خديجة بنت عبد الحي

الأعمال الكاملة

الجزء الثاني

خديجة بنت عبد الحي

تطور فن القصص في موريتانيا
من المقامة إلى الرواية

دراسة في الأبنية والمضامين

منشورات خديجة بنت عبد الحي

اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين

الرئيس

محمد أحظانا

سدنة الحرف

رئيس مجلس الإدارة د.

د. عبد الله السيد

©

جميع حقوق الطبع محفوظة

ISBN : 978-2-37711-059-9

الإهداء

إلى الأخوين العزيزين:

د. أبو جمال

د. بدي أبنو

إهداء مستحقا وأكثر

كلمة شكر

يسعدني وأنا أضع اللمسات الأخيرة على هذا العمل – أن أتوجه بالشكر إلى أستاذي المشـــرف الدكتور عبد الحميد بوريو الذي أنجزت عملي هذا في ضـــوء إرشـــاداته وتوجيهاته النيرة.

وأن أشكر الأساتذة الأجلاء والإخوة الأفاضل:

أ. أحمد ولد حبيب الله، د. محمد ولد بوعليبه، أ. أحمدو ولد عبد القادر،

أ. محمد عالي ولد السبت، أ. حسني ولد الفقيه، أ. محمد الحسن بن عبد الحي،

أ. البتول بنت عبد الحي، أ. امر يش بنت عبد الحي، أ. هند بنت سيدينا،

أ. محمدن ولد المحبوبي، أ. أبَّ ولد امباري.

وكل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.

المقدمـة

يطرح عنوان هذا العمل فرضـــية وجود فن قصـــصـــي متعاطي على مدى حقب متتالية زمنيا في بلد محدد مكانيا هو ما يعرف بموريتانيا.

ويأتي تحديد مجال الدراسـة باعتبار موضـوع الدراسـة من جهة، والزمن من جهة ثانية في جملة "من المقامة إلى الرواية" فالموضـــوع ينطلق من المقامة كجنس قصصي ليصل إلى الرواية في آخر المطاف.

ومعروف أن المقامة جنس قديم في الأدب العربي بينما تشـكل الرواية جنسـا أدبيا جديدا في هذا الأدب، ومن ثم يتجلى البعد الزماني للموضوع.

وفي بقية العنوان يرد تحـديـد المنهج المتوخى على أنـه منهج بنـائي تحليلي، فالعنوان في ملفوظه يسعى إلى البيان والإحاطة بجوانب الموضوع إذا، لكن الضرورة المنهجية تقتضـــي المزيد من تســـليط الضـــوء عليه في إطار ما دأب الباحثون على الأخذ به في هذا المقام من ســـنن، مع أن التركيز هنا ســـيكون على مشـــمولات العنوان الرئيسـي "تطور فن القصـص في موريتانيا" أكثر، لأن الحديث عن العناصـر الفرعية للموضوع مرجأ إلى تمهيد كل فصل من فصول العمل، وعليه فإننا سنحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما هو فن القص؟
- كيف تطور؟
- ما هو الإطار الذي عمل على تشكيل ملامحه في موريتانيا؟

يعرف صـــاحب القاموس الفن بأنه "الحال والضـــرب من الشـــيء[1]"..." والغصـــن" فالفن إذا هو الفرع القائم بذاته وقد أطلق على فروع العلوم ومن بعد على كل فرع ذي طابع جمالي وذلك في العصـــر الحديث (الفنون الجميلة) أو فرع ذي تقنيـات أو قواعـد محـددة (علوم التكنولوجيـا) أمـا القص فيعرفـه ابن منظور بقوله: "قص علي خبره يقصه قصا وقصصا أورده" ويعرف القصة بأنها الخبر، ويورد معاني أخرى للقص منها البيان كما في الآية الكريمة "نحن نقص عليك أحســـن القصص[2]" ومنها تتبع الخبر أو الأثر كما في الآية "وقالت لأخته قصيه[3]."...

هذا عن المدلول اللغوي الأصـــلي للكلمة، أما تطور هذا المدلول وارتباطه بكلمة فن التي تعني بمضمونها حصره في إطار جنس أدبي محدد، فهو جديد نسبيا، وقد مر بمراحل في إطار مسـيرة الأدب العربي عموما والأدب الموريتاني خصـوصـا، فقد عرف العرب منذ أيام الجاهلية ألوانا عديدة من القصـــص، منها القصـــص البطولي (أيام العرب) والقصـــص الغرامي وألوانا من القصـــص الخرافي وحكايات الحيوان، أما القص في حياة المجتمع الموريتاني فقد انطلق من قص عفوي لا يتوفر على قواعد، شأنه في ذلك شأن الألوان المذكورة آنفا، بل إن بعضه مجتر منها، وقد كانت تراد منه التســلية تارة، والإفادة أحيانا، ويتحدد ذلك بحســب موضــوعه، وعندما يكون قصـصـا دينيا أو بطوليا يغلب فيه جانب الإفادة وتتعاطاه الأوسـاط الثقافية أكثر، بينما تختص الأوسـاط الشـعبية والأطفال بالنمط الآخر من القص،

---

[1]– محمد بن يعقوب الفيروزبادي (القاموس المحيط – مادة فنن).

[2]– الآية 3 من سورة يوسف.

[3]– الآية 11 من سورة القصص.

وهو المتعلق بحكايات الحيوان والجن والغيلان، ويكون جانب التســـلية فيه أغلب، ويعتبر القص البطولي العربي والمحلي مستهلكا لدى الكل.

أما إنتاج القصـص في شـكل أثر أدبي مكتوب فقد ظل قليلا، صـحيح أن السيرة النبوية وخاصة المغازي، شكلت مجالا خصبا للنظامين في أراجيزهم وهي لا تخلوا من نفس قصـــصـــي لكن الهدف منها لم يكن أدبيا وإنما هو ديني تعليمي، والإطار الفني لا يتوفر على المرونة اللازمة للسر د القصصي كذلك.

هذا إذا هو التطور الذي مر به هذا المفهوم عبر المسـيرة المنطلقة من العصـر الجاهلي إلى القرن الثالث عشـــر زمنيا، والمنطلقة مكانيا من شـــبه الجريرة العربية لتطوح في الأندلس وشمال إفريقيا ثم تستقر في البلد الذي نطلق عليه الآن موريتانيا، فما هي مميزات الحياة الاجتماعية في هذا المجال الجغرافي أو بالأحرى ما هو هذا المجال أولا؟

تمتد الرقعة الأرضية بحسب اللغة والجنس البشري من إقليم السوس في المغرب شمالا، إلى الضـــفة اليمنى لنهر صـــنهاجة جنوبا، ومن المحيط الأطلســـي غربا إلى مشارف أزواد شرقا، ويغلب المناخ الصحراوي عليها وحياة البداوة والتنقل الدؤوب خلف مساقط المطر على حياة سكانها.

ولعل أهم ما يميزها من الناحية الســياســية، هو انعدام ســلطة مركزية عامة تحكمها منذ عهود سـحيقة من الزمن، فقد بسـط المرابطون نفوذهم على جزء منها في القرن الخامس الهجري كما تقاسمتها بعد ذلك الإمارات الحسا نية، لكن لم تكن هذه الإمارات إلا عبارة عن أحكام هشـــة التنظيم مرتخية القبضـــة، لذلك نجد في تسـميات بعض علماء المنطقة لبلدهم ما يوحي بالإحسـاس بهذا الفراغ السـلطوي

كما في التسميات التالية: المنكب البرزخي، بلاد الفترة، البلاد السائبة، وقد أطلق عليها الفرنسيون اسم بلاد المور، ومن تلك التسمية جاءت تسميتها إبان استقلال البلاد سنة ستين وتسعمائة وألف بموريتانيا.

وقد كان النظام الاجتماعي قائما على مجموعات قبلية منغلقة على ذاتها وتنضوي كل مجموعة ضمن فئة اجتماعية محددة الموقع في السلم الاجتماعي، فللقبائل الحسانية التي تنتمي إليها أسر الإمارة قمة الهرم، تليها القبائل ذات النفوذ الروحي بحكم اشتغالها بالثقافة العربية الإسلامية أو كما يقول أحد الباحثين[1] إن المجموعتين تتقاسمان النفوذ بحيث تشكلان الأرستقراطية المتحكمة في المجتمع، وتأتي في الرتبة الثانية أو الثالثة الفئات ذات النشاط الاقتصادي التنموي والزراعي، بينما توجد في أسفل السلم الاجتماعي فئة العبيد ومن شاكلهم.

[1]– أحمد ولد الحسن (الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري مساهمة في وصف الأساليب م. جمعية الدعوة الإسلامية العالمية ط 95 ص 58).

ملامح الثقافة الموريتانية القديمة

يرى أغلب الباحثين في هذا المجال أن الثقافة الموريتانية ذات ملامح شـــرقية أندلسـية إفريقية –كما تمت الإشـارة إليه– وأنها اسـتقرت أولا بالمدن الصـحراوية، وهي المدن التي يطلق عليها الآن المدن الأثرية: ولاته، شـنقيط، تيشـيت، تينيكي، آبير، آزويكي، وادان.

ونتيجة أن المدن الصـــحراوية لا تعمر طويلا بســـبب ندرة المياه وتأثيرات ظاهرة الجفاف، فإن السكان تكيفا مع واقعهم وحرصا منهم على استيعاب ونشر الثقافة العربية الإســـلامية بوازع ديني محض، ابتدعوا ما يعرف بظاهرة المحاظر، فالمحظرة جامعة شـــعبية بدوية متنقلة تلقينية فردية التعلم طوعية الممارســـة[1]، وقد ضـمنت هذه المدرسـة البدوية –عبر مسـيرتها التي لم يتوقف عطاؤها إلا حديثا أمام زحف التعليم النظامي– نمطا من تعاطي الثقافة كان له بالغ الأثر في تكوين جيل من الضـليعين في الثقافة العربية الإسـلامية، وقد شـهد القرن الثالث عشـر الهجري أوج النهضـــة الثقافية المحظرية، ويتجلى ذلك في مؤلفات العلماء وشـــعر الشـــعراء والتبادل الثقافي بين المحاظر مما هو موجود في الوثائق والكتب المدونة.

لكن الشـــعر ظل فارس الميدان في الإنتاج الأدبي نظرا لحميمية الصـــلة بين الإنســـان العربي وبين الشـــعر منذ القديم، ونظرا لما يطبع ثقافة القوم من شـــفوية بســـبب ظروف حياة عدم الاســـتقرار، هذه الحياة التي لا نســـتبعد أن تكون قد

[1]– الخليل النحوي (المنارة والرباط) تونس ط 87. ص 53.

عملت على ضياع بعض النصوص النثرية الأدبية بعد أن أنتجت، ويدعم تصورنا هذا أن الكثير من مؤلفات العلماء قد ضاع ولم يبق منه إلا عناوين واردة في بعض الكتب، فحري بالنصوص الأدبية القصصية أن تضيع في هذا الجو طالما أنها أقل أهمية عندهم من المؤلفات الدينية.

أضف إلى ذلك أن المثقفين كانوا يعتمدون على ذاكرتهم في حفظ النصوص، وحفظ النصوص النثرية ليس بالأمر السهل وعليه فإن أقدم نص عثرنا عليه هو المقامة الشتوية لمحنض باب ولد اعبيد وهو أحد علماء القرن الثالث عشر المعروفين وهو الذي شكل فترة ازدهار ثقافي كان لتراكمات عطاء الفتح الإسلامي (دخول الإسلام إلى المنطقة منذ أواخر القرن الثاني الهجري) الدور الكبير فيها، كما شكل ونزوح القبائل الحسا نية إلى البلاد عبر هجرات متتالية منذ القرن السابع الهجري مما ساهم في ترسيخ اللغة العربية وانتشار اللهجة الحسا نية العربية كلغة تخاطب وثقافة.

هذا إذن بصورة موجزة هو الجو الذي أحاط بالإنتاج الأدبي الموريتاني قديما ولم تزل ملامح هذه الثقافة بالشكل الذي هي عليه حتى أواسط القرن الحالي، فهي ثقافة لغوية تركز على المعجم والنحو في خدمة النصوص الدينية، وتتبنى الفقه الفرعي المالكي بخصائصه المعروفة وتتلقف أيدي المنتمين إليها كل ما يصل إليهم من كتب المطالعة الأدبية التي يستجلبونها بشق الأنفس من المغرب والمشرق ويحرصون على استنساخها بجهودهم الذاتية رغم شح الظروف.

وغني عن القول أن جانب الإبداع بمفهومه الحديث لم يكن ذا حضور في الإنتاج الأدبي لأبناء هذه المنطقة، رغم تبحرهم في العلوم المتداولة آنذاك، لذلك

فإن أدبهم ظل حبيس الأطر القديمة إلى ما بعد الاســـتقلال، حيث تم الاحتكاك بالثقافة العالمية عبر القناتين الغربية (الفرنسية) والشرقية (المصرية الشامية أساسا) وفي هذا الجو انبثقت التجارب النثرية الجديدة كالمقالة والقصــة والرواية فانضــافت إلى التجارب النثرية (المقامة والقف) مما اخترناه مجالا لهذه الدراسة.

وقد تم اختيارنا لهذه النصــوص انطلاقا من الإحســاس بالغبن الذي يتعرض له النثر في مقابل الشــعر من طرف الباحثين المحليين، كما أن لي ألفة مع الأجناس القصـــصـــية بحكم الهواية ربما أتاحت لي ولو بقد رما التوصـــل إلى اكتناه هذه النصوص، خاصة الرواية التي جنس أدبي ما زال جديدا في ساحتنا الوطنية.

هذا بالرغم من شــعوري بالصــعوبات التي يطرحها بحث كهذا في موضــوع قلت الدراســات فيه واتســع مجاله بين القديم والحديث تنضــاف إلى العقبات التي تتصــل بالظروف الخاصــة مثل مشــاغل العمل والحياة الاجتماعية وبعد الشــقة بين مقر الدراسة ومقر الإقامة (نواكشوط والجزائر) وأخيرا ظروف صحية عارضة.

هذا إذن عن أسس اختياري للموضوع والصعوبات التي تعترضني في سبيل إنجازه أما المنهج الذي توخيته في البحث فهو كما تمت الإشـــارة إليه من قبل: المنهج البنائي التحليلي.

ونورد هنا تفصــيل ذلك، ففي الفصــل الأول المتعلق بالمقامة نأخذ بتحليل البنية ثم الدلالة، وأنتهج النهج نفسه مع ما يعرف بـ"القف" في بداية الفصل الثاني مع تلمس الخيوط التي تربطهما بفن القصــة، أما فيما يتعلق ببقية النصــوص فإننا نعتمد المنهج البنيوي الحديث في تحليلها، خاصة الرواية، وهنا أسجل أنني استفدت

من تطبيق هذا المنهج عند الدكتورة سـيرا قاسـم في كتابها عن ثلاثية نجيب محفوظ كما استفدت من الدراسات التي أنجزها سعيد يقطين.

وعليه فإن العمل يتألف من ثلاثة فصول تشكل متنه وتؤطرها مقدمة وخاتمة ثم تأتي الفهارس في النهاية حسـب الترتيب: (الآيات القرآنية والأقوال المأثورة، المصادر والمراجع، الأعلام، الموضوعات).

الفصل الأول

المقامـــة

يعرف ابن منظور (711هـ/1312م) المقامة بقوله: "المقامة، بالفتح المجلس والجماعة من الناس (...) ومقامات الناس مجالسهم"[1].

ويعرفها الفيروزبادي (ت:816هـ/1414م) بقوله: "المقامة المجلس والقوم"[2].

فالتعريفان إذا، متطابقان في دلالتهما، وكلاهما يفيد ارتباط مدلول المقامة في اللغة أصلا بمكان يوجد به أشخاص، ومن ثم شملت الحديث، لأن وجود جماعة يقتضي حصول تواصل بينها بالخطاب، وتجري هنا مجرى المجلس والنادي لأن الناس يجتمعون ويجلسون ويتنادون للحديث في أمورهم عادة وفي هذا السياق يأتي قول زهير بن أبي سلمى (5هـ/627م).

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل[3]

وهنا تجدر الإشارة إلى أن مقامة مؤنث مقام الذي هو اسم مكان من قام الثلاثي الدال على الوقوف، وهو يقابل جلس، كما يقابل في سياق آخر سار ومشى، إذ قد يعني التوقف عن السير ولزوم المكان.

وانطلاقا من ذلك فإن "مقامات" الواردة في البيت قد تكون جمعا لمقام أو مقامة على حد السواء، بل إن اقترابها من سياق الآية الكريمة {أي الفريقين خير

---

[1]– ابن منظور (محمد بن مكرم) لسان العرب، ص:498 مج 12 ط. دار صادر بيروت 1970 م.

[2]– الفيروزبادي (محمد بن يعقوب) القاموس المحيط، ص:168، ج4، ص. دار الفكر بيروت 1983 م.

[3]– الأعلم الشنتمري . يوسف بن سليمان .: ديوان زهير ط/ بيروت، د.ت ص22

مقاما وأحســـن نديا}[1] يرجح أن تكون جمعا لمقام، وهو ما يؤكد أيضـــا اتحاد المدلولين أصلا.

ويأتي قول لبيد (ت:40هـ/661م) التالي، ليربط المقامة في صيغتها المفردة بالأشخاص المجتمعين لأمر مهم:

ومقامة غلب الرقاب كأنهم جن لدى باب الحصير قيام[2]

ولقد ذهب الباحث عبد الفتاح اكليطو في بحثه عن المقامات، إلى أنها كانت تعني مجلس الوجهاء عند الجاهليين[3] وهو مدلول يمكن أن يســتشــف من البيتين السابقين.

بل إن في المقامة الرصافية للهمذاني إشارة إليه، وذلك بحسب شرح محيي الدين عبد الحميد لعبارة "و".

من يأتي المقامات" الوارد فيها حيث ذهب إلى أنها تعني "الذي يلبس لباس العلية"[4].

---

[1] سورة مريم، الآية 73.

[2] لبيد بن ربيعه: الديوان ط/ دار صادر بيروت 1966 ص191

[3] اكليطو عبد الفتاح les Séances; edit. Sindbad1983 p.98

[4] بديع الزمان الهمذاني المقامات شرح محي الدين عبد الحميد، ص:218، ط القاهرة 1962.

ويذكر الجاحظ (ت255هـ 869م)، في إحدى حكايات كتابه البخلاء. ما يوحي بأنها تعني الأخبار المرتبطة بالمجالس في ماضـــي الزمان، وذلك في قوله "ويذكرون من الشعر الشاهد والمثل ومن الخبر الأيام والمقامات"[1].

وقد ذهب الأعلم الشـــنتمري (ت:1038/429) إلى أن "المقامة المجلس يقوم فيه الخطيب يحض على فعل الخير"[2] وذلك في شرحه لبيت زهير المذكور آنفا، فتكون المقامة إذا تعني الخطبة ذات الطابع الإصـــلاحي الوعظي ويورد بديع الزمان هذا المعنى أيضا في إحدى مقاماته وهي الوعظية حين يقول: "اصبر عليه إلى آخر مقامته"[3] وذلك في شأن أحد الواعظين، وتشير جملة من المصادر إلى أنها اكتسبت هذا المدلول في العصـــور الإســـلامية الأولى، ومقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك معروفة عند ابن قتيبة (276هـ/889م) في كنابه: عيون الأخبار[4] مما يؤكد وجود هذا الاستعمال.

وعليه فإن المقامة والمقام مرا في دلالتهما بمرحلتين هما المجلس الذي يجتمع فيه الناس لبحث أمورهم، فالخطبة الوعظية التي تلقى في جمع من الناس، ثم أخذت المقامة دلالتها المخصوصة في أواخر القرن الرابع الهجري، لتشكل جنسا أدبيا قائما بذاته وهو عبارة عن قطعة نثرية قصـصـية مسـجوعة ذات زخرفة بلاغية، وتشـتمل

---

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) البخلاء، ص:201، ط دار المعارف، مصر، 1971.

[2] الأعلم الشنتمري، م.م.، ص:22.

[3] المقامات، م.م، ص:179.

[4] ابن قتيبة (محمد بن مسلم) عيون الأخيار، ص: 333-343 ج2، ط، بيروت 1925.

على أشـــعار وأمثال وحكم وفيها بعض النكت الممتعة عادة. فكيف نشـــأ هذا الجنس إذا؟

نشأة المقامة

لعل إقرار الحريري (ت:516هـ/1123م) لسلفه بديع الزمان الهمذاني (398هـ/1008م) بالسبق في هذا المجال[1]، وتميز المقامات، كما هي عندهما، عما سبقهما من الآثار، هما ما جعل بعض الدارسين المحدثين. يعتبرها "بدعة أدبية تكاد من فرط تميزها عن أنماط الكتابة تكون ناجمة عن غير أصل"[2]. لكن هنالك أيضا من بحث لها عن جذور فيما سبقها من آثار. ومن هؤلاء د. زكي مبارك[3]وقد اعتمد على نص لإبراهيم الحصري (313هـ /1023م) ورد في زهر الآداب يؤكد فيه أن الهمذاني عارض بمقاماته أحاديث ابن در يد (ت:321هـ /933).

كما ذهب جرجي زيدان (ت:1904/1321) إلى أن البديع أخذها عن شيخه ابن فارس (ت:395هـ/1005م)[4].

وهذا الرأي مأخوذ أيضا عن ابن خلكان (ت:681هـ/1283م) في كتابه وفيات الأعيان[5]. ولا يبدو لنا تعارض بين هذه الآراء فكونها بدعة أدبية لا ينفي

---

[1] الحريري (أبو محمد القاسم بن علي) المقامات، ص:11، ص ط/ دار صادر بيروت 1965.

[2] حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص:12/11، ط الدار التونسية للنشر (سلسلة علامات) 1988.

[3] زكي مبارك: النثر العربي في القرن الرابع، ص:243، ج1 ط/دار الجيل بيروت 1975.

[4] جرجي زيدان تاريخ آداب اللغة العربية، ص:585 ج، ط/ مكتبة الحياة بيروت، 1967

[5] ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان تحقيق محيي الدين عبد الحميد ص:100 ج1 ط مصر 1948.

تأثر البديع بمن سبقوه فكل إبداع هو وليد عوامل متعددة منها بدون شك ثقافة المبدع وما اطلع عليه من آثار، لكن تميز تجربته هو مناط الابتكار وشاهده.

وفضلا عن ذلك فإن مقامات البديع طافحة بمتناقضات الحياة الاجتماعية في عصره، بل إنها تعكس بجلاء واقع الأدباء الذين لم يجدوا حظوة في المجالس الأدبية الموجودة في البلاطات يومها، فأصبحوا يعيشون على الهامش.

وفي هذا الصدد يرى كمال أبو ديب أن المقامة مثلت فضاء مناقضا للمجلسية تناقض المغلق والمفتوح إذ أن المجلسية تمثل الأدب الذي يتعاطى في أفنية القصور، بينما تمثل المقامة الأدب الذي يتعاطى بعيدا عن هيبة القصر والخطاب الرسمي[1].

إذا كان الحصري وابن خلكان قد ذكرا أن البديع أخذ المقامة عن أحاديث ابن در يد أو رسائل ابن فارس كما مر فإن من الوارد أيضا أن يكون قد تأثر بكتابي كليلة ودمنة لابن المقفع (ت:14هـ/760م) والبخلاء للجاحظ، ينضاف إلى ذلك على مستوى الأسلوب، تيار الصنعة الذي حمل رايته أبو تمام /ت.231هـ846م/ منذ القرن الثالث الهجري في الشعر وعرف ازدهاره في النثر خلال القرن الرابع.

[1] كمال أبو ديب: المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، ص:211 مقال ورد في مجلة فصول العدد4 مج14 شتاء 1996.

أهداف المقامة

الهدف وثيق الصلة بحديث النشأة كما هو معروف لأن كل فعل مرهون في طبيعته بالغاية المحددة له فالاختراع وليد الحاجة، كما يقال.

وانطلاقا من ذلك فإنه يبدو أن من أهم دوافع بديع الزمان إلى وضع المقامات رغبته في إظهار براعته وتميزه في عصره، بحيث أراد أن يختط بأدبه مكانة بارزة في خارطة أدب الأدباء المزدحمين على أبواب القصور خاصة أنه كما يقول الثعالبي (ت:425هـ/1038م)، "لم يترك ملكا ولا أميرا ولا وزيرا ولا رئيسا إلا استمطر منه بنوء، وسرى معه في ضوء"[1].

فليس غريبا إذا أن يرمي إلى ابتداع جنس أدبي جديد ينافس القصيدة المد حية والخطبة البديعة والحكاية المستطرفة، بل يجمع كل خصائص هذه الأجناس الرائجة في بلاطات الطبقة العليا.

ولقد أمده وعيه للواقع الاجتماعي المتمثل في حياة الطبقات المهمشة بالمادة القصصية الخصبة مما ترجم نمطا من التذمر من أوضاع أهل الأدب والبلاغة في ذلك العهد أيضا.

---

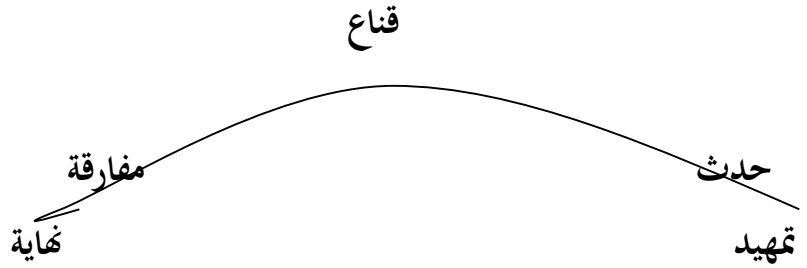
[1] الثعالبي (أبو منصور): يتيمة الدهر في مجالس أهل العصر تحقيق وشرح محمد مفيد قميحة ط/ دار الكتب العلمية بيروت 1983. ج4ص169

بنيـة المقامـة

تلتزم أكثر المقامات خطة واحدة وقد تعدد الخروج عليها عند الهمذاني نفسه بينما التزم بها تاليه الحريري التزاما يكاد يكون مطلقا فم هي إذا؟

تقوم البنية القصصية في المقامة على تمهيد، فحدث، فقناع، فمفارقة، تسلم إلى النهاية.

ويتم السرد من خلال الراوي الذي يكل إليه الكاتب مهمة السرد عن طريق عبارة تفيد الإخبار (حدثنا، روى، أخبر الخ...) ويأتي مقول القول بمثابة التمهيد المسـوغ للحدث وفيه يتم عادة الالتقاء بالبطل وبعد ذلك يظهر البطل متصـرفا في الأحداث وهذه هي مرحلة القناع فالبطل شـخص غريب متشـرد، له براعة خطابية فائقة يظهر في جمهور ينبهر ببلاغته، وينتهي السـرد بتعرف الراوي على البطل، وهذه هي مرحلة المفارقة، والنفاذ من الظاهر إلى الباطن، باكتشاف الحيلة.



والراوي غالبا ما يكون متفرجا بمعزل عن الجمهور، وفي لحظة المكاشفة التي تتم في نهاية المقامة– بينه مع البطل، لا يكشف للجمهور أمر البطل، ولا يعاتب البطل،

وإنما قد يعتذر إليه البطل بأن الحاجة هي التي دفعته إلى ذلك السلوك، وراوية الهمذاني هو عيسى ابن هشام وبطله هو أبو الفتح الإسكندري غالبا، أما راويه الحريري فهو الحارث بن همام وبطله أبو زيد السروجي وكلهم شخصيات خيالية في أقوى الروايات.

الدلالة – اللغة والأسلوب

لقد ترعرعت المقامات في وسط أدبي مشبع بالزخرفة البديعية خاصة (القرن الرابع) وأهم مميزات ذلك كما يقول أنيس المقدسي، السجع والبديع والتأنق في تحلية الكلام بالشعر والأمثال[1]، وإذا ما وضع في الحسبان أن المقامات تهدف إلى جذب المتلقي بل إن بطلها نفسه صانع كلام، وخطيب يتكسب ببيانه علم أنها لاشك آخذة بأسباب الزخرفة اللفظية ومعولة عليها بحيث أن السجع من أهم مميزاتها والسجع يتطلب انتقاء المفردات وتنضيد بعضها بجوار بعض وهو أمر لا يتأتى إلا للضليعين في اللغة والخبراء بأوضاعها المختلفة.

ومن مميزات المقامة أيضا الجناس والترصيع وكلاهما من الظواهر الإيقاعية التي تتعاضد مع السجع عادة.

---

[1] أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص:251 ط دار العلم للملايين بيروت 1982.

وللمقامة عند الهمذاني مسحة واقعية شعبية كثيرا ما جنحت به إلى إيراد مفردات دخيلة من معجم الحياة اليومية في عصره، من مثل حقول الأطعمة والأزياء كما في المقامتين المضيرية والبغدادية[1].

وفي مثل هاتين المقامتين المحكمتي البناء القصصي قد يندفع في السرد فلا يورد من المحسنات اللفظية إلا القليل وكأنه في غفلة عن ذلك.

أما فيما يتعلق بالشعر والأمثال والاقتباسات فهي تتناثر كالوشي الجميل في فضاء المقامات، ويعتبر الشعر سيدها من حيث الكم.

وكل ذلك يبدو أقل عند البديع منه عند الحريري وأجرى على السجية كذلك، فالحريري دائما أشد ضبطا وأغزر حلية من البديع ولكنه أظهر تكلفا وتصنعا، في نسجه لمقاماته ومن يرجع إلى المقامات: الفراتية، والقطيعية والسمرقندية[2] يلاحظ ذلك.

وعليه فإن لغة المقامات لغة جزلة ذات إيقاع وجلبة وهي إلى جانب ذلك، معبرة، تجنح إلى الوصف الدقيق في مواطنه، وإن بدا فيها التكلف فهو قليل، وقد يبدو فيها بعض الإغراب المعجمي، وهو متأت من النزعة التعليمية التي تعمل على إشاعة غريب اللغة بين الناس كما في المقامة الحمدانية[3] عند البديع. وفي مواطن عديدة عند الحريري تتجاوز التعليمية مفردات اللغة المعجمية إلى النحو والفقه كما

---

[1] البديع /المقامات م.م المقامة رقم 22، ص121 والمقامة رقم 12، ص:70.

[2] الحريري: المقامات م.م المقامة رقم 22، ص:182 والمقامة رقم24، ص:203 والمقامة رقم28، ص:235.

[3] البديع: المقامات م.م المقامة رقم 29، ص:204.

في المقامات القطيعية والحلبية والفرضـــية مثلا، بل تطوح به أحيانا تلك النزعة نحو الألغاز والأحاجي.

ويبدو إحكام الصـــنعة في المقامات في مســـتواها اللغوي أكثر مما هو في مستوى بنائها القصصي عموما.

الأغراض في المقامات

أبرز الأغراض التي ظهرت في المقامات هي الوعظ والفكاهة والوصف والنقد الأدبي والفلسفي والمدح، وهذه الأغراض يمكن أن تجمل في غرض واحد كان يطلق عليه الكدية، ويمكن الآن أن يطلق عليه بشـــيء من التجور –باعتبار وظيفته– النقد الاجتماعي، فالأغراض الثلاثة الأولى إنما هي موظفة لهذا الغرض المحوري. والأغراض الثلاثة الأخيرة، وردت في إطاره. وإذا كان ثمة غرض يمكن أن يضـــاف إلى الأغراض فهو الغرض التعليمي الذي تمت الإشـــارة إليه من قبل، وهنا نعني بالغرض الموضوع الجزئي أو الكلي.

وعليه فإن الحديث عن الكدية والمكدين، يعتبر ضـــربا من النقد الاجتماعي والكدية هي سمة البطل في المقامات، وبها يكون رمزا للطبقة المحرومة في مجتمع القرن الرابع الذي بلغ فيه التفاوت الطبقي أوجه في عاصـــمة الخلافة الإســـلامية العربية بغداد. حيث صار أغلب الناس يعيشون على الشحاذة والاتكالية، وربما لجئوا إلى

الحيلة والشعوذة، ومن هؤلاء الشطار والعيارون والساسانيون على نحو ما يصوره الهمذاني في المقامة الساسانية.

وانطلاقا من هذا الواقع مثلت المقامات "وثيقة فنية نادرة تحمل صرخة الفقراء في وجه الأغنياء المترفين"[1] على حد تعبير الدكتور محمد رجب النجار، وسواء أكانت تلك الصرخة عن وعي أم عن غير وعي من طرف الكاتب الأديب، فإنها مثلت الموضوع المحوري في فن المقامة، ويتجلى ذلك في أدوار البطل المتعددة من مقامة إلى مقامة، فهي إنما هي وجوه متعددة لظاهرة الفساد الاجتماعي وتفشي الطمع والاتكالية والخداع، فهو إن ظهر واعظا فإنما يزهد الناس في الدنيا ليعطوه من حطامها، وهو في أغلب الحالات، يحتال ببلاغته وظرفه وقدرته على الوصف، من أجل أن يظفر بمراده، ويصور أصحاب المقامات الجمهور في المقامات على أنه جمهور ساذج ينخدع ببهرجة الكلام من غير أن يدرك مغزاه، ويبدو كل من عنصر الفكاهة والوصف في السرد إما في كلام الراوي معلقا على سلوك (في الفكاهة)، ومصورا لسلوكه أو لمسرح الأحداث (في الوصف)، وإما في حديث البطل نفسه، وكلاهما غرض جزئي كالوعظ، لكن الفكاهة لها دور كبير في رواج المقامات، وهي أكثر عند البديع من الحريري. ويرى عبد الملك مرتاض أنها "من أخص خصائص فن المقامة"[2] عموما وتعتمد عند الاثنين على مزج الجد بالهزل، كما في مواقف خصومة الزوجين أمام القاضي.

---

[1] محمد رجب النجار/ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ص:52 سلسلة عالم المعرفة العدد 45 سبتمبر 1981 الكويت.

[2] عبد الملك مرتاض فن المقامة في الأدب العربي، ص:383، ط الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1980.

ومواقف الوعظ الكثيرة قد لا تخلو من بعض الفكاهة أيضـــا ولعل من أبرز المواقف المضحكة عند البديع ما تأتي به المقامة المضيرية والبغدادية، ولا يضاهيهما عند الحريري إلا المقامة الصورية.

أما الرؤى النقدية الأدبية فتظهر في مواطن متعددة من المقامات: منها عند البديع المقامة الفريضية والشعرية والعراقية والجا حظية.

وعند الحريري الحلوانية والفراتية والحجرية، وتأخذ القطعية والفرضـــية عنده موضـــوع الألغاز، وهو مظهر من مظاهر نزعته التعليمية الموغلة في ذلك، وفي هذه المنطقة يتقاطع الشكل والمضمون إذ يكون الأسلوب عبدا للغرض التعليمي.

ولا تخلو المقامات من الإشـارات إلى الإشـكاليات الفكرية والفلسـفية المثارة في الســـاحة آنذاك، ويعتبر نموذج المقامة المارســـتانية للبديع في نقد المعتزلة نموذجا متميزا.

أما المقامات التي تجري في غرض المدح فمن أشـــهرها المقامة الملوكية للبديع في مدح أمير سجستان ابن أحمد.

تطـور المقامـة

ا ـ في المشرق العربي

يقول د.يوســـف نور عوض: "مـا إن ظهرت مقـامـات الهمـذاني في الحيـاة الأدبية بالمشــرق حتى كانت بداية لســيل عرم من الفن المقامي لم تخمد جذوته من القرن الرابع وحتى عصرنا الحديث"[1].

ويقول أنيس المقدســـي "إن المقامات كانت منذ أيام الحريري حتى أواخر القرن التاســع عشــر، بابا من أبواب الأدب قلما مر به أديب من الأدباء المعروفين دون أن يطرقه".

ومن خلال هاتين القولتين نســتشــف تهافت الكتاب على هذا الفن الأدبي منذ انطلاق شـرارته الأولى مع البديع كما تتضـح أهمية المحطة الثانية فيه التي مثلتها مقامات الحريري، فالواقع أن هذه المقامات اكتسبت من المكانة والشهرة ما لم تبلغه مقامات البديع حتى أن بعضهم زعم لها صفة الإعجاز. فياقوت الحموي في معجم الأدباء يثبت لها ذلك بقوله: "لو ادعى بها الإعجاز ما وجد من يدفع في صــدره[2] " والسبب هو إحكام صنعتها البلاغية وغرام الناس في تلك العهود بذلك.

---

[1] يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص:137، ط دار القلم بيروت 1979.

[2] ياقوت الحموي: معجم الأدباء ط/ دار المأمون د.ت ج16ص267.

وقد كثر شـــراحها في المشـــرق والمغرب، واعتبرت من أهم المتون اللغوية المدرسية في العصور اللاحقة باعتبار دراستها وحفظها من أسباب تنمية وترويض النشء على فهم وتمثل أساليب العرب.

وعليه فإنه باستثناء ابن نباتة (ت:401-1015) وابن ناقيا (1096/485) وهما سابقان على الحريري فإن المقاميين المشارقة تلامذة للحريري أكثر من البديع، ويتجلى ذلك في ميلهم إلى النزعة اللغوية التعليمية.

ولعل من أقدم المقاميين المشـــارقة بعد الحريري، الزمخشـــري جار الله (ت:1144/538)، وبالرغم من كونه مفتونا بمقامات الحريري إلى الحد الذي جعله يشـــيد بها شـــعرا[1] فإنه أســـس اتجاها انحرف بالمقامات عن جادة البديع والحريري، بحيث فرغها من الأسلوب القصصي التخييلي، ونحابها نحو الوعظ، مما ســـاهم في تشـــويش مفهوم المقامة بعد أن كاد يســـتقر لذلك الجنس الأدبي المخصوص.

ولعل الزمخشـــري المتكلم المعتزلي، انطلق من مفهومها الأول الذي يجعلها أقرب إلى الخطبة الوعظية على نحو ما مر في تعريفها.

وقد تلا الزمخشـري العديد من المقاميين المشـارقة على مر العصـور التالية، وكانت مقاماتهم ســـائرة في فلك الهمذاني والحريري تارة وتارة تنحو نحو الطريقة الزمخشـرية، دون أن تقدم نموذجا متميزا في هذا الصـدد، ومن أولئك الأســـواني (ت:1167/562) - وابن الجوزي (ت:596هـــــ/1900م) والصـــفدي

[1] انظر شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص:298 ط دار المعارف مصر 1971، نقلا عن النجوم الزاهرة لابن تغري بردي.

(ت:1362/763) والقلقشـــنـدي (820هـــــ/1418م) والســـيوطي (ت:911هـــ/1505م) وقد تعددت أغراضـها وتباينت عندهم فأفردوا بعضـها للمدح تارة والنقد الأدبي أو الاجتماعي أو المفاضـــلة بين الأشـــياء والمفاخرة بينها كما عند السيوطي خاصة.

ولعل كون أغلب هؤلاء المقاميين من المؤلفين الكبار: اللغويين والفقهاء، ســاهم في إبعاد المقامة عن الروح الأدبية القصــصــية، ونحا بها نحو الروح التعليمية الجافة، ينضــاف إلى ذلك ما اتســمت به تلك العصــور من جمود أدبي، وشــح في ينابيع الإبداع عامة، فإذا كان الشعر الذي هو ميدان الإبداع عند العرب قد اعتراه ما اعتراه من الضـــعف والركود فلا عجب أن تكون المقامة، وهي فن جديد لم يصلب عوده بعد، عاجزة عن النمو والتطور.

لكن هل يكون حظ المقامات أحســـن عند المغاربة (في الأندلس والمغرب) من المشارقة؟

ب– في الغرب الإسلامي

وصلت سنة تقليد المقامات مبكرا إلى الغرب الإسلامي حيث يذكر إحسان عباس أن ابن شـهيد (ت1035/426) هو أول من نسـج على منوالها وأنه كان يحاكي الهمذاني بقطع وصـفية، في وصـف الماء والبرغوث والحيوان[1] وقد رأى محمد

[1] إحسان عباس تاريخ الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، ص:303 ط دار الثقافة بيروت 1981.

بن سعد الشويعر، أن إبراهيم الحصري(ت 413هـ 1023م) صاحب زهر الآداب، هو أول من نقلها إلى الأندلس[1]، لكن الانطلاقة الحقيقية لهذا الفن في الأندلس والمغرب، بدأت مع ابن شرف القيرواني (ت:462هـ/1070م) وقد أوثر عنه نصان فقط أحدهما في النقد الأدبي والمفاضلة بين الشعراء، والثاني يحكي قصة وقعت بين شاب وشيخ خليع، والأول أقرب موضوعا إلى المقامات أما الثاني فإن بناءه أقرب إلى بنية المقامات، وكلاهما يتوفر على راوٍ وبطل[2].

وقد ظهر بعد ابن شرف العديد من المقاميين المقلين وعرف عندهم هذا الفن تحللا من بعض عناصره، فصار مختلطا بأدب الرحلة والوصف وسائر أغراض الشعر والترسل أحيانا، وكلها أغراض غير غريبة أصلا على فن المقامة، ولكن هؤلاء ركزوا عليها وتساهلوا في مقابل ذلك، في الأخذ بالمميزات البنيوية والدلالية، كما هي عند رواد هذا الفن في المشرق.

وتعتبر المحطة الأهم في كتابة المقامات في المغرب والأندلس هي محطة السرقسطي (ت:538هـ /1446م) أي أنه معاصر للزمخشري، وقد عرفت مقاماته بالمقامات اللزومية، لأنه اعتمد فيها لزوم ما لا يلزم تأثرا بطريقة المعري (ت:449هـ /1058م) في بعض كتاباته مثل الفصول والغايات واللزوميات، وهذه المقامات تمثل قمة التصنع والزخرفة اللفظية بحيث تجاوزت في ذلك طريقة الحريري، وقد جاء في مقدمتها: "أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي (...) عند وقوفه على ما أنشأه أبو محمد الحريري"(؟). وهي في بنيتها تشبه مقامات الحريري

---

[1] محمد بن سعد الشويعر: الحصري وكتابه زهر الآداب، ص:494 تونس 1981.

[2] ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة القسم الرابع مج1، ص:154-166، ط بيروت 19.

مع تصرف طفيف يتجلّى في الشخصيات الثلاث المتعاقبة على فضاء الحدث فيها وهي الراوي: المنذر بن حمام والبطل الرئيسي: حبيب السدوسي وشخصية ثالثة تشارك الراوي الرواية أحيانا وتتصرف مع البطل أحيانا أخرى في الأحداث.

وهذه الأسماء لها دلالتها على الوظائف المسندة للشخصيات، كما لا يخفى ما لها من شبه براوية الحريري وبطله على مستوى التسمية.

وتأخذ مقامات السرقسطي مسرحها من بلاد العرب في المشرق بل تتجاوزها أحيانا إلى الشرق الأقصى من الهند والصين، ولا يرد ذكر مواضع من بلاد الأندلس فيها إلا نادرا، مع أنها كتبت بقرطبة حسب الرواة، وتظهر المسحة الأندلسية فيها على مستوى تصوير الرحلات بالسفن البحرية ووصف مجالس اللهو والمجون.

وبالرغم من أن هذه المقامات تمثل أهم أثر جاد في فنها لدى الأندلسيين فإنها لم تكسب شهرة، ولم تنل رواجا في الأوساط الثقافية في المغرب والأندلس، ولا أدل على ذلك من كونها لم تخرج من ظلام المخطوط إلى المطبوع إلا في الثمانينيات من القرن العشرين[1] (1982) ولذلك فإن أثرها فيما جاء بعدها من تجارب مقامية لا يكاد يوجد.

وعليه فإن مقامات السر قسطي، شأنها في ذلك شأن الكثير من الفنون الأدبية في الأندلس، كانت وجوه تجاوزها وتطويرها للنموذج المشرقي محدودة جدا.

وانطلاقا من ذلك يمكن القول إن نموذج الحريري بقي أهم نموذج يحتذى في فن المقامة لدى المغاربة إلى يومنا هذا.

---

[1]– انظر مجلة حوليات التونسية العدد 28 لسنة 1988 محمد الهادي الطرابلسي ص 110 إلى 143.

فما هي خصوصية التجربة الموريتانية في هذا الصدد؟ وهل هي ذات مسحة مشرقية أم مغربية وما هو حضور القص فيها؟

المقامة في موريتانيا

إن النثر لم يكن له من الحضـور في السـاحة الثقافية الموريتانية ما كان للشـعر، فقد حل الشعر محله في كثير من الأغراض مثل النصائح والمراسلات ووصف الرحلات والأحاجي والألغاز وحتى الأدعية والابتهالات أحيانا، فكان غالب أمر هذه الأغراض أن توضع في قالب عروضي على النمط المزدوج المعروف في بحر الرجز خاصة. ويرجع الأمر للطابع الشـفوي لثقافة القوم... وسـهولة حفظ المنظوم أكثر من المنثور، ولذلك فقد راج عندهم إلى حد بعيد، ما يعرف بالشـعر التعليمي، واشـتغل أغلب المؤلفين بنظم المتون النثرية، كما حرصوا على أن يجعلوا مؤلفاتهم في أي منحى منظومة ليسـهل حفظها وتداولها ومن ثم انتشارها وشيوعها في الأوساط المحلية.

هذه الأوسـاط التي تحيا حياة البداوة في صـحراء مترامية الأطراف، لم تعرف فيها غالبا إلا التنقل الدؤوب خلف مواقع سـقوط الأمطار، مما يجعل الاحتفاظ بالكتب وإدمان مطالعتها أمرا عسيرا.

وعليه فإن النثر يكاد يكون مقتصـرا عندهم على الفتاوى والمواثيق وبعض الشـروح المقتضـبة التي يراد منها فك مغاليق اللغة بالدرجة الأولى، وهو ما يعرف عندهم بـ"الطّرة"، وقد يحدث فيها بعض التوسع والاستطراد أو تبدأ بديباجة موشاة بالبديع وألوان الزخرفة خاصة إذا كان الموضوع لغويا أو أدبيا، إلا أن ذلك يعتبر من باب الندرة، ويخلو غالبا، من أي نفس قصـصـي، مما يجعله خارجا عن مجال هذا البحث، شـأنه في ذلك شـأن بعض التآليف ذات الطابع التاريخي، مثل كتاب

كرامات أولياء تشمشه لوالد بن خالنا (ت 1212ـــ/1798م)، فهذا الكتاب رغم ما فيه من زخرفة لفظية وتضمين واقتباس، بل وسرد قصصي أيضا، فإنه لا يمكن اعتباره من المقامات في شيء حسب ما بدا لنا وذلك للأسباب التالية:

أنه كتاب تاريخي ألفه صاحبه على أنه سرد لوقائع تاريخية حدثت بالفعل، وإن كان تجافي الروح العلمية الموضوعية فذلك لسيطرة الخرافة والتفكير الأسطوري على عقول الناس في تلك الفترة.

أنه خال من التخييل، فما فيه من خرافة وعجائبية لا يمثل أقنعة فنية بحال من الأحوال ولذلك فإن الإسناد فيه إسناد قصد به غرض التوثيق وليس التخييل.

أن المقامات قطع نثرية قصيرة وهو سرد طويل متسلسل يختلط فيه التاريخ بالأسطورة والنزعة المناقبية المفرطة.

وعليه فإن ما ذهب إليه محقق هذا الكتاب من أن صاحبه قد اعتبره بعضهم رائد فن المقامة في الأدب الموريتاني، لا يبدو في واقع النص ما يبرره.[1]

ويبدو أن فن المقامة لبث زمنا طويلا عندهم فنا لغويا مستهلكا في الأوساط الثقافية يراد منه إغناء الرصيد اللغوي والاستمتاع بما فيه من نكت، أكثر مما كان مجالا للمحاكاة والتمرين، وهنا تجدر الإشارة إلى أن نموذجهم هو مقامات الحريري، وليس البديع، فالبديع لا يكادون يعرفون عنه إلا ما ذكره الحريري في تلك المقدمة التي ظلت عندهم نموذجا للتواضع العلمي، مثلها مثل مقدمة ابن مالك(ت:1274/672) للخلاصة.

---

[1] والد بن خالنا. كرامات أولياء تشمشة تحقيق الداه بن محمد عالي (مرقون، بحث تخرج للإجازة من المدرسة العليا لتكوين الأساتذة لسنة 81-1982، ص:9

ويتجلى غرامهم بمقامات الحريري في شـــتى المصـــادر التي تناولت التاريخ الثقـافي للبلـد. ففي تراجم العلمـاء كثيرا مـا يرد ذكر كون العـالم درس مقـامـات الحريري، بل حفظها في كثير من هذه التراجم. ومن يرجع إلى كتاب فتح الشـــكور في تراجم علمـاء التكرور للبر تلي (ت:1219هـ)[1] يلاحظ ذلـك، وممن قـال إنـه كان يحفظ المقامات القاضي الولاتي سيد أحمد الولي المتوفى (1095/ 1684).

كما أن ابن حامد المؤرخ (ت:414هـ/1993) ومن بعده الخليل النحوي يذكران العديد من حفاظ مقامات الحريري.

أمـا إنتـاج هـذا اللون الأدبي فيبدو أنه جاء متأخرا إن لم تكن عوادي الزمن قد ضـيعت بوادره –وهو أمر غير مسـتبعد على كل حال. فأول نص مقامي عثرنا عليه يرجع إلى أواخر القرن الثالث عشر الهجري.

وبعد تلك الفترة أيضا لا نرى كما كبيرا من هذا الفن فأغلب المقاميين مقلون.

ومعروف أن العوامل التي تضـافرت على وجود النثر الفني، ومنه المقامات في التاريخ العربي كانت ذات صـلة –في أغلبها بالتحول الاجتماعي والتحضـر، الأمر الذي لم يتوفر في المحيط الثقافي المحلي آنذاك.

ولئن كان للتراكمات الثقافية المجترة في هذا المجال دورها كما أن للشعوب أيا كانت غراما بالحكايات القصـصـية، فإن المقامات نظرا لنخبوية جمهورها، لم يكن لها أن تســد هذا الفراغ إلا لدى الضــليعين في اللغة ومن لف لفهم. يقول محمود

---

[1] البرتلي محمد عبد الله بن أبي بكر: فتح الشكور في معرفة أعيان علماء التكرور تحقيق محمد إبراهيم الكتاني ط/ دار الغرب الإسلامي بيروت 1981 ص41.

طرشـونة في شـأن المقامة عموما "المقامة سـواء في المشـرق أم المغرب لم تكتب قط للعامة"[1].

لذلك فإن قصـص الأنبياء وأيام العرب والحكايات الشـعبية المحكية باللهجة على ألسـنة الحيوانات والغيلان وغيرها كانت أكثر حضـورا في المجالس الشـعبية خاصـة من المقامات. ولعل لارتباط مسرح الأحداث في المقامة بالمدينة دوره أيضـا في ذلك.

هـذا مع أن بعض البـاحثين المحليين يـذهـب إلى أن المقـامـات الحريريـة كـان يتغنى بها الأميون على الطبل في الحفلات الشعبية في فترة متقدمة. [2]

ومهما يكن من أمر فإن معطيات البحث تؤكد أن استهلاكها في الأوساط العلمية كان أكثر من إنتاجها عندهم، فما هي طبيعة هذا الإنتاج هل يكون محاكاة واسـتنسـاخا وتكريسـا للنموذج أم يكون تطويرا وتجاوزا؟ وهل يعكس الخصـوصـيات المحلية على مستوى الأغراض والمضامين، في حين يبقى على القالب أم يحور في كل ذلك؟ هذا ما سـنحاول اسـتكناهه من خلال اسـتنطاق النماذج التالية:

---

[1] د. محمود طرشونة، حوليات كلية الآداب التونسية، ص:156، العدد: 1988/28.

[2] الخليل النحوي: بلاد شنقيط المنارة والرباط ط/تونس 1987ص230.

المقامة الشتوية[1]

أ- في البنية

تقوم بنية هذا النص المقامي على تمهيد يشكل الإطار العام للسرد، ويبدأ بإسناد الخبر إلى راو يروي عن آخر (حكى المبرد عن الفراء) وهو ما يحيل إلى طريقة التوثيق عند الرواة والمحدثين كما أن الاسمين الواردين يحيلان إلى علمين من أعلام علماء اللغة هما أبو العباس المبرد (ت:286هـ/899م) وأبو زكريا يحي الفراء (ت:207هـ/823م).

وتأتي النقطة الثانية في التمهيد محددة طبيعة نشاط المتحدث عنهم وإطارهم العام، فالراوي مشارك في الحدث وليس متفرجا، إذ هو أحد تلامذة المدرسة التي جرى فيها الحدث، لذلك فهو يرسم الجو النفسي لهذا الوسط فيصفه بالسرور والارتياح وفي ذلك مسوغ للحدث اللاحق.

بعد التمهيد يأتي الحدث الثاني في النص وهو ظهور البطل والتصريح باسمه، وهنا يسقط القناع فيظهر الجانب التخييلي في الحكاية مباشرة، فالبطل هو الشتاء، والشتاء أحد فصول السنة الأربعة، يمتاز من بينها باشتداد البرد، وموجات

---

[1] العنوان من عندنا وهو نص وحيد أثبته المؤرخ المختار بن حامد في كتاب حياة موريتانيا الجزء الثقافي2، ص:140-142، ط تونس 1990.

صاحب المقامة هو محنض بابه بن اعبيد أحد علماء القرن الثالث عشر، كان صاحب محظرة واسعة الباع في العلوم اللغوية والشرعية. توفي

العواصـــف، وتســـاقط الأمطار أحيانا، مما يجعل التعامل معه صـــعبا خاصـــة في الصحراء.

وبظهور هذا البطل يبدو هو المتصـــرف في الأحداث طيلة المقامة، ولا يخلو نعته في بداية النص من الاضـطراب، فهو قادم في برده الأغبر، كأنه ضـيف طارق، وتتلو ذلك جملة " ومعه جنده الأكبر"، لتعطيه صـــفة قائد الجند المغير، وجند الشتاء الصحراوي قد يكون العواصف والمطر، كما قد يكون أيضا الجوع والمرض، فكل هذه الأشـــياء تصـــاحبه عادة، ثم تأتي جملة "تلقيناه بفاكهته"، لتعيد إلى الأذهان كونه ضـــيفا لا مهاجما، لأنه قال "دخل" ولم يقل هجم ولا "أغار" فهو تلميذ جديد في المدرســـة له حق الإكرام والاحتفاء بمقدمه ولكن ثقل ظله منعهم من الاحتفاء بمقدمه، فهو وإن ظهر متقمصـا صـورة الطالب، المتعطش إلى العلم، المنهمك في التحصـيل، فإنه شـوش على جمهور المدرسـة لأنه لم يكتف بلوح ودفتر كغيره، وإنما "رقم لوح الجو ودون في صـفائح الدو"، وهم قد تعودوا على أنواع من القادمين إلى تلك الرحاب، منهم الضـــيف العابر، ومنهم المغيرون الذين يطرقون أحيانا، ومنهم الطلبة القادمون بغية الاســـتقرار، والانهماك في الدرس، وكل هؤلاء يتطلب معاملة خاصة به، لكن هذا الطارق مختلف عن كل ذلك.

وتأتي جملة " لبس بعض التلبيس" بمثابة نقطة التحول في الســـرد لتنطلق بعدها الأفعال الدالة على التحويل بدءا بفعل أصـــبح، فتفســـح المجال لبروز الشـخوص الواحد تلو الآخر، على خشـبة المسـرح، يمثلون أدوار هذا التلبيس كل حسب الفرع الذي يختص فيه من فروع المعرفة، فيأتي الفقيه، ثم الأصولي، فالمحدث، فالنحوي، فالبياني، فاللغوي، فالمنطقي، فالمتكلم.

وما منهم أحد إلا وقد ظهر تأثير القادم على سلوكه ورؤيته للأشياء فادحا. ويتجلى ذلك أولا في تساهل الفقيه تجاه طهارة الثوب والمحل عند الصلاة: "يصلي بكل كثيف ولو لم يكن بنظيف ويتنفل في الكنيف"[1]، ومحاولة الأصـــولي تطبيق منهجه، في التعامل مع ثوبه، اتقاء للبرد، وانشغاله عن التفكير في أساسيات علمه.

ومع بقية الجماعة يبلغ التلبيس حد التخلي عن المعتقدات المبدئية لديهم، والأخذ بعكسها التماسا لما قد يخفف من وطأة البرد، بل إن الأمر يصل بهم تارة إلى التعلق بأسماء أشخاص أو معان لمجرد أنها تشترك في حروفها مع بعض وسائل مكافحة البرد كما في "ابن شهاب[2]"، و"الكسائي[3]."

وفي ذلك مبالغة في مدى استيلاء البرد على الحيز الأكبر من مجال تفكيرهم، حتى كأنه أصابهم بلوثة في عقولهم.

ويمر الســرد على هذا النحو حتى يصــل إلى نقطة التحول الأخيرة التي تعود فيها جملة التلبيس من جديد غير مقيدة على عكس الأولى، إذ تفيد هذه التلبيس الكامل "لبس الشتاء المسائل" بينما تصرح تلك بأنه مجرد "بعض التلبيس".

وترد جمل أخرى معززة للمعنى في إطار التلبيس، بعدها يعلن البطل انتصــاره من خلال المقطوعة الشعرية الخاتمة.

---

[1] الكنيف: المرحاض، وحظيرة من شجر للمواشي.

[2] ابن شهاب: محمد بن مسلم بن عبيد الله بن شهاب أبو بكر الزهري محدث وفقيه تابعي (ت:124هـ.

[3] الكسائي: على بن حمزة، أبو الحسن الكسائي: نحوي كوفي أحد القراء السبعة (ت:189هـ.

وعليه فإن هذا النص يبدو ذا بنية خاصة، ليست هي بنية المقامة في أوضح صـــورها عند البديع والحريري: (تمهيد، حدث طارئ، قناع، كشـــف قناع) إذ هي تتوقف هنا عند العنصرين الأولين فحسب.

ولئن اشتمل النص على راو وبطل فإن العلاقة بينهما لا تشبه علاقة الراوي بالبطل في المقامات، ولذلك فإن عنصري القناع والمفارقة يختفيان بشكلهما المعهود في المقامات النموذج، وهما من العناصر الأساسية.

فالمستوى التخييلي إذا لا يكاد يتعدى في النص التمهيد الأول الذي يشتمل على ذكر الراوي ومحيطه الدراسي، وجعل الشتاء شخصا (شخصنته) متصرفا في الأحداث من بعد على أنه بطل.

ومن ثم فإن القناع والمفارقة لا يتعديان ما في إسناد فعل الدخول للشتاء من مجاز عقلي، إذ بمجرد إثبات أن الطارق المنتاب هو الشـــتاء يفقد القناع احتمال تناميه في لحمة السرد، فلم يعد هناك مسوغ لوجود المفارقة في النهاية.

وهنا يمكن القول إن الأقنعة في النص لغوية أكثر مما هي تخييلية، أي أنها تتمحور أساسا حول عنصر التورية المتواتر في النص.

أما فيما يتعلق بعنصر الزمان، فالزمان الفعلي للأحداث هو من أواخر فصل الخريف: (مطلع فصل الشتاء) إلى أواسط فصل الشتاء، فهو إذا محدد فصليا وإن لم يحدد تاريخيا، ولا تبدو حركته خطية إلا في بداية النص، أما بعد ذلك فتبقى تراوح مكانها حتى الحدث الختامي: "فلما..... أنشأ يقول.....".

أما زمن الحكي فهو متأخر لا محالة عن الزمن الفعلي للأحداث إذ أن فعل حكى المسند إلى الراوي يفيد الاسترجاع حتما ويبدو استغلال الزمن في النص استغلالا مزدوجا، إذ هو بطل المقامة وهو خطها الذي تتشكل أحداثها عليه، ويرد ذكر المكان في موضعين من النص، هما، في البداية "لوح الجو" و"صفائح الدو" اللتان معناهما: الفضاء والأرض، المستوية، وفي الأخير، خلال المقطوعة الشعرية الختامية: "أجر فوق ربا الكثبان أذيالي" وما عدا ذلك لا يرد شيء من مميزات المكان، لأن الوصف الذي هو أداة تصويره يتمحور حول سلوك جماعة المدرسة.

بيد أن الانطلاق من البيئة والعصر اللذين يؤطران النص خارجيا يجعل الإشارات الواردة في النص أكثر جلاء، فالناس في الصحراء عادة يختارون سهلا منخفضا بين الكثبان يضربون فيه خيامهم في فصل الشتاء بحثا عن الدفء.

في الدلالة: اللغة والأسلوب

تشكل المفردات اللغوية في هذا النص استحضارا لثروة هائلة من مفردات المتون المدرسة بالمحظرة وتعابيرها، لذلك العهد، فهي بمثابة استظهار للمصطلحات والشواهد المستقاة من تلك المتون.

ومن ثم يمكن القول إن صعوبة فهم هذه المقامة لا تكمن في دلالات الألفاظ المعجمية بقدر ما تكمن في ازدحام الإحالات على مصطلحات الفنون

وشـــواهدها التي ينحصـــر تداولها غالبا في إطار المشـــتغلين بها، ولا يكاد يبدو في الصيغ والتراكيب تعقيد خارج عما يستدعيه الانتقاء الناجم عن الأسلوب البديعي المسجوع.

وفي تعاقب فعلي "أصـــبح" و"غدا" باعث لبعض الحيوية في النص إلا أن تواتر الواو كأداة ربط بين الجمل يوحي بضـعف التماسـك المعنوي بينها، ينضـاف إلى ذلك خلو النص من الحوار واعتماده الأسلوب غير المباشر.

هذا ويوجد في النص مما يسـميه الدكتور حمادي صـمود " البنى الملزمة"[1] في المقامة، بعض العناصر وذلك على النحو التالي.

الســجع: وهو من أخص خصــائص المقامات ويلتزم في النص ويغلب عليه الالتزام به في كل فاصـــلتين ثم ينوّع وهكذا... ويندر الأخذ به في أكثر من ذلك، ومن التزامه في ثلاث فواصـل: الجمل الثلاث الأولى في النص، وتمتاز جمله بالقصـر وتساوي الفواصل غالبا

الجناس: ويكثر بشـــكله الناقص في النص، ونادرا ما يأتي تاما. ومن الأمثلة على ذلك: (فهم سائل، مسائل، إحالة، حالة) وكثرة الجناس الناقص ظاهرة صوتية ملازمة للســجع، لأن الكلمات عند ما تشــترك في الوزن الصــرفي وبعض الحروف (تساوي الفواصل والسجع) يلزم من ذلك وجود الجناس الناقص.

ومعروف أن السجع والجناس ظاهرتان صوتيتان إيقاعيتان

[1] – انظر حمادي صمود الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة م.م /ص 21

الطباق والمقابلة: والطباق هنا كثير في النص بينما تندر المقابلة ومنها (رقم لوح الجو، دون في صـفائح الدو...يؤمن بالحشـر، وينكر النشـر) والتقابل ظاهرة حركية إيقاعية كذلك.

تضـمين الشـعر والأقوال المأثورة: لقد زاوج هذا النص بين الشـعر والنثر فورد الشعر فيه ثلاث مرات: في وسطه، مرتين وقد كان استشهادا وتضمينا، أما في المرة الأخيرة التي ورد فيها على شكل مقطوعة من سبعة أبيات، فإنه من قول الكاتب، وهو بمثابة مسـك الختام في النص، وهي سـنة معروفة عند الحريري في الكثير من مقاماته كالمقامة الحلوانية والكوفية.

وإنشاد الشعر احتفالا بالانتصار في المعركة عادة محلية وعربية أصيلة كذلك.

أما الأمثال والأقوال المأثورة فلا يوجد منها بنصه خارج الإشارات الواردة في السـياق إلا مثل "ضـعثا على إباله"[1]، وهو مثل يضـرب لبلية تنضـاف إلى أخرى، وجرح ينكأ جرحا، وجملة "اللهم قنا شر البرد وأهواله" المأخوذة من إحدى مقامات الحريري، وهي المسماة الكرجية (رقم 25)[2].

ثم هناك عبارة من حديث نبوي شـريف " هي أيما إهاب" ونصـه الكامل " أيما إهاب دبغ فقد طهر" [3]والإهاب الجلد.

---

[1] انظر مجمع الأمثال لأحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ص، 21 ط، القاهرة، 1955.

[2] انظر الحريري/ المقامات ط/ دار الفكر – بيروت (د.ت)، ص:253.

[3] انظر الجامع الصغير السيوطي، ص: 454، ج1، دار الفكر (ب.ت) والحديث صححه ابن ماجه والترمذي.

وفي النص جملة من شـواهد النحو المشـهورة هي "خرق الثوب المسـمار" يستشهد به على الاختيار في رفع الفاعل ونصبه عند أمن اللبس، لأنه معروف أن الثوب هو المخروق سـواء رفع أم نصـب، وقد وردت العبارة في النص هنا تركيبا إضافيا مبدوء بمصدر بينما هي أصلا جملة فعلية يتصدرها فعل.

أما بخصـوص الصـور البلاغية فإن التورية بالمصـطلحات والتعابير المألوفة في الجو المحظري ذي المعارف الموسـوعية تأخذ حصـة الأسـد ومن الأمثلة على ذلك الإيهام بعلاقة قائمة بين الأسماء التالية وبعض وسـائل مكافحة البرد (ابن شـهاب والكسائي وقبة ابن الحشرج) فالأول لأن الشهاب في الأصل هو قطعة الخشب أو الحجارة المشـتعلة، والكسـائي لأن صـيغة الاسـم صـيغة نسـبة للكسـاء الذي هو ثوب، وقبة ابن الحشـرج تحيل إلى أحد الأمثلة المشـهورة في البلاغة وهو البيت التالي:

إن السماحة والمروءة والندى في قبة ضربت على ابن الحشرج[1]

والمراد هنا هو القبة، لأنها من وسـائل الوقاية من البرد وتكثر الكناية أيضـا مثل: (كتب باب الاعتكاف يعجبه الجوهر المكنون تعجبه ملة إدريس).

فالأولى كناية عن لزوم المكان بدراسـة باب الاعتكاف وهو باب من أبواب الفقه في مختصر خليل خاصة وموضوعه هو لزوم المسجد للصلاة والعبادة في أواخر شهر الصيام.

[1] البيت لزياد الأعجم ت.حوالي 100هـ انظر بدوي أباظة:علم البيان ط/مصر 1967 ص240

والثانية كناية عن المرأة وفي ذلك إحالة إلى الآية الكريمة {حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون}[1] واللؤلؤ جوهر، والمرأة قد تكون من وسائل مكافحة البرد، ومن جهة أخرى، فإن الجوهر أحد المقولات المنطقية المعروفة ويقابله العرض، أما الأخيرة فهي كناية عن المكان الدافئ الظليل والحياة المترفة لأن النبي إدريس عليه السلام – كما في بعض الروايات– عند ما اطلع على مقامه في الجنة آثر الاستقرار فيه على انتظار يوم المعاد فقال "هذا مقامي لا أتعداه".

هذه إذا أمثلة من الكنايات وثمة بعض الاستعارات أيضا من مثل "رقم لوح الجو ودون في صفائح الدو" وهما استعارتان مكنيتان تخييليتان ومن التشبيه: "جلس إقعاء البدوي المصطلي" وهو تشبيه مؤكد.

ب– الأغـراض

الغرض الأساسي في المقامة هو شكوى البرد، والبرد ظاهرة طبيعية تصاحب فصل الشتاء، وهو أحد الفصول الأربعة في السنة، ونظرا لما للبرد من تأثير على النشاط العام، فقد اكتسب هذا الفصل رموزا عند الشعوب منذ القدم منها الموت لأن الطبيعة تموت فيه، والشيخوخة، والجمود.... وغير ذلك مما يحيل على السكون وفقدان النشاط.

ويكتسي الشتاء طابعا خاصا عند الصحراويين فهو في أزمنة الخصب نعمة وفي أزمنة الجفاف نقمة كبرى، وذلك لأن أسباب الحياة تتوفر في فترة الخصب خاصة فيما يتعلق بالأغذية كما أن الغطاء النباتي للأرض يوفر بعض الدفء،

[1] الواقعة الآيتان 22 و23.

ويؤثر الناس الاستقرار على حياة الحل والترحال الدائبة في الفصول الأخرى، فيكون بذلك فصل الشتاء فصل راحة واطمئنان، أما في فترات الجفاف والقحط فإن البرد في الصحراء يمثل كارثة كبرى بحيث يصبح العراء صفة الأرض ومن عليها، وتشتد العواصف الهوجاء ويظهر الوسط أكثر شحا بالملابس لأن مصدرها الأساسي هو التجارة التي تقوم على التبادل مع المدن التجارية البعيدة عن طريق عرض الحيوان للبيع، والرحلة الشاقة في سبيل ذلك، الأمر الذي يبدو مستحيلا في فترات القحط.

وعليه فإن النار تبقى الوسيلة الوحيدة المتوفرة للتخفيف من وطأة البرد لذلك فإنهم يلقبونها بفاكهة الشتاء[1] ولعل الانطلاق من واقع النص مع استحضار بيئته وعصره يبدي الجوانب، المتعددة في اللوحة على مستوى المضمون فهو يتحدث عن واقع المدرسة البدوية المعروفة محليا بالمحظرة، وهي تشكل عادة وسطا يمتاز بالتقشف في المسكن والملبس والغذاء لأنها تتألف من شيخ متزهد يقسم وقته بين العبادة والتدريس ومطالعة الكتب، وقلما يشارك في نشاط التنمية التي هي الركيزة الاقتصادية الأهم عندهم.

ويوجد حوله جمهور من الطلبة قدموا من شتى الجهات متفرغين لطلب العلم والتحصيل بعيدا عن أجواء الأسر والمشاغل الكسبية، مما يجعل الاكتفاء بالحد الأدنى من الضروريات هو دأبهم، فلا عجب إذا، أن يهز الشتاء هذا الوسط هزا عنيفا. فيظهر ما كان مختفيا من الرغبة في أسباب الحياة الهنيئة، لأن سياط البرد

[1] هذا الاسم أطلقوه على التبغ أيضا عند ظهورها. راجع قصيدة ابن الشيخ سيديا في كتاب ابن الأمين/ الوسيط في تراجم أدباء شنقيط ط/ القاهرة 1989 ص275

تســـوق كل واحد رغما عنه إلى البحث عما قد يخفف وقعها عليه، والوســـائل المتاحة متمنعة أيضـــا، فالغذاء يتطلب التعامل مع الحيوان في أوقات اشـــتداد البرد صباحا ومساء، والنار لا يمكن الاصطلاء بها داخل الخيام، نظرا لسهولة احتراقها، بل لا بد من الحذر عند الاقتراب من اللهب، والنوم لا يمكن أن يتم عن كثب منها.

فـــ"ـــالكافات"[1] إذن غير متوفرة في الغالب على نحو ما ذكره الحريري على لسان بطله في المقامة الكرجية الدائرة حول الشتاء، تلك المقامة التي يحاورها النص في مستوى المضمون.

ولا يخفى كذلك ما في شـــكوى البرد من تقاطع مع موقف الكدية المعروف في المقامات، فكلاهما بث وشكوى لألم سببه سوء الحال والفقر في الوسائل، الفرق بينهما هو أن الشكوى في الكدية وسيلة استجداء مباشر وتكسب، بينما هو هنا ليس كذلك بالضرورة.

وثمة فرق آخر وهو أن البطل في المقامة أصـلا هو المتضـرر والشـاكي غالبا، وهو هنا جالب للضرر والجمهور هو المتضرر.

والغرض الثاني من أغراض النص هو النزعة التعليمية واسـتعراض العضـلات في مجـالات اللغـة والخبرة في مقررات المحظرة من متون الفنون المختلفـة، وهو أمر جلي، بل إن هذا النص صـالح لأن يعتبر بمثابة متن شـاهد على ما كان متداولا في تلك الأوساط من معارف.

[1] انظر الحريري: المقامات م.م: المقامة الكرجية رقم 25 ص212.

ولا يخلو النص كذلك من مسحة فكاهية ساخرة تختفي بين السطور لتمثل الغرض الثالث في النص. وهي كامنة في تصوير سلوك من اضطرهم البرد من المتشددين دينيا إلى التساهل في بعض المسائل الأساسية، ويشير النص في آخره إلى أن ما حدث إنما حدث للشيوخ خاصة فالوصف إذا يتركز حول الشيوخ كنمط من النكاية بهم في حين أن التلاميذ سيكونون بدون شك أشد تضررا، وهذا مظهر من مظاهر علاقات المشاكسة القائمة عادة بين التلاميذ وشيوخهم، وبين الآباء والأبناء... وهو أمر لا ينجو منه في هذه الأوساط إلا شيوخ الطرق الصوفية لأن النزعة التقديسية لدى مريديهم تجعلهم محصنين عن أي كلام لعابث أو ممازح.

وعليه فإن خاصية الفكاهة والسخرية في المقامة لها حضور في هذا النص، ويختفي من المضامين التقليدية للمقامة الوعظ وهو كثير عند الحريري خاصة، لكنه مع ذلك أتى بالعديد من المقامات خالية منه وإذا ما وضع في الحسبان أن النص هنا واحد فإنه من الطبيعي ألا يستكمل كل تلك المضامين.

المقامة السليمانية[1]

أ- البنية

يبدأ النص بفعل ماض متعد إلى مفعوله بواسطة حرف الجر (ب) ومفعوله ياء المتكلم، وفاعله الآتي بعد ذلك اسم مجرد معرف بالإضافة: "نبا بي من (دَدْرِ) استقضاء مديان" وهنا يظهر لأول وهلة اختفاء الراوي الخارجي واعتماد الأسلوب المباشر في القص، وفي هذه الجملة يظهر الحدث الأول والمكان والهدف، وتأتي الجمل التالية لتحدد الحدث أكثر، فالحدث هو الرحيل إذا ومكان المنطلق يسمى "ددر" والهدف هو استقضاء الدين من شخص فقير متشرد ووسيلة النقل في الرحيل هي الجمل "عبر إسفار ماله مثيل" وناقة قادها للاستعانة بها عند الحاجة "أدماء من بنات الجديل".

واختار رحلا من النوع الجيد المعروف محليا ب"البابي" نسبة إلى صانعيه وهو مغشى بالجلد المعد إعدادا جيدا "بابي قانئ الصباغ سهك برائحة الدباغ"، وهنا يأتي تحديد الزمان تحديدا فصليا فالرحلة بدأت في أوائل فصل الصيف وهو فصل يمتاز بالحرارة في تلك المنطقة.

وتأتي بداية التأزم في النص عند رد من يتوجه إليهم الراوي بالسؤال عن مدينه "فكلما أبحت للسائل باسمه وكشفت له عن وسمه، تحوب وتحرب، ونكص

[1] . عبد الله العتيق بن ذي الخلال (ت ق 13هـ) له عدة مقامات.

على عقبيه وتترب،" ويبدأ الراوي في اسـترجاع موقف الغريم عند قرضـه إياه دينا، وكيف زعم له أنه موسر صادق الوعد وفي أمين.

وتأتي المرحلة الثانية من التأزم عند ما يحل الغريم ضـيفا عند منزل المدين ينتظر قدومه في العير، ويقيم في بيته مع زوجته السمجة وأبنائه البائسين "جحمرش أم عيال، مها زيل در دق أطفال" ويطول الانتظار بدون جدوى.

ويأتي خبر رجوع المـدين من العير إلى حيـث كـان، وتظهر في الجو بوادر حلول فصـل الأمطار ذلك الفصـل الذي كان صـاحبنا يتوجس منه خيفة، منذ بداية النص لأن المنطقة فيه تعيش مناخا شبه استوائي لقربها من نهر صنهاجة، ولا تلبث المنطقة حتى تتهاطل عليها الأمطار، ويفيض النهر " بلغ السـيل الزبي" ويزدهر الغطاء النباتي ويتكاثر البعوض ويعم جو الحرارة والرطوبة الخانقة وتنتشـر الأوبئة خاصة حمى الملاريا المعروفة وهنا يصاب الغريم بالأرق من كثرة الهموم ووطأة هذا الجو، فيرفع عقيرته بالشـعر كنوع من التنفيس عن معاناته التي تشـبه معاناة السجين:

أليس عجيبا ذا التأوُّنُ بانْبَطِّ على أنه سير المقفّص في الحيْطِ

وهنا يذكر الموضـع الذي هو فيه بالضـبط، فهو "انبط" موضـع في الزاوية الجنوبية الغربية فيما بين المحيط الأطلسي غربا ونهر صنهاجة جنوبا.

ويبلغ التأزم ذروته عند ما تعلن زوجة المدين للغريم تبرمها به من خلال نقص حصته من القرى مرة بعد مرة، وقسمها على أن المدين لن يعود ولو عاد لما قضى الدين لأنه مفلس مخادع لا ينتظر منه خير.

ويقع الانفراج عند ما يعلن الغريم أنه عائد بخفي حنين، بعد أن أدرك حقيقة المدين الذي هو صـورة مشـابهة لأبي زيد السـروجي بطل المقامات الحريرية، وهنا يظهر صـوت آخر يمثل وجها ثانيا للراوي هو الجمل رفيقه في الرحلة وزميله في ألفة الصـحراء وجوها، وبالتالي الضـيق بذلك الجو المغاير لها فكلاهما اضـطرته الظروف إلى هجران الحياة التي ألفها والبعد عن ذويه وأترابه وهما الآن عائدان لها بعد طول فراق وشوق وحنين، لذلك فإن الراوي يروي أبياتا على لسان الجمل أيضا، ويتبادل معه الحوار بعدها فيظهر كل منهما يستحث الآخر، فقول الراوي "أتشكو إلى من منع لما بك السنة وإن يوما عند ربك كألف سنة فطر ويك إن أطقت المطار وإن كنت ريحا فقد صادفت إعصارا" فالخلاص الآن أصبح بالعودة إلى الأهل والبلاد، بعد هذه الرحلة المنكودة.

وعليه فإن النص يتحرك في فضائه شخصان محوريان أحدهما هو الصعلوك المدين وهو الفاعل في الأحداث من أولها إلى آخرها، باعتباره السـبب في كل ما حصل، لكنه ظل مختفيا لا حضور له في مسرح النص إلا بالقوة وبواسطة امرأته، أما الثاني فهو الراوي وهو المنفعل بالأحداث المتصرف في ضوء ما يمليه التعامل مع الشخصية الأولى، وهو حاضر في مسرح الأحداث حضورا فعليا، فهو صاحب الرحلة وبالتالي فإن التوتر في السـرد والتأزم فالعقدة ما هي إلا عبارة عن مراحل مسيرته التي انتهت بالخيبة والعودة.

فالبطل إذا متنازع بين الشخصيتين المحوريتين اللذين يمكن أن يطلق عليهما الفاعل والمفعول به في النص، ولكن يبقى للمفعول به النصيب الأكبر من البطولة

وهو الراوي كذلك ولكل من الشخصيتين وجه إضافي يمثله صوت آخر فالوجه الثاني للصعلوك هو "أم العيال" والوجه الثاني للغريم هو الجمل.

أما خط الزمن في النص فهو من الماضي إلى الحاضر وفيه استرجاع قليل يتمثل في تذكر موقف دفع الدين. وزمنه محدد فصليا ما بين آخر فصل الصيف إلى أوائل فصل الخريف (فصل المطر) فمن باب الصدفة أن يكون في الفترة الموالية لفترة النص السابق "المقامة الشتوية" وكلاهما محدد فصليا وليس تاريخيا كذلك.

أما المكان فهو من السهول الصحراوية الشمالية قرب العاصمة نواكشوط حاليا إلى شواطئ نهر صنهاجة مما يلي المحيط الأطلسي.

هذا ويبدو النص مفتقرا إلى الجانب التخييلي في المقامة إذ أنه يسمي الأشياء عموما بأسمائها لكن بنيته السردية تظهر أكثر تماسكا من كثير من المقامات نظرا لتواتر الأحداث وتأزمها في اتجاه العقدة ثم الانفراج والعودة، ينضاف إلى ذلك دقته في تصوير مسرح الأحداث وتشخيص السلوك.

ب– الدلالة – اللغة والأسلوب

يغلب على النص استخدام المفردات الجزلة ذات الفخامة اللفظية والإيقاع القوي، مما ينم عن تمكنها في دلالتها، والمقاطع الجملية قصيرة متواترة تكثر فيها الجمل المفسرة والجمل المتلازمة، مثل السببية والشرطية مما يوحي بالتماسك المعنوي للنص ويضفي على السرد نمطا من التدفق يترجم حرارة التجربة المعيشة في النص عموما.

بيد أن طغيان المعجم البدوي الخاص بالحياة الصحراوية مع الإبل يميل بالنص أحيانا إلى الإغراب، خاصة بالنسبة لمن لم يألف البيئة البدوية ولا لغة الشعر الجاهلي، فالنص ابن بيئته وثقافة كاتبه وكلتاهما ذات نسب أصيل إلى العصر الجاهلي.

ففي هذا المقطع يتضح ذلك "خرز أعطاف راحلتي الحميم، حتى نسيت اسم الشجير والحميم".

فهو يختار من المعجم البدوي الجاهلي ما يناسب الوصف في بيئة مشابهة، ونادرا ما تأتي بعض الاستعمالات من اللهجة المحلية ومنها "بابي" وهو رحل منسوب إلى صاحبه وفعل "مر" التي بمعنى ضاع أو فقد إلى الأبد، وقد ورد في قول المرأة "مات أو مر" و"راحلتي" وهي مؤنث الرحل ولكنه استخدام محلي أكثر مما هو معروف في اللغة أصلا.

وهناك أيضا أسماء المواضع (دَدْرِ)، (أجبونُ) (انبطِّ)، (ترقى). وفي النص إلى جانب ذلك بعض الإشارات المأخوذة من التراث، وهي إحدى تجليات ثقافة الكاتب على مستوى السرد، فمرجعية التراث التاريخي والأدبي لها حضورها دائما في هذه النصوص.

والإشارات الواردة هنا واضحة المغزى، يمكن أن تستشف من السياق وظيفتها بسهولة، فمثلا " له مثل أموال ابن مارية"[1] جلي أنها مبالغة في الثراء.

[1] إشارة إلى بيت لحسان بن ثابت: أبناء جفنة حول قبر أبيهم قبر ابن مارية الكريم المفضل، وهو الحارث الأصغر من ملوك كنده. انظر القرشي: الجمهرة ط/ القاهرة 1981 ص77

وعليه فإنها لا تلعب دورا في تعقيد المعنى العام شأنها في ذلك شأن الأمثال والشعر.

وبالتالي فإنه يمكن القول إن تنوع مكونات معجم النص لا يعمل على تلبيس المعنى وإنما قد يثير لدى المتلقي فضول البحث لمعرفة المعاني الجزئية المشار إليها، فهو إذا عامل ثراء وغنى أكثر مما هو عامل غموض وتعقيد.

وتجري الصيغ والتراكيب على النمط المألوف غالبا ومن الصيغ التي تميل إلى النشاز مع جريانها على القياس "استأسد احمومم، اخزأل" وهي صفات دالة على الكثرة والتفا حش وفي إيرادها نوع من التفاصح.

وعلى مستوى التراكيب لا يبدو التعقيد إلا في موضعين هما في بداية النص: تأخر مفعول فعل رحلت إلى الجملة الثانية بعدها (... عبر أسفار)، والثاني في قوله "إلى أن قلت لسارية صبري يا سارية الجبل"[1] ففي الجملة تداخل.

أما على مستوى الأسلوب فإن النص، كما تمت الإشارة إليه من قبل، يعتمد الأسلوب الخبري في السرد، ويخلو من الحوار القصصي الصريح لكن تصوير مواقف الأشخاص في النص يشكل نمطا من تعدد الأصوات كان من شأنه أن يحد من رتابة القص كما في موقف الراوي مع الشخص في أول رحلته عند ما كان يسأله عن المدين، وموقف المرأة أولا وثانيا من الراوي، ثم موقف الجمل من ربه في النهاية.

[1] إشارة إلى حديث عمر المروي في كتب السير انظر ابن كثير: البداية والنهاية ط/ دار الفكر بيروت 1978 ج7 م4ص130

وكان يمكن أن تحول هذه المواقف إلى حوار لكن الراوي لم يشـــأ أن يجعلها كذلك، بل اختار طريقة الوصــف الخارجي ولعل للمقاطع الوصــفية كذلك دورها في إضــفاء الحيوية على جو النص، ومعروف أن للوصــف دوره المهم في التشــويق والإيضاح، فالنص يشكل لوحة نابضة بالحياة لتلك البيئة سواء تعلق الأمر بأدوات الرحلة أو بوصف مسرح الأحداث أو بسلوك الشخوص.

وهنا ينبغي التعريج على بعض مميزات الأســـلوب لمعرفة ما يتوفر عليه مما يسميه صمود البنى الملزمة.

1-العنوان: يطلق على هذا النص المقامة السليمانية نسبة إلى قوم الصعلوك ولو قيل الصـــعلوكية لكان أجدر بها، لأن الأحداث تتمحور حول الشـــخص الصــعلوك، بل إنها مظاهر لصــعلكته، لكن إذا علمنا أن المجتمع التقليدي في تلك البيئة يعتبر القبيلة عنوانا رسميا للشــخص لا يصــح تعريفه بدونها، جاز لنا أن نعرف أهمية وضع العنوان باسم القبيلة خاصة أن المقام مقام هجاء للصعلوك وهو أبلغ إذا نسب إلى قومه.

2- الســجع: وهو ملتزم في النص التزاما كليا ويغلب التزامه في فاصــلتين ولم يخرج على ذلك إلا مرتين في البداية ولم يتجاوز ثلاث ســجعات في ذلك الخروج، وتجري الجمل بين القصر والتوسط غالبا.

3- الجناس: ويكثر في النص الجناس الناقص الذي يقترب من التمام في الفواصــل مثل الصــباغ والدباغ، الغياض، الرياض، الحباحب، الملاحب، الحمى (بالتشــديد) الحمى. ولم يرد منه تاما إلا الحميم للماء الســـاخن وهو هنا العرق والحميم أي الصــاحب وتكثر المشــاكلة بدل المقابلة في النص مثل: "خيمت الهواطل، وشــبعت

القراطل، ناظم الشـمل بعد شـتاته، واصـل الحبل بعد بتاته،" ويندر وجود الطباق ومنه الجلوس والنهوض.

ونظرا لأن التعبير في النص ينحو نحو المباشـــرة، فإن أنواع الكناية والمجاز والاستعارة نادرة فيه.

ج- الشعر والأقوال المأثورة

لقد ورد الشـعر في النص مرتين إحداهما من طرف الراوي على شـكل بوح وبث للشكوى في "ديار الغربة" والثانية -كما هو مصرح به- على لسان الجمل، وهي على شكل حنين إلى ديار الأهل في الصحراء وكلاهما من صميم النص وليسا اسـتطرادا أو اسـتشـهادا، وذلك جريا على سـنة الحريري الذي يذكر في مقدمة مقاماته أنه يؤثر شعره الذي من نسجه على شعر الآخرين عند ما يريد أن يضمن مقاماته شعرا، ويأخذ المثل حصة الأسد من الأقوال المتضمنة، فقد ورد في النص ما يزيد على العشـرة من الأمثال بعضـها مقتبسـة من الحريري: "أفقر من ابن يومين"، فقد وردت في المقامة الحجرية (47) "أفلس من ابن يومين" ومنها أيضـا "بلغ السيل الزبى". وهو من الأمثال السائرة.[1]

كما أن بداية المقامة تشـبه بداية المقامة الشـعرية عند الحريري "نبا بي من دَدْرِ..." نبا بي مألف الوطن" وذلك بعد ذكر الراوي في المقامة الشعرية ومنها أيضا عبارة "إن كنت ريحا فقد صـادفت إعصـار" فهي في الأولى ليعلم أن ريحه لاقت

[1] انظر الميداني م.م.ص90/1.

إعصـــارا والمثل أصـــلا " إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصـــارا، كما جاء في معجم الأمثال للميداني[1].

د–الأغراض والمضامين

النص يحكي وقائع رحلة، والرحلة غرض مطروق في الأدب منذ القديم، بل إن من فنيات القصيدة الجاهلية وجود مقطع في أولها يتحدث عن الرحلة ومشقاتها ويصف المشاهدات التي مر بها الشاعر فيها، وقد شاع أدب الرحلات في الأندلس كذلك، واختلط بالمقامة على نحو ما مرت الإشارة إليه.

بيد أن الرحلة هنا يمكن اعتبارها مجرد قالب صـــب فيه غرض من أغراض الشعر المعروفة هو الهجاء. فالغرض الرئيسي في النص هو هجاء "صعلوك من بني أبي سـليمان"... فالوصـف وشـكوى الحال والحنين كلها أغراض جزئية مسـخرة للغرض الرئيسي.

والهجاء ليس غريبا على فن المقامة لأن من أهم مواضـيعها أصـــلا الكدية وتصـوير حياة المكدين. وفي ذلك ما فيه من النقد والسخرية خاصة إذا تعلق الأمر بتصوير خصام المكدين فيما بينهم.

ولعل الاختلاف بين هذا النص والنصـــوص المقامية النموذج يكمن في أن الهجاء هنا يتمحور أسـاسـا حول شـخص معين ويحكي الوقائع على أنها وقعت بالفعل –في الجزء الأكبر منها على الأقل، في حين أن الهجاء في المقامات هو ضرب من النقد الاجتماعي وضع في قالب قصصي تخييلي.

---

[1] الميداني م.م ص:30.

ولربما كان اختيار الكاتب هنا للرحلة كقالب لغرض الهجاء فيه نوع من تجنب الحرج، لأن الهجاء بالشعر يبقى وصمة عار في جبين الشاعر وربما سبب له بعض المضايقات من طرف المهجو في تلك الأوساط، كذلك فإن النثر بصورة عامة لا يكتسي من الأهمية ما يكتسبه الشعر لأنه غير متداول.

أما الأغراض الجزئية فمنها الوصف. ولقد نقل النص بجلاء، صورة معبرة عن الواقع الذي يتحدث عنه خاصة في وصفه للمنطقة الجنوبية الغربية من البلاد، عند حلول فصل المطر، حيث يكون المناخ أقرب إلى المناخ الاستوائي، ويصاب الناس بحمى الملاريا من جراء لسع البعوض.... يقول: "حتى إذا خيمت الهوا طل وشبعت القراطل، واشتبكت الغياض، واستأسدت الرياض، واحمومت الربا، وبلغ السيل الزبي، وتخافقت الحباحب، وخفيت الملاحب، وتياسر البرغوث والبعوض وكثر الجلوس والنهوض، وصرعت الناس حولي الحمى....".

فهذا المقطع رغم ما قد يلاحظ فيه من صنعة على مستوى الأسلوب يعكس واقعا معيشا بكل تفاصيله في تلك البيئة، كلما حل فصل المطر.

ويكثر شكوى الحال في النص عموما، ويكون أكثر جلاء في المقطع الذي يصور الراوي فيه نفسه في صورة غريم يقيم عند أسرة بائسة هي أسرة المدين "وطال مكثي بجانب الحصير....".

وهي صورة واقعية للضيف في تلك البيئة، ذلك أن الخيمة البدوية عندهم لا تتوفر على غرف أو أماكن جزئية متعددة وإنما يكون البساط تحتها عبارة عن حصير على شكل شريط ممدود يقيم على جانبه أفراد الأسرة ويبقى جانبه الآخر

للضيوف وإذا كان الضيف غير معزز مثل صاحبنا أو كانت الأسرة غير ميسورة الحال، فإن الضيف لا يجد إلا طرف الحصير القصي...

ويأتي غرض الحنين في آخر النص مجسدا في الشعر الوارد على لسان الراوي والجمل. لبلوغ الذروة في الشكوى والتبرم بالحال، خاصة بعد اليأس من الحصول على الهدف المنشود، وهو استرجاع الدين.

ولا يخلو النص من روح الفكاهة الساخرة التي تختفي بين السطور وهي كامنة بالأساس في تصوير البون الشاسع بين الصورة التي أعطاها الصُّعلوك عند أخذه للدين، والواقع الذي شاهده الغريم بدءا بحديث الناس عنه وانتهاء بما عايشه عند أسرته من سوء حال- فقد كان زعم له أنه ثري موسر وأنه وفي مضياف، وعند ما خبر الأمر وجده صعلوكا ذا عيال بائس، ففي هذه المبالغات الساخرة ما لا يخفى من الفكاهة الممزوجة بالجد، على نحو ما هو معروف في المقامات الحريرية، فكيف يمكن أن يقتنع الراوي بأن من له "مثل أموال ابن ماريه" يطلب الاستدانة منه وهو البدوي الصحراوي البائس، وهل يعقل أن يدفع ماله إلى من لا يعرف حقيقة أمره بسهولة وهل بين دار المدين والغريم من البعد ما يجعل كلا منهما يجهل حال الآخر خاصة أن المدين كما يبدو يشتغل بالتجارة الموسمية المعروفة التي تقوم بنقل المحاصيل الزراعية على الإبل مقابل أجور محددة في الجنوب، والغريم صاحب تنمية حيوانية في الصحراء الشمالية والإقليمان متجاوران، فالمبالغة إذا هنا قصدت بها الإثارة في الأساس وفي إيراده لبعض الإشارات، والأمثال ما يومئ إلى تلك الروح الفكاهية مثل قوله في مزاعم المدين " يوفي الغريم ويعزه ويتلقاه كما يتلقى كثير

عزة" وقوله في وصـف تعامله مع زوجة المدين "وأنا أكاتمها الضـجر والملل على أنه مكره أخاك لا بطل".

وكذلك في مكان اكتشافه الأخير للواقع المر، ويأسه من الحصول على الدين "فعلمت أن كلامه الماضي كيد وأنه الشيخ السروجي أبو زيد".

كل هذه المواطن لا تخلو من ظرف يجعل النص سائرا من حيث مضمونه في سياق المقامات الحريرية.

ويختفي منها غرض الوعظ تماما كما اختفى من ســـابقتها وتبدو النزعة التعليمية في شكل استعراض للخبرة في مفردات اللغة وأساليبها الأصيلة دون لجوء إلى الألعاب البلاغية أو الألغاز والأحاجي، لذلك يمكن القول إن هذه النزعة لا تشكل غرضا أساسيا للنص، بل لعل تعمق الكاتب في معجم اللغة أصلا ولزوم فن المقامة للصنعة كان لهما أكبر الدور في تشكيل معجمها بهذا الشكل.

المقامة الفخرية[1]

أ- البنية

يبدأ النص بفعل ماض مسند إلى اسم ظاهر هو فاعله "حدث هيان بن بيان" ويأتي مفعوله جملة مصدرية هي مقول القول، فالخبر إذا مسند إلى راو، وهذا الراوي يحمل اسما يطلق في اللغة أصلا على مجهول الاسم والهوية أو من يراد عدم تعريفه... وهو هنا غير مشارك في الأحداث وإنما استخدم على ما يبدو لمجرد الرواية.

ويأتي بعد ذلك ذكر الموضوع وهو الحدث الأساسي في مقول القول "أنه وقع فخر مستبان" ويتم التمهيد للمفاخرة بتقديم طرفي المفاخرة الذين هما "فتى وفتاة هذا الأوان" فهو الشاي وهي التبغ "أما هو فالأتاي الحلو عند الإخوان، وأما هي فطابة المشهورة ذات الدخان"

ويأتي أول فعل بعد التمهيد معلنا بدء المفاخرة: "فقال هو..." ويواصل الشاي فخره معددا مآثره التي من أهمها أنه لا يمكن إكرام الأضياف بدون تقديمه لهم وأن استخدامه منشط يمنع الكسل- ثم يذكر خلال ذلك بعض الخصال التي يعرض من خلالها بالطرف الآخر الذي تمثله التبغ، وذلك عند ما يذكر أن "رائحته طيبة المهب" وأنه مفيد للصحة العامة.

---

[1]- صاحب المقامة هو عبد الحي بن التاب فقيه أديب توفي 1305 هـ 1984 م، له ديوان شعر ومجموعة من المؤلفات في الفقه والنحو والأصول.

ويعلن في نهاية حديثه أنه كان راغبا في مرافقة التبغ لما بلغه من رواجها لدى القوم "وكنت أود مرافقتك يا طابة إذ علمت أنك عند القوم مستطابة".

فالتخييل في النص إذا قائم على تشـــخيص (شـــخصـــنة) الشـــاي والتبغ ووضعهما في موضع فتى خاطب وفتاة راغبة عنه، وبالتالي فإن القناع الذي يوهم به ذكر الراوي ينكشف بمجرد تسمية المتفاخرين باسميهما في بداية النص، وذلك على غرار ما وقع في المقامة الأولى. الشتوية.

ونظرا لأن النص قائم على المفاخرة فإن البطل المتصـــرف في الأحداث لا يظهر بشكله المعهود بل إن الأحداث نفسها تأخذ شكلا آخر لأنه يمكن إجمالها في ثلاثة أحداث فقط: عرض الشـــاي لمآثره أمام التبغ خاطبا، رفض التبغ له، طلاقه لها.

وعليه فإنه يمكن اعتبار الشـــاي هو البطل لأنه إما فاعلا أو مفعولا به في النص، أما التبغ فهي حاضـــرة بالقوة تارة أو بالفعل تارة في النص عموما ولكنها بنسبة أقل.

ولا يعود الراوي في آخر النص كما يحدث عادة في المقامات النموذج ويبدو الزمان والمكان في النص متغيرين لا أهمية لهما في السرد، فمكان الشاي يتغير بتغير أحوال المتعاطين له وإن كان ذكره أكثر ارتباطا بالبيوت والأندية من التبغ "يتذاكر عندي الكرام بما يليق بالمقام، ...أما رأيتك في كل ناد ما بين حاضـــر وباد" أما التبغ فهي أيضا متغيرة الموقع بتغير مستخدميها فتارة في الجيب وأكثر الأوقات في السوق "جل الناس في التجر بي تساوي" ولا يأتي من ذكر الزمان إلا الإشارة في التمهيد إلى كونهما حاضـــرين في زمن القص "فتى وفتاة هذا الأوان" وهذا التأطير

الزمني للحدث الرئيسي يبدو أكثر جلاء إذا وضع في الحسبان أن الشاي والتبغ وجدا معا في الساحة المحلية الموريتانية منذ أوائل القرن العشرين وهو القرن الذي عاش فيه الكاتب حياته كاملة.

لكن يبقى الزمن الداخلي للقص عائما نظرا لقلة الأحداث وطبيعة القص القائم على المفاخرة مما عمل على ضعف الحبكة القصصية في النص عموما.

وعند مقارنة بنية النص ببنية المقامات النموذج نلاحظ أنه أقرب إلى تمثيل منظر من المناظر داخل المقامة منه إلى مقامة كاملة وذلك بالرغم من أنه يتوفر على الراوي الذي يكون في بدايتها كما أنه لا يبدو مبتورا من الناحية المعنوية ولكن هذا النوع من الحكايات عادة يأتي في المقامات موظفا لغرض من أغراض الكدية كما في المقامة التبريزية التي يحاورها النص، وذلك التوظيف هو الذي يكمن فيه القناع وتأتي في نهايته المفارقة.

ويكثر هذا النوع من المفاخرات عند السيوطي بل إن في النص بعض ملامح مقاماته في المفاخرة بين الزهور[1].

وذلك بالرغم من أننا نشك في اطلاع الكاتب على مقامات السيوطي لأنها لم تكن متداولة في الوسط الثقافي الذي عرفه الكاتب.

ب–الدلالة – اللغة والأسلوب

لغة النص في مستواها المعجمي لا تميل إلى الإغراب غالبا، لا بل تتوخى الوضوح والمباشرة، مع جزالة وفخامة في الألفاظ ذلك أن أغلبها يرجع إلى حقول

---

[1]– السيوطي (جلال الدين) لشرح مقامات جلال الدين السيوطي تحقيق سمير محمود الدربيي، مؤسسة الرسالة 1989 م ص 477

دلالية مرتبطة بتصوير المظاهر السلوكية الخاصة بالانفعالات أو التي تترجمها الحواس كما في الأمثلة التالية:

مظاهر الانفعالات: "دبيبها في الرأس يتلهب... النعاس من عينيه ينسل... استشاطت واشتد غضبها وتصاعد لهبها...اهتز طربا ...يغتم...."

عمل الحواس:

ا– الذوق: "الأتاي الحلو...أحلى من العسل... شاربي لم يخش الكسل... طعام شراب، المياه إذا صفت...عيوف.

ب– الشـــم: "طابة... الدخان...ورائحتي طيبة المهب...رائحة خبيثة ...يشم...الشم... مستطابة...."

ج– السمع: "سمع صوتا رشيقا، سمع صرير الشاي، سمعت أنك عند القوم مستطابة... سمعت خطابة...المغرج حين أزاته...التغريد.

هـ– الرؤية: "رأى منظرا أنيقا، رأيتك في كل ناد... التنميق... الجمال...."

ويرجع حضور هذه الحقول اللغوية في النص إلى طبيعة المادتين الشاي والتبغ وارتباطهما بالتأثير على الجهاز العصـــبي في مفعولهما المعروف الذي تنجم عنه خاصية الإدمان التي هي أساس رواج المادتين المذكورتين كما أن استخدامهما من الناحية الإجرائية يتم بواسطة حاستي الذوق والشم، أما السمع والبصر فإن لهما دورا كبيرا في جلب المتعة بالمحيط الحاف بالعمليتين (شرب الشاي والتدخين).

هذه إذا هي أهم الحقول التي تشكل أغلبية معجم النص وتوجد إلى جانبها بعض الحقول الأخرى بنسبة قلية، وهي أسماء أدوات الشاي والتبغ مثل "العظام" و"الطوبات" و"البيوت" وهي ذات انتماء إلى اللهجة المحلية ومن ثم إلى الفصـــحى

فالعظام هي الأنابيب التي يدخن بواسطتها وسميت بذلك لأنها كانت تصنع من عظام الحيوانات أًصلا، و"الطوبات" ليستبعد أن تكون مشتقة من الطيب لأن الطيب والتبغ يشتركان في أن كليهما يحرق ويتصاعد منه الدخان عند الإعداد، بل إن تسمية طابة الواردة في النص تؤكد ذلك. والبيوت جمع لبيت وهو وعاء صغير ذو لفائف توضع به أدوات التدخين وتسميته على ما يبدو مشتقة من تشبيهه بالبيت ذي الغرف المتعددة.

وتأتي كلمة الأتاي في أول النص للشاي لتحيل على الاستعمال الشائع محليا وهو مأخوذ من الفرنسية..... وهنالك أيضا كلمتا "الشم" و"الصرة"، للنشوق والقطعة الصغيرة من القماش أو المطاط التي يلف فيها مسحوق التبغ، وبالتالي فإن الأصل الفصيح للمفردتين واضح.

وثمة عبارات قليلة وردت في النص راجعة إلى الاستعمال في الدرجة المحلية مثل "إحسان الضيف" أي إكرامه و"مواساة الشاي" أي إعداده... وعبارة "لئلا يرجع الكيل" التي تستخدم عند الإسراف في استيفاء الأمر. ول أيخفى ما في مدلول هذه العبارات من التقارب مع المدلول الفصيح.

ومن المعروف أن استعمال بعض المفردات والأساليب العامية في الأدب الفصيح قد شاع في الأدب الموريتاني منذ القرن 19م كنوع من الظرف والتقرب من أذواق الجمهور خاصة في الأغراض ذات الطابع الشعبي مثل الغزل...

وقد وردت في النص مفردتان تميلان إلى الإغراب وهما راجعتان إلى النص المحاور عند الحريري في المقامة التبريزية[1] وهما: "شفارك وشنارك" والأولى تعني آلاتك

[1] الحريري: م.م. المقامة التبريزية رقم40 ص345.

الحادة (سكاكين أو سيوف) ربما استخدمها هنا للأظافر ولو مجازا، والثانية للعيب والكلام القبيح، ولم يتعد أسلوب الملاحاة بين المتفاخرين حدود اللياقة عكس ما هو مألوف في مقامات الحريري في مثل هذه المواقف بين الرجل والمرأة.

والنص في مستوى الأسلوب العام شأنه شأن النص المقامي الأول، يعتمد الأسلوب غير المباشر عن طريق الراوي الخارجي بحيث يمثل النص برمته مقول القول لجملة (حدث هيان بن بيان).

ويتخلله الحوار وإن بدت الأصوات فيه قليلة فهي لا تتعدى صوتين وقد وردا بمعدل مرتين للشاي ومرة واحدة للتبغ وذلك لأن كلا منهما يسترسل في السرد طويلا عند ما يأتي دوره الذي يأتي عرضه من طرف الراوي، ويتخلل سرد كل منهما العديد من الجمل الاستفهامية: (أني ساغ عندك نبذ عهدي؟ أتظنني أرضاك؟ أما علمت؟ أترغبين عني؟...) مما يضفي على الحوار نوعا من الحيوية يحد من رتابة السرد، لكن الاستفهام مع ذلك يبقى استفهاما تقريريا.

وفي النص مما يسميه صمود البنى الملزمة:

1-السجع: يمتاز النص بالتزام السجع في العديد من الفواصل المتتالية فقد يصل في بعض الحالات إلى خمس فواصل كما في مستهل النص أو حتى ست فواصل كما في المقطع الذي يبدأ ب(ما بين من يلثمني ويشم...) وهو يتراوح بين سجعتين وست سجعات، وفيه ما بين ذلك، وأغلبه جار على غير تكلف، والجمل لا تأخذ شكلا واحدا من حيث الطول والقصر فمنها القصير مثل "عقد ولا ركون، حركة ولا سكون) ومنها الطويل "أما هو فالأتاي الحلو عند الإخوان وأما هي فطابة المشهورة ذات الدخان".

2–الجناس: يكثر الجناس الناقص الذي يقترب من التمام مثل "دوني، عدوني الكسل، العسل، ركون، سكون" وهو ما جعل في النص كثيرا من "لزوم ما يلزم"، ولم يرد فيه من الجناس التام إلا رائحة الاسم ورائحة اسم الفاعل المسند إلى المؤنث في جملة "لم تبق في شاربي رائحة خبيثة لا غادية ولا رائحة"

3–الطباق والمقابلة: يكثر في النص الطباق، كما في المثال السابق، وفي "الكرام واللئام ...يكتم أو يذاع،... كهولا ومردا،... حركة، سكون ...والجمل التي بعد "يستوي فيك...." إلخ. والمقابلة كما في "رأي منظرا أنيقا وسمع صوتا رشيقا" وفي البيت الثاني كذلك.

ت– النصوص المتضمنة

ورد في أول النص اقتباس من القرآن الكريم على لسان الشاي في قوله: "وفي حق معلوم للسائل والمحروم"[1] وهو مأخوذ من قوله تعلى في سورة المعارج {وَالَّذِينَ فِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ مَّعْلُومٌ{24} لِّلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ}.

كذلك ورد بيتان مأخوذان عن الحريري من مقطوعة شعرية وردت ضمن المقامة رقم(34) وهي المسماة الزبيدية.[2]

ولم يعول النص على الصور البلاغية بل إن ما فيه من المجاز لا يتجاوز غالبا ما يقتضيه إسناد المفاخرة إلى الشاي والتبغ من تخييل.

---

[1] سورة المعارج الآيتان25/24

[2] الحريري: م م ص297.

ث- الأغراض والمضامين

يبدو أن الغرض الأســـاســـي في النص هو النقد الاجتماعي المتعلق بنقد الإسـراف في اسـتهلاك الشـاي والتبغ لدى المجتمع الموريتاني، وخاصـة التبغ التي لا يظهر في النص تعاطف معها، ويتجلى ذلك في وضــعها موضــع المرأة الســليطة المتطاولة تطاولا لا مبرر له، في حين أن الشـاي ظهر بمظهر الفتى الوسـيم السـخي الشـهم فالرؤية التي يقدمها النص إذا قائمة على أن الشـاي رغم ما يسـتهلك من المال " ولو من السفه عدوني" له بعض المنافع الأخرى فهو قد أصبح مرتبطا بإكرام الأضـياف وتلك عادة من صـميم القيم الاجتماعية الأكثر أهمية في الوسـط المحلي، وهو كذلك منشط للجسم منبه ضد الكسل والنعاس، كما أن مجلسه يوفر التواصل في جو بهيج بين الإخوان، وهو فضـلا عن ذلك مفيد للصـحة العامة وليس فيه ما يسبب مصدر إزعاج للرفقاء والجيران حسب النص.

أما التبغ فهي ذات ســـلطان قوي على المتعاطين لها وذلك ســـر رواجها وإسراف الناس في تناولها، في شكل تدخين ونشوق ومضغ أحيانا ولذلك تنوعت أدواتها وانتشـرت التجارة بكل ما يتصـل بها "جل الناس في التجر بي تسـاوى" مما عمل على ترسـيخ عادات اسـتهلاكها، ولكن سـلطانها المذكور هو حسـب هذا التصور سلطان غَوَاية ليس في واقع خصالها ما يبرره، فهي ذات لهب يتصاعد عند ما تغضـب وهي سـليطة تفري الأعراض بشـفارها وهي متطاولة مغرورة كما يتجلى من خلال رفضها للشاي الذي رغب فيها لما لاحظ من رواجها عند القوم "وكنت أود مرافقتك يا طابة إذ سمعت أنك عند القوم مســـتطابة" ولكنه عند ما فوجئ

بردها الذي يفتقر إلى اللباقة رد عليها هو بكلام مماثل "أنت لا مال ولا جمال وليس لك في المعالي مجال" وأعلن لها رجوعه عن طلبه وطلاقه لها طلاقا بائنا.

فقد ورد في النص ذكر رواجهما من خلال تعاطي الأوساط الاجتماعية لهما بمختلف أجناسها وشرائحها مما أعطى لكل منهما سمة الابتذال، لكن تبقى التبغ أبلغ في ذلك حسب النص.

ويأتي الغرض الثاني في النص وهو غرض الفكاهة فهي سارية بين السطور من بداية النص إلى نهايته، فعند ذكر الراوي في مستهل النص يظهر أن الحديث غير جاد عموما لأن هيان بن بيان مثله كمثل رجل الشارع لا ينتظر منه إلا أن يكون مخبرا بإشاعة يقل حظ الصحة فيها، كذلك فإن الخبر الذي يأتي به هنا هو مفاخرة والمفاخرة من شأنها أن تكون بين طرفين ساذجين، أولا يتوفران على الحصافة اللازمة لحديث جاد وعند ذكر أنهما فتى وفتاة يبدو الأمر أبلغ في الهزلية بل هي مفاخرة بين نجمي الساحة اللذين هما الشاي والتبغ وعند ما يذكر الشاي في تعداده لمآثره أن رائحته ذات دبيب يتلهب في الرأس، تذكرنا هذه الصورة بصورة البدوي الذي حرم الشاي منذ فترة فأخذ يحتسي كأسه بشغف والعرق يتصبب من جبينه.

كما أن تصوير جلسة الشاي الدائرة حول الإبريق والأكؤس والمغراج عند إعداد الشاي تعطي صورة حية لتلك الجلسة وما تثيره من أسباب المتعة عندهم وفي قوله "اهتز طربا لذلك وعن التغريد لم يتمالك" مبالغة لا تخلو من فكاهة وسخرية، وهنا يختلط غرض الفكاهة بغرض الوصف أكثر، ويستمر الغرضان متعانقين في النص في تصوير رد الفتاة على الفتي "استشاطت واشتد غضبها، وتصاعد لهبها"

حتى يأتي الطلاق في نهاية النص، هذا الطلاق الذي وقع قبل القران، ولا يخفى ما في ذلك من مفارقة قصد بها تدعيم المسحة الفكاهية للنص، بل إن كلمة "فخر مستبان" الواردة في بداية النص تشير إشارة فكاهية إلى النهاية التي ستكون بطلاق بائن، بزيادة مقدار "كيل" أيضا للمبالغة، ولعل لكون الكاتب فقيها دوره في اعتماده لهذا الأسلوب القصصي محاولة منه لتوجيه المجتمع ولو بطريقة فكاهية هزلية إلى الحد من أوجه الاستهلاك في هاتين المادتين الكماليتين وخاصة التبغ.

ومن المعروف أن فقهاء البلاد في بداية القرن العشرين قد وقفوا من هاتين المادتين عند دخولهما للساحة موقف ريبة وتحفظ نتج عنه وقوفهم في صفين حيالهما بين معارضين لهما، ومدافعين عنهما وقد كان أنصار الشاي أكثر من أنصار التبغ، رغم أنها سبقته في الدخول إلى الساحة المحلية.

وقد خمدت جذوة ذلك النقاش منذ أواسط القرن المذكور تحت تهالك المجتمع على تعاطيهما، وشغف أهل الأدب بهما، خاصة الشاي الذي شكل غرضا جديدا من أغراض الشعر والأدب بصورة عامة، هو ما عرف بأدب الشايات والنص الذي بين أيدينا جار في ذلك السياق.

المقامة العبيدية[1]

أ- البنية

يبدأ النص بفعل ماض واقع على مفعوله بواسطة نون الوقاية لأن المفعول ياء المتكلم، ويأتي فاعله جملة مصدرية مركبة: (بلغني أن أبا زيد يقرأ في بني عبيد) فالراوي إذا هو المتكلم والخبر وصل إليه عن طريق غير محدد، ومضمون الخبر هو وجود شخص يدعى "أبو زيد" في صورة تلميذ لدى عشيرة "بني عبيد"، واسم هذا الشخص يحيل مباشرة على بطل مقامات الحريري أبي زيد السروجي المعروف بتقمصه للأدوار المختلفة مما يؤكد أنه مجتلب هنا ليقوم ببعض تلك الأدوار في النص فهذه الجملة إذا بمثابة التمهيد ويظهر أول حدث عند اللقاء بين الراوي وأبي زيد "فذهبت إليه (...) فوجدته".

ويدور الحوار بينهما حول موضوع دراسة أبي زيد والمتن الذي اختار أن يدرسه والمنحى الذي اختاره أيضا من ذلك المتن وسبب اختياره "وجدت النحو من أهم الفنون والخلاصة من أنفع المتون ووجدت الصرف أهم أبواب الخلاصة" ومن هنا يتضح أن في النص صوتين لشخصيتين فقط ويبدأ استرجاع أبي زيد لسيرة حياته السابقة عند ما كان راعيا يحيا حياة الأعراب الجهلاء مع الإبل في الصحراء حتى ألقى إليه بعض العارفين من أهل النحو لغزا فلم يستطع حله ودفعه ذلك إلى الاشتغال بدراسة النحو والصرف، والإحساس بأن حياة الرعاة لا طائل من ورائها

[1]- المختار ولد حامد مؤرخ وشاعر ولد سنة 1314هـ وتوفي 1414هـ.

فلا هي تفيد في كسب العلم ولا التقوى بل تجعل العمر يضيع في احتمال المشقات بحثا عن أسباب المعاش وينتهي استرجاع المرحلة الأولى من حياة أبي زيد البطل عند إعلان التوبة في نهاية المقطوعة الشعرية الثانية.

ويتدخل الراوي عن طريق فعل قال. ليعلن على لسان البطل بدء المرحلة الثانية على خط الزمن الاسترجاعي، وفي هذه المرحلة ينكشف القناع ويظهر أن النحو ليس علم النحو وإنما هو الطريق والمنحى المخصوص والصرف إنما يعني التجارة وبيع المواد الاستهلاكية في الدكاكين خاصة.

فالبطل إذا كان راعيا وتحول إلى تاجر. وينتهي النص بإعلان البطل شعوره بالضياع بين هاتين المهنتين، ويختم بمقطوعة شعرية توضح ذلك.

ويبدو عنصرا الزمان والمكان غير واضحي المعالم لأول وهلة في النص نظرا لأن الزمان في لحظة اللقاء الأولى بين الراوي والبطل يبدو عند التمعن في قراءة النص لاحقا على زمن الأحداث الأخرى بل هو تتويج لمرحلة التجارة وليس بعده على خط الزمن إلا الشعور بالضياع الذي يمثل نهاية المطاف.

وعليه فإنه يمكن اعتبار موضع اللقاء في المنزل المنعزل هو الحانوت والأنشطة الدراسية المزاولة ما هي إلا عمليات البيع وتعلم التعامل مع الزبناء في إطار ذلك وتعتبر الخصاصة والنفع من العبارات التي تؤكد هذا التصور.

ومن ثم فإن الزمن قائم على الاسترجاع وليس محددا تاريخيا شأنه في ذلك شأن النصوص السابقة وليس فيه من إشارة إلى التحديد إلا قوله في مرحلة الرعي "وكنت في مقتبل عمري..." وهو أمر يتعلق بعمر البطل فحسب.

أما المكان فمنه ما هو محدد الموقع مثل ترقي، عظم التمات: موضـــعان في الصحراء شمالي العاصمة الموريتانية نواكشوط حاليا، ومنها "منزل عن الناس بمعزل" وهو على اعتبار أنه محل التجارة محدد بأنه في الغالب ســـيكون في إحدى المدن السـنغالية لكنه تحديد يأتي من خارج النص على كل حال، وفي المقطوعة الشـعرية الأخيرة ذكر الحانوت بالاسم ولكنه غير محدد المكان أيضا.

ويبدو مســـرح الأحداث أوضـــح في جانب الرعي منه في جانب التجارة عموما.

ب– الدلالة – اللغة والأسلوب

المفردات المعجمية في النص لا تميل إلى الإغراب عموما ســـواء في المقاطع النثرية أو الشـــعرية وإنما تتوخى الجزالة والوضـــوح، ويتضـــح ذلك أكثر في مواطن وصف الحياة في الصحراء إذ ترد المفردات معبرة يستطيع المتلقي فهم مرماها وإن لم يألف هذه البيئة وما فيها من مسميات...

فمن النادر وجود مفردات صـعبة إذا ولعل كلمة قعاب التي تعني أداة حلب اللبن أي القدح الذي يحلب فيه اللبن من أكثر المفردات الواردة غموضا.

أما على مستوى الأسماء فهناك أسماء المواضع التي فيها ما هو عربي التسمية أصلا مثل ترقي والهضبات وفيها محلي التسمية عظم التمات، وعظم البوج، كاوات وهي مواضع معروفة في الصحراء الموريتانية الشمالية.

وهناك أسماء جديدة لأشياء تتعلق أساسا بمعجم التجارة على المستوى المحلي فمنهـا الصـــرف وهو يطلق باللهجـة المحليـة على التجـارة وخـاصـــة بيع المواد الاسـتهلاكية والاسـم أصـلا مشـتق من تصـريف المال والتبادل التجاري للبضـائع

وتحويلها من حال إلى حال؛ فهي إذا ذات أصـــل عربي فصـــيح أما المســـميات الأخرى فمنها ما يرجع إلى اللغة الفرنسية مثل (تمات) وهي المعروفة بالطماطم عند العرب اليوم، (بوج) وهو المصـــباح، و(الكليان) وهم الزبناء؛ فهذه الكلمات ترجع في أصـــولها إلى الفرنســـية وقد ورد اســـم (كان) بكســـر النون وهو الفلفل الأحمر المجفف. وتســـميته راجعة إلى اللهجة الولفية، على ما يبدو وتتقاســـم معجم النص الحقول التالية: النحو والصرف من جهة والحياة البدوية في الصحراء من جهة ثانية، والمعجم المحلي التجاري أخيرا. ويكمن الغموض في النص في التورية بمصـــطلحات علم النحو والصرف عن مزاولة التجارة، خاصة بالنسبة للقارئ غير المحلي.

أما على مســتوى الأســلوب فالأســلوب مباشــر على العموم لأنه ورد على لســـان الراوي وقد تضـــمن في البداية حوارا بين الراوي والبطل نقله الراوي وانتهى ذلك الحوار بتولي البطل مهمة الســـرد على طريقة الاســـترجاع حتى آخر النص، وخلال الاسترجاع ظهر صوت باهت هو صوت ذلك الذي قدم للبطل لغزا كان مؤذنا بانتقاله من مرحلة الرعي إلى مرحلة التجارة.

ويتدخل الراوي مؤكدا اســتمرار الأســلوب الخبري في آخر النص عند بداية المرحلة الثانية "قال وأخذت من ذلك الحين في (الصرف)...".

ويتوفر النص على العديد من البنى الملزمة في المقامة على مستوى الشكل:

1-العنوان: يحمل النص عنوان المقامة العبيدية أو الدراسية أو التجارية فقد ورد الاســـم الأول في أحد الكتب المدرســـية، ولذلك فهو الشـــائع لها أما الاسمان التاليان فقد وردا في كتاب الأعداد[1] وهو أول كتاب نشرت فيه هذه المقامة بنصها

[1] أحمد بن احبيب: كتاب الأعداد ط/سانت لويس د ت ص11.

الكامل التسميات كما هو واضح مأخوذة إما من النسبة إلى من وجد معهم البطل وهم بنو عبيد وقد رأى الأستاذ عبد الله ولد ببكر[1] أنهم عشيرة الكاتب أو أسرته لأنهم يحملون الاسم نفسه أما الاسمان الآخران فيحيلان على الموضوع في أحد جانبيه المورى به أو المورى عنه (دراسة النحو، التجارة).

ومعروف أن العناوين في المقامات النموذج لا تتخذ نمطا واحدا ثابتا وإن غلب عليها النسبة إلى المكان الذي وقعت فيه الأحداث فهناك أيضا النسبة إلى القبائل مثل المقامة الفزارية والتميمية عند البديع والحرامية عند الحريري وهناك أيضا النسبة إلى الموضوع الأساسي مثل المضيرية والشعرية.. والنسبة إلى البطل تارة مثل البشرية أو إلى فصل من فصول السنة مثل الشتوية وغير ذلك وعليه فإن أي العناوين وضع للنص لا يشكل نشازا، ونسبتها لعشيرة أو أسرة بني عبيد تجعلها سائرة في فلك المقامة السابقة المنسوبة إلى بني سليمان.

2- السجع: يلتزم النص بالسجع في كل جملتين متتاليتين التزاما مطلقا وتتراوح الجمل بين القصر الشديد مثل "ورد على رجز، ضمنه لعز" والتوسط مثل "وجدت النحو من أهم الفنون والخلاصة من انفع المتون" ويبدو في الفواصل بعض التكلف والاضطراب أحيانا مثل رجز ولغز في المثال السابق إذ أن عين الأول غير ساكنة بينما هي في الثاني ساكنة وكذلك في الفاصلتين اللتين ورد فيهما العرجي والسروجي.

---

[1] عبد الله بن ببكر: مقال عن مقامات ابن حامدن حوليات المعهد الموريتاني للبحث العلمي العدد 4 السنة 1989 ص 08.

3- الجناس: يكثر الجناس في النثر والشـــعر معا بحيث لا تكاد تخلو منه جملة في النص النثري ولا بيت من الشعر لكن يغلب عليه عدم التمام وإن اتفق في أغلب الحروف أحيانا مثل الخلاصــة والخصــاصــة وتقرأ وتقرع وإعراب وأعراب الخ ومن أمثلة وروده تاما النحو لعلم النحو، والنحو للطريق أو النهج والمعاش للعيش، والمعاشـــي جمع عشـــي أي مســـاء ويندر الطباق والمقابلة في النص ومن أمثلتهما: (رخص الســعر راجت الســلعة) وتغلب على النص المشــاكلة بين الجمل مثل "ما عرفت الأفعال كيف تنصـــرف، ولا دريت من أين توكل الكتف" كنت في مقتبل عمري ومبتدأ خبري".

أما على مستوى الصور البلاغية فإن التورية التي هي مناط التخييل في النص تأخذ حصـة الأسـد من ذلك، فالصـرف موري به عن التجارة لذلك فإنه مفيد في زمن الخصـاصـة أي الفقر والحاجة واللغز الوارد رغم أنه في ظاهره يتعلق بإلحاق نون الرفع ونون النسـوة بفعلي باع واشـترى في مضـارعهما فإنه في الواقع يعني شـيوع الاشتغال بالتجارة بين الناس ويومئ إلى البطل بترك حياة الرعي والتوجه إلى التجارة من طرف خفي، الشـــيء، الذي فعل البطل في ضـــوء ذلك والأوزان إنما هي وزن البضـائع بالميزان كما التصـريف هو صـرفها ولئن عطف التنوين على الصـرف إبهاما بأن الصرف هو علم الصرف فإن ذلك من باب الإتباع فقط، ولذلك فإن المقطوعة الشـعرية الأخيرة جاءت بمثابة تلخيص لمسـيرة البطل وإيضـاح لمرمى النص أما ما عدا ذلك من الصور البلاغية فهو مألوف وليس فيه طرافة ولا إغراب.

ج- المضامين والأغراض

يعالج هذا النص موضـــوع نقلة المجتمع الموريتاني من مجتمع تقليدي يعيش على التنمية الحيوانية في الصحراء إلى مجتمع يتجه إلى التجارة القائمة أساسا على بيع البضـائع الاسـتهلاكية في المدن والتبادل التجاري عبر القوافل بين التجمعات السكنية المحلية والمدن الإفريقية المجاورة.

ونظرا لضعف حركة السوق المحلية فإن أغلب أبناء المجتمع يسافرون إلى المدن الكبرى في الدول الإفريقية المجاورة لمزاولة التجارة في الحوانيت هناك. فيعيشون حياة تختلف كليا عما عهدوه في الصحراء.

لذلك فإن النص يعالج هذا التحول من وجهة نظر أحد أبناء الفئة الاجتماعية المعروفة محليا باسم "الزوايا" وهي الفئة المشتغلة بتعاطي الثقافة العربية الإسلامية في المجتمع كما مر.

وعليه فإن البطل ينتقل من حياة الرعي إلى حياة التجارة وفي نفسه توق إلى الاشتغال بدوره الاجتماعي التقليدي في كسب العلم ونشره خاصة أن ذلك قد يوفر في المجتمع التقليدي وسـيلة عيش لأن "العالم" وهو المدرس الضـليع في هذه الثقافة يتبوأ مكانة اجتماعية كبيرة في المجتمع فيتولى عنه تلامذته كثيرا من الأنشـطة الكسـبية ويوفرون له احتياجاته مقابل تعليمهم، ومن هنا يمكن القول إن البطل يحلم بهذه المكانة وهذه الوظيفة التي تتناسـب مع رغبته لكنه يلاحظ أن الظروف تقف له بالمرصـاد، فالتعلم الذي هو الخطوة الأولى نحو ذلك الهدف لا يجد له سـبيلا لأن حياة الرعي تسـتهلك الوقت كله في الكد والكدح مع الحيوان في تلك البيئة القاسية، وعند ما ملَّ هذه الحياة واقتنع اقتناعا عميقا بعدم جدواها وتضييعها

للعمر في غير طائل قصد حياة التجارة فأخذ يمارس تجارة ما يعرف "بتجارة المفرد" في حانوت بإحدى المدن ولكنه لم يلبث أن أحس بالضياع والحرمان إحساسا ممضا لأن هذه الحياة تشكل حياة شح وحرص في مكان ضيق "بين المكيال والميزان،. يبيع من سقط المتاع" فهذه العبارات تنم عن ذلك الإحساس العميق بالضياع وهنا يصبح البطل يحن إلى ماضيه في الصحراء ذلك الماضي الذي لم يعد يتذكر منه شظفه وإنما يتذكر منه اللحظات السعيدة في أجوائه وهي لحظات مرتبطة بالخصب في الغالب، ويتذكر أيضا رحابة الجو الصحراوي ونقاءه، الشيء الذي يفتقر إليه الآن في المكان الجديد وإذا نظرنا إلى هذا المضمون في ضوء الأغراض المألوفة في المقامات نلاحظ أن موضوع الكدية غير بعيد من تصوير حياة البطل فهو يعيش حياة بؤس وتعب لكنها ليست حياة اتكالية واستجداء، كما هي عند المكدين في المقامات، كذلك فإن التأمل وأخذ العبرة من صر وف الدهر والإشارة إلى ضرورة الاشتغال بالعبادة والتقوى والتوبة في المقطع الشعري الأول لتبتعد عن موضوع الوعظ الشائع في المقامات النموذج أما الفكاهة فتكاد تختفي من الأغراض هنا رغم ظهور بعض ملامح الظرف في تصوير حياة الراعي أولا وحياة التاجر ثانيا من مثل قوله "أتعلق بأذناب الإبل، وأسلك بها وعر السبل، ولا أعرف من الرعيان بمنطق ولا ببيان، ولا أتميز من الأعراب بمنطق ولا إعراب" وقوله: "اعتضت الكليان من الرعيان".

ويأتي في النص وصف للحياة البدوية في الصحراء في النثر أولا، وفي المقطعين الشعريين أيضا. ويمثل الوصف في الأول لوحة قاتمة كما مرت الإشارة إليه بينما يمثل النص الشعري الأخير لوحة جميلة للحياة في الصحراء ولا يظهر من

وصف مسرح التجارة إلا ذكر البضائع الصغيرة مثل المصباح والفلفل وذكر الحانوت في الأخير وقد مر أن المنزل المنعزل المذكور في بداية النص يمكن اعتباره هو الحانوت أيضا.

وعليه فإن للوصف حضوره في النص وإن لم يرق إلى مستوى الوصف في النص السابق "المقامة السليمانية".

وقد أضاف أيضا لغزا على طريقة الحريري في عرض الألغاز ولعل الجمع بين التورية التي قام عليها الجانب التخييلي في النص واللغز ساهما في تعقيد النص أكثر خاصة على القارئ غير المحلي، وهو أمر قد يعتبر مظهرا من مظاهر النزعة التعليمية كذلك

ومهما يكن من أمر فإن الإشكالية العامة للنص لها حظها من العمق والشمولية بالنسبة لتاريخ التحول الاجتماعي في موريتانيا الحديثة وهو موضوع عالجه النص فكان بذلك محققا قصب السبق في موضوع عولج من بعد في كثير من الأعمال القصصية والروائية بطرق مختلفة ومن زوايا نظر متعددة.

إن القراءة التي قمنا بها لهذه النصوص برهنت على أن الفن المقامي الموريتاني ذو مسحة محلية، سواء على مستوى الشكل أم المضمون، فهو من حيث البناء، لصيق بثقافة القوم في تلك الفترة، وهو من حيث الأغراض، والمضامين لصيق بواقعهم وبيئتهم..

ومن ثم يمكن القول إنهم أخذوا هذا الفن عن الحريري مباشرة، فجعلوا يطوعونه لغاياتهم الفنية الخاصة، انطلاقا من معطياتهم الثقافية والواقعية، علما بأن النماذج المدروسة متباينة من حيث الشكل والمضمون:

ويبدو أن أكثر ما استهواهم في المقامات أمران:

- الحلية الفنية على مستوى الأسلوب.
- الفكاهة على مستوى المضمون.

لذلك، فإن الجانب القصصي البحت، والجانب التخييلي، لا يظهر فيهما كثير من التماسك والعمق، حسب هذه النصوص، فإذا استثنينا النص الثاني: المقامة السليمانية ذات الحبكة القصصية المستقاة من سرد وقائع الرحلة المنكودة، لا نجد في النصوص الأخرى مثل ذلك. أما الجانب التخييلي فهو ناقص في كافة النماذج إذ تسيطر عليها النزعة الخطابية التعليمية، التي تميل إلى تسمية الأشياء بأسمائها ومحاولة تقريب الأفكار من المتلقي، وقد تتنازع هذه النزعة أحيانا مع ترعة استعراض العضلات المعرفية مثل ما حدث في المقامتين الأولى والأخيرة، فكلتاهما تتوخى أسلوب المواربة في التعبير، كنوع من إظهار الخبرة بشتى الحقول اللغوية، ولكنها مواربة تبدو أقرب إلى الصنعة البلاغية منها إلى التخييل.

والتخييل بصورة عامة نادر في الآثار الأدبية المحلية (الموريتانية)، بل إنه من المعروف أنه يبدو في الأدب العربي القديم قليلا.

لكن الذي نعنيه هنا هو التخييل الخاص بالمقامات وهو ما يعرف بالقناع في المقامة.

فرغم أن المقامات الموريتانية لا تتوخى خطة واحدة كما ذكرنا آنفا، فإنها أيضا لا تسير على خطة المقامة الحريرية في أي من النماذج التي رأينا، خاصة في جانب القناع التخييلي ذي الدور الأساسي في البنية القصصية المقامية.

فالمقامتان الأولى والثالثة قام فيهما التخييل على تشـــخيص البرد والشـــاي والتبغ فحسب، والثانية لم يرد فيها إلا في الإشارة إلى نسبة الشعر إلى الجمل وهو إسناد مصرح بعدم مطابقته للواقع "أنشد بلسان حاله" وفي المقامة الأخيرة يظهر في البداية قناع شفاف قائم على التورية وتتخلله إشارات إلى المعنى المقصود.

وانطلاقا من ذلك فإن التخييل في هذه النصوص لا يأخذ شكل القناع في المقامة الحريرية مما يشكل مصداقا لقولنا بأن البنية المقامية لم تستهوهم بقدر ما استهواهم الأسلوب وبعض المضامين مثل الفكاهة أما الحبكة القصصية المذكورة في النص الثاني، فلعلها حدثت عفوا لأن فنيات القص عموما لم تعرف إلا حديثا في الأدب العربي على المستوى النقدي خاصة، ولربما شكل هذا النموذج نموذجا يضاف إلى النصوص المقامية النادرة التي تتوفر على حبكة قصصية، مثل المقامة البغدادية والمضيرية عند البديع.

وعلى مستوى الأسلوب تعكس هذه النصوص سيطرة قوية على اللغة في مستوياتها المختلفة وثقافة ذات ثراء وغنى في هذا المجال مما يعتبر مدعما لقول نبيلة إبراهيم[1] إن القص في التراث العربي "يمثل استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربي" لذلك فإن النماذج اشتملت على ثروة كبيرة من المفردات ذات الانتماء إلى حقول تراثية لغوية متعددة المشارب بالإضافة إلى "البنى الملزمة".

وعلى مستوى المضمون تشبه هذه النماذج مضامين المقالات الاجتماعية ذات الدقة في تصوير الواقع وطرح الإشكاليات المحلية الأكثر إلحاحا في حياة المجتمع، وذلك بالرغم من توفرها على كثير من مضامين المقامات الحريرية، إلا أن

[1] نبيلة إبراهيم: لغة القص في التراث. (مقالة) مجلة فصول هـ.م.ع.ك./ع2 سنة 1982ص 14.

ثمة بعض الإرهاف الحسي في تناول بعض مظاهر السلوك على المستوى المحلي تبدو أقرب إلى وعي المحللين الاجتماعيين من الكتاب المعاصرين، ولذلك فإن الفكاهة والظرف فيها ينحوان منحى هادئا يسري بين السطور ليس كمثل فكاهة المكدين المعروفة.

ويختفي منها غرض الوعظ غالبا، ولعل للنزعة الدينية المتشددة عند الفقهاء، دورها في ذلك، إذ أن مثل ذلك النوع من مزج الجد بالهزل، يبدو غير مستساغ دينيا عندهم، خاصة أن الأديب هو الفقيه والعكس صحيح في كثير من الحالات، نظرا لطبيعة الثقافة الموسوعية هناك.

الفصل الثاني

القف، المقال القصصي، القصة القصيرة

تمهيـد

لئن كان جنس المقامة قد عرف في الأدب الموريتاني منذ القرن 18 الميلادي فإن الأجناس الأدبية النثرية التي نتناولها في هذا الفصل لم يعرف لها وجود يذكر إلا بعد استقلال البلاد 1960 والانفتاح على التجارب النثرية الحديثة في الأدب العربي، بل إن العقد الثاني بعد الاستقلال هو الذي شهد وجودها أكثر.

صحيح أن ما يعرف بـ "القف" قد ظهر منه نموذج في الثلاثينات من القرن 20 ضمن أدب الشايات[1] لكنه ظل نموذجا يتيما حتى ظهور الأجناس الأدبية الجديدة في السبعينيات حيث ظهرت منه نماذج إلى جانب القصة والمقال القصصي والمقالة الصحفية.

ويعود تأخر وجود هذه الأجناس في الأدب الموريتاني إلى هيمنة الشعر باعتباره فنا رفيعا يسهل تداوله كما تمت الإشارة إليه.

ينضاف إلى ذلك كون المثقفين في عهد استقلال البلاد كانوا يشكلون فريقين متباعدي المشارب هما:

مثقفون بالفرنسية لا يعيشون هموم المجتمع من الداخل غالبا ولا تفهم عنهم غالبية المجتمع وبالتالي فإنهم لو كتبوا لكانوا في واد والمجتمع في واد آخر.

---

[1] انظر محمد محمود ولد سيد المختار أدب الشايات بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا بجامعة محمد الخامس 1987، ص: 14 م.م.

والفريق الثاني مثقفون تقليديون لا تتجاوز أدواتهم الفنية حقل الشـــعر ولا يمتلكون الوعي اللازم بهموم المرحلـة كي يجعلوه مـادة ينطلقون منهـا لمثـل تلـك التجارب الإبداعية وذلك لأنهم يعيشـون عزلة ثقافية شبه كاملة عن الوسـط الثقافي العربي في الأقطار الأخرى التي كانت قد عرفت آنذاك بعض هذه الأجناس، وإن بشكل متفاوت.

وعليه فإننا ســـنتناول "القف" باعتباره أقدم هذه الأجناس ظهورا مع التنبيه إلى ضعف النفس القصصي فيه لأسباب سيأتي تبيانها من بعد، ثم نعبر من القف إلى المقال القصصي فالقصة القصيرة. فما هو القف إذا؟

في القـف

القف مصطلح شائع على المستوى المحلي في موريتانيا.. وهو اسم محول عن صـــيغة فعل أمر من وقف للتنبيه على ضـــرورة التوقف عند حد معين من النص المقروء، وقد ارتبط هذا المصـطلح أصـلا بالدروس اليومية التي حددها تلامذة علي الأجهوري لمختصـر خليل بن إسـحاق فقد قسـموا هذا المختصـر إلى ثلاث مائة نص متوسط الطول رأوا أن كل واحد منها يكفي درسا يوميا للطالب النابه[1] ونظرا لحضور هذا المتن الفقهي في الثقافة الموريتانية وتميز أسلوبه من بين الأنساق اللسانية المألوفة عندهم فإن طلاب المحاظر صـــاروا يحاكونه بنصـــوص ذات طابع فكاهي سـاخر تذكر في مسـتوى طريقة التناول السـاخرة بالمقامات الحريرية كما تذكر على مستوى الموضوع بالمقالات الاجتماعية الصحفية.

وقد ظهرت هذه التجارب أكثر عند الجيل المخضـــرم بين الثقافتين التقليدية والحديثة وكان لها صـــداها المتميز في معالجة بعض الظواهر الاجتماعية الســـلبية وذلك بوضـــع هذه الظواهر موضـــع نازلة فقهية يتناولها خليل بطريقته فيذكر "حكمها الفقهي" في ضـــوء المذهب المالكي ويتعرض لآراء الفقهاء حولها، ولا يخفى ما في ذلك من إثارة للسخرية وعليه فإن ظاهرة الأقفاف هذه شكلت جنسا أدبيا محليا خاصا في الأدب الموريتاني أوبارورديا محلية كما أطلق عليها بعضهم[2] لكن

---

[1] الخليل النحوي: بلاد شنقيط المنارة والرباط، ص:172 ط. تونس 1987م.م.

[2]– محمد بن عبد الحي: مقدمة كتاب الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، ط، المطبعة الوطنية نواكشوط

من الملاحظ أن التجارب فيها لم تنتشر على نطاق واسع نظرا لانحسار مد البنية الثقافية التي أنتجتها في مقابل زحف أنماط نثرية جديدة تنتمي إلى بنى أخرى ولعل شأن هذه التجارب لايبتعد عن شأن المقامة نفسها –وإن اختلف الظرف الزمني لنشوئهما– فكلاهما ترعرع في أجواء المحظرة كنوع من التمارين ذات الطابع الفكاهي على صياغة قوالب خطابية وجدت بالمحظرة أصلا لغاية تعليمية وليست أدبية في المقام الأول.

وبالتالي فإن التجارب في هذا المضمار من بعض وجوهها تعتبر تمرينا وترفا وفضولا أدبيا أكثر مما هي عمل فني جاد.

أما المقالات القصصية فهي تشكل نمطا من المعالجات الاجتماعية الصحفية شاع في الصحافة المكتوبة منذ أواسط السبعينيات وعرف رواجا كبيرا على المستوى المحلي الموريتاني وهي تتوخى أسلوبا قصصيا مرسلا مع تعالق في مستوى الخطاب مع مختلف الأنساق اللسانية التراثية خاصة القرآن الكريم والمتون الفقهية وكتب السير والأدب، ولا تخلو أيضا من مسحة فكاهية على مستوى المضمون.

ولا تتوفر على صراع قصصي أو حبكة محكمة وقد تشتمل على بعض الشخوص.

وقد شاع هذا النمط من الكتابة لدى جيل من الشباب المخضرم بين الثقافتين التقليدية والحديثة... ويبدو لنا أنه يعبر عن إرهاصات ظهور القصة القصيرة... فهذا الجيل صار يستهلك بنهم التجارب القصصية الوافدة[1] كما عرف

1997، ص:16.

[1]– يرى الباحث محمد الأمين ولد ملاي إبراهيم أن الفترة المذكورة شهدت تحولا أدبيا من الشعر إلى فن

أســـاليب القص التراثية وألف أســـاليبها. وهو لم يتوفر بعد على الأدوات الفنية اللازمة لكتابة قصص ناضجة بل إن الجانب التداولي للخطاب على المستوى المحلي يتطلب الميل إلى المباشـرة في التعبير، فأغلب المتلقين يفضـلون الأسـلوب المباشـر ويســتهويهم توظيف الأســاليب التراثية في القص والميل إلى الفكاهة أكثر مما يسـتهويهم الجانب التخييلي في القصـة الحديثة، ينضـاف إلى ذلك كون وسـائل النشر المتاحة هي غالبا صفحات الجرائد وتناسبها المقالات أكثر من القصص.

هـذه العوامـل إذا عملـت على وجود كم كبير من هـذا النمط على أعمـدة الجرائد في البلد منذ السبعينيات بل إن بعض الكتاب أصبح متخصصا فيه بحيث لا تكاد كتاباته تخلوا من قص ولا تكاد توجد بينها قصـــة مكتملة الفنيات[1] ولهذا النمط جمهوره العريض من المتلقين على المستوى المحلي إلى عهد قريب.

وهنا نصـل إلى محطة القصـة القصـيرة. فالقصـة القصـيرة جنس أدبي كما هو معروف –جديد على الأدب العربي بشـــكلها المتعارف عليه حديثا وإن كانت لها جذورها في الأقاصـيص والحكايات والمقامات التي كانت شـائعة عند العرب، فهذه الأنماط كلها تشـــكل مظاهر تنتمي إلى ظاهرة القص التي هي ظاهرة اجتماعية أصيلة لدى البشر ككل فالقصة القصيرة في صورتها الحديثة إذا لم تتبوأ مكانتها في خارطة الأدب العربي إلا منذ أوائل القرن العشـــرين كنتيجة للاحتكاك بالأدب

القص راجع مقالا له بعنوان ظهور الرواية الموريتانية من أدبية الشعر إلى أدبية القص مجلة الآداب البيروتية العدد3/2 مارس أبريل 1997، ص:51.

[1]– كتابات محمد فال ولد عبد اللطيف مثلا انظر فتاوي الشياطين الصادر عن المطبعة الوطنية بنواكشوط 1994، و"الفيش بين كسكس والعيش" مرقون. ظهر في كراس سنة 1980.

العالمي في الغرب والشرق (روسيا) حيث عرفت رواجا كبيرا في القرن التاسع عشر على يد روادها (أدگارالن بو)9 الأمريكي (ت 1849) و(گوگول)الروسي (ت1852) و(اتشيخوف) الروسي (ت 1940) والفرنسي(موپا سان) (ت:1950).

وتعود أولى المحاولات في هذا الفن- على مستوى الأدب العربي- إلى الشقيقين محمد تيمور (ت: 1924) ومحمود تيمور (ت 1973) وذلك ابتداء من العقد الثاني من القرن العشرين (1917)[1].

أما وجود القصة القصيرة في الأدب الموريتاني فقد تأخر إلى عقد السبعينيات من القرن العشرين وجاء نتيجة للاحتكاك بالتجارب المشرقية العربية في هذا المجال خاصة في الشام ومصر، وقد كان لوجود تعليم معرب حديث في البلد[2] وصحافة عربية محلية[3] دوره في ذلك، هذا بالإضافة إلى تبادل البعثات الدراسية والمعرفية مع البلدان العربية وانتشار الكتب العربية المطبوعة في شتى ضروب المعارف خاصة الأدبية فكان لذلك كله دوره في إنعاش الساحة الثقافية وتطعيم الثقافة العربية التقليدية بدماء جديدة تنقل تراكماتها الغنية من دائرة الجمود والتقوقع إلى دائرة أكثر حيوية وانفتاحا، كما أن في ذلك أيضا تضييفا للهوة ما بين النمطين الثقافيين

---

[1]- انظر سيد حامد النساج/ تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى 1933 ط، دار الكتاب القاهرة 1968، ص:59.

[2]- الإصلاح للتعليم النظامي سنة 1973 زاد من حصص اللغة العربية بنسبة 50.%

[3]- أول صحيفة عربية يومية منتظمة الصدور هي جريدة الشعب بدأت في الظهور من 1975 وهي سياسية ثقافية تصدر عن وزارة الإعلام الموريتانية.

المتواجدين في الســـاحة النمط التقليدي المذكور آنفا والنمط الغربي الناطق بالفرنسية.

وعليه فإن الوســط الثقافي الجديد دفع ببعض الأقلام الشــبابية إلى خوض غمار التجارب الإبداعية في أجناس أدبية لم يعرفها آباؤهم من قبل، فظهرت إذا تجارب القصة القصيرة في هذا السياق وهي إن لم يكن لها من صلابة العمود القد الكبير فإن أهميتها تكمن في كونها مثلت الانطلاقة الرائدة لهذا الجنس في البلد.

تلك إذا الأجناس المأخوذة في هذا الفصـــل، ونظرا لاختلاف عيناتها فإن المنهج الذي سنتبناه في دراستها سيختلف قليلا من الناحية الإجرائية ففي القف والمقال القصصي ستكون الدراسة على غرار ما تم في المقامات من حيث عرض البنية أولا والدلالة ثانيا.

أما في القصـــة القصـــيرة فســـيأتي في المقام الأول التعرض إلى الأفعال والشخصيات وبنية الزمان والمكان كعنصرين أساسيين في البنية السردية.

ويتصـــدى البحث إلى نموذجين من القف باعتباره ظاهرة نثرية محلية متميزة ونموذج واحد من كل من المقال القصصي والقصة القصيرة.

ونشير هنا إلى أن الدراسات والمراجع المتعلقة بالقف غير متوفرة فأغلب ما تم الاطلاع عليه في هذا الصدد لا يتعدى الإشارات العابرة ضمن دراسات في مناحي أخرى لكننا ننطلق في مقاربتنا له من أن العمل الإبداعي ليس شـــيئا مستعصيا على الفهم (...) بل هو نتاج طبيعي يمكن الكشف عنه"[1].

---

[1]– عبد الحميد بوريو/ منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1999، ص:8.

قف الحانوت[1]

أ- البنية

يبدأ النص بفعل ماض مبني للمجهول واقع بواسطة لام التعدية على مفعول في صيغة اسم فاعل منكر موصوف "ندب لمحتاج ذي أهبة" مما يوحي بوجود راو وهذه البداية تحيل مباشرة على بداية أحد أبواب مختصر خليل في الفقه[2].ويأتي العنصر المتبقي من الجملة وهو نائب الفاعل في شكل تركيب إضافي يبرز من الناحية الدلالية الموضوع الذي يدور حوله النص فالموضوع إذا هو الاشتغال ببيع البضائع الاستهلاكية في متجر كمهنة لها أخلاقياتها التي يبرزها النص في شكل مسطرة تنطبق عليها الأحكام الشرعية المعروفة، وذلك من منظار الفقه المالكي خاصة[3].

فأول حدث في النص إذا هو فتح الحانوت وهو بمثابة التمهيد الذي ينطلق منه السرد بيد أن السرد هنا لا يعمد إلى استخدام الآليات المعهودة في القص التي تشد المتلقي إلى مواصلة الانتباه ولا يركن إلى طريقة المفارقات أيضا وإنما يتبنى طريقة وصفية خارجية للأنشطة التي ينبغي القيام بها من طرف الشخصيتين الرئيسيتين اللتين تتحركان في فضاء النص وهما رب الحانوت ومساعده لذلك فإن الأحداث التي هي قوام السرد تتلخص في حدثين حدث فتح الحانوت في البداية

---

[1] – عبد الحي بن التاب (نص غير منشور).

[2] باب مندوبات النكاح انظر مختصر خليل بن إسحاق ج2 ط دار الفكر بيروت 1981 ص 112

[3] نسبة إلى مذهب الإمام مالك بن أنس (179هـ/ 796م) صاحب أحد المذاهب الأربعة في الفقه.

وحدث تأجير المساعد مما يجعل زمن الحكي يكاد يكون متوقفا عند هذا الحدث الأخير فلا أهمية لخيطه بعد ذلك إذ لا ارتباط للأنشطة به، ويتجلى ذلك في عدم أهمية ترتيبها زمنيا. والمكان: (الحانوت) لا يأتي من وصفه شيء يذكر أيضا ومن ثم يمكن أن يقسم النص إلى مشهدين:

مشهد أول: هو مشهد أنشطة رب الحانوت وهي متتالية على خط الزمن العادي.

مشهد ثان: هو مشهد أنشطة المساعد. وهي غير خاضعة للترتيب عموما من الناحية السردية وبالنظر إلى القائم بالسرد أي الراوي فإنه خارجي.

فهو باث يحمل رسالة هي كيفية الاشتغال بالتجارة في الحوانيت إلى متقبل هو "محتاج ذو أهبة".

وهنا يمكن اعتبار الخطاب متسما بالاستقبال من حيث الزمن مادام يضع "أحكام" مهنة التجارة وأخلاقياتها أمام المتلقي المقبل عليها لكن تبقى المرجعية الواقعية لما دأب عليه المشتغلون بهذه المهنة هي المنطلق على كل حال.

وعليه فإن بنية النص بنية خاصة تشتمل على بعض قماش البنية القصصية ولكنه غير مرتب بالشكل الذي يولد أهم سمات هذه البنية وهو الحبكة والصراع.

ب- الدلالة- اللغة والأسلوب

المفردات المعجمية في النص لا تميل إلى الإغراب وإنما يكمن استعصاء فهمها في اعتمادها المصطلح الخليلي الخاص بالمختصر... فمن لم يألف

مصطلحات خليل وأسلوبه الاختزالي في مختصره[1] سوف يجد صعوبة في فهم النص لاسيما إذا لم يكن ذا إلمام بمصطلحات الفقه المالكي فيما يتعلق بالعبادات والمعاملات فمن ذلك الحقل اللغوي كله يمتاح النص أغلب تعابيره تنضاف إلى ذلك مفردات ذات انتماء إلى الدارجة المحلية الموريتانية ومنها ما هو راجع إلى الفصحى ولكنه اكتسب مدلولا محليا مثل "الصرف" لعملية البيع و"الهدية" لما يعطي للشرفاء (المنتمين إلى البيت النبوي الشريف) والإحسان لإكرام الضيف ومنها ما يرجع إلى الفرنسية كالفرن لآلة الجمر. و(مِنْوِ) لمنتصف الليل.

وتبدأ الجمل في أغلبها بالأفعال اللازمة أو المصادر وكلا النمطين يسبق ببعض الحروف والأدوات في كثير من الأحيان، ويفيد ذلك عادة طبيعة الحكم من حين الندب أو الوجوب أو الحرمة، ويرد تفصيل الحكم أو تقييده حسب آراء فقهاء المالكية كما يأتي بها خليل، وتكثر الجمل الاستفهامية والشرطية والجمل القصيرة المتعاطفة ولكاف التشبيه حضورها في النص وهي تفيد كما هي في النص المحاكي شمولية الحكم لما شابه المنصوص عليه أصلا.

وعليه فإن الأسلوب الذي يتوخاه النص هو الأسلوب الخليلي الخالي من أي زخرفة بلاغية أو بديعية أو استشهاد واقتباس وذلك لطبيعة العملية التي يتسم بها النص المحاكى ويمتاز هذا النص بالإيغال في المحاكاة إلى درجة أن أغلب جمله يمكن اعتبارها ملفقة من مواطن مختلفة من المختصر على طريقة فيها نمط من التلاعب القائم على الإيهام بأهمية الموضوع انطلاقا من تنزيله منزلة النازلة الفقهية المحددة في ضوء الشرع الإسلامي.

---

[1]– ثاني مفاتيح مختصر خليل في مقدمة مختصره: راجع المختصر ط دار الفكر بيروت 1995، ص:8/7.

ت– المضامين

يتضمن النص نقدا وسخرية من سلوك التجار في أنشطتهم وتعاملاتهم التي تمليها رغبتهم في الحصول على الربح وتجنب الخسارة، ولو تطلب الأمر التساهل في أداء الواجبات الأخلاقية والدينية، ويتجلى ذلك في إيثار الأباعد على الأقارب من أولى الرحم وتأخير الصلاة والمحاسبة على كل تافه وحقير والتشدد مع المساعد في ذلك.

فأهم ميزة يركز عليها النص عند هؤلاء هي الشح وأتباعهم لمنهاجه في تعاملاتهم وكأنه منهاج شرعي يجب اتباعه وتطبيقه ورغم ذلك فإن سخرية النص تبدو هادئة لا تميل إلى التجريح ولا يلمح منها أي تشنج أو نكاية.

قف المسؤول[1]

أ- البنية

لا تكاد تتميز بنية هذا النص عن ســـابقه إلا في نقطة واحدة هي تمحور الحديث فيه من البداية إلى النهاية حول شـــخص واحد يشـــبه البطل في الســـيرة الذاتية فالنص يعرض سلوكا متعدد الجوانب لمسؤول إداري غير ملتزم.

ولئن ظهرت صـيغة الخطاب كما في النص السـابق موهمة بأن النص رسـالة موجهة من الراوي إلى "المسؤول الكبير" ليتعلم أخلاقيات زملائه فإن السياق العام للنص تبدو منه صـيغة الاسـترجاع بل إن جملة "لزم للمسـؤول الكبير" التي يبدأ بها النص توحي بوقوع الأمر في الماضـي، ولعل الإطار العام للخطاب من حيث غايته يؤكد وجود البعدين الزمنيين للرسالة فهي عرض لنموذج سلوكي وجد بالفعل ولكنه وضع في شكل خطاب توجيهي لمن يريد أن يكون مسؤولا كبيرا في المستقبل.

ويظهر النص كسابقة مقتصرا على حدثين أساسيين هما اتخاذ بواب عنيف من قبل المسـؤول ليمنع ذوي الحاجات من الدخول ولا يفسـح المجال إلا للخاصـة والحدث الثاني هو خروج المسؤول من مكتبه قبل نهاية وقت العمل.

فزمن الســـرد إذا يتوقف هنا عند نهاية الأحداث المرتبطة به، ويمكن اعتباره متضمنا في الجزء الأول من يوم من أيام العمل أي قبل نهاية الدوام اليومي.

---

[1]- ظهر هذا القف أولا في حلقة إذاعية من برنامج يدعى لقطات حية وذلك في شتاء 1979 ولم ينسب آنذاك لكاتبه وقد قيل بعد ذلك أنه من إنتاج مجموعة من الصحافة من بينها القاضي الحالي أحمد سالم ولد ملاي اعل وهو قاض بالمحكمة الشرعية بنواكشوط الآن وقد كان صحفيا بالإذاعة في العهد المذكور.

أما المكان فهو في ارتباطه بالحدثين المحوريين مكتب العمل الخاص بالمسؤول ولاياتي من ذكره إلا وقوف البواب على بابه واستقبال الضيوف فيه وإعداد الشاي لهم ثم الخروج منه أي الحدث الثاني الرئيسي.

وفي بقية النص يتعدد ذكر أماكن عامة مثل السوق والمسجد والشارع وذلك في إطار عرض السيرة الاجتماعية للمسؤول. وعليه فإن بنية هذا القف لا تضيف عنصرا مهما من الناحية القصصية واللغة والأسلوب.

يمتاز هذا النص عن سابقه باستقلاليته في أغلب مفردات معجمه عن مختصر خليل إذ هي راجعة إلى لغة الاستخدام اليومي المألوف في الشارع الثقافي الحديث لاسيما لغة الصحافة لكنها صيغت في قالب الأسلوب الخطابي الخليلي وأخذت منه بعض التعابير الخاصة بالمختصر، خاصة في بدايات الجمل ونهاياتها مثل: وجب، منع، رخص في البدايات وتأويلان، تأويلات، خلاف، تردد في النهايات.

ونادرا وردت مفردات لا تنتمي إلى الفصحى ومن ذلك "بطرون" للثريّ و"ديرة" للتبغ وهي راجعة إلى اللهجة المحلية.

وعليه فإن النص يمثل في مستوى المعجم خاصة تطورا لهذا النمط بفضل الاحتكاك بأساليب الصحافة واللغة المستعملة في الأوساط الثقافية الجديدة.

ب– المضامين

يتضمن النص نقدا اجتماعيا ساخرا للمسؤول الإداري الانتهازي الذي يتخذ من منصبه ونفوذه وسيلة لكسب رضى الأغنياء والتلاعب بمصالح المواطنين الفقراء الذين يوكل إليه السهر على مصالحهم فيتجنى عليهم ويحول أموالهم إلى

حســـابه، وهناك بعض المؤشـــرات تدل على أن المقصـــود هنا هم حكام الدوائر الجهوية فهو يعرض نموذجا لهؤلاء الحكام الذين شـاع عنهم سـوء التسـيير الإداري وكل صـــنوف الفســـاد في بداية الحكم العســـكري للبلاد (موريتانيا) في نهاية السبعينيات من ق 20.

وبالجملة فإن النص موغل أكثر من سابقه في النقد الجارح والجاد لمسلكيات هذا المســـؤول، كما تظهر فيه نزعة دينية قوية ومحاربة لبعض العادات الجديدة التي يتحفظ عليها دينيا مثل حلق اللحية ومصـــافحة غير المحارم، وإيثار اللغة الأجنبية على العربية.

وعليه فإن هذا الجنس النثري اشـتمل على بعض عناصـر البنية القصـصـية لكنها لم تسـتغل لصـياغة حبكة قصـصـية وبالتالي فإن النفس السـردي فيها يبدو ضـعيفا. وتكمن أهميته أسـاسـا في كونه يمثل نمطا نثريا محليا كان له دوره في النقد الاجتماعي ووصف بعض الظواهر ولكنه لم يعمر طويلا.

والأمر يعود إلى اعتماد هذا الجنس في جانب التشـــويق على التعالق مع النسق اللساني الخليلي في مستوى الأسلوب كما يعول في مستوى المضمون على الســخرية من بعض الظواهر الاجتماعية، وبالتالي فإنه لا يعير الجانب القصـــصـــي كبير اهتمام.

وهذا ما تفطن إليه أحد الباحثين عند ما قال "هذه النثرية لم تعط للســـرد تدفقه وانســـيابه بفعل ما يفرضـــه النســـق اللســـاني الفقهي المتداول من طريقة خاصة"[1].

---

[1]– مصدر النص الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث م.م، ص: محمد الأمين ولد ملاي إبراهيم/ بنية

ويرجع كل ذلك إلى عدم تجذر الفن القصـصـي في المحيط الثقافي المحلي إلى ذلك العهد، ولعل مواجهة النصـوص اللاحقة في هذا الفصـل تبرز بعض التطور في هذا المجال فكيف ذلك.

الخطاب ودلالتها في القبر المجهول أو الأصول لأحمد ولد عبد القادر مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني ط المكتبة الأكاديمية القاهرة 2000، ص: 92.

المقال القصصي

مقال: (أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت)[1]

أ- البنية

يبدأ النص بجملة "كان سبب الحديث الشائك الشيق الذي جرى بين جارنا أبي زيد وابن أخيه عبيد أن..." فهذا التمهيد يعطي لزمن السرد سمة الاسترجاع فالحديث إذا وقع في الماضي كما جاء على لسان الراوي وهو حوار دائر بين شخصين وردا بالاسم وتم تعريفهما بأن أحدهما جار للراوي الذي عبر عن حضوره بضمير (نا) والثاني ابن أخ الأول، وهنا يظهر الجانب التخييلي في الحكاية.

ويمضي الحوار دائرا بين الرجلين، ويبقى الراوي حاضرا من خلال رواية حديث كل منهما (يقول قال...) ولا يتدخل إلا مرة في أول الحوار عند ما قال راسما الجو النفسي لعبيد "وهو يظن نفسه أدرى بشؤون أهل اليوم" ثم يأتي في الأخير ليعلن فجأة نهاية الحوار من خلال جملة "وهنا نادى المؤذن لصلاة العصر

[1] – محمد فال ولد عبد اللطيف مولود سنة 1956 م إداري أديب.

فأجبنا الداعي" وفي هذه الجملة كما في التمهيد الأول يثبت حضـــوره من خلال ضمير (نا) الدال على المتكلم المشارك فهو إذا كان ثالث المتحاورين.

ومن خلال الجملة الأخيرة أيضـــا يتضـــح أن زمن الحكاية الفعلي هو قبل صـــلاة العصـــر من يوم ما، وذلك بالقدر الذي يتســـع لهذا الحوار، ولربما كان من المرجح أن يكون جرى بين الصلاتين الظهر والعصر مادامت صلاة العصر هي التي قطعته إذ من الوارد أن يكونا بد آه بعد صلاة الظهر.

أما المكان فلا يرد ذكره، ولعله قريب من المسجد أو في بيت أحد المتحاورين أو الراوي ويبقى الحوار مستمرا على طريقة الجدل وعرض الحجج والحجج المضـادة لها ويحتدم النقاش ويعلو الصوت المعارض (صوت أبي زيد). الصوت المدافع صوت عبيد ولكن طبيعة اســـتمرار الســـرد في دور كل منهما عند ما يأخذ هذا الدور في الحوار يضـــفي نوعا من الرتابة على الســـرد ويحوله إلى ما يشـــبه تبادل الخطب الحجاجية ينضـــاف إلى ذلك عدم لجوئهما إلى حاكم أو قاض أو حضـــور أي شـــخص ثالث في الحوار يمثل صـــوتا جديدا أو حدثا يســـهم في صـــياغة الحبكة القصصية للنص.

وتأتي النهاية بشـــكل مفاجئ لتذكر بنهايات حكايات ألف ليلة وليلة، فبينما يدرك شـهرزاد الصـباح فتسـكت تدرك أبا زيد صـلاة العصـر فيسـكت وفي ذهنه كثير مما يســـتطيع أن يقول وفي ذلك إشـــارة إلى صـــدق ما يذهب إليه في النهاية.

ب– الدلالة: اللغة والأسلوب

يبدو معجم النص حصـيلة لتراكمات لغوية تراثية تبدو حصـة النصـوص الدينية عموما طاغية عليها بالإضـافة إلى بعض التعابير الشـائعة في لغة الصـحافة الحديثة ويتضح ذلك أكثر في التمهيد الأول: "الحديث الشائك الشيق"ويقل وجود مثل تلك العبارات في ثنايا النص.

ولا يشـتمل النص على مفردات دخيلة بل يميل إلى تعريب المسـميات التي يكثر اسـتخدامها محليا بالأجنبي ولعل مفردة فاتورة من الألفاظ النادرة التي أبقي عليها وهي دخيلة.

وعليه فإن الأنسـاق اللسـانية التراثية بما فيها القرآن الكريم[1] ومتون الفقه والنحو والأدب تنصهر لتشكل أسلوب النص.

ويظهر في النص إلى جانب ذلك استخدام السجع خاصة في كلام أبي زيد الذي يمثل الفقيه المتشدد مما يضفي على أسلوبه مسحة الخطبة التوجيهية الدامغة، والاسمان أيضـا عبيد وأبو زيد يذكوان بالمقامة البغدادية لبديع الزمان وهي إحدى عيون المقامات كما مر في الفصل الأول.

---

[1]– وردت في النص عشر إحالات قرآنية بما فيها العنوان الذي هو مقتطع من الآية رقم17 من سورة الغاشية.

ج- المضامين

الموضـــوع الرئيســـي في النص هو نقد اختلاس المال العمومي من طرف القائمين عليه وهو موضــوع من المواضــيع المثارة في الســاحة الموريتانية منذ بعض الوقت. والمتحاوران هنا يمثلان الرأيين المتعارضــين حول الظاهرة فبينما يريد أحدهما الاستفادة منها والتستر عليها من منظار ديني يرى الآخر أنها تمثل عين الحرام وأنها موجودة بأشنع ما تكون، وذلك من المنظار نفسه أيضا، ولكن بشكل أكثر تشددا ويبدو النص متعاطفا بصـــورة خجولة مع الثاني، كما أن في جعل المدافع عن الظاهرة ابن أخ المعارض لها نوعا من تفضـــيل نظرة جيل الآباء على نظرة جيل الأبناء.

القصة القصيرة
قصة الهوية نموذجا

الأفعال والشخصيات

الأفعال هي الأحداث القصصية وهي الحركات التي تصدر عن الشخصيات في القصة فالحدث إذا فعل وفاعله هو الشخصية كما أن الفاعل في النحو هو من قام بالفعل (وقف أحمد) أو من جرى عليه: (مات محمد) فإن الفاعل في القصة قد يكون المتصرف في الحدث كما قد يكون خاضعا له.

ولكل من الأفعال والشخصيات دوره الأساسي في تجسيد الموضوع وتحقيق الصراع الدرامي في القصة وتتفاوت أهمية الأفعال في السرد كما تتفاوت أهمية الشخصيات وفي القصة القصيرة تتركز الأفعال في حركات أساسية محددة ترتبط بالشخصية المحورية عادة. فكيف ظهر ذلك في قصة الهوية؟

قصة الهوية[1]

أ– تبدأ قصة الهوية بفعل ماض مسند إلى ضمير الغائب كأول حركة في القصة تتالي بعده أفعال دالة على حركات جزئية تابعة بعضها متعلق بالفاعل نفسه وبعضها متعلق بغيره استيقظ مبكرا وجلس يفرك عينيه بينما كانت الديكة تؤذن (...) كما استيقظت زوجته فاله..."[2].

فهذه الأفعال الماضية في أغلبها تفيد تلاحق الحركات ولكنه تلاحق يبدو هادئا رتيبا على العموم مما يعطي للوضعية الاستهلالية في القصة سمة التوازن المألوفة في التمهيد.

وتأتى الجملة الموالية المبدوءة بأداة الاستدراك لتؤكد اختلال هذا التوازن "لكنها فوجئت بزوجها سيدي يرتدي ثيابه ويهم بالخروج...".

ومن خلال هذا المقطع يتضح أكثر أن الأفعال تتركز حول الشخصية التي تحمل اسم سيدي وأن الذي يشاطره الأفعال هو زوجته وموضوع الحوار الدائر بينهما هو الخروج بكرة فهي تمثل العامل المعاكس لهذا الخروج الذي يصر عليه سيدي قائلا: "إذا لم أذهب فورا فستفوت الفرصة" وهنا يظهر أول عنصر درامي في القصة كما يتجلى عنصر تشويق في السرد هو الإعلاء من شأن المنفعة التي يسعى صاحب الفعل إليها، (الفرصة).

---

[1]– محمد فال ولد عبد الرحمن: أستاذ، أديب من رواد القصة القصيرة في موريتانيا.

[2]– الهوية منشورة بكتاب الوسيط في الأدب الموريتاني، م.م، ص:197.

وتأتى لمحة عابرة لها دلالتها على المستوى الطبقي للشخصية وذلك في قول الراوي "دس قدميه في نعلين خلقتين" فهي شخصية بائسة لا يتوقع إلا أن تكون باحثة عن منفعة مادية وخلال سيره في الطريق يمتد شريط تفكيره داخليا مثلما تمتد الطريق الوعرة أمام قدميه فتتجلى جوانب من حياته الماضية والحاضرة لها دورها في إنارة الموضوع وتحديد هوية الشخصية، والأفعال هنا تعبير عن المستوى النفسي والاجتماعي في حالة توازن، فتبرز كون الشخصية يمثل الكفاح البائس للمنمي الذي أهلك الجفاف ثروته الحيوانية فقصد المدينة باحثا عن مصدر للرزق.. وليس له من المؤهلات إلا ساعداه المنهكان ووجاهة ذوي القربى والمعارف ومازال يبحث عن استصدار أوراقه المدنية كحد أدنى من المؤهلات في سوق العمل.

وتوصل اللحظة الاسترجاعية هذه بلحظة مشهدية آنية خارجية تمثل انطباع البطل (الشخصية المحورية) عن حال زملائه في العمل المرتقب وقد لفت نظره عند وصوله إلى المفوضية المركزية للشرطة منظر مجموعة منهم تمتطي إحدى الشاحنات قاصدة مقر عملها فأحس بمعاناتهم وسوء أحوالهم رغم أنهم حققوا ما عجز هو عن تحقيقه إلى الآن.

هذه الأفعال ذات الطابع النفسي لها دورها إذا في دفع البطل إلى المضي في مسيرة الأفعال الأساسية الخارجية.

في الحركة الفعلية الأساسية الثالثة البطل يتقدم الطابور عند مفوضية الشرطة باحثا عن بطاقة الهوية ويظهر الشرطي المطل من الباب بوجهه العابس هو العامل المعاكس لا سيما حين يعلن عدم وجود شكليات بطاقة الهوية فتأتي لحظة عدم

توازن متوترة لكن سرعان ما يعود التوازن مع ظهور مساعد جديد هو صديق البطل الذي أصدر له البطاقة في لحظة.

في الحركة الرابعة البطل يصل بسرعة إلى مكتب الشغل باحثا عن بطاقة الشغل يقف أمام النافذة مرة أخرى يتلقاه الموظف امبارك بوجهه العابس أيضا فيمثل له دور العامل المعاكس أولا ثم المساعد ثانيا بعد أن يضرب له موعدا لأخذ البطاقة.

في هذه الحركة تبدو حالة شبه توازن أولا ثم يتم التوازن في نهايتها بالحصول على بطاقة الشغل.

وهكذا تكتمل حلقات الحركات المؤدية إلى الحركة الأخيرة الأساسية للشخصية المحورية.

في هذه الحركة يأتي البطل إلى وسيطه المدير بإحدى الوزارات ويبده بطاقتا الهوية والشغل لكن المدير عندما يتصل برب العمل يعلن له الحقيقة المرة وهي أنه استغنى عن سيدي (البطل) بأخذ عامل آخر، فتبلغ حالة عدم التوازن مرحلة قصوى ويخرج البطل من مكتب وسيطه وهو يرى الفرصة فاتته كما كان يخشى عند مغادرته لزوجته في الصباح.

ولا يأتي التوازن إلا بعد أيام عند ما يعود البطل إلى مجتمعه المألوف مجتمع العاطلين الذين يتسلون بلعب الورق.

وعليه فإن شبكة الأفعال تلتف حول الشخصية المحورية سيدي أما الشخصيات الأخرى فهي إما أن تمثل عاملا معاكسا أو مساعدا والشخصية المحورية كذلك تبدو نكرة باهتة الملامح لا أهمية لها إلا في تجسيد الموضوع وتمثيل

الأفعال ولربما كان لذلك ما يبرره في إضـــفاء المســـحة الواقعية عليها لأن الأفراد المنتمين إلى الطبقات الهامشية في المجتمع المدني هم كذلك فعلا لاسيما إذا لم تكن للواحد منهم هوية عملية.

ب– بنية الزمان السردي

تعتبر علاقة الزمن بالســرد في القصــة علاقة وثيقة، فالزمان هو الخيط الذي تتشكل عليه الأحداث والسرد هو التتابع الزمني لهذه الأحداث بالطريقة القصصية وحسـب تقسـيم نجيب العوفي[1] للزمن للسـردي في القصـة القصـيرة فإن ثمة زمنين: زمن حســي يتم فيه الســرد بالطريقة الأفقية التتابعية وزمن نفســي يتم فيه الســرد بالطريقة العمودية الداخلية التي تعتمد على التداعي المقطعي.

وبالنظر إلى قصـة الهوية نلاحظ طغيان الزمن الحسـي وبالتالي السـرد الأفقي التتابعي على الزمن النفسي والسرد العمودي.

فالزمن الحســي فيها يبدأ من الصــباح الباكر إلى نهاية الدوام الرسمي أي في حدود الثالثة بعد الزوال.. ويتم تذييله على الخط نفســـه بزمان مفتوح هو زمان الانفراج بعد العقدة في القصة وذلك من خلال جملة.

وتأتى في الشـطر الأول من القصـة خاصـة بعض المقاطع السـردية التي يتم السـرد فيها على الطريقة العمودية في الزمن النفسـي للبطل ويرد ضـمن هذا الزمن النفسي بعض الاسترجاعات التي تحيل على ماضي البطل قبل زمن السرد أيضا.

---

[1]– نجيب العوفي مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس منشورات المركز الثقافي العربي بيروت 1987، ص:450.

أما الزمن النحوي للقصـــة فيغلب عليه الماضـــي ويتجلى ذلك منذ الفعل الأول الذي يعطي للخطاب كله سمة الاســـترجاع أي أن الأحداث برمتها حدثت قبل زمن الحكي الذي قام به الراوي وتغلب على النص الجمل الفعلية الدالة على الحركة والتحول سواء منها ذات الصبغة الماضية أو الاستقبالية مع أن الأولى أكثر تواترا مما له دوره في الحد من تدفق السرد.

ج- علاقة الراوي بالسرد

يتخذ الراوي في القصة وجوها متعددة فتارة يكون هو البطل فيعرض الحكاية بضـــمير المتكلم وتارة يكون محايدا يلاحظ ولا يتدخل، وتارة يكون معلقا يقتحم بتعليقاته كل موقف في القصة وتارة يتخذ أشكالا أخرى حسب طرائق القصاصين.

والراوي في الهوية يتوفر على الرؤية من الخلف كما يسميها (تودروف)[1] وهي التي يكون الراوي يعرف فيها أكثر من شخصياته، فمن خلال ملاحظاته وتعليقاته على سلوك الشخصيات خاصة البطل تبدو هذه الرؤية كما في الأمثلة التالية:

يقول معلقا على شعور البطل تجاه رفقائه: "منظر انطبع في أعماقه منذ زمن بعيد فلم يعد يحس عند رؤيته إلا بالتضامن لأن مصيره مرتبط بمصيرهم، ليس ذلك ثورية منه ولا وطنية ولا اهتماما بمشاكل الآخرين وإنما الأيام لقنته هذه الحقيقة"[2].

---

[1] نجيب العوفي م.م، ص: 450

[2] الوسيط م.م، ص 2000

وفي سياق آخر يقول: "يحسن لعبة الورق أكثر مما يحسن عمله المرتقب"[1] وفي المقابلة الخائبة بين البطل والمدير يقول "سلم عليه بحرارة اعتاد أن يقدمها له بلا مقابل"[2].

فالراوي إذا خارجي لأنه ليس أحد شخصيات الفضاء القصصي ولكنه عارف بكل شيء عن الشخصيات ومتدخل في السرد وبالتالي فهو خارجي ولكنه غير محايد.

علاقة الحوار بالسرد

يمتاز الحوار عن السرد بكونه مشهديا بينما السرد إخباري لذلك فإن الحوار أداة المسرح بينما السرد أداة القص، والحوار يستلزم وجود شخصيات محددة، أما السرد فيستلزم وجود راو.

وفي القصة عادة ترد بعض المقاطع الحوارية مدعمة للسرد ويميز نجيب العوفي[3] بين نوعين من العلاقة بين السرد والحوار في القصة وهما: الحوار المؤسس للسرد والحوار المتمم للسرد وذلك بحسب هيمنة أحدهما على الآخر، كما يميز بين نوعين من الحوار هما: الحوار المراقب من طرف الراوي بحيث يتدخل فيه والحوار المرسل الذي يكون فيه الراوي محايدا.

---

[1] م. نفسه الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص:202.

[3] نجيب العوفي م.م، ص:510 وما بعدها.

وبالنظر إلى قصــة الهوية يتضــح وجود الحوار المتمم للســرد لأن الحوار فيها يظهر في ثلاثة مواضع أساسية هي حوار البطل مع زوجته في المشهد التمهيدي ثم حواره مع الشــرطي في أول تأزم في القصــة ثم حواره مع صــديقه الذي أصــدر له بطاقة الهوية في آخر المشهد نفسه.

وتظهر مقاطع الحوار قصيرة دائما.

أما فيما يتعلق بحضــور الراوي فهو حاضــر في المقطعين الأخيرين من خلال الوصلات القولية بين الحوار كما في "ولكنه قاطعة" التي تكررت في المقطعين أما في المقطع الأول فيختفي أثناء الحوار.

الفصل الثالث

الرواية

أ- تعريفها

الرواية في اللغة أصلا مصدر لفعل روى أي نقل الخبر وقد شاع في كتب التراث العربي استعمالها لنقل الحديث النبوي الشريف والشعر يقول ابن منظور (ت711 هـ/ 1312م): "روى الحديث والشعر رواية"[1] ويقول الفيروز بادي (ت:1414/816): "روى الحديث يروي رواية"[2].

وقد أطلقت في العصر الحديث على الجنس الأدبي المعروف في الآداب الغربية وخاصة الفرنسية باسم **Le roman** وهو جنس نثري يعتمد طريقة السرد التخييلي ويستمد مضمونه من الواقع، ويرى باختين وهو من منظريه الأوائل أنه ما زال في طور التكوين[3] أي أن ملامحه لم تأخذ شكلا نهائيا وبالتالي فإنه يستعصي على التعريف ولعل من أوضح تعاريفه ما ذهب إليه د. طه وادي حين يقول "تجربة أدبية يعبر عنها بأسلوب النثر سردا أو حوارا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد أو شخصيات يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان ولها امتداد كمي يحدد كونها رواية"[4].

---

[1] ابن منظور (محمد بن مكرم) لسان العرب م.م مج14 مادة روى، ص:348 م.م.

[2] الفيروز بادي (محمد بن يعقوب) القاموس المحيط م.م. ج4 مادة روى، ص:339.

[3] باختين (ميخائيل) الملحمة والرواية ترجمة د. جمال شحيد؛ بيروت 1982، ص:19.

[4] طه وادي، الرواية السياسية دار النشر للجامعات المصرية القاهرة 1996، ص:56.

فهذا التعريف ينطبق على أغلب الروايات ويبرز كذلك تميزها عن القصـــة القصـيرة، فلئن كانت البنية العامة متشـابهة فإن الأفق الفني يبقى أرحب في الرواية لاتساع فضائها السردي.

ب– نشأتها

لقـد ولـدت الروايـة الفنيـة أولا في الغرب حيـث يعتبر القرن 19 هو قرن رواجها هناك على يد عمالقتها أمثال (بلزاك) (ت:1850م) في فرنسـا و(اتشـارلز ديكنز) (ت:1870) في إنجلترا واعتبرت من إفرازات المتحولات الاجتمـاعيـة الكبرى التي عرفتها أوروبا منذ القرن الثامن عشـــر، وكان من نتائجها انهيار المجتمع الإقطاعي وبروز المجتمع الطبقي؛ يقول (جورج لوكا تش) "لقد ولدت الرواية الحديثة بالنظر إلى مضـــامينها من الصـــراعات الإيديولوجية للبرجوازية الصـــاعدة ضـــد الإقطاعية المتدهورة"[1].

ويصفها(هيجل) في مقولته المشهورة بقوله إنها ملحمة البرجوازية[2] .

هذا إذا هو الجو العام الذي تمخض عن ميلاد الرواية كفن جديد يحمل هموم الطبقة الوسطى في الغرب إبان القرن التاسع عشر فكيف عرف عند العرب؟

عوامل نشأتها في الأدب العربي.

يمكن إجمال عوامل نشأتها في العوامل التالية:

---

[1]– جورج لوكا تش: الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش ط/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر (د.ت)، ص:45.

[2]– المرجع السابق، ص:13.

الاطلاع على التجارب الروائية الغربية واستهلاكها من طرف المثقفين العرب.

الرغبة في اللحاق بالنموذج الغربي في مجال الإبداع الأدبي كهم إبداعي حضاري لدى الجيل الأول من الأدباء المحدثين يقول محمود أمين العالم "نشأت الرواية العربية في ارتباط وتواز مع سؤال النهضة أين أنا من الآخر الغربي أساسا»[1] ويقول نجيب محفوظ إن دور جيله من الروائيين هو تأسيس الفن الروائي العربي وتأصيله"[2]

التحولات الاجتماعية التي عرفتها البلدان بشكل متفاوت منذ بداية القرن العشرين، تلك التحولات التي عملت على انهيار البنى الاجتماعية التقليدية بفعل تطور أنماط العيش تبعا لتبدلات آليات الإنتاج مما أدى إلى ظهور هيكلة طبقية اجتماعية قائمة على الصراع بين الطبقات مما يعتبر القص ألصق الفنون الأدبية بمعالجته.

ظهور أيديولوجيات متصارعة في الساحة العربية من أبرزها الأيديولوجيا الماركسية والأيديولوجيا القومية بالإضافة إلى النزعات القطرية. وهذا العامل لصيق بالعامل السابق لأن الصراعات الطبقية تغذيها الصراعات الأيديولوجية والعكس بالعكس.

تراكمات الموروث القصصي العربي المتنوع الذي يشكل رافدا غنيا لاستزراع الفن القصصي الجديد في الأرضية العربية.

---

[1]– محمود أمين العالم مجلة فصول مج16 العدد3 شتاء 1997، ص:12.

[2]– عزيزة مريده القصة والرواية ط ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1971، ص:79.

وعليه فإن هذه العوامل عملت على وجود الرواية في الأدب العربي خلال القرن العشـــرين بل يمكن اعتبار هذا القرن هو قرن ازدهارها عند العرب كما كان القرن التاســع عشــر هو قرن ازدهارها في الأدب الغربي وقد بدأت تخطو خطواتها الأولى نحو الساحة الأدبية العربية من طريقين رئيسيين هما طريق مصر والشام بحكم أنهما ظلا ســـباقين للاحتكاك بالثقافة الغربية أكثر من البلدان العربية الأخرى، وذلك لأسـباب تاريخية معروفة لعل من أهمها حملة نابليون على مصــر والتواصــل المسيحي بين الشاميين والأوروبيين.

ومن ثم كانت أول محاولة روائية جادة هي حديث عيســـى ابن هشـــام للمويلحي الذي صدر 1905، وكما هو واضح فإن صاحب هذه المحاولة لم يطلق عليها اســم رواية، بل إنه كان يهدف من وراء كتابتها إلى إحياء النمط المقامي في ثوب جديد يســـتقي من العصـــر والواقع مادته، فهي إذا مظهر من مظاهر نزعة الإحياء المعروفة التي طالت مختلف الأجناس الأدبية خاصـة منها الشـعر في عصـر النهضة.

أمـا أول روايـة عربيـة تتوفر على أبرز فنيـات الفن الروائي فهي روايـة زينـب لمحمد حســين هيكل التي نشــرت 1914 وقد تلتها في الســنة نفســها الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران.

فكانت هاتان الروايتان (الأولى مصـــرية والثانية شـــامية لبنانية) هما اللبنتان الأوليان لهذا الفن بشكل فعلي في الأدب العربي.

ومن ثم أخذت الأعمال الروائية تظهر شـــيئا فشـــيئا وأخذت التجارب القصصية عموما تحتل مكانة مرموقة في الأدب العربي تبعا لتطورها من حيث الكم

والكيف وإقبال القارئ العربي عليها بنهم لما لها من تعبير عن واقعه وهمومه الذاتية حتى ليمكن القول الآن بعد انصرام القرن العشرين أن هذا الفن شهد خلال القرن المذكور رواجا عظيما لا يضـــاهيه فيه أي فن أدبي آخر في الســـاحة العربية ولعل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة 1988 يعتبر إقرارا عالميا ببراعة التجربة الروائية العربية خلال هذا القرن كما أنه قل أن يوجد الآن بلد عربي إلا وفيه روائيون بارزون وأعمال روائية بارزة.

ج- الرواية الموريتانية

إن ارتباط نشـــأة الرواية بالتحولات الاجتماعية وظهور التفاوت الطبقي في المجتمعات المتمدنة على نحو ما تم تبيينه من قبل يفســـر ظاهرة تأخر ظهور جنس الرواية في المجتمع الموريتاني كعامل رئيســي، ذلك أن هذا المجتمع ظل مجتمعا تقليديا بدويا تحكمه روابط قرابة في إطار وحدات اجتماعية قبلية مغلقة وفئات ذات تراتبية اجتماعية جامدة لا دور لمستوى المعيشة في صياغتها، ولا للمجهودات الفردية في زحزحتها. وذلك على النحو الذي ذكر في مقدمة هذا البحث.

فمثل تلك البنية الاجتماعية لا يعتبر وســـطا ملائما لنمو هذا الفن بل ربما تكون الملحمة حسب رأي (هيجل) و(فوكو) أكثر ملائمة له[1].

ومنذ أواسط القرن العشرين يمكن القول إنه نتيجة لظروف محلية وعالمية أخذ المجتمع يخطو نحو التحولات الكبرى التي عرفها غيره من مجتمعات العالم الثالث واستقلال البلاد عن المستعمر الفرنسي سنة 1960 أخذت البنية الاجتماعية

---

[1]- جورج لوكا تش م.م ص 45.

التقليدية تهتز من الداخل أمام مشـــروع الدولة المركزية الهادف إلى إرســـاء دعائم مجتمع مدني إلا أن الخلخلة الحقيقية لتلك البنية حدثت مع مطلع العقد الثاني بعد الاستقلال، وذلك بفعل سنوات الجفاف التي قضت على أهم ركيزة اقتصادية لدى المجتمع التقليدي وهي التنمية...

فاضـطر أغلب الأهالي إلى الالتحاق بالمدن بحثا عن بديل اقتصـادي خاصـة العاصمة نواكشوط.

ومن هنا بدأ تشـــكل خارطة المجتمع الطبقي في هذه المدينة يظهر وبدأ الصـراع الطبقي يتجلى في السـاحة المحلية. فهناك أرسـتقراطية تشـكلت من أعوان المسـتعمر الذين كانوا منبوذين اجتماعيا... وقد اعتمدت عليهم الدولة عند قيامها باعتبارهم أكثر خبرة واســـتعدادا في مجال الإدارة من البداة، بل إن من رجالات الدولة الأوائل من ينتمون إلى هذه المجموعة وهناك شـــباب المدارس الثائر على وسطه الاجتماعي من جهة كما هو غير راض من توجهات السلطة، وأغلبه متأثر بالأيديولوجيا القومية أو الفكر التحرري الماركسي، وبالتالي فإنهم يحاولون استغلال الفئات الشعبية الحديثة العهد بالتمدن من أجل تبني أفكارهم.

هكذا إذا ظهر الصراع بين الطبقات في المجتمع الموريتاني في حين لم تزل البنية الاجتماعية التقليدية مهيمنة في الولايات الداخلية وعلى مستوى القرار السياسي العام للدولة مازال صناع هذا القرار عاجزين عن تجاهل مالها من نفوذ أيضا.

وعليه فإن هذا الواقع بتناقضـــاته الجمة المتأتية من عوامل تاريخية متعددة المشارب كان طبيعيا ان يدفع بالمثقف الواعي المطلع وبالأحرى المبدع إلى قراءة هذا الواقع من خلال عمل فني.

في هذا الجو ظهر العديد من الإبداعات في إطار الأجناس الأدبية لاسيما الجديدة منها ممثلة في القصيدة الحرة والقصة والرواية وتعتبر الرواية آخرها زمنيا، ولعل لضعف وسائل النشر دوره في ذلك.

فأول رواية جادة صدرت هي رواية الأسماء المتغيرة 1981 للروائي الشاعر أحمدو ولد عبد القادر فما هي هذه الرواية؟ سنتعرف عليها إذا ضمن هذا الفصل ونتعرف على رواية أخرى هي رواية مدينة الرياح للكاتب الروائي موسى ولد ابن من خلال مقاربة بنيوية تحليلية وذلك على النحو التالي:

رواية الأسماء المتغيرة[1]

صـدرت رواية الأسماء المتغيرة 1981 عن دار الباحث البيروتية يمتد نصـها على أديم 199 صفحة ضمن حجم 13/19سم مؤلفة من 30 فصلا.

تبدأ الرواية بتمهيد يتم خلاله تحديد بداية زمن السـرد ومكانه فالزمن هو 1891 والمكان هو طريق متعرج بين الأشـجار على مسـافة ثلاثة أيام من نهر النيجر غربا.

ويرد اسـترجاع خاطف لماضـي القافلة عند ما كانت تبيع الملح وتشـتري البضـائع قبل أن يلتئم شملها في مدينة مفتي المالية "كنقطة للعودة" ثم يأتي تقديم موجز خلال الفصل الأول لأبرز رجال القافلة فنتعرف على:

الشيخ أحمد سلوم: دليل القافلة: شيخ من فئة حملة السلاح في المجتمع.

عبد الصمد شاب من فئة أهل الثقافة الدينية.

سـلاك غلام مسـتعبد تبدو عليه أمارات المرض والعجز لذلك فهو محمول على ظهر جمل من جمال القافلة.

ورد التمهيد الأول على لسـان راو خارجي هو راوي الخطاب الروائي عموما في الرواية، بينما ورد التعريف بالشخصيات عن طريق حوار دائر بين أفراد القافلة.

---

[1]– أحمد ولد عبد القادر من أشهر الأدباء الموريتانيين المحدثين، تقلد عدة مناصب في الدولة منها: رئيس المحكمة العليا ومستشار رئيس الدولة له دواوين شعرية وروايات. ولد سنة 1946م.

البنية السردية

تقوم البنية السـردية على عنصـري الزمان والمكان، فالزمان هو الخيط الذي تتألف الأحداث في سـياقه والمكان هو فضـاء حركة الشـخوص ويكتسـي الزمان أهمية خاصة في السرد لأن هناك مستويين زمنيين في كل نص قصصي. -كما تمت الإشارة إليه من قبل-.

الزمن التسلسلي للخطاب نفسه أي أن كلمات النص وجمله لابد أن تتابع وفق نسق زمني دياكروني متصل.

زمن الحكاية الفعلي: وهو زمن الأحداث، وهو بالتالي مناط الحبكة الفنية التي تعتبر من أهم مميزات الأعمال القصصية وهذا الزمن قد يأخذ أوضاعا مختلفة تبعا للتقنية التي يتوخاها الكاتب، فهو قد يكون متقطعا عن طريق الوقفات، أو متداخلا فيه الماضي عن طريق الاسترجاع أو فيه المستقبل عن طريق الاستباق، وقد يكون دائريا على شكل حوار داخلي "مونولوج"، وقد يشمل حقبا طويلة وقد يمر في لحظة، قد يمتد في جزء من القصة ويتقلص في جزء آخر.

وقد يغلب عليه التسـلسـل الخطي فتتخلله بعض الأزمنة المذكورة آنفا، كما في أغلب الأعمال القصصية التقليدية.

لذلك فإن الروائيين تفننوا في التلاعب بعنصر الزمن كما أهتم النقاد بتحليل هذا العنصر كثيرا والتمييز بين مستوياته.

أما المكان فهو مرتبط بالأوضـاع السـكونية في العمل القصـصـي لأنه هو المحيط الحاف بالأحداث والشـخصـيات وله دوره الأسـاسـي في إضـفاء المسـحة الواقعية على القص ومداعبة خيال المتلقي، وأداة إبرازه هي الوصـف، وللوصـف

أهمية كبيرة في القصة لماله من وظيفة إيضاحية وتجميلية معا وأثناء المقاطع الوصفية تنسحب الأفعال تاركة المجال للأسماء لإبراز ديكور المشهد القصصي.

هذا ولئن كان الزمان والمكان هما العنصران الأساسيان في البنية السردية فإن للأحداث الجارية فيهما منزلة العمود الفقري وللقائم بسردها أهمية كبرى في أسلوب تقديمها وبالتالي استغلال كل من العناصر الثلاثة التي يعتبر الفصل بينها فصلا منهجيا وليس حقيقيا لأنه لا وجود للأحداث خارج إطاري الزمان والمكان كما لا وجود لأي من الزمان أو المكان خارج الآخر. بل إن الكل مرهون بوعي الذات المدركة التي يمثلها الراوي في العمل القصصي.

وعليه فإن القائم بالسرد هو الذي يدعي الراوي والراوي قد يكون خارجيا محايدا وقد يكون خارجيا ولكنه يتدخل أحيانا وقد يكون مشاركا في الأحداث وفي النمطين الأولين يكون السرد بضمير الغائب عادة بينما يكون في الأخير بضمير المتكلم.

هذه إذا هي عناصر البنية القصصية فكيف ظهرت في الأسماء المتغيرة؟

تتألف الأحداث في الأسماء المتغيرة على خط الزمن العادي بشكل متسلسل تاريخيا وقد تتخللها بعض الاسترجاعات التي تعود إلى زمن سابق لزمان الحكي وترد في شكل "وكان ذلك بعد...".

وفيه أيضا بعض الاختزالات التي تأتي على شكل «تدافعت السنوات ... وبعد خمس سنوات...».

إلا أن الخط العام للأحداث يطبعه التسلسل التاريخي عبر محطات ثلاث رئيسية:

البطل: في زمن انفراط عرى الأمن في الصحراء الموريتانية وشيوع الفوضى أي ما يعرف محليا "بزمن السيبة" حيث فقدان الحكم المركزي وانتشار الحرابة واللصوصية والتناحر بين المجموعات... وابتزاز القوى للضعيف وما ينجم عن ذلك من ظواهر الاستعباد والوحشية في التعامل ولجوء الفئات المحرومة إلى الخداع والشعوذة كتعويض عما فاتها الحصول عليه بالوسائل البادية للعيان ففي هذه الفترة نجد البطل مختطفا من والدية ليباع في سوق النخاسة لمالكه أحمد سلوم، ثم يختطفه بعد موت أحمد سلوم (الذي كان يحمله على ظهر الجمل) رفيقه في القافلة عبد الصمد الذي ظهر عجزه وجبنه وبطلان مفعول طلاسمه لما اعترضهم الأسد، فاستنجد به أهل القافلة بينما قتل أحمد سلوم الأسد ببندقيته ولكنه مات إثر العراك ففر عبد الصمد بماله وعبده هاربا ليتنقل البطل عبدا يباع من مالك لآخر إلى أن يؤول به المطاف إلى أسرة تخضعه لتعذيب وحشي إثر إصابته بصدمة عاطفية سببت له وعكة (حمّى) فاحمرت عيناه وصادف ذلك الوقت نزول مشعوذ بساحة الحي فزعم للأسرة المذكورة أن البطل (الأحمر العينين) ما هو إلا ساحر يستل قلوب البشر فأخذوا يعذبونه حتى بتروا ساعده فهام على وجهه فرارا منهم إلى أن استقر ضمن جماعة من الصيادين على شاطئ المحيط.

البطل في زمن الاستعمار الأجنبي (الفرنسي): في هذه الفترة أصبحت هناك سلطة عامة على البلاد جعلت حدا للتناحر بين المجموعات الاجتماعية (الإمارات الحسا نية المحلية) ولكنها صارت تمارس شتى أنواع الاستغلال والقهر على المجتمع وبآليات أكثر تطورا. لذلك نجد البطل عند ما بدأ يتحرر من الاستعباد وينحت

كيانه بين مجموعة من الصيادين المنعزلين في نقطة منعزلة من شاطئ المحيط تستله يد الأقدار ليقع في شرك قافلة فرنسية لينتقل بين الأشغال والسجن فترة طويلة.

البطل يتحرر من الاستعباد والاستعمار ليستعبده الفقر وانعدام السكن والسند (الأهل) فهو خارج من السجن ولا هوية له ولا رأس مال ولا حتى قوة جسمية أو رصيد أمن الصحة يعول عليه، وبالتالي فهو ينتقل من الشمال إلى الجنوب ومن الجنوب إلى الشمال باحثا عن العمل وفي آخر هذه المرحلة التي تمثل استفحال أزمته وتمثل عقدة الرواية يلوح له بريق أمل بوجود حركة التحرر الوطنية المتعاطفة مع المظلومين (حزب الكادحين) فيصدرون له بطاقة هوية... ويشيدون له كوخا "مأوى" يجعلونه مكانا لتجمعاتهم السرية بل يؤول بهم الأمر إلى أن يسموه باب الكبير فباب الحكيم ولكن السلطة الحاكمة تطاردهم حتى تشتت شملهم وفي نهاية المطاف تختطفه يد الموت وهو يفكر فيما سيؤول إليه أمر هؤلاء بعده.

هكذا إذا يبدو تآلف الأحداث على خيط الزمن السردي في الأسماء المتغيرة ذلك الزمن المتضمن فيما بين سنتي 1891-1971 أي أنه استغرق ثمانين سنة كاملة حسب المجال المحدد في الرواية.

ويتخلل السرد كثير من عرض الوقائع التاريخية حيث يمكن قراءة التاريخ المحلي الموريتاني من خلالها بل وبعض التاريخ العربي والإفريقي المرتبط بهذا التاريخ أيضا، وهذه السمة من السمات الطاغية على الفن الروائي العربي في العصر الحديث لالتصاقه بواقع المجتمع وتحليله للعوامل المؤثرة في هذا الواقع، وهي في

أغلبها تاريخية يقول أبو هيف: "يمكننا أن نقرأ تاريخ مصـــر الحديث من روايات نجيب محفوظ أكثر من كتب التاريخ"[1].

وقد غلب على النص الأسلوب غير المباشر عن طريق الراوي الخارجي لذلك فإن هذه الأحداث ترد عادة في بداية المقاطع والفصول في شكل تقديم من الراوي للأجواء التاريخية التي تكيف الأحداث من بعد شـــأنها في ذلك شـــأن المقاطع الوصـــفية فكلاهما يمثل اســـتطرادا يهدف إلى التوضـــيح أكثر، ومثل هذه المقاطع يتناسب طردا مع حركة الزمن السردي كما تمت الإشارة إليه فكلما امتدت توقف الزمن الســـردي وكلما تقلصـــت تدفق الســـرد زمنيا لذلك فإن اليوم الأول من زمن السرد استغرق الفصلين الأولين من الرواية أي حوالي 20 صفحة لأنهما يتضمنان التقديم المؤطر للسرد ولا يتضمنان إلا حدثا واحدا هو الحدث الأول الذي جاء في الفصـــل الثاني وهو بداية أول تأزم في الرواية حين وجد أهل القافلة أنهم لابد سيمرون بأضاة الأسد للتزود بالماء باعتبارها المصدر الوحيد لإطفاء غلة العطش الذي أضربهم ففكروا في طريقة يتفادون بها صولة الأسد الرابض عندها ولكن عبد الصمد طمأنهم بأن أحجبته وتعاويذه كفيلة بأن ترد عنهم صولة الأسد فصدقوه وقصدوا الأضاة ولكن الأسد يخرج عليهم فجأة ولما يبرحوا الأضاة فيغمرهم الهلع ويتصدى له أحمد سلوم ببندقيته فيرديه قتيلا، ولكنه هو أيضا يموت ولكن بعد أن أثبت لهم "أن السيف أصدق أنباء من الكتب ».

---

[1]– عبد الله أبو هيف أزمة الذات في الرواية العربية: مقال منشور في العدد4 أبريل يونيو 1996 عالم الفكر، ص:226.

ويكثر في الرواية الاسـترجاع والاختزال ولا يبدو فيها اسـتباق عموما. ويرد فيها عرض لبعض الحوار الداخلي أحيانا (المنلوج).

وعليه فإن بنية الزمان في رواية الأسماء المتغيرة تبدو بنية قصـصـية تقليدية حسب السنن المتعارف عليها في الفن الروائي إذ تتبنى طريقة السرد الأفقي العادي.

أبنية المكان

تجسـد بنية المكان جو المحطات الزمنية المتتالية من أغلب وجوهه فالفضـاء في المرحلة الأولى يمتاز بالقسـوة ولكنه فضـاء مفتوح لينتصـر فيه القوي على الضـعيف ويفر الجاني أو المجني عليه بعيدا عن غرمائه في الصـحراء، فهو فضـاء الإبل والرجال الأشـداء، فضـاء ندرة المياه وكثرة الحيوانات المفترسـة فضـاء متسـع ولكنه شـحيح بأسباب الأمن والرزق.

المكان في المحطة الثانية مكان القلاع العسـكرية والسـجون مكان القوافل المحروسة، مكان الجنود الفرنسيين الغلاظ الأشداء مكان أشد انغلاقا ورهبة.

أما في المرحلة الأخيرة فالفضـاء يمتزج فيه البدو والحضـر الأكواخ، المرافق العمومية، وسائل النقل الحديثة، الحركة التجارية، البوادي القاحلة،

فضـاء أكثر انفتاحا وتحررا ولكنه فضـاء بائس هجين الملامح وعليه فإن المكان يعكس هو الآخر مسـيرة البطل من العبودية إلى السـجن ومن السـجن إلى الصعلكة.

وتعتبر خاصـية التغير سمة يمكن اسـتجلاؤها من خلال «تخطيب» كل من الزمان والمكان في الرِّواية فالزمان متغير عبر تعاقب المحطات يتغير كما تتغير أسماؤه

ويعي البطل هذا التغير أكثر في المحطة الأخيرة التي تمثل أكبر تحول شـــهده المحيط الاجتماعي للبطل في نهاية الســـتينيات "إن العادات تتغير كثيرا مثل الأسماء كما أنا"[1] فـــ"الكادحون" يحملون أسماء حركية مستعارة، كذلك فهم يلهجون بشعارات وكلام جديد.

والمحيط الطبيعي يتغير بفعل الجفاف والنهضـــة العمرانية الجديدة "إن الأرض تتغير كما أنا"[2].

المنظور الروائي

المنظور الروائي هو الخلفية النظرية التي تتحكم في العمل الروائي وتقوم على ثلاثة عناصـر أيديولوجي وتعبيري ونفسـي والعنصـر الأول يركز على الرسـالة التي تحملها الرواية أما العنصران الآخران فيردان على سؤال كيف قالتها؟

ت-1- الرسـالة هي الرؤية التي يقدمها العمل القصـصـي، وهي قد تكون جزئية أو شمولية وقد تحتمل قراءات متعددة، والرؤية الإيديولوجية في الأسماء المتغيرة تحاول أن تكون شمولية للتاريخ الاجتماعي للمجتمع الموريتاني عبر مســـيرته من مرحلة الفوضـــى وانعدام الحكم المركزي إلى مرحلة القهر الاســـتعماري والمقاومة الوطنية ثم مرحلة ظهور بوادر الوعي القومي والحركات الوطنية إبان اسـتقلال البلاد سـنة 1960 وما تلا ذلك من صـراع حكومة الحزب الواحد مع حركة الكادحين ذات التوجه الماركســـي وهي تقدم هذه المحطات من خلال نظرة تحليلية محايدة إلى

---

[1]- أحمد ولد عبد القادر (الأسماء المتغيرة) ط دار الباحث بيروت 81 ص 196.

[2]- الرواية م.ن.ص 199.

حـد مـا، إلا في المرحلـة الأخيرة التي يظهر فيهـا نوع من التعـاطف مع حركـة الكادحين يتضح فيه كونها تسعى إلى الرفع من شأن هذه الحركة والتنويه بالمكاسب الوطنية التي حققتها رغم مطاردتها من طرف السلطة الحاكمة.

وهذا ما يؤكد كون الرواية العربية « لا تنتج إلا ضـــمن إطار إيديولوجي معين »[1] فالهم الإيديولوجي هنا يتركز على ثلاث فرضيات سعى الخطاب الروائي لإبرازها.

إن حركة الكادحين قامت على أسـس من التضـحية ونكران الذات والدقة في التنظيم والصرامة كان كفيلا ببلوغها أهدافها لكن الخلافات عصفت بها وهي لم تحقق بعد كل ما تريد تحقيقه رغم أنها حققت مكاسب وطنية كبرى.

أن فئة أهل الثقافة الدينية في المجتمع التقليدي المعروفة باسـم "الزوايا" إنما هم أهل حيل وشعوذة يبتزون الفئات الأخرى باسم الدين.

أن الزمن له سلطان قاهر لا يجدي معه توفر أسباب التجاوز.

وقد اتخذت الرواية شـخصيتها المحورية من الفئة الأكثر تضـررا في المجتمع عبر التاريخ حيث عرفت ظاهرة الرق من أيام الممالك السـودانية التي قامت في جنوب الصـحراء في القرن 11 الميلادي مثل مملكة غانا وكان الزنوج أنفسـهم لتلك العهود يشـــاركون في تجذ ير هذه الظاهرة ببيع الزائد عن حاجتهم من الأبناء في ســـوق النخاسة.

---

[1]– محمد برادة وآخرين: الرواية العربية واقع وآفاق. م.م، ص:177.

فالبطل ككثير من أبطال الروايات العربية ينتمي إلى الطبقة المتضررة أكثر في المجتمع يقول طه وادي « أن معظم الشـــخصـــيات التي تشـــكل منظومة العالم القصصي المعاصر تنتمي إلى فئات مظلومة"[1].

لكن البطل هنا ليس مثقفا ولا واعيا كل الوعي بمنزلته المعطاة بل هو شـــخص أمي لا يعرف إلا ما علمته التجارب فهو لا يتوفر على مميزات البطل الإشكالي الباحث المثابر عن أسباب التجاوز وإنما هو ضحية من ضحايا الظلم الاجتماعي الذي يقع على أبناء الفئات المسحوقة والطبقات البائسة وهذا النمط من الأبطال "الســـلبيين" يرى أبو هيف أنه من مميزات الروايات الحديثة "لم تعد الرواية مقصـــورة على المثقفين دون فئات الشـــعب الأخرى"[2] فالنمط الذي يمثله كمال في ثلاثية نجيب محفوظ ومصـــطفى ســـعيد في موســـم الهجرة إلى الشـــمال للطيب صـــالح وغيرهما من الروايات.... لم يعد هو النمط الملتزم للبطل حديثا ويتضح ذلك أكثر في روايات صنع الله إبراهيم ونبيل سليمان.

ت-2- البعد التعبيري

تبدو لغة الرواية لغة بسيطة لا تعتمد التكثيف الرمزي وإنما تسعى للإيضاح والتحليل الوصفي والدقة في تصوير السلوك والمشاهد وهي تقع على خط التماس

---

[1]- د. طه وادي: الرواية السياسية م.م، ص:9.

[2]- د. عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية مقال منشور في مجلة عالم الفكر مج24 العدد4 إبريل يونيو 1996، ص:271.

بين لغة الصحافة اليومية والدارجة المحلية فهي إذا تدعم المسحة الواقعية للسرد على مستوى الخطاب الروائي.

ويتجلى ذلك أيضا على مستوى أسماء الشخصيات التي هي منحوتة من الواقع بعناية كما في الأسماء المتغيرة للبطل نفسه. فهي تعكس واقع تغير أسماء العبيد حسب ما لكيهم وهو أمر معهود في المجتمع، كما أنه يرمز إلى انطماس الهوية الشخصية للبطل عبر مسيرته المنكودة.

ت-3- البعد النفسي

يمتاز الراوي في الرواية بتوفره على الرؤية من الخلف فهو يعرف كل شيء عن الشخوص ويغوص في عوالمها الداخلية، فتارة يستشف تلك العوالم من خلال السلوك الخارجي لها كما وقع له مع عبد الصمد في مواجهة الأسد... وإما عن طريق التقرير المباشر عما يجيش في أذهانها بدون أن يكون هنالك ما يوحي به خارجيا كما في تصويره لتيار تفكير البطل عند ما كان يمتطي الجمل... في الفصل الأول من الرواية.

ويتضافر البعدان التعبيري المتمثل في اللغة والأسلوب أي الواسطة، والبعد النفسي التحليلي لدوافع السلوك- لخدمة البعد الأيديولوجي في الرواية عموما.

رواية مدينة الرياح[1]

* – مدينة الرياح صدرت عن دار الآداب البيروتية 1996 يمتد نصها على أديم 193 صـفحة ضـمن حجم 13/20 سـم تتألف من ثلاثة أجزاء كل جزء يحمل اسما خاصـا... وفي كل جزء سـتة فصـول داخلية لكل منها عنوان خاص أيضا.

أ– البنية السردية

تبدأ الرواية بحدث علمي ينتمي إلى الخيال العلمي هو الكشـف عن خبايا مخيلة إنسـان تكتشـف جثته من طرف باحثين أثريين في قمة جبل وقد أخذ أولئك الباحثون يجرون على جمجمته تحليلات لم تلبث أن كشـفت عما كانت تعج به مخيلته من أفكار عند سـكرة الموت مثلما يكشـف الفحص الطبي عن آخر صـورة التقطها سواد العين قبل الموت.

هذا الحدث إذن هو منطلق السـرد في الرواية، وقد ورد في التقديم الأول الذي جاء بمثابة المؤطر لها من بعد... ولذلك فهو يحدد مكان الاكتشـاف بأنه كدية الغلاوية (في الشرق الموريتاني) كما توحي طبيعة الاكتشاف بأن الزمن متخيل

[1]– موسى ولد ابن من مواليد 1956 أستاذ فلسفة بجامعة نواكشوط يحمل دبلوما في الصحافة يعمل الآن مستشارا برئاسة الجمهورية، روائي يكتب باللغتين العربية والفرنسية.

في المستقبل في نهاية التقديم تم الإعلان عن نهاية التحليل المخبري وعرض الأفكار على شاشة الكومبيوتر "لفك أبجديتها وتحديد معانيها" ثم قراءتها[1]...

الزمـان

يبدأ عرض شـريط ذكريات بطل الرواية بضـمير المتكلم على طريقة المنولوج الذي يسترجع خلاله صاحبه وقائع مسيرة طويلة في الزمن حيث استغرقت ثلاث حقب زمنية متباعدة على خط الزمن التاريخي: اثنتان منهما في الماضـــي... لكن الأولى في القرن الحادي عشـــر الميلادي والثانية في أوائل القرن العشـــرين أي بعد الأولى بنحو تسعة قرون.

أما الثالثة فهي مستجلبة من النصف الأول من القرن الواحد والعشرين على طريقة الاستباق المشبع بالخيال العلمي على مستوى الحدث.

وتنتظم هذه الحقب الزمنية لتشكل العمر الغريب للبطل في رحلته الدائبة.

وعليه فإنه إذا كانت بنية الزمن في الرواية السـابقة غير معقدة فإنها تبدو في هذه الرواية أكثر تعقيدا لأنها كما وصـفها أحد النقاد تمثل خروجا على «التقمص العقيم للزمن المكرر»[2].

ويمكن التمييز بين مستويين رئيسيين للزمن فيها هما:

---

[1]– الرواية الصفحة 8.

[2] الرواية شوقي بزيع: مقال في مجلة الآداب البيروتية العدد4/3، 1997، ص:24.

زمن الخطاب: وهو زمن اكتشـــاف الجمجمة وإجراء التحليل وعرض مكوناتها على شاشة الكومبيوتر... ثم قراءتها.

وهذا الزمن يقع فيما بعد 2055 ويأتي تحديده في الفصل الأول المسمى آكويدير من الجزء الأول المسمى برج السوداء.

ويأتي على لسان راو خارجي.

زمن سرد وقائع رحلة البطل وهو زمن دائري نفسي يأتي بضمير المتكلم على طريقة المنولوج الذي يسترجع صاحبه حصيلة ماض حافل بالأحداث المثيرة... وهذا الزمن هو زمن السرد في الرواية عموما باستثناء الفصل الأول المؤطر له والمحدد لزمنه الخارجي بأنه زمن سكرات الموت الذي لا يستغرق عادة إلا ساعات قليلة (وهذا التحديد جزئي للوقت الذي اســتغرقه الحكي طبعا) ولكنه هنا يتســع لاستعراض شريط ذكريات البطل من الحقبة الأولى التي باعه أبوه في بدايتها ليدخل حياة العبودية والتنقل في الصـــحراء من مالك إلى آخر- كما حدث للبطل في الرواية الســابقة- إلى الحقبة الثانية التي يصــبح فيها مســتغلا من طرف الباحث الأثري الفرنسي وزوجته باعتباره "شاهدا على زمن مضى" إلى الحقبة الأخيرة التي انتهت بموته عطشـــا على يد الحاكم الظالم (تنكل)، وفي وقت احتضـــاره أخذ يستعرض وقائع معاناته.

هكذا تتشكل الوحدات السردية على شريط زمني نفسي دائري تبدو الحقب عبره موصــولة بمونتاج يختزل الزمن ويقتطع الفراغان ما بين الحقب، صــاحب هذا المونتاج هو في الرواية طيف قادم من الغيب يدعى الخضير التقى به البطل في نهاية الحقبة الأولى عند ما سقط صريعا إثر اشتراكه مع مجموعة من العبيد في التخطيط

لثورة على أسيادهم فاكتشف أمرهم من طرف الأسياد وباغتوهم في أحد تجمعاتهم وكان ذلك بأوداغوســـت، فأغمي على البطل إثر العراك وفي تلك الإغماءة قابل الخضير فاتفق معه على أن ينقله مرتين في الزمن المستقبلي إلى الأمام عساه يلاقي مجتمعا صالحا يعيش فيه فنقله في المرة الأولى إلى زمن هو زمن بداية القرن العشرين أي دخول الاستعمار الفرنسي لبلاد المنكب البرزخي.

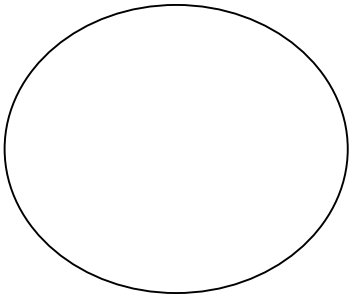
ولكنه لم يرض عن الواقع الاجتماعي في هذه الحقبة فأصـــبح يتطلع إلى أن ينجز له الخضــير وعده بنقله مرة ثانية إلى حقبة جديدة فعاد إليه ونقله إثر إغماءة ثانية حدثت له إثر عراك أيضا.

نقله إلى حقبة زمنية في منتصف القرن الواحد والعشرين وهذه الحقبة كانت أسوأ الحقب حيث بلغ فيها الشر ذروته إذ أصبح بلد البطل مستودعا للنفايات النووية للبلدان الصـــناعية وأصـــبح المجتمع عبارة عن مأجورين للعمل في مخازن النفايات وذلك بفعل حاكم البلاد الذي باعها للأمم المتحدة لأنه اكتشـــف أن أقصــر طريق للحصــول على المال هو بيع هذه الصــحراء المتســعة... انطلاقا من شعاره الذي يتبناه: "عملات صعبة بأي ثمن".

وعند ما يكتشف البطل هذا الواقع المأساوي يبدأ في التطلع إلى مغادرة هذه الحقبة ولكن الخضير ذهب إلى غير رجعة وهنا تبلغ الرواية مرحلة العقدة القصصية ويأتي الانفراج بقدوم طيف آخر في شكل امرأة تدعى سوليما ولكنها أقل فاعلية من الخضــير لأنها تنقل في المكان فقط فتعطي للبطل بزة ســحرية يغادر بها مكان مخازن النفايات ويمتطي ســيارة إلى قرية "الطويل" في شـــرق البلاد حيث يقيم مع سيدة قاطنة بهذا المكان القصي فرارا من سطو الحاكم الغاشم ((تنكل))، ولكن

هذه المرأة تغري البطل بالثورة على الحاكم فيشترك معها في عملية تنتهي باعتقاله ثم محاكمته والحكم عليه بالموت عطشا فوق كدية الغلاوية.

هكذا إذا يبدوا الزمن النفسي الدائري هو الخيط الذي تتآلف عليه الأحداث لتشكل الزمن المسيطر في الرواية بحيث لا يظهر الزمن الأفقي إلا في شكل مقطع قصير ممهد للسرد الدائري ويمكن تمثيل ذلك بالرسم التالي:



هذان إذا هما المستويان الزمنيان الأساسيان في الرواية وهناك مستويات أخرى داخلة في نسيج الرواية منها التقطيع الزمني: ليل، نهار، شهور، سنوات، وفيه بعض الاختزالات التي ترد على شكل "أمضينا أسبوعا وبعد عشرة أيام... وبعد سنوات...» وبعض الاسترجاعات الداخلية وانزياحات الزمن النفسي عبر ذكريات وأوهام الشخصيات.

ب- بنية المكان

يبقى المكان هو هو في الحقب الثلاثة الزمنية، ولكنه يتنامى من رقعة صغيرة هي مكان اكتشاف جثة البطل في قمة جبل الغلاوية، كما في الفصل الأول ليشمل

رقعة البلد كله تقريبا بل يشمل معه جزءا غير محدد من إفريقيا السوداء هو منطلق البطل أصلا.

فالمكان إذا يمتاز بالاتساع مما مكن المشاهد من الوضوح أفسح المجال للوصف فظهرت الرواية طافحة باللوحات الوصفية المعبرة.

ويتشكل عبر رحلة البطل من قرية فمنظر صحراوي فقرية فمنظر صحراوي، ولا تكاد تختلف مميزات المكان بين المحطتين الأوليين من الرحلة بينما يتخذ المكان شكلا أكثر انغلاقا ابتداء من دخول السّد المحيط بمركز إيداع النفايات والتنقل بين غرف السجن. في المحطة الأخيرة، ويعتبر المكان في الرواية بصورة عامة مشابها للمكان في الرواية السابقة ففضلا عن كون مسرح الأحداث هو البلد نفسه فإن مميزات المكان في الحقب الأولى متشابهة في تصويرها من خلال الروايتين ويبدو الاختلاف أساسا في المحطتين الأخيرتين في الروايتين، ذلك أن المحطة الأخيرة في الأسماء المتغيرة هي فترة ما بعد استقلال البلاد (أي الستينيات وبداية السبعينيات) في حين أن مدينة الرياح تختزل هذه الحقبة لتمر إلى حقبة متخيلة في منتصف القرن الواحد والعشرين وفي الأولى تبدو ملامح المكان توحي بالتطور والانفتاح والنهضة العمرانية وبالتالي بجو أكثر تفاؤلا، بينما توحي الأخيرة بالانغلاق والقنوط والدمار.

وكلتا الروايتين تتخذ من الريف أغلب مسرحهما مما يعتبر تكييفا لهذا الفن مع الواقع المحلي رغم أن الرواية أصلا ولدت في المدينة ومنها استقت مواضيعها في البداية، لكن الرواية العربية في بعض تجاربها اتجهت إلى الريف فاستقت منه مادتها أيضا يقول مبارك ربيع « فرض واقع الريف والبداوة نفسه على الرواية العربية

الحديثة بحيث بدت أصـــالتها واضـــحة في النماذج الروائية التي تناولت العالم الريفي"[1].

هذه إذا هي بنية المكان كما بدت لنا في مدينة الرياح وهي غير معقدة كبنية الزمان فيها وذلك لأن المكان في الرواية الحديثة عموما لا يمثل مجالا للإبداع الفني فهو كما يقول غالب هلسا سلبي مستسلم خارج التجربة الفنية لا يتخذ موضعا في جدلية العمل الروائي"[2].

ت–المنظور الروائي

ت–1– البعد الأيديولوجي

يكاد يكون البعد الأيديولوجي طافيا على السـطح في الرواية وذلك في مختلف أرجائها– من خلال صـوت "أبي الهامة" الشـخصـية التي تأخذ بعض ملامح الفيلسـوف سـقراط– ولم تزل تتردد أصـداء خطبه التي يلقيها للناس على قارعة الطريق في ذهن البطل حتى ركن إليها، واسـتأنف رحلة البحث عن الخير والعدل، عن مجتمع مثالي خال من الظلم والفساد.

إن رحلة البطل الدائبة تهدف إلى وجود بشـر أفضـل في زمن افضـل ولكنه يكتشف في كل مرة أن الشر متأصل في البشر وأن مسيرة البشرية إنما هي عبارة عن سلسلة من تجليات تأصل هذا الشر والتفنن في صنوفه عصرا بعد عصر.

---

[1]– مبارك ربيع مجلة فصول العدد3 مج16، ص:47.

[2]– غالب هلسا: الرواية العربية واقع وآفاق (تأليف مشترك)، ص:209.

فطبيعة الشـــر هذه هي التي جعلت والد البطل يبيعه للقافلة مقابل قطع من الملح وهي التي جعلت أهل القافلة يربطونه بحبال إلى مؤخرة جمل من جمالهم وهي التي جعلت الوثنين الأفارقة يأنفون من دفن العبيد مع قبور الأســـياد... ويقتلون الجارية شر قتلة لأنها لم تثبت عذريتها.

والشـــر هو الذي أغار في نهاية المحطة الأولى مياه أوداغوســـت لتصـــبح هذه المدينة الإفريقية المزدهرة أثرا بعد عين، وهو الذي دفع الأســـياد إلى إفشـــال ثورة العبيد.

وفي المحطة الوسطى يبدو الشر أكثر استفحالا إذ يصدر من الغزاة الفرنسيين فينكلون بشـيوخ مدينة تجكجة على إثر مقتل الغازي كبلاني قائد أول بعثة فرنسـية تغلغلت في التراب الموريتاني.

وفي المحطـة الأخيرة يظهر الشـــر في أوجـه حيـث تتحول البلاد إلى مخزن للنفايات السـامة بفعل أحد أبناء البلاد نفسـها، والأدهى من ذلك هو اكتشـاف البطل أن هذا الشـخص الذي باع البلاد مقابل حفنة من العملة الصعبة يعيش بها هو وبطانته في بحبوحة من الترف إنما هو أحد أحفاده من ابنه الذي ترك إحدى الجواري حاملا به في أوداغوســـت مما يجعل البطل يموت بيد ابنه كما في أســـطورة أوديب اليونانية المعروفة.

وعليه فإن الرواية تقدم رؤية إيديولوجية قاتمة لمستقبل البشرية تأخذ مستندها من التاريخ الإسـلامي والقصـص القرآني خاصـة الذي يصـور هلاك الأمم بسـبب فسـادها في الأرض وتفننها في أسـباب الترف كما تأخذ مسـتندها من الدراسـات

المستقبلية العلمية التي تنذر باحتمال وقوع كوارث بيئية تنفي وجود البشر على هذا الكوكب الأرضي بفعل ما وصل إليه التطور الصناعي التكنولوجي.

ذلك أن تخرق طبقة الأزون التي تحفظ توازن الطقس يزداد بفعل دخان المصانع، والنفايات النووية أصبحت تضيق بها المعمورة[1]. فالإنسان إذا يبحث عن حتفه بظلفه كما يقال فهو حين يعشق أسباب الرفاه والمتعة في الحياة لا يفكر في العواقب تماما كما حدث للبطل نفسه مع عشيقته الأولى فاله التي خلفت له هذا الوحش الذي أهلك العباد والبلاد، حتى أهلكه هو في نهاية المطاف.

هذه الرؤية المتشائمة للمستقبل تتركز أيضا حول المستقبل الخاص ببلد البطل ومجتمعه حيث لا يجد لهذا البلد من مكانة في القرن الواحد والعشرين إلا أن تستغل الأمم المتحدة رقعته الأرضية المتسعة ذات الكثافة السكانية القليلة نسبيا- لدفن النفايات النووية، ولذلك فإنها تشـــرّع فعلها هذا بالتعامل مع أحد أبناء البلاد ممن فقدوا الضمير الوطني ولم يعد يهمهم إلا الحصول على المال بأي ثمن.

هذه إذا هي الرؤية الإيديولوجية للرواية في مســـتوييها العام والخاص كما تجلت من خلال مسيرة هذا البطل الإشكالي الذي ينتهي بحثه بالفشل كما هو شأن الأبطال الإشكاليين في الروايات الحديثة[2]

---

[1]- هكذا يصرح الكاتب نفسه حسب مقابلة معه بتاريخ 12 يوليو 2000.

[2]- راجع الرواية السياسية م.م، ص:10.

.

ت-2- البعد النفسي

يبدو البعد النفسي لصيقا بعالم الرواية طالما أنها يسيطر عليها أسلوب المنلوج وبما أن الراوي هو البطل في معظم الرواية فإن التصوير المتعلق بالسلوك الداخلي أو الخارجي يصدر من مشارك في الحدث لذلك نجد البطل تارة يصور انفعالاته هو الخاصة وتارة يعمد إلى تصوير ذلك بالنسبة للشخوص الآخرين.

فهو يبدو متوفرا على قوة حدس هائلة تمكنه من استشراف المستقبل، فهو مثلا في آخر ليلة قبل قدوم القافلة التي ستختطفه من قريته الأولى يبيت ساهرا بسبب الهواجس التي تهاجمه من كل اتجاه... وعند ما يسمع دقات الطبول مؤذنة باقتراب القافلة تترامى إلى مسامعه وكأنها نواقيس خطر وشيك.

وهو يصور "النصراني" الفرنسي الذي التحق بالقافلة قائلا "أشد بياضا من رجال القافلة عيناه زرقاوان تنبئان عن فضول شديد... تدوران بسرعة تشي بالحذر"[1] هذا التصوير ينبئ بالمهمة الاستطلاعية التي يقوم بها الفرنسي... كما يصف سلوكه الخارجي قائلا أنه صاحب شهية خارقة كل ذلك يدعم الأهداف الاستعمارية لهذا الشخص.

الراوي إذا يبدو دقيقا في ملاحظاته يتمتع بـــ "الرؤية من الخلف" يعرف الماضي ويحدس المستقبل في يقظته ويراه رموزا معبرة في منامه مثال ذلك رؤيته في أول ليلة من ليالي الرحلة مع القافلة لنفسه يطارد مذنبا في السماء، هذا المذنب يمكن أن يقرأ على أنه الخير الذي لا يوجد على الأرض حسب رؤية الرواية.

---

[1]- الرواية ص 19.

وهو كذلك يتغلغل في العوالم الداخلية للشـــخوص فيصـــور همومها التي لا يوجد في ســـلوكها الخارجي ما يوحي بها أحيانا مثال ذلك نقله لما يجري بخلد الشخصية الثانوية تالوثان... هذا الشخص الذي كان يفكر في زوجته الخائنة وقد امتد تيار تفكيره على مدى ثلاث صـفحات تقريبا من (31-28) والبطل أيضـا عارف بالأصـول العرقية للشـخصـيات "شـيبارو كنقاري من سـهل تنباور لا يمكن معرفة عمره الحقيقي مخلد في عمر الرجولة».

هكذا إذا يبدو المســـتوى النفســـي في هذه الرواية التي تتكئ على خلفية قوامها التخطي والغوص في مختلف بحار المعارف بحثا عن أصداف سحرية لتشكيل ميكـانيزمـات جـديـدة تـدفع بالعمليـة الإبـداعيـة إلى الإمـام فيهـا، فهي روايـة فيهـا انسـيابية وتأخذ بعض ملامح روايات تيار الوعي كما تسـتفيد في مسـتواها البنائي من شـكل شـريط الكاسـيت وتقطيع الوصـلات الموسـيقية داخل الشـريط وإجراء المونتاج لاختزال المســـافات المتباعدة على الخيط الحريري وتستفيد في المســـتوى الدلالي من الخيال العلمي ونتائج الدراسات المستقبلية والرؤى الدينية.

فيتحاور فيها التراث المحلي الموريتاني مع التراث الإســـلامي عموما، والتراث البشري بشكل أعم. وهي فضلا عن ذلك كما يقول شوقي بزيع "ليست في فرادتها سوى ملحمة الإنسان اليائسة وصرخته المدوية في وجه الظلم والفساد"[1].

[1] شوقي بزيع مجلة آداب م.م، ص:25.

ت–3– المستوى التعبيري

● يتميز معجم الرواية بالثراء إذ أنها تتعالق على مستوى الواسطة اللغوية مع شتى الاتساق اللسانية للمعارف الإنسانية في اللغة العربية فللغة التراثية الدينية حضورها الكبير وللحقول اللغوية الفلسفية حضورها أيضا وللغة الترجمة الحديثة ولغة الصحافة تواجد هما أيضا في الرواية وفضلا عن ذلك فإن للاستعمال اللهجي في اللهجة المحلية العربية حضوره كذلك دون أن يظهر في شكل ناب في السياق الفصيح، مما يؤكد اختياره أصلا على أساس قدرته على الانسجام داخل سياق الفصحى وهو أمر أتاحه قرب اللهجة المحلية الموريتانية من الفصحى الأصيلة. فهي إذا كما يقول د. عبد الحميد عقار عن الرواية المغاربية عموما تنتمي إلى نتاج متنوع اللغات والمرجعيات الثقافية[1].

وهكذا فإن المستوى التعبيري في الرواية يبتلع مختلف العقول اللغوية ليصوغها في بوتقة الأسلوب العام لها وذلك من مميزات الرواية الحديثة حسب ما يذهب إليه د. فيصل دراج؛ فهي " مستعدة لأن تلتهم أنواع المعارف جميعها... » وتعيد صياغتها وتدرج في سطورها الأطروحات الفلسفية وتعيد تركيبها » وبذلك تكشف عن ديمقراطية الزمن الذي صاغها على حد تعبير الكاتب نفسه[2].

---

[1]– عبد الحميد عقار: مقال بعنوان تحولات الرواية المغاربية المجلد 16 العدد 4/ 1998.

[2]– فيصل دراج: مقال بعنوان وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، مجلة فصول شتاء 1997، مجلد 16 العدد3، ص:24.

ولعل وصفها السابق بأنها ذات طابع غير منجز هو ما جعلها قابلة لاحتواء العديد من الأنساق اللسانية وإعادة صياغتها، وتوظيفها دلاليا.

● الأسماء ومدلولاتها: يلحق بالمستوى التعبيري في الرواية اختيار الأسماء الواردة في الرواية ومنها عنوان الرواية نفسها وأسماء الشخصيات الأساسية وتزيد مدينة الرياح أسماء الأجزاء والفصول وسنعرض بصورة موجزة لهذه الأسماء التي لن تكون دلالتها اعتباطية عادة.

● العنوان: مدينة الرياح: مضاف ومضاف إليه، صيغة تفيد الالتصاق والدوام بإضافة النكرة إلى معرفة، المدينة تقابلها في الدلالة المألوفة بادية لأنها مرتبطة بالاستقرار وإلا انغلاق عكس البادية، لكن هذه المدينة تأخذ بعض صفات البادية وهي الرياح العاصفة مما يوحي بأن صفتي الاستقرار والانغلاق غير متوفرتين فيها فهي إذا مدينة صحراوية في مهب الريح وبالتالي فإنها معرضة للزعازع...

● أسماء الأجزاء والفصول: تبدو أسماء الأجزاء والفصول مأخوذة من قاموس الموسيقى المحلية (الفن الموسيقى الموريتاني) أو من المفردات المعبرة عن العالم العلوي المرتبطة في الأذهان بعالم ما وراء الطبيعة فالأجزاء تزاوج بين الحقلين: برج السوداء، برج البيضاء برج التبانة: فالبرجان الأول والثاني يحيلان على طريقين من طرق عزف التيدنيت هما لطريق الكحلة التي تكون الأوتار فيها مشدودة والطريق البيضة التي ترتخي فيها الأوتار قليلا، والأولى يوحي لحنها بالقوة والغموض لذلك جاءت مناسبة للجزء الذي يتحدث عن فترة الممالك السودانية وانتشار الوثنية.

والثانية توحي باللين والرخاء والبساطة لذلك جاءت مناسبة للجزء الذي تحدث عن فترة قيام الإمارات الحسا نية ومقاومة المستعمر.

أما الجزء الأخير فيحمل اسم برج التبانة وتقابله بالنسبة للطريقتين السابقتين طريق تسمى في العرف الموسيقي المحلي بطريق "لقنيدية" وهذه الطريق يقال في الأسطورة المحلية أن عازفها غول لنشاز ألحانها وتسمى الطريق العاقر أيضا فهي إذا ذات إيحاء أسطوري مكثف وإطلاق برج التبانة على هذا الجزء أيضا يحمل بعض الإيحاءات الأسطورية لأن برج التبانة أصلا هو الطريق البيضاء التي تتوسط السماء في بعض الليالي ويقال في الأساطير الشعبية المحلية أنها طريق البراق.

وعليه فإن هذا الجزء في الرواية يمثل قمة استفحال الشر وفقدان الصواب مما قد يدفع إلى التطلع نحو المجهول بحثا عن مخرج أيا كان

وتسميه الأبراج هذه أيضا ترتبط بمطالع الحظ وقراءة المستقبل في ضوء مؤشرات الحدس والشعوذة.

ولئن كان الأمر كذلك بالنسبة للأجزاء فإن الفصول بأسمائها كلها مأخوذة من الألحان الداخلية في الطرق المذكورة ولكن إيحاءاتها بالنسبة للمضمون الدلالي للفصول تتراوح بين الدلالة اللغوية للتسمية ذاتها أصلا مثل « أكويدير » الذي يطلق على القبر قبر البطل في الرواية وبين دلالة اللحن نفسه في سياق الألحان كأن يكون حماسيا أو يوحي بالحزن أو الحنين فيطلق على الفصل باعتبار أن ذلك الجو النفسي هو المسيطر فيه.

● أسماء الشخصيات:

– (قارَ) البطل: في اللهجة المحلية يطلق هذا الاسم على الكدية الصغيرة المنفردة الصامدة أمام الزمن أو "تل شاهد على زمن مضى" كما ورد في الرواية، فالتسمية إذا توحي بالعمر الطويل الذي عاشه البطل كما أنه في الحقبة الأولى من عمره

الغريب اعتبر بمثابة حفرية شاهدة على زمن ماض وذلك من طرف الباحث الأثري الفرنسي (كوستباستر).

– (أبو الهامة): صاحب الرأس الكبير مما يوحي بأنه فيلسوف يأخذ بعض ملامح سقراط في شكله ووظيفته في الرواية كما تمت الإشارة إليه من قبل.

– (الخضير): اسم محور من اسم الفتى الصالح الذي صحب النبي موسى في رحلة البحث عن الرشاد كما جاء في سورة الكهف[1].

– (فالة): اسم نسائي محلي يحمل بعض الإيحاءات الأسطورية في تاريخ الموسيقى المحلية وهي في الرواية ترمز للأنثى المستغلة المغوية بطاقاتها الأنثوية البحتة.

– (سوليما): جرم سماوي يمتلك طاقة التشكل اسمها مركب من كلمات Libye وSoleil وMars أي اسم نقطة فلكية في المريخ والشمس والمريخ[2] نفسه وهي طيف في صورة امرأة دورها في الرواية هو إرخاء قبضة التأزم الأخير وهي كذلك صورة من الخضير ولكنها أقل منه أهمية كما مر.

***

إن مقاربتنا لهذين النصين الروائيين جعلتنا نستطيع القول إن الرواية على المستوى البنيوي والدلالي، قد أصبحت من الوسائل الإبداعية التي لا جدال في تبوئها مكانتها في جنس القول الأدبي في موريتانيا، ولعل كثرة الكتابات عن مدينة الرياح –بعد أن شهد النقد الروائي انحسارا منذ أيام صدور رواية القبر المجهول

---

[1]– تفسير العلامة أبو السعود (إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم) ط. دار الفكر بيروت 1980. ج 3 ص 393.

[2]– هذا التحليل لاسم سوليما مأخوذ عن الكاتب موسى ولد ابن خلال المقابلة المذكورة سابقا.

تعليق محمد عبد الحي: (أتذكر أنها أتي كنت حاضرا عندما أخذت الباحثة هذا التفسير عن الكاتب، وتحدث فعلا عن مصطلح Libye بهذا اللفظ. لكنني لا أعرفه كوكبا فلكيا بهذا الاسم، ومن هنا ربما جاء الخطأ المطبعي: تكرار اسم المريخ، ولعل التفسير الأبعد عن اللبس هو Lune القمر: So Lu Ma.)

لأحمد ولد عبد القادر ســـنة 1984- أكبر دليل على احتفاء القارئ الموريتاني والعربي عموما لهذا المولود الروائي.

وقد صـدرت بعد مدينة الرياح عدة روايات بالعربية والفرنسـية يضـيق المقام عن ذكرها.

الخاتمـــة

هكذا تصل سفينة العمل إلى مرساها بعد رحلة سياحية لم تخل من إجهاد، حاولنا خلالها التعرف على ألوان من النثر الأدبي القصصي في القطر الموريتاني بدءا بالمقامة وانتهاء ا بالرواية وكانت رحلة العبور من الضـــفة اليمنى إلى اليســـرى قد تطلبت استحضار آليات معرفية ومنهجية عديدة قد لا تكون كلها توفرت لاسيما أن خط العبور غير معبد هنا من طرف الباحثين في الأدب المحلي فأغلب ما اطلعنا عليه من دراسات في النثر لا تعدو جزءا ضئيلا ورد ضمن دراسات عن الشعر أو بحوث تتناول عملا نثريا مخصوصا في إطار أحد الأجناس النثرية كما أننا نقر بوجود بعض النقص في هذا العمل وقد دفعنا إلى ذلك ضــرورة الاختصــار نظرا لاتســاع مجال البحث (من المقامة إلى الرواية) وحصـــره الكمي المفروض من طرف الهيئة الأكاديمية ففي الجزء الخاص بالرواية اضـــطررنا إلى تقليص الشـــواهد من النص المدروس وعدم التوسع في وحدات المنهج.

كذلك فإن وضـع الأطر التاريخية للنصـوص قد وقع فيه نوع من الاختصـار مثل خروج على سنن الباحثين المحليين خاصة ولعل مما يشفع لنا في هذا المجال كون تلك السنن لتكرارها أصبحت أشبه بالمقدمة الطللية للقصيدة التقليدية.

وعليه فإننا قد حاولنا التركيز على معالجة النصـــوص وإماطة اللثام عن خفاياها انطلاقا من أخذ آليات مناسبة تراعي خصوصية كل جنس من الأجناس المدروسة.

فعلى مدى الفصول الثلاثة التي تشكل صلب العمل عالجنا عشرة نصوص منها أربعة في المقامة واثنان في القف، وفى هذين النمطين تبنى البحث منهج معالجة البنية أولا ثم الدلالة ثانيا، وفي البنية تلمسنا وجوه السرد وحضور الفنيات القصصية، وفى الدلالة تناولنا مميزات الأسلوب بينما حاولنا تطبيق المنهج البنائي الحديث على النصوص القصصية التي تميل إلى التجديد خاصة منها القصة القصيرة والرواية.

وقد رأينا أن النصوص الأدبية الأولى الأكثر تراثية لا تخلو من تماش قصصي ولكن استغلاله يبقى مختلفا من مرحلة إلى مرحلة ومتفاوت القيمة بالقياس إلى الفن القصصي الحديث وأغلبه لا يستجيب لفتيات هذا القص لذلك فإن معالجته ينبغي أن تنطلق من واقعه كنص تراثي ينتمي إلى بنية ثقافية مغايرة للبنية الثقافية التي أنتجت فيه القصة في العصر الحديث وتعتبر أهم مميزات هذا النمط القديم هي:

الاهتمام بالزخرفة البلاغية.

تقليد النصوص التراثية.

البحث عن الطرافة عن طريق الفكاهة والنقد الساخر في المعالجات الاجتماعية.

وتشترك النصوص المدروسة كلها في كونها راسخة القدم في تصوير الواقع المحلي الموريتاني فهي بنت شرعية لهذا الواقع بكل مكوناته الثقافية والاجتماعية، وإن بدت النصوص الأخيرة أعمق في معالجتها نظرا للمرحلة التاريخية والزاد المعرفي المتنوع لدى أصحابها وفيها تخفت النغمة الهزلية التي كانت مسيطرة في المقامة والقف.

وإذا كان لنا من حق في أن نقوم (نعطي قيمة) لهذه النصـــوص فإننا نعتبر أنضج نص في فصل المقامة هو المقامة السليمانية، ويمثل القفان جنسا ذا طرافة في طريقة التناول والأســلوب ولكن حظهما من العمق في المعالجة والانتماء إلى جنس القص يبقى ناقصا، وتعتبر قصة الهوية في الفصل الثاني إضافة إلى ريادتها التاريخية في فن القصة القصيرة على المستوى المحلي تجربة تستجيب لأساسيات فن القصة القصيرة وإن لم يكن لها من صلابة العود الشيء الكثير.

أما الرواية فهي بحكم حجمها وآلياتها تمثل مشـــروعا أدبيا كبيرا، وقد ورد العملان المدروسان فيها على قدر من النضج يمكننا من القول بأن هذا الجنس قد بدأ يأخذ جزءا كبيرا في الخارطة الأدبية الموريتانية رغم قلة الأعمال المنشورة.

فالرواية الأولى تاريخية اجتماعية جارية على الســـنن الروائية المتعارف عليها وقد ولدت من رحم الشـــعر كما يصـــرح بذلك كاتبها الذي هو شـــاعر بالدرجة الأولى، حيث يذكر أنه كان ينوي كتابة ملحمة شعرية عن تاريخ المجتمع الموريتاني، فعدل عن ذلك المشروع نظرا لما لاحظ من رواج جنس الرواية حديثا وابتعاد الذائقة الأدبية عن جنس الملحمة.

أما الرواية الثانية فهي رواية حديثة تمثل خروجا وتجاوزا للنمط الأول واستحضارا لآليات متعددة المشارب رغبة في إحداث منهج جديد وإطار مبتدع في معالجة الإشـــكاليات الأكثر عمقا وإثارة في حياة الإنســـان الموريتاني والكائن البشري عموما فهي رواية فلسفية تتوفر على التكثيف الرمزي في معالجتها، وتحاور على مستوى الأسلوب كثيرا من النصوص التراثية والمعارف.

هكذا إذا، تم اختيار أول رواية موريتانية تنشـــر وهي "الأسماء المتغيرة" وآخر رواية موريتانية تصـــدر وهي "مدينة الرياح" لمحاولة معرفة الخط العام لمســـيرة هذا الجنس فكانت النتيجة حسب ما توصلنا إليه هو أن خط الإبداع الروائي يسير في تصـاعد مطرد رغم قلة التجارب من حيث العدد في هذا المجال وهنا تجدر الإشـارة إلى أن النثر بصـورة عامة سـواء النثر القصـصـي (الفصـيح أو الشـعبي) أو غيره، كالمراســلات والفتاوى والمكاتبات مازال بحاجة إلى غربلة جادة من طرف الباحثين المتوفرين على آليات أكثر نضـجا، كما أن المبدعين في مجال القصـة والرواية بحاجة إلى أن يخصـصـوا من وقتهم أكثر لترسيخ قدم هذا الجنس الأدبي الحديث في أرضية قطرهم، لاسـيما أنه مسـتهلك في السـاحة المحلية لما له من التصـاق بالواقع في ظل التحولات الاجتماعية الحديثة.

ولعل لضـعف وسـائل النشـر في البلاد دوره في صـد المثقفين عن الإبداع في هذا المجال لأن هذا الجنس لا يولد إلا حينما ينشـــر عكس الشـــعر الذي يلقى في المناسبات ويسهل تداوله إنشاء وحفظا.

فهناك كثير من التجارب الروائية التي مازالت حبيســـة في الميدان وراء أبواب الدواليب تنتظر أن تتوفر الظروف لنشـــرها فعســـى أن ترى النور وتســـتمر قافلة الإبداع بما يضمن تكامل الحلقات الإبداعية في إطار الأدب العربي الذي أخذ يتبوأ مكانة متميزة في الأدب العالمي وعســـى أن يهتم النقاد العرب بالآثار الموجودة في

كل قطر فيقوموا بدراســـات موازنة عربية عربية تمكن من تلاقح التيارات الإبداعية في هذه الأقطار.

وأملنا في أن تكون هده الدراســة المتواضــعة تمثل إســهاما في الكشــف عن بعض التجارب الإبداعية التي هي غير معروفة لدى أكثر القراء العرب وهي ذات أصـالة في الانتماء إلى الثقافة العربية وإلى الواقع العربي بمميزاته التي يعيشـها كل فرد عربي في أي قطر من الأقطار، فالهم واحد والإشــكاليات الأكثر إلحاحا مشــتركة والآليات الإبداعية لا تختلف إلا بقدر ما تتباعد المشــارب وهو اختلاف يكســب ثراء وغنى أكثر مما يكســب تنافرا وتباعدا، إنه يحقق تكاملا للتجارب هنا وهناك، ولاشك أن استغلال وسائل الاتصال المتنوعة في العصر الحديث يجعل الأمر أكثر سهولة.

والله الموفق.

الفهـارس

فهرست الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والمأثورات

1- الآيات القرآنية:

م	نص الآية	الرقم	السورة	الصفحة
1	وإذا تتلى عليهم آياتنا بينات قال الذين كفروا للذين آمنوا أي الفريقين خير مقاما وأحسن نديا	73	مريم	16
2	نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ	3	يوسف	11
3	وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ	24و25	المعارج	56
4	وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون	22و23	الواقعة	38
5	وقالت لأخته قصيه	11	القصص	11

2-الحديث الشريف:

م	نص الحديث	المصدر	الصفحة
	أيما إهاب دبغ فقد طهر	الجامع الصغير للسيوطي454/1 دار الفكر د ت	37

3- المأثورات:

م	نص	المصدر	الصفحة
1	يا سارية الجبل/ كلام لعمر بن الخطاب رضي الله عنه	ابن كثير / البداية والنهاية/ط دار الفكر بيروت1978	45

4- الأمثال السائرة:

م	المثل	المصدر	الصفحة
1	إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا	معجم الأمثال للميداني القاهرة 1955	47
2	بلغ السيل الزبى	معجم الأمثال للميداني القاهرة 1955	47
3	ضغث على إبالة	معجم الأمثال للميداني القاهرة 1955	36

الأبيات الشعرية:

م	البيت	الشاعر	الصفحة
1	إن السماحة والمروءة والندا=في قبة ضربت على ابن الحشرج	زياد الأعجم	37
2	وفيهم مقامات حسان وجوههم = وأندية ينتابها القول والفعل	زهيربن أبي سلمى	16
3	ومقامة غلب الرقاب كأنهم=جن لدى باب الحصير قيام	لبيد بن ربيعة	17

ثبت المصادر والمراجع

المصادر (النصوص المدروسة)

- أحمد ولد عبد القادر (الأسماء المتغيرة 1981 دار الباحث بيروت
- عبد الحي ولد التاب (قف الحانوت) مخطوط.
- عبد الحي بن التاب (المقامة الفخرية) (منشورة ضمن فن المقامة في الأدب الموريتاني لمؤلفته مريم بنت المنير/ المدرسة العليا لتكوين الأساتذة بنواكشوط 1983.
- عبد الله العتيق ولد ذي الخلال (المقامة السليمانية) مخطوط
- عبد الله العتيق ولد ذي الخلال (المقامة السليمانية) مخطوط
- محمد فال بن عبد الرحمن: قصة الهوية (منشورة ضمن كتاب الوسيط في الأدب الموريتاني (موسى ولد أبنو/محمد ولد عبد الحي وآخرون المطبعة الوطنية 1997 نواكشوط).

- محمد فال بن عبد اللطيف: مقالة أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت (منشورة ضمن كتاب الوسيط في الأدب الموريتاني (موسى ولد أبنو/محمد ولد عبد الحي وآخرون المطبعة الوطنية 1997 نواكشوط).
- المختار ولد حامد (حياة موريتانيا) الجزء الثقافي /ط/ دار الآداب/ بيروت 1996.
- المختار ولد حامد: المقامة العبيدية: (منشورة ضمن (كتاب الأعداد) لمؤلفه أحمد ولد حبيب مطبوع (سانت لويس) (د ت)).
- مج: قف المسؤول /مجهول المؤلف/ مخطوط.
- موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، دار الآداب بيروت 1996.

المراجع: كتب قديمة:

1- ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة بيروت 1991
2- ابن خلكان وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق محيي الدين عبد الحميد مصر 1948.
3- ابن قتيبة (محمد بن مسلم) عيون الأخبار، بيروت،1925.
4- ابن كثير، البداية والنهاية، دار الفكر، بيروت،1978.
5- ابن منظور (محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1970.
6- الأعلم الشنتمري ديوان زهير بيروت (د.ت)
7- بديع الزمان الهمذاني المقامات، شرح محي الدين عبد الحميد القاهرة،1962.

8- البرتلي (محمد عبد الله بن أبي بكر) فتح الشـــكور في معرفة أعيان علماء التكرور، تحقيق محمد إبراهيم الكتاني محمد صبحي، دار الغرب الإسلامي، بيروت1981.
9- الثعالبي (أبو منصـور)، تحفة الدهر في مجالس أهل العصـر، تحقيق وشـرح محمد معبد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت 1983 ج4.
10- الحافظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البخلاء، دار المعارف القاهرة 1971.
11- الحريري (أبو محمد القاسـم بن علي) المقامات، دار صـادر، بيروت 1965.
12- خليل بن إسحاق، المختصر، دار الفكر، بيروت 1981.
13- السيوطي، الجامع الصغير ط دار الفكر (د.ت)
14- السـيوطي شـرح مقامات جلال الدين السـيوطي تحقيق محمود الدريبي مؤسسة الرسالة 1989.
15- الفيروزابادي (محمـد بن يعقوب) القـاموس المحيط، دار الفكر، بيروت 1983.
16- القرشي، الجمهرة، القاهرة، 1997
17- كمال أبو ديب، المجلسـيات والمقامات والأدب العجائبي، مجلة فصـول العدد4، شتاء 1996.
18- لبيد بن ربيعة، الديوان، الدار العربية للكتاب، بيروت،1996.
19- الميداني (أحمد بن إبراهيم النيسـابوري) مجمع الأمثال، تحقيق محيي الدين عبد الحميد القاهرة 1955.

20- والد ولد خالنا، كرامات أولياء تاشمشه، تحقيق الداه ولد محمد عالي المدرسة العليا للأساتذة 1982.
21- ياقوت الحموي معجم الأدباء، مكتب الباب الحلبي (د.ت).

المراجع: دراسات حديثة:

1- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت،1981.
2- أحمد بن الحسن، الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، مساهمة في وصف الأساليب، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية طرابلس، 1995.
3- أنيس القدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي دار العلم للملايين بيروت 1982.
4- باختين (ميخائيل) ترجمة جمال تحيد، بيروت 1982.
5- جورج لوكا تش، الرواية، ترجمة مرزاق مقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. (د.ت).
6- جرجي زيدان، تاريخ أدب اللغة العربية، مكتبة الحياة، بيروت 1967.
7- حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر سلسلة علامات،1988.
8- الخليل النحوي، بلاد شنقيط المنارة والرباط، تونس 1987.
9- زكي مبارك، النثر العربي في القرن الرابع، دار الجيل بيروت 1975.

10- سماح السيد حامد، تطور فن القص القصيرة في مصر، دار الكتاب القاهرة 1968.
11- شوقي بزيع، الرواية، مجلة الآداب البيروتية ج3،1997.
12- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي دار المعارف مصر 1971.
13- طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة 1996.
14- عبد الفتاح اكليطو: les Séances; Edit. Sindbad1983 p.98
15- عبد الحميد بوريو، منطق السرد، دراسات القصة الجزائرية الحديثة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999.
16- عبد الله أبوهيف، أزمة التراث في الرواية العربية عالم الفكر عدد أبريل 1996.
17- عبد الله بن ببكر، مقال عن مقامات ابن حامد، حوليات المعهد الموريتاني للبحث العلمي، العدد4، سنة 1989.
18- عبد الملك مرتاض، فن المقامة في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر1980.
19- عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1971.
20- غالب هلسا ومحمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق. دار ابن رشد للطباعة والنشر 1981.
21- فيصل دراج، وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، مجلة فصول، عدد 3 شتاء 1997

22- كمال أبو ديب، المجلســـيات والمقامات والأدب العجائبي، مجلة فصـــول العدد4، شتاء 1996.
23- مبارك ربيع، مقال بعنوان: المركزية الروائية والمركزية الثقافية، مجلة فصـــول العدد3 شتاء 1997.
24- محمد الأمين بن مولاي إبراهيم، بنية الخطاب ودلالتها (في القبر المجهول أو الأصول) لأحمد ولد عبد القادر مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني، المكتبة الأكاديمية، القاهرة2000.
25- محمد بن سعيد الشويعر، الحصري وكتابه زهر الآداب، تونس 1981.
26- محمد رجب النجار حكايات الشـطار والعيارين في التراث العربي سـلسـلة عالم المعرفة العدد45 سبتمبر1981 الكويت.
27- محمود طر شـونه، فن المقامة في الأندلس، حوليات كلية الآداب التونسـية العدد28 سنة 1988.
28- محمـد فـال ولـد عبـد اللطيف، فتـاوى الشـــيـاطين، المطبعـة الوطنيـة انواكشوط1994.
29- محمد فال ولد عبد اللطيف، الفيش بين كسكس والعيش، مرقون.
30- محمد الهادي الطرابلســـي، اللزوميات، مجلة حوليات التونســـية، العدد 28سنة 1988.
31- محمد محمود بن ســـيد المختار، أدب الشـــايات في موريتانيا، بحث دبلوم الدراسات العليا جامعة محمد الخامس الرباط 1988.

32- محمد بن عبد الحي، كتاب الوســـيط في الأدب الموريتاني الحديث المطبعة الوطنية 1997 نواكشوط.
33- 33-محمد بن عبد الحي، مقال بعنوان: الأدب الموريتاني، كتاب موريتانيا الثقافة والدولة والمجتمع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1995.
34- 34-محمود أمين العالم، مقال بعنوان: هل هناك خصوصية للرواية العربية؟ مجلة فصول العدد 3 شتاء 1997.
35- 35-نبيلة إبراهيم، لغة القص في التراث العربي القديم مجلة فصول العدد 2 سنة 1982.
36- 36-نجيب العوفي مقاربة الواقع بالقصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس منشورات المركز الثقافي العربي بيروت 1997.
37- 37 - يوســف نور عوض، فن المقامات بين المشــرق والمغرب، دار القلم بيروت 1979.

فهرست الأعلام

الاسـم	الصفحة
إبراهيم الحصري:	29
ابن أحمد:	24
ابن الجوزي:	28
ابن الحشرج:	42
ابن خلكان:	19
ابن دريد:	19
ابن شرف:	29،30
ابن شهاب:	42
ابن شهيد:	29
ابن فارس:	18، 19
ابن قتيبة:	17
ابن مالك:	29
ابن المقفع	19
ابن منظور:	15، 104
ابن نافيا:	27
ابن نباته:	27

الاسـم	الصفحة
أبو تمام	20
أبو هيف:	119
إحسان عباس:	29
أحمد ولد عبد القادر	110،135
إدريس	43
آدگار ألن بو:	84
الأسواني:	28
الأعلم الشنتمري	17
أنيس المقدسي:	22، 27
باختين:	104
بديع الزمان:	18، 20، 22،23، 27، 28، 33، 38
البر تلي:	33
بلزاك:	88
اتشيخوف:	84
الثعالبي:	20
الجاحظ:	17
جبران خليل جبران:	107
جورج لوكاتش:	105

الاسـم	الصفحة
جرجي زيدان:	18
الحريري:	18، 22، 23، 26، 27، 30، 31، 33. 38، 45، 54
حمادي صمود:	40
خليل بن إسحاق:	81، 82
الخليل النحوي:	33
ديكنز:	105
زكي مبارك:	18
الزمخشري:	27، 28
زهيربن أبي سلمى:	14
السر قسطي:	30
سعيد يقطين:	14
سيد أحمد الولي:	33
سيزا فاسم:	14
السيوطي:	28
شوقي بزيع	131
الشويعر:	29
الصفدي:	28

صنع الله إبراهيم:	120
طه وادي:	104، 119
الطيب صالح:	120
عبد الحميد عقار:	132
عبد الفتاح اكليطو:	15
عبد الله ببكر:	71
الاسـم	الصفحة
عبد الملك مرتاض:	25
علي الأجهوري	81
غالب هلسا:	127
الفراء:	35
فوكو:	107
الفيروزابادي:	15، 104
فيصل دراج:	132
القلقلشندي:	28
كبلاني	128
الكسائي:	35،37،42
كمال أبو ديب:	19
گوگول:	84
لبيد بن ربيعه:	15

مبارك ربيع:	126
المبرد:	35، 37
محمد تيمور:	85
محمد حسين هيكل:	107
محمد رجب النجار:	25
محمود أمين العالم:	106
محمود تيمور:	85
الاسـم	الصفحة
محمود طرشونه:	34
محنض بابه:	12
محيي الدين عبد الحميد	16
المختار ولد حامدُ:	34
المعري:	30
موپاسان:	84
موسى ولد أبنو:	110
المويلحي:	107
الميداني:	54
نبيل سليمان	120
نبيلة إبراهيم:	78
نجيب العوفي:	100

نجيب محفوظ:	14، 106،107، 119،
هيجل:	105، 107
والد ولد خالنا:	32
ياقوت الحموي:	27
يوسف نور عوض:	26

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
المقدمة	11
الفصل الأول: في المقامة:	21
نشأة المقامة	27
أهداف المقامة	29
– بنية المقامة ودلالتها	30
– تطور المقامة	36
– المقامة في موريتانيا	42
– المقامة الشتوية	46
– المقامة السليمانية	58
– المقامة الفخرية	70
– المقامة العبيدية	80
الفصل الثاني – (في القِفِّ، والمقال القصصي، والقصة القصيرة)	93
– في القف	97
– قف الحانوت	102
– قف المسؤول	106
– في المقال القصصي	110

في القصة القصيرة	114
قصة الهوية:	115
الفصل الثالث: في الرواية	123
رواية الأسماء المتغيرة	132
رواية مدينة الرياح	143
الخاتمة	159
الفهارس	167
الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والمأثورات	169
ثبت المصادر والمراجع	173
فهرس الأعلام	181
فهرس الموضوعات	187

الطبعة الأولى: ماي 2018

ISBN : 978-2-37711-059-9