل على تعطيل السرد، وبالتالي إيقاف الزمن يقول تودروف "إن الوصف يحدث وقفا فيبدو مجرى الزمن معلقا ومسار السرد منبسطا فضائيا".

[1] – مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتي: "الحمّال والثلاث بنات والسندباد البحري" ص25.

ثالثا–الوصف/السرد

اختلفت الآراء وتشعبت حول طبيعة علاقات الوصف بالسرد فمنهم من يضعها موضع التناقض والتنافر ومنهم ما يحملها طابع التداخل والتكامل. من أوائل البنيويين الذين عكفوا على دراسة طبيعة الوصف والسرد* جيرار جينات الذي يرى بأنها "مقابلة حديثة العهد في الحقيقة، حيث أنها لم ترد لا عند أفلاطون ولا عند أرسطو، بل برزت في العصر الكلاسيكي في القرن التاسع عشر[1]لا يذهب في رؤيته مذهب كتاب الرواية الجديدة الفرنسية الذين يرون أن بين الوصف والسرد تنازع دائم لإثبات الوجود بل يرى أن العلاقة بينهما قائمة على التكامل والتعاضد والفروق التي تفصل بينهما فروق تتعلق بالمضمون"[2].

من هنا يتضح أن جيرار من أوائل الداعين لهذه العلاقة والعاملين على تقليص حدودها بل إنه يغوص أكثر في التعامل مع طرفي المعادلة حيث يقول "يمكن دونما غموض يذكر تصور نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث، بل وأي بعد زمني، وأنه لمن السهولة بمكان تصور وصف خال من أي عنصر سردي أكثر مما يمكن تصور العكس (...) فجملة مثلا "المترل أبيض بسقف من لوح مزرقّ وبمصراعين أخضرين" لا يحتوي على أية سمة سردية مميزة بينما جملة "دنا الرجل من المائدة وأخذ سكينا" تتضمن على الأقل إلى جانب فعلي الحدث ثلاثة موصوفات مهما بلغت قلة نعوتها يمكن اعتبارها بمثابة عناصر واصفة لحدث واحد لمجرد أن تعيين كائنات (...) وحتى الفصل يمكن أن يكون وصفيا بهذا القدر أو ذاك، من خلال الدقة التي يمنحها لعرض الحدث

---

* – إن السرد كمفهوم جامع لمختلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود مادة حكائية يرتكز على مكونات أساسية تمكن الدارس من قراءة أي عمل أدبي ومن ثمة دراسته دراسة أدبية ومن هذه المكونات: السرد، المسرود له، المسرود، فالسرد عرض سلسلة أحداث متتابعة واقعية أو تخييلية بواسطة اللغة. ينظر: جميل شاكر وسمير المرزوني: مدخل في نظرية القصة، الدار التونسية، ط2، (دت)، ص77. كما يمكن أن تحمله اللغة الشفوية واللغة المكتوبة ويعبر فيه عن الصورة الثابتة والصورة المتحركة. ينظر: رولان بارث: التحليل البنيوي، ترجمة حسن بحراوي وبشير الغمري وعبد الحميد عقار، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص27.

[1]– فيليب هامون: في الوصفي، ص29.

[2]– محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي، ص22-23.

(...) والنتيجة هي أن لا وجود لفعل مترّه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما (للنص) من السرد"[1]. من هنا يتضح أن جيرار جينات قد غاص في دراسة كل من السرد والوصف فوجد أن القانون الذي يخضع له السرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، فإذا عدنا إلى المثال السابق وجدنا في الجملة الأولى وصفا خاليا من الحركة غير محدد بزمان أما في المثال الثاني فنجد فعلين يجسدان الحركة وعبارات "أسماء" تتجلى بالطابع الوصفي، ليخلص جينات في بحثه عن طبيعة الوصف أنه منغمس في السرد مرتبط به أشد الارتباط، إذ يرى أنه "بالرغم من وجود مقاطع الوصف مبثوثة في السرد إلا أنه يمكن عزلها عن السرد، فالوصف يبقى عنصرا تشييديا يعمل إلى جانب السرد محافظا في الوقت نفسه على استقلاله"[2]، هذا لا يعني أن عزل السرد عن الوصف هو عزل كلي ولكنه عزل وظيفي، فهذا الأخير يقوم بعمله والسرد كذلك "فلا هو قادر عن الاستغناء عن الوصف ولا الوصف بقادر على أن يحل محل السرد فيقوم مقامه ويؤدي وظيفته"[3].

هذا ما أدركه وتبناه جينات في نهاية المطاف حيث يقول: "الوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد بيد أنّه لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة، إنّ السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم بالاستمرار بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال سوى لازم للسرد. إذن فعملية الانتقال من السرد إلى الوصف عملية إجرائية لا يمكن من خلالها فصل السرد عن الوصف بطريقة سهلة فالسرد لا يتحقق إلا عن طريق تركيب محدد، وكذلك الأمر بالنسبة للوصف إلا استنادا إلى تركيب مناسب ويتيح كل تركيب اختيار منطلق للأفعال الحكائية التقابل بين السرد والوصف أو اندماجهما"[4].

---

[1]- جيرار جينات: حدود السرد، ترجمة بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، تصدر عن اتحاد كتاب المغرب، العدد 9/8 1988، ص59.

[2]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2004، ص249-250.

[3]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية"، بحث في تقنيات السرد "دار المغرب،وهران الجزائر، ص253.

[4]- عبد الفتاح الحجمري: الكحل والمرود "الوصف في الرواية العربية"، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنطرة المغرب، ص14.

من هنا يظهر أن جينات يكذِّب تلك المقولة التي تخص الأفعال وحدها بالتعبير عن الأحداث أما الصفات (وما قام مقامها كالأسماء مثلا) فتختص بالوصف والتمثيل دون أن ننسى الإقرار بالعلاقة الحميمية بين الوصف والسرد حيث يُظاهره على النمو والتطور كما أنه يبدد الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السردي[1]، لكن في حدود وظيفته فكل طرف يلعب داخل حيز ووظيفته محددة لأنه كلما تدخل الوصف توقف السرد وتوارى الحدث من أجل ذلك ينبغي أن لا يطغى الوصف عليه وإلا أساء إلى بنائه وربما أفقده بعض خصائصه فيضيعه تضييعا"[2]. لأن المقاطع السردية تتناول الأحداث وتتعقب سريان الزمن بينما تعالج المقاطع الوصفية تمثيلات الأشياء والأشخاص هذا ما توضحه أيضا سيزا قاسم "نستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان... ولكن من الصعب تصور مقطع سردي خال من العنصر الوصفي"[3] هنا تتجلى بوضوح طبيعة العلاقة بين المقاطع الوصفية والمقاطع السردية.

أما فيليب هامون فقد بحث عن أهم الفوارق بين الطرفين (وصف/سرد) في عدة مستويات، كما بحث عن أساليب تطويع الوصف، وتبرير اندراجه في السرد حيث يرى "أن الذاكرة الداخلية الواصفة الملتمسة في صميم الوصف ذاته محدودة المدى (...) ذات نسق قريب بدلا من النسق البعيد، نسق الذاكرة السردية على نحو أدق"[4] فهو يؤكد على سيرورة السرد وتتابعه أما من جهة ثانية فإن النصوص السردية تأنف –عادة–" من تكرار الأوصاف المتماثلة داخل زمانية النص الواحد، إن وصف (مترل) يقدم مرة واحدة ونهائية، بينما يعمد النص السردي تلقائيا إلى تكرار الأفعال نفسها"[5]، في حين يرى "جان ريكاردو" "أن العلاقة

---

[1]– عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص264.

[2]– المرجع نفسه، ص249.

[3]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص89.

[4]– رولان بارث: مدخل التحليل البنيوي للقصص، ترجمة، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993 ص46.

[5]– فيليب هامون: في الوصفي، ص82.

بينهما ضرورية ولكنها في رأيه ليست علاقة تعايش تام بل إنها تتجلى على المستوى النصي كعلاقة تنازع "احتراب التام" "Belligérance parfaite" وإذا كان السرد يتوسل الوصف فإن هذا الأخير لا يتوانى عن... والتشويش عليه"[1]، وبهذا فإن السرد يحد عن وظيفته الأساسية وهي وظيفته الحكي في إطار باقي المكونات الأخرى المتشابكة والمترابطة، وبالتالي فهناك بلا شك نوع من التوتر النسبي بين الوصف باعتباره يقابل السكون والسرد الذي يقابل الحركة. وإلى جانب هذا التداخل الموجود بينهما هناك ما يعرف أيضا بالتداخل بين الصورة السردية (المتحركة) والصورة الوصفية (الساكنة) فالصورة السردية هي الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد وبنمو أحداثه إلى الحد الذي يصعب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن بنية النص السردي في حين أن ذلك سهل مع الصورة الوصفية الساكنة أو الوقفة الوصفية دون أن يؤثر ذلك العزل على حركة السرد وعلى نمو الأحداث"[2]فالبنية السردية على رأي هامون وغيره تحظى بحرِّية أثناء تحليها أو حتى في استعمالاتها الأسلوبية لأنها تمتاز بمرونة دلالية في حين الوصف يكون أكثر مقاومة لإجراءات إعادة الكتابة أو المناقلة"[3].

لقد استطاع الوصف أن يمتلك سمة الوحدة النصية ذات النظام الخاص لامتلاكه السمات البنيوية "الشكلية والدلالية" ومهما يكن من أمر فإن السرد في كل أطواره لا يمكنه أن يستغني عن الوصف فهو أحد أهم الأساليب السردية التصورية على الإطلاق فهو القلب النابض للسرد إذ "يعطي لهيكل النص اعتداله واستقامته وليس السرد في حقيقته إلا وصفا لوقائع وأحداث تتخللها حوارات في إطار زماني ومكاني"[4]، هذه الأهمية –للوصف– أمر متفق عليه لا محال يقول في الموضوع آدم جون [أن] السرد لا يمكن أن يستغني عن حد أدنى من وصف العوامل (الشخصيات) والأشياء، وكذا وصف العالم وإطار الفعل..." غير أنه

---

[1]– المرجع السابق، ص27.

[2]– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1997، ص94.

[3]– فيليب هامون: في الوصفي، ص84-85.

[4]– حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، يناير (دط) 2003، ص219.

مجبر دائما على تعليل وجوده في النص السردي، لمحو التغاير النصي " l'hétérogénéité textuelle" وجعل الانتقال من السرد إلى الوصف أو العكس أمر مستساغ قدر المستطاع إذن فالوصف "يكتسب معناه وأهميته بالنسبة للنص السردي بالقدر الذي يمنحه إياه السرد"[1] لأنهما في النهاية طريقتان مختلفتان للتمثيل الأدبي تفترقان في الطريقة أو الكيفية وتتفقان في الغاية أو الهدف ويندرجان كليهما تحت التسمية الجامعة "Diagesis"[2*] بمعنى أن كل طرف في هذه المعادلة يتمم الآخر ويبرر وجوده.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] -Adam.J M.Petit Jean A : Le Texte Descriptif (poétique, historique et linguistique textuelle) avec la collaboration de revaz, F.Edition Nathan Paris 1989, l'introduction, P05.

[2] – جيرار جينات: حدود السرد، ص59-60.

[*] – هذا المصطلح يقابل مصطلح المحاكاة القولية في العربية في كتاب الشعرية المترجم عن تدوروف.

رابعا: أنماط الوصف وطرقه:

إن النص الوصفي حسب فيليب هامون يرتبط بثلاث موضوعات أو تصانيف أو أنماط، صنف يصدر عن الرؤية "الوصف عن طريق الرؤية"، وصف يصدر عن الكلام "الوصف عن طريق القول، وصف يصدر عن الفعل " الوصف عن طريق الفعل"، وكل صنف يغلب فيه أمر يدل عليه لا يغلب في الصنف الآخر كما ترتبط بالموضوعات الثلاث قناة وصف وذلك حسب الشخصية الواصفة* التي تختلف حسبها درجات كفاءة "Compétence" الوصف من شخصية لأخرى أما الشخصية العاملة فغالبا ما تكون موصوفة، إذن فالوصف يختلف باختلاف القناة المستعملة من قبل الشخصية الرائية في النص السردي، لينقسم من ثمة الوصف إلى ثلاثة أنماط هي "الوصف عن طريق الرؤية"، "الكلام" "الفعل".

1- الوصف عن طريق الرؤية "Description de type voir"

في هذا النمط تتكفل بالوصف شخصية مبصرة لا تصف إلا الشيء الذي تراه فهو كل وصف قناته إحدى الحواس الخمسة، فهي التي "تساعد على توسيع مجال الرؤية باشتراك السمع واللمس والشم وقبل كل شيء الرؤية البصرية، ولكن هذه الأخيرة تظل العنصر الحاسم في عملية الوصف[1] التي توكل إلى شخصية مبصرة لما تراه ولذلك يكون الاعتماد في هذا الوصف على فعل الإدراك البصري الذي تترجم من خلاله الموصوفات إلى مرئيات ومشاهد وصور ومناظر قبيل هذه الأفعال الإدراكية البصرية نجد، رأى، أبصر، لاح، شاهد، سمع،...فإن غاب من الوصف فعل الإدراك الصريح دلت على وجوده الصفات والنعوت الوصفية التي يمكن أن يدركها الواصف دون رؤية، ولا ننسى الألوان والأحجام والأشكال في مواضع أخرى تعد دليلا مباشرا على وجود وصف بالرؤية من خلال العين المبصرة حيث يشترط في الشخصية الناظرة الكفاءة أو القدرة على النظر بمعنى الخلو من العيوب في قناة

* - الشخصية الواصفة هي نفسها المطية والشخصية الرئيسية المتكلمة في النص السردي.

[1] - ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص225.

الرؤية "العين" وهنا يمكن "تبرير دقة الجزئية في المشهد الطبيعي بالإشارة إلى النظر "الثاقب" للشخصية، ومضاعفتها لرؤيتها بأدوات بصرية "النظرات، المنظار" (...) [أو بأن تكون موجودة في مكان مناسب فسعة منظر ما يمكن أن يعلل] بصعود الشخصية إلى مكان مرتفع (مشهد أخاذ مبرر نفسي"[1]، بمعنى أن يكون الشيء الموصوف موضوعا في مكان مناسب للرؤية كي تتاح إمكانية التعرف عليه وتمييزه عن أشياء أخرى مجاورة أو مقابلة له ليستطيع "الوصف أن يجعل القارئ يشعر بأنه صادر عن عين الشخصية التي تقوم به وليس نتيجة معرفة يقدمها الروائي"[2].

أو كما يقول العمامي: "توكل [هذا النوع من الوصف] الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث، تيسر الانتقال من السرد إلى الوصف وإيهاما بواقعية الموصوف والمروي"[3]وذلك لكي يستطيع النص السردي التأثير في المتلقي ولفت انتباهه.

يرى هامون أن "...كل إقحام لشخصية ناظرة في نص ما يمكن أن يتحول إلى مفعول وصفي، الوصف يولد حامل النظر الذي سيعلل الوصف في المقابل، ويجعل ظهوره أمرا طبيعيا ومحتملا"[4]وقد حدد هذا الأخير مخططا في أربعة مراحل تتجسد كالآتي:

الرغبة في الرؤية* ←معرفة الرؤية**←القدرة على الرؤية ← فهم الرؤية ←الوصف

وإن كان في موضع آخر من كتابه يعتبر هذه المراحل "ضربا من التركيب السردي الجاهز

---

[1]- فيليب هامون: في الوصفي، ص335.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي –بيروت لبنان، ط1 1996، ص182.

[3]- فيليب هامون: في الوصفي، ص88.

[4]- الرجع نفسه، ص88.

*- تترجم الرغبة في الرؤية بدوافع نفسية كالفضول والتلهي والانبهار والافتتان.

**- معرفة الرؤية يقصد بها سلامة حاسة الرؤية أو الإدراك ولكن هذا لا ينفي وجود وصافين في تراثنا الأدبي فاقدو حاسة البصر مثل المعري وطه حسين...وجودهم يؤكد أن الوصف ليس استنساخا لواقع كائن خارج النص، بقدر ما هو خلق لواقع نصي بفضل استحضار معارف مخزنة.

وضربا من التركيب المصطنع الذي لا وظيفة له سوى "التقديم" لوصف ما"[1]. غير أننا نلاحظ ومن البداية حقيقة أن هذه المراحل ذات أهمية كبيرة بالنسبة للكثير من الوحدات النصية وهذا ما سنبرهن عليه ونتطرق إليه في الجانب التطبيقي، فالإدارة والمعرفة المحيلة على الخبرة والتجربة والقدرة فالإمكان والاستطاعة مراحل لا يتم الوصف بدونها، فبدون الرغبة لا تسعى الشخصية إلى الرؤية وهي أمر أساسي في إقامة العلاقة البصرية بين الواصف والموصوف كمرحلة أولية هنا يبرز التمايز والقدرات الفردية بين الواصف الأعمى والواصف البصير، في الأخير يظهر وبوضوح التعارض القائم بين البعد اللفظي أي في كيفية تحول المرئي إلى مقروء، فبما أن الوصف ينصب على الطبيعة أو الشيء أو الشخصية فإنه يحاول ترجمة المرئي إلى لغة بعد أن تتوفر الشروط السابق ذكرها.

2- الوصف عن طريق القول "Description De Type Dire"

تكون الشخصية المطية/الرائية في هذا النمط عارفة بموضوع وصفها غير أنها لا ترى المشهد الموصوف وإنما تنقله عن شخصية رأت المشهد وحضرته وهي "طريقة مناسبة أخرى لتطبيع أدراج لائحة أو وصف داخل ملفوظ تتمثل في تفويض تصريفها إلى شخصية تضطلع بكلمتها بهذا التصرف فعوض "النظر" إلى مشهد "تتكلم الشخصية [عن] المشهد وتشرحه للآخرين"[2]يشترط في هذه الشخصية جهاز نطقي سليم وأن تكون عارفة بموضوع وصفها مالكة للمعجم المناسب، قادرة أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة وما لا يقف حاجزا أمام التواصل مع السامع الذي يشترط أن تكون معرفته بموضوع الوصف منعدمة أو محدودة جدا"[3]إذن فسلامة النطق شرط أساسي في هذا النمط من الوصف إذ لا يمكن أن يعهد بهذا الوصف إلى الأبكم أو إلى من به عيب من عيوب النطق، اعتبارا من كل هذا نجد أن الوصف يتموضع ضمن محاورة يتبادل طرفاها المعرفة حول موضوع الوصف، والطرفان أحدهما يعرف فيخبر بما يعرف والثاني لا يعرف فيتلقى المعرفة من الواصف وربما طلبها أو

[1] -PH.Hamon, Introduction à l'analyse …opcit, P187.

[2]- فيليب هامون: في الوصفي، ص353.

[3]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص74.

سأل عنها، بمعنى أن هناك تفاوتا معرفيا جليا بين المرسل والمتلقي بخصوص موضع الوصف، يقول في هذا الصدد هامون "يبدو الموضع الذي يتعين وصفه قطعة من كلام مونولوقا داخليا، أو حوارا، يقتضي عند ذلك أن يذكر على سبيل المثال بعض المشاعر النفسية وبعض الشخصيات، بل بعض الأماكن الخاصة كما يتطلب ذكر عناية المتكلم واهتمام المتلقي وجوده، استماعه وفضوله وانتباهه، وسؤال الثاني الأول ومقدرة المتكلم ومعرفته أقل من قبل السامع"[1]لنصل في الأخير إلى أن هذا النمط من الوصف يتتبع مسار ومخطط معين يتجسد فيما يلي[*]:

- شخصية غير عارفة ← شخصية عارفة ← فعل ← موضوع[2]
- أو معرفتها محدودة وثرثارة الكلام لوصف

ففعل الكلام الذي يقابل فعل الرؤية في الوصف بالرؤية يختزل العلاقة بين الشخصية العارفة والشخصية غير العارفة هذه العلاقة قائمة على ثنائيات مترابطة بإثارة السؤال والجواب هذه الثنائية تساعد على تحكيم مسار الوصف وتنظيمه وهذا ما سنلاحظه لاحقا دون أن ننسى الحديث عن الشخصية غير العارفة والممتلكة للجرأة الكبيرة في الاعتراف بالجهل بل وفي طلب المعرفة هنا يظهر أن هذه الشخصية والتي يراها هامون سلبية نجدها نحن مستفهمة مستزيدة، بل "إن الواصف المختص –في تصوره– بسلطة المعرفة يبدو وكأنه إذ يلاين السائل طالب المعرفة ويسايره غير ممسك تماما بزمام معرفته، فإن السائل [الشخصية غير العارفة] يجدها ويقودها حسب رغبته وحدود ثقافته إن اكتفى كفت وان استزاد منها فطالت وامتدت"[3]ليس بالضرورة أن يطلب الواصف في الكثير من الأحيان المعرفة فأحيانا تقدم له دون طلب "فالوصف [أحيانا يكون] موضوعا للكلام يضطلع به الواصف العارف اضطلاعا كليا، لأنه تجاوز مهمة الإجابة عن طلبات السائل الموصوف له إلى توجيه هذا

---

[1]– فيليب هامون: في الوصفي، ص353/354.

[*]– مثله فليب هامون في كتابه"في الوصفي" وفق المخطط التالي: إرادة القول ← قدرة القول ← قول ص353.

[2]– نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص219.

[3]– المرجع نفسه، ص223.

السائل ودفعه إلى الإبصار والتنبه إلى الأشياء وهذا في الحقيقة من طرائق الوصف الذي يكون بذاته موضوعا للكلام وكأن الكلام يدور على أعقابه وينصاع أمامنا"[1].هنا تظهر جمالية الوصف فهو وبوضوح يسيطر على العملية السردية ويصبح المحور الأساس فيها.

3- الوصف عن طريق الفعلDescription de type faire

يقوم هذا النمط من الوصف على رصد الحركة من أجل نعت الشيء ووصفه "وهو ما يحول الوصف إلى سلسلة من الأفعال المتتالية المترابطة بعضها ببعض، المتصلة كلها بالشيء المعني موضوع الوصف"[2].

في هذا النوع من الوصف يسعى مع كل فعل ينجز وكل حركة تتم عنصر من العناصر المكونة للشيء الموصوف والوصف عن طريق الفعل يشبه ما يسمى بالوصف المسرد الذي ترصد فيه الأفعال والحركات ولكنه في الحقيقة ليس هو لأن الهدف والمغزى من الوصف عن طريق الفعل هو أن يذكر الفعل باعتباره مؤشرا كاشفا عن خاصيات الموصوف وصفاته فالفعل هنا يندرج ضمن تحديد الخاصيات والصفات وليس ضمن الأحداث.

وصف الشخصية "وهي تعمل من الحيل المتوخاة لتبرير الوصف وإدراجه ضمن السرد إدراجا شبه طبيعي"[3]مع العلم أن الوصف عن طريق الفعل لا يقتصر على وصف الشخصية وهي تعمل بل يتعداه ليشمل أشكالا أخرى منها "وصف المنظر الطبيعي، وصف اللوحة أو المشهد، وصف المعارك..."[4]يشاطره في هذا الرأي آدام "Adam" الذي يرى "أن الوصف عن طريق الفعل يشمل أشكالا رئيسية هي وصف شيء ما أثناء صنعه*ووصف لوحة حسية "Tableau Animé" أو مشهد، ووصف وصفة مطبخ "Recette de Cuisine" ووصف المعارك"[5] كثيرا ما يؤشر هذا الوصف بالوصف "الهوميري" الذي من سماته الحركة والنظام،

---

[1]-المرجع السابق، ص224.

[2]- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص224.

[3]- محمد نجيب العمامي: في نظرية الوصف الروائي، ص224.

[4]- المرجع نفسه، ص78-79.

*- يسمى هذا النمط من الوصف "بالمسرود أو المسرح" Dramatisée ou description narrativisée.

[5] -J.Michel Adam, la description, Op.cit, P76-78.

ويتجلى ذلك من وصف ذرع أخيل "le bouchir d'Achille" من خلال سلسلة من الأفعال المتعاقبة التي تتطلبها عملية صنعه، فتنكشف الدرع الموصوفة بالتدريج تبعا لعمل الحداد وبفضله يقول هامون "نحن في قرار الوصف "الهوميري" ذلك الذي تعرفه كل المصنفات النظرية مجتمعة بأنه النموذج الوحيد المقبول للوصف (...) ففي الوصف الهوميري تكون اللائحة مجيدة، مطيعة تماما، وذلك باستعمال ترسيمة سردية، كذا يصبح القاموس قصة، ويتخذ الوصف عندئذ شكل سلسلة من الأفعال، أو برنامج قابل للتعيين، سيقطع بدرجات متفاوتة من الاستيعاب والشمول، بحيث يؤول هذا العرض إلى مهارات كتبت سلفا في مكان ما"[1].

وكما سبق فقد مهَّد هامون لمسار الوحدة الوصفية وأعلن عنها انطلاقا من المخطط التالي:

أن ترغب في الفعل ← أن تكون قادرا على الفعل ← أن تتقن الفعل ← أن تفعل ← الوصف[2]

إرادة الفعل — استطاعة الفعل — فعل

غير أننا في بعض القطع الوصفية لا نستطيع أن نعين بوضوح أركان المخطط –رغم وجودها– وذلك لإنعدام الدوال اللغوية الصريحة الدالة على تلك الأركان لذلك حاولنا أن نفترضها أو نستنتجها من سياق القطعة الوصفية هذا ما جعل الوصف عن طريق الفعل يتقاطع مع ما يسمى بالوصف المسرد والذي يقصد فيه وصف الحركة بالأساس وذلك لأهميتها في التأثير على بنية الخطاب السردي.

توصلنا في الأخير إلى أن أنماط الوصف الثلاثة "الوصف عن طريق الرؤية–الوصف عن طريق الكلام والوصف عن طريق الفعل" تنتهج مخططا متسلسلا ساعدها وبطريقة مباشرة إلى الولوج داخل بنية النص السردي عامة والمقامي خاصة لتحقق وظائف وهذا ما سنتعرف عليه لاحقا.

تلك الأنماط قد ترد متفرقة عن بعضها وقد تلتقي في نطاق الوحدة الوصفية الواحدة.

---

[1]– فيليب هامون: في الوصفي، ص361.

[2]– المرجع نفسه، ن ص.

خامسا– وظائف الوصف:

للوصف أهمية كبيرة في الخطاب السردي، مما جعل الكثير من النُّقَّاد يُدرِكون هذه الأهمية، فاجتهد كلُّ واحد منهم في استخلاص وظائفه وطرائق اشتغاله في النص السردي، إذ يقول جيرار جينات: "إن دراسة العلاقة بين السردي والوصفي لابد وأن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف أي للمهمَّة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسَّرد"[1].

لقد اختلفت هذه الوظائف تسميةً وعددًا باختلاف الدارسين وباختلاف تاريخ دراساتهم والمدونات التي اعتمدوها لمقاربة الوصف، ذلك أن كل جنس أدبيٍّ "يُحدِّد قاعدته "sa norme" الخاصة في باب الوصف، وإنَّ كلَّ جِنْس يمنح الوصف وضْعًا مَخْصُوصًا"[2]. فجينات مثلا توصَّل إلى وظيفتين حكائيتين كبيرتين هما الوظيفة الزخرفية والوظيفة التفسيرية والرمزية في الآن نفسه حيث يقول: "وحسبنا أن نستخلص من التقليد الأدبي الكلاسيكي" من هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر" على الأقل وظيفتين متمايزتين نسبيا أولاهما ذات طابع تزييني (...)، أما الوظيفة الثانية للوصف والأكثر بروزا اليوم، لأنها فَرَضت نفسها على تقاليد الجنس الروائي مع "بلزاك" (...) وهي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية"[3]ما يلفت انتباهنا هنا دمج جينات للوظيفة الزخرفية ضِمن الوظائف الحكائية، ذلك أن البُعد الزخرفي في الوصف ينتمي إلى الخطاب وصِلته بالحكاية غالبا ما تكون واضحة جدًّا.

فيليب هامون في كتابه "في الوصفي" قدم العديد من الإشارات حول الوصف حيث يقول: "ولما كان الوصف أبها وبرهانا على القدرة، ونصا معرفيا وعرفانا بالكلمات والأشياء فهو من أجل ذلك نص بيداغوجي المقاصد بدرجة أو بأخرى.[4]

إذا أمعنَّا النَّظر في هذه المقولة نجدها تُحِيلنا مباشرة على أربعة وظائف للوصف تتجسد

---

[1] – جيرار جينات: حدود السرد، ترجمة بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، ص60.

[2] – محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، هامش رقم03، ص184.

[3] – جيرار جينات: حدود السرد، ص60.

[4] – فيليب هامون: في الوصفي، ترجمة سعاد التريكي، ص100.

في: (أُبَّهة) الوظيفة التزيينية، ويقصد بـــ(برهانًا على القدرة) الوظيفة الحجاجية، (نصا معرفيا) يحيل إلى الوظيفة الإيديولوجية القيمية "نص بيداغوجي المقاصد" لم يهمل هامون في موضع آخر من كتابه ثلاث وظائف للوصف تؤول إلى وظيفة انتقالية واحدة ضِمن أهم الوظائف التي يشغلها الوصف في النص السردي وهي:

أ. إدخال مؤشرات تفسيرية استقبالية أو إجمالية داخل الملفوظ، لمتتاليات، أعمال سابقة أو لاحقة صادرة عن الشخصيات. هنا نلاحظ بوضوح تجلي الوظيفة التفسيرية والتي لها نصيب من اهتمام هامون.

ب. لما كان الوصف معادلا لاتصال الفواعل أو انفصالها، فإن القارئ يعتبره إما واضعا لإمكان اتصال لاحق، وإما نتيجة مسار تحصيل سابق، وهنا تظهر وظيفة الفصل.

ج. وكثيرا ما يكون الوصف محمولا تبئير من قسم من النص ممركز على شخصية (P1) وقسم ممركز على شخصية (P2)[1]، هنا نجد وظيفة التبئير.

ولعل الوظيفة التي قصدها هامون والتي تؤول إليها هذه الوظائف الثلاث- هي الوظيفة السردية، يقول العمامي في هذا الصدد: "وفيليب هامون فض إلى خمس وظائف هي وظيفة الفصل التي تبرز مفاصل السرد، ووظيفة التأجيل*أو الإرجاء التي يؤديها الوصف عندما يؤخر انفراجا منتظرا والوظيفة التزيينية التي تدرج الوصف في نظام جمالي بلاغي، ووظيفة التنظيم التي تؤمن تسلسل أحداث القصة المنطقي ووضوحها وإمكانية توقع أحداثها وأخيرا "وظيفة التبئير"[2].

لقد حاول هامون انطلاقا من دراسته الموجزة لوظائف الوصف أن يتجاوز نظرة

---

[1]-المرجع السابق، ص324.

* - الوصف حسب الدراسة، شكل من أشكال الاستطراد، والسرد هو الذي يتحمل تبعات هذا الاستطراد فالوصف يبطئ الفعل تعطيلا تاما، في هذه الحالة يتم تعليق السرد وتأجيله، فينتظر القارئ الطلعة الأحداث متشككا قلقا وعليه أن يتخذ حيال الوصف موقفا تأويليا فيتساءل عن طبيعة القرائن ووظيفتها ويتصور إمكانية أن يقوده الوصف إلى مسالك خاطئة. ينظر: العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، هامش رقم4، ص176.

[2]- محمد نجيب العمامي:المرجع نفسه، ص174.

وينظر: P.Hamon, qu'est-ce qu'une description, Opt, cit. P484? Note46.

البلاغيين إلى الوصف، هذا من جهة وإحلاله المكانة التي هو جدير بترؤسها في النص السردي من جهة أخرى، فكان الإهتمام بذلك مركزا على البحث عن بنية موحدة للوصف وعلى الكشف عن طرائق اشتغاله الداخلي والحيل المستخدمة لإدراجه في السرد فكانت بذلك دراسته مركزة على البعد السيميائي للوصف "باعتباره تصنيف للعالم إنْ خارجيا بما يحمله من أحكام قيمية وإنْ داخليا باعتباره يؤثث لتراتبية ما في عالم الحكاية.[1]

أما مؤلفا النص الوصفي فضبطا للوصف أربعة أصناف، خصا ثلاثة منها بالوصف التمثلي وهي وظيفة نشر المعرفة ووظيفة المحاكاة أو الإيهام بالواقع Fonction mimétique (Illusion de réalité) ووظيفة تنظيم المعنى (Fonction simoisique) ووظيفة التبئير La fonction focalisante"[2]، كذلك "إيف روتير" الذي كان له رأي في الوظائف فقد تناولها في كتابه المحاكاة–الوظيفة التعليمية –الوظيفة السردية والوظيفة الجمالية، وأنّ هذا العدد من الوظائف ليس حصريا[3*].

غير أنه لاحقا سعىإلى النظر إلى الوصف في الأدب وغير الأدب جاعلا له سبع وظائف: الوظيفة الإخبارية (la fonction informative)، والوظيفة التفسيرية والوظيفة التقويمية (la fonction évolutive)، والوظيفة التنظيمية التحويلية (la fonction régulative-transformationnelle)، ووظيفة البناء النصي أو التحويل إلى نص (la fonction de textualisation)، ووظيفة تدبر الكتابة والقراءة (fonction de l'écriture et de la lécture) والوظيفة الموقعية (la fonction positionnelle)، وهذه القضية قد تناولها العمامي في كتابه في الوصف بين النظرية والنص السردي.[4]

لقد حاولت ماري أنيك غرفاي زانينغار أن تبدي رأيها في الوظائف فقد استخلصت

---

[1]– فيليب هامون: في الوصفي، ص97–110.

[2]– محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص174.

[*] – فالوصف –في رأيه– قادر على أن يشغل عدة وظائف في نفس الوقت.

[3]– Yves Reuter: Introduction à l'analyse du Roman, P113-114

[4]– محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص179–180–181.

للوصف وظائف خمسا هي الوظيفة الجمالية أو التزيينية ووظيفة نشر المعرفة ووظيفة التأجيل أو الإرجاء ووظيفة تنظيم المعنى أو الوظيفة التأويلية (fonction sémiosique herméneutique) والوظيفة المنتجة أو الإبداعية (fonction productive ou créatrice)[1].

في تناولها لهذه الوظائف وجدنا أنها انطلقت مما توصل إليه هامون وجينات[*] ومؤلفا "النص الوصفي"[**] واجتهدت في بلورة الوظائف المعروفة .

كان للمنظرين العرب إسهام في تحديد وظائف الوصف حيث نجد حبيب مونسي في كتابه "شعرية المشهد" يقتصر على ذكر ثلاث وظائف[***] هي:

-الوظيفة الجمالية، -الوظيفة التصويرية والوظيفة التفسيرية.

غير أننا بعد تفحصنا بعض هذه المراجع العربية توصلنا إلى أن أهم دراستين في هذا المجال – على الأقل- هما من إنجاز محمد نجيب العمامي في كتابه بعنوان: "في الوصف بين النظرية والنص السردي" والذي حاول من خلاله بحث جملة الوظائف التي يمكن أن يضطلع بها النص السردي، فقسم الوظائف إلى نوعين: الوظائف الحكائية تشمل: (الوظيفة التعليمية أو الإخبارية، الوظيفة التمثيلية أو التصويرية، الوظيفة السردية) أما النوع الآخر فتمثل في الوظائف الدلالية وتشمل بدورها: (الوظيفة الإشارية، الوظيفة الرمزية، الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الإيديولوجية أو القيمية، الوظيفة الجمالية أو التزيينية، الوظيفة الإبداعية)، دون أن ننسى الإشارة إلى تقسيمه والذي امتاز بشمولية العرض ودقة التقسيم والذي اعتمدناه كمرجع أساسي تتبعنا تقسيمه أثناء الدراسة دون أن ننسى كذلك مؤلف محمد الناصر

---

[1]- المرجع نفسه، ص176.

[*] – أعادت في ثوب جديد ما أسماه جينات بالوظيفة التعبيرية والرمزية في آن معا فأطلقت عليها تسمية جديدة فاصلة بها بين (التعبير والرمز). ينظر: محمد نجيب العمامي:في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص176.

[**] – أخذت عنه مصطلح "وظيفة نشر المعرفة" من حيث التسمية والمفهوم.

[***] – وهو التقسيم نفسه الذي اقترحته منة يوسف في كتابها "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" مع بعض التغيير في الوظيفة التصورية التي عوضتها بالإبهامية.

العجيمي في كتابه "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم" حيث اقتصر فيه على ذكر الوظائف الموجودة في المدونة التي اختارها للدراسة وهي (الشعر الجاهلي) فجاءت الوظائف مقسمة كالآتي: وظائف الوصف المتخلل السرد تضم الوظيفة السردية والتي بدورها تحتوي على وظيفة الاستباق، ووظيفة الوصف العاملية والدرامية وتسريد الوصف والوظائف التداولية "البراجماتية" والتي احتوت على وظيفة الوصف الحجاجية وكذلك الوظيفة التعليمية.

أ- الوظائف الحكائية

1- الوظيفة التعليمية الإخبارية"La fonction didactique et informative"

هي وظيفة أساسية –ملازمة لكل وصف- لا يمكن تجنبها مهما كانت طبيعة النص، إذ تجسد إستراتيجية الحكاية بكل جوانبها من أحداث وزمن وشخصيات، ترتكز هذه الوظيفة أساسا على إظهار خلفيات الوصف المعرفية* التي يمكن أن تُتخذ لها أبعاد تعليمية** بهذا نستطيع القول إن كل وصف هو تبادل معرفي لأنه يحتوي بالضرورة على أخبار ومعلومات حول خصائص الموصوف، فهو بامتياز الموضع النصي الذي تذاع فيه المعرفة المتجمعة في ملفات وتحقيقات الروائيين.[1]

ازدهرت هذه الوظيفة في الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر "حيث كان الروائيون يقحمون في السرد معارف جاهزة اكتسبوها بفضل ما أنجزوه من بحوث ميدانية خاصة، أو استقوها مما اطلعوا عليه في معاجم موسوعية وكتب نظرية وغيرها"[2]. اكتسب الوصف من هنا حالة الخطاب الوثائقي على حسب قول روتير[3].

---

* – إذ يُعد الواصف حسب هامون مكتسب لمعرفة جديدة وموظف في الآن ذاته لمعرفة قديمة، وحسب رأيه ما الكلمات التي في ذاكرته سوى نص كتب في مكان ما.

** – نأخذ هنا التعليم بمعناه الواسع "كل عملية بث المعلومات" أو أنه "كل تبادل تنقل فيه شخصية عارفة معارف وأخبار لشخصية تجهل هذه المعارف سواء بقصد أو دون قصد.

[1] – محمد نجيب العمامي: الوصف بين النظرية والنص السردي، ص168.

[2] -Adam.J.M petit Jean, A le texte descriptif M. P113.

[3] -IBID, P113.

2- الوظيفة التمثيلية التصويرية La fonction représentative ou mimétique"

تقوم هذه الوظيفة على مصادرة تقول "إنه بإمكان الكاتب المطابقة بين الكلمات والعالم أي أنه بإمكانه تمثيل العالم بواسطة اللغة "من هذه الزاوية يرينا العالم كما هو عبر مرآة الكلمات فينفتح بكل حيثياته الحية في جسد ميت" الوصف قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفني (...) بل يكون الوصف -وهو يكتسب الصفة التصورية-بمثابة البوابة"[1] التي يطل منها المتلقي على عالم النص وهو يتحرك في الزمان والمكان كونه يمثل الواقع "فالحقيقة ماثلة في الأشياء (...) واللغة، يمكن أن تنسخ الواقع وأن تجعل كل شيء ماثلا للقارئ في صورته ولونه ورائحته وفي مجموع تواجده الكامل"[2].

إن الوصف من هذه الزاوية قادر على أن يرينا العالم، في مستوى الإنجاز يتجسم هذا التصور بهيمنت المخبرات بالمعنى الذي ضبطه رولان بارث* والاعتناء برسم الأشكال والألوان والأحجام والأبعاد والروائح والعناصر وغيرها[3] حتى تتوفر المصداقية لدى المتلقي ويتجسد العالم كما هو.

3- الوظيفة السردية"La fonction narrative"

يقصد بها العوامل المهمة في بناء الوحدة القصصية، و"المضفية على العملية السردية حركيتها وقيمتها الفنية"[4]، فالوصف لا يكتفي فقط بمجرد الإخبار عن عناصر الموصوف وخصائصه وموقعه الزماني والمكاني وعلاقاته بشبائِهه بل يتجاوز كل ذلك إلى التأثير في المتلقي وذلك باتِّبَاع أفق انتظاره أو خرقه، فهو يؤدي داخل السياق السردي وظيفة متعلقة بالحكاية وأخرى متعلقة بالدلالة في حد ذاتها.

---

[1]- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص116.

[2] -Adam.J.M, petit Jean, A: le texte descriptif, P25-26.

*- لتحقق وظيفة التصوير والإيهام بالواقع لابد على الكاتب أن يجسد النفس الواقعي بقوة وأدق صورة فيفعل في الزمان والمكان، ويثبت وجوده الفعلي السابق لوجود النص الأدبي لتحقق مصداقية وموضوعية الوصف.

[3]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص188.

[4]-المرجع نفسه، ن ص

يؤدي هذه الوظيفة كما ذكر العمامي كل وصف له علاقة بسير الأحداث ونموها* تتجلى فيها عدة جينات فواتح وما يعتبره العمامي سوابق سردية.[1]

ينهض مثل هذا الوصف عادة بوظيفة استهلالية أو إستبانية "Cataphorique"، أي الإعلان غير المباشر عما سيجري عرضه وزرع أفق الانتظار لدى المتلقي، هذا ما يحيل مباشرة على ما ستؤول إليه الحكاية.**

يمثل الوصف في بداية القصة فاتحة سردية وكما يقول العمامي: "لا شك أن درجة تفطن القراء إلى وظيفة الوصف السردية تختلف باختلاف خبرتهم بالنصوص وباختلاف أنماط الكتابة في الآن نفسه"[2]، فأين ترد السابقة ضمنية ترد قدرة المتلقي على توظيف خبرته لربط البرنامج الوصفي السردي بالسياق النصي ليساهم من ثمة في سيرورة الأحداث وليس بالضرورة أن ينهض الوصف بالوظيفة السردية في بداية القصة وإنما قد يرد في مواضع مختلفة قد يبدو الوصف في قالبه الظاهر مجرد مخبر عن الموصوفات وخصائصه لكن حين نتناوله عن كثب ونمعن النظر في لبّه، نجده ينهض داخل سياقه السردي بوظائف كثيرة تتنوع بين ما هو متصل بالحكاية وبين ما هو متعلق بالدلالة في حدِّ ذاتها.

ب- الوظائف الدلالية

تتجسد في مجموعة وظائف لبعضها علاقة بالوظائف الحكائية ولبعضها الآخر علاقة أوثق بالخطاب وبمضامين النص السردي.[3]

---

* - هذا النوع من الوصف لا يعطل السرد وإنما يساهم في سيرورته وذلك بالكشف عن خبايا الشخصية وأبعاد الزمان والمكان ليؤدي بعداً آخر للأحداث.

[1] - محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص190.

** - يرى جينات أن السابقة "الفاتحة" ينبغي أن تكون صريحة ليتحدد انطلاقا منها أفق الانتظار، غير أنها ترد في أغلب الأحيان ضمنية يتفطن إليها المتلقي بطريقة ارتدادية أطلق عليها جينات تقنيات التمهيد الكلاسيكي، تناولها رولان بارث تحت مسمى مؤشرات في حين ترجمها منير عياشي تحت مسمى "دلائل" وهي في رواية تتضمن دلالات رمزية "نشاط تفكيكي"، ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، هامش 2، ص199.

[2] - المرجع نفسه، ص191.

[3] - محمد نجيب العمامي في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص196.

1- الوظيفة الإشارية"La fonction indicielle"

يصرح الوصف في النص السردي التخييلي بمعلومة أو أكثر عن الموصوف لكنه في الآن ذاته وبطريقة ضمنية غير مباشرة يشير إلى معلومات أخرى يجتهد المتعامل مع النص السردي للوصول إليها، فتتقاطع هنا الوظيفة الإشارية مع وظائف أخرى، يقيم الوصف علاقة حكائية مع السياق التخييلي أكثر مما يقيم علاقة محاكاة مع المرجع الواقعي[1] فمثلا "وصف مكان يمكن أن ينحرف بطريقة غير مباشرة إلى تمثيل شيء آخر غير ذاته (...) كأن يكون دالاً على الشخصية أو مفسرا لسلوكاتها وهنا تعد الشخصية في حد ذاتها كما في روايات "بلزاك" مؤشرا وصورة للمجتمع"[2]، فمهما ارتبط الوصف بالمرجع إلا أنه وبطريقة ما يحاول أن يؤمِّن اشتغال السرد بالمرجع.

لقد أصبح من السهولة والمتعارف في الأجناس السردية التخيلية التعرف على الوظيفة الإشارية في حين وجود وظائف أخرى للوصف يستدعي التوصل إلى تحديدها مجهودا تأويليا كبيرا منها.

2- الوظيفة الرمزية"la fonction symbolique"

من خلال هذه الوظيفة يكتسب الوصف قراءتين ويحمل معانٍ "قريبة ظاهرة وأخرى بعيدة خافية[3]، يمكن اكتشافها من خلال علاقات الربط بين الموضوعات داخل المقطع الموحد، وفي مقاطع متعددة تقول غرفاي زانيغار" إن التوزيع (موصوف، غير موصوف) دال في حدِّ ذاته وأنّ الوصف يمكن أن يحيل على شغف خاص لدى الكاتب أو إلى نزعة ما أو ذوق ما"[4] فبعد أن يقدم المؤلف عالمه الخيالي فهو بالضرورة يحيلنا إلى مخيال عصره، يشاركها في هذا الرأي فيليب هامون الذي يرى بدوره أن "وصف ما كموقع (Locusamoenus)

---

[1] -Adam.J.M, petit Jean, A: le texte descriptif, P25-26.

[2] -IBID, P53.

ينظر:محمد نجيب العمامي:في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص197.

[3]- المرجع نفسه، ن ص.

[4]- المرجع نفسه، ص 177.

[المكان الساحر] يقوم دالا "مبررا" لشخصية في حالة مرح"[1]حيث يتفق فيليب هامون وأدام على أن المقطع (...) هو كتلة نصية مسترسلة لها بداية ونهاية ويستبد بها نمط من الخطاب أو يهيمن عليها، ويشد بعضها إلى بعض موضوع موحد قد يرد صريحا فيكون مرشحا أو معينا، أو قد يرد ضمنيا فيتكفل القارئ باستنباطه. هذا ما يستدعي قارئا إيجابيا يوظف مكتسباته السابقة مع الجديدة ليحلل شفرات هذا البرنامج السردي الوصفي الرمزي.

ما يلفت الانتباه في هذه الوظيفة أنها تركز وبنسبة كبيرة وفي أغلب الحالات على الموصوف في حين أن الوصف يتجاوز ذلك ليحيل على الذات الواصفة أكثر.

3- الوظيفة التعبيرية"la fonction expressive"

والمقصود بها "أن تغدو الذات المتلفظة هي المعنية بموضوع البلاغة والمحمولة في أضعافه، وإطلاقا يعبر المتلفظ عن وجدانه بمختلف مستوياته[2]أي أن وجهة نظر الشخصية الواصفة من المبادئ المنظمة للوصف وعلامة من علامات الذاتية في الخطاب، ويمكن للوصف أن يكون تعبيريا حتى في غياب وجهة النظر، ذلك أن الوصف "قائم على اختيار الموصوف والمنظور والمعجم وهذا الاختيار بصمة من بصمات الذات الواصفة وأكثر من آثارها، ويؤدي المعجم دورا أساسيا ف التعرف إلى عواطف الذات الواصفة وأحاسيسها من فرح وحزن وإعجاب واستنكار وغيرها"[3]، فالأوصاف المنسوبة إلى الموجودات الخارجية قد تتشاكل مع الحالات النفسية للشخصيات وتترجمها فالوصف يرتد إلى الذات ليترجم انفعالاتها لذلك يستحيل وجود قطيعة بين داخل النص وخارج النص.

4- الوظيفة الإيديولوجية القيمية"la fonction idéologique ou axiologique"

يجمع الدارسون على أن "النص ملفوظا وتلفظا متجذر في الإيديولوجية*، وأنه لا

---

[1]- رولان بارث، فيليب هامون وآخرون: الأدب والواقع، ص106.

[2]- محمد ناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص342.

[3]- محمد نجيب العمامي: الوصف بين النظرية والنص السردي، ص200.

*- وهي كل نظام قيم ضمني جزئيا مؤسس خارج النص ومكون للمقتضي الكلي لهذا النص.

يكتفي، بأن يكون بل يستخدم وسيلة إلى شيء ما وأنه ينتج الإيديولوجية وتنتجه"[1]، هذا ما يؤكده هامون بقوله أن الوصف "محل تسجيل متميز في النص للغة انعكاسية، أي لوصف من الدرجة الثانية وصف انعكاسي، ولتعليق تقييمي، خطاب مواكب، أو شرح يسلط خاصة على فعل الشخصيات أو على قولها أو نظرها، وهنا أيضا تكمن بالضبط النقاط الحساسة لتدوين الإيديولوجية في النص"[2] هنا المتلقي مستهدف وجدانيا بالدرجة الأولى وذلك لتكوين صلة حميمية بينه وبين النص وأن يوجه الكاتب أفكارهم ليمرر منطلقاته الفكرية إليهم في قوالب لغوية وما الوصف إلا قالب من هذه القوالب البارزة في النص السردي حيث يعتمد الوصف الألفاظ التقويمية* التي يؤكد من خلالها الأبعاد الفكرية التي تتجسد في نظام من القيم ضمني وجزئي مؤسس خارج النص، ذلك أن الواقع الكائن خارج النص يلعب دوره الأساسي في استخدام الوصف وكشف خباياه كون الوصف "يرتب ويصنف ولا يكون أبدا محايدا"[3]هذا ما يجعل الوظيفة الإيديولوجية أقل خفاء يتفطن لها المتلقي بمجرد التركيز والإمعان في البنية العميقة للخاصيات وكما يقول العمامي "[للـــ]وصف ذي الوظيفة الإيديولوجية علاقة بالحكاية والعالم القيمي لشخصياتها وله علاقة أيضا بما هو كائن خارج النص مما بالكاتب، ولكن الوصف قد يتحرر من المرجعين الداخلي والخارجي.[4]

5- الوظيفة الجمالية التزيينية الزخرفية"La Fonction esthétique ou ornementale"

يتميز الوصف المؤدِّي لهذه الوظيفة الجمالية "بغياب الوهم التصويري أو "التمثلي" فالوصف لا يقارب بين الشيء الموصوف والمرجع الواقع، وإنما يباعد بينهما متعهدا،

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص201.

[2]- فيليب هامون: مرجع سابق، ص282.

*- قد يكون اللفظ تقويميا دون أن يكون مشحونا قيميا وكما يرى العمامي فالوصف يؤدي الوظيفة الإيديولوجية بالضرورة حتى وإن لم يستعمل الواصف ألفاظا مشحونة قيميا، ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص201.

[3]- فيليب هامون: في الوصف، ص282.

[4]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص205.

فيكشف أنه لا ينسخ واقعا سبقه، بل يخلق باللغة وفي اللغة مرجعا جديدا".[1]

أو كما يقول رولان بارث "إن هذا الوصف ليس خاضعا لأية واقعية فلا أهمية لحقيقة أو لمشابهة للواقع أيضا ولا حرج في وضع أسود أو أشجار زيتون في أحد بلدان القطب الشمالي. فما يهم وحده هو القيد الذي يفرضه الجنس الوصفي وهذا القيد يتجسد في الغاية التي يمثلها الوصف وهي غائية "الجميل"[2]لذلك فهو سهل العزل دون تأثر بدلالات النص ومعانيه وكما يقول العمامي: "فالوصف المؤدي لهذه الوظيفة [يتحرر] من سلطة المرجع الخارجي وإكراهاته فيلتقي من هذه الزاوية مع كل وصف لا يهتم بصفة أساسية بتمثيل العالم الخارجي. وتعني به نمطا خاصا من الوظائف له بالحكاية صلة وله بالدلالة نسب"[3].

وبذلك ينسب الوصف للموصوف كل ما هو مثالي لا يطابق الواقع ولا يصوره وإنما يبدع عالمه الخيالي "نصه الخاص"

6- الوظيفة الإبداعيةLa fonction productive ou créative

ارتبطت هذه الوظيفة أول الأمر بالرواية الجديدة الفرنسية التي ناهضت استخدام الكتابة الواقعية للوصف*، خير من مثل هذا الاتجاه ألان روب غرييه الذي يرى من منظاره "العالم المقدم موضع شك إلى درجة أن القارئ (...) يدرك حين ينتهي الوصف، أن هذا الوصف لم يترك شيئا قائما وراءه، فقد أنجز في حركة مضاعفة من الإبداع والمحو"[4]، هذا ما أكده هامون بعده عنصرا من عناصر نظام زخرفي ومحركا مولدا للنص وأداة لإقصاء القيم المعتبرة بالية"[5]فالتخيل فيه يقوم على التلاعب بأصوات اللغة ومفرداتها ليس هنا اللعب بمعنى

---

[1]- المرجع نفسه ، ص205.

[2]- رولان بارث، فيليب هامون وآخرون: الأدب والواقع، ص39-40.

[3]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص208.

*- استخدمت الكتابة الواقعية الوصف في الرواية كأداة لنسخ العالم ونشر المعرفة حوله.

[4]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص209.

[5]- المرجع نفسه، ن ص.

ينظر: Philipe Hamon, Du descriptif, op, cit p35.

الترف والشكلية وإنما هو اللعب الدال الخلاق "انطلاقا من مادية المفردات ذاتها"[1]والتي استعملت في الوقت ذاته كوسيلة لتحطيم تقنيات الكتابة الواقعية من خلال كشف الحيل اللغوية والتصدي للوهم الواقعي إذن فالحكاية لا تصدر عن رؤية معينة للعالم بقدر ما تنتج من تتابع منظم لكلمات في تركيبها المضاعف شكليا ودلاليا "كما أن المقابلة وصف/سرد لم تعد موجودة، فالوصف يمثل دعامة حيوية في إنتاج القصة"[2]و من ثمة المقامة باعتبارها فنا قصصيا.

يتبين من هنا أن الوصف قد تحرر نوعا ما من السرد وتبعيته، هذا الوصف ذو الوظيفة الإبداعية ليس حكرا على الرواية الجديدة الفرنسية ولا حكرا على الرواية الغربية فقد كون له حضورا في الرواية العربية بفضل "إدوار الخراط" ومن انتهج طريقته مثل السرقسطي في مقاماته اللزومية.

مما سبق توصلنا أن الوصف غرض دلالي يجسد الواقع بكل حيثياته وأسلوب فني يزخرف ويحسن الكلام ومن ثمة بالضرورة يؤثر في المتلقي،كما أن له ثلاثة أنماط هي "الوصف عن طريق القول ,الرؤية والفعل"هذه الأنماط تنتهج مخططا متسلسلا ساعده في الولوج داخل النص السردي عامة والمقامي خاصة ومن ثمة ماذا نعني بالمقامة؟

[1]- محمد نجيب العمامي:في الوصف بين النظرية والنص السردي، ن ص.

[2] -Adam.j.M petit jean A: le texte descriptif, p68.

الفصل الثاني:

فن المقامات في الأدب العربي

أولا: تعريف المقامة.

ثانيا: المقامة في المشرق نشأتها وخصائصها.

ثالثا: المقامة في الأندلس.

رابعا: السرقسطي ومقاماته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

"المقامة إرهاصة قصصية متفاوتة الطول، تنسج بأساليب متباينة وتوضح على لسان رجل خيالي، أو على لسان منشئها، فتطرق موضوعات متعددة اجتماعية أو أدبية أو سياسية....متخذة من آيات الذكر الحكيم أو الحديث الشريف والحكم والأمثال والأشعار مناهل يعب منها المقامي ليغني نصه ويزيد من بلاغته ويقوي حجته، ويمزج فيه النثر والشعر ولا يربط بين المقامات رابط، وتنتهي المقامة عادة بحكمة أو موعظة أو نكتة."

قصي عدنان سعيد الحسني:

فن المقامات بالأندلس"نشأته وتطوره وسماته "، ص137-138.

تعد المقامة فرعا من فروع الأدب العربي، وهي نتاج إبداعي قصصي، نشأ داخل بيئة عربية معينة واتخذ للتعبير عن أغراض تعليمية واجتماعية ونفسية، فاختلفت تعاريفه وتشعّبت باختلاف مجالات استعماله وفيما يأتي سنحاول الوقوف على ما جاء في تعريف المقامة لغة واصطلاحا

أولا: تعريف المقامة:

1-المعنى اللغوي

لقد عرّفت المعاجم القديمة لفظة المقامة، وبتتبعنا لتلك التعاريف تبين أنها متقاربة فيما بينها في الدلالة، حيث يحيل جذعها اللغوي على المجلس أو الجماعة من الناس، ومما ورد في هذه المعاجم نستحضر تعريف ابن منظور في لسان العرب: "المقام موضع القدمين "قال الشاعر:

هذا مقام قدمي رباح غدوة حتى دلكت براح"[1]

والمُقام والمُقامة بالضم والمَقامة بالفتح المجلس والجماعة من الناس.

لقد وردت كلمة مقامة في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى: "الَّذي أحلَّنا دار المَقَامةِ من فَضْلِهِ لا يمسُّنا فيها نَصَبٌ"(سورة فاطر، الآية35). والملاحظ أن التعاريف اللغوية السابقة قديمها وحديثها تتفق وتُجمع على أنّ معناها المجلس الذي يجتمع فيه الناس لسماع ما يدور من أحاديث وأخبار وقصص وأشعار وقد تبعهم في ذلك أيضا الشريشي في كتابه "شرح مقامات الحريري "حيث يقول: "المقامات: المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يسمّى"مقامة" ومجلسا"[2].

لقد تطور مفهوم المقامة وأصبح لا يُحيل على المجلس مباشرة كما كان في العصر الجاهلي بل أصبح يدل على كل ما يلقى في المجالس من خطب ومواعظ ومن منثور الكلام ومنظومه، أواخر القرن الأول الهجري أصبحنا نسمع عن مقامات الخطباء والزهاد ومجالس

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج12، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، مادة وصف ،ص498.

[2]- الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 1998 ص22.

القصاص والوعَّاظ ليكون بذلك مدار المقامة رواية لطيفة تنسب إلى راويها وتتحدث عن وقائع مختلفة يناسب فيها المقال المقام بلفظه ومعناه.

وردت كلمة "مقامة "عند المسعودي "في كتابه "مروج الذهب "في أماكن متعددة فجاءت بمعان مختلفة، بمعنى "الخطبة "في معرض حديثه عن الخليفة علي بن أبي طالب رضي الله عنه "وهذا كلام أبي موسى في تخذيله للناس وتحريضهم على الجلوس، وتثبيطهم عن أمير المؤمنين علي في حروبه، ومسيره إلى الجمل وغيره، ثم ما قاله في بعض مقاماته في معاتبته لقرشي، وقد بلغه عن أناس منهم ممن قعد عن بيعته، ونافق في خلافته خلق كثير..."[1].

وفي موضع آخر نجد كلمة "مقامة "تحيل على المجالس التي تلقى فيها الخطب، هذا ما نجده أثناء حديث المسعودي عن آثار علي في الخطابة والحكمة "والذي حفظ الناس عنه من خطبه في سائر مقاماته أربعمائة خطبة ونيف، وثمانون خطبة، يوردها على البديهة"[2].

كما وردت "المقامة "عند "المسعودي "بمعنى "الموعظة" في حديثه عن الدنيا ووصفها من طرف علي رضي الله عنه "ومما حُفظ من كلامه في بعض مقاماته في صفة الدنيا أنه قال: ألا إن الدنيا قد ارتحلت مدبرة، وأن الآخرة قد دنت مقبلة ولهذه أبناء ولهذه أبناء"[3].

وهكذا فالمقامة عند المسعودي هي :الخطبة، والمجالس التي تلقى فيها الخطب وكذلك هي الموعظة.

أما أبو علي القالي فأثناء شرحه لأحاديث ابن دريد استعملها بمعنى المجلس "إن من نفس على أبيه الزعامة، وجديه في المقامة، واستكثر قليل الكرامة"[4].

والمتتبع لمسيرة استعمال كلمة "مقامة" عند الكتاب، يلاحظ أنها تطوَّرت تطوُّرا تدريجيا فبعد أن تخلّصت من دلالتها الاجتماعية أصبحت ذات دلالات دينية على يد ابن

---

[1]- عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983، ص18.

[2]- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، دار الأندلس، ط1، 1969، ص403.

[3]- المصدر نفسه، ص419.

[4]- أبو علي القالي: الأمالي، ج1، المكتب التجاري، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص22.

قتيبة ففي "عيون الأخبار "جاءت بمعنى المواعظ والتزهيد في الدنيا[1]، وفي الشعر والشعراء استعملت "بمعنى الخطب"[2]، ليكون بذلك "ابن قتيبة من أوائل الكتّاب الذين أطلقوا على الأحاديث الوعظية التي يقوم بها خطباء أمام خلفاء أو أمراء لفظ المقامات"[3]، دون أن ننسى كذلك ابن عبد ربه في كتابه "العقد الفريد" الذي فهمها على أساس موعظة يلقيها زاهد أمام خليفة أو أمير.

2-المعنى الاصطلاحي

و أما المقامة في صورتها الفنية النهائية على يد بديع الزمان الهمذاني الذي أصّل لها وأرسى قواعدها كفنٍّ أدبي قائم بذاته، فأصبحت المقامة تعني "نمطا من الأحاديث التي تتميز بقواعد محددة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن، ثم لم تعد المقامات وقد استقامت نوعاً سرديًّا تقترن بـــ"الحديث" إنما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راوٍ يقدمها، لا على سبيل التحقق من صدقها شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة مما جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف تقوم على راوٍ وهميٍّ يختلق متنا وهميا".[4]

وللباحثين في العصر الحديث والمعاصر تعريفات موجزة للمقامة منها، تعريف زكي مبارك القائل:"هي قصص قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خاطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون"[5] ولخص كذلك دلالة هذا المصطلح فيكتور الكك في بديعات الزمان في قوله:

"المقامة حديث قصير تمزج بين الخيال ونقل الواقع اليومي في أسلوب مصنوع

---

[1]- ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج1، ج1، دار الكتاب، مصر، ص333.

[2]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1965، ص150.

[3]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1988، ص20.

[4]- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000 ص224.

[5]- زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، ج1، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، ص197.

مسجوع يدور حول بطل آفاق أديب شحَّاذ يحدث عنه وينشر طويته راوية جوالة قد يلبس جُبة البطل أحيانا، وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام في عِظة بليغة تُقلقلُ الدراهم في أكياسها أو نكتة أدبية طريفة أو نادرة أو شاردة لفظية طفيفة"[1].

أو كما قال عنها قصي عدنان: "إرهاصة قصصية متفاوتة الطول، تنسج بأساليب متباينة وتوضح على لسان رجل خيالي، أو على لسان منشئها، فتطرق موضوعات متعددة اجتماعية أو أدبية أو سياسية... متخذة من آيات الذكر الحكيم أو الحديث الشريف والحِكَم والأمثال والأشعار مناهل يعُبُّ منها المقامي ليغني نصَّه ويزيد من بلاغته ويقوِّي حجته، ويمزج فيه النثر والشعر ولا يربط بين المقامات رابط، وتنتهي المقامة عادة بحكمة أو موعظة أو نكتة".[2]

ولعل من أوسع وأشمل ما عُرِّفت به المقامة في صورتها النهائية تعريف عمر رضا إذ يقول: "تطلق لفظة المقامة اصطلاحا على قصة نثرية وجيزة مشتملة على ملحمة يرويها الكاتب على لسان شخص فرضي، وقد تكون طويلة أيضا، وقد تُورد من خلالها أشعار كثيرة لتزيد المتكلمين قوة والمترسلين بلاغة، ولا بأس بأن تكون لصاحب المقامة أو لغيره ومن مستلزمات المقامة أن يضع الكاتب فيها غرائب اللغات وشواردها يذكر حظا وافرا من الكلمات ويكثر عدد الألفاظ ويبذل واضع المقامة كل همته في تزيينها وتحسينها ويأتي بنوادر التركيب ويبالغ في الصناعة اللفظية والمعنوية ويزينها بما استطاع من الحِكَم والأمثال. وأن ملاك المقامات وقوامها قصة حادثة تقتصر على رجل معيَّن لا تتجاوز منه أبدا وهو خيالي في الأغلب"[3].

تصبح المقامة بذلك شبه قصة قصيرة مسجوعة في الأغلب، يتبارى الأدباء لإظهار براعتهم اللغوية والأدبية من خلالها حيث تمتاز بالسرد والحوار والأسلوب الحكائي والوصف الذي يقوم بدور بارز وسيكون موضوع دراستنا في الفصول القادمة.

---

[1]- فكتور الكك: بديعات الزمان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961، ص48.

[2]- قصي عدنان سعيد الحسني: فن المقامات بالأندلس "نشأته وتطوره وسماته"، دار الفكر، دط، ص137-138.

[3]- عمر رضا: الأدب العربي في الجاهلية والإسلام، دمشق، 1972م، ص205-206.

لقد شكلت المقامة أولى الأجناس السردية التي تحمل طابع القص في الأدب العربي ذلك أن المقامة بما مرّت به من تطور اشتملت على مبادئ وعناصر القصة الحديثة ومنها على سبيل المثال: العقدة والحوار الشخوص المحورية والهامشية والبعد الزمكاني والبداية والنهاية. وبذلك اكتسبت المقامة مكانة مرموقة في الساحة الأدبية وأضحت محور انشغال الكتاب، فبعد أن استوعبها عبد الفتاح كيليطو أكسبها مظهرا خاصا بها وحدها هو"ثبات الشكل السردي وأهم عنصر في الأفعال السردية هو فعل التعرف الذي يشكل خصوصية المقامة، حيث تعرُّف الراوي على شخصية البطل هو العنصر الأساسي في الشكل السردي المقاماتي"[1]لتمتلك بذلك المقامة خاصية التفرد والتميز عن باقي أشكال السرد.

لقد أسَّس بديع الزمان بهذا الفن "فن المقامات" شعرية جديدة في الكتابة العربية أطلق عليها عبد الفتاح كليطو مصطلح "شعرية الستار" أو "شعرية الكتابة المرموزة" وهي لغة يختفي وراءها ثراء دلالي حيث المعنى يتوارى "في أفق عائم ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب ومجازات الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدالّ والمدلول، لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز"[2]وتبع البديع في هذه الطريقة الحريري والسرقسطي وغيرهما.

[1]- عبد الفتاح كليطو: المقامات "السرد والأنساق الثقافية"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001، ص102.

[2]- المرجع نفسه، ص102.

ثانيا: المقامة في المشرق:نشأتها وخصائصها

1- النشأة:

إشكالية الريادة الإبداعية قضية شائكة تضاربت آراء العلماء والمؤرخين حولها وذهبوا في الموضوع مذاهب متباينة، فذهب بعضهم إلى أن ابن دريد (321هـ/933م) هو المؤسس المبدع والمبتكر لهذا الفن في حين ذهب أكثر الباحثين والدارسين إلى أن بديع الزمان الهمذاني هو السابق إليه.

تعد المقامة ثمرة تيارين في الأدب العربي، أولهما تيار أدب الحرمان والتسول الذي انتشر في القرن الرابع الهجري وثانيهما تيار الصنعة الذي بلغ به المترسلون مبلغا بعيدا في التأنق والتعقيد.

-تيار أدب الحرمان: لقد كان الحرمان نصيب الكثرة من الناس في القرن الرابع الهجري يقول الهمذاني في هذا الصدد "ولكني أخبره بما عرض لها (أي المدينة) ولهذا فيهم فشت الأمراض الحادّة فخيطت عشواء وأفنت رجالا، ثم جلا الغلاء، وفقد الطعام ووقع الموت العام فمن الناس من لم يُطعم أسبوعا حتى هلك جوعا...، ومنهم من لا يجد القوت والدرهم على كفّه حتى يموت، والباقون أحياء كأنهم أموات ترعد فرائصهم من هذه البوائق، وإن هول السلطان أعظم، وأمر المطالبات أكبر وأهم"[1]فهو هنا بصدد وصف بعض المدن التي تأزمت فيها الأوضاع وحياة كهذه كان لابد أن تتمثل في الأدب فتجسدت من جهة بالتسول والكدية ومن جهة أخرى بالشكوى والتألُّم، لقد صوّر أدب التسوُّل صورة لطائفة من الناس تنكّرَت لها الأيام فلجأت إلى ألوان من الحيل لكسب العيش، أما الكدية فقديمة عند العرب، عَرَضَ لها الجاحظ، ثم بسط لها البيهقي في أوائل القرن الرابع فشاع وصف المكديين وذكر طبقاتهم وأعمالهم ونوادرهم "لقد شاع التكدي في القرن الرابع شيوعا شديدا واشتهرت فيه جماعة عرفت بالساسانية، فكانوا يضربون في الآفاق من بلد إلى بلد مبدؤهم الغاية تبرر الوسيلة، وكان الساسان طائفة من رجال الشعر والقصص ورجال

[1]- حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، مج2، دار الجيل، بيروت، ط2، 2003، ص187.

النظر في الحياة فكانوا يزاولون مهمتهم في طمأنينة وفي رأيهم أن البيئة تطالب هذا التصرف والمزاولة"[1] فالفساد إذًا متفشٍّ، والحُكْم في فوضى، والعيش في ضيق ينخر العظام.

-**أدب الصنعة**: فقد بلغ أوجه في العصر العباسي مع ابن العميد (360هـ) وأبي بكر الخوارزمي (377هـ) وأبي إسحاق الصابي (394هـ) والصاحب بن عباد (375هـ)[2] حتى أن التزويق أصبح غاية والكتابة أصبحت مزيجا من زخرف أنيق وموسيقى لفظية راقية كما "نزع الأدباء إلى تضمين الأدب لونا من المعرفة التي جعلت الأدب مطية تلك المعارف، كما نزع الأدب إلى الزخرفة اللفظية التي أغرقت المعنى في بحر زاخر من الأسجاع والاستعارات وشتى ضروب الجِناس"[3]. وهذان التياران مصدران طبيعيان لظهور فن المقامة.

وحينما يثار موضوع ريادة المقامات، ينبغي التفريق أولا بين الريادة الإبداعية والريادة الزمنية، ففيما تحيل الثانية على محاولات تندرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على القدرة الخلاَّقة التي تؤسس نمطا جديدا للتعبير يقوم على قواعد محكمة في البناء، وفيما ترتبط الريادة الزمنية بالمحاولات غير المتميزة فنيا لنمط من أنماط التعبير، تقترن الريادة الإبداعية بالمثال الذي اكتسب قوَّته الفنية، ليكون نسيجا يُحتذى ومُوجها للجهود اللاحقة، وهنا نتحدث عن الريادة ليس بمعنى الابتكار من لا شيء، وإنما بمعنى بلورة الشكل السردي الجديد حيث اختلفت الآراء وتضاربت حول مُنشئها الحقيقي، حيث نجد اعتراف العديد من الأعلام اللغويين والباحثين في مجال الأدب بأسبقية بديع الزمان الهمذاني في إنشاء هذا الفن ومن القائلين بهذا الرأي نجد: القلقشندي، وابن خلدون وغيرهما[4]، يقول هذا الأخير صاحب كتاب صبح الأعشى: "إن أول من فتح باب كل المقامات علاَّمة الدهر وإمام الأدب بديع الزمان الهمذاني، فعمل مقاماته المشهورة، وهي غاية البلاغة وعلو الرتبة في الصنعة، ثم تلاه

---

[1]- حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ص187.

[2]- المرجع نفسه، ص187-188.

[3]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص138.

[4]- المرجع نفسه، ص138.

الإمام أبو محمد قاسم الحريري..."[1]ونجد إلى جانب هؤلاء ناصف اليازجي في مجمع البحرين يؤكد على أسبقية بديع الزمان لهذا الفن وإلى جانبه مارون عبود إذ يقول: "إن خطة المقامات هي من عمل البديع، فلا لابن فارس، ولا لابن دريد في صنعها، فالهمذاني هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشي، وعلى طريقه هذه التي شقها سارت عجلة الأدب ألف عام، فعبثا نحاول العثور على أثر لهذه الخطة عند البديع.[2]

فمن الطبيعي أن يكون البديع قد تأثّر بالمقامات المروية وأحاديث الكدية التي وقعت منذ القرن الأول الهجري، ففكرة المقامة لديه تبلورت "نتيجة لأمور كثيرة وفكر متعدد، منها هيكل الحديث عند ابن دريد"[3]، فابن دريد أنشأ الأحاديث للتعليم وأخذها البديع الهمذاني وهذّبها وأدخل عليها العناصر الحية والحركة "ويرى Thomas Chenry مترجم مقامات الحريري أن أساطير التوراة عن الهنود وقصة لقمان وهستوباداسا Histopatasa في اللغة السنسكريتية، ثم البهلوية قد أوحت إلى بديع الزمان بفكرته[4]. إذن فكرة المقامة لم تُخلَق من عدم لأن التشكيلات الداخلية للأنواع الأدبية الجديدة تكون صورة لانهائية من التحولات المضمرة للأنواع القديمة.

تنبثق الأشكال الجديدة من خضم الرصيد المتفكك للأشكال التي افتقرت إلى الوفاء بحاجات التعبير والتمثيل، فكفت وتحللت، ثم تشكّلت مرة أخرى في أنواع وأشكال وصيغ أخرى والمقامات كالحكايات الخرافية والسِيَر، هي أنواع سردية لمادة أدبية كانت معروفة بأشكال أخرى. إذن فمن التعسُّف أن نقرَّ بأنَّ البديع أوجد مقاماته من العدم لأن أكثر الكتَّاب أصالةً هو إلى حدٍّ بعيد راسب من الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مكوَّن من غير ذاته كما يرى لانسون في كتابه "منهج البحث في تاريخ الآداب" هنا نلاحظ أن مارون عبُّود قد بالغ في رأيه حين نفى على البديع إمكانية التأثُّر بغيره، وعلى

---

[1]- الحريري: مقامات الحريري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط7، 2005، ص225.

[2]- عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص138.

[3]- مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمداني، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2003، ص225.

[4]- الحريري: مقامات الحريري، ص225.

النقيض من ذلك نجد طائفة من الباحثين تنفي عن البديع أسبقيته في إنشاء هذا الفن ولعل أول من ذهب إلى هذا المذهب "الحصري في كتابه-زهر الآداب"، فقد عزا ابتداء المقامات إلى ابن دريد الأزدي"[1]وأن البديع إنما كتب مقاماته لمعارضة ابن دريد، هذا ما ذهب إليه المستشرق الإنجليزي مارغو ليوث.

وفي اتجاه ثالث نجد جرجي زيدان الذي أسند نشوء فن المقامات إلى أحمد ابن فارس يقول فيه "وله فضل التقدم في وضع المقامات لأنه كتب رسائل اقتبس العلماء منها نسقه وعليه اشتغل بديع الزمان الهمذاني"[2] غير أن هذا الرأي يتموضع موضع الشكّ، ذلك أن الثعالبي حين ترجم لابن فارس لم يُشِر إلى مقاماته وإنما ذكر "رسائل أنيقة" أضِف إلى ذلك كون الثعالبي من معاصري البديع فكيف يخفي ولا يصرِّح بأخذ البديع لمقامات أستاذه!إضافة إلى ذلك فالحصري القيرواني والذي كان يعيش قبل ابن خلكان لم يصرِّح بذلك وإنما اكتفى بكوْن البديع قد عارض ابن دريد وحسب.

وفي الإطار نفسه يشير السباعي بيومي إلى أسبقية ابن فارس في إنشاء فنّ المقامة "إنَّ ابن دريد أنشأ أحاديثه في بيئة فارسية، ومعارض أعجمية وأن البديع حيث عارضه سمَّى أحاديث مقامات. ولكننا نذكر أنَّ الذي احتذاه أولا. إنما هو أستاذ البديع أبو الحسن أحمد ابن فارس لا البديع فقد وضع مقامات اتبع الأدباء نسقه فيها، وكان أولهم إتباعا تلميذه البديع... في مقاماته التي وصفها الحصري، وكلاهما عاش في بيئة فارسية كما عاش ابن دريد.

ولعلَّ من حظ البديع ضياع مقامات هذين الأستاذين وبقاء مقاماته ممثلة في الثمن الباقي وهو خمسون مقاما فاعتبرت لذلك أولى المقامات".[3]

لقد اعتمد بيومي في إصداره لهذا الرأي على ترجمة ابن خلكان وابن فارس حيث يقول "وله رسائل أنيقة، ومسائل في اللغة، تعانى بها الفقهاء، ومنه اقتبس الحريري... ذلك

---

[1]- علي بوملحم: في الأدب وفنونه، الدار العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، 1970، ص646.

[2]- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج2، سلسلة الأنيس، الجزائر، 1993، ص375.

[3]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص141.

الأسلوب ووضع المسائل الفقهية"[1]هنا نجد أنّ ابن خلكان لم يصرِّح بلفظ مقامات وإنما اكتفى بلفظة رسائل أنيقة فلو كانت مقامات لصرَّح بذلك مثل ما فعل مع الحريري إضافة إلى ذلك فقد ذهب السيوطي في كتابه "المزهر" إلى أنَّ ابن فارس ألَّف في الفتيا سمَّاه "فتيا فقيه العرب"[2].

يوضِّح السيوطي أنَّ ابن فارس لم يكتب المقامات بالمعنى الاصطلاحي الفنِّيِّ. وإنّما كتب رسالة في موضوع "فتيا فقيه العرب" وهي رسالة تتضمَّن طائفة من الألغاز اللغوية ليس غير والبديع كما هو معروف قد أعرض في مقاماته عن الألغاز في حين ولع بها الحريري فمن العجب أن تضيع المقامات الفارسية التي ذكرها السباعي دفعة واحدة دون أن يتخلَّف جزء منها في صدور الكتب مع أنّه في الحقيقة لا ذهاب ولا ضياع فقد أورد عبد المالك مرتاض في كتابه فن المقامات في الأدب العربي[3]أنّ الدكتور شكري فيصل قد أخبره في جلسة نقاش أنّ رسالة "فتيا فقيه العرب" لابن فارس قد طُبِعت أخيرا، بهذا يسقط كل ما تبنَّاه بيُّومي، وكما نبه عبد المالك مرتاض فكيف لابن فارس أن يُهمِل لفظ "مقامة في معجمه "مقاييس اللغة" إهمالا كاملا مع العلم أنه مؤلف مُعجمي! يبدو أنّ هذا الرأي الذي ينتزع قصب السبق من "البديع" لم يدعم بما يقوِّيه من النصوص لذلك يبقى"بديع الزمان الهمذاني" أول من اخترع فن المقامة العربية وهو الذي أقام لها هيكلها الذي عاشت فيه حوالي ألف سنة من يوم نشأتها.

أما ما ذهب إليه زكي مبارك من أن الحريري هو أوّل من أذاع بين الناس أن "البديع" هو أستاذ المقاميين حين يقول "إلاّ أنّ بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات وإنّما ابتكره ابن دريد"[4].

إن زكي مبارك عندما يتحدّث عن فكرة الابتكار يعير اهتماما إلى الفروقات الموجودة

---

[1]- المرجع السابق، ص141.

[2]- السيوطي: المزهر، ج1، دار إحياء الكتب العربية، ط4، 1958، ص622.

[3]- زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، ص144.

[4]- المرجع نفسه، ص243.

بين الريادتين الزمنية والإبداعية وربما لم يكن هذا التفريق مُثارا في العقود الأولى من القرن العشرين حينما صدر عنه ذلك الرأي واحتفى به، وأصبح مسلمة تتردد في معظم البحوث التي عالجت نشأة المقامات.

لقد استند زكي مبارك في رأيه على نص الحصري الذي أورده في كتابه زهر الآداب والذي نصه كالآتي: "لّما رأى –الهمذاني– أبا بكر محمد بن الحسين دريد الأزدي، أغرب بأربعين حديثا وذكر أنّه استنبطها من ينابيع صدره واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية(....)، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة، عارضها أربعمائة مقامة في الكدية، تذوب ظرفا وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى، وقف مناقلتها بين رجلين: سمّى أحدهما عيسى ابن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدار، ويتنافثان السحر، في معانٍ تُضحِك الحزين وتحرِّك الرصين، يتطلع منها كل طريفة ويوقف منها كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصَّ أحدهما بالرواية".[1]

لقد اعتمد زكي مبارك على هذه الوثيقة كدليل قاطع ونهائي لريادة ابن دريد للمقامات مهمِّشا بذلك بعض الحقائق منها:

- أنّ الحصري القيرواني (435هـ)متأخر كثيرا عن عصر ابن دريد كما أنه متأخر عن الهمذاني مما يؤكِّد أن روايته لم تكن معاصرة للحدث الذي قرّره.
- أنّ ابن دريد لم يكن سوى لغويٍّ إخباريٍّ يعتمد على سلسلة الإسناد التقليدية في رواية الخبر، كما تدلّ على ذلك الأخبار المنسوبة إليه في كتاب الأمالي للقالي.
- أنّه لا يورد أيَّ وجه من وجوه الشبه بينهما في الغرض، والعدد والمناسبة.[2]
- يؤكِّد كذلك على أنّ مقامات الهمذاني تنطوي على راوٍ وبطل في حين يغيب هذا

[1]– الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، محمد محي الدين، نشر المكتبة التجارية الكبرى مصر، ط3، 1953، ج1، ص273-274.

[2]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص232.

كليًّا في أحاديث ابن دريد لأنها ليست سوى أخبار مسندة، دون أن ننسى المقامات في تلك الفترة كانت معروفة لدى الأدباء العرب فقد اصطنعها في كتابه "عيون الأخبار" فما منع ابن دريد من أن يطلق على أحاديثه مقامات؟.

في ضوء هذه الحقائق، لا تُكتشف أي علاقة نوعية بين الأحاديث والمقامات، فإذا أخذنا في الحسبان ثلاثة مكوِّنات أساسية مشتركة بينهما، وهي صيغة الإسناد، وبنية المتن، والغرض نجدهما يختلفان اختلافاً كليًّا في كلٍّ ذلك ففيما جاءت الأحاديث بإسناد مركَّب أمين على تقاليد الخبر كما عرفت في الأحاديث النبوية والأخبار الأدبية والتاريخية وبمتن لا ينطوي على بنية فنيّة محدّدة كونه لا يعنى إلا بإيصال القصد على نحو مباشر وبأغراض متعدِّدة تهدف إلى حصر الغريب الحوشي من الألفاظ، فإنّ المقامات تختلف عن الأحاديث في كل ما ورد ذكره، فالإسناد البسيط الذي يؤطرها لا يهدف إلى تقصي الحقيقة، إنما يُدشن لظهور الحكاية، وتهيئة أسباب المُناقلة السردية للمتن بين الراوي والبطل متنا قوامه حكاية طغى عليها غرض الكدية[1]. والمضاهاة بين الأحاديث والمقامات لا تبرهن على ما ذهب إليه زكي مبارك من أنَّ ابن دريد هو مبتكر فن المقامة، وأن البديع جاراه في ذلك، إنما تقرر أن كلا منهما كان يعمل في حقل من حقول الكتابة، يختلف عن الآخر وفيما كان الأول، يوصف لغويا إخباريا، يهدف إلى إقرار حقائق لغوية كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية اللغوية، كان الثاني يصوغ نوعًا سرديا اتصف ببنية سردية خاصة من هنا فالمقامات من حيث مضمونها وأسلوبها قد عرفت في الأدب العربي منذ تاريخ مبكر، ولكن المقامات في صورتها الفنية الناضجة النهائية التي تتخذ رواية واحدة لا تتغير وتصطنع بطلا أدبيا، ظريفا شحاذا، يقوم بالحوادث الرئيسية التي تتناولها المقامة لم يسبق إليها البديع أحد من الأدباء مع اعترافنا بأنه استفاد مما كتبوا أو رووا قبله.

وبحسب رأي عبد المالك مرتاض يبقى اعتراف الحريري بأستاذية البديع دليلا قاطعا على هذه الحقيقة، رغم إنكار زكي مبارك لها، ذلك أن الحريري لم يكن يجهل أحاديث ابن دريد في أكبر الظن لأنه أقرب عهدا به، والأقرب إلى الصواب أنه لم يكن يراها مقامات من

[1]-ينظر : المرجع السابق، ص232.

جنس ما كتب البديع بتلك الصورة الفنية الناضجة، يقول في هذا الصدد عبد المالك مرتاض "إذا كان الحريري يعد مخطئا، في رأي زكي مبارك، وهو أشهر كتاب المقامات إطلاقا في الأدب العربي... فليس ينبغي أن يعرف حقيقة نشأة المقامات أحد. وذلك محال....ثم إذا كانت أحاديث ابن دريد تعد عند زكي مبارك مقامات فقد ينبغي لنا أن نعد كثيرا من الأحاديث الأدبية، والرسائل الأنيقة والمواعظ الحسنة مقامات... وذلك أيضا ضرب من ضروب المحال"[1].

إن هذا الاعتراف حجة ودليل قوي على اقتناع الأدباء والنقاد في عصره بأستاذيته، ونحن نرجح هذا الرأي بعد عرض جميع تلك الآراء المتضاربة لنصل إلى نهاية الطريق حيث قطعت الدراسات الحديثة الشك باليقين وأكدت في الأخير بأن الهمذاني هو أستاذ المقاميين،وهو مبدع هذا الفن فقد رأت هذه الدراسات أن المقامات في صورتها الناضجة النهائية تنامت واكتملت على يد بديع الزمان الهمذاني على اعتبار أنها تمهيد للكتابات الروائية الحديثة فالهمذاني لم يبق له إلا خطوة ليأتي لنا بقصص المحتالين وهو نوع لم يصل إليه أحد كما يرى بعض الدارسين.

فلو كتب بديع الزمان الهمذاني مقدمة يقدم بها مقاماته للقراء لكفانا عناء الجدل والبحث ولجنّب النقاد كثيرا من الاضطراب في مذاهبهم.

-عدد مقامات بديع الزمان:وإذا جئنا للحديث عن عدد مقامات الهمذاني فإن هذه القضية لم تسلم أيضا من الاضطراب والتعقيد فمقامات الهمذاني عرفت بأنها تجاوزت الخمسين مقامة غير أن كثيرا من الدراسات والكتب تنفي هذا العدد وتقول أنه أملى أربعمائة مقامة بنيسابور فأين وجه الصواب من هذا القول؟

إن الإجابة على مثل هذه الأسئلة يستدعي الحيطة والحذر في استحضار ومراجعة آراء الآخرين.

[1]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص146.

ناقش مصطفى الشكعة هذه القضية[1] ليتبنى في الأخير ما ذكره الثعالبي من أن عددها أربعمائة واندثر منها أغلبها و لم يصلنا إلا العدد اليسير والبالغ الاثنتين والخمسين مقامة.

صحيح أن الثعالبي من سكان نيسابور، وهو من معاصري البديع،وصحيح كذلك أن هذا العدد ورد في رسائل البديع نفسها وفي كتاب زهر الآداب للحصري لكن هذه الحقائق جميعا تفتح باب الجدل على مصراعيه. وقد تناول هذه القضية عبد المالك مرتاض بالشرح والتحليل المفصل للنصوص التاريخية وللآراء أيضا معتمدا في ذلك على الحجة والبرهان متّبعا في ذلك زكي مبارك في كتابه النثر الفني، فإذا كان البديع قد عارض ابن دريد في أحاديثه أمر مسلّم به أفلا يجب أن تتقارب المعارضات من حيث الكمية؟

أما قضية الضياع فهل من المعقول أن تضيع سبعة أثمان هذه المقامات في زمن ازدهر فيه الأدب من حيث النقد والتسجيل والمحافظة على الآثار الأدبية، لعل البديع حين ذكر هذا العدد كان في باب المبالغة والمفاخرة، وهذا ما يؤيده قول شوقي ضيف "إن بديع الزمان كان بصدد الافتخار والتزيد في عمله ولذلك ينبغي أن لا نفهم العدد الذي ذكره في (رسالتين من رسائله) بمعناه الحرفي"[2].

وفي هذا الصدد نميل إلى رأي عبد المالك مرتاض وأتباعه، فهو يرى أن الحصري والثعالبي قد عولا مباشرة على البديع نفسه –في هذا العدد– والذي كان في موقف أدبيّ مجروح مُحاولا أن يفتخر بحاله ويبرز تفوقه يقول في هذا الصدد عبد المالك مرتاض "فقد قضى البديع عمره يكتب الرسائل في كل غرض، وفي كل مناسبة، ولكل صديق وعدو، وقريب وبعيد، و لم يتجاوز بها نيِّفاً ومائتين، فكيف بالمقامات التي كانت تتطلب وقتاً أوسع، وخيالا أخصب وموهبة أغنى؟"[3].

–زمان ومكان كتابة المقامات:إن قضية تاريخ كتابة المقامات قضية مهمة للإلمام بنشأة المقامة، وهي بدورها لم تخل من التعقيد والاضطراب ونقص الأدلة، والنصوص

[1] – مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني، ص322.

[2] – شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، 1960، ص247.

[3] – عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص146.

التاريخية.

ومن بين الذين تحدّثوا عن القضية الحصري في كتابه زهر الآداب وثمر الألباب حيث يقول: "ينخرط في سلك هذا المعنى، مقامة من مقامات الإسكندري في الكدية مما أنشأه بديع الزمان وأملاه في شهور سنة خمس وثمانين وثلاثمائة"[1]، ما يلفت الانتباه في هذا القول عبارة "مما أنشأه" فإما أن يكون قد كتب بعضها في هذه السنة والبعض الآخر كتبه في سنوات أخرى لم يذكرها الحصري. لقد أيّد الثعالبي الحصري فيما أورده في هذا القول ليؤكّد على أنها كتبت في نيسابور سنة 372هـ، فيقول في يتيمة الدهر: "إن بديع الزمان أملى مقاماته الأربعمائة في نيسابور"[2].ليكون بذلك رأيه سندا موثوقا ذلك أنه صديق للبديع وكذلك يقطن بجواره، وهو أول من تحدّث عن هذه القضية.

يقول مصطفى الشكعة سنة 373هـ حول الموضوع "وبذلك تكون إقامته فيها حوالي العام، الأمر الذي لا يعقل معه أن يكون الهمذاني قد وجد من فسحة الوقت ما يسمح له بإنشاء هذا العدد من المقامات في فترة محدودة وقصيرة كهذه"[3].

وهناك من القرائن ما يدل على أنه لم ينشئ جل المقامات هناك، مثال ذلك المقامات الست التي أنشأها في مدح خلف بن أحمد أمير سجستان.نجد من بين الباحثين كذلك عبد المالك مرتاض، والذي رجّح "ورود الهمذاني نيسابور سنة اثنين وثمانين وأن البديع شرع في كتابة مقاماته في مطلع العقد التاسع من القرن الرابع للهجرة[4]مستندا في ذلك على نص الحصري.

نستنتج من كل ما سبق ذكره "أن المقامات قد بدأ في إنشائها وكتابة بعضها في

---

[1]- الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص335.

[2]- الثعالبي: يتيمة الدهر، شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة، مج4، (دط)، دار العلمية، بيروت، لبنان، (دت) ص294.

[3]- مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني، ص325.

[4]-المرجع نفسه، ص158.

نيسابور وأما بقيتها فقد أنشأها في أماكن مختلفة وأزمنة عديدة"[1] وهذا هو الرأي الأرجح على التقريب.

2-خصائص المقامة المشرقية

تشكل المقامات ظاهرة مهمة في تاريخ الأدب العربي القديم، ترجع أهميتها إلى أنها أوجدت في ذلك الأدب شكلا جديدا نشأ وترعرع في خضم التطورات السردية التي شهدتها القرون الأربعة الأولى، استطاع هذا الفن أن يعطي كثيرا من جوانب القصور التي نشأت عن عدم اكتمال الأشكال والأنواع الأدبية في المأثور من التراث، ومن ثمة كيف استطاع هذا الفن أن يتسم بالجدية والخصوصية التي تميزه عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، وبتعبير آخر ما هي خصائص هذا الفن المشرقي النشأة؟.

مقامات الهمذاني والحريري مقاييس جيدة للذوق ورموز للأدب الرفيع الراقي لوجدنا نوعاً من التأثر الظاهر بأسلوب الكتابة الفنية في القرن الرابع الهجري، وهذا أمر طبيعي لا غنى عنه، ذلك الأسلوب الذي أثر في هؤلاء ترك لمسات فنية معينة بقيت مطبوعة في أسلوب المقامة على مرّ العصور، عصر ازدهر فيه الأدب من جميع جوانبه ولا شك أن الازدهار يحيل على التطور خصوصا من ناحية الشكل –أسلوب الكتابة–.

نجد عند كبار الناثرين آنذاك أمثال الخوارزمي وابن العميد والبديع وغيرهم طغيانا للصنعة والزخرف اللفظي والمحسنات البديعية، وتتضمن النصوص حشدا من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأبيات الشعرية والأمثال السائدة والحوادث التاريخية هذا ما ظهر بوضوح في المقامات المشرقية عامة ومقامات الهمذاني خاصة، من خلال هذا التصور العام سنحاول أن نقف على أهم هذه الخصائص والمتمثلة في:

-**موضوع المقامة "الحدث"**:تنبع الأحداث في المقامات المشرقية من البيئة ومن ظروف حياة وشخصية كاتبها لذلك أخذت أكثر صورها في شؤون الأدب والحياة فتنوعت بذلك مواضيعها واختلفت فأصبحت كل مقامة نصا متكاملا لا علاقة له بالذي يليه.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص328.

وقد صورت المقامات المشرقية المجتمع بعاداته وتقاليده من مختلف جوانبه السياسية والعقائدية والعرقية والأدبية والاجتماعية والتعليمية واللغوية محققة بذلك غايات علمية وأدبية ونحوية وفقهية وفُكاهية.

إذا عدنا إلى متن المقامة نجد "الكدية "عنصرا أساسيا تقوم عليه الأحداث وإن دارت حول موضوعات أخرى حيث يقول في هذا الصدد عبد المالك مرتاض "المادة الرئيسية التي يقوم عليها مضمون المقامة، فمعظم المقامات تعتمد أساسا على حيل المكيدين وأخبارهم ومغامراتهم"[1].

وتنمو الأحداث في المقامات نموا طبيعيا، وتتوالد نتيجة مشاكل مختلفة مثل ما نجده في المقامة الأسدية للبديع والتي تنبع نتيجة مشكلات سياسية.

وبهذا تكون الفكرة عنصرا أساسيا في القصة أو المقامة وبدونها لا يمكن للقارئ فهم الأحداث التي تدور حولها، ولكي تؤدي المقامة هدفها الذي ترمي إليه المتمثل في جذب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه، يجب أن تتوفر على شروط منها:

- أن تكون مناسبة لمدارك المتلقين ومرتبطة بحياتهم وعواطفهم.
- أن تخلو من المثالية الشديدة[2]، والتي يقول عنها محمود حسن إسماعيل "فالإسراف في الإثراء على صفات الخير، الإيغال في تقبيح الشر تعطي نتائج معكوسة، وهكذا يقال بالنسبة إلى إعطاء الأشرار أوصافا شكلية قبيحة وإعطاء الأخيار أوصافا جميلة"[3].

من هنا نخلص إلى أن اختيار فكرة موفقة، بمثابة العثور على مفتاح الكنز وما على الكاتب بعد هذا إلا أن يقوم بفتح الباب واختيار ما يشاء من جواهر، ثم يحسن عرضها بأسلوب شائق يستحوذ على العقول.

-هدف المقامة:لقد استطاعت المقامة أن تمثل نصا مثاليا يعبِّر من خلاله الكُتَّاب عن

---

[1]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص313.

[2]- محمد حسن إسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004، ص123.

[3]- المرجع نفسه، ص 124.

براعتهم في استعمال الأساليب الأدبية وحسن الصياغة وإظهار سعة الثقافة والاطلاع، ليس هذا فحسب بل استطاعت أن تتجاوز ذلك إلى تحقيق أهداف تعليمية، فلو عدنا إلى مقامات البديع –النهدية– لوجدناه في مرتبة المعلم وبأسلوبه يعيد شرح العبارات الغامضة فيها.

واستطاعت المقامة كذلك أن تعبِّر وبأصدق الصور عن حالة المجتمع آنذاك، وعن الفئة الثالثة فئة المكدين التي تولدت نتيجة الفوضى التي سادت المجتمع في ذلك الوقت لتحقق من خلال ذلك غاية وهدفا اجتماعيا تمثل في نقد الأوضاع الاجتماعية بأسلوب معقد ساخر ساخط في آن واحد.

–الزمان والمكان: تجري أحداث المقامة في زمان محدد يتناسب والقصة القصيرة وقد تتوالى إلى أحداث عديدة لكن الكاتب لا يدع الأحداث تفلت من يده وتتفرع إلى أحداث جانبية، وإنما يلتقط المواقف المؤثرة والمترابطة.

وتظهر في المقامة خاصية امتداد الزمن حسب المواقف، ولكاتب المقامة مقدرة على التحكم في زمام الأمور، كما أن أحداث المقامة قد تجري في مكان واحد مما يحقق لها الوحدة المكانية مثل "المقامة السجستانية" للبديع والتي جرت أحداثها في السوق، أو قد تتعدد فيها الأمكنة كما في "المقامة البغدادية" والتي تجري أحداثها في الطريق لتكتمل عند الشوّاء، من هنا يمكن القول إن أحداث المقامة قد تجري في كل مكان مما يجعلها مطابقة لواقع الحياة مع التنبيه بأن كُتَّاب المقامات لم يعيروا قضية الزمان والمكان عناية خاصة لأن جلّ اهتمامهم كان منصبّا على الشخصيات ودورها وصفاتها. فتصوير البيئة "الزمان والمكان" يعطي لمحة عن الجوِّ العام ويقدم كذلك صورة سمعية حسية للقارئ نابضة بالحياة ولها دلالات على مجريات الأحداث.

–الشخصيات: أجد في المقامات شخصيتين رئيسيتين هما البطل والراوي وبينهما صلة وثيقة، فالراوي يتحدِّث عن البطل ويتبعه حيثما ذهب ليكشف عن وجهه الحقيقي في الأخير، وهناك أيضا شخصيات ثانوية في المقامات تظهر بين الحين والآخر في مواضع متفرقة نابعة من المجتمع تمثل شخصيات مألوفة تتصرف هذه الشخصيات حسب إمكاناتها، كما تختلف ثقافتها ومن ثمَّ اتجاهاتها في أغلب الأحيان تغلب عليها السذاجة والبساطة، علما بأن

هذه الشخصيات جميعا وهمية من نسج خيال صاحب المقامة يعطي لها أسماء موحية لأشياء يريدها.

وهناك طريقتان لعرض الشخصيات:

أ- طريقة تحليلية "سردية": بأن يحكي الأديب الأحداث التي قامت بها الشخصيات ليُعقِّب على فعلها بتحليل تصرفاتها وهذه طريقة سلبية رديئة العرض.

ب-طريقة تمثيلية "حوارية": يترك الأديب الشخصيات وشأنها لتعبِّر بنفسها عن طبيعتها فيستنتج القارئ من تصرفاتها مجريات الأحداث اللاحقة.

-**العقدة والحل**:لكل مقامة عقدة تدور عليها أحداث المقامة أو عقد متعددة تتشكل هذه العقدة تبعاً لتطور الأحداث والمواقف حتى تصل إلى ذروة التأزم فتثير من ثمة السامع لمعرفة النهاية وتسهل في أحيان أخرى إلى البساطة والسذاجة لكنها تظل دائما نقطة ارتكاز المقامة "فقد كان البديع يطوِّر العقدة تبعا للمواقف القصصية، وللأفكار التي يعالجها في المقامة، و لم يكن كالحريري واليازجي، لا يقيم هذه العقدة إلا على معرفة ما يحدث للشحاذ المغامر"[1].

مع الإشارة إلى أن بعض الدارسين يعتقدون أن انتهاء أغلب المقامات بنهاية واحدة عيب وضعف في المقامة في حين أن الرأي الأقرب إلى الصواب أن هذه النهاية لا تنقص من قوة العقدة في المقامة ذلك أن الأفكار تتجدد بين المقامة والأخرى وبالتالي يتجدد التشويق.

-**الأسلوب الفني**:جاء أسلوب المقامات صورة لأسلوب الكتابة في القرن الرابع الهجري فالتزم السجع الذي كان يعد أحد مقاييس البراعة الفنية آنذاك مع اختلاف بين المنشئين من حيث إيراده والعناية به فمنهم من جره إلى التكلف والإتيان بالغريب، ومنهم من جنح إليه بغير تكلف ليكون الكلام أحيانا عذبا موسيقي الرنة يولِّد وقعا جميلا في الآذان وقبولا في النفس، وأحيانا أخرى يصبح عبارة عن نبذ متناثرة انتظمت في قوالب متراصعة ومتسلسلة تفتقر إلى التنوع الذي يعد أساسا للإشباع الدلالي في الخطاب الأدبي، من هنا

[1]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص497.

كانت اللغة متينة أنيقة في مواضع، وغريبة ثقيلة في مواضع أخرى، فإلى جانب السجع نجد كذلك الزخرف اللفظي والمحسنات البديعية من جناس وطباق وتورية، وكذلك الصور البيانية فقد قامت هي الأخرى بدور بارز في المقامات، فالتشبيه في أغلبه كان مستمدا من الظواهر الطبيعية يقول في هذا عبد المالك مرتاض "فألفينا التشبيهات فيها مادية محسوسة في معظمها، وقد وجدنا في المقامات تشبيه المحسوس بالمحسوس أشيع وعليها أغلب"[1] وكذلك الأمر سواء بالنسبة للاستعارات والكنايات والمجاز فهي في معظمها لا تخرج عن الطبيعة المادية التي يهدف من ورائها الكاتب بث الحياة في الجماد دون أن ننسى كثرة الاقتباس من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وكذلك الاستشهاد والملاءمة في نفس الوقت بين الشعر والنثر، ترد كذلك في المقامات أمثال وحكم وألغاز، أما الوصف فينقسم بين العذوبة والتعقيد وبين الرقة والحلاوة والذي سيكون موضوع دراستنا دون أن ننسى عنصر الحركة الذي ينمي ويطور الأحداث ف المقامة والذي نتج عن الحوار الدرامي الممزوج بالسرد المولد لقدرة ممتازة على إضحاك السامع "ومن أجل ذلك كان الحوار حيا رشيقا وخفيفا ممتعا يضفي على المقامة الجمال والروعة الفنية التي تميز كل عمل قصصي"[2].

هذا عن المقامة المشرقية أما فيما يخص المقامة الأندلسية والتي سنحيل الحديث عنها في النقطة الموالية فقد انفردت بجملة من الخصائص منها ما كان قريبا لخصائص المقامة المشرقية –مستمدا منها– ولا داعي لتكرارها ومنها ما اختلفت كليا عنها وذلك تماشيا مع مستجدات العصر وخصائصه من بينها:

- التجديد في موضوع المقامة.
- تخليها عن الشعر.
- أصبح كُتّابها يخاطبون بها زعماء في الدولة، وذلك بطرحهم قصة واقعية من صميم الحياة الأندلسية، بهدف نقد وقائع هذه الحياة ولعل هذا ما قصده محمد مكي بقوله

[1] – المرجع السابق، ص387.

[2] – المرجع نفسه، ص504.

"إن المقامة، أصبحت لونا من ألوان القصة النقدية الاجتماعية"[1].

- تخلي المقامة عن الراوي واستبدالها بالكاتب "القاص".
- توظيف اللغة العامية والدارجة.
- تميزها بالواقعية كما أنها تفيض بالسخرية اللاذعة من النماذج البشرية التي تضطرب في ذلك المجتمع.

إذن من بين المواضيع المشتركة بين المقامة المشرقية والمقامة الأندلسية: الحفاظ على البطل والراوي والعقدة:

- فالبطل عند الهمذاني عيسى بن هشام يروي عن أبي الفتح الإسكندري وعند الحريري الحارث بن همام يروي عن أبي زيد السروجي، وعند السرقسطي السائب بن تمام يروي عن الشيخ أبي حبيب السدوسي كما يظهر معهما شخص آخر في بعض المقامات يدعى المنذر بن حمام وهو شخصية سلبية يلقي فقط الرواية " حدث المنذر بن حمام قال"حدثنا المنذر."
- – العقدة: لا تخرج في مضمونها عن الحيلة والكدية، تبدأ المقامة بغرض سريع يهيئ الراوي به المستمعين لما سيحدث ثم تصل ذروة العقدة عندما يبدأ الراوي في التكدي.
- السخرية: دائما موجودة في المقامة المشرقية والأندلسية بهدف الكشف عن الفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي أو أن تكون لغرض السخرية المطلقة "الإضحاك".
- الوصف والبراعة اللغوية:تظهر عند الكاتب المقامي المشرقي والأندلسي على حد سواء.
- الحيلة والكدية: حيث يلتقي أسلوب البطل المشرقي مع الأندلسي في الكدية فكلاهما يتكدى الناس بأسلوب بليغ سواء عن طريق الشعوذة أو الرقص كقرد أو

[1]– علي غريب محمد الشناوي: فن النثر الأندلسي، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، (دط)، 1995، ص367.

غيرهما من الأمور.

- الشعر:موضوع أساسي لفن المقامة نجده في كل مقامة سواء كانت مشرقية أو أندلسية يكون كحكمة أو ملخص أو مغزى، بل قد يتخلل المقامة ليؤدي دور المحادثة والحوار.
- كما حفلت المقامات المشرقية والأندلسية بإبرازها أحكام نقدية تحمل وجهة نظر مؤلفها ومذهبه الأدبي غير أنه لكل طرف مواضيع وتقنيات مقامية خاصة تفردت بها فالمشرقية امتازت باشتمالها على موضوعات الفقه والعقائد والنحو والأحاجي والألغاز، أما الأندلسية فامتازت بالعنصر البحري والغزل العذري ورثاء المدن وهذا ما سنحيل الحديث عنه لاحقا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا: المقامة في الأندلس

لم يغب النثر عن الساحة الأدبية في الأندلس فقد سار جنبا إلى جنب مع الحركة الشعرية مرّ من خلال ذلك بمراحل زمنية طويلة وبظروف تاريخية متنوعة أسهمت في تطوّره، وساعدت على تنوّع مضامينه وأشكاله، وكما هو معروف فإن فنون النثر في الأندلس ظهرت تِباعا فالقرون الأولى من فتح الأندلس تميّزت بظهور الخطابة والرسائل بنوعيها وكذلك كتب المبايعة.

ولما كان التقليد عند الأدباء الأندلسيين حاصل لا محالة فإننا لا نستطيع أن ننكر في هذا المقام تأثر الأندلسيين بالمشارقة في فن المقامة، ومن ثمة فالسؤال المطروح: كيف ارتحلت المقامة المشرقية إلى الأندلس، وكيف استطاعت بعد ذلك أن تكتسب الهوية الأندلسية؟

كان لاتصال المد الثقافي بين المشرق والمغرب دور في انتقال الفن المقامي بجانب فنون أخرى إلى الأندلس" فقد لعبت رحلات الأندلسيين إلى المشرق دورا أساسيا في وقوفهم على هذا الجنس الأدبي"[1]، أورد المقري في كتابه نفح الطيب الكثير من التراجم لمن رحلوا إلى المشرق ثم إنَّ المشارقة الوافدين على الأندلس طلبا للمجد والشهرة العلمية والأدبية كان لهم دور وتأثير في وضع ركائز هذا الفن الجديد في الأندلس فقد "هاجرت إلى الأندلس كتب الفارابي وديوان المتنبي ومقامات الحريري ورسائل البديع والخوارزمي وخطب ابن نباتة وكتب الثعالبي وخاصة اليتيمة"[2]. لتنشأ من هذا حركة علمية أدبية في الأندلس ازدهرت في الواقع نتيجة لوسيلتين هما رحلة أهل العلم من الأندلس وإليه، فقد كان تيار هذه الرحلة العلمية مُطَّرِدا، يحمل من يرحلون من الأندلس إلى المشرق للعلم ومن يرحلون من المشرق إلى الأندلس بالعلم يقول في هذا الصدد ابن خلدون: "فالرحلة لا بد منها في طلب العلم لاكتساب الفوائد والكمال بلقاء المشايخ ومباشرة الرجال"[3].

---

[1]- شاهر عوض الكفاوين: المقامات الأندلسية في عصري الطوائف والمرابطين، جامعة الملك عبد العزيز، 1455هـ-1951م، ص74.

[2]- الحصري :زهر الأداب وثمر الألباب، ص403.

[3]- ابن خلدون: المقدمة، ج4، بيروت، ط9، ص40.

لقد كانت الرحلات آنذاك متباينة الأهداف متنوعة الأغراض زاولها الأندلسيون في وقت مبكر صحبتها بطبيعة الحال الكثير من المناظرات والمحاورات بين العلماء في مختلف الحواضر ومن المبكرين في الرحلة إلى العراق نستحضر عباس بن الناصح الذي جلب العديد من الكتب للحكم بن هشام"[1]، ونجد كذلك ابن شكوال (494-578هـ) يروي في كتابه الصلة "عن سلمة بن سعيد بن برد الأنصاري (310-406هـ) الذي رحل إلى المشرق ومعه مال كثير وبعد أن أدّى الفريضة راح يختلف إلى مجالس العلماء، ويستمع إلى محاوراتهم، ومناظراتهم وقد دوّن هذا في مصنّفاته، وحين قفل إلى الأندلس ساق ثمانية عشر حملاً مشدودةً من كتب... وكانت في كل فنٍّ من العلم، ولم يتمَّ له ذلك، إلا بمال كثير حمله إلى المشرق"[2]والأمثلة على ذلك كثيرة وهكذا تدريجيا اتسعت الرحلات وزاد عدد الرحّالة في الأندلس فأحضروا منها الزاد الكثير حيث أوردت كتب فهارس شيوخ العلماء، وكتب الرحلات الأعداد الضخمة من النماذج حول الرحلات العلمية.

لقد عاد الأندلسيون إلى بلدهم الأندلس وفي جعبتهم مادة دسمة من المؤلفات المشرقية التي فتنتهم فراحوا يتسابقون في شرحها وتذليلها، لم يقتصر هذا الشغف على الرحّالة وحسب بل تجاوزهم لينال نصيبا من اهتمام الحُكّام آنذاك، وما رواه ابن الأبار (658هـ) خير دليل على ذلك "طلب الحَكَم بن عبد الرحمن المستنصر بالله ت 366هـ إلى أبي الفرج الأصفهاني ت356هـ إذ بعث إليه بألف دينار عيناً ذهباً، وخاطبه يلتمس منه نسخة من كتابه الذي ألَّفه في الأغاني... فأرسل إليه نسخة حسنة مُنقّحة قبل أن يظهر الكتاب لأهل العراق أو ينسخه أحد منهم"[3]هذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على الاهتمام والشغف بالعلم وأصحابه.

في خِضَمِّ هذه الأجواء شقّت المقامة طريقها نحو الأندلس لتشدّ الانتباه وتنال الإعجاب. هنا نقف على مقامات الحريري التي نالت شهرة واسعة في الأندلس تفوقت بها

---

[1]- ابن سعيد المراكشي: المغرب في حلى المغرب، تحقيق، شوقي ضيف، ج1، ص40.

[2]- ابن بشكوال: الصلة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (دط)، (دت)، ج1، ص224-225.

[3]- ابن الآبار: الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، ج1، القاهرة ص 200، 201، 202.

حتى على مقامات الهمذاني التي لها فضل السبق والتأصيل –لقد مثلت مقامات الحريري نقطة انطلاق لسيلٍ عرِمٍ من الفن المقامي.

فعكف الأدباء على روايتها وتعليمها وشرحها في بلاد المشرق والمغرب حيث يروي الشريشي عددا من العلماء تلقى منهم هذه المقامات أشهرهم الشيخ الفقيه المقري أبو بكر بن أزهر الحجري وصهره أبو القاسم بن عبد ربه القيسي المعروف بابن جهور وقد حدّث بها أبو الحسن بن جبير والأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخثيني[1]، هنا نجد أن السند قد لعب دوراً بارزا في التأكيد على صحة الخبر وبعث الاطمئنان.

بعد أن تشبّع الأندلسيون من المقامات بدِوا في شرحها والتعليق عليها، فكما كان المشرقي يفتخر بمقاماته كان هنا من حق الأندلسي أن يفتخر بشرحه وتعليقه عن هذه المقامات بتبيان مواطن القوة والضعف فيها ليكون في منزلة الحكم فهل الحكم هنا في موضع ضعف؟

من بين الذين شرحوا المقامات وعلّقوا عليها:

- أبو بكر بن عبد الله (ميمون)* بن إدريس بن محمد العبدري الغرناطي ت567هـ[2].
- أبو الحسن علي بن أحمد بن علي بن لبان (509-573هـ)[3].
- أبو المجد عقيل بن عطية بن أبي أحمد القضاعي ت608هـ[4].
- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن بن موسى بن علي بن عبد المؤمن القيسي الشريشي توفي في حوالي سنة 619ه.

---

[1]–المصدر السابق، ن ص.

*– كان بليغا في النثر، موسوعة علمية في ثقافته، له باع بالقراءات يحفظ الفقه والأدب، متفوقا في النحو وشرح كتاب الجمل للزجاجي، بغية الملتمس،ينظر :ابن الآبار: الحلة السيراء، ص132.

[2]– لسان الدين بن الخطيب :الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 75-76.

[3]–ابن سعيد المراكشي: المغرب في حلى المغرب، ج1، تحقيق شوقي ضيف، ص303.

[4]– كان فقيها ذا باع في فنون الأدب له مصنفات منها: فصل المقال في الموازنة بين الأعمال وُلِي القضاء في غرناطة وسجلماسة، ينظر: الإحاطة، ج4، ص 230 - 231.

هذا الأخير يعد من أوسع الشروح وأفضلها ذلك أنه اعتمد في شرحه على طريقة متفتحة موسوعية استوعب من خلالها متون المقامات وشروحها وفق استراتيجية علمية موحدة مع التنويه بين الوهلة والأخرى إلى بعض النظرات النقدية المبنية على الموضوعية، ولو عدنا إلى شرحه لوجدنا الكثير من النماذج عن ذلك، غير أننا نكتفي في هذا المقام بنموذج واحد للتوضيح فحسب.

نجد الشريشي أثناء شرحه لمقامات الحريري يوازن بين بيتي الحريري وبيت أبي الفرج الذي يقول فيه:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضّت على العنّاب بالبَرَد

أما بيتي الحريري فنصهما:

سألتها حين زارت نضو برقعها الـــ قاني وإبداع سمعي أطيب الخبر

فزحزحت سقفا غشى ســـنا قمر وساقطت لؤلؤا من خاتم عطر

لقد بين الشريشي تقصير الحريري في بيته رغم أنه كان يقصد أن يزيد من استئناس المتلقي لأنه غير مدّعٍ في الشعر –هذا ما نجده في كلامه الذي سبق البيتين– فقد عاب الشريشي استخدام الألوان حيث قال "وجعلها تعض على أصابعها وهي بيض، لأنه يصف امرأة شعرت بفراق أحبابها...".

وجعل المرأة لابسة السواد لأن أهل المشرق يلبسونه لحزنهم وأهل الأندلس يلبسون البياض لحزنهم" ليبين في هذا الموضع تقاليد الأندلس من تقاليد المشارقة ومن ثمة يلبس شرحه الصبغة الأندلسية التي تبين هوية مبدعه الذي أصبح اسمه صنواً لاسم الحريري.

ومرحلة الشروح هذه قادت بالضرورة إلى المحاكاة والتمثيل والتقليد لهذا الجنس الأدبي المسمى بالمقامة.

ففي عهد ملوك الطوائف في الأندلس نجد تأثرا كبيرا بمقامات بديع الزمان الهمذاني، وهو دليل واضح على انتقال فن المقامة إلى الأندلس. في هذا المقام لا يسعنا إلا أن نورد

بعض النماذج من مقامات بعض الأندلسيين للتوضيح فحسب مع الإشارة إلى أن الأمثلة كثيرة على ذلك.

ومما يشد الانتباه في هذا الصدد رسالة أبي المغيرة ابن حزم[1]-في وصف غلام- والتي عارض بها "البديع" في رسالته التي بعث بها إلى غلام يستميل فؤاده بعد عزله عن ولايته لقد انتهج ابن حزم نفس أسلوب وفكرة البديع[2]والمتتبع للرسالتين يلاحظ ذلك بوضوح بل يحس بالنفحة الهمذانية في عبارات ومعاني ابن حزم حتى أننا نجده في بعض المواضع ينقل عبارات البديع بنصها مع تغيير طفيف كقوله "وانتصف لنا منك الزمان بشعرات أغشت هلالك كسوفا" وقول البديع "... وانتصر لنا منه بشعرات كسفت هلاله" بالإضافة إلى هذا نجد أيضا التزام السجع وختام الرسالة بأبيات شعرية.

في هذا الموضع لا ننسى "ابن شهيد" الذي أعجب بأسلوب "البديع" ووصفه إعجاباً شديداً جرّه الأمر إلى الإتيان بمثله، يتجلى ذلك في وصفه للماء والبرغوث والثعلب والحلوى والتي سار فيها على منوال البديع حيث جاء في وصفه للماء قوله:[3] "انظر يا سيدي، كأنه عصير صباح أو ذوب قمر لياح ينصب من إنائه انصباب الكواكب من سمائه، العين حانوته والفم عفريته...".

هو بهذا يحاكي بديع الزمان في مقامته المضرية حين وصف الماء بقوله: "أزرق كعين السنور، صافٍ كقضيب البلور انتخب من الفرات، واستعمل بعد البيات، فجاء كلسان الشمعة في صفاء الدمعة..."[4] لقد بذل كلا الطرفين جهداً في إظهار براعة الوصف.

ثم يأتي عهد المرابطين في الأندلس لتظهر مقامات الحريري وتنال شهرة واسعة كما

---

[1]- هو عبد الوهاب بن أحمد بن سعيد بن حزم أبو المغيرة، الوزير الكاتب من المقدمين في الآداب والشعر والبلاغة، له شعر كثير، وهو ابن عم الفقيه أبي محمد بن حزم، توفي قريبا من العشرين وأربعمائة. ينظر:المقري أحمد بن محمد التلمساني: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس ج1، بيروت، ص620.

[2]- ابن بسام: الذخيرة في محالس أهل الجزيرة، تح إحسان عباس، ج1، قسم1، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1989م، ص140-141.

[3]- المصدر نفسه، ص676.

[4]- محمد محي الدين عبد الحميد :شرح مقامات الهمذاني، بيروت، 1924، ص124.

سبق الذكر وتكون أنموذجا يحتذي به ومثال يُنسَج على منواله، ولعلنا لا نجد في هذا المقام أفضل من اللزوميات للسرقسطي مثالا ودليلا على ذلك حيث قلّد السرقسطي الحريري من حيث الموضوع والشكل والعدد.

إن أثر المقامات في الأدب العربي لم يقتصر على العرب بل تجاوزه إلى المستشرقين على اختلاف جنسياتهم من بينهم "مرغوليون" الإنجليزي و"آدم متز" السويسري ودوساسي الذي شرح مقامات الحريري باللغة العربية شرحا وافيا في مجلدين ضخمين.[1]

بل إن أثر المقامات واضح جلي في الأدب الإسباني وخصوصا في قصص الشطار التي يجب أن تكون ذات صلة متينة بفن المقامات في إسبانيا آنذاك[2]بل إن هذا التأثير تجاوز الأدب الإسباني إلى سواه من الآداب الأوربية، ثم إن أثر المقامات الحريرية خصوصا كانت مما ألهم الفنانين والرسامين فراحوا يرسمون لوحات تعد من عيون الفن الإسلامي الأصيل فقد كانت هذه المقامات التي استحوذت على قلوب الناس في القرون الوسطى "منطلق لإبداعات فن التصوير العربي"[3]كل هذا يدل على أنه كان لفن المقامات آثار خصبة وجليلة على الأدب العربي في المرتبة الأولى ثم على الآداب الإنسانية الأخرى بوجه عام، بل أنها جاوزت كل ذلك إلى الفنون الجميلة كفن التصوير لتكون بذلك الأندلس جسرا لعبور الثقافة والأدب العربي إلى الغرب.

[1]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات، ص536.

[2]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص215.

[3]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات، ص538.

رابعا:السرقسطي ومقاماته:

هو محمد بن يوسف بن عبد الله التميمي، من أهل سرقسطة[1]سكن قرطبة، يكنى بأبي الطاهر[2]. المتتبع للمراجع التي ترجمت له يلاحظ اختلافا في بعض الأسماء حيث أضافت له مصادر أسماء في حين حذفتها أخرى من سلسلة نسبه، من بين الذين أضافوا له لسان الدين بن الخطيب والسيوطي[3] -إلى سلسلة نسبه- (المازني) وأضاف إلى ذلك ابن الأبار والضبي[4] (الاشتركوني) حيث يعرفه ابن الأبار بقوله "أبو الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله السرقسطي، المعرف بابن الأشتركوني التميمي، توفي في قرطبة في الحادي والعشرين من جمادى الأولى سنة 537هـ"[5].

السرقسطي هو أبو الطاهر جمال الدين محمد بن يوسف بن عبد الله ابن إبراهيم التميمي المازني القرطبي المالكي الأندلسي المعروف بابن الأشتركوني أو الأشتركوي أو الأشكوري.

---

[1]- سرقسطة: بلدة تقع شرق الأندلس تُعرف بالبيضاء لأن أسوارها من الرخام الأبيض تضم مباني مشهورة من بينها قصر الجعفرية شرقي المدينة، كانت تعد من أشهر قواعد المملكة الإسلامية الكبرى بسبب مركزها الاسترتيجي، استولى عليها العرب سنة (94-712هـ) بقيادة موسى بن نصير سقطت في يد الإسبان سنة 536هـ في عهد الملك المستنصر بن عبد الملك بن أحمد التجيبي. ينظر: محمد بن عبد المنعم الحميدي، الروض المعطار في خبر الأقطار، تح إحسان عباس، بيروت مكتبة لبنان، 1984، ص317، وشهاب الدين ابن عبد الله ياقوت الحموي: معجم البلدان ج3، بيروت، دار إحياء التراث، 1979م، ص213.

[2]- ابن بشكوال أبو القاسم خلف بن عبد الله: كتاب الصلة، ج1، (دط)، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة (دت)، ص588.

[3]- لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ص521. وينظر: السيوطي الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح مصطفى عبد القادر عطا، ج1، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، (دت)، ص330.

[4]- ابن الآبار محمد ابن عبد الله بن أبي بكر القضاعي: المعجم في أصحاب الإمام علي الصفدي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص144.

وينظر: الضبي أحمد بن يحي بن أحمد بن عميرة: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس (دط)، دار الكتاب العربي 1967، ص532.

[5]- ابن بشكوال: الصلة، ص124.

ومن هذا يبدو أن بعض هذه الألقاب كانت تختلف في شيوعها بين المراجع، فبعضها كان مألوفا مشهورا مثل السرقسطي والأشتركوني أو الأشتركوي، في حين بعضها الآخر كان يقتصر على مراجع معينة مثل القرطبي والمالكي.

وبقيت نشأة السرقسطي الأولى مجهولة عند أغلب مؤرخي الأدب فلم نجد عنها ما يرشد سبيلنا سوى بعض الومضات الخفيفة، حيث نجد ابن بسام في كتابه "الذخيرة" يشير إلى مسقط رأسه انطلاقا من بعض الترجمات مثل ترجمة "أبي بكر بن عمار وزير بني عباد" إذ يقول ابن بسام في هذا الصدد "وأنشدت للأديب أبي الطاهر محمد بن يوسف الأشكوري منسوبا إلى قرية له بعامل سرقسطة"، وأشارت مصادر أخرى إلى هذه القرية باسم "أشتركوي"[1]، وبعدها يورد له بعض الأبيات الشعرية، ما يطمئننا في ذلك أن ابن بسام (542م) يعد المؤرخ الأقرب إلى زمن السرقسطي (538م) فهو من معاصريه، ولا يتعدى الفارق الزماني بينهما أربعة أعوام.

وقد نسب السرقسطي فيما نسب إليه إلى قرية أشتركونه، فعرف بابن الأشتركوني أو الأشتركوي أو الأشكوري، ويبدو أن المؤلف قد عاش في تِرحال دائم حيث انتقل إلى مدينة سرقسطة عاصمة الثغر الأعلى طلباً للعلم وربما للرزق والتي نُسِب إليها فيما بعد ويبدو أنه وبسبب الأوضاع السياسية والعسكرية المضطربة في الأندلس، اضطر إلى التنقل في عدة مدن أندلسية فقد دخل غرناطة وانتقل إلى بلنسية، وأخذ عن أبي محمد بن السيد وانتقل إلى شاطبة وأخذ عن ابن عتاب، وأبي بحر وأبي القاسم بن صواب، وسمع من أبي علي بمرسية، وكتب إليه أبو بكر غالب بن عطية، أبو الحسن بن الباذش من غرناطة، وابن أخت غانم من مالقة وابن الأخضر وابن العربي من إشبيلية وقد لقي بعضهم وأخذ عنهم علوم اللغة وصنوف الأدب وتحقيق في اللغات[2].

توفي السرقسطي بقرطبة ظهر يوم الثلاثاء، الحادي والعشرين من جمادى الأولى سنة

[1]- الشنتريني: إبن بسام أبو الحسن علي: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم3، ج2، ص909.

[2]- ابن الأبار: المعجم في أصحاب الإمام علي الصفدي، ص145.

ثمان وثلاثين وخمسمائة بزمانة لازمته نحوا من ثلاثة أعوام[1].

ومهما يكن من أمر فقد شارك السرقسطي في الحركة الأدبية في عصره وساهم بما تيسر له وبما استطاع ويكفيه فخرا قول لسان الدين بن الخطيب فيه "كان كاتبا لغويا شاعرا معتمدا في الأدب، فردا متقدما في ذلك في والوقت، وله المقامات المعروفة وشعره كثير مدوَّن".[2]

كان السرقسطي مقداما في اللغة العربية شاعرا محسنا رحَّالة في طلب العلم، ترك مؤلفات تثبت أدبيته ومكانته في الساحة الأدبية آنذاك نذكر منها:

-كتاب المسلسل في غريب لغة العرب: اعترف فيه السرقسطي بفضل المتقدم عليه حيث يقول "وعلى هذا فما اعتمدت مجاراة ولا قصدت مباراة، وأني لأرى فضل السابق وأنجع نجوع الآبق وأحمد منه ذلك البدء والعود"[3]. وقد قام محمد عبد الجواد علي بتحقيق هذا الكتاب ونشرته وزارة الثقافة والإرشاد القومي في مصر دون تاريخ على حد تعبير الهدروسي غير أن حسن عباس في كتابه فن المقامة في القرن السادس يصرح بتاريخ النشر (1377هـ-1957م)[4].

-ديوان شعر: أشار معظم من ترجم للسرقسطي أنه كان شاعرا ومن بين من ذكروه صاحب الإحاطة حيث يقول "وشعره كثير مدوَّن". لكن ديوانه لم يصل إلينا، ولعل السبب في ذلك فقدانه منذ فترة طويلة نتيجة التدمير الذي أصاب الأندلس أو الضياع من أيادي النُسّاخ أضف إلى ذلك أن السرقسطي ضَمَّنَ كثيرا من المقطوعات الشعرية في مقاماته، كما نجد كذلك قطعا متفرقة من قصائده مبثوثة في متون المصادر. وقد أخبرنا الهدروسي في كتابه "السرد في مقامات السرقسطي" أن جيمس مونرو Monroe قد جمع بعضها وترجمها إلى اللغة الإنجليزية عثر عليها الهدروسي في نسخة منقولة إلى الإنجليزية منشورة في Journal of

[1]- ابن الخطيب: الإحاطة، ج2، ص521.

[2]- المصدر نفسه، 521.

[3]- حسن عباس: فن المقامة في القرن السادس، (دط)، القاهرة، دار المعارف، 1986م، ص100.

[4]- نور مرعي الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2009، ص20.

as-saraquasti; ibn al saraquasti andalusi في مقال بعنوان arabic litterature lexicographer, poet and authhor of al maqamat al-luzumiya, vol XXVIII, .N° 1 March 1997[1]

ولعل له مؤلفات أخرى لم تصل إلينا أسماؤها، إذ يظهر أن له مجموعات ورسائل إنشائية لم نقف عليها، ويبدو ذلك واضحا في قول ابن خير[2]"تواليف الشيخ الكاتب الأديب أبي الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف التميمي، رحمه الله، المقامات، والمسلسل وغير ذلك من مجموعاته، وما له من منثور ومنظوم وجميع ما رواه من شيوخه روايتي لذلك كله عنه" والذي يهمنا من مؤلفاته هاهنا مقاماته اللزومية، التي حظيت بشهرة واسعة في عصره. بهذا تكتمل بعض أجزاء الصورة للسرقسطي فهو بالإضافة إلى أنه يقول الشعر فقد كان يجمعه ويرويه أيضا.

-المقامات اللزومية: كتب السرقسطي خمسين مقامة أقامها على فكرة الكدية، ولحسن الحظ وصلتنا هذه المقامات كاملة بل هي "النص المقامي الأندلسي الوحيد الذي وصلنا تامّا"[3]. وهي معروفة بالمقامات اللزومية لأن صاحبها التزم فيها ما لا يلزم في أسجاعها وأشعارها والعبرة هنا بالنثر لأنه الطاغي على المقامات مقارنة بالشعر على عكس ما ذهب إليه إحسان عباس من أن السرقسطي قد قلّد وتأثر بطريقة أبي العلاء المعرّي في لزوم ما لم يلزم، ذلك أن الحريري من الذين عنوا منذ البداية بهذا الفن البديعي عناية خاصة وهي موضوع الدراسة والبحث.

ولزوم ما لا يلزم في النثر والشعر من تعدد القوافي واشتراط أن تكون من حرفين فأكثر لم يسبق إليه أبو العلاء وحده فقد ورد في أقدم الآداب العربية وفي القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ۝٢ ﴾ [سورة العلق1-2] وكذلك

[1]- المرجع السابق، ص21.

[2]-لسان الدين بن الخطيب :الإحاطة في أخبار غرناطة، ص 302.

[3]- نور مرعي الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، ص09.

الحديث النبوي الشريف في قوله ﷺ:"ارجعن مأزورات، غير مأجورات"[1]، وفي أشعار الأقدمين ،وبما أن مقامات السرقسطي نثرية لا شعرية ولما كانت معارضة السرقسطي وتقليده للحريري في مقاماته أمر متفق عليه فإن تأثر النثر بالنثر هنا أولى من تأثر النثر بالشعر.

لقد عارض السرقسطي الحريري بخمسين مقامة كما سبق الذكر "أتعب فيها خاطره وكدّ ذهنه وأسهر ناظره وصعب على نفسه المسالك فيها فالتزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم من تعدد القوافي، واشترط أن تكون حرفين فأكثر"[2]، لينسج على منوال الحريري سواء في الأسلوب الرفيع المتصنع نوعا ما أم في مضمون الحكاية، لقد حققت المقامات اللزومية مرتين، وبالمقارنة بين التي قام بتحقيقها بدر أحمد ضيف والتي قام بتحقيقها حسن الوراكلي فإننا نجد فرقا في عدد المقامات وصل إلى تسع مقامات ذلك أن بعض المقامات التي أثبتها الوراكلي لم يثبتها بدر ضيف مع العلم أن الوراكلي قد نشر المقامات التسع في ملحق آخر تحقيقه والاختلاف في نسبة المقامات الأصلية يرجع إلى اختلاف في المخطوطات، فعلى الرغم من أن كل مخطوطة فيها خمسون مقامة لا غير فإن بعضها يحتوي على مقامات غير موجودة في المخطوطات الأخرى هذا ما جعل المقامات التسع محل شك عند بعض الباحثين، وهذا الرأي يخالف ما ذهب إليه حسن عباس من أن هذه المقامات التسع الزائدة موجودة في تحقيق بدر ضيف وأن الاختلاف ناتج عن مخطوطة مكتبة الدحداح حيث يذكر كذلك أن المحقق قد عدل عن نشرها لاحقا.[3]

[1]- عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص232.

[2]- شوقي ضيف: المقامة، ص80-81.

[3]- حسن عباس: فن المقامة في القرن السادس، ص104.

هذه المقامات التي نشرها وعددها خمسون قد ضمنها الشيخ المكدي أبو حبيب والسائب بن تمام، ونجد كذلك غريب وحبيب كلاهما من أبناء الشيخ السدوسي وينقل بعض المقامات المنذر بن حمام، تحمل معظم المقامات اللزومية أرقاما تسلسلية ترتيبية، حسب ورودها في مجموع المقامات مثل المقامة السابعة والثلاثون على نسق الحروف الهجائية والثامنة والثلاثون على نسق الحروف الهجائية والتاسعة والثلاثون على نسق الحروف الأبجدية....

ومقامات أخرى معنونة تتماشى ومحتوى المقامة مثل المقامة المثلثة اختار لها هذا الاسم ليدل على أن أسلوبها يقوم على ثلاث سجعات متوالية ثم تتجدد سجعات أخر، وهلم جرًّا إلى آخر المقامة ومن بين هذه المقامات التي حملت أسماء بعينها: البحرية، الفارسية، المرصعة الموشحة، الخمرية، النجومية، مقامة القاضي ومقامة الشعراء...الخ لنصل في الأخير إلى اثنين وعشرين مقامة مسماة، أما المرقمة فهي ثمان وعشرون مقامة.

لقد كانت المقامات اللزومية للسرقسطي إحدى المنافذ التي تطلعنا على العصف السياسي، والتحلل الأخلاقي والفساد الاجتماعي الذي ترك جرحا عميقا في الأندلس – عهد المرابطين بالتحديد* – حيث صور السرقسطي ما يعرف في تاريخ الأدب الأندلسي بالجلاء الإجباري فيظهر من المقامات النقد السياسي الصريح في هجائه للبربر على الرغم من انه يعيش في عصرهم وتحت حكمهم فيقول "... حتى قذفتني الأيام إلى بلاط طنجة وأشرفت منها على أبواب فرنجة فأقمت بين أقوام كالنعام أو النعام، وأناس كالسباع، او الضباع لا أفقه مقولهم، ولا يوافق معقولي معقولهم، قد فارقت القوم زيا ولفظا، ولم أعمم منهم طردا ولا لفظا... كأني أصاحب البهائم..."[1].

هذه المقامة والتي برز فيها الشيخ في طنجة "شمال إفريقية" من أهم مقامات السرقسطي

*عصر الطوائف والمرابطين:عصر ساد فيه الاضطراب السياسي والحروب الداخلية نتيجة أطماع دنيوية أدت إلى التمزق في العقائد والقيم إلا أنه يعد من أزهى عصور الأدب.

[1]-أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: المقامات اللزومية،، تحقيق حسن الوراكلي، ط2، 2006، جدار للكتاب العالمي ص 385.

إذ تعد ذات أهمية كبيرة لكونها أحد المصادر الأدبية التي توثق عداء الطبقة الأندلسية المثقفة للبربر كما تبين لنا مظاهر حياة البربر من عادات وشراب وأغاني وغيرها من الأمور.

إلى جانب النقد السياسي الصريح في المقامات اللزومية نجد نقدا ساخرا يغلفه الرمز في إحدى مقاماته اللزومية التي شبه فيها الكاتب الحاكم بالأسد في القسوة والبطش وهي صورة واضحة لا تحتاج إلى تعليق حيث يروي لنا قصة لقائه مع أسد قطع الطريق على الناس فيخاطبه البطل المقامي راجيا منه إفساح الطريق للعابرين فيقول: "يا أبا الحرث يا أسامة، لك الحسن والوسامة، لك الإمارة أو الرياسة، فأين منك ألاناه والسياسة ورفقا على عبيدك، وصولا على قفرك وبيدك قد روعت القلوب وطردت القلوب، وطردت الجدود والحلوب نحن من جنابك في حرم ومن سطوك في برم، مثلك يملك فلا يهلك، ويقدر فلا يغدر، نحن قوم ضعاف أكلتنا السهوب والشعاف، وأبقت منا كل معي طليح ومشفقا من المنية مليح حتى إذا انسنا بالنعم، وسمعنا أصوات النعم، قطعت بيننا وبينها السبيل... اذهب بفريستك الى عريستك وانهض بنبالك إلى عيالك. خل المال لملاكه وتنحى عن الطريق لسلاكه"[1].

وهنا ما كان من الأسد إلا أن ولى خجلا يرف على أعطافه "هذا ما كان من فعل الحيوان الأعجمي فان تدبرهم اقل من تدبر الحيوان الضاري لا عقل ولا عاطفة همهم شهواتهم..."2. لقد عبر السرقسطي وبصدق عما أصاب المجتمع الأندلسي من أوضاع مزرية متخذا من بطله ستارا يعبر من خلاله عن أعراض مختلفة.

تعنى المقامات اللزومية بالوعظ عناية خاصة بأسلوب عذب يتماشى وشخصية الناس سواء كان صادقا أم لا، فقد صور الكاتب الفقهاء المتسلطين وهم يلبسون لباس التقوى والصلاح في المقامة السابعة والعشرين. كما صور الفقهاء الصالحين في مقامات أخرى محاولا أن يحرك الوازع الديني في نفوس الناس، كما أبرز الفساد والتحلل الخلقي من دعارة وإفراط في الشهوات وحتى الغزل بالمذكر والذي يعد ظاهرة دخيلة على المجتمع الإسلامي العربي مُشبِعًا الزمان ببعد فلسفي اجتماعي فتقلبُ الزمان كان في رأيه نتيجة طبيعية للتقلب

[1]-المصدر السابق، ص 366

[2]- المصدر نفسه، ص367.

السياسي آنذاك.

وتعتبر مقامة(الدب) عند السرقسطي من أول المقامات نقدا وهجاء وإظهار لمفارقات الحياة حيث تبين من جهة حياة الترف والجواري ومن جهة أخرى حياة البِؤس والشقاء.

دون أن ننسى أن المقامات اللزومية لا تخضع إلى نسق جغرافي في ترتيبها فمثلا في المقامة العشرين يكون "أبو حبيب" في مصر وفي المقامة الحادية والعشرين ينتقل إلى البحرين وفي المقامة الثانية والعشرين يكون في القيروان وفي المقامة السادسة والأربعين يكون في طنجة ومن هناك ينتقل في المقامة السابعة والأربعين إلى الهند.

لقد سلك السرقسطي أسلوبا أظهر فيه مقدرته على الإقتتان في الصياغة والبلاغة واستعمال أنواع البديع كالجناس والطباق ثم استعمال حوار قصير فقد تسنى له الإتيان بالمعنى البليغ في صورة رائعة ساعده في ذلك إحساسه الشعري فهو " أديب شاعر وناثر لغوي ونحوي" [1] خبير في أسرار اللغة له القدرة على انتقاء الألفاظ المناسبة للوضع المناسب، يطغى في مقاماته الإحساس بفعالية اللغة من خلال الألفاظ فقط خلت مقامات السرقسطي من الألغاز والأحاجي التي كانت شائعة عند الحريري في مقاماته ورسائله أما الوصف في مقاماته فمقصود بذاته يتراوج فيه الأسلوب حسب الحال من موضع إلى موضع حيث لا تخلو مقامة له من الوصف فقد وصف الطبيعة والخمر والناس والدهر واللهو والدينار والفرس وهذا ما سنتوقف عنده في الفصل القادم والذي يليه.

تظهر في المقامات اللزومية كذلك الأغراض الأدبية والتي تحيل بطريقة مباشرة على ثقافة السرقسطي خصوصا في مقاماته النقدية حيث يدلل فيها الكاتب على عظيم معرفته بالشعر والشعراء منذ الجاهلية إلى قريب من عصره كما تظهر براعته في الشعر مثلما أظهرها في النثر حيث لا تكاد مقامة تخلو من الشعر،أحكامه النقدية فيها لا تتعدى تلك الكلمات الجوامع التي تصف الشاعر بالحلاوة والجزالة أو الرقة والغلظة، غير أنه لم يذكر شعراء الأندلس لينحصر نقده في إبراز أغلب ما اشتهر به الشاعر فهو لا يأتي بمفاهيم جديدة

[1]-شاهر عوض الكفاوين:المقامات الأندلسية في عهد الطوائف والمرابطين،ص113.

أو أحكام نقدية مبتكرة أو عميقة بل يكرر ما قال له سابقه من النقاد أما مقاماته الأخيرة فقد عقدها للمقارنة بين النظم والنثر لم يأتي فيها بجديد يذكر بل اكتفي بمجرد وصف عام لكل طرف يقول" الشعر أصعب مرتقى وأعذب مرتقى، وأبدع لفظا وأسرع حفظا، وأوسع مجازا وأنصع انجازا، أقصر معاني وأنجد مباني، وأورد زندا وأزكى رندا، اجرى على اللسان وأحرى بالإحسان، وأبعث للطرب وأذهب للكرب..."[1].

أما "النثر فعنان يرسل وبيان ينسل، وطريق يسلك وزمام يملك وحوض مورود، وثوب مهرود، وحمى مستباح، واعتناق واصطباح تلاحق فيه البطيء والسابق..."

ثم يحاول أن يعقد بينهم نوعا من المصالحة فيقول "الشعر فحل عقيم، وسفر مقيم ومبغض مردود، ومعذر مجدود، وعلاقته النفوس علاقة وجعلته لآمالها سببا وعلاقة، وان شابوه كدبا (...) أما النثر فأنثى ولود وزند لاكاب ولا صلود عين ثره وأم بره له موضع ومكانة، وعزه واستكانه يحلو لي ويمر، يلج في كل ناد، ويقدح بكل زناد... "[2].

غير أنه بتتبعنا للمقامة ككل التمسنا نوعا من الميول والتفضيل للشعر على حساب النثر. فالشكل المقامي "قد لا يكون مادة أدبية مناسبة للنقد الأدبي وذلك يرجع إلى طبيعة المقامة كجنس أدبي فهي مقيدة بإطار الصنعة اللفظية والأسلوب المسجوع كما أنها تتميز بالإيجاز والتركيز بالإضافة إلى المحافظة على العنصر الروائي المشوق"[3] مما يجعلها تنحصر في بوتيقة محدودة وتؤدي إلى أغراض معينة. لتظهر فيما بعد مقامات غير تقليدية إن صح التعبير فقدت مقومات المقامة المشرقية فلا راو لها ولا بطل ولا عقدة تدور حولها المقامة، بل أصبحت تتناول موضوعات شعرية كالمدح، الهجاء، الوصف، الرحلات وما إلى ذلك...

كما أنها فقدت كثيرا من عناصر السخرية والتشويق غير أنها لعبت دورا بارزا في التعريف بالمدن الأندلسية.

---

[1]- السرقسطي: المقامات اللزومية "مقامة في النظم والنثر"،ص373.

[2]-المصدر نفسه، ص 377.

[3]-شاهر عوض الكفاوين: المقامات في عهد الطوائف والمرابطين،ص130.

لقد استطاعت المقامات اللزومية بأسلوبها الأدبي الفني الساخر أن تعبر عن أوضاع المجتمع آنذاك بكل حيثياته وتتفرد بعد ذلك بفن من الفنون البديعية اللفظية التي ميزتها عن سواها وهو فن لزوم ما لا يلزم ولا ننسى في الأخير الإشارة إلى العنصر البحري في المقامات اللزومية كركن جديد وما اكتسبه من أهمية بعد ذلك في الكثير من المقامات مثل المقامة السادسة، العنقاوية المقامة السابعة والمقامة البحرية.و هذا من الإضافات الجديدة في فن المقامات.

يعدّ السرقسطي أول معارض لمقامات الحريري، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى قرب الفترة الزمنية بين الرجلين ولعل الدليل القاطع على المعارضة الفقرة التي صدرت بها المقامات اللزومية ذاتها ونصها "هذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة أتعب فيها خاطره وأسهل ناظره ولزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم فجاءت على غاية من الجودة والله أعلم"[1].

مما دفع ببعض الدارسين إلى تصنيف "مجال البحث في المقامات اللزومية إلى مجرد البحث عن أوجه التشابه ومناحي الاختلاف بين الأثرين"[2]، في حين أن المقامات اللزومية تناولت موضوعات خاصة بها لم تتناولها المقامات المشرقية أو اكتفت بمجرد العرض السطحي لها من هذه الموضوعات نذكر:

1- رثاء المدن: يعدّ هذا الموضوع أندلسيا بامتياز عدا ما نجده عند الحريري من حزن ورثاء كلما تذكر بلده سروج وما حل بها من خراب.

لقد تفوق الأندلسيون في رثاء مدنهم نتيجة الأوضاع والاضطرابات والفتن الداخلية التي كانت تعانيها الأندلس والتي أدّت إلى انقسامها وتلاشيها الواحدة تلو الأخرى، كل هذا أسهم في ترك فراغ كبير في نفسية الأديب الأندلسي فكلما سمحت له الفرصة تجده يفرغ

[1]- السرقسطي: المقامات اللزومية ، ص09.

[2]- نور مرعي الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، ص25.

جعبته المثقلة بالهموم على كلماته فتكون العبارات بهذا مشبعة بالإحساس المرير والانفعال الآسي "ليعيشوا بين أحضانها بخيالهم بعد أن حرموا منها ويئسوا من استعادتها أو العودة إليها.[1]

هذا ما جسّده السرقسطي في مقاماته حين رثى القيروان*والتي نصّها كالآتي: "وقد استولى عليها الخراب، وذهبت بدولتها الأعراب، فأغاضت حوضها ونميرها، وزلزلت خورنقها وسديرها" هنا نحسّ بنفسية السرقسطي المحترقة وتعابيره الحزينة، كما نجد في موضع آخر البطل يصرح بكل أسى قائلا "يا طلول أين الحلول، ويا ربوع، كم ذا الربوع، ويا ديار هل فيكن ديار، وياكن أين السكن...آه من رجالك آه من فسيح مجالك، آن من مصابك الجود والسكب، لقد سحب عليك ذيوله..."[2].

لو توسّع السرقسطي وغيره أكثر في الموضوع حيث تناولت المقامة غرضا شعريا بأكمله هو«الرثاء».

2-الحب العذري: من الموضوعات التي اتّخذها كوسيلة لتحقيق غاية وهي حماية جزيرة الأندلس التي عرفت عناصر غير مسلمة لا ترى حرجا في الاختلاط المحرم، ولما كان دور المقامة الأساسي نقد الأوضاع السائدة كان من واجبها ضد هذه الظاهرة ولفت الانتباه إلى ضروب الحب الطاهر العفيف كدواء للداء السائد آنذاك وتثير من ثمة الوازع الديني لديهم. هنا نجد الكثير من المقامات التي أثريت عقدها حول الموضوع غير أننا نكتفي ببعض النماذج فقط من المقامة الحادية عشر حيث أورد السرقسطي قصة ابن عم البطل الذي كان له ابنة عم يهواها وتهواه لينكشف الأمر كما يحدث في قصص الحب نتيجة أقطاب أخرى متداخلة.

---

[1]- الربعي بن سلامة: الأدب المغربي والأندلسي بين التأسيس والتأصيل والتجديد، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2010، ص115.

*دمرت القيروان على يد عرب الصعيد في 449هـ عنيت هذه المدينة برثاء خاص في المراجع يورده ابن بسام في ذخيرته.

[2]- السرقسطي :المقامات اللزومية، تح: حسن الواركلي، ص320.

«[و] أحس بذلك أهلها فتساوى بالقطيعة حزنها وسهلها"وكانت النتيجة أن" خالطه مس وجنون وغالبه من الحبّ ضروب وفنون، وبقي —كما ترون- يتيه في البلاد، ويلهو عن الطريق والبلاد"[1]وعادة هذا ما يحدث في قصص الحي الشهيرة "قيس وجميل". هنا لا نجد خرقا لأفق الانتظار فالنهاية معروفة وهذا راجع لتأثر وإعجاب السرقسطي بأصحاب الحب العذري وفي الموضوع نفسه نجده كذلك في المقامة الثالثة والتاسعة والثالثة والعشرون ولعل الأمر بأكمله يعود إلى شخصية الأندلسي العذبة الرقيقة لروعة طبيعة الأندلس.

3- الرحلة البحرية: قبل التطرق إلى هذه النقطة ينبغي الإشارة إلى أن الحريري في مقامته "العمانية" قد ركب بطله البحر والهمذاني كذلك حين سافر بطله على المركب في مقامته "الخلفية"، هنا نلاحظ بوضوح أن الحديث لم يدر حول البحر بل هي مجرد ذكر عارض للبصر و لم يؤثر في عقدة المقامة و لم يتخذ من البحر مسرحا لأحداث المقامة في حين أن المقامة الأندلسية تُلبِس بطلها حلة العارف بأحوال البحر بحكم موقعها الجغرافي، دون أن ننسى سعة اطلاع السرقسطي حول عالم البحار يقول في مقامته العنقاوية والتي تدور أحداثها في بلاد الصين "...فبينا نحن كذلك إذ انسابت بنا تلك الأرض، واستدار بنا الطول منها والعرض فطوينا المراحل، ورأينا الصحاري تمشي بنا والسواحل، إلى أن رأينا البحر يسير إلينا أو نسير إليه، ويعلو علينا تارة ونعلوا عليه..."[2] إلى آخر المقامة وهي طويلة لا يسعنا إيرادها كاملة غير أنها في أسلوبها تجنح إلى الخيال أكثر،وتتشابه نوعاً ما مع رحلة السندباد البحري.

-فجميع المقامات التي كتبت في الموضوع كانت غير مألوفة «قصص خيالية»، هنا نقف على ما قاله محمد رضوان الداية "مرّ فنّ المقامة في الأندلس باتّفاق الجميع بثلاث مراحل: مرحلة الرواية وقد نقلت فيها النصوص الأصول من المشرق إلى المغرب ومرحلة الشرح والتي عرفت فيها مقامات الحريري أهم شروحها وهو شرح الشريشي ثم مرحلة المعارضة، عرفت بظهور المقامات الأندلسية التي يتبع فيها مؤلفها منهج الحريري في الكتابة

[1]-المصدر السابق، ص112.

[2]- السرقسطي :المقامات اللزومية، ص338.

خاصة[1] غير أن هذه المرحلة من كتابة المقامات الأندلسية مرحلة خلاقة في تطور الجنس الأدبي الجدلي، والذي لا يزال يجذب مختلف القراءات المتعددة المشارب، فهو ذو قيمة جمالية متجددة، ومكانة مهمّة بين الأجناس التداولية وأكبر دليل على ذلك مقامات السرقسطي التي لم يكن فيها مجرّد ناقل لأسلوب الحريري الفني بل أضاف إليه عناصر فنيّة عميقة خاصّة منها لزومه ما لا يلزم وهي ظاهرة فنية جديرة بالدراسة في المقامات اللزومية والتي "لم تحظ بعد بدراسة خاصة عميقة ومتكاملة ذلك أنها لا تقل أهمية وقيمة عن مقامات الحريري بل "تتفوقها في بعض النواحي النفسية"[2] وحتى الاجتماعية ذلك أنها النص المقامي الوحيد الذي وصلنا كاملا معبرا عن الأوضاع الاجتماعية في تلك الحقبة المهمة من الأدب العربي. يقول محمد مكي "لأن فن المقامة في الأندلس حقق تطورا جديدا بالتنويع، فلم يجمد في القوالب المشرقية، إنما تطور تطورا كبيرا إذ تحرر من التكلف في اللغة حين أصبحت المقامة قصصية الطابع، بل إنها في الواقع والحياة الاجتماعية"[3]لترتبط المقامة الأندلسية بالفن القصصي وتصبح من ألوان القصة النقدية وتكون بنية خصبة لاحتواء الوصف ليصبح بدوره أحد البنيات الخطابية البارزة فيها.

[1]- محمد رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، دار الأنوار، بيروت، 1968، ص218.

[2]- محمد عبد العظيم: المقامات اللزومية للسرقسطي "أصولها تحقيقها وقيمتها الفنية"، مجلة دراسات أندلسية، العدد 37، جانفي جوان، 2007، جامعة تونس، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص377.

الفصل الثالث:

تجليات الوصف في المقامات اللزومية

أولا: بنية الوصف في المقامات اللزومية

ثانيا: حضور الوصف في المقامات اللزومية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

"... للوصف مهما كان شكله ونمطه بنية شجرية"

محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص135.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا:بنية الوصف في المقامات اللزومية :

إن الكاتب يدرج في نصّه الوصف بصوره المختلفة، فقد يصوّر موصوفه بسمة واحدة ما يجعل وصفه يتجلّى في كلمة واحدة، كما يمكن أن يأتي به في وحدات وصفية صغرى داخل المقامات أي في الجملة الوصفية الموجزة، وقد يعقّد من حضور وصفه عندما يجعله يمتدّ عبر جمل عدّة لكي يكوّن في النهاية مقطعا وصفيا أو فقرة وصفية.

فكما يقول العمامي أنّ هذه البنية الأساسية للوصف هي: "مفهوم ينطبق على ملفوظات وصفية تتراوح من المركّب الجزئي إلى وحدات نصيّة".[1]

إنّ هذه البنية تكشف أنماط حضور الوصف في النص المقامي وتتجلى في:

1-مفردة (كلمة واحدة).

2-مركب نحوي جزئي موجز.

3-في شكل تعداد والذي يتخذ شكل القائمة أو الجرد.

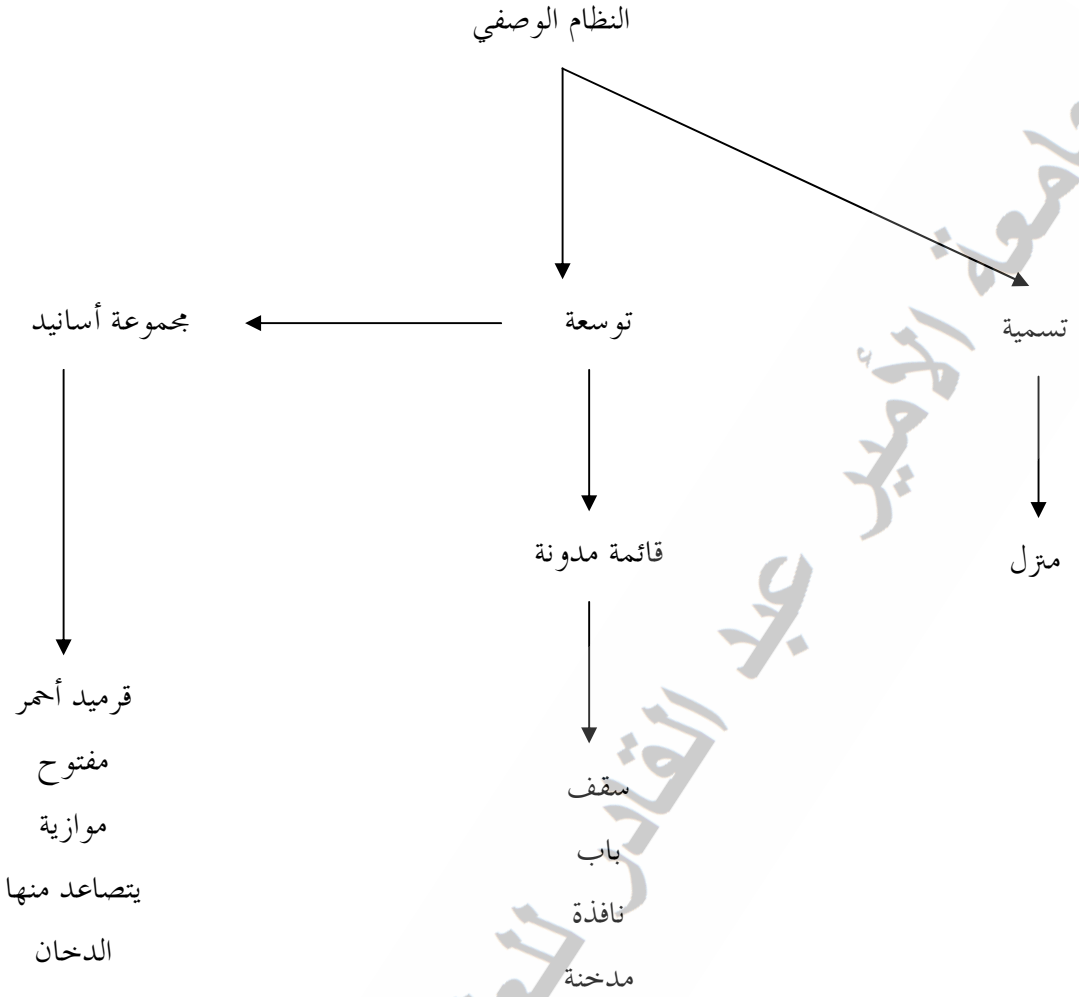
أ-البنية الأساسية: إنّ البنية الأساسية للوصف تحدّد -إذن- حسب التصوّر الذي جاء به فيليب هامون "من بنية دُنيا أو أساسية لوصف تتكوّن من تسمية (كلمة) وتوسعة (مخزون من الكلمات المتجاورة في شكل قائمة والمنشد بعضها إلى البعض في نصٍّ من النصوص"[2]وقد جسّدت هذه البنية المخطط الآتي:[3]

---

[1] - محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص137.

[2]- محمود أولحاج: دليل تقنيات التواصل ومهارات التعبير والإنشاء، الدار العالمية للكتاب، مكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص67.

[3]- فيليب هامون: في الوصفي، ص114- 115.



إنّ النظام الوصفي في شكله العام، قبل أن يقوم بتفصيله وتوسعته من خلال تقديم قائمة من الكلمات والمدونات المتجاورة التي تتلاءم وطبيعة الموصوف وتتماشى وغاية الواصف من الوصف داخل المقامة، إضافة إلى تعزيز في بنية هذا المقطع –الذي هو في طريق التشكل التّام كمسانيد وصفية أخرى تخدم أهداف كاتب المقامات في وصفه للشخصيات والأحداث.....

ب– البنية المقطعية: لما كانت البنية الأساسية تتجلّى من خلال المفردة والمركب الجزئي والمقطع فإنّ التعرّف على المقطع الوصفي مقيّد بالبنية التي يظهر فيها، فحضور علامات وإشارات معيّنة في البنية المقطعية داخل نسيج المقامة قد تؤدّي بالقارئ إلى اكتشافها مباشرة خاصّة عندما تكون هذه العناصر اللغوية الوصفية الموظفة مألوفة لدى

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

السامع باعتبارها "مكتسبة في إطار ممارسة ومحفوظة في الذاكرة أي أنّها ذات طابع عميق"[1] في حين أنّ الراوي قد يلجأ في بناء مقطعه إلى "علامات لغوية تجزئ الوصف وتبرز مفاصله، فيبرز في الآن نفسه "تخطيط النص"[2].

إذن فالمقطع قد يشكل في بنية بسيطة قائمة على التعداد كما يمكن أن يتشعب وتتعقد بنيته حسب طبيعة المقامة في حد ذاتها.

تتميز "المقامات اللزومية" بكثافة حضور الوصف. وإذا كان هذا الحضور متفاوتا من حيث الأتساع أو الامتداد النصي، حيث ترسم صورا مليئة بالحياة والحركة ومدى أثرها في إبراز قدرة المقامي على إبداع تلك الصور وترجمة خياله الخصب إلى صور نابضة بالحيوية، يمكن أن نعلّل لتلك الكثافة الوصفية بالطابع الحكائي للمدوّنة والذي يمتاز عادة بعناوين مكوّنة من مركّب إسنادي:

- مسند إليه ⟵ مقامة.
- مسند ⟵ الفرس-الدّب-الخمرية...الخ.

غير أننا نلاحظ اختلاف المسند من مقامة لأخرى مع الاختلاف في البُنى الخطابية للمقامة على اعتبار أنّ "السرد من حيث هو خطاب وحسب من حيث هو كلام واقعي موجّه من طرف السارد إلى القارئ"[3] فتكون طبيعة الحوار بتبادل الكلام بين اثنين أو أكثر وهو نمط تواصل حيث يتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي.

إنّ نصوص المقامة لا تخلو من طاقة وصفية في بنيتها الدلالية العميقة ونحن "بقراءتنا عملا أدبيا تخييليا لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكا مباشرا، ففي ذات الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضا وإن بكيفية مختلفة الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها".[4]

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص120.

[2]- المرجع نفسه، ن ص.

[3]- مجلة آفاق: مجلة اتحاد كتّاب المغرب بالرباط، العدد 8-9 1988 "تحليل السرد الأدبي"، ص42.

[4]- المرجع نفسه، ص45.

لقد ظهر الوصف في المقامة بألوان متباينة إما على شكل مقاطع وصفية خالصة أو يتوزع بين الكلمة الواحدة والمركب النحوي الجزئي "تركيب إسنادي موجز أو جملة موجزة" أو تداخله مع حدود السرد كما يقول فيليب هامون في اندراج الوصف في السرد "[إن] النص الروائي يترع إلى إيراد المقاطع الوصفية في مواطنه الإستراتيجية، أي في حدّيه الخارجيين، بدايته ونهايته وفي حدودها الداخلية مثل حدي الفصول...."[1] هذا ما أكدّه كذلك جينات بقوله "والنتيجة هي ألا وجود لفعل مترّه كليّة عن الصدى الوصفي لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما (لنص) من السرد، لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف... إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف"[2].

أما التفاوت في مستوى البنية الخطية فعادة ما يكون متناسبا مع إيقاعية الحدث وهو ما نقف عليه في هذا المقطع من مقامة الأسد والتي سار فيها على نسق المشارقة في وجود راوٍ للمقامة وبطل يقول فيها" كنت قد خرجت في نفر قليل، ذوي عزم ما ض وجد فليل[*] حتى إذا أخذت منا المهامة والقفار وتطاولت بنا النيات والأسعار فبين نحن ذات يوم قد برح بنا العطش والجوع، وأعيانا المضي أو الرجوع حتى إذا سمعنا خورا ورغاء ويعارا وثغاء فملنا إلى ذلك اللجب وأخذنا في العجب وقلنا: هذا الرجاء قد عرض بعدما أعرض والأمل قد نسج بعدما جنح "فلما أشرفنا عليه إذا بها قد تضامت تضام حلق الدرع وتشابكت تشابك الأصل بالفرع وإذا بأسدين هزبرين كالفحلين الهادرين يتناوحان قعودا ويتباريان هبوطا في السطوة وصعودا وهما يضربان الأرض بالأذناب كالثعابين"[3] تحمل هذه المقامة في أحداثها دلالة الصراع الحاد والعنيف بين أسدين قويين حيث يوحي تتابع الأفعال "كنت، خرجت،

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص63.

[2]- المرجع نفسه، ص59.

[*]- فليل: من الفل وهو الثلم، وفي حده تفليل وتفلل، وسيف أفل: دم لما به من الخلل الظاهر ومدح لما ضرب به كثير، ينظر: الزمخشري محمد بن عمر: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص220.

[3]- السرقسطي :المقامات اللزومية" مقامة الأسد"، ص365.

أخذت، تطاولت،... يتناوحان يتباريان، يضربان" بوجود حركة تتابع زمني يكمن في الانتقال من الماضي إلى المضارع خلال سرد الأحداث.

بدأ المقطع بفعل "كنت" وهو فعل لكينونة، متصرّف في الماضي على لسان ضمير المتكلم أنا فانحرف إلى زمن وقوع حدث في الماضي وهو فعل الخروج والذي يعني (السفر، الرحلة)، لينقلنا الراوي إلى مشهد صراع الأسدين في وصف حي فجاءت الأفعال التالية: "يتناوحان، يتباريان، يضربان" متمثلة في سلوك ظرفي يحدث وليد لحظة معينة (لحظة الصراع) هنا يمكننا القول: "بأن زمن القصة زمن متعدد الأبعاد ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد"[1].

في هذا المقطع حركة يجسدها تواتر الأفعال مما يجعلنا نقول إن هذه الأفعال وصفية أكثر منها سردية رغم الطابع السردي الذي يؤطرها، فهيمنة المقاطع الوصفية المندسّة داخل السرد والمتداخلة مع حدوده، تظهر وبوضوح وفق الصيغة التناوبية:

سرد ⟵ وصف ⟵ سرد ⟵ وصف

خرجت ⟵ نفر قليل ⟵ أخذت ⟵ منا القفار

برح ⟵ بنا العطش ⟵ سمعنا ⟵ خورا

هذا ما يبرر بنية الوصف القابلة للاندساس والاندراج ضمن حدودٍ سرديّة دون أن تحكمه أيّة قواعد أو قوانين من مثل هذا المقطع في المقامة المرصعة والتي جاء فيها:

"أبصرت راكبا قد أرخى من زمامه، وانتحى باعتمامه والسّراب يرفعه، واليباب يدفعه، فساور النفس تشوق، وباشر الأنس تخوف، إلى أن قرُبَ مرآه، وصقُب منآه، وتبيّن سَواده، وتمكّن سِواده، فإذا به ذو سربال منهج، ومقال مبهج ولسان طليق، وسِنان ذليق، وسهم مُصيب، وفهم خصيب، فسلم تسليم الشاشة وتكلّم تكليم الهشاشة"[2].

---

[1]- جيرار جينات :حدود السرد، ص42.

[2]- السرقسطي : المقامات اللزومية" المقامة المرصعة"، ص167.

إذا جزّأنا المقطع نحصل على:

سرد ← وصف ← سرد ← وصف

"فإذا به ذو سربال، "منهج"، و "مقال"، "مبهج"

سرد ← وصف ← سرد ← وصف

ولسان ← طليق ← وسنان ← ذليق

سرد ← وصف ← سرد ← وصف

"فسلم تسليم" "البشاشة" "وتكلم تكليم" "الهشاشة"

يتميز هذا النوع من الوصف بالسرعة، أي بكونه محدود المدى[*] فَيَرِد في شكل لفظة أو مركّب إسنادي بسيط، ولا يتعدّى في أفضل الحالات الجملة أو الجملتين القصيرتين، وهذا راجع إلى طبيعة المقامة التي تقوم على السجع والذي أدّى بطريقة مباشرة إلى قصر المقاطع الوصفية. خاصة السجع والترصيع[**].

وتحمل المقامة الأندلسية شرائط القصة الفنية من البساطة وإمكانية وقوعها واحتوائها على الحياة والحركة فهي تجرّد القاص من التعليق الشخصي[1]. هنا يمكن أن نقول عن الراوي أنّ معرفته مساوية لمعرفة الشخصية الروائية، وطبيعة السرد فيها تتفق مع نمط الرؤية مع vision avec، مع العلم أنّ هذا الشكل من مظاهر السرد منتشر أيضا في الأدب خاصة الحديث منه، في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية كما أنه لا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصّل إليه الشخصيات الروائية فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلّم المفرد مما يبرر تساوي السارد مع الشخصية

[*] – نقصد بالمدى المساحة الطباعية التي يحتلها المقطع الوصفي وتستخدم في علم السرد بمعنى الديمومة أو الاستغراق الزمني.

[**] – الترصيع: من أكمل أنواع السجع وأكثرها غناء بالأنغام حيث إنه في كلّ وحدة صوتية لفظ يقابله مثله في الوحدة الصوتية الثانية من حيث الوزن والقافية. لإحداث نغمة موسيقية يستسيغها السامع فتترسّخ في الذهن

[1] – قصي عدنان سعيد الحسيني: فن المقامات بالأندلس نشأته وتطوراته وسماته، ص107.

الروائية معرفة[1] "فالشخصية ترى [أو تفعل] في حاضر الأحداث والراوي هو الذي يحوِّل حقا ما رأته [أو فعلته] إلى كلام".

لذلك سوف نحاول الوقوف عند بعض السمات البنائية التي تُميِّز أنماط الوصف مركِّزين في ذلك على كيفية انتظام البنى المقطعية فيه وذلك بدءا من عملية التسمية dénomination إلى التوسعة expansion في النظام الوصفي معتمدين على مصطلح الموضوع العنوان الذي نادى به كل من آدم وبوتي جون.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]-جيرار جينات : حدود السرد، ص45.

ثانيا :حضور الوصف في المقامات اللزومية:

1- الوصف عن طريق القول

في هذا النمط كما رأينا في الجانب النظري لا ترى الشخصية الرائية مشهدا وإنما تتحدث إلى آخر هذا ما يحاول الراوي رسمه من خلال رسم صورة الشيخ وهو يعالج الفتى المصاب بالمسّ الشيطاني مصرّا عليه بالخروج في المقامة الجنية حيث يقول:

"يا مارد، سهمك صارد، يا مارد ماذا تريد؟ ما أطغاك، وما أعصاك، ما أبعدك عن الخير وأقصاك، أخرج يا واغل شغلك شاغل، ابعد يا خاتل، فإنك قاتل ولا تنفذ إلا بسلطان، بعدت من شيطان"[1].

ابتدأ هذا المقطع الوصفي بذكر الموضوع(العنوان) (le thème-titre) أو التسمية (dénomination)* المتمثلة في كلمة «مارد» والتي يشير بها الراوي إلى العالم الآخر الغيبي.

تسمى هذه العملية الوصفية بـــ: الترسيخ "l'ancrage"، يقول العمامي في هذا الصدد: "إن استهلال المقطع الوصفي بذكر مرجعه، أي تسمية موضوعه، وهو يربط بفضلها الموضوع العنوان الذي هو اسم من أسماء الآلة بما هو ثقافي، مشترك بين الواصف والموصوف له"[2] ثم تأتي التوسِعة «l'expansion» لتبين خصائص المارد وهي: «صارد، مارد، ما أطغاك، ما أعصاك، قاتل، واغل،...» كلّها صفات ألصقت بالمارد. وبهذا يكون الوصف في مُجمله قائم على التعداد "Enumération" لخاصيات الموصوف فكانت بنية خطية وبسيطة يقول عنها جون ميشال آدم "إن تعداد أجزاء أو خاصيات أو أفعال هو بكل

---

[1]- السرقسطي: المقامات اللزومية" مقامة الجنّية"، ص426.

*- denomination مصطلح يستخدمه فيليب هامون، أما ريكاردو وآدم وبوتي جان فيستخدمان مصطلح الموضوع العنوان.

[2]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص116.

تأكيد عملية من أبسط* العمليات الوصفية"[1]، وعلى العموم يبقى الوصف في هذا المقطع على المستوى البنيوي فقيرا.

وهناك حالة تسمّى بالتعيين "l'affectation" وهي عملية معاكسة لعملية الترسيخ حيث يتأخر ذكر الموضوع العنوان حتى نهاية المقطع الوصفي، هذا ما يتجسّد في مقامة الأسد والتي نصها كالآتي:

"اعملوا بما عملت، وميلوا حيث ملت"، قال: فإذا بهما قد خرجا عنا إلى العراء، وتعلقا إلى الضراء، فانحدرنا إلى أولئك الرعيان فقلنا: هل كان أمرنا منكم على عيان؟ فقالوا: "رأينا عجبا عجيبا رأينا من الأسد طائعا مطيعا مجيبا..."[2].

في هذا المقطع الموضوع (العنوان)هو "الأسد" جاء متأخرا عن المنظومة الوصفية التي تشكله فأصبح الوصف بحثا والموصوف لغزا على حدّ عبارة هامون "حين يكون الاسم الموصوف ملحقا (...) بخاتمة النص(...) يكون النص شبيها للغز أو لأحجية (...) [ويصبح] الموصوف البدئي إعلانا** والموصوف الختامي جوابا"[3] ذلك أنّه "كلما أجل ذكر الشيء الموصوف إلى أواخر الملفوظ الوصفي كانت قراءة هذا الملفوظ الوصفي نازعة إلى أن تكون بحثا عن معنى"[4]، لقد عمد الراوي في هذا المقطع إلى تصوير العراك وذكر اسم الأسد.

وقد يتغير الموضوع –العنوان– أكثر من مرّة في المقطع الوصفي هذا ما يجسّده المقطع الاتي:

"فلم أزل أهيم بالأديار وأسير بين جياد وأعيار، فإني لَبَين صحو وخمار إذا دفعت إلى

---

* – يعده آدم من أفقر أنواع الوصف "وصف من الدرجة الصفر" في حين يعبّر عنه هامون بوصف –مسافة أو النزعة الأفقية للمشروع الوصفي.

[1]– محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص113.

[2]– السرقسطي: المقامات اللزومية" مقامة الأسد" ص367.

** – يقصد بالإعلان هنا الترسيخ، أما الجواب فهو التعيين.

[3]– فيليب هامون: في الوصفي، ص208.

[4]– محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص118.

راية خمار، والليل قد أرخى ذلاذله، وأنام عواذله، وغور نجومه، وأرسل رجومه، وأمال ثرياه، (راية) وبدّد خفايا نجومه براية... ففزعت من ذلك الدير بابا. وصادمت من عبابا..."[1].

يتبين من هذا المقطع أن الموضوع –العنوان قد تغيّر مرّتين: مرّة في وسط المقطع (راية خمار) وأخرى في نهايته (الدير–الباب) ويُرَدّ ما طرأ على الموضوع –العنوان– من تغيير إلى عامل الترسيخ والمتجسّد في البداية بصيغة التعميم (الأديار) التي تعود طبعا على الوطن، يقوم هذا المقطع في أغلبه على وصف معنويٍّ مجسّد في الحالة الشخصية الشعورية المُعبَر عنها في المقطع نلتمس في ذلك عبارة "فلم أزل أهيم بالأديار وأسير بين جياد وأعيار..."، إن دلّ هذا على شيء فإنّما يدلّ على ضياع ويأس هذه الشخصية، هذه حالة كانت سببا رئيسيا في ذهاب هذه الشخصية إلى "راية خمار" وهي مكان مخصص لشرب الخمر يقصده المختمرون هذا الإنتماء للمكان سيسمح للمتلقي باستبعاد كلّ ما لا صلة له براية الخمار.

وقد يمتد الوصف ويتشعّب عن طريق تفريع الموضوع (العنوان) إلى عناصره المباشرة وغير المباشرة مع إبراز خاصياتها، تعد هذه العناصر "مواضيع (عناوين فرعية)Sous-thèmes titres" كما يسميها "جون ميشال آدام" و"بوتي جان" يطلقان على هذه العملية اسم "الموضعة La thèmatisation"، حيث يقولان :"يتعلّق الأمر بالعملية الوصفية الأكثر جلاء في إنشاء كلّ البورتريهات Les portraits والتي نوّه بأهميتها (سموها) إذ بواسطتها تتضح كل مظاهر الموضوع الموصوف"[2]. حيث تمثّل هذه العملية مصدر نمو الوصف (اتّساعه) فكل المظاهر قابلة لأن تموضع بمعنى أنّه يمكن أن تصير في مستوى موضوع (موضوع–فرعي)[3]ويطلقان كذلك على عملية تحديد الخاصيات "المظهرة L'aspectualisation" سنحاول أن نستجلي ذلك من خلال هذا المقطع الوصفي " قال: أقمت ببلاد الرقة*، وأنا بادي الضنا والرقة، وقد أصهرتني الهواجر وأسهرتني الزواجر، حتى

[1]– السرقسطي: المقامات اللزومية" المقامة الهمزية"، ص191.

[2]– محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص127.

[3] -Adam.J.M, petit Jean, A: le texte descriptif, P131.

*– الرقة: مدينة مشهورة على الفرات يقال لها الرقة البيضاء انظر معجم البلدان (IV)، ص272–273.

عدت كالعرجون القديم...فصرت على ذلك، أدعى بالعليل... يهينك الشفاء، ودون كدرك الصفاء إن ماهرا من الأطباء طرأ، فطره الخالق كيف شاء وبرأ... حتى رأيت شيخا كالعقاب الكاسر ذا منظر باسل ووجه باسر... وبين يديه فتى في أطمار يتمرغ الحمار، ثم يتأوّه ويشهق... وتقبض تقبض القنفذ للورلان والشق مائل، والزبد من فمه سائل..."[1]، في هذا المقطع ابتدأ الواصف وصفه بترسيخ الموضوع –العنوان– وهو بلاد الرقة ثم قام بتجزئته أو تشظيته إلى عناصر فرعية مع ذكر خاصيات الموصوف مع الملاحظة أن تلك البنية المتشعبة في المقطع مشدودة في ذات الوقت إلى بؤرة مركزية وهي الموضوع العنوان (بلاد الرقة)، هذه الكفاءة Aptitude وقابلية التضخّم والتشعب جعلت للوصف محل ارتياب واحتراز طيلة عقود زمنية من الممارسة النقدية والأدبية لدى الغرب، ذلك أن كل عملية وصفية تفتح مجالا أوسع للنمو والاتساع ذلك أنّه من الناحية النظرية يمكن مواصلة عملية تحويل العناصر إلى مواضيع أو عناوين فرعية إلى ما لا نهاية، ولكن هذه الإمكانية يحدها من الناحية الإجرائية المنطق الغائي والوظيفي الذي يحكم السرد ثم محدودية العمل الإبداعي.

يمثل في هذا المقطع "السائب "موضوع عنوان فرعي وكذلك كل من الطبيب والشيخ والفتى و لكل واحد من هذه المواضيع خاصيات معينة هي:

- السائب بن تمام: بادي الضنا والرقة... كالعرجون القديم... العليل...
- الطبيب: ماهر.
- الشيخ: كالعقاب الكاسر.
- الفتى: يتمرّغ تمرّغ الحمار، يشهق، تقبض تقبض الورلان والشق مائل...

بعد ذلك يعمد الواصف إلى عقد صلة مشابهة بين الفتى وبين مريض أصابه الجنون وكذلك عقد هذه العلاقة بين السائب والعرجون القديم العليل، والشيخ بالعقاب الكاسر تسمى هذه العملية في النظام الوصفي بالمماثلة*(l'assimilation) يعرّفها آدام وبوتي جان

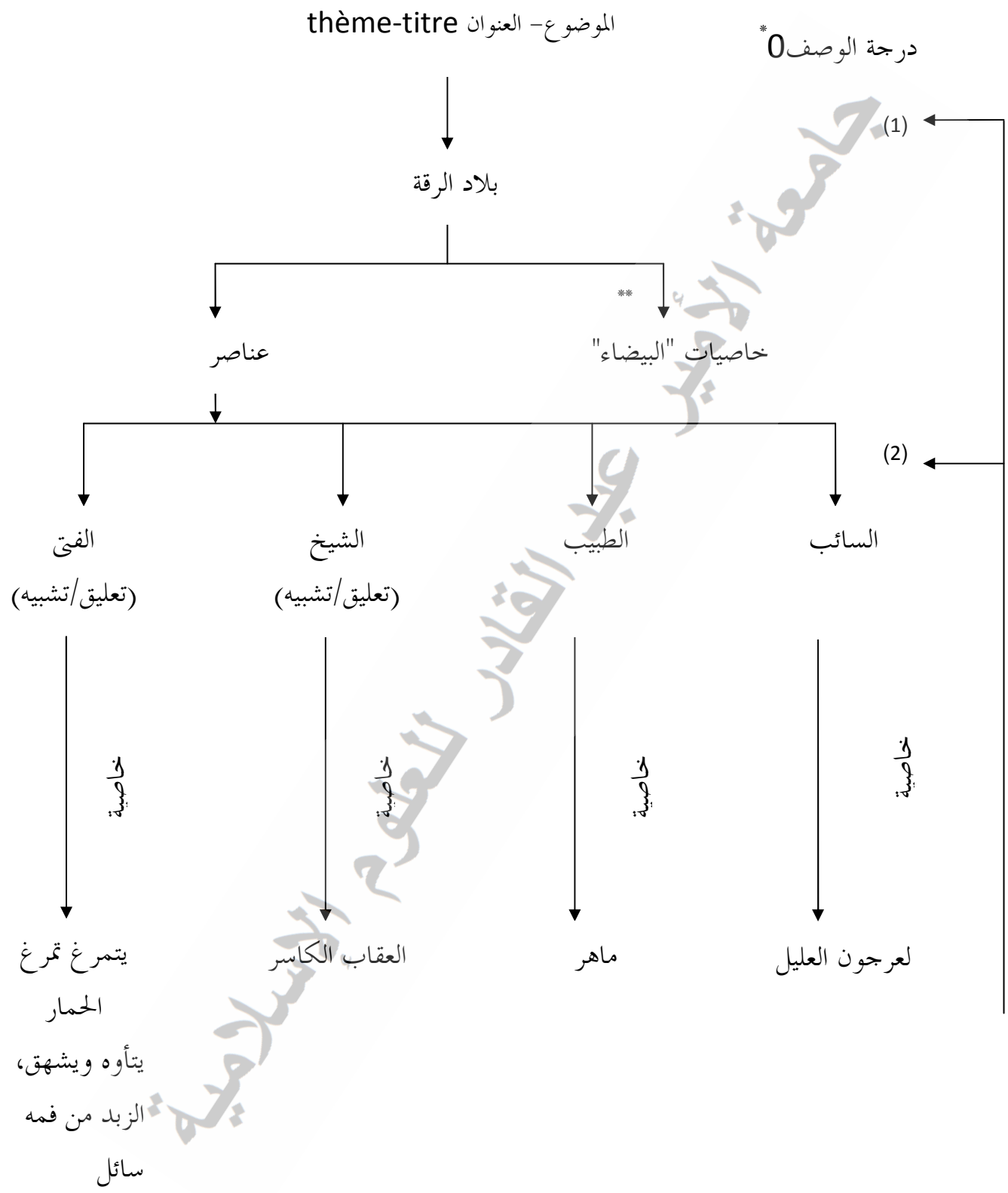
[1]- السرقسطي: المقامات اللزومية" مقامة الجنية"، ص425-426.

*- الموقعة والمماثلة عمليتان تحت مسمى جامع، هو عملية التعليق (opération de la mise en relation).

بأنها: "تقريب أوجه تمظهر [خصائص] شيئين هما في الأصل متغايران"[1]، يعتمد الواصف في إقامة هذه العلاقة على أدوات منها التشبيه La comparaison والاستعارة Le métaphore وكذلك عملية إعادة الصياغة La réformation والتي سنتطرق إليها في الأمثلة اللاحقة ويمكن أن نمثل لهذا المقطع الوصفي بالمخطط الآتي:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] –Adam.J.M, petit Jean, A : le texte descriptif, p128.



* – هذه التقنية (سلالم الوصف) درجات الوصف، استخدمتها سيزا أحمد قاسم في كتابها: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،ص105.

** – تم استخراج هذه الخاصية عن طريق الاستنتاج من المقامة الجنية، ص431.

ملاحظات:

- الملفوظات الوصفية في هذا المقطع جاءت مؤطرة بملفوظات سردية موجزة وفق الصيغة التناوبية (سرد ← وصف ← سرد ← وصف) حيث يكشف فعل القراءة فن اتساع وامتداد المقطع الوصفي والذي يمكن تقسيمه إلى مستويين هما:

أ- المستوى الأول: الموضوع – العنوان (بلاد الرقة + العناصر الأخر السائب، الطبيب، الشيخ، الفتى).

ب- المستوى الثاني: العناوين الفرعية (السائب الطبيب، الشيخ الفتى + الخاصيات+عمليات التعليق).

- تكشف شجرة الوصف هيكلة المقطع الوصفي وما بين مكوناته من تراتب وما يبذله الواصف من جهد تخفي بعضه الكتابة الخطية، يعد هذا التراتب معيارا أساسا يتميز به الوصف الشائع من التعداد المحض فالوصف كما يرى آدام" نشاط ينشئ مجموعات فرعية Sous symboles متراتبة"[1].

- يتجلى الموضوع –العنوان (بلاد الرقة) عنصرا ضاما ورابطا لمختلف أجزاء المقطع إذ أنه يوفر تضامنا مرجعيا Solidarité référentielle بين عناصره، ليظهر دور الشجرة في الكشف عن خاصيات الوصف، فتبرز خاصية التوحيد L'unification المتعلقة بالموضوع العنوان والتي وحدت كل خاصيات الوصف في نفس المكان ذلك أن "الكفاءة الأكثر مقروئية هي بدون شك التوحيد، مع الوصف التعداد الغزير أحيانا –من قبيل تتابع ممتد لكلمات أو سلسلة جميلة غنية-تتواجد موحدة تحت سلطة ما يمكن أن نسميه بعنوانها، بمعنى أن خاصية التوحيد مرتبطة بالموضوع العنوان"[2]، غير أن الوصف يتجزء كذلك بهذا نكتشف خاصيتين للفعل الوصفي، هما خاصية التوحيد L'unification والتشظية أو التجزئة La fragmentation، فبمجرد ذكره الموضوع-العنوان يختفي لتنوب عنه خاصياته وعناصره وموقفاه الزماني والمكاني ليقيم الوصف في الآن نفسه علاقة مخصوصة

[1] -Adam.J.M, A, petit Jean, …, p99.

[2] -Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, p25.

بين الموصوفات داخل المقطع الواحد"[1]، أما بالنسبة إلى اتساق المقطع الوصفي وانسجامه فقد كان نتيجة اتحاد عدة عوامل منها:

- حروف العطف (الواو، الفاء) والتي ساهمت في تماسك عناصر المقطع.
- أداة التشبيه (الكاف) والتي تكررت مرتين لتحيل مباشرة على دور التعليق في تماسك المقطع الوصفي.
- النقطتان (:) في بداية المقطع (قال:) والتي تفيد بأن الراوي (السائب) هو المتحدّث في هذا المقطع.
- علامة الفاصلة (،) والتي توحي بدورها بتتابع الأحداث، هذه السمات ضمنت تخطيط النصPlan De Text * والذي يشكل غيابه حسب آدام وبوتي جان انتفاء المقروئية أو التعقيد على مستوى القراءة-الفهم (complexe à lire comprendre)[2] ولنتأمل هذا المقطع الذي ينطوي على حالة يكون فيها الموضوع-العنوان إشكاليا[3]:
- "حتى إذا وصلت إلى أطوار الشام، وملنا عن العرار والشام وقد سرينا خمسا وجرينا همسا، وما أن ذقنا عَذُوفاً ولا فنًّا مشوبا ولا مذوفا، ولا نمنا حثاثا ولا صمنا سمانا ولا غثاثا، فأقمنا على وادٍ زاعب، وأمنا كل (عاد) راعب، فلما هدأ النباحُ، ونشأ الإصباح، جنب الأجد والجواد، واجتبن النضد والأعواد، فتشعرت حسه ونكرت عسه، فإذا به قد خاض النهر وأجازه، وألقى كَلاكِله البهر وأعجازه..."[4].

يبدو للوهلة الأولى أن (الشام) هي الموصوف الرئيسي في هذا المقطع وهو إنطباع

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص136.

[*]-تشمل هذه السيمات سيمات الربط أو الترابط Marques de connexité، وهي وبطريقة مباشرة تؤدي إلى تخطيط النص واتساقه، هذا النص الذي يرتبط بمجموعة من العوامل الموجهة للانتظام أو (تجميع) المعلومة وفقا لقواعد اكتمالها. ينظر: J.M.adams, A, petit jean: p99.

[2] -Ibid, p82-83.

[3]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص121.

[4]- السرقسطي:المقامات اللزومية" المقامة المرصعة "، ص170-171.

يؤكده الملفوظ السردي (حتى إذا وصلنا إلى أطرار الشام) ولكن الحيز النصي المخصص (الواد–النهر) قد يُحملنا على اعتباره الموصوف الرئيسي وإذا اعتبرناها كذلك نكون قد أسقطنا بداية المقطع ونهايته.

لقد جعل الراوي من الواد مكانا يحتمي به من أصوات النباح في نواحي الشام ومن الرّعب الذي أصابه فكان بذلك الواد مكان آمن يقضي فيه الليل حتى الصباح هنا تتجلّى عملية التعليق* بوضوح Opération de mise en relation فالزمان قد أشير إليه بلفظة الصباح فالمكان بلفظة النهر.

ولنحاول الآن أن نعرج على حالة خاصة من الوصف ألا وهي وصف الإنسان وذلك من خلال هذا المقطع:

"ودخل بنا إلى مثل القمر التماح، مغذاة بالأخوال والأعمام، تفتر عن شنب كالبرد، وتهتز عن قوائم كسيف الصقيل الفرد... إلى أن هدأ شماسها وأمكن لنا لماسها، فإذا نهد كالتفاح قد ختم بالعنبر النفاح وخصر بتيل كما لوى الفتيل، وكفل رداح كما انداح من الرمل منداح، وعطف مياس كما تعارض الرجاء واليأس، وما شئت من لفظ رخيم"[1].

ابتدأ الراوي في هذا المقطع بترسيخ الموضوع–العنوان وهو "الأنثى" ذلك أن السياق النصي يكشف عن الموصوف قبل الشروع في الوصف. من خلال تنويعات أسلوبية نعت بها هذا الموصوف المتمعن في هذا الموصوف على العموم يلاحظ أن الصفات المسندة إلى الموصوف (جارية) يوافق ما درج العرب على استعماله في وصف المرأة هذا ما يتوافق ومفهوم البنية الفوقية للوصف والتي "تجسّد مختلف التعالقات التي يقيمها الوصف مع الخارج

* – يقول عنها العمامي: "هي عمليات اختيارية، تسمح بإقامة علاقة بين الموصوف والمكان والزمان، والشخصيات والأشياء عبر أساليب بعضها بلاغي" إذن فعمليات التعليق عمليات اختيارية قياسا على عملية تحديد المظاهر التي في غيابها لا يمكن الحديث عن وصف بحصر المعنى، ينظر: العمامي في الوصف بين النظرية والنص السردي ص127.

[1] – السرقسطي: المقامات اللزومية" المقامة الفارسية"، ص122.

نصي، سواء كانت نصوصا إبداعية أو بنى فكرية ثقافية"[1]. هذا ما يؤكده البعد التناصي المضاعف للوصف حيث يقول هامون بأن "الوصف فعلا موقع دائم لتسجيل مفترضات النص الأولى، موقع يتصل فيه النص بالمقروء الموسوعي الحاصل، أو بالوثائق المحفوظة من المجتمعات. وهو الموقع الذي تنتظم فيه المؤشرات الواجب على القارئ (المتلقي) على مكتسبات سابقة بالإضافة إلى مكتسبات جديدة سابقة بالإضافة إلى مكتسبات جديدة ليستطيع الولوج إلى داخل النص ذلك أن النص يقدم معنى معطى ومعنى خفي يترك كفارغات يجتهد المتلقي في ملئها انطلاقا من معارفه.

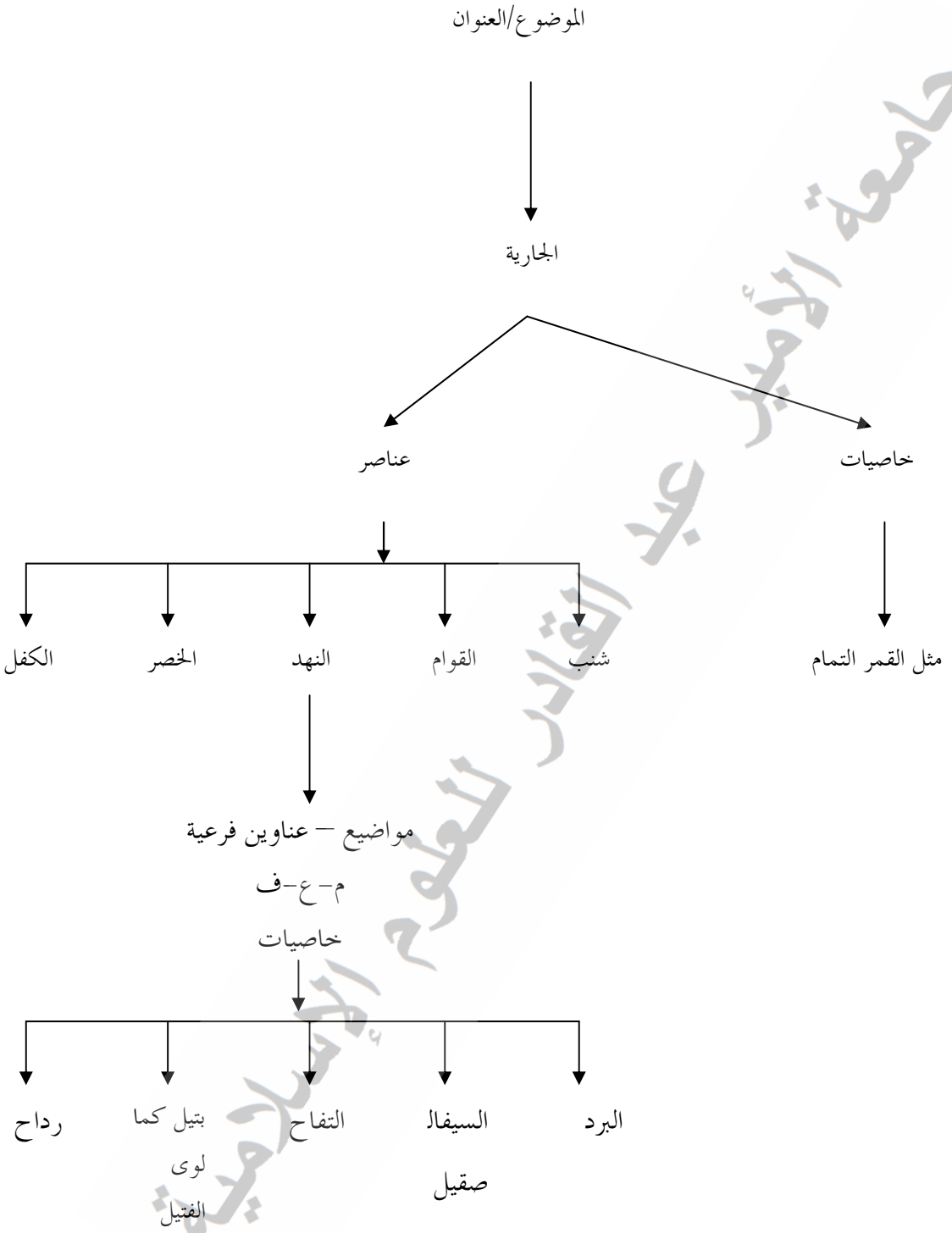
يبدو الوصف المقدم آنفا ومن خلال القراءة الأولية، مستندا إلى تخطيط معين (Plan de texte) حيث جاء متسلسلا من الإجمال إلى التفصيل فتحدث الشنب والجمال والقوام ليفصل بعد ذلك ويضيف النهد والخصر والكفل لينتقل بعد ذلك من المعنوي إلى المادي المحسوس وهكذا يتضح المخطط الذي قام عليه الوصف وقد ابتدأ فيه بوصف الجسد وبعدها يأتي ذكر المعنوي يتجسد ذلك في إشارة الراوي إلى لطافة القول كما جاء في قوله: "وما شئت من لفظ رخيم".

ويمكن أن ندرج هذا المقطع ضمن ما يعرف بالبورتريه"Le portrait"هذا ما ذهبت إليه الكاتبة شينايديكار Shneideker في قولها بأن "طرفة البورتريه تكمن في المعجم المتوقع، المتمثل في مدونة من نمط تشريحي Anatomique و/أو نفسي"[2].

وقد ارتأينا أن نمثل لهذا المقطع بالرسم التشجيري التالي لنوضح أكثر كيفية انتظامه.

[1] -مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في حكايتي الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري "نموذجا،مخطوط ماجستير،جامعة منتوري قسنطينة،2009/2008،ص 163.

[2] – محمد نجيب العمامي:في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص163.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملاحظ في المقطع اللغوي أنّه لم يتجاوز حجمه الطباعي أربعة أسطر بينما أخذ صفحة طباعية كاملة عند تحويل اللغة الطبيعية إلى رسوم وأشكال، معنى ذلك أنّ الوصف الشكلي عبارة عن تصنيفات (Catégories) فقط لمجموعات لغوية معيّنة فالفائدة من التشجير تكمن في اكتشاف الفرق بين اللغة واللغة الشكلية ومن هنا تصلح للوصف اللغة الطبيعية ذلك أنّ اللغة البصرية الشكلية الموجودة في المخطط غير قادرة على الوصف.

2- الوصف عن طريق الرؤية

تترجم الرغبة في الرؤية بدوافع نفسية كالفضول والتلهي والانبهار والافتتان، ومعرفة الرؤية مربوطة بسلامة حاسة البصر أو الإدراك هذا ما يجسده المقطع الآتي: "رأيته [الهوى] قد أزرى بالرِّجال، وأحَالَ السِّجال على السِّجال، وألبس العزيز ثوب الصَّغَار، ونكث عقد المُصحف المُغار، وأخلَّ بالأقدار، ولعب بالإيرَاد والإصدار، وذهب بالمال....[1].

الراوي هنا شخصية مشاركة في الأحداث –في هذا المقطع فحسب وليس في المقامة ككل وهو الشيخ أبي حبيب- حيث أن هذا المقطع غير مفصول عن السياق العام لسيرورة الميثاق السردي Procès de récit كما يتضح من المقطع وذلك من خلال الأفعال الوصفية الدالة.

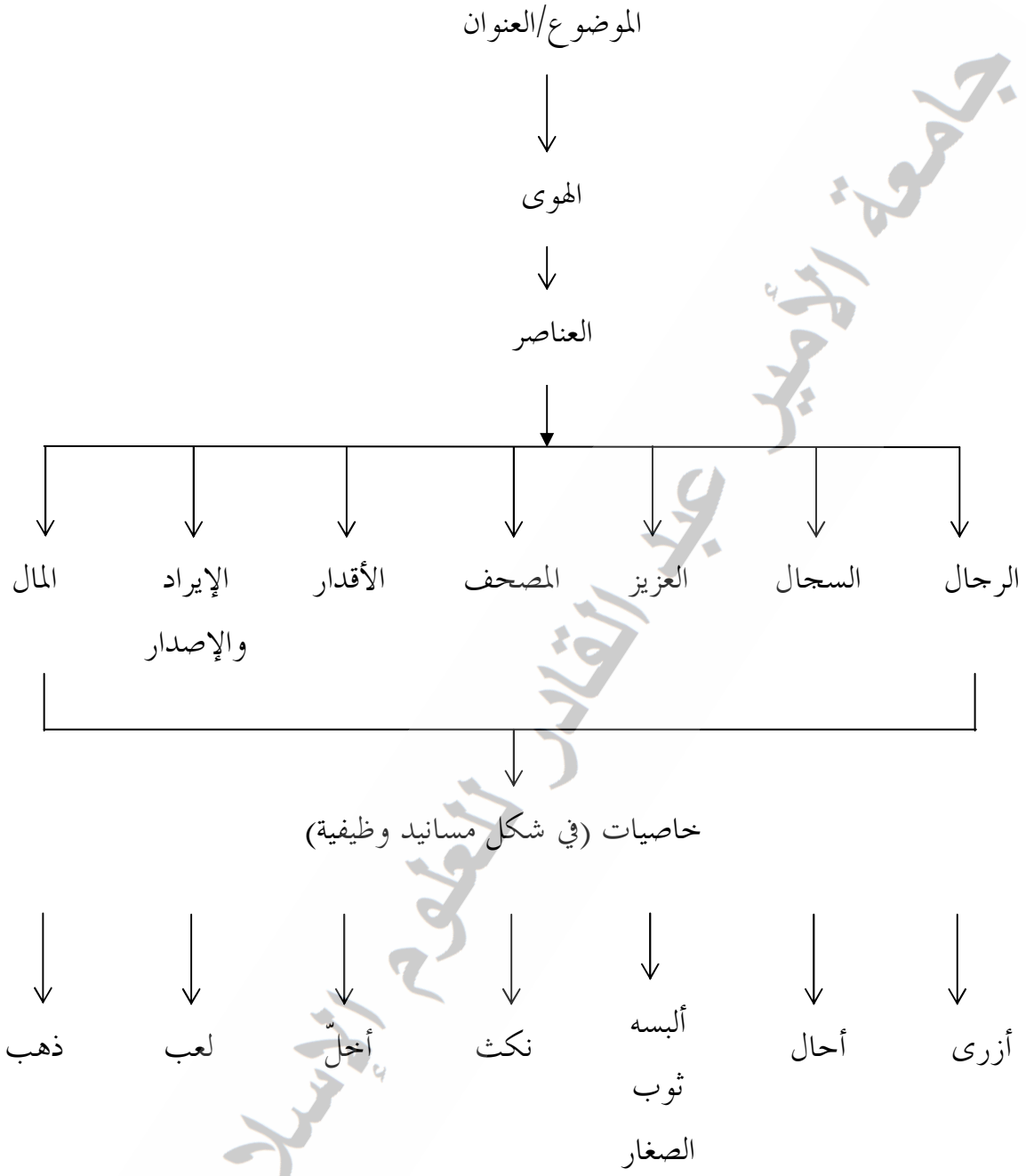
أجد الإعلان عن الرؤية في هذا المقطع من خلال الفعل" رأيت" وفاعله الراوي*، والهاء تعود على المروي عنه (الهوى).

نلاحظ في هذا المقطع اختفاء الموضوع(العنوان)حيث يمكن تأويله واستخراجه انطلاقا من المقاطع السابقة الذكر من نفس المقامة (بالهوى)و يمكن أن نمثل للمقطع برسم شجرة الوصف الآتية.

---

[1]- السرقسطي :المقامات اللزومية، ص90.

*- لتفويض الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث استتباعات أخرى، منها ضرورة انتقاء أفعال الإدراك من قبيل (أرى، ألمح، أبصر،...ويشاهد...) ويكون فاعلها النحوي مرتبط بهذه الشخصية ومنها ضرورة أن تكون أدوات تنظيم الفضاء مرتبطة بهذه الشخصية وهو ما يسميه جينات بالوصف المبأر: ينظر:محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص89.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

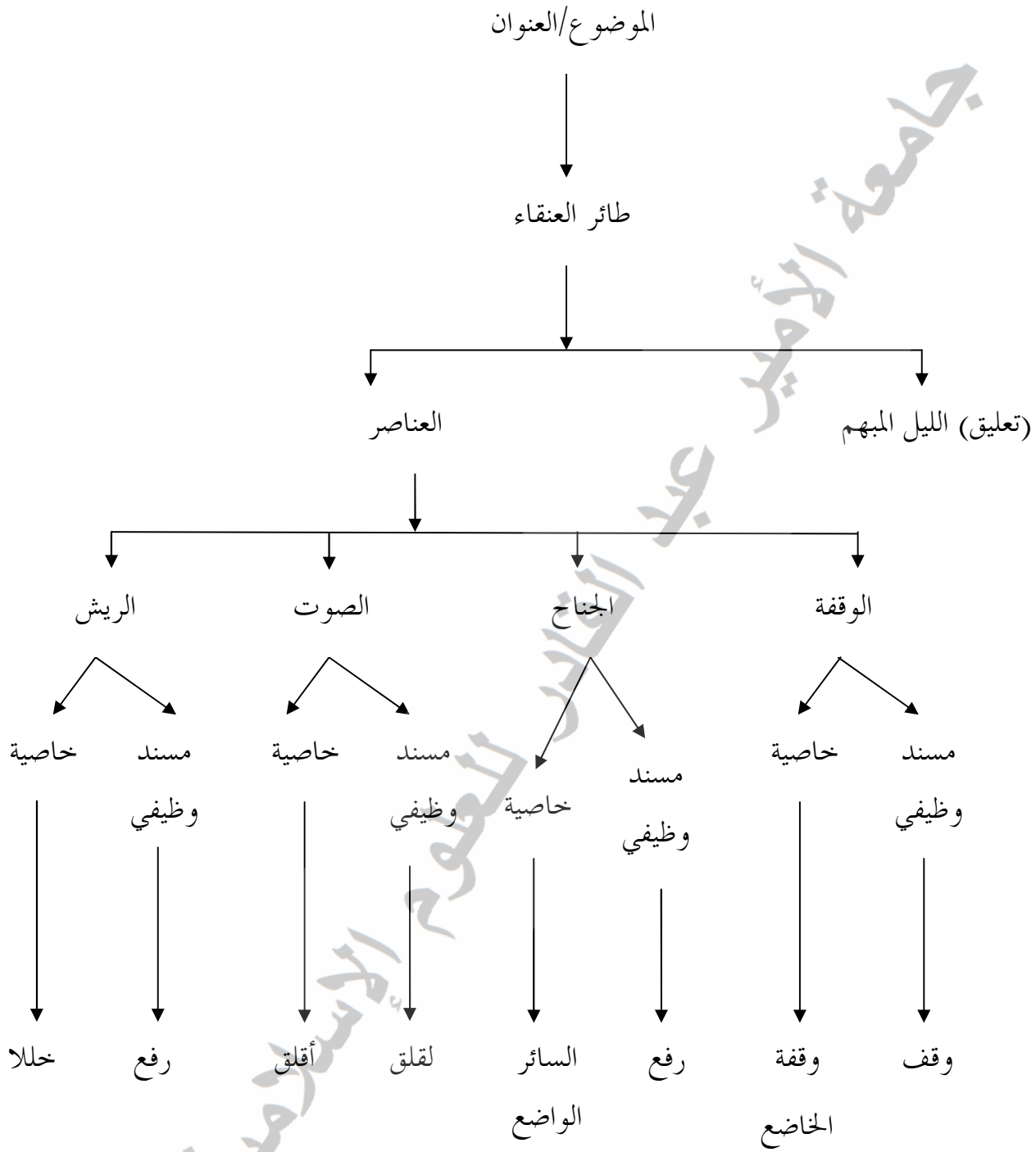
يظهر الوصف عن طريق الرؤية في هذا المقطع:

"قال: فَرَأَيْناه، قد أقبل كَالطَّود الأيْهَم، أوِ اللَّيْل المُبْهَم، حتى وقف بإزائه وقفة الخاضع ورفع جناح السائر، وَجَلَى وصَرصَر، حتى أقْصَرَ وأقْصَرَ ولَقْلَق، حتَّ أَقْلَقَ ونَشَرَ منْ ملابسِ رِيشِهِ حُلَلاً، ورَفَعَ طُرَرَه خَلَلاً فَخَلَلاً..."[1] نرى في هذا المقطع أن الراوي قد احتلّ موقعا مناسبا للرؤية سمح له بمشاهدة (طائر العنقاء)، الذي رُسِخ على أنه الموضوع-العنوان، حيث ذكر قبل بدء الوصف المؤشر عليه بالفعل فرأيناه والهاء المتصلة بفعل الرؤية تعود على المفعول به وهو طائر العنقاء.

إنّ ظهور طائر العنقاء في المقامة مُناسَبَة ضرورية لنُهوض الفعل الوصفي: فشُبِّه في هذا المقطع "بالطود الأيهم، أو الليل المبهم"، وكأن الشخصية هنا لم تكن تعرف ما كان أمامها فلجأت نتيجة لذلك إلى تلك الصياغة الضبابية المبهمة Fondu لتتضح الرؤية بعد ذلك بزوال المسافة ووقوف الطائر إزاء الشخصية الواصفة يظهر ذلك في قوله "حتى وقف بإزائه، لينتقل الراوي بعد ذلك إلى وصف حركة الطائر وتِعداد خاصياته من خلال وقفته.

يمكن أن نرسم شجرة الوصف الخاصة بهذا المقطع على النحو الآتي:

[1]- السرقسطي :المقامات اللزومية، ص341.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

– الوصف في هذا المقطع قائم على ثلاث مستويات وبالتالي فهو يتضمن ثلاث عمليات وصفية أساسية هي عملية الترسيخ، عملية التجزئة وتضم عملية تحديد العناصر والخاصيات وعملية التعليق.

– نلاحظ في هذا المقطع غياب منظمات الوصف المتعلقة بالفضاء على اعتبار أنه قائم في مجمله على التِعداد، بالرغم من البنية التراتبية التي تكشف عنها شجرة الوصف مما يحيلنا إلى تبني فكرة أن التعداد سِمَة كل وصف سواء كان بسيط البنية أو متشعبا.

– جاء الوصف في المقطع انتقائيا، حيث شكل مظهر العنقاء موضع تبئير للعين الرائية/الواصفة، فذكر منه الأجزاء وأردفها بذكر خاصياته منها (وقفته، جناحه، صوته، ريشه)، (وقفة الخاضع، السائر الواضع، القلق الخلل).

– لضمان اتساق المقطع الوصفي وتماسكه قامت عدة وسائل بهذا الدور التنظيمي منها: أداة التشبيه (الكاف) المثبتة في أول المقطع، ثم أداة العطف (الواو) المتكررة على طول المقطع مع حروف الجرّ (من، حتى)، دون أن ننسى العمليات الوصفية ومالها من دور في إحكام تماسك الوصف.

يظهر الوصف عن طريق الرؤية على أشكال مختلفة تتعلق بالمكان والزمان والشخصية وقد تتحد كل العناصر مع بعض لتشكل مقطعا وصفيا متكاملا كما يظهر في هذه الوحدة الوصفية:

"وإذا بحلقة حافلة وجماعة جافلة، ووسطها شيخ كعصا النهدي، ينتشب إلى المهدي، وأمامه قرد يقوم بأمره ويقعد، ويقرب بذمره ويبعد، وقد كساه قبا ديباج، ونسبه إلى النباج، ومعه كلب وحمار، وطبل ومزمار، والكلب يحمل عليه ويهر، والقرد يعطف تارة ويكرّ، فطال بينهما السّجال، واتّسع المجال، وربما ردي العير بينهما رديانا، وتوهمهما لصيقا وصليانا، وقد نسب له قناة أملودا، وصخرة صلودا، يديرها كالكرة بالصولجان، ويناغي الفرس في المهرجان"[1].

[1]– السرقسطي: المقامات اللزومية" المقامة القردية"، ص358.

مما يشد الانتباه في هذا المقطع أنه لم يبدأ بعبارة تدل على الرؤية أو النظر، إنما ترك ما يدل على وقوع حاسة الرؤية إلى الشخصية "فينتظم الفضاء انطلاقا من زاوية نظر هذه الشخصية وقياسا إلى موقعها من الموصوف"[1].

تشكل شخصية الشيخ الموضوع-العنوان الرئيسي في هذا المقطع الوصفي، فقد جاء الواصف على ذكر بعض عناصره وفق عملية التشظية والتي تتحول بدورها إلى مواضيع(عناوين فرعية) منظمة في فضاء وفق منظور القرب* انطلاقا من كلمة "أمامه قرد".

لا يتسم الوصف في هذا المقطع ببعد خاص، ذلك أن عين المشاهد تنتقل عشوائيا بين أجزاء الموصوف، لكن بعد التعمّق في المقطع أكثر نجد أن معاني الأوصاف المسندة إلى عناصر الموصوف تكشف أن الواصف قد تناول موضوعه أولا في ثابتة (الشيخ) (كعص النهدي، ينتسب إلى المهدي)، ثم انتقل إلى حالة الحركة (قرد يقوم بأمره ويقرب بذمره) و(الكلب يحمل عليه) و(الصخرة يديرها كالصولجان).

عبّر الراوي عن الفضاء المكاني الموصوف بكلمة (وسط) المتصل بالهاء والتي تعود بدورها على الجماعة، أي أن الرؤية في ذلك المقطع كانت مفوضا بها إلى شخصية مشاركة في الأحداث، غير أن زمنية السرد الوصف والتي ترتد إلى الماضي لأنه في نمط السرد اللاحق تقوض هذه المقولة، ذلك أن "الشخصية ترى في حاضر الأحداث والراوي هو الذي يحول لاحقا ما رأته إلى كلام، أو نقول إن الشخصية ترى أو تدرك (في الحكاية) والراوي هو الذي يصف (في الخطاب) ما تراه الشخصية"[2].

يتبين مما وقفنا عليه في مبحث تنازع الرؤية أن الشخصية ترى ولكنها لا ترى بعينها أحيانا، وإنما ترى بعيني الراوي، ورغم أننا لا نعدم حالات في القص الواقعي الغربي التي يتم فيها خرق منظور الشخصية المطية فإن فليب هامون الباحث عن الحالات النموذجية لم يثرها كحالة.

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص104.

*- سواء كان الرائي شخصية أو راويا يمكن تحويل الفضاء إلى نص وفق أكثر من منظور: كمنظور التقريب: أمام/وراء/قدام/خلف.

[2]- المرجع نفسه، ص88.

حيث يبدو من خلال النصوص التي اخترناها"أن تبرير الوصف دوما وليد موقف فني جمالي"[1]. سواء كانت الشخصية هي الناظر أم لا.

3-الوصف عن طريق الفعل

من أشهر مخططات هذا الوصف وصف الشخصية وهي تعمل، هذا ما نجده في هذا المقطع:

قال: "فسرت معه نقطع الأغوار والنجاء، ونصل الشد والنجاء حتى بدت لنا خيمة جدّاء وساحة جرداء، وإذا بعجوز كالشنة العزلاء، أو كالوبيل أو السلاء، فنحر ناقة كوماء، واغتبطها أدماء، وقرب مهضب شواء، وعلب خازر ودواء، وأتى بعسل ذائب وماء رواء"[2].

يصف الراوي هنا عمل الشخصية (الشيخ) وهي تقوم بنحر الناقة وسلخها لينتهي بشوائها وتقديمها للضيوف إضافة إلى العسل الحلو والماء لإرواء ظمئهم مستخدما في ذلك أفعالا نحوية هي (نحر، اغتبط، قرب، أتى) هذه الأفعال تنتمي إلى الماضي الدال على الانقضاء أو انتهاء الفعل، وهي أفعال مشدودة إلى بعضها بعض في تعاقب يفرضه استعمال أدوات العطف (الواو/الفاء) مما يمنح الوصف بعدا زمنيا يجعله غير منفصل عن مجرى السرد وغير مفارق له*، وهي الميزة التي تحسب للوصف عن طريق الفعل عموما ففي "هذا الوصف يكون هناك دائما شيء ما يحدث في الوقت الذي يستمر فيها لوصف ولذلك لا يكون الوصف ظرفا طارئا ولا عائقا مانعا"[3].

لم يتعمق الراوي في وصف الشخصية وهي تعمل بأدق التفاصيل، وإنما اكتفى بمجرد

---

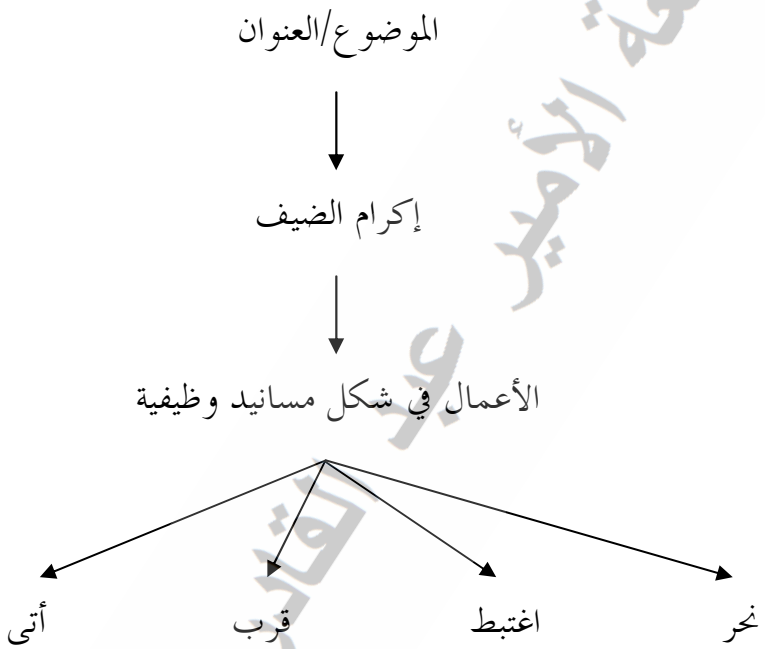
[1]- المرجع السابق، ص105.

[2]- السرقسطي: المقامات اللزومية" المقامة الهمزية"، ص477.

*- هناك فرق بين سرد الأفعال ووصفها، فترتيب الأفعال في السرد يمكن التلاعب به (التقديم، التأخير، الحذف) الذي ينبني على أساس إقامة تراتب وفق مبدأ الأولوية La priorité بالنسبة للسرد، على عكس وصف الأفعال الذي يأخذ فيه الترتيب سمة النظام الثابت الذي لا يمكن الإخلال به، بمعنى الإيحاء بصفة من صفات الشخصية كالجهل أو العجز.
ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص81-86.
وفيليب هامون: في الوصفي، ص85.

[3]- المرجع نفسه، فيليب هامون: في الوصفي، ص368.

الإحالة على عملية النحر دون أن يحدد الأداة المستخدمة لذلك، ولا العملية المتبعة لإعداد الشواء، بل ترك كل هذا الفراغ ليملأه المتلقي بالاعتماد على عملية التأويل فكان المقطع بهذا بسيط التركيب واضح البنية نستطيع أن نمثل له بالشجر الآتي:



تكشف شجرة الوصف أن عملية تحديد المظاهر في مثل هذا الوصف تقوم على تفريغ العمل الرئيسي (خدمة الضيوف) إلى مراحله الجزئية من نحر الناقة وإعدادها وتقديمها، إضافة إلى العسل كتحلية تابعة للوجبة والماء، مع العلم أنّ هذا التصنيف يُخضِع تلك الأعمال إلى التراتب بين عناصر الموصوف فكانت المعادلة كالآتي:

إعداد الطعام (الشواء) + العسل (التحلية) + الماء = وجبة كاملة للضيف.

الوصف عن طريق الفعل "ليس حكرا على وصف الشخصية وهي تعمل بل يتعدّاه إلى وصف المنظر الطبيعي، اللوحة أو المشهد، وصف المعارك، الوصف المسرد..."[1].

ومن الأشكال المتعدّدة التي يشملها الوصف عن طريق الفعل ما نجده في هذا المقطع

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص78.

فيما يُعرف بوصف المنظر الطبيعي:

"قال: أقَمتُ بحُكم الزّمن في بلاد اليَمَن، فاعتزمتُ الدخول إلى عَدَن*، فسرت من فدَنٍ** إلى فدن، كأنّي أطلبُ أثرًا بعد عيْن، مِن ذييَزَنٍ أو ذي رُعَين، حتى انتهيت إلى مدينة مدائن، ومرفإ سفائن، وإذا بجارية تجري مع الريح الرّخاء، وتمرُّ بين الشّدِّ والإرخاء، وتحمل على الجود والسخاء، وشراعها بالسلامة يخفق وجناحها بالبشرى يصفق حتى إذا دنت من السِّيف*** وألقت بكل ملاح عليها وعسيف****[1].

جاءت بداية المقطع بالفعل الماضي (أقمت) إضافة إلى هيمنة صيغة الماضي على باقي أفعال المقطع الوصفي فوصف الراوي أثناء دخوله عدن منظرا طبيعيا تتبع فيه الواصف بعض العناصر المشكّلة لهذا المنظر من (قصور، مدائن، وسفن الريح، ساحل البحر) فجاءت تلك الخاصيات مُسنَدة فعلية كالآتي:

سرت ⟵ فدن، انتهيت ⟵ مدائن، يخفق ⟵ جناحها، دنت ⟵السيف..

"قال: أقمت بالكرج*****، هائج الحرج، خامد السِّراج معطّل الإلجام والإسراج، لا أهتدي إلى نهج، ولا أزال في قيظ من الزمان ووهج حتى إذا أظلّ الليل الدّاجي، وانزويت مُماذقٍ ومُداج، ابتهجت للشُهُب أي ابتهاج، وأنستُ بكلّ كوكب وهّاج، فإذا طلع الصباح وضوؤه المنبلج..."[2].

---

* – عدن: مدينة عتيقة مشهورة على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن، يقول أصحاب السِّيَر إنّها سميت بعدن بن سنان ابن إبراهيم عليه السلام حيث كان أول النازلين بها. ينظر:الحموي: معجم البلدان، دار إحياء التراث بيروت، 1979 ص126، 127.

** – الفدن: القصر المسيد.

*** – السيف: جمع أسياف وهو ساحل البحر.

**** – العسيف: الأجير والخادم.

[1] –أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي: المقامات اللزومية، ص57.

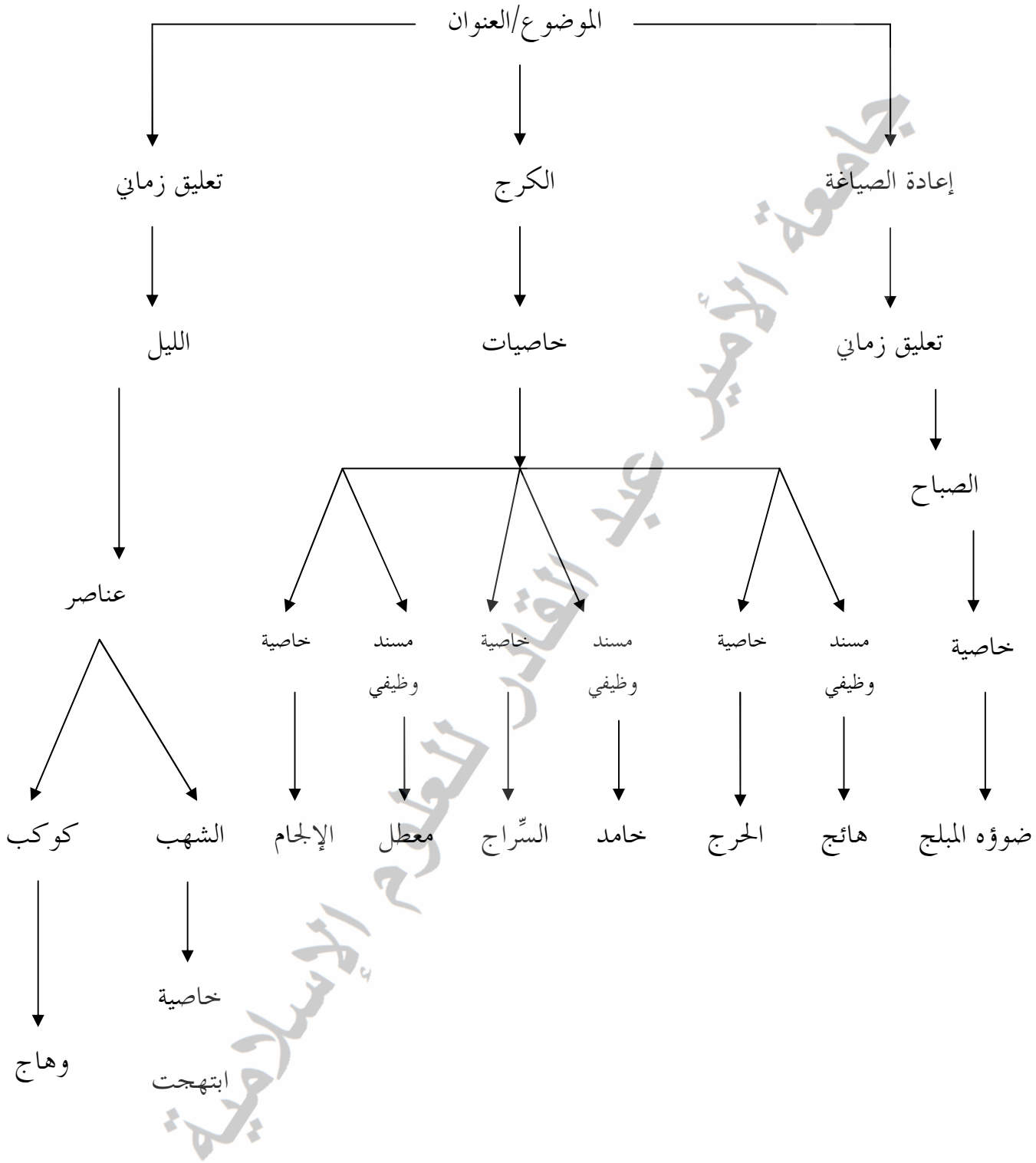
***** – الكرج: مدينة بين همذان وأصبهان أول من مصرها أبو دلف القاسم بن عيسى المحلى وجعلها وطنه. ينظر: معجم البلدان ص230.

[2] – أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي :المقامات اللزومية"المقامة الجيمية"، ص491.

فهذا الوصف المؤشر على حالة من التحول الطبيعي ذي الصبغة الزمنية والمجسدة في الانتقال من الليل إلى النهار، لقد ذكر الراوي مجموعة من العناصر والخاصيات، التي وردت في شكل أفعال مسندة إلى فواعل، فالصباح عنصر من عناصر النهار، على اعتبار أننا يمكن أن نقسم النهار إلى ثلاث فترات رئيسية هي: الصباح والزوال والمساء.غير أن هذا المقطع ظاهريا يحيل إلى الوصف عن طريق الفعل ولكننا دمجناه في هذا نمط الوصف عن طريق الرؤية كون الأفعال ابتهجت، أنست تحيل على رؤية ضمنية لتحول اليل إلى نهار.

وعليه يمكن أن نضع رسما تشجيريا لهذا المقطع على النحوالآتي:*

* – لم نشأ أن ندخل في تفصيل العمليات الوصفية التي اشتمل عليها المقطع لأننا سنبين ذلك في الرسم التشجيري.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

نلاحظ هنا أن الواصف قد اعتمد على أسلوب التشخيص (Figuration)* فأكسب الجماد سمات حيّة حركيّة، فقام الوصف على نظام موحد يتخذ شكل العلاقة الثابتة بين التسمية والتوسعة.

ويندرج في باب الوصف عن طريق الفعل –دائما– وصف المعارك:

"وإذا بأسدين هِزَبرين، كالفحلين الهادرين، وهما يتناوحان قُعُودا، ويتباريان هبوطا، في السطوة وصعودا، وهما يضربان الأرض كالثعابين، والجُزُرُ بين أيديهما كالقرابين والغُبار قد سطع بينهما سطوعا، والطير لا تجترئ حياما عليهما ولا قطرعا، (وهما) يديران عيونا كسوط الجمر، وينفضان رؤوسا كنشاوى الخمر، واللغام من أفواههما يتطاير، والرّدى بينهما يتغاير، يقذفان به كالبرس، ويمدان بأيديهما إلى الفَرَس، قد كلح كل واحد منهما لصاحبه وكسر، وجمع بأسه وحشر"[1].

الوصف في هذا المقطع يقوم على أفعال تتناوب بين استعمال المضارع والماضي، حيث إن الوصف هنا وإن كان يتوسّل أفعالا نحوية، إلا أنه لا يقص الصفات تماما، بل إنها تقوم في معاضدة الأفعال لرسم المشهد وتصويره ونقله للسامع على هيئته.**

من هذه الأفعال (يتناوحان، يتباريان، يضربان سطع، تجترئ، يديران، يتطاير، يتغاير، يقذفان، يمدان،...) هذه الأفعال المضارعة لا تدل على الحال المضارع وإنما تنتمي إلى الماضي، ذلك أنها لا تختلف عن الماضي من جهة التركيب فحسب وإنما تتميز عنه ببعث ما انقضى في الحاضر، حاضر القراءة، فيتوهم المتلقي أنه يرى ويسمع ما كان، وبهذا تزول

---

* – أسلوب التشخيص أو "الأنسنة" (أنسنة الموجودات) يقول عنها "آدام وبوتي جان" بأنها "طريقة مماثلة لتمويه الوصف، تقوم على إكساب العناصر الثابتة المكونة للشيء: سمات حية حركية (في المستوى الدلالي) أما على المستوى التركيبي فتأخذ وظيفة القائم بالفعل (وظيفة الفاعلية).

ينظر: Adam.J.M petit jean A: le texte descriptif, p40.

[1] – السرقسطي :المقامة اللزومية" مقامة الأسد"، ص365– 366.

** – هذه الفكرة تناقض تماما ما ذهب إليه العمامي بقول أن الوصف عن طريق القول "يقصي ملفوظات الكينونة (Enoncés d'être)، والصفات التي تعتبر من أدوات الوصف المخصوصة". ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص80.

الحدود بينه وبين المضارع والاسم فكلها يمكن أن تستخدم في الوصف بأنماطه.

كما أن الوصف عن طريق "الفعل "لا يلغي بعض العمليات الوصفية التي تعرفنا عليها في الوصف عن طريق القول فتحضر المماثلة في ست مواضع منها (الفحلين الهادرين، بأذنابٍ الثعابين، القرابين، سوط، البرس،...) بالإضافة إلى أدوات أخرى منها حروف الجر (في، على) وحروف العطف (الواو) كل هذه الأدوات ساهمت في لحم أجزاء المقطع وضمنت تماسكه.

يصف السرقسطي حلول ضياء الشمس بعد ليل مليء بالنجوم الزهر مستخدما في ذلك العديد من وسائل التصوير، يقول في هذا المقطع :

"قد طويت الذنوب سرا وجهرا ونويت المتاب حولا وشهرا
ثم ما زلت والبقاء قليل تترجى البقاء عصرا ودهرا
تأمل الخلد والحياة بدابر تستبيك الحياة قسرا زقهرا
هل تأملت والعجائب شتى أنجما في مطالع الأفق زهرا
هاجمتها ذكاء صبحا فولّت تشتكي الكلال ضعفا وبهرا[1]

لقد تحدث الراوي في بداية هذه الأبيات عن الدهر ومناكبه، وتوبته من هذه الذنوب متّخذا من أسلوب الاستفهام (هل تأملت...) وسيلة لإثارة الانتباه بصورة حلول النهار محل الليل جاعلا من الجملة (والعجائب شتى...) جملة معترضة بين الفعل الماضي وفاعله الضمير (تأملت-أنت- وبين المفعول به أنجما) لِما في الاعتراض من إفادة الكلام تقوية وتسديدا ومبالغة، فالتصوير ليس في الحقيقة "إلا تلك العملية التي تتولى رفع العناصر القصصية إلى حاسة التلقي بما فيها من ترابطات تلتقي بالسمع والبصر والشم والذوق واللمس، لأن في التصوير من القدرة التي تجعل اللغة قادرة على توصيل هذه المحسوسات توصيلا يكاد يكون حقيقيا، إذا كان للوصف التصويري قسط من البلاغة والنفاذ"[2].

[1]- السرقسطي :المقامات اللزومية، ص79- 80.

[2]- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص216.

لقد استطاع السرقسطي أن يقدّم من خلال وصفه صورة بصرية جميلة أبدعتها مخيلته الخصبة قامت على معركة متخيلة بين الأنجم الزهر في مطالع الأفق والشمس، استخدم الواصف في هذا المقطع الاستعارة كوسيلة لتصوير قوة الشمس وشدّة ضيائها إذ جعل الضياء (يسيل) وهذا الفعل يؤكد الإستمرارية حتى يتخيل من يراه في الشرق أنه نهر يجري، كما أنّه استخدم كذلك لفظة (ذكاء) بدل الشمس إذ يوحي لفظها بالرقة والجمال".[1]

يندرج في الوصف عن طريق الفعل كذلك الوصف المسرد أو الممسرح (Description narrative ou dramatisée) وقد أحصينا في المدونة المعنية بدراستنا مثلا عن ذلك "كنت وريعان الشبيبة ناضرٌ، وجنّي الصبابة، مُحادث ومُحاضر، قد رُزِئتُ بحميم، ورَمَتْني الليالي بفقده في الصميم، وكنت قد جربت وفاءه، واستكرمت خلاله، واستعذبت نميره وزلاله، فصار الليل آنس لي من النهار، والخيري*أنفح من البهار محبة في الانفراد، وطلبا للوحشة والشِّراد، لا أتسوغ الأنس ولا آلف إلا السملة العنس، فما زلت أتقلب من بلد إلى بلد، وأتطلب وجه صبر عليه أو جلد، إلى أن حللت بعسفان**"[2].

تتناوب في هذا المقطع الوصفي أفعال من صيغة الماضي والمضارع والتي اندسّت في ثنايا هذا المقطع الوصفي فنظمت أجزاءه بالاستناد إلى أدواته النحوية الأخرى والمسانيد الفعلية أو الوظيفية (Prédicats actionnels ou fonctionnels). أما أداته البلاغية فالاستعارة والتشخيص تحديدا، تسند صفات تخص عادة الكائن الحي البشري إلى عناصر الموصوف الجامدة، هذا ما أكسب الوصف حركية وديناميةومن أمثلة ذلك في المقطع أن الراوي (السائب) قد جعل الليالي ترمي، وجعل للصبابة جنيّا يتحدّث ويحاضر، وجعل الليل أنيسا ومصاحبا له كل هذه الطبيعة الجامدة أصبحت حيّة متحرّكة بفضل مخيِّلة الراوي.

---

[1] – قصي عدنان سعيد الحسيني: فن المقامات، ص136.

* – الخيري: نبت له زهر أبيض وأصفر، يُعرف بـــ "المنثور الأصفر".

** – عسفان: منهلة من مناهل الطريق بين الجحفة ومكة، وقيل: أنّها قرية جامعة على ستة وثلاثين ميلا من مكة. ينظر: معجم البلدان:، ص173- 174.

[2] – السرقسطي :المقامات اللزومية، ص100.

يعد الفعل الماضي الناقص "كان" أو ماضي الديمومة كما يسميه فليب هامون من أكثر المهدات تداولا في افتتاح الوصف. ودلالة الديمومة التي تكلم عنها هامون*، لا تتعلق هنا بالفعل كان فقط وإنما تمتد لتشمل الأفعال الواردة في المقطع ككل حتى المضارع منها والتي تنتمي كلها من الجانب الدلالي إلى الماضي المستمر الذي يفوض لقيام الفعل الوصفي، ذلك أن الوصف يقوم عادة على افتراض نسبة من الثبات في خصائص الموصوفات أو عناصرها مما يجعله في هذا السياق لا يتوافق ودلالة الانقضاء المتعلقة بالفعل الماضي.

لقد استطاع الواصف في هذا المقطع أن يصف قصته مع قريب كان يهتم لأمره والمرجع أنها حبيبته وفاءها وتنمّرها وصفاءها، فصار ليله ملجأه الوحيد ليفرغ فيه همومه، هنا نجد أن الراوي قد جسّد حالته الجزئية في مفارقة نادرة نوعا ما لا تحصل إلا مع المهمومين. لقد فضّل الراوي الليل ووحشته وظُلمته من النهار وضيائه وأزهاره، وطلب الوحشة والنفور والترحال الدائم بدل الاستقرار، كل هذه الصور إن دلّت على شيء فإنّما تدل على الاضطراب والحزن الذي كان يعيشه السائب نتيجة ذلك الفقدان.

-مما تقدّم نستنتج أن الوصف عن طريق الفعل يتمتّع بخصائص بلاغية وتركيبية نحوية، مما يجعل "الوصف عن طريق الفعل يُقصي ملفوظات الكينونة Enoncées d'être والصفات التي تعتبر من أدوات الوصف المخصوصة وتحلّ محلّها ملفوظات الفعل Enoncées de faire ومن شأن هذا النمط من الوصف أن يخفّف حدّة التّغاير النصّيّ Hétérogénéité"[1] وضْع شكّ.

سنتناول الآن حالة خاصة من الوصف تطالعنا في المدونة التي فوضناها لهذه الدراسة، حيث يتجلّى الوصف في هذه المناسبة وكأنه ينهض وحده ينسج قصة ولا يتوسل السرد إلا

---

* - ذلك أن اللغة مجازية بطبعها "فهي بنية مخادعة تتجسّد في شكل شبكة من الصور المجازية التي تشوش رؤيتنا للعالم وتنظمها، متوسلة في كل ذلك الحيل والأدوات الخطابية والبلاغية. ينظر: مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، الفصل المخصص لـــ: ديردا والتفكيكية جامعة منتوري، قسنطينة، 2003، ص47-48.

[1] - محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص80.

في القليل النادر. وهو مقطع من نفس المقامة –العنقاء– والتي سبق ذكرها غير أننا اكتفينا بجزء بسيط منها للدراسة. أما الآن فسوف نوردها مطوّلة للوقوف على أنماط الوصف فيه:

"كنت في أقصى بلاد المغرب، قد ضربت في الأرض كل مضرب، حتى أفضى بنا السير إلى قفرة دِيموم، ذات هجير وسموم، فبينا نحن نسير إسنادا، ونقيم من أشباحنا منادا إذ أفضينا إلى أرض ملساء، ورملة وعساء، كالمجان أو الترس، ذات ألوان كالجادي أو الورس، فمشينا فيها مشيا، ووطينا من متونها بردا ووشيا، فبينا نحن كذلك إذ انسابت بنا تلك الأرض واستدار بنا الطول منها والعرض، فطرينا المراحل، ورأينا الصحارى تمشي بنا والسواحل، إلى أن رأينا البحر يسير إلينا أو نسير إليه، ويعلو علينا تارة ونعلو عليه، تلعب بنا (أعرافه وأمواجه وتبعد عنا أحناؤه وأضواجه، إلى أن ساخت في البحر سوخا، وبقينا نبوخ* في الماء بوخا، فسبحنا سبحا طويلا، واستنفدنا جلدا وحويلا، إلى أن خرجنا إلى جزيرة عريضة ذات مرابع خصبة وأرض أريضة، فأقمنا هناك رذايا طلائح**، وبقايا طوائح***، لا ألباب ولا أفكار ولا عرفان ولا إنكار (...)، استيقظنا من تلك الغمرات، وصحونا من تلك السكرات، فعلمنا أنّه حيوان بحري أصحر، ثم أبحر، وخلق عظيم انتجع ثم رجع، أو أشمس ثم قمس في الماء وانغمس فبينا نحن نتردّد في تلك الأرجاء، ونعتصم بحبل من الرجاء، إذ أطلتنا طلة ظليلة، وسحابة بليلة لها زجل وحفيف وخرق وزفيق، حتى وقعت وقوعا وصقعت صقوعا صقوعا****، فإذا به طائر ينقع في الماء نقوعا ويدير صوتا كالرعد ترجيعا..."[1].

هذا المقطع شديد الامتداد والاتساع يكاد يكون وصفيا خالصا لولا بعض الأفعال السردية التي تندس هنا وهناك بين ثنايا الوصف، حيث يقوم هذا المقطع الوصفي على سبعة مقاطع جزئية تقريبا شملت كل أنماط الوصف المعروفة وهي:

---

* – نبوخ: أي نسكن ونفتر.

** – طلائح: جمع طليح وهو المصاب بالإعياء والكلل من السفر.

*** – الطوائح: القواذف، والطائح، الهالك المشرف على الهلاك.

**** – الصقع: ضرب الشيء اليابس المصمت بمثله.

[1] – السرقسطي :المقامات اللزومية" المقامة العنقاء"، ص338– 339.

المقطع الأول: (إذ أفضينا إلى أرض ملساء...أو الترس): هنا يتجسد وبوضوح الوصف عن طريق الرؤية، تحدد ذلك بذكر ملمس الأرض أي أن الوصف هنا قناته حاسة اللمس، فالوصف عن طريق الرؤية وصف قناته إحدى الحواس الخمسة.

المقطع الثاني: (فمشينا...فطوينا المراحل) هنا نجد وصفا عن طريق الفعل تمثل في وصف الشخصية وهي تعمل (المشي). وإن جاء هذا الفعل بصيغة الجمع نظرا للجماعة التي كانت تصاحبها الشخصية، حيث أن هذه الشخصية لم تكتف بمجرد المشاهدة بل تجاوزت ذلك إلى القيام بفعل الحركة.

المقطع الثالث: (ورأينا الصحارى...في الماء بوخا) الوصف هنا يقوم من خلال قناته بالرؤية المفوض بها إلى الشخصية المحورية في القصة.

المقطع الرابع: (فسبحنا سبحا طويلا...الأمر) هنا نلتمس الوصف عن طريق الفعل استكمالا للوصف الأول حيث أن الشخصية تصف ما يصادفها من عجائب غير أن هذا الوصف يقوم الفعل المتمثل في السباحة بحركة الشخصية في المكان الموصوف.

المقطع الخامس: (إلى أن تراجعت إلينا ألبابها...الرجاء) أما هنا فنجد الوصف عن طريق القول قائما على التذكر والتعقل والتوصل إلى أنه حيوان بحري.

المقطع السادس:(إذ أظلتنا ظلة ظليلة، وسحابة... صقوعا) هذا المقطع –ينهض بالوصف عن طريق الفعل، ولكنه لا يتعلق بفعل الشخصية كما في بعض المقاطع السابقة، إنما هو وصف لحالة الجوّ وبعض التقلبات الطارئة والتي جعلت الشخصية تقع على الأرض من شدة التعجب حول ما حدث بالفعل الموصوف.

المقطع السابع: يصف مشهد طائر ينقع في الماء وهو وصف عن طريق الفعل، يأتي كخاتمة للوصف والقصة التي حدثت للراوي والجماعة التي معه لقد جاء هذا المقطع مفسّرا لكل الأسئلة أو الألغاز السابقة، إنه المقطع الحلّ، فليس انسياب الأرض ولا سيران البحر ولا الطائر البحري إلا رمزا لطائر العنقاء.

وعليه يمكن أن نضع رسما تشجيريا لهذا المقطع على النحوالآتي:

* – أن العملية إعادة الصياغة تكون باستخدام عبارة لا تكرر الموضوع-العنوان بحرفه، وإنما تعيد صياغته محافظة في الآن نفسه على معناه وفي هذا المقطع ما الحيوان البحري، لا طائر العنقاء ينقع في الماء،ينظر العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص128- 129.

هذا النوع الوصفي طغى على أنماط الوصف كلّها بشكل متناوب، واستوفى كذلك كل العمليات الوصفية الأساسية التي تم ذكرها سابقا. وقد تم من وجهة نظر شخصية –تعد في حاضر السرد راويا– تنتقل في المكان، وتصف ما يعترضها من أحوال وكائنات "[فـــ]كل نظام وصفي هو ما [يطول]في نص ما فيشغل مقطعا نصيا متّسعا بعض الشيء ويحتله"[1].

هذه الكثافة الوصفية التي تجسدت في أنماط الوصف " الوصف عن طريق القول،الوصف عن طريق الرؤية،الوصف عن طريق الفعل" أضافت للوصف إمكانية اشتماله على النظام بعد أن عُدّ الاتساع عيبا للوصف وحشواً واضطرابا به، صار مساحة نصية أساسية ينتظم عبرها الوصف ويتسق بطريقة فاعلة ومن ثمة تأدية وظائف حكائية ودلالية،فكيف ينهض بهذه الوظائف داخل المقامات اللزومية؟.

[1] -Ph.Hamon, Introduction à l'analyse … op cit, p53.

الفصل الرابع:

وظائف الوصف في المقامات اللزومية

أولا: الوظائف الحكائية

ثانيا: الوظائف الدلالية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

.الوصف أسلوب كتابة وخطاب له بنية شكلية وطرائق اشتغال داخلي وله أيضا بنية دلالية متينة الصلة بسياقها السردي والمقاصد التواصلية للواصف.

محمد نجيب العمامي :

في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص 174

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد استطاع الوصف أن يفرض وجوده داخل النص السردي حيث لا تقل أهميته عن البنية السردية، رغم تشكيك بعض المدافعين عنه في بنيته ونظامه –في بعض الحالات– من ذلك قول فيليب هامون "يبدو أنّ الوصف يمتنع بوجه خاص على مختلف المنهجيات ذات الدوافع البنيوية وكأنما مفهوم البنية مُتعارض كُليا مع مبدأ القائمة وهي شكل بسيط يترع الخطاب الوصفي غالبا إليه"[1]، فتشكيل النظام على المستوى التطبيقي في النص السردي حسب رأيه أسهل منه في النص الوصفي هذا ما دعمه آدم بقوله أن "نظم الأجزاء يكون قي الوصف اختياريا لأن الواصف سيد تخطيطه، بينما يختلف الأمر في السرد.[2].

إن المخططات الوصفية التطبيقية التي تطرقنا إليها تؤكد أن الوصف بعيد عن فوضى التصانيف "أنّ القطع [الوصفية] معروضة بلا ترتيب كما في لعبة ورق مشوشة (Puzzle) وموزّعة على امتداد [النص السردي]، ورغم ذلك ثمة نظام خفيّ متحكّم"[3]فالوصف ما هو إلا ضرب من التركيب الخطابي محكوم بعدد محدود من العمليات، ذلك أنّ للوصف طرائق اشتغال مخصوصة تسمح في كلّ مرّة بإبراز تخطيط نصّ محدّد (Plan de texte) يُتَرجم كيفية تبنّيه داخل النص سواء كان نصا سرديّا أو نصا شعريّا.

هذا الوصف كان يُنظَر إليه على اعتبار أنّه "خارج نصّي"[4](Méta texte) يسعى إلى إقامة علاقات بين الموصوف وموقعه المكاني والزماني. غير أنّنا في هذا الفصل سنحاول أن نثبت أكثر من ذلك وهو إمكانية تقلّد الوصف العديد من الوظائف الحِكائية والدلالية تجسيدا "[بـــ] أن الوصف لا أهميّة له بلا وظيفة، أنّ الوصف في المقطع الواحد يمكن أن ينهض بأكثر من وظيفة"[5]وبهذا يكون الوصف أكبر من "مُجرّد مُخبِر عن عناصر الموصوف وخصائصه، وموقعه المكاني والزماني، وعلاقته بما يشبهه أو بما يختلف عنه لكن فحصه عن قرب يكشف أنّه يؤدّي داخل سياقه السردي أو الشعري أكثر من وظيفة بعضها يتعلّق بالحكاية وبعضها الآخر وثيق

---

[1] -Ph-Hamon: Introduction à l'analyse op cit,p07.

[2] -J.M.Adam : la description … op cit, P71.

[3] -Jean claude lieber, "structure du récit dans l'inquisitoire, poétique, N°14, 1973, P254.

[4]– فيليب هامون: في الوصفي، ص32– 36.

[5]– محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص213.

الصلة بالدلالة"[1]. وهذا تصريح مباشر عن وجود وظائف دلالية ينهض بها الوصف في النص السردي تتجاوز القالب الشكلي الخارجي للحكاية لتغوص في المعنى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]-فليب هامون، في الوصفي، ص195.

أولا: الوظائف الحكائية

إن الوظائف الحكائية وظائف متعلقة بالمسار السردي للحكاية من جهة أحداثها وزمانها والقائمين بها، حيث يستخدم الوصف عادة لرسم الشخصيات، وتمثيل المرجع الزمكاني، عن طريق تحديد عناصر هذه الموصوفات وذكر خاصياتها، وما يتفرّع عنها من معرفة يقينية تجعلنا نرى الواصف بمثابة المُخبِر الذي يبثّ معلومات خاصّة بالموصوف، لفكّ شفرة المقطع بشكل عام.

1- الوظيفة السردية

عادة ما يلجأ النصّ السرديّ إلى موضعة أوصافه في مناطقه الإستراتيجية وتعدّ "البداية [أو الاستهلال] أحد البؤر البارزة في استقطاب الفعل الوصفي"[1]، خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بنمط سرديّ قديم كالمقامات اللزومية.

البداية (Incipit) أو الاستهلال القصصيّ له أهميّة بالغة ومتفرّدة "من ناحية تأديته وظيفة جلب انتباه القارئ أو السّامع أو المشاهد، وشدّه إلى الموضوع. فبضياع انتباهه تضيع الغاية من القص"[2]، بمعنى أنّنا نقصد بهذه الوظيفة العوامل التي تسهم في بناء الوحدة القصصية وتضيف إلى العملية السردية قيمة مركزية تتعلق بتبئير الحدث الأساسي في الحكاية والناظر يتبين مثل هذا الوصف الاستهلالي في المقامات اللزومية فيمايلي:

يفتَتِح السائب بن تمّام مقامته بقوله: "انحدرتُ إلى أرضِ حُلوان*، فبقيتُ لَهفان أسوان، أُقاسي من الخُطوب الضُّرُوب والألوان، حتى إذ كنتُ بذي المجابر، من أرض الحجاز عَرَضَ لي بين نجد وتِهامة فتًى يتلألأ وَسامةً، وإيماء إلى كرم النجيرة وإشارة، مُشتملا للبجاد**، ومتقلِّدا

---

[1]- مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة حكايتا "الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري "نموذجا، ص120.

[2]- ناهضة ستار: بنية السرد في القص الصوفي: المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2003، ص84.

*- حُلوان: في مصر بينها وبين الفسطاط نحو فرسخين من جهة الصعيد المُشرفة على النيل، انظر: معجم البلدان، ص326-327.

**- البجاد: كساء مخطط من أكسية الأعراب.

للنجاد.[1]

هذه الجمل التي ابتدأ بها السّائب مقامته هي جمل سردية صرفة تحمل طابعا وصفيا، باعتبار أنّها تحمل معلومات حول شخصية السّائب في حدّ ذاته بالإضافة إلى المعلومات المرتبطة بأولى شخصيات المقامة ظهوراً على مستوى الخِطاب وهي شخصيّة الفتى.

إذا أعدنا النظر في هذا المقطع يتبين أنّ اختيار المكان وشخصية الفتى لم تكن من باب المصادفة مما ولّد الكثير من التساؤلات من قَبيل لماذا اختار الراوي هذا المكان بالذات، وما الدافع إلى ذهابه إليه؟، لماذا اختار شخصية الفتى و لم يختر شخصية أخرى؟. ألن يمثّل هذا الفتى شخصية مهمّة في المقامة التي ستروى؟ لماذا وصفه بتلك الصفات دون أخرى كل هذه التفاصيل المبثوثة في هذا المقطع تقوم بدور خفي وأهمية كبيرة سواءعلى مستوى المقامات أو على مستوى الخطاب السّرديّ ككل. وكما يقول "بارث" "القصّة لم تُصنع قطّ إلا من الوظائف، فكلّ شيء فيها يحمل دلالته، على مستويات مختلفة (...) فكلّ ما هو مسجّل في نظام الخطاب، فلأنّه قابل للتسجيل تحديدًا، وعندما يظهر تفصيل من التفصيلات متمرّد على كلّ وظيفة ولا معنى له، فإنّ هذا لا يعني أنّه سيأخذ معنى العبث أو اللاجدوى. فلكل شيء معنى، وإلاّ فلا معنى لكلّ شيء"[2]. نصادف في هذا النموذج عدداً كبيراً من الأفعال المشكّلة للمحفّزات الأساسية للفقرات، أوّلها المحفّز الحكائي (انحدرت)، من الواضح أنّه قد كان بإمكان الكاتب تعويضه بأفعال أخرى يمكنها تأدية المعنى السردي نفسه مثل: (ذهبت، تركت،...) إلاّ أنّه فضّل اختيار فعل (انحدرت) من بين بقيّة الأفعال، فأعطى بذلك للحدث وصفا، يترجم الإحساس الداخليّ للشخصية المحققة للفعل، إنّ ما يميّز الفعل أنّه مشحون بدلالة نفسيّة مردّها إلى عدم الاستقرار هذا ما يتأكّد من قوله (فبقيت لهفان... الضروب والألوان)، فكثرة الاضطراب والمشاكل دَفعَته إلى الرحيل، حيث عايش ما يمكن أن نصطلح عليه –بالمفهوم السيميائي– القضاء على الافتقار الذي كان يعانيه معنويا لإشباع هذه الحاجة النفسية لم يجِد مَخرَجاً غير السّفر والتّرحال.

لقد جاءت الأحداث اللاحقة مُؤكّدة جُلّ التوقعات ليتأكّد بهذا أنّ وصف "البداية" نهض

[1]– أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي :المقامات اللزومية، ص33.

[2]– رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص41.

بدور فاتحة سردية إن الصفات الأساسية التي وُصِف بها الفتى من (وَسامة، وشَهامة، وكرم...)، بعد تقديم الفتى في مظهره الخارجي معتمدا على الرؤية الخارجية أضِف إلى ذلك ارتداءه للكِساء العرب.

يوحي هذا الابتداء بتقديم شخصية "الفتى"، والإعلان عن سماتها، بأنّ أحداث القصة ستتمحور حوله، أي أنّه سيكون الشخصية الرئيسية وهذا لم يخرق آفاق انتظار القارئ والتي بدأت تُحرّك استعداداته التأويلية منذ بداية الوصف ليرسم منها أفقا توقُّعيًّا لهذه الحكاية.

لقد استطاع الاستهلال أن ينشأ "... عنصرا استقباليا عالي الكفاءة وهو إطار لا غنى عنه في تنظيم عملية الرواية والتلقّي معاً"[1]، إذن فالوصف الافتتاحي قد يحملنا على توقّع مسار سرديّ مُعيّن لهذه الشخصية والتي يمكن أن تشكل بؤرة الحدث السردي وهذا ما كَشَفته باقي الأحداث.

يُحدِّد "اندريا.د.ل" (Andrea Del lung) في كتابه (Pour une poétique de l'incipit) وظائف البداية السردية والروائية عموما على أنّها تنحصِر في أربعة أدوار هي:[2]

- ابتداء النص (الوظيفة التقنية).
- إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية).
- إخراج التخييل (وظيفة إخبارية).
- انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية).

فإذا كانت "الوظيفتين الأولى والأخيرة، هما وظيفتين شكليتين، مُتعلِّقتين ببنية النص أو الخطاب، فإنّ الوظيفتين الأخيرتين تتوقفان على مقدرة الكاتب/السارد وبراعته القصصية، وكذا المقصدية التي يروم تحقيقها من وراء اختيار هذه البداية أو تلك"[3]، وهذا ما اتّضح من المثال

---

[1]- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص86.

[2]- شعيب حليفي: وظيفة "البداية" في الرواية العربية، مجلة الكرمل، "مجلة ثقافية تصدر عن فلسطين نيقوسيا، العدد61، 1999، ص88-89.

[3]- مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة حكايتا " الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري "نموذجا، ص121.

السابق والذي قام فيه الوصف المقدّم لحالة السائب بدور تأجيلي كنوع من المُمَاطلة في الإعلان عن الفتى، حيث جاء ذكره بعد فترة من السرد كما أنّ هذا التأخير مشحون ضِمنيا بدلالتين، الأولى وذكرناها وهي المماطلة أما الثانية فتخص تراتبية الموصوفات وعلاقاته بالقصة و"كأنّ الموصوف السابق يبئر الوصف اللاحق ويعلّله"[1].

ويظهر الوصف الاستهلالي في مقطع آخر من المقامات اللزومية للاستدلال أكثر والذي نصّه كالآتي:

"حدّث المنذر بن حُمام، قال: أخبرنا السّائبُ بن تمّام قال: مَرَرتُ على بعض البَوادي، وقد ذَهبَتْ عليَّ الخَوافي والبوادي، وتلاحقت من الخطوب (...)، فبينما ذات يومٍ إذْ رأيتُ البيوت خاليةً والربوع جاليةً، والناسُ قد أجابوا النفير وانحشروا الجماء الغفير، من شيخ ووليد، وضعيف وجليد"[2].

في هذه المقامة "الأسدية" نصادف سيلا من الجمل السردية المتلاحقة التي لا تخلو أفعالها من الفعل الوصفي الموجود داخل اللغة السردية. هنا لم يحدد الفضاء (البدو) والذي له العديد من الدلالات الداخلية على الوصف والسرد، أو على مستوى المضمون فاختيار السارد للبدو كان على أساس تعلّق بمضمون هذا المشهد أو الحكاية التي سيُقحِمها فيما بعد، ومن جهة أخرى يتعلق الأمر بالأبعاد الفكرية للموضوع عند هؤلاء القوم.

لقد انفرد السّائب في ذلك المكان بدينه، إلى أن أتى يوم، وجد فيه البيوت خالية من أهلها، من شأن هذا التحديد –العلامة– اختفاء الناس من بيوتهم أن يشدّ القارئ إلى لاحق الأحداث، وتجعله ينخرط في عملية القراءة عن طريق وضع التأويلات ورسم التوقعات، انتظار تحقّقها وفعلا تحقق الحدث، وذهب للبحث عن القوم فإذا به يتفاجأ بهم قائمين بين يدي شيخ يروي لهم قصته مع الأسد بعد أن عرض له ولأصحابه وتربّص بهم في منتصف الطريق، يتجسّد ذلك في قوله "فما شككنا أنّها المنيّة الآزفة"، من هنا يجد القارئ نفسه ينخرط مباشرة في جوّ الحكاية ويحاول أن يستشرف الآتي ويضع الاحتمالات الممكنة لنهاية الحكي. فيتوقع القارئ صعوبة نجاة هؤلاء وإن تمّ وحدث الأمر فذلك راجع إلى سبب وجيه أسهم في حمايتهم من هذا

[1]– المرجع السابق، ص126.

[2]– السرقسطي: المقامات اللزومية" مقامة الأسد"، ص364-365.

الحيوان المفترس كأن يساعدهم صياد مثلا غير أنّ المفاجأة تحدُث بنجاة الشيخ بسبب توسّله للأسد ببعض الأبيات الشعرية منها قوله:

كـــلُّ أمـــيرٍ لـــه سمـــاح وأنـــت مـــن شـــأنِك الطِّمـــاح
لم تـــثن مـــن عطفـــك الليـــالي ولا ثنَـــت عزمـــك الرِّمـــاح[1]

لقد شكّل حدث نجاة الشيخ بهذه الوسيلة خرقا للتوقعات حول المسار السردي لهذه الشخصية، هكذا يمارس المبدع هوايته في شد إنتباه قرّائه عن طريق لعبة الدوال القائمة على الإثبات والنفي في آن واحد، بأن يثبت الكاتب أفق انتظار ثم يلغيه.

يتّضح أنّ أحداث المقامة، التي قدمها السارد توقفت عن ظهور أبي حبيب الذي أخذ يقطع أحداثها ليحولها إلى أحداث أخرى من ذاكرته كقصة الأسد، هذه القصة هي السبب الرئيسي في إقدام القوم عليه، لا نجد في هذه المقامة الترتيب المتبع في المقامات الأخرى فانفصلت أحداث المقامة بطريقة الاسترجاع من قبل أبي حبيب السدوسي.

إذا فالوصف في السرد العربي القديم عموما "يقوم بإضاءة الشخصيات، وأحيانا الأماكن لتُعرف أو يتيسر تصوّرها ومتابعتها، وبخاصة لتبيان قيمتها من جمال شخصية و/أو قوتها، أو فقرها أو ترف مكان و/أو غرابته وبالتالي الدور القصصي المنتظر منها غالبا"[2].

2- الوظيفة التعليمية الإخبارية

يتخذ الوصف عندما يكون إخباريا أبعادا تعليمية، من خلال بث المعرفة التي تؤول إلى صفات وأبعاد ومعلومات يُستدلّ بها فيما بعد عن الموضوع الموصوف، فالإخبار ما هو إلا ملازم للوصف يسير إلى جواره، ذلك أن الوصف دائما إخبار عن موصوفه.

هذا البعد التعليمي للوصف يتجلّى في المقامات اللزومية من خلال المقطع الآتي: "ودفعتُ إليها ما كان عندي من مال وثوب ونضخت عن قلبها ريب وشوب، فقالت: "عُذرا إليك في هذه الجفوة ومثلُك أغضى عن الهفوة، وما هو إلا أنّ شيخا طرقَنا منذ أزمان زعم أنّه سيِّد عُمان، ثم بعد ليالٍ زعم أنّه ذو فاقة وعِيالٍ غير أنّه مبلى بالخَمَرِ مغنى بالقصف والزمر له ما

[1]-المصدر السابق، "مقامة الأسد، ن ص

[2]- سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي،مؤسسة الأبحاث العربية،القاهرة،ط1 ص117.

شئت من أدب بارع وفهم فارع... فلما طلبناه بما عنده جحد فَنْدَه ورقى فِنْدُه، وجعل الإعدام حشمه وجنده فشفع فيه كل ما خالطه... وإذا بالسدوسي قد أثقله خماره ووقف به حماره، وبعد حين صحا من سكره وتاب إلى ذكره"[1].

هذا المقطع الوصفي تضمّن شخصيتين هما الفتاة والراوي (السائب) اللذان يجهلان معرفة شخصية الشيخ فكان هذا الجهل عدم المعرفة من طرفهما مناسبة لتحرير بعض المعلومات المتعلقة بالشيخ، حيث قام الواصف بالتعريف به أولا وذلك بتقديم بعض المعلومات عنه، منها أنه شيخ بعد ذلك إنصرف إلى الحديث عن أوضاعه "ذو فاقة وعيال" بمعنى أنّه رجل مسؤول عن عائلة ولا يعاني أي افتقار للأنثى بحكم أنه متزوج "مُبلى بالخمر، مغنى بالقصف والزمر" هنا نجد أن الوصف قد نهض بوظيفة الإخبار أو التعليم فهي وظيفة ظاهرة في هذا المقطع حيث تقدم معلومات جاهزة فيه لا يُطلب إلى المروي له/القارئ غير العارف بها سِوى تقبلها والإفادة منها.

هذا الوصف في المقطع يقدم البنية السيكولوجية والنفسية للشخصية وهي سلوكات ظرفية وليدة اللحظة الحكائية أو الموقف تجسّدت في طِباع اكتسبتها الشخصية جرّاء ممارستها السابقة هذا ما نلتمسه في قول الراوي "فما زال يستميل الخلاس..." وكأن الراوي يحاول في هذه المقامة أن يبيِّن المقابلة بين حالتين عاشهما السدوسي تمثلت الأولى في سكره ولهوه أما الثانية فتجسدت في حالة التوبة والندم ليوصل العبرة من هذه النهاية إلى المتلقي كنوع من الوعظ يعود من خلاله بطريقة تلقائية عن الخطأ.

ثم بعد ذلك يصف السائب الأوضاع السياسية التي سادت في فترة زمنية معينة معتمدا في ذلك على صورة بليغة تجسدت في المقامة الحمامية يقول فيها:

"حدّث المنذر بن حُمام، قال: أخبرنا السّائب بن تمّامٍ قال: حللتُ بفلسطين، وقد فارقتُ الأهل والقَطين* وصاحبتُ الزهيد والبطين وبقيتُ لاطئا** بالأرض أحكي الفقع واليقطين، فبينا أنا أدور في بعض الأسواق إذ ساورَتني سَورة أشواق، حتى لمحتُ من بنات الأطواق، ذات

---

[1]- السرقسطي :المقامات اللزومية، ص192، 193.

*- القطين: الخدم والأتباع والحشم.

**- لطئ: يلطأ بالأرض لطوءا، ولطأ يلطأ: لزق بها.

صوت شاج وقلب توّاق قد ضمّ عليها القفص أغلاقه، وألبسها الدّهر أخلاقه ونكّر لها بعد القبول أخلاقه..."[1].

هنا نجد أن بداية المقامة سردية وصفية وكلّما جاءت هكذا "...جاء غموضها يختزن تفجيرات دلالية كثيرة"[2]، وهذا فعلا ما حدث في هذه المقامة فكل جزء فيها كان يمهّد ويحيل للجزء الذي يليه شكليّا ودلاليا وكأن الأحداث تؤطّر لبعضها البعض، وهذا التقديم السردي ما هو إلا لعبة سردية.

تبدأ هذه المقامة بذكر المكان الذي نزل فيه السائب، وهو فلسطين، ثم ينتقل بشكل مباشر إلى وصف حاله وأحواله وكأنه يحاول أن يمهّد لوصف الفضاء لجعل المشهد أكثر دراميّة، تجلّى هذا الفضاء في السوق الذي لم يلفت انتباهه سوى حمامة في قفص فوصفها قائلا: "لمحتُ من بنات الأطواق، ذات صوت شاج وقلب توّاقٍ، قد ضم عليها القفص أغلاقه، وألبسها الدهر أخلاقه..." لقد حاول الراوي أن يقدّم في أحسن وصف الصراع النفسي الذي كانت تعانيه الحمامة وشدة شوقها للحرية والخلاص.

هذا هو المعنى الظاهر للمقطع غير أن المتمعّن فيه أكثر يلتمس معنى خفيّاً وراء اللغة الواصفة يظهر ذلك في محاولة الراوي ربط حالة الحمام بالوضع السياسي آنذاك لهذا اختار بلد فلسطين ، هذا ما نجده في قوله: "ساورتني سَوْرة الأشواق حين لمحتُ من..."، ليزيد في التنويه والإشارة إلى بلده وتذكر ما حلّ به في قوله: "وأتذكّر بها المتالف والمهالك".

هكذا استطاعت المقامة أن تقدم معلومات سياسية حول فلسطين وأن تثير أوضاع هذا البلد فيتجلّى بذلك البعد الدرامي للوصف التصويري في هذا المقطع والذي يستهدف إثارة تعاطف المتلقي مع هذه القضية وكما يقول العمامي "فلا وجود (...) لوصف لا يستهدف المتلقي، أي لا وجود لوصف لا وظيفة له في عملية التواصل التي موضوعها المقاطع الوصفية والنص السردي عموما، وطرفاها الواصف والموصوف له.

يشتغل الوصف داخل النص الرحلي على نقل وتثبيت بعض المعارف ذات الطابع الجغرافي

[1]- المصدر السابق " المقامة الحمامية، " ص350.

[2]- شعيب حليفي: وظيفة "البداية" في الرواية العربية، ص91.

وكذا الأنتروبولوجي والتاريخي وغيرها من المعارف هذا ما نقف عليه في قوله: "حدث المنذر بن حمام، قال: أخبرنا السائب بن تمّام قال: كنت قد دخلتُ من أرض السِّند* إلى بعض جزائر الهند ألتمسُ الرِّزق في التِّجارة، وأستنبط الماء من الحجارة، وقد طويتُ الصِّبى طيَّ السّجلِّ وخضعن إلى الصدق خضوع البائس المُقلِّ، فحصلتُ بين أمة ذات سِلمٍ وسَلامٍ، ليسوا بأهل إيمان ولا إسلام، يؤثرون العدل عُرفا، ويَصرفون الجَوْر صَرفا، ومعي من التُّجار جماعة، قد قادهم كما قادتني طِماعة، فاحتجنا فيما بيننا وبينهم إلى تُرجُمان يعبِّر عن الأَثمان ويُخبِر بالأمانة والأمان..."[1].

هذا الوصف يتضمّن معلومات حول الهند كبلد والهنود كشعب يعيش في هذا البلد، حيث أتى على ذِكر مميزات هؤلاء القوم فيما يتعلق بأخلاقهم و/ديانتهم ويتجسد ذلك في قوله: "...أمة ذات سلم وسلام، ليسوا بأهل إيمان وإسلام، يؤثرون العدل عُرفا، ويصرفون الجور صرفا" كما أنهم يختلفون عنه في اللغة فهم لا يتكلمون العربية لذلك احتاجوا إلى مترجم للتواصل معهم.

لقد استطاع الراوي أن يقدم معلومات كثيرة عن الهند بأنها بلد تجارة وأكبر دليل على ذلك ذهاب السائب إليها.

ومن أكثر المقاطع التي ينهض فيها بأسس معرفية ويستند فيها إلى خلفيات ذات أبعاد تعليمية ما نجده في مقامة الشعراء:

"قلتُ: فابن أبي سُلمى؟ قال: أجأ أو سلمى زهير لا زهيرٌ ونهرٌ لا نهيرٌ وذو حُكمٍ وإحكامٍ، وعارضٍ في الفصاحة رُكامٍ، كثُرَ تنقيحه فزَكا تَلقيحُه...قلت: فالذُبياني زيادٌ فقال: جوادٌ جرى في حلبة جياد (...) فما شئت من إحساس ورقّة قلب ولسان..."[2].

---

* – السِّند: بلاد بين الهند وكرمان وسجستان، والسند أيضا قرية من قرى بلدة بلنسيا من بلاد خراسان قريب من بلدة أبيورد.

[1] – السرقسطي :المقامات اللزومية" المقامة الحمامية "، ص393.

[2] –المصدنفسه،" مقامة الشعراء" ص266-267.

في هذه المقامة يُسهِب* البطل في ذكر الشعراء وذكر صفاتهم وكأنه عالم بذلك مما طبع القائم بهذا الوصف .بمسحة المكتسب لمعرفة موسوعية موثوق بها وأثار انطباعاً (Ethos) بأنّه عالم وليس مجرّد راوٍ. هذا الكمّ المعرفيّ الهائل الذي يقدّمه السّدوسي مُعتمِداً في ذلك على لغةٍ ذات أسس ثقافية حيث نلتمس في تعداده لصفات الشُّعراء وجود تطابُق بين العلامة والمرجع في إطار سيميولوجي، .بمعنى أن هناك توافقا بين المرجع الشخصية وبين الصفات والتي تمثّل العلامة.

يستدعي الوصف في هذه المقامة كفاءة موسوعية توفرت في شخوصها.تمثّلت في إقامة مقارنات بين الشعر والنثر ومراتب الشعراء وتقابلات ومعرفة بالنصوص هذا ما تجسّد في الأحكام النقدية بين الشعر والنثر لتبرز من هنا وبوضوح الوظيفة التعليمية والتي ولد الوصف بعد النُهوض بها متعة "مردّها إلى اكتشاف نُظُم العلاقة بين الدوال والمراجع المفترض أنّها تُحيل عليها والنظر في مدى مطابقتها للرصيد المعرفي"[1]، دون أن ننسى أنّ هذه المُتعة بالذات تُثير عند المتلقي هوى قرائيا وتشد انتباهه ليوظف مكتسباته، ويصبح من ثمة قارئا إيجابيا فاعلا في عملية التلقي، ذلك أنّ "تسلسل الأفعال السردية رهن باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور، فالقائم بالسرد مُلزَم باحترام هذه الاعتقادات إلى حدّ أنّه يمكن أن يقال بأنّ القائم الفعلي بالسرد هو القارئ"[2].

وهكذا يتأكّد ما قاله فليب هامون حول الوصف بأنه موقع دائم في تسجيل مفترضات لنص أولي موقع يتصل فيه النص بالمقروء الموسوعي الحاصل أو بالوثائق المحفوظة لمجتمع من المجتمعات، فالوصف دائما وأبدا ذاكرة النص، .بمعنى أن القارئ المتلقّي في هذه الحالة لا يكتفي .بمجرّد استقبال معلومات جديدة مهما كانت طبيعتها وإنّما يحاول أن يوظّف معارفه السابقة ليغني ذاكرته القرائية ويسيطر في الأخير على مجريات السرد ككل.دون أن ننسى أن المقامة تهدف إلى تعليم اللغة العربية بالأساس.

---

* – لطول المقامة لا نستطيع إيرادها كاملة بل نكتفي .بمجرد الاستدلال ببعض المقاطع وفي مقدور القارئ العودة إليها كاملة.

[1] – محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص455.

[2] –عبد الفتاح كليطو:الأدب والغرابة، "دراسات بنيوية في الأدب العربي"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص150.

3- الوظيفة التمثيلية التصويرية

ولنتأمّل هذا المقطع الذي يصف فيه السائب فرسه قائلا:

"وكُنتُ كثيرا ما أُخرِجُها بالأصائل، وأُجلِّلها بالبُرود والوصائل، فترتع هناك وتسرح، وتلعب وتمرح، وتتمرّغُ في تلك الرمال، ويتساقط ما عليها من ثَلْط ودِمال، حتّى إذا كنتُ في بعض الأودية، وقد جُلِّلت بالأردية، والسُّواس يخوضون بها في الماء خَوضا، وهي تَرُدُّ من غِماره حوضا فحوضا وتسمو بأيديها سبحا، وتعدو لحيما وضَبْحا، والماء يَنساب منها على الأكفال والمُتُون كما ينهل صائبُ المُزن الهَتون، وهي تتجاوب صهيلا ونحيما، وتُلهِبُ من نشاطها سَعيرا وجَحيما، ثم أُرسِلها تستعيد مِرحا، وتستوفي فَرَحا فتتلاعب تلاعُبَ الغِزلان، وتتذاءب تذاءُب الذُّؤبان والرِّئلان والنَّسيمُ ينفض أعرافا ويقبض أطرافها إلى أن استوفت مِراحها"[1].

يصف السائب في هذا المقطع صورة الفرس وهي تمرح وتسرح حيث يتداخل في هذه الصورة الصوت (صهيل، نحيما) والحركة (ترتع، تتمرّغ، تسمو، تعدو، تتجاوب، تُلهِب،...) مما طبع هذه الصورة بطابع تمثيلي حي يجعلها تكاد تمثل في عين القارئ، فتبعث من ذلك مشاعر الإعجاب والافتتان، يرسم الوصف هنا في حركة تصويرية مزدوجة الأبعاد تشمل الماء متمثلا في "الأودية" بدلالته الواسعة وأبعاده الجمالية بعد أن خاض الفرسُ في غِماره.

في نفس الصدد وغير بعيد عن المثال نلتمس صورة أخرى من مقامته "الدب" والتي يقول فيها: "ثمّ دار به القول والهتف، وانثال عليه النسل والنتف، والرغبات تستحثّه والصِّلات تستبثُّه وهو يُبدي تعزّزا ويُظهر تقزُّزا، إلى أن سمحت قُرونُه، وانقاد حَرونُه، فقال: اسمعوا جوابي وكيف خطئي وصوابي"[2].

هذه الصورة المروعة الهستيرية التي عانت منها شخصية "السدوسي" تتقاطع مع الصورة الأولى حيث يتداخل في هذه الصورة أيضا الصوت (القول والهتف) والحركة (النتف، تستحيثه، تستبثه، يُبدي،...)، يتّضح من هذا الوصف المقدّم في صورته التمثيلية والذي يقوم بدور سرديّ أيضا حيث أنه يبدو مؤشرا على تحوّل ما سيطرأ، ذلك راجع إلى ما عانته الشخصية من

[1]- السرقسطي :المقامات اللزومية" مقامة الفرس" ص321.

[2]-المصدر نفسه:" مقامة الدب"، ص331.

حركات وأفعال كدليل على انقطاع حالة السكون واللهو* التي كان يعيشها، لتتحول إلى حالة من التدهور والاضطراب وتعود في آخر المطاف إلى السكون وذلك بتوقّف الحركة وإعطاء السدوسي فرصة الكلام حيث يتجسد ذلك في قوله: "اسمعوا جوابي وكيف خطأي وصوابي" محاولا تخليص نفسه من هذا المصاب.

وكما لاحظنا فقد اعتمد هذا الوصف التمثيلي على تقنية الكشف التدريجي في تصويره للحركة مزدوجة الأبعاد (المكان-وملامح الشخصية) التي كانت تقطن هذا المكان، يقول الواصف: "شِعب بوّان*، وما ذلك الشِّعب، به التأم الشعب، وعاقبنا فيه الأمن والرعب، هو وطني، وفيه عطني ومنه ترابي وفيه شرابي وسرابي لله تلك المعاهد، وبعينه تلك المشاهد، قطعت فيه الشباب ووصلت الأحباب، آه على ذلك العهد، ما كان أسهاه، وأنظره وأبهاه عصرٌ يكاد يكلمنا فيه الجماد، وتروى الثِّماد**، وتميل إلينا الأبصار، وتفزعنا الليالي القِصار، وتحيينا العشيَّات والبُكَرُ، ولا تنتابنا التَّعِلاَّت ولا الذِّكر نحسب أن الدهر لا يدور، وأنّ الأهلَّة بُدور والأعجاز صدور، وأنّ الأمر صُعودٌ لا حُدُورٌ، حتّى ضرب الدهر ضربانه (...) أمال العروش والأسِرَّة، وقطب الوجوه والأسرة وجفّت المشارع (...) خاست الذِّمَم، لا صديق يشارك ولا عدوٌّ يُتارِك، ولا زمن يسالم ولا رفيق يحالم، حتى لقد صارت السِّباع آنس من الآنام، واليقظة أوحش من المنام"[1].

لقد استطاع السرقسطي أن يُطابق بين كلمات المجتمع آنذاك فمثل العالم بواسطة اللغة ليرينا ذلك المجتمع كما هو فهذا الوصف القائم على المحاكاة له وظيفتين كبيرتين تجسّدتا في بناء ووصف مكان هذه القصة وزمانها وتقديم الشخصيات ووظيفة أخرى تجسّدت في الإيهام

---

* - لمعرفة تلك الحالة لا بد من الرجوع إلى المقاطع الأولى من المقامة والتي سبقت هذا التحوّل، ذلك "أن الوصف نص مصغّر يحضر في شكل مقطع كتابي لا سبيل إلى تحديد دلالته إلا بوضعه في علاقة مع المقاطع الكتابية الأخرى المجاورة له في نفس السياق النصي".

ينظر: عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009، ص30.

* - بوّان: يُعرف هذا الاسم أكثر من موضع لكن أشهرها وأيسرها ذكرا شعب بوان بأرض فارس بين أرجان والنوبندجان وهو أحد متنزهات الدنيا. ينظر: معجم البلدان، ص297.

** - الثِّماد: الماء القليل الذي لا ماد له.

[1] - السرقسطي :المقامات اللزومية، ص412.

بالواقع.

لقد تحسَّر الراوي على ذلك الأمن والاستقرار والسّكون الذي كان يعيشه أيّام شبابه يظهر ذلك في قوله: "آه على ذلك العهد" الذي لم يلبث وتغيّر حيث نحسّ بتوجُّع الواصف وتحسّره على بلده فتظهر بذلك الدلالة النفسية بوضوح والتي تتكرّر في عدة مرات "صارت السِّباع آنس من الأنام، واليقظة أوحش من المنام"، هذا ما ينفي تماما مقولة موضوعية الأدب فهذا وهم. وغياب الذاتية سراب،ونجد في المقطع أداة النفي التي تكررت على مستوى المقطع ككل ومبدأ التضاد في كلمة صُعود ≠ حُدُور مما أضفى على المقطع اتساقا وانسجاما واضحا.

ويُمكن أن ندرج ضمن هذه الوظيفة كذلك المقطع الآتي:

"حدّث السائب بن تمّام قال: حللت بلد دمياط* والناس في أضيَق من سَمِّ** الخِياط، وقد كثُرَت الأرجاف*** وتوالت السُنون العِجاف وتمكّن الاختلاف، وأعجز الانتظام، قال: فلفّني الحزن في شملته، وضمّني إلى جملته، فضِقتُ بتلك الحال ذرعا، ولم أستدِرّ من قعود الأنس ضرعاً"[1].

لقد انصبّ الوصف التمثيلي في هذا المقطع على رصد أحوال الشخصية في وضع ما مُعتمِداً على التصوير الداخلي، من خلال رصد مشاعرها وأحوالها النفسية، وكما يقال "[فـــ] الوصف التصويري يظل بمثابة المنفذ أو العين التي يُطل بها المتلقي على عالم النص[2].

لقد استطاع الواصف أن يصف بالتمهيد حالته النفسية انطلاقا من وصف حالة البلد الذي كان فيه آنذاك، وكأنّه ينشئ علاقة نفسية وطيدة بين الشخصية والمكان، ذلك أنّ المكان كعنصر حكائي "يضع أسّ القصة لأن الحدث يحتاج إلى المكان حاجته إلى الشخصية أو الزمان،

---

* – دمياط: إحدى المدن المصرية القديمة، تقع بين تنيس والقاهرة على زاوية بين البحر والنيل وكانت معدودة من ثغور الإسلام. ينظر: معجم البلدان: مرجع سابق، ص85، 88.

** – السم: الثقب، /الخياط: الإبرة، وردت في قوله تعالى: "ولا يدخلون الجنّة حتى يلج الجمل في سمّ الخِياط"، الأعراف الآية 40.

*** – أرجف القوم: إدا ولّدوا الأخبار السيئة والفتن التي يكون معها اضطراب الناس.

[1] – السرقسطي :المقامات اللزومية، ص47.

[2] – مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتا "الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري "نموذجا، ص148.

فالمكان هو الذي يضفي على القصة المُتخيَّلة مظهر الحقيقة، وهذا ما حدث بالفعل، فالقاسم المشترك بين الشخصية والمكان تمثل في الحزن والاضطراب ليبقى المكان دائما وأبدا تعبيرات مجازية عن الشخصية، إن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفتَ البيت فقد وصفتَ الإنسان.[1] وفعلا فالحيز المكاني يتشارك مع الشخصية في الإحالة على الوضع الذي كانت تعيشه الشخصية بما يحمله من دلالات واقعية تكسب الخطاب الأدبي دقة وموضوعية ومصداقية.

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن، الشخصية، ص31.

ثانيا: الوظائف الدلالية

الوصف ليس مجرد نشاط لغوي مخصوص بل هو "... يبئر (...) انتباه القارئ على مستوى خاص للملفوظ/المعجم (ووجوهه)، ولكنّه إلى ذلك يركّز انتباهه على عنصر دلالي للنص شخصيةً كان أو موضوعاً، وفعلا كان أو وضعية، سكنا كان أو عادة، ومن هذه الجهة بالذات، ومن ميزة الإلحاح النصي الذي يبئر ويبرز، ويميز ويحاصر و"يوقف" ببعث النص في القارئ استعدادات تأويلية متنوعة"[1] إذن فللوصف أبعاد في الحكي بل أكثر من ذلك فهو فضاء للدلالة المتنوعة الوظائف ويمكن حصرها فيما يأتي.

1- الوظيفة الاستشارية

يقوم السائب في المقامة الخمرية بسرد حكايته على المتلقي بعد عودته من شرب الخمر واصفا المكان بقوله: "أقسمتُ بالمسيح، إلا ما أفضيتَ إلى مترل فسيح وصَهباء كعين الدِّيك صفاء، وكموقع القطر شِفاء أو كميتٍ كالغُراب، أو صفراء كالسّراب، وانقياد وإسماح، ونيْل وسَماح، فصرتُ معها إلى مجلس فسيح الفناء (عالي البناء)، كثير الأفناء قد فضِّل على أنديةٍ وحُلِّل من الحسن بأردية..."[2].

لقد تجلّى الإبداع المكانيّ*للمقامة من خلال نقل المكان من عالمه التجريدي التخييلي إلى عالمه التجسّدي عن طريق الكلمات الوصفية مما أكسب هذا المكان خصوصية وأكسب الحكي موضوعية حتى خيِّل أنه يحاكي ما هو في الواقع آنذاك أو هو الواقع نفسه، حيث تناول المؤلف

---

[1]- فيليب هامون: في الوصفي، ص154.

[2]- السرقسطي: المقامات اللزومية "المقامة الخمرية"، ص191.

*- يعد المكان أحد مكونات عناصر المشكلات السردية فهو "لا يعيش منفردا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد"، من بين الجهود التي نوّهت بأهميته في الإبداع الروائي دراسات "غاستون باشلار" في كتابه "شعرية الفضاء" و"غالب هلسا" في كتابه "المكان في الرواية العربية"، حيث حدد مستويات ومصنفات المكان كالآتي: المكان المجازي، المكان الهندسي، المكان كتجربة معاشة، المكان العادي. ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، (دراسة في نقد النقد)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، (دط)، ص193- 194.

في هذا المقطع وبطريقة ضمنية* قضايا حساسة من وجهة نظر دينية واجتماعية منها ما نجده مُتجسدا في قضية المُجون والخمر والتي يعود إليها السائب بعد طول غياب بعد أن أقسم بتركها يذهب ليلا إلى أحد الأماكن التي يُباع فيها الخمر ويقيم فيه مع الجواري والغلمان.

تشير هذه المقامة في العديد من الإشارات إلى طبقة من الناس الهامشيين دون أي حرج أو خجل في الحديث عنهم وكأنها ظاهرة عادية في المجتمع وذلك راجع إلى الترف والمجون الذي كان سائدا آنذاك. ولعل السبب الرئيسي في ذلك راجع إلى اختلاط الأجناس الذي عانته المنطقة والذي جعل منها وكراً للتحلل الأخلاقي وهتكا لحرمة الدير والمنازل.

هذا ما يبرز وبوضح في وصف السائب لثلاثة أنواع من الخمر بصورة حسيّة منها البيضاء، السوداء، الصفراء كإشارات إلى ما سبق ذكره، حيث تحفل المقامات بالعديد من الإشارات ذات الأبعاد الحضارية، التاريخية، الاجتماعية، الأخلاقية والسياسية ففيها أسماء مدن ومناطق تاريخية ذات ثقل حضاري وحضور نصي مثقل بالدلالات والإيحاءات منها ما جاء في هذا المقطع من المقامة المرصّعة والتي يقول فيها "هيهات شامٌ وعِراقٌ، والتئام وافتراق، فليْت في تلك الرِفقة الأنضاء من يخبر الرّقة البيضاء وعن الزوراء والكرخ والسّراة والمرخ فيودع من نزاع ويجمع من أوزاع، فما بي إلا السهم أُجاريه، والوهم أُباريه والنجم أُساريه والرَّجم"[1]بعد أن صوّر السارد أحاسيسه ومشاعره تّجاه بلدة الأندلس التي استولى عليها النصارى في قوله: "حننتُ إلى الوطن المحبوب ونزعت إلى العطن المشوب..." استحضر عد ذلك العديد من المناطق الأثرية، فالمكان ما هو إلا أحد العناصر الكونية المهمة، ذلك أن فيه تقوم الحضارات وتتموضع الأمم ومن طبيعته وخصائصه تتجسد خصوصية المجتمع فهو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه"[2].

يتجسّد ذلك في المقطع الآتي الذي يقول فيه الواصف: "فانصرف القوم على يأس، وقد ذاقوا من البأس أمرّ كأس، فعرّ على أبيه من أمره ما كان هان، وأحرز عنده السبق والرِّهان، ثم إن ذلك الناسك أسرّ في ارتغائه حسواً، ورسا على حبِّ الجاه رسوا، فاغتال أخاه واعتمده

---

* – هي من مهام المؤلف الضمني، وهو شخصية معاد إنشاؤها في النص تؤدي هذه المهمة بطريقة غير مباشرة.

[1] – السرقسطي: المقامات اللزومية" المقامة المرصّعة" ص168.

[2] – ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، د/ط، 1996، ص16.

بالسوء وتوحّاه وقال لأبيه: "إني كنت أرى الرؤيا هائلة عادلة عن القصد مائلة"، أعي تأويلها وغَمُضَ، وأمرّ ثمرها وحمُض، كنتُ أرى أنّ القمر يسمو إلى الشمس، مع الدراري* الخمس، فترجع الشمس سوداء، والأرض ريداء**، والقمر يتلألأ إشراقا والنجوم تتميز كمدا وإطراقا".[1]

إذا قسمنا هذا المقطع إلى جزئين انطلاقا من معناه الظاهر نجد أن المقطع الأول منه يعبّر عن فلسفة أو رؤية خاصة للواقع المُعاش وفي مقابله عالم الأحلام والرؤى وهي نظرة تلتقي إلى حدٍّ كبير مع تيّار الرومانسيين، كان الواحد منهم عندما يضيق ذرعا بعالم الحقيقة يطلق العنان لنفسه في أحلام يُعوِّض بها ما فقده في العالم المعاش ذلك أن "استخدام الواصف خاصيات مشحونة قيميا، [تلك الخاصيات] (...) تقتضي حكما معياريا أخلاقيا أو جماليا، وتكشف بالتالي ذاتية الواصف ومواقفه"[2].

ولا بد من الإشارة إلى أن الوصف المقدم لعالم الحقيقة وعالم الخيال يترع فيه الواصف منزعا معياريا حيث أن الواصف لا يتوانى في إطلاق أحكامه بشأن الموصوفات التي يعرضها فنجده قد حمل عالم الخيال قِيَّما متعددة استطاع من خلالها أن يُشبِع آماله غير المحدودة ولو نسبيا، منها نذكر (سوداء، ريداء، إشراقا، إطراقا، إرعادا، إبراقا)، مما أضفى على هذا العالم قِيّما تُعلي من شأنه وترسمه رسما إيجابيا فهو الحقيقة الكبرى في مخيّلته والتي من صفتها العمق ومعانقة المطلق. وبالتالي فعالم الأحلام ما هو إلا مهرب من عالم الحقيقة ووعاء لإفراغ المكبوتات، وإن كان هذا العالم في حدّ ذاته سيخرق آفاق الانتظار بتفسير مخيف فيما بعد.

أما العالم المُعاش وما كان يسوده من اضطراب فقد جعل من الواصف مُوحِشا أقرب ما يكون إلى حياة البراري، يتجسّد ذلك من خلال المعجم الذي اعتمده في وصفه (على يأس البأس، اغتال، السوء،...)، وهكذا فإن تسليط نظرة معمّقة على المعجم المُنتقى لإيصال هذه الأفكار قد تسمح بالتعرُّف على التوجّه الحجاجي (Orientation argumentatif) للوصف أو

---

* – الدراري: هي الكواكب العظام التي لا تُعرَف أسماؤها.

** – ريداء: أي ذات لون كلون الرماد.

[1] – السرقسطي :المقامات اللزومية، ص403.

[2] – محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص204.

ما يسميه" آدم" بمسألة التوجيه التقويمي الحجاجي الملازم لكل وصف.[1]

فالوصف في هذا المقطع معني على الأقل بمعنيين معنى ظاهر مباشر ومعنى خفي غير مباشر، الأول أكسب الوصف وظيفة تعليمية إخبارية (أوضاع المجتمع) أما الثاني فحمّله وظيفة إشارية تجسّدت في الجانب التخييلي وهو عالم الأحلام والذي يؤول في الأخير على تغير أوضاع المجتمع —بعد تفسير تلك الرؤيا- والوظيفة الإشارة للوصف، يمكن ألا تكون مسجلة في كلّه، وإنّما يدلنا عليها تفصيل من التفصيلات المبثوثة في المقاطع، وهكذا تحضر في أفصية "المقامات اللزومية" عموما، تحضر فيها المدن ذات البنايات العالية والأسوار والقصور الكبيرة، كما تحضر كذلك الأقبية والدهاليز، هذه كلها إشارات إلى أنماط البناء القديم، يتشارك مع هذا المقطع في الدلالة مقطع آخر يتحدث عن القيروان كمعلم حضاري يقول فيه السائب "خرجنا في جماعة ذات قيروان[*] حتى مررنا بمدينة القيروان[**] مع نفر من فتاك العربان وصعاليك الذؤبان (...) قد استولى عليها الخراب وذهبت بدولتها الأعراب، فأغاضت حوضها وغديرها، وزلزلت خورنقها وسديرها، فعجتُ على تلك الأطلال والرسوم وتَقتُ إلى تلك الآثار والوسوم"[2].

فبعد التطوّر والازدهار في شتى ميادين الحياة تغيرت الأوضاع في القيروان لتصبح بلد خراب. مما أحزن الواصف وجعله يستحضر ظاهرة مهمة في الأدب العربي القديم وهي البكاء على الأطلال وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على الصورة الوصفية السردية المحزنة التي رآها بعد خرابها.

ومن الإشارات التي تُحيل على الأوضاع الاجتماعية نستحضر المقطع الآتي: "أيها الناس: إنما أنتم أنواع وأجناس، منكم الجليل والحقير، والغني والفقير، والسفيه والحليم، والجَهول والعليم، والنبيه والخامل، والعاطل والعامل، والصحيح والسقيم، والطاعن والمقيم، وإني فيكم لابن سبيل، وأخو حي وقبيل، لكن زوتني[***] عنهم الأقدار، وتناءت بيني وبينهم الدار، أهدي

---

[1]- المرجع السابق، ص204، نقلا عن:

J.M.Adam, les textes: types et prototypes, op cit, p91.

[*]- القيروان: القافلة من الجماعة.

[**]- القيروان: مدينة تونس العظيمة ذكر ياقوت الحموي أنها أجمل مدينة بالغرب. ينظر: معجم البلدان: II ص193.

[2]- السرقسطي : المقامات اللزومية، ص257.

[***]- زوى: بمعنى نحّى.

إليكم من خبري غريبا وأنبِّه منكم غافلا وأريبا"[1].

يظهر في هذه المقامة عنصر الكدية والشحاذة بشكل جلي وهي صورة اجتماعية أراد بها السرقسطي أن تكون خيالية لكنه في حقيقة الأمر استقاها من البيئة العربية حيث عادت الحاجة إلى التسول والتكدي نتيجة للطبقية التي سادت آنذاك، وإن كان طلب المال غير مباشر إذ يستتر وراء أسلوب يدفع سامعه إلى أن يعطي ويجزل العطاء عن طريق إبداء الحكمة والموعظة وإظهار البراعة الفنية.

يتّخذ موضوع الزمان* بعدا فلسفيا اجتماعيا فتقلبه أدى إلى التقلب في الأوضاع السياسية ذلك أن المقامات اللزومية تتحدث عن فترة الطوائف والمرابطين وهي فترة اضطراب سياسي عنيف وحروب داخلية وتمزّق عقائدي، هذا العصف السياسي ترك في نفوس الناس حرجا عميقا.

لقد كانت المقامات إحدى المنافذ التي تطلعنا على ذلك انطلاقا من الإشارات الواردة في المقامات سواء كانت مباشرة أو ضمنية ومنها نذكر:

"... لقد فتنت الكواعب وذللت المصاعب وأرضيت الآمال وتسوغت الآمال، وبذلت الخطير ووصلت الشطير، وأكرمتُ النزيل ووهبت الجزيل".

ثم لم يكن إلا أن تغلبت أحوال وتعاقبت سنون وأهوال ذهبت بالحديث القديم، وأثرت في الصميم والأديم، فبُذلتُ من النعيم البؤس ومن البشر القطوب والعبوس وعوضت من العذب المُجاج بالملح الأجاج ومن الإعزاز بالإذلال ومن الإكثار بالإقلال."[2]هنا تظهر المفارقة بين زمن مضى وزمن معاش فالأول حمل معه الرخاء والدلال أما الثاني فحمل البؤس والشقاء وهذا راجع

---

[1]-المصدر السابق، ص42.

* - الزمن كمصطلح، لقي عناية من قبل العديد من المفكرين حيث أن الفكر البشري قد انفتح على قراءات جديدة لدلالات الزمن لتظهر من ثمة عدة أزمنة منها: "الزمن التاريخي، الزمن الديني، الزمن الأسطوري وكذلك الزمن الأدبي"، فالزمن بصفة عامة هو محمور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها.
ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص36-37.

[2]- السرقسطي : المقامات اللزومية، ص 403.

إلى الوضع السياسي في ذلك الوقت والذي ساء بسبب كثرة الضرائب ودفع الجزية للنصارى، لتظهر نتيجة لهذا فئة مشردة من الناس وما أكثر النماذج عن ذلك في المقامات اللزومية، وغير بعيد عن ذلك ونتيجة للقهر السياسي دائما ظهر ما يُعرَف في تاريخ الأدب الأندلسي بالإجلاء القصري أو الإجباري، يقول عن هذا "وهجرت داري وجعلت الغربة مداري وصرت أطوف في ابلدان وأجري بكل ميدان"، نجد في هذا المقطع تشاركا واضحا بين الوصف والسرد لتشيد المعنى الدلالي للمقامة ومن ثمة تصوير أوضاع المجتمع وعاداته وتقاليده يقول في ذلك "حللت بالزاب* مُبْعَدا الأهل والأحزاب، فأقمت من أهلها وبين قوم قد استولت عليهم البداوة، واستطارت/بينهم العداوة، وفشت عنجهية** الأعراب وقسوة الصعاليك والخُرّاب (...) نحن معشر العرب، نميز النبع من الغرب ونفاخر بالأحساب، ونحافظ على الأنساب، هم أبية وجاهلية عُبِيَّة لم يردها الإسلام والإيمان، ولا محتها الأيام والأزمان".[1]

لقد صوّر الراوي مدينة الزاب وما حلّ بها من خراب وتخلف وعنف في بداية المقطع مشيرا بذلك إلى الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي آنذاك ليتحدّث فما بعد عن عادات العرب من احترام الحب والنسب والتي لم تمسسها يد الزمان كان هذا بالنسبة للوظيفة الإشارية.

2- الوظيفة الرمزية

قد يكون الوصف قابلا لقراءتين وحاملا لِمعانٍ قريبة ظاهرة وأخرى بعيدة خفية، ذلك أن الوصف حين يقدم معلومة أو أكثر عن الموصوف فهو بطريقة ضمنية يقول أشياء أخرى فيؤدي بذلك وظائف أخرى منها الوظيفة الرمزية، التي يتطلب استجلاؤها في النص السردي، تتبع القيام بنشاط فكري تأويلي يبحث في العلاقة التي تربط العلامة اللغوية بالسياق الاجتماعي و/الثقافي، الذي يستند إليه النص في بناء عالمه التخييلي، وحيث تشكِّل اللغة في علاقتها بالمرجع

* – الزاب: تعرف بهذا الاسم عدة أنهار بالعرق يقال أن حفرها كان في عهد ملك من قدماء ملوك الفرس يقال له زاب بن توكان فسميت باسمه، وعلى تلك الأنهار عدة قرى وبلاد.

** – العنجهية: الجهل والحمق والجفوة والخشونة وهي أيضا الكِبْر والعظمة.

[1]– السرقسطي: المقامات اللزومية، ص148-149.

علامة عن طريقها يعود "الواقع"[1] إلى التحدّث الواقعي بما هو دليل إيحاء بعدما حُذف منه ما هو دليل تقرير."[2]

هنا نستحضر المقامة العنقاوية، فبعد أن ظهر الشيخ الناسك للبطل وجماعته خاف منهم فقال "أجن أم إنس؟ ونوع أم جنس؟ ما هذا الطيف الطارق والسهم المارق، والأمر الخارق؟ جنس كريم، لولا الغريم، ونوع فاضل لو لم يناضل، وآنس خالب (...) اللهم إليك الانقطاع وأنت المطاع، رضاك مناي وبك غناي"[3] هذه الصورة الوصفية السردية تقدم التضرع إلى الله كنوع من الدعاء بأن يحميهم من شر الجن.

ومما يزيد في وحشة هذه الجزيرة، كما يصورها البطل، أن هذا الشخص عندما رأى هذه الجماعة لم يتعرف إليهم أكانوا من الجنّ أم الإنس، وهذا يدل على انعدام الحياة الواقعية في تلك الجزيرة (عالم الشيخ) حتى وإن كان من البشر فهو غريب الأطوار وخير دليل على ذلك تلك العلاقة والألفة التي تجمعه مع صغير العنقاء بعد موت أمه حيث كان يتقمّص دور العلاقة ليسد هذا الافتقار لدى هذا الطائر، تلك العلاقة التي تخرق الواقع في ذلك العالم الغرائبي والعجائبي.

تظهر الحكاية بما فيها من تفصيلات سردية وصفية حكاية خيالية غير أن الوازع الديني هو المعنى الخفي في هذه الحكاية والتي أراد السرقسطي أن يوصل من خلالها فكرة مفادها أن الله خالق كل شيء ومن المُفترض أن يعرف الجميع ذلك.

غير أنّه اعتمد طريقة لغوية للتواصل بين هذه العوامل مما أوقعنا في الاختراقات اللامنطقية تمثلت في طريقة التواصل الغريبة التي تحدث بين الشيخ وطائر العنقاء* الذي مثّل حبل النجاة بالنسبة للجماعة.

هذه العلاقة بين الشيخ وطائر العنقاء والتي تتّسم بالضبابية والغموض "إنّ أمره لعجيب أدعوه فيجيب" هي السبب المباشر في تقرّب تلك الجماعة إلى الشيخ.

---

[1]- مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتي " الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري"، ص157.

[2]- رولان بارث وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجلل الأزدي ومحمد معتصم، ص44.

[3]- السرقسطي :المقامات اللزومية" مقامة العنقاء"، ص341- 342.

* - هذه النقطة سنحيل الحديث عنها إلى الوظيفة القادمة وهو الوظيفة التعبيرية.

نجد في هذا المقطع –دائما–وظيفة إخبارية صريحة مُرسّخة في طائر"العنقاء" و"الشيخ والجماعة" كعناوين فرعية أمّا المعلومات الأخرى* فقد مثّلت الوظيفة الرمزية.

بإمكان المتلقي هنا الاكتفاء بالمعنى الظاهر لهذا الخطاب الوصفي المقامي دون الولوج إلى خفايا هذا الخطاب المرتبط بالذات الواصفة أكثر من إحالته وارتباطه بالموصوف ذلك أنّ الوازع الديني راجع في المقطع الوصفي المقامي إلى شخصية السرقسطي في حدِّ ذاته.

كما نجد الرمز يغطي مقامة"الأسد بأكملها ليحلنا على نوع من النقد السياسي الساخر الذي يغلفه الرمز ولكن بطريقة واضحة لا تحتاج إلى تعليق لاسيما من طرف عارف بأحوال الأندلس وإظطرباتها في عهد المرابطين،حيث يشبه السرقسطي الحاكم بالأسد في القسوة والبطش والقهر فيروي لنا قصة لقائه مع أسد قطع الطريق على الناس فيخاطبه البطل المقامي راجيا إياه أن يفسح الطريق للعابرين يقول:"يا أبا الحرث يا أسامة، لك الحسن والوسامة لك الإمارة أو الرياسة فأين منك الاناه والسياسة ورفقا على عبيدك،وصولا على قفرك وبيدك قد روعت القلوب وطردت القلوب،وطردت الجدود والحلوب نحن من جنابك في حرم ومن سطوك في برم، مثلك يملك فلا يهلك،و يقدر فلا يغدر نحن قوم ضعاف أكلتنا السهوب والشعاف، وأبقت منا كل معي طليح ومشفق من المنية مليح حتى إذا أنستنا بالنعم،وتسمعنا أصوات النغم، قطعت بيننا وبينها السبيل....اذهب بفريستك إلى عريستك وانهض بنبالك إلى عيالك،خل المال لملاكه وتنح عن الطريق لسلاكه"[1].

وهنا ما كان من الأسد إلا أن زوى وجهه ليتعجب الراوي من هذا التصرف والذي يتنافى أمام تصرف حكام الأندلس ذلك"أن تدبرهم أقل من تدبر الحيوان الضاري لا عقل ولا عاطفة همهم شهواتهم...."[2]

في هذا المقطع المقامي ولد السرقسطي مفارقة ألتنا إليها الحياة فالحيوان الهمجي الأسد في مقابل الإنسان العاقل ويقصد بهم حكام الأندلس،هذه الصورة التي تتناقض والواقع الطبيعي تحيلنا مباشرة على حكام الأندلس وما فقدوه من عروبة وقيم إسلامية.

---

* – معلومات خفيّة نتوصل إليها (القارئ) عن طريق التحليل والاستقراء.

[1] – المصدر السابق: "مقامة الأسد"، ص366.

[2] –المصدر نفسه : "مقامة الأسد"، ن ص.

3- الوظيفة التعبيرية

تُعدّ وجهة نظر الشخصية في هذا الوصف من المبادئ المنظمة للخطاب، وهو بالضرورة علامة ذاتية، ذلك أن الوصف قائم على الاختيار، اختيار الموصوف والمعجم، هذا الاختيار يمثّل بصمة من بصمات الذاتية الواصفة وأحاسيسها من فرح وحزن وإعجاب، ذلك أنّ الوصف "يعلن ويصرِّح، أو يهمس ويشير ويرمز، ويكشف المتخفِّي والمستور، فيمحو الحدود بين الداخل والخارج النصي، وينفي القطيعة بينهما وهو إلى ذلك ينفي القطيعة بين الذات المتلفِّظة والملفوظ، أو بين الخطاب والذات المحمولة في أضعافه، وحتى تلك المستهدفة بإشاراته، وهكذا يرتد الوصف إلى الذات ويتّجه إلى تسجيل انفعالاتها وعواطفها.[1]

فالأوصاف المسنَدة إلى الموجودات الخارجية عادة ما تتشاكل مع الحالات النفسية للشخصيات وتترجمها مثل ما نجده في المقطع الوصفي المقامي الآتي:

يقول: "وبعد لأي ما سكن شِماسُها ونُفورها، وتمكن ما أراب سفورها فطت من ذلك القناع وثنت من عنان الاتناع ولذت لشاربها وناشقها وحنت لخاطبها وعاشقها، فامتزجت بالنفس روحا، وغادرت غصن الحياة مروحا، وتبسّمت عن واضح من الجبب وأذمت بأكرم عهد وسبب، فلم أزل أهيم بالأديار..."[2]

الوصف في هذا المقطع المقامي نجده يؤدي وظيفة تعبيرية بالأساس إذ إنّه يترجم فرح الشخصية بوضوح، حيث يربط الواصف شدّة فرحه ببلوغ مبتغاه والمتمثل في عودته إلى الخمر التي لم يستطع مقاومتها فعاد إليها بعد غياب، لقد جاء هذا الوصف في قالبه الجمالي أو الشعري الجذّاب مُعبِّرا في الآن نفسه عن أحاسيس الراوي ومشاعره جرّاء فقدانه الخمر مدّة من الزمن، والتي مثلت صورتها موصوفا رئيسا، أما الذات الواصفة المتلفظة فقد أصبحت محل تبئير من جهة التأكيد على كفاءته اللغوية ومهارته الأسلوبية، وفي هذه الحال يكون الوصف كما قال عنه فليب هامون "نوع من الجهاز اللغوي للانعكاس الداخلي الذي يتحكّم عليه الكلام من

---

[1]- مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتا "الحمال والثلاث بناتو السندباد البحري" ص161.

[2]- السرقسطي: المقامات اللزومية" المقامة الخمرية"، ص191.

الألفاظ عوضا عن الأشياء.[1]

هذه الدلالة نقرِها كذلك في هذا المقطع من" مقامة القاضي" والتي يقول فيها الواصف "ونادوني أن يا إنسان، أما لك سمع أما لك لسان؟ لم هذا السُّبات، أتتك الهبات؟ أجلِ عن مُحَيَّاك لله مَحْياك، فهَبتُ من وسني ومكَّنتُ من رسَني ودبّ في السرور وغرَّني منه الغرور ودفع إلى شيء"[2]

هنا تعبر الشخصية وبصراحة عن سرورها وفرحها بهذا الفرج المتمثل في تهاطل الهبات عليه بعد أن كان مشردا فقيرا غريبا وخير دليل على ذلك عبارة "يا إنسان" التي تدل على أنه شخصية غريبة عن المنطقة تبرَّع لها أهلها ببعض المال.

إذا كان الوصف المرصود في المقطع السابق يصور مشاعر الفرح والاستبشار، فإنّه يتّجه في مواطن أخرى إلى رصد وتسجيل مشاعر الخوف والهلع نتيجة الهلاك،وهو ما نسجله في قوله:

"فلمّا كان الغدُ جعلتُ أرصُدُها، ولو كنتُ علمتُ مكانها لجئت أقصدُها، حتى طَلَعَت عليَّ كما طلع البشير، تغمز إلي وتشير وفي يدها رقعة فيها (من المنسرح):

يـــا هائمـــا بالـــدلال والخفـــر ... ألصـــقت حـــدّ العزيـــز بـــالغفر

إيّـــاك ذنـــب الهـــوى وزلّتـــه ... فلـــيس ذنـــب الهـــوى بمُغتفـــر

مـــا عـــزّ في الحـــبِّ مـــن يُســـاجلُه ... لـــو كـــان ذا مَعشـــر وذا نفـــر

ومَـــن غـــدا واللجـــين شـــافعه ... أخْلِـــق بـــه أن يفـــوز بـــالظفر

قال: فحـين لمحـتُ الرُّقعـة اشـتدّني ... الـــبرحُ ونكـــا القَـــرحُ القُـــرح"[3*]

ويتّجه الوصف هنا –في الحقيقة– إلى تسجيل انفعالات الشخصية مما يؤدي إلى التأثير في المتلقّي بصورة تجعله يقاسم الشخصية الحكائية معاناتها، لينهض الوصف هنا بوظيفة تأثيرية تعبيرية في نفس الوقت حيث أنّ القيمة التعبيرية تتراح نحو الوظيفة التأثيرية (F.Impressive)

[1]– فيليب هامون: في الوصفي، ص147

[2]– السرقسطي: المقامات اللزومية" مقامة القاضي"، ص229.

[*]– القرح: الأولى بالفتح والضم: الجرح، والثانية القرح بالضم: الألم.

[3]– السرقسطي: المقامات اللزومية، ص89-90.

والتي تدرج الوصف من جديد في سياق الوظيفة التواصلية للّغة "باعتباره حدَثا لسانيا يشتغل كرباط وصل بين الباثّ والمتلقّي"[1]، وهذا "الرّباط الذي يوصل بينهما، ينبغي أن يضيف له المرسل بصماته التأثيرية في من يتلقاه"[2].

فذلك الردّ من الحبيبة (الرقعة) أفسدت انشراح الشخصية وأدخلت الحزن والخوف إلى حياتها، وذلك راجع إلى افتقاره للعنصر المادي الذي تهدف إليه الشخصية.

يقول السائب في أحد المقاطع: "... قد رُزِئتُ بحميم ورمتني الليالي بفقده في الصميم وكنت جرّبتُ وفاه وأحمدتُ صفاءه، (...) فصار الليل آنس لي من النهار (والخيريُّ) أنفح من البهار، محبةً في الانفراد، وطلبا للوحشة والسّراد، لا أتسوّغ الأنس، ولا آلف إلا الشملة العنس"[3].

هنا الشخصية تحاول أن تنقل إلينا انفعالاتها وأحاسيسها مباشرة حيث تتجلى الوظيفة التعبيرية في الحالة النفسية والمعنوية الحزينة للشخصية بعد أن فقدت صديقا موثوقا فيه كان وفيّا كريما.

نلاحظ في المقطع الوصفي المقامي السابق ذكره ألفاظ مشحونة بدلالات الحزن والأسى منها ما جاء في قوله: (رمتني الليالي، بفقده في الصميم، الليل آنس من النهار، محبّة في الانفراد، طلبا للوحشة والشِّراد) وهذا التكثيف اللغوي و/الدلالي الذي سجّلناه في المقطع "يعبِّر من جهة عن قدرات الواصف اللغوية و/الأسلوبية، ويهدف من جهة أخرى إلى الضغط على حساسية القارئ"[4]، كما سبق وقلنا، وذلك بهدف الاشتراك في أحاسيس الحزن بين الشخصية الواصفة الرائية والمتلقي حتى يتحقق الاندماج الكلي مع الشخصية في النص الوصفي هذا ما يتجسد في قول السائب "فلفني الحزن في شملته، وضمّني إلى جملته، فضِقتُ بتلك الحال ذرعا، و لم أستدر

---

[1]- مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتا " الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري"، ص163

[2]- الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان باسكون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون –ش.م.ل، ط1، 2007، ص 40. نقلا عن عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص87.

[3]- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص100.

[4]- مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتا الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري"، ص163.

من قعود الأنس ضرعا، وقلتُ: ما أكدره حوضا، وأجذبه روضا، فجعلت أُلاطفُ النفس وأصابر، وأخادعها حياً، وحينا أُكابر"[1].

هنا أيضا الوصف نهض بمهمة الإخبار عن الأحاسيس التي انجرّت عن الذهاب إلى بلاد دمياط الذي حلّت فيه الفتن وسنين القحط وضاقت به أحوال الناس فلفه الحزن والأسى جرّاء ذلك واسودّت الدنيا في عينه.

هنا عمد الواصف إلى التعبير عن أحاسيسه أكثر من تعبيره عن موصوفه (بلد دمياط) محاولا بذلك أن يشرك المتلقّي، يقول في هذا الصدد "تودوروف": "لاينبغي أن يؤخذ على أنه لعبة نفسية فردية، إنّه إوالية باطنة في النص، إنّه أثر بنيوي"[2]. غير أن الوصف أحيانا "يخلق أثرا خاصًّا في القارئ خوفا أو هولا، أو مجرّد حب استطلاع"[3].

كما نجد في هذا المقطع من المقامة العنقاوية ضربا من الوصف يقول فيها الراوي:

"فهو يزورني في كل شهر، ويمتّعُني من محاسنه في أي روض وأي زهر، بورك من نائل ومُنيل فكم جلب إليّ من ماء النيل (...) إنّ أمره لعجيب أدعوه فيجيب وأزجره فيتزجر، وأعاتبه فيتقنّع بريشه ويعتجر.

ثم قال: هلمّ يا نجل العنقاء، ويا شبيه الورقاء، بل يا شبيه الإنسان ويا فائق الحُسن والإحسان (يا ذا اللسان النابغ)، و(الجناح السابع) ماذا تحدّث؟ ماذا تقول؟ حارت بمنطقك العُقول، ألحانك عُوديّة (...) متى تلبس النّعال وتسبق الرِّعال وتُحسن الفِعال.

قال: فرأيناه قد أقبل..."[4].

نجد في هذا المقطع مزجا بين المألوف والغريب الخارق ويظهر ذلك في قوله: "إنّ أمره لعجيب" حيث عدّت السمات العجيبة في هذا الطائر قناعا لجذب السامع، فالعجيب في هذا الأمر تلك العلاقة بين الشيخ وصغير العنقاء الذي يلبّي له جميع حاجاته.

---

[1] – السرقسطي: المقامات اللزومية، ص47.

[2] – ترفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993، ص09.

[3] – المرجع نفسه، ص112.

[4] – السرقسطي: المقامات اللزومية،" مقامة العنقاء"، ص340.

لكنّه حين يُضيف في وصفه بأنّه "شبيه الإنسان (...)، حارت بمنطقك العقول..."، فهذا يتنافى تماما والمعقول، هذا وصفٌ عجيب مُبالَغ فيه إذ كيف لحيوان أن يكون ناطقا؟ يتواصل مع إنسان؟ ويفهم متطلباته، وله منطق مع العلم أنّه غير عاقل؟.

في هذا المقطع نجد أنّ الوصف ينهض بوظيفة تعبيرية من وجهتين، الأولى تتجسّد في العلاقة التي يقيمها مع القارئ ذلك أنّ "الغاية من وراء هذا التضخيم والغرائبية [المستعمل في المقطع] عائدة إلى رغبة السارد بإثارة الدهشة والانفعال والإعجاب من قِبل السامع"[1]، أما الوجهة الثانية فتتجسّد في إبداء الواصف براعته وقدرته التخييلية.

وإذا كانت الوظيفة التعبيرية و/الانفعالية (Emotive) للّغة في تركيزها على المرسل كما قرّرها "ياكبسون" "تعبِّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلّم تِجاه ما يتحدّث عنه وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو خادع، ويتجسّد ذلك من خلال استخدام عناصر لغوية و/تعبيرية، كصِيَغ التعجّب مثلا، أو العبارات الدالة على السخرية أو الغيظ"[2]، وما أكثر هذه العناصر في المقامات اللزومية ونذكر منها هذا المقطع الوصفي الذي يقول فيه:"فما كان إلاّ أن عاد الزمان بنكرانه، وأخذ في بؤسِه وضرائه، فقلّص الطلال وكدّر الزُّلال، وحرّم الحلال وطمس المحاسن والحلال، فلا والذي صدع الصَّديع، وأبدع البديع، ورفع السبع، وخلَفَ الغرب والنَّبْع وعَلِمَ الخفيَّ وحقَر الجليل وأعزَّ الذَّليل"[3]. يتجلّى في هذا الخطاب الوصفيِّ العديد من المؤشرات الدالّة على حضور الذات المتكلّمة (الواصف). فبعد اعتناء الشيخ بالفتى تغيّر الزّمن وحان دور الفتى ليقوم هو بذلك، هذا التغيّر الزمني جلب معه تغيّرا في نفسيّة الفتى فسادها الحزن والشُّجون، إذن فالوصف لا يعبّر عن انفعالات الواصف وعواطفه فحسب وإنّما يُتَرجم اختياراته الفكرية والجمالية.

4- الوظيفة الإيديولوجية القيمية

الوصف ذو الوظيفة الإيديولوجية له علاقة بالحكاية والعالم القيمي لشخصياتها وله علاقة

---

[1] – حسن حميد: ألف ليلة وليلة، شهوة الكلام/شهوة الجسد، دار دالية، دمشق، بيروت، ط1، 1989، ص169.

[2] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال، الدار البيضاء المغرب،1ط،1992 ص28.

[3] – السرقسطي: المقامات اللزومية، ص49.

أيضا بما هو كائن خارج النص مما يتصل بالكاتب وكذلك متلقي النص الأدبي" [فهو] مستهدف وجدانيا، بمحاولة إيجاد تلك الصلة الحميمية بينه وبين النص والكاتب إذ يحاول امتلاك مشاعر قرّائه، يخطّط لما هو أكبر وأخطر، ذلك أنّ ما يهمّه أكثر هو أن يمتلك أفكارهم لذلك نجده لا ينفكّ يمرر منطلقاته الفكرية ومعتقداته الإيديولوجية في قوالب لغوية تتخّذ لها تشكيلات وصور أسلوبية مختلفة ويعد الوصف أحد تلك البؤر البارزة لتجلّي الإيديولوجيا في النص"[1].

ذلك أنّ النص السردي كما قلنا سابقا متجذر ملفوظا وتلفظا في الإيديولوجيا، هذا ما سنحاول الوقوف عنده في إحدى المقامات والتي يروي فيها السائب رحلته إلى مصر،و يفتتحها بقوله:

"حتّى إذا كنتُ بأرض مصر، وقد رجوتُ الظَّفَر على زمني والنَّصر، فجعلت أجول في أطلالها ورسومها وأتوسّم عافي آثارها ورسومها، فبينا ألاحظ الأهرام، وأُعاين الأشخاص منها والأجرام، فأُحقِّر نفسي وأُذلِّلها، وأُرَجِّيها بالصّفح وأعلّلها، والدمعُ قد انتثرت دِرَره، فإذا بصوت عالٍ والنّاس بين إسراب إليه ورِعال وهو يقول: "أين من شيّد وأطال وملك فاستطال، وكفر وتمرّد ونكب عن السبيل وعرض؟ أين فرعون ذو الأوتاد وكنعانُ أخو العدد والأجنادُ مرّوا كأمسِ الدّابرِ، وانصدع الشَّمل فهل من جابر!؟ فكلٌّ بمصرعه هميد"[2].

هذا الوصف في طابعه الإخباري، يحمل في طيّاته علامات إيديولوجية ذات طابع دينيّ فهو هنا يتوب إلى الله ويستغفر لذنوبه ويتقرّب منه ابتغاء مرضاته ضاربا له مثلا بفرعون وكنعان وكيف كان مصيرهم بعد أن طغوا في الأرض فسادا. ليكونوا بمثابة العبرة والدّرس لباقي الأمم التي تليهم.

لقد حاول الواصف أن يُوصِل فكرة مفادها أنّ كلّ شيء فانٍ مهما كانت قوّته إلا هو مالك كلّ شيء فالله سبحانه وتعالى كريم في عطائه ولكنّه عزيز ذو انتقام، مع من يقصّرُ في عُبوديته وشكره على نِعَمه،حيث إنّ الوصف من هذه الوجهة يمكن أن يصبّ في مصبّ تعليميّ

[1]- مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتي " الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري"، ص167.

[2] - السرقسطي: المقامات اللزومية، ص182.

أيضا كما أن الواصف (الراوي) يقوم وبطريقة ملفقة بتمرير المواعظ والحِكَم إلى المستمعين ومن ثَم إلى القرّاء.

وهذه الفكرة نجدُها في هذا المقطع كذلك والذي يقول الواصف فيه:

"ركبتم الجرائر، ولم تُخلِصوا السّرائر، وقصّرتُم في اللوازم، وهزيتُم بالعوازم، كلّكم إلى مترله راجع، فطاعِم أو هاجِع يفترش الحشايا وينتهز الغدايا والعشايا، ولا يفكّر في غريب سُلِب وطنه، وابتز مسرحه وعطنُه ولابن السبيل والضيف التزيل حق في الكتاب والتنزيل"[1].

فالوصف هنا إخباريّ كذلك ويؤدّي من وجهة أخرى وظيفة إيديولوجية، افتتح المقطع بطابع سرديّ مُحاولا تذكير الناس بتقصيرهم اتجاه الله، واتّجاه إخوانهم الذين حرموا من أوطانهم فاللهدعا إلى التعارف والتعاون والتآخي، فهذا الخُلق من واجبات المؤمن اتّجاه أخاه يقول تعالى: ﴿ إِنَّمَا ٱلصَّدَقَٰتُ لِلۡفُقَرَآءِ وَٱلۡمَسَٰكِينِ وَٱلۡعَٰمِلِينَ عَلَيۡهَا وَٱلۡمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمۡ وَفِي ٱلرِّقَابِ وَٱلۡغَٰرِمِينَ وَفِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَٱبۡنِ ٱلسَّبِيلِۖ فَرِيضَةٗ مِّنَ ٱللَّهِۗ وَٱللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٞ ﴾[2].

وتتضح هذه الصورة أكثر في هذا المقطع الوصفي من" مقامة القاضي" التي يقول فيها الواصف:

"وإلى كم هذا الاعتداء والافتراء؟ تواطأتم عليّ في التدليس، ومن لي بهامان وإبليس؟ أعليّ يُفتاتُ وبمالي يُقتات؟ وهل لأحد إليّ متات..."[3].

تُجسّد هذه المقامة صورة ساخرة للفقهاء المتسلطين وهم يلبسون قناع الصلاح والتقوى لتحقيق أهداف شخصية، أولئك الفقهاء الذين زيّنوا الباطل للحُكّام وألبسوه ثوب الشّرع وهم في الحقيقة منافقون يتزينون بسِمَة الزّهاد الوُعّاظ، هذه هي الدلالة التي حاول السرقسطي أن يُمرِّرها من خلال الصورة السالف ذكرها في المقطع.

نجد في هذه المقامة نقدا لاذعا لطبقة الفقهاء تجسّد ذلك في صورة شيخ زاهد يعظ الناس في المسجد ويدّعي التقوى ثم بعد ذلك ينسحب لمحاسبة كاتبه واتّهامه بالخداع حيث نلتمس

---

[1] – السرقسطي: المقامات اللزومية، ص80.

[2] – سورة التوبة: آية رقم 60.

[3] – السرقسطي: المقامات اللزومية" مقامة القاضي"، ص 227.

ذلك في قوله: "إلى كم الاعتداء والافتراء،..."، هنا يتدخّل الراوي ليكشف القناع والحقائق فيقول: "لا يكفيه قليلٌ ولا كثيرٌ، ولا يسلم من ظُلمه خسيس ولا أثير، تُساهم في التّراث، وتُزاحِم في الاحتراث وتستمطر من صيِّب وجهام، وتضرب في كلّ قضية بفاصل، تلمح الدّرهم فتركب الأيهم، وترى الدّينار فتقتحم النار لا تُبالي العار، ولا تردّ المُعار"[1].

غير أنّ الشيخ بدوره يتدخّل لتبرير موقفه قائلا: "إنّي....، حتى لُذت بالدّعاوي، وعوى منّي بالباطل عاوي (...)، ولمّا رأيتُ كذلك تحلّيتُ في هذه الخطّة الذميمة، وتعوّذت بكلّ مُعاذة وتميمة، فلو أنّي مصلتُ عُراها، وأجريتُ الأمور مجراها، وتعفّفتُ وتورّعتُ، وتسربلتُ القناعة وتدرّعتُ لصُعت ضَياعي و لم أنتجِع ضِياعي وعدتُ إلى هُزالي و لم يُغنِ اعتزالي..."[2].

هنا نجد أنّ بؤرة الدلالة في هذا المقطع المقامي تقوم على فكرة الوازع الدينيّ وتأدية الدور الإصلاحي في المجتمع، والذي نتج بدوره عن مسبّبات اقتصادية فالاحتيال في ذلك الوقت حاصل تحت سِتار وقِناع الدِّين والإصلاح، إلا أنّ الله قادر على إظهار الحقيقة دائما، من خلال الراوي فما هو إلا سبب من المسببات الكاشفة للحقيقة وتعرية الواقع وكشف الاختلال الذي أصاب المجتمع العربي الإسلامي في ذلك العصر.

يشتغل الوصف المتسربل بأطياف المعتقد الدينيّ في المقامات اللزومية، على التأثيث لصورة الزّهد والتنسّك والتي تقوم مُعارضة لصورة الخلاعة والمُجون الموجودة في عدّة مواضع منها المقامة الخمرية والفارسية مثلا.

وإذا كانت المقامة قد صوّرت الصورة الخفية لطائفة الزهاد من الناس في المجتمع كانت تظهر الزهد القائم على النّفاق كما أنها من جهة أخرى لم تهمّش طبقة كانت صادقة النيّة خاشعة إلى الله، يقول الواصف في ذلك:

"فسِرتُ إليه، فسمعتُه يتلوا آية ويفسّر آية، فرأيت من أمره عَجَبًا وآية، ثم جعل يقول: أيّها الناس، إنّ أبرّ البرّ النُّسُك، وإنّ أطيب الطيب المِسك، ألا وإنّ النية عِماد العمل، وإنّ العمل رائد الأمل، وإنّ العجب هادم (...) يا ويح البرّ ونَسَخَ اللّهم بك العِياذ، وإليك اللّياذ"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص288.

[2]- المصدر نفسه، ن ص.

[3]- المصدر نفسه، ص519-520.

هذه هي الفئة الصالحة التي لم تهمّشها المقامة وكان لها نصيب من الذكر فئة راح أصحابها يلتمسون وبصدق طريقهم وسط تلك الظّلمة والاحتيال، هذا الوعظ الصادق يبقى دائما في تلك الفترة يضرب على وتر الاضطراب السياسي في المقطع السابق ذكره.

لقد حاول الراوي أن يبيّن صدق ما يقول من خلال ترهيب السامع والتأثير فيه معتمِدا في ذلك على المزج بين أسلوب جمالي يتماشى وذاكرة السامع مرة ومُخيف قاس مرة أخرى.

لقد استطاع الوصف في العديد من المواضع أن ينهض بوظيفة إيديولوجية تعكس مضاعفات الثقافة الوافدة وانعكاساتها على المجتمع الإسلامي والتي انجرّ عنها ما يُعرَف في الأدب العربي "التغزل بالمذكر، والغلمان" وخير من مثل هذه الظاهرة غير الأخلاقية المقامات عموما والمقامات اللزومية خصوصا سواء في جانبها النثري أو الشعري.

ولتوضيحٍ أكثر نستدل بهذا المقطع من المقامة الخمرية دائما على اعتبار أنها من أشدّ المقامات مجونا، يقول فيها الواصف:

فقرعتُ من ذلك الدير بابا، وصادمتُ من يمِّه عُبابا (...) فقلتُ: أفديك من نائمٍ وسْنان وقاتل من طرفه بشان نشر جماله، وطوى إجماله (...) فما استقلّ بجواب ولا اهتدى إلى صواب، سوى أن أشار إلى خواب..."[1].

لقد استطاع الواصف أن يقدّم صورة عن المجتمع الأندلسي وما عاناه أثناء عهد المرابطين نتيجة الاختلاط وخير دليل على ذلك صورة المرأة التي وصفها بأوصاف غريبة لا تتماشى مع المرأة العربية ولا المشرقية، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على تلك النقلة المعرفية التي عرفها المجتمع العربي نتيجة انفتاح ذلك المجتمع على العديد من الثقافات، وتحدّث كذلك عن الجواري التي تُباع وتُشتَرى وكأنّه يدفع بالقارئ إلى عقد مُقارنة بين المرأة العربية المعشوقة الطاهرة وبين الجارية،وهنا يتجلّى التفاعل بين الثقافة السائدة والسياق الوافد الذي أسهم في تشكيل سياق النص العامّ.

لقد اختار الواصفُ المكانَ "الدير" كدائرة ضيّقة من جهة لكنّها متحررة من كلّ القيود من جهة أخرى فلا تخضع لأي قانون كان، كما أنّ الواصف اختار الزمان وهو "الليل" لأنّه

[1]– المصدر السابق:" المقامة الخمرية"، ص191.

يتستّر عنهم ولأنّه كذلك ممنوع تعاطيها نهارا، ففي الليل تزول كل الأقنعة وهناك تُنتهك كل المحرمات من أبرزها إعلان السدوسي جَهارا عشقه لأحدِ الغلمان في الدير، وهذا أمر يحرّمه الدين والعادات، هكذا استطاع الواصف أن يمرّر لنا طبقات ذلك المجتمع الأندلسي في عهد المرابطين آنذاك.

ومن القضايا التي حاول الوصف أن يعرّيها ويُميط اللّثام عنها فكرة الطبقية والتي يمكن أن نستجليها من خلال المقطع الآتي: "نحن معشر العرب، نميّز النبع من الغرب ونفاخر بالأحساب، ونحافظ على الأنساب، هؤمَمٌ أبيّة وجاهلية عبيّة لم يرُدَّها الإسلام والإيمان ولا مَحضتها الأيّام والأزمان"[1].

هذا المقطع حللناه على أساس أنّه تجسيد واعتراف بعادات العرب وتقاليدهم، أمّا من هذه الوجهة فهو تجسيد للتفاوت الطبقي في المجتمع آنذاك حيث ينبّهنا الواصف في هذا المقطع إلى ضرورة المساواة بين الناس ونبذ العنصرية والطبقية والتفريق على أساس الحسب أو النسب وكذا المكانة الاجتماعية أو العروش، فالناس أمام الله سواسية كأسنان المشط لافرق بينهم إلا بالتقوى هذا هو المبدأ الذي أراد الراوي تمريره إلى السامع في هذا الطابع الحكائي.

5- الوظيفة الجمالية التزيينية

من المُتعارف عليه أنّ الإنسان يحب الجمال ويقدّره، فهو لا يعطي أيّ قيمة إلا للشيء الجميل القيّم، أي أنّ القيمة في حدّ ذاتها لا تُمنح اعتباطيا، وإنّما تخضع لمعادلة الجمال مقابل القيمة، وقيمة يعكسها الجمال، يقول في هذا الصدد "رولان بارث": "إنّ الوصف يؤدّي وظيفة جمالية، لا غاية له إلا إنتاج ما هو جميل (Le beau) وبما أنّ غايته تكمن في ذاته وبما أنّه مستقلّ عن أية وظيفة تتجاوز إطاره لتشمل سياقه فهو سهل العزل دون أن يتأثّر النص من جهة مضامينه ومعانيه"[2].

يمكن رصد هذه الوظيفة الجمالية التزيينية من خلال هذه المقاطع المقامية، يقول الواصف: "عَرَضَ لي بين نجدٍ وتِهامة، فتًى يتلألأ وَسامة ويتوقّد شهامة، له ما شئت من سيمياء وشارة

[1]- السرقسطي: المقامات اللزومية، المصدر نفسه ص148-149.

[2]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص206.

وإيماء إلى كرم النجيرة وإشارة مُشتملا للبِجاد ومتقلّدا للنِّجاد يَسمو بهممه إلى النجوم"[1].

لقد حاول الواصف في هذا المقطع إظهار جمال الفتى الجسديّ والروحيّ، يظهر ذلك من خلال التكثيف الدلالي البارز في المقطع والمتجسّد في المعجم الذي استعمله الواصف حيث نلتمس فيه مجموعة من الدّوال والتي تحيل إلى مدلول بذاته وهو الجمال (الجسد، الروح) من بين هذه الدوال: "يتلألأ، وسامة، يتوقّد، شهامة، سيمياء، كرم النجيرة، يسمو بهممه، إلى النجوم،...) هذه الدوال إن دلّت على شيء فإنّها تدلّ على سِعة أفق الواصف المعجمي واللغوي حيث يقوم وصفه على التناسب بين وحدات الوصف تركيبيا و/جماليا و/نحويا و/موقعيا، يتجسّد ذلك في التقنيات البلاغية التي اعتمدها الواصف، منها الجناس الناقص بين قهامة/شهامة، أو للبجاد/للنجاد.

غير أنّ الواصف هنا لم يتعمّق في أوصافه ليقدم لنا صورة واضحة الأبعاد والمعالم عن مقومات الجمال عند هذا الفتى بل اكتفى بما هو إجمالي معتمدا على الكشف المعنوي فكلمة يتلألأ تحمل دلالات وظلال من الجمال والحسن والإشراق.

ولنوضح أكثر استقينا مقطعا آخر من المدوّنة بغرض التحليل يقول الواصف:

"ودخل بنا إلى مِثْلِ القمر التَّمام، مفدّاة بالأخوال والأعمام، تفتر عن شتيت كالبرد، وتهتزّ عن قوام كسيف الصّقيل الفَرَد، قال: فجعل يستهديها حوارا وهي تُبدي نِفارا عنه ونِوارا، إلى أن هدأ سِماسها وأمكن لؤماسها، فإذا نهدٌ كالتّفّاح، قد ختم بالعنبر النّفّاح وخصر بتيل، كما لُوِيَ الفتيلُ وكِفلٌ ردّاح، كما انداح من الرّمل مُنداح وعطف مَيّاس كما تَعارض الرّجاء واليأس، وما شئت من لفظٍ رخيم"[2].

يميل هذا الوصف* في قالبه الشكلي إلى الاعتماد على الوظيفة الشعرية للّغة، محاولا أن يحاكي مرجعا واقعيا، غير أنّ "الوظيفة الجمالية تحرّر الوصف من كلّ مترع واقعي فلا الحقيقة مطلوبة ولا مشاكلة الواقع مشروطة"[3].

---

[1]-السرقسطي: المقامات اللزومية، ص33.

[2]-المصدر السابق، ص122.

*- نشير إلى كون هذا المقطع مكرر، حيث حللناه في الفصل الثالث وأبرزنا بنيته، غير أننا سنتناوله هنا من وجهة أخرى.

[3]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص208.

هذا ما نلتمسه في وصفه المبالغ فيه والذي حاول الواصف من خلاله وصف صورة واضحة الأبعاد عن مقوّمات الجمال، فنجد أنّه التمس الجمال العربي كمقياس ونموذج لجمال هذه الجارية، لتصبح فيما بعد بمثابة مرج يحتكم إليه في تقييمه، ولتحقيق ذلك يقول "بارث" بأن الوصف يستنجد في بناء وصفه وتشييد معماريته بكل فنون البلاغة تقريبا فيحضر علم البيان ممثلا في التشبيه (مثل القمر التمام/ فتيل كالبرد/قوام كسيف/نهد كالتفاح).

بعد التماس هذه التشبيهات تبين أنّها تركّز على الجانب الحسّيّ وهو ما نلاحظه أيضا في العديد (أغلب) المقامات حيث يتم تمثيل المحسوس بما هو محسوس، وكأن الواصف هنا يهدف من وراء هذه التشابيه التي ساقها أن يجد معادلات موضوعية تشع في طيّاتها (التشابيه) دلالات الجمال والفتنة وقد تحق{ق له ذلك، وكما يقول: "[فـ]الخطاب الوصفي العربيّ القديم يُخرج الأشياء مما يُدعي واقعي ليلج بها عوالم الجمال والوجود المثالي"[1].

كما يحضر علم البديع من خلال التراكيب السجعية التي توشح المقطع منها: (التمام، الأعمام...) كما نجد الجناس في قوله: (حوارا/نوارا، والتفّاح/النفّاح،...). لقد استطاع الواصف انتقاء الألفاظ الحسان ذات الظلال الشعرية والأجراس الموسيقية الغنيّة والتي ولّدها خاصة السّجع باعتبار أنّه موسيقى لفظية ذات الرّواء العجيب.

إذن فالطابع الجمالي و/الزخرفي لهذا الوصف جليّ وواضح شكلا ومضمونا. فقد وصف المرأة في صفاتها الجسديّة وكذلك التعاملية هنا "يبدو الوصف مستفيضا في التّحديد، والتّدقيق من خلال تقصّي الأجزاء وتعليم كل جزء أو عنصر بصفاته أو خاصياته، ومع ذلك تبقى السمة الجمالية والوظيفة الشعرية غالبة عالية"[2].

فقد أدّى من هنا الوصف في المقطعين السابقين وظيفة جمالية تجميلية قالبا ومعنى، من حيث أنّ الوصف عمل على إعلاء الموصوف قيمةً فنيّة وجماليّة.

هذه الوظيفة استشفها النقد الحديث من المقاطع الوصفية الطويلة التي كانت تتخلل الآثار الأدبية الكلاسيكية والتي رأى فيها –النقد– ضربا من الحشو الذي يمكن للقارئ الاستغناء عنه

[1]– محمد ناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص425.

[2]– مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتي " الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري" ص181.

دون أن يغيّر حذفُه من النص شيئا، فهي مقاطع تكتظّ بها النصوص من غير أن يكون وراءها همّ سوى التنميق وإظهار القدرة على العرض البليغ. غير أنّها ليست كذلك في عين الدارس الذي يجد فيها اليوم وخاصة في غياب الصور والوثائق خير معين على تصوير الحقب التاريخية وعادات وتقاليد المجتمعات لأنّك تجد في الوصف شريحة اجتماعية حيّة تتحرك أمامك بأذواقك ليصبح الوصف بهذا وثيقة في غاية من الدقة والطرافة تستحضر أمامك الغائب وهنا تتجلى قيمة المقامات كفن أدبي.

6- الوظيفة الإبداعية:

ومن المنطق والضروري بمكان أن الوظيفة الجمالية تستدعي وجود الوظيفة الإبداعية لأنه من أوجد الجمال أوجد التمازج والإبداع لأن الوصف الجمالي والإبداعي متلازمين*

وحتما أن الروئ الجمالية التزينية تصب دوما في قالب خيالي إبداعي هذا الأخير الذي نعني به الوظيفة الإبداعية يتجسد في المقطع الموالي:

"وإذا بجمع قد تلاصق تلاصق القراء، ثم تفرق تفرق الجراد "[1]

يوفق الواصف في الإفادة من مفردات اللغة شكليا ودلاليا يظهر ذلك في إختياره لصفات هاتين الحشرتين جاعلا الأضداد طريقا لبيان التقابل في الصورة وهذا التكرار أدى فائدتين على مستوى المقطع:

- **أحدهما**:صوتية نغمية تنتج عن تكرار حروف هاتين الكلمتين مما ساعد على توليد موسيقى داخلية بين الجملتين كالأتي:

تلاصق تلاصق القراد مناسبة لـــ: تفرق تفرق الجراد.

- **ثانيهما**: معنوية ناتجة عن كون التكرار يؤدي إلى تكرار الصفة فترتسم في أذهاننا صورة التلاصق الشديد ومن ثم التفرق السريع.

ولنلتمس هذا المقطع الشعري من "مقامة العنقاء"

---

* – الوصف الإبداعي يقوم أساسا على التلاعب بأصوات اللغة ومفرداتها فالإبداع والتصوير يكون إنطلاقا من مادية المفردات ذاتها.ينظر:محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي،ص209.

[1] – السرقسطي:المقامات اللزومية،ص86.

دُنيـــــاكَ، ياصـــــاحُ، جســـــرٌ والـــــدهر عســـــر ويســـــرٌ
ســـــل الـــــردى عـــــن سمـــــام هـــــل فـــــاتَ أوقـــــاتُ نســـــر
أنـــــتَ الطليـــــقُ ولكـــــن وراء عُمـــــــــركَ أســـــــــر
و إن تطـــــــــاولَ عمـــــــــرً واشـــــــتدَ خلـــــقٌ وأشـــــر
يـــــاويحَ ســـــاع لأمـــــر وحظـــــهُ منـــــه خســـــر
قصـــــار كـــــل عزيـــــز ذل وقســـــــــــــــــــر[1]

يوفق الواصف من تحميل وإشباع دلالة الزمان بقيم إيديولوجية إبداعية تجاوزها دلالات الاستعمال العادية حيث أصبحت تحيل مباشرة على نوع من الوعظ بهدف تحريك الوازع الديني لدى المتلقي بأن الدنيا فانية وأن الدهر بعسره ويسره ماهو إلا مرحلة يعبرها الإنسان في مسيرة حياته، ليجعل السرقسطي بعد ذلك الردى في مقام الإنسان يوجه إليه الأسئلة الرمزية في حد ذاتها،فمهما حاول الإنسان فإنه مكره على الفناء،كل تلك الصور البيانية والمفردات المشعة كان لها جانب إبداعي من قبل الكاتب دون أن ننسى البحر الذي نظم عليه المقطع "المجتث" والذي كان يتماش والموضوع والحالة النفسية للسرقسطي.

كما أن عنوان المقامات " اللزومية" يحيلنا كعتبة أولية إلى لزوم السرقسطي في مقاماته مالا يلزم وهذا إبداع في حد ذاته على مستوى الأسلوب.حيث يورد سجعه فقرا فقرا لها جرس وإيقاع خاص، وهي أميل إلى القصر منها إلى الطول هذا ما نلتمسه في المقامات التسع التي ألزم نفسه فيها شططا وهي: الثانية والثلاثون والتي لزم في سجعها الهمزة والثالثة والثلاثون ولزم فيها الباء وفي الرابعة والثلاثين التزم فيها الجيم، وفي الخامسة والثلاثين التزم الدال وفي السادسة والثلاثين التزم النون،ثم بنى المقامتين السابعة والثلاثين والثامنة والثلاثين على نسق الف باء والتاسعة والثلاثين والأربعين على نسق أبجد.

وهناك مقامات بني السجع فيها على نسق خاص مثل المقامة السادسة عشرة فقد بنها على ثلاث سجعات، دون أن ننسى مقامته الثامنة عشرة وهي "المدبجة"التي تقابل كل عبارتين منها في ثلاث سجعات لتعد بذلك من أشد مقاماته تصنعا وتكلفا.

[1] - المصدر نفسه:مقامة العنقاء،ص343.

كما استطاع السرقسطي أن يصف أوضاع المجتمع الأندلسي معتمدا في ذلك على النقد الصريح والرمزي وعلى الوعظ بغرض إصلاح المجتمع الأندلسي وتحريك مشاعر العروبة والإسلام ضد الآفات الدخيلة على المجتمع الأندلسي مثل التغزل بالمذكر والتي كانت نتيجة طبيعية لذلك الاختلاط في الأندلس عهد المرابطين.كل هذه النقاط تحدثنا عنها بالتفصيل في الفصل الثاني لهذا لن نعيد تكرارها فهي وبصدق تعبر على إبداع السرقسطي في التعبير عن مجتمعه الأندلسي فالمجتمع أمده بالحدث والسرقسطي أفاده بالإبداع في تصويرهكما تبقى الألفاظ الغريبة في متن المقامات اللزومية دليل على إبداعية السرقسطي منها الطود الأيهم، الرعال، قوزع، الوطاء، الطاءة.مما سبق نتوصل أن الوصف في المقامات اللزومية قد أدي أكثر من وظيفة بعضها متعلق بالحكاية وبعضها الآخر يتعلق بالدلالة ليكون بذلك قد غاص في شكل المقامة الخارجي وفي معناها الداخلي.إذن لاوصف بلا وظيفة في المقطع المقامي الواحد،كما يمكن أن يشتغل أكثر من وظيفة حسب طبيعة المقطع في حد ذاته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خـــاتمـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وممّا سبق عرضه في هذا البحث يمكن بلورة مجموعة من النتائج هي:

1. يخضع الوصف لتنويعات نمطية أسلوبية وكذا موضوعاتية دلالية متعددة على اعتبار أنّه أحد البنيات الخطابية البارزة في تشكيل النص المقامي.
2. المعاجم الغربية الحديثة قارنت الوصف بالتعريف وحرّرته من لوازم الكشف وبلاغة العبارة ووصلته بإمكانية التعبير وطرق التشكيل.
3. بعد النظر في المدونة النقدية العربية القديمة نلاحظ اتجاهين :الاتجاه الأول تم الاهتمام فيه بالوصف اهتماما كبيرا على اعتبار أنّه من محاسن الشعر وغرض من أغراضه إلا أنهم مع ذلك لم يمثلوا الوصف تمثيلا نظريا، أما الاتجاه الثاني في هذا الغرض فهو أقرب إلى التعميم والتجريد حيث انصرف عندهم الوصف عن معايير المطابقة والمشابهة والجودة والرداءة وطرق البناء.
4. كان الغرض من الوصف بثّ الحركة والحيوية في الموصوف، ولم يكن للوصف مركز أو قوام نظري في الفكر البلاغي القديم وبعد ازدهار الدراسات مع "جيرار جينات"، و"فيليب هامون"... اللذان أكّدا على ضرورة وجوده وعلى استقلاله ببنية ووظائف تساهم في نمو النصوص،ليحتل الوصف بعد ذلك موقعا إستراتيجيا ووظيفيا هاما داخل العمل الأدبي التخييلي.
5. لقد تناولت هذه الدراسة بالبحث فنّا عربيا أصيلا هو فن المقامة الذي شكّل فيها الوصف اتجاها من أبرز الاتجاهات، ذلك أنّ الوصف سِمَة غالبة في الأدب العربي شعره ونثره، فقد احتل في المقامة مكانة مرموقة وواسعة فتحت أمام الكاتب المقامي مجال إظهار براعته في الوصف سواء في وصف مسرح المقامة أو تصوير شخوصها.
6. اعتمد السرقسطي في مقاماته على الحركة القصصية التمثيلية بأسلوب أدبي راق.
7. تهدف المقامات الأندلسية عامة والسرقسطية خاصة إلى :

-إظهار البراعة الإنشائية العالية والقدرة الكبيرة على تدبيج فن القول.

-الوصف بنوعيه الحسي والمعنوي.

-نقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية آنذاك.

8. تتجلى من الدراسة ضمنيا علاقة التأثر بين المقامة وأدب الرحلة، تجسد ذلك في وصف

مسرح الأحداث.

9. تعدى الوصف في المقامات اللزومية وصف الظواهر الخارجية للأشياء إلى نوع من الوصف الذاتي الوجداني بتصوير حي.

10. لم يقتصر الوصف في المقامة على هياكلها المعروفة والمتمثلة في وصف المكان والشخوص وغيرها من الأمور بل كان اتجاها قائما بذاته حتى استحقت بعض المقامات حسب رأي أن تسمى بالمقامات الوصفية وبامتياز منها:" مقامة العنقاء ومقامة الفرس.....

11. ما قيل عن المقامة الأندلسية من أنّها ظلٌّ للمقامة المشرقية ومقتفيةً آثارها أمرٌ مبالَغٌ فيه صحيح أنّ التقليد حاصل لا محالة لكنّه لم يبلغ درجة التقليد الأعمى، ذلك أنّ المقامة الأندلسية ظلّت محافظة على أصالتها ومتطوّرة مصورة لبيئتها ومجتمعها بما سمح به الوقت وجادت به القريحة، وخير دليل على ذلك ما قدّمه السرقسطي في مقاماته اللزومية من جديد في الموضوعات المستوحاة من بيئته وعصره منها رثاء المدن والحب العذري والعنصر البحري دون أن ننسى لزومها ما لم يلزم من جهة أخرى رغم معارضته للحريري.

12. تناول السرقسطي في مقاماته أغراضا اجتماعية وسياسية تعلقت بالمجتمع الأندلسي في عهد المرابطين من نقد صريح أو رمزي،ووعظ،وهجاء،كما تناول أغراضا أدبية من أحكام نقدية من أمثلة ذلك مقامته في النظم والنثر.

13. للوحدة الوصفية قابلية الاستقلال البنيوي والاكتمال الدلالي في المقامات اللزومية مما يضمن تميزه فيها عن باقي أشكال القول فقد أصبح الوصف إعادة صياغة للأشياء تتظافر في تحقيقها تراكيب وصيغ تختلف مستوياتها من موصوف إلى آخر فالسرقسطي دائما وأبدا يحاول أن يذهب بأوصافه من المجهول إلى المعلوم.

14. يقوم الخطاب الوصفي في المقامات اللزومية على إستراتيجية في التأليف وطرائق في التشكيل ذلك أن عمليات الترتيب والتعاقب والتعالق حلت محل عمليات الإحالة ليضمن الواصف بهذا وحدة بنيوية في درجة أولى وضربا من الانتظام داخل حركة النص المقامي الكلية في درجة ثانية.

15. للوصف ثلاثة أنماط (الوصف عن طريق الرؤية، الوصف عن طريق القول، الوصف

عن طريق الفعل)، وهي حاضرة جميعها في المقامات اللزومية، تتراوح في البنية بين وصف خطي قائم على التّعداد البسيط للصفات والأفعال ووصف متشعِّب قائم على عدّة مستويات، حيث يعتمد كل واحد منها على مخطط يتسلل به إلى بنية النص المقامي. تلك الأصناف قد ترد متفرقة عن بعضها وقد تلتقي في نطاق الوحدة الوصفية الواحدة.

16. تشترك مخططات الوصف داخل المقامة كلّها في خاصيتي (التراتب والتعالق)، وإعتمادها على العمليات الوصفية نفسها (التعين)، تحديد الظواهر والمظاهر (عناصر خاصيات)، التأطير والمقارنة (المماثلة والموضعة).

17. ضبط البنية الوصفية يقتضي تحديد المقاطع الوصفية أي الانتهاء إلى حيث وقفت حركتها الشكلية والدلالية وقوفا يقطع حبل إتّصالها. هنا تقع الصعوبة والإشكال ذلك أنّ المادة الوصفية لا ترد خالصة مستقلة في كل الحالات، فقد تتداخل مع المقاطع السردية داخل المقامة فتغيم حدودها ويصعب استخراجها.

18. فصل المكون الوصفي أو السردي على السواء عن السياق النصي يجعلنا نهمل سياقه السيميائي وحقله الدلالي الفاعل في نشأته وتركيبه غير أنّ الجانب التطبيقي في البحث قد كشف عن:

-توفر ضرب من الاستقلالية النسبية أي على حدود وضوابط تحد المقطع الوصفي وتثبت اكتماله وانتظامه في المقامات اللزومية.

19. هذا ما خلصنا إليه من مبحث تجليات الوصف، أما فيما يتعلّق بوظائف الوصف في المقامات اللزومية، فقد لاحظنا أن الوصف غالبا ما يكون ملحقا بغائية تبرر وجوده وحضوره النصي، سواء كانت هذه الغائية بارزة جلية، فيما تعلق بالدور السردي المنتظر منه مثل تحديد الإطار الزمكاني للمقامة أو تقديم الشخصية...، حيث تخضع تلك الغاية لمتطلبات نصية أخرى على مستوى البنية الشكلية أو الدلالية للخطاب السردي.

20. الوصف الجمالي في المقامات اللزومية لا يكمن في ذاته –غالبا- وإنما تشده صلات وثيقة بالنص وتشكلاته الخطابية والدلالية المختلفة.

21. الوظيفة السردية تكتسب فاعليتها انطلاقا من القرائن والمؤشرات المبثوثة داخل المقامات اللزومية والتي تستدرج القارئ إلى مسارات تأولية لا متناهية.

22. الوظيفة التزينية تربطها صلات وثيقة بالنص المقامي المختار وتشكلاته الخطابية والدلالية المختلفة.

23. الوظيفة التعليمية في المقامات اللزومية تتقاطع إلى حد كبير مع مفهوم الإخبار حيث تغلب عليه الصيغة التعلمية المعرفية دون التأكد من موضوعيتها.

24. تبدو الوظيفة الشعرية والجمالية للوصف في تجليتها الأسلوبية كثيفة الحضور في المقامات اللزومية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص

تتفرد المقامات اللزومية للسرقسطي الأندلسي بخصوبة منبعثة من الفكر الأندلسي و شخصية السرقسطي في حد ذاتها لتمثل وعاء جامعا وحافظا لغريب اللغة في قالب سردي مشوق، معتمدة على الوصف كعنصر هام في تكوين الدلالة النصية إذ يستعمل وسيلة للتأثير والإقناع وقد يكون مصدر لذة و إمتاع.

تهدف هذه الدراسة الموسومة ب"وظائف الوصف في المقامات اللزومية للسرقسطي الأندلسي "إلى إحياء هذا النص الكلاسيكي "المقامات " وقراءته قراءة جديدة من منظور النظرية السردية الحديثة من خلال الوقوف على مختلف الوظائف والأدوار التي ينهض بها داخل المقامات اللزومية و هل هو محض أداة تزينية لاتقتضيه آية ضرورة نصية أم أنه ينهض بعكس ذلك؟ثم ما الذي قدمته المقامات اللزومية لفن المقامات في الأدب العربي ؟

خلص البحث بعد الإجابة عن هذه المساءلات النقدية بجملة من النتائج أهمها :

- يخضع الوصف لتنويعات نمطية أسلوبية و كذا موضوعاتية دلالية متعددة على اعتبار أنه أحد البنيات الخطابية البارزة في تشكيل النص المقامي .
- ليست المقامة الأندلسية صورة طبق الأصل عن المقامة المشرقية صحيح أن التقليد حاصل لا محالة لكنه لم يبلغ درجة التقليد الأعمى ،ذلك أن المقامة الأندلسية ظلت محافظة على أصالتها و متطورة بما سمح به الوقت و جادت به القريحة يتمظهر ذلك في الموضوعات المستوحاة من البيئة الأندلسية مثل :رثاء المدن ، الحب العذري ، العنصر البحري ...
- الوظيفة السردية تكتسب فاعليتها انطلاقا من القرائن و المؤشرات المبثوثة داخل المقامات اللزومية و التي تستدرج القارئ إلى مسارات تأويلية لا متناهية.
- فصل المكون الوصفي أو السردي عن السياق النصي يجعلنا نهمل سياقه السميائي و حقله الدلالي الفاعل في نشأته و تركيبه.

resumé

Les positions " Makamas" sanctuaires du Sarkosti andaloux avaient des caractéristiques uniques émanant de la pensée andalouse et la personnalité lui-même du Sarkosti, representant un vaisse au réunissant et conservant L'étrange du langage sous forme d'un modèle narratif intéressant; s' appuyant sur la description comme étant un élément dans la formation de la sémantique textuelle .IL utilise une méthode d'agir et de convaincre et peut être une source de plaisir et divertissement

Cette étude intitulée "les fonction de la description dans les positions sanctuaires "makamas" du sarkosti andalouse" vise a renaître ce texte classique "makamas " et de lui donner une bonne nouvelle lecture du point de vue de la théorie narrative moderne en mettant l'accent sur les différents fonction et rôles qu'il possède dans les positions sanctuaires "Makama" et s'il est juste un outil décoratif à l'abri de tonte nécessité textuelle ou bien il relève le contraire!!!et Pui qu' est ce que les position sanctuaires "Makama" ont donné à l'art de positions "Makama" dans la littérature arabe !

Cette recherche a abouti ,après la réponse à toute question critique , à un ensemble de résultats dont les plus importants sont:

- La description soumet à une variété sémantique et stylistique ainsi que à une objectivité sémantique multiple comme étant l'une des composantes discursives proéminent dans la formation du texte de position "Makama"
- La position Makama andalouse n'est pas une copie conforme de la position orientale .Il est vrai qu'il gavait surement une imitation mais elle n'arrive pas à être aveugle car la position andalouse a long temps conservé son originalité et son évolution ce qui est configuré dans des sujets inspirés du milieu andalous comme le lament des villes ,l'amour platonique ,
- L'élément marin.
- La fonction narrative acquiert son efficacité à partir des preuves et indices diffuses dans les positions makama sanctuaires et qui composant descriptif ou bien narratif du contexte textuel nous conduit à la négligence de son contexte sémiotique et son champ sémantique agissant dans sa création et composition.

Summary

- The sanctuary standings (Makamas) of Sarkosti the Andalusian are unique with their richness that is emitted from the Andalusian thinking and the personality of Sarkosti himself . It represents a basely that gathers and maintains all the exotic elements of language in an interesting narrative model that is based on description as a very important element in the construction of textal significance . It is used as means of influence and persuasion and it might be a source of pleasure and entertainment. This study , which is entitled " the functions of description in Sanctuary Standings of Sarkosti the Andalusian ", aims to revive this classic text (Makama) and to read it in a new way from the perspective of the modern narrative method by focusing on the different functions and roles which are highlighted within Sanctuary Standings and whether this is just ameans of decoration that is not necessary in any textual necessity or whether it highlights the reverse? Then what have Sanctuary Standings
- Provided for the art of Standings (Makama) in Arabic literature? After answering these questions, the research comes to the following results:
- -The description is subjected to different semantic typical stylistic and thematic varieties taking into consideration that it is one of the discoursive components which are prominent in constructing the text of Standings.
- The Andalusian Standings is not a copy of the oriental Standings .It is true that there is some imitation but it is not a blind one .Since the Andalusian Standing kept its originality. It has also developed according to time and talent. This is shown in the subjects inspired from the Andalusian environment such as pathes of cities, virgin love and the sea element.
- -The narrative function gains its effectiveness starting from the clues and infinite interpreting paths.
- - Breaking the descriptive or the narrative component from the textual context makes us neglect its semiotic context and semantic field which is effective in its creation and construction.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن الآبار أبو عبر الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القاضي: الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة، 1963.

2. ابن الآبار محمد بن عبد الله بن أبي بكر القاضي: المعجم في أصحاب الإمام علي الصفدي، دار الكتاب العربي للطباعة للطباعة والنشر القاهرة.

3. إبراهيم عبد الله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000.

4. إسماعيل محمد حسن: المرجع في أداب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004.

5. أولحاج محمود: دليل تقنيات التواصل ومهارات التعبير والإنشاء، الدار العالمية للكتاب، مكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

6. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

7. ابن بشكوال أبو القاسم خلف بن عبد الله: الصلة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د ط)، (د ت).

8. بن سلامة الربعي: الأدب المغربي والأندلسي بين التأسيس والتأصيل والتجديد، دار بهاء الدين، ط1، 2010.

9. بورايو عبد الحميد: التحليل السيميائي للخطاب السردي، نماذج تطبيقية، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، دار المغرب للنشر، الجزائر.

10. بومزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون: نقلا عن عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، ط1، 2007.

11. بوملحم علي: في الأدب وفنونه، الدار العصرية للطباعة والنشر، صيدا لبنان، 1970.

12. الثعالبي أبو منصور عبد الملك بم محمد بن إسماعيل النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن

أهل العصر، شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة، دار العلمية بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

13. جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، سلسلة الأنيس، الجزائر، 1993.

14. الحجمري عبد الفتاح: الكحل والمرود "الوصف في الرواية العربية"، دار الحروف للنشر والتوزيع، القنطرة، المغرب.

15. الحريري: مقامات الحريري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط7، 2005.

16. حسن القصراوي مها: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

17. الحصري أبو إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق، زكي مبارك، ومحمد محي الدين، نشر المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1953.

18. حميد حسن :ألف ليلة وليلة شهوة الكلام /شهوة الجسد،دار دالية دمشق، بيروت، ط1، 1989.

19. الحميدي محمد بن عبد المنعم: الروض المعطار في جبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، مكتبة بيروت، لبنان، 1984.

20. ابن الخطيب لسان الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن سعد السلماني: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، (د ط)، (د ت).

21. ابن خلدون عبد الرحمن بم محمد: المقدمة، بيروت، ط 9.

22. الداية محمد رضوان: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، دار الأنوار، بيروت، 1968.

23. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1934.

24. الرياحي القسنطيني نجوى: في نظرية الوصف الروائي، "دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية"، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2008.

25. الزمخشري محمد بن عمر: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل، عيون السود، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

26. ستار ناهضة: بنية السرد في القص الصوفي "المكونات والوظائف والتقنيات" دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

27. السرقسطي أبو الطاهر محمد بن يوسف: المقامات اللزومية، تحقيق، حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي، ط2، 2006.

28. سعيد الحسيني قصي عدنان: فن المقامات بالأندلس "نشأته وتطوره وسماته"، دار الفكر (د ط).

29. سويدان سامي: ابحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، القاهرة، ط1، 1998.

30. السيوطي الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: المزهر، در إحياء الكتب العربية، ط4، 1985.

31. السيوطي الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

32. شاكر جميل والمرزني سمير: مدخل في نظرية القصة، الدار التونسية، ط2، (د ت).

33. الشريشي أحمد بن عبد المؤمن القيسي: شرح مقامات الحريري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1998.

34. الشكعة مصطفى: بديع الزمان الهمذانين الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2003.

35. الشناوي علي غريب محمد: فن النثر الأندلسي، مكتبة الآداب ميدان، القاهرة مصر، (د ط).

36. الشنتريني ابن بسام أبو الحسن على: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط2، 1989.

37. الضبي أحمد بن يحي بن أحمد بن عميرة: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكتاب العربي، 1967، (د ط).

38. ضيف شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، 1960.

39. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، شركة جلال للطباعة العامرية الناشر، منشأة المعارف الإسكندرية ط3.

40. عباس حسن: فن المقامة في القرن السادس، دار المعارف، القاهرة، 1986، (د ط).

41. عبد الحميد محمد محي الدين:شرح مقامات الهمذاني،بيروت،1979.

42. العجيمي محمد الناصر: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم "الشعر الجاهلي نموذجا"، مركز النشر الجامعي، بتونس ومنشورات سعيدان بسوسة، ط1، 2003.

43. عزام محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، " دراسة في نقد النقد"، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2003.

44. أبو علي القالي إسماعيل بن قاسم البغدادي: الأمالي، المكتب التجاري لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

45. العمامي محمد نجيب: الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد على للنشر، صفاقص الجديد، ط1، 2005.

46. عمر رضا: الأدب العربي في الجاهلية والاسلام، دمشق 1972.

47. غريب محمد الشناوي علي:فن النثر الأندلسي،مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر (دط)،1995.

48. غنيمي هلال محمد: الأدب المقارن في دار النهضة، مصر، للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

49. الفاخوري حنا: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت، ط2، 2003.

50. أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

51. قاسم أحمد سيزا: بناء الرواية، "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، (د ط)، 1978.

52. ابن قتيبة أبو عبد الله محمد بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

53. ابن قتيبة أبو عبد الله محمد بن مسلم: عيون الأخبار، دار الكتاب مصر.

54. الكك فكتور: بديعات الزمان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961.

55. كليطو عبد الفتاح: الأدب والغرابة "دراسات بنيوية في الأدب العربي"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

56. كليطو عبد الفتاح: المقامات "السرد والأنساق الثقافية"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ط2، 2001.

57. لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

58. مبارك زكي: النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2.

59. محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009.

60. المراكشي ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق، شوقي ضيف.

61. مرتاض عبد المالك :في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد "دار الغرب،وهران الجزائر.

62. مرتاض عبد المالك: فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1988.

63. مرتاض عبد المالك:تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية رقاق المدق "ديوان المطبوعات الجامعية،الساحة المركزية بن عكنون،الجزائر.

64. مرعي الهدروسي نور: السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

65. المسعودي أبو الحسن علي بن الحسن بن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار الأندلس، ط1، 1969.

66. المقري أحمد بن محمد التلمساني: نفح الطيب من غسن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت.

67. مونسي حبيب: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (3ط)، 2009.

68. النصير ياسين: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د ط)، 1996.

69. أبو الهلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحا، بيروت.

70. ياغي عبد الرحمن: رأي في المقامات دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983.

71. يعقوب ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنات، ط1، 2004.

المراجع المترجمة

72. بارث رولان: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وبشير الغمري وعبد الحميد عقار، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

73. بارث رولان: مدخل للتحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

74. بارث رولان، هامون فيليب، واط إيان، مكائيل ريغاتير: الأدب والواقع عن مقال أثر الواقع، ترجمة عبد الجليل الأزردي، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1ن 1992.

75. تودوروف ترفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993.

76. ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة، خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، الفصل المخصص لـــ: ديردا

والتفكيكية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003.

77. هامون فيليب: في الوصفي، ترجمة سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط1، 2003.

78. ياكسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1992.

المراجع الأجنبية

79. Adam —J.M. Petit.Jean.A : le texte descriptif (Poétique, Historique et linguistique textuelle) Avec la collaboration de Revaz.f. Édition Nathan, Paris 1989, l'introduction

80. Genette Gérard :Figures Il, collection « telquel »aux édition du seuil, 1969.

81. Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du Roman Édition du seuil 1978.

82. Yves Reuter : introduction à l'analyse du Roman. Armanat colin 2e édition 2006 Adam J.M. Le récit, que-sais-je ? 2e édition, avril 1987.

المعاجم والقواميس

العربية:

83. بن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

84. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956.

85. ياقوت الحموي شهاب الدين ابن عبد الله: معجم البلدان، دار إحياء التراث، بيروت،1979.

الأجنبية:

86. Le Robert Dictionnaire d'apprentissage de la langue française rédaction dirigée par Alain Rey Dictionnaire le Robert -12, avenue d'Italie —Paris XIII

87. Gremas.A.J. Courtes.J sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, collection dirigée par Bernard et François Rastier , Saint Germain - paris *1993.*

المجلات

88. مجلة آفاق، تصدر عن إتحاد كتاب المغرب العدد 9/8، 1988"جيرار جينات: حدود السرد ترجمة بن عيسى بوحمالة"

89. مجلة دراسات أندلسية، جامعة تونس، العدد 37، سنة 2007، "عبد العظيم محمد: المقامات اللزومية للسرقسطي، أصولها تحقيقها وقيمتها الفنية".

90. مجلة الكرمل، مجلة ثقافية تصدر عن فلسطين نيقوسيا، العدد 61، سنة 1999(وظيفة البداية في الرواية العربية، حليفي شعيب).

الرسائل الجامعية:

91. بوجفجوف مليكة: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة في حكايتي "الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري" نموذجا، مخطوط ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2008، 2009.

92. شاهرعوض الكفاوين:المقامات الأندلسية في عصري الطوائف والمرابطين، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، مكة المكرمة، 1451/1455هـ.

ثبت المصطلحات

فرنسي - عربي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-A-	
Affectation	تعيين
Ancrage	ترسيخ
Assimilation	المماثلة
Arborescence anatomique	تشجير تشريحي
Aptitude	كفاءة
-B-	
Boileau	التفاهة
Belligérance parfaits	احتراب تام
Base	أساسية
Cohérence	انسجام
Cohésion	اتّساق
Comparaison	تشبيه
Connexion	ربط، ارتباط
Créative	إبداعية
Catalogue	المدوّنة
Compétence	الكفاءة
Axiologique	القيمية
Cataphorique	استبانية
-D-	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Didactique/Informatique	الإخبارية/التعليمية
Diagnostique	التشخيص
Délibératif	الخطاب المشاوري
Description de type Dire	الوصف عن طريق القول
Description de type Faire	الوصف عن طريق الفعل
Description de type Voire	الوصف عن طريق الرؤية
Discours	خطاب
Descriptif	وصفي
Dynamique	دينامية
Décoratif	تزييني
Définition	التعريف
Dénomination	التسمية
-E-	
Emotive	الانفعالية
Embrayeurs	وصلات
Enoncés pseudo-Narratifs	ملفوظات سردية مزيفة
Enumération	تعداد
Esthétique	جمالي
Epidictique	الخطاب المدحي
Expansion	توسعة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Expressive	التعبيرية
Enoncées d'être	ملفوظات الكينونة
Extra texte	خارج نصي
Ethos	انطباع
Evolutive	التقويمية
Euphorisants Adjectifs synthétiques	عبارات دالة على المفاجأة
Encyclopédie	موسوعة
-F-	
Fragmentation	التشظية
Fonction	الوظيفة
Focalisation	تبئير
Fonctionnelle	وظيفية
Figmation	التشخيص
-G-	
Graphistique	طباعي
-H-	
Hétérogénéité textuelle	تغاير نصي
Hypotypose	لوحة
-I-	
Idéologique	إيديولوجيا

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Incipit	بداية
Indice	مؤشر
Indiciel	إشارات
Informationnelle	إخبارية
Intertextualité	تناص
Informatique	استدلالية
Indicielle	الإشارية
Illusion de réalité	الإيهام بالواقع
-L-	
Lieu	المواضع
Linguistique textuelle	لسانيات النص
List de mots	رصيد لغوي
Indicateurs	مؤشرات
Lire	القراءة
Impressive	التأثيرية
Locusamoenus	موقع
-M-	
Manque	افتقار
Métaphore	استعارة
Mimésique	محاكاة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Marque de connexité	سمات الربط
Mimétique	التصورية
Macrostructure	وحدة بنيوية
-N-	
Narrativation	تسريد الوصف
Narrative	سردي
Narrateur	الراوي
Narratologie	سرديات
Norme	قاعدة
-O-	
Organisatrice	تنظيمية
Ornementale	زخرفية
Opération de mise en relation	عملية التعليق بوضوح
Orientation argumentatif	التوجه الحجاجي
-P-	
Portrait	وصف مادي/معنوي/البورتريه
Prédicats	مسانيد
Plan de texte	تخطيط النص
Productive/créative	الإبداعية
Pause	وقفة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Propriété	خاصية
Priorité	الأولوية
Pseudo	مزيفة
Proposographie	خيالي
Productive	المنتجة
-R-	
Représentative/Nimétique	التمثيلية/التصورية
Réformulation	إعادة الصياغة
Référentielle	مرجعيا
Recette de cuisine	وصفة مطبخ
Roman naturaliste	الروايات الطبيعية
-S-	
Symbolique	الرمزية
Sous-thématisassions	مواضيع عناوين فرعية
Séquence	مقطع
Structure	بنية
Solidarité référentielle	تضامنا مرجعيا
Sémiotique	السيموطيقا
Synthétiques	المفاجأة
F.Simoisique	وظيفة تنظيم المعني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-T-	
Tableau	اللوحة
Theme-titre	الموضوع-العنوان
Tabographie (la)	وصف المكان
Textualisation	البناء النصي/التحويل النصي
Tableau animé	لوحة حسية
-V-	
Vision	رؤية
Vision avec	الرؤية مع
Vraisemblable (le)	المحتمل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول: الوصف– مفاهيم نظرية	
أولا: تعريف الوصف	3
ثانيا: الوصف في التراث البلاغي والنقدي العربي والغربي	10
ثالثا: الوصف/ السرد	23
رابعا: أنماط الوصف وطرقه	28
1-الوصف عن طريق الرؤية	28
2-الوصف عن طريق القول	30
3-الوصف عن طريق الفعل	32
خامسا: وظائف الوصف	34
الفصل الثاني: فن المقامات في الأدب العربي	
أولا: تعريف المقامة	48
ثانيا: المقامة في المشرق نشأتها وخصائصها	53
ثالثا: المقامة في الأندلس	70
رابعا: السرقسطي ومقاماته	76
الفصل الثالث: تجليات الوصف في المقامات اللزومية	
أولا: بنية الوصف في المقامات اللزومية	91
ثانيا: حضور الوصف في المقامات اللزومية	98
1. الوصف عن طريق القول	98
2. الوصف عن طريق الرؤية	109
3. الوصف عن طريق الفعل	115

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع: وظائف الوصف في المقامات اللزومية	
أولا: الوظائف الحكائية	132
1. الوظيفة السردية	132
2. الوظيفة التعليمية الإخبارية	136
3. الوظيفة التمثيلية التصويرية	141
ثانيا: الوظائف الدلالية	145
1. الوظيفة الاستشارية	145
2. الوظيفة الرمزية	150
3. الوظيفة التعبيرية	152
4. الوظيفة الإيديولوجية القيمية	157
5. الوظيفة الجمالية التزيينية	162
6. الوظيفة الإبداعية	
خاتمة	169
الملخصات	
قائمة المصادر والمراجع	
ثبت المصطلحات: عربي-فرنسي	
فهرس الموضوعات	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية