البنية السرديّة في المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذاني

(عناصر الروي، الشخصيّات، المكان، الزّمان)

د. علا عزّام أبو بيح

جامعة النجاح الوطنية، فلسطين

ola.a.azzam@gmail.com

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2020/09/30	2020/11/30	2021/06/01

الملخّص:

يتناول البحث المقامة الحلوانيّة لبديع الزمان الهمذاني في ظلّ عناصر عملية السرد، مقتصرة على عناصر الروي والشخصيات والمكان والزمان، هادفًا إلى الوقوف على الطريقة التي خدمت بها هذه العناصر موضوع المقامة، والرسالة التي أراد الهمذاني إيصالها في مقامته، وقد خلصت إلى نتيجة مفادها أنّ الهمذاني استطاع من خلال هذه العناصر أن يوصل النظرة السائدة في مجتمعه عن الإنسان، وعن إعلاء قيمة المال وذهاب قيمة الفكر، وتأكيده على أهميّة أخذ الأمور بجوهرها وعدم الانخداع بالظواهر.

الكلمات المفتاحيّة: السرد، المقامة الحلوانية، بديع الزمان الهمذاني، العصر العباسي، الحمّام.

Abstract

The research deals with the Hulwani maqamah of Badi al-Zaman al-Hamdhani in light of the elements of the narration process, limited to the elements of narration, characters, place and time. aiming to find out the way in which these elements served the subject of the maqamah, and the message that al-Hamdhani wanted to convey in his maqamah. Through these elements, he communicates the prevailing view in his society about the human being, about raising the value of money and departing the value of thought, and his emphasis on the importance of taking matters to their essence and not being deceived by phenomena.

key words: narration, hulwani maqamah, Badi 'Al-Zaman Al-Hamdhani, Abbasid era, bathroom

1. مقدّمة

إنّ السرد العربي قديم قدم الإنسان العربي، وتدلّ أولى النصوص الواصلة من العرب على ذلك؛ فقد مارس العربي القديم السرد كأيّ إنسان آخر[21]، وظلّ انتاجه يتزايد عبر الحقب والعصور وسجّل من خلاله صور الحياة وأنماطها؛ فعبّر عن صراعاته الداخليّة والخارجيّة، فعلى الرغم من طغيان الشعر الذي استرعى اهتمام الباحثين باعتباره ديوان العرب، إلّا أنّ لهذا الجانب السردي أهميّة كبرى ظهرت في العقود الأخيرة[3]، إذ بدأ الاهتمام الفعلي به عند ظهور فنّ القصة والرواية؛ فعندما عرف العرب هذين الفنّين انتبهوا إلى ما في تراثهم السردي، فظهرت الدراسات التي تسعى إلى نفي غياب السرد من الموروث العربي.

ومن الأعمال السرديّة الكبرى في تاريخ العربية المقامات، وهي فنّ نثري له طابع قصصيّ، تمتاز بجمال لغتها وبلاغتها واعتمادها على فنون البديع، واصطباغها بالصنعة أكثر من الطبع، ابتدعها بديع الزمان الهمذاني، وجعل لها راويًا واحدًا، وبطلًا واحدًا، التزم بها في المقامات كلّها[4]. والمقامات إفراز طبيعي لتلك المرحلة، تمثّل الحرمان والتسوّل في القرن الرابع الهجري، والحياة القاسية التي اصطبغت بالفقر والعوز، وتجسّد تيار الصنعة الذي كان سيّد المرحلة، فذهب المسترسلون به مذاهب بعيدة[5]، وقال عنها شوقي ضيف: "حديث أدبي بليغ وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصّة"[6].

ويتناول هذا البحث المقامة الحلوانيّة لبديع الزمان الهمذاني، ويقف عندها في محاولة لإثبات وجود عناصر السرد الحديثة في الأدب العربي القديم، وخصوصًا فنّ المقامة، ويظهر إمكانية تطبيق ما توصّل إليه السرديون في العصر الحديث على فنّ المقامة القديم، ويجيب كذلك عن بعض الأسئلة منها: كيف استثمر المؤلّف هذه العناصر لإيصال غاياته وأهدافه إلى المتلقّي؟ وهل ساعدت هذه العناصر في الكشف عن الوجه الحقيقي للزمان الذي عاش فيه المؤلّف؟

2. السرد ومكوّناته

1.2 السرد لغة واصطلاحًا:

ورد تعريف السرد في لسان العرب: " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا. وسرد الحديث ونحوه ويسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد

السياق له"[7]. وأمّا في مقاييس اللغة: " توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[8].

وكلمة السرد في الاصطلاح الأدبيّ، تتمثّل في الطريقة التي تُحكى بها القصّة، وما تتعرّض له من مؤثّرات، يتعلّق بعضها بالراوي أو المرويّ له، وبعضها الآخر متعلّق بالقصّة نفسها، ذلك أنّ القصّة الواحدة من الممكن أن تُحكى وتُصاغ بعدّة طرق، ولهذا السبب يُعتمد على السرد في تمييز أشكال الحكي[9]. وعرّفه (جيرار جينت) بقوله: " هو الفعل الذي يُنتج المحكي"[10]، وأمّا (بول ريكور) فيقول: " إنّ معنى السرد ودلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النصّ وعالم القارئ"[11]، وهذا التعريف يعطي الأهميّة العظمى لفعل القراءة، فهو عنده اللحظة الحاسمة في التحليل، وعليها تعتمد قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ، الذي يندمج في النصّ بفعل الخيال، ليعيش أحداثه ووقائعه[12]. ويعرّف لطيف زيتوني السرد بقوله: " : يعتبر السرد أو القص فعل يقوم به السارد الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب ، ويشمل السرد مجمل الظروف المكانيّة والزمنيّة والواقعيّة والخياليّة التي تحيط به، فالسرد عملية انتاج يمثّل فيها الرواي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[13].

2.2 مكوّنات السرد الأساسيّة:

وللسرد ثلاثة مكوّنات أساسيّة يُبنى عليها[14]، وهي كالتّالي:

أوّلًا: المرويّ، ويسمّى كذلك الحكي، وهو ما عرّفه (جيرار جينت) بقوله: " خطاب شفويّ أو مكتوب يعرض حكاية"[15]، وكذلك بقوله: " صيغة للتمثيل اللفظي للحكاية"[16]، وأمّا حميد لحميداني يعرّفه بقوله: " هو قصّة محكيّة تفترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له"[17]، ويسمّى العنصر الأوّل راويًا أو ساردًا، والعنصر الآخر مرويًا له أو قارئًا[18]، وبهذا يكون الحكي هو النصّ الحكائي أو القصّة المسرودة.

يتمثّل المرويّ في المقامة الحلوانية بقصّة عيسى بن هشام الذي ينزل في حلوان وهو في طريق عودته من الحج، فيطلب من غلامه حمّامًا ويحدّد مواصفات خاصّة، فيأخذه الغلام إلى حمّام مخالف لما طلبه، وتحدث مشكلة بين العاملين في الحمام على رأس الزبون عيسى بن هشام، فكلاهما

يدّعي أنّ هذا الزبون من حقّه، فيحتكمان إلى صاحب الحمّام الذي يسقّه من قيمة ابن هشام، ويؤكد على تشييئه، فيخرج من هذا الحمام، ويطلب حجّامًا، فيأتيه حجّام حسن الشكل، ولكنّه ينطق بصورة تدلّ على الهذيان؛ إذا لا رابط منطقي بين كلماته وجمله، فيتعجّب ابن هشام أشد العجب، فيسأل عنه ويقال له إنّه أبو الفتح الاسكندريّ، فيأخذ عيسى بن هشام عهدًا على نفسه ألّا يحلق شعره حتى لا يسلّمه لأحد.

ثانيًا: الراوي أو السارد، وهو الذي يتولّى عملية الإرسال ونقل الحكي إلى المرويّ له[19]، والراوي يختلف عن المؤلّف؛ فالأخير شخصيّة واقعيّة حقيقيّة، فالمؤلّف لا ينقل الكلام بصوته؛ إنّما خلق الراوي ليقوم بمهمة سرد الأحداث، وبهذا لا يظهر ظهورًا مباشرًا في بنية النص، ويصبح الراوي قناعًا ينقل من خلاله ما أراد، وقد يكون الراوي غير ظاهر في النصّ، أو يكون شخصيّة من شخصيّاته[20]، وهو عنصر فاعل في عملية السرد؛ يتحكّم في إظهار أفكار الشخصيّات أو إخفائها، ونقل أقوالها وأفعالها[21].

وفي المقامة الحلوانيّة نقف أمام راويين؛ الراوي صاحب المستوى الأوّل الذي يبدأ بجملة الاستهلال: " حدّثنا عيسى بن هشام"، والراوي الآخر هو عيسى بن هشام نفسه، والراوي الأوّل مجهول لا ظهور له في العمل السردي ولا يمثّل شخصيّة فيها، بينما الراوي الآخر المتمثّل بعيسى بن هشام أحد شخصيّات المقامة، ويكون بذلك راويًا مشاركًا، وهو الذي يشارك الشخصيّات الأخرى في صناعة الحدث، ويتزاحم معها في صراعها مع الزمان، ليكون واحدًا من شخصيّات العمل الروائي، وأمّا الراوي غير المشارك، فهو الراوي المبتعد عن الشخصيّات، الناظر إليها بعين الراصد الملاحظ لأفعالها دون أن يكون واحدًا منها[22].

ويروي عيسى بن هشام بضمير المتكلّم، والسرد بضمير (أنا) يبرز ذات الراوي ويجعلها محور العالم الروائي الذي يحكيه، لتكون شخصيّة روائيّة ذات حضور واضح[23]، مانحًا بذلك "الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل ، وتستبعد احتمال الالتباس أو تدخّل الراوي في أحداث يراها من الخارج"[24]؛ فهذا الضمير يقدّم رؤية الإنسان لنفسه من الداخل، وهو الأعلم بذاته ومشاعره، ليس كمن ينظر إلى الشخصيّة من خارجها فيبني أحكامه على التخمين والتوقّع[25].

ثالثًا: المرويّ له، "وهو شخص ما يوجّه له الراوي خطابه"[26]، وقد يكون شخصيّة من شخصيّات العمل السردي، فيكون بذلك المرويّ له الإبعادي؛ لابتعاده عن القارئ ونفي احتمالية تطابقهما[27]، وقد يكون المرويّ له مخاطبًا بضمير المخاطب، وليس له شخصيّة واضحة في النص، فيسمّى المرويّ له التقريبيّ؛ لأنّ المرويّ له يقترب من القارئ ويُحتمل أن يتطابقا[28]، وقد يبتعد المروي له عن شخصيّات العالم الحكائي بأنّ يكون هو القارئ نفسه، فيسمّى المرويّ له المتطابق[29]، وقد يكون المرويّ له شعبًا أو فكرة أو قضيّة ما يخاطبها السارد من باب التخييل الفنيّ[30].

وفي المقامة الحلوانية ،كغيرها من المقامات، مستويان من المروي له أو المروي عليه، المستوى الأوّل يمثّل جمهور الراوي الأوّل الذي يبدأ روايته بجملة: " حدّثنا عيسى بن هشام"، وهو مروي عليه خارج نطاق السرد، ولا توجد إشارة إليه، ويمكن اعتباره الوسيط القائم بين الراوي والثقافة المقدّم إليها النصّ، وربمّا تَمثّل هذا المروي عليه بمجموعة تلاميذ بديع الزمان عبد إلقاء المقامات عليهم، فهم يمثّلون هذا المستوى من السرد ليحملوه إلى الثقافة، فالمروي عليه في هذا المستوى يتمثّل بالمتلقّين أو القرّاء.

وأمّا المستوى الثاني فهو المروي عليه الخاصّ بعيسى بن هشام، وبمجرّد جملة: "حدّثنا عيسى بن هشام"، يصبح الراوي الأوّل مرويًا عليه في القصّة التي يرويها عيسى بن هشام بوصفه استمع لها وقيلت له في حضرته، وربّما يكون ضمن جماعة قيلت لها القصّة وذلك لأنّه قال" حدّثنا"، بينما قال في المقامتين الغيلانيّة والبصريّة " حدّثني"[31].

3. بناء الشخصيّة في المقامة

1.3 تصنيف الشخصيات وأبعادها

تعدّ الشخصيّة من أهمّ أجزاء البنيّة السرديّة، حيث يرى محمد غنيمي هلال أنّ الشخصيّات في العمل القصصي تجسيد فنيّ للمعاني الإنسانيّة، وركيزة تبنى عليها الآراء والأفكار العامّة، ولهذه الأفكار والمعاني المكانة الأولى في القصّة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه؛ إذ لا يسوق القاصّ قضاياه العامّة منفصلة عن محيطها؛ بل ممثّلة في الأشخاص الذين يعيشون فيها[32]. وبناء الشخصيّة يتطلّب جهدًا فنيّا كبيرًا وخبرة عميقة بأساليب الفن القصصيّ، وهي موطن اهتمام

الكاتب الأوّل، يسعى إلى تقديمها من خلال الحدث.[33]

وتصنّف الشخصيّات في العمل السردي بناءً على عدّة موجّهات كالتالي[34]:

1. الثبوت والحركة، وتقسّم الشخصيّات بناءً عليه إلى:

أ. شخصيّات قارّة لا تتغيّر على امتداد الحكي.

ب. شخصيّات حركيّة تتغيّر وتتحوّر بناء على تغيّر الحدث وتصاعد المجريات.

2. أهميّة الدور الذي تقوم به الشخصيّة، وتقسّم الشخصيّات بناء عليه إلى:

أ. شخصيّات أساسيّة.

ب. شخصيات ثانوية.

3. امتلاك الشخصيّة لمهارة الإدهاش، وتقسّم بناء عليه إلى:

أ. شخصيّات كثيفة ممتلئة بالإدهاش والمفاجآت.

ب. شخصيّات مسطّحة لا تفاجئ.

وللشخصيّة أبعاد تتكوّن منها، تحدّدها وتصفها، وهي البعد الخارجيّ (الفيزيائيّ)، والبعد الداخليّ (النفسيّ)، والبعد الاجتماعيّ، والبعد الفكري[35]، وتوضيحها كالتالي:

1. البعد الخارجيّ: يمثّل المظهر الخارجي العام للشخصيّة وشكلها الظاهريّ، فيهتمّ بملامح الشخصيّة وأبعادها القياسية كالطول أو القصر، والسمنة أو النحافة، ولون البشرة، وقوّة البنية أو ضعفها، ولهذا الجانب أهميّة كبيرة؛ فهو ذو سلطة وتأثير على الأبعاد الأخرى، كما أنّه يفسّر أحيانًا تصرّفات الشخصيّة[36].

2. البعد النفسيّ: ويهتمّ بإظهار الجوانب النفسيّة للشخصيّة، فيصوّر مشاعرها وعواطفها ، ومواقفها الانفعاليّة مما يجري حولها[37]، وهو من أهمّ أبعاد الشخصيّة في العمل القصصي[38]؛ فهو

أداة لرصد التحوّلات في النفس البشريّة إزاء تعرّضها للأحداث والمواقف المختلفة في الحياة.

3. البعد الاجتماعيّ: "يهتمّ بتصوير الشخصيّة، من حيث مركزها الاجتماعيّ، وثقافتها وميولها والوسط الذي تنتمي إليه"[39]، ومن خلاله يتم تسليط الضوء على القضايا المجتمعيّة[40].

4. البعد الفكريّ: ويمثّل الفكر السياسيّ أو الدينيّ الذي تتبنّاه الشخصيّة، أو الثقافة والعلم الذي تمتلكهما[41].

2.3 أبعاد الشخصيات ودلالتها في المقامة الحلوانية:

وفي المقامة الحلوانية يمكن تصنيف الشخصيّات كالتالي:

4. عيسى بن هشام: وهو شخصيّة رئيسيّة في العمل السردي، وأبعاده الماديّة والاجتماعية نستشفّها من الحدث الأوّل في المقامة المتمثّل بعودته من الحج، وهو ركن لا يقوم به إلّا صاحب مال وقدرة جسديّة، فهو لا شكّ قوي البنية، ولكنّه يظهر في المقامة طويل الشعر متّسخ البدن لما أحدثه به الحجّ، " أَجِدُ شَعْرِي طَوِيلاً، وَقَدْ اتَّسَخَ بَدَنِي قَلِيلاً"[42] وأمّا أبعاده الاجتماعيّة فتتمثّل في كونه رجلًا ذا مال، يتّخذ غلامًا لخدمته، فهو ليس من الطبقة الدنيا في المجتمع، وليس من الطبقة العليا؛ لأنّه لم يتّخذ حرسًا ولا عددًا كبيرًا من الخدم، فهو من الطبقة المتوسّطة، يهتمّ بالنظافة وحسن الشكل. وأمّا أبعاده الفكرية، فأوّل ما يظهر منها دينه؛ فهو مسلم، وهو رجل مثقّف ذو بيان، لغته قويّة، وينظم الشعر. وأمّا أبعاده النفسيّة فتتضح في موقفه إزاء ما يقابل من أحداث، فهو رجلٌ واثق من ذاته، يتّخذ موقفًا سريعًا تجاه ما يقلقه، يبغض الحمق، وينبهر بالجمال.

وهذه الصفات الجيّدة التي اتّصف بها عيسى بن هشام جاءت لتعلم المتلقّي أنّه شخص أهل للثقة والتصديق، وأهلٌ للتعاطف، وانتماؤه إلى الطبقة المتوسطّة يجعله مؤهّلًا ليعبّر بلسانها عمّا يعايش في ذلك الزمان، وما سيمرّ به من أحداث سيمرّر رسالة هامّة وأفكارًا حملها المؤلّف وبثّها من خلال هذه الشخصيّة التي انتقى صفاتها بعناية، لتكون جديرة للتعبير عن واقع المجتمع العربي في

ذلك الوقت.

5. أبو الفتح الاسكندري: جاء أبو الفتح الاسكندري مختلفًا عن صورته في المقامات الأخرى، فلم يكن مكدًا، ولكن كان هاذيًا، وكان حسن المنظر جميل الوجه: "لَطِيف البِنْيَةِ، مَلِيح الحِلْيَةِ، في صُورَةِ الدُّمْيَةِ"[43]، وكان في بعده الفكري فصيح اللسان جميل الكلام، إلّا أنّ مشكلة اعترت كلامه، وهي "التشويش في النسق السردي، فكلّ جملة مقبولة نحويًا ولكن الروابط المعتادة بين الجمل لم تعد تشتغل"[44]، وذلك التشويش يتضح في قوله : " منْ أَرْضِ النِّعْمَةِ وَالرَّفَاهَةِ وَبَلَدِ السُّنَّةِ وَالجَمَاعَةِ، وَلَقَدْ حَضَرْتُ فِي شَهْرِ رَمضانَ جَامِعَها وَقَدْ أُشْعِلَتْ فِيهِ المَصَابِيحُ، وَأُقِيمتِ التَّرَاويحُ، فَمَا شَعَرْنا إلاَّ بِمَدِّ النِّيلِ، وَقَدْ أَتَى عَلَى تِلْكَ القَنَادِيلِ، لكِنْ صَنَعَ اللهُ لِي بِخُفّ قَدْ كُنْتُ لَبِسْتُهُ رطْباً فَلَمْ يَحْصُلْ طِرَازُهُ على كُمِّهِ، وَعَادَ الصَّبِيُّ إِلى أُمِّهِ، بَعْدَ أَنْ صَلَّيْتُ العَتَمَةَ واعْتَدَلَ الظِّلُّ، وَلَكِنْ كَيفَ كَانَ حَجُّكَ؟ هَلْ قَضَيْتَ مناَسِكَهُ كَما وَجَبَ، وَصَاحُوا العَجَبَ العَجَبَ؟ فَنَظَرْتُ إلى المَنَارَةِ، وَمَا أَهْوَنَ الحَرْبَ عَلى النَّظَّارَةِ، وَوجَدْتُ الهَرِيسَةَ عَلى حالِهَا، وَعَلِمْتُ أَنَّ الأَمْرَ بِقَضَاءٍ مِنَ اللهِ وَقَدرٍ، وَإِلَى مَتَى هَذَا الضَّجَرُ؟ وَاليَوْم وَغَدُ، وَالسَّبْتُ وَالأَحَدُ، وَلا أَطِيلُ وَمَا هَذا القَالُ وَالقِيلُ؟ وَلَكِنْ أَحْبَبْتُ أَنْ تَعْلَمَ أَنَّ المُبَرِّدَ فِي النَّحْوِ حَدِيدُ المُوسَى فَلاَ تَشْتَغِلْ بِقَوْلِ العَامَّةِ؛ فَلَوْ كَانَتْ الاسْتِطاعَةُ قَبْلَ الفِعْلِ لَكُنْتُ قَدْ حَلَقْتُ رَأَسَكَ، فَهَلْ تَرَى أَنْ نَبْتَدِئَ"[45].

والبعد الفكري تمثّل في ادّعائه الجنون، وهذا ما ذهب إليه محمد عبده في تفسير عبارة: "طُولَ النَّهارِ يَهْذِي كَمَا تَرَى، وَوَرَاءَهُ فَضْلٌ كَثِيرٌ"[46] بأنّه مدّعٍ، حيث قال: " جعل شخصه فيما يظهر من هذيانه بمنزلة حجاب بينه وبين فضله وغزارة علمه، لهذا قال إنّ وراء هذا الذي تراه منه فضلًا كثيرًا وعلمًا غزيرًا"[47]، فيُطرح السؤال ما الذي أدّى بأبي الفتح إلى ادّعاء هذا الجنون وهو الرجل الفصيح، جميل الوجه؟ أيكون هذا إشارة إلى ما في هذا العصر من غرائب جعلت من العالم المثقّف الفصيح محتاجًا إلى المال؟ وهل هو دليل على أنّ الاحتيال يُطعم صاحبه خبزًا بينما لا تفعل الثقافة والفصاحة؟ إنّ هذا الادّعاء يسلّط الضوء على تبدّل الأولويات في المجتمع، وتدنّي مكانة أصحاب العلم والمعرفة، مما يدفعهم إلى التكسّب بطرق أخرى قد تكون غير مشروعة، وفي هذا نقد شديد

للمجتمع وسياسته.

3. الغلام: يمثّل الغلام شخصيّة ثانوية مجهولة الاسم والأبعاد، ولكنّه يتّصف بالحمق الذي يسبّب تأزّم الحدث فيما بعد، فاختياره الحمّام ذي الصفات المنافية لرغبات سيده يفتح السرد على أحداث تمثّل صورة مجسدة للحمق"[48]، ولولا الغلام واختياره الأحمق لما انتقلنا إلى كل الأحداث التالية ،بما فيها من أفكار وانعكاسات واقعية أراد المؤلّف عرضها.

4. العاملان في الحمام: هما شخصيّتان ثانويتان، تعملان بسرعة واجتهاد، ولكن بطريقة تخلو من التفكير والعقلانية، وكأنّهما آلتان مبرمجتان، " دَخَلَ عَلى أَثَرِي رَجُلٌ وَعَمَدَ إلى قِطْعَةِ طِينٍ فَلطَّخَ بِها جَبِينِي، وَوَضَعَها على رأَسِي، ثُمَّ خَرَجَ، وَدَخل آخَرُ فَجَعَلَ يَدْلِكُنِي دَلْكَاً يَكُدُّ العِظامَ، وَيَغْمِزُنِي غَمْزَاً يَهُدُّ الأَوْصالَ وَيُصَفِّرُ صَفِيراً يَرُشُ البُزَاقَ، ثُمَّ عَمَدَ إلى رَأَسِي يَغْسِلُهُ، وَإِلَى المَاءِ يُرْسِلهُ"[49] ، ويتمثّل دور العاملَيْن في الصراع على رأس الزبون عيسى بن هشام، ويحتدّ الصراع الذي يتخلّله الضرب حتى يأتي صاحب الحمام ويتحاكما، وهو صراع "حول الرأس بوصفه صراع سيادة بين قوّتين تهدف كل منهما إلى تأكيد تبعية هذا الرأس لها"[50]، وهذا الفكر الذي يحمله العاملان تمثيل لفكر طبقة عاملة كادحة تتعامل مع الأمور بماديّة مطلقة، فالإنسان ورأسه في نظرها هو عمل يجب أن ينجز، ويستحق الصراع على نيله، بعيدًا عن حقيقة بشريّة هذا الإنسان، فالإنسان عندها قيمته بمقدار ما سيدرّ لها من مال فقط، فهو شيء لا تتعدّى قيمته أكثر من ذلك، فيقول أحد العاملَيْن: " هَذَا الرَّأْسُ حَقِّي وَمِلْكِي وَفِي يَدِي "[51]وهذا تجسيد عميق لحال مجتمع تدهورت فيه قيمة الإنسان وقيمة رأسه، موطن العقل والتفكير، وربّما هذا ما تؤكّده شخصيّة أبي الفتح الاسكندري، عندما كان يهذي مخفيًا كلّ علمه وثقافته؛ لأنّه يدرك أنّها لن تدرّ له شيئًا.

4. صاحب الحمّام: وهو شخصيّة ثانوية أيضًا، يمثّل تأكيدًا واستمرارية لما جاءت بها شخصيّتا العاملين، فبدلًا من أن يكون أعقل منهما جاء مشجّعًا لهما، مؤكدًا شيئيّة الرجل ورأسه، محتقرًا إنسانيته ووجوده، متوقّعًا منه أن يكون متعاونًا في تقزيم ذاته وحبسها في إطار الزبون، لذلك لم يعجبه جواب عيسى بن هشام حين قال ردًا على سؤال صاحب الحمّام عن ملكيّة الرأس ووصفه بالتيس " هَبْ أَنَّ هَذا الرَّأْسَ لَيْسَ، وَأَنا لَمْ نَرَ هذَا التَّيْسَ"[52]. فصاحب الحمام يمثّل طبقة رأسماليّة

جاهلة، تتعامل بمنطق المال فقط.

4. المكان في المقامة

1.4 المكان في المقامة الحلوانية

للمكان في العمل السردي أهميّة كبيرة؛ فهو مكونٌ محوري في بنية السرد؛ لا تنشأ الأحداث إلّا في وجوده، فلكل حدث حدوده التي تعيّن بالمكان والزمان[53]، ولا تتمثّل أهمّية المكان بكونه المساحة التي تتحرك فيها الشخصيّات لتولّد الحدث فحسب، بل قد يتحوّل إلى فضاء يحتوي كلّ عناصر العمل السردي، من أحداث وحوارات داخلية وخارجية وشخصيّات رئيسيّة وثانوية، ويعالج ما يربطها من علاقات، فيساعد في ذلك بالوصول إلى التحقيق المثالي لرؤية الكاتب[54].

ويجمع المكان بالشخصيّات رباط مُحكم؛ فهو يمثّل الحيّز الاجتماعي الذي يضمّ خلاصة التفاعل بين الشخصيّة والمجتمع الذي يحتويها، عاكسًا أفكارها وأخلاقها؛ فمن خلال المكان يستطيع القارئ دراسة نفسيّة ساكنيه وطريقة حياتهم وتفاعلهم مع الطبيعة والآخرين[55]؛ فعلاقة الإنسان بالمكان تتشكّل بالتأثير المتبادل بينهما؛ حيث تمتدّ الذات البشريّة بطبيعتها خارج حدود جسدها إلى المكان[56].

وقد نوّع الهمذاني في مقاماته بالأمكنة، فلم يستقر على ذكر مكان واحد؛ ليؤكّد للناس أنّ الحيلة والخدعة موجودتان في كلّ مكان، وأنّ الانتباه والحذر واجب في كلّ رقعة[57]، لذلك ظلّ الراوي والبطل يجوبان البلاد الإسلاميّة التي تمثّل لهما موطنًا مهما ترامت مساحتها دون أن يشعرا بالغربة، ودون أن يقدّما للقارئ نماذج غريبة أو من مجتمع أجنبي[58]، بل هو المجتمع الذي ألفاه، وقدّما من خلاله صورة تنقد واقعهما.

وفي كلّ مكان عام كبير كان لا بدّ من وجود مكان خاصّ تفصيلي تحدث فيه قصّة المقامة، كالمسجد أو السوق أو مجلس العلم أو الخمّارة، والمقامة الحلوانية تدور معظم أحداثها في الحمّام العام، لاشتهار مدينة حلوان بالحمّامات العامّة العلاجية والعيون الكبريتيّة[59] وقد اختار الهمذاني الحمّامات العامّة لما لها من أهميّة في ذلك الزمان، فقد كان إحدى الظواهر البارزة في المجتمع الإسلامي، ومكانته تأتي بعد البيت مباشرة، فقد ارتبط بشعور الإنسان بالسعادة والنظافة، وكثيرًا ما

كانت تعقد فيه الاجتماعات المرتبطة بالأحداث السارّة[60].

وقد كان المكان العامّ المتمثل بمدينة حلوان مكان الحدث الأوّل قبل الانتقال إلى الحمّام، وهو بداية البحث عن حمّام مناسب لعيسى بن هشام، وفيه تجلّت حماقة الغلام الذي أخذ سيّده إلى الحمّام المشؤوم، ومن هذا الحدث التمهيدي يدخل عيسى بن هشام المكان الخاصّ، وفيه يلتقي بالعامل الأوّل الذي يلطّخ رأسه بالطين دلالة على حجز هذا الزبون، ثمّ العامل الثاني الذي يبدأ بالتنظيف العنيف القاسي دون مراعاة إنسانية الزبون، وكأنّ الرجل عندما يدخل الحمّام يسلّم رأسه للعمّال، بما فيه من دلالة على العقل والرأي والفكر، وهم يحرّكونه كيفما أرادوا، وكأنّ اجتماعات الناس في الحمام اجتماعات فارغة سخيفة سيدها الجسد لا العقل والفكر.

2.4 المكان وعلاقته بالشخصيّات في المقامة الحلوانيّة

وللمكان تأثيره في الشخصيّات، فشخصيّات العمال وصاحب الحمام تفاعلت مع المكان حتى غدت جزءًا منه، جامدة مثله، صلبة مثل حجارته، فهي مبرمجة على نمط من الحياة والعمل، وأمّا شخصية عيسى بن هشام فكانت علاقتها تنافريّة بالحمّام، لأنه رافض منطقه ومنطق أهله، فهو يؤمن أنّ رأسه جزء من جسده، وملك له بكلّ ما فيه، " قُلْ لِي: هذَا الرَّأْسُ لأَيِّهِمَا، فَقُلْتُ: يَا عَافَاكَ اللهُ هذَا رأْسِي، قَدْ صَحِبَنِي فِي الطَّرِيقِ، وَطَافَ مَعِي بِالْبَيْتِ العَتِيقِ، وَمَا شَكَكْتُ أَنَّهُ لِي"[61]، وشكّل الحمام مصدر خوف وخجل لابن هشام" فَقُمْتُ مِنْ ذَلِكَ المَكَانِ خَجِلاً، وَلَبِسْتُ الثِّيابَ وَجِلاً، وَانْسَلَلْتُ مِنْ الحَمَّامِ عَجِلاً"، وهذه صورة عكس ما يتوقّع الإنسان، فالحمّام الذي يفترض فيه أن يكون مكانًا للراحة والنظافة والاسترخاء، كان مكانًا للضيق والخوف، وأمّا النظافة فيكفي أن ينقضها قذارة أهل المكان وصفاتهم المنافية لما يجب أن يقدّموه للزبون من راحة، وهذا التناقض في هذا المكان الخاصّ الصغير يعكس تناقضًا في المجتمع العامّ الكبير، فكثير من الأشياء فقدت وظائفها التي عرفت بها، وخسرت جوهرها وجمالها، وتحوّلت إلى صورة على النقيض.

وبعد الخروج من الحمّام إلى حيّز المدينة، حيث يهرب عيسى بن هشام ممّا لاقاه من العمال وصاحب الحمام، يصطدم بالحجّام أبي الفتح الاسكندري، فيقدّم له الآخر درسًا متمّمًا لما تعلّمه في الحمام، ويبين له التناقض في أشد حالاته، فيهذي ويوحي بالجنون وفي جعبته علم وفير وفضل كبير،

فهو صورة يتنافر ظاهرها وخارجها، كصورة الحمام الذي يوحي بالنظافة والراحة ويخفي المعاملة السوقية القذرة، بينما يوحي أبو الفتح بالجنون والهذيان وهو يخفي الفضل والجمال، فهذا مجتمع لا يمكن الحكم على ما تراه منه، بل لابدّ من اقتحامه لمعرفته، فالمقامة الحلوانية تعطي درسًا في أهميّة التروّي، والامتناع عن إصدار الأحكام إلّا بعد التجربة، فالشكل الخارجي لا يوحي دائمًا بما يحمل الجوهر.

5. الزمان

1.5 تقسيمات الزمن في المقامة

يرتبط الوجود الحقيقي أو القصصي بعنصرين أساسيين، هما الزمان والمكان، فالشخصيّات حين تقوم بأدوارها لا بدّ أن تكون حركتها مؤطّرة بزمان ومكان محدّدين[62]، ويرتبط الزمان بتيّار الشعور، وبالطاقة التي تقرّر قدْر اندفاعه، فهو نسيج الحياة الداخلية، تربطه بها علاقة تأثّرية، فلا يمكن قياسه بمنطق مجرّد كما تقاس الأمور الحسيّة، إنّما تكون المشاعر طريقة لقياسه[63].

وقد قسّم(تودوروف) الزمن معتمدًا على أنّ الرواية تتكوّن من قصّة وخطاب، فالقصّة هي التي " تثير في الذهن واقعًا ما وأحداثًا قد تكون وقعت وشخصيّات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيّات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصّة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلًا"[64]، وأمّا كون الرواية خطابًا " فهناك سارد يحكي القصّة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنّما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على الأحداث"[65].

ويشكّل زمن القصّة حدود المادة السرديّة، فيبدأ من الأحداث الأولى السابقة في الحدوث وينتهي بالحدث الأخير اللاحق زمنيًّا، فإعادة ترتيب الزمن بهذه الطريقة يشكّل البعد المنطقي للأحداث[66]، فهو زمن التجربة المدركة ذهنيًا، وبالإمكان القول إنّه يمثّل المادّة الخام للمروي قبل سرده بتقنيات السرد المختلفة، لذلك يسمّى بالزمن الخطّي، وأمّا زمن الخطاب أو ما يسمّى بـ" زمن

السرد"، لا يلتزم بتتابع الزمن؛ فقد يعمل على هدمه وإعادة بنائه وترتيبه؛ وذلك لأنّه يمثّل التشكيل الفنّي لزمن القصّة[67].

وبالنسبة للأعمال السردية القديمة التي تنتمي إليها المقامات، فقد كان يبنى الزمن فيها بناءً تتابعيًّا، يقوم على المنطقية في سرد الأحداث وإدراجها مرتبة زمانيًا، وهذا يخالف نظرة السرد الحديثة التي توظّف الزمن توظيفًا جماليًا، غير عابئة بالترتيب والتتابع[68]، وبناء على ذلك فإنّ زمني القصّة والخطاب يسيران معًا في خطّ واحد، وهذا ما نستطيع ملاحظته في المقامة الحلوانية، وهو ما يسمّى بالنسق الزمني الصاعد: ويسمّى بـ" حالة التوازن المثالي"[69]، وفيه تتم عملية التوازي بين زمن القصّة وزمن السرد؛ فتسير الأحداث خطّيّة مرتّبة من الماضي مرورًا بالحاضر وانتهاءً بالمستقبل، ويكثر هذا النسق في الرواية التقليديّة[70]، لذلك خلت المقامة من الاستباق والاسترجاع وتقطّع الزمن.

2.5 حركات الزمن السردية في المقامة

أولًا: الخلاصة: ووردت عند (جيرار جنيت) باسم "المجمل" وعرّفه بأنّه " السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[71].

واحتوت المقامة الحلوانية على الخلاصة؛ ففي بدايتها يقول: " لمَّا قَفَلْتُ مِنَ الحَجِّ فِيمَنْ قَفَلَ، وَنَزَلْتُ حُلوانَ مَعَ مَنْ نَزَلَ"[72]، فهذا تلخيص لرحلة طويلة استغرقت أيامًا من العناء، اختصرها الراوي في جملة صغيرة، فليس من غرضه أن يبيّن تفاصيل رحلة الحج الدينيّة، أو الوقوف على طريق العودة وما فيها من مصاعب ومواقف، فقد تخيّر محطّة من محطات الطريق يقف عندها، لتميّز المكان وطرافة الحدث، ولأنّه أراد أن يسلّط الضوء على قضيّة واحدة ومشهد عامّ في المجتمع العربي، وأن يعطيه التركيز بعيدًا عن التشتيت الحاصل في حال ذكر تفاصيل الرحلة، وكذلك عند قوله :" فأخذنا إلى الحمام السمت"، لم يقف على مدّة الطريق وماذا تحدّثوا وكيف كانت الطريق، للسبب ذاته في الأعلى.

ثانيًا: الحذف: وهو " تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث[73]، ويستعين الكاتب بالحذف لتخطّي أزمنة لا تمثّل أهميّة في

أحداثها مقارنة بأزمنة أخرى أكثر تأثيرًا في الحكاية.

وقد ظهر الحذف في قول عيسى بن هشام عن الغلام: "فَخَرَجَ مَلِيًّا وَعَادَ بَطِيًّا"، فالمدّة الواقعة بين خروج الغلام وعودته محذوفة من السرد، فلم نعرف كيف وجد الغلام الحمام وما صفاته، وذلك لسببين؛ لتظلّ صورة الحمام عنصرًا يحمل المفاجأة فلا نعرفه إلّا بالموقف الذي حدث مع عيسى بن هشام فيه، والسبب الآخر أنّ رحلة الغلام لم تكن حدثًا بالغ الأهميّة.

وكذلك تجلّى الحذف في قول السارد: "اذْهَبْ فَأْتِني بِحَجَّامٍ يَحُطُّ عَنِّي هَذا الثِّقَلَ، فَجَاءَني بِرَجُلٍ لَطِيفِ البِنْيَةِ، مَلِيحِ الحِلْيَةِ"، فالزمن بين ذهاب الغلام وإتيانه بالحجام محذوف من السرد، فلم يأت بطريق الغلام التي سلكها وكيفية اللقاء بينه وبين الحجّام والحوار الذي دار بينهما، وذلك لإبقاء شخصيّة الحجام سرًّا لا ينكشف إلّا بوجود عيسى ابن هشام، وللحفاظ على الذهول الذي سيعتري المتلقّي عند سماع كلّام الحجّام.

وكذلك هناك حذف في قول عيسى بن هشام: "وَخَشِيتُ أَنْ يَطُولَ مَجْلِسُهُ، فَقُلْتُ: إِلى غَدٍ إِنْ شَاءَ اللهُ، وَسَأَلْتُ عَنْهُ مَنْ حَضَرَ"، فذهاب الحجّام بعد أن صرفه عيسى بن هشام وأجلّه إلى الغد محذوف من السرد، وذلك لأنّ حدث الحضور أهمّ من حدث الغياب، ودوره كان في الهذيان الذي صدر منه في كلامه، فلم يكن مهمًا ما جاء منه بعد أنهى هذيانه البليغ المحيّر.

ثالثًا: المشهد: وهو تقنية سردية على النقيض من الخلاصة؛ ففي الخلاصة اختصار وإجمال وإيجاز سريع لمضمون الأحداث[74]، بينما يعرّف المشهد بأنّه " تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها"[75]، وذلك من خلال استخدام الحوار، حيث يترك الراوي الفرصة للشخصيّات لتتحاور ، دون التدخّل في الحوارات[76]، وورد المشهد في المقامة مرّات عدّة، منها حوار العاملين في الحمّام، وحوار العاملين مع صاحب الحمام، وحوار عيسى بن هشام مع الحجّام، وسأقف على حوار العاملين مع صاحب الحمام وعيسى بن هشام:

"فَقَالَ الأَوَّلُ: أَنَا صَاحِبُ هَذا الرَّأْسِ؛ لأَنّي لَطَّخْتُ جَبِينَهُ، وَوَضَعْتُ عَلَيْهِ طِينَهُ، وَقَالَ الثَّاني: بَلْ أَنَا مَالِكُهُ؛ لأَنني دَلَكْتُ حَامِلَهُ، وَغَمَزْتُ مَفَاصِلَهُ، فَقَالَ الحَمَّامِيُّ: ائْتُونِي بِصَاحِبِ الرَّأْسِ أَسْأَلُهُ، أَلَكَ هذا

الرَّأْسُ أَمْ لَهُ، فَأَتَيَانِي وَقَالا: لَنَا عِنْدَكَ شَهَادَةٌ فَتَجَشَّمْ، فَقُمْتُ وَأَتَيْتُ، شِئْتُ أَمْ أَبَيْتُ، فَقَالَ الحَمَّامِي: يَا رَجُلُ لاَ تَقُل غَيْرَ الصِّدْقِ، وَلا تَشْهَدْ بِغَيْرِ الحَقِّ، وَقُلْ لِي: هذَا الرَّأْسُ لأَيِّهِمَا، فَقُلْتُ: يَا عَافَاكَ اللهُ هذَا رأْسِي، قَدْ صَحِبَنِي فِي الطَّرِيقِ، وَطَافَ مَعِي بِالْبَيْتِ العَتِيقِ، وَمَا شَكَكْتُ أَنَّهُ لِي، فَقَالَ لِي: اسْكُتْ يا فُضُولِيُّ، ثُمَّ مالَ إِلى أَحَدِ الخَصْمَيْنِ فَقَالَ: يَا هَذَا إِلَى كَمْ هَذِهِ المُنافَسَةُ مَعَ النَّاسِ، بِهذَا الرَّأْسِ؟"[77]، وهذا المشهد له أهميّة كبرى في المقامة، إذ يبيّن تفكير هذه الشريحة من الناس، وطريقة معالجتهم الأمور وتشيئة البشر، وإعطاء المال القيمة العليا وتجاهل قيمة الفكر والعلم والثقافة، وكان بإمكان السارد أن يسرد هذا المشهد مستثنيًا الحوار، ولكنّه أثبته وجعل الشخصيّات تتكلّم بلسانها بعيدًا عن الوسطاء، فيستمع إليه المتلقي أو يقرأ كلامه بصوت الشخصيّات، ويتخيّل قسوة ألسنتهم وجفوتهم.

رابعًا: **الوقفة**: وهي تقنية سرديّة تقوم على "الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأنّ السرد قد توقّف عن التنامي، مفسحًا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئيّة إلى مدى صفحات وصفحات"[78]، وتأتي الوقفة للتأمّل في موقف ما[79]، أو لوصف مشهد ما[80].

وفي المقامة الحلوانيّة وقفات عدّة، منها وصف عيسى بن هشام للحمّام الذي يريده: " وَلِيَكُنْ الحَمَّامُ وَاسِعَ الرُّقْعَةِ، نَظِيفَ البُقْعَةِ، طَيِّبَ الهَوَاءِ، مُعْتَدِلَ المَاءِ، وَلْيكُنْ الحَجَّامُ خَفِيفَ اليَدِ، حَدِيدَ المُوسَى، نَظيفَ الثِّيابِ، قَليلَ الفُضُولِ"[81]، وهذه الوقفة السرديّة جاءت لأربعة أسباب، أوّلها أنّها تعطي المجال لاستعراض القدرات اللغوية في الوصف والتعبير، والآخر أنّ الوصف فيها عنصر مهم لتحقيق الدهشة عندما يرى عيسى بن هشام حمامًا مغايرًا لما طلب، والثالث أنّها تأكيدٌ لحمق الغلام، والرابع أنّها تقدّم تبريرًا لما سيأتي لاحقًا من شتم الغلام وسبّه.

6. الخاتمة

تناول هذا البحث المقامة الحلوانية ودرسها سرديًا في ظلّ أربعة محاور، وهي عناصر الروي والشخصيات والمكان والزمان، وخلص إلى عدد من النتائج:

1. تمثّل المقامة فنًّا أدبيًا واجتماعيًا في الوقت ذاته؛ لتعبيرها عن المجتمع والوقوف على أهم قضاياه.

2. تنطبق نظريات السرد الحديثة على النصوص السردية القديمة، وأخصّ المقامة، ولكن مع اختلاف في التطبيق.

3. تحتوي المقامة الحلوانية على عناصر الروي كلّها، الراوي والمروي والمروي عليه، ولكلّ منها حضوره الخاصّ والمهم.

4. حققت الشخصيات وما اتّصفت به من صفات مادية ومعنوية نجاحًا في إيصال فكرة الكاتب عن المجتمع في ذلك العصر، وهو عصر يهتم بالمال ويعامل الإنسان بشيئيّة لا بإنسانيّة.

5. بثّ الكاتب حكمة مهمة من خلال الشخصيّة والمكان، مفادها أنّ الأمور لا تؤخذ بظواهرها.

6. اختار الكاتب الحمّام ليكون المكان الرئيسي في المقامة، لما له من أهميّة في ذلك العصر، وليبيّن من خلاله التناقض الحاصل في المجتمع، فالحمام مكان الراحة كان للكاتب مكان الضيق والقلق.

7. يخلو الزمان في المقامة من تقنيات الاسترجاع والاستباق، شأنها شأن النصوص السردية القديمة الأخرى.

8. لم تخلُ المقامة من الحركات السرديّة، كالخلاصة والحذف والمشهد والوقفة، ولم يكن وجودها عشوائيًا، بل كانت وجودها منظّمًا واعيًا يخدم فكرة النص.

المصادروالمراجع

1. مندولاو، (1997)، **الزمن والرواية**، ت: إحسان عباس، دار صادر ، بيروت.
2. آبادي، محبوبة محمدي، (2011)، **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.
3. أبو ناظر، موريس، (1979)، **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر،بيروت.
4. برنس، جيرالد، (1993)، **مقدّمة لدراسة المروي عليه**، مجلّة فصول، مصر، ع2.
5. البستاني، بطرس، (2014)، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، مؤسسة هنداوي، مصر.
6. بكر، أيمن، (1998)، **ا لسرد في مقامات الهمذاني**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،مصر.
7. بو عزة، محمد، (2010)، **تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)**، ط1، منشورات الاختلاف،الجزائر.
8. بوطيب، عبد العالي، (1993)، **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، مجلّة فصول، مصر، م12، ع2.
9. تودوروف، تزفيتان، (2005)، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف.
10. تودوروف، تزفيطان، (1990)، **الشعرية**، ط2، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار طوبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.
11. تودوروف، تزفيطان، (1992)، **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط.

12. جابر، إسراء، (2007)، **المروي له والقارئ الضمني (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة النسويّة)**، مجلّة كليّة التربية الأساسيّة، ع52.

13. جينت، جيرار وآخرون، (1989)**نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ط1، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء.

14. الحاج شاهين، سمير، (1980)، **لحظة الأبديّة (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

15. ريكور، بول، (1999)، **الوجود والزمان والسرد**، ط1 ، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

16. زيتوني، لطيف، (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت.

17. سالم، محمود عبد العزيز، (1957)، التخطيط ومظاهر العمران في العصور الإسلامية الوسطى، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، مصر، ع9.

18. شريبط ، شريبط أحمد، (1998)، **تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985م**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.

19. ضيف، شوقي، (1954)، **المقامة**، ط3 ، دار المعارف،القاهرة.

20. عبيدي، مهدي:، (2011)، **جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.

21. الغزالي، عبد الله محمد، (2007)، جماليات التشكيل المكاني في مقامات بديع الزمان الهنذاني، المجلّة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م3، ع4.

22. غنيمي، محمد هلال، (2005)، **النقد الأدبي الحديث**، ط6، شركة نهضة مصر، القاهرة.

23. الفاخوري، حنّا، (1986)، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، دار الجيل، بيروت.

24. فتّاح، علي عبد الرحمن، (2012)، **تقنيات بناء الشخصيّة في رواية ثرثرة فوق النيل**، مجلّة الآداب، جامعة بغداد، ع102.

25. قاسم، سيزا، (2004)، **بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، مكتبة الأسرة، القاهرة.

26. الكردي، عبد الرحيم، (2006)، **الراوي والنصّ القصصي**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة.

27. لحميداني، حميد، (1991)، **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز العربي للطباعة، بيروت.

28. المحادين، عبد الحميد، (1999)، **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

29. مرتاض، عبد المالك، (1995)، **تحليل الخطاب السردي**، الجزائر.

30. ابن منظور، **لسان العرب**، م3، مادة (سرد).

31. الموسى، خليل، (1996)، **التحوّلات النفسيّة والذهنية في الشخصيّة الروائية**، مجلّة المعرفة، ع395،

ص110.

32. النصير، ياسين، (1986)، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
33. الهمذاني، بديع الزمان، (2005)، **المقامات**، تح:محمد عبده، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت.
34. يقطين، سعيد، (2012)، **السرد العربي مفاهيم وتجليّات**، الدار العربيّة للعلوم،، بيروت.
35. يقطين، سعيد، **(1997)، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
36. يوسف، آمنة، (2015)، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الهوامش

[2] ينظر يقطين، سعيد: **السرد العربي مفاهيم وتجليّات**، بيروت: الدار العربيّة للعلوم، 2012، ص 55.

[3] ينظر السابق، ص61.

[4] ينظر البستاني، بطرس: **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، مصر: مؤسسة هنداوي، 2014، ص390.

[5] ينظر الفاخوري، حنّا: **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، بيروت: دار الجيل، 1986، ص614.

[6] شيف، شوقي، **المقامة**، ط3، القاهرة، دار المعارف، 1954، ص9.

[7] ابن منظور، **لسان العرب**، م3، ص211، مادة (سرد).

[8] ابن فارس، أحمد : **معجم مقاييس اللغة**، م3، ص157.

[9] ينظر لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، بيروت: المركز العربي للطباعة، 1991، ص45.

[10] جينت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ط1، تر: ناجي مصطفى، الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص97.

[11] ريكور، بول: **الوجود والزمان والسرد**، ط1 ، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999، ص46.

[12] ينظر السابق: ص46-47.

[13] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت: دار النهار للنشر، 2002، ص105.

[14] ينظر يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015، ص41.

[15] جينت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص97.

[16] السابق، ص97.

[17] لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ص45.

[18] ينظر السابق، ص45.

[19] ينظر يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ص41.

[20] ينظر قاسم، سيزا: **بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، القاهرة: مكتبة الأسرة، 2004، ص183-184.

[21] ينظر تودوروف، تزفيطان: **الشعرية**، ط2، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء: دار طوبقال للنشر والتوزيع، 1990، ص56.

[22] ينظر السابق، ص120.

[23] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ص133-134.

[24] المحادين، عبد الحميد: **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص26.

[25] ينظر أ. مندولاو: **الزمن والرواية**، ت: إحسان عباس، بيروت: دار صادر،1997، ص136.

[26] برنس، جيرالد: **مقدّمة لدراسة المروي عليه**، مصر: مجلّة فصول، ع2، 1993، ص76.

[27] ينظر جابر، إسراء: **المروي له والقارئ الضمني (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة النسويّة)**، مجلّة كليّة التربية الأساسيّة، ع52، 2007، ص123.

[28] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2006، ص126.

[29] ينظر السابق، ص128.

[30] ينظر يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ص42.

[31] ينظر بكر، أيمن: **السرد في مقامات الهمذاني**، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص148-149.

[32] ينظر غنيمي، محمد هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ط6، القاهرة: شركة نهضة مصر، 2005، ص516.

[33] ينظر مرتاض، عبد المالك: **تحليل الخطاب السردي**، الجزائر،1995، ص147.

[34] ينظر تودوروف، تزفيتان: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005، ص75.

[35] ينظر فتّاح، علي عبد الرحمن: **تقنيات بناء الشخصيّة في رواية ثرثرة فوق النيل**، مجلّة الآداب، جامعة بغداد، ع102، 2012، ص50.

[36] ينظر السابق، ص50.

[37] ينظر شريبط ، شريبط أحمد: **تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985م**، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998، ص35.

[38] ينظر الموسى، خليل: **التحوّلات النفسيّة والذهنية في الشخصيّة الروائية**، مجلّة المعرفة، ع395 ، 1996، ص110.

[39] شريبط ، شريبط أحمد: **تطوّر البنية الفنيّة** ، ص35.

[40] ينظر فتّاح، علي عبد الرحمن: **تقنيات بناء الشخصيّة في رواية ثرثرة فوق النيل**، ص51.

[41] ينظر السابق، ص52.

[42] الهمذاني، بديع الزمان: **المقامات**، تح:محمد عبده، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2005، ص197.

[43] الهمذاني، بديع الزمان: **المقامات**، ص199.

[44] كيليطو، عبد الفتاح: **المقامات السرد والانساق الثقافية**، ص40.

[45] الهمذاني، بديع الزمان: **المقامات**، ص200.

[46] السابق، ص200.

[47] السابق، ص200.

[48] ينظر بكر، أيمن: **السرد في مقامات الهمذاني**، ص193.

[49] الهمذاني، بديع الزمان: **المقامات**، ص198.

[50] السابق، ص 195.

[51] الهمذاني، بديع الزمان: المقامات، ص198.

[52] السابق، ص199.

[53] ينظر بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010 ،ص99.

[54] ينظر عبيدي، مهدي: **جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينة**، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص35.

[55] ينظر النصير، ياسين: **الرواية والمكان**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص16-17.

[56] ينظر آبادي، محبوبة محمدي: **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص89.

[57] ينظر الغزالي، عبد الله محمد: جماليات التشكيل المكاني في مقامات بديع الزمان الهنداني، المجلّة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م3، ع4، 2007، ص220.

[58] ينظر كيلطو، عبد الفتاح:المقامات السرد والانساق الثاقفية، ص11.

[59] الغزالي، عبد الله محمد: جماليات التشكيل المكاني في مقامات بديع الزمان الهنداني، ص234.

[60] ينظر سالم، محمود عبد العزيز: التخطيط ومظاهر العمران في العصور الإسلامية الوسطى، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، ع9، 1957، ص60.

[61] السابق، ص199.

[62] ينظر يقطين، سعيد: **قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997، ص161.

[63] ينظر الحاج شاهين، سمير: **لحظة الأبديّة (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص15.

[64] تودوروف، تزفيطان: **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 1992، ص41.

[65] السابق، ص41.

[66] ينظر يقطين، سعيد: **انفتاح النصّ الروائي**، ص46.

[67] ينظر السابق، ص47.

[68] ينظر السابق، ص23.

[69] ينظر بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، مجلّة فصول، م12، ع2، 1993، ص132.

[70] ينظر أبو ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت: دار النهار للنشر، 1979، ص88.

[71] السابق، ص109.

[72] الهمذاني، بديع الزمان: المقامات، ص197.

[73] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، ص138.

[74] ينظر ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص103.

[75] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، ص139.

[76] ينظر السابق، ص166.

[77] الهمذاني، بديع الزمان: المقامات، ص198.

[78] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، ص140.

[79] ينظر ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص99.

[80] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، 165.

[81] الهمذاني، بديع الزمان: المقامات، 197.