أنماط السَّرد القصصيِّ في الأدب الأندلسيِّ

الدكتور أسامة اختيار*

الملخص

يحدِّد هذا البحثُ مفهومَ القصَّة من منظور وجودِها في الأدب العربيِّ القديم، وتأتي ضرورةُ هذا التَّحديد من أهميَّة الوقوف على الشَّرط الفنيِّ لصياغة القصَّة في الموروث الأدبيِّ، وهذا يعني أنَّ صياغة القصَّة بشرطها الفنيِّ ليس مرهوناً بما أنتجَه الأدبُ العربيُّ الحديثُ، ولمعرفة ذلك تتناول هذه الدِّراسة أنماطَ السَّرْدِ القصصيِّ في الأدب الأندلسيِّ.

إنَّ تَنَوُّعَ أنماط الكتابة القصصيَّة في التُّراث الأدبيِّ الأندلسيِّ دليلٌ على غِناه في هذا الجانب، ويُلاحَظ أنَّ الأديب الأندلسيَّ كان يصطفي من هذه الأنماط ما يناسبُ الحدَثَ المسرودَ، موافقاً الحالَ التي يستقصيها أو يَتَتَبَّعُها في قصَّته، من حيث امتدادُ الحَدَثِ أو قِصَرُه، وفي الإمكان اختزالُ أنماط الكتابة القصصيَّة في الأدب الأندلسيِّ في ثلاثة أنماطٍ رئيسةٍ:

(المقامة ــ الرِّسالة الحكائيَّة ــ الأقصوصة)

* قسم اللّغة العربيّة وآدابها- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة دمشق

الجانب الأهمُّ في هذا الصَّدد مرهونٌ بما سيتمخَّض عنه الإجراءُ التَّطبيقيُّ من سماتٍ فنيَّةٍ لأنماط السَّرد، ولتحقيق هذا الهدف يحدِّد الباحثُ ثلاثةَ نماذجَ تطبيقيَّة لتكون مادَّةً لتحليل العناصر الحكائيَّة في أنماط السَّرد القصصيِّ في الأدب الأندلسيِّ، وهذه النَّماذج التَّطبيقيَّة هي: (المقامةُ الجِنيَّة) من المقامات اللُّزوميَّة للسَّرَقُسْطِيِّ، ورسالة (حيّ بن يقظان) لابن طُفيل، ومثالٌ للأقصوصة من خلال أقصوصة (الكيميائيِّ) لابن شُهيد.

تحديد المفهوم:

لابدَّ أوَّلاً من الوقوف على مفهومنا للقصَّة في نصوصها التُّراثيَّة، وتأتي ضرورةُ هذا الأمر من تعصُّب بعض أهل الحداثة إلى أنَّ القصَّة الفنيَّة في أدبنا العربيِّ ــ بشرطِها الفنيِّ ــ مرهونةٌ بما أنتجَه الأدب الحديثُ وحسب، وهذا الرَّأيُ ناتجٌ من خطأين:

الأوَّل: يأتي من أنَّ دراسة القصَّة التراثيَّة في أدبنا العربيِّ تبعاً للشُّروط الصَّارمة الَّتي يمليها النَّقدُ العربيُّ الحديثُ لفنِّ الكتابة القصصيَّة لن تفضي إلى نتائجَ دقيقة، لأنَّ تلك الشُّروطَ الصَّارمةَ نشأت في مراحلَ زمنيَّة لاحقة حين تشكَّلت القصَّة في صورتها الَّتي وصلَتْ إليها لدى أهل الحداثة من النُّقَّاد الغربيِّين والعرب، وهذا التَّطبيقُ الصَّارمُ لتلك الشُّروط الفنيَّة أفضى لدى بعض الباحثين إلى إهمال ما أنتجه أدبُنا القديمُ من صيغٍ قصصيَّة؛ لأنَّه في ظنِّهم لا يعدو أن يكون أخباراً لا آثاراً قصصيَّةً، وقد ذهب إلى هذا الرَّأي المستشرقُ (أرنست رينان)[1]، وتابعَهُ عليه جملةٌ من الباحثين العرب، ومن أوائل الباحثين العرب قولاً بذلك العقَّادُ في (الفصول)، وقد ذكر رأيين لمستشرقَين هما: (سبنسر) و (مولر) اتَّفقا على أنَّ العرب لا ميلَ لهم إلى فنِّ الحكاية، وتابعَ العقَّادُ مذهبَهما موافقاً، وزعمَ أنَّ القصص والأساطير في حاجة إلى عنصر الخيال، والعرب على حدِّ زَعْمِ العقَّاد:"أمَّة بلا خيال"[2]، وهذا قولٌ لا يَخْفَى خَطَلُه.

(1) للتَّفصيل انظر الشَّاروني (يوسف): القصَّة تطوُّراً وتمرُّداً، نشـــر مركز الحـضارة العربيَّـة، القاهرة، 2001م، ص 49.

(2) انظر العقّاد (عبَّاس محمود): المجموعة الكاملة لمؤلفات العقّـاد ــ الأدب والنّقـد، دار الكتـاب اللّبناني، بيروت، 1991م. مج24/ 223، وقد بنى هذا الرأي على اســتنتاجات مولر، انظر المرجع نفسه: مج24/ 220.

يأتي هذا الوهمُ مِنْ عَرْض ما أنتجَه التُّراث الأدبيُّ العربيُّ من فنونٍ قصصيَّةٍ على ما رسَّخه النَّقدان الغربيُّ ثمَّ العربيُّ في العصور الحديثة لشروط القصَّة الفنيَّة، وأرى أنَّ هذه المقابلةَ جائرةٌ، لأنَّ للقصَّة التراثيَّة شروطاً فنيَّةً تمليها العصورُ الأدبيَّةُ الَّتي نشأَتْ فيها، كما كانت للشِّعر العربيِّ شروطٌ فنيَّةٌ أملَتْها ظروفُه التَّاريخيَّة وَقْتَئذٍ.

إنَّ مفهوم (الفنيِّ) أمرٌ نِسْبِيٌّ في كلِّ مرحلةٍ من مراحل حياة كلِّ أدبٍ، ولتأكيد ذلك يمكننا أنْ نسألَ: هل كانَتْ القصَّةُ الغربيَّةُ أوَّلَ نشأتِها على ما صارت إليه من النَّاحية الفنيَّة في عصرنا؟ ويجب أن نتنبَّه على ضرورة مراعاة الشَّرط التَّاريخيِّ لأنماط السَّرد القصصيِّ في تراثنا الأدبيِّ، وهذا الشَّرطُ يفرض علينا ربطَ الخصائص الفنيَّة للقصَّة بما كان عليه نمطُ الإنشاء القصصيِّ في تلك المرحلة، ثمَّ إنَّ مفهوم (القصَّة) مرتبطٌ بالسَّرد الحكائيِّ تبعاً لما تستدعيه شروطُ تأثيره في المتلقِّي حينئذٍ، وقد نشأت الأخبارُ والحكاياتُ في الجاهليَّة، واستمرَّ نَسْجُها على الوَهْمِ والحقيقة، ليحكيَ العربيُّ من خلالها سيرةً أو أثراً أو خبراً أو طُرْفةً، إلى أن تشكَّلت القصَّة في لبوسٍ فنيٍّ آخرَ في ترجماتِ ابن المقفَّع في مطلع القرن الثَّاني الهجريِّ في (كَلِيلَة ودِمْنَة)، ثمَّ كان ما أنجزه بديع الزَّمان في (مقاماته)، وتابعَه عليه الحريريُّ.

الأمر المهمُّ في هذا الصَّدد أن يُدرَس الجانبُ الفنيُّ للقصَّة التراثيَّة في ضوء الصِّيغ المعرفيَّة التي كانت شائعةً لأنماط الإبداع القصصيِّ في الأدب العربيِّ القديم، وبسبب الافتقار إلى إدراك هذه الحقيقة صبَّ المسرحيُّ (توفيق الحكيم) غضبَه على نمط الكتابة القصصيَّة للحريريِّ واصفاً أسلوبَه في المقامات وصفاً قبيحاً، أدناه أنَّ تلك الطَّريقة للكتابة تثير السُّخرية، وهذا الوصفُ فيه من الجناية ما لا يقلُّ عن التَّجنِّي على الخليفة (هارون الرَّشيد) في قول توفيق الحكيم:[1] " لكنِّي أقولُ لكَ إنَّه أسلوبٌ يستخدمُ اللُّغة استخدامَ الجواري لِلْعُود في مجالس الأُنس والسُّكْرِ بقصور هارون الرَّشيد"،

(1) الحكيم (توفيق): زهرة العمر، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002م، ص 216.

وأقول: إنَّ هذا الخطأَ ناتجٌ من مقابلة ذلك النَّمط من الكتابة القصصيَّة الَّتي كانت مستساغةً في عصرها بما وصلَتْ إليها القصَّة الفنيَّة في أيَّامنا. لا بأسَ من استحضار ما يصلحُ للقصَّة التراثيَّة ممَّا أقرَّه النَّقد الحديثُ في البناء القصصيِّ، أمَّا تقصِّي الخصائص الفنيَّة للقصَّة في العصر الحديث والتماسُها بتفصيلاتها الدَّقيقة في القصَّة التراثيَّة فهذا الأمر سيفضي إلى نتائجَ غيرِ صحيحة، سببها تلك المقابلة الجائرة بين الأصل التُّراثيِّ والفروع المستحدثة.

الثَّاني: الخَلْطُ الَّذي أحدثَه تداخلُ الأجناس النَّثريَّة القديمة، فعلى سبيل المثال تعدُّ الرِّسالة ضرباً من ضروب النَّثر الفنيِّ في التُّراث العربيِّ، لكنَّنا على الرَّغم من ذلك نجد بعضَ الرَّسائل تشتملُ على العنصر الأبرز الذي يجعلها جنساً من القصَّة، أعني العنصرَ الحكائيَّ، وهذا لا يسوِّغ لنا أن نتجاهلَ بعض تلك الرَّسائل بوصفها فنّاً حكائيّاً، زاعمين أنَّ مثلَ هذا النَّمط من الكتابة النَّثريَّة لا يعدو أن يكون رسائلَ نثريَّةً وحسب، معلِّلين ذلك بأنَّ هذا الفنَّ موسومٌ في أصوله الأدبيَّة التراثيَّة بأنَّه (فنُّ الرَّسائل)، ولم يُوسَم بأنَّه (فنُّ القصِّة)، حقّاً ليست الرَّسائلُ كلُّها فنّاً حكائيّاً، لكنَّ بعضَها ينتمي إليه، كما يُلاحَظُ أنَّ المقامة الأدبيَّةَ تقوم في أصل وَضْعِها على حضور عنصر (الحكيِّ) في بنائها، وعلى الرَّغم من ذلك شاع في عُرْف الأدباء نمطٌ من المقامات الوصفيَّة الَّتي تقتصر على الوصف حتَّى تكون أقربَ إلى الرَّسائل الَّتي ليست لها سمةُ الحكاية، ولذلك وصفَ بعض الباحثين هذا النَّمطَ من المقامات بأنَّه أشبهُ بالرَّسائل[1]، في حين أطلق عليها مبدعوها اسم المقامة، وللتَّمثيل على ذلك يمكننا أن نقرأ (مقامة ابن

(1) ضيف (د. شوقي): عصر الدّول والإمارات، دار المعارف، مصر، ص 517

المعلِّم)[1]، وهي مقامةٌ وصفيَّةٌ لم يغزلها واضعُها في نسيج حكايةٍ، ومِثْلُ هذه المقاماتِ لا تُعَدُّ قصصاً لأنهَّا فَقَدَتْ عناصرَ البناء الحكائيِّ.

وجدنا أنَّ مفهومَ (القصَّة) في تراثنا الأدبيِّ يتداخل وأجناساً نثريَّةً أخرى، وينضوي تحت تصنيفاتها، غير أنَّ هذا الأمرَ لا يَضِيرُ القصَّة كثيراً في أدبنا القديم، إن اشتملت على عناصر السَّرْدِ والحَدَثِ والحوار والحبكة، أمَّا قضيَّة إطلاق التَّسميات على تلك الفنون الأدبيَّة وحصرها في جنسٍ نثريٍّ أو آخرَ فأراها ليست ذاتَ شأنٍ عظيمٍ إن اشترطَنا حضورَ العناصر الفنيَّة للحكاية فيها، وعلى الرَّغم من ذلك يبدو أنَّ تلك النَّماذج القصصيَّة التي انطوَتْ في أجناسٍ أدبيَّةٍ أخرى مهما اختلفت تسمياتهُا هي نماذجُ قصصيَّةٌ ذاتُ قيمةٍ عظيمةٍ، وتأتي أهمِّيتُها من أنَّها ذاتُ أثرٍ واضحٍ في القصَّة الغربيَّة أوَّلَ تشكُّلِها، وهذا ما سيقف عليه البحثُ من خلال التَّمثيل لأنماط الكتابة القصصيَّة في التُّراث العربيِّ الأندلسيِّ.

أنماط الكتابة القصصيَّة في الأدب الأندلسيِّ

تنوَّعت أنماطُ الكتابة القصصيَّة في التُّراث الأدبيِّ الأندلسيِّ، ويُلاحَظ أنَّ الأديب الأندلسيَّ كان يصطفي من هذه الأنماط ما يناسبُ الحدَثَ المسرودَ، موافقاً الحالة التي يستقصيها أو يَتَتَبَّعُها في قصَّته، من حيث امتدادُ الحَدَثِ أو قِصَرُه، وفي الإمكان اختزالُ أنماط الكتابة القصصيَّة في الأدب الأندلسيِّ في ثلاثة أنماطٍ رئيسةٍ:

(المقامة ــ الرِّسالة الحكائيَّة ــ الأقصوصة)

يتناول البحثُ هذه الأنماطَ لتمييز كلِّ نوعٍ من الآخر، للوقوف على أبرز

(1) انظر هذه المقامة لدى: ابن بسَّام (عليّ بن بسَّام الشَّنتريني ت 542هـ) في الذَّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، الدَّار العربيَّة للكتاب، تونس، 1975م. مج 1/ج2/ 112.

الموضوعات الَّتي يتعرَّض لها كل فنٍّ منها، والجانب الأهمُّ في هذه الدِّراسة مرهونٌ بما سيتمخَّض عنه الإجراءُ التَّطبيقيُّ من سماتٍ فنيَّة لأنماط السَّرد، ولتحقيق هذا الهدف نحدِّد ثلاثة نماذجَ تطبيقيَّة لتكون مادَّة لتحليل العناصر الحكائيَّة في الموروث القصصيِّ الأندلسيِّ، وهذه النَّماذج التَّطبيقيَّة هي: (المقامة الجِنِّيَّة) من المقامات اللُّزوميَّة للسَّرقُسْطِيِّ، ورسالة (حيّ بن يقظان) لابن طُفيل، ومثالٌ للأقصوصة من خلال أقصوصة (الكيميائيِّ) لابن شُهيد.

القصَّة في المقامات الأندلسيَّة (المقامة الجِنِّيَّة للسَّرَقُسْطِيّ أنموذجاً):

تُعَدُّ المقامة القصصيَّة من حيث حجمُها أقربَ ما تكون إلى ما يُعْرَفُ بفنٍّ (القصَّة القصيرة)، أضفْ إلى ذلك أنهَّا تُبْنَى على حدثٍ قصيرٍ يسردُه القاصُّ في مجلسٍ واحدٍ، ومنه اشتُقَّ لفظ (المقامة)، وهو:[1] "المجلس والجماعة من النَّاس"، ويغلب على (المقامة) أن تكون حكاياتٍ في موضوع الكُدية الَّذي شاع في مرحلةٍ من العصر العباسيِّ أفرزَتْ طبقتين من النَّاس؛ طبقةِ الأغنياء وطبقةٍ من الفقراء الَّذين لجأ بعضُهم إلى الحيلة لِكَسْبِ قُوتِ يومِه، ولذلك تحكي المقاماتُ جانباً إنسانيّاً مهمّاً من الحياة الاجتماعيَّة، فضلاً عن ما تشتمل عليه من عنصر الخيال الَّذي يُعَدُّ مادَّةً رئيسة في بناء تلك المقاماتِ، بوصفها أقاصيص خياليَّة يختلقها كاتب المقامة، ويُلاحَظ حضور عنصر (السَّجع) في بنائها اللُّغويِّ، ولذلك يمكنني القول: إنَّ المقامة قصَّةٌ قصيرةٌ خياليَّةٌ مسجوعةٌ.

انتقل هذا الفنُّ إلى الأندلس من المشرق، إذ حُمِلَتْ مقاماتُ بديع الزَّمان الهمذانيِّ (ت 398 هـ) إلى الأندلس أواخرَ القرن الرَّابع الهجريِّ[2]، غير أنَّ الأندلسيِّين مالوا

(1) ابن منظور(محمَّد بن مكرَّم ت 711هـ)، لسان العرب، دار إحياء التُّراث، بيروت، 1998م: (قوم).

(2) عبّاس (د. إحسان): تاريخ الأدب الأندلسيّ ــ عصر الطّوائف والمرابطين، دار الثّقافة، بيروت ط5، 1978م، ص 303.

إلى مقامات الحريريِّ (ت 416هـ)، وكانت عنايتُهم بها لافتةً للنَّظر، إذ عارضَها نفرٌ من أدباء الأندلس، ولعلَّ هذه العنايةَ تعود إلى أنَّ بعضَ الأندلسيِّين شافَهَ الحريريَّ وسمعَ منه مقاماتِه وأخذها عنه ثمَّ نقلها إلى الأندلس، من أبرز هؤلاء الحسنُ بنُ عليّ البَطَلْيَوسيُّ، سمع منه مقاماته في بغداد[1]،وأحمدُ بنُ محمَّد المعروف بابن مُحْرِز الشَّاطبيِّ؛ قال ابن الأبَّار:[2] "سمعَ مقاماتِ الحريريِّ منه مع أبي القاسم بن جَهْوَر في جمادى الأولى سنةَ خمسٍ وخمسمئة"،وأبو القاسم المذكور هو عيسى بنُ إبراهيم بن عبد ربَّه بن جَهْوَر القيسيّ، ذكر ابن بشكوال أنَّه:[3]" أخذها عنه وجماعة غيرهم"، وأوَّلُ الأدباء الأندلسيِّين محاكاةً لتلك المقاماتِ أبو الطَّاهر محمَّد بنِ يوسفَ السَّرَقُسْطِيِّ (ت538هـ)، وقد صنع خمسينَ مقامةً تضارعُ في عددها مقامات الحريريِّ، وسمَّاها (المقامات اللُّزوميَّة)، لِلُزُومِهِ نهجاً فنيّاً في بناء فواصلِها على طريقة أبي العلاء المعريِّ في بناء قوافيه.

تقف هذه الدِّراسة عند إحدى مقامات السَّرَقُسْطِيِّ بغية تحليلها، واستنتاج خصائصها الفنيَّة، ونطرح مثالاً لذلك المقامةَ السَّادسةَ والأربعين، وهي المقامةُ (الجِنِّيَّة). ترصد هذه المقامة ظاهرةَ (انتحال الطِّبِّ)، بواعثَها ونتائجَها السَّلبيَّةَ، وتجري حكايةُ الحدث على لسان الرَّواي (المنذر بن حُمام) الَّذي يحدِّث عن (السَّائب ابن تمَّام) الشَّخص الرَّئيس في المقامة، ويبني السَّرَقُسْطِيُّ وصفاً للأمكنة الَّتي تجري فيها الأحداثُ على لسان (السَّائب)، أمَّا المكان العامُّ للقصَّة فهو (الرَّقَّة) من أرض

(1) المقَّري (أحمد بن محمَّد ت 1041هـ): نفح الطِّيب في غصن الأندلس الرّطيب، تحقيق د. يوسف علي الطّويل، د.مريم قاسم الطّويل ، دار الكتب، بيروت، 1995م، 3/ 256.

(2) ابن الأبَّار (أبو عبد الله محمّد بن عبد الله ت 658 هـ):التّكملة لكتاب الصّلة، تحقيق إبراهيم الأبياريّ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1989م، ص 48.

(3) ابن بشكوال (أبو القاسم خلف بن عبد الملك ت 578 هـ): كتاب الصّلة، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصريّ، القاهرة، ط1، 1989م. 1/ 637 ــ 638.

الشَّام، وجديرٌ بالذِّكر أنَّ تَوَزُّعَ الأمكنة في مقامات السَّرَقُسْطِيِّ على كثيرٍ من أصقاع الأرض أعطى تلك المقاماتِ مزيَّةً خاصَّةً، إذ يبدو (السَّائب) في مقامات السَّرَقُسْطِيِّ أشبهَ ما يكون برحَّالة جمعَ رؤيةً شاملةً للحياة، وأراد نقلها إلى المتلقِّي.

تبدأ المقامةُ بحديث المنذر عن السَّائب:[1] " حدَّث المنذر بن حمُام، قال: أخبرنا السَّائب بن تمَّام، قال: أقمْتُ ببلاد الرَّقَّة وأنا بادي الضَّنى والرِّقَّة، قد أصهرتني الهواجر، وأسهرتني الزَّواجر، حتَّى عدْتُ كالعُرْجُون القديم، أتقلَّبُ في ثوبي...". يصفُ السَّرَقُسْطِيُّ الحالَ النَّفسيَّة والحال الجسميَّة للسَّائب، ويأتي الوصف على لسان السَّائب، وليس على لسان القاصِّ (السَّرَقُسْطِيّ)، إذ لا يقحم القاصُّ نفسَه في رسم شخوص مقامته، إنما يترك ذلك لشخوص المقامة، ويظلُّ المتلقِّي للحكاية ماثلاً بين يَدَي الشَّخصيَّة الَّتي تحكي معاناتها بأسلوبٍ تصويريٍّ يحدِّد ملامحَها الخارجيَّة والنَّفسيَّة، فيبدو السَّائبُ وقد أذابته الهاجرةُ، وأقلقَت مضجَعه الهمومُ والمخاوفُ. إنَّ هذا الوصفَ يقرِّب إلينا معاناةَ الشَّخصيَّة؛ لأنهَّا تؤدِّي تلك المعاناة بلسانها، وينقل القاصُّ صورة (العُرْجُون القديم)[2] من النَّصِّ القرآنيِّ في وصف دقَّة القمر، إلى وصف نحول الجسم من الوَهْن، وتبدو الصُّورة في نسيجها الحكائيِّ غيرَ مُقْحَمَةٍ في بناء المشهد الوصفيِّ، وهي تحكي ثقافة (السَّائب) التي لا تقلُّ في سَعَتِها عن ثقافة القاصِّ (السَّرَقُسْطِيّ).

يُعْنَى القاصُّ عنايةً بالغةً بالبناء اللُّغويِّ والبناء التصويريِّ ليكشفَ الجانبَ النَّفسيَّ للشُّخوص، إذ تترك ــ مثلاً ــ صورة (التقلُّب في الثِّياب) أثراً في وجدان المتلقِّي

(1) السَّرَقُسْطِيّ (أبو الطَّاهر محمَّد بن يوسف ت 538هـ): المقامات اللُّزوميَّة، تحقيق: حسن الواركلي، عالم الكتب الحديث، عمَّان، ط2، 2006م، ص425.

(2) العُرْجُون: العِذْق إذا يَبِسَ واعْوَجَّ، أخذ المعنى من القرآن الكريم:﴿ وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ﴾ سورة يس: ٣٩.

يحكي ما وصلَتْ إليه حال (السَّائب) من الأسى، وقد عَدَلَ القاصُّ عن الخطاب اللُّغويِّ الشَّائع في صورة التقلُّب في الفراش تعبيراً عن القلق إلى صورة التقلُّب في الثِّياب للإيغال في الصُّورة، لكنَّ القيمة الدَّلاليَّة والأثرَ الفنيَّ الجماليَّ للصُّور الجزئيَّة في المقامة يتَّضحان أشدَّ الوضوح في دَرْجِ البناء الأسلوبيِّ العامِّ للحكاية، وتبدو الصُّور كلُّها جزءاً من مشهد حكائيٍّ متكاملٍ متناسقٍ، وهذا يُنَزِّهُها عن غاية التَّزيِّين أو الزُّخْرُفِ الكلاميِّ، وبذلك يغدو النَّسيج التَّصويريُّ في المقامة أداةً أسلوبيَّة لبناء الحَدَث، ويُعَدُّ هذا التَّأليف التَّصويريُّ المتماسك من حيث البناءُ الفنيُّ سمةً بارزةً في مقامات السَّرَقُسْطِيّ، ولذلك تبدو البنية التَّصويريَّة خادماً للسَّرد وللحَدَث من غير إضرارٍ بالبناء العامِّ للمشهد الحكائيِّ.

ينقل السَّرَقُسْطِيُّ المتلقِّيَ بخفَّة إلى الفروع الجزئيَّة للحَدَث، وتأتي هذه الأحداثُ متماسكةً مُدْغَمَةً في نسيج الحَدَثِ الحكائيِّ، يحكمُها عنصرُ الاستدعاء، وإذا حلَّلنا العناصرَ الرَّئيسة المكوِّنةَ للحدث، ثمَّ أعَدْنا بناءَها في سياق الحدث العامِّ للحكاية وجدنا أنَّ تلك الأحداثَ الجزئيَّةَ ذاتُ علاقةٍ وطيدةٍ بالحدث الرَّئيس (انتحال الطِّبّ)، وليس فيها حَدَثٌ مُقْحَمٌ لا يخدمُ بناء القصَّة، إنَّ هذا التصوُّرَ لبنية عنصر الحَدَث جعل المقامةَ قصَّةً فنيَّةً متماسكةَ العناصر، يشدُّها نسيجٌ واحدٌ تبعاً لتسلسل الحدث في بناء المقامة.

الأحداثُ مبنيَّةٌ على التَّسلسل الزَّمني لوقوعها، من البداية إلى الوسط فالنِّهاية، وهذه الطَّريقة تقليديَّةٌ شائعةٌ في بناء الحدث في الموروث القصصيِّ العربيِّ، إذ نجد (السَّائب) في أثناء وصفه لحاله يشير إلى دخول صاحبٍ عليه، ويذكر أنَّه كان صديقاً مساعِفاً طالما رقَّ لحاله ومعاناته، ومن خلال الحوار ينصحُ الصَّاحب للسَّائب أن يستشفيَ لدى طبيب طرأ على البلاد ذاعَ صيتُه في مهنته، ويأتي حوار الصَّاحبين رشيقاً قصيراً مؤدِّياً للغرض، ويسوقُ الحوارُ الحدَثَ إلى موطن العُقْدَة من القصَّة مصعِّداً الأحداثَ الأخرى في دَرْجِها، لتبلغَ مرحلةَ التَّشابك الذي يجلو الصِّرَاعَ،

ويفضي ذلك إلى القَبول والرَّفض والتَّربُّص والتَّرقُّب في بناء الحدث، يبدو ذلك كلُّه بعد أن سار الصَّاحبان إلى الطَّبيب، حتَّى إذا وصلا إليه، وجدا بين يديه غلاماً مصروعاً يجتهد الطَّبيبُ في علاجه، ويرسم السَّرَقُسْطِيُّ على لسان (السَّائب) صورةً دقيقة التَّفصيل للطَّبيب، فهو شيخ كالعُقاب الكاسر أو القَشْعَم النَّاسر، يفصِّل كلامَه ويبوِّبَه، ويذكر الفلاسفةَ والجهابذةَ، ثم يحمل القاصُّ المتلقِّي إلى عُقدة القصَّة (مشهد الانتحال ومداواة المصروع)، ويستلهم الكاتبُ تلك العُقدة من واقعٍ اجتماعيٍّ له وجوده بين النَّاس، ويستعين في إبراز عُقدة الحكاية بمهارته اللُّغويَّة، فيُجري على لسان السَّائب هذا السَّرْدَ الوصفيَّ الَّذي لا يخلو من الطَّرافة: [1]" وبين يديه فتًى في أطمار، يتمرَّغُ تمرُّغَ الحمار، ثم يتأوَّه ويشهق، ويتملأ نَفَساً ويفْهَق ... والشِّقُّ مائل، والزَّبَد من فمه سائل... والرِّيق قد عَصَبَ فاه، والكربُ قد وفَّاه ما وفَّاه، ولمَّا اضطرب وتخبَّط تَكَنَّفَه الشَّيخ وتأبَّط، وأمسك بيده... والنَّاس قد تطاولوا إلى مُحاله، وتعوَّذوا من سوء حاله".

تتوالى الصُّور وتتابع، يشدُّ لُحْمَتَها الإيجازُ في التَّعبير والرَّشاقة في التَّصوير والأسلوبُ الشَّائق بما يحمله من طرافة في رسم تفصيلات الحدث، ويرصد القاصُّ الحركاتِ (حركات المريض، أفعال الطَّبيب، فضول النَّاس وتطاولهم لمعرفة ما يجري)، ثمَّ يجعل القاصُّ في دَرْجِ السَّرد الوصفيَّ حواراتٍ موجزةً متتابعةً تُعَفِّي رُتُوبَ السَّرْد، وتدفعُ الحَدَثَ وتصعِّدُه حتَّى يصلَ إلى موطنِ العُقدة الَّتي يحتدم بها الصِّراع، وتتوالى الأحداثُ الجِسام التي حِيكَ لأجلها نسيجُ المقامةِ كلِّها، ويتجلَّى ذلك كلُّه في الموضع من المقامة الَّذي يَعْرِضُ فيه القاصُّ مشهدَ علاج المصروع.

يتتابع الحوارُ دافعاً الحَدَثَ وناقِلاً له إلى مرحلة لاحقة حيث مشهدُ (العلاج)، إذ يشرع الطَّبيب يداوي مريضه، حينئذٍ ينكشف عنصرُ المفاجأة للمتلقِّي، إذ يظهر له أنَّ

(1) السَّرَقُسْطِيّ: المقامات اللُّزوميَّة، ص426.

ذلك الطَّبيبَ النَّاقلَ لأقوال الجهابذة المفاخرَ بهم ليس سوى عرَّافٍ يسقي مريضَه شراباً مجهولاً ويَرْقِيه مخاطباً الجنَّ بأسمائها المزعومة: [1]" يا مارِدْ، سَهْمُكَ صارِد، يامُريد، ماذا تريد؟ ما أطغاكَ، ما أعصاك! ما أبعدكَ عن الخيرِ وأقصاك!. اخرجْ يا واغِل، شُغْلُكَ شاغِل، ابْعُدْ يا خاتِل، فإنَّك قاتِل".

يقدِّم الحوارُ مفاتيحَ لرسم الحالِ الخُلُقيَّة لشُّخوص القصَّة، إذ يكشفُ صورةً حيَّةً لأساليب الدَّجَل، ويُحْسِنُ السَّرَقُسْطِيُّ بناءَ حوارِ العرَّاف المزعوم، فيحشد فيه أسلوبَ المشعوذين في الكلام، وتأتي بنية التَّركيب اللُّغويِّ في هذا الحوار مشحونةً بالمؤكِّداتِ اللُّغويَّة تثبيتاً لكلامه في أذهان النَّاس، وليخلعَ على قلوبهم جلبابَ الهيبة والخشية، وبعد أن يَنْشَطَ الغلامُ الذي تمارضَ احتيالاً ينادي الطَّبيب على سلعتِه معلناً مهارتَه وحِذْقَه في مهنته: [2] " عندي في هذا الشَّأن سرائر، وخبايا من الحكمة وضمائر، أخذتها عن العلماء، ولُقِّنْتُها عن الحكماء، أين مَنْ شكا من هذه الأعراض؟ أين مَنْ رُمِيَ من هذه الأغراض؟".

يبني السَّرَقُسْطِيُّ عُقْدَةً أخرى عَقِبَ تشكيل الحَدَثِ السَّابق، وهذه العُقْدَةُ الجديدةُ يفرضُها حَدَثٌ جديدٌ، لذلك يمكننا القول إنَّ بنية العُقْدَةِ في هذه المقامة مركَّبة لا مفردة، وهي تستدعي بناء حَدَثٍ جديدٍ يَعْضُدُ الحدثَ الأوَّل (مشهد الغلام المصروع)، إذ ينقسم النَّاس بين مصدِّقٍ ومكذِّبٍ فيما وقفوا عليه من حال ذلك العرَّاف، ثمَّ يشرع القاصُّ يفكُّ هذه العُقْدة الجديدة، حين تستدعي الأحداثُ المتتابعةُ في الحكاية فتًى آخرَ يَطْلُعُ على النَّاس فجأةً، فَيَسْتَحْلِفُه العرَّاف في دَرْج تحاورهما ليحكي ما كان عليه حالُه من الأسى إلى أن رقاه، وحين يبدِّد العرَّاف شكَّ النَّاس وظنونهَم ببلاغة ذلك النَّزيل الطَّارئ؛ يتسابقون إليه للاستشفاء باذلين الدِّرهمَ والدِّينار، حتَّى إذا انفضَّ المجلس، رأينا القاصَّ

(1) المصدر نفسه: ص426.

(2) المصدر نفسه: ص427.

يدفع بالأحداث رويداً إلى نهايتها، فيمضي العرَّاف يَتْبَعُه السَّائبُ من دون أن يشعر به، ثمَّ يناديه مرتاباً:(حبيب!)، فيجيبُه، فَتَظْهَرُ لنا حقيقتُه، إنَّه صاحب الكُدْيَة (حبيب السَّدوسيّ)، وتبرز مهارةُ القاصِّ في إخفاء شخص (حبيب) حتَّى نهاية العمل الحكائيِّ، ليثيرَ هذا الحَدَثُ الأخيرُ عنصرَ (الدَّهْشَة) لدى السَّائب والمتلقِّي معاً.

يمتدح (السَّائب) مهارةَ السَّدوسيّ في التَّخفِّي والإغراب في الانتحال، بعد أن عَرَفَه، لكنَّه يذمُّ أخلاقَه في الاحتيال، فيبسط السَّدوسيُّ عُذْرَهُ بما أصابَه من خيانة الزَّمان وغَدْرِ الأصحاب الَّذين أوكلوه ببخلِهم إلى التماس الكُدْية، وينشدُه في ذلك شعراً معتذراً إليه بالفاقة الَّتي أضرعَتْه إلى الحيلة كســـــباً للعيش.

يرسم السَّرْقُسْطِيُّ من خلال تحاور الشَّخصيتين الرَّئيستين في الأحداث الأخيرة من المقامة جانباً اجتماعيّاً في هذه المقامة يتجلَّى في الصِّراع الإنسانيِّ بين (القيم الأخلاقيَّة الفاضلة والحاجات الإنسانيَّة)، ليكشف هشاشةَ اللُّحْمَة الاجتماعيَّة، من خلال معاناة ذلك المحتال الَّذي لم يسعفْه ذو نخوةٍ في محنته، فَحَمَلَ في سلوكه أخلاقَ الصَّعاليك، تسوقُه النَّقمة وتَحْدُوه الحاجة، ويسوِّغ (حبيب) الكُديةَ بشِعْرٍ رقيقٍ يُظْهِرُ غربتَه في مجتمعِه الَّذي يعيشُ فيه.

يأتي الشِّعرُ في عشرة أبيات[1]، تحكمُه سلاسةُ اللَّفظ، وتربطُه المقامة بغرضها الرَّئيس، فلا يبدو مُقْحَماً في دَرْجِ المقامة، إنه جزءٌ من نسيجِها الحكائيِّ، وفي الأبيات من النُّزوع الإنسانيِّ جانبٌ مأساويٌّ صارخٌ، حين يحاول المحتال جاهداً تسويغَ كُدْيَتِه بعزوف النَّاس عن نجدته، بعد أن كان في سابق عهده يفدي أصحابَه بتليد مالِه وجاهه فَخَذَلُوه، ويبدو (السَّائب) في مقاماتٍ كثيرةٍ مُخْفِياً ظِلَّ القاصِّ وراءَه، من حيث ثقافتُه وأفكارُه، وهذا ما سيتَّضح في سياق تحليلنا لبنية الحدث في هذه المقامة، وما تتمخَّض

(1) السَّرَقُسْطِيّ: المقامات اللُّزوميَّة، ص 430.

عنه من مواقفَ، ذلك أنَّ السَّرَقُسْطِيُّ الَّذي يُظْهِرُ على لسان (السَّائب) مهارةَ السَّدوسيِّ في الاحتيال لا يسوِّغ الكُدْيَةَ نهجاً، ولا يرتضيها سلوكاً، وهذا الموقفُ ينقلُه القاصُّ إلى المتلقِّي على نحوٍ غير مباشر حين يحمله في المقامة على لسان السَّائب، وإن عرضَ ذلك في مشهدٍ جمعَ بين الرَّفض لهذا السُّلوك مع الرِّثاء لحال سالكِه الذي انفضَّ عنه كلُّ مُعِين على صروف الزَّمان، فأبى إلا أن يَرْكَنَ إلى الغَفْلَةِ عن كريم الأخلاق، وتأتي البنية الختاميَّة للحدث في المقامة جامعةً لهذين الموقفين؛ موقفِ اللَّوم للسَّدوسيّ وموقف الشَّفقة عليه[1]: " فعلمْتُ أنَّه خليعٌ لا يُثْنَى رَسَنُه، ونَؤُومٌ لا ينجلي وَسَنُه، وبليغٌ لا يُتَعاطى بلاغُهُ ولَسَنُه، وطَوَيتُ كَشْحاً عن فراقه، وقلْتُ: الله يكلَؤُه في شامِه أو عِراقِه".

هذه المقامة (قصَّةٌ قصيرةٌ)، بما تشتملُ عليه من موضوعٍ واحدٍ محدَّدٍ (انتحال الطِّبّ)، ولأنَّ أحداثَها محدودةٌ: (أربعة أحداث رئيسة: مرض السَّائب، لقاء العرَّاف في مشهد الفتى الأوَّل المصروع، مشهد الفتى الثَّاني، تَتَبُّع السَّائب للسَّدوسيِّ وانكشاف شخصيَّته)، كما أنَّ هذه الأحداث تجري في زمن ضيِّقٍ محدودٍ لا يتجاوز يوماً وليلةً (ليلةَ مَرَضِ السَّائب، ويومَ لقاءِ العرَّاف)، أمَّا مجالها المكانيّ فمضْمارُه ثلاثة أمكنة: (دار السَّائب ــ السُّوق حيث يتحلَّقُ النَّاس حول العرَّاف ــ مَسْرَبٌ ضيِّقٌ يلتقي فيه السَّائب والسَّدوسيُّ بعد أن انفضَّ النَّاس)، وتتطوَّر الأحداثُ سريعاً في مجاليها الزَّماني والمكانيِّ لتدفعَ الحدثَ الأخيرَ نحو نهاية القصَّة بما تحمله من مواقفَ أراد القاصُّ أن يَحْمِلَها العملُ الحكائيُّ.

هذا مثالٌ لواحدةٍ من مقامات السَّرَقُسْطِيِّ، لكنَّا أمامَ جملةٍ أخرى من مقاماته الَّتي لا تقلُّ عنايةً من حيث بناءُ الحدث والحوار والسَّرد عن هذه المقامة التي أجرينا لها تحليلاً تطبيقيّاً في هذه الدِّراسة، ومقاماتُه كلُّها تحكي جانباً من العيوب الاجتماعيَّة التي

(1) السَّرَقُسْطِيّ: المقامات اللُّزوميَّة، ص 430.

شغلَتْ مخيِّلتَه فنقلها إلينا، من دون أن يُقْحِمَ نفسَه في مجرى الحَدَث، لكنَّه استطاع بمهارةٍ أن يحمِّل شخصَ (السَّائب) جملةً من آرائه الفلسفيَّة في أنماط السُّلوك الاجتماعيِّ المختلفة، وفي إمكان بعض الباحثين أن يتناول هذا الجانبَ الموضوعيَّ في مقاماته، فهو من دون ريبٍ جانبٌ مهمٌّ حقيقٌ بالدَّرس والتَّفصيل، إذ تُعَدُّ مقاماتُ السَّرَقُسْطِيِّ صورةً نابضةً بالحياة للواقع الاجتماعيِّ بما يشتمل عليه من عيوبٍ وخطايا، لا يلقي الكاتب جريرتهَا على مَنْ يجترحُها وحَسْب، بل يجعل للنَّاس نصيباً مفروضاً من الذَّنب لغفلتهم عن الأسباب الخفيَّة الكامنة وراءَ جنوح أصحاب تلك الخطايا، وما تخلِّفُه في المجتمع من ضررٍ، وتكشف هذه المقامة (مقامة الجنيَّة) في خفايا حوار السَّدوسيِّ معـــانيَ مختلفةً حين تقدِّم البنية الختاميَّة للحوار مفتاحاً جديداً لشخصيَّة السَّدوسيِّ الَّذي يعاني الغربةَ النَّفسيَّة، ويتَّضح ذلك من خلال البنية اللُّغويَّة لذلك الحوارِ الأخيرِ المشبَع بهمومٍ ذاتيَّةٍ يبوحُ بها السَّدوسيُّ للسَّائب، ويكتمل مشهد معاناة السَّدوسيِّ في ختام البناء الحكائيِّ للمقامة إلى أن يتجلَّى بوضوحٍ في الشِّعر الذي أنشدَهُ السَّدوسيُّ في نهاية المقامة مخاطباً السَّائبَ.

ليس لنا أن نعيبَ حضورَ الشِّعْرِ في المقامات، ولاسيَّما أنَّه نُسِجَ في خدمة بنائها، فضلاً عن أنَّ فنَّ الشِّعر في عصر المقامة كان له سلطانُه في النَّاس، فَجُمْلَتُهُم بين شاعرٍ ومتذوِّقٍ للشِّعر سامعٍ له، وشخصيَّة السَّائب كما سلفَ مثالٌ للدَّاهيةِ والأديبِ الأريبِ معاً، وليس لنا أيضاً أن نَقْفُوَ أثرَ من يعيبُ التَّأنُّقَ اللَّفظيَّ في بناء الأسلوب اللُّغويِّ في الموروث القصصيِّ، ولاسيَّما التماس السَّجع، لأنَّ ذلك التَّأنُّقَ مرهونٌ بأعرافٍ أدبيَّةٍ شاعت في نَسْجِ المقاماتِ آنذاك، وهذا أسلوبٌ أدبيٌّ دَرَجَ في فنون النَّثر العربيِّ في مراحلَ من تاريخ الأدب العربيِّ القديم، ولا يمكننا فَهْمُه بعيداً عن ذلك النَّسق التَّاريخيِّ لنشأة المقامة وشروط كتابتِها، ولذلك كنْتُ أُلِحُّ في صَدْر هذا البحث على ضرورة التماس شروطِ القصِّ في ضوء ظروفه التَّاريخيَّة في عصره، وليس في ضوء النَّهْجِ اللُّغويِّ لأساليب القصِّ في أيَّامنا، ولو شئنا تَتَبُّعَ ما في البناء اللغويِّ

لأساليب القصِّ المعاصرة من خَطَلٍ لَعَفَونا عن سَجْعِ السَّابقين الأوَّلين، أضفْ إلى ذلك أنَّ حضورَ السَّجع في المقامة لم يُفْسِدْ بناءها القصصيَّ، وقد أملاهُ الذَّوقُ الفنيُّ السَّائدُ في فنِّ المقامة آنذاك، وليست المقامةُ تأنُّقاً لفظيّاً وحسب، لذلك أرفضُ حَصْرَ المقامة في هذا الحدِّ أو التَّعريف، على النَّحو الَّذي نجده مثلاً في قول بعض الباحثين: [1] " فنُّ المقاماتِ فنُّ تصنيعٍ وتأنُّقٍ لفظيٍّ"، هذا قولٌ ينبغي ألا نقف بالسُّكوت عنه، متجاهلين ما حملَتْه تلك المقاماتُ من رؤى فكريَّة ومضامينَ إنسانيَّة، فالمقاماتُ اللُّزوميَّة بِنْتُ عصرها أسلوباً وموضوعات، ولذلك تَعْرِضُ تلك المهارةَ اللُّغويَّةَ، وهذا التَّأنُّق اللَّفظيُّ لا يجرِّدها من أنْ تُسَمَّى (قصَّةً فنيَّةً) وإن كانت مسجوعةً، لأنها اشتملَتْ على العناصر التي جعلتها ضرباً من القصِّ على نحو ما ظهرَ في دَرْجِ التَّحليل، أمَّا تعليل هذه الظَّاهرة فأرى أنَّه يَكْمُن في اقتران الذَّوق العربيِّ بما تركه إيقاع الشِّعر الموزون من أثرٍ في الأُذُن العربيَّة، فكان سبباً في بروز أمرين في المقامات عامَّةً؛ أوَّلهما: السَّجع في البناء اللُّغويِّ للمقامة، ساءَ ذلك عند قومٍ أو حَسُنَ عند آخرين، والثَّاني: تَحْلِيَةُ المقاماتِ بالشِّعر.

في نهاية هذا التَّحليل ثمَّة سؤالان مطروحان: هل تُعَدُّ هذه المقامةُ قصَّةً؟ ولماذا؟. ليس لنا أن نتكلَّفَ التماسَ الشُّروط الفنيَّة للقصَّة القصيرة كما يحدِّدها أهل الحداثة، وبعد التَّحليل الَّذي قدَّمَتْه هذه الدِّراسة يمكنني القول باطمئنانٍ: نَعَمْ، هي قصَّةٌ بامتياز، لما اشتملَتْ عليه من العناصر الَّتي سبقَ أن نَتَجَتْ من التَّحليل، لكنْ يَحْضُرُني تمثيلٌ لطيفٌ ذَكَرَه مرَّةً الباحثُ (مارون عبُّود) في دَرْجِ كلامِه على مقاماتِ بديع الزَّمان الهمذانيِّ، حين سُئِلَ: هل المقامةُ (قصَّة)؟، فكان جوابه:[2] " إنهَّا قصَّة، والفَرْقُ بينها وبين قصص اليوم كالفَرْق بين هِنْدامِكَ اليومَ وهِنْدَامِ جَدِّكَ، رَحِمَهُ الله ورَحِمَنِي

(1) فرّوخ (د. عمر): تاريخ الأدب العربيّ ــ الأعصر العبّاسيّة، دار العلم للملايين، بيــروت، ط4، 1968م، ج4/ 415.

(2) عبّود (مارون): بديع الزّمان الهمذانيّ، د.ن ، بيروت، 1954م، ص 37.

مَعَه"، وهذا جوابٌ من الذَّكاء بمكانٍ رفيعٍ، لأنَّه يربط المقامةَ بخصائصِها الأسلوبيَّة في ضوء ما يمليه عصرها.

والسُّؤال السَّابق (هل المقامةُ قصَّة؟) يحمل في ثناياه صورةً للخلاف التَّاريخيِّ المفتعل بين كلِّ قديمٍ وجديدٍ، بين أصول الفنون وفروعها النَّاتجة منها، إنَّ التطوُّر في الكتابة القصصيَّة حَتْمِيٌّ يفرضه الزَّمان، لكنَّ كلَّ مرحلةٍ جديدةٍ يجب ألاَّ تقومَ على إقصاءِ سابقتِها، لأنهَّا نتاجٌ منها، ولا ينبغي إنكار الأصول التراثيَّة لجنس القصَّة عند مقابلتها بالتطوُّر الَّذي صارَتْ إليه في العصور الحديثة، إلاَّ إذا كنا نرتضي تغريبَ نشأة القصَّة العربيَّة الحديثة، زاعمين أنَّها وليدةُ نتاج الغربِ وحدَه، متجاهلين في الأدب العربيِّ الحديث جهودَ المُويلحيِّ ــ ت 1930م ــ في (حديث عيسى بن هشام)[1]، ومن قبله جهود ناصيف اليازجيِّ ــ ت 1871م ــ في (مجمع البحرين)[2]، وقد سارا في هذين السِّفْرَين على نهج المقامة القصصيَّة في تراثنا الأدبيِّ، أضفْ إلى ذلك أنَّ قصصَ المقامات في تراثنا أثَّرت في الأدب الأوربيِّ تأثيراً واضحاً، ولاسيَّما أَثَرُها في القصَّة الإسبانيَّة في منتصف القرن السَّادس عشر الميلاديّ، إذ نشأ لونٌ من القصص يجري على سَنَنِها الفنيِّ، يحكي حياة المشرَّدين والمتسوِّلين، وكان موضوعُها الرَّئيسُ الكُديةَ، وكانت تلك القصص تُسمَّى (الأقاصيص البيكارسيَّة)[3].

الرَّسائل الحكائيّة (حيّ بن يقظان لابن طُفيل أنموذجاً):

تعدُّ رسالة (حيّ بن يقظان) لابن طُفيل وثيقةً روائيَّةً مهمَّة تدلُّ على أمرين؛ أوَّلهما: أنَّ العرب عرفوا ضروباً من القصِّ تدلُّ على تنوُّع أنماط فنون السَّرد لديهم،

(1) المويلحيّ (محمَّد): حديث عيسى بن هشام، دار صادر، بيروت، 1980م.

(2) اليازجيّ (ناصيف): مجمع البحرين، نشرته المطبعة الأدبيَّة، بيروت، 1885م.

(3) للتَّفصيل انظر ضيف (د.شوقي): تاريخ الأدب العربيّ عصر الدّول والإمارات، دار المعــارف، القاهرة، 1989م، ص 526.

وهذا النَّمط أشبه ما يكون بما سمِّي بعد ذلك بفنِّ الرِّواية، وهو فنٌّ معقَّدٌ ممتدٌّ زمانيّاً، كما أنَّه يحمل رؤيةً فكريَّةً معقَّدةً أيضاً.

تشكِّل شخصيَّة (حيّ)محورَ العمل الروائيِّ كلِّه، ويبدأ الحدثُ من لحظةِ سَرْدِ مصيرِ (حيّ) الرَّضيعِ، حين وُضِعَ في صندوقٍ وأُلْقِيَ في البحر لِيُلْقِيَه البحرُ على شاطئ جزيرةٍ مهجورةٍ، فتحنو عليه ظبيةٌ فَقَدَتْ طَلاها فترضعه، ويستلهم ابن طُفيل قصَّة موسى عليه السَّلام حين وضعَتْه أمُّه في صندوقٍ وألقَتْه في اليمِّ خوفاً عليه من فرعون مصر ﴿ إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّكَ مَا يُوحَى*أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ...﴾ [1].

يتابع ابنُ طُفيل سردَ ما كان من شأن الظَّبية في رضاع ابن طُفيل والعناية به، فيحكي ذلك بمهارة القاصِّ الَّذي يُدرِكُ أثرَ التَّشويق في جَذْب انتباه القارئ إلى الحدث، ويتعدَّد الصِّراع في نَفْس (حيّ)، وتبدو المعرفة دافعاً رئيساً لنشوء ذلك الصِّراع الذي ظهرَ حين أدرك بطلُ الحكاية عنصرَ الاختلافِ الَّذي رابَه: [2]" كان يرى أترابَه من أولاد الظِّباء، قد نَبَتَتْ لها قرونٌ، بعد أنْ لم تكن، وصارَتْ قويَّةً بعد ضَعْفِها في العَدْو، ولم يرَ لنفسه شيئاً من ذلك كلِّه"، ويرصد ابن طُفيل هَمَّ (حيّ) في ذلك مُذْ كان عُمُرُه قرابةَ سبعة أعوام، حتَّى تعاظم ذلك الصِّراع في نفسه حين غدا يافعاً، وكان أعظمه فيما عَرَضَ له من حَدَث وفاةِ (الظَّبية / أمّه المزعومة)، فيناديها من دون أن تجيبَه، وتَسْكُنُ حركاتهُا، فيبكيها ولا يدري سرَّ ذلك السُّكون، وهذا السُّكون المريبُ يدفعُه إلى البحث عن أسرار حَدَثٍ جديدٍ في حياة (حيّ)، هو الموت، فينظر إلى رأس الظَّبية وأذنيها وجسمها لعلَّه يجد آفةً معطِّلةً، أو يدرك سببَ سكون حركاتها، لكنَّه لا يصل

(1) سورة طه: 38 ــ 39.

(2) ابن طُفيل: حيّ بن يقظان، تحقيق د. فارورق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيــروت، ط5، 1992م، ص 130.

إلى علَّةٍ ظاهرةٍ، حينئذٍ يدرك أنَّ السَّببَ غائبٌ عن العيان، في إشارةٍ من ابن طُفيل إلى (الرُّوح) من غير أنْ يُسَمِّيَها، ويبدع ابن طُفيل في رصد الجانب النَّفسيِّ في شخص (حيّ) وما يَعْتَلِجُ في صدره من ألم الفراق، مصوِّراً هذا الموقف الإنسانيَّ، راصداً أفعالَ البطل الَّذي تفيضُ نَفْسُه حسرةً من لوعة الفَقْدِ ورغبةً في معرفة ما جرى.

ينتقل ابن طُفيل ببطله (حيّ) من مرحلة فِطْرَة المعرفة إلى مرحلة اكتسابها بالتَّجربةِ الَّتي تبدأ بالفضول بحثاً عن حلٍّ للمشكلة الجديدة (مشكلة الموت)، لكنَّه بعد النَّظر في أعراض الجسم الخارجيَّة، يقرر تجاوُزَ الأعراض إلى الجوهر، وتحمله المقارنةُ بين جسدِه وجسدِ أمِّه المزعومة (الظَّبية) إلى التفكُّر في أجناس المخلوقات، ثمَّ التفكُّر في خالقها، فالوصول إلى حقيقة المعرفة الإلهيَّة حين يلتمس المعرفة بالحدس (المعرفة الحدسيَّة الإشراقيَّة)، وهذه المعرفةُ أفضَتْ به إلى الإيمان من دون أنْ ينصرفَ إلى محاولة الإغراق في التماسِ حقيقة الخالق على وجه الدِّقَّة، سبحانه وتعالى:[1]" فلا تُعَلِّقْ قلبَك بوصف أمرٍ لم يخطر على قلبِ بَشَرٍ، فإنَّ كثيراً من الأمور التي تخطر على قلوب البشر قد يتعذَّر وصفُها، فكيفَ بأمرٍ لا سبيلَ إلى خُطُورِه على القلب،ولا هُوَ من عالمَه ولا هُوَ من طَوْرِه؟".

هذا البناء المتماسك للرِّواية مرهونٌ بالتحام عنصري الحَدَث والسَّرد بمفهوم (كشف المجهول)، ممَّا يحمل المتلقِّي على تَتَبُّع ما يقود إليه الحَدَثُ من تنامٍ واضحٍ في الشَّخصيَّة الرَّئيسة التي هي محلُّ العمل الحكائيِّ في الرِّواية، وهنا نَتَعَرَّفُ سرَّ ذلك الاسم الَّذي أطلقَهُ مؤلِّف هذه الرِّسالة الحكائيَّة على بطلها الرَّئيس، فحيّ بن يقظان، حيٌّ بجسده بعد نجاته من الغَرَقِ في اليَمِّ، هذا المعنى من حيث الدِّلالةُ الظاهريَّةُ السَّطحيَّةُ للاسم، أمَّا من حيث الدِّلالة العميقة فهو حيٌّ بعقله بعد أن اكتشف حقيقةَ الوجود من خلال ثنائية (الموت والحياة) وعلاقة المخلوقاتِ جميعاً بهما، وهو (يقظان)

(1) ابن طُفيل: حيّ بن يقظان، ص 205.

لأنَّ يقظةَ هذا البطل الرَّئيس هي محور الأحداث وتناميهـــا في العمل الحكائيِّ كلِّه، وإن كان (يقظان) ــ في الظَّاهر ــ أباهُ الَّذي وُلِدَ منه قبل أن تخشى عليه والدتُه سطوةَ أخيها الملك فَتَقْذِفُه في اليَمِّ داخلَ صندوق، ونعلم أنَّ القصَّة في الأدب الحديث تَحْرِصُ أحياناً على التماس العلاقة بين معاني أسماء الشُّخوص وما يؤدُّونه في القصَّة من أحداث، ولاسيَّما أسماء الشُّخوص الرَّئيسة في القصَّة، وبعضُ هذه الأسماء أو الألقاب أو الكُنى تكون أحياناً مُختارةً، ولها دلالاتُها المستمدَّة من دَرْجِ الأحداث في العمل الحكائيِّ في الأدب القصصيِّ الحديث، نضرب لذلك مثلاً: شخصيَّة (رضوان الحسينيِّ) في رواية (زقاق المِدَقّ)[1] لنجيب محفوظ، وهي مثالٌ لما سمِّيَتْ به، فقد أرادَها الكاتب صورةً للمؤمن الصَّادق في إيمانه، الَّذي يُدْرِكُ أنَّ الله بيده تصريف الأقدار، وأنَّ المصائبَ ابتلاءٌ للمؤمن، وليس له إلا الرِّضا، وهذا المعنى واضحٌ في شخصيَّة رضوان الحسينيِّ في الرِّواية كلِّها.

الحدثُ في رواية ابن طُفيل (حيّ بن يقظان) متفرِّعٌ، لكنَّ فروعَه على كثرتها مُنْدَغِمةٌ في الحكاية يخدم بعضُها بعضاً، وهي تتوالى لتحمل إلى المتلقِّي الرؤية العامَّة للكاتب (ابن طُفيل)، كما أنهَّا تخدم الحدثَ الرَّئيس الذي تقوم به الرِّواية، والعُقَدُ فيها متنوِّعة، تثير في المتلقِّي فضولَ المعرفةِ، معرفةِ ما ستفضي إليه تلك الأحداثُ المتشابكةُ من حلولٍ، لذلك نجد ابن طُفيل يحملنا من حَدَث رئيسٍ إلى آخرَ فرعيٍّ ومن عُقَدٍ إلى أخرى تفرضها الأحداثُ المتلاحقة، وقد تأتي الحلول لتلك العُقَد، أو تبقى العُقْدة قائمةً دونما حلٍّ لتثير قلقَ البطل حتَّى نهاية الحَدَث، ومثالُ ذلك عُقْدة (الموت) التي ظلَّت ماثلةً في ذهن (حيّ) حتَّى نهاية العمل الروائيِّ كلِّه، لأنها اقترنَتْ بظاهرة الفَقْد، فَقْدِ (حيّ) للظَّبية الَّتي تمثِّل له الأمَّ، لذلك أدرك أنَّها ستظلُّ بعد موتها غائبةً عن العَيان، لكنَّها ماثلةٌ في وجدانه، وتتقلَّبُ الأحداثُ وتنعقدُ حبكتُها الجديدة حين ينزل في

(1) نجيب محفوظ: زقاق المِدَقّ، مكتبة مصر، القاهرة، 1971م، ص 97 ــ 101.

الجزيرة (إسال)، ويُحْسِنُ ابن طُفيل فلا يُسَرِّع اللِّقاء بين (حيّ) و(إسال)، ويبني اللِّقاء بينهما بعد مدَّةٍ من الزَّمن على المصادفة، ليترك للشَّخصيَّة الجديدة فرصة التَّعرُّف إلى المكان الجديد (الجزيرة)، ممَّا يتيح مجالاً للسَّرد الوصفيِّ للجزيرة من منظور (إسال) إليها، وحين يلتقيان لا يدري (حيّ) مَنْ هذا المخلوق الَّذي لم ير نظيراً له، وينشر هذا الموضع من الرِّواية موقفَ الارتياب، ويبعثُ في نَفْس (حيّ) قلقاً جديداً، ويبدع ابنُ طُفيل في استخدام مخيِّلته الرِّوائيَّة في سَوْق الحدث ودفْعِه، وتأتي هذه المخيِّلة بكلِّ مُدْهِشٍ ومثيرٍ لفضول القارئ في مواطنَ كثيرة، منها موقفُ تعرُّف كلٍّ من الرَّجلين إلى الآخر، وهذا الموقفُ جاء متأخِّراً ليُصَعِّد ابن طُفيل من خلاله الأحداث.

يُعْنَى ابنُ طُفيل برصد حركات البطلين وتفصيلات حدث اللِّقاء، ويصف انسلالَ (إسال) نحو حيٍّ بريةٍ ليسمعَ صوتَ تسبيحِه بكلامٍ غير مفهومٍ، لكنَّه يَلْحَظُ فيه جَرْساً وهمساً يثيران في النَّفس الدِّفء والطُّمأنينة، وبعد ذلك يأخذ (حيّ) عن (إسال) المعرفةَ الاكتسابيَّةَ (اللُّغة وأسماء الأشياء)، ويَشْغَلُ ابن طُفيل القارئَ بتسلسل الأحداث، وما تحمله من عُقَدٍ متتاليةٍ تعصف بحيٍّ، إذ يتعارف (حي وإسال) المختلفان في مصادر المعرفة، الأوَّل: تبنَّى المعرفة الإلهيَّة بالحدس والإشراق، والثَّاني: تبنَّاها من طريق النُّبوَّة التي نزلت في قومه، الَّذين ارتدُّوا بعد فترةٍ من الرُّسُل، ويبدو ابنُ طُفيل هنا مشغولاً بقضيَّةٍ جديدةٍ، إذ يحمل (إسال) صاحبَه (حيّ) إلى قومه لعلَّهم يرجعون إلى عقيدة التَّوحيد من طريق الفِطْرَة، غير أنَّ هذه التَّجربة تعصفُ بحيٍّ وإسال وتجرُّ عليهما معاناةً جديدةً تدفعُهما إلى العودة معاً إلى جزيرة (حيّ) لمتابعة رحلة التفكُّر في الوجود والقيام على المعرفة.

اللاَّفت للانتباه في هذا العمل الفنيِّ وحدةُ الرؤيَّة الدِّراميَّة والتَّناسقُ الفكريُّ اللَّذان يَشُدَّان نسيجَ الرِّواية، إذ لا يخفى أنَّ الرِّوايةَ فنٌّ يحمل رؤيةً وفكراً ونهجاً للحياة، ويطرح ابن طُفيل في هذا العمل الحكائيِّ طاقاتِ المعرفة الإنسانيَّة وطرائقَ الوصول

إليها على نهجٍ فلسفيٍّ روائيٍّ، وهذا ما فعله (حيّ) في خطابه منذ أن اكتشفَ حقيقةَ الموت، إلى أن وصلَ إلى معرفة الله من طريق الحدس مُستَغْنِياً عن عالم الحسِّ:[1]"فاصْغِ الآنَ بِسَمْعِ قَلْبِــكَ، وحَدِّقْ بِبَصَرِ عَقْلِكَ، إلى ما أُشيرُ به إليكَ، لعلَّك أنْ تجدَ منه هَدْياً يُلقيك على جادَّة الطَّريق ".

يشتمل هذا العملُ السَّرديُّ على الخصائص العامَّة التي ينبغي توافرها في العمل القصصيِّ ليُصَنَّفَ في جنس (الرِّواية)، من حيث الشُّخوص والزَّمان والمكان والحَدَث والعُقدة والصِّراع، إذ ترصد هذه الرِّواية حكايةً طويلةً ممتدَّة الأحداث، فهي تَتَبَّعُ حياةَ (حيّ) منذ الولادة حتَّى الكهولة، وترصد حياة (إسال) في قومه وفي جزيرة حيّ، ويسير الحدثُ في تسلسله الحكائيِّ بين ثلاث جزرٍ: (جزيرة قومِ حيّ حيث عاشَتْ أمُّه التي وَلَدَتْهُ ــ جزيرة حيّ حيث الظَّبية ــ جزيرة إسال حيث قومُه)، ولحيٍّ علاقةٌ بهذه الأمكنة كلِّها، وإن بدا المكانُ الرَّئيس (جزيرة حيّ) مسيطراً على الرِّواية كلِّها، ويرسم ابن طُفيل حدودَ تلك الأمكنة على نحو يسيطر عليه عنصر السَّرد الوصفيِّ، ويأتي وصفُ الأمكنة في بداية العمل الرِّوائي على لسان الكاتب (ابن طُفيل)، ويأتي أحياناً أخرى على لسان الشُّخوص، نحو: وَصْف حيّ بن يقظان وإسال للجزيرة من خلال مشاهداتهما، وتختلف تلك المشاهدات وتتطوَّر بتطوُّر المعرفة التي يكتسبها حيّ، أو التي سبق أن اكتسبَها إسال.

هذه الرِّواية الفلسفيَّة فتحت الباب مُشْرعاً لأعمال روائيَّة أخرى على غرارها، وأُولى الرِّوايات الأوربيَّة تأثُّراً بها رواية (روبنسون كروزو) لمؤلفها دانييل ديفو، ونشرها سنة (1719م) بعنوان: (The life and strange surprising adventure of Robinson Crusoe)، وأشار إليها الباحث في تاريخ الرِّواية الإنكليزيَّة (أرنست بيكر)،

(1) ابن طُفيل: حيّ بن يقظان، ص 207.

ورأى أنَّ (حيّ بن يقظان) مصدرٌ رئيسٌ لرواية (روبنسن كروزو)[1]، وهذا الجانبُ يؤكِّد أثرَ الموروث القصصيِّ العربيِّ في رَفْد الرِّواية الغربيَّة، ولو لم تكن لذلك الموروث أهميَّةٌ ما كان ليلفت النَّظر إليه أحد ممَّن يُعْنَى بفنِّ السَّرد.

الأقصوصة (الكيميائيّ لابن شُهيد أنموذجاً):

يشترط بعض الباحثين الغربيِّين في فنِّ القصَّة حضورَ ما يصطلحون عليه بـــ (الملَكَة القصصيَّة)، ويذهبون إلى أنَّ هذه الملَكَة تتحقَّق في صور كثيرة، منها الكتابة والرِّواية الشَّفويَّة، حتَّى إنَّهم يُدخلون في ذلك الأداءَ التَّمثيليَّ الصَّامت[2]، ومن منظور الدِّراسات الغربيَّة التي تَعُدُّ الرِّواية الشَّفويَّة جنساً من القَصِّ نستطيع إثباتَ الوجود الحقيقيِّ للأقصوصة في تراثنا، وهذا الوجود ماثلٌ فيه بدءاً من المرْوِياتِ الشَّفويَّة التي تناقلَها الرُّواة في العصر الجاهليِّ، حتى نصل إلى الأدب في عصور التَّدوين، لكنْ ما دمنا نتكلَّم على الموروث القصصيِّ في الأندلس تحديداً فمن الضَّروريِّ أن نشير إلى أنَّ فنَّ الأقصوصة ماثلٌ بوضوحٍ في المصنَّفات الأدبيَّة الأندلسيَّة، ولاسيَّما (الذَّخيرة) لابن بسَّام، وفي الإمكان الوقوف على الأقاصيص فيه واستنباطِها من متونها، ومادَّتُها وفيرة صالحةٌ للدَّرس والتَّحليل، ويمكننا توجيه طلاب الدِّراسات العليا إلى استقصائها ودراستها.

أرى أوَّلاً أنْ أحدِّد مفهوم (الأقصوصة) قبل دراسة أحد أمثلتها في (الذَّخيرة). الأقصوصةُ: قصَّةٌ مختزلة في الحَدَث والزَّمان والمكان والعُقدة والصراع، إنَّها عَمَلٌ فنيٌّ حكائيٌّ متداخل العناصر أساسه الإيجاز، تعتمد الأقصوصة حَدَثاً واحداً، وهي

(1) المصدر نفسه: انظر المقدّمة ص 42، وفيها تفصيلاتٌ مهمّة في الكلام على نظائر حيّ بن يقظان في الأدب الأوربيِّ، بعد رواية دانييل ديفو المذكورة هنا.

(2) إبراهيم (د. سيّد): نظريّة الرّواية ــ دراسة لمناهج النّقد الأدبيّ في معالجة فنّ القصّة، دار قباء، مصر، 1998، ص97.

محدودةٌ في مجاليها الزَّمانيِّ والمكانيِّ، وتقوم على تكثيف العنصر السَّردي في بنية الحكاية، مادُّتها واقعيَّةٌ أو متخيَّلةٌ، ونضرب مثالاً لتلك الأقاصيص في التُّراث الأندلسيِّ أقصوصة (الكيميائيّ) لابن شُهيد، الَّتي سَرَدَ فيها ما جرى له مع صاحبه (خالد بن يزيد) الكيميائيِّ، والأقصوصةُ ليست مرويَّةً على لسان الإخباريِّين، كتبها ابن شُهيد، وهذا الأمرُ يؤكِّد الوجودَ الفنِّيَّ الحقيقيَّ لأدب الأقصوصة في تراثنا، ويتيح لنا رصد البنية الحكائيَّة للمثال المختار في ضوء الأسلوب الحكائيِّ لمؤلِّفها، الذي يُعَدُّ علماً مبرّزاً من أعلام الفنِّ القصصيِّ في الأندلس.

يسرد ابنُ شُهيد الأقصوصةَ للمتلقِّي بضمير المتكلِّم، وتبدأ أحداثُها بعَزْم ابن شهيد على التَّرويح عن نفسه، فيقصد لذلك صاحبَه خالداً، ويراعي القاصُّ منذ بداية العمل الحكائيِّ ضرورات فنِّ الأقصوصة، فيحدِّد المكانَ تحديداً موجزاً، ونراه يَدْخُلُ دارَ صاحبه وقد غابَ البوَّابُ، ثمَّ يتابع السَّردَ ليقودَنا بعد ذلك إلى جوهر الأقصوصة بأسلوبه الحكائيِّ الرَّشيق الطَّريف:[1]"وسِرْتُ حتَّى انتهيتُ إلى دارٍ ذاتِ أَجْوان، قَدْ غَشِيها دُخَان، كَقِطَعِ العَنان، تَعْبَقُ منها صُنان، مِنْ زَرْنِيخ وكِبْرِيت وزَنْجَفُور وأَنْزَرُوت؛ فتذكَّرت: ﴿ يَوْمَ تَأْتِي السَّماء بِدُخَانٍ مُّبِينٍ*يَغْشَى النَّاس هذا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[2]، فاسْتَشْعَرْتُ الشّرّ، وأردْتُ الفرّ، ثم التفْتُ فإذا أنا بأكداسِ جَمْر، وآلاتِ تِبْر، وأشخاصٍ سُودٍ وصُفْر؛ ثمَّ أفضيْتُ إلى بيت، فيه عدَّة أشباح، كأنهَّا قُبَّاضُ الأرواح، غرابيبُ، بأيديهم كَلاليبُ؛...فلمَّا رأوني صاحوا: فَضَحَكُمُ الواغِل، فامْحَقُوه مِنْ عاجِل، فلمَّا نظرْتُ إلى المنيَّة، وخشيْتُ فَصْلَ القضيَّة، ضحكْتُ إليهم وقلْتُ: تخطَّتْكُمُ النِّعْمَة، ولا هُدِيتمْ سبيلَ الحكمة، أهكذا تَعْجَلُون، ولا تدرون مَنْ تريدون؟ قالوا: ومن أنت؟

(1) ابن بسَّام (عليّ بن بسَّام الشَّنتريني ت 542هـ): الذَّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج 1/ج1/ 221.

(2) سورة الدّخان: 10 ــ 11.

قلْتُ: مَنْ أَخَذَ الطَّلْق، فَسَحَقَهُ بالمِدَق، وشَقَّ بيد الذَّكاء، عَنْ زَهْرةِ الأشياء"، يُجري القاصُّ حواراً بين الأشباح والضَّيف (ابن شهيد) فَيُسْتَثارُ قَلَقُه، وتحمله نفسُه على الحيلة حتَّى يخرجَ من حيث دخل، والطَّريف في هذه الأقصوصة المتخيَّلة أنَّها مَحْكِيَّةٌ للكلام على سبب الخصومة بين الصَّاحبين(خالد وابن شُهيد)، ولم يُرِد القاصُّ (ابن شُهيد) الإفصاحَ عن السَّبب الحقيقيِّ لتلك الخصومة، فاختلقَ هذه الأقصوصة، ليزعمَ في نهايتها أنَّ سبب الخصومة يرجع إلى أنَّه حدَّث أحدَ خلصائه بما جرى له من الأهوال في دار صاحبه خالدٍ واسْتَكْتَمَه السِّرَّ فخاس، فأثار افتضاحُ السِّـــرِّ حفيظةَ صاحبِه، فكانت الوقيعةُ والخصومة بينهما.

يريد ابنُ شُهيد انتقاصَ صاحبه، بإظهاره على غيرِ جلالته، وتصغير شأن عملِه، ونقله إلى صورةٍ جديدةٍ متخيَّلةٍ تبعث الخوف منه، وتقوم على التَّعريض والسُّخرية، والبناء الحكائيُّ لهذه الأقصوصة مُحْكَمٌ، ويسوق هذه الحكاية ليُتْحِفَ المتلقِّيَ بأسباب مُلَفَّقَةٍ للخصومة بين الصَّاحبين. إنَّ حضور العنصر الخياليّ يرقى بهذا النَّصِّ الحكائيِّ إلى فنِّ الأقصوصة، ولا أخال أحداً يزعمُ أنَّ هذه الحكاية ممَّا يقع في باب الأخبار أو المرويَّات الواقعيَّة، وإن كنْتُ أرى أنَّ كثيراً من الأخبار ذات السِّمة الحكائيَّة لا تقلُّ شأناً من حيث البناء السَّرْديُّ عن فنِّ القصَّة، لما فيها من عناصر القصِّ فضلاً عن التَّشويق، وإنْ كانت تحكي الواقعَ أو الحقيقة.

تقوم أقصوصةُ (الكيميائيِّ) على شخصين رئيسين (ابن شهيد، وخالد بن يزيد الكيميائيّ) وهما عَلَمان في عصر دولة بني عامر في قُرْطُبَةَ، لكنَّ الخيال الحكائيَّ لابن شُهيد يؤلِّف بين أجزاء هذا الواقع الحقيقيِّ لينقلَه إلى عالمٍ من السَّرد المتخيَّل، ويُشِيعُ الحوارُ في الأقصوصة حسَّ الفكاهة والتَّندُّر، ولاسيَّما دَرْج وصفِ ما يثور في المكان من الدُّخان المنبعث من مصنع ذلك الكيميائيِّ، ثم يبعث حوارُ الأشباح جوَّ الرَّهبة والسِّحر والخوف في نفس المتلقِّي، إذ يشرعُ القاصُّ يصوِّرُ عَمَلِ تلك الأشباح

التي تخدم صاحبَها خالداً فتَتَلَقَّفُ الضُّيوفَ وتسحقُ أجسادَهم لتكونَ مادَّةً يختبرُها ذلك الكيميائيُّ، ولا شكَّ في أنَّ ابن شهيد استطاع بناء النَّسيج الحكائيِّ في هذه الأقصوصة من حيث المكان والسَّرد والشُّخوص والحوار على نحو يخدمُ الغرضَ الرَّئيسَ للحكاية، وهو الإمتاعُ والمؤانسةُ، ولن نبحثَ كثيراً في فلسفة الجانبِ الهزليِّ في هذه الأقصوصة، ذلك أنَّ ابنَ شهيد أرادَ السُّخرية وحسب، ولا يعيب هذا العملَ الحكائيَّ أنَّه قام على هذا الهدف، إذ إنَّ بعضَ كتَّاب القصَّة في العصر الحديث يقبلونَ العَمَلَ الهزليَّ الغُفْلَ، الذي لا يُرادُ به سوى مؤانسة المتلقِّي بالسُّخرية من الأشياء: [1]" علينا أن نكون مهيَّئين للتَّفكير في الهزل على أنَّه العمل، وعلى أنَّه العملُ كلُّه".

يتَّسم الحدثُ في هذه الأقصوصة بالقِصر، إنَّه مختزَلٌ يخدم العملَ الحكائيَّ العامَّ تبعاً لمقتضيات السَّرد في بناء الأقاصيص، أمَّا مكان الأقصوصة فهو محدَّدٌ ضيِّقٌ (دار الكيميائيّ)، وكذلك زمن الأقصوصة، إذ لا يتعدَّى ساعةً من يوم، وهاتان المَزِيَّتان للزَّمان والمكان تدلاَّن على مهارة ابن شهيد في مراعاة البناء الأسلوبيِّ للأقصوصة المبنيَّة على شَرْطَي الإيجاز والتَّكثيف، ولذلك يُعَدُّ هذا العملُ الحكائيُّ بخصائصه الفنيَّة السَّابقة مثالاً مميَّزا للأقصوصة، بوصفِها جنساً من أجناس القصَّة.

من ذلك كلِّه يخلص البحثُ إلى النتائج الآتيَّة:

1. تتنوَّع أشكال السَّرد في الموروث القصصيِّ الأندلسيِّ، ويمكننا رصد ثلاثة نماذج لها (المقامة ــ الرِّسالة الحكائيَّة ــ الأقصوصة)، وتعدُّ المقامة بمنزلة القصَّة القصيرة، في حين تمتدُّ الرِّسالة الحكائيَّة لتشكِّلَ روايةً، لما تتميَّز به من اتِّساع المكان وامتداد الزَّمان وتفرُّع الحَدَث، وتنوُّع الصِّراع، أمَّا الأُقصوصةُ فهي قصَّةٌ مختزَلَةُ العناصر، من حيث الحَدَث والزَّمان والمكان، وقد تقوم على

(1) جون (هلبرين): نظريّة الرّواية، ترجمة محيي الدّين صبحي، وزارة الثّقافــة، دمــشق، 1981م، ص104.

الحقيقة أو الخيال، ولهذه الأنماط أمثلتُها الفنيَّة في الأدب الأندلسيِّ.

2. إنَّه من التَّنطُّع بمكانٍ بعيدٍ أن يلتمس الدَّارسُ لهذه الأنماط القصصيَّة في تراثنا الأدبيِّ الشُّروط الفنيَّة الدَّقيقة للكتابة القصصيَّة في العصر الحديث، ويعود هذا الأمر إلى ما تحتكمُ إليه الأجناس القصصيَّة الحديثة من شروطٍ أملاها التطوُّر الَّذي خضع له هذا النَّمط من الكتابة الأدبيَّة في العصر الحديث.

3. إنَّ أبرز السِّمات الأسلوبيَّة الَّتي تجعلُ الموروثَ القصصيَّ الأندلسيَّ جنساً من القصِّ لا يمكننا تجاهلُه تتجلَّى في أنَّ القصَّة الأندلسيِّة على اختلاف أجناسها (قصَّة قصيرة: ممثَّلة بالمقامة، رواية: ممثَّلة بالرِّسالة الحكائيَّة، أُقصوصة: ممثَّلة بأحدوثة سواء أكانت متخيَّلةً أم واقعيَّةً) تشتمل جميعاً على عناصر الخيال والسَّرد والوصف والحوار والشخصيَّات والحدث وزمانه ومكانه، فضلاً عن أنَّ هذه العناصر كلَّها تتضافر في بناء العمل الحكائيِّ لتشكِّل في النِّهاية قصَّةً فنيَّةً متنوِّعةَ المقاصد والأهداف.

4. تُعَدُّ النَّماذج القصصيَّة في الموروث الأندلسيِّ متنوِّعةَ المصادر، متعدِّدةَ المذاهب والمشارب، فمنها الاجتماعيُّ (مثلاً: مقامات السَّرَقُسْطيّ)، والفلسفيُّ (رسالة: حيّ بن يقظان) والهزليُّ (الكيميائي لابن شُهيد) وهذا النَّمط الأخيرُ لا يُراد به سوى الإمتاع، وتنوُّع مقاصد القصَّة الأندلسيَّة محكومٌ بما شاع في تلك العصور من ظواهرَ رصدها الأدباء وسجَّلوها في كتاباتهم الأدبيَّة.

5. يمثِّلُ الموروث القصصيُّ في الأندلس جانباً مهمّاً من حيث تأثيرُه في الأدب الأوربيِّ، ولاسيَّما الأدب الإسبانيِّ (القصص البيكارسيَّة) والأدب الإنكليزيِّ (دراسة أرنست بيكر لرواية روبنسن كروزو)، وذلك من خلال تأثُّرِهما بفنَّي المقامة والرِّسالة الحكائيَّة في الأدب الأندلسيِّ، وسأفرد للتَّفصيل في هذا الجانب إن شاء الله بحثاً مستقلاً.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم.

2- ابن الأبَّار، أبو عبد الله محمّد بن عبد الله ت 658 هـ: **التّكملة لكتاب الصّلة**، تحقيق إبراهيم الأبياريّ، دار الكتاب اللّبنانيّ،بيروت، 1989م.

3- إبراهيم، د. سيّد: **نظريّة الرّواية ــ دراسة لمناهج النّقد الأدبيّ في معالجة فنّ القصّة**، دار قباء، مصر، 1998م.

4- ابن بسَّام، عليّ بن بسّام الشّنتريني ت 542هـ: الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة،تحقيق د.إحسان عبّاس،الدّار العربيّة للكتاب،تونس، 1975م.

5- ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك ت 578 هـ: **كتاب الصّلة**،تحقيق إبراهيم الأبياريّ،دار الكتاب المصريّ،القاهرة،ط1، 1989م.

6- جون، هلبرين: **نظريّة الرّواية**، ترجمة محيي الدّين صبحي، وزارة الثّقافة، دمشق، 1981م.

7- الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002م.

8- السَّرَقُسْطِيّ، أبو الطّاهر محمّد بن يوسف ت 538هـ: **المقامات اللُّزوميَّة**، تحقيق: حسن الواركلي،عالم الكتب الحديث،عمَّان،ط2، 2006م.

9- الشَّاروني، يوسف: **القصّة تطوّراً وتمرّداً**، نشر مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، 2001م.

10- ضيف، د.شوقي: **تاريخ الأدب العربيّ-عصر الدّول والإمارات**، دار المعارف، القاهرة، 1989م.

11- ابن طُفيل: **حيّ بن يقظان**، تحقيق د. فارورق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1992م.

12- عبّاس، د.إحسان: **تاريخ الأدب الأندلسيّ ــ عصر الطّوائف والمرابطين**، دار الثّقافة، بيروت، ط5، 1978م.

13- عبّود، مارون: **بديع الزّمان الهمذانيّ**، د.ن ، بيروت، 1954م.

14- العقّاد، عبّاس محمود: **المجموعة الكاملة لمؤلفات العقّاد ــ الأدب والنّقد**، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط2، 1991م.

15- فرّوخ، د. عمر: **تاريخ الأدب العربيّ ــ الأعصر العبّاسيّة**، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1968م.

16- المقَّري، أحمد بن محمّد ت 1041هـ: **نفح الطِّيب في غصن الأندلس الرَّطيب**، تحقيق د. يوسف علي الطّويل، د.مريم قاسم الطّويل، دار الكتب، بيروت، 1995م.

17- ابن منظور، محمَّد بن مكرَّم ت 711هـ، **لسان العرب**، دار إحياء التُّراث، بيروت، 1998م.

18- المويلحيّ، محمَّد: **حديث عيسى بن هشام**، دار صادر، بيروت، 1980م.

19- محفوظ، نجيب: **زقاق المِدَقّ**، مكتبة مصر، القاهرة، 1971م

20- اليازجيّ، ناصيف: **مجمع البحرين**، المطبعة الأدبيَّة، بيروت، 1885م.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2010/2/1.