الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

الرقم التسلسلي08/LAR/2018

رقم التسجيل70/DS/2018

النـص والنـص المـوازي
مقامات الحريري ومنمنمات الواسطي
قراءة في سيميائية الصورة

رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة

لبنى خشة

إشراف الأستاذ الدكتور

يوسف وغليسي

اللجنة المناقشة:

الاسم والقب	الجامعة	الصفة
أ.د رشيد قريبع	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة1	رئـيـســـا
أ.د يوسف وغليسي	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة1	مشـرفا ومقـررا
أ.د الخامسة علاوي	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة1	عضوا مناقشـا
أ.د العلمي المكي	جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي	عضوا مناقشـا
أ.د حسان راشدي	جامعة سطيف	عضوا مناقشـا
أ.د كمال بولعسل	جامعة جيجل	عضوا مناقشـا

السنة الجامعية 2017–2018

المقدّمة:

تحتل الصّورة مكانة هامة في حياة الإنسان، تحيط به من كلّ جانب، تتدفّق وتغمرهُ بتشكيلاتها اللونيّة، مُساهِمةً في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثقافيّة والمعارف الإنسانيّة، حتى أصبح لها سلطة تخترق أنسجة العالم، فاتحة المجال للون بكلّ بريقه وسحره كي يسلب الأنظار، هذا السحر الذي ازداد يوما بعد يوم، جعلها ترتبط بالقَصص العجائبي والمقدس، فكانت مرافقة لبعض النصوص المكتوبة، موضحة أو شارحة أو مزيّنةً لها في مسارٍ موازٍ، إلى درجة أنّ أيّ فعل يهدّد إلغاء الصّورة يفضي إلى الشّعور بإلغاء الوجود برمّته.

والقصّة قالب لغوي يضمّ عدّة مشاهد، كلّ مشهد يعكس صورة بذاتها، لذلك فالإشارة اللفظيّة في القصة، إحدى الوسائل الفنيّة التي اشتغلت على تحريك الانفعال اللوني من خلال الصورة، فكان السّعي البصري، يرمي إلى تحويل المشهد القصصي إلى مشهد لوني، ويُسهم في انتاج رمزه الدلالي النوعي، من أجل تأييدٍ للخطاب السّردي، القائم على حساسيّة الصّورة في المشهد القصصي اللفظي، وجعله خطابا لونيا وتعبيرا شكليا، يُراد له أن يعيش في الأذهان ويستقرّ في الوجدان، وقد يتجاوز هذا الإطار الواقع الماثل في الخطاب، إلى واقع يشير إليه، لا يعدو أن يكون صورة مرموزا لها، لتؤدّي وظيفتها التي أُنشئت من أجلها داخل المنطق العادي المألوف، إلى منطقها المتبلور الخاصّ، فيبقى المعنى الحقيقي محجوبا وراء ستار الرّموز، وهو ما يتطلّب في القراءة حدسا، للوصول إلى مراميه الرّمزيّة، وهي تتشكّل وتبعث بإشاراتها عبر التّوازي الحاصل بين صورة المعنى اللفظي في القصة ومعنى الصّورة، هذه المعطيات تمكّننا من الإحاطة بمصطلح التّشكيل، ومقوّماته النّظريّة المتجليّة ميدانيا في بنية القصة.

ومن خلال هذه الدراسة بحثنا في الدّلالة وتأويلها، وفق مسار يتقصى وظيفة الصورة (المنمنمة) ودلالة اللون والشكل والخط، بدءًا من اللفظ الذي يصور مشهدا، حتى صار للنصّ المكتوب نصّا تشكيليّا موازيا، شارحا أحيانا ومبيّنا أحيانا ومدعّما أحيانا أخرى، ومزيّنا في أغلب الأحيان، للوصول إلى إمكانية تطابق فعلي بين اللفظ والرسم، وبين الحقيقة والخيال، وبين العقل والفنّ، انطلاقا من الوصف والسرد، ثم كانت قراءة هذا النصّ الموازي، منتقلين من هامش اللوحة إلى وجهها، لنكتب على ألوانها، من أجل أن ندفع بها نحو التحرّر من إطارها الخشبي والمتخشّب نحو نصّ من حبر، وإن كان الهدف هنا قائما على قراءة الصورة، فإنّ المنهج يحيلنا إلى الرّؤية

السّيميائيّة لدراسة العلامات، ومراوغة المعنى في لعب حر، وقراءة للون والشكل، وتدقيق في كيفيات ورود الفكرة وتوسعها واستعمالها وتشغيل أدواتها، عند حدود التّشخيص والتعيين والوصف والمعاينة، لكن الدراسة لا تنحصر في قراءة الصورة فقط، بل تتجاوز ذلك استنادا إلى منطقها الكاشف وطبيعتها المنهجية وفعاليتها النّقديّة، وكيفيّة استعمال الكلمات وأصولها، وتوظيفها كالإشارات وأنظمة غير لغوية، في ما يسمى بالنص الموازي، لذلك فإنّ المنهج يجمع بين استراتيجيات عدّة وتتبعٍ لمعايير نقدية تناسب البنية السردية للمقامات، للكشف عن التماسك والترابط في بنيتها النصية، كما وقف المنهج عند البناء الصوري في المنمنمات حيث تتجلى الاشكال الحاملة لمضمون الرسالة، على نحو تحيط بالنص إحاطة شاملة وكاملة أحيانا، ونوعيّة في أحيان أخرى، موظفة كلّ عناصر التّشكيل فيه.

إنّ الموضوع المدروس والموسوم بـ: النصّ والنصّ الموازي؛ مقامات الحريري ومنمنمات الواسطي قراءة في سيميائيّة الصّورة، هو في واقع الأمر قراءة تعتمد على الذائقة الشخصية مستعينة بإشارات في ميدان التنظير، بما يصنع قراءة ذات أفق تسعى إلى الوصول إلى الأفضل لتفكيك الخطاب المرئي المتمثل في النصّ الموازي(المنمنمات) كفنٍ تشكيلي، وتفسير رموزه ومعانيه انطلاقا من النصّ(المقامات) كفنٍ قصصي، للكشف عن خبايا اللون والشكل في الصورة(المنمنمات)، مع التركيز على اكتشاف المحطات الحاسمة، التي تخدم مسار الموضوع.

ويدور محور هذه الدّراسة حول النصّ والنصّ الموازي، كمصطلح نقدي يحملنا من حدود النصّ المكتوب إلى النصّ المرئي، أو من النصّ اللفظي إلى النصّ اللّوني، أو من مجال اللغة إلى مجال الصّورة، في قراءة سيميائيّة، حيث إنّ الصورة التي نرغب في محاورتها واستنطاق خباياها هي فضاء اللوحة، التي جسّدها فنّ المنمنمات بريشة الواسطي من مدرسة بغداد، الفنان الذي استثمر النصّ المكتوب أو النصّ اللفظي، واستغلّ التدفّق اللغوي فيه ليبدع رسوما ويزاوج بين ألوان حارّة ودافئة، مكوّنا تجربته الخاصّة بطابع مختلف، مستعينا في صناعته بوسائل تصويريّة تقدّم المعنى تقديما حسيّا، من خلال الإلحاح على لغة المَشاهد في المقامات التي جعل منها الحريري، لوحات متحرّكة من خلال تقديمه للشخصيّات وهيئاتها، ووصف للأماكن، وسرد للأحداث، ويقوم فنّ المقامات من النّاحية اللّغويّة والبلاغيّة، على الصناعة اللّفظيّة والزّركشة اللّغويّة البديعيّة، باستعمال ألوان البديع من مقابلات وجناس وسجع، وما شاكل ذلك من جميل

اللّغة وترانيمها الإيقاعيّة، ترتيبا وتنظيما وحسن سبك وجودة تحوير، وقد خلق الحريري، في مقاماته نماذجَ وانساقا مميّزة تتجاوز المألوف والاعتيادي، فاعتنى باللّغة أيّما عناية وأبدع تشكيلات لّغويّة وفنيّة، رغبة في الإثارة والادهاش والتّعليم والتّهذيب، فكانت المقامات بهرجة لغويّة لفظيّة، ومزيجا من ألوانٍ تستفز الانفعال لدى المتلقّي، وتعمل على تحريك الإحساس الفنّي الإبداعي لديه، تلقّاها فنّان الرّيشة واللّون بنَفسٍ حارّ، وإبداع جريء حرّك الشّخصيّات اللفظيّة، وجعلها شخصيّات ورقيّة ولونيّة، وأعطاها من اللفظ جمالا ومن اللون روحا، ومن إحساس المعنى إشاراتٍ بيّنة، حتى يخلق لدى المتتبّع الدهشة والانبهار من خلال حركاتها الدقيقة المميّزة في إيقاع وتناسق لوني وشكلي، مفعم بالواقعية والحياة، بدءًا من دلالة التشكيل والبعد الجمالي للون والخط.

لذلك سعى البحث إلى تحديد المفاهيم النظريّة، والوقوف عند أهمّ المحطات التي عالجت النصّ، باعتباره مجالا معرفيّا في العلوم الإنسانيّة، وكذا وقف عند النصّ الموازي، كما عرّف المنهج السّيميائي في شقّيه اللغوي وغير اللغوي، من أجل المساهمة في استكناه خصوصيّات وتجلّيات الخطاب الصّوري بوصفه خطابا موازيا، والوقوف على نقاط الائتلاف والاختلاف بين المرئي البصري والمقروء، وهو أحد المجالات التي تُعنى باستثمار الصّورة للوصول إلى تحقيق مدى إمكانيّة المطابقة بين النصّ المقروء والنصّ المرئي، في ازدواجيّة بين الحرف والشّكل، وبين إيقاع اللفظ وإيقاع اللون وتردّد موجاته، فهذه الدّراسة استثمارٌ لمختلف المعارف والهياكل الإجرائيّة، بالإضافة إلى التراكم المعرفي الناتج عن الاحتكاك ببعض الدراسات المهتمّة بالنصّ والنصّ الموازي، أو النصّ المقروء والنصّ المرئي، للإجابة عن الأسئلة الآتية: ماذا نعني بالنصّ والنصّ الموازي؟ وماهي تجلّياتهما في الثّقافة الإنسانيّة قديما وحديثا؟ وكيف فسّرت النّظريّات عملية الكتابة وما يوازيها عبر نسق الإدراك والتفكير والتجسيد في الخطي والبصري؟ ما هي السيميائيّة؟ وما هي أهمّ اتجاهاتها؟ وكيف تمّ الانتقال من السيميائيّة العامّة إلى سيميائيّة الصّورة؟ ماهي سيميائيّة الصّورة؟ أهي مجرّد استعارة للمناهج اللسانيّة وتطبيقها على المعطى البصري؟ أم هناك ممارسة سيميائيّة خاصّة بالصّورة والكشف عن لعبة المعنى من خلال الشّكل واللون وتردّد الإيقاع؟ هل أن سيادة الخطاب البصري المرئي والصّوري بالتّحديد، هو لاستيعاب الخطاب اللغوي؟ أو أنّ كلّ منهما يكمل الآخر؟ هل يمكن اعتبار الرّسالة البصرية لغة؟ وماهي العلاقة التي تربط هذه الرّسالة البصرية باللفظ؟ وهل يمكن استثمار ما في الصّورة من سلطة وقوّة وثراء دلالي،

لتسهيل وتذليل الحدود الفاصلة بين دوال الرّسالة البصرية ومدلولها؟ وهل حقا النصّ الصّوري اللوني يوازي النصّ المكتوب أو هو مقتطع لا يعدو أن يكون جزءا من كلّ؟

إنّ افتراض منهجيّة ثابتة لمختلف أنواع الصور (الصّورة الفوتوغرافيّة، اللوحات الإشهاريّة، اللوحة الفنّية الكاريكاتوريّة وغيرها) تبدو معقّدة وصعبة، وتتطلّب القراءة قارئا يكون مجهّزا بترسانة من الأدوات الإجرائيّة، التي تمكّنه من اكتشاف خبايا الصّورة من خلال المقاربة السّميولوجيّة الحديثة، التي لا تكتفي بالمدلولات التّقريريّة، بل تتعدّاها إلى البحث عن مدلولات إيحائيّة للوصول إلى الأنساق الإيديولوجيّة التي تتحكّم في هذا النوع من العلامات، ما جعل الدّراسات في هذا المجال تظلّ محتشمة، لكن هذا لا ينفي وجود بعض الإسهامات الفنيّة بالرّغم من أنها لم تعالج الموضوع باستقلاليّة تامّة، بل جاء معظمها في إطار التعريف بالمنهج السّيميائي واتجاهاته المختلفة، فمثّلت أجزاءً من كتبٍ أو مقالات، سِمتها الغالبة أنّها تطرح الأسئلة دون أن تحسم الإجابات، وقد يكون ذلك إيمانا منها بتعدّد هويّة الجواب، وضرورة فتح المجال أمام بحوث أخرى تتعرّض لتلك الإشكاليّات .

ومن بين الدّراسات التي تناولت موضوع الصورة تحديدا، دراسة للباحث (قدّور عبد الله ثاني) في كتابه "سيميائيّة الصّورة " فالكتاب من أهم الدّراسات السيميائيّة في مجال الصّورة، وهو كما يسمّيه صاحبه مغامرة في أشهر الإرساليّات البصرية في العالم، يقدّم من خلاله تحديدات لمفاهيم متعلّقة بالصّورة أنواعا ووظائفا، ويختم بتحليل مجموعة من الرّسائل البصرية من بينها الصّور الصّحفيّة، والصور الفنيّة الكاريكاتوريّة، واللوحة الإشهاريّة والفيلم (السّمعي البصري) كما أنّ الباحث المغربي (سعيد بنكراد) قد أولى هذا الموضوع عناية بالغة في كتابه "السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها"، حين أفرد لموضوع سيميائيّة الصّورة فصلين منه، الأوّل نظري والآخر قراءة سيميائيّة في ألبوم فوتوغرافي لفنّان مغربي، بالإضافة إلى مجموعة من مقالات أهمها مقال (لعبد الحق بلعابد) سيميائيّة الصّورة بين آليّات القراءة وفتوحات التأويل، إضافة إلى مقالة الصّورة واللّغة "مقاربة سيموطيقيّة" لـ (محمّد العماري).

ولعلّ ما يميّز هذا البحث عن الأبحاث السّابقة الذكر، هو أنّه محاولة للإلمام بكلّ الجزئيات المتعلّقة بالصّورة، بداية بالنظريّة العامّة واستعمالاتها، وما كانت تعني بالنسبة للإنسانيّة منذ العصور القديمة وحتى العصر الإسلامي بصفة عامة، ثمّ انحصرت في فنّ المنمنمات الذي كان

ناتجا عن احتكاك العرب بحضارات أخرى، لتختص بعدها وترافق الكتب، ومنها كتاب المقامات الذي عكس لوحات ومشاهد زاخرة بالحركة التمثيلية، فكانت منمنمات الواسطي، قراءة وتلقيا لفن المقامات ومحاولة لتجسيد لفظه ومعناه لونا وشكلا، إضافة إلى تقديم أهم النظريّات الناتجة عن الدّراسات التي سبقت السيميائيّة، وصولا إلى الحقل السّيميائي وأهم اتجاهاته، وسيميائيّة الصّورة بالدّرجة الأولى.

ومن أجل فتح مغاليق البحث، تم توزيع مادته على مقدمة، ومدخل، وثلاثة أبواب، وخاتمة هي حوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها، وحمل **الباب الأول** أعباء التنظير، لاكتشاف أهمّ المصطلحات التي تخدم الموضوع، في ثلاثة فصول، وجمع أهم المفاهيم المتعلقة بالنصّ والنصّ الموازي والسيميائيّة، فكان عنوانه: **سيميائيّة النص والنص الموازي مفاهيم نظريّة**، أمّا **الفصل الأول**؛ فحمل إشكالية نظرية نقدية، تسير وفق امتداد الرؤية التي يقودها طائفة من اللغويين والنقاد عربا وغربيين، منهم من مارس التطبيق على نصوص متنوعة، مقدّما نموذجا تحليليا يراه مناسبا لضبط مفهوم المصطلح، وذلك من حيث النصية والتماسك، وخرج بنتائج تحدّد ما هو النص وما هي خصائصه، ومنهم من اكتفى بالتنظير فقط، في مسار انتقالي من الجملة إلى النص محاولا حصر مفاهيمه المتعددة والمختلفة، وتاريخ ظهور المصطلح من حقل لآخر، وذكر أنواعه، ومن أجل نظرة شمولية تضبط المصطلح وخصائصه، وقفنا عند رأي المنظرين والمطبقين، لكن مسار البحث حملنا إلى مناهج ما بعد البنيوية، التي جعلت مفهوم النص أكثر اتساعا، كسرَ الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، حتى صار الاهتمام بمفهوم متعالياته قبل الاهتمام بمفهومه، لذلك تحول مسار الدراسة من النص إلى ما أطلق عليه بمصطلح العتبات، واعتمد **الفصل الثاني**؛ على مجموعة من المقولات التي اختصت بقضايا العتبات (النصّ الموازي أو المصاحبات النصية أو المناص)، وتتبع مراحل ظهورها وتاريخ نشأتها، وأصولها العربية والغربية، وخرجنا بمجموعة من النتائج فصلت بين أنواع العتبات، وحدّدت مجال دراستنا المتمثل في النص الموازي الخارجي، ولأنّ النص يرسم لنفسه سياقات داخلية تتحدى معه علامات المعنى، وليس المعنى الذي أدركته القراءة فقط، وإنّما المعنى ما يحدّده أفق التوقع ثم يصدقه التحليل أو ينحرف عنه تماما، فالنص مفتوح على قراءات حاملة للتحول الدلالي، هذا الأخير يحيلنا إلى كيفية أداء المعنى، أيكون من خلال الأشكال والقوالب اللغوية؟ أو ينحرف عنها إلى الأشكال والقوالب اللونية؟ ما يحمل تفكيرنا إلى الصورة وكيفيات قراءتها، وقد تعددت المناهج في ذلك لكن ربما الأنسب هي القراءة السيميائية،

وهذا ما ضمه **الفصل الثالث**، ولا يمكننا الولوج إلى مناهج قراءة الصورة أو كيفية تفكيك رمزيتها، من دون أن نبحث في مفهوم السميائية بدءًا بتاريخ ظهورها، إلى أن انتقلت إلى سيميائيّة الصورة، ومجالات دراستها وتخصّصها وتقديم أهم الاتجاهات التي شهدها الدرس السيميائي الحديث، بداية مع (دي سوسير) كونه أول من بشّر بهذا العلم، ثم (بورس)، وهو رائد السّميائيّات الأمريكية، وصاحب نظريّة الثّلاثيّات، والتي طال الحديث عنها باعتبارها أنسب النماذج للاشتغال على الخطاب البصري بصفة عامة، والصّورة بصفة خاصة.

إنّ الاشتغال على الحقل النصي المختلف المفاهيم والخصائص الماثلة في بعض أنماطه المتعينّة والمتشعب المداخل، تجعل من الباحث يقف عنده ويحاول مراوغته، في مغامرة نصية لتحقيق النكهة النقدية من خلال جماليات السرد العربي القديم، ثم إنّ جلّ البحوث التطبيقية لم تصل في دراستها للنص إلاّ إلى أجزاء لا تعبّر بحال عن فحواه، لذلك كان التفكير فيما هو مماثل للنص أو مرافق له، أمر أكثر من ضروري، فجاء **الباب الثاني** يحمل عنوانا: **المقامات والتشكيل الفني**، في فصلين، وكانت مقامات الحريري، النموذج الأمثل والأكثر نضجا من حيث البنية الفنية، كثر شُرّاحها وتباينت وجهاتهم، وفتحت آفاقا متعددة للقراءة، لذلك تتبع **الفصل الأول؛ المقامات:** مفهوم المقامة وتاريخ نشأتها وأصولها، تلتها دراسة تطبيقيّة لإثبات نصيتها ترتيبا ونظما وتشكيلا، أين ظهرت علاقات البنية الفنية للمقامة من خلال وحدة النصّ وتتابع السّياق والترابط النصي، انطلاقا من المعايير النصية التي مرت معنا في الفصل الأول من الباب الأول، والنص ذو طبيعة إنتاجية، خلق غموضا دلاليا وخرج عن مجال التحديد، فخرق بذلك أفق التوقع، وتقاطع مع غيره في كثير من نقاط التواصل والارتباط والفصل والإدماج، فهو هنا كما هناك، تداخلٌ لا حدود له يستدعي نصوصا أخرى ذات شكل لغوي، كما يستدعي نصوصا ذات شكل لوني، تصاحبه وتوازيه أو ترافقه أو تشرح محتواه، وهذا ما جاء في **الفصل الثاني؛** الذي حمل عنوانا: **التشكيل الفني**، فكان تتبعا تاريخيا لما يسمى بالنصّ الموازي والذي يمثله فن المنمنمات، الذي رافق فن المقامات، من خلال رصد أصوله في الحضارات القديمة وصولا إلى الحضارة العربية الإسلامية، ممثلة في مدرسة بغداد للتصوير الاسلامي.

ولا يستقيم التنظير من دون تطبيق يوازيه أو يحاول تذليل المفاهيم، وفك تشفير الإشكاليات النظرية لذلك كان **الباب الثالث؛** بابا تطبيقيا يحمل عنوانا؛ **القراءة السيميائيّة للصورة**، ووقفنا

على جوانب من القراءة السيميائيّة، بدءًا بجمع المنمنمات حسب موضوعاتها، ومطابقتها مع مشاهد المقامة، في محاولة لاكتشاف مدى التطابق بين النص والنص الموازي، إجابة على أسئلة لعلّ أهمها؛ هل رسم الفنان المقامة كلها؟ هل اختار مشاهد بعينها؟ هل راعى اللفظ أو رسم معناه؟ من دون أن يهمل اللّون والشكل، وتردد الحركة الإيقاعيّة للصورة، ودلالة الفعل والحركة، ودلالة الأمكنة سواء المغلقة منها أو المفتوحة، وقد قسم هذا الباب إلى فصلين، أما **الفصل الأول:** فحمل عنوانا؛ **المقامات والمنمنمات؛ الموضوع صورة،** وضمّ هذا الفصل خمسة موضوعات رئيسة، يعتبر كل موضوع حقلا سميائيا عاما، يحوي منمنمات تعكس خصوصيته، وضم الموضوع الأول: المنمنمات التي عكست مشاهد الطبيعة بكل ما فيها من حيوية وحركة وإيقاع لوني، وواقعية التشكيل، ثمّ كانت منمنمات الموضوع الثاني، التي عكست الحياة اليومية، بما فيها من حركة دؤوبٍ لبعض الحِرف والشخصيات واختلاف هيئاتها، لننتقل إلى المنمنمات التي عكست الحياة الدينية في الموضوع الثالث، وتدور مجريات الأحداث في هذا الفلك بما فيه من طقوس تعبدية، دون أن يهمل الأماكن التي توحي بدلالة الموضوع وطقوسه كالمساجد، لننتقل إلى المنمنمات التي عكست الحياة القضائية في الموضوع الرابع، ويجسد فيها الفنان دور القضاء والقضاة، كلٌ بما يناسب ما سرده ووصفه الحريري في مقاماته، ليختم الموضوع الخامس بمنمنمات عكست صورة العمائر التي كانت سائدة في تلك الحقبة، من دون أن نهمل الطرز الفنية والزخرفية التي ميّزتها، أمّا **الفصل الثاني:** فحمل عنوانا؛ **الأفعال والحركات المقامية وسيميائية التشكيل الجمالي في المنمنمات،** وضم عناوين فرعية تعين على تقسيم القراءة والبحث عن إشارة التدليل السيميائي فيها بدءا من الفعل والحركة وكيف وظّف الفنان اللفظ ومعناه، والفعل ودلالته الزمنية لتشكيلاته الفنية ودلالاته اللونية، فاستعمل الألفاظ الدالة على الاتجاه ليوجه شخصياته الورقية، واستعمل إشارة اليد أو اتجاه العيون محددا المسار، وتستمر القراءة السيميائية لفك الرسالة اللونية والشكلية من خلال النص والنص الموازي، في تحديد التشكيل الجمالي للمنمنمات بدءا بجمالية الأمكنة التي كانت تحتفي بها المقامة أو النص القصصي، والتي وظفها الفنان في النص الموازي أيّما توظيف، مراعيا في ذلك جمالية العمارة والزخرفة الإسلامية، من دون أن يهمل دلالات الألوان.

وللإلمام بمقتضيات الدّراسة تمّت الاستعانة بمجموعة من الدّراسات، بين كتب ومقالات لعل أبرزها أولى مصادر الموضوع: كتاب المقامات للحريري، والكتب التي جمعت منمنمات

الواسطي، أولها موسوعة التصوير الإسلامي " للدكتور (محمد ثروت عكاشة)، وكتاب "فن الواسطي من خلال مقامات الحريري"، وكتاب مقامات الحريري المصورة" (لناهدة عبد الفتاح النعيمي)، أضف إلى ذلك الكتب الموسوعية التي تناولت السرد العربي، والفن الإسلامي، وتاريخ الحضارات، وكتب سيميائيّة الصّورة، كما تم الاعتماد على كتاب (ريجيس دوبري) "حياة الصّورة وموتها " دون إغفال للأعمال القيمة لمؤتمر فيلادلفيا حول ثقافة الصّورة.

وككل بحث لا يخلو من عثرات، لن أخفي مشاكلي قبل البدء وأثناء الإنجاز من حيث الموضوع الذي كان مغامرة بحق، أشبه بأن تبدأ طريقك بحلم، أن تبدأ من فكرة، فتكتب لفظا، ثم جملة، لتصل إلى حدود النص وتقف على حيثياته، كان التفكير في طريقة العمل مضنيا غيرتها مرات ومرات، جمعتها بعثرتها مزقتها وعدت لألملم شظاياها، فلم يستقر لي رأي على صورة بعينها، أجمع عناصر البحث وفصوله أحيانا، أترجم أقوال الباحثين أحيانا، وأقضي ساعات طوالا أمام الأوراق، لا أكتب كلمة غير بعض العناوين...لكنها لا تفتح مغاليق البحث.

وكم اسعفتني توجيهات أستاذي، جزاه الله عني خير الجزاء، فبها تبصرت طريقي وتبينت معالم دربي، ورسمت لنفسي خطة ما كنت أرضاها إلاّ لنفسي وأشفق على غيري منها، لما فيها من صبر خصّني الله به دون غيري، وهجرت ما لم أكن أطيق هجرانه، وبدا لي أني فقدت بعضا مني، وقد ابتليت بما لم أجد له عزاءً إلاّ هذا العمل نفسه، ولم يحزّ في نفسي إلاّ تفريطي المبرح في أهلي، فكم خذلت من قريب، وكم بِرًا فاتني...

وما كان لي أن أقف على البساط الموشى لهذا البحث، ولا أن أسهم بهذا الجهد الذي زادني شرفا، إلاّ فضل من ساعدوني في إنجازه، بدءًا بأستاذي الدكتور المشرف يوسف وغليسي، موجها ومشجعا ومحفزا، وخالص المودة للدكتورة الخامسة علاوي، التي منحتني فكرة الموضوع، وللدكتورة المعطاءة وافية بن مسعود، التي ما بخلت يوما بمشورة أو كتاب، وللدكتورة سلاف بو حراث، واعمّم شكري بعدهم على كل من علمني، وجلست بين يديه أحفظ حلو الكلام، واتذوق طعم العلم، يضيء فوانيس الروح، ويطمس منافذ الجهل والظلام، ولقد تهيأ لي من الأسباب ما جعلني أكتب أوراقي هذه فقد أردت لها ما يراد لكل بحث ينتفع به الدارسون ما شاء الله لهم ذلك، فما هو إلاّ رأي بدا لي وانتهى واكتمل، وإن كانت مجرد قراءة صلاحها مرهون بقراءات أخرى من بعدها، فأرجو أن تصيب ما رجوت لها، وتحقق ما فيه النفع والسداد والله الموفق فضلا منه ومنًّا.

مدخل:

منذ أن سطع نجم الكتابة والشعور بالجمال، وحس الابداع ينمو لدى الانسان، رسم أشكالًا وكتب خطوطًا، ، وزخرف جدرانًا، وزين الكلام ورصّعه بالتحاسين القائمة على اللفظ الجميل والتركيب المتناغم والإيقاع البديع، حتى تباينت الأذواق واختلف الإبداع من شخص إلى آخر، كما اختلف التفكير، فهناك من فكّر حرفا فأبدع شعرا أو قصصا، وهناك من فكر شكلا ولونا فأبدع رسما، ويعتمد الابداع الحرفي في إدراكه على الخيال، لذلك لا تمنعه أية عقبة من نقل المشهد بألوانه الطبيعية، بل إنه ليمضي أبعد من ذلك كثيرًا؛ إذ بمقدوره إلى جانب نقل الملامح والألوان، والأصوات والروائح والملموسات، وأن يتغلغل أيضًا إلى أطواء الضمير فيعرِّفنا بما يدور في عقول الأشخاص الموجودين من أفكار، وما في قلوبهم من مشاعر وأهواء، وما في ضمائرهم من رضًا أو حرج أو حيرة أو ندم، بل إن في استطاعته، فوق هذا، أن يُطلعنا على ما ينوون أن يفعلوه في مقبل الأيام، وعلى ما يستعيدونه من ذكريات الماضي، قريبًا كان ذلك الماضي أو بعيدًا، وهو، حين يفعل هذا، يستطيع أن يراعي الترتيب الزمني الطبيعي متجهًا إلى الأمام، أو أن يعكس الأوضاع فيولي وجهه من الحاضر إلى الماضي، أو أن يراوح بين هذا وذاك على أي ترتيب، وفي هذا المعنى يقول علي شلق: «إن فن البديع في الكلام يجري على نمط من الزخرف في النقوش والمنمنمات والخط في جميل تكوينه وحلاوة التواءاته ولطف مستوياته(...) مثل المعماري الذي يزوِّق تاج العمود عند اكتماله كذلك المتكلم يزوِّق تعبيره بعد أن يستوفي مداه من الحضارة»[1]، وإن كان المتكلم مزوقا لتعابيره منتهجا الخيال، فإنّ الرسام غالبا ما يصور لنا لحظة الحقيقة دفعة واحدة، فيرى المشاهد اللوحة في لمحة واحدة، دون أن تتاح له الفرصة لتجرِبة لذة التشويق الأدبي، لذلك فالأدب يتقبل المبالغات ما لا يستطيعه التصوير تجسيده، يقول (ميرلوبونتي) في كتابه:(العين والعقل)، متحدثا عن الارتباط بين الرسم والتفكير: «هناك من يفكر رسما(...) والتفكير شرط مسبق لإنتاج الحقيقة، ويمكن القول أنّ "الحقيقة رسما"، تحدث بواسطة "التفكير رسما"»[2]، فقد ربط الحقيقة بالرسم، وهي إحالة إلى أنّ الرسم محاكاة للأشياء المرئية،

---

[1] علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، دار المدى، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص-ص 262 -263

[2] ج هيوسلفرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، تر حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص71

ينقل حقيقتها من خلال التفكير اللوني، فالتفكير رسما، إثبات للحظة الزمنيّة، التي تعكس واقعيّة الصورة الإبداعيّة، فلكي يُخلّد المبدع، اللون آنيًا يجب أن يراعي جوانب عدة في جمعِ شتات الفكرة، وكذلك الشكل واللون في حيز معين –على ضيقه أو اتساعه– « من أجل استنطاق عالم الأشياء المرئية، ولا يتم الاستنطاق كما لو أنّه يتم من طرف شخص ثالث، شاهدا على رؤية تخصّ شخصا آخر، ولا يكون هذا الاستنطاق مثل عالم هندسة، يعيد بناء العالم المرئي ويُعاينُه بنظرة عامة (...) والتفكير بهذا العالم المكاني والمرئي، هو ليس كلاما يدور حول الفضاء والضوء، بل (...) يحمل الفضاء والضوء على التكلم، فالتفكير رسما يعني بالنسبة للرسّام، التعبير عما يراه في فعل وإماءة وحياة (...) فينقل فيه الرسّام ما يراه إلى الرسم»[1]، لذلك قال (ديريدا): «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم، وسوف أقولها»[2]، وهي إشارة إلى أن الرسّام يستنطق العالم المرئي، بأن يجعل الفضاء والضوء والأشكال والألوان تتحاور في نسق جميل يكمل كلٌ بعضه.

فالرسم «ليس مجرد إعادة إنتاج، بل إنّ الرسّام يقوم بتحويل نظام المبادلات الغريب، الذي يحدث بين المشاهدات وما يُشاهد، واللمس وما يُلمس، والعين والعين الأخرى، واليد واليد الأخرى، أقول يقوم الرسّام بتحويل نظام المبادلات هذا إلى لوحة»[3]، هذا التحويل جعل المهتمين بفن التصوير يعرّفونه على أنّه «فن تمثيل الشكل باللون والخط، على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصريّة، ويعرّف أيضا على أنّه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستوٍ، (...) وهو الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار، وفقا لإمكانيات الخط واللون على سطح ذو بعدين، كما يعرّف على أساس أنّه التعبير عن الأفكار، والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجماليّة المحددة، وبواسطة لغة بصريّة ثنائية البعد»[4]، وإذا كان فن التصوير فن تمثيل الشكل واللون، فـ«ما اللوحة الفنيّة في النهاية إلاّ أشكالا وخطوطا، وألوانا رُسمت على سطح مستوي ذو بعدين، للتعبير عن شيء ما، عن فكرة، عن إحساس، وبالتالي هي مساحة مليئة بدلائل تشكّل

[1] ج هيوسلفرمان: نفسه، ص71

[2] نفسه، ص70

[3] نفسه، ص76

[4] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، 267، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001، ص 247–248

مفردات للغة البصرية، تترجم للرائي أحاسيس الفنان ومشاعره ورؤاه في فترة زمنية معينة، هذه اللغة التي وجدها الدارسون والمحللون قابلة للتعبير والتحليل والفهم، تماما كما هو الحال بالنسبة للغة المنطوقة أو المكتوبة طالما أنّها نتاج إنساني يُراد به التعبير»[1]،

ثم إنّ الابداع القصصي خيال يرسم مجريات الأحداث، لغة واصفة، يمكن من خلالها تجسيد الأشخاص والأماكن، لذلك «يكاد يكون هناك شبه بين علماء الجمال، ودارسي الفنون، على أنّ ثمة علاقة بين الفنون، وأنّ هذه العلاقة قديمة قدم الحضارات الإنسانيّة، وقدم الأنواع الفنّيّة نفسها، فالاتصالات بينها وثيقة إلى درجة جعلت البعض يتحمّس، فيقرّر أنّ الحدود التي تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة في أغلب الأحيان، وذلك لأنّ الفنون الجميلة حقائق مليئة ومعقّدة، متباينة لدرجة أننا نراها بوجهات نظر متعدّدة للغاية، ومتعدّدة بقدر تعدّد التّصنيفات وكلّها مقبولة مشروعة، ولكنّها جميعا غير كافية»[2]،كما أشار أرسطو، إلى فكرة العلاقة بين الفنون، عندما قال: «أنّ الشّاعر محاكٍ كالمصوّر وغيره من أهل الفنّ، فقابل بين فنون الأدب وغيرهما من الفنون في حديثه عن المحاكاة وطبيعتها»[3]

ثمّ إنّ «فضاء الصورة البصريّة يشكّل، جانبا هامّا في تلقّي الأنواع السّرديّة الكبرى في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، وقد تجاوز التّلقّي الخطابين المحكي والمكتوب، ليجعلنا أمام فضاء «تصويري يشترك مع هذين الخطابين في التّبليغ، ولكنّه ينفصل عنهما في ماهيّة التّبليغ ذاته وطرائقه»[4]، ولا يمكن فصل فضاء الصورة البصريّة، عن وضعيّة التّمثيل بالرسم، وخاصّة عندما تكون تماثيل مجسّدة* ولكن على الرّغم من ذلك، فإنّ الفنّان المسلم صوّر في مخطوطاته، روايات العشق والخيانة، وكيد النّساء، وحكايات الفرسان، والشّطار، وسير أرباب الحرب والفقراء،

---

[1] شاكر عبد الحميد: نفسه، ص 249

[2] السّعيد الورقي: القصّة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، ط1، 1991، ص 13

[3] نفسه، ص 14

[4] محمّد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 106

*اختلف الفقهاء حول موضوع التّصوير، واختلافهم كان بسبب اختلاف تأويل النصّ الدّيني (القرآن والحديث الشّريف) فقد وردت مجموعة من الأحاديث النّبويّة الشّريفة منسوبة لابن عبّاس، تتضمّن مواقف مختلفة من التّصوير تتراوح بين الإباحة والتّحريم، مادّة صور المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النّبوي.

والدّراويش، والصّعاليك، والخوارق والممالك الخرافيّة، كما تداخلت تلك الرّسومات مع المتخيّل إلى حدّ كبير، سمتها الغالبة « وصف المعارك الضّارية لأبطال ألف ليلة وليلة، وفصل الرّأس عن الجسد أو قسمة الخصم من الوسط، والرّؤوس محمولة فوق الرّماح»[1]، ويرى بهنسي، أنّ الفنّان المسلم «كان على شيء من التّحرّز خوفا اتهامه بشبهة الشّرك في رسوماته، وقد وظّف هذا الفنّان لغة اللّيالي ذات الطّابع التّشكيلي في ابداع المنمنمات، التي تشبه تعاشيق الوحدات المتداخلة مكوّنة تراكيب لا نهائيّة تبرز المنظور الرّوحي عنده»[2].

في حين« عارض كلّ من (ليسنج Lessing) و(نشافتسيري)، وجود علاقة بين الشّعر والرّسم، لكن الفكرة (علاقة الفنون ببعضها) لاقت اهتماما لا بأس به في النّظرة الكلاسيكيّة، وذلك من خلال المقابلات والمقارنات التي كانت تدور حول علاقة الشّعر والموسيقى، بالنّحت والرّسم، وتذهب من وراء ذلك إلى تغليب فنون التصور على سائر الفنون، فتصفها بمصطلحاتها، وتجعل من قيمة التّشكيل التي تتّجه إلى العين قيمة هي أقصى ما تطمح إليه الفنون، فالشّاعر والقاصّ الصّانع رسّام يحكي الأشياء الخارجيّة محاكاة موضوعيّة، وهو يستخدم في محاكاته هذه، آداته الكلمة، تماما كما يستخدم الرسّام الخطّ أو اللّون في صنع لوحاته»[3]

ولم يختلف موقف النّقاد العرب كثيرا عن موقف الكلاسيكيّة الغربيّة، في تغليب فنّ التّصوير على الفنون الأخرى، وخاصّة فنّ الشّعر، فقد اهتمّ النّقاد العرب بالصّورة الشّعريّة اهتماما خاصّا، فيقرّر الجاحظ، أنّ الشّعر «صياغة وضرب من النّسيج، وجنس من التّصوير»[4]، ويكرّر المعنى بعد ذلك أبو هلال العسكري، في صناعتيه، وقدامه بن جعفر، في نقد الشّعر، وإذا كان الشّعر صناعة، وضرب من النّسيج الحرفي، وجنس من التّصوير اللّفظي، يتخيّر فيه صاحبه اللّفظ الذي يخدم المعنى، ويحاكي وجه الطّبيعة فيما يحبّ ويرى، فإن الرّسم كذلك صناعة، وضرب من النّسيج الخطّي واللّوني، وجنس من التّصوير الحسّي الذي يحاكي فيه اللون الطّبيعة، فيما يحبّ

---

[1] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الانساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 342

[2] عفيف بهنسي: الجماليّة الإسلاميّة في الفقه الحديث، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 60

[3] السّعيد الورقي: نفسه، ص 16

[4] الجاحظ: الحيوان، تحقيق؛ عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ج3، ط7، 1998، ص 131-132

ويرى فيجسّد الرّؤية إلى كون وأشكال، و«كما يمكننا أن نرى هذه العلاقة بين الشّعر والتّصوير واضحة بجلاء في مصطلحات البلاغيّين العرب، والتي اشتقّت أغلبها من الألبسة والهيئات التّصويريّة مثل التّرفيل، والتّذييل والزّركشة والتّرصيع والتّسهيم والتّوشيح»[1]، فـ«فنّ التصور إبداعات من جانب الإنسان، تجسّد بشكل محسوس وملموس تصوّرات عن الطّبيعة والوعي، ومن ثمّة فإنّها تمكّن النّاس أيضا من التّفكير في الطّبيعة، وهي تأخذ شكلا موضوعيّا، مثل الحديث أو الصورة في الرّسم»[2]، ولو قلّبنا تاريخ الفنّ لعثرنا على نصوص كثيرة تقرّب بين الفنّ وتلتمس الوحدة المشتركة بينها في البناء والغاية، فيذهب بعض الشّعراء إلى أنّ للكلمة ميزات خاصّة، فالكلمة يمكن أن توحي بالصّورة والإيقاع والملمس واللّون والرّائحة، وكذلك يرى بعض المصوّرين، ومنهم الفنّان المصري حسن سليم: «أنّه حين تمسح أعيننا صورة ما، لا نرى ألوانا وخطوطا فقط، بل نشمّ رائحة ونسمع أصواتا تتفاعل في بوتقة الخلق، لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدّد لنا بدوره إيقاعا ونغما نتّبعه بأعيننا على السّطح المرسوم»[3]، وسنحاول في هذا البحث أن نكشف عن تفاعل الأدب مع فن الرسم، وكيف يجسّد الفنان النص المكتوب شكلا ولونا في صورة مرئية، وكيف تنعكس طريقة إنتاج الدلالة في الصورة، في محاولة لقراءة خباياها، ما هو النص؟ وكيف يتقاطع مع غيره من النصوص التي تعكس أشكالا ثقافية مغايرة؟

[1] جابر عصفور: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1973، ص 281

[2] السّعيد الورقي: نفسه، ص 20(بتصرف)

[3] حسن سليم: كيف نقرأ صورة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1970، ص 24

الباب الأوّل: سيميائيّة النصّ والنصّ الموازي مفاهيم نظريّة

- الفصل الأوّل: النصّ
- الفصل الثاني: النصّ الموازي
- الفصل الثالث: سيميائيّة الصّورة

الفصل الأوّل: مفهوم النص

تعتبر اللغة نشاطا تواصليا، يقوم على استعمال العلامة اللغوية، لإنجاز أفعال تواصلية باعتبار أنّ وظيفتها الأساسيّة هي التواصل بإجماع العلماء والباحثين، لذلك حظيت باهتمام كبير منذ عقود طويلة، ظهرت خلالها مدارس عديدة، من أحدثها المدارس النصية، وانكبّ اهتمام تلك المدارس على الجملة، باعتبارها أعلى وحدة لغوية، تنطلق من كفاءة اللّغة، وتمثّل هذه المدارس اتجاها في اللسانيات: هو لسانيات الجملة، ويجدر بنا أوّلا أن نعرف معنى الجملة، كي نستطيع الوصول إلى مفهوم النص.

يرى أحمد عفيفي: «أنّ الجملة قد تكون عبارة عن فكرة تامة، أو يمكن أن تكون من عناصر القول، أو هي سلسلة من المفردات المختارة تُضمّ في وحدة»[1]، ولا يقف عند هذا المفهوم، بل يضيف إليه ما يعطي للفكرة روحا، وللمفردات ميزة، فاختيارها لا يكون اعتباطيا، لذلك يقول أنّ الجملة: «وحدة تركيبيّة تؤدي معنى دلاليا واحدا، واستقلالها فكرة نسبية، تحكمها علاقات الارتباط والربط والانفصال في السياق»[2]، فمتى استوفت وحدات التركيب معنى دلاليا واحدا، فتلك جملة مستقلة استقلالا دلاليا، لكنّ هذا الاستقلال نسبيّ، لأنّ العلاقة الرابطة بين الوحدات يحكمها الوصل والفصل ضمن سياق محدّد، وإلى ذلك يحيل (جون لاينز) حين ميّز قسمين للجملة:

– «الجملة النصية: وهي التي تستقل بدلالاتها داخل النص.

–والجملة غير النصية: وهي جزء من جملة، ونحكم عليها أنّها جملة نصية عندما تعطي دلالة كأنّها نص، أو إشارة إلى نص»[3]، فما يمكن أن نسميه جملة نصية، هي وحدات تركيبة تستقل دلاليا داخل النص، أو تمنحنا الدلالة كأنّها نص، أو إشارة إليه، فإن لم تفعل فهي جمل غير نصية.

وقد تجاوزت المدرسة النصية الحديثة الجملة، لتصل إلى وحدة كبرى هي النص، وطبيعة النظر إلى هذا المجال المعرفي الحديث تتّسم بالتعدد تبعا لاختلاف المفاهيم، لاستقصاء بعض إشكالياته ممّا يطرح تساؤلات جوهرية منها: ما هو النص؟ وما هي حدود مفاهيمه؟ وهل يمكن

---

[1] أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص17(بتصرف)

[2] نفسه: ص18 (بتصرف)

[3] جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة؛ عباس صادق الوهاب، مراجعة؛ يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص113 (بتصرف)

إيجاد تعريف جامع مانع له يحظى برضا المناهج النقدية المختلفة؟ ومتى نقول عن قطعة لغوية بين أيدينا أنها نصّ متكامل؟

يُعدّ النصّ من أكثر المصطلحات اللغويّة التي أثارت إشكالية في البحوث اللسانيّة الغربية، وعلى الرغم من وفرة الدراسات النصيّة الناشئة في الحقل اللساني الغربيّ، فإنّها لم تستقر على مفهوم موحّد له، وظلت تعاني الإرباك المنهجيّ في معاينتها، لذا نراها تتباين في طروحاتها المعرفيّة واللسانيّة حوله، وقد ساعد على ذلك التباين صيرورة المفاهيم المتغيّرة، والتمظهرات التي يتشكل بها من حين لآخر، عبر رحلته التاريخيّة في الحقول المعرفيّة المختلفة التي تحاول أن تخترق حدوده، وتسحبه إلى حقلها المعرفيّ وتوظفه توظيفا إجرائيا.

ويستهلّ (فولفجانج) حديثه عن علم لغة النص، بأهم تساؤل يمكن لدارس أن يطرحه، والذي يتلخصّ في قوله: «ماذا يمكن أن تعني كلمة نص من اللاتينيّة (textus)؟ إنّها تعني "نسيج"، أو أسياج مظفّرة، من الفعل اللاتيني(textere)، بمعنى نسيج أو ظفيره، وأمثلته: الرسالة، الرواية، والمقالة العلمية (...) غير أنّ هناك متشابهات كثيرة: فهل يطلق على محادثة الهاتف نصا؟ على أغنية أو رسم دال على رمز، أو فكرة أو إعلان بمكبرات الصوت في محطات القطار؟ هل تعدّ إشارات المرور الضوئية بألوانها المختلفة، وبما يتوصل بها من معلومات أيضا "نصوصا"؟»[1]، ليخلص بعد تحليل وتدقيق إلى أنّ النصّ «هو مجموعة الإشارات النصية، التي ترد في تفاعل اتصاليّ»[2].

واستعمال(فولفجانج) للفظ" إشارات" يحيلنا إلى غير اللغويّ، فصافرة مفتش القطار –مثلا– إشارة إلى أنّ قطارا معينا قارب على القدوم أو هي إشارة للانطلاق، وكذلك الصور الرمزيّة، وألوان إشارات المرور الضوئيّة، فمداخل النص متشعّبةُ الوصفِ والمفاهيمِ، ولمّا كثرت هذه المداخل، وصعبت الإحاطة بها، تطوّرت المفاهيم على أسس نظرية شديدة الاختلاف، وجاء «علم النصّ مجالا معرفيا في العلوم الإنسانيّة، وقد أثار مصطلح النصّ إشكاليّة نقديّة في الدّراسات الأدبيّة الحديثة، أدّت إلى اختلاف مناهج البحث وتباينها في تحديد مفهوم النصّ

[1] فولفجانج هاينهمان وديتر فيهفجر: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة؛ سعيد حسن بحيري، مكتبة زهاء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2004م، ص04

[2] نفسه: ص07

وسماته، مما جعل البحث النصّي صعبا يتطلب درايّة واسعة بمناهله المعرفية التي صدر منها»[1]، لذلك «لم يحظ أيّ من التعريفات الكثيرة للنصّ بالرضا من قبل المناهج النقديّة المختلفة، وبرزت تعريفات متعددة تشرح مفهوم النصّ(Texte) بصفة عامة، وأخرى تبرز الخواص النوعيّة الماثلة في بعض أنماطه المتعيّنة»[2]، وأخرى «تحاول أن تبني مفهوم النصّ من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيويّة والسيميولوجيّة الحديثة»[3]، لرسم معالم علم جديد يمكنه احتواء التداخل المعرفي بين هذه الاتجاهات المختلفة، محاولة توحيد مفهوم جامع مانع للنص، غير أنّ منهجيّة البحث وطبيعة النصّ، كشفت «أنّ الاتفاق على مفهوم محدّد للنصّ أمر لا يمكن الوصول إليه، ولا يمكن أنّ تتطابق رؤى الباحثين في مفهومهم له، إذ أنّ كلّ اتجاه يفهمه وفقا للمرجعيّة المعرفيّة التي ينطلق منها، والطريقة التي يتعامل بها معه، بيد أنّ مسالة وجود تعريف جامع مانع للنصّ، مسالة غير منطقية من جهة التصور اللّغويّ، وذلك لاختلاف المدارس اللّغويّة التي ينتمي إليها علماء اللغة، واختلاف المصطلحات التي ترتكز عليها بحوثهم»[4].

فمفهوم النصّ «مفهوم إشكاليّ، لأنّ طابعه المتغيّر والتشكّلات التي يتمظهر بها تجعل من تعريفه مهمة صعبة، وبوصفه سيرورة تواصليّة، فإنّ العديد من أنماط التواصل تتنازع حوله، وتحاول أن تجره إلى حقلها، وتوظفه توظيفا إجرائيا(...) حيث يحاول كل اختصاص أن يستأثر بهذا المفهوم، ويجعل منه حجر الزاوية في مقاربته للموضوع الذي يحلله، وتختلف وجهات النظر في تعريف النصّ من اللّغوي إلى اللساني إلى الناقد، إلى المؤرخ إلى الفيلسوف إلى المفسّر، إلى اللاهوتي»[5]، واختلاف وجهات النظر في تحديد مفهوم النصّ وتباينها، جعل من اللّغويّين وغيرهم يبحثون في كنه المفهوم كلٌ حسب رأيه، فما هو النص؟ وما هي النظريات التي وقفت عند حدوده؟

---

[1] عثمان أبو زنيد: نحو النصّ، إطار نظري ودراسات تطبيقيّة، علم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص11

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، شركة أبو الهول للنشر، مصر، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص294

[3] نفسه، ص 294

[4] سعيد حسن بحيري: علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1997، ص107

[5] حسين خمري: نظرية النصّ من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، مصر، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص35.

I-النصّ من منظور عربي :

يطرح مصطلح النص تباينيا مفهوميا، لذلك وجب الوقوف عند محطات مختلفة وهذا الفصل سيتناول مفهومه عند القدماء بدءًا باللّغويّين، سواء كانوا أصحاب المعاجم، أو الذين قعّدوا للمفهوم، ثمّ عند النقاد والبلاغيين، وذلك بتتبّع بعض المواضع التي ورد من خلالها المصطلح.

1-النصّ في المعاجم العربيّة:

جاء في لسان العرب، في مادة (نصص) عدّة معان للنصّ لعلّ أهمها:

1-المفهوم الأول: الظُّهورُ والبيان، وفي ذلك يقول ابن منظور: «النصّ رَفْعُكَ الشيء، نصّ الحديث يَنصّهُ نصّا: رفعهُ، وكل ما أُظْهِرَ فقد نصّ، وقال عمر بن دينار: ما رأيّت رجلاً أنصّ للحديث من الزّهيري، أيّ أرْفَعَ له وأسندَ، يقال: نصّ الحديث إلى فلانٍ أيّ رفَعَهُ، وكذلك نصّصْتُهُ إليه، ونصّتِ الظبية جيدها، أيّ رفَعَتْهُ، ووُضِعَ على المنّصّةِ أيّ على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمَنّصّةُ: ما تَظْهَرُ عليه العروس لِتُرى»[1].

2-المفهوم الثاني: الرفعُ والتحريكُ: وفي ذلك قولهُ: «ونصّ المتاع نصّا: جعل بعضه على بعض، ونصّ الدابة ينّصّها نصّا: رفعها في السير، وكذلك الناقة، وفي الحديث: أنّ النبيّ صل الله عليه وسلم، حين دفع من عرفات سار العنق*، فإذا وجد فجوة نصّ، رفع ناقتهُ في السير*، وقد نصّصْتُ ناقتي: رفعتها في السير، وسيرٌ نصّ ونصيصٌ، وفي الحديث: أنّ أم سلمة قالت لعائشة رضى الله عنهما: «ما كنت قائلة لو أنّ رسول الله صل الله عليه وسلم، عارضك ببعض الفلواتِ ناصَّةً قلُوصًا* من منهل إلى منهل؟ قال أبو عبيد: النصّ التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها، وأنشد: وتقطع الخرق بسير نصّ»[2]

3-المفهوم الثالث: الشدّة والوصول بالشيء إلى أقصى غاياته، وذلك في قوله: «...وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته، ثم سُميَ به ضربٌ من السيرِ سريع، قال ابن الأعرابي: النصّ

---

[1] ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994. مادة (نصص)

* سار العنق: أي سار في جماعة.

* رفع ناقته في السير: أي جعلها تسرع ما أمكنها في سيرها.

* ناصة قلوصا: أيّ رافعةً ناقتها في السير

[2] ابن منظور: نفسه

الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنصّ التوفيق، والنصّ التعيين على شيء ما، ونصُّ الأمر شدته، قال أيوب بن عباثة:

وَلا يَستَوي، عند نصّ الأمو ٭ ر باذلُ معروفِه والبخيل

وفي الحديث عن عليّ رضي الله عنه، قال: «إذا بلغ النساء نصَّ الحِقاقِ، فالعَصَبَةُ أولَى*»[1].

4-المفهوم الرابع: الاستقصاء والبحث عمّا جهل، وذلك في قوله: «ونصّ الرجل نصّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ونصُّ كل شيء منتهاه...وقال الأزهري: النصّ أصله منتهى الأشياء ومبلغُ أقصاها، ومنه قيل نصّصْتُ الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده، وروى عن كعب أنّه قال: «يقول الجبار أحذروني فإنّي لا أنّاصُ عبدا إلاّ عذّبته، أيّ لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه، إلاّ عذّبته، ونصّص الرجل غريمه، إذا استقصى عليه، وفي حديث هرقل: يَنّصّهم، أيّ يستخرج رأيّهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نصّ القرآن ونصّ السنة، أيّ ما دل ظاهر لفظهما عليه من أحكام»[2].

5-المفهوم الخامس: الاستقامة والاستواء، قال صاحب اللسان: «وأنتصّ الشيء وأنتصب إذا استوى واستقام، قال الراجز: فبات منتصا وما تكردسا»[3].

وقد أورد الزبيدي في تاج العروس، المعاني نفسها التي ذكرها ابن منظور في لسان العرب، إلاّ أنّه اختص بمعان وجب الوقوف عليها:

1-قوله: «والنصّ: التوفيق... والنصّ: التعيين على شيء ما، وكل ذلك مجاز من النصّ بمعنى الرفعُ والظهورُ، ومنه أُخذ نصّ القرآن والحديث، وهو اللّفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره، وقيل نصّ القرآن والسنة: ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام، وكذلك نصّ الفقهاء، الذي هو بمعنى الدليل بضرب من المجاز، كما يظهر عمد التأمل»[4].

---

* ومعنى الحديث: إذا بلغت غاية الصغر إلى أن تدخل في الكبر، فالعصبة أولى بها من الأم، يريد بذلك الإدراك والغاية، فالعَصَبَةُ (إذا كانوا من المَحارم، مثل الإخوة والأَعمام) أولى بالمرأة من أمها، إن أَرادوا تزويجها.

[1] ابن منظور: نفسه.

[2] نفسه.

[3] نفسه.

[4] الزبيدي (محمد مرتضى): تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1414ه، مادة (نصص)

2-وقوله: «وتناصَّ القوم: ازدحموا، هو مأخوذ من قولهم: نصّ المتاع يَنّصّه نصّا، إذا جعل بعضه على بعض»[1]، وتحتاج هذه المعاني اللّغويّة إلى وقفة وتأمل، لا ينبغي أن ننظر إليها النظرة التقليديّة المعهودة، بوصفها معنى لغويا، انتظارا لمعنى اصطلاحيا «بل يجب أن نعدّها خصائص ومميزات لما نطلق عليه نصًا في الخطاب اللّغويّ المعاصر، فلو أمعنا النظر قليلا في المعنى المعجمي الذي قدّمهُ اللسان، لوجدنا أماراتٍ تفيد كثيرا في الوصول إلى مراد العربيّة بالنصّ»[2]، وسنحاول أن نستعرض بعض مفاهيم النصّ التي جاءت في المعاجم اللّغويّة من جهة، وبعض معايير النصّ وخصائصه كما هي في علم النصّ الحديث من جهة أخرى، في محاولة لإثبات الرأيّ السابق.

والمتصفح لكتب القدماء يجد أنّها لم تتضمن تعريفا مقنعا للنصّ، إلاّ أنّ إشارات كثيرة تؤكد أنّ فهمهم له لم يكن بعيدا عما هو متداول، فقد صرّح القدماء أنّ القرآن الكريم نصّ والسنة النبويّة كذلك، ممّا يعني اتصافهما بكل ما يندرج تحت هذا المصطلح من خصائص أفادها المعنى اللّغويّ الذي ساقته المعاجم، ومن هذه الخصائص:

- الظهور والبيانّ.
- النظم والترتب المقصود.
- الاستقصاء والشمول وتحقيقه للهدف الذي وضع من أجله.
- السلامة والاستقامة والاستواء حسب معايير معروفة ومتفق عليها.
- التعيين والدلالة على شيء ما.

ويشير قول عمر بن دينار، في المفهوم الأول الذي أورده ابن منظور، «إلى مبدأ مهم من مبادئ النصّبة وهو الثبات، فكلمة (أنصّ) يراد بها أثبت، وأشدّ محافظة على ما يسمع، فالنصّ ضمان للخطاب أو الرسالة، وصيانة له من نسيانه، وذلك بإكسابها(النصيّة) صفة الاستمراريّة حتى لا تكون مرهونة بالذاكرة»[3]، ولا يكون الثبات إلاّ بالكتابة، فتقييد الخطاب وإثباته يمنحه صفة البقاء وبالتالي الاستمرارية، ممّا يحفظ وجوده من النسيان.

---

[1] ابن منظور: نفسه.

[2] عمر محمد أبو خرمه: نحو النصّ، نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2004، ص25

[3] خليل بن ياسر البطاشي: الترابط النصّي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص21

وإذا عدنا إلى ما سبق ذكره من قول ابن الأعرابيّ، في المفهوم الثالث: "النصّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر"، فإنّه يتضمن بيانا لخاصيّة من خصائص النصّ انتبه إليها المحدثون لاحقا، وهي «ارتباط النصّ ببؤرة أو قضية كبرى (التيمة) أيّ أنّ كل أجزاء النصّ إنّما قامت لخدمة هذه القضية»[1]، وارتباط النص بقضية كبرى، يحقق تماسكه وذلك «من خلال جذب هذه البؤرة الرئيسيّة* في النصّ للأجزاء الأخرى، حيث يلاحظ الناظر لأوّل وهلة أنّ النصّ مكوّن من مجموعة من القضايا والموضوعات والقصص والإستشهادات وغيرها، التي تبدو منفصلة بعضها عن بعض، ولكن بعد تحديده للقضية الكبرى للنصّ يمكنه بيسر إدراك العلاقة بين هذه الأجزاء»[2]، فتماسك النص يحققه التفاف أجزائه حول بؤرة مركزية، وهي القضية الكبرى أو المحور الذي يسيّر الأحداث.

أمّا القول الثاني للزبيدي: «تناصّ قوم: ازدحموا...»[3]، فيشير إلى خصيصة أخرى من خصائص النصّ، وهي ما يسمى الترابط، «وكما يرى بعض اللّغويّين اليوم أنّ النصّ عبارة عن سلسلة من الجمل المتتالية، إذ يعرفه (برينكر) بأنّه: تتابع مترابط من الجمل»[4]، هذا الترابط يكون وفق حالات الوصل والفصل، بطريقة تجعل النص يتماسك، فيكون تتابع جُملٍ لها معنى.

وبعد عرض معاني النص وخصائصه عند اللّغويّين العرب القدامى، يمكننا أن نصل إلى نتيجة جزئية مفادها؛ أنّ العرب أطلقوا على هذا الإنتاج اللّغويّ إطلاقا قصديًا ولم يكن اعتباطيا، بل كانت استعمالاتهم لهذا المصطلح، نتيجة الوعي بخصائصه اللّغويّة والمعنويّة، على الرغم من ذلك لا يمكننا أن نقول بأنّهم لم يدركوا المفهوم اللساني الحديث للنصّ، كما قنّنها المحدثون، لذلك

---

[1] فلولفجانج هاينهمان وديتر فيهفجر: نفسه، ص43 (يقول فولفجانج وفيهفيحر: تصير تيمة النصّ، منطلق الدراسات اللّغويّة النصية وهدفها، فقد أقيمت علاقة بين وحدات النصّ الدلالية الفردية في مستويات مختلقة، وبين هذه المعلومة الأساس، بحيث يمكن أن تعد علاقة تيمة النص المشتركة في كل أجزاء النص ملمحا مهما للتماسك المدرك من حيث جهة دلالة النص (تيمة النّصّ أو موضوع النصّ أو ما يسمى بالدلالة المركزية للنصّ))

* يقترح البطاشي لفظ البؤرة الريئسية، وفي رأيي لفظ البؤرة المركزية أنسب، لأن قانون الجذب في الفيزياء يستلزم مركزا، يتمحور حوله باقي الأجزاء، فكل جزء يعطينا دلالة مستقلة، فإذا ما تم تحديد القضية الكبرى أو محور البؤرة أو مركزها، سندرك العلاقة الجامعة بين أجزاء النص، والتي تنجدب إلى مركز أو تدور حول محور واحد.

[2] خليل بن ياسر البطاشي: نفسه، ص22

[3] الزبيدي: نفسه.

[4] سعيد حسن بحيري: نفسه، ص102

فإنّ الدلالة الاصطلاحيّة تنسجم والدلالة اللّغويّة، وهذا ما أكّده نصر حامد أبو زيد، تقول خديجة غفيري: «اعتبر أنّ لفظة* "نصّ" كانت أكثر ارتباطا بالمجال الدينيّ، ولهذا فإنّ الكشف عن دلالته تُعتبر طريقة للإحاطة بسبل المعرفة عند العرب، وقد جعله الشافعي، على رأس أنواع البيان، لأنّه يستغني بالتنزيل عن التأويل، وقد استعمل الزمخشري، فعل "نصّ" للدلالة على المحكم والواضح، ورغم حرص النقد العربيّ على الفصاحة والبيان، فإنّه لم يستعمل قط لفظة "نصّ" للدلالة عليهما، فكلما سعى الناقد إلى وسم انجاز أدبي، جعله كلامًا أو قولا أو حديثا»[1]، وإذا كان مفهوم النص عند اللغوين القدامى إطلاقا قصديا، وافق المعنى اللغوي المعنى الاصطلاحي، فماذا عن النحاة والبلاغيين والفلاسفة؟

2-النصّ في كتابات النحاة والبلاغيين والفلاسفة:

1-النصّ عند النحاة:

إنّ المتصفح لبعض كتب النحاة والبلاغيين، يلمح توظيف أصحابها للفظ "النصّ" في كتاباتهم، بمعانٍ مختلفة، وقد ورد في كتاب الخصائص لابن جنيّ، بصيغ متباينة في أكثر من موضع، منها قوله متحدثا عن رأي المتكلّمين في معنى الكلام: «وقد علمت بذلك تعسّفا في هذا الموضع، وضيق القول فيه عليهم، حتى لم يكادوا يفصلون بينهما، والعجب ذهابهم عن نص سيبويه فيه، وفصله بين الكلام والقول، ولكلّ قوم سنة وإمامها»[2]، وإذا تأملنا السياق الذي ورد فيه لفظ "نصّ" في الموضع السابق من كتاب ابن جنيّ، نجد أنّه استعمله «بمعنى الدال الذي يحمل مدلولا متكاملا (رسالة) ويقدم للمتلقي حكما جديدا لم يكن يعرفه من قبل، ويوحى هذا الاستعمال كذلك بثبات هذه الرسالة، ووضوح مضمونها وأنّها لا تحمل تأويلا»[3].

---

*تستعمل غفيري صيغة (لفظة) مؤنثة للدلالة على مصطلح النص، في حين تتحدث عنه بصيغة المُذكر، لذا فـ(لفظ) بصيغة المذكر أنسب لسياق الكلام الذي بعده.

[1] خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2012، ص166

[2] ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق؛ محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، ج1، 1952 ص193

[3] خليل بن ياسر البطاشي: نفسه، ص23

كما ورد لفظ "نصّ" في كتابات اللّغويّين بهذا المعنى، فمثلا في كتاب مغني اللبيب، يقول ابن هشام: «أمّا الأول فلِأنَّ عطف البيان في الجوامد، له منزلة النعت في المشتقات، فكما أنّ الضمير لا يُنعت، كذلك لا يعطف عليه عطف بيان، ووَهم الزمخشري فأجاز ذلك، ذهولا عن هذه النكتة، وممن نصّ عليها من المتأخرين أبو محمد ابن السيد، وابن مالك، والقياس معهما في ذلك»[1]، أيّ ممن " نصّ عليها" أي دل عليها بمدلول أو رسالة، وقد يكون المدلول لفظا أو جملة تحيلنا إلى مقصود النصّ، أو تدلنا على معناه.

وقد توصّل علماء العرب إلى مفهوم آخر للنص، إذ نجد الباقلاني، يفرط إفراطا كبيرا في التأكيد على النظرة الشموليّة للقرآن الكريم، والنصّ الأدبي الشعري، من خلال توفر مبادئ (الانسجام والتماسك والاخبارية)، فاستعمل مفهوم النصّ للدلالة على تركيب أوسع من مفهوم الجملة النحوية و «يطلق النصّ، على كل الوحدات اللّغويّة ذات الوظيفة التواصليّة الواضحة، التي تحكمها جملة من المبادئ، منها الانسجام (Cohérence) ، والتماسك (Cohésion)، والإخباريّة (Information) لتوفر مضمون مفيد في النصّ»[2]، والتي تمكن القارئ من الوقوف على جماليات النصّ الأدبي، وقد راعت البلاغة العربيّة هذه المبادئ، فكانت مسرحا للاتصال، لارتباطها باللغة العربيّة واستعمالها كل الظروف المحيطة بها، من مقتضيات الحال، وإنجازات المقام وكل الملابسات المتوفرة فيه، وما زاد اللغة العربية أهميّة هو اتجاهها نحو تفسير النصّ القرآني، إعجازا وأحكاما نحوًا وإعرابا، وهذا السبب هو الذي وجّه الباقلاني، إلى نحوِ النصّ*، فاختلف بذلك منطلقه عن الدّراسات التي سادت قبله، متخذا من دراسة مجمل النصّ وسيلة يثبت بها إعجاز القرآن، وعُلوّه عن كل نظام.

ويطرح كتاب إعجاز القرآن قضيّة مهمة وعميقة، ومشروعا متكامل البناء، مرتبطا ببلاغة النصّ باعتباره وحدة التحليل اللغويّ، تتفاعل أجزاءه وتتّسق فيما بينها حتى تشكل عنده نوعا من

---

[1] الأنصّاري (جمال الدين ابن هشام): مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2005، ص41

[2] الأزهر الزناد: نسيج النصّ، بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصّا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص15

* نحو النص: هو فرع من فروع علم اللغة، يدرس النصّ باعتباره الوحدة اللّغويّة الكبرى، ويبيّن جوانب عديدة فيه، منها التماسك والترابط، ووسائله وأنواعه والإحالة أو المرجعيّة وأنواعها والسياق النصّي، ودور المشاركين في النصّ عند انتاجه وتلقيه، سواء كان منطوقا أو مكتوبا، عثمان أبو زنيد: نحو النص، نفسه، ص5

الانسجام الذي ينتج المعنى الكلي للنصّ، فتوسعت دراسة الباقلاني، من تحليل الجملة إلى تحليل النصّ، وكان هدفه الحقيقي الوقوف على إعجاز القرآن، لإثبات أنّ «نظم القرآن على تصرفِ وُجُوهِه، واختلاف مذاهبه، خارج عن المعهود من جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتادة»[1]، ولقد تجاوز الباقلاني، كل الأفكار التي سبقته من دراسات جزئية للجملة، إلى دراسة النصّ بعَدِّه وحدة متكاملة، منسجمة ومتسقة، وذكر في مقدمة كتابه يقول: «وقد كان يجوز أن يقع ممن عمل الكتب النافعة في معاني القرآن، وتكلم في فوائده من أهل صنعة العربية، وغيرهم من أهل صناعة الكلام، أن يبسطوا القول في الإبانة عن وجه معجزاته، والدلالة على مكانه، فهو أحقّ بكثير مما صنّفوا فيه من القول في الجزء والطفرة، ودقيق الكلام في الاعراض، وكثير من بديع الإعراب، وغامض النحو فالحاجة إلى هذا أمسّ، والاشتغال به أوجب»[2]، فالأولى عنده أن يُبحث في النص القرآني ككل عن وجوه معجزاته، لأنّه وحدة متكاملة، لا أن نتتبّع اللفظ والجملة، من أجل إثبات اتساقه وانسجامه.

وبعد تتبع مفهوم النص في الكتابات الأدبية العربيّة القديمة، لا نجد اختلافا شاسعا بينهم وبين اللغويّين في التعامل مع هذا المصطلح، فهم لم ينصّوا على تعريف محدّد له، بل تداولوه في كتاباتهم بالدلالة نفسها التي وردت عند اللغويّين (أيّ البيان والظهور والدلالة على الشيء الثابت).

وجاء في أدب الكاتب لابن قتيبة: «قولهم نصّ الحديث إلى فلان، أيّ رفعه، وهو من النصّ في السير وهو أرفعه»[3]، وهذا يحيلنا إلى مفهوم الأول والثاني من مفاهيم ابن منظور، كما جاء في صبح الأعشى، حديثه عن التفاؤل بأيام الأسبوع: «وأعلم أنّه أصل لذلك من الشريعة، ولم يرد فيه نصّ من كتاب ولا سنة»[4]، أي لم يرد فيه لفظ دال على معنى بعينه ولا يحتمل غيره، والمتأمل في المعاني السابقة، يلاحظ أنّها ليست بعيدة عن المفهوم الاصطلاحي للنص، فهي

---

[1] الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب): إعجاز القرآن، تحقيق؛ السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1، 2009، ص79

[2] نفسه، ص5

[3] ابن قتيبة (عبد الله ابي مسلم): أدب الكاتب، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص54

[4] القلقشندي (أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق؛ محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، 1987، ص392

وإن لم تصرح بذلك تتضمن سمات النصّ وخصائصه، فإن كانت هذه هي نظرة النحاة إلى مصطلح النص فكيف ستكون نظرة النقاد؟

2-النص عند النقاد:

تعوّد الناقد العربيّ، أن ينعت إنتاج معاصريه أو السابقين عليه من الشعراء بالكلام، وفي ذلك يقول التوحيدي: « فإنّ الكلام صلفٌ تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحبُ كلّ لسان، وخطرهُ كثير، ومتعاطيه مغرور،(...) وهو يتسهّل مرة ويتعسّر مرارا، ويذلّ طورا ويعزّ أطوارا، ومادّته العقل، سريع الحؤول خفيّ الخِداع؛ وطريقهُ على الوهمِ، والوهمُ شديد السيلان ومجراهُ اللّسان، واللّسان كثير الطغيان؛ وهو مركّب من اللفظ اللغويّ، والصوغ الطباعيّ، والتأليف الصناعيّ والاستعمال الاصطلاحيّ، ومُسْتَمْلاَهُ من الحِجَا ودُرْيُهُ بالتمييّز، ونسجهُ بالرّقةِ والحجا، في غاية النشاط، وبهذا البَوْن يقع التباين، ويتّسع التأويل ويجول الذهن، وتتمطّى الدعوى، ويفزع إلى البرهان، ويتبرّأ من الشبهة، ويعثر بما أشبهَ الحجة وليس بحجة »[1]، وقد حدّد بذلك ما يتحقق به الكلام ويمكن إدراجه كالآتي:

- العقل الذي يشكل مادته ومنبعه.
- اللّسان الذي يعتبر مجرى الكلام ووسيلة انجازه.

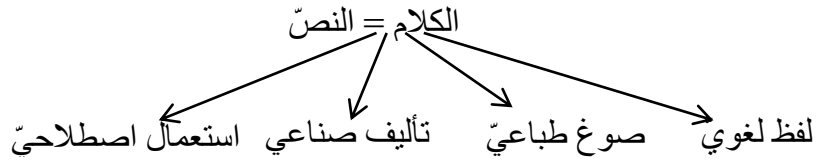
وقد أفصح التوحيدي، عن الدلالة نفسها حينما وصف خطوات التأليف في الجزء الثاني من الإمتاع والمؤانسة، فأشار إلى أنّ: «المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق، ألقى بذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقه (الحديث)»[2]، ويمكننا أن نجمل مراحل التأليف من خلال حديث التوحيدي في ثلاثة نقاط:

- المعاني المعقولة في أوّل عهدها مبسوطة بالنفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر.
- ملاقاة الفكر لها واستعانته بالفهم الدقيق لإدراكها.
- تحول ذلك اللقاء إلى انجاز محسوس عن طريق العبارة التي تتركب بين وزن هو؛ النظم للشعر وبين وزن هو؛ سياقه (سياق الحديث).

[1] التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد): الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه، أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ج1، 2010، ص-ص 07-08

[2] التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص138

وقد ألحق التوحيدي بالكلام صفات تقدح فيه «فالعقل شديد التحول، خفي الخداع، واللسان كثير الطغيان، ولكنه بعد أنّ يصبح واقعا يحقّ لمتلقيه أن يلاحظ بأنّه يتكون من العناصر المبيّنة في المخطط الآتي:



فـ«اللغة العربيّة نواة فعل التأليف وأساسهُ، ولكنّ الطبع والصناعة والاصطلاح، عناصر تنقل ذلك الاستعمال من مرتبة اللغة العاديّة، –لغة العامة–إلى الاستعمال الابداعيّ، ليصبح التأويل فعلا مشروعا يتيح للذهن أن يتجوّل بين المعاني باحثا عن الحجّة التي ترجحّ كفة أحد دون الآخر»[1]، لذلك ووصف العسكري، حال من يسيء بناء النصّ فينزل الألفاظ في غير موضعها قائلا: «وتجد اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصل مركزها، ولم تتّصل بسلكها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها»[2]، ونستخلص من هذا الوصف أنّ:

- النصّ بناء، يجب أن يوضع فيه اللفظ في موضعه.
- النصّ سياق، فكل لفظ يجب أن يتصل بسلكه لكي يتحقق الانسجام.
- النصّ إحساس، إذ قد ينفر اللفظ من المكان الذي وضع فيه لأنّه سيشعر بالغربة بعيدا عن وطنه، وكأنّ النصّ عالم يتشكل من مجموعة أوطان للألفاظ، والمؤلف الحاذق هو الذي ينزل اللفظ موطنه.

ومن المثير أنّ يجعل العسكري، للفظ إحساسا وكأنّه كائن حي، فقد كان العربيّ يرى في الكلام جسدا وهو يضفي عليه خصائص هذا الأخير، ومن ذلك ما ورد على لسان (العتابي) حين قال: «الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنّما تراها بعيون القلوب، فإن قدّمت منها مؤخرا، أو أخّرت منها مقدمًا، أفسدت الصورة وغيّرت المعنى، كما لو حُوِّل رأس إلى موضع يد، أو يدٌ إلى موضع

[1] خديجة غفيري: نفسه، ص172

[2] العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله): كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952، ص134–135

رجل، لتحوّلت الخلقة وتغيّرت الحلية»[1]، فقد خصّ العتابي، صياغة الكلام بما يميز الكائن الحي، إذ جعل المعاني أرواحا تهب الألفاظ حياة، كما أنّه استعان بالأعضاء ليُظهر ما قد يعتري الكلام من فساد بفعل التقديم والتأخير، فجعله كائنا مشوّها، حينما أنزل الأعضاء في غير موضعها، فالمعاني(الأرواح) التي تهب الألفاظ حياة، هي صورة أقرب ما تكون في التشكيل الفني، التي يستقري من خلاله الفنان اللفظ والمعنى من نصّ قصصي، ليبدع شخوصا ورقية تشكيلا وألوانا في لوحة أو صورة، تنطق من همس الألفاظ، وتُحركها روح المعاني، لتصمت عن حدود اللون والشكل رموزا مكثفة ودلالات موحية، فيكون بذلك التناسق الحاصل بين الجسد والروح، جسرا يحملنا إلى الشكل واللون، فتحاكي اللوحة الصوت كما تحاكي الصمت.

ويستحضر الجاحظ، صورة تقارب معنى العتابي، يقول: «والمعاني إذا اكتسبت الألفاظ الكريمة، وأُلبست الأوصاف الرفيعة، تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على الحقائق قدرها بقدر ما تزينت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري»[2]، فقد استحضر صورة الجسد المكسو بأكرم هيئة، وصوّر سُبل السمو بالمعاني عن أقدارها الحقيقية إلى أجمل الأماكن رفعة، وأعلاها مكانة، كما أنزل المعاني منزلة الجواري التي تَفتن، والألفاظ هي ما سيزيّنها ليجعل القلوب بها أعلق والعيون إليها أميل.

وإذا جعل الناقد العربي الألفاظ أجسادا، وألبسها حلّة المعاني أروحا، ترتبك أحاسيسها متى غيّرت مواطنها، وتحس بالغربة متى فارقتها، فتتشوّه وتتغيّر خلقتها، فإن عادت إلى مواطنها اكتست هيئة الكرم، وارتفعت سموا بمعانيها، فأعطاها بذلك رؤية وبُعدا فلسفيا، فكيف ستكون رؤية الفلاسفة المسلمين لهذا المصطلح؟

3-النص عند الفلاسفة المسلمين:

ولا يختلف الفلاسفة المسلمون عن النحويين والبلاغيين في نظرتهم إلى النصّ، وقد خصّوا هذا اللفظ بالنصّ القرآني، الذي كان مجالا واسعا للدراسة والبحث، فيستعمل ابن سينا، مصطلح النصّ في حديثه عن القرآن، قائلا: «وهو النصّ الواضح الذي لا يقبل تأويلا، أو كما سماه علماء

[1] العسكري: نفسه، ص161

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق؛ حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، م2، م3، ط1، 1926، ص254

الأصول النصّ الجلي*»[1]، وقد تعامل ابن سينا، مع النصّ –القرآن خاصة– من خلال عناصر أساسيّة قائلا: «يجب على المفسّر أن ينظر في النصّ من وجهة اللغة، ومن وجهة الاستعارة، ومن وجهة تركيب اللفظ، ومن وجهة مراتب النحو، ومن وجهة عادة العرب، ومن وجهة الحكماء، ومن وجهة كلام المتصوفة، حتى يقرّب تفسيره إلى تحقيقه، ولو اقتصر على وجه واحد، واقتنع في البيان بفن واحد، لا يخرج عن عهدة البيان، وتتوجّه عليه حجّة الإيمان وقراءة القرآن»[2]، والواضح من خلال قول ابن سينا، أنّه يركز على ثلاثة عناصر أساسية لتفسير النصّ وهي: «اللغة والفلسفة والتصوف، ذلك أنّ اللّغة وسيلة إلى العلم بمنطوق القرآن»[3]، لهذا دعا ابن سيناء، المفسرين إلى التعمق في النحو والصرف والإعراب، «كما يجب على المفسّر أن يرجع إلى الفلسفة، لأنّ التأويل غايته الكشف عن كل ما يتعلق بالله ذاتا وصفاتا، وأفعالا، لذلك وجب على المؤوّل لكي يقيم الحجج المقنعة، ألا يكتفي بالأدلة النقلية بل يتعداها إلى البراهين القياسية العقلية»[4]، ولما كانت الصوفيّة كما يرى ابن سينا، نابعة من اللوح المحفوظ، كانت كافية أن يعتمد عليها المفسّرون فيوحدوا التفاسير، ويتجنبوا التناقضات فيما بينهم، ومعنى هذا أنّ النصّ القرآني لا يمكن أنّ يفسّره إلاّ من كان فقيها في اللّغة فيلسوفا، أو مطّلعا على مقولات الفلاسفة، باعتبارهم ذوي عقول راجحة، أو من كان ذا بعد صوفي، حتى يستطيع أن يصل إلى الحقائق المطلقة، وهذا ما يؤيده فيه ابن العربي، وعلي حرب، الذي يقول: «ولمّا كان الصوفيّة هم الذين اختصّوا بالتأويل، والغوص في الباطن أكثر من غيرهم من الفرق، فإنّ العرفان الصوفي يمثل في نظرنا المنهج التأويلي بامتياز، فمع العرفان بما هو تأويل البيان والبرهان والحدس والاستدلال والوحي والنظر(...) وبه يتصالح الرمزي والواقعي، ويطّل الظاهر على الباطن، ويظهر الحق في الحقائق»[5]، وإذا كان الناقد العربي قد نظر إلى النص من خلال ميزة اللفظ والمعنى بنظرة فلسفية،

---

* النص الجلي: أي النصّ الذي يحتوي آيّات بيّنات.

[1] محمد علي بن محمد الشوكاني: إرشاد الفحول إلى تحقيق علم الاصول، دار الفكر، بيروت، لبنان ط1، 1992، ص172

[2] حسن عاصي: التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص192

[3] نفسه، ص119

[4] نفسه، ص198 –199

[5] علي حرب: التأويل والحقيقة قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص18

فابن سينا، يرى أن المتعمق في تأويل النص يحتاج إلى دراية وتعمّق في اللغة والنحو والإعراب، دون أن يُهمل تركيب اللفظ والمعنى.

ولا تختلف نظرة ابن رشد، للنصّ، عن نظرة ابن سينا، «فالنّصّ القرآني كلام الله، وهو معاني قديمة قائمة بذاته تعالى(...) تصل إلى الرُسل بوسائط مختلفة وتبلغنا نحن بألفاظ عربية تدل عليها، ومن نظر إلى اللفظ دون المعنى –أعني لم يفصل الأمر–قال أنّ القرآن مخلوق، ومن نظر إلى المعنى الذي يدل عليه اللفظ، قال أنّه غير مخلوق، والحق هو الجمع بينهما»[1]، وقد وضع ابن رشد، منهجا يقوم على أربعة عناصر أساسية كانت بمثابة أدوات لفهم النصّ وهي: اللغة، والعلم بالمقاصد، والعلم بقانون التأويلية، والحكمة.

– «أمّا اللغة: فهي أداة لفهم النصّ، لأنّ التأويل الصحيح يقتضي إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية، إلى الدلالة المجازية، من غير أن يخلّ ذلك بعادة لسان العرب في التجويز.

– العلم بالمقاصد: هو أنّ النصّ يدعونا كذلك إلى التدبر في مقاصده الكبرى، باعتبار أنّ علم المجاز من أدوات المنهج، لأنّ النصّ القرآني، في معظمه سيق مساق المجاز، ولذلك لا يمكن أنّ يفهم النصّ إلّا إذا عرف قوانين علم مجاز وقانون التأويل»[2]

–أمّا الحكمة «والمقصود بها الفلسفة، وتعني؛ النظر في الموجودات من جهة دلالتها على الصانع»[3]، وإن كانت هذه العناصر الأربعة هي الأساس والمنهج لفهم النص القرآني عند الفلاسفة المسلمون، فسنرى في فصول لاحقة، أن هذه العناصر وغيرها–مع اختلاف بسيط–هي المنهج في فهم كل نص مهما اختلف جنسه.

II–النص من منظور غربي :

1–النصّ عند البنيويين:

يرى أصحاب هذا المنهج، ضرورة قطع النصّ عن مبدعه، وعن سياقاته التاريخية والاجتماعية، والنفسية، ويركزون على البنية النصّية نفسها، ويتعاملون مع النصّ على أنّه بنية

[1] ابن رشد (أبو الوليد): مناهج الأدلة في عقائد الملة، تقدم وتحقيق؛ محمود قاسم، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1964، ص163–164

[2] ابن رشد: فصل المقام فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق؛ محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1991، ص32

[3] نفسه، ص22

مغلقة في مستوييه النحوي والدلالي، ومن هؤلاء تودوروف (Todorov) الذي يرى «أنّ النصّ قد يتطابق مع الجملة، كما أنّه قد يتطابق مع كتاب بأكمله، وهو يُعرف باستقلاله وانغلاقه»[1]، ولا يجزم (تودوروف) إن كان النص مطابقا لجملة، أو أنّه مطابق لكتاب بأكمله، لكنّه يعرفه باستقلاليته وانغلاقه، هذه الاستقلالية تحيلنا إلى ما ذكره (جون لينز) سابقا، إذ جعل الجملة مطابقة للنص متى استقلت بدلالتها، أمّا حين يطابق النص كتابا بأكمله –على حسب قول تودوروف– فهذا يحيلنا إلى قول (فولفجانج) فيكون للكتاب بأكمله تيمة تجمع كل الوحدات الدلالية فلا يمكن الاستغناء عن وحدة مهما اختلفت مستوياتها، فتوحد التيمة كل أجزاء النص، وتمثّل بذلك ملمحا للتماسك يحيلنا على دلالة واحدة له، باعتباره بنية مغلقة.

أما واينريش (H.weinrich) فيعرفه بأنّه «تكوين حتمي أجزاؤه ثابتة، بمعنى أنّه كليّة مترابطة الأجزاء، تتتابع الجمل فيها وفق نظام، وتُسهم كل جملة في فهم ما تليها، كما تُسهم المتقدمة في فهم المتأخّرة، بحيث يتحقق المعنى من خلال معاني الأجزاء وتآزرها في بنية كلية كبرى»[2]، وهو هنا يحيلنا إلى أنّ النص سلسلة متوالية من الجمل تحيل السابقة على اللاحقة، وفق ترابط منظم يسمح بتماسك أجزاء النص وثباته، ضمن تيمة مركزية تنجذب نحوها الأجزاء، وفي هذا الصدد تأتي محاولات برنكر (Brinker) وايزنبرج(Isenberg) وشتاينتز (Steinitz) وهارفج (Herweg) التي تتفق على تعريف النصّ بأنّه «تتابع مترابط من الجمل»[3]، ويركز (برينكر) في بحثه لنصّيةِ النصّ: «على التماسك النصّي، وهو قائم على علاقات انسجام تشمل العلاقات المعنويّة الظاهرة والمخفيّة والمعطيات المشكلة لإطار تلقي النصّ»[4]، فكل المفاهيم تتفق على التتابع والترابط من أجل تحقيق التماسك والثبات في البينة النصية.

ويعتبر المنهج البنيوي النصّ «بنية مغلقة، داخلها علاقات منظمة بحيث أنّ اختلال النظام من طرف معين يؤثر في الأطراف الأخرى، ويتعامل مع كل نصّ باستقلالية وخصوصية، ولا يتجاوز النصّ في رصد المعطيات التي يصوغها وينتجها»[5]، مستبعدا في ذلك علاقة النصّ

---

[1] منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1991، ص128

[2] سعيد بحيري: علم لغة النّصّ، نفسه، ص192(بتصرف)

[3] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص14

[4] نفسه، ص35

[5] نفسه، ص14

بمبدعه وبالواقع، ويرى المنهج أنّ التحليل البنيويّ الشكليّ وحده الكفيل بإبراز السمات النصّية ولمس الظاهرة الأدبيّة في النصّ وبيان علاقاته الداخليّة وعلاقاته بالقارئ، وهو بذلك يعزل العمل الأدبيّ عن بيئته الكاملة، ومجتمعه الذي ألف فيه، والمنعكس في النصّ نفسه، «ومع أنّ فهم النصّ فهما بنيويا كاملا يُسَّهِل فهم سماته النصيّة وعلاقاته الداخلية، كما يعدّ إحدى الخطوات الهامة في التعامل مع النصّ تعاملا كليا»[1]، فأنّه لا يكفي ولا يحسن التوقف عنده.

2-النصّ عند السيميائيين:

قامت الاتجاهات ما بعد البنيويّة، ولا سيما السيميائيّة التي عايشت البنيويّة وخالفتها، بالإسهام الأكبر في تعريف النصّ، وقرنت السيميائيّة النصّ بالتناص، ونظرت إلى النصّ «على أنّه مجموعة من النصّوص المتداخلة، ورأت أنّ النصّ لا يكون بالضرورة هو العبارات التي تكتب، بل قد يتمثل في الإشارات أو الرسومات التي توضع لغاية معلومة، مثل الرسوم، والأشكال والإشارات، التي يتم التعامل معها دون اللجوء إلى الكتابة أو القراءة، مثل إشارات المرور، وإشارات التحذير من الخطر، أو التنبيه على منع عمل معين»[2]، ويجعل المنهج السيميائي دائرة النص أوسع، فإذا كان النص فيما سبق هو بنية لغوية نستطيع تميز لفظها ومعناها وتتابع جملها وترابطها، فقد أضاف هذا المنهج، البنى غير اللغوية كإشارات المرور والرسومات والاشكال التي نتعامل معها من دون اللجوء إلى الكتابة، ولم يكتف بهذا بل زاد عليه كل النصوص المتداخلة التي تُحدث فارقا بتداخلها وتستدعي نصوصا أخرى.

ومن المفاهيم السيميائيّة للنصّ، التي وجب الوقوف عندها، مفهوم (فليب سولرز) (Philippe Sollers) الذي قال بـ «بتجربة الحدود»[3]، فالنص: «هو ما يوجد على حدود قواعد القول، من معقولية وقابلية القراءة»[4]، ونلحظ من خلال حديثه ثلاثة مستويات للنصّ:

---

[1] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص14.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية، نصّ، أدب، ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التراث والحداثة، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الاوّل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1988، ص273 -274

[3] رولان بارث: درس السميولوجيا، ترجمة؛ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص61

[4] نفسه، الصفحة نفسها.

- ما يوجد على حدود قواعد القول (الحدّ السطحي للنصّ، والحد الأوسط): أمّا الحدّ السطحي فيتمثل في الألفاظ، والجمل، والمقاطع، أو ما هو مكتوب فعليا، فالنص لا يعرّف نفسه إلاّ داخل عمل وإنتاج–حسب بارث–ويمثل هذا الإنتاج المكتوب فعليا.
- والحدّ الأوسط: ويتمثل في التناص أو الجسد المادي للنصّ، وهو لا يُكتب من جمل أو كلمات، وإنّما هو نصّوص، حيث تتقاطع الكتب فيما بينها، وتحمل إلى نطاق أبعد من حدودها، داخل النصّ المجمل، ذلك أنّ ما يترتب عن إنتاج النص، نص لا يمكن أن يتوقف، حركته المكونة هي العبور والاختراق–حسب بارث–، وهو ما أطلق عليه اختراقيّة الكتابة.
- المعقولية وقابلية القراءة أو الطبقة العميقة: فهي الكتابة أو انفتاح اللغة، لأنّ النص بدعة وخروج عن حدود الأداء–حسب بارث–.

ومنه فالنصّ المكتوب لا نهائي، «هو نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء(...) تعدّدي لأنّه يحقق تعدد المعنى ذاته، إنّه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة (...) إنّما هو مجاز وانتقال، بناء على ذلك فهو لا يخضع لتأويل (...) وإنّما لتفجير وتشتيت»[1]، فالنص انتقال بين ابداعات مختلفة واقتباسات مغايرة، لذلك هو لا نهائي، لا نستطيع اخضاعه للتأويل بل نشتته في محاولة لفصله عن غيره من النصوص علّنا نجد له بداية أو نهاية أو نمسك بتعدّده، أو نفجّره لنخلق من شظاياه المتناثرة إبداعا مغايرا، رغبة في الإمساك بزئبقية الدلالة وتشعب الإحالات وكثرة الأصداء، لذلك حاول (رولان بارث Roland Barthe) في حواره مع (موريس نادو) أن يقارب مفهوم النص مع مفهوم الأثر، لأنّ «مفهوم النص مازال يبحث عن ذاته (...) لكنّ لا يمكن حصر مفهومه بالرغم من أنّ (جوليا كريستيفاJ.Kristeva) ، ذهبت بعيدا في تحديد مفهوم النص بالنسبة للسان»[2]، فهي فترى «أنّ النصّ أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنّه موضوع من الممارسة السيميولوجيّة التي يعتدّ بها على أساس أنّها ظاهرة غير لغوية»[3]، فهي تجعل «النصّ ظاهرة تتجاوز ما هو لغويّ، لا تحصر تحليله في مقولات اللّغة، وتربطه بالواقع الخارجي الذي يُعبِّر عن مقولات غير

[1] رولان بارث: درس السميولوجيا، نفسه، ص–ص 62–63

[2] نفسه، ص49

[3] صلاح فضل: نفسه، ص294

لغويّة، وتعطى بذلك النصّ حريّة التشكيل، وللقارئ حريّة الفهم والتأويل»[1]، والنصّ نتيجة لطرح (كريستيفا)، «إنّما هو عملية إنتاجية، مما يعني أمرين:

1- علاقته باللّغة التي تتموقع فيه، فتصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريقة التفكيك وإعادة البناء) مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية، أكثر من صلاحية المقولات اللّغويّة الصرفة له.
2- يمثل النصّ عملية استبدال من النصّوص الأخرى، أيّ عملية تناص (Intertextualité)، ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصّوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقده»[2].

إنّ دراسة النصّ وفق هذه المميّزات الدلاليّة لا تقف عند اللسانيات، وإنّما تنطلق منها وتتجاوزها، إلى معظم العلوم الإنسانيّة حتى يمكن الوصول إلى ما سمته (كريستيفا) النصّ الموّلد، «وهو ما يتولّد عن النصّ الظاهر، ويكون خارج الزمانيّة والشخصيّة، ويمثل مجموع الدوال النهائي للنصّ الظاهر»[3]، ذلك «لأنّ النظام اللّغويّ نسق رمزيّ، والرموز دلالات لا تنضب –وإحالات لا تتوقف»[4]، وكل إحالة تحملنا إلى عدد لا متناهٍ، من الأنساق الرمزية التي تشتغل وفق نظام علاماتي معين.

وجاء في تعريف هارتمان(Hartmann) للنصّ بأنّه «علامة لغويّة أصليّة، تبرز الجانب الاتصالي والسيميائيّ»[5]، وهذا التعريف أكثر عموميّة من تعريف (كريستيفا)، فهو يحدّد النصّ «بأنّه قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة، وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام»[6]، وهذا يُفضي إلى أنّ النصّ إشكاليّ، بمعنى أنّه اختلافيّ لا يمكن أن يكون هو ذاته إلاّ فالاختلاف–حسب بارث– وهذا ما «يجعل اللّغة تفقد طبائعها الرمزيّة من خلال تشتت دلالاتها وتباين تأويلها، وينأ بها عن

---

[1] سعيد حسن بحيري: نفسه، ص295

[2] صلاح فضل: نفسه، ص295

[3] محمد عزام: النصّ الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص22 – 23

[4] علي حرب: لغة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص69

[5] سعيد حسن بحيري: نفسه، ص108

[6] نفسه ص101 –102

كونها وسيلة للتواصل المباشر»[1]، لأنّ ما يمكن تأويله من خلال نصّ معيّن، يختلف بحسب الآراء ووجهات النظر، فلا يتفق اثنان على تأويل واحد، فاللغة التي تحيلنا إلى معنى معيّن قد تخرج عن ذلك المعنى وتتعدّد رمزيتها إلى إحالات أخرى، فترتبك الدلالة بين مكتوب قُصِدَ وتأويل فُهِمَ بعيدا عن المقصود، أو بين لفظ كان يرمز إلى دلالة معيّنة وبين مقروء أحال إلى دلالات مغايرة، ورموز لم تقصد ولم تكن في الحسبان، فتتشعب الإحالات الدلالية، وتخرج اللغة عن طبيعتها ووظيفتها الرمزية إلى وظيفة مختلفة هي الوظيفة التواصلية، وتهاجر اللغة من تميّز الدلالة وانفلات الرمز، إلى التواصل المباشرة، لذلك كان مفهوم النصّ شائك وملتبس وعائم، قُدمت بصدده تصورات متباينة وآراء مختلفة، ولا يزال يثير حوله مفاهيم مجاورة له، مثل الخطاب والأثر الأدبي، وإشكالية النصّوص الشفويّة وغيرها، بسبب ارتباطه بحقول معرفية مختلفة، من لسانيات وسيميائية ونظريات نصّية، لذلك نجد في معجم (غريماس وكورتيس) التحديدات التالية:

أ- «إذا اعتبرنا النصّ ملفوظا، فإنّه يختلف مع الخطاب تبعا لمادة التعبير المستعملة، الخطيّة في النصّ، والصوتيّة في الخطاب.

ب- يستعمل النصّ مرادفا للخطاب، وبالتالي لا نجد أيّ اختلاف بين سيمياء النصّ وسيمياء الخطاب.

ج- يعرّف النصّ من منظور لساني، بأنّه مجموع السلسلة اللّغويّة غير المحدودة، وهو اختيار لوحدات معينة وإعادة لها.

د-يستعمل مصطلح النصّ بمعنى المتن، عندما يكون الموضوع المختار مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشهادات أو عمل كاتب»[2].

نلاحظ من خلال الإشارات السابقة لمفهوم النصّ، أنّها لا تلغي التطابق بين المفهومين النصّ والخطاب، باعتبارهما ممارسة دالة على الاستعمال اللّغويّ، أو تمثيلا لمجموعة من المقولات اللسانية التي تُتّخذُ متنا للتحليل، غير أنّ الإشارة -أ-تحيل إلى مسألة الاختلاف بين النصّ والخطاب، بناءً على مادة التعبير الخطيّة في النصّ، والشفويّة في الخطاب، باعتبار النصّ «مفهوم مجرد يحيل إلى الأنظمة اللسانيّة بمستوياتها الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة، إنّه متتالية

[1] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص17

[2] A.J Greimas et J. Courtés : SEMIOTIQUE, Dictionnaire raisonne de la théorie du langage, hachette université, paris, 1979, p390

جمليّة مرسلة بين بياضين داليين، بين وقفتين تواصليتين، أمّا الخطاب فندركه من منظور الإواليّة الخطابيّة التي تحكم سياقه»[1].

لذلك تعتبر (جوليا كريستيفا) النصّ: «جهاز نقل لساني يعيد توزيع اللّغة واضعا الحديث التواصلي، –نقصد المعلومات المباشرة–في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة»[2]، فجهاز النقل اللساني يتشكّل من ملفوظات، هي التي تتولى ربط العلاقة اللّغويّة الداخليّة، وهذا الجهاز قادر على تنظيم هذه العلاقات، وجعل الملفوظات تتعايّش، متبادلة للبنى والمعاني، سواء ما سبق أو تزامن، وهذا التبادل والتعايّش هو "التناص"، «وهو علاقة بين جمل معينة تقتبس أو تدخل أو تعارض في جمل أخرى متساوية، أو مقاربة في نصّ آخر»[3]، وإذا سلمنا بالمفاهيم السابقة، فإنّ كل مكتوب يعد نصّا، فالإعلان والمادة الإشهاريّة، والمثل والتعليق الرياضي المكتوب أشكال نصّية كذلك، من هنا فخاصيّة الكتابة فيما يبدو غير كافية للتمييز بين ما هو نصّ وما ليس كذلك.

كما تميّز(كريستيفا) أيضا بين النصّ والخطاب اعتمادا على مفهوم البنية، «فالنصّ ممارسة دالة وصيرورة لإنتاج المعنى، لا يمكن أن يُدرس كبنية جاهزة بل كتبنين، أيّ كجهاز لإنتاج وتغيير المعنى، قبل أن ينجز ذلك المعنى، ويدخل مرحلة التداول»[4]، لا بنية جاهزة للمعنى فحسب، ثمّ إنّ «النص كإنتاجية، تقوم علاقته باللغة على إعادة التوزيع، أي على التفكيك والبناء من جهة، وعلى تقاطع عدة ملفوظات لنصوص أخرى في فضائه الخاص»[5]، وهذا يحيلنا إلى ما اصطلحت عليه (كريستيفا) بالتناص، فالنص ليس بنية جاهزة بل هو تداخل عدة نصوص وبالتالي إنتاجية لا نهائية.

---

[1] محمد بازي: تقابلات النّصّ وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص132

[2] دراسات في النصّ والتناص: ترجمها وقدم لها وعلق عليها؛ خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص33

[3] وليد خشاب: دراسات في تعدى النصّ، دراسة، طُبع بالهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط1، 1994، ص11

[4] أحمد اليبوري: ديناميكية النصّ الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1993، ص15

[5] نفسه، ص15

ونجد التميز بين النصّ والخطاب عند (ليتش) و(شورت) من خلال تفريقهما بين بلاغة النصّ وبلاغة الخطاب، بناء على وظائفهما: «فللخطاب وظيفة تواصلية، وللنصّ وظيفة نصّية، فالنصّ مسجل من حيث أنّه تجلٍّ خطيّ، هذه الخاصية الخطية، هي التي تسمح بفك شفرته، ومواده اللسانيّة»[1]، في حين يقيم (فان دايك) تميزا واضحا بين المفهومين، «فالنصّ هو البناء النظريّ التحتي المجرد لما يسمى عادة الخطاب»[2] فهو وحدة مجردة لا تتجسد إلاّ عبر الخطاب كفعل تواصلي، وانتاج تلفظي ونتيجة مسموعة ومرئية لهذا الموضوع التجريدي الذي هو النصّ، ويختلف النصّ عن الخطاب، كون الثاني تنتجه اللّغة الشفويّة، أمّا الأول فتنتجه الكتابة، بيد أنّهما يقومان بنفس الوظيفة التواصليّة مع سامع فعليّ (للخطاب)، أو قارئ ذهني (للنصّ)، ويركز (بول ريكور P. Record) على هذه النقطة بقوله: «لنسمِ نصّا كل خطاب تثبته الكتابة»[3]، فالنصّ عنده لا يكون نصّا إلاّ بعد كتابته (تثبيته بواسطة الكتابة)، وذلك على مستويين: الأول: مرتبط بعملية التلفظ، والثاني: يتعلق بتحول اللفظ إلى مكتوب، ما يسمح بالقيام بعملية التأويل، ويضيف قائلا: «والواقع أنّ الكتابة تستدعي القراءة، تبعا لعلاقة ستسمح لنا بإقحام مفهوم التأويل»[4]، كما أنّه يرى أنّ القارئ، يأخذ مكان المخاطب، كما تأخذ الكتابة بالتوازي، مكان التعبير والمتكلم.

وإذا كانت (كريستيفا) «قد حاولت صياغة رؤية كليّة للنصّ، نسقيّة ومتحررة وبنيويّة ووظيفيّة ونظريّة إجرائيّة، ساعية إلى بناء عمليّة النصّ، باقتراح نظريّة له عبر مفاهيم الممارسة الدالة والإنتاجيّة، والتدليل والتناص والنصّ الظاهر والنصّ المولد»[5]، فقد طرح(رولان بارث) مفهوم النصّ وأظهر تميّزه عمّا يسميه الأثر الأدبي، اعتمادا على مفهوم لذة النصّ، وأساس تصوراته، وهو استبعاد لكل ماله علاقة بالأثر الأدبيّ، وقد بين في كتاب درس السيميولوجيا، الحدود بينها انطلاقا من العناصر التالية: المنهج والجناس والدليل والتعدد والسلالة والقراءة واللذة»[6]

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الروائي (النّصّ – السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص20

[2] حسن خمري: نفسه، ص28

[3] بول ريكور: من النّصّ إلى الفعل، أبحاث في التأويل، ترجمة؛ محمد برادة، وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001، ص105

[4] نفسه، ص107

[5] جوليا كريستيفا: علم النّصّ، ترجمة؛ فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص13

[6] رولان بارت: نفسه، ص60

والأثر الأدبيّ «قطعة مادية تتناولها اليد، وهو من الناحية المنهجيّة قابل للتصنيف والتجزئة، في حين أنّ النصّ، تتناوله اللغة وهو غير قابل للتجزئة والتصنيف، فعلى مستوى النوع يتموضع الأثر ضمن حدود معروفة لتسهيل تصنيفه، وينحصر في مدلول محدد، حيث يخضع الدليل فيه "الأثر" لمنطق غير رمزي أحادي وقابل للتأويل، كما يحترم الأثر سلالته بانتمائه إلى مؤلفة، وترتب قراءة الأثر بلذة الاستهلاك»[1]، أمّا النصّ «فهو خارج التجنيس يمارس لعبهُ ومراوغته لقوانين اللّغة، فهو قائم على الرمزيّة، وتعدّد المعنى لذلك فهو دائما مجاز وانتقال (...) فالنصّ يثور على سلطة الأدب، غير قابل للتجديد وترتبط قراءة النصّ بلذته في إعادة كتابته، حين تنصّهر الآفاق الإنتاجيّة والتقابليّة وتندمج القراءة والكتابة في ممارسة واحدة دالة»[2]، وتتحقق النصّيّة لدى (بارث) من خلال مفهوم آخر وهو الكتابة، باعتبارها ممارسة قائمة على البحث عن المعانيّ المجازيّة، والقصد إلى اللعب واللاتواصل، والخلخلة والتشويش والنشاط الرمزيّ وفعل اللذة، ولا نحصل من كل هذه الفروق التي أقامها (بارث) بين النصّ والأثر الأدبيّ على تعريف دقيق قائم على أسس بنيويّة، ومعايير فنيّة نميز بها النصّ عن اللانصّ إذ «إنّ النصّ ما يزال يبحث عن ذاته، فقد اتخذ في البدايّة معنى سجاليا، وحاولنا مقابلته مع مفهوم الأثر الذي بَليَّ وتشوّه، ومع ذلك فلا اعتقد أنّ بإمكاننا حاليا تحديد كلمة النصّ، إذ سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف (...) وكل ما في إمكاننا الآن هو أن نعمل على التقريب المجازي لمفهوم النصّ»[3]، وبناءً على ما سبق، فإنّ تحديد (بارث) للنصّ يقوم على تصوره الشامل للأدب والنقد والكتابة والقراءة من خلال مفهوم اللّذة، أكثر مما هو تحديد يرتكز على مستويات البنائيّة والجماليّة والخصائص النوعيّة التي يجب الاعتماد عليها.

ولا تختلف الآراء في محاولة التقريب المجازي لمفهوم النص، فنجد كل من محمد بازي، وعبد الفتاح كليطو، يتوافقان في الرأي، حول ما يميّز النص عن اللانص، فيرى الأول «أنّ ما ليس نصّا هو شكل لغوي مشوش وفوضى، إذ يمكنه أن يتوفر على تنظيم معين، إلاّ أنّه تنظيم لا يحمل بعدا ثقافيا –ذلك أنّنا نحتاج إلى عناصر ثقافيّة مميزة، فالكلام شفويا كان أو كتابيا، لا يأخذ بعده النصّي إلاّ داخل ثقافة معينة، بحيث ينضاف إلى مدلول اللّغويّ المدلول الثقافي– أيّ

[1] محمد بازي: نفسه، ص136

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] رولان بارث: نفسه، ص65

لا تنطبق عليه مجموعة من الخصائص النوعيّة، الفنيّة والجماليّة والتي اتفق على كونها معيارا للنصّيّة من اللانصّيّة داخل نسق ثقافي موحد»[1]، أمّا عبد الفتاح كليطيو فيرى: «أنّ النصّ يتمتع بخاصيّة إضافية، وتنظيم فريد يعزله عن اللانصّ»[2]، ويبدو مفهوم النصّ مرنا، وقابلا لإدخاله ضمن تصورات نظريّة ومنهجيّة مختلفة، تبعا لأهداف المؤول وكذا موضوع الاشتغال، والمرجعيات المعتمدة، ولإظهار حدود التوسع والتكيف، وسنحاول أنّ نقدم أيضا مفهومين للنصّ عند كل من سعيد يقطين، ومحمد مفتاح.

يرى يقطين: «النصّ بنيّة نصّية منتجة في إطار بنيات ثقافيّة واجتماعيّة محددة»[3]، ويشرح محمد بازي، مفهومه بأنّ «هذا التعريف يتخذ من النقد السيسيولوجي مرجعا له في بعده البنيويّ والإنتاجي، وهو تعريف جد متماسك في حدود الظواهر النصّيّة المدروسة، وخطة العمل الكليّة، فالنصّ بنية دلالية من حيث بنائه على الدوال ومدلولات، وتضمّنه بنيات صرفيّة، ونحويّة، وبلاغيّة قابلة للملاحظة والوصف، كما أنّ البنيّة النصّيّة مشكّلة من مجموع بنيات جزئيّة داخليّة، وهو منجز داخل بنية نصّية كبرى تتفاعل فيها النصّوص وتتقاطع وتتناص، وهي البنية الثقافية والاجتماعية، أمّا البعد الإنتاجي في هذا التعريف، فيتمثل في كون العلاقات بين هذه البنيات قائمة على التفاعل والصراع، والبعدان البنيويّ والإنتاجيّ يحققان للنصّ انفتاحه وديناميته وتفاعله مع نصّوص أخرى، أو بنيات ثقافيّة واجتماعيّة إنّ التعريف هنا محكوم بتصور السوسيو–سرديات، على ثلاثة مستويات: البناء والتفاعل، وبنيات السوسيو–نصّية، وهو منسجم مع الجهاز النظري والمنهجي الذي يصدر عنه، ويهمنا هنا إيّضاح قابلية المفهوم للتكييف والتوسع»[4].

أمّا محمد مفتاح، فيعرف النصّ بأنّه «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[5]، فهو يعتبر النصّ مدونة كلاميّة، أيّ أنّه كلام، وليس اشارة أو حالة ناطقة، كما يرى أنّ النصّ «حدث مرتبط بالزمان والمكان المحددين يهدف إلى التواصل، وهو تفاعلي إذ يقيم علاقات تفاعليّة بين

---

[1] محمد بازي: نفسه، ص134

[2] عبد الفتاح كليطو: نفسه، ص14

[3] سعيد يقطين: نفسه، ص17

[4] محمد بازي: نفسه، ص138

[5] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ط2، 1987، ص119

أفراد المجتمع، وهو نظام منغلق خطيا، أيّ له بدايّة ونهايّة ويوجد بين بياضين داليين، ثم هو توالدي، أيّ أنّ الحدث اللّغويّ فيه نتاج أحداث تاريخيّة ونفسيّة ولغويّة»[1]، وهذا يؤكد «أنّ كل تعريف للنصّ يعكس توجها معرفيا ونظريا ومنهجيا معينا، وهو لا يتبنى تعريفا لسيسيولوجيا الأدب، أو للنظريّة البنيويّة أو تحليل الخطاب، وإنّما يعتمد التركيب بين اقتراحات مختلفة لاستخلاص المقوّمات الجوهريّة الأساس»[2]، وجاء التعريفان في سياقين تمهيديين لقراءة وتحليل نصوص أدبيّة؛ الروايّة عند يقطين، والشعر عند مفتاح، ثم نُحتا ووُسِّعا ليلائما الموضوعات النصّيّة المستهدفة، «غير أنّهما يمتدان ليطولا غيرهما ممّا لم يعترف بنصّيته بعد: الإعلامّات، المدونات التاريخيّة، المناقب، الأمثال وكل الأشكال التي لا تدخل ضمن الأجناس الأدبيّة المعروفة والمحددة بسماتها الجوهريّة في نظرية الأدب»[3]، وحسب محمد بازي، سواء اعتبارنا النصّ بنيّة دلاليّة، أو مدونة حدث كلامي، فإنّ ذلك لا يمنع من اعتبار ما ليس أدبا نصّوصا، وهكذا يتبدى أنّ مفهوم النصّ أوسع بكثير من مفهوم النوع الأدبيّ، فهو قابل للتمطيط ليتسع الأدب واللاأدب، والمدونات التاريخيّة والفلسفيّة، والتعاليق، والمواد الاشهاريّة المكتوبة، والتقارير، وبناء على ذلك، يجب أنّ ينظر إلى النصّ على أنّه «بنية لغويّة متّسقة ذات صناعة أدبيّة، ونسيج جمالي موجه إلى متلق، ووراءها منتج له مقاصد معيّنة، وهي قابلة للفهم والتأويل بأشكال متباينة وفي مقتضيات أحوال مختلفة، أمّا الخطاب فهو النصّ المتداول في مقتضيات تخاطب معينة: زمان ومكان ومرسل ومرسل إليه، وكذا مجموع العلاقات الموجودة بين العناصر الخارج–لسانية»[4]، ومن هنا نبعَ التمييز عند بعض الباحثين بين المعنى من حيث هو حقيقة نصّيّة، والدلالة باعتبارها حالة خطابية، حيث يرى (أي دي هرش) أنّ المعنى هو «ما يمثله نصّ ما، ما يعنيه المؤلف باستعماله لمتواليّة من الأدلة الخاصة هو ما تمثله الأدلة، أمّا الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى وشخص، أو مفهوم، أو وضع، أو أيّ شيء ممكن تخيله»[5].

---

[1] محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص16

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، نفسه، ص118

[3] محمد بازي: نفسه، ص139

[4] نفسه، ص139

[5] أحمد اليبوري: نفسه، ص139

3-النص من منظور لسانيات النصّ وتحليل الخطاب:

لمّا ظهر قصور الجملة في تقديم المعنى الكلي للنص، واحتاج المحلل اللغوي إلى أكثر من لفظ كي يفك الشفرات والإحالات الرمزية التي يخفيها ستار اللفظ واللفظ الذي يليه، جاءت الحاجة إلى ما هو أكبر من سلسلة مترابطة من الألفاظ، وبدأ التوجه «إلى اللسانيات النصّيّة مدفوعا بإحساس قوي بأنّ الجملة لم تعد مجالا كافيا لإشباع حاجة المحلل اللّغويّ، وأنّها لا تمثل غير جزء يسير مما يقدّمهُ المعنى الكلي للنصّ»[1]، فـ«شعر اللسانيون بضرورة تجاوز حدود الجملة في درس قواعد الكلام، إلى فضاء لغويّ أوسع هو فضاء النّصّ»[2]، وقد جاء هذا التوجه في البحث النصّي «ثمرة لتضافر معارف لسانيّة واجتماعيّة وفلسفيّة، اشبعت بحثا وعنايّة، بعد أنّ وصلت اتجاهات البحث اللّغويّ إلى قدر كبير من النضج ممّا هيأ الظروف لضم أفكارها وتصوراتها لتأسيس مبادئ أوليّة للبحث النصّي، ومع بدايّة اللسانيات النصّية في أواخر عقد الستينات من القرن العشرين، كثّف رواد هذا العلم جهودهم على بيان القصور الذي منيت به الدّراسات اللسانيّة التي كانت ترى الجملة أكبر وحدة لغويّة لإضفاء الشرعيّة عليه، فاختلفت مصطلحاتهم وتعريفاتهم للنّصّ وربطوها بالجملة والدلالة النّصّية»[3]، هذا الاختلاف والتعدد يخلق لدى المتتبّع تضاربا كبيرا، لذلك جاءت محاولة عثمان أبو زنيد في تصنيفها على النحو الآتي:

«**الأول:** ضرب يقوم على درجة من العموم التي تفيد في تمييز النصّ عن غير النصّ، ولا تنبئ عن المقومات البنيويّة التي تمثل قوام الوحدة النصّية، ومن التعريفات هذا الضرب للنّصّ:

- تعريف (هارتمان ستورك) يقول: النصّ متتالية من الكلمات تكوّن ملفوظا منجزا، أمّا (روبيرت Robert) فيرى أنّ النصّ مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا، في حين يرى (بليش Plich) أنّ النصّوص هي أجزاء الخطاب المختلفة الطول، الشفوية أو المكتوبة، وكل جزء من أجزاء النصّ يكون قولا.

---

[1] صبحي الفقي: علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص49

[2] الأزهر الزناد: نفسه، ص5

[3] سعيد حسن بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة، في تحليل النص، علامات في النقد، ج38، م10، ط1، ديسمبر 2000، ص138

- ويعرفه (ليونزLyons) بأنّه: إنتاج السلوك اللّغويّ العادي الذي يمكن أنّ يُكتب كتابةً فنولوجية، في حين يرى (هيالمسلاف Hyelmslev) أنّ النصّ ملفوظ لغويّ، قد يكون محكيا أو مكتوبا قصيرا أو طويلا، قديما أو حديثا.
- أمّا (تيتزمانTitzmann) فيرى أنّه يمكن أنّ نطلق النصّ على ملفوظان شديدة التنوع مستعملة في مقامات شديدة التنوع أيضا، ويمكن أنّ تصدر عن متكلم واحد أو أكثر من متكلم»[1].

وإذا نظرنا إلى هذه التعريفات لا يمكننا تمييّز النصّ مما ليس نصّا، كما أنّنا لا نجد حدودا نستند إليها في معرفة خصائصه وميزاته، كما أنّها لا تبيّن متى أو كيف يكون النصّ نصّا، ولكنها تتفق على أنّ النصّ مجموعة متتالية من كلمات تختلف طولا وقصرا، يتحقق نتيجة سلوك لغويّ، كما تشير إلى أنّ مجال النصّ مفتوح، تتنوع تمثيلاته، فقد يكون منطوقا أو مكتوبا، وأنّه يتكون من ألفاظ منجزة، ولكنها لا تعكس أثر قائل النصّ أو كاتبه أو متلقيه، كما لا تلقي لمقام وسياق النصّ أيّ بال.

الثاني: «ضرب يقوم في معالجته للنصّ على الجملة بشكل مباشر، ولكنه لا يكتفي ببنية النصّ، وإنّما يدرس أحيانا وظيفته ومحتواه وموقعه التداولي، ممّا أفضى إلى بحث النصّ في إطارين أنتجا تعريفات كثيرة يصعب تحديدها»[2]، وأمّا هذان الإطاران فهما:

1- إطار النص الأحادي الجملة: «وقد حاز هذا الإطار على اهتمام بالغ من الدارسين، ولم يخل من الحديث عنه مقال يتحدث عن اللسانيات النصّية كعلم جديد، وذلك لما أثاره من إشكاليات مثل تحديد بنية متميزة للنّصّ، ومتى تكون الجملة نّصّا»[3]، وهذا يحيلنا إلى استقلالية الجملة دلاليا.

2- إطار النص متعدد الجمل: أقام كثير من لسانيي النصّ تعريفاتهم له على الجملة، فقد عرفه كل من(بتوفي Petofi) بأنّه: «وحدة لغوية متكونة من جمل»[4]، في حين عرفه (فيررWirrer)

---

[1] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص20

[2] نفسه، ص21

[3] محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربيّة تأسيس نحو النص، المؤسسة العربيّة للتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص84

[4] نفسه، ص23

بأنّه «مجموعة من الجمل المنسجمة»[1]، أمّا (برينكر Brinker) فيعرفه بأنّه «تتابع مترابط من الجمل»[2]، وتجتمع هذه المفاهيم على أنّ النص تكوين جملي، سواء كان تكوينا من جملة تحيلنا إليه، أو هو تعدّد جمل مترابطة ومنسجمة، في حين يعرفه (هارفج Harweg) بأنّه «ترابط مستمر للاستبدالات (...) التي تُظهر الترابط النحوي في النصّ»[3]، فهو ترابط لا انقطاع فيه، تكون فيه الاستبدالات بينة في الوحدة اللغوية بحيث تبرز وتحقق الترابط النحوي، داخل النص، وبالنظر إلى هذه التعريفات يظهر أنّ أصحابها «أصدروا مفاهيمهم عن تصور باهت للنصّ بنيةً وتكوينا، فهي لا توضحّ الخواص النوعيّة المميزة للنصّ، ولا تومئ إلى دراسة النصّ دلاليّا أو وظيفيّا، كما أنّها لا ترسم له هيكلا بنيويا واضح المعالم يبيّن كيفية تكون الجمل وترابطها للحصول على النّصّ»[4].

ويرى (بوجراند BEAGRANDE) «أنّ الكيان اللّغويّ المتعدد المستويات لابد أنّ يكون هو النصّ، لكن لا يمكن للسانيات النصّ، أن تعمل على تهيئة جو تجريدي لتوليد كل النصّوص الممكنة في اللّغة، واستبعاد كل ما ليس نصّا فمجال التوليد مطّرد الاتساع لا يمكن الإحاطة به، ولذلك فأنّ العمل الأهم هو دراسة مفهوم النصّية، ومن هذا المفهوم أيّضا يمكن تعريف النصّ»[5]، واقترح لفهم النصّ وانتاجه واستعماله سبعة معايير، وجعلها محطات يمر عليها الباحث النصّي بالنصّ كي يتأكّد من نصّيته، ولا يشترط تحقيقها جميعا في نصّ واحد، حتى يكون النصّ نصّا، وإنّما يمثل بعضها مقتضيات تكميليّة ليكون النصّ صيغة لغوية منجزة تامة الانجاز مع تعيين للهدف والفائدة، والحلول في سياق المقامي، وهذه المعايير هي:

1- «الاتساق والترابط النحوي والمعجمي أو الحبك (COHESION) وهي ترابط العناصر السطحية التي تحقق الترابط الوصفي وتشمل وسائل التضام النحوية.

---

[1] محمد الشاوش: نفسه، ص83

[2] سعيد حسن بحيري: نفسه، ص103

[3] نفسه، ص108

[4] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص23

[5] دي بوجراند روبرت: النصّ والخطاب والاجراء، ترجمة؛ تمام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص95

2-الانسجام أو الالتحام أو السبك (COHERANCE) وتشمل عناصر المعرفة اللازمة لإيجاد الترابط المفهومي، مثل العناصر المنطقية، وتفاعل المعلومات التي يعرضها النصّ مع الموضوع.

3-النية أو القصد (ILTENTIONALITY) وهي أنّ يكون تتالي النصّ خاضعا لقصد المتكلم وغايته.

4-القبول (ACCEPTEBILITY) وتتضمن موقف متلقي النصّ واستعداده لقبوله نصّا.

5-المقاميّة أو مراعاة الموقف (SITUATIONALITY) وتشمل العوامل التي تجعل النصّ مرتبطا بموقف.

6-الإفادة أو الإعلاميّة (INFORMATIVETY) وهي العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على واقع النصّية، أو الوقائع في عالم نصّي، في مقابل البدائل الممكنة.

7-التناص (INTERTEXTUALITY) ويتضمن العلاقات بين النّصّ ونّصّوص أخرى مرتبطة به»[1].

ويذكر (بوجراند) أنّ «أكثر هذه المعايير صلة بالنصّ هما الاتساق والانسجام، فالأول ربط بين علامّات لغوية، والثاني ربط بين تصورات عالم النصّ، أمّا التناص ورعايّة الموقف، فهما عاملان نفسيان، والإعلامية فبحسب التقدير، ولكن لا يمكن فهم أحد هذه المعايير دون التفكير في العوامل الأربعة جميعا: اللغة، والعقل، والمجتمع، والإجراء (processing)»[2]، ويُعدّ نموذجه لمفهوم النصّ الأكثر شمولا، لكن إنجازات (هاليدي ورقية حسن Halliday et.Roquaya) و(فان دايكVan Dick) تستحوذ على اهتمام الدارسين النصّيين، وذلك لأنّها مثلت الخطوات قبل الأخيرة في مجال اللسانيات النصّية، فقد كانت دراسة هاليداي، ورقية حسن، «للعلاقات بين اللغة والبُنى الاجتماعية أكثر فعالية في الانتقال من مستوى الجملة إلى مستوى النصّ»[3]، ويربط هاليداي ورقية حسن، بين اللغة والبنى الاجتماعية ملاحظين «أنّ النصّ وحدة دلالية ينجز في شكل جمل متعالقة، ويمثل أيّ جزء من الكلام الشفوي أو المكتوب كلا، وأنّ النصّ ليس وحدة لغوية أوسع من الجملة، ولكنه وحدة معنوية سياقية، وتقوم علاقته بالجملة على الاجراء والانجاز (...) أمّا

[1] دي بوجراند روبرت: نفسه، ص 103 -105(بتصرف)

[2] نفسه، ص 106

[3] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص28

وحدة النصّ فتقوم عندهما على عنّصرين هما: بنية النصّ، وعنصر النظم، أمّا العنصر الأول؛ بنية النص، فتتحكم في ثلاثة نقاط هي:

1-«المجال (FIELD) ويعني الموضوع الأساسي في الخطاب بين المتشاركين فيه.
2- نوع الخطاب (MODE) وهو نوع النصّ المستخدم لإكمال عملية الاتصال، ويشمل طريقة بناء النصّ، والبلاغة المستخدمة فيه، ما إذا كان مكتوبا أو منطوقا، وما إذا كان نصّا سرديا أو جدليا أو غيره.
3-المشتركون في الخطاب (TENOR) وهو طبيعة العلاقة القائمة بين المشاركين في الخطاب، أهي رسمية أو غير رسمية، ونحو ذلك.

ويتمثّل العنصر الثاني في: النظم: ويعتمد على مجموعة من الوسائل اللّغويّة التي تساهم في وحدة النصّ وتشمل الإحالة والمقارنة والاستبدال والحذف وأدوات الربط والتكرار»[1]، وتبدو رؤيتهما «لمفهوم النصّ مبنية على فكرة التماسك أو الارتباط، بحيث تشكل كل متتالية من الجمل نصّا، شريطة أنّ تكون بين هذه الجمل علاقات، أو الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم بين عنصر وآخر ورَدَ في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصرين من متتالية برمتها سابقة أو لاحقة»[2]، وبهذا يؤكدان على خاصية التماسك في النص، والتي لا يمكن أن تتوفر إذا استقلت كل جملة بدلالتها، بل إنّ الجملة السابقة ترتبط بالجملة اللاحقة لتحقق مبدأ التماسك أو الارتباط.

III -النصّ في المفاهيم اللسانية والنقدية المعاصرة :

صارت الحاجة مُلّحة لوضع مفهوم مقنّن للنصّ، بعد تبلور علم اللغة النصّي في السبعينيات من القرن العشرين تقريبا، وسنعرض بعض المفاهيم المختلفة للنصّ، سواء أكانت عند علماء اللغة الغرب أو عند علماء اللغة العرب.

وقبل التطرق لمفهوم النصّ، نقف عند مجموعة من الأسئلة التي طرحها (كولنج) منها: «ما الذي يجب أن يسمى نصّا؟ أيّ المعايير الواجب توفرها في الأداء اللّغويّ، حتى يُعد النصّ

[1] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص28

[2] محمد خطابي: لسانيات النّصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص13

نصّا؟، وما هو النصّ؟ أهو الرمز سواء الكتابي أو الصوتي، أو المعنى الذي يحمله أو كلاهما معا؟ هل هو موضوع جزء من نظام رمزي، أو موضوع ينضوي تحت نطاق تطبيق مثل ذلك النظام؟ وهنا يناقش قضية اللغة والكلام، أي هل النصّ مجموعة من القواعد المختزنة في ذهن الجماعة اللّغويّة، أو هو الممارسة الفعليّة في الكلام المرتبط بسياقات اجتماعية؟»[1]، وبعد طرح هذه الاسئلة التي يطلق عليها (كولنج) الأفكار التمهيديّة، يعمد إلى تعريف النصّ في عدة نقاط على النحو التالي:

أ- «النصّ موضوع رمزي*-علائقي-تغلب عليه السمة الكلاميّة، ذو شكل مكتوب يدويا أو طُبع في شكل أو هيئة مادية.

ب-العناصر المعجمية في النصّ الرمزي -علائقية-هي العناصر المسيطرة التي تحمل المعنى.

ج-النصّوص هي من عناصر الاستعمال اللّغويّ، وليست ضمن نطاق النظام اللّغويّ*.

د- هناك تمييز بين النصّوص كاملة الاستقلالية، والنصّوص المستقلة جزئيا*.

هـ- تُحقّق النصّوص الرمزيّة -العلائقيّة-ذات الصيغة الكلاميّة معايير نصّية، إذا تمّ احترام التوقيعات الآتيّة: يعبر الموضوع في حالة تخاطبيّة معطاة أو مفترضة، عن شكل متصل وتام لحالة من الحالات، ويحقق وظيفة تخاطبيّة معطاة أو مفترضة، وله تركيب كلامي متصل وكامل»[2]، وقوله: "حالة تخاطبيّة" يشير إلى ما يسمى بالموقفيّة من معايير النصّية، أمّا قوله: "ويحقق وظيفة تخاطبية" فيشير إلى معيار آخر وهو الإعلاميّة، وكذلك القصديّة، أمّا قوله: "تركيب كلامي متصل" فيشير إلى معيار التضام أو التماسك في النصّ، وإذا كان النص

---

[1] ن. ي كولنج: الموسوعة اللّغويّة، تر؛ محي الدين حميدي وآخرون، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، المجلد الأول، ج1، 1421 هـ، ص207

* يقصد بالرمز في العنصر أ، هنا الدال، وهو إمّا أن يكون مكتوبا أو منطوقا، ويقصد بقوله (علائقي: أي يتشكل عن طريق العلاقة بين الدال والمدلول).

* النصّوص حسب مفهومه في العنصر ج، تنتمي الى الممارسة اللّغويّة (الكلام)، وليس إلى نظام اللغة، فحالها ليس كالكلمات والمورفيمات، التي تحددها قواعد النظام اللّغويّ، ولا تستقل عنه.

* يثير هذا البند في العنصر هـ، من تعريف (كولنج) للنصّ سؤالا، حول المقامة هل يمكن أن تكون نصّا؟، هل يمكن أن نعتبر كتاب المقامات، بما يضمّ من قصص نصّا واحدا؟ أم أنّ كل مقامة منفردة تمثل نصّا متكاملا؟ وسأعود إلى هذا السؤال -بحول الله-حال الولوج إلى الباب الثاني، باب المقامات والتشكيل الفني.

[2] ن. ي كولنج: نفسه، ص207

عند(كولنج) رمزي علائقي ينتمي إلى الممارسة اللغوية –محققا معايير نصية–وليس إلى نظام اللغة، فإنّ النصّ عند (جوليا كريستيفا): «ممارسة سيمولوجيّة معقدة (أيّ مجموعة من العلامات) وأنّه ظاهرة غير لغوية، أيّ تتعدى اللغة إلى رموز وعلامّات أخرى، وهو لا ينحصر في اللغة، فهي تراه جهاز غير لغويّ، يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصليّة، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها»[1]، وبذلك تتسع دائرة النص عندها إلى ما يخرج عن الظاهرة غير اللغوية، فالنص مجموعة من العلامات، أو ظاهرة غير لغوية.

وفي التراث العربي إشارة للنص، حسب تصوّر (كريستيفا) السابق، حيث جاء في البيان والتبيين قول الجاحظ: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد، أولها: اللفظ ثم الاشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة»[2]، ولكل ما ذكره الجاحظ دلالة معينة، أمّا اللفظ والخط فيخصّان الكلام والكتابة، أو النص المكتوب أو النظام اللغوي، الذي يحتفي بالألفاظ، أو اللسان الذي يُبين ويكشف عمّا يريد، ثمّ إنّ الكتابة لغة هي العلامة الدالة في الخط، أمّا الإشارة فهي الظاهرة غير اللغوية، التي لا تستعمل الكتابة وسيلة للبيان، كما لا تستعمل اللسان، وذلك كالرسوم في اللوحات، والخطوط الدالة والأنظمة الإشارية التي تعكس معان معيّنة، أما العقد، فهو البيان بالحساب، وقد يحيلنا أيضا إلى طريقة قديمة كان يُستدل بها على مراتب الشهور ومواقع النجوم، أمّا النصبة، فهي الحال الناطقة بغير لفظ، المشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض وفي كل صامت وناطق، وجامد ونائم، و مقيم وظاعن و زائد و ناقص، وهي الحال الدالة على صاحبها من غير لسان ناطق ولا خطّ يبين، ولا إشارة تعكس دلالة، فالحال دلالة صامتة تكشف عن المعنى، وهي بيان بلا لسان.

أمّا (رولان بارث) فيعرّف للنصّ مركزا على خاصية الكتابة، محدّدا نظرة تفاعلية إنتاجية تجمع بين النص وقارئه، ابتداءً من عملية القراءة (جانب المتلقي) فيقول: «يجب على النص الذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنّه يرغبني، وهذا الدليل موجود: إنه الكتابة، وإنّ الكتابة

[1] صلاح فضل: نفسه، ص294

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، نفسه، ص256

لتكمن في هذا: علم متعة الكلام»[1]، وهذا ما يحيلنا إلى استنتاج بيّن أنّ النصّ عبارة عن نموذج يعطي للكلام طاقته الإنتاجيّة، بعد أن كان نظاما مختزنا لا قيمة له، وهو يرى أنّ عملية الاتصال لا تقتصر على الأطراف المعروفة: المرسل والرسالة والمستقبل، لأنّ النصّ عملية إنتاجية مستمرة، وهو فضاء يُمكّن صاحبه وقارئه من عملية التواصل المستمرة، يمنحك لذة مختلفة، وقد قدّم (بارث) نظريته من وجهة مغايرة، مقارنا بين خصائصه وخصائص العمل الأدبي، مميّزا بين نص المتعة ونص اللذة، وأطلق على نظريته "من العمل إلى النصّ"، ويمكن إيّجازها في النقاط الاتية:

- «في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدّد، نقترح مقولة النصّ، التي لا تتمتع إلاّ بوجود منهجي فحسب، يقول (بارث): (النص حقل منهجي(...) يُظهر نفسه، ويتكلم بقواعد معينة، أو يتكلم ضد قواعد معينة)، ويشير إلى نشاط وإلى انتاج، يقول: (ولا يُختبر النص إلاّ في الشغل والانتاج، ويترتب عن هذا أنّ النص لا يستطيع أن يتوقف في مكان ما، فحركته الدائمة هي العبور)، وبهذا لا يصبح النصّ مجربًا، كشيء يمكن تمييزه خارجيا، وإنّما كإنتاج متقاطع يخترق عملا أو عدة أعمال أدبيّة، وبهذا يجعل، النصّ بديلا للعمل الأدبي، فالنصّ عبارة عن نموذج أو منهج وليس إنتاجا محددا.
- النصّ قوة متحولة، يضيف (بارث): (النص لا يتوقف وجودا(...) فهو ما يدفع بقواعد التعبير إلى حدّ العقلانية والقرائيّة)، وقوة النص المتحولة، تتجاوز جميع الأجناس، والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.
- يمارس النصّ التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، لأنّها تأخير دائب، فهو مبني مثل اللغة، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا، إنّه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة، بل إلى لعبة متنوعة ومخلوقة، وفي هذا البند يقول (بارث)، بتعدد القراءات، وأنّه لا يمكن أنّ يكون(النصّ) مغلقا أو مطلقا أو نهائيا، فهو شيء متجدد باستمرار، فالنص يقارب ويمتحن إزاء الإشارة، يمارس ابتعادا لا نهائيا عن المدلول، وبهذا يكون إرجائيا، ويكون حقله الدال –حسب بارث– وذلك أنّ التوليد الدائم للدال في حقل النص، لا يتمّ عن طريق تأويل للتعمق، ولكنه يتمّ عن طريق حركة متسلسلة من الانفكاك ومن التشابك ومن المتغيرات، ولذا فإنّ المنطق الذي يضبط النص ليس إفهاميا،

[1] رولان بارث: لذّة النص، ترجمة؛ منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992، ص27

أي يحدّد مقصد النص ولكنه كنائيّ، فعمل الترابطات والتجاوزات والعلاقات ليتصادف مع تحرير الطاقة الرمزية).

- إنّ النصّ وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات الأخرى، وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنّما يتبدد إزاءها، فالنصّ جمع– كما يرى بارث–لا يعني أنه يحتوي على عدد من المعاني، ولكنّه يعني أنّه ينجز جمع المعنى، فهو جمع لا يختزل»[1]، ويقول هنا أنّ خريطة التعدد الدلالي تكتمل من خلال عالم النصّ الداخلي، الذي تتقاطع فيه الثقافات واللغات المختلفة والنصّوص الأخرى، فالنصّ نتاج عملية التقاطع والتداخل، ممّا يحيلنا إلى التناص.
- (إنّ وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنصّ، فهو لا يحيل إلى مبدأ النصّ ولا إلى نهايّة، بل إلى غيبة الأب، مما يسمح بمفهوم الانتماء)، ومن خلال هذا القول يرى (بارث)، أنّه ليس للمؤلف سلطة على النصّ، فدوره مقصور على الإنتاج مما يلغي مفهوم الانتماء.
- «النصّ مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة وإنّما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة اسهام في التأليف»[2]، وهنا يحيلنا (بارث)، إلى أنّ دور القارئ لا يقتصر على الاستهلاك، بل يتعداه إلى عملية المشاركة في إنتاج النصّ فممارسة القراءة لذة مختلفة، أو كما يرى (بارث): «إن نصّ اللذة، هو النصّ الذي يُرضي فيملأ، فيهب الغبطة، إنّه النصّ الذي ينحدر من الثقافة، فلا يُحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة فيساهم في التأليف»[3]، ولا تنحصر قراءة النصّ وإعادة انتاجه في العملية اللّغويّة، بل تتعداه إلى أبعد من ذلك، كتمثيل النصّ على ركح المسرح، أو اخراجه في شكل سينمائي، أو حتى رسمه في شكل لوحة، وهنا يحيلنا، إلى نصّ المتعة يقول: «أمّا نص المتعة، فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقا...حتى تصبح علاقته باللغة أزمة»[4]، فيخرج من حدود النظام اللغوي، إلى حالة مغايرة تماما تشبه حالة الضياع بين الأشكال والإبحار بين دلالات الألوان، ويمكن أنّ نفهم من نظرة (بارث)، إلى النصّ بأنّه

---

[1] رولان بارث: هسهسة اللغة، ترجمة؛ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص87

[2] نفسه، ص88

[3] رولان بارث: لذّة النص، نفسه، ص39

[4] نفسه، الصفحة نفسها.

عملية إنتاجه تتشكل من أصداء اللغات والثقافات الأخرى، وأنّه نسيج توليدي تنحلّ فيه الذات المبدعة ليصل في الأخير إلى أنّ: «نص المتعة، هو التطور المنطقي والعضوي والتاريخي لنص اللذّة (...) فاليوم يخرج من البارحة (...) فاللذة والمتعة قوتان متوازيتان، وأنهما لا تستطيعان أن تلتقيا»[1].

ويعمد كلٌ من (براون، وجيول) إلى تعريف النصّ تعريفا مجتزأً، ثم يراجعانه ليسيرا مع تيار من يقول بالتماسك النصّي، فيقولان: «لقد اعتمدنا إلى الآن في كتابنا على تعريف أقرب ما يكون إلى البساطة لما يشكل نصّا، لقد عرّفنا النصّ على أنّه التسجيل الكلامي لحدث تواصلي، ولكن عددا من الكتّاب سعوا إلى الإتيان بتفسير أكثر ضبطا وأكثر تقنينا»[2]، وإن كان النص عندهما تسجيل كلامي لحدث تواصلي، بمعنى أن النص يخرج من الكتابة إلى الكلام الغرض منه العملية التواصلية، وبالتالي هو مساوٍ للخطاب، فما هو المفهوم الأكثر ضبطا والأكثر تقنينا؟

ويجيبنا البطاشي، بأنّ الذين سعوا إلى الإتيان بتفسير أكثر ضبطا وأكثر تقنينا «اهتموا بمبادئ الترابط (الوصل والفصل) التي تربط أجزاء النصّ بعضها ببعض»[3]، بمعنى أنّ ما يجعل النص نصًا هو ترابط الجمل فيما بينها، ما يحيلنا إلى تماسكها الدلالي، فلا يكفي أن تكون الجمل متتالية مستقلة دلالية، بل يجب توفر معايير تضبط نصية التوالي الجملي، إنّ هذا المفهوم وغيره من المفاهيم، التي قالت بالتماسك النصّي والترابط، أكثر ما يمكن توظيفها في المقامات التي سأطبق عليها مفهوم النصّ، وأحاول أنّ أرى مدى استجابة النصّ المقامي لنظريات علم النصّ الحديث، ذلك أنّ المفاهيم التي أوردناها في أثناء الحديث عن معالجة القدماء لدلالات النصّ، تشكل مجموعة من المعايير قنّنها المحدثون في نظرية متكاملة المعالم تعرف بعلم النصّ، ترتكز على الجوانب الآتية:

- «كون النصّ منطوقا أو مكتوبا أو كليهما.
- مراعاة الجانب الدلالي.
- مراعاة التحديد المعجمي.

---

[1] رولان بارث: نفسه، ص47

[2] ج. ب. براون، وجيول: تحليل الخطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997، ص227

[3] خليل بن ياسر البطاشي: نفسه، ص29

- مراعاة الجانب التداولي.
- مراعاة جانب السياق.
- مراعاة جانب التماسك.
- مراعاة الجانب الوظيفي للنصّ.
- مراعاة التواصل بين المنتج والمتلقي.
- الربط بينه وبين مفاهيم تحويله، مثل الكفاءة والأدا، وغيره.
- ابراز كونه مقيدا»[1].

وتعد الخصائص السابقة سمات النصّ المتكامل، وفي حالة فقدانه لأحد هذه الخصائص، يفقد معيارا من معايير النصّية التي تؤهله إلى أن يكون موضع دراسة، وإذا كان للنص خصائص معينة ويخضع لمعايير تمنحه خاصية النصية، فهذا يحيلنا إلى أنواع النص بحسب اختلاف خصائصه وسماته.

IV –أنواع النصّ:

إنّ المتتبّع للحركية الإنتاجية للنص، يجد تعدّدا في الأنواع، وذلك من حيث المعنى والمبنى، ومن حيث تفاعله مع القارئ، ففي الوقت الذي تحدّث (بارث)، عن نص اللذة، ونص المتعة، فإنّ علماء علم النصّ، طرحوا عدّة مفاهيم مغايرة، فتحدثوا عن النص المفتوح، الذي يمنح نفسه لعديد التأويلات بتعدد قارئيه، وينفتح على نصوص أخرى، كما تحدثوا عن النص المغلق، الذي يتقوقع على نفسه فلا يسمح لمن يقترب منه، والنص المتعدد الخواص المتشعب، وسأحاول الوقوف على بعض المفاهيم التي فسّرت كل نوع.

أ–النصّ المفتوح:

لا تنحصر الكلمات عند حدود الجملة، ما دمنا نستطيع التركيب بينها كيفما اتفق–حسب بارث–وكما لا تحصر الكلمات، لا يمكننا حصر إنتاج النصوص، هذا الإنتاج بالرغم من أنّه ينطلق من الحرف إلى المفردة، ثمّ إلى الجملة لتشكل الجمل نصا مكتوبا، إلاّ أنّ هذا المكتوب ينطوي على اختلاف، وإلى ذلك يشير (بارث)، قائلا: «كل نصّ ينطوي على "اختلاف"، هذا

[1] صبحي الفقي: نفسه، ص29

الاختلاف ليس من قبيل التفرّد، وإنّما نتيجة الخاصيّة النصّية نفسها، فكل نصّ يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لا نهائي هو "المكتوب من قبل"، ويسمي، هذا النوع من النصّوص "نصّ الكتابة (scriptible) "الذي يُصنَع لكي نعيد الكتابة أو إنتاجه»[1]، لذلك يرى (بارث) أنّ «القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي(...) ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة»[2]، التي تفتح مداخل متشعبة، وإلى ذلك تحيل أسماء معيكل، بقولها: «والنصّ المفتوح هو نصّ متعدد المستويات والمعاني»[3]، وتظهر قيمة النص من خلال تعدد معانيه ودلالاته، وبالتالي تعدد مستويات القراءة وهذا ما يسمح للقارئ بدخول النص، ليمنحه شيئا من ذاته، متفاعلا مع.

لذلك يذهب (امبرتو إيكو Umberto Eco) إلى أنّ «بعض النصّوص هي نصّوص مفتوحة، تتطلب مشاركة القرّاء في إنتاج المعنى (...) ثمّ إنّ النصّوص التي تلعب على حدود الافتراقات، فتوحي بها وتأمل بها، هي نصّوص مفتوحة إزاء ألف قراءة ممكنة (...) وانفتاح نصّ ما يكون من فعل مبادرة خارجية يمارسها المرء، ويتحصل لنا نصّ مفتوح، كلّما أدرك المؤلف المغزى كله الذي يقضي استمداده، وعلى هذا يقرر إلى أيّ مدى ينبغي له أن يراقب تعاضد القارئ، وأين يجب أن يحثّه عليه ويوجهه، ويتركه يتحول إلى مغامرة تأويلية»[4]، وإلى هذا تحيلنا (كريستيفا) بقولها: «أنّ النصّ الأدبيّ إنتاجيّة تستند إلى التناص، فالنصّ ليس بنية منغلقة، وهو يُنتج بالقوة قواعد كتابته الخاصة»[5]، وتؤيّد أسماء معيكل، رأي (كريستيفا)، بأنّ «مفهوم التناص يؤكد عدم انغلاق النصّ على نفسه، وانفتاحه على غيره من النصّوص، وذلك على أساس مبدأ مؤدّاه أنّ كل نصّ يتضمن وفرة من نصّوص مغايّرة، ويمثلها ويحوّلها بقدر ما يتحول ويتحدّد بها على مستويات متعددة»[6]، إنّ هذا الانفتاح والتداخل يخلق عددا لا متناهي من النصوص المنتجة، التي لا تقف عند حدّ فاصل أو نهائي، بل هي مستمرة استمرار الخلق والابداع، منفتحة على

---

[1] صلاح فضل: نفسه، ص297 –298

[2] رولان بارث: لذّة النص، نفسه، ص11

[3] أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010، ص323

[4] امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة؛ أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص–ص69 – 70–71–72

[5] أسماء معيكل: نفسه، ص326

[6] نفسه ص326

إنتاجية المعنى وتفعيل القراءة، والقراءة يقول (بول ريكور): «تعني ربط خطاب جديد بخطاب النصّ، وهذا الربط الذي يصل خطابا بخطاب، يشي بأنّ في النصّية ذاتها قدرة أصليّة على استئناف الإنتاج، وهي سمة النصّ المفتوح الذي يقدم التأويل بوصف آليته الملموسة»[1] لذلك فالنصّ المفتوح عند بارث «نصّ وَلُود، نتاجه يتجدّد مع تجدده»[2]، وبحسب مصطلحات (بيرس) «النصّ حقل منفتح يشارك في تكاثر إنتاج العلامة، وسيكون النصّ تركيبا من العلامات مع مؤولها(Interprètent)وموضوعها (Object) وركيزتها (Grounds)»[3]، لكنّ (تودوروف) ينفي صفة الانفتاح، عن النصّ الإبداعي، ويجعلها من لوازم نقد النقد؛ «لأنّ نصّ النقد ليس له نهايّة، ذلك أنّ النقاد يتتابعون، ولكلٍ منهم قراءة، ولكلٍ منهم رؤياه وتحليلاته»[4]، ويتميز النصّ المفتوح بحسب ما ذكرت خديجة غفيري، بما يلي:

- «هو نصّ يؤسس علاقة فاعلة مع اللغة، لأنّه مصدر انتاجها، وليس استهلاكها فقط.
- هو نصّ يؤسس للصراع والمواجهة مع العرف والتقاليد لأنّه يتجدد باستمرار.
- المدلول متغيّر ممّا يصور الكشف عنه فعلا مستقبليا على الدوام.
- إنّ تعددية المعنى التي تميزه، تجعله لا يبحث عن حقيقة ثابتة، وإنّما عن نشر معنى وتفجيره.
- المؤلف لا يتقدم صوب هذا النصّ بمعنى ثابت يعكس مقصديته، وإنّما باعتباره قارئا كغيره.
- إنّ انتاج النصّ هو فعل مشترك بين القارئ والمؤلف»[5]، وهذا يحيلنا للبحث في مفهوم النص المغلق.

ب-النصّ المغلق:

وإذا كان النصّ المفتوح عند (بارث)، نصّا ولودا، فإنّ النصّ المغلق نصّ عقيم، فالكتابة عنده «فعل لازم وليس متعديا(...) لأنّ الكتابة خلخلة، والخلخلة لا تتعدى ذاتها(...) بهذا لا تتعدى الكتابة نفسها، إنّها لا تنجب ولا تولد منتجا»[6]، ويحدّد(امبرتو إيكو Umberto Eco)

---

[1] بول ريكور: نفسه، ص117

[2] رولان بارث: درس السيميولوجيا، نفسه، ص50

[3] ج. هير سلفرمان: نفسه، ص56.

[4] تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة؛ سامي سويدان، آفاق عربية، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص148

[5] خديجة غفيري: نفسه ص28

[6] رولان بارث: درس السميولوجيا، نفسه ص50

مفهوم النص المغلق يقول: «النصّ المغلق هو ذلك النصّ الذي لا يتمتع بالخصائص والمزايا التي يتمتع بها النصّ المفتوح، فالنصّ المغلق يتمتع بوحدة عضويّة، وبنية متكاملة، ويعطي لمؤلفه الحرية في فرض هيمنته عليه، ممّا يؤدي إلى اكتسابه هوية فردية، بالإضافة إلى ذلك فالنصّ المغلق هو نصّ أحادي المعنى (...) والحقيقة أنّ النصّ المغلق، لا يسمح للقارئ إلاّ بأن يكون مستهلكا لمعنى ثابت»[1]، ويسمي (بارث)، هذا النصّ، نصّ القرّاء (Lisible) وهو مصنوع لكي نقرأه أو نستهلكه، فالنصّ المغلق لا يتطلب مشاركة القرّاء في إنتاج المعنى، كالهزليات والقصص البوليسية التي تحدّد سالفا استجابة القارئ، ويضيف (امبرتو إيكو) إلى أنّ «النصّ إذا كان شديد الانفتاح، ويحيل إلى قرّاء لم يكن يفترض وجودهم، ولا أسهموا في إنتاجه، فإنّه يصير عصِيّا على القراءة، أو يصير كتابا آخر مختلفا، بمعنى آخر يصير نصّا مغلقا على ذاته»[2]، وتشرح أسماء معيكل، قوله: «أنّ النصّوص المغلقة هي أشدّ عنتا للاستخدام من النصّوص المنفتحة، فهي إذ تُعدّ لقارئ نموذجي محدّد بدقة، وذلك بقصد توجيه تعاضده بصورة قمعية تُخلّف هوامش للمناورة، وهذا يعني أنّ تلقي النصّ المغلق ليس سهلا، كما يتبادر للذهن بخلاف النصّ المفتوح، وذلك لأنّه لا يسمح للقارئ، بممارسة حريته في تلقي النصّ وإعادة انتاجه، بل يفرض عليه وبصورة قمعيّة حدودا لا ينبغي تجاوزها، وهذا يحوّل القارئ إلى مستهلك فقط، يعيد اجترار النصّ كما هو، ممّا يفقد القارئ مكانته، والمتعة التي يحققها من خلال إعادة انتاجه للنصّ، أو مشاركته في هذا الإنتاج، والحقيقة أنّ نصّا من هذا النوع لا يغري القارئ بإعادة قراءته مرة أخرى، وربما لا يحثه على متابعة القراءة الأولى»[3]، ولم يتوقف البحث عند حدود النص المفتوح أو المغلق، فالمفاهيم تتكاثر وتتضاعف مع مسار الدراسة، لذلك ظهرت أنواع أخرى من النصوص، منها النص متعدد الخواص، فما نوع هذا النص وما هي خصائصه؟

ج-النصّ متعدد الخواص:

لمّا تمايزت أنواع النصوص بين المفتوح الذي يمنح نفسه للقارئ ليشارك في إعادة بناءه وبين المنغلق الذي لا يسمح لمن يقترب لبنياته، «تعددت المصطلحات التي تشير إلى التمازج

---

[1] امبرتو إيكو: نفسه، ص73

[2] نفسه، ص74

[3] أسماء معيكل: نفسه، ص345

والتداخل الذي حصل بين الأنواع الأدبيّة في الواقع الثقافي، ومن هذه المصطلحات تداخل الأنواع والكتابة عبر النوعية، ووحدة الفنون، وتفاعل الأنواع وغيرها، وقد وقع الاختيار على مصطلح «النصّ متعدد الخواص»* للتعبير عن تلك الظاهرة، لأنّه المصطلح الأكثر ملاءمة من بين المصطلحات الأخرى، ولا سيما أنّه مركب من جزأين الجزء الأول: عبارة عن مصطلح "النصّ" الذي قفز إلى المقدمة أمّام تراجع النوعية وانكسارها، أمّا الجزء الثاني: فهو متمّم ومؤكد للجزء الأول، إذ يشير إلى تمتع ذلك النصّ بخواص متعدّدة، تتداخل وتتفاعل داخل نسيجه، مما يجعله نصّا غير قابل للحصر في نوع محدد»[1]، فانفلات النص وزئبقيته، كسرت كلّ المقاربات التي حاولت حصره في إطار نوعيّ، محاولة تصنيفه، هذه الخصائص المميّزة أدت إلى تمازج أنواع مختلفة للنصوص وأجناسا متباينة، تتفاعل وتتداخل أنسجتها، بطريقة لا يمكن تحديد جزئياتها الفزيائية، ولا أن نصنّفها تحت معادلة رياضية، فنحدّد معالمها كي نفك تشفير مجاهلها، فجاء النص متعدد الخواص يجمع بينها، لا حدود تفصله عن النصوص الأدبية، ولا على الأنواع الأخرى، فحدوده مخترقة ومفككة، منفتح على تعدد القراءة، غير قابل للحصر ولا للتجنيس، حتى أحاطته المبادئ النقدية بهالة كبيرة من القداسة، ومن خلال مقاربتنا للصيرورة الدلالية النصّ، يمكن أن نجمل في نقاط أهم المحطات التي وقفنا عندها:

-يشكل النصّ مصدر اهتمام الدّراسات النقدية منذ العقد السادس من القرن الماضي، وقد شهدت هذه الأبحاث مجموعة من التحولات المتشعبة، فإذا كان النصّ عند البنيويين، مجرد وسيلة لإثبات صحة الأسس المذهبية، فإنّ التصورات النظريّة اللاحقة أو ما بعد البنيوية، عملت على تخليص النصّ من مجرد كونه خزّانا لمعنى ثابت، يتم الكشف عنه بدراسة بنياته الداخليّة، أو من خلال الاطّلاع على الواقع الاجتماعي الذي يعكسه، بل جعلت منه سيرورة لإنتاج وتغيير المعنى، يزخر بالإحالات الرمزية التي تولّد نصوصا جديدة تتفاعل مع أخرى.

-قد يكون النص لفظا، إن كان دالا في ذاته، يحيل إلى جملة من معانٍ، وقد يكون النص جملة إذا استقلت دلالتها واكتفت بذاتها، وقد يكون النص كتابا بأكمله، يتمركز حول محور واحد هو ما يسمى بتيمة النص، وهذا المحور بالذات سيكون لنا معه وقفة في فصول لاحقة.

*المصطلح مأخوذ عن الناقد عبد القادر القط، تقول أسماء معيكل هو أول من استخدمه شفويا.

[1] أسماء معيكل: نفسه، ص359

-أكّدت التصورات ما بعد البنيويّة، على دور القارئ في تفعيل النصّ، غير أنّ هذا الدور ليس متجانسا ولا واحدا، إذ ترى أنّ لمعنى النصّ مركزا، وأنّ القارئ يعمل على تجميع جزئياته ليبلغ دلالة كليّة، ولتتكرر العملية من جديد في سيرورة إنتاجية للمعنى، وتختلف الإنتاجية من قارئ إلى أخر، بحسب الإمكانيات المتاحة له، فهناك من ينتج معنى على هامش الإبداع، وهناك من ينتج رمزا مصاحبا للإبداع، وهناك من يجمع بين هذا وذاك حتى لا يكاد الإنتاج الأصلي يستغني عن الإنتاج المُولّد.

-النصّ هو حركة ذهاب وإيّاب، إذ أنّ القارئ يدخل إلى النصّ ثم يغادره ليستعين بأحكامه المسبقة، وقيمه التي تساعده على كشف معانيه ودلالاته، وبالتالي يبدع أحيانا ويخلق أحيانا نصوصا جديدة تتفاعل من سابقاتها.

-يعتبر النصّ تجميعا لعدد من العناصر اللّغويّة، التي لا تكتسب دلالة إلاّ بتدخل ذات أجنبية لتمارس عليها فعل القراءة، لتكون هذه الأخيرة أساس ما يحفل به النصّ من عمق.

-إنّ النصّ حينما يقوم بإعادة إنتاج حدث أو ترجمته فإنّه لا يقوم باستنساخه، ولكنه يجعله في علاقة واعية مع مكتشفه ومع نصوص أخرى، يتقاطع معها بطريقة أو بأخرى لأنّ الموضوع ليس فقط خصائص ماديّة وإنّما هو حقيقة ذاتيّة تتجلى لوعي القارئ.

-النصّ يمنح اللغة بُعدا مرجعيا، فما كان في أصله مجرد علامات تحيل على شيء بعينه، أضحى مع الكتابة قابلا لأنّ يكون متنوع الدلالة مما يجعله يحيل على مرجعيات متعددة، غير أنّ إحالاته مؤجلة لارتباطها بفعل القراءة.

-إنّ النصّ ليس بنية مغلقة، بل يدخل في علاقات مع نصّوص أخرى، هي ما يسمى بالعتبات النصية أو المصاحبات النصية أو النصوص الموازية، وهذا ما سنراه في الفصل الموالي.

الفصل الثّاني: النصّ الموازي

لم يتوسع مفهوم النصّ، إلاّ بعد أن تمّ الوعي والتقدم في التعرّف على مختلف جزئياته وتفاصيله، ولقد أدّى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصّي، وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصّوص ببعض، والتي صارت تحتل حيزا هامّا في التفكير النقدي المعاصر، ولم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النصّ، ويذكر نور الدين الفيلالي، أنّ (جيرار جنيت Gérard genette) لم يكن يهتم بالنص: «بقدر ما يهتم به من حيث التعالي النصي، أي كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»[1]، لأنّ النص كسر كل الحدود الفاصلة بينه وبين كلّ الأنواع الأخرى، لذلك لا يمكننا أن نعزله أو نتعامل معه على حدة، وهذا ما جعل (جيرار جنيت)، لا يهتم بالنص بقدر ما يهتم بكل ما يجعله في علاقة جلية أو خفية مع غير من النصوص، لذلك كان «التطور في فهم النصّ والتفاعل النصّي، مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاءً، ومن ثمة جاء الالتفات إلى عتباته»[2]، ويعتبر مصطلح العتبات (Seuils) «من المصطلحات التي تروّج في سوق التداول النقدي، أفرد له (جيرار جنيت) كتابا كاملا سمّاه بهذا الاسم، جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النصّ)، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحا ومفسرا شكله معناه»[3]، فما معنى عتبات النص؟ وما هي خصائصها؟

1-مفهوم المصطلح:

إن كان النص قد كسر كل الحدود الفاصلة، واخترق كل علاقاته مع النصوص الأخرى فتمازج معها موازيا ومصاحبا أحيانا، وشارحا أحيانا أخرى، وجب أن نتتبع مراحل تطور مصطلح (عتبات النص)، وهذا ما «سيؤدي بنا إلى الكشف عن مفاهيم المصاحبة والمفارقة في آن، إلاّ أنّنا سنتوقف عند هذا التركيب المصطلحي المتكون من مقطعين para\texte:

أمّا مقطع (para) فنجده في اليونانيّة واللاتينيّة صفة حاملة لعدة معاني، كلها تصبّ في منحى واحد هو المماثلة، التي لها علاقة بالأبعاد، كالكمية والقيمة (pareil /égal)، أو المساواة سواء في الارتفاع والقوة، أو العدل بين شخصين، والملاحظة على السابقة (para) أنّها إذا ألحقت

[1] نور الدين الفيلالي: التعالي النصي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2016، ص43

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت، من النّصّ إلى المناص، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص14

[3] نفسه، ص19

بأيّ كلمة حملت معنى من المعاني المذكورة، ومن بين هذه الكلمات: المتوازي (parallèle)، الواقية من المطر(parapluie)، الشبه المدرسي (parascolaire)، الشبه عسكري (paramilitaire)، والأمثلة كثيرة»[1]، لكنّ الكشف عن المعنى الاصطلاحي لهذه السابقة يحتاج إلى أكثر تفصيل، وذلك راجع للغموض الذي يكتنفها في اللغة الفرنسية، فهي تحمل عدة معاني متقاربة ومتباعدة في آنٍ واحد، لذلك أراد (جينيت) اختبارها في لغات أخرى فاختار تعريفا لـ(ج. هيليس ميلر) في اللغة الإنجليزية يقول: «تعد (para) سابقة ضديّة، نقصد بها القرب (المجاورة) والبعد في آن، الائتلاف والاختلاف، الداخلية والخارجية... هي شيء يتموضع في الهُنا والهناك من الحدود، في العتبة كما في الهامش، في نظام مساوٍ على الرغم من أنّه ثانوي، أو احتياطي أو مرؤوس، كالضيف لرب البيت، والعبد لسيده، فهناك شيء في السابقة (para) لا يعني فقط جهتي الحدود الفاصلة بين الداخلي والخارجي، بل هي أيضا الحدود نفسها، كونها الحاجز الذي يجعل من الغشاء راشحا بين الداخل والخارج، فهي تشرح الارتباك والحيرة التي نقع فيها، كونها منطقة لا جسم، منطقة البرازخ، بسماحها لنا أن نُدخل الخارجي وأن نُخرج الداخلي، فهي تفصلهما لتوصلهما في آن»[2]، ولما كانت السابقة (para) هي حالة التوسط في كل الثنائيات الضدية السابقة، وجبت العودة إلى المقطع (texte)، لعلّ الغموض والضبابية التي تلحقه تزول.

لكنّ الذي مرّ معنا في الفصل السابق بيّن أنّ «المقطع (texte) قد تعددت مفاهيمه حتى تباينت دلالاته في علم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات، والسيميائيات وتحليل الخطاب»[3]، فكلٌ يراه من وجهة تخصصه، وكلٌ يعرّفه بحسب مجاله، «أمّا أصله التاريخي في الثقافة اللاتينية فيرجع إلى كلمة (textus)، والتي تعني النسيج والثوب، وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات»[4]، ولا يختلف معناه عما مرّ معنا في الفصل السابق، فالنص نسيج متتالية من مفردات وجمل له دلالة.

---

[1] Dictionnaire latin – français, Ed hachette, paris 1934, p 1112 نقلا عن عبد الحق بلعابد، عتبات ص41 – 42

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، المرجع السابق ص42 –42

[3] Gerard Genette : Seuils, Ed, du seuil. Paris, 1987, p 07

[4] عبد الحق بلعابد: عتبات المرجع السابق، ص 43

وتتوافق الآراء في الثقافة العربيّة الاسلامية، «فيحصل المقطع (texte) معنى البروز والظهور، وغاية الشيء ومنتهاه»[1]، ومن خلال التعريفين «نلاحظ تقاربا واضحا بينهما، فنجد أنّ النصّ هو بلوغ الغاية واكتمال الصنع»[2].

2-حركية المناص (paratexte) أو تاريخ ظهوره:

وككل المصطلحات، مرّ المناص(paratexte) بمراحل متعددة وكان له تاريخ بداية، وإرهاصات أولية «ولا يزال يشهد حركيّة تداوليّة تواصليّة في المؤسسة النقديّة العالميّة، للعلاقات التي ينسجها بما يحيط بالنصّ، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية، وبفاعلية جمهور المتلقي له»[3]، بل إنّ هذه الحركة التواصلية في تزايد مستمر، وما يحيط بالنص تميّز يوما عن يوم، «فالنصّ/الكتاب، لا يظهر متجردا من مصاحبات لفظية أو أيقونية، دورها هو إنتاج المعنى والدلالة، كاسم الكاتب والعناوين، والإهداء»[4]، ولا تتوقف المصاحبات عند اسم الكاتب، والعناوين والإهداء، بل إنّ النصوص تحفل بما يُزينها شكلا ولونا، شارحة أو موضحة إبهام بعض المقاطع أو المشاهد، و«بالوقوف عند حدود الفضاء المحيط بالنصّ والدائر بفلكه، أمكننا أن نضع معنى للمناص(Paratexte) أي ذلك النصّ الموازي للنص الأصلي، فالمناص نصّ»[5]، والمناص يقول بلعابد: «نصّ يوازي النصّ الأصلي، فلا يُعرف إلاّ به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنصّ أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه، قصد محاورتهم والتفاعل معهم»[6].

1-المناص قبل جيرار جنيت:

وبالرغم من أنّ (جيرار جنيت) هو أوّل من أفرد للمصطلح كتابا، إلاّ أنّ هناك من كتب عن المناص، وإلى ذلك أشار بلعابد قائلا: و«إذا أردنا متابعة مصطلح المناص قبل (جيرار جنيت)

---

[1] عثمان أبو زنيد: نفسه، ص29 -55

[2] الأزهر زناد: نفسه، ص11 -14

[3] عبد الحق بالعابد: نفسه، ص28

[4] Gerard Genette : Seuils, p 21

[5] Ibid, p-p22-23

[6] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص28

فلا بدّ لنا من البحث عن تمظهراته المفاهيمية، وتجلياته المصطلحية عند كُتّاب سبقوا (جنيت) في ملامسة هذا المصطلح، ويمكننا أنّ نذكر:

1- ك. دوتشي: في مقالته في مجلة الآدب 1971 "من أجل سوسيو نقد"، حيث تعرض لمصطلح المناص، كونه، منطقة متمردة... أين تُجمع مجموعتين من السنن: سنن اجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنصّ.

2- ج. دريدا في كتابه التشتيت 1972: وهو يتكلم عن خارج الكتاب (hors livre) الذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات، والتمهيدات، والدباجات، والافتتاحيات محللا إيّاها، فهي دائما تُكتب لتنتظر محوها، والأفضل لها أنّ تُنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كليا فهو يبقى على أثره (trace)، وعلى بقاياه ليلعب دورا مميزا وهو تقديم (précéder)، وتقدمة (présenter) النصّ لجعله مرئيا (visible) قبل أنّ يكون مقروءًا (lisible) »[1]

3-«ج. ديبوا (j. Dubois) في كتابه:

"L'assommoir d'E. Zola : Société, discours Idiologie 1973"

"نجد أنّ " ديبوا " قد تعرض لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمصطلح الميتانصّ" méta. Texte " معيّنا حدوده وعتبته"»[2]

4- «فليب لوجان (Philipe Lojane) في كتابه: الميثاق السير الذاتي 1975، بتعرضه لما سماه حواشي أو أهداب النصّ، فحواشي النصّ المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال)»[3]

5-«م.مارتان بالتار: في كتابه المشترك:

"L'écrit et les écrits, Problèmes D'analyse et Considération Didactiques, 1979"

[1] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص29

[2] نفسه، ص29

[3] نفسه، ص30

الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية»[1]، إذ نجد أنّ هذا الكتاب قد استعمل «مصطلح المناص، لأول مرة بالدّقة المنهجية والسعة المفهوميّة التي عالجها بها (جنيت) في كتابه عتبات (...) والمناص عند (مارتان)، مجموع تلك النصّوص التي تحيط بالنصّ أو جزءًا منه تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب وعناوين الفصول والفقرات الداخلية في المناص»[2].

والملاحظ أنّه ما من فارق بين ما قدّمهُ (جنيت) من تحديد للمصطلح ، وما مرّ من محطات، تحاول حصر المناص والتأسيس له، وتتبع أقسامه ومجالات اشتغاله، كلمّا وقفت الدراسة أمام مواضيع النصّ الداخلية والمحيطة به، فتحدّث «كيف يكون الموضوع جزء من النصّ، أو من النصّ الكامل، كما تحدّث أيضا على الموضوع داخل المناص، وما تأخذه أقسامه من أشكال في (الغلاف، العنوان، العنوان المزيف، المقدمة، الديباجة، التصدير، الذيول، الفهارس، الفواتح، والخواتم، دور النشر، الملاحق الثقافية، النقد»[3]، مرافقة للكتب متصدرة أحيانا جزءًا منها والتي يستعملها العديد من الكتّاب، على اختلاف أجناس كتاباتهم الروايّات، القصة، المسرحية، المجلة، الجريدة، غير أنّ «الطرح الذي قدّمهُ (م.مارتان) للمناص، كان طرحا تعليميا بيداغوجيا، والذي لم يغفله (جنيت) في عتباته، بل زاد عليه الطرح النقدي والأبستمولوجي للمناص»[4]، رغبة منه للكشف إلى أي مدى يصل حدّ التشابك بين النصوص؟ وما هو الحدّ الفاصل بينها؟ أم أنّها تكسر كلّ الحدود في امتداد يجمع كل المعارف؟

6-كما نجد صدى المناص يتردد في كتاب (A compagnon)، حول الاقتباس المسرحي 1979، وهو بصدد تحديد مصطلح (الكتابة المحيطة périgraphie) كمنطقة تواسط بين خارج النصّ والنصّ»[5].

7-«ما جاء في مقالة (هـ. ميتيرون) حول العنونة 1979 أو في كتابه اللاحق " خطاب الروايّة " 1980، لمّا تكلّم عن تلك المناطق المحيطة بالروايّة أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الروايّة، وحملنا على فهمها، بخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب والناشر،

[1] عبد الحق بلعابد: نفسه ص30

[2] نفسه، ص30-31

[3] نفسه، ص31

[4] نفسه، ص 32

[5] نفسه، ص31

وصفحة العنوان الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف»[1]، إلى جانب بعض الدّراسات التي اعتنت بعنصّر أو أكثر من عناصر المناص، وجاءت متفرقة في بحوثهم.

وقد تعرض كذلك المعجم الأدبيّ المختص في (التاريخ والمواضيع والتقنيات)، إلى المناص: «إذ يذكر أنّ أول من اقترحه هو (T.M.Thomasseau) في مقالته بمجلة الأدب، عدد 53 لسنة 1984، بعنوان "قصد تحليل المناص المسرحي"، حيث يحمل عنده كل من عناوين الأحداث المحتملة، وقائمة الشخصيات الزمنية والفضائية، وتوصيف الديكور، ومؤشرات العرض(...) فالمناص عنده يكشف عن البُنى العميقة للكتاب، وهو جانب تقني محض»[2]، ومن خلال ما ذُكر فقد اتسع مصطلح المناص، ولم يُحصر عند حدّ النص الأدبي، الذي تحوي دائرته كل ما هو لغوي، بل تجاوزه إلى النص المسرحي، الذي يجمع بين التداول والإشارة، إلى النص البصري الذي يجمع بين الشكل اللون في الديكور وهيئات الشخصيات، وكل المؤشرات البصرية الدالة.

2-المناص عند جيرار جنيت:

و(جيرار جنيت) من الأوائل الذين تبنوا قضية العتبات، من خلال بحثه المعمّق في كتابه (أطراسpalimpsestes) وكتابه (عتباتseuils)، ويعبّر (جنيت) عن الانتقال من مركز الاهتمام في شعريته، من شعرية نصّية إلى أخرى متعالية، في كتابه «مدخل لجامع النصّ» بقوله: «وفي الواقع لا يهمني النصّ حاليا إلاّ من حيث (تعاليه النصّي)، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جليّة، مع غيره من النصّوص، وهذا ما أطلق عليه التعالي النصي، وأُضمّنه التداخل النصي، بالمعنى الدقيق والكلاسيكي، منذ جوليا كريستيفا، وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي (سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) للنصّ في نص آخر»[3]، والمثير في قول (جنيت) هو معرفة كل ما يجمع النص في علاقة جلية أو خفية، فما يجمع النص بنصوص أخرى وتكون العلاقة جلية، أي بيّنة واضحة من داخل النص؛ كالإهداءات والتصديرات وغيرها...،

---

[1] عبد الحق بلعابد، نفسه، ص32

[2] Dictionnaire des littératures, historique, thématique et technique, p 1202 نقلا عن عبد الحق بلعابد، نفسه، ص31،

[3] جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النصّ، ترجمة؛ عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ودار توبقال، المغرب، ط1، 1985، ص90

أمّا ما يجمع النص وتكون العلاقة خفية، فهذا يستدعي الوقوف عنده، ذلك أنّ التداخل النصي تواجد لغوي، فكيف نسمي التقاطع النصي، إن كان خفيا وغير لغوي؟

ويتّجه وعي (جيرار جنيت) «نحو حقل المتعاليات النصّية "المناص" بمقصدية، باعتباره موضوعا جديدا للشعرية، وأخذ هذا الموضوع لديه، في البدايّة، اسم «جامع النصّ»، الذي يترادف مع ما يسميه بجامع النسيج، ويقصد بهما؛ علاقة التداخل التي تقرن النصّ بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النصّ إليها»[1]، والحديث عن مختلف أنماط الخطاب في قول (جنيت)، يحيلنا مباشرة إلى التداخل الذي لا يخرج عن حدود اللغة المكتوبة أو الشفوية المتداولة، فالنصّ وفق هذا المنظور لن يكسر دائرة الاشتغال خارج النص اللغوي، لكن نظرة نبيل منصر، في الخطاب الموازي للقصيدة، جعلته يرى أنّ النص «لا يعبر طريقه نحو البناء والدلالة، إلاّ عبر اجتياز مجموعة من التعبيرات، والنبرات والعتبات النصّية، التي تصاحبه أو تحيط به، في صيغة شبكة معقدة لم يعد معها مجال لتصور نصّ أملس، يمكن أنّ يعبر طريقه نحو الدلالية في أصالة ونقاء مطلقين، خارج مقولات المتعاليات النصّية، وما تكشف عنه من قوانين مادية تفاعلية، للإنتاجية النصّية»[2]، فقوله مجموعة من التعبيرات، والنبرات والعتبات التي تصاحب النص أو تحيط به، إحالة إلى العلاقات الخفية في التداخل النصي، فلا يكفي أن نتحدث عن تداخل نصي ضمن علاقات بيّنة وجلية، لأنّ التداخل يحتاج إلى قوى خارجية تخترق النص وتكسر حدوده، تأخذ منه وتمنحه شيئا منها، لأنّ العتبات، سواء تمثلت في العنوان، والغلاف، والإهداء وكلمة الناشر، أو حتى مقابلات مع الكاتب أو دراسات حول النصّ، هي كل ما يحيط النصّ، داخليا كان أو خارجيا.

ويعرّف (جنيت) المناص في كتابه (عتبات seuils) تعريفا مفصلا بجعله «نمطا من أنماط المتعاليات النصّية والشعرية عامة، يتكون من رابطة هي أقل ظهورا وأكثر بُعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي»[3]، ويشير للعناصر المكونة له في كتابه أطراس كالتالي:

---

[1] جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النصّ، نفسه، ص91

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص20

[3] Gerard Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Ed du seuil, Paris 1982, p-p 7-8

إنّ «النصّ يرتبط، بهذا المعنى، بما أسميه نصّه الموازي ويمثله العنوان، والعنوان الفرعي، العنوان الداخلي التمهيدات التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام) الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية، والغيرية، التي تزود النصّ بحواشي مختلفة وأحيانا بشرح رسمي، بحيث أنّ القارئ الحصيف، والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النصّ، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها»[1]، ويجمع المتعاليات النصية الداخلية والخارجية، ويمثّل النصّ الموازي النوع الثاني من المتعاليات النصّية، ويشمل شبكة من العناصر النصّية والخارج نصّية، التي تصاحب النصّ وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول، ويعتبر (جيرار جنيت) أنّ النصّ الموازي، هو «أحد المواقع الممتازة للبعد التداولي الأدبي»[2]، وإن لم يكن للمبدع قصدية من ذلك، فعلى الأقل ضمن مسار تداولي لا ينزاح كثيرا عن دائرة القصدية، فالنصّ الموازي، بهذا المعنى، «يمثل سياجا أو أفقا يوحّد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محدّد»[3]، ذلك أن النص الموازي يحيلنا على النص الأصلي ويحيط به، قد يكون شارحا أو مزيّنا له، فيحصر تأويله في رمزية محدّدة، وبالتالي يرسم له أفقا محدّدا.

يعتبر كتاب جيرار جنيت (عتبات) «محطة رئيسية لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب عتبات النصّ، فقد ضم الكتاب بين دفتيه كثيرا من أشكال هذه النصّوص العتبات: بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات المقدمات، الملاحظات»[4]، وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصّوص، فلا يمكننا إغفالها أو تخطيها، لذلك يعقّب سعيد يقطين، مرددا المثل المغربي القائل: «"أخبار الدار على باب الدار" يقول: لا يمكن للباب أن يكون دون عتبة، فالعتبة تسلّمنا إلى البيت، لأنّه دون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت»[5]، فكما أنّنا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنّها تقوم من بين ما تقوم به دور الوشايّة والبوح، فهي تكشف أسراره وخباياه، ومن شأن هذه الوظيفة

---

[1] Gerard Genette : Palimpsestes, Ibid, p 9

[2] Gerard Genette : Seuils, Ibid, p 9

[3] نبيل منصر: نفسه، ص21

[4] عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النصّ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص32

[5] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص13

أن تساعد، في ضمان قراءة سليمة للكتابة، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات، والحقيقة أنّ جهود (جيرار جينيت) في هذا المؤلف (seuils) تعتبر تتويجا لإرهاصات نظرية سابقة تمثّلت في:

- «وجود بعض الملاحظات والإشارات السريعة أكّدت أهمية الموضوع وضرورة الالتفات إليه الاهتمام به، كما في " كتاب المقدمات " (لبورخيس) إذ لاحظ أنّ الدّراسات الأدبية مازالت تشتكي من نقص يتمثّل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات، أو كما في كتاب جيرار جنيت (palimpsestes) أطراس، حيث عَدّ عتبات النصّ (paratexte) مقوما ثانيا من المقومات الخمسة المكونة لما أسماه (Trans textualité) عبر نصّية.
- تشكيل حلقات دراسية تهتم بموضوع العتبات، وأبرزها جماعة مجلة "أدب" الفرنسيّة، وجماعة مجلة "الشعريّة " فقد أصدرت الجماعة الأولى عدد خاصا محورها الرئيسي "البيانات"، وقد ضمّ هذا العدد بين دفتيه مجموعة من الدّراسات تهتم بتحليل البيانات باعتبارها خطابا، فقاربتها مقاربة لسانية وإيديولوجية، وبحثت في كيفية تحويل المقدمة إلى بيان، كما اهتمت بالجانب الموضوعاتي، فتناول العدد البيانات السياسيّة، والسينمائيّة والأدبيّة والتشكيليّة، وتشترك هذه الأبحاث في تحسّسها لأهمية العتبات في الدّراسات الأدبيّة والفكريّة، ولم تكتف بهذه المقاربات فقط، بل صاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات مثل: textes– lisières و textes d'escorte»[1].

والملاحظ أنّ هذه الأبحاث «ظهرت في وقت ما تزال فيه دراسة عتبات النصّ، لم تستقر بالشكل الذي تمت فيه خلال أواخر الثمانينيات، وهي الفترة التي أصدرت فيها جماعة "الشعرية" عددا خاصا من مجلتها وكان محورها(paratexte) ولا شك أنّ الدّراسات التي انتظمها هذا المحور كانت أكثر تطورا بفضل استفادّتها من هذا التراكم الذي أسّسته الجماعة السابقة فضلا عن الأعمال الجزئيّة المتناثرة هنا وهناك.

تخصيص بعض الفصول من بعض المؤلفات لمعالجة أشكال العتبات من حيث بنائها الفنيّ والفكريّ والوظيفيّ، ومن ذلك مثلا، مقدمة (j. Derrida) لكتابه (la dissémination) المعنون:

[1] عبد الرزاق بلال: نفسه، ص24 –25

(hors–livre) التي انصرفت في معظمها للحديث عن المقدمة الفلسفية، إلى جانب مقدمة كتاب (H. Mitterrand) (Discours du Roman)، التي عنى فيها بالقوانين العامة المنظمة لكتاب المقدمة، باعتبارها خطابا فاهتمّ بالملفوظات والضمائر، وتنظيم الكلام، وفق أصناف المتلقين، والعبارات/النواة، والمستوى الأيّديولوجي في المقدمة ووظائفها، والملاحظ أنّ (ميتران Mitterrand) كان أكثر تركيزا على المقدمات الروائية، باعتبارها واجهة الجنس الروائي وجنسا من الخطاب، دون أن ننسى الأعمال الكثيرة المنجزة حول العنوان، باعتباره مقوما أساسيا في خطاب العتبات»[1].

3–المناص بعد جيرار جنيت:

أحدث كتاب (جيرار جنيت) عتبات ثورة، بعد الآراء التي تضمنها، و«انتشرت الكتابات حول المناص (...) خاصة وأنّ (جنيت)، قد فتح أفاقا واسعة لبحثه ليس في الروايّة فقط، ولكن في المسرح، والسينما، والرسم والموسيقى، (...) إذ نجد هذا الانفتاح قد وجد صداه حيث خصصت له مجلة الشعريات(Poétique) عددا مميزا (العدد 69، شهر جانفي1987) فدرسته في مجالات عدة فلسفية وثقافية وبصرية...»[2]، ولأنّ كتابه قد أخذ منحى تنظيريا، فقد ظهرت بعده كتب أخرى بدأت تبحث في الوجهة التطبيقية «ومن الكتب التي أخذت منحى تطبيقيا للمناص، ومُركزا* على المناص النشري، أو المناص الناشر، الذي لم يركز عليه كثيرا (جنيت)، خاصة في بعده التداولي، وهو كتاب (لفيليب لان) 1992 (la périphérie du texte) »[3]، كما نذكر «في هذا المقام كتاب عبد الحق رقّام (les marges du texte) 1998 الذي عالج من خلاله حواشي النصّ من عناوين رئيسية وفرعية والاستهلالات، البدايّات»[4]، ومن خلال ما مرّ معنا يمكننا الاستنتاج أنّ لعتبات النصّ وظيفتان:

---

[1] عبد الرزاق بلال: نفسه، ص25 –26

[2] عبد الحق بلعابد، نفسه، ص35

* كذا وردت، والأصح: مركزة، لأنها جاءت في سياق الحديث عن الكتب التي اختصت بالجانب التطبيقي.

[3] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص35

[4] نفسه، الصفحة نفسها.

1- وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه.

2- وظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ، فتشجعه على تصفح الكتاب في البدايّة، ثم الاقتناع بالكتاب واقتنائه، بل إنّ المظهر الوظيفي لهذا النصّ المجاور يتلخص أساسا كما أشار (جنيت)، في كونه خطابا أساسيا ومساعدا، مُسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النصّ

3-أنواع عتبات النص أو النص الموازي:

تعددت أنواع العتبات واختلفت وظائفها، لذلك يمكن تقسيم النصّ الموازي إلى قسمين:

1-النصّ الموازي الداخلي Péri texte:

والنص الموازي الداخلي «هو كل نصّ موازٍ يحيط بالنصّ أو المتن، وقد سمي (النصّ المحيط) أو النصّ المصاحب أو النصّ المجاور، والنصّ الموازي الداخلي، عبارة عن ملحقات نصّية، وعتبات تتصل بالنصّ مباشرة، ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والتعريف بالمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك ممّا حلّله (جنيت)، في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه (عتباتseuils)»[1]، ولا يهمنا هذا النوع من العتبات في الموضوع المدروس.

2-النصّ الموازي الخارجي Epi texte:

النصّ الموازي الخارجي أو الرديف أو النصّ العمومي المصاحب، «وهو كل نصّ من غير النوع الأول ممّا يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي، وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صيغة إعلاميّة مثلا الاستجوابات، والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، دراسات عن النصّ، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت، السابق ذكره»[2]، وهو موضوع بحثنا، لكن يختلف نصنا الموازي عمّا ذُكر، مصاحب أي نعم لكن من وجهة تشكيلية لونية، وضعه صاحبه شارحا للنص الأصلي، فعُرف به ورافقه زمنا طويلا.

---

[1] نور الدين الفيلالي: نفسه، ص46.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

ولا يمكننا معرفة النصّ إلاّ بمناصه، فنادرا ما يظهر النصّ مجردا من عتبات لفظية أو بصرية، مثل (اسم الكتاب، العنوان، العنوان الفرعي، الاهداء الاستهلال صفحة الغلاف...)، وهذا قصد تقديمه للجمهور أو بمعنى أدق جعله حاضرا في الوجود لاستقباله واستهلاكه، فالمناص «هو كل ما يجعل من النصّ كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه»[1]، وهو البهو الذي نلج إليه، فنتحاور مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل، لنلامس هذه العتبات والمصاحبات، من خلال هذا المنجم الذي لم يُخلق عن طور حفر تنقيب، بل تراءت حفرياته من خلال قراءة وتمعنٍ وإبحار بين أمواج المعنى لاكتشاف دلالاته الخفية.

4-عتبات النصّ من منظور عربي:

1-من منظور قديم:

إذا كنا نعترف للدرس الغربي بالسبق إلى عقلنة موضوع العتبات، وتنظيمه نظريا وتطبيقيا، فإنّ ذلك لا يمنع من وجود التفاتات عربيّة دقيقة في الموضوع، وُجدت متناثرة هنا وهناك، «فإذا تأملنا طبيعة التأليف العربي قديما نجد أنّ أول ما وصلنا منه كان عبارة عن مرويات شفويّة ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم، وهذه المرويات كثيرا ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب أو طابع الصراع بين نمطين ثقافيين هما:

- طابع المشافهة الذي انتهى برجحان كفة الكتابة، كما في رسالة الفحولة للأصمعي، أو كما في رسالة بشر بن المعتمر، التي تكشف وجها آخر من وجوه رجحان كفة المكتوب عن المروي، ومهما كانت طبيعة هذه التصانيف فإنّها صارت فيما بعد تحترم بشكل مشروط أو تلقائي ما اجتمع عليه رأيّ العلماء في أمر التأليف، لأنّ من صنّف فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، وإن أساء فقد استقدف»[2]، لذلك نجد حصرا دقيقا عند العلماء في تصانيفهم، وعيا منهم بجسامة المسؤولية الملقاة على عاتقهم، فهم فاتحة عهد جديد في تصانيف العلوم العربيّة، ولا

[1] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص38

[2] عبد الرزاق بلال: نفسه، ص2

سبيل لهم عن مخالفة ما عُرف بالرؤوس الثمانية في التأليف التي أوردها المقريزي، في كتابه المواعظ إذ قال: «أعلم أنّ عادة القدماء من المعلمين قد جرت، أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أيّ صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة فيه»[1]، وبرغم اختلاف تسميتها، لا تعدو تكون هي، سواء كانت الرؤوس الثمانية بالمصطلح العربي، أو العتبات بالمصطلح الغربي.

ولا يخلو التراث العربيّ القديم من اهتمام بعتبات النصّ، لذلك اشتغل هاشم الأسمهر، على (عتبات المحكي القصير في التراث العربي والاسلامي)، إذ أبان أنّ استعمال «مادة (عتب) كان محكوما ومؤطرا بسياق تداولي، أعطى الأولوية لتعيين الموجودات المحسوسة بخاصة، ولعل في توظيف مفهوم العتبات الآن حينَ دراسة الظاهرة الأدبية، إضافة نوعيّة تمليها ضرورة التأصيل، وبلورة وعي نقدي ونظري وفكري لا يقطع الصلة بالمجال التداولي الاسلامي العربي الأصيل»[2]، ويقدم الأسمهر عدة موضوعات لاختيار مصطلح عتبات من بينها:

- «إنّ المفهوم بكل حمولاته يتسع لكل المكونات القبليّة والبعديّة والبسيطة والمركبة والمستقلة والمستعلية وكل ما يحايّث المتن.
- يجوز أن نوظف مصطلح عتبات، مقابلا استبداليا لمفاهيم من قبيل النصّوص الموازية والنصّوص الملحقة.
- إنّ تداوله في ميدان الدراسة الأدبيّة اليوم لا ينفي إمكان تحقق وعي ما، بعناصره وفق تصورات معينة في التراث العربي الاسلامي»[3]

2-من منظور معاصر:

لطالما اهتم الدرس النقدي العربيّ المعاصر، «بخارجيات النصّ (صاحبُ النصّ، وظروف النصّ...)، أو بنياته الداخلية (الشخصيات، السرد، والروايّات السردية، الزمان والمكان...)، في

---

[1] المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، تحقيق: محمد زينهم، ومديحة الشرقاوي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1997، ص08

[2] هاشم الأسمهر: عتبات المحكي القصير في التراث العربيّ والإسلامي والكرامات والطرف، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص29

[3] نفسه، ص29

حين كان نصيب العتبات، بائسا في مجمل المقاربات، ولا يستجيب لطبيعة الرهانات الفنية والبنيوية، التي تطّلع بها هذه العتبات في اقتصاد النصّ»[1]، فكلّ نص ينتج في ظروف خاصة محيطة به، لذلك لا يمكن أن نفصل المؤلف عن انتاجه أو ظروف انتاجه، أو حتى عن بنيات النص الداخلية التي تحرّك مجريات الأحداث، ولأنّ العتبات هي كلّ ما يحيط بالنص سواء كان داخليا أو خارجيا، بات من الضروري يقول أشهبون «صياغة وصناعة مصطلحات جديدة، تؤطر طبيعة التجربة النقدية المتميزة، وتحدد قسماتها الكبرى، كما تعلن – في الآن نفسه – استراتيجياتها الفنية في هذا الخضم ككل»[2]، هذا الأمر خلّق جملة من المصطلحات، التي اختلفت من ناقد إلى آخر ومن دارس لآخر، فالعتبات أصبحت ميدانا لعديد التسميات، منفّذ ومستعمل بمكر وذكاء كبيرين، لم يتفق أصحابه على مصطلح واحدة.

فنجد سعيد يقطين، في كتابه (القراءة والتجربة) استعمل مصطلح المنصّصات، في حين وظّف مصطلح المناص (paratexte) في كتابه (انفتاح النصّ الروائي)، أمّا محمد بنيس، فيقابلها بالنصّ الموازي، في حين مختار حسني، يستعمل مصطلح التوازي النصّي أو النصّية الموازية، أمّا محمد الهادي المطوي، فيستعمل الموازي النصّي، ويستعمل كل من عبد العزيز شبيل، وعبد المالك أشهبون النصّ المحاذي، أمّا محمد خير البقاعي، فيستعمل الملحقات النصّية، في حين يستعمل فريد الزاهي، المحيط الخارجي، ويقابل محمد بنيس (le paratexte) بالنصّ الموازي، «ويقصد به: مجموع العناصر الموجودة على حدود النصّ داخله وخارجه، في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصّي كبنية وبناء أن يستقل وأن ينتج دلالته والإقامة على حدوده، إشارة للعابر أمام الكتاب–النصّ ومصاحبه، لمُريد القراءة وإرشاد للمسالك»[3]، ولا تختلف المفاهيم التي قدّمها محمد بنيس، على المفاهيم التي أوردها (جنيت) وعلى غرارها تأتي دراسة عبد الفاتح الحجمري، ليجمع بين المصطلحين فقد «ارتكز الحديث حول "عتبات النصّ" وأنماط اشتغالها، وحول النصوص الموازية، وشروط انتاجها عبر تقديم فهم ممكن لوظائفها النصية بحسب التقديرات التي

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص7

[2] نفسه، ص8

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابداعاته التقليدية، دار توبقال، الدار لبيضاء، المغرب، ج1، ط2، 1996، ص7

يصبح التسليم –بعد اعتبار تلك العتبات والنصوص الموازية بموجبها–مجرد إجراءات وسيطة بين الداخل والخارج، أيّ بين داخل النصّ وخارجه»[1]، لذلك يرى عبد المالك أشهبون «أنّ قضية العتبات ليست بالسهولة التي كان الناقد التقليدي يتصورها، خصوصا عندما تتداخل وتتعدد النصّوص والاستراتيجيات، إذ يتعلق الأمر بما يعمل في هذه الاستراتيجيات من رهانات فنية متعددة ومتباينة، فهناك استراتيجية تتوخى تثبيت الرؤية الفنيّة السائدة، وأخرى تسعى إلى تغيير وإحلال رؤية فنيّة متناقضة، ولم تكن ظواهر العتبات بمنأى عن عملية التجاذب هذه، إلاّ أنّه مع تطور الخطاب الروائي، أضحت العتبات، ظواهر نصّية معقدة وملتبسة، لا تبوح بكل مدلولاتها، ولا تُجلي ماهي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكوّنها، وفي ما تشي به من معان ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة »[2]، ويتساءل أشهبون، ما المقصود بـ«النصّ المحاذي»(paratexte) بصفة عامة؟ ليجيب أنّ نظير هذا السؤال، هو الذي جعل البحث مشروعا لتحديد ماهية العتبات، فهي إمّا عتبات ونصّوص تحيط بالنصّ الروائي (Péri texte) أو نصوص لا ترافق النصّ الروائي، بل تلحق به النصوص اللاحقة (Epi texte)»[3].

فـ «استغلال مصطلح (العتبات النصية) ذاته، قد استعمله عبد الجليل الأزدي، في دراسته (عتبات الموت، قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر)، وإن كان من الواضح أنّ الأزدي يوظف مصطلحا آخر هو (هوامش النصّ) لتبدُ العتبات موضوعا جديرا بالاحتفال، ومادة خصبة للنقد عموما، وللنقد الإيّديولوجي بكيفية حصرية وذلك لسببين:

- أولهما: يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها.
- ثانيها: يعود إلى العلاقة النوعية بالعالم وبالنصّ الذي ينكتب على مشارفه تشكل تخومه»[4]

وإذا توقفنا عند كتاب يوسف الإدريسي (عتبات النصّ، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر) سنجد أنّه قدّم اشتغالا مزدوجا بين «التنظير والممارسة من جهة والتنظير الغربي والعربي من جهة ثانية، والوعي بالاكتمال النظري في التراث العربيّ من جهة ثالثة، وتلك

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّصّ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، ط1، 1996، ص7

[2] عند المالك أشهبون: نفسه، ص10

[3] نفسه، ص80

[4] روفيا بوغنوط: تلقى النصّ الموازي في النقد العربي المعاصر المفهوم والمنظور، مجلة منتدى الأساتذة، المدرسة العليا للأساتذة، العدد16، جوان2015، ص111

مواطن تجعل بحثه بحثا يحقّق بُعد نظر يسمح للقارئ بمساءلة المتن التطبيقي بهدوء»[1]، وقد جعل الإدريسي العتبات «مكونا تحليليا لا ينبغي تجاوزه، مع الاحتراز منها باعتبار بعض من مكوناتها –إن لم نقل كلها–مقاطع إيديولوجية بتعبير بارثي»[2]، ويرى الإدريسي أنّ: «عتبات النصّ اكتسبت بُعدا تداوليا وقوة إنجازية، وعلى الباحث أن يعي حدودها وتطبيقاتها ومرجعيتها»[3]

أمّا عبد الرزاق بلال، في كتابه (مدخل إلى عتبات النصّ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) فقد وظّف مصطلحين هما (عتبات النصّ، النصّ الموازي) وقد أشار الناقد إلى فوضى المصطلح، وغياب الاتفاق حول توحيد المصطلحات، ويستعمل جميل حمداوي، مصطلح (النصّ الموازي) موضحا أنّ: «النصّ الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات تحيط بالنصّ سواء من الداخل أو من الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النصّ إذ تفسر جوانبه الغامضة وتضيئها، وتبعد عنه التباساتها، وما أشكل على القارئ، وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقل»[4]، ويقدم محمد خير البقاعي، مجموعة من المقابلات للمتعاليات النصّية كالآتي:

1- L'Intertextualité : التناصية، وتشير إلى علاقة الوجود المشترك، بين النصّ أو عدة نصوص بطريقة الاستشهاد أو الالماح.
2- Le paratexte : الملحق النصّي، ويتكون من إشارات تكميلية مثل؛ العنوان والمدخل والتعليقات والخطوط.
3- La Meta textualité : الما–ورائية النصّية وهي تستجيب للحالة الخاصة للنصّ الذي يظهر كأنّه التفسير النقدي للنصّ غالبا.
4- Hyper textualité : الإتساعية النصّية، إذا كان "ب" نصا لاحقا ينتج عن " أ" نصا سابقا، دون أن يكون هناك تفسير، فهذا التحويل هو علاقة توحيد بين النصوص بواسطة الفاعل أو ما يسمى بالإتساعية النصية.

---

[1] روفيا بوغنوط: نفسه، ص112

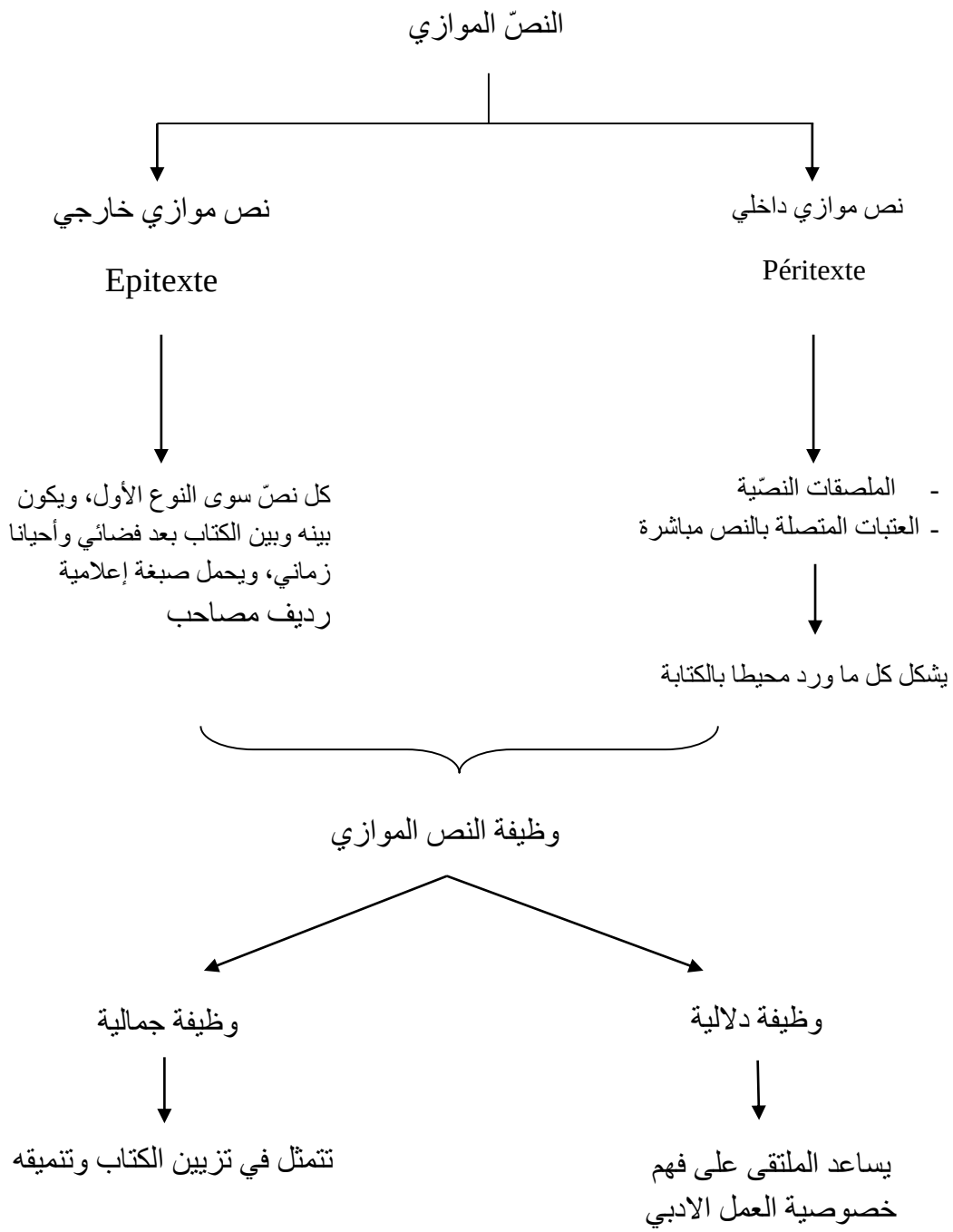
[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يوسف الادريسي: عتبات النّصّ، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008، ص11

[4] جميل حمداوي: لماذا النّصّ الموازي؟ مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافي، باريس، العدد 88، 2006، ص220

5- Architextualité : جامعية النصّية الوضع النوعي (روايّة، شعر...) لنصّ ما وتوجه أفق التوقع عند القارئ»[1].

والمخطط الآتي تلخيص لما يمكن استنتاجه من الفصل الثاني:



[1] جيرار جنيت: طروس الأدب على الأدب، ترجمة؛ محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات النصّ والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص113

الفصل الثالث: سيميائية الصّورة

1-مفهوم السيميائيات وموضوعها:

أ-أصل التسمية:

يتفق جلّ علماء السيميائيات على أن كلمة (sémiotique) «آتية من الأصل اليوناني (sémion) الذي يعني العلامة، و(logos) الذي يعني الخطاب (...) وبامتداد أكبر لكلمة (logos) نعني العلم، هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو التالي: علم العلامات»[1]، و«يتكون مصطلح سيميائية حسب صيغته الأجنبية (sémiotique) أو (sémotics) من جذرين (sémio) و (tique) فالجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين هما (sémio) و (sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما يسمى بالفرنسية (signe) وبالإنجليزية (sign) في حين أنّ الجدر الثاني يعني -كما هو معروف-(علم)»[2]، وبعملية تركيب بسيطة نجد معنى هذا المصطلح هو علم الإشارات أو علم العلامات، و«يمكننا الرجوع بمصطلح سيميولوجيا إلى اليونان القديمة حيث نجد اختصاصا طبيّا يهدف إلى تأويل الأعراض المرضية التي تتجلّى من خلالها مختلف الأمراض وهو علم الأعراض (symptomatologie) وبالتالي فهو يُعنى بدراسة الإشارات والعلامات الدالة على مرض معين»[3]، ويعدّ (جون لوك) أوّل من اشتق المصطلح من اليونانية، حين قسّم العلوم إلى ثلاثة أقسام: العلم الطبيعي، العلم العملي، السيميائي الذي يختصّ بدراسة العلامات.

ويفسّر رشيد بن مالك، مسألة الاختلاف الطفيف بين المصطلح الفرنسي (sémiotique) والإنجليزي (sémiotics) يقول: « ففي اللغة الإنجليزية يُكتب بهذا الشكل (SEMIOTIC) فهو يُماثل صورته في اللغة الفرنسية، من حيث الأصل، ويُغايره في اللاحقة»[4]، ورغم شيوع المصطلحين الفرنسي والإنجليزي، إلاّ أنّنا ونحن في خضمّ بحثنا عن أصل التسمية تصادفنا تعدّدية له، إذ لانعدام وجود مصطلحات متنوعة قريبة من المصطلح المدروس، ويشير (كريستال

---

[1] برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994، ص9.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائية، الدار العربية للعلوم، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص10.

[3] جان كلود دومينجوز: المقارنة السيميولوجية، تر: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عائدات وأشكال التعبير الشعبي، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، تلمسان الجزائر، ع3-4، جوان-ديسمبر 2007، ص39.

[4] رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص174.

ديفيد) إلى ذلك إذ يذكر في اللغة الإنجليزية وحدها: « semiotics، semiology، seminasiology، sémiology»[1].

أمّا في الساحة العربية، فقد شهد المصطلح عدم استقرار واضح، وبخاصة عند محاولة وضع المقابل العربي له، فتعددت الاصطلاحات، وذلك نتيجة لتعريته من أصوله المعرفية، مما أدى إلى تعدّد وجهات النظر، وظهور عدد كبير جدا من المقابلات، والتي من أشهرها ما حصره عادل فاخوري، «فيما يقرب ستة أصوات دالة على المصطلح هي: السيمياء، والسيمية، والسيميائية، والسيميوطيقا، والسيميولوجيا، والرموزية»[2].

ويُعدّ عبد السلام المسدي، واحدا من أنصار مصطلح (علم العلامات)، هذا الأخير الذي يقول عنه عبد الله الغذامي، بأنّه «تعريب سليم ولا اعتراض عليه، لولا أنّني وجدت مشكلة في النسبة إليه، حيث استعصى عليَّ مثلا أن أقول: تحليلا علاماتيا»[3]، أمّا عن مصطلح (سيميائية) فرأيه يوافق رأي صلاح فضل، حيث يقول: «أجد في هذه الكلمة نفس ما يجده الدكتور صلاح فضل فيها، من خشية أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة، أو توسم الوجود بالذات أو يربطها بالسيميا، وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيمياء»[4]، وليس الأمر كذلك بالنسبة للباحثين: رشيد بن مالك، وعبد المالك مرتاض، هذا الأخير الذي استحسن مصطلح السيميائية لأنّه –في نظره– «آت من المادة (س و م) التي تعني فيما تعنيه العلامة، ومن هذه المادة جاء لفظ السيميا»[5]، ومن جهة أخرى فضّلَ بعض الباحثين الاحتفاظ بالمصطلح الأجنبي ونقله كما هو، وفي ذلك يقول صلاح فضل: «ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسم الغربي، لأنّ النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة، إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدّي إلى الخلط»[6]، كما يذهب الغذامي، نفس مذهبه معبّرا عن عدم رضاه عن المصطلح

---

[1] عزت محمود جاد المولى: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2002، ص325.

[2] نفسه، ص326.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية–النادي الأدبي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص41.

[4] نفسه، ص42.

[5] مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي –دراسة وصفية نقدية احصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ط1، 2005، ص126

[6] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003، ص5.

المستعمل، حين يقول: «فإنّني استخدم عن كره مصطلح (سيميولوجي) منتظرا مولد مصطلح عربي، يحل محله، معطيا كل ما يتضمنه المصطلح من دلالات»[1]، ومن خلال ما سبق نجد أن حالة الفوضى والغموض التي تلفّ المصطلح العربي كانت ناتجة عن عدم مراعاة الخلفيات والأصول المعرفية التي نتج عنها المصطلح، بالإضافة إلى أن معظم المصطلحات الموضوعة عبارة عن مساهمات فردية، في حين أن المطلوب هو مصطلح يشمل الدلالات المتعدّدة التي تعكس عمق المصطلح الغربي ومفهومه من جهة، ومراعاة خصوصية أبنية وقوانين اللغة العربية من جهة أخرى.

ب-السيمياء في اللغة:

إنّ البحث عن التاريخ اللغوي للفظ (السيمياء) واستعمالاته منذ القدم، يجعلنا نقف على حقيقة مفادها أنّ وجود هذا اللفظ ضارب في القدم، وأنه يستعمل في معظم حالاته للدلالة على العلامة، وستكون البداية مع كتاب الله العزيز، حيث ورد اللفظ في عدّة مواضع منها قوله عز وجل: ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَن سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾[2]، وفي موضع آخر: ﴿ونَادَى أَصْحَابُ الأعرافِ رجالا يعرفونَهم بسِيماهم قَالُوا ما أغنَى عنكُم جمعكُم وماكُنتُم تَستَكبرونَ﴾[3]، وفي كلتا الآيتين كانت (سيماهم) بمعنى علاماتهم المميزة لهم، والتي يُعرفون بها، كما ورد اللفظ في قوله تعالى: ﴿لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيم﴾[4]، فتعرفهم بسيماهم أي، بعلاماتهم التي ذكرها الله تبارك وتعالي في وصفهم.

وليس ببعيد عن هذه الدّلالة، نجد أغلب المعاجم العربية تقدم لنا لفظ (سيمياء) بمعنى العلامة، ففي لسان العرب، نجد: «السيمياء: العلامة: مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب "وسم" وهي في الصورة "فعلى" يدل ذلك على قولهم: سمة، فإن أصلها: "وسمى" ويقولون: "سيمى"

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، نفسه، ص43.

[2] سورة الأعراف الآية 46

[3] سورة الأعراف الآية 48

[4] سورة البقرة الآية 273

بالقصر، وسيمياء بزيادة الياء والمد، ويقولون "سوم" إذا جعل عليه سمة"»[1]، ثم يربطه ابن منظور، مباشرة بأهم استعمالاته عند العرب قديما حيث يقولون «سوم فرسه؛ أي جعل عليه السمة، وقيل: الخيل المسومة، وهي التي عليها السيمة، والسومة، وهي العلامة»[2]. ويقول الأعرابي: السيم، هي العلامات على صوف الغنم، وفي الحديث إن لله فرسانا من أهل السماء مسوّمين، أي معلّمين، وفي نفس السياق يتحدث الجوهري، عن نفس الدلالة في كلّ من «السومة السيمة والسيما مقصور من الواو، وقد ترد السيماء والسيمياء ممدودتين الفعل(...) والسومة بالضم تعني العلامة التي تُجعل على الشاة»[3]، كما ذكر الفيروز آبادي، «السومة بالضم، والسيمة والسيماء والسيمياء بكسرها تعني العلامة وسوّم الفرس تسويما: جعل عليه سمة»[4]، إضافة إلى دلالة لفظ السيمياء، على معنى العلامة، فإنها تستعمل أيضا ليقصد بها معنى الحسن والبهجة، «قال الشاعر أسيد بن عنقاء الفزازي:

غُلامٌ رَمَاهُ الله بالحُسْنِ يَافعًا لهُ سِيمَاءُ لا تُشَقُّ عَلَى البَصَرِ»[5]

ويشير بطرس البستاني، «إلى كون لفظ سيمياء عبراني، مركب من "شِمْ" أي اسم، و "يَهْ" أي لله، فيكون الحاصل منها اسم الله، وإلى أنّ علم السيمياء، يطلق على غير الحقيقي من السحر وهو الأشهر، وحاصله إحداث مُثولات خيالية لا وجود لها في الحس، وقد يطلق على إيجاد تلك المثولات بصورها في الحس وتكون صورا في جوهر الهواء»[6]، ومن هنا نلحظ أنّ استعمالات اللفظ في مجملها كانت تدور في فلك العلامة، فرغم وجود بعض المعاني الأخرى، إلاّ أنّ المتفق عليه في مصادر اللغة أن السيمياء تستعمل معنى العلامة، لكننا قد نعثر للفظ سيمياء، على دلالات جديدة في الكتب التراثية، التي من بينها ما ذكره ابن خلدون–متفقا بذلك مع صاحب محيط المحيط– في مقدمته مشيرا إلى علم السيمياء، لكن بتسمية مغايرة هي (علم أسرار

[1] ابن منظور: نفسه، ص308.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الجوهري (أبو نصر بن حامد): الصحاح في اللغة والعلوم، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم؛ عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص631.

[4] الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، المطبعة الحسنية المصرية، مصر، ج2 ط2، 1344ه، ص1452.

[5] ابن منظور، مادة (سوم)، وذكره أيضا بطرس البستاني: محيط المحيط، بيروت، لبنان، مج7، 2000، ص433

[6] نفسه، ص433.

الحروف)، إذ يقول: «علم أسرار الحروف وهو المسمّى لهذا العهد بالسيميا، نُقل وضعه من الطلسمات، إليه في اصطلاح أهل الصرف من المتصوفة فاستعمل استعمال العام في الخاص»[1]، وهذا معناه أنّ السيمياء كانت لها دلالة واسعة، «حيث كانت تطلق على الطلسمات التي هي بمثابة علم يستعمل صاحبه بروحانيات الكواكب وأسرار الأعداد وخواص الموجودات وأوضاع الفلك المؤثرة في عالم العناصر كما يقول المنجّمون»[2]، وفيما بعد استعمل في معنى أكثر خصوصية وهو علم أسرار الحروف.

ومن أشهر المعاجم الأجنبية التي تناولت هذا اللفظ، نذكر معجم (لاروسLarousse) الذي يستعمل مصطلح السيميائية، تارة كنظرية عامة للدلائل (signes)، وتارة أخرى كممارسات دلالية(Pratiques signifiantes) في مختلف مجالات التواصل، مثل: سيميائية السينما، ويشير في ذات السياق إلى أن مصطلح السيميائية، يستغل أحيانا مرادفا لمصطلح السيميولوجيا، المشتق من اليونانية (sémion)، وأنّ السيميولوجيا، هي العلم العام للعلامات، والقوانين التي تنظمها في ظل الحياة الاجتماعية»[3]، بالإضافة إلى المعجم الموسوعي: (Hachette) يعرّف مصطلح (sémiotique) «على أنه النّظرية العامة للعلامات، وللأنظمة الدلالية اللّغويّة وغير اللّغويّة على حدٍّ سواء، ويخصّ بالذكر وكمثال سيميائية الصورة (la sémiotique picturale) وهي تحليل للبنية الشكلّية والدلالية للأعمال الفنّية والرسومات»[4]، ويضع قاموس (روبير) عدّة تحديدات للسيميائية، «إذ يعتبرها نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر من جهة، وتُعني بالأدلة والمعنى وسيرها داخل المجتمع من جهة أخرى»[5]، وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز، وبعد الانتقال بين المصادر العربية والأجنبية من أجل استقصاء للمعاني اللّغويّة للمصطلح، نلاحظ أنّ التعريفات اللّغويّة السابقة جميعها، تتفق حول نقطة محوريّة ألا وهي مقابلة السيمياء للعلامة، مما يجعل السيميائيات هي: علم العلامات.

---

[1] عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس ج2، ط1، 1984، ص631.

[2] نفسه، ص628.

[3] Le Petit Larousse: bordas, 1997, p931.

[4] Hachette encyclopédique: spadem, Ada gp, paris, 1997, p1723.

[5] Le Petit robert: Dictionnaire alphabétique et analogique française, par Paul Robert, 1992, p1795

ولقد ارتبطت السيمياء دائما بوجود الإنسان، واهتمت بكلّ مظاهر عيشه وسلوكياته «فمنذ أن أحسّ الإنسان انفصاله عن الطبيعة، وعن الكائنات الأخرى، واستقام عوده، بدأ يبلور أدوات تواصلية جديدة، تتجاوز الصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات، وبدأ السلوك السيميائي في الظهور»[1]، ولذلك فإنّ الباحث عن تاريخ السيميائيات في الفكر الإنساني سيجد لمحات متفرقة تدل على تأملات الإنسان في العلامة «لا عن قصد المعرفة بل عن قصد التشكيك في المعرفة»[2]، ولم يكن العرب بمنأى عن ذلك، حيث عرفوا ما يُسمى اليوم بعلم السيميولوجيا، في إشارات متناثرة ضمن علوم متنوعة كعلم النحو، وعلم البلاغة، وعلم التفسير، وعلم التصوّف وغيرها، حيث تبدو إشارات علماء العربية إلى هذا العلم من خلال أبحاثهم في دلالة العلامات غير اللّغوية، والعلاقة بين الدال والمدلول، وغيرها من المسائل ذات الأبعاد الفلسفية.

ج-السّيمياء في الاصطلاح:

إنّ أوّل محاولة لوضع تعريف للسيمياء كانت من قبل العالم السويسري (فردنان دي سوسير)، الذي يقول: «إنّه من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام، ونقترح تسميته بـ(sémiologie) أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانية (sémion) بمعنى دليل، ولعلّه سيمكّننا من أن نعرف ممَّ تتكون الدلائل والقوانين التي تسيّرها(...) وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام(...) فلئن أمكننا لأوّل مرة أن نُقرَّ للألسنية مكانا ضمن سائر العلوم فذلك لأننا ألحقناها بعلم الدلائل»[3]، ونلاحظ من خلال مفهوم (دي سوسير) أنّه يربط السيميولوجيا التي تدرس حياة العلامات بنوعيها (العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة) بالمجتمع، وبالتالي فاللسانيات باعتبارها دراسة للأنظمة اللّغويّة، لا تشكّل إلاّ جزءا من السيميولوجيا كعلم عام.

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، المغرب، ط2، 2005، ص26.

[2] سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا–السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط2، 1986، ص14.

[3] فردنان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تع: صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص37.

ويعرّفها العالم الأمريكي (شارل سندرس بورس) انطلاقا من خلفيته الفلسفية بأنّها مرادفة للمنطق، إنّها اسم آخر له، يقول: «ليس المنطق بمفهومه العام إلاّ اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلّية للعلامات»[1]، ومن هنا تتجلّى بعض من أفكار (بورس) التي أدّت إلى تطوير الدرس السيميائي لديه، والتي كان من أبرزها اهتمامه بدراسة الدليل اللغوي من وجهة فلسفية خالصة.

أمّا عن الفرق بين المصطلح السوسيري، ونظيره البورسي، فيعلّق (جون ماري كليكنبارغ)على العلاقة بينهما من خلال تمييزين: «الأول؛ خاص بعلاقة تضمين بين السيميولوجيا –كمصطلح مزدوج، يمكن أن نودعه مفهوما عاما جدا– والسيميائيات التي تشكلّ في ذلك مصطلحا في غاية الخصوصية، تشير السيميولوجيا بالنسبة لبعض المنظّرين إلى المادة التي تُغطي كلّ أنواع اللغة، أمّا السيميائية، فإنّها تشير إلى واحد من الموضوعات التي يمكن أن تُعنى بها هذه المادة، ونعني بذلك لغة من هذه اللغات، مثلا اللغة السيميائية، على نحو ما تكون الكتابة المرسومة (...) روائح المدينة، لحن البوق، الثوب، لغة الصم البكم(...) وعليه تعد كلّ واحدة من هذه السيميائيات تحيينا للسيميولوجيا بوصفها مادة عامة، أمّا في التمييز الثاني؛ فيظهر مصطلح السيميائية عاما جدا، أين تُعنى السيميولوجيا بدراسة اشتغال بعض التقنيات المسخّرة للتبليغ في المجتمع، كالشارات العسكرية(...) غير أنّ الروائح (...) التي لا تبدو أنها اتخذت للتبليغ، تنأى عن هذه المادة، وهذا لا ينفي حملها للمعنى، مما يفرض وجود علم يدرسها، وهو السيميائية باعتبارها شديدة العموم»[2]، إنّ هذا التّمييز يدل على عدم الاتفاق حول تعريف معين، ولكن هذا لا يمنع من أن تشكلّ السيميولوجيا أو السيميائية شبكة تحليل خاصة لبعض الظواهر التي تقترب منها بطرحها لسؤال يُظهر أصالتها، إنه السؤال عن المعنى، ويتمّ توظيف و«استعمال اللفظين في العديد من المواقف دون تمييز، رغم أن اللجنة الدولية التي قامت بإنشاء (الجمعية الدولية للسيميائيات) في جانفي 1969، قبلت مصطلح سيميوطيقا باعتباره يغطي كلّ معاني اللفظين، دون أن تُلغي استعمال (سيميولوجيا)، وفي فرنسا مثلا، غالبا ما يستعمل مصطلح

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000، ص26.

[2] جون ماري كليكنبارغ: السيميولوجيا أو السيميائيّة؟ –الموضوعات والأهداف–، مجلة بحوث سيميائية، ع3–4، ص19.

سيميائيات بمعنى؛ السيميائيات العامة، بينما يُحيل مصطلح سيميولوجيا؛ على سيميائيات خاصة، مثل سيميولوجيا الصورة»[1].

ويرى (غريماس) «إنّ السيميائية علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعيدين، وهو من العلوم الأمهات ذات الجذور الضاربة في القدم، وهو مرتبط أساسا بـ(سوسير)، و(بورس)»[2]، كما ويتفق جل علماء اللغة الغربيين من أمثال (تودوروف)، (غريماس)، (جوليا كريستيفا)، (ج. دوبوا) على «أنّ السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات»[3].

ويعرّفها صلاح فضل، بقوله: «هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرّمزيّة في كلّ الإشارات الدالة وكيفية هذه الدّلالة»[4]، والواضح أن النّظرية السيميائية، تتميز عن باقي النّظريات بسعتها حيث تشمل جملة من العلوم، ثم قدرتها على التعامل مع مختلف الظواهر، وجانبها لا يخلو من تعقيد، لأنها كما يقول الباحث المغربي سعيد بنكراد: «ليست سوى تساؤلات تخص الطّريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته؛ أي معانيه، وهي أيضا الطّريقة التي يستهلك بها هذه المعاني» [5]، ثمّ هي «كشف واكتشاف لعلاقات دلالية غير مرئية، من خلال التجلّي المباشر للواقعة، إنّها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتوارى والممتنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصّية أو التّعبير عن مكونات المتن»[6]، ومن خلال مختلف التعاريف التي يقدمها جملة من النقاد والباحثين، صار بالإمكان لمس مدى سعة النّظرية السيميائية، وتعدّد علاقاتها مع عديد المجالات المعرفية، وستكون المحطات المقبلة كفيلة بتوضيح ذلك أكثر.

د-موضوع السيميائيات:

إنّ أوّل من حدّد موضوع السيميائيات هو العالم السويسري (فردنان دي سوسير)–كما أشرنا سابقا–حيث ربطها مباشرة بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وذلك «من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكّننا من تحليل منطقة هامة من (الإنساني والاجتماعي) عبر

---

[1] جان كلود دومينجوز: المقاربة السيميولوجية، تر: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، ع3–4، ص40.

[2] فيصل الأحمر: نفسه، ص14.

[3] عصام خلف كامل: نفسه، ص18.

[4] نفسه، ص20.

[5] سعيد بنكراد: نفسه، ص12.

[6] نفسه، ص15.

إعادة صياغة حدود هذه الأنساق وشكلنتها، فالوجود الإنساني لا يتحدّد فقط من خلال ما يقترحه اللسان من معرفة، بل يتحدّد أيضا من خلال كلّ الأنساق التواصلية التي ليست بالضرورة من طبيعة لسانية، لهذا لا يمكن أن نتجاهل انساقا كالإشارات والرموز والطّقوس الاجتماعية وكلّ ما ينتمي إلى الأنساق البصريّة، وهذه الأنساق هي ما يشكلّ الموضوع الرئيس للسيميولوجيا»[1]، وهنا نلمس مباشرة تلك العلاقة التي تربط بين اللسانيات باعتبارها الدراسة العلمية للغة البشرّية، والسيميائيات كمجال لدراسة أنظمة التواصل بعامة، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، وهذا ما جعل (سوسير) يشير إلى وجود علم أوسع من اللسانيات، ألا وهو السيميولوجيا، ولذلك فإنّه بالإمكان الحديث عن «سيميائيات للصورة الفوتوغرافية، وأخرى للإشهار، كما يمكن أن نتحدث عن سيميائيات للحديث اليومي، وأخرى للخطاب السياسي، وثالثة للسرد، ورابعة للشعر(...) فالسيميائيات في جميع هذه الحالات هي بحث في المعنى، لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعدّدة، أي بحث في أصول السيميوز*، وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصبّ فيه السلوكات الإنسانية»[2]، لذلك تقول (جوليا كريستيفا): «إنّ دراسة الأنظمة الشفويّة وغير الشفويّة، ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة، علم أخذ يتكون وهو السيميوطيقا»[3]، أمّا مهمّتها فتلخصها الباحثة نفسها بقولها: «دور السيميائية، هو بناء نظرية عامة عن أنظمة الإبلاغ»[4].

فالسيميائيات «علم يستمدّ أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية، كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتّحليل النفسي والأنثروبولوجيا(...)وبالتالي فإنّ موضوع السيميائيات غير محدّد في مجال بعينه، فهي تهتمّ بكلّ مجالات الفعل الإنساني: «إنّها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءًا من الانفعالات البسيطة، ومرورا بالطّقوس الاجتماعية، وانتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى»[5]، وهي من خلال ذلك «تطمح إلى أن تتشكلّ علما للدلالة يهدف إلى فهم سيرورات إنتاج المعنى، من منظور تزامني، وهي بذلك متعدّدة الاختصاصات على

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص16.

* السيموز هي السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات.

[2] سعيد بنكراد: نفسه، ص12.

[3] عصام خلف كامل: نفسه، ص26.

[4] فيصل الأحمر: نفسه، ص12.

[5] سعيد بنكراد: نفسه، ص15، 16.

اعتبار أن حقلها يُعنى بفهم ظواهر متعلقة بإنتاج المعنى، في أبعاده الإدراكية والاجتماعية والتواصلية»[1].

ويحدد (جان كلود دومينجوز) ثلاثة مستويات كبرى، تشكلّ الصورة العامة للسيمائيات من دون أن تكون معزولة عن بعضها البعض ألا وهي:

1-«**السيميائيات العامة:** وغايتها بناء وبَنْيَنَةُ موضوعها النّظري، وكذا تطوير نماذج شكلّية خالصة ذات قيمة عامة، ويتعلق هذا المستوى بنظرية المعرفة.

2-السيميائيات المتخصصة: تقوم على دراسة الأنظمة الرّمزيّة للتعبير والتواصل، الخاصة في هذا المستوى، حيث تُدرس الأنظمة اللّغويّة بصورة نظرية انطلاقا من وجهات نظر: علم التراكيب، علم الدّلالة، والصياغة التداولية، ويتعلق هذا المستوى بدراسة اللغة، ومن أمثلتها: علم تعابير الجسد، سيميولوجيا الصورة الثابتة، سيميولوجيا السينما... الخ.

3-السيميائيات التطبيقية: وهي تطبيق منهج للتحليل يستعمل مفاهيم سيميائية، يتعلق حقل نشاطها بتفسير الإنتاج من أية طبيعة كان، مثلا سيميولوجيا الصورة الثابتة وتحليلها بواسطة أدوات سيميائية، يُعنى هذا المستوى بالخطاب»[2].

وحسب الباحثة سيزا قاسم، فإنّ الهدف من السيميولوجيا أو طموحها هو: «تفاعل الحقول المعرفية المختلفة، والتفاعل لا يتم إلاّ بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية، وهذا العامل المشترك هو العامل السيميوطيقي»[3]، فالتحليل السيميولوجي يمنحنا إمكانية أن نبيّن كيف أن الدّلالة الإجمالية للرسالة، تبدو أكثر تميّزا حتى لو كانت في حالتها العادية، كما يسمح بإبراز طرق الإقناع التي تتضمنها كل ممارسة خطابية.

2-أهم الاتجاهات السيميائية:

أ-سيميولوجية دي سوسير:

ارتبطت السيميولوجيا ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي، الذي أرسى دعائمه عالم اللغة السويسري (دي سوسير)، هذا الأخير الذي أحدث القطيعة مع الدراسات اللّغويّة السابقة وقد كان شغوفا بالدراسات اللّغويّة، وفور اطّلاعه على هذه الأخيرة، واكتشافه للمعيارية التي تميّزها لم يلبث

[1] جان كلود دومينجوز: نفسه، ص45، 46.

[2] نفسه، ص46، 47.

[3] سيزا قاسم: نفسه، ص13.

أن أدخل عليها الجانب العلمي الموضوعي الذي أخذه عن دراساته الفيزيائية السابقة، وبذلك دعا إلى تبني المنهج الوصفي، الذي لا تحتكم قوانينه إلى عوامل لا نصية، من قبيل العوامل التاريخية، وبالتالي دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، من أجل الوصول إلى نتائج علمية صارمة يمكن تعميمها على مختلف اللغات البشرّية، لقد حدّد (دي سوسير) دائما مجال دراسته، وحصرها في اللغات الطبيعية، وأشار إلى أنّ هذا العلم ليس إلاّ جزءا من علم أوسع يدرس مخلف الأنظمة الدلالية، والذي اصطلح على تسميته بالسيميولوجيا.

وإشارة (دي سوسير) إلى هذا العلم الجديد إنّما يدل على وعيه التام بأنّ العملية التواصلية تتم عبر مجموعة من الإشارات اللّغويّة وغير اللّغويّة، أي أنّ التواصل ممكن عن طريق أنساق ليست بالضرورة ذات طبيعة لسانية، لذلك قام بداية بـ «تحديد علم اللغة بعد النظر إلى شكل العوامل البيولوجية والفيزيقية والسيكولوجية والاجتماعية والتاريخية والجمالية والعلمية التي تتداخل وتتشابك لتكوّن نسيج النشاط اللغوي لدى البشر»[1]، فحصر «مجال الدراسة اللسانية في دراسة اللسان البشري الذي اعتبره أداة للوصف والتصنيف، بل هو الأداة الخالقة والمؤولة للمجتمع كلّه، إنّ اللسان هو أرقى الأنساق التواصلية، لأنّه يعدّ مؤولها ووجهها اللفظي، وهو المصفاة التي عبرها تحضر هذه الأنساق في الذهن(...) إنّه وحده يستطيع أن يكون أداة للتّواصل ونسق يوضح نفسه بنفسه، وبعد هذا وذاك الأداة الوحيدة لفهم وتأويل الأنساق الأخرى»[2]، كما أنّ اللسان يمثّل المضمون الرئيس للكون ولأنماط وجوده، بل يمكن القول «إنّ اللسان هو الأداة الوحيدة التي عبرها نعقل الكون ونحوله من مجرد "معطيات حسية بلا نظام" إلى كون يعقل من خلال كيانات أخرى هي المفاهيم»[3]، إنّ هذه المكانة سمحت للسان بأن يكون البوابة الرئيسة التي تقود إلى فهم الإنسان والبعد الاجتماعي من منطلق التّدليل التواصلي، ثم إنّ معرفة القوانين التي تحكم اشتغال اللسان ستسمح لنا بتطبيقها على بقية الأنساق الدالة، «إنّ سوسير حصر اهتمامه الأساس في محاولة تحديد كنه اللسان والكشف عن قوانينه، لأن قوانين اللسان في اعتقاده –وهو أمر سيثبته لاحقا–هي نفسها التي يجب أن تقود إلى معرفة قوانين الأنساق الأخرى، فتأسيس السيميولوجيا

[1] سمير حجازي: المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الرحاب الجامعية، بيروت، لبنان، ص194.

[2] سعيد بنكراد: نفسه، ص63، 64.

[3] نفسه، ص61، 62.

كدرس مستقل لا يمكن أن يتم قبل تأسيس اللسانيات كدرس مستقل ومكتف بذاته»[1]، إنّ تحديد (دي سوسير) «لهوية اللسان وموضوعه وعناصر تشكلّه كان مدخلا أساسا لفهم كنه العلامات غير اللسانية، التي تتميز بالآتي:

- إنها شبيهة باللسان، ويمكن بالتالي دراستها انطلاقا من القوانين التي سيتم الحصول عليها بعد دراستنا للسان.
- هي وقائع دالة أي؛ حاضنة لقيم إنسانية، فهي ولدت ونمت وتبلورت داخل الممارسة الإنسانية.
- تدرك هذه الوقائع من خلال موقعها داخل نسق ما، وبعبارة أخرى، فإنّ الواقعة الواحدة تفتقر إلى الثبات والاستقرار والاستمرار في الوجود إذا لم تتحدد كعنصر في نسق ما، إنّها بذلك شبيهة بوحدات اللسان التي تتحدد وظيفتها الأساس في كونها من طبيعة اختلافيه»[2]، وتبعا لذلك جاء التصور السوسيري، لذلك العلم الجديد الذي يدرس الأنظمة التواصلية المختلفة من غير اللغات الطبيعية، وكانت هذه هي نقطة البداية، ويرى سعيد بنكراد، أنّ التعريف الذي يقدمه سوسير، للسانيات وللسيميولوجيا معا، باعتبار «هذين النشاطين المعرفيين متداخلان ومتشابكان لدرجة أنّ السيميولوجيا لكي تتأسس، هي في حاجة إلى المعرفة اللسانية، وعندما تتأسس هذه السيميولوجيا، فإن قوانينها الجدية هي ما سيطبق على اللسانيات»[3]، وقد أكد (دي سوسير) على أنّه مادامت اللسانيات جزءا من السيميولوجيا، فإنّها بالضرورة خاضعة للنتائج التي توصل إليها في الحقل السيميولوجي.

لكن هذا لا ينفي وجود كثير من علماء اللغة الذين أتوا بعده وقلبوا هذه المقولة إلى الضد، ومن أمثلتهم (رولان بارث) الذي احتفظ بالكثير من مصطلحات (سوسير)، خاصة مصطلحي الدال والمدلول، بالإضافة إلى اللغة والكلام، لكنه بالمقابل خالف رأيه حول عد اللسانيات جزءا من السيميولوجيا، ودعا إلى إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، وقال بأنّ اللغة ليست إلاّ جزءا من علم العلامات، وبأنّ «اللسانيات ليست جزءا ولو منفصلا من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات

---

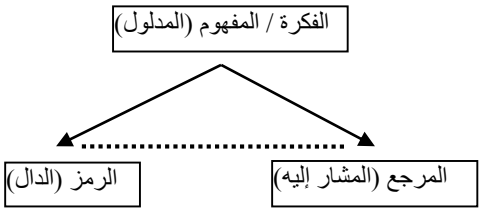
[1] سعيد بنكراد: نفسه ص66.

[2] نفسه، ص64.

[3] نفسه، ص68.

الوحدات الخطابية الدالة»[1]، وهو أيضا رأي الناقدة (جوليا كريستيفا) حين تقول: «تستطيع اللسانيات أن تصبح النموذج العام لكلّ سيميولوجيا، بالرغم من كون اللسان ليس سوى نسق خاص من ضمن الأنساق السيميولوجية»[2]، فاللسانيات أهم بكثير من السيميولوجيا، لأنّها الأساس في تكوّنها وتشكيل قواعدها، وكيف لا تكون كذلك وقد تبنّت السيميولوجيا في بدايتها كلّ مبادئ ألسنية سوسير باعتباره أب اللسانيات الحديثة.

وكان لمفهوم الدليل عند (سوسير)، أثرا كبيرا على الدراسات اللاحقة، حيث تمّ تبني ذلك المفهوم من قبل اللسانيين والسيميولوجيين الذين أتوا بعده، لكن هذا لا ينفي وجود إضافات وتعديلات من قبل بعضهم، من أمثال (رولان بارث) الذي رفض فكرة وجود رابطة ثابتة بين الدال والمدلول، ودليله على ذلك كون «الإشارات تعوم سابحة لتُغري المدلولات إليها لتنبثق معها، وتصبح جميعا دوالا أخرى ثانوية متضاعفة، لتجلب إليها مدلولات مركبة»[3]، وكذلك يوضّح النموذج المقدّم من طرف كلّ من(ريتشارد Richards) و(أوجدن Ogden) في كتابهما "معنى المعنى"(the meaning of meaning) ، الذي صدر عام 1923، على اختلاف في تفسير العلاقة الرابطة بين طرفي الدّلالة (الدال والمدلول)، على اعتبار أنّ هناك علاقة غير مباشرّة تجمع الدال والمدلول من جهة بالمرجع، وهو الواقع الخارجي الظاهر للأعيان، وفي المقابل توجد بين الدال والمدلول علاقة سببية، بمعنى أنّ المدلول هو السبب في وجود الدال، ويتم تمثيل هذه الفكرة في الشكل الآتي[4]:



وقد كانت الدراسات اللغوية عند (سوسير) المنطلق في اتجاه مشروعه السيميولوجي، كما كانت أرضية صلبة بنت عليها مختلف الاتجاهات مفاهيمها وأسسها، ولا يسعنا أن نذكر كل هذه الاتجاهات، لكنّنا سنكتفي بما يخدم بحثنا خاصة الاتجاه البورسي.

---

[1] رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، تع: محمد البكري، كلية الآداب مراكش، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص29.

[2] جوليا كرستيفا: نفسه، ص15.

[3] عبد الله الغذامي: نفسه، ص46.

[4] كمال بشر: دراسات في علم اللغة، دار المعارف، مصر، ط3، 1971، ص159.

ب-سميوطيقا بورس:

يُجمع جلّ الباحثين على أنّ فهم الدرس السيميائي الحديث يستدعي ضرورة العودة إلى الأصول المعرفية المحدّدة لكنهه، خاصة إذا تعلق الأمر بسيميائيات (ش. س. بورس C. S. Peirce) التي تحيلنا –كما هو حال السيميائيات الأمريكية–على رصيد فلسفي واسع، كان نتاجا لخلفية أفلاطونية أرسطية كانطية، تعكس وبوضوح شديد اتجاه صاحبها، فالسيميائيات في تصوّر (بورس)، «ليست مجرد أدوات إجرائية يمكن استثمارها في قراءة هذه الواقعة النصّية أو تلك، كما لا يمكن أن تكون نموذجا تحليليا جاهزا، قادرا على الإجابة عن كلّ الأسئلة التي تطرحها الوقائع، إنّها على النقيض من ذلك، فهي سيميوز، ونمط تداولها واستهلاكها(...)، إنّها تصوّر متكامل للعالم (باعتباره علامات)»[1]، وهي تجعل من «الإنسان علامة، وتجعل منه صانعا للعلامة، وتقدّمه كضحية لها في نفس الآن، كما تدرك العالم باعتباره كلّية (ليس هناك فصل بين الواقع والفكر)، ولكنها تضع هذا العالم للتداول باعتباره انساقا غير قابلة للوصف الكلّي»[2]، وعلى حدّ تعبير سعيد بنكراد، فإنّ ما هو أساس في أيّة نظرية ليس التقنيات والأدوات والمفاهيم المعزولة، إنّ هذه الأدوات أمر لاحق، ولا تشكلّ في نهاية الأمر سوى وجه مرئي لأساس معرفي هو وحده الضامن لهوية النظرية ووجودها.

وقد شكّل المنطق والرياضيات والظاهراتية ميادين اهتمامات(بورس) قبل وُلوجه عالم السيميائية، باعتبارها المرحلة الأخيرة لتفكيره، وهي المرحلة التي استثمر فيها رصيده من العلوم السابقة، ولا يسعنا الوقوف عند المنابع الأساسية، والأرضية التي أسّس عليها دراسته، لأن الذي يهمنا هي المرحة الأخيرة، التي صبّ كلّ معارفه بها، إلى درجة أنّه يقول «لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء سواءً تعلق الأمرّ بالرياضيات أو الأخلاق أو الميتافيزيقا، أو الجاذبية أو الديناميكية الحرارية، أو علم البصريات أو الكيمياء، أو علم التشريح المقارن أو علم الفلك، أو علم النفس أو علم الأصوات، أو الاقتصاد وتاريخ العلوم، (...) إلاّ من زاوية نظر سيميائية»[3].

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص27.

[2] نفسه، ص28.

[3] نفسه، ص13.

ويورد الماكري، قولا لـ (بورس) يحدّد من خلاله مراتب الوجود الثلاث يقول فيه: «رأيي أنّ هناك ثلاث صيغ للوجود، وأجزم أنّه بإمكاننا رؤيتها مباشرة في عناصر كلّ ما هو حاضر في الذهن في أي وقت، بطريقة أو بأخرى، هذه الصيغ هي: وجود الإمكان الكيفي الموضوعي، وجود الواقع الفعلي المتجسد، والقانون الذي سيحكم الوقائع في المستقبل»[1]، وهذه المقولة تعكس تأثر (بورس) بالمنطق الرياضي، أو ما يسمى «البروتوكول الرياضي الذي يتحدد كل نسق وفقه باعتباره كيانا ثلاثيا، ولا يمكن إلاّ أن يكون ثلاثيا»[2]، فيقابل الوجود الأول مرتبة الأولانية، والوجود الثاني مرتبة الثانيانية، أمّا الوجود الثالث فيقابل مرتبة الثالثانية، وهذا ما يحيلنا إلى نظرية المقولات، فما الذي تعكسه هذه النظرية؟ وما محتواها؟

- **نظرية المقولات:** أنّ استيعاب التصور البورسي، للعلامة يمرّ بالضرورة عبر الوعي الجيد لتصوره الخاص بنظرية المقولات، فالتجربة الإنسانية لديه تمثل كيانا منظما من خلال مقولات ثلاث، هي الأصل والمنطق في إدراك الكون، وإدراك الذات، وإنتاج المعرفة وتدوالها، إنّها مجموعة من المقولات النطقية حول الوجود وهي: «الأولانية؛ وتشمل البعد الكيفي للواقع في احتماليته وعفويته، وهو عالم الممكنات والأحاسيس والكيفيات، والثانيانية وهي عالم الموجودات والوقائع والموضوعات، والثالثانية وتشمل الفكر والقوانين التي تربط العالمين الأول والثاني، وتكون وسيطا بينهما، وهذا النوع من التفكير الشمولي أو الكلّي، يتجاوز التناقض الذي يمكن أن يوقعنا فيه كل تفكير قائم على ثنائية»[3]، فكل ثنائية يجمعها رابط وتفكير شمولي لكيلا تقع في التناقض.

ولمقولات (بيرس) أهمّية كبرى في إرساء دعائم الدرس السيميائي، وخاصة ما يتعلق بالبناء الداخلي للعلامة، وما سيسميه لاحقا التوزيع الثلاثي للعلامة، حيث أنّ «ما ينتمي إلى العلامة باعتبارها صيغة تنظيمية مباشرة للتجربة الإنسانية، وما ينتمي إلى المقولات باعتبارها تشكلّ الروابط الأولية التي تجمع بين مكونات التجربة الإنسانية (أشكال الوجود)، يعود إلى نفس المبدأ: التخلص من المعطيات الحسية باعتبارها كيانات جوفاء لا يمكن أن تنتج معرفة»[4]، لذلك فلا مناص من تفصيل أكثر يخص هذه المقولات كلّا على حدة.

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، نفسه، ص43.

[2] نفسه، 42

[3] آمنة بلعلى: سيميائية شارلز سندرس بورس: قراءة أولية، مجلة بحوث سيميائية، ع3-4، ص232.

[4] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص 41

أ- **الأولانية:** هي «نمط الوجود الذي يقوم على واقع كون موضوع / ذات(sujet)هي موضوعيا كما هي، دون اعتبار لأي شيء آخر، إنها وجود الشيء، والذات في ذاتها»[1]، إنّ الأولانية تحيل في تصور (بورس) على "الوجود النوعي الموضوعي" وهو يعرّفها على أنّها كون شيء ما، هو كما هو إيجابيا، دون اعتبار لشيء آخر، ولا يمكن أن يكون هذا الشيء إلاّ إمكانا، ويمثّل الصفر عنده العدم، إذ لا وجود لداخل وخارج وقانون، وإنّما إمكانيات غير محدودة، وبعدهُ تأتي مرتبة الأولانية، وتعني وجود الشيء في نفسه مرتبطا بشيء، وممتدا في الأشياء المادية، أي أنه موضوع / ذات كما هو، دون اعتبار لأي شيء آخر.

ب-الثانيانية: هي «نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بثان دونما اعتبار لثالث، إنّها تعين وجود الواقعة الفردية»[2]، فهي كل ما هو موجود في عالمنا الخارجي متجسدا ومحققا، أو متخيلا أي أنّها الملامح والمعالم المشكلّة لمفهوم الأولانية، وبانتقالنا من الأولانية إلى الثانيانية، نكون في واقع الأمرّ بصدد الخروج من دائرة المتصل المنفلت من أي تحديد إلى الوجود العيني المحدّد من خلال وقائع، حيث تسعى الموجودات الفردية الممكنة التي تتصف بالعمومية إلى البحث عن منزلتها داخل النسق العام للكون.

ج-الثالثانية: لا يتفاعل الإنسان بطبيعته مع العالم الخارجي دون وسائط، إنّه يفعل ذلك من خلال اللغة ومن خلال الدين والأسطورة والخرافة، ففكرة التوسط بين الإنسان وعالمه، هي الأساس الذي يجعل من كل شيء، وكل سلوك يفرغ داخل قوالب رمزية لكي يتم استيعابه، باعتباره مجموعة من المفاهيم، لذلك فـ«الإمساك بالبعد الرّمزي للتجربة الإنسانية هو وحده الكفيل بإنتاج المعرفة وتداولها، وتلك هي الوظيفة الأساس التي تقوم بها الثالثانية، على اعتبار أنّها تمثل نمط الوجود المتوقع بناءً على كون الحدث أو الشيء المتوقع الوجود محكوم بقانون يضبطه»[3]، وعلى هذا الأساس، فإنّها «نسق يتحكم في عناصره الموجودة ويستحضر إلى الذهن ما غاب منها، والثالثانية ليست مفروضة من الطبيعة لكنها فُرضت على الطبيعة لتحديد اللامحدود»[4].

---

[1] محمد الماكري: نفسه، ص44.

[2] سعيد بنكراد: نفسه، ص62.

[3] محمد الماكري: نفسه، ص44.

[4] محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، نفسه، ص80.

ولئن كانت نظرية المقولات حقلا مكتفيا بذاته، ويخص التجربة الإنسانية في عمومها، فإنّها تعدّ الأساس الصلب الذي عليه ستبنى السيميائيات، باعتبارها نظرية للمعرفة ومنطلقا في الإدراك.

- **العلامة والسيرورة التّدليلية (السيميوز):**

إن الحديث عن سيميائيات (بورس) هو حديث عن تصوره لعملية الإدراك: «إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك "الأنا" وإدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه "الأنا"(...) فلا شيء يوجد خارج العلامات أو دونها، ولا شيء يمكن أن يدلّ اعتمادا على نفسه دون الاستناد إلى ما توفره العلامات كقوّة للتمثيل، فالتجربة الإنسانية بكافة أبعادها ومظاهرها، تشتغل في تصوره كمهد للعلامات: لولادتها ونموها وموتها»[1]، وهذا يحيلنا إلى أنّ التعريف الذي يقدمه (بورس) للعلامة «لا يشكّل سوى الوجه المرئي الإجرائي لرؤية فلسفية، ترى في التجربة الإنسانية كلّها كيانا منظما من خلال هذه المقولات الثلاث، التي تشير إلى السيرورة الإدراكية غير المرئية، وهي مقولات تعدّ أصل ومنطلق إدراك الكون، وإدراك الذات، وإنتاج المعرفة وتداولها»[2]، لذلك يرى (بورس) أنّ الإنسان علامة، وما يحيط به علامة، وما ينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضا علامة، والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة، وأنّه من أجل فهم هذه المسلمات علينا العودة إلى المقولات الثلاث المحددة لآليات الإدراك، حيث أن المقولات الثلاث هي ما يحدّد التجربة الإنسانية في مرحلة أولى كنوعيات وأحاسيس (أولانية)، ثم كوقائع وموضوعات (ثانيانية) في مرحلة ثانية، وكقوانين وعادات (ثالثانية) في مرحلة ثالثة، بالإضافة إلى أنّ هذه المقولات الثلاث توجد في أساس التعريف الذي يمكن إعطاؤه للعلامة، فـ«العلامة في ذاتها يمكن أن تشتغل كأوّل وثان وثالث، إنّها تحتوي في داخلها على الإمكان والتحقق والقانون (الفكر والدّلالة)، ولهذا فالعلامة عنده تشتغل وفق نفس المبدأ: مبدأ الثلاثية ومبدأ الإحالة، فالماثول (représentament) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant)»[3]، ويمكن تفسير هذا التصور من خلال خاصيتين أساسيتين في تصور(بورس) لاشتغال ووجود العلامة":

- «كون السميائيات عند (بورس) ليست مرتبطة باللسانيات، ذلك أنّ التجربة الإنسانية (واللسان جزء منها) هي موضوع السيميائيات البورسية.

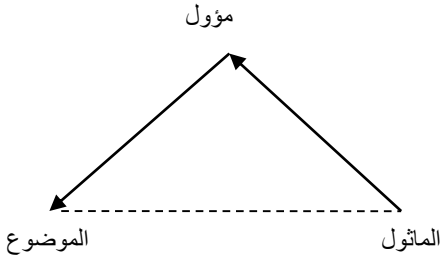
[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص72.

[2] نفسه، ص89.

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص73، 74.

- مبدأ التوسط الذي يحكم العلاقة الرابطة بين الإنسان ومحيطه، (ما يطلق عليه إرنست كاسيرر (Ernst Cassirer) الأشكال الرمزية) فالأشياء لا تدرك إلاّ رمزيا، أي تدرك باعتبارها جزءا من نسق من العلامات»[1].

وعلى هذا الأساس فإنّ «السيرورة السميائية (حقل السيميوز) تستدعي الماثول كأداة للتمثيل، وتستدعي الموضوع كشيء للتمثيل، وتستدعي مؤولا يقوم بالربط بين العنصرين، أي ما يوفر للماثول إمكانية تمثيل الموضوع بشكلّ تام داخل الواقعة الإبلاغية»[2]، ويمكننا تمثيل ذلك بالمخطط الآتي:



ويشير الخط المتقطع إلى أن العلاقة بين الماثول والموضوع ليست مباشرّة بل تمرّ عبر المؤول، فالعلامة عبارة عن «علاقة ثلاثية بين أول وثاني وثالث، وتحتوي هذه الثلاثية على مبدأ الإحالة اللامتناهية، فالأول ماثول، يحيل على الثاني موضوع، عبر ثالث مؤول، هو نفسه قابل لأن يتحول إلى أول يحيل على ثان عبر ثالث جديد، فالسيميوز "هي في الاحتمال سيرورة لا متناهية، وهي في الوجود منتهية"»[3]، وإذا أردنا إسقاط ثلاثيات (بورس) على الموضوع المدروس، فإنّ ما يجسد الماثول هو نص المقامات، يحيلنا على ثاني هو الموضوع، يجسده فنّ المنمنمات، عبر ثالث مؤول هي القراءة السيميائية، هذه الأخيرة قابلة لأن تتحول إلى أول(فتصبح ماثولا) يحيل على ثاني(فتصبح موضوعا) عبر ثالث جديد(هو النقد)، وتصبح بذلك سيرورة إنتاج المعنى سيرورة لا متناهية من خلال نقد النقد.

ولذلك يرى (بورس) أنّ السيميوز في هروبها اللامتناهي من علامة إلى علامة، ومن توسط إلى توسط، تتوقف لحظة انصهارها في العادة، لحظتها تبدأ الحياة ويبدأ الفعل، وكما يقول سعيد

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص76.

[2] نفسه، ص77.

[3] نفسه، ص78.

بنكراد: «فماذا تعني السيميوز، إن لم تكن لهاثا وراء معنى لا يستقر على حال»[1]، إنّ هذه السيرورة التّدليلية، هي التي تجعل العلامة ثلاثية المبنى، غير قابلة للاختزال في عنصرين كما سبق ذكره.

1-الماثول: يعرف (بورس) الماثول بقوله «إنّ العلامة أو الماثول هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئا ما، بأية صفة وبأية طريقة، إنّه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوّرا، إنّ العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى وهذه العلامة تحل محل شيء هو موضوعها»[2]، «إنّها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أي علاقة كانت ولكن بالرجوع إلى فكرة سماها (بورس) مرتكز الممثل»[3]، فـ«الماثول على هذا الأساس هو الأداة التي نستعملها في التّمثيل لشيء آخر، إنّه لا يقوم إلاّ بالتّمثيل، فهو لا يعرّفنا على الشيء ولا يزيدنا معرفة به، ذلك أنّ موضوع العلامة كما يقول (بورس) هو ما يجعل منها شيئا قابلا للتعرف، يستفاد من هذا التعريف أنّ الماثول ليس واقعة لسانية بالضرورة، بل هو أداة للتمثيل، يحل محل شيء آخر، ولا يوجد إلاّ من خلال تحيينه داخل موضوع ما، كما لا يستطيع الإحالة على موضوعه إلاّ من خلال وجود مؤول يمنح العلامة صحتها (توفير شرّوط التّمثيل)»[4].

2- **الموضوع:** إنّ الموضوع هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء كان هذا الشيء الممثل واقعيا، أو متخيلا أو قابلا للتخييل أو لا يمكن تخيله على الإطلاق، ويلخص (بورس) هذه الملاحظة بقوله: «إنّ موضوع العلامة، هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع»[5]؛ فإذا كان الموضوع كما هو واضح من تعريفه ومن التصور البورسي للعلامة بصفة عامة، لا يعيّن مرجعا ماديا منفصلا عن فعل العلامة ذاتها، فإنّه لا يمكن أن يشتغل إلاّ إذا نظر إليه باعتباره علامة، وبعبارة أخرى، «فإن الأمر لا يتعلق بموضوعات تتحرك خارج دائرة فعل السميوز، بل يتعلق الأمر بعنصر يعدّ جزءا من العلامة، وقابلا للاشتغال كعلامة، فموضوع العلامة لا يمكن أن يكون إلاّ علامة أخرى؛ ذلك أنّ العلامة لا يمكن أن تكون موضوعا

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص30.

[2] نفسه، ص97.

[3] محمد الماكري: نفسه، ص45.

[4] سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص97.

[5] نفسه، ص98.

لنفسها، إنّها بالأحرى علامة لموضوعها من خلال بعض مظاهره»[1]، فكل حالة هي علامة في حدّ ذاتها تشتغل داخل حركة فعل السيموز، وما يختلف هو بعض المظاهر التي يجب الوقوف عندها، فالقطعة الأدبية علامة لغوية تستدعي مظاهر وإجراءات معينة، في حين القطعة الفنية علامة غير لغوية تفرض علينا الاشتغال في دائرة معينة، وكذلك الإشارة وما يدور في فلكها، فهي علامة خاصة وتستدعي مؤولا خاصا.

لذلك يميز (بورس) بين معرفة مباشرة وأخرى غير مباشرة، أي بين ما تفترضه العلامة وما تحققه، «فالمعرفة المباشرة هي تلك المعرفة المعطاة من خلال الفعل المباشر للعلامة، أي ما يتم تحيينه من خلال نقل معطيات الأولانية داخل الثانيانية، أمّا المعرفة غير المباشرة، فهي تلك التي تدرك من خلال ما هو مفترض داخل العلامة، أي من خلال السياق البعيد للعلامة»[2]، هذا التّمييز سيقود (بورس)، إلى الفصل بين موضوعين: «أحدهما داخلي والثاني خارجي، وذلك من خلال علاقتهما بفعل التمثيل، يمكن التمييز بينهما من خلال مفهوم العماد*، (...) وبناء عليه يمكن –حسب بورس–أن نحدّد موضوعين كلّ واحد منهما مع نوع من أنواع المعرفة المحددة سابقا:

أ- **موضوع مباشر**: وهو موضوع معطى داخل العلامة كمعلومة جديدة تضاف إلى سلسلة المعلومات السابقة؛ أي ما يدرك بشكلّ مباشر دون حاجة لاستحضار شيء آخر.

ب- **موضوع ديناميكي**: وهو موضوع ضمني ومعطى بطريقة غير مباشرة؛ إنه حصيلة سيرورة سيميائية سابقة يسميها(بورس) التجربة الضمنية (expérience collatérale). »[3]

إنّ التمييز بين موضوع مباشر، وموضوع ديناميكي، «هي طريقة أخرى للقول إنّ الواقع يتجاوز العلامة، وإنّ العلامة من خلال إمكاناتها الذاتية غير قادرة على إعطاء تمثيل كلّي وتام للعالم الخارجي(...) ومع ذلك، فإنّ هذا لا يعني أنّنا أمام فعلين مختلفين يوجد أحدهما داخل السميوز، بينما يظل الثاني خارجها، فإذا انطلقنا من السميوز، أي من شبكة العلامات، التي تحيل دون توقف على علامات أخرى، فإن الموضوعين معا، المباشر والديناميكي، يعدّان نتاجا للسميوز،

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص81، 82.

[2] نفسه، ص83.

* العماد هو طريقة معينة في التمثيل، وبعبارة أخرى، هو انتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معيّنة، إنّه صفة للموضوع باعتباره منتقى بطريقة معينة بهدف خلق موضوع مباشر

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص84، 85.

فالموضوع الديناميكي، يوجد هو الآخر داخل السيميوز، أي داخل الثالث، إلاّ أنّه على مستوى اشتغال كلّ موضوع على حدة، فإن الموضوع الديناميكي يؤسس، من خلال ماثوله كتجاوز للعلامة، استقلال الموضوع عن العلامة»[1]، إنّ الموضوع هو جزء من العلامة، كما يمكنه الاشتغال كعلامة، كاشتراط كون المرسل والمرسل إليه على معرفة سابقة بموضوع ما حتى تتم عملية الحوار.

3-**المؤول:** يعتبر المؤول ثالث عنصر داخل نسيج السميوز، وهو ما يحدّدها في نهاية المطاف، إنه عنصر التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة، فلا يمكن الحديث عن العلامة إلاّ من خلال وجود المؤول باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمرا ممكنا، إنّه هو الذي يحدّد للعلامة صحتها ويضعها للتداول كواقعة إبلاغيّة، وهو مفهوم يعدّ من أشد المفاهيم غموضا داخل سيميائيات (بورس)، فإذا كان (بورس) يعرّفه بأنّه «كلّ ما هو معطى بشكلّ صريح داخل العلامة نفسها، في استقلال عن سياقه وعن الشروط المعبّرة عنه، "فإنّ الدراسات التي أنجزت حول كتابات (بورس) ذهبت بهذا المفهوم في كلّ اتجاه، فأحيانا تضيّق دائرته ليعيّن فقط الفكرة التي تسمح للماثول بالإحالة على موضوعه، وهو في هذا لا يختلف عن المدلول السوسيري، وأحيانا تتسع دائرته ليشمل الحقول الثقافية، أي فعل التسنين الذي تتم من خلاله عملية الإحالة، وهو بهذا يقترب من السنن الثقافي في مفهومه العام»[2].

إنّ كلّ التعاريف المقدمة للمؤول تؤكد طبيعته التوسطيّة، فهو ما يربط بين عنصرين، بمعنى الشرط الضروري لاشتغال السميوز "فهو عنصر توسطي يقوم بربط الماثول بموضوعه، ولكنه، في الآن نفسه، يُبرز المسافة التي لا يمكن ملؤها أبدأ بين الماثول والموضوع"، ولأنّه في ضمانه للإحالة يؤكّد هشاشتها، فتصور البحث من جديد عن إحالة جديدة أمرّ وارد في كلّ لحظة ومع كلّ سياق، ذلك أنّ الإحالة تخضع لتراتبية، ولا يشكلّ المؤول داخلها سوى إمكان ضمن إمكانات أخرى.

إنّ «مفهوم المؤول يتطابق، داخل حقل السيميائيات، مع مفهوم الثالثانية داخل نظرية المقولات، فالمؤول باعتباره حدا ثالثا هو الذي يقوم -داخل السلسلة-بإدخال القاعدة أو المبدأ

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص87.

[2] نفسه، ص101.

العام الذي يربط الحدود الثلاثة فيما بينها"، والقول بوجود القانون، معناه الحد من اعتباطية الإحالة، فالمؤول يحيل على الموضوع وفق القانون، وإذا انتفى هذا القانون، فإنّنا سنعود إلى نقطة البدء: أي نعود إلى معطيات (أحاسيس ونوعيات) مجسدة في وقائع، ولا حدّ لهذه الوقائع ولا ضابط لها ولا ذاكرة»[1]، وبناء على ذلك يمكننا تحديد المؤول باعتباره «مجموعة من الدلالات المستّنة من خلال سيرورة سيميائية سابقة ومثبتة داخل هذا النسق أو ذاك، وبعبارة أخرى هو تكثيف للممارسات الإنسانية في أشكال سيميائية، يتم تحيينها من خلال فعل العلامة، سواء كانت هذه العلامة لسانية أو طبيعية أو اجتماعية»[2]، إنّ هذا التعدّد يفرض علينا الحديث عن المؤولات وأنواعها، «ليس هناك من فعل تأويلي قادر على احتواء كلّ معطيات الموضوع ضمن نظرة شاملة وكلّية، فنحن لا يمكننا أن نعطي واقعة ما، تأويلا واحدا جامعا مانعا، فدخول المؤول كعنصر ثالث، داخل السميوز يسمح من جهة، بإحالة الماثول على موضوعه، ولكنه من جهة ثانية، يقوم بإبراز الهوة الدائمة الفاصلة بين هذا الماثول وموضوعه، إنّها مسافة فاصلة تسمح بتعدد التأويل وتجدّده باستمرار، إنّ مستويات الإدراك هاته هي التي دفعت (بورس) إلى التمييز بين ثلاث أنواع في وجود المؤول وهي:

المؤول المباشر: وهو المؤول الذي يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها، وهو ما نسميه عادة بمعنى العلامة، إنه يتحدّد باعتباره ممثَّلا ومعبَّرا عنه داخل العلامة، إنّ وظيفته الأساسية هي إعطاء الدّلالة نقطة الانطلاق، أي إدخال الماثول داخل سيرورة السميوز.

أ- **المؤول الديناميكي**: وهو الأثر الفعلي الذي تحدّده العلامة، أو الأثر الذي تولّده العلامة بشكل فعلي في الذهن، وبعبارة أخرى؛ فإن المؤول الديناميكي هو كلّ تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة، ولا يمكن أن يوجد هذا المؤول إلاّ بوجود المؤول السابق، وهنا يكون الخروج من دائرة التعيين إلى دائرة التأويل بمفهومه الواسع، وبالتالي الانطلاق نحو آفاق جديدة تضع الدّلالة داخل سيرورة اللامتناهي.

ب- المؤول النهائي: وهو الذي يعمل على إيقاف حركية السيرورة السيميائية، في أفق تحديد دلالة ما داخل نسق معين، إنّها الرغبة في الوصول إلى دلالة معينة انطلاقا من سيرورة تدليلية. ومن هنا يكون المؤول النهائي، هو ما تريد العلامة قوله أو ما تستدعيه، فداخل سيرورة تدليلية

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص89، 90.

[2] نفسه، ص93.

معينة ينجح الفعل التأويلي، إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة، تعدّ أفقا نهائيا داخل مسار تأويلي، يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر) إلى إثارة سلسلة من الدلالات (مؤولات ديناميكية) إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي)»[1].

ولا يستقيم وجود السيرورة السيميائية إلاّ بوجود العلامة، لكنّ هذه الأخيرة تختلف اختلافا بيّنا بين العلامة اللغوية، والعلامة غير اللغوية، وقد استفاض سعيد بنكراد، في حديثه عن أنواع العلامة، فتحدث عن العلامة النوعية، والمفردة، والمعيارية، من حيث طبيعة كل واحدة وكيفية اشتغالها داخل السيرورة السيميائية، وسنحاول تلخصيها وإجمال فحواها في الآتي:

-**العلامة النوعية:** ويحدد (بورس) العلامة النوعية «من خلال خاصيتها كنوعية أو كإحساس عام،(...) ولا يمكنها أن تشتغل كعلامة قبل أن تتجسد في واقعة ما (...) فذلك الإحساس الغامض الذي يستحوذ علينا ولا نستطيع تحديد مصدره، يشكل في عرف بورس علامة نوعية»[2]، ويحيلنا (جيل دولوز) يقول بنكراد، لتجسيد رائع لهذه العلامة من خلال خلق حوار خلاّق بين اللوحة والموسيقى «فبالرغم من أنّ كل منهما ينتمي إلى سجل فني خاص له لغته وأدواتها وطرقه في التعبير، إلاّ أنهما قد يحيلان على نفس الأحاسيس، وهي أحاسيس تشكل علامات نوعية في السجل السيميائي البورسي(...) فكما أنّ الموسيقى تحوّل قوى لا صوتية إلى قوى صوتية، وتحول اللوحة قوى لا مرئية إلى قوى مرئية (...) فقد تكون القوى اللاحسية لفن ما جزءا من معطيات فن آخر(...) فالأثر الفني هو دائما حصيلة محاولة تجسيد بعض القوى، وتجسيد القوى المحتملة، أي العلامات النوعية»[3]، فكما تحاول اللوحة رسم الصوت والصراخ، تحاول الموسيقى إسماع صوت الألوان، في تفرد إبداعي يحمل بين طيّاته الممكن واللاممكن، المحتمل المتوقع، والمتفرد الخارج عن حدود التوقع، فيما يسمى بالعلامات نوعية، وإذا حُصرت هذه الأخيرة بزمن ومكان معينين، وسياق خاص، أحالتنا إلى العلامة المفردة.

-**العلامة المفردة:** إنّ الإحالة الثانية (إحالة الماثول على نفسه من خلال الثانيانية) تحيلنا إلى علامة مغايرة «ويتعلق الأمر بعلامة مختلفة اختلافا جذريا عن العلامة السابقة، فالأولى عامة والثانية خاصة، الأولى إمكان والثانية تحقق، الأولى لا حدّ لها ولا فاصل، أمّا الثانية فمحدّدة في

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص93، 94.

[2] نفسه، ص-ص 110-111

[3] نفسه، ص112

المكان والزمان»[1] وفي عرف (بورس) «العلامة المفردة (...) هي ما يحدث مرة واحدة فقط(...) هي شيء أو حدث موجود فعلا يشتغل كعلامة، ولا يمكن أن يكون كذلك إلاّ من خلال نوعياته، بحيث أنه يستدعي نوعية أو مجموعة من العلامات النوعية، إنّ هذه العلامات من طبيعة خاصة، ولا تشكل علامة إلاّ من خلال التجسيد الفعلي»[2]، إن العلامة المفردة هي نسخة خاصة، محدّدة بمكان وزمن وقوعها وهما المولدان لها، وفق سياق خاص، فمتى غاب هذا السياق، وانتقلت من الخاص إلى العام وصارت علامة معيارية.

-**العلامة المعيارية:** وتنزاح هذه العلامة بشيء من التغيير «عن العالم الغامض والمتسيب كما هو الشأن مع العلامة النوعية، كما تنزاح بنا عن المفرد والخاص والمتحقق العيني (...) وتدرجنا ضمن القانون العام(...) فالعلامة المعيارية هي قانون يشتغل كعلامة، وهذا القانون هو الأصل نتاج الانسان»[3].

وتعدّ ثلاثيات (بورس) الأكثر استيعابا للدرس السيميائي، لكن الأكثر انتشارا هي الثلاثية الثانية، «بل يمكن القول أحيانا إن أعمال بورس السيميائية اختصرت في هذه الثلاثية، وربما يعود ذلك إلى أنّ الاعمال التي أنجزت حول الصورة كانت تتخذ من تصورات بورس منطلقا لها، (...) كما تعدّ أكثر الثلاثيات استيعابا وأكثرها تمثيلا للموضوعات الواقعية، فسواء تعلق الأمر بالأيقون أو الأمارة أو الرمز، فإنّ هذه العناصر الثلاثة تحيل على أنماط كبرى في التفكير الإنساني، ما يتعلق بالتناظر (analogie) والتجاور والعرف والتسنين»[4]، ونظرا للعلاقة المباشرّة التي تجمعها (الثلاثية) بموضوع البحث، فقد بات من الضروري أن نمنحها مساحة أوسع من غيرها.

1- **الأيقونة:** وأول ما ينبغي الإشارة إليه هو «أن الأيقون ارتبط بالمقدس؛ هذا المقدس الذي يكون مختفيا في الدّيانات التجريديّة، ويكون مجسدا في ديانات أخرى، لأن الطبيعة البشرّية غالبا ما ترغب في إدراك الشيء بحواسها(...)ويهدف الأيقون إلى كشف الخفي وإيضاحه، سواء أكان

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص-ص112-113

[2] نفسه، ص113

[3] نفسه، ص-ص 114-115

[4] نفسه، ص116

الأيقون رسما أم نحتا أم لغة أو جمعا بين اللغة والتشكيل»[1]، وهو «العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط(...) وسواء كان الشيء نوعية، أو كائنا موجود، أو عرفا، فإن هذا الشيء يكون أيقونا لشبيهه عندما يستخدم كعلامة له»[2]، ومن خلال تصور بورس لها «فإنها تشترك مع صفة الشيء المشار إليه من خلال علاقة تربط هذا الشيء مع صورته (الأيقونة) أو أنها شبيهة به، إنّها العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية»[3]، فالمبدأ المتحكم في علاقاتها هو التشابه، وهي علامة تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع سواء كان موجودا أو غير موجود، فالأيقون علامة دالة حتى وإن غاب موضوعها، وهي علامة تمتلك خصائص الشيء الممثل–حسب شار موريس–يقول سعيد بنكراد، ثمّ «إنّ الأيقونة وفق التعريف العام هي قسم جامع لكلّ الأدلة التي تكون موضوعاتها أولانية، حيث لا يمكن للموضوع أن يكون إلاّ ممكنا، وهذا ما يجعلها مجرد خاصية نوعية، يظهرها الممثل –الذي ليس من اللازم أن يرتبط بمقولة دون أخرى–لتدل، وفق علاقة أو صفة ما، على موضوع وجودي غير مقيد بمؤول داخلي محدود»[4]، وهذا ما جعل هذا القسم من الأدلة، يستطيع استيعاب كلّ أنواع الأدلة، سواء كانت منتمية للنسق اللغوي، أو لغيره من الأنساق المتعدّدة، ويميّز بورس بين ثلاث أنواع من الأيقونات:

– «**الأيقون / الصورة:** وهو كلّ الصور التي تحيط بنا والتي نودعها نسخة منا، والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الماثول وموضوعه، فما تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة التّمثيل، فإذا رسمنا خطا مستقيما أو دائرة بقلم الرصاص مثلا، فإنّ الخط المستقيم والدائرة شكلان هندسيان.

[1] محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1996، ص190.

[2] تشارلز سندرس بورس: تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري غزول، نقلا عن، سيزا قاسم: مدخل إلى السيموطيقا، ج1، نفسه، ص142.

[3] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2004، ص–ص 84، 88.

[4] عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الرّوائي –نحو تصور سيميائي–الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص86.

– **الأيقون / الرسم البياني:** وفي هذه الحالة نكون أمام علاقة أيقونية بين الماثول وموضوعه قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع وعناصر الماثول، مثال ذلك البيانات(الكتابية) التي تستعملها الإحصائيات (في تشكيل الأعمدة البيانية والنسب المئوية انطلاقا من المعطيات الكتابية)،

– **الأيقون /الاستعارة:** في هذه الحالة نكون أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي تشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني، قد يتعلق الأمر بالخصائص وقد يتعلق بالبنية، مثال ذلك صورة شجرة صغيرة قد توحي بالطفولة، والتشابه هنا لا يتعلق بعناصر محسوسة ومشتركة بينهما بل يتعلق بخصائص مجردة كالطراوة، والنضارة، والعنفوان» [1]

ولم يسلم تصور (بورس) للعلامة الأيقونية من النقد، حيث اختلف معه (امبرتو إيكو) حول الفكرة ومدى محدوديتها، فهو « يرفض رفضا مطلقا فكرة التشابه، ويعوضها بالتسنين المسبق، الذي يتحكم في إدراك العلامات الأيقونية، حيث يقول بأنّ الأشياء التي ترى وتدرك بالعين، أي كلّ ما يشتغل كعلامات أيقونية، لا ينظر إليها في حرفيتها، وإنّما يتم التّعامل معها باعتبارها عنصرا منضويا داخل هذا النسق أو ذاك، ومن هنا فإنّ هذه العلامات تشتغل –رغم كونها محكومة، ظاهريا على الأقلّ، بمبدأ التشابه–وفق سنن أيقوني يحدد درجة هذا التشابه ويحدد من سلطة الإحالة المباشرّة، ومن ثم يحدد نمط إنتاج وإعادة إنتاج عناصر التجربة الواقعية، ثمّ إنّ إدراك الواقع عبرها–في نظر إيكو– لا يتم انطلاقا مما تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتنا على تجربة واقعية، بل يتم عبر معرفة سابقة؛ إنّها معرفة تمكننا في الآن نفسه من الإمساك ببنيتين: بنية إدراكية متولدة عما توفره العلامة الأيقونية كتمثيل ذهني عام، وبنية واقعية هي منطلق التّمثيل وأصله، وهذا يعني أننا لا ننتقل آليا من الدال الأيقوني إلى ما يوجد خارجه، فنّحن دائما في حاجة إلى وسيط يجعل الرابط بين الطّرفين قادرا على توليد دلالة، أي قادرا على الانضواء تحت نسق يمنحه إمكانيات التّدليل» [2]، ويختصر (إيكو) طبيعة هذه الإحالة إلى عنصر واحد، هو "سنن التعرف" فلا يمكن الحديث عن إدراك، ضمن عالم العلامات الأيقونية، إلاّ انطلاقا من وجود معرفة سابقة تمكننا من تأويل هذا العنصر أو ذاك وفق انتمائه لهذه الدائرة

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص117.

[2] نفسه، ص118.

الثقافية أو تلك–على حدّ قول بنكراد–، وبالتالي فإن "إيكو" «يرى أن العلامة لا تتوقف عند حدّ التشابه بينها وبين الشيء المشار إليه، بل تتجاوز العلامة المادية إلى إدراكها بالحواس والتي تفضي بها إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والثقافة، لأن التشابه لا يقوم على القرائن المادية، بل هناك قرائن ثقافية فكرية سابقة، ناتجة عن ممارسات وعلاقات ثقافية بينهما»[1].

2- **المؤشر (الأمارة):** «المؤشرّ Index هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة»[2]، أو بعبارة أخرى هو «علامة تحيل على الموضوع لامتلاكه بعض الخصائص المشتركة معه، وهذه الخصائص تمكنه من الإحالة على الموضوع»[3]، ويعرفها (بورس)«بأنها "علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك لأنّه مرّتبط ارتباطا ديناميا (بما في ذلك الارتباط الفضائي) مع الموضوع الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع كعلامة من جهة ثانية»[4]، فـ« المؤشر هو الذي يتناسب مع الدلائل الطبيعية، ولكنه قد يكون مسخرا لأغراض الاتصال والإشارة المتعدّدة، فالمؤشرّات عند بورس، هي علامات طبيعية مثل: نزول قطرات المياه من السماء مؤشر لسقوط المطر، والضحك مؤشرّ للسعادة...»[5]، وهي «العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا عليها في الواقع مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض...»[6]، فالماثول داخل المؤشر يحيل على موضوعه، بحكم التجاور بينهما، وذلك لأنّ الأمارة علامة تثير انتباهنا إلى وجود شيء ما عبر دافع ما، وهذا الدافع لا علاقة له بالتشابه فهو يتم بحكم علاقة مرجعية سابقة أشرنا إليها باعتبارها تجاورا، ولهذا السبب فالأمارة –حسب تصور بورس– تفقد مباشرة الطابع الذي "يجعل منها علامة إذا حذف موضوعها، أمّا إذا غاب المؤول فإنها لن تفقد هذا الطابع"، ولذلك «فالانتقال من الماثول إلى الموضوع يتم بحكم التجاور الوجودي لا بحكم القانون أو التشابه، فالدخان دليل على النار، رغم عدم وجود أي تشابه بين الدخان والنار، إنّ الأمارات قد

---

[1] قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص85.

[2] تشارلز سندرس بورس: تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري غزول، نفسه ص142.

[3] محمد الماكري: نفسه ص50.

[4] سعيد بنكراد: نفسه، ص119.

[5] قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص85.

[6] نفسه، ص89.

تكون طبيعية وقد تكون اجتماعية وقد تكون لسانية»[1]، وتحتاج الأمارة إلى سند زماني مكاني هو الذي يحدد وجودها(...) ومن هنا كان للأمارة وظيفة مرجعية، فهي الوسيط المحسوس بين الكائنات البشرّية وبين الأشياء-حسب بورس-.

و«إذا كانت العلاقة الأيقونية بين الماثول والموضوع تعد شرطا أساسا لكلّ سميوز ولكلّ تواصل، لأنها تؤسس العلاقة تواصلية بين الماثول وموضوعه، فإن العلاقة الأمارية لا تقل أهمّية عن العلاقة السابقة داخل السميوز، لأنها تمكن من إبلاغ كلّ ما هو منفصل ومختلف وتكشف عن فحواه، بل يمكن القول إنّ هذه العلامة هي شرط إمكانية وجود التجربة ذاتها»[2]. بالإضافة إلى أنّ المعرفة التي تمدنا بها الأمارة معرفة قائمة، شأنها في ذلك شأن المعرفة التي تأتينا عن طرق الأيقون، على وجود سنن يمكننا من تأويل الأمارة تأويلا صحيحا.

3- **الرّمز Symbol**: «هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرّمز بموضوعه»[3]، وهو عند (بورس) يقول قدور عبد الله ثاني: «علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يقدمه على التداعي بين أفكار عامة، ويتحدد ترجمة الرّمز بالرجوع إلى هذا الشيء، والرّمز هنا اعتباطي أو عرفي غير معلل بحيث لا توجد هناك علاقة قياسية أو أيقونية بين الدال والمدلول»[4]، إنّ الرّمز عند (بورس) «ينحدر من طبيعة عامة ومجردة، إنه ينتمي إلى مقولة الثالثانية، فهو لا يستند إلى حدث ولا إلى نوعيات أو أحاسيس لكي يوجد، بل يكتفي بالإشارة إلى القانون والضرورة، ولذلك فإن العلاقة القائمة بين الماثول الرمزي وموضوعه لا تستند إلى التشابه ولا إلى التجاور، بل تستند إلى العرف الاجتماعي الذي يعدّ قانونا وقاعدة، ولهذا فإن الرّمز هو ماثول يكمن طابعه التّمثيلي في كونه قاعدة تحدّد مؤوله، فكل الكلمات والجمل والكتب وكلّ العلامات العرفية الأخرى تشتغل كرموز، فنحن نتحدث عن كتابة أو نطق كلمة "رجل" ولكننا في واقع الأمرّ لا ننطق ولا نكتب إلا نسخة أو تجسيد لهذه الكلمة»[5]، وينطبق هذا الكلام على ما جسده الواسطي في منمنماته، من خلال قراءته مقامات الحريري، فقد جسّد المشاهد انطلاقا من ألفاظ أو وصف

---

[1] سعيد بنكراد: نفسه، ص119، 120.

[2] نفسه، ص120، 121.

[3] تشارلز سندرس بورس: نفسه، ص142.

[4] قدور عبد الله ثاني: نفسه، ص85.

[5] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص121.

وشكلها صورها تعجّ بالحركة والأحداث الملونة، كما أنّ الرّمز لا يمكن أن يكون رمزا إلا إذا كان تكثيفا لسلسلة من النسخ السلوكية المتحققة، فلا يمكن للنسخة المفردة أن تكون رمزا ولا يمكن أن يؤدّي السلوك الفردي إلى إنتاج رمز، إنّ الرّمز يحتاج إلى زمن، والوظيفة الرّمزيّة نشأت من تعدد التجارب وتنوعها وتكرارها أيضا.

و«إذا كانت العلاقة بين الماثول وموضوعه داخل العلامة الأيقونية قائمة على التشابه، وإذا كانت العلاقة داخل العلامة الأمارية (المؤشر) قائمة على التجاور الوجودي، فإن العلاقة داخل العلامة الرّمزيّة من طبيعة عرفية، فالأمم والشعوب تخلق، انطلاقا من تجربتها سلسلة من الرموز تستعيد عبرها قيم تاريخها، فتسقط من خلالها المستقبل وتفهم من خلالها الحاضر، إنّ الرّمز يمكن الإنسان من التخلص من التجربة الظرفية المباشرة، كما يمكنه من التخلص من الكون المغلق للتناظرات، فمن خلال الرّمز تتسرب ذاكرة الانسان إلى اللغة وعبره يدرج الإنسان رغبته ضمن أفق مشاريعه الخاصة»[1]، وإذا كان الرمز يتسرب إلى ذاكرة الانسان من خلال اللغة، وكانت اللغة هي الأرضية الأولى لعلم العلامات، فكيف تمّ انتقال السيميائية العامة التي انطلقت من العلامة اللغوية، لتصل إلى سيميائية الصورة، هذه الأيقونة التي تحشد رموزا ومؤشرات، لها لغة خاصة ومؤولات شديدة التباين؟

3-من السيميائيات العامة إلى سيميائية الصورة:

احتلت الصورة، مكانة مرموقة حتى قيل أنّ «الخطاب الصوري جاء ليزحزح نظيره المكتوب شيئا فشيئا، ممثلا أحدّ أهم الوسائط الحوارية نظرا لما يتميّز به من قوّة في التأثير وغزارة في المعاني والدلالات، ومع ذلك فالسيميائيات وفق نبوءة (دي سوسير) أولا، ودراسات (بورس) فيما بعد، قد اشتغلت على مجالات عدّة يصعب حصرها، إلاّ أنّها لم تعمق البحث في بعضها، كما هو حال الصورة، وهذا راجع إمّا لقصور الإجراءات التحليلية لدى الباحث، وإمّا لعدم اكتمال جهازه المفاهيمي والمصطلحي لمثل هذه المقاربات»[2]، إنّ هذا ما حدا ببعض الباحثين في الشأن السيميائي، إلى توسيع البحث في مجال البصريات، «قصد الإجابة على أسئلتها المهمة: كيف

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، نفسه، ص122.

[2] عبد الحق بلعابد: سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، من كتاب: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2008، ص146.

نتواصل بصريا؟، وكيف نقرأ رسالة بصريّة؟، وكيف نكوّن ثقافة بصريّة؟»[1]، وغيرها من الأسئلة التي تصدى لها (رولان بارث) بالإجابة في بحثه عن عناصر السيميولوجيا، «التي طبق بعضا منها على الصورة، باستعادته للطروحات والمقولات اللسانية لـ(دي سوسير) (اللسان / الكلام، الدال / المدلول، الاعتباطية)(...) وما جاء به (يالمسلاف) في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين / التضمين أو الإيحاء)، وما جاء به (بورس) في مفهومه "للإيقون" بتفريعاته اللامتناهية، للبحث عن بلاغة للصورة، وكيف يأتي المعنى إليها؟، وأين ينتهي؟ وإذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه؟»[2].

والناظر لسيميائيات الصورة، يجدها قد تمفصلت مجالات بحثية كثيرة، وهذا لتعدد وسائل الاتصال البصري على وجه الخصوص، فمن سيميائيات الرسوم المتحركة، إلى سيميائيات السينما، إلى سيميائيات الفيديو، كلّ هذه الفروع فرضها واقع صريح، واقع زاد من قوّة الصورة ومن سلطتها، واقع أصبح يطلق عليه اسم "عصر حضارة الصورة بامتياز"، وأصبح الصراع بين السيميولوجي واللساني، يتمحور حول ما إذا كانت سيميولوجيا الصورة نقلا حرفيا لمفاهيم اللسانيات وتطبيقها على النماذج البصريّة، أم أنّ التواصل مع اللغة الطبيعية من خلال الصورة، أمر مغاير يحتاج إلى مفاهيم جديدة، وبالتالي فالحقل المنهجي اللساني لا يعني بالضرورة إسقاط المفاهيم اللسانية على أنظمة التواصل البصريّة، لذلك وجب الوقوف عند اللغة والصورة ، ما الجامع بينهما وما أوجه الاختلاف؟

1- اللغة والصورة: تطلق اللغة (Langage) -في العرف اللساني السوسيري-على القدرة التي يختص بها النوع الإنساني، والتي تمكّنه من التواصل بواسطة نسق من العلامات الصوتية، وهي تتحدّد انطلاقا من علاقتها بمفهومي اللسان والكلام*، لكنها لا تمثل الوسيلة الوحيدة للتواصل الإنساني، والسبب في ذلك العدد الهائل من العلامات الأخرى التي من بينها الصورة، التي أصبحت مجالا ثريا للدراسة السيميائية، وقد زادت هذه الدراسة مشرّوعية، بعد الاكتساح الملفت

---

[1] Roland Barthes : L'aventure Sémiologique, Ed, Seuil, Paris, 1985, p-p17, 85.

[2] رولان بارث: بلاغة الصورة، من كتاب: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994، ص-ص91، 94.

*واللسان هو الوجه الاجتماعي للغة، بمعنى أنه مؤسسة اجتماعية يخضع لها الفرد المتكلم ليتمكن من التواصل مع أفراد مجموعة اللسانية، ويعدّ اللسان مجموعة من الأنساق المترابطة فيما بينها، بحيث أنّه لا قيمة لنسق منها خارج العلاقات التي تربطه بالمجموعة، وإذا كان اللسان هو الواجهة الاجتماعية للغة، فإن الكلام هو واجهتها الفردية، أي الإنجاز الفردي للسان.

الذي فرضته الصورة بتجلياتها وأشكالها المختلفة في حياتنا اليومية، حيث أصبحت تغمرنا في البيت، في الشارع، في المؤسسة، ولمّا كان المجتمع والثقافة السائدة يميلان على حدّ تعبير (بارث) إلى تطبيع البعد الرّمزي والثقافي والأيديولوجي للصورة، فإن اللجوء إلى المقاربة السيميائية يعد خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ، «ولعلّ التقاطع بين ما هو أيقوني وما هو لساني بوصفهما يشكلّان معا علامة، هو ما جعل أغلب الدراسات اللسانية والسيميائية في بداية القرن العشرين تخلط بين الحقلين، وتدرسهما في إطار شامل هو اللغة، وبالتالي تغفل الفوارق النوعية بين التعبير الأيقوني والتعبير اللساني، ومن ثمة فإنّ أوّل خطوة منهجية تقود إلى تحديد الصورة الفوتوغرافية، وتعين أنماط اشتغال المعنى داخلها، تتمثل في ذاك التمييز الذي جاء به (إميل بنفنست) في معرض حديثه عن الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة –وهي هنا اللسان– والأنظمة السيميائية»[1]، التي لا تدل، وهي التي تتحقق في الموسيقى والرقص وأشكال التعبير البصري، وتكمن أوجه الاتفاق الاختلاف بين الرسالة اللغوية والرسالة البصرية في الآتي:

أ–**الاعتباطية والمماثلة:** إنّ «الباحث في مجال الوقائع غير اللسانية، يكتشف أنّها ليست بالبساطة التي يتميز بها اللسان، فهي لا تستند إلى نفس مبادئه من أجل إنتاج دلالاتها(...) فالرموز والقرائن والأيقونات علامات لها وضع خاص داخل سجل اللغات الإنسانية، ولا يمكن أن نتعامل معها كما نتعامل مع وحدات اللسان، فهي من جهة ليست اعتباطية بالمفهوم الذي يعطيه سوسير للاعتباطية، وهي من جهة ثانية ليست معلّلة بالمعنى الذي يجعل منها كيانا حاملا لدلالاته خارج سياق الممارسة الإنسانية وأسننها المتعدّدة»[2]، وهذا يؤكّد ضرورة تعميق البحث ضمن الأنساق غير اللسانية والبصريّة خاصة.

ويذهب جل الباحثين إلى التأكيد على هذه الفكرة ونجد من بينهم عبد الحق بلعابد، الذي يقرّ بدوره بأنّ «الرسائل اللسانية تقوم على الخاصية الاعتباطية، أمّا الرّسالة البصريّة فهي قائمة على المماثلة والمشابهة»[3]، ولعلّ هذا ما يجعل «الرسائل اللسانية شديدة التشفير، على حين تبدو الصورة وكأنها نقل للواقع بكامل العضوية والطبيعية، إلى درجة جعلت (رولان بارث) يعرّف

[1] محسين الدموش: الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، مجلة فكر ونقد، ع57، (إلكتروني).

[2] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص115، 116.

[3] عبد الحق بلعابد: سيميائية الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، نفسه، ص146.

الصورة الفوتوغرافية على أنّها رسالة بدون شفرة»[1]، وبالمقابل نجد أنّ سعيد بنكراد، يقف موقفا مناقضا، من خلال قوله بأنّ «الوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل (لغة مسننة)، أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل، واستنادا إلى ذلك، فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالات وليدة تسنين ثقافي، وليست جواهر مضمونية موحى بها، ومن هذه الزاوية فإنّ شأنها في ذلك شأن وحدات اللسان، محكومة بوقائع توجد خارجها، أي أنّها من طبيعة اعتباطية، ولا تنتج دلالاتها إلاّ وفق هذا المبدأ»[2]، و«تبقى نقطة الاتفاق بين أغلب الباحثين هي مسألة المماثلة، التي تعتبر من الخصائص الأساسية التي تميز الصورة عن بقية الأنساق التواصلية الأخرى، رغم ظهور نوع من الجدل حول كون المماثلة غير مطلقة وأنّ باستطاعة الخطاب البصري ألا يكون تماثليا، لكون الصورة خاضعة لما يسمى بمسألة درجات الأيقنة (degrés d'iconisation)؛ أي أنّ المماثلة البصريّة تخضع لتغيرات كمية، كما يخضع الخطاب البصري أيضا لتغيرات كيفية؛ فمفهوم التشابه يختلف من ثقافة إلى أخرى، وفي الثقافة الواحدة نعثر على مجموعة من محاور التشابه، لأنّ تشابه الشيئين يتم دائما في علاقتهما برابط ما، ولذلك فإنّ التشابه يشكلّ في حدّ ذاته نظاما أو مجموعة من الأنظمة»[3]، وتظل خاصية المماثلة –حسب بورس–هي الخاصية الأساسية للعلامة الأيقونية، وهي العنصر الذي ميّز من خلاله هذه العلامة عن مقولتي المؤشرّ والرّمز، ولهذا فإن المماثلة الأيقونية لا يمكن أن تشكل بالنسبة للتفكير في الصورة غير نقطة انطلاق –بالرغم من أنّها تحدّد الخاصية الأكثر حضورا في العديد من الصور– كما أنّ أهمّية المماثلة تتجسد في كونها وسيلة للتحويل، فعن طريق تشابه الصورة لموضوعها "الواقعي"(أي تحولها) تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة، ونقطة البداية بالنسبة للسيميولوجي هي المماثلة، وإلاّ فلن يبق هناك ما نقوله عن الصورة سوى أنّها مشابهة لموضوعها.

ب–التمفصل المزدوج والكلّية: يمكن على صعيد آخر، رصد نوع من الاختلاف يميز النسق اللغوي عن النسق البصري، «فإذا سلمنا بأنّ اللسان يشتمل على تمفصل مزدوج (double articulation)، بموجبه تنفصل العلامة اللسانية (le signe linguistique) إلى عناصر

[1] محمد العماري: الصورة واللغة –مقاربة سيميوطيقية–، مجلة فكر ونقد، ع13، (إلكتروني).

[2] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص118.

[3] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13، (إلكتروني).

التمفصل الأول، وهي الوحدات الدالة (signifiants unités)، أو المونيمات، وعناصر التمفصل الثاني وهي الوحدات الدنيا غير الدالة، أو الوحدات المميزة (distinctives unités) أو الفونيمات فإنّ الحديث عن هذا التمفصل المزدوج داخل العلامة الأيقونية يعدّ أمرا صعبا كما ذهب إلى ذلك (أمبرتو إيكو)، أو يعدّ مأزقا حسب (مارتين جولي)، يمكن القول إنّ الصورة الفوتوغرافية تشتغل وفق وحدة تامة، تقدم نفسها على شكل كلّية (totalité) فمجموع العناصر المشكلّة للعلامة الأيقونية تفرض على المتلقي تصورها بوصفها وحدة شاملة يصعب التقديم أو التأخير في نظامها المتجانس، إنّ هذه الوحدة هي التي تنتج الصدمة (le choc) لدى المتلقي، وتحفز عملية الاستقبال لديه، وتشحن في الآن نفسه فعله التّأويلي بإمكانات متعدّدة، لذلك نلاحظ أنّ الوحدات المركبة للصورة الفوتوغرافية بانْبِنَائها على مبدأ التماثل (Analogie) من جهة، وخضوعها لسلطة الكلّية من جهة أخرى، تتفلت من عملية التقسيم الثنائي (دال ومدلول)، وهو ما جعل أشكال تعبيرية أيقونية (الإشهار أو الصورة الإشهارية والحكاية المصورة la bande dessinée)) تضطر إلى إقحام ملفوظات لسانية إلى جانب الصورة حتى تتمكن من إحداث شرخ في المتواصل (continuité)، إنّ غياب التمفصل المزدوج في الصورة الفوتوغرافية، والارتباط القويّ والعميق بالمرجع، والامتثال لقيود إكراهات الآلة الفوتوغرافية، كلّها عناصر تجعل القراءة والتّأويل يحتشدان بالاحتمال والنسبية»[1]، تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى، وبالتالي فالخطاب اللفظي يقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل معنى جديد، في حين أن خطاب الصورة تركيبي، لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة.

ج-الخطية والتزامن: وفي هذا المبدأ تختلف اللغة والصورة، فـ«إذا كانت دوال اللسان تتخذ في الرّسالة طابعا خطيا (Linéaire) بحيث تدرك حسب نظام تحدّده بنية الجملة، فإنّ دوال الشفرة الأيقونية تنتشرّ في فضاء الصورة، بحيث أنّ إدراك عنصر من عناصرها لا يتمّ قبل العناصر الأخرى (...)ومن ثمة فإن الرسائل اللفظية تظل سجينة قواعد النحو والتداول خلافا للخطاب البصري الذي لا يخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أنّ عناصره تدرك بشكل متزامن»[2]، وتبقى مسألة البدء بإدراك هذا العنصر عوض ذاك في الصورة مسألة متروكة لاختيار المتلقي

[1] محسين الدموش: الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، مجلة فكر ونقد، ع57.

[2] محسين الدموش: نفسه.

وحده، كما يذهب (بارث) إلى أنّ الصورة تتصف بالشفافية، «فهي لا تشير إلى نفسها بل إلى الموضوعات التي تصورها، إنّها دال يخفي نفسه وراء مدلول، وهذه القدرة على الاختفاء وراء المدلول لم تكن متوفرة من قبل للكلمة وللثقافة المكتوبة والمسموعة»[1]، ولهذه الأسباب، بالإضافة إلى أخرى، فإنّه من الطبيعي أن نتساءل عن إمكانية التعايش بين الصورة واللغة باعتبارهما نسقين تواصليين مختلفين، وعما تضيفه اللغة للصورة عند ورودهما في نفس السياق؟

د-التعايش بين الصورة واللغة: تختلف اللغة البصريّة من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللغة الطبيعية، ورغم هذه الفوارق فإنّ التعايش بين الصورة واللغة قديم وضارب بجذوره في عمق التاريخ، فمنذ ظهور الكتابة والكتّاب، وقع تلازم بين الصورة والنصّ، و«صار الارتباط بين النصّ والصورة عاديا، ويبدو أنّ هذا الارتباط لم يُدرس جيدا من الناحية البنيوية»[2]، وقد تعززت وتطورت هذه العلاقة بتطوّر أشكال التواصل الجماهيري، بحيث أصبح من النادر مصادفة صورة (ثابتة أو متحركة) غير مصحوبة بالتعليق اللغوي (سواء أكان مكتوبا أو شفهيا)، وإذا كانت الرسالة البصرية، قد أحدثت كل هذا الجدل، فما هي هذه الرسالة؟، وما تاريخ ظهورها؟ ولما كلّ هذا الجدل الحاصل بين لغة التدليل اللساني، وغيرها من وسائل التدليل غير اللغوي؟

2-تاريخ الصورة:

حرص الانسان منذ بدايات تواجده، على نقل أفكاره والتعبير عما يجول في نفسه من عواطف وأحاسيس، مستعملا في ذلك مختلف الطّرق والأساليب، وقد كانت الصورة أكثر الفنون التصاقا بحياة الإنسان الأوّل، الذي اعتاد التعبير عن طريق النحت على الصّخر، وعلى جدران الكهوف والمغارات، «فالرسم والتّخطيط وحده يؤكّد ولادة الإنسان حوالي 35000 سنة قبل الميلاد، أي في نهاية العصر الحجري الوسيط»[3]، والرسم علامة مميزة للإنسان، فقد حرص من خلاله على استحضار ذكرياته مع أفراد بيئته، ولمّا طغت عليه الهواجس والمخاوف التي كانت في معظمها نتيجة حتمية لقسوة الطبيعة وشدّتها، كانت حياته عبارة عن صراع دائم مع الطبيعة، وكان هدفه الأسمى من وراء كلّ ذلك هو تحقيق البقاء والخلود، ولأن الصورة هي أهم وسائل التعبير في ذلك الوقت، فقد حمّلها الانسان كلّ همومه ومخاوفه، «فالإنسان سليل العلامة، بيد

[1] أشرف منصور: صنمية الصورة -نظرية بوديار في الواقع الفائق-، مجلة فصول، ع62، ص227.

[2] رولان بارث: بلاغة الصورة، نفسه، ص95.

[3] ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزّاهي، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2002، ص92.

أنّ العلامة تنحدر من الرسم والتخطيطات، مرورا بالكتابة الهيروغليفية(...)، وليس ثمة من قطيعة بل ثمة استمرار تطوّري بين محور (الصورة المتعدد الأبعاد) و(محور الكتابة الخطية)، لقد كانت الصورة وسيلتنا الأولى في إرسال المعلومات، والعقل الكتابي، بوصفه أم العلوم والقوانين، قد انحدر تدريجيّا من العقل الأيقوني، وبما أن الخرافات قد سبقت العلم والملاحم والمعادلات الرّياضيّة، فإن الفعل التصويري أقدم من الحرف المخطوط بعشرّات آلاف السنين»[1]، وهذا ما يفسرّ كون الصورة ظلّت تعتبر كتابة حتى الظّهور الحديث للطرائق الأولى للتسجيل الخطي للأصوات.

ف «الصورة (...)، أكثر تجذّرا في اللاوعي الإنساني؛ مما جعل منها معطى انفعاليا قويّا، وذلك لأننا كنا أطفالا قبل أن نصبح رجالا، ورقصنا قبل أن نمارس التحليل، ودعونا وتضرّعنا قبل أن نطلب، وحفرنا بالسكين الحجري في عظام الأيول قبل أن نجاور بين الكلّمات على الورق، فإنّ "الصورة المدهشة" تسري في دمنا بأسرع من المفهوم، فبما أنّ الصورة أول ساكن للمكان فإنّها ليست ضيفا علينا وإنّما هي صاحبة المحل»[2].

وبالفعل فقد ظلّت مكانة الصورة محفوظة على مرّ العصور وتعاقب الحضارات، وقد كانت الحضارة الفرعونية واحدة من أهم الحضارات التي اعتمدت ثقافتها على الصورة «ذلك أنها أخذت مكانها في زمن لم يكن مؤسسو هذه الحضارة يتقنون القراءة والكتابة، حيث استطاع الفرعون، عن طريق وعيه وحبه للبقاء، أن يرسم لنفسه صورة تجعله خالدا في عين إنسان المستقبل، ولعلّ سرّ خلود هذه الحضارة يكمن في تمكنها واستيعابها لقيمة السّلطة الرّمزيّة، وبالتالي سلطة الصورة التي كانت فعالة في صنع متاحف، استطاعت حضارة اليوم أن تصنع منها متاحفها الخاصة، ليصبح الميت من يعطي للحي قيمته»[3]، على حدّ تعبير دوبري، إن الحضارة الإغريقيّة في جذورها حضارة بصريّة، «تلك الثقافة المشمسة العاشقة للحياة وللرّؤية، إلى حدّ عدم التفريق بينهما، فالحياة بالنسبة للإغريقي القديم، ليست كما لدينا مرتبطة بالتنفس، وإنما بالرّؤية، والموت

[1] ريجيس دوبري: نفسه، ص92

[2] نفسه، ص93.

[3] سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2004، ص8.

فقدان البصر فنحن الفرنسيين نقول عن الميت لفظ نفسه الأخير، أما الإغريق فيقولون " أطلق نظرته الأخيرة "»[1].

ونظرا لفاعليتها وتأثيرها على الأفراد دون استثناء، «لم تعرف الصورة الحرية في بيزنطة، فقد كان لها من السّلطة ما يصعب معه تركها بين أيدي أي غريب(...) لقد كانت الصورة الملونة أفضل من النصّ، إذ كانت تترك الرّعاع والقرويين فاغري الفاه»[2]، إنّ الصورة قد جعلت المعرفة في متناول الجميع، فقد «جاءت لتكسرّ ذلك الحاجز الثقافي والتّمييز الطّبقي بين الفئات، فوسعت من دوائر الاستقبال وشمل ذلك كلّ البشر، لأنّ استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة، وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلا»[3]، أمّا بالنسبة للحضارة الرّومانيّة، «فقد كانت على جانب كبير من الاهتمام بالصورة، وقد فاق هذا الاهتمام ما كانت عليه الحضارة الإغريقيّة، من حيث تقبّل الصورة والابتكار والتّمثيل فاللاتيني أقلّ ميتافيزيقيّة من أخيه الأكبر، ومن ثمة أكثر فنّية»[4].

ثم إن العصر الوسيط كان (حضارة للصورة) أكثر من عصرنا البصري، فجاء العصر الكلاسيكي ليغفله بصفحات داكنة كما يقول (ريجيس دوبري)، لقد «كان لصانعي الصور الوسيطيين هيئاتهم الحرفية، وللفنّانين أكاديمياتهم، وللإشهاريين شبكتهم المتخصصة، لم يملك الحرفي مكانا مستقلا للعمل (إلاّ في روما) ، فمكتب مصور المنمنمات كان تابعا للدّير أو الجامعة»[5].

ومع ظهور الكتابة التي حملت على عاتقها معظم التواصل النفعي، خلّف حمل الصورة التي أصبحت من ثمة مهيأة للقيام بالوظائف التعبيرية والتّمثيلية، حيث أنّ «الصورة أمّ العلامة، بيد أنّ ولادة العلامة مكّنت الصورة من أن تعيش حياة الرّشد بالكامل، منفصلة عن الكلام ومتخفّفة من أعبائها المبتذلة المتمثلة في التواصل(...) فكلّ شيء يبدو كما لو أنّ تجريديّة الرمز المكتوب، قد حرّرت الوظيفة التشكيلية للصورة، من حيث هي وظيفة تنافسية ومكملة للأداة اللّغويّة(...) أمّا

---

[1] ريجيس دوبري: نفسه، ص17.

[2] نفسه، ص77.

[3] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية–سقوط النخبة وبروز الشعبي–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص10.

[4] رجيس دوبري: نفسه، ص 146

[5] عبد الله الغذامي: نفسه، ص 172.

التّدليل بالتضاد فتقدمه لنا وضعية الصورة في الحضارات الشفويّة، فالصورة وقتها كانت تشغل وظيفة العلامات»[1]، ويرى عبد الله الغذامي، أنّ الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرّية قد مرّت بأربع مرّات مختلفة، « وهي مرحلة الشفاهية، ثم مرحلة التدوين، وتتلوها مرحلة الكتابية، وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة، ولكلّ مرحلة من هذه المراحل خصائصها وهي لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة بل إنّ آثارا من الصيغ تبقى فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة»[2]، ويخص الغذامي، المرحلتين الأخيرتين بأكثر تفصيل يقول: « إن ثقافة الصورة لن تزيح ثقافة الكتابة من الوجود، ولكن الذي سيحدث هو تجاوز قويّ بين صيغ ثقافية متعدّدة (...) وإن بدت الصورة أكثر قوّة وأبلغ مفعوليّة وأوسع انتشارا، إلاّ أنّ الثقافة الكتابية ستظلّ موجودة وفاعلة ولن تنقرض، لا كصيغة ولا كنسق فكري خطابي (...) ولكن الصّورة حتما ستكون هي العلامة الثقافية وستكون هي مصدر الاستقبال والتأويل ولسوف يجري تغيير جذري في الذهنيّة البشرّية تبعا لذلك»[3].

أمّا عن الصّورة في مجال الفنّ –الذي نشأ أصلا بوصفه تعبيرا عن المذاهب الدينية، فقد تغيرت نظرة الفنّان للصورة على امتداد التاريخ على إثر التطوّر الشامل الذي لحق بالفنون البصريّة، «انطلاقا من محاولة الإنسان البدائي نقل الأجسام المرئية والحيوانات إلى جدران الكهوف والمغارات، محاولا نقل الأبعاد المرئية بصيغة أقرب ما تكون إلى النسخ، مما قاده إلى التوصّل إلى نماذجه المسطحة الثنائية الأبعاد، بينما تتابعت مساعي الإنسان لتقليد الأشياء ونقلها بأبعادها التي تكون فيها أقرب إلى الحقيقة المرئية، ولمختلف الدوافع التي قادت إلى هذا الفعل، فتطوّر الفنّ عموما عبر التاريخ أظهر مراحل مختلفة من مراحل تطوّر العين الإنسانية، من حيث قدرتها على الرّؤية وتغيير زاوية النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة»[4].

وإذا أردنا فعلا التوقّف عند أهم المحطات التي مرّت بها الصورة، فلا مناص من عرض أكثر تركيزا، لعلاقتها بالجانب العقائدي للأفراد، خاصة إذا تكلّمنا عن خاصية الرّمزيّة التي تميزها، «فالصورة تمتلك من الجاذبية ما يجعل أثرها يفوق أحيانا الكلام، وذلك بتعدّديّة دلالاتها وانغماسها في المتخيل الرّمزي والاجتماعي للأفراد، إنهّا قد تكون علامة ودليلا، غير أنّها علامة ودليل

[1] ريجيس دوبري: نفسه، ص176.

[2] عبد الله الغذامي: نفسه، ص–ص8–9.

[3] نفسه، ص–ص 9 –10.

[4] عبد المسلم طاهر: عبقرية الصورة والمكان–التعبير، التأويل، النقد–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص27.

يحملان دلالتهما في مظهرهما، حتى وهي تستحضر الغائب وتعيّنه، لذاك إذا كانت اللغة قادرة على صياغة المرئي ومفهومه اللاّمرئي، فإن قدرة الصورة تكمن بالأساس في تحويل المرئي واللاّمرئي إلى كيان محسوس ماثل هنا والآن»[1].

وقد تصدت الديانات التوحيديّة الثلاث للمشكلّات الناجمة عن هذا البعد الرّمزي للصورة، إذ أنّ لها «قدرة خارقة على الدّلالة على الغائب واستحضاره، بيد أنّ حضورها الأكيد قد يتحول إلى حضور بذاته، وإذ تستحيل الوظيفة الأوّلية التوسطيّة (التي تحكم الصور عموما) إلى حاجب يغيّب ما استحضره بدءا (فكرة الألوهيّة) هكذا فإنّ العلاقة التوسطيّة التقديسية التي مارسها الإنسان في بدايات وعيه الديني، تتحوّل إلى علاقة مباشرة ذات وقع مباشر، فتحلّ الجاذبية محل الرّمزيّة، وتأخذ الصورة مكان ما تصوِّره وترمز إليه، وتغدو بذلك بدلا للرّموز»[2]، إنّ القدرة الرّمزيّة للصورة، في تمثيل الغائب المقدس المتوارى، قد تتحول إلى بعد آخر تصبح فيه الصورة مقصودة لذاتها، نظرا لجاذبيتها وجمال مظهرها، وهذا ما يطلق عليه فريد الزّاهي، التباس الرّمزي والمقدس.

وقد كانت الديانة اليهودية أكثر عدائيّة في موقفها، حيث بلغ بها الأمر حدّ تحريم الصور، وقد ظهر هذا جليا في النصوص العبرانية، التي جاءت لتحذّر من شرّ وبلاء الصور بلهجة صريحة وواضحة، وجاء في التوراة: «"إنهم لضالّون أولئك الذين يخدمون الصور"، "اللعنة على من يصنع صورة منحوتة"، "أحرقوا بالنار الصور المنحوتة"، فالتّوراة تزاوج بوضوح بين الرؤية والخطيئة، وجاء في سفر التكوين: "الصورة بشر ومادة، مثلها مثل حوّاء، وهي خيال وعذراء وهوجاء، كما أنّها سيّدة الخطأ والزيف، إنّها شيطان يلزم استخراج الشرّ منه»[3]، ومن خلال النصوص السابقة نلمس الرّفض العبراني القاطع لوساطة الصورة أثناء الطقوس التعبدية، فهم يكتفون بالكلمة، من أجل خلق صلات مع المقدّس، إنّه رفض قاطع للصورة باعتبارها شرّا يلزم التخلص من أصوله ومحاربته.

و«إذا كانت اليهودية قد حرّمت الصور والتصوير تحريما قاطعا، نظرا لبنيتها التجريديّة والمغرقة في الانغلاق، فإن المسيحية نفسها، وإلى حدود القرن 8 للميلاد لم تعرف التصوير إلاّ

[1] فريد زاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999، ص116.

[2] نفسه، ص116

[3] ريجيس دوبري: نفسه، ص60.

بشكلّ محتشم وتدريجي»[1]، وقد يرجع ذلك للخلاف الذي كان قائما بين الكنيسة الشرّقية والكنيسة الرّومانيّة، كنتيجة للتّصادم الحاصل بين محاربي الصورة والمدافعين عنها في الكنيسة الشرّقية، فقد «كان ثمة طرفان يتواجهان منذ أكثر من قرن في العالم البيزنطي؛ أعداء الصورة الذين كانوا الطّرف الغالب في الاكليروس المدني وفي البلاط والجيش، وأتباع الصور؛ وهم أغلبية الاكليروس الكنيسي من رهبان وقسّس»[2]، وقد حاول الطرف المعادي للصورة، إظهار زيف الصورة وعجزها عن تمثيل اللاّمرئي الإلهي إنّهم «يعترضون بقولهم أنّ الإلهي لا يقبل الوصف، لذا فإن كلّ صورة له لا يمكن أن تكون إلاّ زائفة وغير حقيقية، خادعة وغير مشابهة للأصل، ومن ثمة فالرّوحاني واللاّمرئي مترادفان»[3].

وظلّت مكانة الصورة في مجال العبادات محطّ خلاف إلى أن «حسمت مشروعية الصور المسيحية، وسط النزاع الدّامي حول الصور خلال المجمع الدّيني المنعقد بمدينة نيس سنة 787 للميلاد(...) ولقد كان هذا المجمع السابع، هو آخر مجمع مسيحي شامل شاركت فيه كنائس الشرّق والغرب المسيحي، فقد قام بقلب الأولويّة المطلقة للكلمة على الصورة، كما عرّفتها اليهودية، مؤكّدا التأثير الذي مارسته الثقافة البصريّة الإغريقيّة على المسيحيين»[4]، هنا بدأت ملامح انتصار الصورة تظهر، لتروّج لمرحلة جديدة، هي مرحلة الزعامة الوسائطيّة للصورة على حساب الكلمة إذ «لم تلبث الصورة أن تسرّبت للشّعب المسيحي، وبمقدار ما تعاقدت الكنيسة، مع القرون المتوالية بمقدار ما تصالحت مع الصورة، وبمقدار ما تنتشرّ المسيحية في أرجاء الإمبراطورية، بمقدار ما تنصاع للصورة وللإمبراطورية معا»[5]، وقد تجلت العلاقة بين الصورة والدّيانة المسيحية، في القرون الوسطى خصوصا من خلال «ذلك الصراع بين الرّوحي والجسدي داخل الصورة، التي ظلّت أكثر تعبيرا من الكتابة، فالنصّ دون صورة، كالنّظرية دون تطبيق، أو كالعقيدة دون تعاليم دينية ولا رعاية... فالرّسالة يمكن أن تقتل الرّوح، غير أن الصورة تبعث الحياة في الرّسالة»[6]، ومن خلال هذا الطّرح نلمس المكانة التي كانت تحتلها الصورة عند المسيحيين، إلى

---

[1] فريد الزاهي: نفسه، ص117.

[2] ريجيس دوبري: نفسه، ص62.

[3] نفسه، ص 64.

[4] نفسه، ص62، 63.

[5] نفسه، ص69.

[6] نفسه، ص10.

درجة جعلت (سنيفور الباتريارش) يقول: «إذا نحن حذفنا الصورة فلن ينمحي المسيح وحده، بل معه الكون بكامله»[1].

واحتدم الصراع طويلا بين معارضي الصورة ومؤيديها، ولكن «وبعد عدّة قرون من التصادم العقائدي بخصوص الصورة والمقدس، ظهر اهتمام واضح بالصورة تخطى الجانب الديني، وقبول تام لها كتوسّط ضروري لمجالات أخرى، حيث تم التعرف على الاستعمالات الحسنة للصورة، التي منهجتها المذاهب السكولائية خلال القرون الوسطى في ثلاث حالات: (الاستعمال التربوي، والتذكاري، والتعبدي)، ولكي يتم بسط النفوذ على البسطاء والسّذج(...) ظهر الموضوع الذي أصبح مشهورا سنة 600 م، مع (غري غوار الأكبر)، في رسالة إلى الأسقف المعادي للتصوير بمدينة مارسيليا: يمثل الرسم بالنسبة للأميين ما تمثله الكتابة بالنسبة للرّهبان، إنّه باختصار إنجيل الفقراء»[2] فالصورة على عكس الكتابة تمنح نفسها للقراءة بغض النظر عن المستوى الثقافي للمتلقي.

أمّا الحضارة الإسلامية، فقد كانت حذرة أكثر من غيرها في تعاملها مع الصورة حتى قبل الرّسالة المحمدية، حيث ظهرت خطورتها «أول ما ظهرت على قوم نوح –عليه السلام– روى ابن جرير، بسنده عن محمد بن قيس، قال: "إن يغوث ويعوق ونسرا، كانوا قوما صالحين من بني آدم، وكان لهم أتباع يقتدون بهم، فلما ماتوا قال أصحابهم الذين كانوا يقتدون بهم: لو صورناهم كان أشوق لنا للعبادة إذا ذكرناهم، فصوّروهم فلمّا ماتوا (أي هؤلاء المصورين) وجاء آخرون دبّ إليهم إبليس فقال: " إنّما كانوا يعبدونهم وهم يسقون المطر، فعبدوهم " قال عكرمة: "كان بن آدم ونوح عشرة قرون كلّهم على التوحيد، فأتى هؤلاء فأفسدوا التوحيد، بسبب الصور التي صوّروها"»[3]، فالقصد كان منهم نبيلا، والنية سليمة لكن النتيجة كانت وخيمة، وهذا دليل على أن الصورة كانت مدخلا للشيطان ووسوسته، وبوابة لفساد الدين.

وإذا قمنا باستقراء للقرآن الكريم بخصوص مادة (ص و ر) وجدنا أنّها وردت في أكثر من موضع، كانت فيها نسبة التصوير لله سبحانه وتعالى، فكلمة "مصوّر" هي من أسماء الله

[1] ريجيس دوبري: نفسه، ص58.

[2] نفسه، ص69.

[3] ناصر بن محمد الأحمد: التصوير، خطبة (الكتروني).

الحسنى، قال تعالى:﴿ هو الله الخالق البارئ المصور ﴾[1]، كما «أنّ الإسلام يلحّ على وجوب الوعي بوجود الله من خلال خلقه، وإذا كان مصورا، فإنّ خَلقُه صورة أبدعها»[2]، فهو القائل في مواضع متفرقة: ﴿ وصوركُم فَأَحسنَ صوركُم ﴾[3]، وقال أيضا: ﴿ هو الذي يُصوركُم فِي الأرحام كَيف يشَاء ﴾[4]، وقال أيضا:﴿ ولَقد خلقناكم ثمّ صورنَاكُم ثُم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا ﴾[5]، فالإسلام لم يعادِ الصور، ولا وجود لآيات تحرم الصورة ضمن النصّ القرآني، لكن ربما كانت نسبة التصوير لله سبحانه وتعالى، إشارة واضحة إلى عجز الإنسان عن خلق الصور، ثم «إنّ الصورة هي المعادل الحقيقي للشكلّ (forme) بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة (فالمترجمون العرب لم يخطئوا –كما هو شائع– في ترجمتهم للفكر اليوناني)، حينما قالوا: الله وحده هو واهب الصور، إذ من أسمائه المصوّر، وفعل إعطاء الصورة أو الشكلّ تابع لعملية الخلق، وهذا الوضع لا يمكن تصوّره في نظام الكائن، ولا يسمح بالتقليد المطلق لتصوير الإله، ولذاك لم تكن ثمة حاجة ليعلن القرآن منع التصوير وتحريمه، فلا وجود لنص في القرآن، يصرّح لا من قريب ولا من بعيد، بتحريم المصور والصورة»[6].

أمّا في السنة النبوية الشريفة، فقد حدث هنالك خلاف بخصوص بعض الأحاديث الصحيحة التي رُويت عن النبي صلى الله عليه وسلم، والتي نصّت على نوع من الاحتقار الواضح للصور من منطلق أنّ الملائكة لا تدخل البيت الذي يحتوي صورا «حدثنا ابن أبي ذئب، عن الزهيري، عن عبيد الله بن عتبة، عن ابن عباس، عن أبي طلحة رضي الله عنهم قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم: لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا تصاوير»[7]، كما أنّ هناك أحاديث تؤكّد عذاب المصورين يوم القيامة لمحاولتهم مضاهاة خلق الله، وهم عاجزون عن نفخ الروح فيها «حدثنا حجاج بن منهال: حدثنا جويرية، عن نافع، عن القاسم، عن عائشة رضي لله عنها أنّها

---

[1] سورة الحشر، الآية 84

[2] بنيوس عميروش: معاني الصورة في التراث الإسلامي–تداخل العلامات–مجلة فكر ونقد، ع13 (إلكتروني).

[3] سورة غافر، الآية 64

[4] سورة أل عمران، الآية 60

[5] سورة الأعراف، الآية 11

[6] يوسف صديق: القرآن والإسلام والصور، تر: محمد آيت لعميم، مجلة فكر ونقد، ع5. سالم العوكلي :الصورة والواقع، المجلة الليبية: المقتطف، (إلكتروني)

[7] البخاري: صحيح البخاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ج5، 1992، ص2220.

اشترت نمرقة فيها تصاوير، فقام النبي صلّى الله عليه وسلم، بالباب فلم يدخل، فقلت: "أتوب إلى الله، ممّا أذنبت؟ قال "ما هذه النمرقة؟" قالت: لتجلس عليها وتوسدها، قال: "إنّ أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة، فيقال لهم أحيوا ما خلقتم، وإنّ الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصّور»[1].

فالكائن الإنساني يحاول دائما محاكاة الفعل الإلهي، لكن محاولته تبقى محكومة دائما بالنقص، وقد كان هناك خلاف بين مفسري الحديث، بخصوص ما يقصده النبي صلى الله عليه وسلم، بالصور ورجّح تفسيرها بالتماثيل والمجسمات والأصنام خاصة ما يُتّخذ منها للعبادة، فالإسلام على الرغم من أنّه لم يهاجم الصورة كما فعلت اليهودية، فهو لم يعطها المركزية التي حظيت بها عند المسيحيين، وذلك لأنّ العقيدة الإسلامية، أكثر ارتباطا بالرّوحي والمتعالي منها بالمادي المحسوس، و«اعتبر الإسلام الصورة مجرد تمثيل جامد لا يمكنه أبدا أن يكرّر الأصل، ولا أن يعبّر عن حقيقته المتمثلة في الحياة، بكلّ مغازيها وارتباطاتها بخالقها البارئ المصور(...) إنّ الحقيقي في التصور الإسلامي للوجود، ليس هو القريب من الحواس، وإنّما ما يتجاوز كلّ حسية، إنّه المتعالي الذي يمتلك لوحده حقيقة وماهية الوجود، ومحركها الأساس (الرّوح) لذا فإنّ وجود الصورة في الدنيا تعريض بالحياة (أي بما يملك روحا) ومنح الاعتبار للجامد الذي لا يمتلك أية فاعلية واقعيّة»[2]، ولذلك فإنّ العرب كانوا ينظرون إلى العالم بكلّ ما فيه حتى الناس، على أنّه مجموعة من الصور، «وعليه نستطيع أن نقول إنّ العرب تشبّعوا بالصورة، ومارسوها فكريا أكثر من غيرهم من الأقوام، ولو مارسوها فعليا أي تطبيقا، لكان وعيهم بها أقلّ، لأنّ العالم حينئذ سينقسم عندهم إلى علامات مختلفة عن بعضها البعض، فتصبح الصورة جزءا فقط، وهي كما رأينا عند العرب كلٌّ تدخل في إطاره باقي العلامات، بل إنّ العلامات مجرد تابعة للعلامة الأصل؛ الصورة، إنّه من المستحيل الحديث عن الصورة لدى العرب المسلمين، بعيدا عن تفاعلها في لا وعيهم بالعلامات الأخرى التي تشكلّ أنظمة متكاملة: الفلسفة، اللغة، الدين، الفقه، التفسير...»[3]، وبالتالي فالممارسة العقلية للصور عند العرب، هي التي أبعدتهم عن ممارستها فعليا، وجعلتهم تبعا لذلك أكثر وعيا بها.

---

[1] البخاري: نفسه، ص2221.

[2] نفسه، ص119.

[3] بنيوس عميروش: معاني الصورة في التراث الإسلامي تداخل العلامات، مجلة فكر ونقد (إلكتروني).

ثم إنّه «قد أصبح جليا أنّ في القرآن لم تعد الصورة أو الأيقونة، الرسم أو التمثال والإبداع التشكيلي –حتى لو كان متحركا (أي فيه روح)– هو المكان الذي يمكن أن تتدسّ فيه معرفة الشيطان، مادام عيسى عليه السلام، "يخلق من الطين كهيئة الطير فينفخ فيه بإذن الله"، إنّ هذه العملية شبيهة بالخلق الإلهي؛ وقد سجلّ القرآن أنّ النبي سليمان عليه السلام، أمر الجن أن يضعوا له تماثيل»[1]، ومع أنّ الله سبحانه وتعالى، قد سمح للأنبياء بالتصوير، فإنّه «سيضع حدود القانون الذي يحرّم تقليب وتشويه نظامه في شيء آخر، وهكذا سيوظف كلمة غريبة، حتى ذلك العهد في اللغة العربية، إنها كلمة زخرف*، الآتية مباشرّة من لغة (Pindare) دون أي تعديل في بنيتها الصرفية في اللغة اليونانية (Zogrophio) التي تعني "الرسم حسب نموذج حي، أو حسب الطبيعة المتحركة" إنّها تعني الرسم بصفة عامة "كما تقول المعاجم، فالمزخرف (Zogrophos)"هو رسام الطبيعة المتحركة"، وقد وردت هذه الكلمة في القرآن أربع مرات (باستثناء ورودها كتسمية لسورة قرآنية، سورة الزخرف)»[2].

فالله سبحانه وتعالى، هو الذي يختص بالتصوير، وما ذلك الفعل الإنساني إلاّ محاولة لمحاكاته« وثمة في التاريخ لحظة تحتفل فيها العين، إنّها اللحظة التي يقوم فيها الإنسان بالتصوير على غرار التصوير الإلهي، ويسعى إلى إعادة خلق الطبيعة على شاكلة الإنسان»[3]، وقد بيّن فريد الزّاهي، في كتابه "الجسد والصورة والمقدس في الإسلام " الفرق الكبير بين الصورة الطبيعية والصورة المحاكية لها، والذي يكمن أساسا في:

1–«المصدر الإلهي للأولى، والمصدر الإنساني للثانية.

2–أنّ الأولى خلق، والثانية صناعة.

3–أنّ الأولى طبيعة، أمّا الثانية فإنتاج ثقافي، بالمعنى الأنثروبولوجي للكلمة.

4–أنّ الأولى أصل، أمّا الثانية فنسخة تتماهى مع الأصل.

---

[1] يوسف صديق: نفسه

* وردت الكلمة مرتين للدلالة على الزخرفة العادية، ومرة في سياق الحديث عن العطاء الغزير للأرض قال تعالى:﴿ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ ﴾سورة يونس الآية 24، وفي المرة الرابعة وردت في سياق آخر قال تعالى:﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا ۚ وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ ۖ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴾سورة الانعام الآية 112

[2] يوسف صديق: نفسه.

[3] ريجيس دوبري: نفسه، ص158.

5-أنّ الأولى عابدة لخالقها، أمّا الثانية فمعبودة من طرف صانعها.

6-أنّ الأولى تنتمي للنظام الكوني للخلق، أمّا الثانية فتنتمي للمتخيل الإنسان الوضعي»[1].

ويذهب أغلب الباحثين إلى أن هناك تراثا عظيما في إنتاج الصورة، يمتد من الحضارة الفرعونية، إلى الحضارة القبطية ثم الإسلامية، وهو تراث لا يمكن إنكار مدى أهمّيته، ولا الدور الذي لعبته، ونظرا لفاعليتها وسلطتها التي تمارسها على الأفراد، فقد كان الاهتمام بها كبيرا سواء لاستغلال طاقاتها الدلالية، والاستفادة منها، أو للحدّ من تأثيراتها السلبية على كافة الأصعدة التي من أهمّها الجانب الديني والعقائدي، ولسنا نغفل هاهنا العلاقة التي تربط الصورة بالحرب، باعتبارها (الحرب) جانبا ملازما للوجود البشري «فغالبا ما كان العنصر البصري يلعب دورا شديد الأهمّية في مجريات الحرب ذاتها، فلدينا رموز بصريّة مثل الراية المكتوب عليها عبارة "لا إله إلا الله" والتي كانت تمنح المحارب قوّة أثناء القتال، ونفس الشّيء ينطبق على الصّليب»[2]، بالإضافة إلى أنّ الصورة تساعد على تخليد مجريات الحروب، «فعلى مدى التاريخ الإنساني منذ الفراعنة، مرورا بالإغريق والرومان والعصور الوسطى، كانت الحرب موضوعا أساسيا للتصوير والنحت، وكانت الصورة في هذا الإطار تقدّم كلّ ما يتعلق بالحرب من معلومة أو حدث أو علاقات، أي كلّ ما تتكون منه الحرب، التي أصبحت على هذا النحو، جزءا من أدبيات الطبيعة البشرّية، فلولا الصورة لظلّت الحرب مجرد فعل بربري نعاين نتائجه دون أن نراه»[3].

ولأنّ استطاعت الصورة أن تفرض سلطتها على الواقع صار يحاكيها بكلّ تفاصيلها بعدما كان العكس هو الأصل، ومن أبرز العناصر الدالة على ذلك، اللون حيث «أقلعت الصورة من الأرض، كما أنّ الألوان قد تحرّرت من العناصر القديمة، فقد أصبحت قادرة على التنوع إلى ما لا نهاية، وغدا بالإمكان العثور على تلاوين بين لون التراب والزعفران، مقدار ما يوجد من عشرّيات بين عددين صحيحين»[4]، ونتيجة لذلك طغى اللون على مختلف مناحي حياة الإنسان، فنجد تعدّدا لونيا رهيبا يمسّ أغلب المجالات، كما استعمل الضوء كمنفذ للابتكار وإبراز مفاتن الصور والألوان المعروضة، "إنّنا نعيش بالفعل عصر ثقافة الصورة" -كما صرّح بهذا (رولان

---

[1] فريد الزاهي: نفسه، ص120.

[2] عادل السيوي: ثقافة الصورة، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ندوة ع62، 2003، ص122.

[3] عز الدين نجيب: ثقافة الصورة، مجلة النقد الأدبي – فصول، ندوة ع 62، ص121.

[4] عز الدين نجيب: نفسه، ص230.

بارث) –فالصورة تحاصرنا من كلّ جانب، في الشارع، في البيت، في المدارس، بل قد تكون أكسجين العصر، إنّها وبسلطتها الرّمزيّة تحثنا على تشرّبها حتى من حيث لا ندري، فوجود الصورة قديم قدم الإنسان، فقد أصبحت تسكننا في كلّ أوضاعنا المعرفية والاجتماعية، والنفسية، وتعكس علاقاتنا مع الآخر ومع الطبيعة، وبالتالي أدّت الصورة دورا فعّالا كوسيط للتّواصل داخل الحضارات، وفيما بينها كما ساهمت في بنائها، خاصة عند الغرب بحيث أنّ أي فعل يهدّد إلغاء الصورة، يفضي إلى الشعور بإلغاء الوجود برمته، ويظل الإنسان هو موضوع الصّورة الأوّل والأخير، ولا أدلّ على ذلك مما نعيشه الآن، من انبهار بها وانقياد لسلطتها، فما هي الصورة وما أنواعها؟

أ–تعريف الصورة وأنواعها:

الصورة في اللغة مأخوذة من مادة (ص و ر)، وكلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب: «الصورة هي الشكلّ، والجمع صُوَرٌ، وصِوَرٌ، وقد تصورته فتصوّر، وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل»[1]، ويضيف شاكر عبد الحميد «ولعلّ هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الازدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان»[2].

والمصوّر هو اسم من أسماء الله الحسنى، فالله: «هو الذي صوّر جميع الموجودات ورتبها وأعطى كلّ شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها»[3]، كما عرّفها ابن الأثير قائلا: «الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[4]، أمّا العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، فيعرفها في معجم "الصحاح في اللغة والعلوم" بقوله: «الصورة جمع صور، تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء أو حقيقته أو كماله، وهي صورة المعرفة، وهي المبادئ الأولية التي تتشكلّ بها مادة المعرفة في المعرفة، والصورة هي الشيء

[1] ابن منظور: لسان العرب، نفسه، مادة (صور)

[2] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة –الإيجابيات والسلبيات–، منشورات عالم المعرفة 311، الكويت، يناير 2005، ص17.

[3] ابن منظور: نفسه

[4] نفسه.

الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معا، لكن الحس الظاهر يدرك أولا ويؤدّي إلى النفس»[1]، وفي المعجم الوسيط «الصورة: الشكلّ والتمثال المجسم، والصورة المسألة أو الأمر يقال: هذا الأمرّ على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل»[2]، وفي التنزيل العزيز: ﴿الذي خلقك فَسواكَ فَعدلَك، فِي أَي صورةٍ ما شاء ركَّبكَ﴾[3]، وجاء في القاموس المحيط «فالصورة بالضم، صُوَرٌ و صِوَرٌ (...) وتستعمل بمعنى النوع والصفة»[4].

وفي المصباح المنير، نجد أنّ الصورة هي «التمثال، وجمعها صور مثل؛ غُرفةٌ وغُرَفٌ، وتصورت الشيء مثلت (صُورَتَهُ) هو، وقد تطلق (الصورة) ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا، أي صفته، وصورة المسألة كذا أي صفتها»[5]، والصورة في "قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبية" هي: «خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء، ماهيته المجردة»[6]، وهي عند الفلاسفة جسمية ونوعية، والنوعية تمام حقيقة الشيء وماهيته، ومن أقوالهم: صورة الشيء هي ماهيته التي بها هو ما هو و«الصورة ما يكون به الشيء هو بالفعل»[7]، وإذا حاولنا الغوص أكثر في أصل كلمة صورة (Image)، فسنجدها تمتدّ بجذورها إلى «الكلمة اليونانية القديمة أيقونة (Icone)، والتي تشير إلى الشبه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى (Imago) في اللاتينية، و(Image) في الإنجليزية، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل (Représentation) للأفكار والنشاطات في الغرب»[8].

وتعددت المفاهيم المقدمة للصورة والسبب في ذلك تعدد استخدامها في حقول معرفية مختلفة، إذ تعطي بعض القواميس نحو عشرّة تعريفات لكلمة صورة، «بدءا بالإشارة إلى عملية

---

[1] الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم، نفسه، ص744.

[2] إبراهيم مصطفى، حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، ج1، 1989، ص525.

[3] سورة الانفطار الآية 7-8

[4] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، نفسه، ص73.

[5] المقري (أحمد بن محمد بن علي الفيومي): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة المصريّة، صيدا، بيروت، 1996، ص182.

[6] إيميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والتّرجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص247.

[7] محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية، قاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، ص214.

[8] نفسه، ص18.

إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشّكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كلّ ما يظهر على نحو خفي، وبخاصة إذا كان غريبا أو غير متوقع كالأشباح مثلا، وفيما بين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وغيرها، كما أنّ هناك كذلك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية، وكذلك الجوانب العقلية، والتي تشتمل على الوصف الحي، الاستعارة الأدبية والرّمز الأدبي، الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة، كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية»[1].

وعلى اعتبار خاصية المماثلة التي تميز الصورة عن بقية الأنساق التّعبيرية الأخرى «يعرف (روبير Robert) الصورة بأنّها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثل مشابه لكائن أو شيء، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ذلك أنّ الفعل اللاتيني (Imitar) يعني "إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة"»[2]، وبذلك تشمل الصورة ميادين متنوعة، فهي تعبير عن كلّ معقد يشمل العنصر الفنّي التقني والفلسفي والجمالي والاجتماعي، وليست الصورة أمرا مستجدا في التاريخ الإنساني، وإنّما الأمر المستجد تحولها من الهامش إلى المركز، ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيادة على غيرها من العناصر والأدوات، ومن هذا المنطلق نلاحظ أنّ مفهوم الصورة قد تطوّر بتطوّر أشكال العلاقات الإنسانية واتساع الثقافة، لقد كانت الصورة أسبق في ظهورها عن الكتابة، حيث ترك الإنسان القديم صوره التخطيطية على جدران الكهوف لتحكي قصة بدء الحضارة على مختلف العصور في الأزمان السحيقة، ولهذا قيل: الصورة وثيقة تعبر عن حقيقة، «إنّ نظرة بسيطة للماضي العريق تجعل من الصعوبة بمكان التّعبير عما سنراه: مقابر ذات رؤوس غريبة، ورؤوس ذات أشكال أغرب، وأشكال ليس من السهل استيعابها، إنّها عبارة عن فنّ رفيع المستوى، إنّه فنّ النحت، فنّ الرسم، فنّ اسمه الرّمز، اسمه الصورة»[3].

---

[1] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة –الإيجابيّات والسلبيات–منشورات عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون، الكويت، ع311، يناير 2005، ص16

[2] محمد محمد العماري: الصورة واللغة –مقاربة سيميوطيقية–، مجلة فكر ونقد، ع13، (إلكتروني).

[3] سعاد عالمي: نفسه، ص30.

وقد قامت الباحثة سعاد عالمي، بتتبع التطوّرات التي لحقت هذا الاسم تبعا لتطوّر العقل الإنساني، وكمفهوم أوّلي نجد:

«**الشبح fantôme**: وهو مفهوم يطلق على الصّنم باعتباره شبحا للأموات، فالصّنم قديما يرمز إلى روح الميت التي تحلّق من الجثة، كظل يستحيل الإمساك به، وبالتالي فإنّ زوج هذه الرّوح موجود في الطبيعة، أما عند الإغريق فنجد المصطلح الأكثر تعبيرا وشمولية هو:

النظرة le regard: فأن تحيا بالنسبة للإغريق ليس كما هو الشأن عندنا، أن تستنشق الهواء بل أن ترى، إنّ انعدام النظر يؤدّي إلى تقلص الصورة الذّهنيّة المتمثلة من الطبيعة، وعن الآخر، وحتى عن ذاتك نفسها، وبالتالي يضعف المعنى التواصلي بينك وبين هؤلاء من جهة، وبين الطبيعة من جهة أخرى، أما المفهوم اللاتيني فيتمثل في:

السيمولاكرم simulacrum: ويعني الخيال أو تلك الصورة التي نصنعها للميّت حتى تمنحه حياة جديدة، وهي هنا (الصورة) كما يقول (ليبنتز)، مبدعة وخالقة لعالم خاص وشخصي نظير للحقيقة، كما أنّها تلعب دور العنصر المنظم الذي يدخل في المعرفة كلّ الغنى للحياة الفعلية، وبالتالي عنصرا وسيطا وقناة ممتازة ومتميزة للاتصال، ولأنّها كذلك، أي أنّها تمدّ الإنسان بالنظر وبالحياة من حيث لا ندري، فهي «تذهل لأنّها تمتد برؤية شيء آخر وبشكلّ آخر»[1].

كما شكّلت الخلافات بين مختلف التيارات العقائدية السبب في ظهور ما يسمى بـ:

«**النزعة الأيقونية iconolâtrie**: وهي نزعة أتت من الشرق كتعبير عن العقيدة الأرثودوكسية، وفي تاريخ الفنّ تأخذ مكانها في الثقافة الرّوحانية للمسيحية الشرّقية وخاصة عند البيزنطيين، حيث هي أصل الأيقونة* وتطوير لثقافتها، وتكمن وظيفة الأيقونة، كما يقول (ريجيس دوبري) أن "تعيد إحياء ذاكرة شخص قديس"، وهنا لابد من الحديث عن مفهوم آخر هو:

التمثل représentation: وهو مفهوم يحثّ على إعطاء صورة ذهنية لكلّ ما نراه حتى نتمثله على الوجه اللائق: فتابوت فوقه كفن هو رمز أو صورة لمأتم جنائزي»[2].

---

[1] سعاد عالمي: نفسه، ص31.

* مصطلح أيقونة –عند الإغريق–يعني صورة أو شبه، كما تعني أيضا كل صورة دينية محمولة أو معلقة كيفما كانت نوعيتها أو درجتها (رسم، زخرفة، ثوب، طين...) لكن في تحديدها الحديث والأكثر شيوعا، تنطبق على الصورة الدينية المعلّقة والتي تمثل رسما أو صورا للمسيح، للعذراء أو القدّيسين)، سعاد عالمي: نفسه، ص30

[2] نفسه، ص30، 32.

وقد نلاحظ أيضا ذلك الارتباط الذي يجمع الصورة بعالم الموت حتى في الجدور التي انبثق عنها المصطلح «إن مصطلح الصورة وفقا لكلّ الدلائل، لا يكاد ينفصل عن أصله اللاتيني واليوناني عن عالم الموت، فالطيف أو الشبح سواء عبر لفظة (Spectrum) أو (Simulacrum) يعني ببساطة التمثيل بالصورة، وكلمة (Imago) لا تخرج عن معنى البديل، أمّا في اليونانية فمصطلح (L'idole) الذي أعطى في الفرنسية والإنجليزية معاني المعبود والصّنم، فيعني أيضا شبح الموتى كما أنّ الصورة ترتبط بالظلال، فهي في الحلم، وفقا (لجان بيير فرنان)، الصورة التي نراها أثناء النوم والتي غالبا ما يولدها إله هو نفسه ليس إلاّ شبحا لنفس متوفاة (psyché) أضف إلى ذلك أنّ مصطلح العلامة (sema) الذي يذكرنا باللفظة العربية (سمة) ليس إلاّ شاهد القبر، وليس بعيدا عن القناع أو قطعة الفخار اللذين ينحتان تذكيرا بالميت؛ هذا علاوة على أنّه الجد الأكبر لكلّ من علم المعاني (السيمنطيقا) وعلم العلامات (السميولوجيا أو السميوطيقا حاليا)»[1].

أما بالنسبة للاصطلاح السيميوطيقي الحديث، فإنّ الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الأيقون (Icone)، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع قائمة على المشابهة والتماثل، فالصورة هي ذلك «الكلّ المكتمل المركب الذي يشمل الجانب الحسي والعقلي والمعرفي والإبداعي»[2] فهي تجسد المفهوم، وتشخّص المعنى، وتجعل المحسوس أكثر حسية، وهي في مفهومها الكلّي ليست إلاّ تعبيرا بصريا وإبداعيا يسلك سبيل التخيل، وترجمة الأفكار بمعان مستمدة من البيئة الثقافية التي يتحرك فيها خطاب الصورة.

ويعرفها عبد الله الغذامي، بقوله: «الصورة ثقافة وفكر، وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي، وليست مجرد متعة أو محاكاة فنّية، وهي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل»[3]، فهو يربط مفهوم الصورة بأبعاد أكثر نفعية، ويتحدث عنها كخطاب، وعلامة للانفتاح الثقافي، «إنّ الصورة وسيلة ثقافية يبدأ بها الخطاب، ويكتمل هذا الخطاب مع عمليات التّأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة، فيقبل المتلقي ما يوافق أنساقه المضمرة ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مترسخة(...) خطاب الصورة هو خطاب وقعي وكاشف نسقي بما إنّه مجاز كلّي وتورية

[1] محمد الكردي: مع ريجيس دوبري في كتابه حياة الصورة وموتها، مجلة فصول، ع62، ص242.

[2] غيغوري غاتشف: الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص11.

[3] عبد الله الغذامي: نفسه، ص21.

ثقافية وليست بلاغية»[1]، ويظل ارتباط الإنسان بعالم الصورة حتمية فرضتها الطبيعة أولا ثم الحضارة بمختلف مناحيها، وجاءت الصورة لتتخطى تلك العقبات التي كانت تضعها الكلمة، ومن خلال ذلك، لتخاطب جميع الفئات البشرّية، فإنسان اليوم «لا يعيش في عالم الأشياء، بل في عالم الصور (...) فالصورة عنده أوهام من صنعه، في حين أنّ الصورة حقائق تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي، فلا تضحي بالرائي في سبيل المرئي، كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئي في سبيل الرائي، كما تفعل المثالية، الصورة تجمع ولا تفرق، تضم ولا تشعب، تربط ولا تفك؛ حتى يستطيع الإنسان أن يعيش في عالم واحدّ قادر على التعامل معه بدلا من أن يعيش في عالمين»[2].

ويتسع مصطلح الصورة ليتحرك بين التمثيلات الخارجية، والتمثيلات الداخلية للأشياء والأحداث والموضوعات والأشخاص، وبين الإنتاج أو القيام بعملية انعكاس جوانب التشابه إلى التفكير البصري الخاص بفهم العالم، من خلال لغة الشكلّ والصورة، كما قال (أرنهايم)، «إنّ ما هو مشترك بين جميع الصور على كلّ حال، هو ذلك المنطق الإدراكي الذي يضمها معا، والذي تتكوّن من خلاله، وكذلك الطابع الكلّي الملازم لها، تتكوّن الصور في جوهرها إذن من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصريّة التي تجري معالجتها، ويتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية سماها (وولتر ليبرمان)؛ "الصورة الموجودة في رؤوسنا"، ولأنّ الإبصار قد تطوّر قبل اللغة اللفظية، فإنّ الصورة هي أشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا، وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا، والصور وثيقة الصلة بالمدى الكلّي للخبرات والتعبيرات الإنسانية، وهي تمتد من المستوى الذي تقدمه الخبرات العلمية إلى آفاق الأساطير الرّمزيّة وتجلياتها»[3]، و«لهذا السبب فإنّ فهم طبيعة الصور وقوتها يبدأ بالعملية الإدراكية، لكنّه لا ينتهي، كذلك، بتكوين صورة مجردة حول ذلك العالم الذي نحمله في رؤوسنا»[4].

وقد ساهمت العديد من النظريات في توضيح جوانب كان يغشاها الغموض، وذلك من خلال سعي الباحثين إلى التعرّف على قضايا الصورة والمتخيل، وتفسير عمليات الإدراك البصري،

---

[1] عبد الله الغذامي: نفسه، ص69.

[2] حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟، مجلة فصول، ع62، ص27.

[3] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، نفسه، ص17.

[4] نفسه، ص17.

بالإضافة إلى عمليات التفكير والذاكرة وغيرها من العمليات الذهنيّة التي تكوّن الصورة واحدة من أهمّ محاورها، ونتيجة للاستعمالات المكثفة للصورة في مجالات متعدّدة، فإنّنا نستطيع أن نتحدث عن عدّة تنويعات وتباينات في استعمال مصطلح صورة، بين الصور الإدراكية الخارجية، والصور العقلية الداخلية، ثم الصور التي تجمع بين الداخل والخارج، وقد كانت لعبد الحميد شاكر، في كتابه "عصر الصورة" وقفة جمع فيها مختلف تمظهرات الصورة والتي نجملها في الآتي:

– «**الصور الإدراكية الخارجية:** والمتمثلة في الصورة البصريّة، باعتبارها أكثر استخدامات المصطلح، والتي تدلّ على انعكاس موضوع ما على مرآة، أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصريّة.

– **الصور العقلية الداخلية:** ومنها الصورة الذهنيّة، وهي الصورة التي تبدو "كما لو كانت هي الصورة الأصلية"، كما أنّها قابلة للتكيّف أو التحكم... وبالمقابل الصور الناتجة عن التخييل والتي تكون بديلا للواقع ولا يمكن التحكم فيها، بالإضافة إلى صور الخيال الناتجة عن تلك القدرة العقلية النشيطة على بناء التصورات الجديدة، يقول (بوسويBossuet): «... فأنا أتصور وأتخيل هذا اللون، وهاتيك الضجة، وهذه الحرارة، وتلك اللذة، فإذا عادت إلي في الظلام والسكون، صورتُ ما سمعت وما رأيت، لم أقل إني أراها أو أسمعها، بل قلت إني أتخيلها»[1].

– **الصور التي تجمع بين الداخل والخارج:** وتضمّ بالدرجة الأولى الصورة بوصفها تعبيرا عن التّمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها، والتي كانت مجالا للدراسات الفلسفية والنفسية، ثم الصور اللاحقة؛ وهي الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معين، وليس بعيدا عنها الصور الارتسامية، وهي شبيهة بالإدراك ولا تختلف عن سابقتها إلاّ باستمرارها لمدة أطول، وضمن هذا النوع أيضا نجد صور الذاكرة التي تكون مصاحبة لعمليات التفكير التي تحدث في المحاضر، أو استدعاءً لأحداث من الماضي، أو حتى توقع أحداث ومواقف في المستقبل، أمّا عن صورة الذات وصورة الآخر وما يتعلق بها فهي ترتبط بالدراسات الاجتماعية والنقدية وتدخل ضمن الصور التي تشير إلى الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد»[2]، كما اعتبر الباحث عناصر الأحلام ضمن الصور بما تشتمل عليه هذه الأحلام من تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث.

---

[1] جميل صليبا: علم النفس، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 340

[2] نفسه، ص340.

ب–وظائف الصورة:

الصورة، هذه الأيقونة البسيطة، المعقدة الجاذبة للعقول والقلوب، هذه الأداة، الغاية الكاملة والناهضة على مجموعة من الأسئلة المتعدّدة، يصبّ معظمها في عمق اهتمامات الإنسان وانشغالاته المتعدّدة، فعبرها يستطيع إدراك المفكر واللامفكر ما يشغل باله، لتبقى «مستمرة في جعل الإنسان يبوح ببوحه ويكشف عن آلامه وآماله وفق زوايا رؤاه، فكيفما كانت طبيعة الصورة المعروضة علينا (تشكيل، أو رسم) ومهما تنوعت دعاماتها، فإنّ لها وظيفة تنمّ عن نية ما، ولها خطاب مبطّن تريد إيصاله، فيتمّ عموما إنتاج الصورة من أجل الإعلام كالصورة الصحافية والوثائقية، أو بغرض الترفيه كالرسوم المتحركة والأفلام والأغاني المصورة، أو التأثير والانطباع كاللوحات التشكيلية والمنحوتات مثلا، أو بغرض البيع كالصورة الإشهارية»[1]، فنجد الصورة رمزية قابلة للتأويل، تمتاز بالثراء المعنوي محتملة عديد الدلالات، وكما يقول (دوبري) «ليس بإمكاننا أن نقول نصا كلّ ما نرغب في قوله، أمّا الصورة فنعم»[2]، بالإضافة إلى قدرتها الكبيرة على التحكم في المواقف التواصلية.

–**الوظيفة الرّمزيّة (الدينية):** منذ آلاف السنين أدخلت الصورة الناس في نسق من المقابلات الرّمزيّة، لأّن الرّمز عند الإغريق نقيض للشيطان، ووجه التناقض يكمن في أنّ الشيطان يُفرّق، بعكس الرّمز الذي يُوحّد، فالصورة كرمز تمتلك هذه الوظيفة العلائقية؛ حيث أنّها تصنع علاقة بين أشياء لا علاقة بينها أو أشياء متعارضة، فالميت كان دائما مفهوما معارضا للحي، وبالرغم من ذلك فالصورة قد ربطت بينهما، فالصورة –حسب ريجيس دوبري–رمزية غير أنّها لا تملك الخصائص الدلالية للغة، «إنّها طفولة العلامة، ولا يخفى أنّ هذه الأصالة تمنحها قدرة على الإيصال لا مثيل لها، فالصورة ذات فضل لأنّها أداة ربط، لكن دون مجموعة بشرّية متماسكة، تنتفي الحيوية والرّمزيّة، (...) وبما أنّ الصورة هي مجال تلاقي السّماء والأرض، والوسيط بين الإنسان وآلهته، فإنّ لها وظيفة علائقية، حيث تربط بين الأطراف المتناقضة، من خلال توفيرها لتراسل (المعنى والنغمة، والطاقة) إنّها تخلق منطقة تلاحم، هذه الوظيفة المسماة رمزية أو دينية بالمعنى الحرفي ليست خاصيّة للصورة ولا هي خاصيتها الوحيدة، غير أنّها الأولى التي تقوم

[1] محمد اشويكة: الصورة السنمائية –التقنية والقراءة–سعد الورزازي للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2005، ص12.

[2] ريجيس دوبري: نفسه، ص45.

الوسائطيّة باستكشافها»[1]، فهي أيضا وسيلة لممارسة نوع من السّلطة الرّمزيّة، لكن سلطة الصورة لا يمكن أن تتحقق إلاّ إذا استطعنا الوصول إلى الدلالات المتعدّدة التي تحملها، «صحيح أنّ الحيوان الناطق يعيش "صمت الإعجاب" أمام صورة جميلة(...) لكنّه إذا لم تكن تلك الصورة قد أفضت إليه بشيء ما فإنّه لن يظل مذهولا أمامها(...) فالسحر الذي لا حدّ له يجعل من إنسان الصورة أكثر تفوقا بشكل لا نهائي على إنسان الكلمة هذا المعوّق تجاه العاطفة والخاسر الأبدي في سباق الأداء الشخصي»[2]، ومما لا شك فيه، أنّ مصدر قوّة الصورة يكمن في كونها نص مرئي مفتوح على اللغات قاطبة، وأنّها ثرية بقدر يسمح بقراءات متعدّدة، فاحتلال الصورة للطاقة البصريّة مهدت لاختراق الخيال العام، وبالتالي الانشغال الذهني، وصولا إلى هيمنة المخفي عن الوعي، أي عبور الرّسالة المُندسّة في الصورة إلى اللاوعي، بما جعل للصورة مهمة سريّة تتجاوز البصر إلى البصيرة.

ولم تعد الصورة لحظة زمنية جامدة، ولا حالة ثقافية محايدة، إنّنا –كما يقول ريجيس دوبري– «أمام اكتظاظ تأويلي، حيث تفتح آفاق التأمل على وقع الإشعاعات الثقافية المنبعثة من مسامات الصورة، لا بوصفها ذاتا محنّطة أو تسجيلا محايدا للحظة زمنية، بل بكونها حافظة لمعان مضغوطة، تنبث لحظة بلوغها نقطة المشاهدة، أي أنّها تصبح خاما حين تفقد وظيفتها، باعتبارها مادة للإبصار، فهي عمياء لا ترى لأنّ غرضها أن تمنح رؤية، وهي تجهل ذاتها ما لم تلق من يكتشفها ليحوّلها إلى مصدر معرفي، وهنا تفقد الصورة عذريتها وتزول حياديتها، لأنّها تكون خاضعة تحت تأثير المعاني المتعدّدة المستخرجة منها، وفق التنوعات الأيديولوجية لقرّاء الصورة، الذين يعملون آلات التأويل والفهم واللغة لصوغ مفاعيلها الداخلية»[3]، إنّ هذا يحيلنا مباشرة للحديث عن واحدة من أهم خصائص الصورة إنّنا نقصد بالضرورة قابليتها للتأويل.

وبعد إدراك الصورة تأتي عملية البحث عن الدلالات التي تتضمنها، فمن أبرز سماتها قابلية التأويل ويصرح بذلك (دوبري) حين يقول إنّه ليس ثمة من إدراك من دون تأويل، ولا من درجة صفر للنّظر، مؤكّدا أنّ «الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل»[4]، حيث تمنح نفسها

---

[1] ريجيس دوبري: نفسه، ص35.

[2] نفسه، ص37.

[3] فؤاد إبراهيم: وعي الصورة وصورة الوعي، مؤتمر فيلادلفيا الثاني عشر حول ثقافة الصورة، ص15، 16.

[4] ريجيس دوبري: نفسه، ص45.

للتأويل بل وتدعو إلى ضرورته، منفتحة على جميع الأعين التي تنظر إليها، متقبلة في ذات الوقت لتأويلات متعدّدة ومتباينة حول الرسائل التي تحملها.

-**وظيفة تواصلية (ثقافية):** يقول (دونيس موريل): «يعني التواصل أن تقول ويقول لك الآخر، أن ترغب في تلك الرحلة، تلك المغامرة من الآخر إلى الأنا وهكذا تبادليا»[1]، والباحث في مجال الاتصال يجد أنّ هناك قنوات كثيرة تسمح بنقل الرسائل التواصلية والتي منها القناة البصريّة (Optical Channel) «هذا النوع من الاتصال يرتبط بالرّؤية، ويعتمد اعتمادا أساسيا على ما يعرف بالاتصال غير اللفظي وعلاماته الحركات الجسمية، والأوضاع الجسمية، تعبيرات الوجه والعينين ونحوهما»[2]، وتتجسد أهمّ وضعيات الرّؤية، مع الصورة بجميع أنواعها، الصورة كقوّة كوسيط كسلطة وكقناة ناجحة للاتصال، فالتواصل عبر الصورة وبها، «يتيح الاقتراب من وحدتها الأصلية ويجعلها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنّية، خاصة وأنّها ترتبط بالثقافة، وتعتبر في نفس الوقت إحدى مكوناتها، إنّها تنقل المعارف والأنماط الثقافية الأخرى (التقنيات، المعلومات، القواعد الأخلاقية، الآداب)، إنّ الصورة سيرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع»[3]، خاصة إذا علمنا أنّها تسافر أفضل وأكثر من النصّ، لأنّها ربما أخف منه، «إنّها تقفز على الحدود وتصل حيث نرغب لها أن تصل(...) فالصورة لا تستمد سلطتها من ذاتها وإنّما من المجموعة البشرّية التي كانت ولا تزال رمزا لها والتي عبرها تتحدث وتنصت لصدى ماضيها»[4]، بالإضافة إلى أنّ المخزون الدلالي للصورة يجعلها أداة اتصالية عالية التأثير العاطفي والمعرفي، بل تحيلها إلى وسيط حواري ممتد، محدثة غزارة في المعاني والدلالات وحضورا كثيفا في المشهد الثقافي والمعرفي اليومي وخاصة الإعلامي.

إنّ الصورة ومن خلال دورها في عملية التواصل تعتبر وسيلة شديدة الأهمّية لنقل الثقافة، خاصة إذا عرفنا الثقافة على أنّها ما يبقى للإنسان عندما ينسى كلّ شيء، فالصورة تنعم بقدرة التسلل والإقامة الطويلة في الذاكرة، فقد ينسى أحدنا كتابا قرأه، لكنه بالتأكيد لن ينسى مشهدا بصريا، أو صورا، سيما تلك التي تحفل بجرعة عالية من الجاذبية والدهشة، وقد «بدأت الثقافة

---

[1] محمد اشويكة: نفسه، ص17.

[2] محمد العبد: العبارة والإشارة – دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص12.

[3] محمد اشويكة: نفسه، ص19، 20.

[4] ريجيس دوبري: نفسه، ص203.

التصويرية تأخذ بمجالها في السياق العام داخل المجتمعات العربية وهو ما يعني أنّ التواصل ينخرط في جملة القيم التي تنتجها الثقافة، ويصبح بالتالي الفصل بين الثقافة والاتصال فصلا واهما»[1] وقد فاقت الصورة وسائل التواصل الأخرى حين أسقطت عامل السن، فهي قابلة للإدراك والقراءة، من كلّ الفئات العمرية وإن بمستويات متفاوتة.

-**وظيفة تربوية:** يقع جزء كبير من عبء تعليم المعرفة اللّغويّة على عاتق الاتصال غير اللغوي، وبصورة خاصة الوسائل البصريّة، التي من أبرزها الصورة، هذه الأخيرة أصبحت اليوم من أهمّ الوسائل المساعدة، التي حفظت لنفسها مكانة مهمة في مجريات العملية التعليمية.

وقد زاد الاهتمام بالصورة في الآونة الأخيرة، تبعا للمكانة التي أصبحت تحتلها كوسيلة للتّواصل ولبث القيم الثقافية المختلفة، خاصة بالنظر إلى ما تتمتع به الصورة من ثراء في المعنى، وجاذبية في الشكل والألوان، حيث أصبحت طرق القراءة تعتمد بشكلّ أساسي على الربط بين الكلمات والصور، في شكل رسوم مصاحبة أو موازية للكلمات، حيث تعمل الرّسالة البصريّة في مثل هذا المجال على تكميل الرّسالة اللسانية، فتكون إمّا للتعزيز أو للمساعدة على قراءة الكلمات، كما أنّه من الممكن إيصال أنواع كثيرة من المعلومات بصريا وبلا كلام، «فعندما تستعمل صور الكلمات المحوريّة والمصورات والرسوم وغيرها من وسائل الإيضاح في تدريس الناس القراءة، فإنّ قراءة الصورة تساعد في تدريس القراءة اللّغويّة»[2].

3-الصورة في الدرس السيميائي:

ظلت مباحث الصورة والمتخيل في القرون الماضية تعاني ركودا شاملا، كان نتيجة حتمية التعامل التحقيري الذي خصّ به الفلاسفة والمفكرين قضايا الصورة بكلّ تمظهراتها، وذلك منذ أفلاطون في جمهوريته، حين قال: «نحن لا نجانب الحق حين نتهجّم على الشاعر، فصنيعه في نظر الحقيقة لا يقلّ حقارة من صنيع الرسام...»[3]، وظلت هذه الرؤية الفلسفية منذ أفلاطون حتى ديكارت، وهوبز ولوك، وغيره نظرة تستبعد الرسام والشاعر من ساحة الابداع ومنبع الضوء،

---

[1] محمد جاسم ولي: الصورة وتأثيراتها النفسية والتربوية والاجتماعية والسياسية، مؤتمر فيلادلفيا حول ثقافة الصورة، (إلكتروني).

[2] آن زمر وفريد زمر: الصورة في عملية الاتصال، قراءتها وتصميمها من أجل التنمية، تر: خليل إبراهيم الحماش، المعهد الدولي لطرائق محو الأمية للكبار، طهران، إيران، 1978، ص21.

[3] ريجيس دوبري: نفسه، ص130

فالضوء عندهم ضوء داخليّ، تولده قوة العقل، ولكن في المقابل عظّم أرسطو، من شأن الصورة، واشتهرت مقولته التي تأكد استحالة التفكير في غياب الصورة، والتي قال فيها: « "لا تفكر الروح أبدا من دون الصورة" وقد تعامل أرسطو مع الصورة بِعَدّهَا نتيجة لعملية الإبصار، حيث يقول في كتابه ما وراء الطبيعة: "كل الناس يرغبون بالفطرة في المعرفة"، والدليل على ذلك أوّلية البصر، ويضيف: "أنهم فعلا يرغبون في ذلك ليس فقط ليتمكنوا من الفعل، ولكن لأنّنا حتى حين لا نعزم على أي فعل، نفضل البصر على كل شيء، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ البصر هو الحاسة التي تمكننا من بين الحواس الآخر من اكتساب القدر الأكبر من المعارف وتجعلنا نكتشف الجم من الاختلافات»[1]، فحاسة البصر بالنسبة إلى أرسطو هي أهمّ الحواس، وموضوعها أساسا هو المرئي المتمثل في اللون.

وفي العصور المتأخرة ونظرا للمكانة التي حظيت بها الصورة في مختلف الحضارات تشعبت الدراسات المطبقة عليها، فاهتم بها عديد المفكرين والفلاسفة في مختلف الاختصاصات التي تعدّ الصورة المحرك الأساسي لمباحثها، وظهرت عديد النظريات ومجالات البحث التي عالجت الصورة من زوايا مختلف، ومن بين الدراسات التي كانت الصورة حقلا خصبا في مجال قراءتها السيميائيات، فكيف نقرا الصورة في ظلّ السيميائية؟ وما هي المجالات التي نظرت من خلالها للصورة؟ وكيف تنتج الصورة المعنى في غياب لغة الترميز؟ وما هي البدائل الرمزية التي تطرحها الصورة؟

1-قراءة الصورة وإنتاج المعنى:

تتم قراءة الصورة وفق مبدأين، لسانيين وسيميائيين مهمين يعتمدهما كلّ مشتغل على سيميائيات الصورة، وما تنتقل الصورة من عالم التحقيق إلى عالم التخييل المنفتح على كلّ تأويل، وهما مبدأي التعيين والتضمين، وهذا نجده عند عديد الباحثين، من أبرزهم (رولان بارث)، «الذي استثمرّ هذين المستويين في قراءته للصورة، بعدما طوّعهما لجهازه المفهومي والمصطلحي، آخذا مصطلحي التعيين والتضمين، كقطبين ووظيفتين مهمّتين في سيميائية (يالمسلاف)»[2]، فإذا كانت «الوظيفية التعيينية تطرح سؤال ماذا تقول الصورة؟، والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية، فإنّ

[1] ريجيس دوبري: نفسه، ص141

[2] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص149.

الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالا إجرائيا وتأويليا، وهو: كيف قالت؟ / تقول الصورة ما قالته / تقوله؟»[1]، «هذه الأسئلة تجيب عليها القراءة التأويلية، باحثة في بنياتها التكوينية والتشكيلية، من خلال طرح العديد من الأسئلة الأخرى:

- ما هو أول شيء يجلب الانتباه للصورة؟
- ما هو التأثير الذي توقعه علينا؟
- ما هي العلاقة الموجودة بين الصورة والنصّ (في حالة وجوده)؟
- كيف تنتظم عناصر الصورة، وما هي مكوناتها؟
- ما تأويلنا للألوان الموجودة في الصورة؟»[2].

كلّ هذه الأسئلة وأخرى دعتنا إلى وضع خطة لقراءة منهجية متأملة للصورة ومؤوّلة لها، انطلاقا من طبيعتها، ومكوناتها وتأويلها، والتي توضحها العناصر الموالية:

أ-**طبيعة الصورة:** تعتبر «"اللغة البصريّة" التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة، لغة بالغة التركيب والتنوع، لأنّ المضمون أو المضامين الدلالية للصورة، هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء) (...) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية، وما راكمه من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه»[3]، فالصورة الثابتة هي فضاء أو مجال لتقاطع علامات عديدة ومتنوعة، مختلفة ومتكاملة، جمعتها (مارتين جولي) في ثلاث أنواع «الصورة: بالمعنى النظري لمصطلح علامات أيقونية، وأيضا علامات تشكيلية: من ألوان، أشكال، وتأليف داخلي(...) وفي أغلب الأحيان من علامات لغوية أيضا»[4]، وحضور هذه الأنواع المختلفة من العلامات ليس حضورا اعتباطيا، لأن كلّ شيء في الصورة يتكلّم، ف «لا وجود للأيقون الأخرس أبدا»[5] -حسب رأي رولان بارث-.

---

[1] Dominique Serre, Floersheim: quand les images vous prennent au mot, Ed, organisation, paris, 1993, p20.

[2] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص150.

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات -مفاهيمها وتطبيقاتها-نفسه ص133.

[4] Martine Joly : introduction à l'analyse de l'image, Ed, Nathan, 2004, p30.

[5] G.Jean : approches sémiologiques de la relation texte-image dans les livres et albums pour enfants, l'enfants, l'image et récit, Ed, minuit, Paris, 1963, p4.

- **العلامة الأيقونية signe iconique:** «فالصورة تستند، من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة؛ "وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة"(...)، إنّ كلّ التأويلات الممكنة للصورة، يجب أن تستند إلى هذه المعرفة الخاصة بالحضور الإنساني داخل الكون من خلال مجمل لغاته، وعلى رأسها لغة جسده، ففهم الصورة وقراءتها مرتبطان بقدرة المتلقي على القيام بالتنسيق بين مجمل العناصر المشكلّة لنص الصورة، وهو تنسيق لا يستند إلى ما تعطيه الصورة، بل يستند إلى معاني هذه العناصر خارج الصورة وضمن سياقات الفعل الإنساني المتنوعة»[1]، بمعنى أنّ تأويل الصورة لا يمكن أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة، وضبط العلاقات القائمة بينها ضمن نص الصورة.

- **العلامة التشكيلية signe plastique:** «تستند الصورة من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة، ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التّمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب (ما يعود على الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة المؤهلة لاستقبال الانفعالات الإنسانية مجسدة في الأشكال والأشياء والكائنات)»[2]، لكن هذه العناصر لا يمكن أن تؤدي أي دلالة في معزل عن بعضها، لا اللون في ذاته ولا الشكل في ذاته قادران على إنتاج دلالة في انفصال عن بعضهما البعض، فالعلاقة بينهما هي مصدر دلالاتها.

ب-مكونات الصورة:

- **التنظيم المجمل للصورة:** إنّ الصورة لا تستقبل للوهلة الأولى بالكيفية الخطية التي يستقبل بها النصّ، «لكن هذه القراءة المجملة ما تلبث لتصبح في مرحلة ثانية قراءة خطية، لأن تركيز بصرنا على الصورة سوف لن يمدنا دفعة واحدة بكلّ الرسالات والدلالات الممكنة، لذا يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية»[3]، ولذلك «يكون استقبال الصورة

[1] سعيد بنكراد: نفسه، ص140.

[2] نفسه، ص133.

[3] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13.

في المرحلة الأولى مجملا، فالعين تمسح الصورة، ولكن تثبتها على نفس الإطار»[1]، فتكون حركات العين هي الوسيلة الأولى لتحديد مسار الصورة.

– **المنظور**: «يميز أهل الاختصاص بين معنيين للمنظورية، معنى واسع يراد به العلم الذي يكمن في تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما، بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر، آخذا بعين الاعتبار عنصر المسافة، ومعنى ضيّق عرف منذ بداية عصر النهضة، بأنه العلم الذي يكمن في تمثيل عدّة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضا، الذي توجد فيه هذه الموضوعات بحيث تبدو هذه الأخيرة مشتتة في مستويات المكان، كما يبدوا المكان للعين التي تتموقع في موضع واحد»[2]، «إنّ هذا يدعونا للحديث عن عدّة منظورات منظور جوي، منظور معكوس، منظور خطي»[3]، ويختلف كل منظور عن الأخر حسب النظرة والمسافة وتكثيف الأشكال.

– **الإطار**: نسمي إطارا كلّ تقرير للتناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة، فلكلّ صورة حدود مادية تضبطها، وحتى إن لم تكن موجودة فإنّ الإحساس بها يظل قائما، و «يؤسس غياب الإطار لقيام صورة مُزاحة عن المركز، ومحفزة على بناء تخييلي تكميلي»[4].

ويأتي الإطار في أنواع مختلفة منها:

– «الإطار العام أو المجمل، والذي يعانق مجمل الحقل المرئي.
– الإطار العرضي، والذي يقدم الديكور، بحيث نستطيع فصل الشخصيات أو الموضوعات.
– الرّؤية من القدم حتى ملئ الإطار، وهي التي تقدم الشخص كاملا أو الموضوع الموجود في الإطار.
– الإطار المتوسط، وهو يقدم صورة نصفية.
– الإطار الكبير، وهو الذي يركز على الوجه أو الموضوع.
– الإطار الأكبر، نجده يركز على تفصيل الموضوعات الموجودة»[5]

---

[1] Marie Claude Vettraino Soulard : lire une image, Ed, Arland colin, Paris, 1993, P107.

[2] جمال أردان: المنظورية والتمثيل مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم، مجلة فكر ونقد، ع13، (إلكتروني).

[3] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفنّي، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع267، 2001، ص–ص 257،259.

[4] Martine Joly : Ibid, p82.

[5] عبد الحق بلعابد: نفسه، ص154.

– **زاوية النظر**: «زوايا النظر تتواصل بربطنا بين العين والموضوع المنظور له / فيه، فالقارئ المشاهد ليس بالضرورة أن يركز على نفس زاوية النظر التي نركز عليها في الموضوع، ولا نفس الموقع الذي يتخذه المصور أو الفنان، في حالة تصويره أو رسمه، لهذا علينا أن نطرح سؤال من أي زاوية ننظر للموضوع؟ فنجد أنّ الصورة الفوتوغرافية مثلا، هي من وضع الفوتوغرافي الذي يختار موقعه ضمن عملية التصوير، ليحدد إطار الموضوع الذي سيلتقطه بضبط الإنارة وكميتها»[1].

– **الإضاءة:** تعد الإضاءة من العناصر التي تثير الانتباه في الصورة ، فالهالة الضوئية تعمل على تقريب أو تبعيد الموضوع أو الشخصية، كما تمنحهما قيمة، أو تجعلهما أقلّ قيمة، «بحيث أنّ التباين (contraste) يأخذ ناجعته الدرامية سواء كنا أمام صورة فنّية أو صورة إشهارية، فلابد علينا أن نأخذ بعين الاعتبار المعنى المقدم من طرف الإضاءة ونحن نقرأ الصورة، فإذا كانت الإضاءة على الجانب الأيسر فالمنتوج المقدم يعد منتوجا مستقبليا، أما إذا كانت الإضاءة مركزة على الجانب الأيمن فالمنتوج مرتبط بالماضي، أي بالأصول والتقاليد، وكذلك المعرفة بالفعل، لذا وجدنا عدّة أنماط للإضاءة منها:

- الإضاءة الآتية من الأمام، أو إضاءة ثلاث أرباع الصورة، وهي تضيء أحجام أو خطوط معينة مركزة عليها قصد إعطائها قيمة.
- الإضاءة الآتية من العمق، بحيث يكون الموضوع أو الشخصية أمام الناظر إليها.

الإضاءة المعاكسة للنهار (contre–jour)، بحيث تتموقع الإضاءة وراء الشخصية تارة تاركة بعض أجزائها للظل، وهذا غالبا ما نجده في المنتوجات الإشهارية الخاصة بالتجميل والزينة وعروض الأزياء»[2].

– **الألوان:** تعد الألوان شأنا ثقافيا، «وهذا يعني أنّ للتربة المحليّة للأثر الوازن في حمل المعاني والدلالات للألوان، فلا يمكن مقاربة اللون إلاّ من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي

[1] Dominique Serre Floersheim: Ibid, p28.

[2] Ibid, p21.

نشأ فيها، إن على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره، وإن على صعيد المتخيل الاجتماعي والرّمزي اللذين يمنح منهما»[1].

لهذا وجب علينا اختيار ألوان الصورة، بتفعيل مبدأين مهمين لاختيار الألوان هما «مبدأ هارمنية الألوان، ومبدأ تباينيّة الألوان»[2]، «فهارمنية الألوان؛ هي التي تعمل على تدرجه لتوليد لون من لون آخر، أما تباينية الألوان؛ فهي من تخطط وتنظم إدراكنا لعناصر الصورة»[3]، ولو عمّقنا بحثنا في الألوان لوجدنا أنّها تشكلّ عالما متفردا بدلالاته وتفريعاته، وسنجد أنّ هناك عدّة تدرجات للألوان كالألوان الفاتحة والغامقة، والألوان الحارة، والباردة، دون إغفال اللونين الأبيض والأسود باعتبارهما قيمتين أكثر من لونين.

ج-تأويل الصورة:

حينما نتخطى مكونات الصورة ونجمع أطرافها، نجد أنفسنا أمام فعل إجرائي مغاير عن الجمع والتكوين، ألا وهو الرغبة في تأويل الصورة وقراءة رمزيتها، فنحاول أن نسقطها على ذكريات سابقة أو لمحات عابرة، لكن« القاعدة الذهبية لقراءة الصورة هي أن نتقبّلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة، وهذه الأحكام المسبقة تأتي إمّا من مرجعياتنا الدينية، أو التاريخية، أو الثقافية، أو الأيديولوجية، أو الجمالية»[4]، التي تعتمد على قانون المنهيات والأمريات (أنظر ولا تنظر، افعل ولا تفعل، قل ولا تقل...)، إلاّ أنّه لا بد من الاعتراف بالمبدأ الذي تطرحه علينا قراءة الصورة، وهو تعدّد التأويلات، أو جمعية التأويل، لأنّ الصورة كما يقول (دوبري) "علامة تمثّل خاصية كونها قابلة للتأويل"، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعدّدة ومختلفة حولها.

سننطلق من الصعوبة التي طالعنا بها (دوبري) وهو يحاول وضع قراءة للصورة «كونها منفلتة وهاربة على الدوام، لذا يصعب علينا إيجاد أدوات لقراءة الصورة ووضع آليات لها»[5]، ولأن الصورة زئبقية تنفلت من بين الرؤية والمرئي في قراءتها «إلاّ أنّ محاولة ضبط انفلاتها وإرجاع ما هرب

---

[1] محمد الهجّاني: التصوير والخطاب البصري، تمهيد أولي في البنية والقراءة، مطبعة الساحل، الرباط، المغرب، ط1، 1994، ص175.

[2] Dominique Serre Floersheirm : Ibid, p27, 28.

[3] Ibid, p32, 33.

[4] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص15، 16.

[5] R. Debray : L'œil naïf, Ed, Seuil, Paris, 1994, p10.

منها، يكون باتباع قاعدة تحتكم إليها قراءة الصورة، وهي الانفتاح والمرونة في تقبل قراءات الآخرين، فليس الفنان من يحتكم على مفاتيح الصورة / اللوحة، بل أنا القارئ من يملك مفاتح ومغالق هذه الصورة، فهي دائما تحتاج إلى مؤول يكلّمها، لتظلَّ التأويلات مستمرة مع استمرار الصورة، ولربما هذا هو السرّ الذي جعل كلّ حضارة لها طريقتها الخاصة في قراءة الصورة بما هي لغة، فإذا كانت لغة فإنّها تستطيع أن تكون كلام مجموعة معينة، فيمكننا الآن أن ننتقل من محاذير قراءة الصورة، والأحكام المسبقة التي قمعتها لزمن إلى توصية القارئ بكيفية الولوج إليها قراءة:

- عليه قبل كلّ شيء أن يسترشد بفطرته.
- الاعتماد على التلقائية، فهي أحسن معلم هنا.
- معرفة الوقع الذي أحدثته فيه، ومقدار المشاعر التي نقلتها إليه.
- اللحظات الأولى لتلقي الصورة، هي لحظات مهمة لفهم تعقيداتها، وما ستكشفه لنا من معاني»[1]

بعد هذا كلّه يمكننا «وضع شبكة تحليلية لقراءة الصورة، مشروطة بنقلة من قراءة النصّ إلى قراءة الصورة، مستفيدين من خصوصياتها التي لا يقولها النصّ، ومن المبدأين اللذين يحركانها وهما مبدأ التجميع ومبدأ التدرج في قراءاتها»[2]، وبالرغم ممّا ذكره (دومينيك)، إلاّ أنّه من الصعب ضبط قراءة منهجية جامعة للصورة، أو وضع شبكة تحليلية تستجيب لكلّ مقتضياتها، وهذا لتعقيد مكوناتها، وذاتية تأويلاتها، إذ إنّها غير مشروطة بمرتكزات معرفية، وثقافية متينة، تختلف من وجهة نظر إلى أخرى، ومن زاوية نظر إلى أخرى، فما قد نراه إبداعا مضيئا ومميّزا، قد يره غيرنا باهتا لا تميّز فيه، لذلك القراءة والتأويل ستعتمد على الذائقة الشخصية والحسّ الجمالي لتدرج اللون وتباين الأشكال وتداخلها، والبعد العلائقي الذي تعكسه، دون أن نهمل تقنيات القراءة التي ستسهل تمييز الأبعاد التأويلية أمامنا.

2-سيميائية اللون:

يعيش الإنسان في عالم من الألوان، التي تغمره أينما ولى وحيثما وجد، لتفرض عليه جاذبيتها الخاصة، وتحمل إليه أنواعا متضاربة من المشاعر؛ فتكون حانية رقيقة، باعثة لمشاعر

[1] سعاد عالمي: نفسه، ص20.

[2] Dominique Serre Floersheim: Ibid, p-p, 16, 20.

الهدوء والسكينة تارة، وصاخبة عنيفة، تتعالى معها آهات النفس الحزينة تارة أخرى، ليجد نفسه خاضعا لسلطتها من حيث يدري ومن حيث لا يدري، وهذا الأمر ليس وليد اللحظة الراهنة وإنّما هو ممتد منذ القدم، حيث اهتم الإنسان القديم كلّ حسب وسطه وثقافته، بإعطاء الألوان رموزا خاصة يتفق عليها الناس بصفة جمعية، فتتكرس بعد ذلك كأشياء ثابتة ومقدسة.

ربط الإنسان الأول «الألوان بالعالم المرئي من حوله، ورمز بها إلى قوى خفية يشعر بها ولا يراها أو يعرف كنهها»[1]، خاصة أنّ اللون قد ارتبط بحياته من خلال الطبيعة وألوانها بالإضافة إلى تطوّر فنّ الرسم حيث «ثبت أنّ استخدام الألوان في الرسم يمتد من 150 ألف سنة إلى 2000 سنة مضت، وقد عثر في إسبانيا على رسوم في حوائط بعض الكهوف، تمثل بعض الحيوانات في ألوان حمراء وسوداء وصفراء، ترجع إلى هذه الفترة السحيقة، دفن إنسان العصر الجليدي موتاه في لون أصفر محمر، ودهن عظامهم بلون أحمر، ولعله استمد ذلك من ملاحظته أن تدفق الدم الأحمر في الجسم يعني الفرق بين الحياة والموت، فاعتقد أنّ اللون الأحمر ربما منح الحياة للجسد الفاني»[2]، فاللون يأتي كما يقول (دوبري) «ليعضد بشكل حاسم التناظرية والملموسية والقدرة الهموسية للبصمة، فالعلامة المطبوعة على الصفحة مثلها مثل الحرف المكتوب بالأسود على مساحة بيضاء... أمّا الألوان فإنّها أقلّ تشددا وأكثر دماثة، كما أنّها، كما العالم نفسه في كماله وملموسيته، وقد تدحرج نحونا في غلافه الصوتي الطازج»[3].

وبمرور الزمن أصبح اللون أكثر التصاقا بحياة الإنسان، فتطوّر الاهتمام به في كافة تمظهراته، ما أدى إلى قيام دراسات علمية وفيزيائية وفلسفية مختلفة، تطوّرت أكثر مع الموجة العلمية والتقنية التي شهدتها الساحة المعاصرة، «فعلى الرغم من أنّ الحياة من حولنا تزخر بألوانها الطبيعية والمتناسقة سواء في طيورها وحيواناتها أو أزهارها ونباتاتها أو فيما يكتسبه الأفق من ألوان من خلال دورة الحياة اليومية، فإنّ الإنسان لم يقنع بهذه الحياة الملونة الطبيعية وأضاف إليها من فنّه وعمله آلافا مؤلفة من الألوان والتركيبات اللونية، وأدخل اللون الصناعي في كلّ شيء حوله حتى كادت الحياة غير الملونة (أبيض أسود) تختفي من حياتنا، وإذا صادفتنا نملها

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص161.

[2] نفسه، ص 19.

[3] ريجيس دوبري: نفسه، ص225.

وننفر منها»[1]. ويبقى من الصعب تحديد نقطة بداية الاهتمام بالألوان، إلاّ أنّ الأكيد هو أنّ هذا الاهتمام ضارب بجذوره في عمق التاريخ، ولم يكن الباعث على هذا الاهتمام هو الجانب الجمالي والذوقي للألوان فحسب، بل هناك أسباب أخرى لعلّ أبرزها «البعد الأنطولوجي، والبعد الإبستمولوجي، والبعد الاجتماعي–السيكولوجي فمن الجهة الأولى؛ تمثل الرغبة في الكشف عن ماهية الألوان وقالبها الوجودي منطلقا أساسيا لمعظم الدراسات الفلسفية المعنية بمظاهر الأشياء وحقيقتها، لاسيما بعد أن أنكر العلم على نحو قاطع وجود الألوان ككيانات فزيائية يحفل بها عالمنا المرئي(...) ومن جهة ثانية؛ تكتسب الألوان أهمّية إبستمولوجية خاصة من حيث كونها علامات أو دلائل أولية لتعيين هوية الموضوعات المختلفة وتمثلها إدراكيا، فالإبصار اللوني هو أحد أكثر أنواع الإدراك الحسي أهمّية للبشرّ، فضلا عن المغزى السيمانطيقي المتمثل في دلائل المفردات والتصورات اللونية وارتباطاتها السببية، ومن جهة ثالثة؛ تؤدي الألوان دورا محوريا في تشكيل العلاقات الاجتماعية بين الناس والكشف عن مكنونات الذات من خلال الميول والأمزجة اللونية العامة للأفراد في المجتمع، وهو ما يتجلى في استخداماتها التعبيرية كمرايا عاكسة، لمشاعر الصفاء والحب والابتهاج والحزن والفزع والدفء والدهشة... إلخ»[2].

وما أصبح متداولا هو أن لكلّ لون رمز معين يمثله، فالأبيض رمز السلام، والأحمرّ رمز الدماء، وهذا يؤكّد «أنّ اللون يمكن أن ينقل إلينا المعلومات بطرق مختلفة ومتعدّدة فبإمكانه أن يزيد من الواقعية، وقد يزيد من الرّمزيّة وقد يعكس حالة نفسية، وقد يكون لمجرد الزينة، أو أنّه اختير لسهولة ملاحظته، وقد يكون لنقل معلومات عملية كما يفعل في أضوية المرور والمكائن التي تستعمل قواعد ملونة...إلخ»[3]، على الرغم من أن الرأي الأكثر شيوعا بين العلماء هو القائل «بأن اللون ليس خاصية أولية من خصائص الموضوعات المادية، بمعنى أنّ الأجسام التي نراها وكأنّها ذات سطوح ملونة، والأحجام التي تبدو وكأنّها انتشار لوني واضح (كالمحاليل والمشرّوبات) ليست كذلك في ذاتها (...) إنّما الألوان هي مجرد إحساسات مردّها إلى الكائن العضوي الواعي

[1] أحمد مختار عمر: نفسه، ص21

[2] صلاح عثمان: الواقعية اللونية، قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص20، 21.

[3] آن زمر وفريد زمر: نفسه ص108.

بالأشياء»[1]، وهذا لا يمنع وجود آراء أخرى مناقضة، تعدّ وجود الألوان وجودا طبيعيا بالنسبة للأشياء، فهو يدرك حسيا كما تدرك الرائحة مثلا.

أ-تصنيف الألوان:

يقول غوته: «حين أنظر في تناسقات الألوان يمكنني أن أرى أنّ في استطاعتي ببعض الجهد والفكر العنيدين أن أتذوق متعة أخرى من متع هذا العالم»[2]، إنّها المتعة التي يمنحها التعدد اللوني، «إنّ عدد الألوان قد أوصله بعضهم إلى بضعة ملايين، ولكن العين العادية يمكنها أن تميز حوالي 180 درجة من اللون، لا يستطيع الشخص المتوسط أن يعطي لها أكثر من 30 لفظا»[3]، تقسم هذه الألوان إلى «أساسية وثنائية مركبة وثلاثية، ضمن ما يعرف بدائرة الألوان التي ترد كما يأتي:

- الألوان الأساسية: الأحمر، الأصفر، الأزرق.
- الألوان الثنائية المركبة: البرتقالي، الأخضر الزمردي والبنفسجي.
- الألوان الثلاثية: وهي مركبة من كلّ الألوان الثلاثة الأساسية الأولية بنسب مختلفة وسماها بالحيادية أو السوداء أو البيضاء»[4].

كما شاع تصنيف آخر للألوان وهو ما يعرف بالألوان الحارة وهي الأحمر والبرتقالي والأصفر النقي، والألوان الباردة وهي الأخضر والأزرق ودرجاته... ففي حين تقدم الألوان الحارة أشكالها إلى الأمام تدفع الألوان الباردة بأشكالها إلى الخلف.

ب-اللون والصورة:

ترتبط الألوان على اختلافها بالصورة والشكل الذي تمثله، لذلك حاول العديد من الباحثين خوض غمار العلاقة بين الأشكال والألوان، خاصة فيما يتعلق بإنتاج الدلالات، فتوصلوا إلى أنّ الألوان ترتبط بالأشكال استنادا إلى وجود قيم دلالية مشتركة بينها أو وجود نوع من التناظر بين ما يحيل عليه اللون وبين ما يحيل عليه الشكل، وعلى هذا الأساس يتم التعامل مع الألوان باعتبار الموقع الذي تحتله داخل ملفوظ ما، لا باعتبارها موضوعات محسوسة، فكما لا يمكن

---

[1] صلاح عثمان: نفسه، ص30.

[2] نفسه، ص27.

[3] أحمد مختار عمر: نفسه، ص91.

[4] عبد المسلم طاهر: نفسه، ص49.

تصور أي شيء خارج الأشكال، لا يمكن تصور أي شيء خارج الألوان سواء في حالتها الدنيا (الأبيض والأسود) أو في حالتها القصوى (أطياف اللون).

إنّ «اللون كالضوء، يغطي كلّ شيء ولا يمكن أن يوجد شيء خارجه، ورغم كونيّتِه وارتباطه الكلّي بالإدراك الإنساني للأشياء، فإنّ استيعابه وتمثله ليسا من الكونية في شيء، وبعبارة أخرى، إنّ إدراك اللون هو إدراك ثقافي، فكلّ شعب وكلّ مجموعة بشرّية تسند قيما ودلالات للألوان التي تعبر من خلالها عن حالة الفرح والحزن، وعن حالة السعادة والتعاسة وعن حالة الغنى والفقر وعن البرودة والحرارة، لذلك لا يمكن الحديث عن خطاب كوني موحدّ حول الألوان، فالدلالات الخاصة بالألوان هي دلالات محلية ومرتبطة بسياق ثقافي بعينه»[1]، وبالتالي «فلا وجود لترسيمة جاهزة ومطلقة لتأويل الألوان، إنّ الأمر يتعلق بحساسية خاصة تجاه محيط المؤول واتجاه ثقافته وتاريخه وتاريخ الآخرين أيضا»[2].

ويذكر سعيد بنكراد، محاولة كلّ من(ايثن وكاندينسكي Kandisky و Itten) لإقامة نوع من المطابقة بين بعض الألوان وبعض الأشكال، «فالدائرة هي العالم الرّوحي للمشاعر والنفحة المتموجة، لذلك فهي تتطابق مع اللون الأزرق، أما المربع فهو العالم المادي للجاذبية الكونية، لذلك فهو يتطابق مع اللون الأحمر، أما المثلث فهو العالم المنطقي والفكري، عالم التركيز والضوء، لذلك فهو يتطابق مع اللون الأصفر»[3]، ليخلص إلى أنّ اللون لا يملك دلالة قارة وثابتة ومشتركة بين جميع الكائنات البشرّية، فهذه الدّلالة ليست سابقة على الممارسة الإنسانية، وليست سابقة كذلك على تجسد اللون في حالة من الحالات الإنسانية، ومن جهة ثانية لا ترتبط الدّلالة باللون في ذاته، إنّها وليدة التقابلات الممكنة بين الألوان، وهذه التقابلات هي المحددة لدلالة الملفوظ البصري، أي دلالة اللون داخل تحقق خاص، لهذا «لا يأتي اللون إلى الصورة إلا مجسدا في أشياء أو مجسدا في ملابس أو تستوعبه أشكال كالمثلث والمربع والدائرة، وفي كلّ حالة من هذه الحالات نكون أمام دلالة بعينها أو دلالات، فتمازج الألوان بالأشكال سيؤدّي إلى خلق دلالة جديدة، كما أنّ التقابلات بين الألوان هو ما يمنح الصورة أبعادها الدلالية، فالمزج أو الربط بين

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص150.

[2] Martine Joly : l'image et les signes –Approches sémiologique de l'image fixe, éd Nathan, 2002, p106.

[3] سعيد بنكراد: نفسه، ص149.

الألوان داخل السياق الواحد يؤدّي إلى تغيير في دلالة اللون الواحد»[1]، بالإضافة إلى أنّ «لونا ما من الألوان قد يرتبط بأشياء معينة ويتكرر في استعماله وتداوله حتى يغدو ملازما من حيث الدّلالة لهذا الشيء، ولكن اللون بوصفه ممثلا –حسب اصطلاحات بورس–يخترق الموضوعات، ويلتصق بها حتى تعرف الدّلالة بهذا الاختراق والالتصاق وحتى بالاختلاف»[2].

ويستخدم اللون لغرضين أساسيين هما الغرض الرّمزي، والغرض الانفعالي أو العاطفي «في الاستخدام الرّمزي يجري توظيف الدلالات التعبيرية للون في سياق الفنّون المرئية لغرض الإسهام في إيصال الفكرة وتدعيم التأثير النفسي في المتلقي، ولذلك أخذ عن اللون الأسود ارتباطه بالموت والحزن، والأبيض ارتباطه بالطهر والعفة والنقاء، والأحمر بالحريق واللهب والحرارة والدم والخطر، والأخضر بالهدوء... هذا في الألوان النقية الكاملة فإذا نقص تشعبها فلسوف ترتبط بقيم أخرى لها أبعادها الاجتماعية والنفسية وغيرها، إنّ اللون وفق هذا السياق هو تصعيد لدلالة الشيء فهو سلسلة من الاختزالات المعنوية التي ترتقي لمستوى الرّمز»[3]، بالإضافة إلى استعمالات أخرى يمكن إجمالها في النقاط التالية[4]:

- يعطي حركة في فراغ السطح تساعد على التصوير والرسم، من خلال إعطاء قيم متفاوتة في صياغة الهيئة التي يكونها من الأشكال والمنظور، وإعطاء متعة جمالية في وضعه تكوينا بين الخلفية والمقدمة ويجعل ألوانها متوازنة جمالية.
- اللون يخلق حالات إبداعية جميلة تشعرنا بالمتعة الحسية والذهنيّة.
- اللون يخدم العاطفة الخاصة بالفنان ويساعده على إبرازها للحياة العامة بشكلّ إجمالي جذاب.
- يمكن أن يعطي اللون أسلوبا فلسفيا وجماليا عن طريق التنظيم الرفيع الذي يتبعه الفنّان في الأداء.
- يؤكّد اللون الأشكال التي يكوّنها خلال الإنشاء معلنا عن أهمّيتها بإعطاء لون ظاهر على سطوحها.

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص150، 151.

[2] أحمد يوسف: نفسه، ص15.

[3] عبد المسلم طاهر: نفسه، ص48.

[4] نفسه، ص50.

- يعطي لنا قيما ضوئية متفاوتة في تكوين الأشكال والظلال والعلاقات ضمن الوحدة الإنشائية.

من الحقائق التي أثبتتها الملاحظة والتجربة أنّ للألوان، تأثيرا على نفسية الشخص إيجابا أو سلبا حتى لو لم يتنبه مطلقا إلى وجود اللون.

الباب الثاني: المقامات والتشكيل الفني

الفصل الأول: المقامات

خطا النثر العباسيّ خطوة كبيرة، حتى واكب نهضة العصر، وأصبح قادرا على استيعاب المظاهر العلميّة والفلسفيّة والفنيّة، وتنوعت الموضوعات النثريّة فشملت مختلف مناحي الحياة، فبرز النثر الفنيّ القصصيّ، كالمقامات والنوادر والأمثال والحكم، ودوّنت الرحلات، والتاريخ والعلوم والنقد، ولما دبّ الضعف والوهن في جسد الدولة، دبّ الضعف في الأدب، وقد قال بهذا الرّأي أغلب من عرضوا لتاريخ الأدب، إلاّ صاحب كتاب نوابغ الفكر العربي مارون عبود، الذي رأى أنّ «الأدب قد ارتفع بسقوط الدولة، وبدأ يميل ويتدرج نحو الزخرف إلى حدّ الإغراق في الصنعة، فكان همّ الناس –وحتى الأدباء منهم– الحصول على القوت، وليس تجويد النعوت، فكثر السجع والتحسينات البديعيّة فصار الأدب شعبيا، وكان بذلك الشعر تجارة الفقراء»[1]، واستعاض العرب عن الألسنة التي تخطب، بالأقلام التي تكتب، «وحلت محل الخطب الرسائل الإدارية، ومنشورات الدولة، ولم تبق الخطابة إلاّ في بعض المساجد وحلقات الدرس تبسط الموضوعات الدينية في الجُمع والأعياد»[2].

وظهرت المقامات بوصفها «نوعا من الكتابة السرديّة الجديدة وغير المألوفة، ولم يكن من السهل مقارنتها بأي من فنون الكتابة المعروفة آنذاك، ولما استقامت نوعا سرديا، صار البحث في أمرها من شواغل الكتّاب»[3]، لكنها «لم تتشكل بمعزل عن التطورات السرديّة التي شهدتها القرون الأربعة الأولى، إنّما كانت تلك التطورات المِحْضَنَ الذي ترعرعت المقامة في وسطه، وذوبت فيها بعض خصائصه وسماته، ولكنها كأيّ نوع مبتكر، وظّفت بعض خصائص الموروث السردي الذي سبقها أو عاصرها توظيفا جديدا، والمناخ السرديّ الذي شجّع محاولات الابتكار والتجديد، وفتح الأفق لظهور المقامة، ليتطلب وقفة خاصة ترسم ملامحه العامة، وتؤشر أبرز نماذجه، إنّما يسلط الضوء على خلفيات فن المقامة، ويمهّد لربط النتائج بأسبابها»[4]، فما هو فن المقامة وما هو أصل منشئها؟

---

[1] إنعام الجذدي: الرّائد في الأدب العربي، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1986، ص 26

[2] مارون عبّود: نوابغ الفكر العربي(بديع الزمان الهمداني)دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، 2013، ص 15

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 229

[4] نفسه، ص 224

1-مفهوم المقامة:

يحيل الجذر اللغويّ للمقامة على «"المجلس" أو على "جماعة الناس"، فالمقام والمقامة: الموضع الذي تقيّم فيه، والمُقامة بالضمّ: الإقامة، والمَقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس، ومقامات الناس مجالسهم أيضا، والمقامة والمقام، الموضع الذي تقوم فيه، والمقامة السادة»[1]

لفظ (المقامة) «لم يرد في القرآن، وإنّما جاء لفظ (مقام) أربع عشرة مرة»[2]، وهي إمّا مصدر بمعنى القيام، وإمّا بمعنى الموضع الذي يقام فيه، يقول الطبري في تفسيره «قال تعالى:﴿ وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ قَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِلَّذِينَ آمَنُوا أَيُّ الْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا ﴾[3]، بمعنى «أفضل مسكنا، وأوسع عيشا، وأحسن مجلسا»[4]، وقال القرطبي في تفسير الآية «الموضع الذي يقام فيه، وقرئ مُقاما بضم الميم، وهو موضع الإقامة، ويجوز أن يكون مصدرا بمعنى الإقامة، وقُرئ (مقاما) أي منزلا ومسكنا، وقيل: المقام الذي يقام فيه بالأمور الجليلة»[5]، في حين ورد لفظ (مقامة) مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ ﴾[6]

ويرى شوقي ضيف، أنّه «لمّا كانت مجالس الناس تحتّم وجود أحاديث في موضوعات كثيرة، أصبحت الدلالة الاصطلاحيّة للمقامة، لا تحيل على المجلس مباشرة، بل على الأحاديث التي تلقى فيه»[7]، في حين يرى عبد الله إبراهيم أنّ « تلك الأحاديث كانت تُعنى أوّل الأمر بقضايا الدين من نصح وإرشاد ووعظ، وأمور اللغة من ألفاظ ومرويات لغويّة، ووقائع التاريخ كأيام العرب وحروبهم، وأخبار خلفائهم، وولاتهم، قبل أنّ تنتظم في نمط من الأحاديث التي تتميز بقواعد محدّدة، سواء في شكل الإسناد، أو تركيب المتن، ثم لم تعد المقامة-وقد استقامت نوعا

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادّة (قوم) (الصّحاح، والقاموس المحيط، والمعجم الوسيط، مادّة " قوم")

[2] ضياء الكعبي: نفسه، ص 100

[3] سورة مريم الآية 73

[4] الطّبري (أبو يحي محمّد بن صمادح التّجيبي): تفسير الطّبري، مذيّل بأسباب النّزول للإمام أبي الحسن عليّ بن أحمد الواحدي النّيسابوري، دار بن الهيثم القاهرة، مصر، د ط، د ت، تفسير سورة مريم، ص 310

[5] ضياء الكعبي، نفسه، ص 101

[6] سورة فاطر الآية 35

[7] شوقي ضيف: المقامة، القاهرة، مصر، ط2، 1964، ص 7

سرديا– تقترن بـ "الحديث" إنّما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راوٍ، يقدمها لا على سبيل التحقّق من صدقها شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنّها نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبيّة، غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة، ممّا جعل المقامة –لتحقيق هذا الهدف– تقوم على راوٍ وهمي يختلق متنا وهميا»[1]، وقد وصف القلقشندي، ذلك المتن بأنه "الأحدوثة من الكلام" وعرّفها بقوله: «سميت الأحدوثة من الكلام مقامة، لأنّها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه جماعة من النّاس لسماعها»[2]، وواضح أنه يعني الحكاية.

وقد أصبح لفظ (مقامة) «في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي، دالا على الخطبة الدينية والموعظة الأخلاقيّة، وأفراد ابن قتيبة الدينوري (ت 272 ه) في عيون الأخبار، بابا كاملا للحديث عن مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك، جمع فيه ابن قتيبة خُطبا دينية أطلق عليها اسم مقام»[3]، وقبله كتب الإسكافي المعتزلي «كتاب مقامات تفضيل علي، وترتبط (المقامة) عند الاسكافي بالدلالة الدينية العقائدية»[4]، كما تحدث المسعودي (ت 346 ه) في مروج الذهب، «عن خطب لعليّ بن أبي طالب، وعن موعظة لعمر بن عبد العزيز، ألقياها بمناسبة مقاماتهما»[5]، وتذكر ناهدة عبد الفتاح النعيمي، هذا المعنى وغيره، في كتابها قائلة: «المقامة جمع(...)معناه الخطبة أو العظة، وهي نوع من المحاورات الأدبية التي انتشرت خلال القرن الثالث الهجري»[6]، وفي خضم هذه المعاني وغيرها، ترى كيف ظهرت المقامة ومن هو أول مبدع لها؟

2–ظهور فن المقامة:

ولمّا كان لكل فن جديد بوادر أوليّة سابقة مهّدت لظهوره، على اعتبار أنّ الفن لا يولد تاما كاملا دفعة واحدة، فقد اختلفت آراء مؤرخي للأدب، حول المنشئ الحقيقي لفن المقامات،

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، المرجع السابق، ص 224

[2] القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق محمّد شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان،1987، ج14، ص 124

[3] ابن قتيبة: عيون الأخبار، نسخة منقّحة مصحّحة، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002 م، ص 432

[4] ضياء الكعبي: نفسه، ص 101

[5] نفسه، ص 101

[6] ناهدة عبد الفتاح النعيمي: مقامات الحريري المصورة، دراسة تاريخية أثرية، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، العراق، ط1، 1979، ص11

ففي حين ذكر الحريري، في مقدمة مقاماته أنّ بديع الزمان الهمذاني، هو منشئ المقامات، معترفا له بالسبق والغاية، وبأنه صاحب آية، وقد شاركه في ذلك بعض المؤرخين، إلاّ أن هناك من عارضه، ولكي يتسنى لنا معرفة المنشئ وجب أن نعرف الجذر والأصل لكي نصل إلى حقيقة الانشاء.

أ-أصول فن المقامــة:

جرت العادة أنّ لكل فن جديد جذورا وبوادر أوليّة سابقة تمهدّ ظهوره، لذلك كان علينا أن نبحث في الأصول الأولى لهذا الفن، لأنّه من الصعب على رجل واحد، أن ينشئ فنا كاملا من لا شيء، دون أن تتكاثف عوامل تبعث الروح فيه، أو تساعده على تبلوره، فتكون شذرات متناثرة هنا وهناك تمهدّ قدوم الجديد، لذلك ففنّ المقامة-كغيره من الفنون-لم يولد مكتملا ناضجا، وإنّما ظهرت قبله أفكار سابقة استقى منها الكتّاب إبداعهم.

لذلك يرى مرتاض، إنّ «المقامة تعتمد في الأساس على فكرة الكدية، وكانت هذه الكدية نتيجة لانتشار الفقر والعوز والحرمان بين أفراد المجتمع في العصر العبّاسيّ، حيث اتجه الناس إلى التسول من أجل كسب الرزق، وحتى ينجح هؤلاء الفقراء في استدرار عطف الناس، وشفقتهم فقد لجأوا إلى استعمال اللغة الفصيحة، والكلام المؤثّر الجميل، ليصلوا إلى مرادهم وهو الحصول على المال»[1]، وكمثال على هذا التسوّل البليغ، نذكر هذا النموذج الذي أورده صاحب العقد الفريد: «سأل أعرابي، فقال: رحم الله مسلما لم تمجّ أذناه كلامي، وقدّم لنفسه معادا من سوء مقامي، فإنّ البلاد مجذبة، والدار مضيعة، والحياء زاجر من كلامكم، والعدم عاذر يدعو إلى إخباركم، والدعاء إحدى الصدقتين، فرحم الله آمرًا بِمَيرٍ وداعيًا بِخَيرٍ، فقال له بعض القوم: ممن الرجل؟ فقال: ممن لا تغنيكم معرفته، ولا تضركم جهالته ذلّ السؤال يمنع من عزّ الانتساب»[2]، لذلك يمكن القول أنّ فكرة المقامات الأساسيّة هي الكدية، وقد كانت موجودة من قبل، وهي مأخوذة من أحاديث المتسولين، فالبيئة والظروف الاجتماعيّة، ساهمت بدور كبير في بلورة الفكرة الأساسيّة لهذا الفن، فكانت تعبّر عن روح العصر وأوضاعه المختلفة، وقد جاء في بعض رسائل

[1] عبد الملك مرتاض: فنّ المقامات في الأدب العربي، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الرّغاية، الجزائر، ط1، 1980، ص29.

[2] ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتاب العلمية بيروت، لبنان، ج4، 1997، ص 14

الهمذاني، ما يدل على صحة هذا الرأي يقول: «ولكني أخبرته لمّا عرض لها (أي المدينة) ولهم(...)، تفشت فيهم الأمراض الحادة، فخبطت خبط عشواء، رجالا، ثم جدّ الغلاء، وفُقِد الطعام، ووقع الموت العام، فمن الناس من لم يطعم أسبوعا حتى هلك جوعاً، ومنهم من لم يبلغ بالميتة إلى يومنا هذا، وهو ينتظر نحبه ليلحق صحبه»[1].

ويذكر الجاحظ، في كتابه البيان والتبيين، حديث أعرابيّ وفد إلى هشام ابن عبد الملك، ثم تلطّف بالحاجب أن يأذن له بمقابلة الخلفية بدمشق، لنطلق لسان الأعرابي شاكيا متضرعا مؤنّبا جميعا: «أتت علينا ثلاثة أعوام، فعام أكل الشحم، وعام أكل اللحم، وعام انتقى العظم، وعندكم أموال، فإذا كانت لله فادفعوها إلى عباد الله، وإذا كانت لعباد الله فادفعوها إليهم، وإذا كانت لكم فتصدقوا بها عليهم، فإن الله يجزي المتصدقين، قال هشام: فهل من حاجة غير ذلك؟ قال: ما ضربت إليك أكباد الإبل: أدّرع الهجير، وأخوض الدجى، بخاص دون عام»[2]، والأعراب أصحاب لغة متينة وفصاحة فطرية، لذللك يقول عبد الملك مرتاض: «ويبدو أنّ الأعراب هم الأصل في ظهور الكدية في الأدب العربيّ، فقد كانوا يُغرون بالأجاود والأغنياء، وربما عامة الناس أيضا، إغراءً شديدا، تُظَاهرهم على ذلك ألسنتهم الفصيحة ولهجاتهم المليحة، وطمعهم في بعض الدراهم دونما عمل، فقد قدم أعرابيّ من بني كنانة، على معن ابن زائدة، وهو ببلاد اليمن فقال: «إني والله ما أعرف سببا بعد الإسلام والرحم، أقوى من رحلة مثلي من أهل السِنّ والحسب إليك، من بلاده بلا سبب ولا وسيلة إلاّ دعاءك إلى المكارم، ورغبتك في المعروف، فإن رأيت أن تضعني من نفسك بحيث وضعت نفسي في رجائك، فأفعل، فوصله وأحسن إليه»[3]، لكنّ الحجّاب وقفوا يضربون على أبواب القصور أسوارا من حديد، فتعذّر على الأعراب ومن في حكمهم من المتسولين أو الباحثين عن القوت دون عمل، الاتصال بالخلفاء والكبراء، لذلك قصدوا عامة الناس، إمّا في المساجد وهم يصلون، وإمّا في المواسم وهم يحجّون، وإمّا في الأسواق وهم يمتارون، ويقضون حاجات الحياة، ثم يسألونهم مصطنعين كل ما أوتوه من فصاحة اللسان وجبروت البيان، وبلاغة المنطق، وعذوبة اللهجة التي تؤثر في السامعين تأثيرا قويا، وقد ذكر الجاحظ في البيان والتبيين حديثا لأعرابيّ قال: «قام إعرابي يسأل: أين الوجوه الصّباح، والعقول

[1] عبد الملك مرتاض: نفسه، ص 29

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، المجلد 2، ج1، المرجع السابق، ص 66

[3] عبد الملك مرتاض: نفسه، ص35.

الصّحاح، والألسن الفصاح، والأنساب الصّرّاح، والمكارم الرّباح، والصدور الفساح، تعيذني من مقامي هذا»[1]، ونفهم من كلام الجاحظ أنّ هذا الأعرابيّ، لم يقصد خليفة ولا أميرا، وإنّما قام في مجتمع من الناس في شارع أو في ساحة، ثم رفع عقيرته بالسؤال، مستخدما هذه العبارات المسجوعة التي يبدو أنّه كان هيأها في نفسه من قبل أن يتفوه بها في هذا المقام، ويرى مرتاض «أنّ التسول تطور تطورا كبيرا وأصبح استجداء أو كدية، ثم صار للكدية رجالها المعروفين، ولم يكن هؤلاء فقراء معوزين على النحو الذي كانوا يتظاهرون به، وهكذا لم تعد الكدية عند أهلها مجرد السؤال أو الاستجداء، فقد أخذت معنى اصطلاحيا معقداً، متعدّد الوجوه، كثير الدلالة، فأصبحت تتضمن الاحتيال على المال بمختلف الوسائل والأساليب غير الشرعيّة، من استخدام القوة والاستلاب بالعنف والغلبة والحيلة، إلى استغلال غفلة الجماهير، وغرائر الرحمة والرقة»[2]، حتى أخذ الشحاذون يقولون: «ارحموا مقامي هذا»[3]، كلّما مدّوا أيديهم للاستجداء، ويقصد بها أحسنوا إليّ رحمة بموقفي هذا أمامكم.

وفي معرض الحديث عن نشأة فن المقامة، يقول مرتاض: «وعلى أنّ فن الكدية لم يولد ناضجا مكتملا، وإنّما تطور مع الزمن، وليصل إلى هذا الحدّ من التطور ينبغي أن يكون قد مرّ بمراحل أولية، فالمكدي أو الشحّاذ لا يجد شيئا يبلغه لبانته، كحديث فصيح يعوّل عليه في نيل مبتغاه، والفصاحة تقتضي هنا كثيرا من العناصر الضروريّة التي تتوفر؛ في كلام يسحر العقول، ويبهر الألباب، ويضاف إلى كل ذلك حيلة طريفة تدبّر للحصول على المال، وقد كان معظم المكدين –فيما يبدو، أثناء عصر الدولة الأمويّة، وصدر الدولة العبّاسيّة–أعربا، ولمّا كان الأعراب مشتهرين بالفصاحة والبيان، والبلاغة وسلاطة اللسان، فقد تميّزت أحاديثهم في جملتها بالبيان الساحر والقول العجيب»[4]، ويضيف قائلا «فالفكرة الأساسية للمقامات مستوحاة من أحاديث المتسولين، وليس معنى ذلك أنّ هذه الأحاديث تشكل الينبوع الوحيد الذي استقى منه فن المقامات، وإنّما معناه أنّ هذه الأحاديث ينبغي أن تكون أحد الروافد الغنية لهذا الأدب الجميل»[5]، كما يرى

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، المجلد 3، ص380.

[2] عبد الملك مرتاض: نفسه، ص29

[3] زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، منتدى سوق الأزبكة، مصر، ط2، ج1، 1934، ص201

[4] عبد الملك مرتاض: نفسه، ص30

[5] نفسه، ص: 41.

عبد الرحمان ياغي، أنّ: «فن المقامات، لم يبزغ طفرة، ولم يؤتي أكله في يوم وليلة، وإنّما شأنه شأن الحياة النامية المثمرة، تحتاج إلى تربة ملائمة لها، وتحتاج إلى تعهد لهذه التربة وإعداد، ثم تحتاج إلى بذور صالحة، وإلى مواسم مناسبة ثم إلى زمن كاف للنمو والترعرع والإثمار»[1]، وما يمكن أن نستخلصه ممّا سبق، أنّ أصول المقامة عربيّة أعربيّة في الفكرة والأسلوب كان الأعراب السابقين لمثل هذه الأحاديث المسجوعة الفصيحة.

ب-نشأة فن المقامات:

اختلفت آراء مؤرخي للأدب حول المنشئ الحقيقي لفن المقامات، فقد ذكر الحريري، في مقدمة مقاماته أنّ بديع الزمان*، هو منشئ المقامات في قوله: «فإنّه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلاّمة همذان، رحمه الله تعالى، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى ابن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع...»[2]، يتضح ومن قول الحريري، أنّه يعترف للبديع بالسبق والغاية، وبأنّه صاحب آية، وقد شاركه في ذلك (بروكلمان) في كتابه" تاريخ الأدب العربيّ" حين قال: «وبديع الزمان الهمذاني مبتكر فن المقامات في الأدب العربيّ، إذ لم يكن منافسه الخوارزمي، هو الذي سبق إلى ذلك»[3]، وقد عارضه الحصري فيما ذهب إليه يقول: «بأنّ بديع الزمان عارض بمقاماته، كتاب الأربعين حديثا لأبي بكر محمد بن الحسن ابن دريد الأزدي*، ولم يبق لنا هذا الكتاب حتى يمكن أن نحكم بصحة ذلك، أي بصحة فضل البديع في إنشاء المقامات»[4].

---

[1] عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، بيروت، لبنان، ط1، 1969، ص44.

*بديع الزمان الهمداني: هو أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحي ابن سعيد الهمداني، ولد في همدان سنة 358هـ-969م توفي في هراة سنة 398هـ-1007 م درس على يد أبي الحسين بن فارس عرف بكثرة السفر والتجوال.

[2] الحريري: المقامات، شرحه وقدّم له؛ عيسى سابا، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ، 2006م، ص8.

[3] عبد الرحمن باغي: نفسه، ص 81.

* ابن دريد: هو أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد ولد بالبصرة في خلافة المعتصم سنة 223هـ ثم صار إلى عمّان فأقام بها مدّة، ثم صار إلى فارس فسكنها مدّة، ثم قدم إلى بغداد فأقام بها إلى أن مات سنة 321هـ-933م.

[4] عبد الرحمن باغي: نفسه، ص81.

ويذكر زكي مبارك «أنّ الحريري هو الذي أذاع الغلط بين الناس بأنّ بديع الزمان، هو أوّل من أنشأ فن المقامات، ثم آمن الناس بقوله إذ كان أشهر ما أقبل الجمهور عليهم من كتاب المقامات، وهو في مقدمة مقاماته ينسب إلى بديع الزمان فضل السبق»[1]، وفي معرض آخر يقول زكي مبارك، أنّه قد توصل إلى أنّ بديع الزمان ليس مبتكرا لفن المقامات، وإنّما ابتكره ابن دريد المتوفى سنة (321هـ) وقد اعتمد في تحرير هذه المسألة على النص الآتي: «قال أبو إسحاق الحصري حين عرض لكلام بديع الزمان: "كلامه غضّ للمكاسر أنيق الجواهر، يكاد الهواء يسرقه لطفا، والهوى يعشقه ظرفا، ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسن ابن دريد الأزدي، أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنّه استنبطها من ينابيع صدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض عجمية وألفاظ حوشية (...) عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفا وتقطر حسنا لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى (...) ووقف مناقلتها بين رجلين: سمى أحدهما عيسى ابن هشام، والأخر أبا فتح الاسكندري"، ويضيف زكي مبارك: «... وعندي أنّ من أسباب غفلة مؤرخي الأدب، عن كشف هذا الخطأ أنّ ابن دريد، سمى قصصه (أحاديث) في حين أنّ بديع الزمان سمى قصصه مقامات»[2].

وقد عرض زكي مبارك، فكرته على باحثي ومؤرخي الأدب، ومن بينهم طه حسين، و(المسيو مرسيه) أمّا طه حسين، فقد أدهشه الأمر وقال: «إنّ ابن دريد كان رجل لغة ورواية، ولم يعرف عنه أنّه كان كاتب ممتازا، فكيف آثار بديع الزمان بما ابتكر من الأحاديث؟»[3]، ويسترسل طه حسين، «أرجع إلى كتاب الأمالي للقالي، وانظر الأحاديث التي نقلها عن الأعراب، فإن رأيته يروي عن ابن دريد–وكان أستاذه–فاعلم إذا أنّ الأربعين حديثا التي ذكرها صاحب زهرة الأدب أنّه اخترعها، ولم تكن شيئا آخر غير هذه القصص التي حلّى بها القالي كتابه»[4]، ويتضح أنّ قصص الأمالي، مروية عن ابن دريد، ومن ذلك مثلا حديث البنات اللائي وصفن أزوجهن، وحديث العاشق الجميل، وقصة خنافر الكاهن، والروّاد الذين أرسلتهم مذحج لوصف بعض أقطار الجزيرة، واختلفت أحاديث ابن دريد، طولاً وقصراً، ولكنها لم تخلُ من ظرف ولا من غريب ألفاظ

[1] زكي مبارك: نفسه، ص 242

[2] نفسه، ص–ص 244–243

[3] نفسه، ص244

[4] نفسه، الصفحة نفسها

وسجع، وأكثر ما روى القالي، عن ابن دريد، من الأحاديث «ما جرى على ألسنة أناس مجهولي، فأشخاصه يكونون حينا من الأعراب، وتارة يكونون من أقيال اليمن النكرات التي لا يعرف لها وجود، وهذا دليل على الوضع والاختراع»[1]، فحين تحدث ابن دريد، عن شجعان العرب وفرسانهم وأجوادهم، رأيناه رجلا جزل الرأي، بعيد الغور، ينطق بالحكم وفصل الخطاب، فنراه تارة يقول على لسان أوس بن حارثة : " المنية ولا الدنية، والعتاب قبل العقاب، والتجلد لا التبلد، والقبر خير من الفقر، ومن قلّ ذل، ومن أمرّ* فلّ، والدهر يومان فيوم لك ويوم عليك"، وتراه أخرى ينطق رجل أعمى من أزد السراة، يقوده شاب جميل، فيقول: " يا ابن أخي، إنّ اغترارك بالشباب، كالتدادك بسمادير الأحلام، ثم تنقشع فلا تتمسك منها إلاّ بالحسرة عليها، ثم تعرى راحلة الصبا وتشرب سلوة الهوى، وأعلم أنّ أغني النّاس يوم الفقر من قدم ذخيرة، وأشدهم اغتباطا يوم الحسرة، من أحسن سريرة"»[2]، ويذكر أحمد درويش، حديثا آخر لابن دريد، حين قال: «وحدّثنا أبو بكر قال: أخبرنا أبو حاتم عن الأصمعي قال:" رأيت أعرابيا يصلي وهو يقول:" أسألك الغفيرة، والناقة الغزيرة، والشرف في العشيرة، فإنّها عليك يسيرة "»[3] وهذا من غرابة الدعاء، وإثارة السامع من خلاله.

وقد أورد أبو علي القالي، في كتابه الأمالي، حديثا لابن دريد، أورد فيه صورة للسائل تكاد تتشابه مع صورة الجاحظ للمكدي، وهيأته في مسألته والوسائل التي يستعين بها لاستعطاف النّاس ففي الحديث الأول، يقول أبو علي القالي: « وحدثنا أبو بكر رحمه الله، قال: أخبرنا أبو حاتم، قال: أخبرنا أبو زيد قال: بينما أنا في المسجد الحرام، إذ وقف علينا أعرابي فقال:" يا مسلمون إن الحمد لله، والصلاة على نبيه، وإني أمرؤ من هذا الملطاط الشرقي المواصي أسياف تهامة، عكفت عليّ سنوات محش، فاجتبت الذرى، وهشّمت العرى، وجمشّت النجم، وأعجمت البهم، وهمّت الشحم، والْتحت اللحم، واحجنت العظم...قال: فأعطيته دينارا وكتبت كلامه»[4]، وفي الحدث الثاني للأعرابيّ السائل، ينطق فيه أيضا من المسجد الجامع بالبصرة، قال أبو علي،

---

[1] زكي مبارك: نفسه، ص282.

* أمرّ الرجل: كثر عدده.

[2] زكي مبارك: نفسه، ص285.

[3] أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص56-57.

[4] أبو علي القالي: كتاب الأمالي-ج1-ص113.

وحدثنا أبو بكر رحمه الله، قال: أخبرنا أبو حاتم عن أبي عبيدة عن يونس، قال: «وقف أعرابي في المسجد الجامع في البصرة فقال:" قلَّ النيل، ونقص الكيل، والله ما أصبحنا ننفخ في وضح، وما لنا في الديوان من وشمة، وإنّا لنا لعيالا جربة، فهل من معين أعانه الله، يعين ابن السبيل، ونضو طريق وفل سنة؟ فلا قليل من الأجر ولا غني عن الله لا عمل بعد الموت»[1].

أمّا (المسيو مرسيه) فبعد اطّلاعه على ما أوصل إليه زكي مبارك، من حجة، بدءًا من حديث الحصري وصولا إلى ما نقله القالي في كتابه الأمالي، قال: «يظهر أنه ضاع علينا من تاريخ الأدب العربي شيء كثير»[2]، وأكّد المستشرق الانجليزي (مارغو ليوث)ما ذهب إليه زكي مبارك، بدائرة المعارف الإسلاميّة، إلى أنّ أبا بكر ابن دريد، هو الذي أنشأ فن المقامات، ووضع خطوتها الأولى أو فكرتها ولم يقرر(مارغو ليوث)هذا الرأي إلاّ بعد أن ألمّ برأي الحصري، واقتنع به، فقد ذهب الحصري، إلى أنّ «بديع الزمان، إنّما كتب مقاماته معارضا أبا بكر ابن دريد»[3]، ويرى (مارغو ليوث) أنّ ابن دريد أنشأها وبديع الزمان، أعطاها صبغتها النهائية.

وقد أيّد حنا فاخوري، كُلا من زكي مبارك و(مارغو ليوث) فيما ذهبا إليه، حين قال: «فقد استفاد البديع من أحاديث ابن دريد، ومن أساليب الترسل والكتابة المنمّقة التي تهتم اهتماما شديدا بالمبنى المسجع المزخرف، فاستخلص منها أسلوب المقامات، واستفاد من أحوال عصره الاجتماعيّة ومن أدب الحرمان*، فاستخلص منه موضوع المقامات، فكانت المقامات صدى لحرفة

---

[1] أبو علي القالي: كتاب الأمالي، ج2، ص 194.

[2] زكي مبارك: نفسه، ص244

[3] عبد الملك مرتاض: نفسه، ص199

* يقول محمود غناوي الزهيري: « وأدب الحرمان كان صدى للحياة البائسة في الأوساط الفقيرة ...وقد كان الأدب العربيّ الذي يصوّر حياة البؤس نوعين: الأول؛ أدب التسوّل أو الكدية، وهو يصوّر التشبث بأسباب الحياة والتحيل على كسب القوت بكل وسيلة ممكنة، والثاني؛ أدب الشكوى هو يصوّر الإخفاق والفشل ومعاكسة القدر في الحياة، وما تحدثه هذه الأمور في نفس الإنسان من مرارة وجزع ونقمة على الأوضاع القائمة، وقد كان أدب التسوّل صورة لحياة طائفة كبيرة من المجتمع البويهيّ، وهي طائفة المكديين، الذين تنكّرت لهم الأيام، وقست عليهم ظروف الحياة، ففشلوا في الحصول على ما يقيهم الأود، عن طريق العمل المثمر كالزراعة، والصناعة، والتجارة، ولهذا لجأت هذه الطائفة، إلى مختلف الحيل وشتى الأساليب فاتخذت منها وسيلة أو سوائل للحصول على المال (...) وقد اشتهر من هؤلاء المتسولين (...) جماعة تعرف بالساسانيّة أو بني ساسان، نسبة الى رجل اسمه ساسان (كان حادقا في الاستعطاء دقيق الحيلة في الاستجداء»، نقلا عن حنا فاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 734، وقد ورد ذكر بني ساسان في مقامات بديع الزمان الهمذاني، كما ذكرهم الحريري في مقامته المسماة " بالمقامة الساسانيّة" التي أوضح فيها كثيرا من البواعث الدافعة للتسوّل.

الكدية الشائعة إذ ذاك، وصورة الحياة المكدين...وكانت في أسلوبها خاضعة للذوق الأدبيّ العام، الذي كان إذ ذاك يكلف بالسجع والمحسنات البديعية، ويميل إلى تضمين النثر حكما وأمثالا وإشعارا»[1]، أمّا أحمد حسن الزيّات، فرأيه لا يختلف عن سابقه فقد تحدث عن كتّاب المقامة قال: « فقد علمت أنّ ابن دريد، أخترع أربعين حديثا عرضها عرضا تصويريا دقيقا، كانت الطور الأول لنشوء المقامة، ثم جاء بديع الزمان الهمذاني (المتوفي سنة 398 هـ) فأملى أربعمائة مقامة في الكدية وغيرها، نحلها أبا الفتح الإسكندري، على لسان عيسى ابن هشام، ولم يعثروا منها إلاّ على ثلاثة وخمسين مقامة (...) ثم جاء بعده الحريري (المتوفي سنة 516 هـ) فكتب خمسين مقامة نسبها إلى أبي زيد السروجي، على لسان الحارث ابن همّام، ونسجها على منوال بديع»[2]

وعند تصفحي كتاب تطور الأساليب النثريّة، شدني رأي أورده عن جورجي زيدان، بأنّ أبا الحسن ابن فارس* هو صاحب هذا الفنّ ومبدعه الأول، وأكّد جورجي زيدان، ذلك بقوله: «وكان أبو الحسن ابن فارس، وقد كتب رسائل، أقتبس العلماء منها نسقة وعليها اشتغل البديع»[3]، وذكر حنا فاخوري في كتابه، ما ذهب إليه جورجي زيدان، حين قال: «أنّ البديع اشتغل في مقاماته على نسق رسائل الإمام اللغويّ أبي الحسن أحمد ابن فارس»[4]، ويؤيد السباعي بيومي، رأي جورجي زيدان، يقول: «...نذكر أنّ الذي احتذاه أوّلا هو أستاذ البديع، أبو الحسن أحمد ابن فارس لا البديع، وقد وضع مقامات اتبع الأدباء نسقه فيها وكان أوّلهم اتّبعا هو تلميذه البديع»[5]، فكل من جورجي زيدان، والسباعي بيومي، متفقان على أنّ ابن فارس هو صاحب فن المقامات ومبدعه الأول، «لكن يعتقدان أنّ مقاماته هذه قد ضاعت ولم تبق منها أيّة مقامة»[6].

---

[1] حنا فاخوري: تاريخ الأدب العربي، بيروت، لبنان، ط9، 1978، ص734

[2] أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص458-459.

* ابن فارس هو أبي الحسن احمد ابن فارس توفي سنة 390هـ-999م كان إماما لغويا، وهو أستاذ بديع الزمان الهمداني أخذ عنه معرفته الواسعة في علم اللغة والشعر والنثر.

[3] عبد العزيز عتيق: تطوير الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1960، ص361.

[4] حنا فاخوري: نفسه، ص733.

[5] عبد الملك مرتاض: نفسه، ص141

[6] نفسه، ص142

ولو تأملنا الرأي الأول لجورجي زيدان، لوجدنا أنّ هناك نوعا من الخلط، فهو من جهة يذكر أنّ البديع أقتبس مقامته من ابن فارس، ومن جهة أخرى يرى أنّ ابن فارس كتب رسائل أنيقة لا غير، وشتان ما بين الرسائل والمقامات، كما ابن فارس لم يسمّ ما كتبه مقامات، فكيف للهمذاني أن يقتبس من مجرد رسائل فنا قائما بذاته له خصائص ومميزاته الفنيّة الواضحة، بالإضافة إلى الضعف الذي يعتري رأي السباعي بيومي، حول ضياع مقامات ابن فارس إذ أنّ لابن فارس، مؤلفات ومصنفات كثيرة من بينها معجمه الشهير "مقاييس اللغة"، فكيف لم تضع مؤلفاته؟ بل لازالت محفوظة إلى اليوم؟ ... وكيف تضيع رسائله أو مقاماته كلها ولم يبقى منها شيء؟ ولو كانت هذه الرسائل ذات أهميّة وقيمة فنية فعلا لما ضاعت بهذا الشكل كما يضيع شيء لا أهمية له، ولكان قد حفظها الناس والرواة كما حفظوا مقامات الهمذاني والحريري، وغيرها من مؤلفات كثيرة !!

وفي سياق البحث عن نشأة المقامة صادفني كتاب البخلاء للجاحظ*، أورد فيه صفات المكدين، وحديثا لخالد بن يزيد، مولى المهالبة يقول فيه: « وهذا خالد مولى المهالبة، وهو خلويه المكدي[1]، وكان قد بلغ في البخل والتكدية (...) المبالغ التي لم يبلغها أحد، وكان ينزل في شق بني تميم، فلم يعرفوه، فوقف عليه ذات يوم سائل، وهو في مجلس من مجالسهم، فأدخل يده في الكيس يخرج فلسا وفلوس البصرة كبار، فغلط بدرهم بغلي، فلم يفطن حتى وضعه في يد السائل، فلمّا فطن استردّه، وأعطاه الفلس، وقيل له: «هذا لا نظنه يَحلُّ، وهو بعد بمثلك قبيح، قال: قبيح عندكم، وأمّا أنا فإنّي لم أجمع المال بعقولكم، فأفرقه بعقولكم، ليس هذا من مساكين الدراهم، هذا من مساكين الفلوس، والله لم أعرفه إلاّ بالفراسة، قالوا: وإنك لتعرف المكديين؟ قال وكيف لا

* الجاحظ هو ابن عثمان عمر ابن بحر بن محبوب الكناني الليثي المعروف بالجاحظ ولد بالبصرة سنة 163هـ –780م، وتوفي سنة 255هـ الموافق 869م.

[1] المكدي: المتسول، السائل الملح في سؤاله، وهو صاحب الكداء" الاستعطاء

أعرفهم؟ وأنا كنت كاجر[1] في حداثة سني، ثم لم يبقى في الأرض مخطراني[2]، ولا مستعرض[3]، إلاّ فقته ولا شحاذ، ولا كاغاني[4] ولا بانوان[5]، ولا قرسي[6] ولا عّواء[7]، ولا مشعب[8]، ولا فلور، ولا مزدي[9]، ولا إسطيل[10] إلاّ وكان تحت يدي، ولقد أكلت الزكوري[11] ثلاثين سنة، ولم يبق في الأرض

[1] كاجر: متسول، وهذه الكلمة وما يلها من كلمات أغلبتها فارسية الأصل، وتعني كل أنواع التسول والمقصود هنا أنه كان يعرف كل هذه الأنواع لأنه كان من رؤساء المكديين ولفظة كاجار محرفة عن لفظة (الغجر) وهم الزط، وأصلهم قبيلة هندية يعرفون بالنور.

[2] المخطراني: الذي يأتيك في زي ناسك(متسول) ويريك بابك أن قد قوّر لسانه من أصله لأنّه كان مؤذنا هناك، ثم يفتح فاه، كما يصنعه من يتثاءب فلا ترى له لسانا البتة، ولسانه في الحقيقة كلسان الثور(...) ولا بد للمخطراني أن يكون معه واحد يعبر عنه، أو لوح أو قرطاس قد كتب فيه شأنه وقصته.

[3] المستعرض: الذي يعارضك وهو ذو هيئة، وفي ثياب صالحة، وكأنه قد مات من الحياء، ويخاف أن يراه معرفة، ثم يعترض اعتراضا ويكلمك خفيا.

[4] الكاغاني: كلمة فارسية وهو المتسول الذي يتظاهر بالجنون أو هو الذي يتجنن ويتصارع ويزيد، وحتى يتعجب من بقاء مثله على مثل علته.

[5] البانوان: الذي يقف على الباب سائلا، ويقول: بانوا؛ وتفسير ذلك بالعربيّة: يا مولاي.

[6] القرسي: الذي يعصب ساقه وذراعه عصبا شديدا ويبيت ذلك ليلة، فإذا تورم واختتق الدم، مسحه بشيء من صابون ودم، وقطر عليه شيئا من سمن، وأطبق عليه خرقه وكشف بعضه، فلا يشك من رآه أن به الأكلة (داء في العضو يتآكل منه)، أو بلية (مرض جلدي كالجرب) شبه الأكلة.

[7] العوّاء: الذي يسأل بين المغرب والعشاء، وربما طّرب إذا كان له صوت حسن وخلق شجي.

[8] مشعب: الذي يحتال للصبيّ حين يولد، بأن يعميه أو يجعله أعسم أو اعضد، ليسأل به أهله، وربما جاءت به أمه وأبوه ليتولى ذلك منه بالغرم الثقيل، لأنه يصبر حينئذ عقدة وغلة، فإمّا أن يكتسبا به، وإمّا أن يكرياه بكراء معلوم.

[9] االمزدي: الذي يدور ومعه الدريهمات، ويقول: هذه دراهم قد جمعت لي في ثمن قطيفة، فزيدوني فيها رحمكم الله، وربما احتمل صبيا على أنه لقيط، وبما طلب في الكفن.

[10] الاسطيل: هو المعامي: إن شاء أراك أنه منخسف العينين، وإن شاء أراك أن بهما ماء، وإن شاء أراك أنه لا يبصر، للخسف ولريح السبل.

[11] الزكوري: هو خبز الصدقة، كان على سجين أو على سائل.

مقدس[1] ولا كعبي[2] ولا مكد إلاّ وقد أخذت العرافة عليه، حتى خضع إليّ إسحاق قتال الحر[3]، وبنحويه شعر الجمل، وعمرو القُوقيل، وجعفر كردي كلك، وقرن أيره، وحمّيه عين الفيل، وشهرام حمار أيوب وسعدويه، وإنّما أراد بهذا أن يؤنسهم من ماله، حين حرصهم وجشعهم، وسوء جوارهم، وكان قاصا متكلما بليغا داهيا، وكان أبو سليمان الأعور، وأبو سعيد المدائني القاصات من غلمانه»[4]، وقد شرح الجاحظ، صفات المكدين وكل واحد أعطاه ما يناسب هيئته وعمله، في كتابه من خلال حديث خالد ابن يزيد، ويبدو أنّ شيخنا الجاحظ، هو أوّل من حدثنا عن قصص التكدية والمكديين، وأنّه لا بديع الزمان، ولا ابن فارس، ولا ابن دريد، كان سابقا لهذا، لكنّ الملاحظ أنّ البديع غفر الله له، أخذ هذا الحديث وفصله مقامتين: الوصيّة والرصافيّة، وما قصيدة أبي دلف الخزرجي المشهورة في الساسانيين، إلاّ من موحيات الجاحظ، وفي المقامة السجستانيّة سيماء عن حديث خالد أيضا، وهناك ومضات نلمحها هنا وهناك، كما وظّف الحريري بعض الملامح التي ذكرها الجاحظ عن صفات المكديين.

ولكنّ مارون عبّود، يرى أنّ بديع الزمان مبدع المقامة، والذين جاؤوا بعده له تبّع... قاصدا بذلك أنّ بديع الزمان هو من أرسى قواعد هذا الشكل، يقول: «إنّ خطة المقامات هي من عمل البديع، فلا ابن فارس، ولا لابن دريد، يد في صنعها، فالهمذاني، هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشى، وعلى طريقته هذه التي شقها سارق عجلة الأدب ألف عام، فعبثا نحاول العثور على أثر لهذه الخطة عند غير البديع، أمّا المادة فسنرى أنّ صاحبها قشها (جمعها) من هنا وهناك»[5]، ويشاطر مارون عبّود في رأيه هذا شوقي ضيف، الذي قال في معرض حديثه عن مقامات

---

[1] المقدس: الذي يقف على الميت يسأل في كفنه، ويقف طريق مكة على الحمار الميت، والبعير، فيدعي أنّه كان له، ويزعم أنه قد أحصر، وقد تعلم لغة الخراسانيّة واليمانيّة والإفريقيّة وتعرّف على تلك المدن والسكك والرجال وهو متى شاء كان افريقيا ومتى شاء كان من أهل فرغانة، ومتى شاء كان من أي مخاليف اليمن، وقد استعمل الحريري صفه الاسطيل في المقامة البرقعديّة، والمقدس في المقامة الفارقيّة.

[2] الكعبي: أضيف إلى أبي بن كعب الموصلي (كان من أحبار اليهود مطلعا على الكتب القديمة، دخل الإسلام وكان من كتّاب الوحي توفي بالمدينة سنة (21هـ-641م) وكان عريفهم بعد خالويه (ترأس فرقة المتسولين بعد الكعبي والدأبي).

[3] إسحاق قاتل الحر: اسم أحد العارفين الذي خضع له، ولعل الأسماء التالية بعده هي أيضا أسماء العارفين، الذين بدّهم بعرافته والملاحظ أن أكثر هذه الأسماء فارسية.

[4] الجاحظ: البخلاء: تحقيق؛ محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص67-68

[5] مارون عبود: نفسه، ص 28

الهمذاني: «...ونحن نعرض لضرب جديد من الكتابة ابتكره بديع الزمان الهمذاني...»[1]، وعليه فهُما يؤكدان ريادة بديع الزمان الهمذاني، في هذا الفن الأدبيّ، باعتباره أوّل من كتب فيه وأبدعه، لكنّ اللاّفت في هذه الآراء هو جعل الهمذاني، سيّد هذا الفن دون منازع، ودون أن يكون متأثرا فيه بغيره، وهذه مبالغة شديدة، إذ لا يمكن لرجل واحد بمفرده أن يبدع فنا كاملا وقائما بذاته، له مميزاته وخصائص فنيّة راقية من العدم، فلابدّ له من وجود أفكار سابقة، ونمط لغويّ مسجّع اعتمد عليها في إنشاء هذا الفن، لأنّ الفن لا يمكن أبدا أن يولد أو ينشأ دفعة واحدة، إنّما لابدّ من وجود أفكار مسبقة مهدت لوجوده، «وما فنّ المقامات إلاّ وليد مظاهر اجتماعية أشار إليها الجاحظ من قبل، كالبؤس الذي فتّق الحيل لابتزاز الأموال، وفساد الأخلاق الذي دعا البديع إلى تصوير الشّذاذ والمتشردين كما صوّر حالة العلماء ومجالسهم، والأغنياء الحديثي النعمة الذين يريدون مجاراة رجال الدولة في القصور»[2]، ومهما يكن من أمر فإنّ بديع الزمان، قد استفاد ممّا خلّفه الجاحظ، وابن دريد، من أخبار المكديين ونوادرهم، والشعراء الجوّالين ومغامراتهم، أضاف إلى هذا المزيج من خياله ومهاراته فاهتدى إلى بلورة هذا الفن، وإظهاره للنّاس بمظهر جديد فيه القصّة، ونكهة الحديث وخفة الحوار والحركة، وسمّاه "المقامات"، وهو فن يعتمد على الكدية، وتصوير حياة المتسكعين والمحرومين بأسلوب قصصي فكاهي، لا يخلو من نقد وسخرية: «وأوّل ما يسترعي الانتباه أنّ مقامات الهمذاني أحاديث في شكل حوار بسيط، يستقل كل منها برأسه، ويجمع شتاتها ويؤلف فيما بينها موضوعا واحدا هو صناعة الكدية»[3].

ولكن الرأي الأرجح في هذه المسألة: «إنّ فنّ المقامات نشأ تدريجيا من رواية الأخبار والقصص، وأنّ للبديع فضلا في تنظيمها ووضعها في شكلها الفني الخاص، وإنّ هذا الشكل الخاص لا نجده في أحاديث ابن دريد، التي لا تتقيد بالسجع، وإن لم تخل منه، ولا تدور حول بطل واحد، ولا تبلغ الصناعة اللفظيّة والبيانيّة فيها ما تبلغه في المقامات، ولا تحتويه المقامات»[4]، أمّا أسباب اختلاف النقاد والأدباء حول منشئ فن المقامة، فيرجع إلى عدة أسباب أهمّها:

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط3، 1965، ص246

[2] مارون عبود: نفسه، ص 15

[3] شوقي ضيف: نفسه، ص17.

[4] حنا فاخوري: نفسه، ص 734

- أنّ بديع الزمان لم يكتب مقدمة يقدم بها لمقاماته، وبالتالي فهو لم يذكر إذا كان عمله هذا مأخوذا عن أستاذه ابن فارس، أو عن أحاديث ابن دريد، أو عن الجاحظ، كما لم يعلن صراحة أنّه هو صاحب هذا الفن ومبدعه الأوّل، ولو فعل ذلك لجنّب النقاد الكثير من العناء.
- تحميل النقّاد المحدثين بعض النصوص مالا تحمل، إذ أنّ بعضهم اعتبر أنّ الحصري، أشار في كتابه زهرة الأدب، إلى أنّ منشئ المقامات هو ابن دريد، مع أنّ الحصري ذكر لابن دريد أحاديث لا غير، كما ذكر ابن خلكان " لابن فارس" رسائل، ولم يذكر لأي منها لفظ مقامة.

ويمكن أن نقول في الأخير أنّ الهمذاني، أستطاع أن يجمع شتات الأخبار والقصص ويستفيد منها وينظمها لينشئ هذا الفن، وكان جهده في هذا المجال ثمرة جهود سابقيه وأفكار كانت موجودة قبله، أوحت له بفكرة المقامات لكن الفضل في تطويرها وإخراجها بهذا المظهر الجديد له بالدرجة الأولى، لذلك دافع مارون عبّود وبشدة قائلا: «فلا تفتش عمن أخذ عنه البديع مقاماته، فهو مبدعها، ولا عبرة بالحكايات، والنوادر فهذه كانت ولا تزال، وقد نجد اليوم رجالا كأنهم بطل بديع الزمان، يحتالون وينصبون، وينتقلون من مكان إلى مكان، وفي كل مكان تراهم غيرهم، ولكن إذا فتشنا مقاماته الإحدى والخمسين رأينا في الكثير منها أشياء أخذها البديع من غيره، وجلاها وأبرزها بأسلوبه المصنوع فصارت كأنها له»[1]

وجاء بعد الهمذاني، أبو القاسم الحريري*، الذي أقرّ بأنّ بديع الزمان هو صاحب فن المقامات، وأنه «سبّاق غايات، وصاحب آيات، وأنّ المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلاّ بدلالته»[2]، ثم أكد أنه يريد أن ينشئ مقاماته يتلو فيها «تلو البديع وإنّ لم يدرك الضالع شأو الضليع»[3]، وقد ألّف الحريري،

---

[1] مارون عبود: نفسه، ص 34-35.

*الحَرِيرِي (446 هـ-516هـ/1054م-1122م) هو: أَبُو مُحَمَّدٍ القَاسِم بن عَلِيِّ بنِ مُحَمَّد بن عُثْمَانَ البصْرِيّ، الحرَامِي الحَرِيرِي، ذُو البلاغتين، صَاحِبُ(المقَامَات)، وُلد: بقرية المَشَانِ، بالبصرة، وَسمِع من: أَبِي تَمَام مُحَمَّدِ بنِ الحَسَنِ بنِ مُوْسَى، وَأَبِي القَاسِمِ الفَضْلِ القصبَانِي، وَتَخَرَّجَ فِي الأَدب، مات بالبصرة في السادس رجب سنة 516هـ، وللحريري غير المقامات والرسائل: درة الغواص في أوهام الخواص، بيّن فيه أغلاط الكتاب فيما يستعملونه من الألفاظ بغير معناها في غير موضعها، وقد طُبع في مصر سنة 1272 هـ-1855 م، وملحة الأعراب في صناعة الإعراب، وهي أرجوزة شعرية وقد طُبعت في باريس وبيروت والقاهرة.

[2] الحريري: نفسه، ص08

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

المقامات وحفظها في كتاب عنون له بكتاب المقامات، ووضع لها مقدمة وخاتمة، وله خمسون مقامة تشعّ حسنا، وتقطر ظرفا، نوّع فيها إبداعه بين الوعظ والأدب والشعر والقصص، وقد وظف الحريري لفظ "مقامة " في عدة مواضع بمدلولات مختلفة، ففي المقامة الثانية عشر السنجارية، جاء لفظ "مقام" بمعنى المجلس، وذلك في قول الحريري، على لسان بطله أبو زيد السروجي: «وإني آليت منذ أعوام أنّ لا يضمّني ونَمُومًا مقام»[1]، كما استعمل لفظ "مقامة" في المقامة الثالثة والثلاثين، التفليسية، بمعنى المجلس أيضا، فقال على لسان الحارث بن همّام، يلوم السروجي على ادعائه المرض «ففرحت بلقيته، وكذّب لقوته، وهممت بملامته على سوء مقامته»[2]، ونعتقد هنا أنّ المقامة، لا تعني المجلس فحسب، بل تعني هيئة السروجي، التي كان عليها، وهي حالة ادعاء المرض والفقر، بدليل أنّ السروجي ردّ على الحارث ابن همّام بقوله:

«ظهرت برثّ لكيما يقـــال ٭ فقير يزجي الزمان المزجي

وأظهرت للناس أن قد فلجت ٭ فكم نال قلبي به ما ترجّى

ولولا الرّثاثة لم يرث لــي ٭ ولولا التفالج لم ألق فلجا»[3]

أما المقامة الثامنة والثلاثين المرويّة، ترد المقامات بصيغة الجمع، وتعني المجالس التي تتيح للحارث مجالسة ومرافقة السروجي، والاستمتاع بأحاديثه، يقول: «وكنت لهوى ملاقاته، واستحسان مقاماته، أرغب في الاغتراب واستعذب السفر، الذي هو قطعة من العذاب»[4].

وذكر الشّريسي (619ه) الشارح الأندلسي لمقامات الحريري، بعض الإشارات الطريفة التي تشير إلى تعصب علماء الأدب في الأندلس للبديع وتفضيلهم إياه على الحريري، وكان دافعهم في ذلك أنّ فضل البديع يكمن في ارتجاله، بمعنى أنّه يمثل مذهب أهل الطبع، في حين مثّلت مقامات الحريري–التي أنشأها كتابة–ولم يرتجلها، مذهب أهل الصنعة، وكان هذا المذهب سببا في تأخر الحريري عن هؤلاء العلماء، إذ يقول الشّريسي: «وسُئل بعض علماء الأدب من أهل عصرنا عن الحريري والبديع، فقال: لم يبلغ الحريري أن يسمى بديع يوم" فكيف يقارن ببديع

[1] الحريري: نفسه، ص 170

[2] نفسه، ص 204

[3] نفسه، ص 204

[4] نفسه، ص 232

زمان!"، وجرى ذكر مقاماته في مجلس بعض أشياخنا، وكان حافظا أديبا فقال: مقامات البديع يحكى أنّها ارتجال، وأنّ البديع كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه، اقترحوا غرضا نبني عليه مقامة، فيقترحون ما شاءوا فيملي عليهم المقامة ارتجالا في الغرض الذي اقترحوه، وهذا أقوى دليل، أن صح، على فضل البديع»[1]، وعلى الرغم من شهادة الحريري، لبديع الزّمان الهمداني، بالريادة الإبداعيّة عندما وصف نفسه في خطبة مقاماته بأنه لم يدرك «الضالع شأو الضليع»، فإن مقامات الحريري، وحدها هي «التي أثارت حركة نقديّة كبرى، تمثلت في عشرات الشروح الّتي تباينت مناهج شرّاحها، الأمر الّذي يجعلنا نتساءل لماذا تركزت هذه الشّروح على مقامات الحريري وحدها دون سواها؟»[2]، و«تمثل هذه الشروح والرسوم، تاريخا لجماليات التلقي يؤسس اندماجا وانصهارا لآفاق التوقع (Horizon of Exception) كما تؤسس تغيرا في هذه الآفاق لتلق سردي منفرد، وإبداع جمالي خلاّق»[3].

وربما كانت مقامات الحريري، بما تمثله من نص ثقافي يشمل الصنعة اللّفظيّة، ويشمل كذلك سواها من فنون القول العربيّ، سببا لمثل هذا التلقي الإبداعي، وقد وصف الحريري مقاماته، قال: « بأنها تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، ومُلح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات ووضعته فيها من الأمثال العربيّة واللطائف الأدبيّة، والأحاجي النحويّة والفتاوى اللغويّة، والرسائل المبتكرة، والمواعظ المبكيّة، والأضاحيك الملهيّة، مما أمليت جمعه، على لسان أبي زيد السّروجي، وأسندت روايته إلى الحارث بن همّام البصري»[4]، وهذا ما يُسمى بقصديّة الإنشاء، تقول عزة شبل محمد: «وتعني القصديّة، قصد منتج النص من أيّة تشكيلة لغويّة ينتجها، أن تكون قصدا مسبوكا محبوكا، وفي معنى أوسع تشير القصديّة، إلى جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها، وإذا كان التعريف الأوّل يحدّد السّبك والحبك، كهدفين نهائيين للقصديّة، فإنّ التعريف الثّاني يراهما وسيلة ضمن وسائل أخرى عديدة يستغلها المرسل لهدف

[1] الشّريسي: شرح مقامات الحريري، تحقيق؛ محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية م1، 1992، ص 24

[2] ضياء الكعبي: نفسه، ص 405

[3] نفسه، ص 405،

[4] الحريري: نفسه، ص 5

محدّد، وهو التأثير على متلقٍ بعينه في ظروف خاصة»[1]، وتبدو أهمية هذين العنصرين واضحة، «خاصة ونحن نتعامل مع نصوص غير متكاملة السّبك (الربط اللفظيCohésion) والحبك (الربط المعنوي Cohérence)، لأنّ اللغة ليست نظاما من العلامات فحسب، بل أنّها في الأساس نشاط تواصلي، فهناك عناصر لا غنى عنها في تمثيل عملية إنتاج النص وأحد هذه العناصر هو توفر القصديّة»[2]، ويمكن أيضا أن نجعله فيما استخلصناه من خصائص الفصل الأوّل، النظم والترتيب المقصود.

2-قصدية الانشاء:

وتنقسم القصدية إلى مقاصد مباشرة وأخرى غير مباشرة

أ-المقاصد المباشرة:

وتشير إليها مقدّمة الكتاب يعبر عنها الحريري بقول: «...فإنّه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزّمان، وعلاّمة همذان، رحمه الله تعالى، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يُعرف، ونكرة لا تتعرف! فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع»[3] ويكشف لنا القول السابق عن قصدين:

-الأوّل: أنّ الحريري، قد عمد إلى تأليف مقاماته على غرار مقامات الهمذاني، أو معارضة لها، وذكر ذلك قائلا: «إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالع شاو الضليع»[4]، وكانت مقاماته موضع معارضة متقنة، خاصة أنّه أحكم صياغتها وتفنن في أسلوبه حتى شغل الدنيا بمقاماته وصيّر مقامات البديع كالمرفوضة.

[1] عزّة شبل محمّد: علم لغة النّصّ، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009، ص 28

[2] نفسه ص 28

[3] الحريري: نفسه، ص 08

[4] نفسه، ص08

-والثاني: أنّه وضع مقاماته للوزير شرف الدين أبو نصر أنو شروان بن خالد بن محمد القاشاني، وزير المسترشد بالله*، وذكر ذلك في مقدمة كتابه: «فأشار من اشارته حكم، وطاعته غنم، أن أنشئ مقامات...»[1] وإن لم يذكر اسم الوزير صراحة فإنّه أشار إليه.

وذكر عبد الله ابن الحريري، الواقعة التي من أجلها وضع والده المقامات قال: «كان أبي جالسا بمسجد بني حرام، فدخل شيخ ذو طمرين، عليه أهبة السفر، رثّ الحال، فصيح اللسان، حسن العبارة، فسأله الحاضرون: من أين الشيخ؟ فقال: من سروج، فاستخبروه عن كنيته، فقال: أبو زيد، فكتب أبي المقامة الحرامية، وهي الثامنة والأربعون، وعزاها إلى أبي زيد السروجي المذكور، واشتهرت فبلغ خبرها شرف الدين أبا نصر أنو شروان بن خالد بن محمد القاشاني، فلمّا وقف عليها أعجبته، وأشار على والدي أن يضمّ إليها غيرها فأتمهنّ خمسين مقامة»[2].

ب-المقاصد غير المباشرة: نعني بها «تلك المقاصد الضمنيّة التي لا يصرح بها النص، ولا يكشف عنها الكاتب صراحة، ولكنها متضمنة في معنى النّص من مثل القصد إلى الغاية التعليميّة، الفكاهة ومعالجة قضايا المجتمع»[3]، وتتمثل في:

1-القصد إلى الغاية التعليمية:

يذكر المصنفون القدامى أنّ كتّاب المقامات، ما أملوا من مقامات إلاّ لغرض الكديّة، والناظر في مجموع مقامات التي وصلت إلينا يرى أنّ معظمها كان قائما على هذا الموضوع فهو الهدف الرئيس والبعيد، وإنّ كانت لها أغراض أخرى فرعية من كاتبها، كي يتبيّن مقدرته اللّغويّة، وشمول معرفته للمسائل الكلاميّة، لكن ما قدّمه الحريري، في مقاماته جاء مخالفا تماما لما سبقه، فلم يكن الغرض الرئيس الكديّة، بل أضاف عليه، ما جاء على لسانه: «فأي حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه، ونحا بها منحى التّهذيب لا الأكاذيب، وهل هو في ذلك إلاّ بمنزلة من انتدب

---

*المسترشد بالله: خليفة من الخلفاء العباسيين حكم ما بين (519هـ-529هـ الموافق ل 1118م-1134م)

[1] الحريري: نفسه، ص08

[2] بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، حياتهم آثارهم ونقد آثارهم، دار الجيل، ودار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص428

[3] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص41

لتعليم، أو هدى إلى صراط مستقيم»[1]، فالحريري، يقول مرتاض: «أنشأ مقاماته المليحات من أجل التّهذيب والتنبيه، وشتان بين التعليم والتّهذيب، فالتعليم في حقيقته هو التحصيل، وتحفيظ وشرح دون مراعاة السلوك والأخلاق، أمّا التّهذيب فهو العناية الشديدة بالمنحى التربوي الذي ينصبّ على أغوار النفس ومكامنها، فيحاول أن يجعل من شرها خيرا، ومن كرهها حبا، ومن تعصبها تسامحا»[2]

فالتّهذيب قصد وغاية إلى تربية للنفسية الإنسانية، وإصلاح لسلوكها، أمّا التعليم فهو تحصيل معلومات، بصرف النظر عمّا يحدودق بها من ظروف أخرى، ويضيف مرتاض «أنّ الهدف الأوّل لفنّ المقامات، هو التحدي وإظهار البراعة في تدبيج القول، كما أنّ المقامات كتبت استجابة لطبيعة حب التعبير عن خواطر النفس وتصوير ألوان من الحياة على نحو أو على آخر، ثم تفرعت عن الهدف الرئيس إلى أهداف جزئية»[3]، وقد استخلص عبد المالك مرتاض، كلامه هذا وتعليقه من مقدّمة مقامات الحريري، حين صرّح هذا الأخير أنه ما أنشئ المقامات إلاّ لتنشيط قارئيه، وكثرة طالبيه يقول: «وأنشأت خمسين مقامة (...) مما أمليتُ جميعه، على لسان أبي زيد السّروجي، وأسندت روايته إلى الحارث بن همّام البصريّ، وما قصدتُ بالإحماض فيه، إلاّ تنشيط قارئيه، وتكثير سواد طالبيه»[4]، ويتولّد القصد إلى الغاية التّعليميّة، يقول شوقي ضيف: «بدءًا من معارضة الحريري لمقامات الهمداني، فقد ارتبطت المقامات منذ نشأتها بتعليم الطلاب أساليب الفصاحة والبيان، التمرين على الكتابة والإنشاء، من خلال تراكم العبارات في الوصف ورصها رصًا ليختار الكاتب منها ما يريد»[5]، ويضيف: «وكأنّما أصبحت مهمة المقامات التعبير عن ألفاظ وأساليب يحفظها الطلاّب ويحيكون على مثالها لأنفسهم آثارا تشبهها، وقد أدت هذه الحال إلى شيوع العبارات المحفوظة التي تورث وتتكرّر، ويرددها الكتّاب في كتاباتهم»[6]، وتأييد عزة شبل محمد، قول شوقي ضيف، تقول: «كما تحتوي المقامات على ألفاظ مهملة غير مسموعة يعرض الكاتب في خلالها حصيلته اللغوية، فتبدو المقامات معجما حيّا لحفظ غرائب اللّغة، بوضع

[1] الحريري: نفسه، ص 10

[2] عبد الملك مرتاض: نفسه، ص 190

[3] نفسه، ص190.

[4] الحريري: نفسه، ص 12

[5] شوقي ضيف: نفسه، ص 25

[6] نفسه، ص 234

الكلمات في سياق استعمالها في موضوعات متنوّعة، وفضلا عن ذلك يبرز الكاتب ثقافته اللّغويّة، من خلال تفاعل المقامات مع النصوص التراثيّة، ومن خلال تعدّد مصادر التناص من القرآن والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي والأمثال والحكم»[1]، ويستعين الكاتب في بناء الهيكل السردي والبناء الوصفي في المقامات، بالمعجم الذي يحوي الكثير من اللغة غير المستعملة، والتي تحتاج إلى شروح كي يتمكنّ القارئ منها ومن فهم معانيها، فأصبحت بذلك الفصاحة مرتبطة بوفرة المادة اللغويّة، ومحاولة رصدها، ونقلها إلى الجمهور في شكل قصصي يخلصها من جفافها، وامتدّ الحرص على الوظيفة التّعليميّة في نصّ المقامات، فأصبحت المادة اللغويّة من الروابط بين، نصوص المقامات على اختلاف الكتّاب، حيث يعدّ معجم الغريب الذي يستخدمه الكاتب عرفا أساسيا من أعراف إنتاج المقامات.

2-القصد الفكاهي في طابع المقامة:

ويشير الحريري إلى الطابع الفكاهي في مقدّمة المقامات بقوله: «تحتوي على جدّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله»[2]، وقد أشار إليه (C. Dumas) في حديثه عن شخصية السروجي قال: «يملأ السروجي المقامات، مقارنة بباقي الشخصيات الأخرى التي تجول في الخمسين مقامة الكوميدية»[3]، ويعدّ هذا الطّابع عرفا من أعراف كتابة المقامات التي ابتدعها الهمداني، وسار على نهجه الحريري، وترى عزة شبل محمد، أنّ الحريري: «لم يقصد الهزل في تلك المقامات، بل كان الهزل وسيلة إلى الجد، وهو ما يجعلنا نذهب إلى أنّ الفكاهة في المقامات، وسيلة من وسائل التعبير عن الذات، أو موقف الكاتب تجاه قضايا عصره»[4]، وفي سياق الحديث تستطرد الكاتبة: «إنّ النص باعتباره عمليّة تواصل لا ينطوي فقط على شبكة عمل لغويّة، بل يكمن وراء هذه الشبكة عوامل إدراكية تؤثر في عملية استقبال النّص لدى المتلقّي، ولهذا فإنّ الفكاهة، لا ترتبط فقط بمقصد الكاتب في الالتزام بأعراف كتابة المقامات، وإنّما ترتبط كذلك بمقبوليّة النص أو

[1] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 42

[2] الحريري: نفسه، ص 09

[3] C. Dumas: le héros des maqamat de Hariri ; abou-zéid de saroudj, Typographie Adolphe Jouran, Imprimeur-Libraire-éditeur, Place du Gouvernement, 1917, p23

[4] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 42

محاولة الكاتب جعل النص أكثر قبولا لدى المتلقّي، بواسطة سمة الفكاهة التي تتخلّله، خاصة في ظلّ الثقافة الشفويّة، التي تعتمد على طريقة نقل هذا النص من خلال الرّواية في مجالس السمر، رغبة في تسليمه جمهور المستمعين وإمتاعهم»[1]، وهذا الغرض على اختلاف طريقة عرضه، يعالج موضوع الكديّة ووسائلها عند أبي زيد السّروجي، «وهي كثيرة متعددة، فمرة يطلبها بالتقوى والتنسّك، فيخدع النّاس وينال سبيهم (...) ومرّة يتلاحى هو وزوجته عند القاضي أو الوالي ويتجادلان، وكيلاهما فصيح لَسِنٌ (...) ويُدفع لهما شيئا من المال، وحينا يكون الخصام بينه وبين ولده، وأخرى يكون واعظا بالمسجد، وأعظم وسيلة عنده للتكدّي فصاحة لسانه، وسعة علمه»[2]

فالطّابع الفكاهي، في رأي عزة شبل محمد: «وسيلة من وسائل بناء النّص ترتبط بموضوع المقامات»[3]، وقد كانت ميزة واضحة في المقامات الهمذاني والحريري، اتخذت من الكديّة والاحتيال، موضوعا لها، فاختار الحريري نموذج المكدي المحتال، وحاول تقديمه في عالم المقامات، بما يلائم الصورة الذهنيّة لهذا النموذج الإنساني عند المتلقّي، الذي تشكله مقامات الحريري، أو تشكله الحكايات ذات الطابع الفكاهي في التراث بصفة عامة، في حين يرى فيكتور الكك: «إنّ الغرض البعيد للمقامة، هو إظهار الاقتدار على مذهب الكلام وموارده، ومصادره في عظة بليغة، تقلقل الدّراهم في أكياس الواعظ، أو نكتة أدبية طريفة، أو نادرة لغويّة لطيفة أو شاردة لفظية طفيفة»[4].

غير أنّ هذا الغرض البعيد، لم يقف حائلا دون أغراض أخرى، لعلّ أهمّها معالجة قضايا المجتمع الذي تدهورت أحواله، سياسيّا واقتصاديّا واجتماعيّا، ففسد الحكم وافتقر النّاس، وازداد الغني غنى وازداد الفقير فقرا، ومسّ الفقر طبقة العلماء المثقفين، فلم يجدوا بُدّا إلاّ أن خرجوا إلى

[1] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 43

[2] بطرس البستاني: نفسه، ص 432

[3] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 43

[4] فيكتور الكك: بديعيات الزمان، (بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمداني) المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، لبنان، 1969، ص 48

الشارع ليُسمعوا النّاس ملح أدبهم شعرا أو نثرا، ليكسبوا قليل الرزق وما تذره البضاعة التي ركدت كما يقول الحريري «الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه»[1].

3-القصد إلى معالجة قضايا المجتمع:

نص المقامات من النصوص التي تعالج قضايا المجتمع وربّما يكون لهذا العنصر أهميّة في الربط بين النص والسياق الخارجي، فلم يتوقف غرض المقامة عند الحريري، في التّهذيب والمقدرة اللغويّة، أو إلى الكديّة لموضوع عام، بل تعدّاه إلى نقد المجتمع الذي ملأته المفاسد « فلا بدّ لمتصفّح مقاماته برويّة وإمعان نظر، أن يفطن إلى ما فيها من إشادة قريبة أو بعيدة، مقصودة أو غير مقصودة، تكشف له نواحي ظليلة من حياة المجتمع في ذلك العصر المليء بالمتناقضات والغرائب، فإنّ بعض المقامات لوحات موحية تصوّر مختلف طبقات المجتمع في كثير من الأمصار الإسلاميّة في فارس والعراق والشّام وما إليها»[2]، ذلك أنّ «عالم النص عمليّة تواصل أو تفاعل مع العالم الواقعي، ومن ثمة فالنص شبكة عمل ليست لغويّة فقط، وإنّما نفسيّة واجتماعيّة أيضا»[3].

ومن المقامات التي تعالج قضايا مجتمع فاسد، المقامة الرحبية، التي كان الغرض منها كشف النّوايا الفاسدة لبعض الوّلاة، يقول الحارث بن همّام: «هتف بي داعي الشوق، إلى رحبة مالك بن طوق (...) رأيت غلاما أفرغ في قالب الجمال، وألبس من الحسن حلّة الكمال، وقد اعتلق شيخ بردنه، يدّعي أنّه فتك بابنه، والغلام ينكر عرفته، ويكبر قرفته (...) إلى أن تراضيا بعد اشتطاط اللّدد، بالتنافر إلى وإلى البلد، وكان ممن يُزنُ بالهنات، ويغلّب حبّ البنين على البنات»[4]، فالمقامات وليدة مظاهر اجتماعية، تمثلت في البؤس الذي فتق الحبل لابتزاز الأموال، وإنّه فساد الأخلاق الذي دعا الحريري لتصوير الشّذاذ والمتشرّدين، كما صوّر حالة العلماء، ومجالسهم، وكيف آل بهم الحال للاستجداء، وطلب المال، وقد حاولنا تقسيم مقامات الحريري، بحسب الموضوعات التي أنشأت فيها، فكان التّقسيم الآتي:

---

[1] الحريري: نفسه، ص 08

[2] فيكتور الككّ: نفسه، ص 70

[3] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 44

[4] الحريري: نفسه، ص 59

الموضوع الكدية	المقامات
ديني (وعظ)	الصّنعانية، السّاوية، الرّمليّة (31)، التّنيسيّة، السّمرقنديّة، الرّازيّة، التّبريزيّة
لغزي	النّجرانيّة، الملطيّة، القطيعيّة، الشّتويّة، الطيبيّة، الفرضيّة، المغربيّة
أدبيّ شعريّ	الحلوانيّة، الدّيناريّة، الحراميّة، البكريّة، الحلبيّة
لغويّ	المراغيّة، القهقريّة، النصّيّة، الفراتية، الرّقطاء
خصام	الشّعريّة، المعريّة، الإسكندريّة، المرويّة، المكّيّة، البغداديّة، الرحبية، الصّعديّة، الرّمليّة(45)
فكاهيّة	الواسطيّة، الصّوريّة
كديّة	الكوفيّة، البرقعديّة، الفارقيّة، الكرجيّة، التفليسيّة
قصة	السّنجاريّة، والعُمانيّة
توبة	البصريّة
وصيّة	السّاسانيّة
مواضيع متفرّقة	الوبريّة، الزّبديّة، الشيرازيّة، الحجريّة، الدّمشقيّة، الدّمياطيّة

وبعد أن عرضنا لمفهوم المقامة بشقيه اللغويّ والاصطلاحيّ، وحاولنا أن نغوص في جذورها وأصلها، ومراحل تطورها ونشأتها، ومقاصد الكتابة فيها، آن لنا نحدّد جنس هذا الفن الأدبي، وإثبات نصيته، لذا علينا الإجابة عن السؤال التالي: هل المقامة قصة أم لا؟ وإن لم تكن قصة فماذا يمكن أن تكون؟ وهل يمكننا أن نسقط نتائج الفصل الأول على المقامات؟ هل يمكننا اعتبار كلّ مقامة منفصلة هي نص متكامل مستقل الدلالة عن باقي النصوص؟ أو أنّ كتاب المقامات بما فيه من نصوص، هو النص المتكامل الذي يجعل من عنوانه(المقامات) البؤرة

المركزية أو تيمة الموضوع الذي تتمحور حوله باقي النصوص وتنجذب إليه؟ وذلك من خلال اسقاط ما مرّ معنا في الفصل الأول، وتتبع السياق السرديّ لهذا الشكل الأدبي.

3-النصيّة في مقامات الحريري:

لإبراز مظاهر النصيّة في مقامات الحريري، يجب الكشف عن بنية السياق السردي، والتماسك الدّلالي، ويكاد يُجمع المشتغلون بالدّراسات النصيّة من علماء لغة النص والسّيميائيّين وغيرهم، على أنّهما خصيصتين جوهريتين من خصائص النص، وإن كانت بنية السياق تحدّد المعنى، والتّماسك الدّلالي يعبّر عن طبيعة النص، فإنّ الكتابة تشير إلى نشأته، وتعدّ مسؤولة – إلى حدّ كبير –عن تحقيق وحدة النص وتماسكه، ووضوح بنيته، فضلا عن تثبيته، وتصوير حدود بداياته، وحدود انتهائه، وبالتّالي الاحتفاظ به كاملا ومتميّزا.

أ-بنية السياق السرديّ في المقامات:

أهتم اللّغويون المحدّثون بالسّياق ودوره في تحديد المعنى، فنجد (دي سوسير) يذهب إلى أنّ «الكلمة إذا وقعت في سياق ما لا تكتسب قيمتها إلاّ بفضل مقابلتها لما هو سابق، وما هو لاحق لها أو لكليهما معا»[1]، لذلك نجد أنّ كلمة "السّياق" في هذا التّعريف تعني قطعة من النص نفسه سواء أكانت سابقة أو لاحقة، ويرى هاليدي ورقية حسن «إن كان النص والسياق، شديديّ الاتصال بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر، فإنّ من سمات النصيّة أنّها تسمح للخطاب أن يتماسك، ليس فقط بين أجزائه بعضها البعض، ولكن يتماسك أيضا مع سياق الموقف»[2]، ولأنّ «مصطلحي السّياق والنص متلازمان مع بعضهما، فهما مظهران لنفس العملية، فلكلّ نصّ (texte) يوجد نصّ آخر مصاحب له، هو السياق (Contexte) وتشتمل فكرة «ما يصحب النص» على العوامل اللّغويّة، وغير اللّغويّة في البيئة العامّة، التي يظهر فيها النص»[3]، وهذه «العوامل التي تصاحب تغيّر الانتباه (في المحادثة)، وتسهم في توقّع تغيّر وحدات الخطاب، يطلق عليها (paralinguistic) مثل تغيير نغمة الصّوت، وإيقاع الكلام، وحركة العين، وإيماءات

[1] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 02

[2] Halliday and Ruqaya Hasan: language, context, and texte,aspects of language in social semiotique perspective Oxford, Oxford University Press, 1985, p 52-54

[3] Halliday and Ruqaya Hasan: Ibid, p 5

الجسد(...) وإذا كان المتكلمّون والمستمعون جزء من الحديث الشّفاهي، فإن هناك انفصالا عن جمهور القراءة في اللغة المكتوبة، فالتّفاعل الشّفاهي جزء من موقف مشترك يتضّمن متكلّمين ومستمعين، والمعلومات تمرّ عبر وسائل، بالإضافة إلى اللّغة مثل تعبيرات الوجه والتّنغيم وحركات اليدّ(...) إلخ، ويستطيع المتكلّمون الردّ سريعا على ردود الأفعال غير اللّغويّة من قبل المستمعين، أمّا اللّغة المكتوبة فهي ليست جزء من موقف مشترك يوجد في الكتاب والقرّاء»[1]، لذلك فمع النصوص المدوّنة (مثل المقامات) يخفى علينا من ظروف قولها أشياء كثيرة، منها «نطق الكلام، وما يبرزه من معان، وهذا هو الدّور المنوّط بالرّواة أو(القوّالين)، والذي كان يتتّبعه الشريسي في شرحه لمقامات الحريري»[2]، ومن هنا فليس هناك بيانات لتحليل السّياق غير اللغوي (المصاحب) للمقامة، من أداة صوتي أو حركي على حدّ قول عزة شبل محمّد.

لذلك فـ «بناء السّياق، هي محاولة الوصول إلى فهم النص، فكلّ مقاربة لسانيّة تتضمّن اعتبارات سياقيّة تنتمي بالضّرورة إلى ذلك المجال من الدّراسة اللّغويّة الذي يسمّى علم المقاصد (paragmatic) وهو ما يعرف أنّه دراسة العلاقة بين الرّموز ومؤوّليها»[3]، وترتبط بنية السياق السردي، بوجود الحدود الواضحة المسيجة للنّص، فضلا عن تماسكه الدّلالي، وبروز بنيته التي تشير إلى وحدته، وإلى وجود نظام من العلاقات يحكم تتابع عناصره، وترابط مكوّناته الرّئيسيّة، يقول (لوتمان) في إطار حديثه عن الخاصيّة البنيويّة لسياق النص، وهي إحدى الخصائص الثلاث الرّئيسيّة للنص، والمشار إليها آنفا: «إنّ النّص لا يمثّل مجرّد متوالية (séquence) من مجموعة علامات تقع بين حدّين فاصلين، فالتّنظيم الدّاخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيّا في كلّ بنيوي موحّد لازم للنص، فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص»[4]، لذلك توصف قطعة ما من اللغة بالنصيّة، عندما تتجلّى خلالها بنية كبرى ذات وحدة كليّة شاملة ضمن سياق موحّد، فما هو السياق السردي؟ وكيف نكشف عن بنتيه؟ وما مدا فاعليته في إثبات نصية المقامة؟

---

[1] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص-ص 08-10

[2] نفسه: ص 11

[3] نفسه، ص01

[4] صلاح فصل: نفسه، ص 234

والمقامة فضاء، يتميّز بعوالمه وشخصيّاته ولغته، والسّؤال الذي يطرح نفسه: هل يمكننا القول أنّ المقامة نص له بنية سرديّة تجعله ينضمُّ إلى النصوص القصصيّة؟ وتسمح له بتحقيق شروط النصيةّ؟ وهل هو بحاجة إلى قراءة مختلفة، وتحليلا يُباين طرق التحليل القديم؟

ويختلف الجواب من وجهة نظر إلى أخرى، حول قصصية المقامة، فهناك من قال: بأن جسد المقامات، أُجهد من كثرة الدراسات، التي عالجت اللغة، وما فيها من ألغاز، وأحاجٍ، وبديع، ولم يبق ما نبحثه في هذا الجسد المنهك والمثقل بأصناف بالبديع، لكن هناك من قال: نعم، خاصّة أنّ القراءات التّاريخيّة المرتبطة بهذا النصّ نهجت –في معظمها–نهج القراءة المؤوّلة، فلم تخرج عن التأريخ لها، والترجمة لأعلامها، والشّرح لمتونها، ومن ثمّ فإنّ «القراءة التي نتوخّاها، هي قراءة تتناول هيكل البنية، بكشف أسرار اللّعبة الفنّيّة، بتحليل نتعامل فيه مع "التّقنيات المستخدمة في إقامة النصّ»[1]، فمرة كان ينظر للمقامات بوصفها نصا أدبيا رفيعا، يتنافس المتنافسون في محاكاته، وكان على رأسهم مارون عبود، في كتابه بديع الزمان الهمذاني، الذي تعامل مع القصة وفنّ المقامة، على أنّهما نوع واحد لا فرق بينهما ولا تمايز، وينحاز إلى رأيه عبد الرحمن ياغي، في كتابه رأي في المقامات، الذي يرى أنّ: «المقامة قصّة قصيرة مسجوعة، تدور حول مغامرة، بطل واحد ظريف عالم باللغة، يكسب عيشه بالحيلة (...) وتزخر بالحركة التمثيلية والحوار»[2]، ومرة كان ينظر إلى المقامة على أنها مرآة العصر، تُرمى بكل عيب لتهوي إلى مستوى الكتابة البهلوانيّة المتكلفة والمتصنعة، التي حشدت الأساليب العتيقة، والألفاظ البدويّة، والألاعيب البلاغيّة، وأكثر القائلين بهذا الرأي، فيكتور الكك، في كتابه بديعيات الزمان، حين قال: «المقامة، حديث قصير من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي»[3]، ممّا جعل أيمن بكر، يقوم بدراسة المقامات، دراسة سرديّة في كتابه؛ السرد في مقامات الهمذاني، وهو يرى: «أن المشكلة التي أدت إلى رفض البعض اعتبار المقامة قصّة، هي نظرتهم المتعالية إليها، وأنّ المقامة لن تستطيع الوصول إلى القصّة الفنيّة»[4]، ومرة يُشهد للمقامات على أنّها النص العربيّ الواقعيّ الأصيل، الذي مهّد لظهور القصّة، والمسرحيّة والمقالة الصحفيّة، وكانت مثالا جيّدا

[1] يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 11

[2] عبد الرحمن ياغي: نفسه، ص 16

[3] فيكتور الكك: نفسه، ص 48

[4] أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 25

لنموذج أدبيّ نثريّ، حيث اعتُبرت المقامة «أعظم الاجناس الأدبيّة النثريّة في الأدب العباسيّ شأنا، وأطولها عمرا، وأقدرها على القيام في وجه الدهر، استمرت على مدى قرنين من عشرة قرون»[1].

وإذا قيل أنّ بديع الزمان الهمداني، كان له السّبق في كتابة المقامات، بالرغم من سقوطه في مطبّ الأهاجي المقذعات، ورسم السوءات، فحمّل بذلك مقاماته ما لا تطيق، فقد كان للحريري، المثال الذي احتذى حذوهُ، ونسج على منواله، إلاّ أنّه ترفّع في مقاماته، وأضاف جديدا في كل المستويات، فبرزت مقدرته اللغويّة، وسحرُ بيانه، من خلال تلك القطعة الأدبيّة الفنيّة، أو الشكل الأدبيّ السرديّ، الذي جمع شوارد اللغة، ونوادر التركيب، في أسلوب مسجوع أنيق، لذلك يرى مرتاض: «أنّ قيمة هذا النتاج السّردي تتجلّى في أنّ العمل فيه باللّغة، كان منقطع النّظير في أيّ أدب سرديّ عبر الآداب العالميّة إطلاقا»[2].

وقد جاء في مقاييس اللغة لابن فارس (ت369ه) أنّ: «السين والواو والقاف أصل واحد، وهو حدو الشيء(...) وسياق الكلام: تتابعه وأسلوبه الذي يجري عليه وهذه المعاني جميعا لا تعدو أن تكون حدوًا وتتابعًا»[3]، يدلّ مفهومه الاصطلاحي على «تتابع الكلام وأسلوبه الذي يجري عليه، ويقصد به أيضا، جوار الكلمات في التَّلاصُق الرُّكْنِيّ الذي للجُمَلِ في الملفوظ، أي ما يسبقُها وما يلحقُها من مفردات وهو: ظروف يقع فيها الحدثُ أو يساق فيها»[4].

وتتوالى الأفعال الحكائيّة في مقامات الحريري، وفق منطق سّردي خاصّ بها، وتترابط فيما بينهما بعلاقات وظيفيّة، تُشكِّل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين مجموع الحكايات، جاء هذا التّرابط في شكل نمط واحد في ثمانٍ وثلاثين مقامة من أصل خمسين، كان الهيكل البنائيّ على نسق واحد، بدءًا بالخروج أو الرّحلة أو الانتقال من بلد إلى آخر، ثمّ التّخفيّ ويتمثّل في مختلف

[1] نادر ناظم: المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في الأدب العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 98

[2] عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع240، 1998، ص 169

[3] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق؛ عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1979، مادة(سوق) ص117

[4] أبو الفضل النيسابوري الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار النصر، دمشق، بيروت، دت، ص93

الهيئات، التي تقمصها البطل أبو زيد السّروجي، ليقوم بالحيلة أو الكديّة، ثمّ التّجلي أو التّعرف، لحظة يتعرفُ الرّاوي على البطل في آخر المقامة، وأغلب هذه المقامات استوحت عناوينها من أسماء البلدان التي خرج إليها الراوي والتقي بالبطل فيها.

أمّا النّمط الثّاني، فلا يذكر الراوي المكان الرّئيس أو البلد، ولكنه يذكر فقط المكان الفرعي كالبيت والسّوق، أو النّادي أو المقبرة، ويذكر حالة تخفي البطل، ثم طريقة التّعرّف عليه، وغالبا ما يكون التّركيز في هذه المقامات على المادّة الأدبيّة، التي يقدّمها البطل السروجي سواء شعرا أو نثرا ليحتال بها على النّاس، ويفتكّ ما في جيوبهم، لذلك يهمل ذكر المكان التي خرج إليها الراوي.

وفي النّمط الثّالث، لا يذكر الرّاوي البلد الذي خرج إليه، لكن يمهّد لجو المقامة بمقدّمة، يأنّث من خلالها مشاهد الأحداث، كما لا يذكر تخفي البطل، بل يذكره باسمه، وفي أحيان كثيرة يكون قد تعرّف إليه، والتقى به في أوّل المقامة ليروي قصّة من قصصه العجيبة.

1-السياق اللأول:

أ-**الخروج:** تبدأ حكايات المقامة عند الحريري، عادة بالإخبار عن الخروج، «وهي الرّحلة التي يستوحي منها أبو زيد السّروجي الحكاية، والأحداث التي عادة ما يرويها، وهذا الخروج أو الرّحلة هي المسؤولة عن وجوده في كلّ مقامة من بلد إلى بلد»[1]، لهذا نجد «السّفر حاضرا بكلّ أشكاله في المقامات (...) طوال صفحات تنشر خرائط وتبسط رقاق وتتكشّف مجموعة من النّشاطات»[2]، فمدوّنة الحريري، غنيّة بأسماء الأماكن، إذ نسجّل ثمانية وثلاثين مقامة من مجموع خمسين مقامة تحمل اسم مدينة أو منطقة، ويجعل (C. Dumas) هذا الخروج أو الرحلة في حياة السروجي متعة يقول: «هي متعة التنقل والسفر واستثمار مقدرته اللغوية، هذه الميزة التي تجعل من حياته عالما مفتوحا لكل أفعاله(...) فأبو زيد السروجي في كل مرة يرتفع بقوة ضد واقعه(...) فحالة الفقر والتشرد التي كان يعيشها، جعلته ينتفض ليغيرها في كل مرة بطريقة مختلفة»[3]، فالتّنقّل في المقامات ليس له نهاية، فما إن تصل الشّخصيّتان الرّئيستان الرّاوي الحارث

[1] عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003، ص 143

[2] عبد الفتّاح كليطو المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة، عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص11

[3] C. Dumas: le héros des maqamat de Hariri, op, cit, p28

بن همّام، والبطل أبو زيد السّروجي، إلى مكان ما، لا يكون وصولهما إلاّ بداية لحركة أخرى من فضاء إلى آخر، يقول السروجي: «أنا الذي أنْجدَ واتّهمَ، وأيْمنَ وأشأمَ، وأصْحرَ وأبْحرَ، وأدْلجَ وأسْحرَ»[1]، فهو لم يترك جهة إلاّ قصدها وسار إليها، ولا بقعة إلاّ ودخل أرضها، ولا مدينة إلاّ وخبر أهلها وأمتعهم بأعاجيب أسفاره، ومُلَح أخباره، وسحر أدبه، يقول السّروجي في المقامة الكوفيّة، متحدّثا عن نفسه:"

«أخَا سفارٍ طالَ واسْبَطّرَا حتّى أنْثَنَى مُحْقَوْقِفًا مُصْفَرًّا»[2]

ولهذا فالثّبات والاستقرار، مشروع مشكوك فيه في مقامات الحريري، ويكاد يكون الخروج في هذه المقامات من أجل البحث عن الاستثمار والاستقرار، أو سدّ العوز كما في المقامة الصّنعانيّة يقول: «فطفقتُ أجوب طرقها مثل الهائمِ، وأجولُ في حَومتِها جولانَ الحائمِ، وأرودُ في مسارحِ لمحاتِي، ومسايحِ غدواتِي وروحاتِي، كريمًا أخلقُ له ديباجتِي، وأبوحُ إليه بحاجتِي»[3].

ولا يكون الاستثمار مادّيا فحسب، بل أحيانا يكون الخروج بحثا عن الاستثمار الذّهنيّ، يقول في المقامة الحلوانيّة: «كلّفتُ مذ ميطتْ عنّي التّمائم، ونيطت بيّ العمائم، بأن أغشى معادن الأدب، وأنضي إليه ركاب الطّلب»[4]، وكذلك يذكر الاستثمار الذهني في المقامة المراغية، والمغربية، وإذا كان أفق السّعي أو الخروج غير منته، ولا يكون إلاّ بداية رحلة جديدة في مكان جديد، فأين موقع نشوء السّعي؟

اختلف دارسي هذا فن حول أبو زيد السروجي، أهو شخص حقيقيّ؟ أم شخصية خيالية؟ افترض الحريري وجودها ونسب الأعمال إليها؟ لذلك وقف عمر عبد الواحد، عند محاولة الشّريسي، لاستنتاج دلالات قبليّة سابقة على النصّ لبطليّ المقامات الحارث والسّروجي، من أجل تقييمهما «إن قيل لأي معنى اختار الحريري، حارثا وهمامًا، وأبا زيد دون غيرهم من الأسماء؟ فالجواب أنّه: إنّما قصدهم لأنّهم أصدق الأسماء»[5]، قال رسول الله صلّى الله عليه وسلمّ: «تسمّوا

---

[1] الحريري: نفسه، ص309

[2] نفسه، ص 29

[3] نفسه، ص11

[4] نفسه، ص15

[5] عمر محمد عبد الواحد: نفسه، ص126

بأسماء الأنبياء، وأحبّ الأسماء إلى الله، عبد الله وعبد الرّحمان، وأصدقها حارث وهمّام، وأقبحها حرب ومرّة»[1]، (رواه أحمد، وأبو داود، والنسائي، وضعّفه الألباني)، «وصدقهما أنّه ليس أحد إلاّ هو يحرث –أي يحاول التّكسّب–أو يهمّ بحاجته، وأمّا أبو زيد، فإنّ صدق أنّه إنسان بعينه وجب الاكتفاء به، وإن لم يصدق فقد حكى أهل اللّغة أنّها كنية الكبير، وقال ابن الأعرابي:" يقال للشّيخ الكبير أبو زيد وأبو سعيد»[2]، وجاء في شذرات الذهب، «أنّ أبا زيد السروجي، شخص حقيقيّ اسمه؛ المطهر ابن سلام رجل من مدينة البصرة، اشتهر بكونه نحويا ولغويا، درس عند الحريري، وتخرّج على يده، ذهب إلى مدينة واسط عام(538هـ–1143 م) ولكنه لم يلبث أن نزل إلى بغداد مركز الخلافة وظلّ بها إلى أن وافته المنية»[3]، في حين ذكر عبد الله بن الحريري، أنّ أباه: «كان جالسا بمسجد بن حرام، فدخل رجل ذو طمرين، عليه أهبة السّفر، رثّ الحال، فصيح اللّسان، حسن العبارة، فسأله الحاضرون من أين الشّيخ؟ فقال: من سروج، فاستخبروه عن كنيته، فقال: أبو زيد، فكتب أبي المقامة الحراميّة، وهي الثّامنة والأربعين، وعزاها إلى أبي زيد السّروجي المذكور(...) حتّى أتَمّهُنَّ خمسين مقامة»[4]، ونرى اختلافا في الآراء، فإذا كان أبو زيد السروجي تلميذ الحريري، كما ذكر في شذرات الذهب، فكيف لم يتعرف التلميذ على استاذه إن كان بين الحاضرين؟ أمّا سروج فبلدة بجزيرة الفرات احتلّها الرّوم، وخرج منها أبو زيد السّروجي، يهيمُ على وجهه بعيدا وينتقل بين البلدان، كلّما ذُكّر بها اغرورقت عيناه بالدّموع في أكثر من مقامة، يقول الحارث في المقامة المكيّة: «فتنفس تنفس من أذّكر أوطانهُ، وأنشد والشّهيق يلعثمُ لسانه وقال:

سُرُوجُ دَارِي ولكنْ كيفَ السّبيلُ إليهَا

ثمّ اغرورقت عيناهُ بالدّموع، وأذنت مدامعه بالهموع، فكَرِهَ أن يستوكفها، ولم يملك أن يكفكفها، فقطع إنشادهُ المُسْتَحْلَى، وأوجز في الوداع وولّى»[5]، ويذكر السروجي بلده سروج في المقامة

---

[1] ابن القيّم الجوزيّة: تحفة الودود بأحكام المولود، تحقيق؛ أبو عدي أحمد سعد، دار التقوى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 66

[2] عمر محمّد عبد الواحد: شعريّة السّرد، ص 126

[3] ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، م3، ط1، 1986، ص50

[4] بطرس البستاني: نفسه، ص 428

[5] الحريري: نفسه، ص 87

الصورية، والملطية والنجرانية، وإن دلّ هذا على شيء فإنّه يدل على إحالة قد نرجعها لحقيقة القصة (قصة أبو زيد السروجي الذي غادر موطنه قهرا) وإن اختف مؤرخو الأدب في نسبته وحقيقة شخصه، أو لقصدية المؤلف تركيزا على الأماكن لإيهام المتلقي بحقيقة وجودها.

وبعد هذا الاستقراء تأكّد لنا أنّ الخروج، يشكّلُ قاعدة مشتركة، بين جميع النصوص الحكائيّة في مقامات الحريري، بل إنّ الخروج يكاد يكون قاعدة مشتركة، بين جميع النصوص الحكائيّة البسيطة منها، والمعقّدة كالخرافة، والقصّة القصيرة، وحتّى الرّواية الحديثة بكلّ ألوانها، «تبدأ الحكايات عامّة بالأخبار عن خروج شخصه من شخصيّاتها، هي عادة الشّخصيّة الرّئيسة " البطل أو البطلة"، ويكون الخروج خروجا من البيت أو خروجا على الطّاعة، أو تحرّكا نحو غاية»[1].

ب-التّخفّي: يواجه الحارث بن همّام في معظم المقامات البطل السّروجي، وهو يختار التّخفّي الذي لا يمكن اختراقه، ويأتي هذا التخفي في أشكال كثيرة منها:

1-التّخفّي بواسطة الأقنعة التي ارتداها: كما في المقامة البغدادية، والمقامة الدمشقية.

2-التّخفّي عن طريق انتحال شخصيّات متميّزة: فهو أحيانا واعظ، وأخرى إمام خطيب، وأخرى مكدٍ أو ناقد، أو من أصحاب الحرف، بل إنّ التخفي يزداد عندما يريد أبو زيد السروجي التعريف بنفسه وهو يقول: «أنا الذي أنجدَ وأتهمَ، وأيمنَ وأشأمَ، وأصحرَ وأبحرَ، وأدلجَ وأسحرَ»[2]، ونجده يراوغ أحيانا، حين يُسأل عن اسمه فيقول: «وأمّا أنا فمن عرفني فأنا ذاك، وشر المعارف من آنذاك، ومن لم يثبت عرفتي فسأصدقهُ صفتي...»[3] ، ويقول الراوي في المقامة الكرجيّة: «فقيل له: قد جلوت علينا أدبك، فاجل علينا نسبك، فقال: تبا لمفتخر بعظم نخر، إنّما الفخر بالتقى، والأدب المنتقى»[4]، كل هذا التخفي الصفيق جعل الحارث ابن همام، يقع ضحية تنكر البطل أبو زيد السروجي، كما جاء في المقامات، البرقعديّة، والمغربية.

---

[1] يمنى العيد: نفسه، ص31

[2] الحريري: نفسه، ص309

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

[4] نفسه، ص149

إلاّ أنّ التخفي والاندهاش الذي يصاحب الراوي الحارث بن همّام، على البطل السروجي لا ينطبق على المتلقي لهذه المقامات، بعد تلقيه مقامة أو مقامتين أو ثلاث فيتفطن للحيلة، ويتوقع عودة القصة ذاتها، لكن بصيغة مختلفة، «لأنّ خيوط اللعبة السرديّة واحدة في معظم المقامات، "فالقارئ أو المتلقي متقدم هنا على الراوي»[1].

ج-التجلي "التعرف": قديما حدّد ابن الأثير، المدار العام للمقامة، بقوله: «إنّ المقامات مدارها جميعا إلى حكاية تخرج إلى مخلص»[2]، هذه الإشارة تكشف لنا ثبات البنية السرديّة للمقامة العربيّة، وأنّ المؤلف أسير لهذه البنية، فالمقامات الحريريّة -في معظمها-تنتهي إلى التجلي أو التعرف الحاصل بين الراوي الحارث بن همّام، والبطل أبو زيد السروجي، وجاء هذا التعرف في صيغ متعددة:

1-طرق التعرف بين الراوي والبطل :

تتعدد طرق تعرف الراوي على البطل في مقامات الحريري بالشكل الآتي:

-يتعرف الراوي على البطل، من خلال أدبه وسحر كلامه، بعد أن يفرغ البطل من حكايته، ويظهر هذا التعرف في المقامات الآتية: المراغيّة، الإسكندريّة، الرحبيّة، الدمشقيّة، الفريضيّة، الفارقيّة، الرازيّة، القطيعيّة، الرقطاء، الواسطيّة، الصوريّة، الحجريّة، الصنعانيّة، الشيرازيّة، الملطيّة، العمانيّة، الشتويّة الرمليّة، الحلبيّة.

- يتعرف الراوي على البطل، من خلال ملامحه حتى وإن كان متخفيا، بعد أن تنطوي عليه حيلة البطل وذلك في المقامات الآتية: الحلوانيّة، الديناريّة، الدمياطيّة، الكوفيّة، البرقعديّة، الساويّة، البغداديّة، المغربيّة، الفراتيّة، الشعريّة، الكرجيّة، السمرقنديّة، البصريّة، التفليسيّة، الزبيديّة، الصعديّة، التنيسيّة، البكريّة.

- يعرف الراوي البطل، في بداية بعض المقامات، فيروي قصة على لسانه، أو يستمع للبطل وهو يسرد أعاجيب أسفاره، ويظهر ذلك في المقامات الآتية: السنجاريّة، النصيبيّة، الوبريّة، الساسانيّة، الطيبيّة، المرويّة، التبريزيّة.

---

[1] عبد الفتاح كليطو: نفسه، ص23

[2] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق؛ محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، ج1، 1939، ص08

– يُعرّف البطل عن نفسه ذاكرا اسمه، كما في المقامة المعريّة فيقول: «أنا السروجي وهذا ولدي»، وكذلك في المقامة القهقريّة.

– يُعرّف البطل عن نفسه بذكر بلده شعرا، كما في المقامة المكيّة فيقول: «سروج داري ...» وفي النجرانيّة يقول: «سروج مطلع شمسي...» وكذا في العُمانيّة.

ويعلّق عبد الله إبراهيم، على صيغ التعرف بقوله: «إنّ الإيماء بالدهشة والعجب، وعدم التوقع، أمر ملازم لصيغ التعبير عن موقف التعرف، وهو ما يدل على أنّ الراوي، يُفاجأ باللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل الذي كان قد تعرف إليه، في موقف سابق بهيئات مختلفة، وعلى نقيض المفاجأة التي تدهش الراوي (...) فإنّ المتلقي يعرف أن الموقف سيفضي إلى التعرف حتما، وهكذا في الوقت الذي تتوفر لدى المتلقي إمكانية حدس تطور الأحداث قبل حصولها في المقامة، بما فيها موقف التعرف، فإنّ الراوي يبدو في كل مقامة جاهلا بما ينتظره، وهو ما يفضي في بعض الأحيان لأن يكون ضحية خداع وتضليل البطل، فيعمل موقف التعرف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي، عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معروف جيدا لديه»[1]، ويمكننا أن نحددّ صيغ التعرف في ثلاثة صيغ هي كالآتي:

2-صيغ التعرف:

-**الصيغة الأولى:** ويحصل التعرف فيها بعد أن يفرغ البطل من كديته أو حيلته أو وعظه أو شعره، وهي الصيغة الأكثر انتشارا حيث تمثل ثمان وثلاثين مقامة من أصل خمسين، فيتعرف الراوي على البطل من خلال ملامحه المميّزة، وإن تخفى أحيانا وانطوت على الراوي الحيلة، أو يتعرف عليه من خلال أدبه، يقول الحارث، في المقامة السمرقنديّة: «"إلى أن وضح لي بصدق العلامات أنه شيخنا صاحب المقامات»[2].

-**الصيغة الثانية:** يتعرف الراوي على البطل في بداية المقامة، يقول في المقامة الوبريّة: «ألفيته شيخنا السروجي متشحا بجرابه ومضطعنا أهبة تجوابه»[3]، وكذلك في السنجارية، وتكون هذه الصيغة في سبعِ مقامات.

---

[1] عبد الله إبراهيم: نفسه، ص207

[2] الحريري: نفسه، ص168

[3] نفسه، ص160

-**الصيغة الثالثة:** يُعرّف البطل عن نفسه في آخر المقامة، ذاكرا اسمه أو متلهفا إلى بلد نشأته شعرا، كما في المقامتين النجرانيّة والمكيّة، يقول في النجرانيّة: «سروج مطلع شمسي وربع لهوى وأنسي»[1]، وتظهر هذه الصيغة في أربع مقامات، والتعرف إذا تمّ بعد انتهاء حكاية البطل، فإنّ تشكيل الحكاية -في هذا النوع- يخضع خضوعا تاما لموقف التعرف "التجلي"، الذي هو جزء منها، فإن كان التعرف خاتمة المقامة، تبدأ المكونات الأخرى في الظهور مما يجعل الراوي جاهلا بما يحدث، إذ يتحوّل إلى وسيلة لوصف مزدوج -ذاتي وموضوعي- لمجموعة الأفعال التي يقوم بها البطل، ابتداء من ظهوره في المشهد، إلى أن يتم التعرف بينهما ثمّ فراقهما، وهنا تخضع الأفعال سواء المنسوبة إلى الراوي أو إلى البطل، إلى زمن متتابع يشكلها وفق نسق التعاقب ويكون المنطق الذي يحكم الحكاية خاضعا لأسباب يحدّدها البطل، ويلتزم بها الراوي، وتكون مقيدة في تتابعها مع الزمن شيئا فشيئا وصولا إلى موقف التعرف الذي يشكل ذروة الأفعال المذكورة، والجدول الآتي يبرز سياق النمط الأول:

المقامة	الخروج	التخفي	التجلي "التعرف"
1 الصنعانيّة	طوحت بي طوائح الزمن إلى صنعاء اليمن	رأيت في بهرة الحلقة شخصا شخص الخلقة عليه أهبة السياحة ورنة النياحة	فقال تلميذه: هذا أبو زيد السروجي سراج الغرباء وتاج الأدباء
2 الحلوانيّة	فلما حللت حلوان وقد بلوت الإخوان، وسبرت الأوزان	فدخل ذو لحية كثّة وهيئة رثّة	فلمّا رأيت تلهب جدوته وتألق جلوته، أمعنت النظر في توسمه فإذا هو شيخنا السروجي

[1] الحريري: نفسه، ص257

3 الدينارية	نظمني وأخذانا لي ناد، لم يخب فيه مناد	وقف بنا شخص عليه سمل، وفي مشيته قزل	فقال الحارث بن همام: فناجاني قلبي بأنه أبو زيد وأن تعارجه لكيد
4 الدمياطيّة	ظعنت إلى دمياط عام هياط ومياط	سمعت صبيتا من الرجال يقول لسميره في الرحال	إلى أن لمحت أبا زيد وابنه يتحادثان، وعليهما بردان رثان
5 الكوفيّة	سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين وقمرها كتعويذة لجين	سمعنا نبأة مستنبح ثمّ تلتها صكة مستفتح	ولمّا أحضر الغلام ما راج وأذكى بيننا السراج تأملته فإذا هو أبو زيد
6 المراغيّة	حضرت ديوان النظر بالمراغة، وقد جرى به ذكر البلاغة	كهل جالس في الحاشية عند مواقف الحاشية	وكنت عرفت عود شجرته قبل إيناع ثمرته
7 البرقعديّة	أزمعت الشخوص من برقعيد وقد شمت برق عيد، فكرهت الرحلة عن تلك المدينة أو أشهد يوم الزينة	طلع شيخ في شملتين محجوب المقلتين، وقد اعتضد شبه المخلات واستقاد لعجوز كالسعلات	فخالج قلبي أنّ أبا زيد هو المشار إليه، وتأجج كربي لمصابه بناظريه
8 المعريّة	تقدم خصمان إلى قاضي معرة النعمان	أحدهما ذهب منه الأطيبان والآخر كأنّه قضيب البان	أنا السروجي وهذا ولدي

9 الإسكندريّة	طحا بي مرح الشباب وهوى الاكتساب إلى أن جبت ما بين فرغانة وغانة	إذ حلّ شخص عفرية تعتله امرأة مُصبيّة	وكنت أعرف أنّه أبو زيد ساعة بزغت شمسه ونزعت عرسه
10 الرحبيّة	هتف بي داعي الشوق إلى رحبة مالك بن طوق	رأيت غلاما أفرغ في قالب الجمال وألبس حلة الكمال وقد اعتنق شيخ بردنه يدّعي أنه فتك بابنه	فلما رأيت حجج الشيخ كالحجج السروجية علمت أنه علم السروجية
11 الساويّة	آنست من قلبي القساوة حين حللت ساوة فأخذت بالخبر المأثور في مداواتها بزيارة القبور	أشرف شيخ من رباوة متخصرا بهراوة وقد لفح وجهه بردائه ونكّر شخصه لدهائه	فجاذبني من ورائه حاشية ردائه فالتفت إليّ مستسلما وواجهني مسلما فإذا هو شيخنا أبو زيد بعينه ومينه
12 الدمشقيّة	شخصت من العراق إلى الغوطة وأنا ذو جرد مربوطة وجدة مغبوطة	كان حذتهم شخص ميسمه ميسم الشبان ولبوسه لبوس الرهبان وبيده سبحة النسوان وفي عينه ترجمة النشوان	فعرفت حينئذ أبو زيد ذو الريب والغيب ومسوّد وجه الشيب
13 البغداديّة	ندوت بضواحي الزوراء م مشيخة من الشعراء،	لمحنا عجوزا تقبل من البعد وتحضر إحضار	ثمّ عاجت بخلو بال إلى مسجد خال، فأماطت الجلباب

	لا يعلق لهم مبار بغبار ولا يجري معهم ممار في مضمار	الجرد، وقد استتلت صبية أنحف من المغازل وأضعف من الجوازل	ونضت النقاب وأنا ألمحها من خصاص الباب وأرقب ما ستبدي من العجاب، فلما رأيت محيا أبي زيد قد سفر
14 المكيّة	نهضت من مدينة السلام لحجة الإسلام فلمّا قضيت بعون الله التفتَ، صادف موسم الخيف	إذ هجم علينا شيخ متسعسع يتلوه فتى مترعرع، فسلم الشيخ تسليم أديب أريب	سروج داري ولكن الوصول كيف إليها
15 المغربيّة	شهدت صلاة المغرب في بعض مساجد المغرب	غشينا جوّاب على عاتقه جراب، فحيّانا بالكلمتين وحيا المسجد بالتسليمتين	فلما جيء بالملتمس وجلى الوجوه ضوء القبس رأيت صاحب صيدنا أبو زيدنا
16 الفارقيّة	يممتُ ميا فارقين مع رفقة موافقين	وقف علينا ذو مقول جرى وجرس جهوري فحيا تحية نفاث في العقد قناص للأسد والنقد	فإذا هو شيخنا السروجي بلا فرية ولا مرية
17 الفراتيّة	أويت في بعض الفترات إلى سقي الفرات	شيخ عليه سحق سربال وسب بال فعافت الجماعة محضره وعنّفت	فقلت: والذي سخر الفلك الدّوار والفلك السيّار إني لأجد ريح أبي زيد

		من أحضره	
18 الشعريّة	وردت حمى الخلافة والحرم العاصم من المخافة	شيخ طويل اللسان قصير	توسمته فإذا هو أبو زيد والفتى فتاه
19 القطيعيّة	عاشرت بقطيعة الربيع في إبّان الربيع	وغل علينا ذمر عليه طمر	فعلمت أنه سراج سروج و بدر الأدب الذي يجتاب البروج
20 الكرجيّة	شتوت بالكرج لدين أقتضيه وأرب أقضيه	فإذا شيخ عاري الجلدة بادي الجردة، وقد اعتمّ بريطة واستثفر بفويطة	حتى استبينت أنه أبو زيد وأن تعريه أحبولة صيد
21 الرقطاء	حللت سوقي الأهواز لابسا حلة الإعواز	شيخا عليه بزة سنية ولديه فاكهة جنية	فحين سفر عن أدبه وكشر عن أنيابه، عرفت أنه أبو زيد بحسن ملحه وقبح قلحه
22 السمرقنديّة	استبضعت في بعض أسفاري القند وقصدت سمرقند	برز الخطيب في أهبته متهاديا خلف عصبته فارتقى إلى منبر الدعوة إلى أن مثل بالذروة	إلى أن وضح لي بصدق العلامات أنه شيخنا صاحب المقامات
23 الواسطيّة	ألجأني حكم دهر قاسط إلى أن انتجع أرض واسط	سمعت جاري بيتْ بيتْ يقول لنزيله في البيت، قم يا بني لا قعد جدك	وعلمت أنها سروجية وإن لم أسأل

24 الصوريّة	ارتحلت من مدينة المنصور إلى بلدة صور	شيخ قد مال الملوان قامته ونوّر الفتيان ثغامته	أيقنت أنّه علامتنا أبو زيد وإن كان الهرم قد أوثقه بقيد
25 الرمليّة	فلمّا خيمت بالرملة وألقيت عصا الرحلة صادفت بها ركابا تعد للسرى ورحالا تشد إلى أم القرى	حتى طلع علينا من الهضاب شخص ضاحي الإهاب	استروحت ريح أبي زيد وماد بيّ الارتياح أيّ ميد
26 التفليسيّة	اتفق حين دخلت تفليس مع زمرة من مفاليس	برز شيخ بادي اللقوة بالي الكسوة والقوة	فإذا هو شيخنا السروجي لا قلبه بجسمه ولا شبهة في وسمه
27 الزبيديّة	لمّا جبت البيد إلى زبيد	إذ عارضني رجل قد اختطم بلثام وقبض على ز غلام	ونويت مكاشفة أبي زيد الهجر ومصارمته يد الدهر
28 الشيرازيّة	مررت بتطوافي بشراز	إذ حتف بنا ذو طمرين قد ناهز العمرين فحيا بلسان طليق وأبان إبانة منطيق	فلما رأيت شوب أبو زيد وروبه وأسلوبه المألوف وصوبه
29 الملطيّة	أنخت بملطية مطية البين	وغل علينا شيخ قد ذهب حبره وسبره، وبقي حبره وسبره	فقلت لأصحابي: هذا أبو زيد السروجي الذي أدنى ملحه الأحاجي

30 الصعديّة	أصعدت إلى صعدة	إذ دخل شيخ بالي الرياش بادي الارتعاش	فعرفت عند ذلك أنه أبو زيد بلا محالة
31 العُمانيّة	وقد سنح لي أرب بصحار إلى اجتياز التيار	ابن سبيل زاده في زبيل وظله غير ثقيل وما يبغي سوى مقيل	فقلت: بالذي سخر البحر اللجيّ ألست السروجي؟ فقال: بلى وهل يخفى ابن جلا؟
32 التنيسيّة	ألقتني الغربة بتنيس وأحلتني بمسجدها الأنيس	رأيت ذا حلقة ملتحمة ونظارة مزدحمة وهو يقول بجأش مكين ولسان مبين	قال إنه فتى السروجي ومخرج الدر من اللجيّ فقلت: إنك لشجرة ثمرته وشواظ شرارته فصدّق كهانتي واستحسن إبانتي
33 النجرانيّة	فلما ألقيت الجران بنجران واصطفيت بها الخلاّن والجيران	إذ جثم لدينا همّ عليه هدم فحيا تحية ملق بلسان ذلق	سروج مطلع شمسي وربع لهوى وأنسي
34 الرمليّة	حضرت قاضي الرملة وكان من أرباب الدولة والصولة	ترافع إليه بال في بال وذات جمال في أسمال	فقال له عين أعوانه وخالصة خلصانه: أمّا الشيخ فالسروجي المشهود بفضله وأمّا المرأة فقعيدة رحله
35 الحلبيّة	نزع بي إلى حلب شوق غلب وطلب ياله من	لمح طرفي شيخا أقبل هريره وأدبر غريره وعنده	فبهتّ لفحوى كلامه ووجدته أبا زيد عند ابتسامه

	طلب	عشرة صبيان صنوان	
36 الحجريّة	احتجت إلى الحجامة وأنا بحجر اليمامة	رأيت شيخا هيئته نظيفة وحركته خفيفة وعليه من النظارة أطواق ومن الزحام طباق	فنبهتني أرجوزته عليه وأرتني أ شيخنا المشار إليه
37 الحراميّة	إلى محلة موسومة بالاحترام منسوبة إلى بني حرام	انبرى من الجماعة كهل حلو البراعة، له من السمت الحسن ذلاقة اللسن وفصاحة الحسن	فناجتني نفسي يا أبا زيد هذه نهزة صيد فشمر عن يد وأيد
38 البصريّة	فلم أر لإطفاء ما بي من الجمرة إلاّ قصد الجامع بالبصرة	تراءى لي ذو أطمار بالية فوق صخرة عالية وقد عصبت به عصب لا يحصى عديدهم ولا ينادى وليدهم	فحكموا أنهم ألموا بسروج بعد أن فارقها العلوج فراو أبا زيدها المعروف قد لبس الصوف وأمّ الصفوف وصار بها الزاهد الموصوف

هذا الجدول يؤكد التواصل بين المقامات الحريريّة، على مستوى البنية، ويُبطل ما كان يزعمه الكثير من أنّ المقامات عبارة عن نصوص لا ترابط بينها، إذ لو رتبت المقامات بترتيب مخالف لِما رتبه الحريري، لكانت قصة متكاملة، تحكي سيرة أديب شحاذ، احترف هذه المهنة منذ شبابه إلى أن شاخ، ثمّ كتب الله له توبة في المقامة البصريّة، واعتزل الكذب، والحيلة، والتلاعب والخداع.

2-السياق الثاني:

السياق الثاني يمثّل المقامات التي لم تخضع للنمطية المطردة "خروج –تخفي–تجلي" إنّما جاءت بصيغ مغايرة في إطارها العام لما كان في النمط الأول، فلا يذكر فيها الراوي المكان الرئيس الذي يكون عنوانا المقامة، ولكن يذكر مكانا فرعيا كالنادي، أو البيت أو السوق أو المقبرة، وما عدا المكان أو الخروج يذكر التخفي ثمّ طريقة التعرف على البطل من خلال أدبه أو حيلته.

والجدول الآتي يبين سياق المقامات في النمط الثاني:

المقامة	الخروج	التخفي	التجلي
1 الفريضيّة	أرقت ذات ليلة حالكة الجلباب هاميّة الرباب ولا أرق صب طرد عن باب	فدخل شيخ قد حنى الدهر صعدته وبلل القطر بردته فحيا بلسان عضب وبيان عذب	فألفيته شيخنا أبا زيد بلا ريب، ولا رجم وغيب
2 القهقريّة	لحظت في بعض مطارح البين ومطامح العين فتية عليهم سيما الحجى وطلاوة نجوم الدجى	شيخ قد برته الهموم ولوّحته السموم حتى عاد أنحل من قلم وأقحل من جلم	فقلت: له كن أبا زيد على شحوب سحنتك ونضوب ماء وجنتك فقال: أنا هو
3 الرازيّة	عنيت مذ أحكمت تدبيري	شيخ قد تقوس واقعنسس وتقلنس وتطلس وهو يصدع بوعظ يشفي	تا الله إنك أبو زيد ولقد قمت ولا عمرو بن عبيد

		الصدور	
4 البكريّة	هفا بي البين المطوح والسير المبرح إلى أرض يضل بها الخريت وتفرق فيها المصاليت	تراءى لي شبح جمل مستذر بحبل فترجيته قعدة مريح وقصدته قصد مشيح، فإذا هانة الظن كهانة والقعدة عيرانة والمريح قد ازدمل ببجاده	توسمت رفيق رحلتي وسمير ليلتي، فإذا هو أبو زيد مطلب الناشد ومعلم الراشد
5 الشتويّة	عشوت في ليلة داجيّة الظلم فاحمة اللّمم	شيخا مشتهبا فؤاده مخلولقا براده	فعلمت أنه السروجي الذي إذا باع انباع وإذا ملأ الصاع انصاع

3-السياق الثالث:

أمّا هذا السياق فيذكر فيه الراوي الخروج أو الرحلة، ويصرّح باسم السروجي مباشرة، فينتقل بذلك من الخروج إلى التجلي أو التعرف، فيحكي الراوي على لسان البطل، حكاية من الحكايا التي صارت معه، أو عجيبة من عجائب أسفاره، كأن يقول الراوي في بداية كلّ مقامة: "حكى السروجي، أو أخبر السروجي"، أو يطلب من البطل السروجي أن يخبره عن عجائب أخباره وحكاياه، والجدول الآتي يبين سياق مقامات هذا النمط:

المقامة	الخروج	التخفي	التجلي
1 السنجاريّة	قفلت ذات مرة من الشام أنحو مدينة السلام، في ركب من بني نمير ورفقة أولى خير ومير	/	معنا أبو زيد السروجي عقلة العجلان وسلوة الثكلان وأعجوبة الزمان والمشار إليه بالبنان في البيان
2 النصيبيّة	أمحل العراق ذات العويم، لإخلاف أنواء الغيم	/	ألفيت أبا زيد يجول في أرجاء نصبين ويخبط بها خبط المصابين والصيبين
3 الوبريّة	ملت في ريق زماني الذي غبر، إلى مجاورة أهل الوبر لآخذ أخذ نفوسهم الأبية وألسنتهم العربية	/	ألفيت شيخنا السروجي متشحا بجرابه ومضطعنا أهبة تجوابه
4 الطيبيّة	أجمعت حين قضيت مناسك الحج، وأقمت وظائف العج والثج	/	استشرفنا الفقيه المنهود إليه ألفيته أبا زيد
5 المرويّة	تطوحت إلى مرو ولا غرو	/	إذ طلع أبو زيد في خلق مملاق، وخلق ملاّق فحيا الوالي تحية المحتاج

6 التبريزيّة	أزمعت التبريز من تبريز	/	ألفيت أبا زيد ملتفا بكساء ومحتفا بنساء
7 الساسانيّة	/	/	بلغني أن أبا زيد حين ناهز القبضة وابتزه قيد الهرم والنهضة

بعد هذه المقاربة الأفقيّة تجلت لنا خيوط السياق السرديّ، وأسرار اللعبة السرديّة عند الحريري، في نسج مقاماته الخمسين موزعة على هذا النحو:

– ثمان وثلاثين مقامة، يحصل فيها التعرف بعد أن يفرغ البطل من حيلته أو كديته، ويكون فيها الخروج بوابة المقامة واستهلالها، وأمّا التخفي فيكون عماد الأحداث الذي يربك الراوي، فتنطوي عليه حيلة البطل، أمّا التجلي أو التعرف خاتمة الأحداث، يتعرف الراوي على البطل من خلال أدبه، أو يكشف أقنعته، لينتقل بنا الراوي إلى مقامة أخرى وأحداث جديدة.

– خمسة مقامات لا يذكرُ فيها الراوي المكان الرئيس أو البلد الذي انتقل إليه، ولكن يؤطر جوا عاما للمقامة، في حين يذكر حالة تخف البطل، لكن في التجلي يعرّف البطل فيها بنفسه في آخر المقامة بعد أن يفرغ من حيلته أو كديته.

– ستة مقامات يذكر الراوي البلد الذي خرج إليه، لكن يتعرف مباشرة على البطل، وبالتالي تحذف حالة التخفي.

– أما المقامة الساسانيّة، فهي مقامة يحكي من خلالها الراوي على لسان البطل، وصيته لابنه قبل توبته في المقامة البصريّة، لذلك حذف الخروج والتخفي.

ويرى ناظم عودة، أنّ المقامات: «لم تكن خالية من التخطيط الشكليّ، فهذه الحكايات ذات تصميم سرديّ وبنية سرديّة قارة في أغلب المقامات، قائمة على طرفين الراوي والبطل، يسعى كلّ طرف منهما، إلى الوصول إلى غاية معيّنة، ففي الوقت الذي يسعى البطل، إلى الوصول إلى هدفه المنشود، وهو كسب قوته بالحيلة والكذب، للدفاع عن لقمة ينالها، من جيوب الناس بطريقة

لبقة، يسعى الراوي إلى الترحال، وكشف مجاهل الأماكن، وإن كان الهدف المضمر بين طيات المقامة، هو كشف حيل البطل وكذبه، فالبطل يضطر إلى اتخاذ الكذب والحيلة(نثرا أو شعرا) وهي وسيلة سرديّة تُقَصُّ بها الحكاية للوصول إلى غاية معيّنة، فيكون بذلك الكذب والحيلة النموذج الذي يقدمه البطل، متعلقا بعنصر أساس من عناصر بقائه على قيد الحياة، وهو عنصر الطعام، أمّا الراوي فيستعمل السرد ليصف الأماكن التي يسافر إليها، وأحيانا كثيرة يضطر إلى استعمال الوصف ليوصل صورة المكان بصغائره»[1]، وقد ميّز الشكلانيون الروس، بين نمطين من السرد، «سرد ذاتي (Subjectif)، وسرد موضوعي (Objectif) ففي نظام السرد الموضوعي، يكون الكاتب مُطّلعا على كلّ شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أمّا نظام السرد الذاتي فإنّنا نتّبعُ الحكي من خلال عيني الراوي، أو طرف مستمع، مصرّ على تفسير كلّ خبر: متى؟ وكيف عرفه الراوي أو المستمع؟»[2]، والسرد هو؛ الكفية التي تروى بها القصة، عن طريق قناة معينة؛ الراوي _____ القصة _____المروى له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها متعلق بالقصة ذاتها والقصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو بالطريقة التي يقدّمُ بها المضمون، فهي لا تكون مميّزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية.

وقد اعتمد الراوي على« المفارقة والغرابة في الحكي، فهذا الشحّاذ الذي يتكلم بلسان فصيح، بإمكانه أن ينقل صورة الإخبار عن حكاية مزيّفة، أو أن يبدع شعرا، أو أحجية، أمّا الراوي فيبدأ سرده، ويفتتح جو المقامة، ويعتمد في ذلك على(السحر) أي سحر الأماكن، أو سحر الأزمنة لتأثيث جو المقامة، بما يشدّ الأسماع، وحال السردية هنا، يشبه حال السردية في بعض الحكايات القديمة كحكايات السندباد، وحكايات العرب في الصحراء، وطريق الحج، التي تعتمد عنصر السحر، قاعدة في بناء الحكاية، وقاعدة في تشويق القارئ وبعث الاثارة لديه»[3]ويظهر ذلك في المقامة العُمانية التي تحكي الرحلة البحرية الأشبه بالخيال يأخذ السحر فيها دور البطل، ابتداءً بسحر الأماكن(البحر، الجزيرة المجهولة، القصر الغريب، إلى سحر البطل بادّعائه من اول

[1] ناظم عودة: نقص الصورة، تأويل بلاغة السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص98

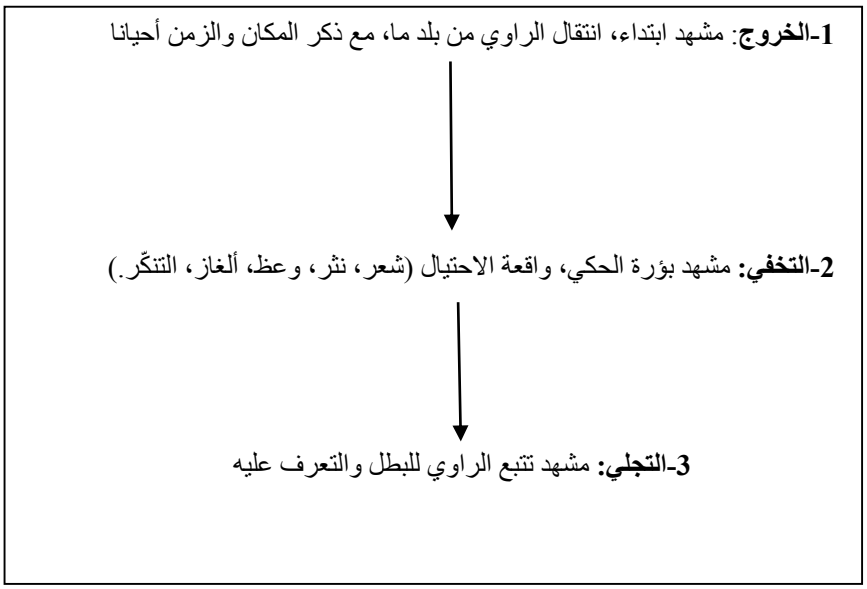
[2] نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 189

[3] ناظم عودة: نفسه: ص101

المقامة امتلاكه حرز السفر الذي ينجي من الخطر، إلى السحر الذي أوهم به عقيلة الملك لتسهل ولادتها)، أمّا أسلوب الغرابة «فيتمثل في جعل المستحيل ممكنا، (كما في جعل هذا البطل الفقير الشحاذ ينطق بكلام فصيح) وفي مقابل هذه الطريقة في الكلام العربي، كانت هناك طريقة أخرى في البلاغة العربيّة، وهي أسلوب التخييل، الذي يُمكّن من إيجاد علّة موهمة في الصورة التخييليّة، ومن هذا كلّه تضعنا المقامات أمام استنتاجات دلالية، هي الصراع الأزليّ بين ثنائية القفر والغنى، ورغبة الإنسان في تحسين مستواه، وتأثيرات هذا الصراع على التكوين الأخلاقي للمجتمع العباسي، واستنتاجات جمالية، هي انتخاب هذا الأسلوب السرديّ لعرض الصراع(صراع الحياة، ومجابهة لقمة العيش)، فكان البطل الشحاذ يضع الإثارة المطلوبة لتمكين الدلالة الأخلاقية لهذه الحكاية، فيما كان الراوي يضع إثارة مختلفة بالتأثيث لجو المقامة، وكشف حيلة البطل وكذبه والانبهار بما يقدمه البطل»[1]، وكل المقامات تستند إلى مبدأ أساسي هو الصراع بين الفقر والغنى، والأساليب التي يتخذها البطل للوصول إلى مبتغاه.

ويمكن تلخيص بنية السياق في المقامة من خلال هذا المخطط على النحو الآتي:

نص المقامة



[1] الحريري: نفسه، ص114

وتعتمد البنية السردية في المقامة من خلال تقسيم الحكي إلى مشاهد، ويعدّ عنصر الحدث من العلامات الأساس، في الدلالة على هذا التقسيم، وتلك المشاهد مجتمعة، تصف لنا واقعة الاحتيال، في تسلسل منطقيّ بدءًا من:

-**الخروج** :وهو تمهيد للسرد، بمشهد انتقال الراوي إلى بلد معين أو الخروج، يذكر فيه المكان الذي يكون عنوانا للمقامة كنوع من التبئير، كما يذكر الزمن إن استدعت المقامة ذكر الزمن، ويتكون هذا المشهد من (المكان، الزمن، شخصية الراوي، والحدث الذي جعل الراوي ينتقل إلى هذا البلد) وهو مشهد عام يمثّل حدث نزول الراوي إلى بلد من البلدان، في هذا المشهد يقدم الراوي مسرح الاحداث ليُهيّئ المتلقي للدخول إلى مشهد أكثر خصوصية، هو مشهد واقعة الاحتيال(التخفي).

-**التخفي:** يعدّ المشهد الرئيس، الذي تقوم عليه المقامة، (وهو واقعة الاحتيال)، يختلف من مقامة إلى مقامة أخرى، ويعدّ بؤرة النص الذي يحمل عنصر التشويق، وأفعال البطل -على تباينها- ومساعيه في الوصول إلى غايته، ومن هذا المنطلق وجب على البطل السروجي، الانتقال من بلد إلى آخر لكيلا يكشف أمره، وكلّما غيّر المكان وجب عليه أن يغيّر طرق حيلته واحتياله، يتكون هذا المشهد من (المكان والزمن، شخصية البطل، الأحداث، وبعض الشخصيات الثانوية).

-**التجلي:** هو المشهد الذي يتتبع فيه الراوي البطل يتعرف عليه، ويكشف حيلته، لذلك يقتصر هذا المشهد على شخصيتين هما الراوي والبطل، ويستلزم هذا التتبع تغيير المكان، عبر انتقال هاذين الشخصين من مكان الاحتيال إلى مكان آخر، أين ينجلي القناع، ويهتك ستر حجاب البطل، ويكشف أمر حيلته، ليفترق بعدها الراوي والبطل، هذا الفراق الذي يعدّ مسوغا للقاء بينهما في مقامة أخرى، لذلك يعتبر من وسائل الربط بين المقامات، وفي المشهد الأخير، يدور حوار بسيط بين الراوي والبطل، قد يكون أحيانا حول سبب احتياله، فيسال الراوي البطل عن دوافع أو قبح صنيعه، ليجيبه البطل بأبيات شعرية يشرح دوافعه، وأسباب احتياله.

إنّ تكاثف عدّة عناصر في المقامة وتلاحمها، يخلق مشهدا متعدد الأطراف، فلا يمكن أن نتتبّع بنية السياق السردي للمقامة، دون أن نستقصي أدوار البطل المختلفة، التي مثلت التخفي ولا يمكن أن نهمل العناصر المكانية، والزمانية المحيطة به، والأحداث، واللغة والحوار -على

بساطته–«لإنّ عنصر الأحداث أوّل الاختيارات الأساسّية في تكوين المشاهد، وبصفة عامة ينصبُّ اختيار الكاتب للأحداث في النصوص القصصية التي تتميّز بالإثارة والتشويق والجدّة»[1]، نجد أنّ اختيار الكاتب، ينصبُّ على حدث الاستجداء أو الاحتيال الذي تميزت به كل مقاماته، على أنّ الاختلاف يكمن في طريقة عرضها، وقد تنوعت طرق حيل البطل، من مقامة إلى أخرى، وفقا لاختلاف الأمكنة التي حلّ بها، واختلاف الأزمنة، والهيئات التي اتخذها البطل في كل مقامة.

– ومن خلال تتبع بنية السياق السردي تبيّن لنا ترابط المقامات، وأبطل كل ما كان يزعمه الكثيرون، بأنّ المقامات عبارة عن نصوص لا ترابط بينها، فتتابع السرد من خلال تتابع الأحداث، حتى أنّه يمكننا ترتيب المقامات على هيئة قصصية.

– وقد كان الترابط بين مقامات الحريري، قائما على بنية سرديّة واضحة، فمعظم المقامات –كما رأينا–تمر عبر هذه القناة: الخروج _____ التخفي _____ التجلي

كما يؤطرها سرديا راو، يروي لنا مغامرات بطل أديب أفّاق شحاذ، هو "أبو زيد السروجي"، لو أعيد ترتيب المقامات بشكل مغاير، لروت لنا حكاية متكاملة لسيرة أبو زيد السروجي، من مرحلة شبابه إلى مرحلة أن صار كهلا، ثمّ إلى شيخوخته ليختم بحسن الخاتمة، والتوبة في المقامة البصريّة.

– ثمّ أنّ المكان، والزمن، والشخصيات (شخصية الراوي، وشخصية البطل، وبعض الشخصيات الثانوية)، والأحداث، والحوار، بتكاثفها على هذا النسق المطّرد في كلّ المقامات، تجعل من المقامات نوعا من القصص –وإن لم يكتمل اكتمالا تاما ولم تصل إلى ما وصلت إليه القصة الفنيّة في العصر الحديث–، فالمقامة مليئة بالحركة، والحيوية، والتمثيل، كما أنّ لها شخصياتها وأحداثها، لذلك من التعسف أن نخرجها من دائرة القصصية نهائيا، إنّما يمكننا اعتبارها قصة لم تنضج بعد، وكانت تحتاج إلى مزيد من الوقت لتنمو وتتطور، وتصبح قصّة فنية.

[1] عزة شبل محمد: نفسه، ص218

وهذا ما يجعلنا نثمّن قول مارون عبود، حين صرحّ قائلا: «بقي علينا أن نقول كلمة أخيرة، وهي جواب عن هذا السؤال، هل المقامة قصة؟ نعم يا سيدي، إنّها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم، كالفرق بين هندامك وهندام جدك رحمه الله ورحمني معه»[1].

ب-التماسك الدّلالي:

يقرّر هاليدي، ورقية حسن أنّه: «إذا كانت الجملة وحدة نحويّة، فإنّ النص ليس وحدة نحويّة أوسع، أو مجرّد مجموع جمل أو جملة كبرى، وإنّما هو وحدة من نوع مختلف، وحدة دلاليّة (Semantic Unit) الوحدة التي لها معنى (Meaning) في سياق (Contexte)»[2] أي أنّ الجملة وحدة نحويّة، أمّا النّص فوحدة دلاليّة لها معنى في سياق، ويعرّفان النّص في موضع آخر بقولهما: «إنّه أيّ مقطع (passage) منطوق أو مكتوب يشكّل كلاّ متّحدا»[3]، أمّا هارتمان (Hartmann) في تعريفه النّص يقول: «هو قطعة ما ذات دلالة، وذات وظيفة، وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام»[4]، ويركز (H.Brinker بنرنكر) على تتابع العلامات وتماسكها بقوله: «هو تتابع متماسك من علامات لغويّة لا تدخل تحت أيّة وحدة لغويّة أخرى أشمل»[5]. أمّا واينريش (H.Weinrich) فيرى أنّه «تكوين حتميّ يحدّد بعضه بعضا، إذ تستلزم عناصره بعضها بعضا لفهم الكلّ»[6]، ولا يختلف رأي (فان ديك) عن سابقيه فقد أوضح «أنّ النّص متتالية من الأقوال، مكتوبة أو ملفوظة، تساهم في نوع من الاستمرارية الزّمنيّة، وتمتلك نوعا من الوحدة، وتؤدّي وظيفة محددة باعتبارها نتاج متكلّم أو كاتب ونتاج عدّة من المتكلّمين»[7]. وفي ذلك ويقول السّيميائي الروسي (لوتمان Lotman) في إطار حديثه عن خاصيّة التّميّز أو التحدّد التي تعدّ في رأيه إحدى ثلاث خصائص رئيسيّة للنّصيّة «أنّ النّص ينطوي على معنى نصّي لا يقبل

---

[1] مارون عبود: نفسه، ص 37

[2] جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 68

[3] نفسه، ص 109

[4] سعيد حسن بحري: نفسه، ص 101-102

[5] نفسه، ص108

[6] نفسه، ص 109

[7] فان دايك: النّصّ بنياته ووظائفه، ترجمة محمّد العمري، ضمن كتاب في نظريّة الأدب مقالات ودراسة، سلسلة كتاب الرّياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997، ص 61-62

التّجزئة، ومن هذه النّاحية يمكن اعتباره وحدة إشاريّة متكاملة، فكون النّص قصّة أو رواية أو وثيقة أو صلاة، يعني أنّه يضطلع بوظيفة ثقافيّة ما، وأنّه يوصل معنى متكاملا»[1]، والملاحظ من المفاهيم السابقة على اختلاف الانتماءات العلميّة لأصحابها، أنّها تكاد تجتمع حول أهميّة مفهوم «التّماسك بجوانبه المتعدّدة النّحوية والدّلاليّة والتّداوليّة في تحقيق النصيّة، حيث يحقق اطراد النّص واستمراره وتشابك مكوّناته وعناصره على نحو يشكّل وحدة كليّة»[2].

ولقد أولى (بوجراند) مفهوم التّماسك أهميّة كبيرة، فعندما حدّد سبعة معايير للنصيّة –أي ما يصير به الملفوظ نصّا–جاء في مقدّمتها التّماسك بنوعيّة النحويّ والدّلاليّ «لما لهما من صلة وثيقة بالنص»[3]، «إذ احتلّ الربط النحوي (Cohésion) أو السّبك، المعيار الأوّل، ومثّل التّماسك الدّلالي (Cohérence) أو التّلاحم، المعيار الثّاني»[4]، ويشير المعيار الأوّل (Cohésion) «إلى الرّبط الذي يتمّ على المستوى السطحي للنص بواسطة أدوات الربط (الروابط النّحويّة)، كحروف العطف، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والتعريف، وطرق الوصل والفصل والأبنية الدّالة على الزّمان والمكان وغيرها...»[5]، ويلاحظ أنّ هذا الرّبط النّحوي ذو جوهر دلالي، فهو «خاصية دلاليّة للخطاب، تعتمد على فهم كلّ جملة مكوّنة للنصّ، في علاقتها بما يفهم في الجمل الأخرى»[6]، في أيّ العلاقات التي تقوم بين الجمل والعبارات، في أي متتالية نصّيّة ترتكز على أسس دلاليّة، يقول (فان دايك): «أنّ المقياس الأهمّ في تحديد وحدة النص، يهمّ مضمونه»[7]، و«اللغة مليئة بما يؤمّن الارتباط بين الخطاب، وبين ظروفه الزّمانيّة والمكانيّة، فأسماء الإشارة، وظروف الزّمان والمكان والضّمائر وأزمنة الأفعال، وعموما كلّ الأدلّة التّعيينيّة والوصفيّة والإشاريّة، تعمل على ربط الخطاب، وترسيخ علاقته بالواقع الزّماني والمكاني الّذي يحيط بوجوده كخطاب»[8]، في حين يشير المعيار الثّاني (Cohérence) إلى التّماسك أو التّلاحم الدّلالي،

---

[1] عمر عبد الواحد: التّعالق النصّي، مقامات الحريري نموذجا، دار الهدى للنّشر، مصر، ط1، 2003، ص 11

[2] دي بوجراند روبرت: نفسه، ص 106

[3] نفسه، ص 103

[4] نفسه، الصفحة نفسها.

[5] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 11

[6] سعيد بحيري: نفسه، ص 123

[7] فان دايك: نفسه، ص 122

[8] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 16

الذي يتمّ على مستوى البنيّة العميقة، أي على مستوى التّصوّرات والمفاهيم التي تشكّل عالم النص، إذ يقول (دي بوجراند ودريسلر) عن هذا المعيار: «ويختصّ بالاستمرارية المتحقّقة في عالم النص، ويعني بها الاستمرارية الدّلاليّة الّتي تتجلّى في منظومة المفاهيم (Concepts) والعلاقات (Relation) الرّابطة بين هذه المفاهيم»[1]، لذلك يرى (فان دايك) «أنّ التّماسك، يتحدّد على مستوى الدّلالات، حين يتعلّق الأمر بالعلاقات القائمة بين التّصوّرات والتّطابقات والمقارنات والتّشابهات في المجال التّصويري، كما يتحدّد على مستوى الإحالة أيضا، أي ما تحيل إليه الوحدات الماديّة في متوالية نصيّة»[2]، ويحدّد (دي بوجراند) وسائل تحقيق التّماسك الدّلالي خلال هذا المعيار فيما يأتي:

- العناصر المنطقيّة كالسّببيّة والعموم والخصوص.
- معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.
- السّعي إلى التّماسك فيما يتّصل بالتّجربة الإنسانيّة، ويتدعّم بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السّابقة بالعالم»[3]

وتبدو مقامات الحريري، نصّا واحدا متماسك، بالرغم من أنه مكوّن من عدّة نصوص، لا من متتالية الجمل، كما هو معهود في سائر النصوص، وترجع نصّيتها إلى إبداعها على نحو كتابي، وقد سبق شوقي ضيف، إلى ملاحظة خضوع مقامات الحريري، إلى بناء محكم وتصميم مسبق بقوله: «وإنّ من يقرأ مقامات الحريري كلّها، ويتعقّبه فيها يعرف أنّه ألّفها جميعا عملا واحدا، وحقّا ليبدو الرّبط واضحا بين مقامة، وتاليتها»[4]، ومن تتبّعنا لمقامات الحريري، وجدناه يرتّبها ويرقّمها، فتلك المقامة الأولى، وتلك المقامة الخمسون، وكلّ مقامة بينهما تأخذ رقمها الخاصّ، وهذا معناه أنّ البناء محكم ذو الحلقات، وتراه في المقامة الأوّلى، وهي المقامة الصّنعانيّة، يقوم بالتّعريف بالحارث بن همّام، وأبي زيد السروجي، ونراه يعرضه علينا في المقامة التّاسعة والأربعين، وهي المقامة السّاسانيّة، وقد بلغ من الكبر عتيّا، فأحضر ابنه وأوصاه أن يقوم على حرفة الكديّة بعده، وواضح أنّ الحريري يُعدّنا بهذه المقامة للإشراف على نهاية عمله وخاتمة تأليفه، ونقرأ في المقامة

[1] جميل عبد المجيد: نفسه، ص 141

[2] فان دايك: نفسه، ص 122

[3] دي بوجراند: نفسه، ص 103

[4] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 27

الخمسين، فإذا الحريري يعرض علينا أبا زيد، وهو يتوب إلى الله من صنعته، ويندم على ما تقدّم من ذنوبه فيها، وبذلك تنتهي المقامات، وقد أهلّ الحريري لنهايتها خير تأهيل، كما افتتحها خير افتتاح، فهو في أوّلها يعرّف البطل بروايته، وفي خاتمتها يفرق بينهما، ويعدّ للخاتمة بالمقامة السّاسانيّة، وكلّ ذلك بيّن على أنّ الحريري صنع مقاماته بشكل بنّاء متكامل، له أوّل واضح وله آخر واضح، ويرى عمر عبد الواحد عمر، إن هذه النسقية في ترتيب المقامات تعدّ «انغلاقا شكليا، يقف على سطح النص»[1]، ويقصد به تحدّده المادّي ببداية واضحة، ونهاية واضحة أيضا، ويتوزّع الفضاء النصي بينهما إلى أجزاء أو وحدات نصيّة قابلة للتّجزئة أيضا، ابتداءً بالفقرات وانتهاءً بالجملة، أصغر وحدة نصيّة في اللغة العربيّة، وهي إشارة واضحة إلى عنصر ومن عناصر النصية والتي هي الكتابة.

ج-الكتابة والنّصيّة:

تشير الكتابة إلى نشأة النص، وتعدّ مسؤولة -إلى حدّ كبير-عن وحدته، وتماسكه، ووضوح بنيته، فضلا عن تثبيته وتسوير حدود بدايته وانتهائه، وبالتّالي الاحتفاظ به كاملا ومميّزا، وترتبط النّصيّة بالكتابة -في رأي معظم المشتغلين بدراسة النّص -ارتباطا أساسيّا، ويقول (فان دايك): «أنّ المقصود بالنّص عادة -في اللغة المتداولة -هو أساسا النصوص المكتوبة أو المطبوعة»[2].

ويؤيّد ذلك قول (بول ريكور): «لنطلق كلمة نصّ على كلّ خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة»[3]، أنّ هذا التّثبيت -حسب هذا التعريف -أمر مؤسّس للنصّ ذاته ومقوّم له، وإلى ذلك ويشير (جون لاينز) أنّ «مصطلح (نصّ) يشير إلى اللّغة المدوّنة المكتوبة»[4]، كما يوضّح (رولان بارث) مفهوم النص بقوله: «إنّه السّطح الظّاهري للنّتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التّأليف، والمنسّقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا»[5]، إنّ هذا المفهوم أكثر ما ينطبق على بنية المقامات التي اتبعت شكلا ثابتا ووحيدا في أغلب سياق إنتاجها، فكان النّموذج الذي

---

[1] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 13

[2] فان دايك: نفسه، ص 60

[3] بول ريكور: النّصّ والتّأويل، ترجمة منصف عبد الحقّ، مجلّة العرب والفكر العالمي، مركز الإنشاء القومي، بيروت، العدد 3، صيف 1988، ص 37

[4] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 15

[5] رولان بارث: نفسه، ص 30

اتبعه الحريري، نموذجا قارا في أغلب المقامات بدءًا بالخروج (الرّحلة) ثمّ التخفي (مشهد الكديّة) ثمّ التعرف (تعرف الراوي على البطل)، ويعلّل (رولان بارث) ارتباط النص بالكتابة قائلا: «ليس النص في نهاية الأمر إلاّ جسما مدركا بالحاسّة البصريّة، وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة "النص المكتوب" ربّما لأنّ مجرّد رسم الحروف، وألوانه يبقى تخطيطا، فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النّسيج، اشتقاقيّا فالنص، يعني النّسيج»[1]، إنّ لهذا المفهوم وقع مختلف من وجهة التّحليل النّقدي، فالمتمعّن في كلماته المفتاحيّة سيكتشف عدّة رموز لعلّ أهمّها: الجسم المدرك بالحاسّة البصريّة، رسم الحروف، التخطيط، إيحاء بالكلام، كلّها مفردات تحيل على وجهة واحدة، هو التّشكّيل الفنّي فإن كانت الكتابة تخطيطا ورسما، فهي تشترك مع الرسم والتّشكيل الفنّي الذي يستعمل التّخطيط والرّسم، فإنّ رسمنا النص حروفا يمكّننا أن نحاول رسمه ألوانا وأشكالا، وإن استطعنا أن ندركه بالحاسّة البصريّة، فتلك الحاسّة ذاتها التي تمكّننا من إدراك اللّوحة في التّشكيل، وإن كان النّص إيحاء كلمات، فاللّوحة التّشكيلية إيحاء لوني، فـ«الكتابة فضلا على ما توفره للنص من استقرار وحفظ واكتمال، وما تضفيه عليه من شرعيّة واحترام تجعله بمثابة العقد أحيانا كرواسب أو آثار من قداسة الكتابة في المجتمعات القديمة»[2]، ولا تكتفي الكتابة فقط بما أشار إليه (بارث)، من الإيحاء بتشابك النّسيج اللّغوي، وإنّما يقول عمر عبد الواحد: «تحقّقه على نحو فعّال، وتظهره متجسّدا للعيان، أنّ الكتابة تحقّق أيقونيّة الخطاب عندما تحقّق اكتماله واستقلاله بذاته، وتحبسه في حيّز مرئيّ يوفّر له الثّبات المرئي والمادّي، ويمثّل النص المكتوب كلمات مؤلّف ما في شكل حيّز نهائي، أو مغلق في عالم خاصّ به، أي أنّه أيقونة لغويّة، ترى ولا تسمع، ويشكّل وحدة بذاته»[3]، كما أنّه لا يمكن الفصل بينه وبين سياقاته خارج النصيّة، وعندما تقوم الكتابة –وفق جودي (Goody) –«بنقل اللّغة من المجال السّمعي إلى المجال البصريّ، فإنّها تسمح بسبر أغوار الكلمات والجمل في سياقاتها الأصليّة (Original Contexte)»[4]، وتتيح فرصة واسعة لدراسة بنية النص والعلاقات بين مكوّناته وعناصره، «فالكتابة تحقق نصيّة الخطاب، عندما تستنفذه من الانزياح في محيط غير لغويّ من ظروف الزّمان والمكان وملابساتهما، وتحول دون

[1] رولان بارث: نفسه، ص 30–31

[2] عمر عبد الواحد: نفسه، ص18

[3] نفسه، ص20

[4] نفسه، ص 16

افتقاره إلى ذلك السياق المقامي (Contexte of situation)، لتجعل له سياقا نصّيا (Contexte) أو ما يعبّر عنه أحيانا بالسياق الأصلي (Original Contexte)»[1]

ويرى عمر عبد الواحد، أنّ «النّص وقد حقّقت الكتابة نصّيته، واكتماله، ووحدته وأبرزت بنيته ونظامه، فإنّما يتمّ التّركيز عليه في ذاته ليتحقّق تأويله انطلاقا من داخله، وعبر قراءته، بينما تؤدّي وسائل الرّبط اللّغويّة دورها في ربط الخطاب بالسياق الخارج النص، تؤدّي دورها في النص –على نحو داخلي –يقوى تماسكه، ويؤكّد وحدته»[2]، وفي مقابل ما تمارسه الكتابة على النص من انغلاقيّة على المستوى الشّكلي، أي على مستوى سطح النص، فإنّها تحقّق انفتاحه على المستوى الدّلالي، وتُدخل القارئ إلى عالمه على نحو فعّال، ليبدأ نشاط خاصّ بالكتابة فقط هو القراءة والتّأويل، ثمّ إنّ فكرة الإنتاج الكتابي لمقامات الحريري، قد استقرّت في أذهان عدد من المؤرّخين، وراجت لديهم، فيذكر ابن خلكان:« لمّا عمل الحريري، المقامات أنشأها أربعين مقامة، وحملها من البصرة إلى بغداد، وادّعاها، فلم يصدّق ذلك جماعة من أدباء بغداد وقالوا:« إنّها ليست من تصنيفه بل هي لرجل مغربي من أهل البلاغة مات بالبصرة، ووقعت أوراقه إليه فادّعاها، فاستدعاه الوزير إلى الديوان، وسأله عن صناعته، فقال: أنا رجل منشئ، فاقترح عليه إنشاء رسالة في واقعة بعينها، فانفرد في ناحية من الديوان، وأخذ الدّواة والورقة، ومكث زمانا كثيرا، فلم يفتح الله عليه بشيء من ذلك فقام وهو خجلان، فلمّا رجع إلى بيته عمل عشر مقامات أخر، وسيّر هنّ إليه، واعتذر من عيّه وحصره في الديوان بما لحقه من المهابة»[3]، ويذكر ابن خلكان أيضا: «رأيت في شهور سنة ستّ وخمسين وخمسمئة، بالقاهرة المحروسة، نسخة مقامات، وجميعها بخطّ مصنّفها الحريري، وقد كتب أيضا بخطّه على ظهرها أنّه صنّفها للوزير جمال الدّين عميد الدّولة أبي عليّ الحسن بن أبي العزّ عليّ بن صدقة وزير المسترشد... ولاشكّ أنّ هذه الرّواية أصحّ لكونها بخطّ المؤلّف»[4]، ويهمّنا من خلال الاقتباسين السابقين من ترجمة ابن خلكان للحريري، رؤيته لنسخة كاملة بخطّ الحريري، وكذلك تأكيده على وصف الحريري، بأنّه

[1] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 15

[2] نفسه، ص 16

[3] ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق؛ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، 1972، ص 48

[4] نفسه، ص 49

منشئ يكتب –كما ظهر في الاقتباس الأوّل –وفق دواعي نفسه، لا لأجل متطلّبات خارجيّة، ولذلك لم يصلح للعمل في الديوان.

وذكر ياقوت الحموي، عمن سمع نقلهُ من الحريري، قولا بأنّه ابتدأ عمل مقاماته بالمقامة الحراميّة، الّتي أنشأها محاكاة لحال شحّاذ بليغ ومكدّ فصيح، دخل عليهم في البصرة في مسجد بني حرام، يقول الحريري: «فأنشأت المقامة الحراميّة، ثمّ بنيت عليها سائر المقامات، وكان أوّل شيء صنعته»[1]، وذكر ياقوت، أيضا أنّ ابن الجوزي، قد أورد هذه الحكاية في تاريخه، وزاد فيها «أنّ الحريري عرض هذه المقامة الحراميّة، على أنو شروان بن خالد، وزير السّلطان، فاستحسنها وأمره أنّ يضيف إليها ما شاكلها، فأتمّها خمسين مقامة»[2]، ويلاحظ أيضا أنّ المؤرّخين السّابقين: ابن خلكان، وياقوت الحمّوي، «قد أشارا خلال بحثهما عمّن قدم إليه الحريري، كتابه إلى إنتاج مقاماته على نحو كتابي، قام به منفردا، على عادة المؤلّفين الكتّاب، كذلك يروي الشّريسي عن بعض أشياخه –وكان حافظا أديبا –تفضيله البديع على الحريري، لأنّ مقامات الأوّل كانت ارتجالا، ومقامات الآخر كتابة»[3].

وقد أفرد الحريري –على عادة المؤلّفين الكتّاب –لكتابه مقدّمة وخاتمة تكرّر فيها وصفه لعمله في المقامات بأنّه إنشاء أي كتابة، في سياقات متعدّدة على النّحو الآتي:

1–«اشارة من إشارته حكم وطاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها البديع»[4]

2–«وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة وفطنة خامدة ورويّة ناضبة وهموم ناصبة، خمسين مقامة»[5]

3–«إلى ما وشّحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات»[6]

4–«ولم أودعه من الأشعار الأجنبيّة إلاّ بيتين فذّين، أسست عليهما بنية المقامة الحلوانيّة»[7]

---

[1] ياقوت الحموي: معجم الأدباء، وزارة المعارف العمومية، مصر، ج1، ط2، 1922، ص264

[2] نفسه، ص265

[3] الشّريسي: نفسه، ص 24

[4] الحريري: نفسه، ص 12

[5] نفسه، ص 12

[6] نفسه، ص 13

[7] نفسه، الصفحة نفسها.

5-«وأنّ المتصدّي بعده لإنشاء مقامة»[1].
6-«فأيّ حرج على من أنشأ ملحا للتّنبيه لا للتّمويه»[2].

في الخاتمة يقول: «وهذا آخر المقامات التي أنشأتها بالاغترار»[3]، ونستنتج من هذه السّياقات:

1-أنّ الحريري قد سلك في إنتاج مقاماته مسلكا كتابيّا، وأنّه قد أنتجها دفعة واحدة كتابا كاملا: ويؤكّد ذلك أيضا ما نجده في المقدّمة حيث يعلن خطته يشير إلى قارئيه وبضمير الغائب أيضا، فيقول: «وما قصدت بالإحماض فيه إلاّ تنشيط قارئيه»[4]
2-كان الحريري على وعي بتميّز جنس المقامة عن غيره، وبأنّ للمقامة بنية مستقلّة.
3-التّوشيح والتّزيين مرتبطة بكتابة المقامات، والكتابة تعين عليه.

ويشهد متن المقامات احتفاءً «واضحا بالكتابة، ومن أوّل مظاهره: التفكير الكتابي في الأغراض الأدبيّة الشفويّة، فقد أعاد الحريري إنتاج بعض الأغراض الشفويّة على نحو كتابي فقدّم في المقامة السمرقنديّة، خطبة مهملة دون نقط جاء فيها «الحمد للّه الممدوح الأسماء، المحمود الآلاء، الواسع العطاء(...) مالك الأمم مصوّر الرّمم(...) ومهلك عاد وإرم، أدرك سرّ علمه، ووسع كلّ مصر حلمه»[5]، ومثل هذه الخطبة كان يجب أن يتمّ إرسالها واستقبالها على نحو كتابي، أي عبر ثنائيّة الكتابة والقراءة، ولكن السّروجي خطب بها يوم الجمعة في سمرقند، محقّقا بذلك العجب الذي يستحقّ أن يذكر في القصص، قال الحارث بن همّام: «فلمّا رأيت الخطبة نخبة بلا سقط وعروسا بغير نقط، دعاني الإعجاب بنظمها العجيب إلى استجلاء وجه الخطيب، فأخذت أتوسّمه جدّا، وأقلّب الطّرف فيه مجدّا إلى أنّ وضح لي بصدق العلامات أنّه شيخنا صاحب المقامات»[6]. فإصدار هذه الخطبة يحتاج إلى مثل السّروجي، واستقبالها على نحو تامّ صحيح إلى مثل الحارث بن همّام، ولذلك كانت السّبب في تعارفهما والتقائهما في هذه المقامة،

[1] الحريري: نفسه، ص 14
[2] نفسه، ص 15
[3] نفسه، ص316
[4] نفسه، ص 13
[5] نفسه، ص 166
[6] نفسه، ص 168

كذلك نجده في المقامة الحلبيّة يعمل عقله الكتابي في الشّعر –بالرغم من أن الشعر ينحا منحى الشّفاهيّة منذ قديم عهده عند العرب –وينتج منه أنماطا كتابيّة على النّحو الآتي:

1–أنشد أكبر أصبيته (تلاميذه) أبياته عواطل مفتَتحها:

«أعدد لحسّادك حدّ السّلاح ٭ وأورد الأمل ورد السّماح»[1]

2–وأنشد آخر الأبيات العرائس «أي الّتي كلّ حروفها منقوطة فقد شبّهها بالعروس» يروي الحارث بن همّام: «ثمّ قال لابنه نويرة: يا قمر الدّويرة: أجل الأبيات العرائس، وإن لم يكنّ نفائس، فبرى القلم وقطّ، ثمّ احتجر اللّوح وخطّ:

فتَتَثْني فجنّنَتْني تجَنّي ٭ بتَجنٍّ يفْتَنّ غِبَّ تجَنّي

شغَفَتني بجَفنِ ظَبْيٍ غَضيضٍ ٭ غنِجٍ يقْتَضي تغَيُّضَ جَفْني»[2]

فلمّا نظر الشّيخ إلى ما حبره، وتصفّح ما زبره، قال له: بورك فيك من طلا، كما بورك في لا ولا»[3]

3–الأبيات الأخياف «والمراد هنا ذوات الكلمتين إحداهما منقوطة والأخرى بغير نقط»، يروي الحارث بن همّام أنّ السّروجي هتف (...) يا قطرب: «أرقم الأبيات الأخياف وتجنب الخلاف، فأخذ القلم ورقّم:

«اسمح فبثّ السّماح زين ٭ ولا تخيب آملا تضيف»[4]

وتستمرّ المقامة على هذه الشّاكلة الموشاة والمزركشة بألطف الأبيات الشّعريّة التي جمعت الأضداد، وذات السّين، وذوات الصّاد، فكانت بذلك تحفة رائعة ونادرة من التّحف التي أبدع فيها الحريري على لسان السّروجي.

---

[1] الحريري: نفسه، ص 280

[2] نفسه، ص 281

[3] نفسه، ص 281

[4] نفسه، ص 282

وقد اجمع المشتغلون بالحقل النصي أنّ النّص كتابة، «والكتابة تستدعي القراءة، والقراءة تقتضي كتابة من أجل إحراز منزلة تخصّها، والكتابة هي نصيّة النص، والكتابة هي النص متصوّرا في حدوده والكتابة ليست فعل إنتاج نصّ، ولا هي نتاج لهذا الفعل، إنّما هي ما يحدث عند المفصل القائم بينهما (...) والكتابة هي الفضاء الأصيل الذي يتمّ فيه إيصال نصّ ما، وانتشاره وتكشّفه، وإدماجه وتحديده، ووضعه في سياق وما إلى ذلك: وكما أوضح (ديريدا) في مقالته –صيدليّة أفلاطون –فإنّ الكتابة ليست ترياقا، ولا سمّا وإنّما هي الفارماكون (pharmacon) الذي ينطوي على خصائص السمّ والتّرياق، إنّ الكتابة تُكمل، بحيث أنّها تزيد على ما قد كتب في مكان آخر، ومع ذلك فإنّها (...) تُكرّر ما حكي وتشغل مكانه»[1]، لذلك قال (ريكور) أنّ «النصّ، ما هو إلاّ خطاب تثبته الكتابة»[2]، ولأنّ الخطاب يُنتج في حدث–كما يرى ريكور–، سواء أكان حدثا منطوقا أو مكتوبا، تعزّره تماسك النص أو الموضوع، وكلّ حدث يتشكل من بنية ومعنى، يكون في متناول التّأويل أو التّفسير، ويُعنى التّفسير "بالمعنى"، فالنص بالنسبة إلى (ريكور) هو فضاء مستقلّ للمعنى لم يعد قصد مؤلّفه، أن يبعث في الحياة، بقدر ما يمنحه القارئ حياة مغايرة.

و«تتضمّن الفعاليّة التّأويليّة جدل المباعدة والملائمة، فالمباعدة؛ (أي خلق مسافة distanciation)، هي الطّريقة التي يوجّه بها نصّ إلى شخص معيّن (...) والملائمة؛ تتضمّن نقلا لعوبا للنصّ، بحيث أنّ القارئ بخلاف المؤلّف لا تنقطع علاقته بالنص، إذ يدخل إلى النص ليجعله شيئا يخصّه، وهذا لا يستلزم التّماهي النّفسي التّقليدي للقارئ بالشّخصيّات أو السّمات الموصوفة، بل بالأحرى يستلزم تبنّيا لوضعيّات النص، وبالتالي تتضمّن حشد سمات المعنى معا، تلك السّمات المناسبة للنصّ»[3]، ولمّا كانت المباعدة هي توجيه نصّ لشخص معيّن، يمكننا أن نقول إنّها قد توفرت في المقامة باعتبار أنّ مقامات الحريري موجهة لوزير المسترشد بالله، أمّا الموائمة، والتي تتضمن نقلا لعوبا للنص، فقد أبدع الواسطي، في التلاعب اللوني، إذ كان قارئا مميّزا استطاع أن يكتب بالألوان بدل الحروف والجُمل، فدخل نص المقامة وجعله شيئا يخصه، بطريقة مميّزة فحوّر نص المقامة إلى لوحات لونية، أو ما يسمى بالمنمنمات وجعل لها روحا

[1] ج هيوسلفرمان: نفسه، ص 45

[2] بول ريكور: نفسه، ص 145

[3] ج هيوسلفرمان: نفسه، ص 54

تشابه إلى حدّ ما نص المقامة التي رسمها الحريري مشاهد حرفية، أمّا الواسطي فكتب بالألوان وحشد سمات المعنى معا، (معنى المقامة، ومعنى الألفاظ في نسقية بديعة وتحوير لوني وشكلي أنيق –وسيأتي تفصيل للموضوع في الفصل الثاني من هذا الباب–

إنّ من ينجز النص ينتهج نشاطا خاصّا، أي ممارسة لغويّة، أو نشاطا لغويّا يتّبع قصدا أو هدفا اجتماعيا، قد ينتج المبدع نصّا ليبلغ المتلقي معلومات معيّنة، أو ليحفّز المتلقّي على عمل فعل، أو ليشجعه على إنجاز نشاط أو ليقنع السّامع بفكرة ما، أو ليضع لديه أحاسيس جماليّة معيّنة، أو ليطالب منه إظهار ردّة فعل محدّدة، أو ليترك شيئا.... إلخ، ف «النّص لا يؤلّف بنية مغلقة، وإنّما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى، على أساس أنّ كلّ نصّ هو استيعاب وتحويل لعدد كبير من النّصوص»[1]، فالكلام «يفتح بعضه بعضا، وتلك هي العلاقة الممكنة بين النص والنصوص التي يستلهمها ويبني عليها، سواء كانت نصوصا أدبيّة أو غير أدبيّة، أنّها علاقة اتّصال وانفصال، امتصاص وتحويل، تفاعل وحوار، وهذا لا يجعل النّص الإبداعي ثوبا مرقّعا انتزع كلّ عضو من أعضائه من جسد آخر، بل إنّه يحقّق وجوده كمولود جديد، يثري عالم الإبداع كنصّ مفتوح»[2]، ولهذا «تأتي أهميّة دراسة الطّرق التي يعتمد فيها إنتاج النص واستقباله على معرفة المشاركين (المنتج والمتلقي) بالنصوص الأخرى، والانتفاع بها أو الإحالة عليها»[3]، إنّ البحث في الآليات التي تتحكّم في عمليّتي الإنتاج والتلقي، جعل التناصّ محورا لدراسة العلاقة بين النصوص لمحاولة فهم النص وتفسيره، في ضوء اعتبار أنّ التناصّ سمة من سمات النصيّة (texture)، وأنّه إحدى الطّرق التي يترابط بها النص مع النصوص السّابقة عليه، و«يرجع الاهتمام الحالي في تحليل الخطاب، بالطّرق التي تترابط بها النّصوص مع النصوص السابقة وحتّى اللاحقة، إلى تأثير اللّغوي السّوفييتي (ميخائيل باختين) في كتابه الذي ترجم إلى الإنجليزيّة (1980 م) عن تاريخ الرّواية، ثمّ قدّمت الباحثة الفرنسيّة (جوليا كريستيفا 1986 م) عمل باختين

[1] شربل داغر: التّناص سبيلا، مجلّة فصول، مج 16، ع1، القاهرة، صيف 1977، ص 124

[2] عبد الرّحمان بسيسو: قراءة النّصّ في ضوء علاقاته بالنّصوص المصادر، مجلة فصول، مج 16، ع1، القاهرة، صيف 1997 ص 94

[3] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 75

إلى المتلقّين الغربيين، وربطت مصطلح التّناصّ، بالطّرق التي تحيل فيها النصوص إلى نصوص أخرى، أو الطّرق التي تبني النصوص من نصوص أخرى»[1].

أمّا الدّارسان (دي بوجراند، ودريسلر 1984م) فقد قدّما تعريفا للتّناصّ، في ضوء عمليّة الإنتاج والتّلقّي، يرى أنّ التّناصّ هو «التّرابط بين إنتاج نصّ بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركوا التّواصل عن نصوص أخرى»[2]، «وقد حظي هذا المفهوم باهتمام كبير، فيما يعرف بتداخل النصوص (over lapping) أو تعالق النصوص، أو توارد النصوص أو تفاعلها، أو الحوار بين النصوص، أو التّناصّ (intertexte) أو النّصيّة (textuality)أو التّراث (héritage) أو النّص الغائب»[3]، ومن ثمّ فقد قدّمت تعريفات كثيرة للتّناصّ، من زوايا مختلفة تنظر إليه باعتباره، «الطّريقة التي يتماسّ بها النّص مع نصوص أخرى سابقة، أو وضع النصوص السّابقة بطريقة أخرى في النّص، أو كيف تطعّم النصوص وتتّصل بنصوص أخرى»[4]، أو أنّه «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتصّا لها، يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محوّلا لها بتمطيطها أو تكثيفها، بقصد مناقضة خصائصها أو دلالاتها أو بهدف تعضيدها»[5]، ومعنى هذا أنّ التناصّ « هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة، أو أنّه تلك العلاقة – بين نصيّن أو أكثر – فالتناصّ ليس غير إدراج التّراث في النّص، وإدراج النّص في التّراث من خلال التّجاوب والتّحاور، وإعادة الاستنطاق من خلال الوعي التّراثي في نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة، بحيث يغدو النّص "لوحة فسيفسائيّة من الاقتباسات"، أو أنّ النّص الجديد ينهض على تسرّب وتحويل النصوص لنصوص أخرى، سابقة عليه أو معاصرة له بحيث يصعب التقاط معنى النّص وشبكة دلالاته بمعزل عن ادراك القاع الذي ينهض عليه، عبر اكتشاف النصوص المتداخلة في نسيجه»[6]، وإذا كان التناص هو التداخل بين النصوص، فكيف نسمي تداخل القصة والرسم؟ أو الكتابة واللون؟

---

[1] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 74

[2] شربل داغر: نفسه، ص 127

[3] نفسه، ص 130

[4] عزّة شبل محمّد: نفسه، ص 75

[5] محمّد مفتاح: نفسه، ص 121

[6] عبد الرّحمان بسيسو: نفسه، ص 89

أحدث موضوع علاقة الفن بالأدب، تداخلا حرفيا ولونيا، فأخذ مبدعو الألوان في رسم مصنفات علمية وأخرى أدبية، «وارتبطت مقامات الحريري برسومات الفنّان الواسطي ومنمنماته، وقد جسّد هذا الفنّان(...) مغامرات أبي زيد السّروجي، كما جسّد حياة المجتمع البغدادي، "دار السّلام " كما عبّرت عنها المقامات»[1]، و«إذا كان الرّسم يحاكي موضوعات، تتآلف من أجزاء، –أيّ موضوعات–كلّها حجوم وأجسام، تُرى بالعين ولا تسمع، والجسم يحتلّ فراغا، والفراغ ثبات، والثّبات مكان، فالرّسم إذا فنّ مكان، فالرّسم يتوسّل اللّون ويحاكي به، أمّا الشّعر فيتوسّل الصّوت ويحاكي به موضوعات تتّصف بصيغة الفعل الإنساني والفعل تعاقب، وتوالي والتّعاقب حركة الحركة زمان، فالشّعر فنّ زماني»[2]، ومن خلال ما مرّ معنا وجدنا أنّ المقامة «تتميّز بطابع أساسي هو التّركيز على سرد مغامرات بطل(...) وتصوير شخصيّته وربّما التّعبير عن موقف من الحياة خلال تصوير الأحداث، فيما يمكن أن نسمّيه إطارا قائما على التّسلسل الزّمني، وهو المنهج البسيط الذي يعمد إليه الفنّان باتّخاذه سيرة الفرد في الحياة نموذجا له يحتذيه ويصوّره، ويتّخذ منه ما يساعده على البناء الفنّي»[3]، فالبطل يبدأ حياته من ظروف بالغة العسر، ثمّ يثبّت رأسا، متخطّيا كلّ الطّبقات حتّى يبلغ القمّة (...) وتمّ استخدام ترحال البطل «وسيلة للتّعرّف على المظاهر المختلفة للحياة الاجتماعية في أواخر الحكم العّباسي ق 4 ه، كما استخدمت وقفاته المكانيّة وسيلة لتقديم المعلومات كما يفعل دارس الاجتماع أو عالم الاختلاف أو الصّحفي»[4]، وسنرى في الفصل الموالي التقنية التي اعتمدها الواسطي في رسم منمنماته أتشبه هذه التّقنيّة، مقامات الحريري، التي تتّبع مشاهد البطل الأكثر بروزا، محاولا تصويرها أكثر دقّة ووصفا، أم أن تقنية الفن تختلف عن ذلك؟

وقبل أن أجمع بين الفنين (فن المقامات، وفن المنمنمات) في مصاحبة الحرف واللون، وكشف لعبة المعنى، سأحاول بدءا أن أعرّف الفن التشكيلي عامة وفن المنمنمات خاصة.

---

[1] ضياء الكعبي: نفسه، ص 342

[2] السّعيد الورقي: نفسه، ص 15

[3] نفسه، ص 29

[4] أدوين موير: بناء الرّواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، 1965، ص 28

الفصل الثاني: التشكيل الفني

لجأ الانسان الأول إلى تحويل كلّ ما يراه إلى صور، فكانت الصورة أسبق من اللغة يقول الجويدي: «ومنذ النشأة الأولى للإنسان على وجه الأرض، وهو محاط بالصورة، فالصورة سابقة على اللغة، والتفكير بالصورة أسبق ظهورا من التفكير اللغوي المنظم، ولأيّ كانت الأسبقيّة، فمن المؤكد أنّ الصورة كانت تأخذ مكان الصدارة في حياة الإنسان القديم، وليست الصور والتماثيل والأشكال والكائنات التي نراها على جدران المعابد القديمة، وما وصلنا من آثار، سوى أدلة واضحة على دور الصورة، وأهمية التصوير في حياة الإنسان القديم، تسجل طقوسه وعاداته وخوفه وهواجسه، ورحلة حياته الدنيويّة، ورحلة حياته الآخرة من بعث وحساب وكل ذلك، والصورة تجسد كل هذه الطقوس والتجليات»[1]، فالصورة انعكاس الحياة والعالم المرئي شكلا ولونا، والملاحظة الجديرة بالرصد هنا «أنّ الصّور لدى الإنسان القديم، كانت صور أيقونية، تحتفظ فيها النسخة بصفات الأصل وحضوره، قصور الملوك والتماثيل التي تُصنع لهم، ليست سوى حضور للملك الأصل، إنّ الأصل يحيل إلى الصورة فتكاد تطابقه، والصورة ليست نسخة صامتة أو جامدة، وإنّما فيها روح المتوفي إلى الأبد، ولما كان التمثال يصنع لتحل فيه الروح المادية أبديا، كان ينتخب المتوفي صورة وهو في ريعان شبابه وعنفوان قوته»[2]، إنّ هذا التفكير الأيقوني لدى الإنسان القديم، الذي «تصبح فيه الأيقونة مرادفا للأصل، وتخلع عليها صفات لها طابع التأليه والقداسة، (...) إنّما صورةُ ألوهية وتجليا، وصورة شعائرية لا تكمن قيمتها في المرئي الخاص، وإنّما في طابع التأليهي لرؤيتها، أي في أثرها»[3]، فلا تكون الصورة مشابهة بل هي صورة تتجلى فيها كل مظاهر التأليه، والصورة «تمثيل لموضوع ما (شخص، مجموعة من الأشخاص، شيء) بواسطة الرسم، أو التصوير أو النحت أو التصوير الفوتوغرافي أو القلم(...) إنّها شكل متفرد في التمثيل، فالصورة تسمح للفرد بالحفاظ، وكذا التحكم في المعلومة المنتقاة، أو المستخلصة (Extraite) من محيطها، إنّها نموذج من التمثيل الذهني الذي من سماته حفظ المعلومة بشكل

[1] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009، ص15

[2] سليم حسن: نفسه، ص383

[3] ريجيس دوبري: نفسه، ص178

يسمح بأكبر قدر من التشابه البنيويّ للأشياء التي نذكرها بحواسنا»[1]، ويتبيّن لنا أنّ الصورة نوعان: «متحركة وثابتة؛

- أمّا المتحركة: فهي التي تفرض على مشاهديها حركتها الخاصة بها في مجال الزمان والمكان، الذين هما حقيقيين.

أما الثابتة: فلا تفرض على مشاهدها ذلك الحيز المكاني إلاّ إذا تحدثنا عنه كقيمة رمزية (Analogique)، كما يمكننا تقسيم الصورة إلى قسمين: صورة فنية، وصورة وثائقية أو مهنية»[2]، وتنفرد الصورة الثابتة بخصائص يمكن أجمالها في النقاط التالية:

1-«الصورة عالمية، يفهمها الجميع باختلاف لغاتهم.
2-تمدنا بمجموعة كبيرة من المعلومات، التي يعجز النص عن إمدادنا بها بنفس تلك الدرجة من التكامل والاختصار.
3-الفورية وسرعة القراءة، فالوقت الذي نقضيه في قراءة الصورة أقصر بكثير من الوقت الذي نقضيه في قراءة النص الكتابي الوصفي.
4-تتصف الصورة بالشمولية، وهذا يعني أنّنا عندما نطّلع على الصورة، نطّلع على الكل أي على المجموع، أمّا التفاصيل فتأتي فيما بعد متزامنة مع تفحّص بصرنا لأجزائها.
5- تخرق الصورة حدود الزمان والمكان، فنحن مثلا من خلال الجداريات القديمة المصرية أو البابليّة، نلمس حوادث وأشخاص مضت على وجودهم ملايين السنين.
6- الصورة متعددة القراءة، فيفهم منها عدة معاني تختلف باختلاف المشاهدين، حتى إنّها يمكن أن تعطى معنى مغاير تماما للمعنى الذي أراده لها صاحبها.
7- كانت للصورة قدرات كبيرة في خدمة الدين، فكثيرا ما استعملت في المعابد لتعزيز الإيمان بالمعتقدات.
8- خدمت الصورة السحر، منها تلك التمثيلات الحيوانيّة المرسومة بالطين الأحمر والبني على جدران الكهوف مثلا، والمتواجدة في منطقة (Laxaux) الواقعة جنوب غرب فرنسا، أو الطاسيلي في جنوب الجزائر.

[1] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص17
[2] نفسه، ص18

9- الصور قد تحتاج إلى نص توضيحي كي تُفهم بدرجة أكبر فالنص يضفي على الصورة معنى معينا يريده صاحبه.

10- الصورة قد تغير الحقيقة، وهذا أمر غير مستغرب، فهي قد تخلق موضوعا جديدا مغايرا، يحيل إلى ترميز مشفر إذا اهتم به صاحبه وعناه.

11- الصورة قد تصل إلى معنى أبعد مما تضمنه، وهذا ما نسميه بالإسقاط.

12- بإمكان الصورة تمثيل أشياء تخرق قوانين الطبيعة، وتتعدى ما هو منطقي أو اعتيادي ومألوف، ونجد هذا كمثال في جداريات الأهرامات أين ترسم وجوه الأشخاص جانبية، بينما تظهر العيون كاملة أو الجبهة، وهذا ما نجده أيضا في لوحات بيكاسو الغريبة التي قد توّجها بأنفين.

13- ومن أهم خصائص الصورة أنّ بإمكانها أن تشبه الموضوع المصور -المرجع -بدرجة كبيرة أو نسبية.

مما يعني أنّ الجميع بإمكانهم إدراك المرجع الطبيعي لتلك الصور، وهذا على خلاف اللغة المنطوقة»[1]، ولأنّ الرسم تعبيرا عن فكرة ما، عن إحساس يعكس مكامن الصدر، كما يعكس رؤية الأشياء من خلال بعدٍ لوني تستدعيه النفس لملأ روحها ومشاعرها، فما شأن التصوير عند العرب؟ وكيف كانت بداياته؟ وما كان يعكس من خلال اللون والشكل وتمازج المادي والروحي؟

1-التصوير العربي:

يُعدّ التصوير في التراث العربي، مبحثا متشعبا، ولكن يمكن أن نميز فيه اتجاهين رئيسيين، الأول؛ يتعلق بالأصنام والصور (صور الآلهة على وجه الخصوص)، والثاني؛ يتعلق بالصور في التراث الأدبي شعرا ونثرا ونصوصا دينية، فالصورة «بعد أن تنحت تغدو أصلا وتصبح بطبيعة وظيفتها وسيطا بين الأحياء والأموات، والناس والآلهة، وبين المجموعة البشريّة ونشأة الكون، كما بين مجتمع من الذوات المرئيّة ومجتمع القوى الغيبيّة التي تتحكم فيها، وهذه الصورة ليست غاية في ذاتها، وإنّما وسيلة للتأليه»[2]، لذلك يرى سعيد بنكراد، بأنّ: «عملية الإدراك الناشئة عن التلقي البصريّ، تقود الذات المدركة إلى إنتاج النماذج التي تمكنها من إدراك مجمل النسخ التي يحفل

[1] Yvlinne Baticle : Apprendre l'image, France Margnad 1986, p. 105-108

[2] ريجيس دوبري: نفسه، ص 25

بها الوجود الإنساني، فكل شيء يمكن أن يُختصر في نموذج عام يمتلك صفة التمثيليّة، ويستعيد بشكل مختصر البنية الأصليّة في تشكل الهوية العامة للشيء»[1]، فعملية الإدراك الناتجة عن التلقي البصري، تقود الذات المبصرة إلى انتاج النماذج التي تمكنها من تمييز أغلب النسخ المتفردة والتي تكررت في الوجود الإنساني، مختصرة إيّها في نموذج مماثل للأصل، فإنتاج الصورة عنده مماثل للاصل.

ويختلف رأي الجويدي عن بنكراد، فهو يرى أن التصوير العربي «مرتبط بأصل مرجعي عام، ومن ثمة فهو تصور حسي، يرتبط بما يقع تحت طائلة البصر والإدراك، وينفلت منه إلى طابع تجريدي يتمثل في الطابع العام للصورة؛ في الهوية التجريديّة للنموذج من ناحية، وفي تحرر هذه الصورة أو النموذج من سمات الأصل وصفاته، لتكتسب طابعا غيبيا من ناحية أخرى، ومن ثمة تحتفظ الصورة بما هو حسي وما هو تجريدي في آن، وهنا نكون أمام مستويين للتفكير:

- المستوى الأول: يبدأ من المستوى البصري المباشر، وفيه يقيمون الصلة المطلوبة بين الأصل والصورة، تلك الصفات التي تقوم على علاقة المشابهة بين الأصل العام والصورة، ويكون التلقي البصريّ المباشر كافيا لإدراك التماثل والتشابه بينهما.
- المستوى الثاني: فينطلق من المستوى المباشر (الذي يعتمد الأبصار وسيلة التحديد) ولكنه لا يسعى إلى إقامة هذا النوع من التشابه أو التطابق بين الأصل والصورة، بل ينطلق من الإدراك إلى خلع صفات الألوهية على الملوك، أو بالأحرى على الصورة أو التمثيل»[2]

ويضيف الجويدي، أنّ «التفكير في الصورة لم يعد مقصورا على مجرد كونها أيقونة أو رمزا، ولا مجرد كونها صورة بلاغية مجازية، ولم يعد في الوقت ذاته بابا مفتوحا للتخمين أو إبداء التصورات الانطباعيّة، وإنّما أصبح للصورة مباحثها المتعددة، ووسائل بثها، وكيفيات إنتاجها، وتسويقها فأصبحنا نتحدث عن علم الصورة(...) واتسعت آليات التصوير وتشعبت، وأصبح لها روادها، وخبراؤها، ومحترفوها (...) حتى أصبحت الصورة مرتبطة –على نحو لم يسبق له مثيل –بكل جوانب حياة الإنسان، (...) تحاصرنا في مجمل تحركاتنا وتؤثر في تشكيل وعينا، أو تعديله، أو

[1] سعيد بنكراد: السميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، الكويت، يناير، 2007، ص 23

[2] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي، نفسه، ص23

تزييفه، وتوجه تصوراتنا فيما يواجهنا من مواقف وأحداث»[1]، و«إذا كانت الصورة المرئيّة، قد أصبحت معادلا قياسيا يقف في قلب الدراسات والأبحاث العلمية، إلى حدّ لم يعد يمكننا فيه الاستغناء عن الصورة في مجال من مجالات الحياة، فإنّ النص الأدبي يقع في قلب هذه الحقيقة(...) ومن ثمة أصبحت المشاهد الوصفيّة وتقنيات الوصف السردي، وآليات الصورة الثابتة(...) أهم مكونات النص القصصي، بل أصبحت دلالات النص القصصي مرهونة بمعرفة هذه الآليات وكيفيات اشتغالها»[2]، ومن أمثلة ذلك فن المنمنمات الذي عكس الرؤية السائدة التي حملتها الصورة بكل جوانبها، فكانت مرآة لمشاهد المقامة وأحوال المجتمع في ذلك العصر.

وفي الوقت الذي «نستعمل النص المكتوب مثلا ليكون في مقابل النص المرئي (الصورة) متوهمين أنّ ثمة تعارضا بين المرئي والمكتوب، في حين أنّ الذي نسميه النص المكتوب، هو في الوقت ذاته ينطوي تحت مظلة النص المرئي، لأنّه لا يقدم فضاء فارغا، ولكنه يقدم نصا مطبوعا تؤدي فيه الرؤية البصرية دورا حاسما»[3]، وفي الجهة المقابلة يستدعي المشهد البصري، سواء أكان فضاء تشكيليا ثابتا، أو مشهدا تصويريا متحركا، حروفا توازيه، تكون مرآة عاكسة للون والخط، أو يكون اللون هو الفضاء المرئي الذي نرى فيه الحروف وهي تشع حيوية ورونقا، وإذا وقفنا عند حدود التصوير العربي فكيف كان هذا الاخير؟ وما هي أهم ميزاته؟

1-مصادر التصوير العربي الإسلامي:

وكانت الشعوب في جزيرة العرب قبل ظهور الإسلام تمارس الفنون لأغراض دينية تعبدية، وهو امتداد تاريخي لحضارات قديمة كانت تجسد آلهتها على شكل منحوتات مختلفة الأشكال والأحجام، حسب نوع الآلهة وأهميتها، بدءًا من الحضارة السومريّة حتى ظهور الإسلام، حيث حطمت كل التماثيل والأصنام، واعتبرت من رجس الجاهلية، ممّا أدى كما هو معروف إلى تحريم الأصنام، حيث انسحب ذلك على كل عمل فني، وإن كان لغير غرض تعبدي، فإنّ أول ما يتبادر إلى أذهاننا، ما هي المصادر التي استوحى منها التصوير العربي الإسلامي خصائصه وميزته العربية؟

[1] مهدي صلاح الجويدي: نفسه، ص 27

[2] نفسه، ص 31

[3] نفسه، ص 32

ويرى محمد ثروت عكاشة، أنّ «آلهة العرب لم تظفر وقت مولد الرسول–ص– بنصيب من الفن إلاّ أقلّهُ (...) بكتل صماء لا تشكيل فيها، (...) ولم يكن لهم في هذا التشكيل غير قليل من الجهد الفنيّ، وعندما خرجوا خلال القرن السابع، من باديتهم إلى مراكز الحضارة التي نزلوها في الإمبراطوريتين الرومانيّة والفارسية، واختلطوا بأجناس لها ميراث من تقاليد فنيّة عريقة، وجدوا فيها تلك التماثيل القائمة في الميادين العامة من المدن، فرجع بهم خيالهم إلى تلك الأصنام التي عبدوها في جاهليتهم وأيقظ ذلك في نفوسهم نزعة الرجوع إلى الماضي، غير أن الحكام المسلمين ما لبثوا أن طوعوا تلك الفنون التي شهدوها في البلاد المفتوحة، فجاء منها ما يوائم العقيدة الإسلامية، وإن كان قد ندّ منها شيء لا يتفق والعقيدة»[1]، إنّ تحويرا وتطويعا لفنون الشعوب الأخرى «شكلت هوية الفنّ الإسلامي، في روح مميّزة وخصائص تشكيليّة زخرفيّة (هندسية أو نباتية) استحالت منحى فلسفيًا تجريديًا، تجلى عبر تعاملٍ محدّد مع الألوان والخط الهندسي، والمساحة والتفنن في التوريق والرقش، والتزويق»[2]، في حين «لم يُستخدم فن تزويق المخطوطات بالصور في العالم الإسلاميّ خلال القرون الثلاثة الأولى من التاريخ الهجري إلاّ نادرا، وكان إسهام العرب في ميادين الفن إسهاما متواضعا لاسيما في مجال التصوير، وحين رغبت الأرستقراطية العربيّة خلال القرن السابع في تزيين بيوتها بالصور الجداريّة، استعانت برعايا الأمم المغلوبة، فلمّا كان يصل إلى علم الناس بأنّ ثمة قصرا من قصور الخلفاء أو الأمراء المسلمين يحوي صورة لملك فارسي أو أيقونة للعذراء مريم، كان الرد على ذلك بأن هذا ليس من تصوير العرب، وعندما أراد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك(705–710 م) أن يعيد بناء المسجد في المدينة المنورة، خلال القرن الثامن، أضطر إلى أن يطلب من الإمبراطور البيزنطي جوستنيان، أن يرسل إليه العمال القادرين على أداء هذا العمل، والمواد اللازمة للوحات الفسيفساء، وحين أنشأ الخليفة العباسي المهدي(158هـ – 775م) حرم الكعبة في مكة، استقدم عمالا مصريين وسوريين لزخرفة الأعمدة المحيطة بها بالفسيفساء، وظلت توقيعاتهم عليها ظاهرة حتى نهاية القرن العاشر الميلادي»[3]، وإن كان للفن العربي الإسلامي –في بداياته– أيدٍ غير الأيدي العربية التي أبدعته، فمتى أبدع العربيّ؟ ولما تأخّر في الابداع؟ وما هي الأقوام التي تأثر بها العربي قبل أن

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص34

[2] محمد الكحلاوي: الفن الإسلامي، المفهوم والنشأة والجمالية، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2010، ص48

[3] محمد ثروة عكاشة: نفسه، ص34

يبدع فنا مستقلا بذاته، له خصائصه وميزاته العربية؟ وهل هي حقيقة أنّ الفن العربي تأثر بغيره من الأقوام؟

أ-التأثير الفني للبزنطيين:

كان «للفن الكلاسيكي البيزنطي أثره الغالب في شمالي العراق، وخصوصا الموصل، خلال العصر العباسي، حيث كانت للحركة العلميّة نهضة تحتذي فيها بالأصول اليونانيّة، وكانت من آثارها تلك الجهود الموسوعية في علوم الطب والفلك والميكانيكا والنبات إلى غير ذلك، ويتَضح لنا مدى الاهتمام بالفنَ البيزنطيَ والإقبال عليه ما ورد بكتاب البلدان للفَقيه الهمذانيّ، يفيد أنّ سكّان الإمبراطوريّة الرّومانية الشّرقية (وكان يعني البيزنطيّين) هم أمهر المصوّرين في العالم»[1].

ويرى الكحلاوي «أنّ الفن الاغريقي من الفنون الأكثر ثراءً وتنوعا وامتدادا في التاريخ، إذ أنّ له أثرا كبيرا في بلاد الشرق، قبل حملات الاسكندر المقدوني وبعدها(...) إذ أنّ العمارة الاغريقية، تقوم على نظام هندسي دقيق في احتساب النسب والأبعاد، كما تمتاز المعابد بالفخامة، فالمحمول مجموعة من النقوش البارزة والنافرة، والحامل مجموعة من الأعمدة»[2].

ولا يسند ثروت عكاشة، تأثر الفن العربي بالفن الإغريقي فقط، إذ يقول «أنّ الحضارة الهيلينيّة (الإغريقيّة) ازدهرت في منطقة الشّرق الأدنى بعد غزو الإسكندر لها سنة 323 ق.م، ثم ما لبثت الفنون الإغريقيّة أن تأثّرت شيئا فشيئا بالبيئة الشرقية -سواء في ذلك مصر والشام والعراق وفارس وشمال الهند -وتجرّدت من ميزّتي كانت تتميّز بهما وهما البساطة والصدق الأداء، وغدا هذا الفنّ يحمل اسمّا جديدا في تلك البيئات يعرف بالفنّ الهيلينيستي* (المتأغرق)،

---

[1] محمد ثروة عكاشة: نفسه، 35

[2] محمد الكحلاوي: نفسه، ص34

* ويستخدم هذا المصطلح -الهلستينيّة- في وصف مجموعة من الشعوب اصطدمت ببعضها ثمّ تمازجت، وحدث هذا الصدام وهذا التمازج بين اليونان وسكان الشرق في القرون الثلاثة قبل الميلاد، فبدأ بفتوحات الاسكندر الكبير عام 333 ق. م -معركة إسوس الشهيرة- ضد الفرس(شمال خليج الاسكندرونة)، وانتهى بفتوحات الروم في القرن الأول ق.م، ويطلق اسم (العصر الهلنستي) على هذا التمازج الحضاري والعرقي والتبادل الثقافي والمعرفي بين الشرق والغرب، والهلنستية اسم مركب من كلمتين: (هلين) وهي جدة اليونانيين، و(إست) وتعني: الشرق، وقد انتشر أسلوب الحياة الهلنستية في كافة أرجاء الشرق القديم من الهند إلى جبال أفغانستان عبر إيران وبلاد الرافدين وسورية وفلسطين إلى شواطئ النيل، ومن أفضل الأمثلة تخطيط المدن مثل مدينة الإسكندرية في مصر).

ثم ساد الحكم الرّومانيّ تلك البيئة منذ القرن الثاني ق. م، وكانت فنونه مزيجًا من الفنّين الإغريقيّ والمتأغرق، وبعد أن اعتنق الرّومان المسيحيّة، خطا الفن المتأغرق خطوات في ظلّ المسيحيّة وأصبح يُعرف باسم الفن المسيحيّ المبكر أو الفنّ البيزنطيّ، وخلال هذه الحقبة الفنّيّة – أي منذ منتصف القرن الثالث الميلاديّ إلى سقوط الدّولة السّاسانيّة في القرن السّابع– كان الفنّ السّاسانيّ في إيران والعراق قد بلغ ذروة الازدهار، وحين فتح المسلمون فارس والعراق وسوريا ومصر وشمال إفريقيا وإسبانيا وشاركوا في حضارة الشرق الأدنى، كانت لتلك البلاد أساليب فنّيّة موروثة، أضاف إليها المسلمون ما نقلوه عن فنون الصّين وآسيا الوسطى، فإذا هذا وذاك يمتزجان ويشكّلان فنّا جديدا فيه أثرُ الإرث والإبداع، وكانت الكثرة من الصّور التي يغلب عليها الطابع الفارسيّ، هي أوّل ما بدأ به تزيين المخطوطات الإسلامية بالصّور(...) في الوقت نفسه أخذ التصوير العربيّ، عن الفنّ المتأغرق أيّام أن أخذ في التدهور، هذا إلى ما أخذه عن النماذج المسيحية الشرقية أيام تدهورها هي الأخرى، غير أنّ الطّابع الفارسيّ الغالب كان قد قطع شوطا بعيدا في التمكين لنفسه والتّغْفيّة على الأنماط المّتأغرقة المترديّة»[1].

وقد «كان الأمراء المسلمون يشملون الفنّانين المحترفينّ التّابعين للكنيسة الشّرقيّة برعايتهم وعنايتهم، ويرى بعض مؤرّخي الفنّ، أنّ تلك التّصاوير التي شاعت بين السريان اليَعاقِبة كانت هي الوصلة بين التراث الكلاسيكيّ البيزنطيّ، الذي اشتمل عليه الفن المسيحيّ، وبين فن التصوير في الشرق الاسلامي، وكان المصوّرون من السّريان اليعاقبة ومن المسيحيّين الشّرقيين، هم أوّل من سارعوا إلى الفاتحين العرب يشاركونهم بفنونهم، مدفوعين إلى ذلك بالكراهية التي امتلأت بها نفوسهم للحكام البيزنطيّين بالقسطنطينيّة، ثمّ لنفورهم من تلك البدع التي كانت تفرضها كنيسة الدّولة»[2]، ويرى (توماس أرنولد) « أنّ الحكّام العرب، قد استخدموا الفنّانين المسيحيّين، في إنتاج العديد من شؤونهم الفنّيّة التي كانت من الكثرة بمكان، غير أنّنا لم نظفر من هذا الكثير إلاّ بالقليل، ففي التصوير الجداريّ لم يبق لنا غير تصاوير قُصَيْر عَمْرَة في العصر الأمويّ، وغير تلك الجزيئات المصوّرة التي حملتها بقايا الجدران بين أطلال سامراء في العصر العباسيّ، أمّا ما تحمله المخطوطات العربيّة من صور مثل كتاب مقامات الحريريّ، وكتاب كليلة ودمّنة، وغير هذا من كتب الآليّات والمختلفة والفلك والنبات، فيمكن ردّه إلى تلك المصادر المسيحيّة، فالراجح

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص34–35

[2] نفسه، ص35

أنّ تلك الصّور قد تمّت على أيدي نفر من المصوّرين المسلمين جاءوا فيما بعد، وكانوا في رسومهم مقلّدين، وهناك رسم بالحبر الأحمر عُثر عليه بإحدى نسخ مقامات الحريريّ عام 1323م، نتبيّن أنّ المصوّر قد اقتبسها عن منمنّمة مسيحيّة، فالملامح ذات التّقاطيع الغليظة والأنوف الكبيرة البارزة، والوضعيات والثّياب، كما هي هنا هي هناك، لا تختلف أبدا»[1]، على أنّ البعض كان يرى الأمر على الضّد من هذا كلّه، بمعنى« أنّ الفّن الإسلاميّ لم يتأثّر بمشاركة السّريان والمسيحيّين الشرقيّين، بل إنّ الفنّ الإسلاميّ، كان صاحب الأثر في الفّن المسيحيّ، الذي لُقّن تصاوير مدرسة بغداد العربيّة، التي كانت شائعة في الشّرق الأدنى فيما بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر، فنرى (بختال) يعدّد عناصر غربية على التصوير اليونانيّ، في مخطوطات الكنيسة الشرقية، حدّد مصدرها بعناصر التّصوير ومفرداته في المخطوطات الإسلاميّة المعاصرة، ومع ذلك فلم ينكر القائلون بهذا الرأي الثّاني أن تكون ثمّة جهود على أيدي الفنّانين المسيحيّين الشّرقيّين، نقلوها من المخطوطات البيزنطيّة المسيحيّة إلى مخطوطاتهم الدّينيّة»[2]، وتكاد تكون المصادر الأولى، التي استقينا منها ما يُعرف عن نشأة التصوير في الإسلام، «هي لوحات الفسيفساء بقبة الصخرة في القدس (690 م)، وبالمسجد الأموي في دمشق (706م)، وبالتصاوير الجدارية في قصير عمرة (710م – 715 م) ببادية الأردن، وفي قصر الحير الغربي ببادية الشام (730 م) وذلك خلال العصر الأموي»[3]

أمّا في العصر العباسي فكانت المصادر فيه «تلك التصاوير الجدارية التي تزين جدران قصر سامرا (836 م–839 م)، ثم تلك التصاوير الجدارية التي اجتمعت لعهد السلطان محمود الغَزْنَوِيّ* (998 م–1030 م) ولقد كان للسلطان محمود، عناية بالثقافة والفنون، وغدا بلاطه

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص35–36

[2] نفسه، ص35

[3] نفسه: ص36.

* محمود بن سبكتكين (ولد في 2 نوفمبر 971م – وتوفي في 30 إبريل 1030م) المعروف باسم محمود الغزنوي هو حاكم الدولة الغزنوية في الفترة من عام 998م إلى 1030م في زمن الخلافة العباسية، واسمه باللغة التركيةYemin el–Devlet Mahmut ، وتعني يمين الدولة، أما بالفارسية فإن اسمه أبو القاسم محمود بن سبكتكين، اسمه الكامل يمين الدولة عبد القاسم محمود بن سبكتكين، وقد لقب بسيف الدولة، ويمين الدولة، وأمين الملة، والغازي، وبطل الإسلام، وفاتح الهند، ومحطم الأصنام، ويمين أمير المؤمنين، ولكنه اشتهر باسم السلطان محمود الغزنوي.

مركزا حضاريا مشعا، وحسبنا دليلا على توطّد أركان الثقافة في عهده، ثمّ إنّ الفِرْدَوْسِي* ألّف كتاب "الشاه نامة" في ظل إرشاده ورعايته، وكان للحضارة الفارسية السيادة في بلاطه، وفي سائر أنحاء العالم الإسلامي، تلك الحضارة التي كان للعباسيين قبل ذلك أثر بارزا فيها»[1]، أمّا التصوير على الورق والمخطوطات، فليس بين أيدينا–يقول ثروة عكاشة–منه شيء يرجع إلى العصر الأمويّ، وأول ما وقع لنا منه يرجع إلى العهد العباسي، غير أنّنا لا زلنا نجهل تلك المراحل التي مر بها في بدايته.

ب–التأثير الفني لمدينة حرّان:

تُجمع أغلب الكتب التي عالجت الفن الإسلامي عن تأثير مدينة حران، فقد «كان سكان مدينة حران بالعراق يدينون بالوثنية، وكانت مدينتهم تضم معبدا قديما لعبادة القمر رعاه ملوك أشور، غير أنّ المهاجرين إليها من المقدونيين واليونانيين حملوا معهم عِبادة آلهة شتّى تحمل أسماء وصفات يونانيّة، وحين فتح المسلمين حرّان، وجدوا أهلها على ديانة خليط، بين الوثنيّة البابليّة والعقائد اليونانيّة الدخيلة أهمها عبادة الكواكب والنجوم، وخلال حكم الخلفاء العباسيين، حين نشطت حركة الترجمة والنقل عن العلوم والثقافة اليونانية، كان الوثنيون في حرّان هم أوفر الناس حظا في هذا العمل، وأنصب اهتمامهم على دراسة الفلك والرياضيات على الأخصّ، ومن هنا تولد الاهتمام بتصوير الأفلاك السماويّة التي برزت بين النماذج الأولى للفنون التصويريّة في بداية العصور الإسلامية، ولا نعرف ما إذا كان الوثنيون في حرّان قد شاركوا في تنمية فن التصوير في نواحي أخرى، ولكن المؤكد هو أنهم عنوا بهذا الفن من فنون الحضارة القديمة مع غيره من الفنون، وبهذا كانت حرّان من بين المصادر الأولى لفن التصوير الإسلاميّ»[2].

ج–التأثير الفنّي للسّلاجقة:

ولا يمكننا أن نهمل تأثير السلاجقة في الفن الإسلامي، وفي ذلك يقول ثروت عكاشة: «من منتصف القرن الحادي عشَرَ، حتى الغزو المغوليّ في النصف الأوّل من القرن الثالث

---

* أبو قاسم الفردوسي: شاعر فارسي(935–1020م) ولد في قرية فاز بالقرب من بلدة تباران في إقليم طوس بخراسان (في إيران حاليا)، عاش في حكم الساسانيين في في حكم القزنويين في زمن الخلافة العباسية، اشتهر بتأليف كتاب" الشاهنامة" يعني كتاب الملوك أو ملحمة الملوك.

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه: ص36

[2] نفسه، ص37

عشرَة، كانت إيران والعراق وآسيا الصغرى تحت حكم الأتراك السّلاجقة، ثم ما لبثت أن تفرقت دويلات مستقلة يحكمها الأتابِكة*، وينسب (بلوشيه) تاريخ أوّل مخطوطة مصورة من مدرسة العراق (أو مدرسة بغداد أو المدرسة العربيّة)، إلى عام 1180م، حين كان الأمراء السّلاجقة يسيطرون على الخلافة في بغداد منذ أكثر من مائة عام، حيث يلمس المُشاهِد في صور هذه المخطوطة مزيجا لروحين: أولاهما؛ للحكّام السّلاجقة، وثانيهما؛ لأهل الحضارة من الفرس، ثم ما نلبث أن نجد هذا المزيج نفسه على عهد الايلخانات المغول والسلاطين التيموريين، الذين كانوا بدوا كالأتراك السّلاجقة، ويقول (هامِلْتون جِبْ): «لم يُؤثر على الجنس التركيّ، الذي كان السّلاجقة أوّل موجة تنحدر منه صوب إيران والعراق، أي اهتمام بالدين أو الفلسفة أو الأدب، يحمل طابع عبقريّته الذاتية، التي تتمثل في أعمالهم لا في آرائهم، ومن هنا كان من المُتعذِّر إطلاق اسم «المدرسة السّلجوقية» على صور المخطوطات الإسلامية المبكرة، اكتفاء بتسميتها بالمدرسة العراقيّة أو البغداديّة، فلقد كان العراق وبغداد آنذاك، هما قلب العالم الإسلاميّ المشبع بالحضارة الفارسيّة، وإن أطلق عليها البعض عن حقّ، مثل (ريتشارد اتنجهاوزن، وتالبوت رايس)، اسم المدرسة العربيّة»[1]، وقد جاء السّلاجقة « في نزوحهم غربا من شرقيّ تركستان نحو الشرق الأدنى، ومعهم التقاليد التشكيليّة التي تحكي شيئا من الفنّ البوذيّ بأواسط آسيا، وقد تجلّت هذه التقاليد في البقايا القليلة من التّماثيل واللوحات الجصّيّة ذات النّقوش المحفورة، لأسود ونسور برأسين وتنّينات وملائكة، وصور أخرى على جدران القصور تمثل حياة البلاط، عُثر عليها هنا وهناك فيما بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وثمّة نموذج آخر للنّشاط الفنّيّ السّلجوقي، قد يكون من ابتكار الصّنّاع والحرفيّين النّصارى، هو التّصوير فوق أسطح الأواني الخزفيّة، الذي عرف بمدينة الرّيّ، التي قيل عنها أنّها كانت أجمل وأرقى مدينة في الشّرق بأكمله بعد مدينة بغداد، خلال القرن العاشر، وتشاركها هذه المنزلة في التصوير على الخزف مدينة قاشان وساوة وغيرهما، وقد أخذت مدرسة التّصوير العربيّة بهذه التّقاليد السّلجوقيّة، وهو ما يتمثل في تلك المشابهة بين

*الأتابكة جمع أتابك وهي كلمة مركبة من لفظين تركيين «أتا» أي الأب أو المربي، و«بِك» أي الأمير، فيكون معنى الكلمة «مربي الأمير» ثم صارت مع الأيام تستعمل لدلالات أخرى بينها الملك والوزير الكبير والأمراء البارزون الذين يمتون بصلة القرابة إلى السلاجقة والأمراء الأقوياء. كذلك أطلقت في عهد المماليك على من تُعهد إليه إمارة العسكر، ومنه شاع لقب «أتابِك العسكر»، وأول من لقب بهذا اللقب نظام الملك وزير السلطان ملك شاه السلجوقي، حين فُوض إليه تدبير المملكة سنة 465هـ-1073م، الموسوعة العربية: المجلد الأول، ص156

[1] محمد ثروت عكاشة: نفسه، ص37-38

موضوعات التّصوير والمنهج المتّبع في رسم الشّخوص، وهذا ما نراه من تماثل بين تلك الزّخارف التي تحملها تلك الأواني السّلجوقيّة ونظيراتها من الرّسوم التي تشيع في مخطوطات كتاب مقامات الحريري وكتاب الأغاني وكتاب التّرياق وغيرها»[1]

د-التّأثير الفنّيّ المانويّ:

ومن المصادر التي كان لها تأثيرا في فن التصوير الإسلامي «الفنون المرتبطة بالعقيدة المانويّة*، وقد انتشر هذا الدّين في الشّرق وفي شمال إفريقيا، وفي جنوب أوربّا انتشارا واسعا، وعانى قرونا من اضطهاد السّاسانيّين المؤمنين بعقيدة زردشت، ولقد ترك (ماني) أشياعه أحرارا لعدّة أجيال بعد أن فتح العرب بلاد فارس، أمكنهم خلالها ضمّ عدد من المشايعين الجدد لعقيدتهم في ظلّ الإسلام، ثمّ ما لبثوا أن تعرّضوا في عهد الخليفة المقتدر، في أواخر القرن العاشر لاضطهاد شديد، فهرب معظمهم إلى خراسان ولم يبق منهم في مدينة بغداد في منتصف القرن العاشر، سوى نفر لا يجاوز الثلاثمائة عدّا»[2]، وهذه الأهمية التي أَوْلُوها لفنّ التّصوير «دفعت بهم إلى تكوين مدرسة من المصوّرين يقبل أفرادها على العمل لدى المسلمين حين يطلبون إليهم ذلك، واستَلْفَتَتْ أَغْلِفةُ كتبهم الدّينيّة ذات الزّخارف النّفيسة، انتباه خصومهم الدّينيّين من المسيحيّين والمسلمين على السّواء، فلقد أسرفوا في تزيينها إسرافا، حتى قيل أنّه عندما أحرق المسلمون أربعة عشر صندوقا ممتلئة بكتبهم الدّينيّة في بغداد سنة 923 م، سال الذهب والفضة منها جداول منسابة، وظلّت سمات الرّسوم المانويّة، مجهولة حتّى اكتشف الأستاذ (فون ليكوك) بعض المخطوطات المانويّة، مصحوبة بالصّخور، سنة1904م، كما اكتشف بعض الرّسوم الجداريّة، داخل معبد مهجور لأنصار ماني وأتباعه وأطلال مدينة قرب "طُرْفان" في تركستان الصّينيّة، على ملتقى الطّرق التّجاريّة بين الصّين والغرب، وعندما أسلم سكّانها البوذيون صارت « دار

---

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص37

* وماني مصلح إيرانيّ، ويقال أنّه بابلي ولد ببابل سنة216م، وأعلن النّبوّة عام 242م، ثم أجبر على الفرار تحت ضغط الحكّام، ولمّا عاد حكم عليه بالموت، وقد تأثّر هذا المذهب بالبوذيّة والغنوصيّة(الغنوصية(gnosticisme) تعزى إلى كلمة غنوصيس اليونانيّة، وهي حركة فلسفيّة ودينية نشأت في العصر المتأغرق، وتؤمن بأن الخلاص لا يتم بالإيمان وأعمال الخير وإنّما بالمعرفة)، تأثّرا كبيرا واتّسم بتعاليم الزّردشتيّة متّخذا النّضال أساسا للصّراع بين الخير والشّر، وكانت تعاليمه روحيّة بين اتباعه الذين كانوا يأملون الظّفر بالسّعادة بعد الموت، ولقد نما فنّ التّصوير في أحضان ذلك الدّين الذي عدّه ماني أداة هامّة لنشر الوعي الدّينيّ، وكان هو نفسه مصوّرا فذّا رسم صورا ملوّنة يوضح بها مبادئه وفلسفته.

[2] محمد ثروت عكاشة: نفسه، ص37-38

الإسلام » وتظهر هذه الرسوم في تلوينها وتصميمها، بعض أواصر الشّبه مع أعمال المصوّرين الفرس اللاّحقين، ويبدو أن القّلة المانويّة التي آثرت البقاء في الأراضي الخاضعة للحكم الإسلاميّ قد قدّمت خبراتها في خدمة الحكّام المسلمين، أمّا أولئك الذين نشأوا في المهجر بطخارستان، ووسط قبائل الأويجوريّين في أواسط آسيا، فلا بد أنّهم قد شاركوا في فنون التّصوير فيها بقسط وافر تاركين بصمتهم، حتّى أنّ المغول حين غزوا فارس، وكانت لهم عنايتهم الفائقة بفنّ التّصوير، تركوا أثرا خالدا على الفن الإسلاميّ»[1]، ولقد «احتفظ العالم الإسلاميّ بنسخ من المخطوطات المانويّة، حتّى بعد تحريم إقامة شعائر تلك الدّيانة، من ذلك ما ورد في كتاب (بيان الأديان، لأبي المعالي محمد بن عبيد الله 1092م)، الذي ذكر أن ثمّة مخطوطة مستنسخة للكتاب المصوّر الذي أعدّ ماني صوره بنفسه والمعروف باسم [«أرزهانج»، أي لحن الشّوق]، محفوظة في بيت المال بالعاصمة «غَزْنَة»، وكثيرا ما ورد ذكر هذا الكتاب في الأدب الفارسيّ، ويرجع السّر في الإبقاء على تلك النّسخة محفوظة في بيت المال هناك إلى صفاتها الفنّيّة الفريدة، وإلى أسلوب تذهيبها الباهر، ولا شكّ أنّ استنفاذ مثل هذه النّسخة دليل على أنّ غيرها قد أمكن إنقاذه كذلك، وإذا هي تغذو نماذج بالنّسبة إلى الفنّانين»[2].

هـ-التأثير الفني الساساني الفارسي:

ويجمع أغلب الباحثين أنّ نماذج التصوير الساسانيّة نادرة لكنها «تتميّز بخصائص ذات طابع فريد يمكن التعرّف عليه للوهلة الأولى، والثابت حتى الآن أنّ أعمال التّصوير في عصر السّاسانيّين، لم يبق منها شيء باستثناء بعض الرّسوم الجداريّة، التي اكتشفها (سير أوريل ستاين) في كوهِ خواجة [جبل السّيّد]، وبعضها الآخر التي اكتشفها (هاكين) في باميان بأفعانستان، وعلى الرّغم من ذلك فهناك إشارات عديدة بالكتب تسجّل نمو فنّ التصوير، وتبرهن على وجوده وتدلّ بعض قصائد البحتريّ (ت 897هـ)، على أنّ بعض اللّوحات المصوّرة الأصليّة كانت ما تزال موجودة خلال حياته في قصور ملوك الساسانيّين بمدينة طيسفون (المدائن)»[3].

---

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص38

[2] نفسه، ص-ص 38-39

[3] نفسه، ص39

ولقد «ظلّ تراث الفنون التصويريّة السّاسانيّة، يعيه أهل فارس الأوفياء لتراثهم، وظلّ هذا التّراث على مدى الأيّام يلقى التّشجيع، (...) وقد بقيت منه بعض النّقوش الصّخريّة، ولعلّ تلك التّحف الفضّيّة المحفورة التي أفلتت من عوادي الزّمن، تكفي كي تدلّنا على خصائص هذا الفنّ السّاسانيّ، وتفصّل لنا موضوعاته، تلك الموضوعات التي بُعثت من جديد في المنجزات المصوّرة بسامرّاء خلال القرن التّاسع، وهي لا تظهر على نحو التّنسيق الزّخرفيّ للشّخوص، مثلما كان حال في الفنّ السّاساني فحسب، بل تظهر أيضا أنماط وجوه الرّجال والنّساء نفسها، بأسلوبهم في تصوير طيّات الثّياب ومكاسرها(...) وكذلك أشكال الحيوان العديدة، وكما استقى الشّعراء المسلمون من الفرس موضوعات قصصهم عن التّاريخ الأسطوريّ للملوك القدامى قبل الفتح العربيّ، على نحو ما فعل الشّاعر الفردوسيّ في الشاه نامة(وفي كتب رسمت على هذه الهيئة الشاهنامة)، والشّاعر نِظامي في منظوماته الخمس، كذلك خضع مصورو المنمنمات الفارسيّة الإسلاميّة، في مخطوطاتهم لتأثير أسلافهم، فعادت إلى الظّهور بعد سبعة قرون أو ثمانية، مشاهد الصّيد والطّراد ومآثر الملوك والأبطال ومعارك الحرب وقصص الغرام المأثور، كما تابع هؤلاء المصوّرون الأسلوب التّقليديّ للفنّانين القدامى في العهود السّاسانيّة في تمثيل موضوعات بذاتها، (...) وإلى جانب تصوير أبطال التّاريخ القوميّ الفارسيّ، ثمّة عدد من التّفصيلات المتعلّقة بالثّياب، كالخوذات والدّروع والبنود الطّويلة إلى غير ذلك ممّا تنقله المنمنمات الفارسيّة المصوّرة، في القرنين السّادس عشر والسّابع عشر عن النّقوش الفضّيّة السّاسانيّة من القرن السّابع»[1]، ولم يقتصر التراث الساساني على فن التصوير «إذ من المعروف أنّ الفرس مارسوا تصميم نماذج التّصوير في نسيج السّجّاد أيضا، وأبدوا فيه مهارة كبيرة، وجاء أوّل وصف لإحدى هذه السّجاجيد عندما استولى العرب سنة 637ه، على قصر ملك الفرس بالمدائن «طيسفون»، تمثلت شكل الأسد المنقضّ على الغزالة البائسة ناشبا أنيابه في كتفها الرّهيف إلى أن تستسلم راغمة تحت وطأة جبروته ووحشيته، وما أكثر ظهور هذا العنصر الفنّيّ في الهوامش الزّخرفيّة المصوّرة للمخطوطات الفارسيّة»[2].

[1] ثروت عكاشة: نفسه، ص39

[2] نفسه، ص39

و-التأثير الفني الصيني:

يصف الثّعالبي دقّة المصوّر الصّينيّ وأمانته فيقول: «إنّه يستطيع أن يصوّر الإنسان وكأنّه يتنفّس، ولا يكفيه هذا بل يذهب إلى تمثيله وهو يضحك، بل وهو يؤدّي مختلف أنواع الضّحك الممكنة»[1]، ومثل هذا القول في الإشادة بمقدرة الفنّانين الصّينيّين، تدلّ على أنّه إمّا أن يكون قد تعرّف شخصيّا على أعمالهم أو أنّ أحد العارفين بها قد نقلها إليه، «ولا أدلّ على أهمّيّة العلاقات بين الصّين وفارس في أوائل القرن الخامس عشر، فيما يتعلّق بالتّصوير، من أنّ الملك (شاه رُخ) الابن الرّابع لتيمور لنك (1377م – 1447م)، الذي تولّى السّلطة عام 1405م، واجتاح إيران وآسيا الصّغرى، وأشتهر بسخائه على العلماء والشّعراء والفنّانين، قد أوفد فنّانا مصوّرا هو «غياث الدّين» بين مبعوثيه من السُّفراء إلى إمبراطور الصّين، وعهد إليه بتسجيل ما يراه مثيرا للاهتمام خلال رحلته، وامتدّ هذا الاهتمام بالتّصوير الصّينيّ إلى الموضوعات التي تناولها الأدب، ممّا أسفر عن تأثيره الدّائب على التّصوير الفارسيّ، وكذلك على التّصوير المغوليّ بالهند الذي كان يقفو أثره، وقد عدّد الجغرافيّ ابن الورديّ، في منتصف القرن الخامس عشر تقريبا، الفنون التي تميّز بها أهل الصّين: «ومنها الخزف الصّينيّ، والتّماثيل الصّغيرة المحفورة وتصويرهم الرّائع ورسومهم للأشجار، والحيوانات والطّيور والأزهار والفواكه والنّاس، في مختلف المواقف والأشكال، حتّى لكأنّها لا يعوزها غير الرّوح والنّطق»[2]، كذلك قيل في نهاية القرن الخامس عشر نفسه، ضمن التّرجمة الفارسيّة لكتاب كليلة ودمنة في وصف براعة أحد الفنّانين، أنّه كان رائعا إلى حدّ أنّه «عندما رسم الوجوه، اضطربت أرواح المصوّرين الصّينيّين في وادي الذّهول، كما تاهت قلوب فنّاني «قطاي» –أي الصّين –في صحراء الحيرة إزاء عبقرية تلوينه»[3].

---

[1] أبو منصور الثعالبي (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل): اللطف واللطائف، تحقيق: محمود عبد الله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 2002، ص35

[2] محمد ثروت عكاشة: نفسه، ص39-40

[3] نفسه، ص40

ز-التأثير الفني بأواسط آسيا:

إنّ هذا التأثير الفني «نحسّ أثره في مدرسة مِيرَان بأواسط آسيا (القرن الثّالث الميلاديّ) كما نحسّ أثر مدرسة إمارات واحة طُرْفان في قيزيل وكوتشو (القرن السّابع)، التي امتدّت إلى التّصاوير الجداريّة في سامرّاء عهد العبّاسيّين، بل وإلى الفاطميّين في مصر، ومنها إلى تونس، ولم تفلت من هذا التّأثير كذلك مدينة الرّيّ عاصمة الأتراك السّلاجقة في إيران، ثمّ مصر في عهد المماليك، ومن سمات هذا التّأثّر ملامح الوجوه في التّصاوير كاستدارة الوجوه والعيون النّجلاء المائلة، ذات الحاجب الكبير والأنف المستقيم، والفم الدّقيق، بل امتدّ كذلك إلى طرق تصفيف الشّعر، ولُمَمٍ تنسدل على الجبهة وتستوعب عرضها كلّه فيما بين الفَوْدَين، وهي تسريحة غريبة نراها تظهر من جديد في تصاوير البيرق المعدنيّ على الخزف في العهد الفاطميّ»[1].

استقى «المصوّرون الفرس الكثير من الأصول الفنّيّة، إمّا من بلاد الصّين مباشرة أو من تلك البلاد المتاخمة للحدود الفارسيّة، ثمّ ما لبثت هذه الأصول إن غدت خصائص تميّز فنون التّصوير لديهم (...) وقد أضاف الفنّان الصّينيّ إلى مشاهد الطّبيعة الباعثة على التّأمل والخيال مجموعة من الحيوانات والطّيور الخرافيّة التي ولع بها ولعا شديدًا(...) وهكذا يكون الرّافد الرّئيسي الذي استقى منه التّصوير الإسلاميّ أصوله وجذوره قد نبع من المدارس البيزنطيّة والمسيحيّة والسّاسانيّة والمانويّة أوّلا، ثمّ المدرسة الصّينيّة في فترة متأخّرة»[2]، ويبدو أنّ «أمراء البيت العبّاسي، الذين نقشوا صورهم على النقود قد استعانوا ببعض المصوّرين لرسم صور شخصيّة بهم، ويقينا أنّ فنّ تصوير الشّخوص قد لقي بعض التّشجيع في عهدهم، إذ بلغ هذا الفنّ في عهد محمود الغزنويّ، قدرا ملحوظا من البراعة والإتقان، إلى حدّ استخدامه في أغراض البحث الجنائيّ، حسب الرّواية التي تضمّنت وسائل الوالي، في اكتشاف مكان اختفاء ابن سينا»[3]، هكذا كان لفنّ تصوير الشّخوص في العالم الإسلاميّ، تاريخ حافل على الرّغم من أنّه كان غير مرغوب فيه، ومن المحتمل أنّ الصّور التّذكاريّة التي صوّرت كانت من الوفرة بمكان، غير أنّ ما حفظه لنا الزّمن منها يعد قليلا جدّا إذا قيس بما كان متداولا منها ذات يوم، وهي في ذلك لا تختلف عن أنواع

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص40

[2] نفسه، ص41

[3] نفسه، ص52

الإنتاج الفنّيّ الأخرى من بين أعمال الفنّانين المسلمين، وقد تمثلت تلك الاعمال فيما يسمى بالمنمنمات، فما هو تاريخها؟ وإلى ما ترجع نسبتها؟

2-تاريخ المنمنمات:

لقد جسّد فنّانو العصور المختلفة، في بقاع متفرقة من العالم على حسب درجة الإمكانات المتاحة، وعلى حسب تقدّم محيطهم الحضاري والمعرفي، إحساسهم بمكامن الجمال التي أتاحتها لهم يد الخالق، في رحاب الطبيعة الواسعة، عبّروا عن خوفهم وتقديسهم للآلهة، التي اعتقدوا أنّها تتحكّم في زمام أمورهم، خلّدوا أمجاد ملوكهم وأبطالهم، فكانت إنجازاتهم تعتبر بحق تاريخا مصورا بالألوان، لأهمّ الأحداث التي عاشتها أعظم الحضارات والشعوب، لذا كانت ولازالت الصورة الفنية تعمل جنبا إلى جنب مع النص المكتوب، كما يقول (هانس جافيHans Jaffe): « إنّ فن الرسم لغة ووسيلة اتصال تمتلكها الثقافة الإنسانية، وهي لا تقل فعالية عن الكلمات التي تكوّن اللغة المنطوقة»[1] وكيف لا وقد أثبتت جدارتها وسرعة وصولها إلى المتلقّين، على حساب جدارة ونجاعة النص المكتوب نفسه، فقد عكس فن التصوير دائما ولآلاف السنين آمال وطموحات وحتى انتكاسات وآلام الشعوب والأمم، من خلال ريشة فنان مرهف، يحسّ بمحيطه وبمن هم حوله، ويُجيد التعبير عن هذا الإحساس بانحناء خط وبريق لون، والنتيجة دون أدنى شك، كما شهدها التاريخ بأحقابه المتتالية كانت إبداعات تنطق بالجمال والإحساس وتبعث على التفكير والتدبّر.

وينتمي فن التصوير إلى الفنون التشكيلية (Arts plastique)، «وهو فن تصوير الأشياء والأشخاص، وتُستخدم في ذلك الألوان والبقع والتظليل بالترقين* أو الطلاء، ونتاج أثر الضوء والظل»[2]، ومن خلال هذا القول يمكننا أن نستنتج عناصر أساسية لفن التصوير، أجملها شاكر عبد الحميد في «إيقاع الخطوط، وتكثيف الأشكال، والفراغ والأضواء، والظلال والألوان، واللون هو أكثر هذه العناصر أهمية، بل هو جوهر فن التصوير»[3]، في الصورة الفنية، ونقصد بالصورة الفنيّة، كل مساحة مسطحة رسمت فيها يد الفنان خطوطا وأشكالا وألوانا، وضمنّها عقله قيما

[1] Hans.L.C.Jaffé : Vingt mille ans de peintre dans le monde: des cavernes à notre temps, une histoire de la peinture, cercle d'arts, paris, 1969, P-P 5-6

*أي تذهيبها أو تزيينها بالأصباغ البراقة، أو في تزويقها بالنقوش والتصاوير

[2] أحمد زكي بدوي: معجم المصطلحات والدراسات الإنسانية والفنون الجميلة (تصوير)، ص 114

[3] شاكر عبد الحميد: نفسه، ص 248

وأفكارا وأهدافا، تتحدث مع المتذوقين بلغة العيون والأبصار مترجمة لهم أحاسيس الفنان ومشاعره، ورؤاه في فترة زمنية معينة، ولكل لوحة فنية تشكيلية، أيّا كان انتماءها المدرسي، شكلا ومضمونا، ويتكون الشكل من مجموعة من العناصر هي:

- مساحة فارغة محاطة بإطار عام يحدّد شكلها وأبعادها.
- مجموعة الخطوط المتقاطعة والمتشابكة المرسومة في هذا الفراغ.
- مجموعة الأشكال والتكوينات التي تخلقها هذه الخطوط والفراغات.
- مجموعة الألوان المفروشة على سطح الفراغ.

وإنّ أكثر اللوحات الفنيّة التشكيلية، التي سندرسها هي؛ المنمنمات العربية، وقبل الحديث عنها بإسهاب، سنعرّف أوّلا سنعرف معنى المنمنمات؟ ثمّ متى ظهرت في الحضارة الاسلامية؟

أ-مفهوم فن المنمنمات:

ويشير المعنى اللغوي لهذه الن إلى النقش والزخرفة، و«مصدرها نَمْنَمَ، ونَمْنَمَهُ أي زخرفهُ ونقشهُ وزيّنهُ، ونَمْنَمَتِ الريح الرمل أو الماء، أي خطّتهُ وتركت عليه أثرا يشبه الكتابة، والنَّمْنَمْة هي فنّ التصوير الدقيق في صفحة أو بعض صفحة من كتاب أو مخطوط، والنمنمة جمعها منمنمات، معناها التصاوير الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض من صفحة من كتاب أو مخطوط»[1]، ولقد «عُرف فن المنمنمات، كفن إسلاميّ تقليديّ ظهر في عدة مدارس وعلى عدة مراحل منها مدرسة الواسطي، ومدارس إيران ومدرسة الهند والمغرب الإسلامي»[2].

ويُدرج طاهر البنّى، مفهوما للمنمنمات يقول: «وفن المنمنمات L'art de la miniature، هو أحد الفنون التقليدية في البلدان الإسلامية، وبعض البلدان الآسيويّة والأوربيّة، والمنمنمة صور فنية صغيرة الحجم رُسمت في كتاب من أجل توضيح المضمون الأدبي أو العلمي أو الاجتماعي أو غير ذلك من الموضوعات التي حفلت بها الكتب والمخطوطات في العصور الوسطى، وتعدّ المنمنمات صورا تسجيلية للحياة والبيئة والعادات والطقوس والأحداث التاريخية والعمارة والزي والفنون، فضلا عن قيمتها الفنية، التي تطورت عبر التاريخ»[3]، ولقد راق لبعض باحثي الفن،

[1] ابن منظور: لسان العرب، نفسه، مادة (نمنم)

[2] Dictionnaire Encyclopédique Larousse : (Miniature), Librairie Larousse, Paris, 1979, P : 921

[3] طاهر البنى: الموسوعة العربية، العمارة والفنون التشكيلية والزخرفية، المجلد التاسع عشر، ص749

ولاسيما المستشرقين منهم، أن ينسبوا فن المنمنمات إلى جذور هيلينيّة (يونانيّة) وبيزنطيّة، وحفزّ ذلك رهط من الجماليين والباحثين العرب ومنهم: زكي محمد حسن، وثروت عكاشة، وجبرا ابراهيم جبرا، وعفيف بهنسي، أن يبحثوا فيه وفي جذوره، وأرجعه جلّهم إلى الفنون الإسلاميّة، بينما ذهب آخرون إلى أنّه استرسل في الزمان يشرئبّ إلى حضانته الأولى من فنون أهل الرافدين، وقد «شهدت المنمنمات مثل ديدن كل الفنون، مدا للتطور خلال حقب تاريخية، حتى وطأت الذروة في رسومات الداعية ماني البابلي (216 م)، وفي هذا السياق نعتقد أن أصل كلمة منمنمة العربي، مشتق من اسم (ماني) نفسه بما عرف عنه من إرفاقه للرسوم في ثنايا كتابه الروحي (لحن الشوق) الذي أطلق عليه اسم (ماني نامه) ويعني بالفارسيّة (كتاب ماني)* والذي دُغم واختزل ووطأ الآراميّة لغة ماني، وأهل العراق والشام قبل الفتح الإسلاميّ، ليصبح بصيغة (منمنمة) والتي وردت إلى العربيّة من ضمن ما ورثته من الآرامية*»[1]، ولهذا السبب «لا يتوفر للكلمة سند ومصدر من صلب اللغة العربيّة، ولا يشيع للكلمة معنى دقيق، ولكن معناها في اللغة واللهجات يعني: الشيء الدقيق المزوّق، ذا الملامح المصغرة، والذي أخذت عنه الترجمة اللاتينية «Miniature»[2]

ب-ظهور فن المنمنمات في الحضارة الإسلامية وتطوره:

يشكل فن المنمنمات، كفن من فنون التصوير جزءًا مهما من الفن الإسلاميّ، إلى جانب فن العمارة وفن الزخرفة والخط العربيّ، ويطلق اسم المنمنمات أو ما يُعرف بالتزاويق، على الرسوم التصويريّة الصغيرة التي تزين المخطوطات الأدبيّة والعلميّة التي ازدهرت بين القرنين السادس والثامن للهجرة (12-14م) مع ازدهار الحضارة العربيّة الإسلاميّة وانتعاش حركة التأليف والترجمة، وبانتشار الإسلام «قامت على يد الشعوب الإسلاميّة من عرب وإيرانيين وأتراك وغيرهم،

---

* (أرزهانج أو لحن الشوق) الذي سبق وتحدثنا عنه في بداية الفصل، تحت عنوان مصادر التصوير الإسلامي.

* عاش الآراميون(نسبة إلى آرام الابن الخامس لسام بن نوح) جنبا إلى جنب مع الحيثيين الجدد حوالي 1200 ق.م، واحتلت قبائل سوهو الآرامية ضفاف الفرات، من عانة (العراق حاليا) إلى ربيقو (الرمادي العراقي)، وفي نهاية القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر احتل الآراميون مدينة قرقميش (طرابلس السورية)، وقد وصل الآراميون جنوبا إلى حماة منذ نهاية القرن الحادي عشر، واللغة الآرامية هي اللهجة المحلية لسكان بعض القرى السورية (شمالي دمشق)، والحفريات التي أجريت هناك كشفت حضارة آرامية تلي مباشرة الطبقة الحيثية.

[1] سيف الدين الكاتب: أطلس التاريخ القديم، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص 72

[2] نعمت علاّم: فنون الشرق الأوسط، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص42

حضارة امتدت في ربوع إمبراطوريتهم المترامية الأطراف، ونشرت أشعتها إلى كثير من بلاد العالم، والفنون الإسلاميّة مظهر من أعظم مظاهر تلك الحضارة شأنًا، ولا غرو فإنّ في لغة الفن ما يُشيع حاسة الجمال في الإنسان أنّى وجد، فازدهر فن الزخرفة، سواء كان بالرسوم الهندسية أو الزخرفة النباتية أو ما يسمى بالأرابيسك* أي؛ العربي»[1]، وقد نشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التي أخضعوها لسلطانهم، ومن تتلمُذِ الصنّاع العرب على أرباب الصناعات الفنيّة في تلك البلاد مسلمين وغير مسلمين، فنون يمكن تميزُها عن غيرها من الفنون ولكنها متباينة في جزئياتها تبعا للإقليم الإسلامي الذي تنسب إليه، والعصر الذي ازدهرت فيه، فانتشر الخط العربي، وأصبح عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة في الفنون الإسلاميّة، أضف إلى ذلك الطُرز أو الأنماط أو المدارس الفنيّة، التي قامت في العالم الإسلاميّ، والتي كانت تتطور بتطور العصور والأقاليم، وتتأثر بالأحداث السياسيّة والاجتماعيّة، وكانت الفروق بين هذه الطرز الفنيّة المختلفة أظهر ما تكون في العمارة، بينما كان تبادل العناصر الفنيّة وتأثر بعضها ببعض أسهل في ميدان الفنون الزخرفيّة، سواء أكان في ترقين المخطوطات، أو في صناعة المنسوجات والسجاجيد النفيسة، أو في إنتاج الخزف والتحف المعدنيّة والزجاجيّة والخشبيّة أو العاجيّة أو في نحت الصور والزخارف على الحجر والجص أو في تأليف النقوش والرسوم في الفسيفساء.

ونظرا للكراهة التي لاقها فن التصوير من رجال الدين والفقهاء «كان هذا الموقف من الأسباب التي نستطيع أن ننسب إليها جمود هذا الفن ووقوفه عن التطور في حرية واستقلال، وهذا الخضوع لحرمة التصوير تخلى عن ميدانين عظيمين من ميادين العبقريّة الفنيّة، التي امتازت بها الفنون الأخرى، ولاسيما فنون الغرب التي ورثت الأساليب الفنيّة الإغريقيّة، وهذان الميدانان هما النحت وتصوير اللوحات الفنيّة، على النحو الذي نعرفه في الفنون الأوربيّة وفنون الشرق الأقصى»[2]، إنّ هذه الوقفة الحذرة «كان أثرها واضحا في أخذ المسلمين بالأحواط، فلم يُقبلوا على التصوير إقبالا صريحا، وأكثر ما تحاشوه أن يستخدموا أمور الدين، أمّا ما يتعلق بالرسوم الهندسيّة

*الأرابيسك أو الرقش أو الزخرفة العربية: وهو نماذج للتزيين معقدة ومتداخلة ومتقاطعة وتمثل أشكالا هندسية وزهورا وأوراقا وثمارا، وهذا الفن قد ميز الفنّ الاسلامي، وتقوم عليه زخرفة المساجد والقصور والقباب بأشكال هندسية أو نباتية جميلة تبعث في النفس الراحة والانشراح، وسمي هذا الفن الزخرفي الإسلامي في أوربا باسم الارابيسك، أو التوريق.

[1] زكي محمد حسن: فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص: 02

[2] نفسه، ص: 164

والزخرفة النباتيّة فقد شهدت تطورا وازدهارا، فتميز فنّ العمارة والفنون الزخرفيّة من خزف ونسيج وسجاد وخشب وعاج وزجاج وتحف معدنية»[1].

ولعلّ أهم وأبرز سمة يتّسم بها الزخرف الإسلاميّ، هو«الإهمال المتعمد لنقل صورة الطبيعة واتجاهها الكلي نحو التجريد، تجريد المشاهد الحيّة في الطبيعة، حتى لا يبقى منها إلاّ خطوطها الهندسيّة، فالفنان المسلم كان يواجه الطبيعة، لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أوليّة، يعيد تركيبها من جديد في صياغة عذبة، وطبيعة التجريد بدورها تدفع المسلم نحو إهمال المظاهر الحسيّة»[2]، أما التصوير الأيقونيّ، أي تصوير الكائنات الحيّة والطبيعيّة، والذي مثله فن المنمنمات فقد خطى خطوة بطيئة على استحياء، باعتباره صورة فنية ميّزت الفنون الإسلاميّة في فترة من الفترات التاريخيّة، خاصة وأنّ ظهورها كان مرافقا للكتب المترجمة والمؤلفة شرحا وتوضيحا وتزيينا

ويعدّ «الطراز الأمويّ أقدم الطرز الفنية، وكانت السيادة فيه للأساليب الفنيّة التي كانت سائدة في الشام عند الفتح الإسلاميّ، وهي خليط من الأساليب الفنيّة القديمة الهلنستية والمسيحية الشرقيّة (البيزنطيّة 476-1453م)، التي تسرّبت إليها بحكم الجوار، بعض العناصر الفنيّة الساسانيّة (559-331 ق.م)، التي ميزتها رسوم الحيوانات كالحصان والكلاب والطاووس والنقش على الجص مراوح نخلية وأوراق نباتية ذات فصوص مروحية وأوراق نباتية على هيئة زهرة القرنفل»[3]

وقد تطور فن التصوير في الحضارة الإسلامية، متأثرا بما سبقه من حضارات قديمة، وكان بيّنًا في القصور الأموية والعباسية، وحين دبّ الضعف ووهن سلطان الحكومة المركزيّة العباسيّة، بدأت الأقاليم الإسلاميّة المختلفة في الاستقلال عنها، إذ أنّ قيام الدولة المستقلة في أنحاء العالم الإسلاميّ أدّى إلى قيام طرز فنيّة مستقلة إلى حدّ كبير رغم احتفاظها بعناصر فنيّة كانت تؤلف حلقة اتصال بينها، وكان ظهور هذه الطرز الفنيّة المستقلة في القرن الحادي عشر الميلادي، ولقد ذكرنا سابقا أنّ فن التصوير عند المسلمين خطى خطواته على استحياء نظرا لذلك الجدل

[1] عبد الحميد زغلول وآخرون: دراسات في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، منشورات دار السلاسل، الكويت، ط2، 1986، ص: 447

[2] فوزي سالم عفيفي: نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها، دار الكتاب العربي، مصر، ج1، 1997، ص: 56-57

[3] سيف الدين الكاتب: نفسه، ص: 48

الديني المثار حوله، فنجد أنّ التصوير الجداري، كان محدودا للغاية إذا استثنينا تلك الصور الجداريّة التي وجدت في بعض القصور والحمّامات، وهي ربما لو أتينا إلى إحصائها لما تجاوزت عدد أصابع اليد، إذ أنّ الفنان المسلم اتجه في تزيين العمائر نحو الزخرفة المجردة التي ترتكز في أساسها على الأشكال الهندسيّة أو ما يسمى الأرابيسك.

يمكننا القول أنّ الحديث عن فن التصوير الإسلاميّ، يقودنا مباشرة إلى الحديث عن تلك الصور التي زُينتّ بها المخطوطات، هذه الأخيرة والتي وردت إلينا من مناطق وعصور مختلفة إذ غايتنا فن المنمنمات الإسلاميّ، هذا الفن الذي تطور مع الوقت وحتى أنّه تطور مع طبيعة تغيير المكان والزمان، و«مدارس هذا الفن لم تعرف نشأة مبكرة، فأقدمها يعود في نشأته إلى بدايات العصور الوسطى في القرن 13م – 7ه، فقبيل هذا التاريخ لم يكن هناك من وجود لمدارس في التصوير، بالرغم ممّا ذكره المؤرخون عن كتب مصورة تعود إلى القرن الثالث الهجري بمصر، وكذلك ما عثر عليه من بعض الأوراق المصورة الموجودة الآن بمكتبة "الأرشدوق رينر" بفيّنا، والتي ترجع إلى نفس التاريخ بالإضافة إلى صور من العصر الفاطمي في مصر، والتي تمثّل إحداها جنديين بينهما شجرة زخرفية وفوقها طراز من الكتابة الكوفية»[1].

وحتى نختم هذه النقطة نقول أنّ فن التصوير لم يكن مُرحّبا به كثيرا ضمن الفنون الإسلاميّة الأمر الذي عرقل تقدمه وانتشاره، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى كون الدولة الإسلاميّة –خاصة في عصورها المزدهرة – كانت قائمة على شريعة الدين وتحكم بقوانينه، ومُباحاته ونواهيه ولا تخرج عن ذلك إلاّ فيما ندر، وحتى إن كان قد عرف عن بعض الحكّام في العصور المتقدمة ميلهم إلى الترف والإسراف في الجري وراء مباهج الحياة خلسة حتى لا يثيروا حفيظة العامة والأئمة، وطبعا فن التصوير كان في قائمة الأمور الترفيهيّة، بل الأدهى أنّه كان في قائمة أبرز المحرمات الدينيّة كونه قد يؤدي –على رأي جمهرة من الفقهاء– إلى إمكانيّة الشرك بالله، ولكن الأمر لم يبق على تلك الدرجة من الحسم القاطع في حق التصوير خاصة مع دخول شعوب لها تقاليدها العريقة في الفن تحت لواء الإسلام، فكان أن خطى الرسم خطوة كبيرة إلى الأمام وكان أن أنشأت مدارس واشتهرت أسماء في عالم الصورة الإسلاميّة، وسنحاول ان نعرف أهم المدارس الإسلامية التي تركت اسمها على منمنمات لاتزال خالدة حتى الآن.

[1] فوزي سالم عفيفي: نفسه، ص162

3-مدرسة التصوير الإسلامي ببغداد (القرن 7هـ -13 م):

بالرغم من أنّه «لم يمض على ظهور الإسلام في الجزيرة العربية قرن من الزمن حتى كان العرب المسلمون يحكمون أقطارا تمتد بين الصين شرقا والمحيط الأطلسي غربا، وبين وسط آسيا شمالا وبلاد الهند وإفريقيا جنوبا، وفي تلك أثناء نبت في هذه الأقطار فن جديد، ولم يلبث هذا النبت أن استوى فنا إسلاميا رائعا، قُدر له أن يكون من أطول الفنون عمرا ومن أوسعها انتشارا، فن ازدهر في شتى المجالات سواء فن العمارة أو الفنون الزخرفية التطبيقية والفنون التشكيلية بمختلف جوانبها، فن تميّز بالحيوية والتفاعل مع غيره من الفنون تأثيرا وتأثيرا»[1]، و«للفن الإسلامي شخصية تميزه عن غيره من الفنون الأخرى، كالفن الهندي والصيني، فلكل شخصية من هذه الفنون فلسفة خاصة به، إنّ أوّل ما يلفت النظر في شخصية الفن الإسلامي، هو أنّه يمثل في أشكال تجريدية نباتية أو هندسية أطلق عليها اسم الرقش العربي، التي يختلط فيها أو يماثلها من الخط العربي الذي تنوّعت أشكاله المبدعة، حتى تقاربت المائة شكل مشبهة، ومحور تقوم عليه تحوير وفقدان المنظور الخطي والكثافة أو (ملء الفراغ)»[2]، ولم يكن العربي يهتم بمقياس المنظور بقدر اهتمامه بتفاصيل أخرى في اللوحة، والحقيقة أنّ مدارس التصوير الإسلامي قد تعددت واختلفت مقاييس الفن وخصائصه من مدرسة إلى أخرى، لكننا سنرى جزئيات الفن الإسلامي، مع مدرسة بغداد ونكتفي بها لأنّها النموذج المتكامل لهذا الفن.

والمتتبع للتصوير الإسلامي يلحظ انّه قد تميّز حتى «كان للمسلمين تصوير ليس لنا أن نقرن بينه وبين التصوير في الفنون الأخرى، إلاّ صور المخطوطات في العصور القديمة والوسيطة، وعلى الرغم من أنّ الصور الإسلاميّة كانت كثيرة التشابه، فقد نشأت في الإسلام طرز أو مدارس في التصوير، لها مميزاتها ويمكن أن يفرّق ذوي الإلمام بالفنون الإسلاميّة بين منتجات كل مدرسة من هذه المدارس»[3]، وعلى الرغم من أنّ دارسي الفن الإسلاميّ يذهبون إلى القول بأن المسلمون عرفوا الرسم على الورق منذ القرن الثاني الهجريّ، فإنّ ما وصلنا من تلك الرسوم لا يعود بتاريخه إلى أكثر من أوائل العصر العباسيّ مع ظهور حركة الترجمة والتأليف، فكانت

---

[1] فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث: تاريخ الفن عبر العصور سلسلة الفنون التطبيقية 4، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2009، ص 95

[2] نفسه، صفحة نفسها

[3] زكي محمد حسن: نفسه، ص170

مدرسة بغداد المثل المتكامل لهذا الفن، من حيث وحدة الشخصية الفنيّة فيها، ومن حيث كونها المنطلق الذي تسربت منه أساليب تصوير المخطوطات الأدبيّة والعلميّة إلى باقي البلاد الإسلاميّة، وقد استقرت نسبتها إلى مدرسة بغداد على أساس ما كان لبغداد من قيمة حضاريّة ونهضة فكريّة في مختلف المجالات في تلك المرحلة من التاريخ، «وفي نهاية القرن السادس الهجري، الثاني عشر الميلادي، تكونت أوّل مدرسة للتصوير العربي في بلاد الرافدين وأقدمها، ومن المرجّح أنّ هذه المدرسة نشأت أوّل الأمر في شمالي العراق، وكان مركزها غالبا مدينة الموصل، التي نشطت في ترجمة المؤلفات اليونانيّة في علوم الطب والطبيعة والنبات والحيوان، ثم تكونت بعد ذلك في القرن السابع الهجري –الثالث عشر الميلادي– مدرسة تصوير أخرى في بغداد، كما تكونت أيضا مدارس في ديار بكر، وماردين وحلب، وهي مراكز حكم بني أرتق، مع أنّ مراكز إنتاج هذه المدرسة الرافدية كانت في أملاك السلاجقة، فقد كانت عربية أكثر منها إيرانية، كما يظهر في أسلوب بعض صورها التأثر بصور المخطوطات البيزنطية»[1]، وأمّا منتجات هذه المدرسة –يقول مؤرخو الفن– فبعض المخطوطات من كتب قديمة عربيّة وفارسيّة، ألفت وترجمت في العلوم والطب والأدب، وجاءت هذه الصور أو المنمنمات العراقيّة في الغالب شارحة لمتن الكتاب موضحة له.

وكانت نشأة المدرسة البغداديّة على يد فنانين مسلمين وغير مسلمين، ولكن رغم ذلك فهي تمتاز بكونها عربيّة، ويظهر هذا جليا في سمات وملامح الشخوص المصورة والعائدة لتلك الفترة، «أمّا أقدم الصور الدينيّة في المخطوطات الإسلاميّة، فواردة في مخطوط من الجزء الحادي عشر من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، محفوظة في دار الكتب المصريّة ويرجع إلى سنة 614هـ (1217–1218 م) وتمثل صورة أسقف نجران وعقابه بين يدي سيدنا محمد–عليه الصلاة والسلام–وهي من مدرسة التصوير التي ازدهرت في العراق»[2]، وأكثر هذه الأساليب الفنيّة يقول زكي محمد حسن: «مأخوذة عن الصور التي كان يرقنها أتباع الكنيسة الشرقية في الشام وبلاد الجزيرة العربيّة (...) غير أنّ السمة العربيّة كانت تميز صور الشخوص وتلوح عليهم مسحة

[1] طاهر البنى: نفسه، ص749

[2] زكي محمد حسن: نفسه، ص: 167

ساميّة ظاهرة وتغطي وجوههم لحى سود وأنوف قنى، وكثيرا ما نرى في الصور التي توضح حيل أبو زيد السروجي، في مقامات الحريري شيئا كثيرا من دقة التعبير والمهارة في تصوير الجموع»[1].

كما وتضم مدرسة بلاد الرافدين، نتاج الفنانين العرب في بغداد والبصرة والكوفة، وديار بكر، وقد امتد نشاط مبدعي هذه المدرسة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، ولعلّ «كتاب الترياق» الموجود في المكتبة الوطنية في باريس من أقدم الكتب في هذه المدرسة، إذ يعود تاريخ إنتاجه إلى عام 1199 م، لحساب شخص يدعى محمود، لا يذكر مكان نسخه، ويرجّح أن يكون شمالي العراق (الموصل)، ومن أبرز إعلام الفن الذين قامت على أكتافهم هذه المدرسة هما: عبد الله بن الفضل، ويحيى بن يحيى الواسطي:

- **عبد الله بن الفضل:** هو أحد أشهر أعلام المدرسة «كتب وصور سنة(619 هـ- 1223 م) مخطوطا من كتاب خواص العقاقير، المحفوظ في متحف "فرير" بواشنطن، فيه نحو ثلاثين صورة تناولتها أيدي التجار فوزعتها بين المتاحف والمجموعات المختلفة، وأشهرها صورة رجلين، كل منهما تحت شجرة وبينهما وعاء يحركه أحدهما بعصا في يده، وتمثل هذه الصورة صناع الرصاص، وهناك صورة أخرى في المتحف "المتروبوليتان" بنيويورك، تمثل طبيبا يحضّر دواء، كما أنّ في متحف "اللوفر" بباريس، صورة أخرى تمثل طبيبا يحضر دواءً، ومهما يكن من شيء فإنّ التأثر البيزنطيّ ظاهر في كل هذه الصور التي رقنها عبد الله بن الفضل، فأكبر الظن أنّه كان تلميذا لفنان مسيحي في العراق، وليس ببعيد أنّه كان مسيحيا اختار الإسلام وتسمى باسم عبد الله كما يفعل أغلب المسيحيين الذين يعتنقون الدين الإسلامي»[2].
- **محمد بن أحمد بن ناصر الدين:** صوّر كتاب الحيل الميكانيكية سنة (755هـ-1222 م) المحفوظ في متحف "فرير" بواشنطن.
- **يحيى بن محمود الواسطي:** هو يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي، «ولد في بلدة واسط في جنوب العراق بداية القرن الثالث عشر ميلادي، اختطّ نسخة مقامات الحريري وزينها بتسعة وتسعون* منمنمة من رسومه، تعبر عن الخمسين مقامة وكان هذا أوّل أعماله في

[1] زكي محمد حسن: نفسه، ص: 171

[2] نفسه، ص172

* كذا وردت، والصواب: بتسعٍ وتسعين منمنمة.

التصوير العربيّ، ويعتبر الواسطي مؤسس مدرسة بغداد للتصوير وبرز كأستاذ فن شخصي (...) لم يخضع إلى القاعدة والأصول الفنيّة التقليديّة، وكان مثقفا واسع الاطلاع عاصر جيلا من مفكري بلاد الرافدين أمثال المؤرخ ياقوت الحموي، وقد صوّر كتاب "مقامات الحريري" في أكثر من نسخة، أشهرها نسخة "شيفر" المحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس المؤرخة في بغداد سنة(634 هـ- 1237 م)، ونسخة محفوظة في أكاديمية العلوم في بطرسبورغ»[1].

ومنذ أن فرغ الواسطي من تصوير جميع منمنماته سنة (634 هـ -1237م) «ومنمنماته تحظى بالعناية والدراسة والتحليل، أمّا منمنماته المخطوطة لمقامات الحريري، فهي محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس (رقم 5847 عربي)، وفيها نحو مائة صورة لتوضيح الحكايات التي يرويها الحارث بن همام، عن حيل أبي زيد السروجي ونوادره، ولا ريب في أنّ هذه القصص والرسوم التي توضحها صور صادقة للحياة الاجتماعيّة في ذلك العصر، سجلٌ يمكن أن تستنبط منه البيانات الكثيرة عن العادات والملابس»[2]، و«تحتفظ المكتبة الوطنية في باريس، بأهم مخطوط لمقامات الحريري، الذي صوّره الواسطي، ويطلق عليها اسم (حريري . شيفر) نسبة إلى مالكها الأصلي الذي أهداها إلى المكتبة الوطنية في باريس، ووضعت تحت رقم (5847 عربي)، وهي تضم 94 صورة ملونة في 99 صفحة قياس 73 سمX 28 سم»[3]، كما ذكر مؤرخو الفن أنّ «هناك نسخة من مقامات الحريري، تدعى «نسخة القديس فاست» محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس (مخطوط عربي رقم 3929) يعود إلى أوائل القرن الثّالث عشر، صوره ثلاثة مزوقين عرب، لكن رسومه كلها متماثلة في الأسلوب الذي يولي الزخارف عناية بالغة، ويحتمل أن يكونوا جميعهم يعملون في منطقة الموصل، فمعظم شخوص المخطوط ذوي هالات من الطراز البيزنطي، على الرغم من ابتعاد الأسلوب عن هذا الفن إذ تبدو الأشكال متطاولة ورشيقة، والأزياء ذات طابع تقليدي، والخلفية ذهبية، والعمائم ذات ملامح عربية»[4]، فأغلب المخطوطات التي رافقت مقامات الحريري –على اختلاف مزوقيها– لمتخلُ من المسحة الشرقية ذات الملامح العربية، التي ميّزها لباس الشخوص كالعباءات والعمائم وملامح الوجوه العربية، لكن الملاحظ على

[1] طاهر البنى: نفسه، ص749

[2] زكي محمد حسن: نفسه، ص172

[3] طاهر البنى: نفسه، ص749

[4] نفسه، ص750

مخطوطات مدرسة التصوير العربي، أن أغلب «الرسوم الآدمية التي جاءت لا تفاصيل فيها للأجسام، ومن أجل هذا غشاها المصورون بثياب كثيرة الأضواء والمكاسر، كما جاءت من دون دراية بأصول التشريح ولا مراعاة لنسب الأعضاء بعضها ببعض، مطرّحة جانبا أثر الأحاسيس والانفعالات في الوجوه إلاّ مع النّادر المعدود، فإذا هي غفل من ملامح التعبير وكأنّ عليها أقنعة، فكان شأن المصور، شأن لاعب مسرح العرائس يعرض أدوار شخوصيه فيما يسرد من أحداث بخطوط محوّره تحدّد الإيماءات مع شيء من التهويل، لكي يعوض بها عن إغفال تعبير الوجوه، كما قد يعبّر عن بعض مواقف الأشخاص وحركاتهم بالثّياب طيّا وبسطا»[1]، والملاحظ أيضا أنّه «لم تُعْنَ هذه المدرسة بتمثيل الطبيعة عناية الفنون الصينية أو الأوربية، لم تعنَ أيضا بقواعد المنظور، فلم يكن للصورة غير بعدين اثنين هما الطول والعرض، أمّا العمق فلا وجود له، وإلى هذا فإنّنا نجد هذه المدرسة أقرب إلى الواقع في تصوير الكائنات الحية، وهو ما لم تلحقها فيه المدارس التي خلفتها في الإسلام»[2]، ويعتبر تصوير الكائنات الحية من أهم خصائص هذه المدرسة تنضاف إليها خصائص أخرى سنحاول التفصيل فيها.

أ-خصائص التصوير الإسلامي في مدرسة بغداد:

ممّا لا شك فيه أنّ لفن التصوير الإسلاميّ خصائص تميزه عن خصائص فن التصوير اليونانيّ والرومانيّ، «فبينما يعمل المصور الروماني أو اليوناني على محاولة إضفاء الواقعيّة في رسمه، حتى أنّه ودّ لو تنطق شخوص لوحته وتتحرك، نجد المصور المسلم عكس نظرائه تماما وكأنه لا يريد لشخوصه أن تكون واقعيّة، فلا يضاهي خلق الله في شيء، ولكن يختلف الأمر إذا ارتبط بتصوير النبات خاصة في المخطوطات العلميّة، إذ نجد مثلا في كتاب(الحشائش وخواص العقاقير لديقو سقريدرس، وهو مخطوط عربي نقل إلى اليونانيّة) لوحة أبدع فيها مصورها المسلم أيّما إبداع إذ جسد نبات الكرمة بأدق تفاصيلها من جذوره إلى أوراقه مستعملا ألوانا طبيعيّة تجعل الرائي مندهشا أمام براعة هذا الفنان في نقل الطبيعة والواقع إلى الورق.

وليس أجمل من ذلك الوصف الذي قدّمه الكاتب والباحث في الفن الإسلاميّ، (تيتوس بوركهارتTiuts Burckhardt) في كتابه الفن الإسلامي، مركّزا على المنمنمات الإسلاميّة،

---

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص28

[2] محمد ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصوّر، دار الشروق، الأردن، ط1، 1992، ص14

قائلا «تتميز تلك المنمنمات بطابع جمالي فريد من نوعه، هذا الجمال لا تعكسه الموضوعات المتناولة بقدر ما يعكسه ذلك النبل الممزوج بالبساطة، والذي يخلق جوا شاعريا سابحا، هذا الجو أو هذا العالم لم يخلق من قبيل الصدفة، فالمصورون يعمدون إلى تصوير المناظر، فكأنهم يصوّرون الجنة الأرضيّة أو الأرض السماويّة المتحجبة عن العيون بالرغم من أنّها موجودة فعلا، فالمناظر بلا ظلال أي كل شيء مختلف لا مثيل له، وكأنهم يرسمون حلما ...حلما واضحا وشفافا مضاء من الداخل»[1]، فالمصور العربيّ، يرسم الأشخاص والمناظر دون تجسيم معتمدا على الخط، المساحة والألوان، ولنقل الفضاء ذو بعدين، وهذا الطابع وإن بدا ساذجا وطفوليا، إلاّ أنّه قد يخفي وراءه حكمة عميقة.

وأهم مميزات هذه المدرسة أيضا، «بروز الطابع العربيّ المتميز بوجوه الأشخاص حيث تلوح عليهم مسحة عربية، وتغطي وجوههم اللُّحّي سوداء داكنة أو بيضاء والعيون كبيرة ذات جفون بارزة تذكر بملامح الوجوه في المنحوتات السومريّة (3500ق.م) تقريبا، والآشورية* (1392-612 ق.م) بينما الحواجب مدققة ومتقنة»[2]، كما تميزت التصاوير في هذه المدرسة، يقول زكي محمد حسن: «بالواقعيّة، كذلك المبالغة في زركشتها فتكون فضفاضة مزينة بالزخارف والأشكال المرسومة بخطوط لينة متحركة، ويبدوا أسلوب الشفافيّة ظاهرا في رسم العمائر والأنهار، ففي العمائر يُظهر المصور ما يدور داخل الحُجر من خلال حذف الجدار الأمامي للحجرة، كذلك في الأنهار يعمد إلى إظهار ما يوجد فيه من أسماك وأعشاب، وقد مال الفنان في هذه المدرسة إلى التسطيح وعدم التجسيد وكذلك لم يراعي المنظور فيها، فكانت ترسم بمنظور من الأعلى (...) كما تميزت المدرسة بالجمع بين مشهدين في الصورة الواحدة كذلك إظهار الشخص المهم، أكبر حجما من أولئك الذين من حوله واستخدام العيون في التعبير والأصابع والإشارة، كما تميزت في رسم الحيوانات ولاسيما الإبل والخيول فأبدعت في رسم جموعها المتراصة، وقد اختزلت الألوان في هذه المدرسة فاستخدمت عددا مُحدّدا من الألوان، وقد اكتفى المصور بالخلفية التي تبرز

---

[1] Tuts Burckhardt :L'art De L'Islam: Language et Signification, Paris, 1985, pp :72-74

* السومريون هم أول من بدأ الكتابة قبل أكثر من خمسة آلاف سنة فكانوا يرسمون صورا مبسطة ترمز إلى الأشياء التي يريدون التعبير عنها وتسمى الرموز الكتابية، وكان كل رمز يعبر عن موضوع واحد أو فكرة واحدة، أما الأشوريين فأكثر ما كان يميز نقوشهم تمثال الثور المجنح، مكون من رأس إنسان وجسم ثور قوي بخمسة أرجل وكان يوضع أمام مدخل قصر الملك الآشوري (صرغون الثاني).

[2] سيف الدين الكاتب: نفسه، ص40-43

الطبيعة برسم شجرة أو اثنين أو بعض الأعشاب البرية وتظهر الشخصيات والحيوانات والعمائر على مستوى واحد سواء كانت في العراء أم في البناء»[1].

ويُجمل محمد ثروت عكاشة، سمات التصوير في مدرسة بغداد في النقاط الآتية:

«–احتواء اللوحة على عدة مفردات أو عدة لقطات، فكثيرا ما نلحظ خاصة إذا تحدثنا عن المنمنمات الإسلاميّة في عهودها الأولى إنّها تجمع عدة لقطات أو مفردات أو مشاهد، كثيرا ما ينقصها الاتساق والخضوع إلى المنطق كما ترتبط الشخوص ببعضها البعض بعلاقات لا يمكن تجسيدها في الواقع مع عدم مراعاة النسب والحرص على عدم ترك موضع فراغ في المنمنمة.

– انقسام الصورة إلى موضوعات مستقلة، يكاد كل منها يغني بذاته عن الآخر رغم أنّها تكون في المجموع شكلا متكاملا.

– عدم احترام قوانين المنظور.

– لا يُعنى الفنان برسم أجزاء الجسم محترما ما فيه من النسب الطبيعيّة ولا يكترث بتوزيع الضوء والظلال، وإنّما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة.

– الخلو من الانفعال والإحساس على الوجوه الآدمية، وكأنّ الشخوص لا إحساس لها وقد يرجع إلى تأثير الفنانين بالتصاوير الفارسيّة التي غطت جدران القصور الساسانيّة الملكيّة في فترة سابقة، بالرغم من أنّ هناك من خرج عن هذه القاعدة.

– تجنب كل ما قد يوحي بالمجون والإثارة، لأنّ التصوير كان في الأصل فن بلاط يزين قصور الملوك وطبعا هذه القصور لا تخلو من زوار وطالبي الحاجة، وأي صورة توحي بالعربدة والمجون قد تحطّ من شأن الملك وقيمته عند الناس، وبالرغم مما ذكرناه فلا يمكن نفي وجود صور تجسد مناظر العشق الماجن وما شابهها.

– الانصراف إلى التجسيم والبروز فالملاحظ في التصوير الإسلاميّ وفي الفنون الزخرفيّة بصفة عامة الابتعاد عن التجسيم إذ نلاحظ أنّ الفنان المسلم لا يريد البحث عن البعد الثالث أي العمق، كما يسعى إليه الفنان الغربي، بل اتجه إلى العكس من ذلك إلى تقنية التسطيح مع ملء الفراغات.

– مرافقة التصوير بالزخرفة الخطيّة، فعادة ما لا يكتفي الفنان المسلم بالتصوير فقط بل يرفقه بالزخرف الخطي ونلاحظ ذلك في المخطوطات والمنمنمات أو التصاوير التي زينت جدران

[1] زكي محمد حسن: نفسه، ص:171

القصور والحمّامّات، والجدير بالذكر أنّ هذا المزج استعمل في جميع أنواع الزخرفة وليس فقط التصوير.

– اختيار الألوان، فقد تميزت ألوان المدرسة بحس خاص إذ تجعل المُشاهد يتعرف على شخصية تلك الزخارف والرسوم وتفرّدها وتميّزها عن أي أسلوب آخر، وقد استخدمت ألوانها الساخنة والباردة بدرجات مختلفة ولم يستخدم اللون مباشرة، بل مزج بألوان أخرى لكي يضيف إلى معطيات اللون غنى وثراء»[1]، ومن مميزات هذه المدرسة يضيف ثروت عكاشة: «الجمع بين مشهدين أو أكثر في صورة واحدة (...) هذا إلى جانب توفيقها في تصوير مجموعات الناس مع تنوع وضعياتهم، ووضع كل شخص في مرتبته رفعة أو وضعة (...) كذلك أصابت هذه المدرسة توفيقا في رسم الحيوان لا سيما الحيوان المستأنس في تلك البادية العراقية من خيل وإبل»[2]، ويرى عفيفي: «إنّ ما كتبه الباحثون في الفن الإسلاميّ عن أنّ الفنان المسلم أراد تغطية جميع السطوح بالزخارف فزعا من الفراغ، إنّما مراده في الحقيقة رغبته في إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الفنيّة التي تغطيها وأنّ الرغبة في إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة هو اتجاه يستهدف النظرة الدينية التي تميز فنون الشرق»[3]، وهذا أمر متوقع فالفنان المسلم يحاول قدر الإمكان الابتعاد عن تجسيم الطبيعة وخاصة ما يتعلق الكائنات ذات الروح حتى لا يضاهي بذلك خلق الله، وبالتالي فهي محاولة منه لاجتناب المحاذير الدينية المتعلقة بالتصوير.

ب-المواضيع التي تطرق إليها فن التصوير الإسلاميّ:

اتجه فن التصوير الإسلاميّ المنمنمات، وجهة دنيوية، ويمكن إجمال أهم المواضيع التي تطرق إليها المصور المسلم على حسب ما أورده محمد ثروت عكاشة، فيما يلي:

«–تصاوير الكتب العلمية:

كانت أولى الكتب التي طُلب من المصورين تزويقها بالصور أبحاث علمية تتعلق بالطب والفلك والميكانيكا، ويتضح من تاريخ الطب العربيّ أنّ العرب بوصفهم فاتحين نقلوا معارفهم الأولى بهذا العلم عن رعاياهم المسيحيين الذين نقلوا إليهم تراث العلوم الطبية اليونانية، وفي منتصف القرن الثامن تقريبا وترجمت كتب علماء الطب الإغريقيّ إلى اللغة العربية، وكانت هذه

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير العربي، نفسه، ص 24–27

[2] محمد ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، نفسه، ص15

[3] فوزي سالم عفيفي: نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها، نفسه ص: 59

الأخيرة تحوي رسوما شارحة لذلك مع الترجمة إلى العربية، وقد نقلت هذه الرسوم خاصة ما كان يتعلق بعلوم النبات والحشائش والعقاقير.

-تصوير كتب طبائع الحيوان:

كتب طبائع الحيوان، اسم لنوع من كتب العصور الوسطى، تضم قصصا عن الطيور والحيوان والنبات والجماد موصوفة بأوصاف شبه علمية، ثم تُستخلص منها ما تنطوي عليه من عبر أخلاقيّة لهذه القصص حين يتناول الطير والحيوان وغيرها يصف سلوكها، ثمّ أنّها تتقمص خصائص البشري وتجري على ألسنتها أمثال دينيّة وأخرى فيها العظة والعبرة وحتى النقد للمجتمع. وترجع نشأة هذه الكتب للقرن الثاني للميلاد، وأوّل كتاب عرف هذا النوع، كتاب "عالم التاريخ الطبيعي" لعالم يوناني مجهول الهوية.

والعرب كغيرهم من الأمم الأخرى التي عاصرتهم اهتموا بالحيوان، فقد ورد ذكر الإبل والجياد في أشعارهم الذكر الجزيل، ولا عجب أن نجد كتابا مثل الذي ألفه ابن المقفع، يدور حول عدة قصص بطلها من فصيلة ابن آوى، وقد أشار ابن المقفع، في مقدمة كتابه هذا إلى تزيينه بالصور الملونة كان يهدف إلى مضاعفة سحره وجاذبيته وتعمق الإحساس بالحكمة المستخلصة من كل قصة من قصصه، و(كليلة ودمنة)* كتاب موجّه للملوك، صور في العصور الأولى للإسلام، ونقل عن ترجمة فارسيّة كانت تتضمن منمنمات متسقة مع الأسلوب الفني للبلاط الساساني، وقد أبدع المصورون في تمثيل الحيوانات وأجادوا في التعبير عن ملامحها، التي في النهاية ما هي إلاّ تعابير آدميين تنتقل بين الغضب والفرح والاستفزاز والخوف، ومن أوائل مخطوطات هذا الكتاب المصور ترجع إلى عام 1200 م من مدرسة التصوير العربيّة، ولم يكفّ المصورون سواء خلال مدرسة بغداد أو باقي المدارس الأخرى عن ترقين مخطوطات هذا الكتاب الفريد.

-تصوير الكتب الأدبية:

أ-كتاب مقامات الحريري:

ومن أهم الكتب التي صُورت وزُينت بالمنمنمات كتاب مقامات الحريري، «وقد ذاع صيت مقاماته في الأوساط الأدبيّة وحتى الفنيّة، فقد التفّ حولها المصورون ينسجون من قصصها موضوعات منمنماتهم التي تشكل اليوم جزء جوهريا من تراث التصوير الإسلاميّ وقد بقيت لنا من المقامات

*ترجمة عربيّة لكتاب يرجع إلى القرن 6 م، كتبه الفيلسوف الهندي "بيدبا"

عشر مخطوطات مزوقة بالتصاوير بريشة الواسطي، متناثرة هنا وهناك في متاحف العالم، ويمكن من خلال هذه المنمنمات الاطلاع على أحاسيس المصورين ومناهجهم، إلى جانب مشاركة الفن للأدب في تصوير الواقع والتأثر به»[1]، هذا ما يبعث «الرغبة في التنقيب وراء تلك الصورة الفنية التي انطوت عليها المقامات، من متعة أدبية وصور تخيلية، لكي يبرزها مستوحيا خياله صورة من تلك اللوحات النابضة، التي تساير الحوار جامعا ما بين ما يشيع في المقامة وبين تجسيده (...) فإذا هو بهذا وذاك، قد جلى لنا صورة، له منها ذلك الجسد، ولصاحب المقامة الروح التي ينبض بها، فتلك الصور مزيج بين روحين؛ روح منشئ المقامة، وروح المصور الذي استطاع أن يستخلص من شيء مادي شيئا معنويا، تفيض بالحياة التي تمثلها ريشة المصور بعد أن فاضت فيه تلك الحياة التي جرت على أسنة الأقلام»[2]، وقد سمحت لنا هذه المنمنمات من خلال أحداث المقامات التعرف على سمات حياة ذلك العصر من عمارة المنازل ولباس الناس وهيئاتهم وما إلى ذلك.

ب-كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني*:

يعد هذا الكتاب «أكثر الأعمال النثريّة المصورة شيوعا، وهو بحث في شؤون الكون والمخلوقات لاقى انتشارا واسعا في العالم الإسلاميّ وترجم من اللغة العربيّة إلى عدة لغات، ويضمّ هذا الكتاب موجزا للعلوم التي عرفت عند المسلمين في القرن 13م، مثل الفلك والفيزياء والحيوان والتعدين، ولكنها تختلط بالكثير من أقاصيص العجائب، فجاء الكتاب مزيجا بين الحقيقة والخرافة، وهذا ما انعكس على المنمنمات التي وردت في نسخه، فبالغ المصورون على مر الأزمان في ترك العنان لمخيلتهم ليرسموا بذلك كل ما هو غريب وعجيب وخارج الطبيعة»[3]، وهذا الخيال الجمامح من قبيل التميّز والتفرد، لولاه ما وصلت إلينا هذه الصور الثمينة التي تعكس جزءا من حضارة بعمرانها ودقائقها، أمّا الموضوعات التي لم يطرقها التصوير العربي، إلاّ بقدر قليل «الموضوعات الدينيّة، وذلك لحساسية هذا النوع من التصوير في العالم الإسلامي آنذاك، كذلك لم يتناول موضوعات الملاحم الشعريّة أو الدراميّة، ومردُّ ذلك إلى خلو الأدب العربي من

---

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص 43

[2] محمد ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، نفسه، ص9

*القزويني زكريا، عماد الدين أبو يحي توفي (1283 م) فقيه غلب عليه التأريخ والجغرافيا، وكتاب عجائب المخلوقات استطرادات علم الطبيعة والسياسية والتاريخ لقب بيدرو دوتس العرب.

[3] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص41-53

الدراما وقت ذاك، وإن كان قد تناول بعض قصص الحب والغرام، وكذا لم يُعنَ كثيرا بتصوير الموضوعات الأسطورية أو القصص الرمزي، أو الصّور الذّاتية للشخوص (البورتريه)، وبالرّغم من هذا كلّه فقد استطاع المصوّر العربي أن يعبّر بالصورة عن موضوعات وأفكار ملوكية، وسياسية وعلمية وشاعريّة، وأن يوفّق إلى تمثل العناصر الأجنبية وأن يُحلّق بقدراته صورا مكتملة، بل وعصيّة على النسيان أحيانا، وأن يمضي في طريقه بعزم وتصميم دون أن يلقي بالا للمتزمتين من رجال الدّين، فكان بهذا مضرب المثل في الشجاعة»[1]، كما تميّزت مدرسة بغداد بـ:

«-البساطة في الرسم والتلوين.

-المسحة العربية في الوجوه، وظهور الهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص.

-ابراز الزخارف على ملابس الأشخاص التي تظهر في الصور.

-قدرة هذه الصور على التعبير عن الحياة الاجتماعية وشتى مجالات الحياة في تلك الفترة»[2].

4-مقامات الحريري في التصوير الإسلاميّ:

نشأت المقامات مع غيرها من الفنون الأدبيّة شعرا ونثرا «ولم تستوِ فنّا بذاته إلاّ عبر مراحل عدّة، حتى وصلت إلى شكل القصّة المتتابعة الأحداث النابضة بحوار الشّخصيات، والتي ترسِّب في ذهن قارئها أو المستمع إليها عبرة تنبع من تماسك حلقاتها، لا من الحكم والأفعال المنبثّة بين ثناياها»[3]، وقد حاول الواسطي، منمنماته المرافقة للمقامات «أن يضفي الحياة على مصورّاته ويحيلها إلى مرجع حافل بالحياة اليوميّة في عصره، والواقع أنّ تصاويره أقرب في أسلوبها إلى اللّوحات الكبيرة منها إلى المنمنمات، فقد لوّن بريشته كلّ الحالات النفسيّة، فميز بين مختلف الشّخصيّات فرسم شخصيّة أبي زيد بحيث يمكن أن تميزها العين من أوّل نظرة في كلّ لوحة»[4]، وسنحاول أن نستعرض مخطوطات مقامات الحريري المحفوظة في المتاحف كلٌّ بما يختص به.

---

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص 53

[2] فداء حسن أبو دبسة: نفسه، ص108

[3] محمد ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، نفسه، ص9

[4] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص91

أ-مخطوطات مقامات الحريري:

ولعلّ أشهر المخطوطات هي مخطوطة شيفر، وقد «ظفرت المخطوطة بدار الكتب القوميّة بباريس، التي سميت باسم مقتنيها الأوّل "شيفر" بشهرة أوسع من غيرها، وكان الأحرى أن تسمّى باسم مصوّرها "الواسطي"، وقد نشر عدد من منمنماتها التي فصلت إحداها عن الأخرى وعرضت متفرّقة في معرض خاصّ عام 1938»[1]، ولم تجمع مخطوطات الواسطي كاملة «ولا شك أنّ هناك مخطوطات أخرى للمقامات ما تزال مفقودة، اكتشفت منها واحدة حديثا هي مخطوطة إسطنبول، وهي أقرب إلى مخطوطة لينجراد، منها إلى مخطوطة باريس، وإن كانت أحدث منهما، فقد ورد بإحدى رسومها أنّها نسخت في حياة الخليفة المعتصم بالله (1643م – 1658م) آخر الخلفاء العبّاسيّين، ولا تقلّ هذه المخطوطة عن سابقتيها في دقّة تصويرهما للحياة اليوميّة وفي أسلوبهما، غير أنّها للأسف قد أصيبت بتلف يتعذّر تداركه، فقد محيت فيها الرّؤوس والجذوع، ولا شّك أنّ أحد المعادين لتصوير الأشخاص هو الذي أنزل بها هذ التشويه على غرار ما شوّهت به مخطوطة لينجراد، وإن اكتفى المعتدي في هذه المخطوطة الأخيرة برسم خطّ يقطع عنق الأشخاص المصوّرة حتّى تختلف عن صور الشّخوص الواقعيّة فلا يحرّم النّظر إليها، ومن ثمّ فإنّ قطع الرّؤوس والجذوع في الصّور يجعلها صورا لأشياء لا روح فيها يحلّ النّظر إليها»[2]، وتصنف هذه المخطوطات حسب سنة رسمها تحت ترتيب معين، ومنها:

- **مخطوطة مقامات الحريري 1222 م، بدار الكتب القومية بباريس تحت رقم 6094**

وقد التفت مصوّرو المقامات إلى جوانب وأغفلوا غيرها، موائمين في ذلك بيّن أحاسيسهم وأحاسيس بيئتهم، وإذا كانّ للفنّ البيزنطيّ أثر كبير على اللّوحات التي كانت تستخدم كصور توضيحيّة بالكتب في أوائل القرن الثالث عشر، فليس من الغريب أن تستشف تأثير هذا الفّن نفسه في تصاوير بعض مخطوطات مقامات الحريريّ، «ولم تخل منمنمة واحدة من بين منمنمات هذه المخطوطة التّسع والثّلاثين، من ذلك الأثر الذي وصفه بختال، (بالسّمات المتأغرقة)، والتي نلمح فيها دائما مسحة الرّصانة المألوفة في جانب كبير من الفنّ البيزنطيّ، ففي منمنمة "أبي زيد في نجران" نلمح في وجه (...) ملتحيا في يسار المنمنمة قسمات بيزنطيّة، كما نرى على رأسه

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص90

[2] نفسه، ص91

القلنسوة المدببة التي يرتديها القساوسة المسيحيّون، ونلاحظ الطابع الكلاسيكيّ في طيّات الثّياب رغم مسحة الخشونة التي تظهر في التّصوير بعامّة، وعلى غرار ما هو شائع في لوحات التّصوير والفسيفساء البيزنطيّة، قسّمت خلفيّة الصّورة إلى ثلاثة أجزاء»[1]، وقد سبق وتحدثنا عن التأثير البيزنطي على التصوير الإسلامي، و«توضح لوحات هذه المخطوطات العلاقة الوثيقة بين المدرسة الإسلاميّة للتّصوير –في بواكير القرن الثّالث عشر –وتقاليد المدرسة البيزنطيّة، والتّصاوير الواردة في مخطوطات السّريان اليعاقبة بالشّام، والذي لا شكّ فيه أنّ التّصاوير المسيحية المعاصر لها والمبكرة عليها كانت بمثابة نماذج احتذاها مصوّر هذه المخطوطة على وجه الخصوص، حتّى إنّ بعض المتطرّفين من مؤرّخي الفنّ وصّفوا هذه المنمنمات بأنّها ذات طابع متأغرق أكثر منها إسلاميّة، وهو حكم جائر تنسخه النماذج المعروضة من هذه المخطوطة»[2].

- **مخطوطة «مقامات الحريريّ» 1222 م، دار الكتب القوميّة بباريس تحت رقم 3929**

وهي نسخة ثانية بدار القومية، والظاهر أنّ «صور هذه المخطوطة قد نفّذت بواسطة أكثر من شخص، كما كانت العادة في المدارس الإقليميّة، ولمسات التّحسين ليست على جانب كبير من الأهمّيّة ولا هي بالكثرة التي يتصوّرها المرء للوهلة الأولى، ولكن يمكننا أن نميّز بين بعض المنمنمات اختلاف المنهج والأسلوب الذي نفّذت به الأغصان المرسومة أو الملوّنة أو النّماذج الزّخرفيّة الأخرى ممّا يضفي على العمل مظهر الأعمال التي لحقها التّرميم، وتتجلّى واقعيّة ممتعة في بعض المشاهد إلاّ أنّ أغلب الأشخاص قد رسموا بحجم صغير، ونفّذت المناظر المحيطة بهم بطريقة بدائيّة مبسّطة، كما تضفي بعض العناصر المقتبسة عن الفنّ الكلاسيكيّ لمسة تدلّ على استمرار تلك التّقاليد الفنّيّة»[3]، وتختلف هذه النسخة عن سابقتها التي نفذت بوعي جماعي ولمسة مشتركة.

- **مقامات الحريري 1225 – 1235م (مخطوطة سان بطرسبرج)، معهد الدّراسات الشرقيّة بأكاديميّة العلوم، سان بطرسبرج**

[1] محمد ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص94

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص95

وقد بلغت مقامات الحريري، من الشهرة المبلغ الكبير، صورت أحوال الحكام والولاّة دون أن تهمل حالة المجتمع الذي تفشت فيه المفاسد والحاجة فلجأ أهله للاستجداء ف «تناولت هذه المخطوطة شيوع ظاهرة الكدية (التسوّل) عن طريق مدح الحكام والولاة ومداهنتهم ونقدها نقدا ساخرا لاذعا، في أكثر من مقامة من مقامات الحريري، التي صوّر من خلالها مشاهد الكديّة، ولعلّ الحريريّ قصد كذلك إلى السّخرية من عقليّة أولئك الحكّام والولاة، وتفاهة ما يؤدّون للدّولة من خدمات وسوء تقديرهم في الحكم على الأشخاص والأشياء»[1]، وبقدر شهرة المقامات تساق فنانو العصور المختلفة في تزويق مخطوطات مرافقة لتلك المقامات، كلٌّ يختار ما يناسبه أو يجمل كلّ المشاهد رسما وترقينا.

- **مقامات الحريري 1237 م "مخطوطة الواسطيّ"، دار الكتب القوميّة بباريس تحت رقم 5847**

نسخَ يحيى بن محمود الواسطي عام 1237 م، هذه المخطوطة «وصوّر منمنماتها التّسعة والتسعين التي رُسمت قلّة منها على صفحتين متقابلتين(...) وتعدّ هذه المخطوطة من أبرز مخطوطات مدرسة بغداد، كما تعتبر إحدى روائع التصوير الإسلاميّ، فتنوّع الموضوعات وقدرة هذا الفنّ على التحديد –ولو أنّه يحتفظ بطابعه المميّز لنفسه –وانطباعه القوّة والحياة التي تتجلّى فيه تجعل من هذا العمل خير شاهد على هذه الحقبة من التّاريخ، وهذه المخطوطة هي أوّل عمل في التّصوير الإسلاميّ، نعلم اسم مبدعه عن يقين، والثّابت أنّ الواسطيّ، يتميّز بأسلوب له طابعه الشّخصيّ، فبدلا من أن يرضخ للقوالب التقليدية أو يتقبّل الأشكال والنّماذج التي يعرضها الفن المسيحيّ أو الفن السّاساني، بلا تعديل نراه يستوحي مشاهداته، وينقل عن المشاهد المألوفة من الحياة في العصر الإسلاميّ، ويستخلص من مؤلّف الحريري، الممتع لوحات أمدّته الحياة اليوميّة بموضوعها وعناصرها فجاءت تنطق بالحياة وليست مجرّد صور تزخرف مخطوطه»[2]، ولوحات هذه المخطوطة تتميّز بتنوع الموضوعات التي تصوّرها وبجمال التكوين والواقعيّة، وتثبت أنّها لوحات مصوّرة أكثر ممّا هي منمنمات، فهي لوحات حقيقيّة لها قيمتها بغضّ النّظر عن القصّة

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص100

[2] نفسه، ص96

التي تقوم بزخرفتها لأنّ ألوانها الرّقيقة ودرجات اللّون المحدودة هي غاية في الرّهافة والحساسيّة بحيث تعبّر عن الحياة نفسها تعبيرا صادقا.

- **مقامات الحريري، نسخة المتحف البريطانيّ، حوالي سنة 1300 م: تحت رقم 22114**

لقد «حافظ فنّ تصوير المخطوطات في عصر المماليك ما استطاع على تقاليد الفنّ الذي نشأ في العراق وفي سوريا، إذ نرى فيه من جديد أبحاثا علميّة وكُتبا أدبية مصورة، بل نراه قد بذل عناية كبرى بالأبحاث التي تعالج موضوعات عسكرية، وآية ذلك ما خلّفه لنا من المؤلفات العديدة عن التّدريبات وصناعة المعدّات العسكرية واستخدامها، وترجع معظم مخطوطاته إلى نهاية القرن الرّابع عشر والقرن الخامس عشر، غير أنّها برغم ذلك لم ترق إلى مستوى الفنّ الذي له شأنه»[1]

- **مقامات الحريريّ 1300 م: المتحف البريطانيّ تحت رقم1200**

وهذه مخطوطة أخرى لمقامات الحريريّ «محفوظة بالمتحف البريطانيّ في أربع منمنمات إذا ما قورنت بإبداع وقدرات الفنّانين والمخطوطات المتعدّدة، فأنّ تصويرها بعيد عن الإتقان وكأنّه عجالات تخطيطيّة، كما أنّ تجسيد الشخوص يوحي بفنّ بدائيّ»[2]

- **مقامات الحريريّ 1334م: دار الكتب القوميّة بفيينا**

يعتبر مخطوط المقامات «أهمّ مخطوط خلّفه العصر المملوكي بلا نزاع يرجع لعام 1334 ويبدأ بالغرّة الاستهلاليّة التّقليديّة، تُصوّر حاكما يرفع كأسه وحاشيته من حوله، ويحيط اللّوحة إطار من الزّخارف التّوريقيّة الملوّنة، وهذا النّوع من التّصوير مشتقّ من الأنماط الفارسيّة التي تتجلّى نماذجها الأولى في النّقوش البارزة السّاسانيّة، لعلّ النّماذج الأصليّة لهذه المنمنمة كانت تلك اللّوحات الاستهلالية المألوفة عن مدرسة الموصل، على غرار كتابيْ الأغاني والتّرياق، حيث يتبيّن أنّها محاطة بذلك الإطار عينه المزخرف بالتّوريقات الملوّنة»[3]

- **مقامات الحريريّ 1377 م المكتبة البودليّة بأوكسفورد تحت رقم 485**

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص120

[2] نفسه، ص121-122

[3] نفسه، ص120

وتختلف تقاسيم هذه المخطوطة و«يتجلى تأثير الشّرق الأقصى، في بعض المخطوطات الأخرى لمقامات الحريريّ، في صورة نبات وأحيانا في مجرّد زهرة تتكرّر كوحدة زخرفيّة على قطعة نسيج، أو تظهر في جزء من أجزاء المنمنمة، ومع ضيق مجال تأثير هذا العنصر المستعار إلّا أنّه كان أكثر العناصر انتشارا في الفنون الزّخرفية، وهناك نموذج مثاليّ لهذا النوع من التّأثير يرجع إلى عام 1337م»[1]، ويظهر تأثير الشرق الأقصى في نماذج معينة يستوحي منها مزوّقو المنمنمات تموضعها على صفحة الماء ليخلقوا لوحات سابحة، «ولا نشهد في هذه المنمنمات المنظر الذهنيّ المتخيّل على النّهج المألوف في فنون الشّرق الأدنى بل لوحات تفيض بما تواضع عليه فنّ الشّرق الأقصى وخصوصا صورة زهرة اللّوتس الكبيرة الملّونة المتألقّة، كذلك لعلّ الأرض المتعرّجة بعناصرها النّباتية المتراكبة مشتقّة رأسا من تقاليد فنون الشّرق الأقصى في ملء الفراغ، ولمّا كانت الخلفية التي تستخدم زهور اللّوتس فوق سيقانها قد ظهرت في منمنمات سابقة على هذه الحقبة في مخطوطات "الشاه نامة " بأسلوب فارسيّ مغوليّ، فقد يعني هذا احتمال تسلّل التأثير الصّيني إلى التّصوير العربي عن طريق غير مباشر»[2]، أضف إلى ذلك «ملامح الشخوص تفصح عن انتمائهم إلى الشّرق الأدنى، يؤكّد ذلك الملابس ذات الأطواء المبرشقة والعمائم متعدّدة الطّيات، ويوحي الطّابع العامّ بخلفيته الذّهبية وبإطاره التّقليديّ بانتمائه إلى الذّوق المملوكيّ، قد راعى الفنّان التّوازن بين العنصر النباتيّ وعنصر الكائنات الحية في المنمنمة، ولم يرضها عنصرا ثانويّا للتجميل والزّخرفة، كذلك استغنى الفنّان عن الهالات المحيطة بالرّؤوس بشكلها التّقليديّ كمساحة دائريّة مذهبّة واستعاض عنها بخطّ رمزي فحسب يحيط بالوجه، ومردُّ ذلك ولا شك إلى أنّه قد استغلّ اللون الذهبيّ في أرضيّة اللّوحة بأكملها فجعل من هذا الخطّ "ترجيعا" للّحن الأساسيّ نفسه، ولعلّه تفكير تشكيلّي مبتكر لتأكيد فكرة الهالة التي طمست في اللّوحة لونا وظهرت خطّا»[3]، كما يميّز هذا الاتّجاه «حشد الشّخوص في كلّ جوانب الصّورة حتّى ولو جانب ذلك محاكاة الواقع في لوحة أخرى من المخطوطة نفسها، فالمسطّح كلّه الشّخوص تكسوه الزّهور الكبيرة الحجم ولكن من دون الإحساس بازدحام الفراغ إذ تتوسط الصّورة شجيرة مورقة مزهرة قريبة من الطّبيعة وعلى جانبيها أبو زيد والحارث، وحول رأس كلّ منها هالة مستديرة، وإلى جوار كلّ منهما شجيرة تنبثق

[1] محمد ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، نفسه، ص119

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص120

منها زهور اللّوتس في اليسار على حين ينتهي أعلاها في اليمين بزخارف من أزهار مركّبة متشابكة تغشّي الرّكن الأيمن، والأرضيّة مذهّبة تساعد في إبراز عناصر الصّورة وألوانها البديعة بالأحمر والأزرق والفيروزيّ والأخضر»[1]، ويمكن إيجاز أبرز سمات فن تصوير المنمنمات العربيّة بالنقاط الآتية:

- تستمّد هذه المنمنمات أغلب موضوعاتها من المادة العلميّة أو التّاريخيّة أو الأدبيّة الواردة في المخطوطات التي تصورها، وهي تعكس الأفكار وأنماط الحياة الاجتماعيّة وأشكال الشّخوص والكائنات والأزياء والمباني.
- وردت معظم التّصاوير بصيغة واقعيّة مبسّطة، من دون تكلّف في الرّسم أو جنوح في الخيال، أو إمعان في التّزويق والزّخرفة، ماعدا تلك الرّسوم التي استمّدت مادتها من بعض القصص الدّينيّة فقد أسهم الخيال الدّيني في تأليف عناصرها على نحو يجمع بين الوّاقعي والمتخيّل.
- تحفل هذه التّصاوير بأشكال إنسانيّة ذات ملامح شرقيّة، فالرّجال مقنّنو الأنوف وذو لحي سوداء، وتظهر عليهم ملامح النّشاط، ولا تبدو عليهم الرّشاقة والدعة وغيرها من الملامح الموجودة في الأشكال الإنسانية التي تظهر في المنمنمات الفارسيّة والمغوليّة.
- يلاحظ تشابه كبير في أسلوب التّصوير السّائد لدى مسيحي الكنيسة الشّرقيّة، إذ تحيط أكاليل النور، وهالات التقديس برؤوس بعض الأشخاص وتبرز أشكال الأنوف بخطوط بارزة من اللّون، وتعالج الملابس المزركشة والمزيّنة بالزهور والزخارف النباتيّة، وأشكال الملائكة ذات الأجنحة المدبّبة وفروع الأشجار، والأشكال النّباتيّة، بأسلوب نمطي يشبه التّطوير المسيحي الشّرقي، الذي يظهر التّأثر الواضح للفنّانين السّاساني والبيزنطي، ممّا دعا بعضهم إلى الاعتقاد بأن هذه الصّور الإسلاميّة من صنع المسيحيّين أنفسهم.
- اعتمد المصوّرون العرب على التّكوين الإيقاعي الذي يستند إلى رهافة الفنّان وخبرته في توزيع عناصر العمل الفنّي، بما في ذلك من خطوط وألوان وسطوح، بحيث تتكون الأشكال من خطوط داكنة، تكسوها الألوان والزخارف النباتيّة والكتابيّة، من دون تداخل منسجم أو تدريج في نغمات اللّون، أو تباين في إيقاعات الظّل كما هو الحال في التصوير التّقليدي الغربي.

[1] محمد ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، نفسه، ص120.

- الأشكال المسطحة، لا تخضع للتجسيم، وتتوزّع في أرجاء اللّوحة وفق أهميتها، وغالبا ما تكون الوجوه البشريّة شبه أماميّة، في حين تبدو رؤوس الدواب والماشية في أوضاع جانبيّة، وهناك بعض المحاولات لإعطاء أشكال الأبنية بعدا ثالثا من دون إدراك لمفاهيم المنظور في التّصوير الغربي.
- تنوّع الألوان بكل درجاتها في هذه التّصاوير، وتتوزّع وفق المعايير الجماليّة المحليّة، حيث يبدو الاهتمام واضحا بالألوان الذهبيّة والزّرقاء على الأرضيّة البيضاء لما تتضمّنه من دلالات مقدّسة، في حين تبدو الخطوط أكثر عفويّة وعاطفيّة، وأقلّ رهافة من تلك الموجودة في التصوير الفارسي.
- يستعين الفنّان بكل العناصر والمفردات الفنّيّة من أجل تجسيد أفكاره ووضعها ضمن إطارها الملائم ويعتمد في ذلك على الأشكال الآدميّة والحيوانيّة والنباتيّة والمعماريّة، إضافة إلى الزّخرفة الهندسيّة أو النّباتية، وأنماط الكتابة العربيّة.
- يرى بعض الباحثين أنّ التصوير العربي لجأ إلى تقديم فراغ شاقولي بدل الفراغ الأفقي الذي يعتمده العربيون حتى يتمكّن الفنّان من تقديم شخوصه في سلسلة من الأسفل نحو الأعلى، وقد أطلقوا على ذلك (المنظور الحلزوني الشاقولي) أو البعد اللّولبي مستأنسين ببعض أعمال الواسطي.
- كان القرن الثّالث عشر بحق عصر النهضة بالنسبة للفن العربي، وكان تصوير المنمنمات يتطور بظهور أسماء لامعة وخالدة، حققت غزارة في الإنتاج عبر الرّسوم التّوضيحية للكتب الأدبيّة والعلميّة، لا شكّ في أنّ هذا الفن شهد تطورا مماثلا في المغرب العربي والأندلس، على الرّغم من ندرة ما وصل منه نتيجة الحروب وآثارها المدمّرة التي ذهبت بآلاف الكتب والمخطوطات العربيّة التي ازدانت بفن المنمنمات.

كما يمكننا أن نُجمل عناصر الفن الإسلامي (القيم التشكيليّة) في النقاط الآتية:

«1. **الخط:** لعب الخط دورا أساسيا في الزّخرفة ونجد له نمطين وهما:

1. الخط المنحني.
2. الخط الهندسي.

2. اللّون: تميّز الفنّان المسلم باستعماله للّون الذهبي والأخضر بكثير، في سبيل تحريك شعور الإنسان والارتقاء به في الإحساس والمشاعر، بحيث يخرج الإنسان من الواقع الأرضي، ولجأ الفنّان كذلك إلى استخدام اللّون الذهبي والفضّي.

3. الظّل والنور: كان الفنّان المسلم يراعي هذا العنصر الهام من خلال اللّون في كثير من الأحيان ووظيفته، وظيفة الظّل والنّور معا، فقد حرص المسلم على إيجادها في أعماله، لأنّها تزيد من الجماليّة والتشكيليّة للموضوع.

4. الملمس: لقد استعمل جميع القيم اللّمسية لسطوح الخامات عن طريق الزخارف وتزيين الجدران، فالفن الإسلامي أغنى الفنون من حيث التنوّع في سطوح العمارة أو الأعمال التّطبيقيّة.

5. الإيقاع: اعتمد الفنّان المسلم على التّماثل والتناظر والتبادل والتكرار، كما اعتمد على الخط بأنواعه لإعطاء أكبر قدر من الإيقاع»[1]، كما «يتميّز التّصوير الإسلامي عن غيره بميزات لعلّ أهمّها:

- أن الصور زخرفيّة ذات ألوان مضيئة.
- رسمت الأشكال الآدميّة والحيوانيّة في مجال البعدين.
- نفذت الصور على الجص والخزف والنسيج والفسيفساء.
- كانت ترسم الجبال والأنهار والمنازل، فلا يقصد المحاكاة بقدر ما يقصد بها كمال التعبير الجمالي والتشكيلي.
- تنوعت مجالات التّصوير فشملت التّصوير على الجدران وتصوير المخطوطات»[2]

والمتأمّل في المنمنمات يلفت انتباهه هذا السّطح الغني بالتّفاصيل الدّقيقة التي لا تملّ العين من متابعتها وهذا الثّراء اللّوني والتنوّع الكبير داخل كل منمنمة كما يلفت الانتباه من حيث المنظور، هذه الرؤية الأفقيّة للعالم، وكأنّنا نراه بعين علويّة أو بحدقة طائر ثاقب البصر، انبسط العالم أمام ناظريه بشكل سحري.

[1] فداء حسن أبو دبسة، وخلود بدر غيث: تاريخ الفن عبر العصور، نفسه، ص 98 –99

[2] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص 102

الباب الثالث: القراءة السّيميائيّة للصورة

-الفصل الأول: المقامات والمنمنمات: الموضوع صورةً

-الفصل الثاني: الأفعال والحركات المقامية وسيميائية التشكيل الجمالي في المنمنمات

ترى فاتن عبد الجبّار، أنّ السّيميائيّات الحديثة قد فتحت «بِعُدّتها المعرفيّة المرنة والمنتجة، وأدواتها المنهجيّة الخصبة (...) آفاقا جديدة لتحليل بنية الخطاب الأدبي وتأويله والكشف عن خصوصيّة أنساقه، وواجهت في ذلك إشكاليّة المعنى ولعبته العلاميّة، بوصفها واحدة من أهمّ مشكلات التّحليل والتّأويل (...) ولعلّ ذلك الانفتاح المنهجي الغزير والكثيف والخصب، ما كان له أن يحصل دون حراك إبداعي متطوّر يتمظهر في ميدان الحقل الأدبي النصّي (...) إذ انصرف مفهوم المعنى (...) إلى التّداخل في طبقات المتن النصّي ومفاصله وطيّاته، وكشف أسرار التّعبير اللّغوي فيه، على النّحو الذي يمكن من خلاله إدراك لعبة المعنى أو رقصته، على حدّ تعبير (هارتمان) فلعبة المعنى تنطلق أساسا وابتداءً من بؤرة غامضة في الطبقات المتموّجة في اللّغة الأدبيّة في معيارها الصّوري»[1]، ومن هذا المنطلق يمكننا القول «إنّ الدّراسات السّيميائيّة للنّص الأدبي، تتميّز بحرصها الشّديد على فهم العلامة الأدبيّة في مستوى العلاقة الجدليّة بين النصّ الأدبي والمجالات الثّقافيّة أخرى، وهي تجعل من النصّ الأدبي بتشكّله العلامي نتاجا حيّا لحاضنة ثقافيّة متعدّدة وكثيفة، تنتظم داخل فضاء يستجيب لرؤية تنظيميّة دقيقة تقارب النصّ في جوهره ومحيطه وعلاقاته ومرجعيّاته»[2]، يبد أنّ «العلامة التي تتوافر فيها درجة عالية من الفن والجمال، هي في كثير من الأحيان –وخصوصا في اللّوحات الفنيّة –ذات تركيب يبدو أنّه يخضع لقواعد منضبطة»[3]، تقوم هذه القواعد في جوهرها ومحيطها وعلاقاتها ومرجعيّاتها، على فهم طبيعة العلامة وكفاءتها وقوّة حضورها في المشهد السّيميائي، ودورها في إنتاج لعبة المعنى، وكيفية انعكاس الرؤية من خلالها، ولأنّ النصّ يقوم على رؤيته للأشياء و«تكون هذه الرّؤية مرتبطة بمجال الذّات، كما تستهدف الخارج، وسواء في حالة الذّات أو الخارج، أو هما معا، فإنّ غاية النصّ التّفسير، تفسير عالم الذّات والخارج عنها، ومثل هذا التّفسير يلجأ إلى اعتماد وسائل فنيّة وتقنيات، هذه الأخيرة قد تجعل من تفسير النصّ لأشياء الذّات والعالم تفسير يتّسم بغياب الوضوح»[4]، فإنّ تفسير النّصّ لمتواجدات العالم، يدعو إلى تفسير آخر، ولا يتحقّق التّفسير الثّاني، إلاّ بعد أن يستوفي التّفسير الأوّل شروطه ومقاصده، والتّفسير الأوّل يصدره مبدع خلاّق، بينما

[1] فاتن عبد الجبّار جوّادة، اللّون لعبة سيميائيّة، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2009–2010، ص 17

[2] نفسه، ص 18

[3] أحمد جاب الله: السّيمياء مفاهيم وأبعاد: ضمن كتاب السّيمياء والنّصّ الأدبي، نفسه، ص 55

[4] نفسه، ص 12

التفسير الثاني يصدر عن مبدع فنّان، قد يحاكي كلّ كلمة في النصّ الأوّل، ويضيف عليها لمسة جماليّة في نصّه، إلى درجة أنّه يكمل النصّ الأوّل بعدما قدّم إليه هذا الأخير جاهزيّته، لأنّ تصوّر الفنّان للنصّ تفرض عليه تفسيره وتفكيكه وإعادة صياغته بشكل وطريقة مغايرة لما سبق، فالتّفسير والقراءة ضرورة من ضرورات النصّ، ومادام النصّ يحوي في صلبه معنى، إلاّ والتفسير يقتضي استكناه هذا المعنى الذي يعتبر حياة النصّ كما تصوّرها المبدع، ذلك «إنّ لغة النصّ ومحتواه لا يمنحان ذاتهما لأيّ كان، فالتّعبير والصّورة تتطلّب من يملك دراية ودربة»[1]، والمفسّر حين يلجأ إلى تفكيك النصّ وتركيبه من جديد، «لا يكرّره بقدر ما يبدعه إبداعا جديدا، وإبداعه يوازي في عمقه إبداع المبدع الحقيقي للنّص»[2]، فـ «النّصوص تستمدّ الحياة من صلاتها بالبيئة غير الأدبيّة وبوصفها أعمالا فنيّة تعمل جنبا إلى جنب مع الواقع غير الأدبي، فالنصّ يعتمد على نقاط مرجعيّة تقع خارج نطاقه»[3]، غير أنّ ما يحسن الانتباه إليه، هو أنّ المفسّر لا ينبغي له إقرار محاكاة الفنّ للواقع، أو مماثلته، فقيمة النصّ تتأكّد في مستواه الجمالي، فالنّصّ المتميّز يخلق الشّفافيّة التي يذوب فيها الفنّ بالطّرح المساق بعيدا عن تغليب مجال الفنّ أو الظّاهرة الاجتماعية لتكون بذلك رؤية المفسّر أكثر شموليّة، تقارب النصّ في مختلف تجلّياته، معنى هذا أنّ القارئ يفترض أنّ النصّ يحاكي العالم بصورة ما، ويختار أحد نواحي التّجربة الإنسانيّة ويركّز عليها، ويعطيها شكلا مغايرا ونفسا جديدا.

و«الحقيقة أنّ استدعاء النصّ لغيره من النصوص مسألة عسيرة، فهي تجد مقاومة داخليّة وخارجيّة على صعيد واحد، مقاومة من النصّ الحاضر ومقاومة من المبدع نفسه، وعندما تضعف المقاومة بشكل عامّ يتهيّأ النصّ الحاضر للانفتاح واستقبال الوافد استقبالا حذرا على الدّاخل أو الخارج»[4]، لذلك يرى (بول ريكور) أنّ «القراءة تعني ربط خطابا جديدا بخطاب النصّ، وهذا الرّبط الذي يصل خطابا بخطاب، يشي بأنّ للنصيّة ذاتها قدرة أصيلة على الاستئناف –أي

[1] صدّوق نور الدّين: النّصّ واستراتيجيّة التّأويل، تحولات البنية واللغة والدلالة، دال للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2014، ص 24

[2] نفسه، ص 29

[3] نهاد صليحة: التّفسير والتّفكيك والإديولوجيا، مجلّة " فصول " العدد الخاصّ " بالأدب والأديويوجيا " الجزء الأوّل، العدد 3، 1985، ص 68

[4] أسماء معيكل: نفسه، ص 325

استئناف الإنتاج–وهي سمة النصّ المفتوح الذي يقدم التّأويل بوصفه آليته الملموسة»[1]، هذه الآلية تسمح بتدفق إبداعي يمارسه القارئ على النص، وهذا راجع إلى أنّ هناك نصوصا طليعيّة تشجع القارئ على إنتاج المعاني، «فالأنا القارئة هي نفسها، كثرة من نصوص أخرى، والنصّ الطّليعي يتيح لهذه الأنا أقصى درجة من الحريّة في إنتاج المعاني عن طريق إيجاد صلة بين المقروء وهذه الكثرة»[2]، وهذا يعني أنّ النصّ المفتوح يحوّل القارئ إلى منتج إيجابي عوضا عن أن يكون مستهلكا سلبيّا، ومن أجل الوقوف عند إبداع الأنا القارئة، التي تربط خطابا بخطاب فسكون الثاني مرئيا ينطلق من الكتابة، فتمنحه القدرة ليكون نصا متفردا، ينطق اللفظ حسًا ومعنى، ويمازج في اللوحة لونا وشكلا، فتنطق بالبيان وتُبينُ من غير لسان، سيكون الفصل الموالي مزاوجة بين ما كتب الحريري في المقامات وبين ما رسم الواسطي من موضوعات رافقت اللفظ والمعنى.

[1] بول ريكور: نفسه، ص 117

[2] نفسه، ص329

الفصل الأول: المقامات والمنمنمات: الموضوع صورةً

إنّ القراءة الجماليّة اللّونيّة التي خصّ بها الواسطي مقامات الحريري، هي من الإيجابيّة التي جعلت الواسطي القارئ، يبدع أكثر من تسعين منمنمة مرافقة لمقامات الحريري، من خلال المزاوجة والإسقاطات التي حاول محاورتها بين حرف وكلمة ولون وشكل، ومن خلال الأفعال والحركة التي خلقت جوّ المشاهد في المقامة، والتي استعان بتشكيلاتها كي يبدع منمنماته، وسأحاول أن أتابع بعضا من منمنمات الواسطي (كنصّ مواز) قرأ من خلالها مقامات الحريري، وحاول تحويل شخوصه القصصية إلى شخوص ورقية ولونية.

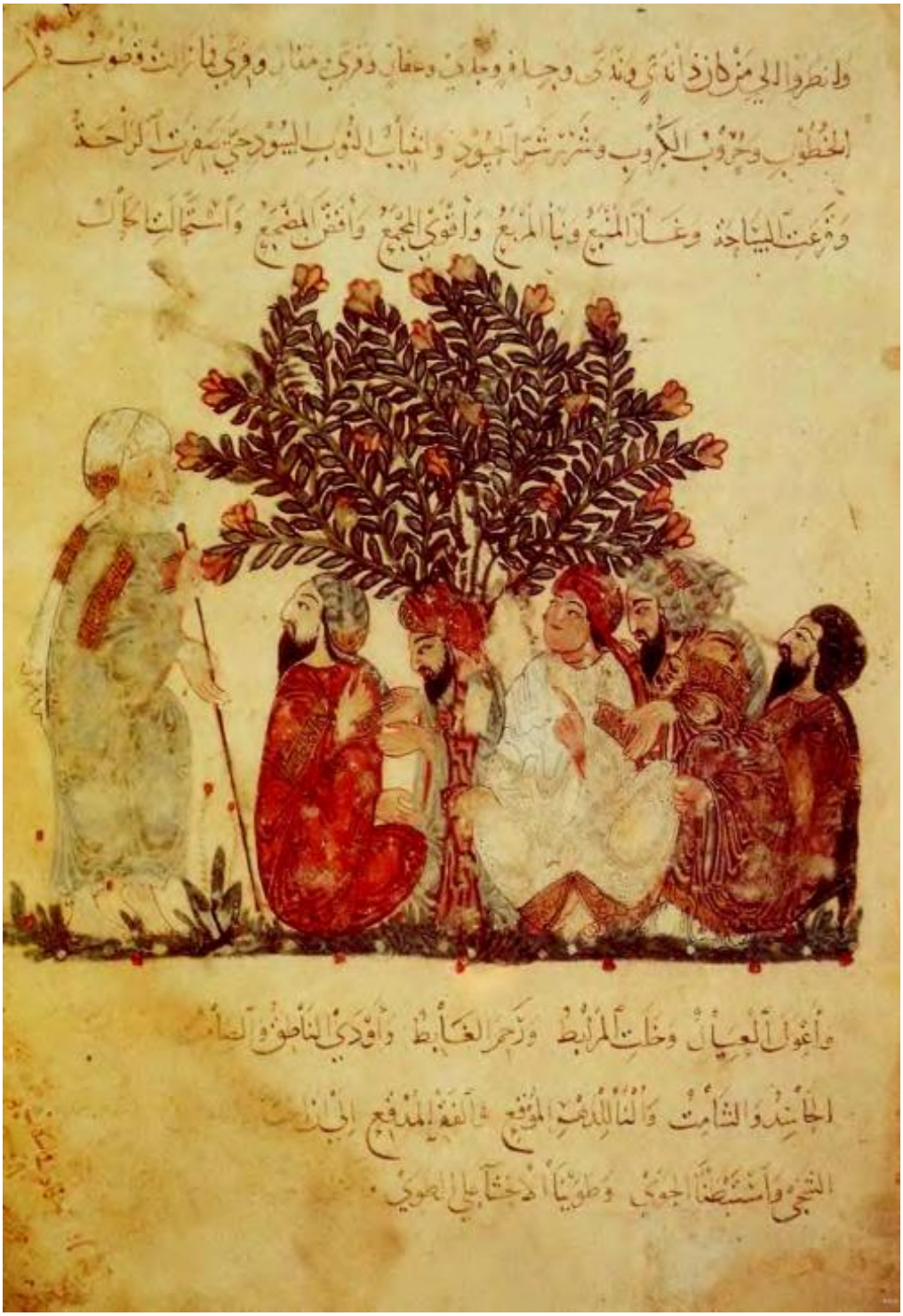
والذي يقف عند هذه منمنمات، يجد أنّها انضمت في خمسة موضوعات، وسأختار لكل موضوع منمنمات تستدعي الوقوف عند رمزيتها، تحركت وتفاعلت من خلالها الأحداث وفق نسقية معينة اختارها الفنان، بُغية إسقاط النص اللوني على النص الحرفي، في محاولة للتوازي من خلال القراءة السيميائية، والجدول الآتي جمع للمنمنمات تحت أهمّ المواضيع التي تنتمي إليها:

موضوع المنمنمة	المقامات
مشاهد الطبيعة	الدينارية، الدمياطية، الدمشقية، البغدادية، الفارقية، الفراتية، القطيعية، الكرجية، البدوية، الشتوية.
الحياة اليومية	البرقعدية (المشهد الثاني)، الساوية، الدمشقية، الواسطية، الطيبية، العثمانية، الحجرية.
الحياة الدينية	البرقعدية (المشهد الأول)، الرملية، الطيبية، البصرية.
الحياة القضائية	المعرية، الرحبية، المروية
العمائر	الحلوانية، المراغية، الدمشقية (المشهد الأخير)، الفريضية، المغربية، السنجارية، السمرقندية، الواسطية، الزبيدية، العمانية (المشهد الأخير)، الحلبية، البصرية.

1-الموضوع صورة:

أ-المنمنمات التي تعكس مشاهد الطبيعة:

1-المنمنمة المرافقة للمقامة الدينارية:



كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاستجداء، لكنّه صوّر مشهد الابتداء، وفي هذه المنمنمة، نرى الحارث بن همّام، وقد جلس إلى أصدقاء له إلى اليمين، وجلس هو إلى اليسار في الصّورة، ويبدو عليهم سمتٍ ووقارٍ، إذ كانوا من أهل العلم والأدب، كما يبدو المجلس مهيبا لا جلبة فيه ولا صخب، فكلّهم من ذوي المكانة، وبينما أهل هذا المجلس يتجاذبون أطراف الحديث، إذ طلع عليهم شخص في أسمال، ولم يكن غير أبي زيد السّروجيّ، وهو الشخص الواقف، وقد بدا ثانيا رجلا إشارة إلى عرجه، يخطب في القوم سائلا مستجديا، فيردّ الحارث، بعد أن ناوله دينارا مشفقا على عوزه: «إن مدحته نظما فهو لك»، وإلى هذا يشير عنوان المقامة، كما تشير الشخوص، فقد مدّ الحارث، يمناه وفيها الدينار، كما مدّ أبو زيد هو الآخر يمناه ليتسلّمه وهو يشير بيسراه مقبوضة وقد بسط سبّابته رمزا إلى أخذه في الإنشاد، الذي اشترطه عليه الحارث، ويبدو في أرضيّة الصّورة وفي خلفيّتها غصون شجيرات بأزهارها، وهذا ممّا يدلّ على أنّ مكان النادي كان في بستان أو نحوه، وللدّلالة على مشية البطل السّروجي، جعل أعين الأشخاص تتجّه نحو الأسفل مشيرة إلى رِجْلِ السّروجي التي يحملها عن الأرض دلالة على تعارجه، في حين اتّجهت أعين وأيدي البعض الآخر نحو شخصه (السّروجي) أو وجهه، مركزا في ذلك على هيئته، وطريقة وقوفه ليظلل أعين من يراه، مدعيا أن به علة، وقد استعمل اللّون الأصفر الذي يشوبه بعض الاخضرار، للدلالة على علته حتى لا نكاد نميّز صفرته من اخضراره، في لباس السّروجي، الذي يقف على قدم ويرفع أخرى عن الأرض، ولا يتكأ إلاّ على أطراف أصابعه وعصاه بيمينه، «والصّفرة من الثّياب، مرض وضعف»[1]، ولم يتخلَّ الواسطي عن اللّون الأصفر، ودلالته، فجعله يسود اللّوحة بأكملها، وجعله قاتما جهة السّروجي، ولم يتعدّاه إلى الأشخاص الجلاّس، وكأنّ الصّفار، (المرض والضّعف) يلاحق البطل المكدي في مسيرته واتّجاه مشيته، ويبدو اختيار الواسطي للألوان، اختيارا محكما، ذلك أنّ اللون يرتبط بالشكل والهيئة استنادا إلى وجود قيم دلالية مشتركة بينهما، أو وجود فكرة من نوع خاص تحيل إحالة بارزة على لون بعينه دون آخر، وممّا يميّز هذه اللّوحة أيضا إشارات أيدي الجلاّس، فقد ركّز الواسطي عليها للدّلالة على شخص المكدي الواقف لزيادة الإيحاء بأنّ به علّة، والاشارة إضافة إلى اللون هي سمة قارة داخل ملفوظ النص، فمن خلال ملفوظ واحد قد نرى الهيئة ونشمّ رائحة ونميّز لونا، فما بالك بألفاظ تصف

[1] محمّد ابن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، اعتنى به صالح عثمان عبد الحميد اللحام، دار اليمن، دار النفائس، الأردن، ط1، 2003، ص 154.

مشهد بكل تفاصيله، حتى يتراءى للقارئ أنّه في أي لحظة قد يجد شخوص الحريري، التي مثلتها رسوم الواسطي، إذا قصد الأمكنة التي ضمت الأحداث، وأغلق الفنان العمق والأفق واعتمد التّسطيح، إذ جعل الجماعة على مستوٍ واحد، ولكي يغلق الأفق أكثر ضلّلهم تحت شجرة، فغيّب المدى، فكأنّ الصّورة آنية لا تتعدّى اللحظة، وتلك هي حقيقة المقامة، فكلّ مقامة تحكي واقعة معيّنة، تبدأ بأحداث (الرحلة التي تحمل المغامرة) وتنتهي بالتّعرّف على حقيقة البطل المحتال، كي ينتقل الرّاوي إلى مقامة أخرى وأحداث مغايرة.

2 -المنمنمة المرافقة للمقامة الدّمياطيّة:

خصّ الواسطي هذه المقامة بمنمنمتين، فكتب على الأولى، خطابا دار بين شخصين في الوصال والقطيعة، والأغلب أنّه السّروجي وابنه على حسب ما ذكر الراوي، لكنّ ما رسمه هو مشهد الابتداء، وكتب على المنمنمة الثانية، ما قاله الراوي الحارث بن همّام: «ثمّ إنّا ظعنا، ولم ندر من اعتاض عنّا»[1]، أمّا ما رسمه فهو المشهد الأخير، مشهد تعرف الحارث على البطل وحيلته بعد أن انطوت عليه الحيلة وعلى جميع مرافقيه، وتقدّم لنا المنمنمة الأولى، تكوينا شديد الاختلاف، إذ لجأ الفنّان إلى قواعد المنظور، متخيّلا نفسه وكأنّه يرى المشهد بنظرة طائر من علٍ، أو وفق مبدأ الاسقاط العلوي، وتظهر المنمنمة وقد قسّمها الفنان قسمين متقاربين، فلا هو جعل بين القسمين حائل، ولا هو فرّق بينهما، فكأنّ الجمع في ربوة، لا يفصل بينهما سوى بعض اللون الأخضر الذي يمثل الأعشاب، تتدلى من أعلى الربوة بعض الأزهار الحمراء والبيضاء، التي تلف المكان عامة، وقد توسّد رجال القافلة أمتعتهم، ويظهر النوم العميق وقد أخذهم في أعلى مستوٍ للوحة، كما أتاح المشهد للمصوّر ألاّ يقتصر على تقديم الشّخوص الرّئيسيّة، بل نراه قد أضاف شخوصا أخرى للصّورة، مثل السّائس الذي يسوس الإبل في أقصى اليمين أسفل الصورة، فأسفر الأثر العامّ لتجمع الشّخوص والخيام والدّواب عن انطباع وفير الثّراء، وغدت المحصّلة النّهائيّة للصّورة مشهدا مفعما بالحيويّة، وإن كان السكون يخيّم على المكان، فاستعمال الفنان لعديد الألوان خلق إيقاعا بهيّا وكأنّ الربوة بفصل الربيع، وقد ركّز الفنان على الألوان كما ركّز على الضوء، فجعل خلفية الصورة مضيئة، وجعل اللون الذي يلفها فاتحا، بمعنى أنّه أحاط العمق بالضوء أو أنّ الإضاءة آتية من العمق، فجعل وسط الصورة إيقاعا لونيا متعددا، وهذا دليل على أنّ الشخصيات أمام الفنان، أو أنّه ينظر بعين طائر، بزاوية نظر علوية، تُسقط تركيز نظره على نقطة معينة وكأنها أمامه، وعلى خلاف المنمنمة الأولى، نراه في المنمنمة الثانية يُصرّ على إغلاق المدى ولو بأشجارٍ وشيء من الخَضَار، بالرّغم من أنّ المكان مفتوح، إلاّ أنّ الواسطي (في المشهد الأخير)، أمال الشّجرة التي كانت من المفروض أن ترتفع نحو السّماء، و جعل لها إتجاها نحو اليسار مغلقا الأفق، ولعلّ هذا الاغلاق أيضا ينبئ بنهاية المقامة.

[1] الحريري: نفسه، ص 28.

كما جعل الإضاءة معتمة جهة اليمين، ليركزّ عليها بعض الشيء في جهة اليسار، لذلك فالمنمنمة تشير إلى المستقبل، أي نهاية ما مضى واستقبال الآتي، وقد بدا ذلك واضحا فالقوم يستعدون للرحيل، كي يلتقوا السروجي في مقامة أخرى ومنمنمة أخرى، وقد كتب الواسطي ما ينتظر الحارث، ومهدّ للأحداث الموالية التي ستكون في المقامة الخامسة، فأغلق مدى المنمنمة ومهد للموالية، كما أغلق الحريري أحداث المقامة على هذا المشهد، مُمهّدا لأحداث جديدة وحيلة مغايرة في المقامة الكوفية، وتميّزت هذه المنمنمة باستعمال اللّون الأحمر والأخضر للعمائم وظهرت زركشة الثّياب واضحة وجليّة ويظهر الحارث بن همّام، وقد انحنى يقرأ ما كتب السّروجي، على القتب وعلامات الأسى ظاهرة على وجوه الأشخاص الذين طال انتظارهم لعودة السّروجي، لكنّه رحل ليلقاه الحارث، في مقامة أخرى ومشهد مغاير.

والمنمنمة كصورة تجمع بين البعد الأيقوني والبعد التشكيلي، وهي لغة بالغة التركيب والتنوع، لغة بصرية يتم عبرها توليد مجمل الدلالات، فقد حاكى الفنان عناصر الطبيعة دون أن يهمل ألوانها، كالأعشاب والأزهار، وأبدع في تشكيلاتها اللونية وتدرجاتها مع تخطيط وتنظيم للصورة، وقابل بين ألوان دافئة وحارة، ممّا يمنح الصورة أبعادها الدلالية، فجعل اللون الأصفر، لون العمائم في المنمنمة الأولى التي تتخذ شكلا هرميا أو مثلثا، بما يمثله المثلث من العالم

المنطقي والفكري، وبالرغم من أنّ الأشخاص نيام، إلاّ أنهم استطاعوا سماع الحديث الذي دار بين السروجي وابنه، ممّا يوحي بإعمال الفكر عندهم ورجحان العقل والمنطق، كما استعمل اللون الأحمر والذي يمثّل العالم المادي، للدلالة على الأمتعة.

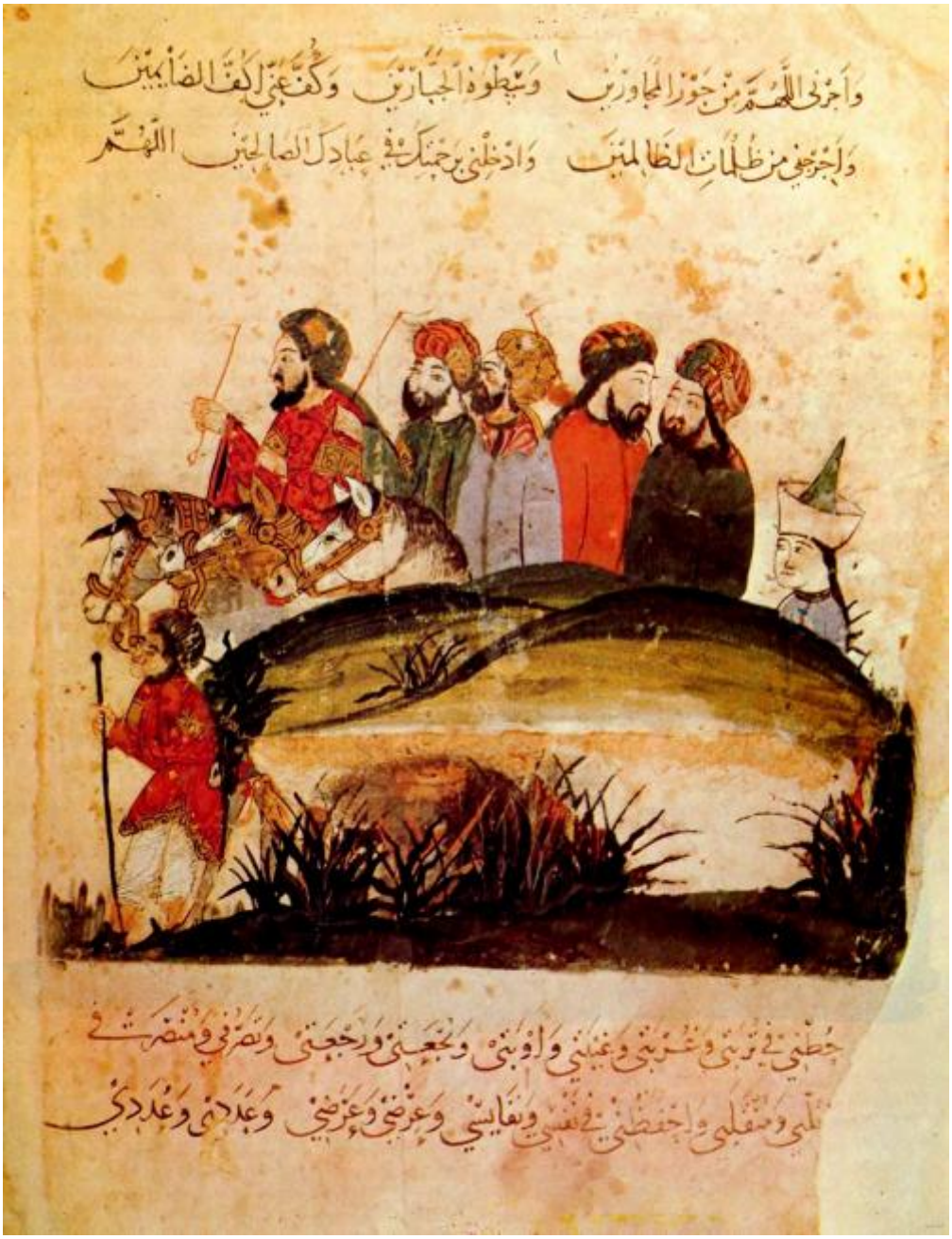
وتناول المصوّر في المنمنمة مشهد من أحداث المقامة الدمياطية، «قافلة وهي في طريقها من العراق إلى دمشق، وقد حشد اللّوحة بالأشخاص والحيوانات والخيام والعشب قصد أن يجعل منها «بانوراما» عريضة وعميقة للمشهد، ممّا ألجأه إلى تحديد مستويات رأسيّة ثلاثة، اختصّ أعلاها من اليمين برجلين، وفصل المصوّر بين هذا المستوى الأوسط والمستوى الأدنى بأرض معشوشبة، لعلّه يرمز بها إلى فاصل من مساحة الأرض، ثمّ شغل المستوي في اللّوحة بطريقة جميلة برغم غرابتها وما حشده فيها المصوّر من أشخاص ومنقولات وحيوان وعشب شغل بها الفراغ كلّه، ولم تَفُتْهُ حتى زخرفة الخيام، دقيقة ومتقنة ممّا يدلّ على أناة وصبر»[1].

3-المنمنمات المرافقة للمقامة الدّمشقيّة:

كتب الواسطي أعلى المنمنمة، جزءًا من دعاءٍ ادّعى السروجي، أنّه حفظه من رؤيا رآها، وأتمه أسفل المنمنمة، وقد رسم الواسطي بطلنا السروجي، وسمات الشباب بادية عليه في أخر القافلة على يمين الصورة، ويقف الواسطي عند هذا الدعاء، ليكمله في صورة أخرى والسروجي، يتقدّم القافلة، وخصّ الواسطي المقامة الدّمشقيّة، بثلاث منمنمات المنمنمة الأولى، مثّلت مشهد الابتداء حين احتار أهل القافلة، واحتاجوا إلى خفير يسيّرها ويحميها من قطّاع الطرق، ويبدو في هذه المنمنمة السّروجي، في آخر القافلة وآخر الجمع، يسترق السّمع لمن تشاوروا وتحدّثوا، لكن لمّا آنست الجماعة قول السّروجي، ظهر في مقدّمة القافلة، في المنمنمة الثانية، وقد أكمل الدّعاء الذي أدعى تلقينه في المنام ليحترس به من كيد الأنام، أما المنمنمة الثالثة فقد كتب الواسطي

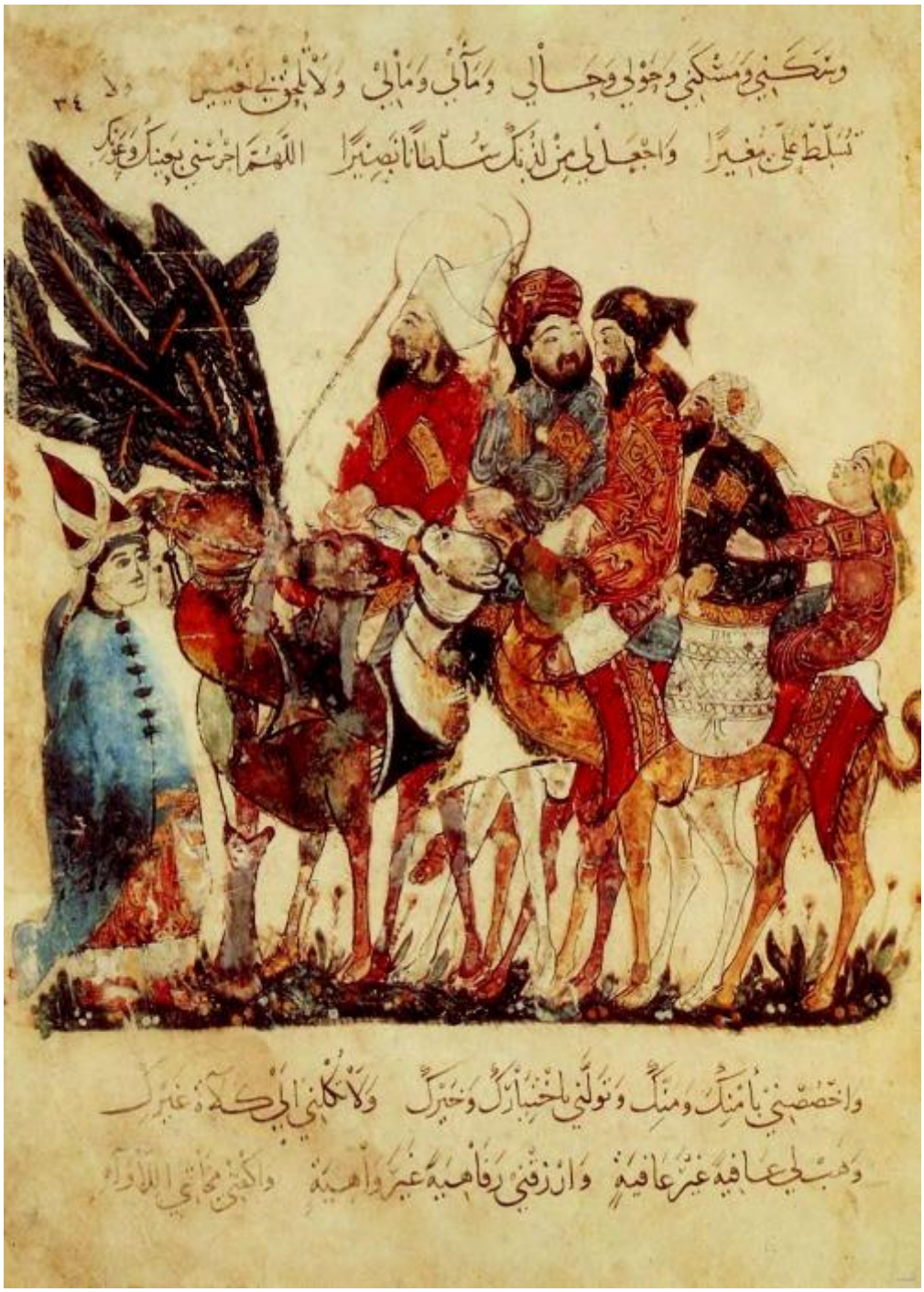
[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص91

عليها مشهد التّعرّف (أي تعرّف الرّاوي على البطل)، ورسم الواسطي مشهد الذي احتار له الحارث حين وجد صاحبه، في خان يحتسي خمرا.



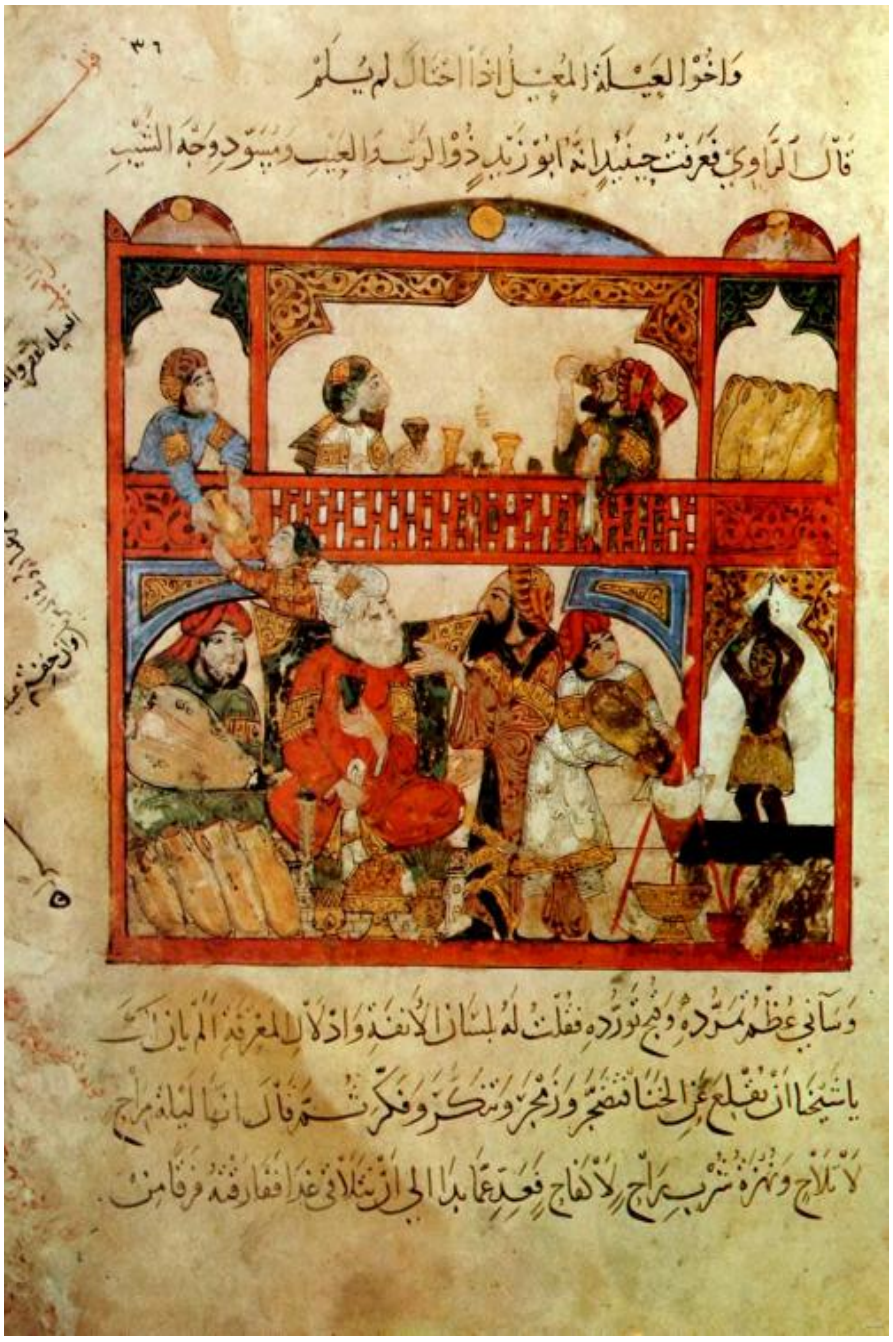
ففي هذه المنمنمة الأولى التي ظهر فيها السّروجي بهيئة شاب واقفا يمينا آخر القافلة، قد ذكر الحريري، ذلك بقوله «وكان حذّتهم شخص ميسمه ميسم الشبان، ولبوسه لبوس الرّهبان»، وصوّره

الواسطي، في صورة الشاب أجرد الوجه والأصغر سنا، يرتدي لباسا يختلف عن لباس باقي الرجال حتى أنّه أقل طولا من الذين ظهروا في وسط المنمنمة، والأكثر طولا أكثر أهمية ومكانة.



أما المنمنمة الثانية يظهر السروجي الذي كان في آخر الصورة، قد تقدم القوم لنباهته وفطنته، فتحوّل من مؤخّرة القافلة إلى المقدّمة، وبعد أن ظهرت الحيرة على وجوه أفراد القافلة، في المنمنمة الأولى فبدت على ذات الوجوه الرّاحة والبشرى والاطمئنان، لأنّ الذي قدّمه السّروجي، قد طيّب نفوسهم ومنحهم راحة واطمئنان، وظهرت الابتسامة على تقاسيمهم، وفي الوقت الذي

أخفى الواسطي أرجل الأشخاص، وأرجل الخيل بما يشبه الصّخرة أو الهضبة التي كانوا يقفون أمامها، هو دليل على أنّ القوم حيارى لم يتسنّى لهم المسير يقفون على تشاور في الأمر وحديث طويل، أما في المنمنمة الثّانية، فقد ظهرت القافلة وكأنّها تحُثّ في المسير، والنوق ترفع رؤوسها راحة واطمئنانا وإيقاع أقدام الإبل في حركة دؤوب، حتى أنّه أوحى بالحركة فرفع ساق إحدى الإبل دليل على أنّها تمشي في حين اكتفى باستقرار باقي الأرجل، وقد مالت شجرة نحو اليسار، دليل على حركة الرّيح، في حين تقدّم السروجي القافلة –كما سلف– وميسمه ميسم الشّبان ولبوسه لبوس الرّهبان.

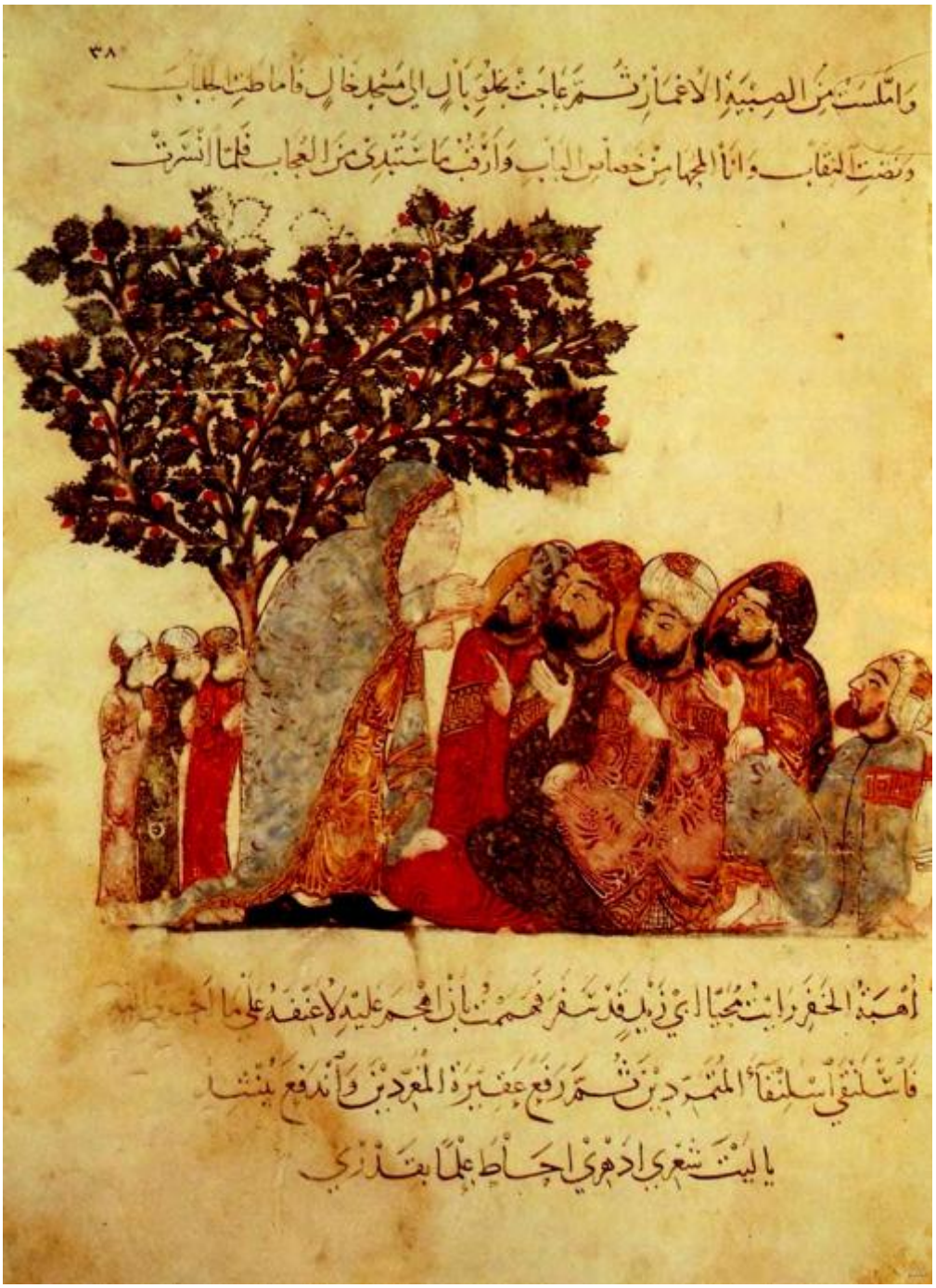


أمّا المنمنمة الثّالثة التي خصّها الواسطي للمقامة الدّمشقيّة، فيصوّر فيها مشهد التعرّف، تعرّف الرّاوي على البطل، ليكتشف أنّه الشيخ السّروجي، وقد تنكّر في هيئة شابّ يخفر قافلة، فما انهالت عليه المنح والهبات، حتى بددّها في خان بين حلّة ممصرة، ودنان ومعصرة، وحوله سقاة –كما قال الحريري في آخر المقامة– وقد بدت هيئة البطل في المقامتين الأولى والثّانية، هيئة الشّاب بلباس أزرق، وقد حمل همّا وحزنا كيف يعبر بالقافلة مسالك وعرة، دونما أذى أو أن يتعرّض لهم قطّاع الطّرق، لكن في آخر المقامة بدا برداء أحمر، وهو اللون الدّال على اللهو واللعب والاستهتار، ففي المنمنمة الأولى والثّانية، ذكر الله ذكرا جعل القلوب تطمئنّ له وتهدأ من روعها وخوفها من خطر طريق لا يؤمن، لكن في المنمنمة الثالثة بدّد ما حصل عليه من أهل القافلة، بين خمور وطرب، وكان المكان مفتوحا في المنمنمة الأولى والثانية، وهي طريق تعبرها قافلة، أما المنمنمة الثالثة فقد أغلق الفنان المكان وحدّده بإطار، ويستعمل الواسطي مبدأ الشّفافيّة في الرّسم حيث تُنزع الأستار وتهدّم الجدران، ليظهر ما يخفي المكان وكأنه واجهة زجاجيّة يمكننا أن نرى بوضوح ما بالداخل، فيظهر الشيخ السّروجي والحارث، في وسط الخان، والحارث يوبّخه على صنيعه رافعا يده على مقربه من وجهه، ليظهر صفة الشّيخ الذي بدا في المقامتين الأولى والثّانية شابّا أو عليه سمة الشّباب، ظهر في إلى الثالثة شيخا أبيض اللّحية، والسّروجي يملأ كأسا بيساره ومنديلا بيمينه، وعلى يمينه من يضرب العود وفي يسار المنمنمة جارية ترقص وآخر يعصر أو يفرغ جرّة وفي الأعلى من يشرب، وسقاة يتبادلون الكؤوس.

4–المنمنمة المرافقة للمقامة البغداديّة:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاستجداء، أمّا ما جعله رسما وألوانا، فهو مشهد الابتداء، ويصف المشهد ما جاء في حديث الحارث، أنّه كان في مجلس شعر وأدب ما كاد ينفضّ حتى لمح عجوزا عجفاء تسير متهالكة وخلفها جمع من صبية صغار في ملابس ممزّقة كأنّهم عراة، ولمّا وقفت قالت بعد أن بكت وأعولت : "أخبركم يا قوم أنّي كنت من أكرم الأُسَرِ نأكل أشهى الطعام في أطباق الذهب إلى أن دار الزمان وتغيّرت الأحوال فلبسنا ملابس الهوان حتى أصبحنا إلى ما ترون من البؤس والحرمان، وكنت أريد أن أصون نفسي عن السّؤال ولا أعرّضها للابتذال، ولكنّ هؤلاء الصّبية دفعوني إلى غشيان منازلكم، فتأثّر الجميع بمقالها وقاموا بما يبرّها، فحملته إلى دارها، وخفّ الحارث في إثرها، وما كاد يتطلّع من شقوق باب منزلها حتى

اكتشف أنّها لم تكن سوى أبو زيد، وقد تنكّر في هذا الزي حتى يخدع النّاس وينتزع منهم الإحسان انتزاعا.



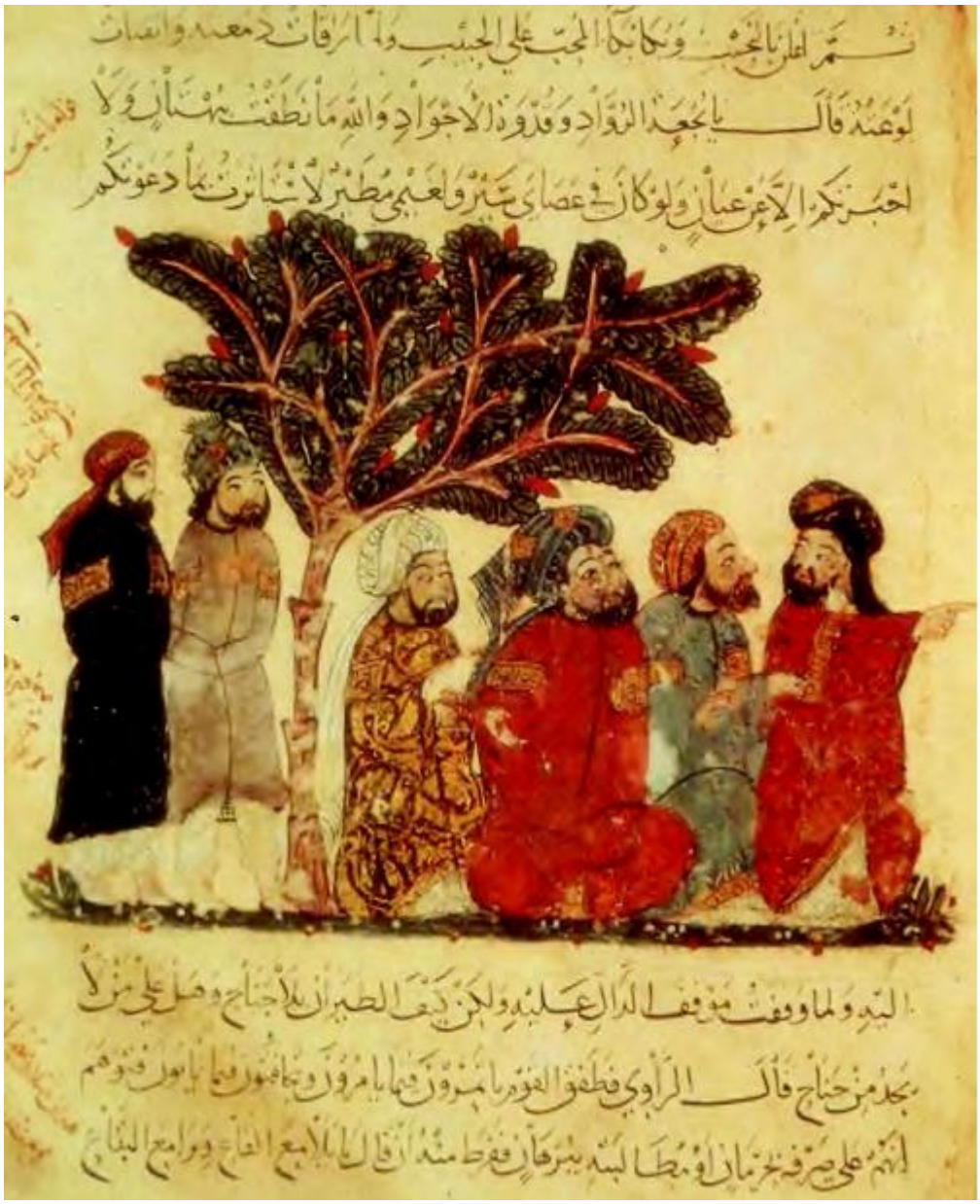
ويظهر من خلال هذه المنمنمة مجلس الشّعراء وهم يشيرون بأيديهم للعجوز التي أبهرتهم بما جادت عقيرتها من شعر، وقد التحفت برداء رمادي، الذي يحمل دلالة الابهام، ويعكس ما يريد اخفاءه صاحبه، وانحنت وقد اختفى خلفها صبية وكأنهم اختفوا حول الشجرة التي ظللت المكان واستظل تحتها الشعراء وقد ظهر الشّعراء بالرّداء الأحمر والعمائم الملتفّة، واختيار الواسطي

للون الرمادي رداءً للعجوز له من الدلالات ما له، فقد أخفت العجوز شخصها خلف الرداء وخلف اللون، وما هي إلاّ شيخنا السروجي، وقد التحف اللون القاتم ليظل من يراه، كذا ويعود الواسطي إلى إغلاق المدى بجعل الأدباء والشعراء، في تراص محكم يضيف إليه انحناءة الشجرة، فالمادة البصرية في المنمنمة تثبت مدلولاتها عن طريق مضاعفاتها بالرسالة اللفظية، بحيث يقيم جزء من الرسالة الأيقونية علاقة مع النسق اللغوي، فلا يحوز اللباس مثلا صفة النسق التشكيلي إلاّ إذا مرّ عبر نسق اللغة، فتغدو اللغة مادة دسمة، ونسقا يعكس اللون والرائحة والصورة في آنٍ، فيتحول المرئي واللامرئي إلى كيان محسوس يمكننا معاينته ومتابعة تفاصيله، فالرسم تحويل نظام مبادلات بين مشاهد مترابطة، وملفوظات حسيّة تعكس ما يُرى وما يلمس، على لوحة مع مراعاة اللون والشكل، تحكمها اللمسة الجمالية للفنان وقدرته في تذوق الملفوظ والجملة.

5-المنمنمة المرافقة للمقامة الفارقيّة:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاستجداء، ورسم مشهد الابتداء، وتبدو شخصيات المنمنمة واضحة، الأعين شاخصة، والوجوه تتحاور في حركة بيّنة، والأيدي تشير وتتجه إلى جهة اليمين، حيث صاحب الجرس الجهوري، وبعضهم يلتفت إلى بعض يحاول أن ينبّه ربما، أو يثني على جميل صوته، وكأنّ «الأجساد تحيط بالنص من جميع الجهات، وتتخلل البناءات السردية والدلالية التي تُبني عليها صيغته الجمالية»[1]، وقد أبدع الواسطي في رسم المنمنمة من خلال إحاطته بالنص، فجعل أجساد شخصياته في حركة دؤوب، تقوم بأدوار كأنّها تحدّد واقعا ضمن فضاء معيّن، وإذا كان النص مسكن تخييلي للجسد- على حدّ قول الزاهي- فإنّ الواسطي جعل المنمنمة مسكنا واقعيا له، نرى حركاته ونعاين إشاراته، وهو يمارس حضوره الفعلي، هيئة ولونا ووجودا ورقيا، وتلتفت الشخصيات إلى بعضها فتتحاور وتخلق شيئا من واقعية التجسيد انطلاقا من خصوصية المشهد لتمنح اللوحة خصوصية الجلسة ومصداقية الحوار والأحداث.

[1] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003، ص25.



وركزّ الواسطي على الهيئة العامة للشخوص في المنمنمة، بالرغم من أنّه أخفى البطل، لأنّ الحريري، دلّ عليه وميّزه بالصوت الجهوري، فلم يشأ أن يرسمه بل دلّ عليه اتجاه الأجساد وإشارات اليد والتفاتات العيون، محاولا جعل الحركة حوارية، وكأن الجُلاّس يتناقشون ويهمسون لبعضهم عن صاحب الصوت، وإذا كانت الشخصيات تتدخل بشكل مباشر في عملية إنتاج النص وكتابته، من خلال حركتها وأقوالها وسير العملية السردية، فتنقل بذلك اللغة من التواصل الشفوي إلى صورته المكتوبة، «فيصبح بذلك مركبا من الدلالات الحية، وليس فقط نظاما من الألفاظ المتغيرة (...) فيستعير النص من الجسد حساسيته وخصوصيته الإحيائية والرمزية، ويتخذ

منه نموذجا لتناغمه الداخلي وانسجامه الدلالي والفني»[1]، فإنّ الشخصيات ذاتها تتدخل بشكل مباشر في عملية إنتاج اللوحة التشكيلية وألوانها، من خلال حركتها في النص، وتتابع السرد والوصف، فتنقل اللغة من صورتها المكتوبة إلى صورتها المرئية، فتصبح مركبا من الدلالات الرمزية، التي تعكس الوضعية والاشارة والحركة، لأنّ الجسد غير قابل للعزل داخل العمل الإبداعي، فالخصائص الموجودة داخل الصورة اللغوية تستدعي وجودا مرسوما يتم تعويضه وملؤه بوقائع تتصل بالمظهر الجسدي تكون قابلة الصياغة في الفنون التشكيلية، مثلا كاتجاه المشي، وتعبيرات الوجه أو الجسم، أو إشارات اليد والعين.

6-المنمنمة المرافقة للمقامة الفراتيّة:

[1] فريد الزاهي: نفسه، ص25

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاستجداء، وصوّر مشهد الابتداء، وقد اصطفّ مرافقو الحارث في قارب على نهر الفرات، في مستو واحد عبر تناغم وإيقاع مستقيم، وتراصوا كأسنان المشط في الاستواء، تتناغم ألوان عباءتهم بين الأخضر والأحمر في تموّج متماثل، فغابت حركة الماء واستقرّ النّهر، فلا ريح تحرك ماءه، ولا اهتزاز يغيره، وركّز الواسطي، على الحركة والتموّج في الألوان، فاستقرّ الأشخاص على مستو واحد، في حين تدرجت المجادف في يمين الصّورة، بين أكف الثّلاثة الذين تولّوا التجديف، وتقابل الأشخاص في ميمنة السّفينة بميسرتها تقابلا متوازيا هادئا، لا تتحرّك مياه النهر لكي تتوازن أطراف القارب، وقد كتب الواسطي، على المنمنمة كباقي المنمنمات ليسد الفراغ والعمق، وجعل جانب المنمنمة كتابات منكسرة وكأن الرّيح –وإن كانت ساكنة –تعبث بالحروف وتجعل انسياب الحركة تواكب تناغم الجماعة على القارب، وفي هذه المنمنمة «يتابع المصوّر قصّة الحارث وقد نزح إلى شاطئ الفرات حيث صادف أدباء وكتّابا مثقفين مبدعين، ما لبثوا أن اتّخذوا منه صديقا وسميرا، وحدث أن كلّفت تلك الباقة المثقّفة بأن يرحلوا إلى بعض جزر العراق، لجباية الخراج فاستقلّوا قاربا وصحبوا الحارث معهم، ولمّا استقرّ بهم المقام رأوا شيخا مهلهل العمامة، بالي الثّياب، قابعا في ركن من القارب، فعافوا مظهره وهمّوا بطرده لولا بقيّة من شفقة، ولمّا انطلقت السّفينة فوق سطح النّهر وطاب الهواء وحلا السّمر، سأل سائل منهم عمّن يفوق صاحبه شرفا، كاتب الإنشاء والبيان أم كاتب الخراج والديوان، وذهب كلّ منهم مذهبه في التّفصيل، وما لبث أن استأذن الشّيخ، الذي لم يكن سوى أبا زيد، في الكلام فأذنوا له، فأفاض في ذكر مآثر كاتب الإنشاء حتّى اعتقدوا أنّه يفضّله، واختلط عليهم الفهم، وأرهفوا آذانهم لعلّه يفصح لهم عن حكمته، فأنشد أبياتا ينصح فيها ركّاب القارب ألاّ يصدروا أحكاما فجّة على إنسان كائنا من كان حتى يسبروا غوره ويعرفوا مخبره، وألاّ يكون المظهر الرّثّ أو دمامة الخِلقة هما السّبيل إلى تقييم الناس، ويلفتنا طراز القارب وقد توسّط اللوحة وقد انتشر على جانبيه الرّكّاب، يشبه زهرة اللوتس، بينما تسبح الأسماك في انسياب وسط المياه المتموجة»[1]، فكانّ كأس الزهرة الذي تتموضع عليه، هو القارب السابح على صفحة الماء، التي تضم ذلك التشكيل الجميل، في بهاء زهرة اللوتس، ويتموضع على القارب ثلة بهية من أشخاص تحسبهم بِتلاّت وتُوِيْجات،

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص100

كأن الواسطي وهو يرسمهم أستحضر فعلا جمالية التاج الزهري الذي يميّز اللوتس عن بقية الازهار، في كثافة ورونق وبهاء.

7-المنمنمة المرافقة للمقامة القطيعيّة:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاستجداء، أمّا المشهد الذي قام برسمه فهو مشهد الابتداء، وفي هذه المنمنمة، نرى الحارث بن همّام، وهو جالس بين المروج الخضراء، وسط

صحبه بعد أن حملوا معهم طعامهم وشرابهم واصطحبوا مغنّيا، وإذا برجل زريّ الخلقة والملبس يهبط عليهم ويكاد يعكّر صفوهم، فأذنوا له بالبقاء على ألّا يشترك معهم في حديث، ثمّ تغنّى المغنّي بأبيات اختلفوا في معناها وإعرابها، فقام الغريب، وأفاض في شرح الشعر حتى ألجمهم وعجبوا لأمره، ودعوه إلى الطعام والشّراب غير أنّه اعتذر في كبرياء وشمم، واتّضح أنّه أبو زيد، «وتذّكرنا النّباتات البادية في خلفية اللّوحة والطّيور التي تحطّ على أفنانها بمنمنمات مخطوطة "الحشائش وخواصّ العقاقير" لديوسقوريديس من تحوير عن الواقع»[1]، وقد استغل الواسطي كلّ الذي ذكره الحريري في هذه المقامة، فوظف كلّ الألوان، وكان لجوّ قطيعة الرّبيع ووقع المروج شيئا مميّزا فاستثمر اللّفظ وسحره تدبيجا وتطويعا ليخدم اللّون، كما استثمر قول الحريري في المقامة، وجعل عدد الجلاّس اثنا عشر، نستثني منهم المغني والراعي والسروجي، الذي يقف في جهة اليمين وكل العيون متجهة نحوه بما أجاد وقدّم من مُلحٍ، واستغل الواسطي، ما ذكره الحريري في المقامة استغلالا مفصلا، وتتبع دقائق الألفاظ والمعاني لتصوير موسم الربيع، ومازج بين الألوان، ألوان الازهار والأشجار والماء والعباءات والعمائم، مركزا على اللون الأحمر والبرتقالي في سنفونية متناغمة تنطق حركة ورمزا وإيحاءً وإيقاعا لونيا يعكس ترانيم الربيع.

8-المنمنمة المرافقة للمقامة الكرجية:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد التعرف (تعرف الحارث على السروجي)، أمّا ما رسمه فقد استوحى تفاصيله ممّا رواه الحارث في مشهد الابتداء، لكنه لم يجسد كامل المشهد في هذه المنمنمة واكتفى بمجموع دلالات وإيحاءات، أوّلها؛ أنّ الرّجل إذا كان صاحب مال ركب الخيل، وقد صوّر الواسطي الحارث، وهو يركب حمارا فلا دلالة لصاحب الدّين والحاجة والعوز، قد تعكس ديْنَهُ وقلّته، أصدق من الدّابة التي يستعملها، ثاني الدّلالات على الشتاء، هو أنّ الأشخاص الذين ظهروا في المنمنمة، قد أخفوا أيديهم بأكمام العباءات، ففي باقي المنمنمات تظهر أكف الأشخاص إشارة إلى شيء أو محاولة إلى توجيه أكفهم إلى مشهد معيّن لكن في هذه المنمنمة قد أخفى الواسطي أيديهم دلالة على شدّة البرد، وقد ذكر الحريري ذلك بقوله: «شتاءها الكالح وصرّها النافح» كما لم تظهر شخصيّة البطل في المنمنمة وذلك راجع لمّا صوّره الحريري، بقوله «شيخ عار الجلدة» فلم يستطع الواسطي تجسيد المنظر (منظر الشّيخ وهو عار) لكنّه اكتفى

[1] ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص88

بتوجيه أنظار الأشخاص إلى جهة واحدة، دلالة على أنهّم ينظرون إلى شيء معيّن، إلاّ أنّ الحارث، استعمل يده للإشارة والدّلالة إلى نفس الشيء التي اتجهت إليه الأنظار.

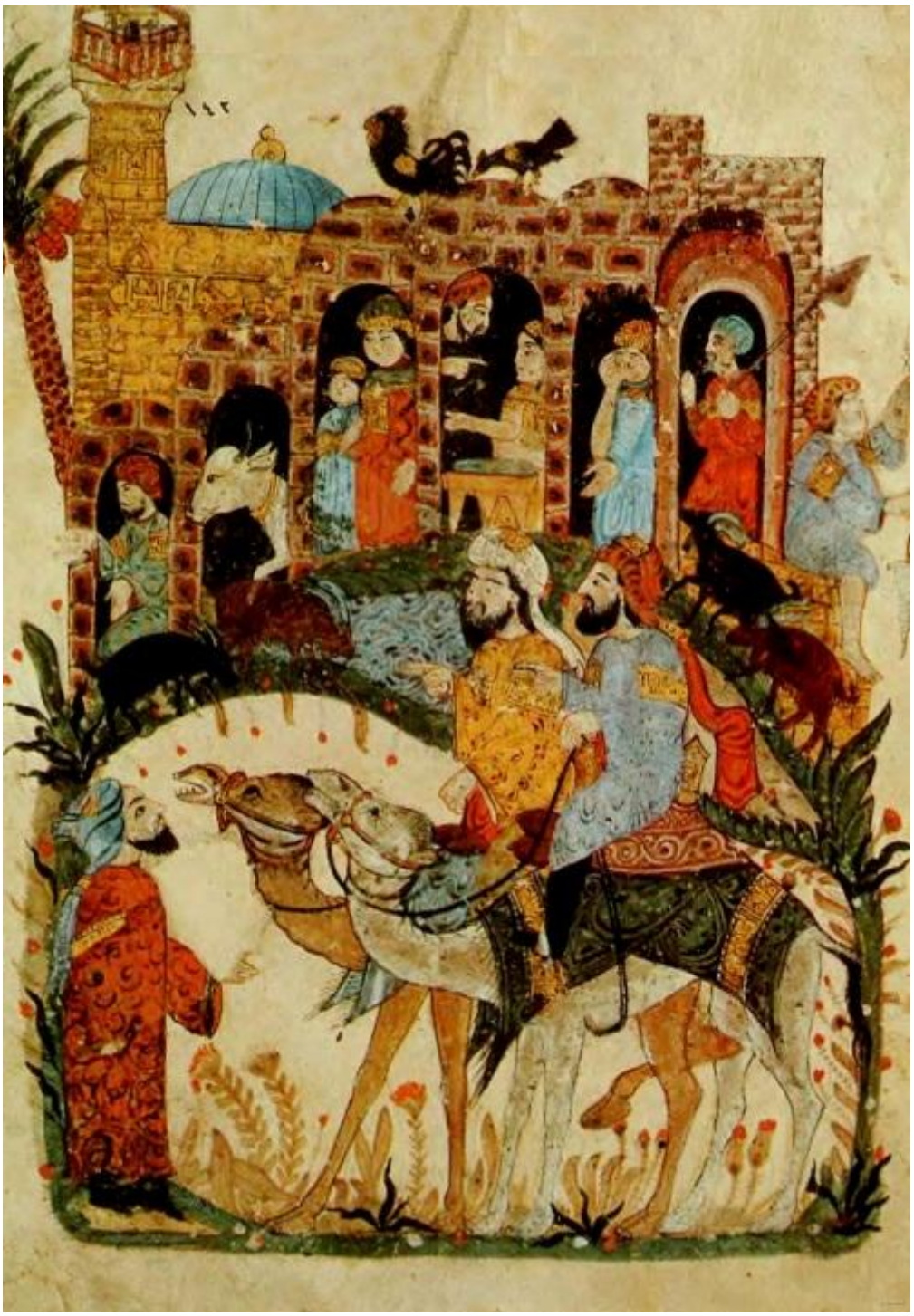
9-المنمنمة المرافقة للمقامة البدوية أو البكرية:

تتبّع الواسطي قول السّروجي للحارث: «فبينما أنا في حواء* بعض الأحياء، إذ سمعت من شخص متبعد، وصوت متجرد: من ضلت له مطلبه حضرمية وطية»[1]، وقد صور الواسطي أكثر من بيت مجمع بمحاذاة المسجد، وتكاد هذه المنمنمة أن تكون أكثر ميلا إلى أسلوب السّرد الصّاخب الذي تُجمع فيه المشاهد على مستويات ثلاثة، المستوى الأول في جزها السّفلي؛ السّروجي والحارث

* والحواء: هي البيوت المجتمعة

[1] الحريري: نفسه، ص260

ابن همّام، على رّاحلتين، وفي يسار الصورة يقف رجل ظهر ملتحيا، ويبدو في مقام من يحسن إتيان البلاغة بإعجاز وإيجاز، وقد اختار الواسطيّ، لمنمنمته لحظة وصول أبي زيد والحارث، إلى القرية وقسم اللّوحة إلى تلك المستويات، وهي كما سبق القول سمة من سمات التّصوير



العربيّ، نرى في أدناها الحارث وأبا زيد يمتطيان ناقتيهما، وأمامهما يقف رجل ويدور الحوار بين ثلاثتهم، وقد حاول الواسطي تصوير مشاعر الدّهشة في وجهيهما وفي إشارة أيديهما، كما أبان

عن الصّراحة والوضوح والثّبات في نظرة الرجل الذي يرفع رأسه إليهما، ونلحظ أنّه قد استعاض عن رسم الفتى الوارد بالمتن برجل ملتح قادر على أن يرقى إلى مستوى الحديث الذي دار على لسانه، أمّا قوائم الرّاحلتين فقد أبدع في تصوير حركتها بحيث بدت طبيعيّة متجانسة من حركة عنقيهما ورأسيهما، وفي اختلاف لونيهما، واختار لهذا المستوى من الصّورة خلفيّة مشرقة ذات لون هامس يسمح للتّفاصيل بالظّهور، وهذا جزء من أسلوب الواسطي في إحداث إيقاع حركي في السّيقان، التي تبدو وكأنّها جذوع أشجار في غابة، وبدت الرّاحلة متجانسة مع حركة الرّقبة والرّأس، وجاءت المعرجة* المزركشة كأنّها متناغمة اللون والزخارف مع انحناءة شجيرات قوس البركة، الذي يشكّل الجزء الأوسط في المنمنمة، والذي بدا في إطار، ثمّ أحاطه بزخرفة من النّباتات، غرس في أسفله زهورا تداخلت مع قوائم الرّاحلتين في رهافة ووشوشة، ودلّى من إطاره العلويّ زهورا حمراء كأنّها مصابيح علّقت في يوم عرس، أمّا المستوى الأوسط، من الصّورة فقد صوّر فيه بركة أحاطها بإطار نباتيّ زخرفيّ وأطلق حولها أربع عنزات في خفّة ورشاقة، ومازج بين لون البركة الأخضر الضّارب إلى الزّرقة، وبين الإطار النّباتيّ الزّخرفيّ الأخضر العميق، وعارض بين لوني عنزتين بنّيّتين وأخريين سوداويين في نغم راقص حرّ بعيد عن التّماثل، في حين سجّل في المستوى الأعلى؛ حياة القرية وسكّانها، فرسم الواسطي ستّة أقواس تعبّر عن منازل، وأظهرهم داخل بيوتهم وخارجها، مقبلين على العمل في جدّيّة ونشاط، من خلال شريط يمرّ بتلك البيوت والدكاكين جميعها فبلغ بهذه الحيلة ما أراد، ولم ينس قبّة الجامع ومئذنته في أعلى يسار الصّورة وإلى جواره جذع نخلة تتدلّى عناقيدها وانساب نصف تاجها إلى خارج الهامش، واختفى أدنى جذعها خلف الجامع، على حين بدا الديك المزهوّ في وضعه الأشمّ فوق أعلى سطح في القرية كالتّاج المتفرّد الأنيق، وخلفه دجاجة تلقط الحبّ محتمية بريش ذيله في استكانة ووداعة، ولم يترك فردا من أبناء القرية إلاّ وأسند إليه ما يشغله، ففي أقصى اليمين امرأة تغزل الصّوف، يليها فرّان يحمل «مطرقة الأرغفة» دون ان يغفل مدخنة الفرن في الأعلى، ثمّ امرأة تطلّ من نافذتها، بعدها أخرى تساوم بائعا، وخلفهما فتاتان في انتظار وترقّب، ورأس بقرة تطلّ من الحظيرة ساعية إلى الخارج، ثمّ رجل أدّى فريضة الصّلاة وهمّ بمغادرة المسجد الذي تعلوه منارة ظهر

* المعرجة أو الخرج: قطعة معزولة من الصوف، توضع على ظهر الإبل.

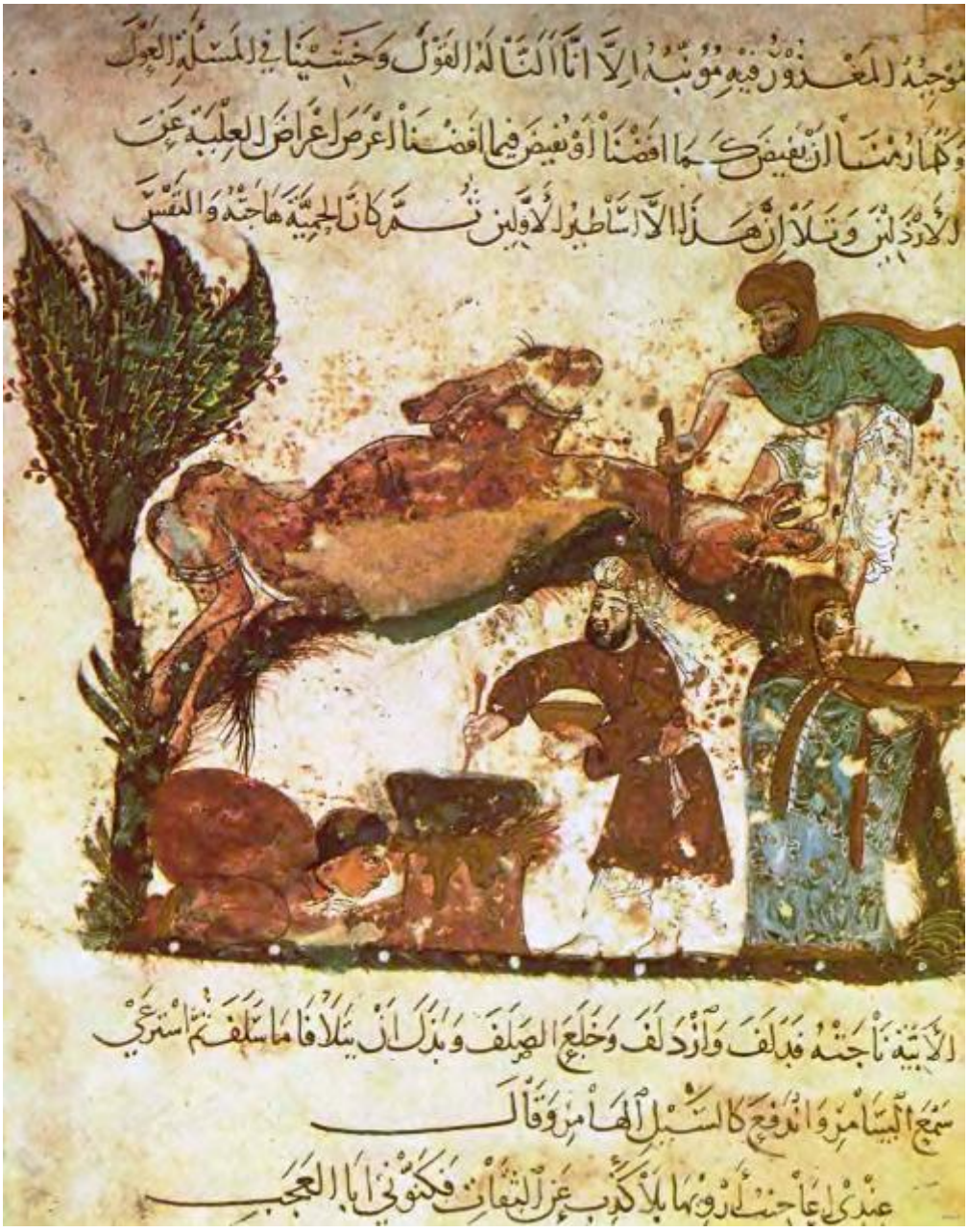
عليها شريط كُتب عليه بخط كوفيّ مزهّر، يوحي على مقرنصات* بسيطة جدّا، وهذه المنارة قرويّة لا نرى فيها الضّخامة التي نشاهدها في مساجد المدن، ثمّ قبّة بخطوط مائلة، ليس فيها أعلاما بل هلالا ونجمة، كذلك لم يغفل الواسطيّ أدقّ التّفاصيل حتّى طراز العمارة ذات العقود، ولقد جاء الرسم فضلا عن جماليّاته وإيقاعاته اللّونيّة الجذّابة، وخطوطه الدّائريّة الهندسيّة المتقابلة في المستويات الثّلاثة فاستعمل أنصاف الدوائر للدلالة على أعلى البيوت التي لم يجعلها في مستوٍ واحد، دلالة على اختلاف مواقعها، في حين جعل المخبزة خطا مستقيما وشكلا مستطيلا كي يستطيع رسم المدخنة، وكان أمينا أمانة كاملة مع النصّ، وأمّا ما أبدعه الواسطيّ من خياله الخصب فهو لا يتعارض معه بل يعمّقه ويجلّيه، لم يستعمل الواسطي الظّلال، ورغم ذلك فهو في كل مرة يمنحنا الإحساس بإغلاق الأفق وتجنب العمق، حسب مستويات متتالية على شكل عمودي ممّا يدفع بالأفق إلى أعلى اللّوحة أو رؤية المشهد من نقاط مختلفة في نفس الوقت، والمسألة لا تعني نقصا في المهارات، بل إنّها تمثّل نوعا من التّحرّر في تقليد الطّبيعة، رغم أنّ هناك حركة في قوام الماعز والجمال إلاّ أنّ هناك سكونا يمنح للمُشاهد إحساسا باللاّوعي في تشكيل الزمن، أي كل الاحداث عنده تقع دفعة واحدة في هذه المقامة، لذلك جعل المنمنمة أقساما ثلاثا في لوحة واحدة، ولا يلاحظ بشكل عامّ سيادة طرّاز العمارة الحضرميّة في عقودها، كما يظهر ذلك في شكل المقامة التي ورد فيها ذكر حضرموت كمسرح لأحداث المقامة، والتي وصفت بأنّها مبرك الإبل، كما لم يستخدم الواسطي هنا ألوانا مستحيلة، بل أعطى لكلّ شيء ألوانه الطّبيعة، فالنّخلة والصّوف والحجارة والماعز والدّيك والدّجاجة، وكذا لون الجملين وبشرة الأشخاص، بحيث لم يختلّ الانسجام، والإيقاع والألوان داخل المنمنمة.

10-المنمنمة المرافقة للمقامة الشتوية:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاستجداء، ورسم مشهد الابتداء، مجسدا صاحب البيت المضياف الذي ينحر ناقة، ولكي يوضح الواسطي كرم صاحب البيت، جعله في مستوٍ أعلى من الصورة، وعادته أن يجعل الشخص الأهمّ أكبر حجما، لكن في هذه المنمنمة جعله

* المقرنصات: هي من أشهر الزخارف الثلاثية الابعاد في الزخرفة الإسلامية، ظهرت في العهد السلجوقي والاتابكي، تعدّ بنية آسرة بشكل وحدة متكررة على طبقات، وكل وحدة مدعمة من وحدة أخرى أسفلها، وهي تجمع عناصر في شكل مستويات منحنية، كأنها تجاويف داخلية، الموسوعة العربية: م19، نفسه، ص269

أعلى مرتبة مبيّنا جوده وكرمه، كما جعل لباسه وهو ينحر ناقته بلونين، الأبيض والاخضر، وقد جمع بين نخلتين ليجعلهما انحناءة وانسيابا كأن الناقة استلقت على قوس يناسب انحناءتها وقد رُبطت قوائمها الأمامية معا والخلفية معا، كما تميزت المنمنمة أيضا بنوع مختلف من الأشجار مقارنة بباقي المنمنمات، فالبيئة صحراوية أكثر ما يناسبها النخيل، وهي إحالة إلى أن أهلها



أصحاب الكرم، وتكاثفت الشخوص تسدّ الفراغ والأفق تحت الناقة، من ينفخ نارا، ومن يحرك قِدرا، وامرأة في يمين الصورة تحمل أطباقا.

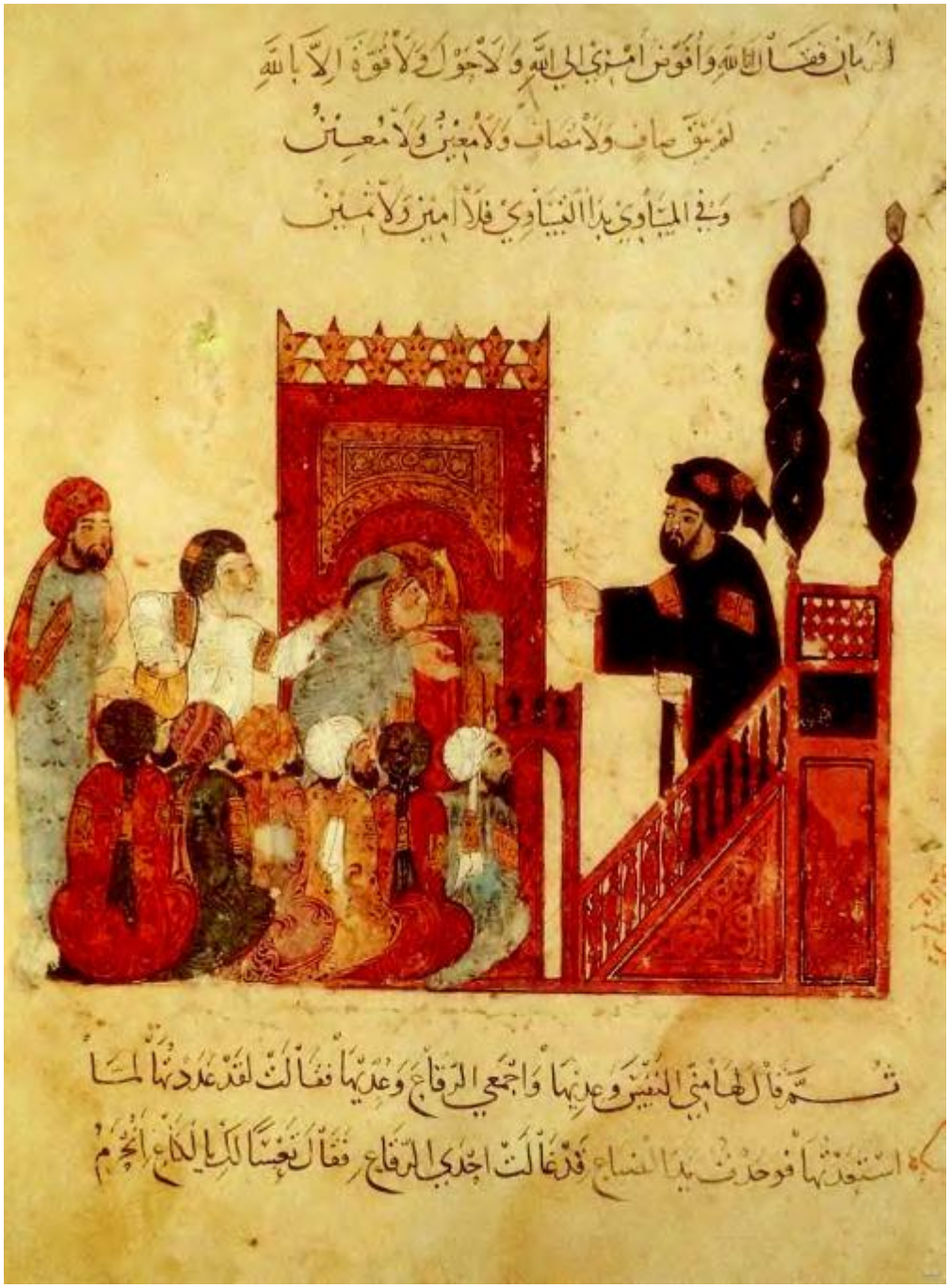
وخصّ الواسطي هذه المقامة بمنمنمة تمثل المشهد الأخير، ظهر من خلاله السّروجي ممتطيا ناقة بعد أن «استوعب كل ما رآه، وتوسّد وسادة كراه، فلمّا وسنت الأجفان، وأعفت الضّيفان وثب إلى النّاقة فرحلها، ثم ارتحلها ورحّلها، وقال مخاطبا لها»[1]، وتظهر الناقة وهي ترفع عنقها للسماء وكأنّها تستمتع بإنشاد السروجي، وتحث في السير فترفع رجلا وتضع البقية، وقد تزيّنت الأرض بشجيرة هي على ما يبدو نخلة في بداية نموها، ليعكس بداية لمقامة جديدة وأحداث جديدة وكأنّ الحريري يُعدّنا لحيلة جديدة مغايرة، والواسطي يمهد اللون والشكل لحلة مغايرة

[1] الحريري: نفسه، ص 274.

في منمنمات لاحقة، كما تزيّنت الأرض المعشوشبة ببعض الأزهار، وكأنّه يبتعد عن البيئة الصحراوية قاصدا بلده سروج.

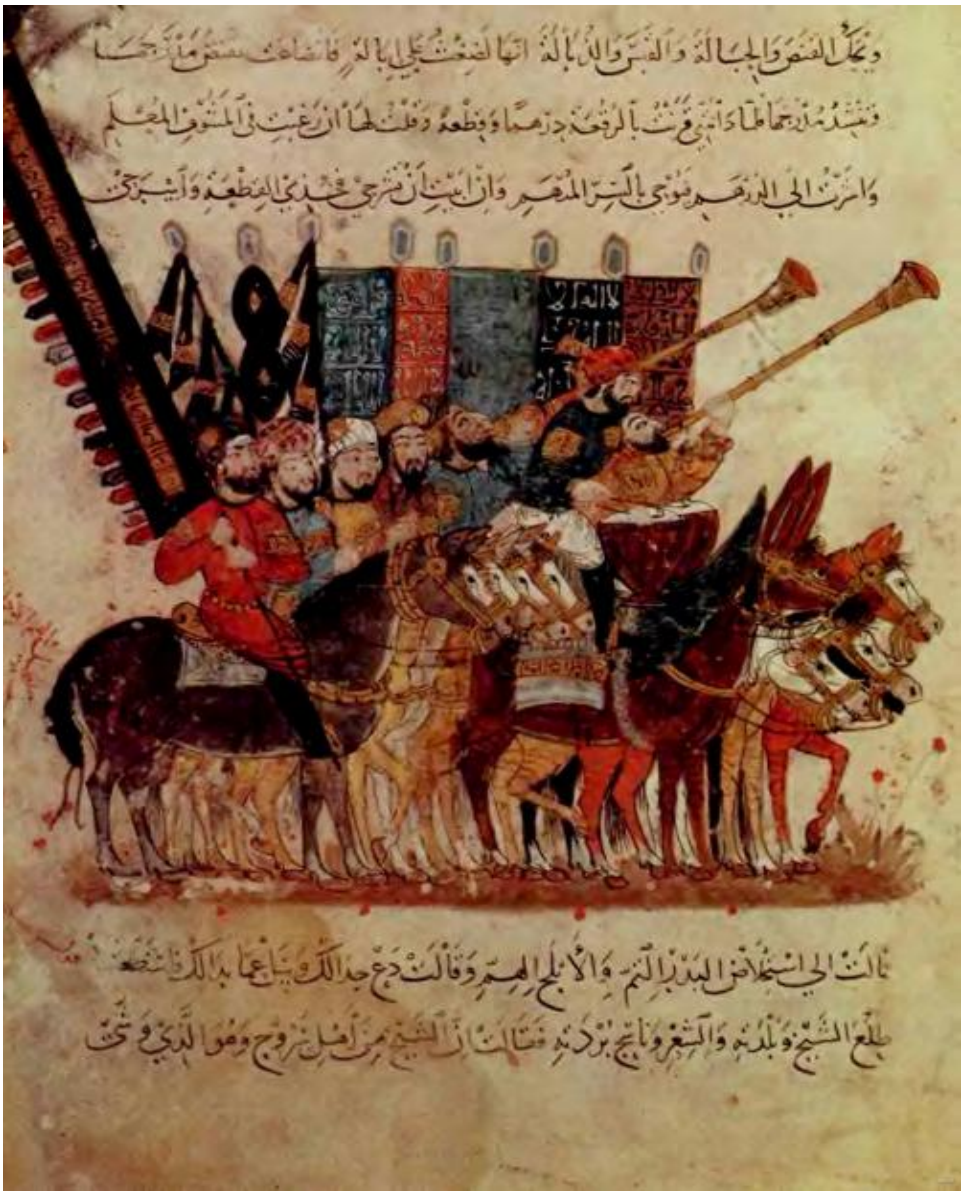
ب-المنمنمات التي تعكس حركة الحياة اليومية:

1-المنمنمة المرافقة للمقامة البرقعيّة:



خصّ الواسطي هذه المقامة بمنمنمتين كتب على الأولى مشهد الاستجداء، الذي دار في مسجد المدينة، وقت خطبة العيد، وقد وقفت زوجة السروجي بلباسها الأزرق، بمسجد برقعيد توزع رقاعا كُتب عليها شعر يصف حالها وحال زوجها، في حين وقف هو وراءها يدّعي العمى، والمصلون بين منصت للإمام ومتتبّع للسروجي وزوجه، ويظهر الحارث خلفهما متأثرا بمصاب الشيخ يحاول معرفة سبب العمى، مستفهما عما كتب بالرقاع.

أمّا المنمنمة الثانية فقد جسّد من خلالها الواسطي «يوم الزّينة» وموكب الاحتفال بالعيد، احتفالا يعكس جموع الفرسان، وتتحدّث المقامة البرقعدية عن «برقعيد في يوم عيد» في عبارات عامّة عن الفرسان الذين يتأهّبون للاشتراك في أحد الأعياد الإسلاميّة في هذه البلدة، يقول الحارث: «أزمعت الشّخوص من برقعيد، فكرهت الرحلة عن تلك المدينة، أو أشهد بها يوم الزينة،



فلمّا أظلّ بفرضه ونفله، وأجلب بخيله ورجله، اتّبعت السّنّة في لبس الجديد، وبرزت مع من برز للتّعييد»[1].

وقد أبدع الواسطيّ، في هذه المنمنمة باستخدام الأشكال مستقيمات كانت أو مستطيلات وكذلك القمم المدبّبة، فوق خلفيّة مشرقة على نهجه الذي رأيناه في لوحاته السّابقة، وثمّة نظرية معروفة تقول «إنّ العقل ميّال إلى كل ما هو مبسّط، ثمّ هو ميّال إلى تعميقه ليتعرف إلى الأشكال الهندسية النّمطية فيه، هذا الميل وذاك العمق إذا ما استطردَا، فمضيَا بحثا عن المتعة، انتهيا إلى استنباط التّوافق أو الانسجام التّشكيليّ، وكلّما اقترب الشّكل المُصوّر من الأشكال الهندسية النّمطيّة البسيطة كان في ذلك ما يقرّب العقل من إدراك الواقع، فالمربّع والمستطيل والمثلّث والدّائرة، هي الأساس في التكوينات المصوّرة، وهذه كلّها أشكال لا يستعصي على العقّل إدراكها»[2]، وها نحن نرى أنّ الواسطيّ لم يخرج عن هذه القاعدة الأوّليّة مستخدما الأشكال الهندسية المبسّطة: «فتتمثّل المستطيلات في الكتلة الوسيطة التي تجمع الفرسان والعازفين ومجموعة خيولهم وبغالهم، وفي البيارق الملتصقة المتتابعة وعليها نقوش وكتابات إسلاميّة، يغلب عليها لفظ الجلالة، والتي يتّخذ كلّ منها شكل المستطيل، وتتّخذ كلّها مجتمعة متحادية شكل مستطيل واحد، وفي الرّاية المستطيلة المائلة ذات الشّرائط المتدلّية يحملها الفارس الأوّل في صدر الصّورة إلى اليسار، وكذلك في البيادق المسدّسة الشّكل التي تتوّج هذه الرّايات كلّها، وقد استخدم الواسطيّ الخطوط المستقيمة المائلة بأسلوب يقطع رتابة المستطيلات ومشّكلّا حركة مضادّة للخطوط الأفقيّة التي يكوّنها الفرسان والدّواب، وتتمثّل هذه الخطوط في الأبواق الطّويلة المائلة ينفخ فيها العازفون، وفي الرّايات الشّرائطيّة المائلة في تعارض مع الأبواق، والتي تبدو حرّة طليقة وسط مستقيمات المستطيلات»[3]، كما «يعلو قارع الطّبل سائر رفاقه ليكسر أيضا رتابة صفّ وجوه الفرسان المتراصّة، التي تبدو غُفلّا من التّعبيرات، كما تسترعينا براعة الفنّان في رسم هذا الحشد من الشّخوص والدّواب متراصّة متلاصقة في تنسيق رائع، فعلى حين تنتفخ أشداق النّافخين في الأبواق، تضرب الخيل الأرض بحوافرها قلقة وقد توتّرت قوائمها وأجسامها وأعناقها وبدت مشدودة في تحفّز وانتظار، أمّا قوائم الخيل وحوافرها فقّد صوّرت غاية من الألحان والإيقاعات التي يصل

[1] الحريري: نفسه، ص 44.

[2] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص 120

[3] نفسه، الصفحة نفسها

إلى تصويرها سوى فنّان متمكّن مرهف الحسّ ثريّ الخيال، أمّا عن المقابلات والمعارضات والإيقاعات اللّونية في اللّوحة كلّها فهي إبداع يجلّ عن الوصف، وينطوي على شحنة من الإثارة الجياشة»[1]، ويلجأ الواسطي في هذه المقامة إلى قوانين الإيقاع لكي يحرّك علاقات العناصر فيما بينها بصريّا داخل مبنى اللوحة، ويعطيها الحيويّة، فأرجل الخيل ساكنة عموديّة، لكن لجأ إلى رفع رجل حصان إلى الأعلى لكسر سياق التّماثل(تماثل الخيل) بالتّنوّع (تنوع وضعياتها)، وليعطي المشهد حركة إيقاعيّة كما حرّك رؤوس عازفي الأبواق على شكل يختلف عن حركة حَمَلَة الأعلام، وجعل قارع الطّبل يندفع إلى الأمام على شكل يختلف عن غيره ليعطي حركة داخلية للمشهد، رغم سكونه الظّاهر، ونلاحظ في اللّوحة نفسها أنّ الأبواق والأعلام قد انتظمت بحيث تتبدّل زاوية ميلها على خطّ الأفق، ليعطي التّنوّع والتّوازي والتّوازن، والنّظام لتكوين اللّوحة ككلّ، ولتظهر من خلال ذلك كلّه، براعته في توظيف قوانين الإيقاع لإظهار جماليّة الشّكل، فيستخدم البساطة في التّكوين، التّعقيد أحيانا حسب متطلّبات الموضوع، ويظهر الإيقاع في المشهد ظاهريّا أو عميقا ممّا يدلّ على الغنى والتّنوّع في التّفاصيل التي يستخدمها لتعطي أعمق الأبعاد لأعماله، فالعمل الفنّي المجرّد هو تصوّر تجريدي وقيمة تجريديّة تخضع لقواعد التّجريد، لذلك فهو يدخل ميدان المعقول وينسجم مع العقل.

كما ونلحظ في هذه المنمنمة أنّ الشّكل يُحال لصالح المضمون، فالمقامات هنا تعكس طقوسا معيّنة، فقد خرج النّاس للتّعبّد، ويظهر ذلك جليا في المشهد الأوّل الذي دارت احداثه بالمسجد، وتعكس في المشهد الثاني جوّا كرنفاليا احتفاليا، يحيل إلى موضوعات شعبيّة فلكلوريّة مستندة إلى آثار الزّهو والخيلاء وذلك بإظهار التّناوب والتّتابع في ترجيع حركي، يتمثل في إيقاع ظاهر بين سيقان الإبل هذا الإيقاع يُظهر ولع الواسطي في تحويل مفردة ما أو وصفا عابرا لمشهد، إلى تصوير احتفاليّ، فندرك حينئذ أنّ التّتابع والتّناوب في حركة إيقاعيّة، قد رمزت إلى معنى موسيقي، وإذا ما تذكّرنا لفظ "برقعيد" على طريقة الحريري الذي جعله محلا للتعييد، وجدنا أنّ الواسطي يمتلك أيضا إحساسا بجرس الكلمة، قد أخذ معنى الخيل رمزا للخيلاء، فقد سمّيت الخيل خيلاء لاختيالها المشية، وهي هنا تختال في موضع السّلم لا موضع الحرب، فمن شرف الخيل أنّ الله تعالى، أقسم بها في كتابه حين قال: « والعاديات ضبحا»[2]، وهي خيل الغزو التي

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص121

[2] سورة العاديات، الآية 01

تعدو وتضبح، أي تصوّت وتصهل، فكأنّ خيول الواسطي هنا مباركة الغرّة حيث رسمها وهو مشبّع بأجواء احتفاليّة دينيّة، إلاّ أنّه صوّرها أقرب إلى الواقعيّة، وربّما الرمز في هذه المنمنمة، وقع بفعل تأويل الرّؤى حيث تدلّ في المقامات على جاه الرّجل وعزّه وسلطانه وشرفه، وهناك تفاسير ودلالات ورموز عن رؤيا الخيول المسرّجة، والبلق أو الدّهم والمحجّلة، والمكيتة، ونعتقد أنّ الواسطي إنّما زوّق ونفّذ بفعل ذائقته الموسوعيّة العربيّة، فالخيل حسب تأويلاتها تأخذ رموزا عدّة: «فالبلق المسرّج: فرح مجتمع، والدّهم: مال وسرور، الكميتة: قوّة وصلاح، الأسمر السّمير: كرامة، الأبيض المحمرّ: عافية»[1]، ولا تبدو هذه الصورة موضوعة من أجل التّعبّد وإنّما للتّأمّل أيضا، فلو أحصينا الخيول المسرّجة التي يمتطيها الفرسان والنّفّاخون، والطّبّالون والزّمّارون لوجدناها عشرة، –وهذا رقم له ما يمثّله في جسد النّوق في منمنمة المقامة الطيبية التي سنتحدث عنها لاحقا–فقد تكرّر في أكثر من مقامة، حيث أنّ هناك زمن باطني للأشياء محسوبة بأرقام وأعداد، تدلّ وفق تقويم غامض على أنّ للأعداد سلطانا، حيث يتكرّر الرّقم عشرة عند العرب، وعندهم عاشوراء وهو مأخوذ من العشر في أوراد الإبل، وهكذا نجد أنّ كلّ رقم قد استحوذ على كميّة من المصطلحات والاهتمامات من دون أن يُعرف لماذا هذا الرّقم بالذّات، ذلك «إنّ السرّ يكمن في معاني هذه الأرقام، إذ أنّنا نعرف أنّه غالبا ما استعملت الأرقام لإخفاء القضايا السّرّيّة المقدّسة، كما أنّها تؤلّف لغة سريّة يسمو معناها عن الأفهام، فالعدد عشرة مهم جدا في نظام العد، والأشياء المحيطة بنا مقسمة إلى أعشار(...) وفي نظامنا الحسابي يعتبر العدد عشرة بمنزلة التوقف، لأنّ الناس تعلموا الحساب على أصابعهم»[2].

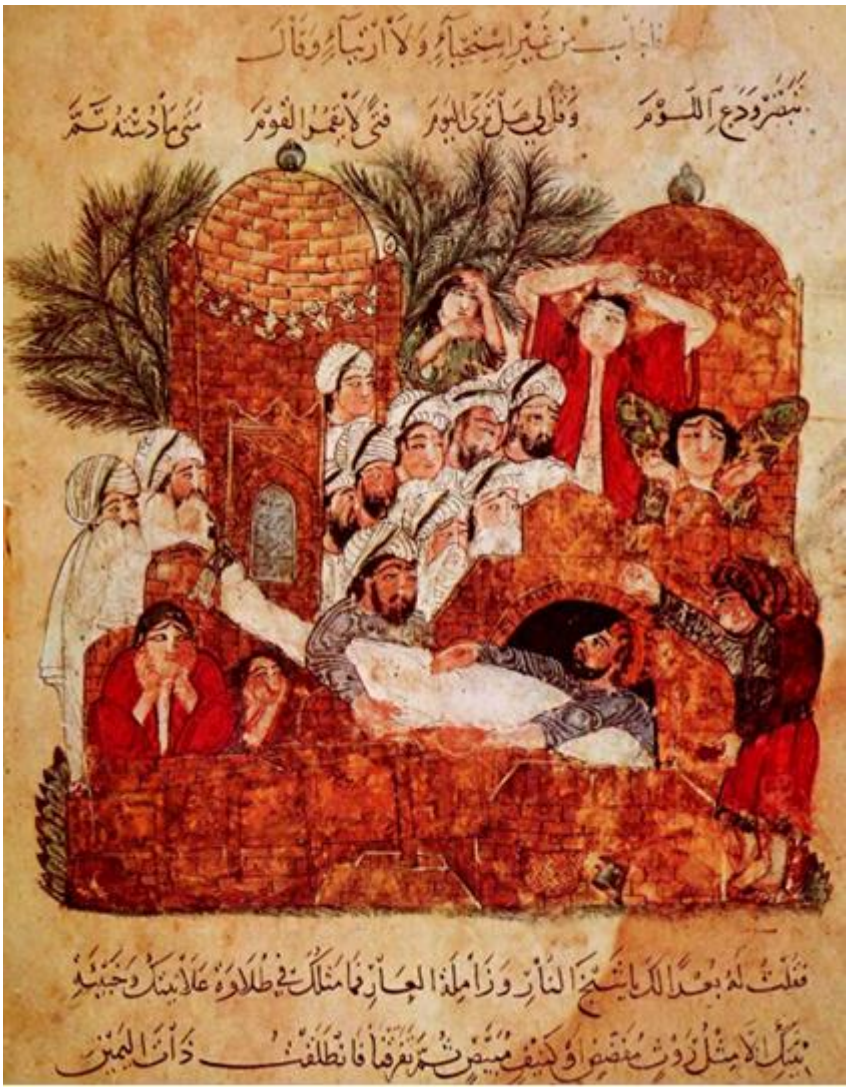
2–المنمنمة المرافقة للمقامة السّاوية:

كتب الواسطي على المنمنمة المشهد الأخير، مشهد التعرف، أمّا ما رسمه فمشهد الابتداء وتحكي والمقامة الساوية أنّ الحارث، زار مدينة ساوة، وكان في حال طيّبة من اليسار، وفيها انغمس في الملذّات ونسي الحشمة والوقار، وفجأة أحسّ بالذّنوب التي ارتكبها أو رغب في التّوبة

[1] محمّد ابن سيرين: نفسه، ص 199

[2] علي أبو صخر: أسرار الحروف والأعداد، اشراف العلاّمة عبد الكريم العقيلي، مؤسسة إحياء التراث، العراق، ط1، 2003، ص،45

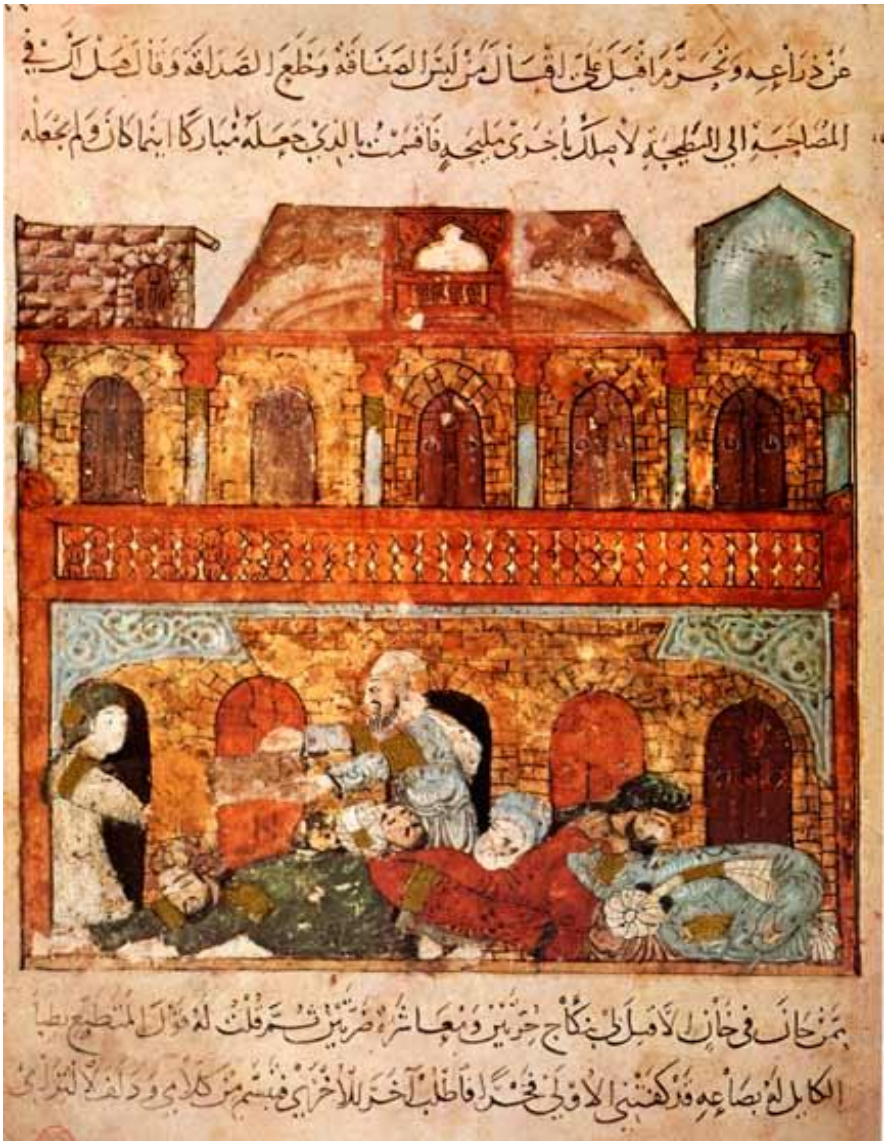
إلى الله، وأخذ في الصّلاة والصّيام وزهد الدّنيا، وأخذ يفكّر في الآخرة، وفكّر في أن يزور المقابر ويتّعظ بالأموات.



وتُصوّر المنمنمة القصّة في مستويين، يمثّل أعلاهما المدينة حيث يرمز الفنّان في إيجاز إلى الجامع، وإلى نسوة يبكين المتوفى، وفي أسفلهما المقابر، واللّحّاد يرفع جثّة الميت بعد إخراجها من نعشها ليودعها اللّحد، وقد أحاط به جمع من النّساء والرّجال لعلّ من بينهما أبو زيد، وذكرُ الحريري للمقبرة بأنّها محلة الأموات، لها من الدلالة ما لها، فهي مهما طال السّفر والتّرحال، لابدّ للإنسان أن يستقرّ بمحلّ واحد وهي الدّار الباقية، وقد ميّز هذه المنمنمة باستعمال اللّون الأحمر الذي كان طاغيا عليها في الأضرحة، وحتى بعض ألبسة النّساء حتى لا نكاد نميّزهم إلاّ من

وجوههم، واللّون الأحمر في موقع كهذا «يدلّ في المرض على الموت»[1]، أمّا باقي الرّجال فقد تميّز لون لباسهم بالأبيض، وتختلف دلالته من مكان لمكان، ففي حين يدلّ على الفرح والسّرور في بعض الأماكن، فإنّه يدلّ على الحزن في أماكن أخرى وقد تخلّل العمائم شريط أسود، دلالته على أنّهم في حزن ويبدو أنّهم من أهل الميّت، فملامح الحزن والكآبة بادية على وجوههم، أمّا من يحملون جثّة الميّت فيلبسون اللّون الأزرق «والزّرقة همّ وغمّ»[2]، في حين بدت النّساء بألوان تمايزت بين الحمرة والخضرة، لكنّهنّ بدين بحزن ظاهر بدا ذلك في حركة الأيدي.

3-المنمنمة المرافقة للمقامة الواسطيّة:



[1] محمد ابن سيرين: نفسه، ص 154.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

خصّ الواسطي هذه المقامة بمنمنمتين، كتب على الأولى الحديث الذي دار بين السروجي والحارث، ورسم المشهد الذي ذكره الحارث عن السّروجي وكيف نوّم القوم، ورسم منمنمة أخرى للمشهد الأخير، والحارث يلوم صاحبه على كيده ومكره.

وقد صوّر مشهد وقوف الحارث والسّروجي وابنه وكان واضحا من إشارات الأيدي أنّ الحارث يلومه على سوء صنيعه والسّروجي يبرر فعلته، وتبدو ملامح الحارث والسروجي قارة وواضحة في هذه المنمنمة وغيرها، وتحكي المقامة أنّ أبا زيد، أراد أن ينتقم من أهل واسط، لِما لقي منهم من إهانة وجفاء فاقترح على الحارث أن يتزوّج منهم، وخطب له بنتا وأعدّوا الحفل، وقام أبو زيد في الخطبة ووزّع الحلوى على المدعوّين عدا الحارث فقد نبّهه ألا يأكل منها، وما كانت إلاّ دقائق حتى نام المدعون جميعا ودخلوا في سبات عميق، فعرف الحارث أنّ الحلوى من صنع أبي زيد، وأنّه خلطها بمادّة منوّمة، ونرى في المنمنمة أبا زيد وقد عمد إلى متاع القوم وأكياسهم فنهب ما فيها وحمل جرابه وانسلّ قائلا لابنه «احتمل الباقي والله الواقي»، ولا ينفكّ الواسطي، يعتمد طريقة رسم الأماكن المغلقة بطريقة هندسية مميّزة، فيستعمل المربع والمستطيل

والأقواس وأنصاف الدوائر، يحدث بذلك حركة وتناغما، وإن كان المكان قارا مغلقا، فيفتح بابا ويغلق آخر، ليعكس حركة البطل وهو يستعد للهرب بعد أن انتقم من القوم وقام بتنويمهم.

4-المنمنمة المرافقة للمقامة الطّيبيّة:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد تعرف الحارث على السّروجي، أمّا ما رسمه فهو الحوار الذي دار بينهما، وبعد أن وصل موكب الحجّ إلى أمّ القرى يلتقي الحارث بالسّروجي، وقد صار فقيها في المقامة الطّيبيّة، وقد صوّر الواسطي هذا اللّقاء، مُلحًا على إغلاق الأفق -وأن كان المكان مفتوحا -بشجرة بين الحارث والسّروجي، وتبدو نسائم طيبة واضحة فقد أكثر من الزّهر واللّون الأخضر الدّال على الخصوبة والنّماء، كما ركّز على الحركات الإشاريّة التي تعكسها الأيدي، يدا الحارث ويدا السّروجي، ففي الحين الذي كان الحارث يسأل أحيانا فإنّ السّروجي يشير بيده إلى المكان الذي يودّ قصده وقد ذكره الحريري، بقوله «لنضرب إلى مسجد يثرب»[1].

وفي هذه المنمنمة جمع الواسطي، بين الحارث والسّروجي، فبدت شخصيّة الحارث، بتقاسيمه الدّقيقة ولحيته السّوداء، في حين بدا السّروجي الشّيخ بلحيته البيضاء، وهذه المنمنمة تسمح لنا أن نتبع الشّخصيّات الورقيّة في باقي المنمنمات لنكتشف أنّ الواسطي، حافظ على شخصيّة الحارث، فنستطيع أن نميّزه في كلّ منمنمة فلا تغيير لحق ملامحه، وكذا السّروجي، هو ذاته في أغلب المنمنمات إلاّ المنمنمات التي قام فيها بتنكّر معيّن، فأحالت صفته التي هو عليها.

[1] الحريري: نفسه، ص 199-200.

ورسم الواسطي منمنمة أخرى لهذه المقامة، كتب ما ذكره الحريري شعرا:

«وعذراء فُهت بها فانثنى ٭ عليها الثناء طليقا حبيسا

على أني من زماني خصصت ٭ بكيد ولا كيد فرعونَ موسى»[1]

[1] الحريري: نفسه، ص199

وصوّر الواسطي راعية وهي ترعى عشرة إبل على اختلاف ألوانها، تبدو الصورة في حالة توازن، إذ أنّ التّكرار في حركة السّيقان والأعناق المستمرّة في فراغ يمكن تجزئته إلى أقواس صغيرة تعطي حركة تناغميّة مع خفاف الجمال وسيقانها في تدافق ظاهر، يمتدّ من سكون حركة الرّاعية إلى الجمل العاشر الذي يمدّ عنقه إلى الأرض، والواضح هنا أنّ الواسطي لم يطابق رسم المنمنمة مع النّصّ، فهو قد استخدم مفردة (رهط الإبل) التي وردت عرضًا في المقامة التي تعتبر حدثا هامشيّا، ولكنّه جعله مثيرا، ويتكرّر الرّقم عشرة في هذه المقامة، وله دلالات عدة فهو عند العرب توقف العد، وعندهم عاشوراء، وهو مأخوذ من العشر في أوراد الإبل، والعشراء النّاقة التي أتى على حملها عشرة أشهر، والعشرين أن تكفّ الإبل عن الماء تسعا ثمّ ترد في العاشرة، والرهط؛ الجماعة من ثلاثة أو سبعة أو عشرة، وقد اختار الواسطي الرقم عشرة ليدل على لفظ رهط الابل، فجمع كل ألوانها فرسم: «بعير أحمر: لم يخالط حمرته شيء، بعير أورق: أسود يخالط سواده بياض، بعير أدهم: اشتدت زرقته حتى يذهب البياض الذي فيه، ناقة جُرشية: حمراء، بعير

أشكل: يخالط سواده حمرة أو غبرة، المَغص: البيض من الإبل، الآدم: الشديد السمرة، وقيل: الأبيض، فإن خالطه حمرة فهو أصهب، الأعيس: الذي خالط بياضه شقرة، الأكهب: من الكهبة وهي غبرة مشربة سواداً، الهجان: البيضاء الخالصة اللون، الأخضر: الذي اغبر حتى يضرب إلى الخضرة، الأحوى: الذي خالط خضرته سواد وصفرة، الأكلف: الشديد الحمرة يخلط حمرته سواد ليس بخالص، الأحسب: الذي في سواده حمرة أو بياض، الأمغر: في وجهه حمرة مع بياض صاف، الأسمر: الذي يضرب إلى البياض في شهبة، الغيهب: المظلم»[1]، وتُبنى هذه اللّوحة على فكرة تمثيل الجمل القائم أو على منظومة تجميع الجمال انطلاقا من هيئة جمل واحد، وتمثّل حركة الجمل، وشكله منظومة صوريّة تقوم على الحركة والتّكرار، وهي ذات بنية سائدة في المنمنمات الإسلاميّة، ويمكن اعتبار هذه الحركة على أنّها فعل رمزي للتّجمّع، كما يحيل هذا الفعل إلى عنوان اللّوحة إذ تورد الإبل في مكان واحد هو وسط اللّوحة، وقد مثّل الفنّان هذا التّجمّع على طريقة المنظومة الزّخرفية الإسلاميّة في وحدتها الهندسيّة والنّباتيّة، وعلى هذا الأساس رسمت الإبل بأسلوب التّجسيد، لكن تقنياته تتضاءل لصالح الحركة، وهنا نقع على تعيين واضح المعالم، وهو رأس الجمل المرفوع الذي يفتح فمه، وتشير حركة هذا الجمل إلى الشّكل المحمول على الموضوع، كما تشير إلى حركة الجوع أو العطش، وعليه فإنّ هذه الوحدات تشترك في ذات الموضوع إذ يمثّل المضمون مدلولا على معنى اجتماعي، وبه يشترك هذا المعنى مع الأشكال، مع أيّ منظومة جماليّة خاصّة، ويمكن أن نتحدث في هكذا مضمون على التّكرار الذي يؤسس إلى وحدة تشكيليّة تتساوى فيه العناصر، ذلك أنّ الزّخرفة الإسلاميّة لا توجد فيها سيادة لعنصر واحد، بل أنّ العناصر مجتمعة تعطينا جمالية الابداع العربي ودقة تصويره، كما يمكن ملاحظة الأرجل التي تحاكي فعلا بصريّا زخرفيا متكرّرا، تشكّل الأرجل المجرّدة الطّابع الإيقاعي للّوحة، وتشترك مع الرّؤوس في ذات الطّابع، في حين يخترق بعض الازاحات الدّاخليّة في حركة جملين، ورغم أنّهما لا يشتركان في تلامسهما مع الأجزاء أخرى، إلاّ أنّهما يعودان إلى الاشتراك سويّة في ذات التّكرار، وهذا بالطّبع يحاكي البنية اللّونيّة في اللّوحة، ويقوم هذا العمل على وحدة لونيّة تقترب كثيرا في تشكيلها من الرّؤية الواقعيّة للون، فالشّيء الوحيد الذي يخرج من دائرة الحيوان والنّبات، هو ذلك الإيحاء الذي تحدّده ملامح البيئة، التي تخلو منه إلاّ في مواقع وجود الماء الذي يحدّده هنا موقع الإنسان في هذه المنظومة الرّمزيّة، وإذا حاولنا تقويم الألوان وقدّمنا رؤية

[1] ابن سيدة: المخصص كتاب الإبل، دار التراث، القاهرة، مصر، ج7، 1987م، ص 76

إنسانية وجدنا هذه المقامة لا تخلو من ألوان مشتقّة من البيئة، فسيادة الألوان المشتقّة من لون التّراب، الأسود والأحمر والأصفر والبني، وهذه ألوان برّاقة لكنّها غير متقنة، لأنّ الغالب هو الأصفر لما يرمز هذا اللّون للشّمس والذهب، وله دلالته الواضحة في القرآن الكريم، وقد رسم الواسطي هذا العمل محمّلا إيّاه رموزا ودلالات وصياغات بيئيّة عربيّة خالصة تدلّ على واقعيّة محدّدة، وردت في مفردة عابرة، فحمّل عليها المزوّق أحمالا، فإنّ الجِمال هنا أصبحت تحمل لقوى جمالية بصرف النّظر عن حقيقة الأشياء وسلطتها، فكانت اللّوحة مثقلة بالرّسم البيئي، ووحيه المتقدّم الذي يرجو أن يعبّر عن صفات أيّ شيء آخر وخصائصه.

5-المنمنمة المرافقة للمقامة العُمّانيّة:

خصّ الواسطي هذه المقامة بعدة منمنمات، لاختلافها عن بقية المقامات، فالمقامة العُمانيّة من المقامات الأكثر تعقيدا، وذلك أنّ الحريري، خالف الرحلة البريّة وجعل الرحلة في هذه المقامة بحرية، ولأنّ «أحداثها تجري في جزيرة، واختيارُ عُمان اسما لهذه المقامة يخلق لدى القارئ العارف بجغرافية شبه الجزيرة العربيّة عالما ممكنا يشكل البحر أحد مكوناته الرئيسيّة والأساسيّة على اعتبار أنّ هذه المدينة الكبيرة تقع على ساحل البحر، إلاّ أنّ الشيء الأساسي المتعلق بهذه النقطة هو أنّ هذه المدينة يربطها خط بحري مع الهند مرورا بجزيرة هنديّة مشهورة هي جزيرة " سيلان"»[1].

والمقامة العُمَانيّة، هي المقامة الوحيدة بين مقامات الحريري، التي تميزت بالتعدد القصصيّ «القصص الداخلي» يكون فيها الخروج أو الرحلة بحريّة، وتبدأ أحداث المقامة بإعلان الحارث بن همّام، مللهُ من السفر برًا، ورغبتهُ في ركوب البحر، وهذا التغيير بحدّ ذاته هو تمهيد لتغييرات لاحقة سيشهدها تسلسل الأحداث، بدءًا من المغامرة البحريّة التي حملت معها الكثير، منذ اللحظة التي شرعت فيها السفينة بالإقلاع، إلى الصوت الهاتف الذي اقتحم فضاء الليل وفضاء السفينة مدعيًا خبرةً وتجربةً، وامتلاكا لحرز هو حرز السفر الذي « يُنْجِي منَ الغَمِّ إذَا هَاجَ مَوجُ اليَّمِّ »[2] وكان الهاتف البطل أبو زيد السروجيّ، الذي ادّعى بما لديه أنْ يحمي أهل السفينة من أخطار البحر، هذا الأخير "البحر" كان له الدور الكبير في تغيير مجرى السفينة، وبالتالي مجرى

[1] رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، شركة النشر والتوزيع المداس، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000، ص:194

[2] الحريري: نفسه، ص237

الأحداث، بأن هاج واضطرب ورمى بالسفينة ومن فيها، ودفعها إلى أن ترسو بجزيرة مجهولة، لا يُعلَم ما فيها، ولا من هم أهلها، ولمّا طال هيجانُ البحر و« تمَادَى اعْتِيَاصُ المَسيرِ، حتى نفِذَ الزادُ غيرَ اليَسيرِ »[1] فكان هذا الحدث تمهيدا لتغييرات أخرى، فتطوّع البطل ومعهُ الراوي ليبحثا في هذه الجزيرة عمّا يسدُ الجوع ويروي العطش، ليحملهما هذا التطوع إلى مغامرة جديدة وقصة فريدة، فيجدا نفسيهما أمام «قصرٍ مَشيد له بابٌ من حديد ودونهُ زُمرةٌ من عبيد» هنا تتسارع شياطين أفكار البطل، ويُعمل ذكاءه ودهاءه وكل ما أوتي من حيل ليصل إلى هدفه المنشود «لنتّخذهُمْ سُلمًا للارتقاء»، وذلك بعد أن لمس سمة الحزن على وجوه الحرّاس، ألحّ البطل في السؤال لمعرفة "سَبب الحُزن الشَامل"، ولمّا علم السبب صار البطل «عرّافًا كافيًا، ووَصّافًا شَافيًا» بيده ما يَجلُو الهَمّ عن شاهِ القصرِ ومن فيه، لتحمله هذه الحيلة وهذا التنكّر الجديد إلى داخل القصر، لتبدأ أحداث جديدة وتغيير آخر يرتقي فيه البطل من ابن سبيل في أوّل المقامة، إلى درجة المقربين لشاه القصر.

[1] رشيد الإدريسي: نفسه، ص238

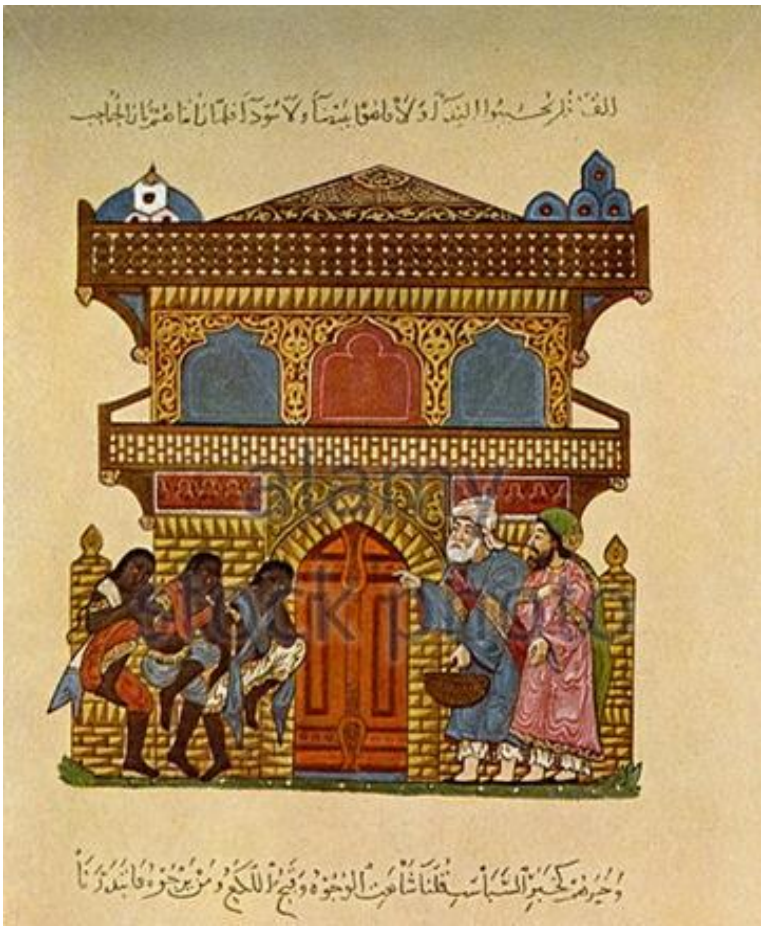
رسم الواسطي منمنمة لمشهد الابتداء، كما صوّر السّفينة وهي تستعدّ للإبحار، وقد تعلّق السّروجي، يمدّ يديه لمن عليها كي يرافقهم في رحلتهم هذه، وتبدو على وجوه ركاب السّفينة الحيرة والخوف إمّا لأنّ الرّحلة البحريّة توحي بالخطر والسّير نحو المجهول، وتبدو حالة البحر هادئة تحدّه الصّخور، دلالة على أنّ السفينة بالمرسى وقد رفع أهل السّفينة المرساة استعداد للإبحار، واختار الواسطي للمقامة العمّانية، المقطع الأولّ الذي أدعى فيه أبو زيد السّروجي أنّه يملك حرز السّفر عند مسيرهم في البحر، ويذكر الواسطي آخر هذا المقطع ليكتبه أعلى المنمنمة فلا يذكر رقم المقامة التي توافق المنمنمة، أمّا المنمنمة الثانية التي خصّها بهذه المقامة هي منمنمة تعكس صورة فلك في البحر، يميّز الفلك بَحّارةٌ شِدادٌ، أمّا الحارث بن همّام والسّروجي وباقي الأفراد، فقد كانوا داخل السّفينة لا يظهر منهم إلاّ وجوههم ذات السّمة العربيّة، اللّحيّ السّوداء والعمائم التي تغطي الرّؤوس، ولا يتوقف السارد (الحارث) عند استعمال الأفعال المضارعة بل تأتي أحيانا مسبوقة بالجزم وبأفعال توحي بديمومة السرد يقول الراوي: «ولم نَزلْ نسيرُ والبحرُ رهوٌ، والجوّ

صَحوٌ، والعيشُ صفوٌ، والزمانُ لهوٌ، وأنا أجدُ للقيانهِ، وَجدُ المثريِّ بعُقيانِه، وأفرح بمُناجَاتِه، فرح الغريقِ بمَنْجاتِه»[1].

وكتب الواسطي على المنمنمة الثالثة، وهي المنمنمة التي تعكس وقوف الحارث والسروجي، أمام قصر بالجزيرة، قول الحارث: «فلم يجيبوا النّداء، ولا فاهوا بيضاء ولا سوداء، فلمّا رأينا نارهم

[1] الحريري: نفسه، ص 237.

نار الحباب، وخبرهم كسراب السّباب قلنا: شاهت الوجوه، وقبح اللّكع ومن يرجوه، فابتدرنا خادم قد علّته كبرة، وعرته عبرة»[1].



وقد رسم الواسطي قول الحارث: «فنهدنا إلى الجزيرة على ضعف من المريرة، لنركض في امتراء الميرة، وكلانا لا يمتلك فتيلا، ولا يهتدي فيها سبيلا، فأقبلنا نجوس خلالها، ونتفيّأ ظلالها، حتى أفضينا إلى قصر مشيد، له باب من حديد، ودونه زمرة من عبيد فناسمناهم لنتخذهم سلما إلى الارتقاء، وأرشية للاستقاء، فألفينا كلاّ منهم كئيبا حسيرا، حتى خلناه كسيرا، أو أسيرا، فقلنا: أيتها الغلمة، ما هذه الغمّة»[2]، والواضح من خلال المنمنمة أنّ بناء القصر يختلف عن البناء العربي الإسلامي، حيث تبدو المنازل العربيّة بارتفاع محدود، في حين أنّ البناء في هذه المنمنمة

[1] الحريري: نفسه، ص 238.

[2] نفسه، ص 238.

يعكس فخامة فهو ليس بمنزل، بل هو قصر شيّد وقد دلّ على ذلك قول الحارث «قصر مَشِيد، وله باب من حديد» كما تبدو علامات الحزن والكآبة واضحة على عبيد القصر.

ويخصّ الواسطي المقامة العمّانيّة بمنمنمة رابعة، هي لحظة يدعى السّروجي أنّه عراف كافٍ ووصاف شافٍ، ويدخل قصر شاه الرّقعة، ويقسم الواسطي المنمنمة قسمين قسم علوي، خصّ وسط الصّورة للملك وهو يتربّع عرش ملكه أمّا يمينها العلوي فالحارث بن همّام، وهو يرفع أكفه للدّعاء، أمّا يسار الصّورة فالسّروجي، وقد انزوى في مكان وهو في شغل شاغل، أمّا القسم السّفلي من الصّورة، فقد خصّه لعقيلة الملك، وهي في وضع استعداد للولادة وقد استعانت بما أعدّه لها أبو زيد السّروجي، ليعينها على الولادة محرّكا كلّ حواسّها، حاسة البصر، والشّمّ واللّمس وقد خطّ الواسطي على المنمنمة، «إلى أن أعطى البحر الأمان وتسنى الإتمام إلى عمان، فاكتفى أبو زيد بالنّحلة وتأهب للرّحلة، فلم يسمح الوالي بحركته، بعد تجربة بركته»[1]

واستعمال الأفعال، «يخلّص المسار السرديّ من الوصف ويحرّر وجهة الزمن ليلج لعبة التداخل هذه اللعبة التي تنتج بمعيّة السرد عالما زمنيًا جديدا يكسر البناء الخطي للسرد المُعتاد في باقي المقامات»[2]، و«تتعدد التصورات عن الفضاء الحكائيّ من دلالته على المكان أي الحيّز الجغرافيّ، إلى الفضاء النصيّ أي الحيّز الطباعيّ الذي تشغله الكتابة نفسها، إلى الفضاء الدلاليّ الذي يلتبس بمفهوم الصورة عند جنيت، ويتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقيّ، إلى فضاء المنظور أو الرؤيّة كما هو الحال عند كريستيفا»[3]، إنّ هذا التعدد سمح للواسطي أن يعدّد المشاهد التي توالت في المقامة، لذلك وجدناه خصّها بمنمنمات عدة، ولم يبخسها حقها بأن يصور كل مشهد بما يوافق ما ذكره الحريري في المقامة، لذلك يرى لحميداني «أن الفضاء أعمّ من المكان، لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافيّ وإن كان أساسيًا، إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المُحدّد والمُجسّد لمعانقة التخيليّ والذهنيّ، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[4]، فهو يرى أنّ الفضاء، مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائيّة في سيرورة الحكي وقد تعاملت المقامة العُمانيّة، مع الأمكنة بانتقاء جمالي أفاد أحداث القصة، كما أفاد مشاهد المنمنمة، وذلك بتخيل مجرياتها حيث منح الأحداث الإطار المكانيّ المطلوب:

---

[1] الحريري: نفسه، ص 240.

[2] عبد القادر فيدوح: حدود السرد في قصة التنين لعمار لحسن، مجلة التبيين، العدد7، ص:58

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 59-61

[4] نفسه، ص:63

– المكان الأول: شاطئ إحدى مراسي عُمان أين تبحر القوافل البحريّة طلبا للرزق، فكانت المنمنمة الأولى.

– المكان الثاني: ظهر السفينة بعد تطفل أبو زيد السروجيّ وركوبه البحر مع الحارث ومن معه إلى أن اهتاج البحر وأرسُوا في جزيرة مجهولة، فكانت المنمنمة الثانية.

– المكان الثالث: أمام باب القصر والقصة الطارئة أمامه، ومنه صوّر الواسطي المنمنمة الثالثة.

– المكان الرابع: داخل قصر شاه الجزيرة وما ادّعاه البطل من قدرة على السحر وتيسير الأمور، فصور من خلاله الواسطي المنمنمة الرابعة.

وجاءت معالم المكان تِباعًا منذ بداية القصة إلى آخرها ضمن سياق السرد أو مفردات الحوار، ليصور لنا الواسطي أغلب أحداث القصة، ويخصّ كل مشهد بمنمنمة، حيث رأينا منذ البداية اختيار مدينة عُمان دون غيرها لما يتعلق بها من دلالات الرزق، وما سيُحدث هذا المكان بالذات في باقي النصّ، ويأتي بعدها البحر بما فيه من دلالات وخيرات ورزق، ثم ما فيه من مغامرة وركوب للخطر، ثمّ الجزيرة التي لم يحدد معالمها بصفة دقيقة، لكنه ذكر ما فيها من نبات كالزعفران والورد، وما يتضح من أنها جزيرة من جزر الهند التي تكثر فيها البهارات، ثمّ داخل القصر وكيف وصف خُدامه بالخفة والسرعة «فلم يكن إلاّ كلا و لا حتى برز من هلمم بنا إليه»[1]، «فما إن رجع النفس حتى احضر ما التمس»[2] حتى كأنهم ليسوا من بني البشر.

والملاحظ أنّ المكان قد ظهر وفق ما استلزم أحداث المقامة، دون ذكر التفاصيل التي قد لا تكون لها أهميّة في خدمة الحدث وتطوره، فما كان لنا أن نعرف طبيعة شظف العيش ولا لينه ومفرداتهما الموظفة ولا طبيعة نظم الحياة العربيّ الرّحالة، ولا المُلك واستقراره في القصور لولا أنّ حبكة القصّة استلزمت تلك المفردات لتتفاعل معها الأحداث بشكل جمالي يمنح المتلقي إحساسا بطبيعة المتغيرات الموجودة في الأمكنة، ودور بعضها الرئيس في وصف الأحداث والشخصيات، حيث انسجم ذلك مع البنيّة الجماليّة للمقامة باعتبارها قصة فنيّة، وقد استغلّ الواسطي كل هذا الوصف، لتوظيفه في منمنماته بأدق التفاصيل وإن لم يستعمل المشهد كاملا، إلاّ أنه يستعمل

[1] الحريري: نفسه، ص239

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

رموزا دالة تحيلنا مباشرة إلى النص، فكثّف رموز منمنماته حتى أن الذي يتابع تفاصيلها يحسّ بالحاجة إلى وجودها رفقة النص، كنص موازٍ موضحة وشارحة ومدعمة النص الأصلي.

6-المنمنمة المرافقة للمقامة الحجريّة:

كتب الواسطي في المنمنمة حوار السّروجي وابنه وهو مشهد الحيلة، ورسم قول الحارث بن همّام في مشهد الابتداء، ويبدو الازدحام وحشد الناس واضحا في المنمنمة فقد صوّرها الواسطي عاكسا صورة الحجام الذي يقصده العامة من الناس، وقد تجمّع حشد كبير على اختلاف هيأتهم وأعمارهم كلّ ينتظر دوره، في منظر أماميّ مسطّح لا يبدو من الأشخاص الذين توجهت انظارهم صوب الحجّام إلاّ خلفهم، أمّا جانبا اللوحة فلا تظهر الأجساد، بل تظهر الوجوه وقد شدّ تركيزها لمنطقة معينة، وقد صوّر الواسطي ما يشبه الإطار يعكس دكانا يضم الحجام ومن يودّ الحجامة،

في حين صوّر جموع الناس وكأنّهم تراصوّا على أكتاف بعض وقد اختلفت أشكالهم وألوانهم وألوان ألبستهم، وذلك له من دلالة على أنّ الحجّام شاطر يقصده جمع كثير، لكن الملاحظ على هذه اللوحة أنّ ضررا كبيرا قد لحق شقّها الأيسر فقد أُتلفت الوجوه، وانمحت ملامحها تماما وكأنها لم توجد أبدا، والملاحظ أيضا كثرة الزخارف على العباءات، وقد خص المزوّق زخرفة العباءات بأشخاص دون غيرهم، هم الذين توسطوا اللوحة وكان اتجاه انظارهم للحجام، فأكثر من الزخارف لإذابة مادة الجسم ولكي لا يمل الناظر إلى اللوحة، وقد كثر الأشخاص فيها.

ج-المنمنمات التي تعكس الحياة الدينية:

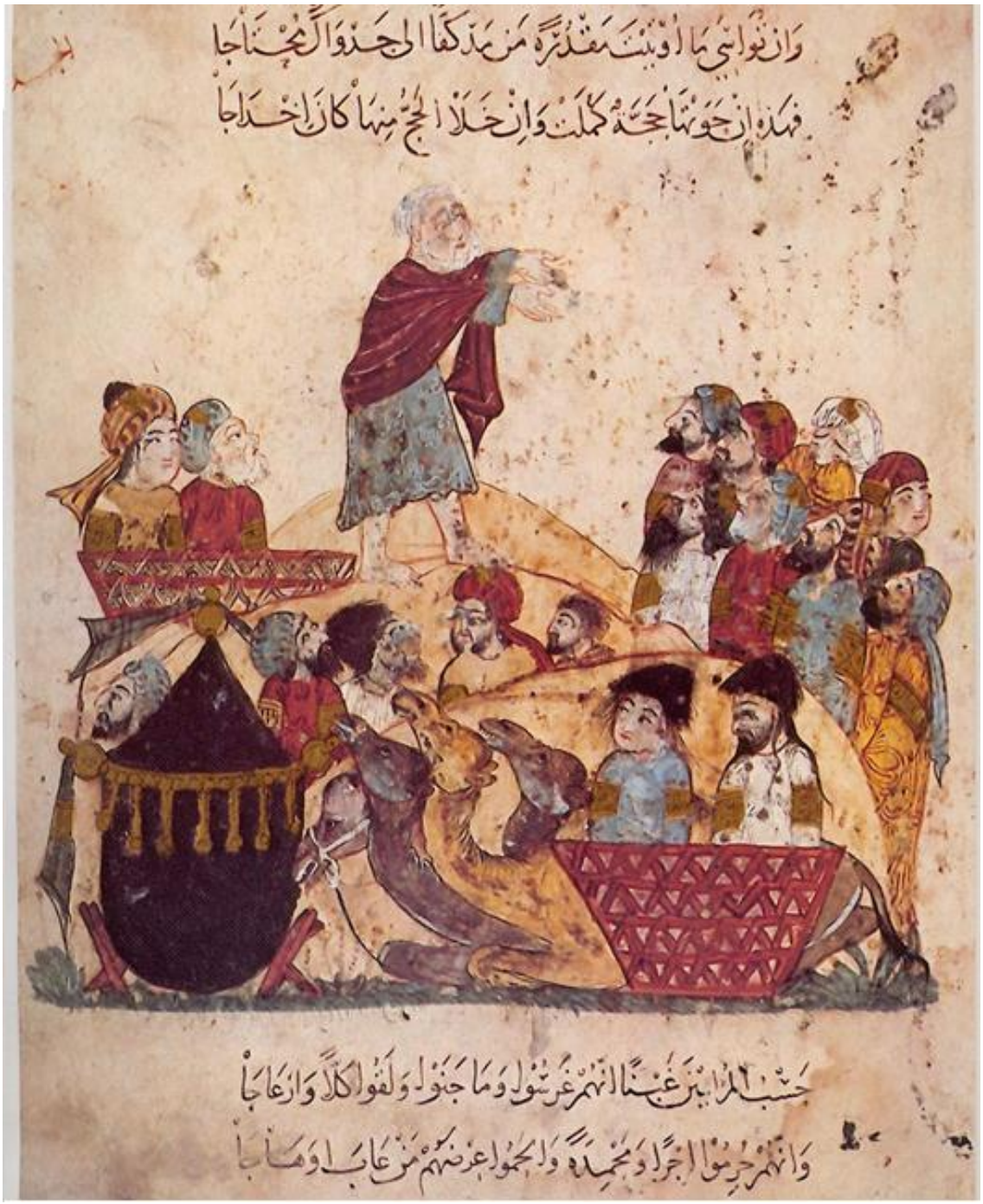
1-المنمنمة المرافقة للمقامة الرملية الأولى:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاحتيال، أمّا المشهد الذي قام برسمه فهو مشهد الابتداء، وقد صوّر الواسطي الموكب في أبهى صوره وقد جمع المشهد خيلا ونوقا، تعلوه أصوات الأبواق دليل على أنّ الموكب موكب حجّ لتنبيه الغافل إلى أن تقترب القافلة إلى مكّة، وهذا ما حدث مع الحارث، فقد قصد ساحل الشّام للتّجارة، فلمّا صادف الرّكب الذي يشدّ الرّحال إلى أمّ القرى، غير وجهته من ربح يبغيه إلى حجّ يرتجيه، ولم يستعمل الواسطي اللّون الأبيض لباسا للحجيج لكنّه استعمل اللّون الأزرق لغالبية الرّجال، وهو دلالة على حزنٍ مالم تطأ أقدامهم أرض أمّ القرى.

واختفت أرجل النوق في هذه المنمنمة، وكل الذي ظهر منها هي رؤوسها بين جمل يرفع رأسه، وآخر ينزله أرضا، فقد أراد التركيز على الجموع المتراصة، والذي يهمه هنا هو إظهار ما فوق النوق لا أقدامها، ففي الحين الذي رأينا الواسطي يركز نظر الرائي إلى سيقان الإبل ليبيّن حركتها من خلال التكرار والترجيع، ليُظهر حركة سيرها أحيانا وإيقاع الموسيقى أحيانا أخرى.

نجده في هذه المنمنمة يخالف سابقاتها، ويركز على ما فوق الإبل من حركة وإيقاع، فرُفعت الرايات مستقيمة مشكلة مستطيلا تتدلى منه الأشرطة، وارتفعت النوق بركّابها ممن يرفعون الرايات ويقرعون الطبول، وعلا صوت الأبواق وانخفضت نوق بأصحابها، وكأنّ النوق خفضت أعناقها من علو الصوت الذي كان مدويا، وحتى قارعوا الطّبول يرفعون عصيّهم عاليا ليسمعوا كلّ غافل ويزلزلوا القلوب شوقا إلى بيت الله، وفي الحين الذي أخفى الواسطي أرجل الجمال لأنّ الغاية إظهار ما على ظهورها من حركة، وإسماع الأصوات، فقد كان لارتداد الصّوت وقعا واضحا

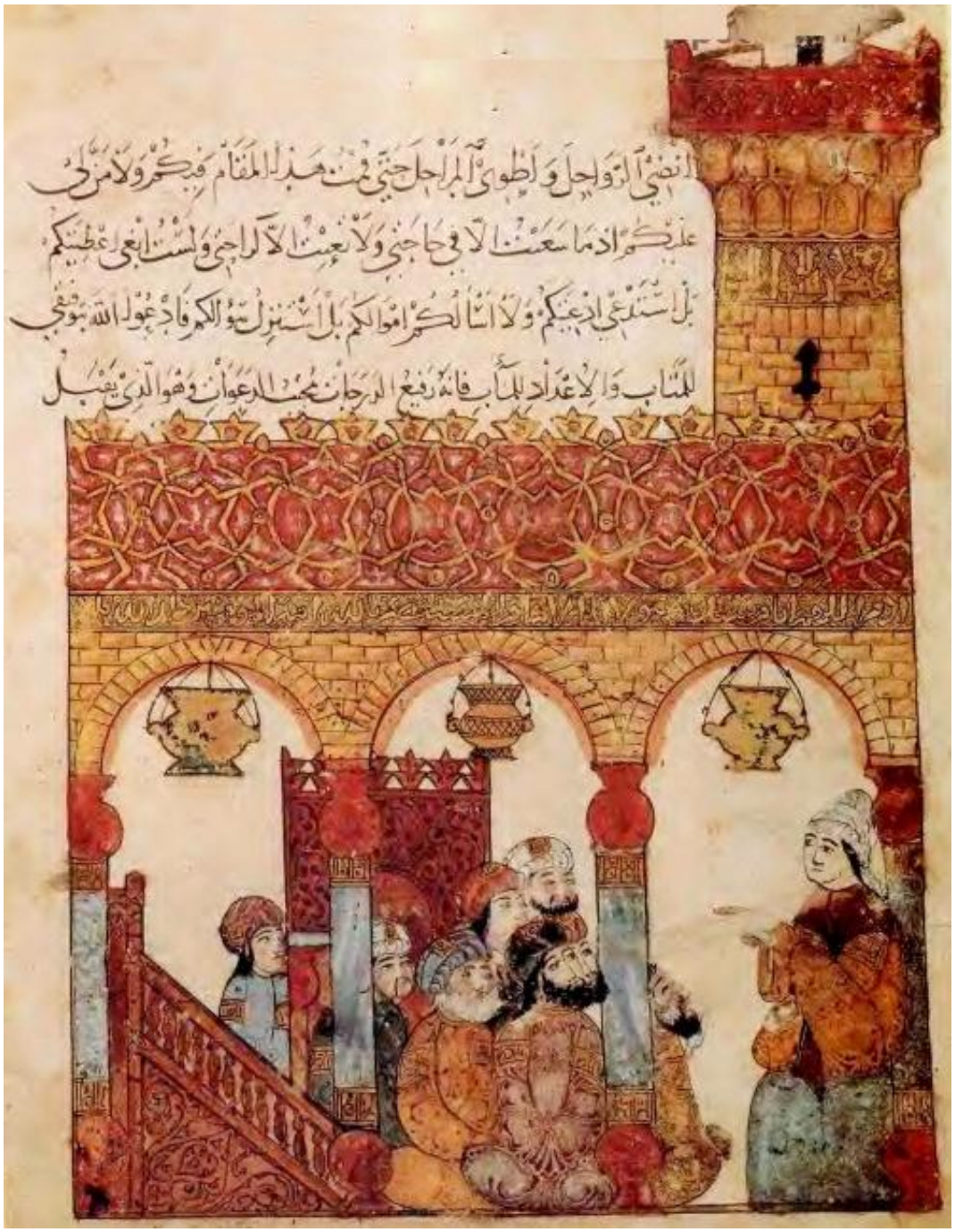
وظاهرا وهذا ما هزّ وجدان الحارث وجعله يغيّر وجهته، في نفس الوقت رفع الواسطي، رجل الحصان ليدلّ على حركة الموكب، ورفع رجلا واحدة دليل على أنّ الموكب يمشي بهدوء لا يسرع في حين جعل أحد الجمال، أسبق من آخر دليل على سرعتها، لأنّها وإن أسرعت يختلف مشيها عن مشي الخيل وسرعته، لذلك تعمّد إخفاء أرجلها واستطالت رقابها في حركة متناغمة تتسابق، فهذا أوّل وهذا ثان، وهذا ثالث وخامسهم تثاقل أكثر أنّه يحمل هودجا، أضف إلى ذلك بعض المشاة الذين يرافقون القافلة.



وكتب الواسطي على منمنمة أخرى لهذه المقامة مشهدا آخر من مشاهد الاحتيال، ورسم الواسطي قول الحريري، في مشهد الابتداء، وتروي المقامة الحادية والثّلاثون الرملية، كيف سافر الحارث إلى بلاد الشّام ولمّا استقرّ به المقام، وجد بها جمعا يعدّون أنفسهم للسّفر إلى مكّة لأداء فريضة الحجّ، ولم يلبث أن وجد نفسه في صحبتهم، ولمّا وصلوا إلى الجحفة، وهي مدخل الحجّاج إلى مكّة، أناخوا الرّكاب، وإذا برجل طلع عليهم من فوق الهضبة، ووقف ينادي هلمّوا إليّ، فأقبل الحجّاج نحوه من كلّ مكان، وجلسوا ينظرون إليه، وفي كلامه راغبين، فاخذ يعظ، ويبشّر وينذر، بكلام بليغ طورا شعرا، وطورا نثرا، ففطن الحارث إلى أنّه أبو زيد، بنبرات صوته وفصيح وعظه، فقصده فإذا به كما توقّع، ففرح به وعانقه عناق الألف للام، وسأله أن يلازمه ولكنّه أبى أن يزامله، وقال: عزمت في هذه الحجّة ألاّ أصاحب إنسانا ولا أتّخذ رفيقا، وأخذ يخاطب نفسه تائبا مستغفرا، والملاحظ على جموع الناس في المنمنمة الثانية، اختلافا في الهيئة واللباس، وقد تميّزت منمنمات الواسطي بالمسحة العربية على الوجوه، العيون سوداء كبيرة، والأنوف القنى واللحى السوداء أو البيضاء، والعمائم الملتفة على الرؤوس، لكن في هذه المنمنمة ينضاف أشخاص اختلفت ملامح وجوههم وحتى أنهم يرتدون قبعات دون العمائم ومنهم من طال شعره، وكأنهم أجناس لا تنتمي للعرب، ولأنّ الرحلة رحلة حج، تفطنّ الواسطي أن يمازج بين الاجناس على اختلافهم هيئة وشكلا، لأنّ الحج لم يكن يوما حكرا على العرب، بل هو للمسلمين جميعا، وهذه المنمنمة كغيرها في الدمشقية، تضم أشخاصا من دون عمائم، والملاحظ أن الواسطي يحاول دوما أن يعكس هيئات مختلفة عرفت في تلك الفترات، أضف إلى ذلك نظرته الدقيقة في تصور المشهد، وبالرغم من أنّ الحريري لم يذكر أن موكب الحج يضم أناسا على اختلاف هيئاتهم، إلاّ أنه يتفطن في كل مرة احتاج المشهد إلى دقائق قد يهملها اللفظ، فيضيف من ذاته أحيانا ويتقيّد بالنص أحيانا أخرى، ويرسم لفظا عارضا إن ألهمه اللفظ المكتوب بُعدا قد يزيد من إيحاء النص ويعكس دلالة معينة وترميزا مشفرا يحتاج الوقوف عنده، وهذه المقامة وبعدها المنمنمة، تحيلنا إلى ما سيأتي في المقامة البصرية.

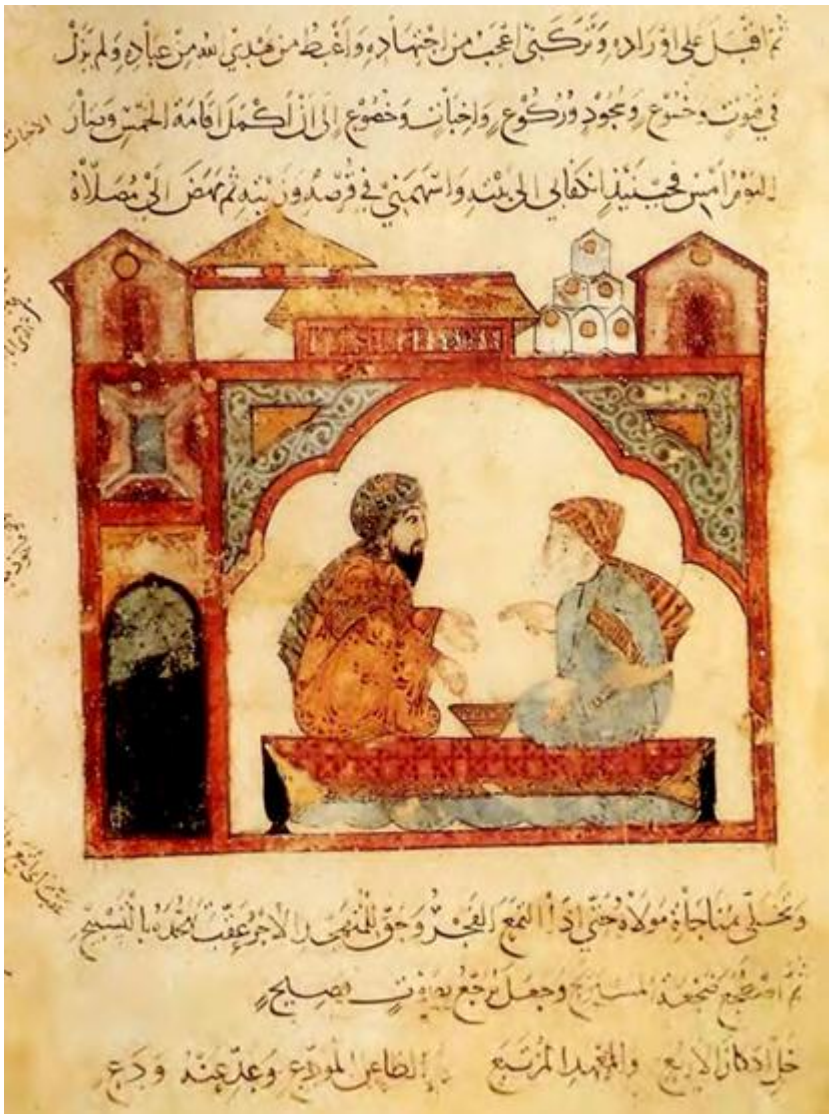
2-المنمنمة المرافقة للمقامة البصريّة:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد توبة السروجي، ورسم منمنمة أخرى هي المشهد الأخير الذي ذكره الحارث كتب ما قاله بن همّام، يصف توبة الشّيخ السروجي.



كانت المنمنمة الأولى في مسجد البصرة والسروجي يلقي خطبة يذكّر فيها بأنّ لا مفرّ من الموت، لذلك فليُعجل الإنسان بالتوبة إلى الله، ويطلب بركة دعاء الجميع، وقد جلس على صخرة غير المنبر والجمع ينظر إليه، ففي حين كان يحتال على الناس واعظا بالمساجد في كلّ مرة، كان يتقمّص هيئة الخطيب ويعتلي المنبر ويحتلّ الريادة، أمّا الآن وقد منّ عليه الله بالتوبة فقد ابتعد عن المنبر وتركه لأهله، واكتفى بصخرة في آخر المسجد، وقد تفنن الواسطي في رسم صورة مسجد البصرة ابتداءً من زخارف المنبر إلى زخارف الأعمدة والسّقف، دون ان يهمل

مقرنصات المنارة كما لم يهمل كتابه شيء من القرآن أعلى السّقف، كما زين المنارة بكتابة الشهادة بالخطّ الكوفي المزهر، وبزخارف اختلفت عما اختلف عليه باقي المساجد، وفي كلّ منمنمة كان السروجي محطّ الأنظار لم تختلف هذه المنمنمة أيضا فقد التفت الجموع حول السروجي والعيون شاخصة وارتفعت الرؤوس والاذقان، دليل على أن البطل السروجي بمكان أعلى من الجلاّس، وعلامات الحيرة بادية على الوجوه، لأنّ الواسطي جعل الشيخ السروجي بهيئة شاب أجرد الوجه، وقد كان يحدثّ الناس على التوبة والرجوع إلى الله.

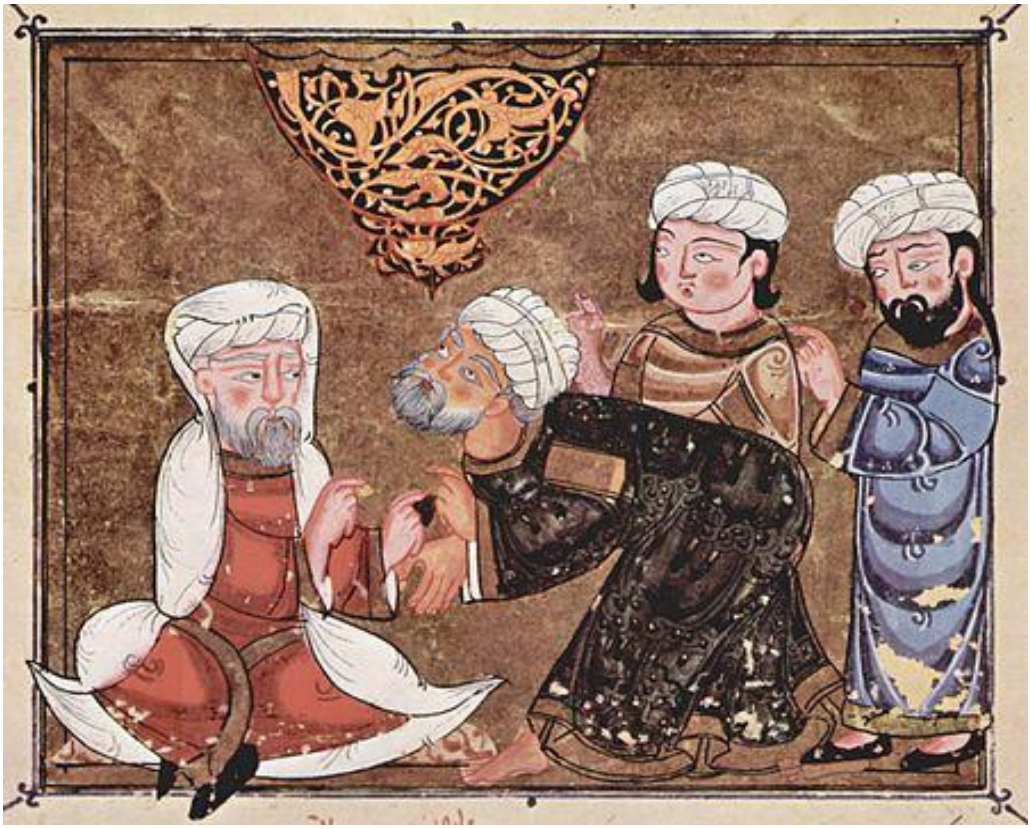


في حين نراه في المنمنمة الثانية وقد صوره الواسطي بهيئة الشيخ أبيض اللحية، وكان المشهد بدار السّروجي، وقد استضاف الحارث بن همّام، وهو يشرح له حقيقة توبته، وقد علا وجهه النور وهما يتجاذبان أطراف الحديث، ويبدو البيت بسيطا لا تعقيد في بناءه، ولا فخافة غير

بعض الزخارف التي جاءت عرضا ليغلق الواسطي العمق ويركز على مشهد السروجي وصاحبه، ولم يهمل في ذلك الطراز الهندسي الخارجي –على بساطته– الذي يعتمد المربع والمستطيل والاقواس، لكنّ الشيء الأكثر تميّزا هي الاضاءة التي جاءت في الوسط، فعكست نور التوبة والراحة النفسية عند السروجي حتى لا نكاد نميّز وجهه وبياض لحيته، فقد جعل الواسطي كمية الإضاءة والنور ساطعا، كخلفية مشرقة تعكس بوادر التوبة وتبعاتها من راحة ونور، وكأنّ الله استجاب ببركة دعاء المصلين في مسجد البصرة ومنّ على السروجي بالقبول، وينهي الحريري مقاماته بتوبة السّروجي، وينهي الواسطي منمنماته بهذه المنمنمة كخاتمة لشخصياته الورقيّة وألوانه الزاهية.

د–المنمنمات التي تعكس الحياة القضائية:

1–المنمنمة المرافقة للمقامة المعريّة:



رسم الواسطي مشهد الابتداء الذي ذكره الحريري على لسان الحارث بن همّام، وفي المنمنمة نرى قاضي معرّة النّعمان وقد جلس في مجلس القضاء الذي تميّز بسدلة (ستر) فوق رأسه مشدودة إلى الأعلى، ووقف بين يدي القاضي شخصان أحدهما شيخ مسنّ قد أتى عليه

الدّهر والآخر شابّ أمرد في ريعان الشّباب، وهما يرفعان إليه قضيّتهم، ويصف الحارث بن همّام المشهد الذي يترافع فيه أبو زيد أمام القاضي، ويظهر أنّ الفنّان «قد صوّر منظرا داخليّا متبنّيا التّقليد البيزنطيّ القديم، في استخدام ستار مثلّث لزخرفة المساحة الفاصلة بين رأس الشّخصيتين الرّئيستين في الصّورة، وأنّه منح أهمّيّة خاصّة لشخصيّة أبي زيد وهو يترافع، فأبرزه في حركة إيجابيّة بين الشّخصين الآخرين اللذان كانا إلى جانبه ساكنين بلا حراك برغم رفع أيديهما إلى أعلى، غير أنّه ممّا يلفت النظر أنّ إيماءات أبي زيد وحركاته قد تكرّرت بطريقة نمطيّة ليحاول إقناع القاضي بصدق مرافعته»[1]، ويظهر جليّا من خلال المنمنمة أنّ الواسطي، حاول قدر المستطاع أن يعكس قول الحارث أو ما خطّه الحريري، فإذا جعلنا للّوحة خطّان متقاطعان، أو معلم متعامد ومتجانس، في وسط اللّوحة لظهر الفتى والحارث، في الرُبع الأعلى الإيجابي من المعلم أي الرّبع الأوّل الأيمن الأعلى، وهو ما جسّده قول الحريري «كأنّه قضيب البان» فظهر الفتى واقفا منتصب القامة إيجابيّ الملامح وإن كان متّهمًا، في حين ينحني السّروجي وإن كان انحناؤه للقاضي كي يوصل شكواه باعتبار أنّ القاضي كان في وضعيّة جلوس أو بالأحرى قد تربّع في جلوسه، إلاّ أنّه في الجهة اليسرى أي الرّبع الرّابع السّلبي، وهو ما عبّر عنه الحريري بقوله «قد ذهب منه الأطيبان» أي ذهب منه النّصف الأيمن الإيجابي من الحياة، لذلك ظهر السّروجي وقد انحنى وقد فقد من الحياة ما فقد، محاولا الاقتراب قدر المستطاع من القاضي ليستميله وينصف شكواه، وقد جعل الواسطي المشهد مغلقا بإطار اقترب الأشخاص أكثر للعين وللرّائي، وكلّما اقترب المشهد أكثر أو المنظر في اللّوحة، كلّما قلّ الإيحاء بالعمق وكلّما كان أقلّ وضوحا في ألوانه وتفاصيله: «ولهذا تقلّ دائما شدّة نصاعة الألوان كلّما كان المنظر أعمق أو أبعد»[2]، لأنّ الواسطي قرّب المشهد كان من المفترض أن تخفت ألوانه ووجوهه، وللأن لمدرسة بغداد خصائص مميّزة عن باقي المدارس فقد قرب المشهد وضاعف الألوان، فكانت الوجوه أكثر وضوحا، والألوان أكثر نصاعة والعمائم بيضاء ملتفّة التفافا كثيرا، «ومن لوى العمامة على رأسه ليّا، فإنّه يسافر سفرا ...»[3]، وقد ذكر الحريري في بداية المقامة على لسان الحارث بن همّام

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص220

[2] قدّور عبد الله ثاني: نفسه ص 328.

[3] محمّد ابن سيرين: نفسه، ص 149.

قوله: «رأيت من أعاجيب الزّمان»[1]، ولا يُكتشف العجب ولا يُروى إلاّ إذا كثر سفر الشخص فيرى مالا يراه المستقرّ ببلده، ولتضييق المكان أكثر وتسطيح المشهد استعمل الواسطي، مكان الفراغ أعلى انحناء السّروجي، زخرفة من قبيل الزّخرفة الإسلاميّة والتوريق، ويحتمل أن يكون نورا، لذلك كانت شدّة الإضاءة واضحة في المنمنمة، كما يمكننا أن نرجّح الضوء الظاهر في المنمنمة، لكثرة اللّون الأبيض، في العمائم على الرّؤوس وفي عباءة القاضي واللّحي (لحية القاضي والسّروجي) في حين تبدو لحية الحارث سوداء، أمّا الفتى الذي جاء خصما للسّروجي فيبدو أجرد الوجه لا سمة للحية عليه.

2-المنمنمة المرافقة للمقامة الرحبية:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاحتيال، ورسم مشهد الابتداء، وبالرّغم من أنّ ديوان الوالي مكان مغلق إلاّ أنّ الواسطي قد رسمه غير محدّد بإطار، لكن رسم كرسيّ الولاية، بمرتبة أعلى لا يصل إليه إلاّ من اعتلى درجا، كما صوّر الوالي وهو يثني رجله الأيسر ويترك الأيمن، بخفّ أسود، ورداء أخضر، «والثّياب الخضر قوّة دين»[2]، لكن أن يجعلها الواسطي لباس الوالي الذي قال عنه الحريري: «وكان ممّن يُزَنّ بالهَناتِ، ويغلِّبُ حُبَّ البَنين على البَنات»[3]، قمّة السّخرية من شخصه أضف إلى ذلك أن جعله بلحية تميل إلى الحمار وعمامة بذات اللّون «والثّياب الحمر مكروهة للرّجال»[4]، وفي هذه المنمنمة، تقول ناهدة عبد الفتاح النعيمي: «ويبدو أنّ الفنان استخدم اللون للتعبير عن بعض أفكاره، فنشاهد أنّ الواسطي استعمل اللون الأحمر في رسم لحية الوالي وعمامته وفراشه، للسخرية منه والاستهزاء به لأنّه سيء الخلق»[5].

---

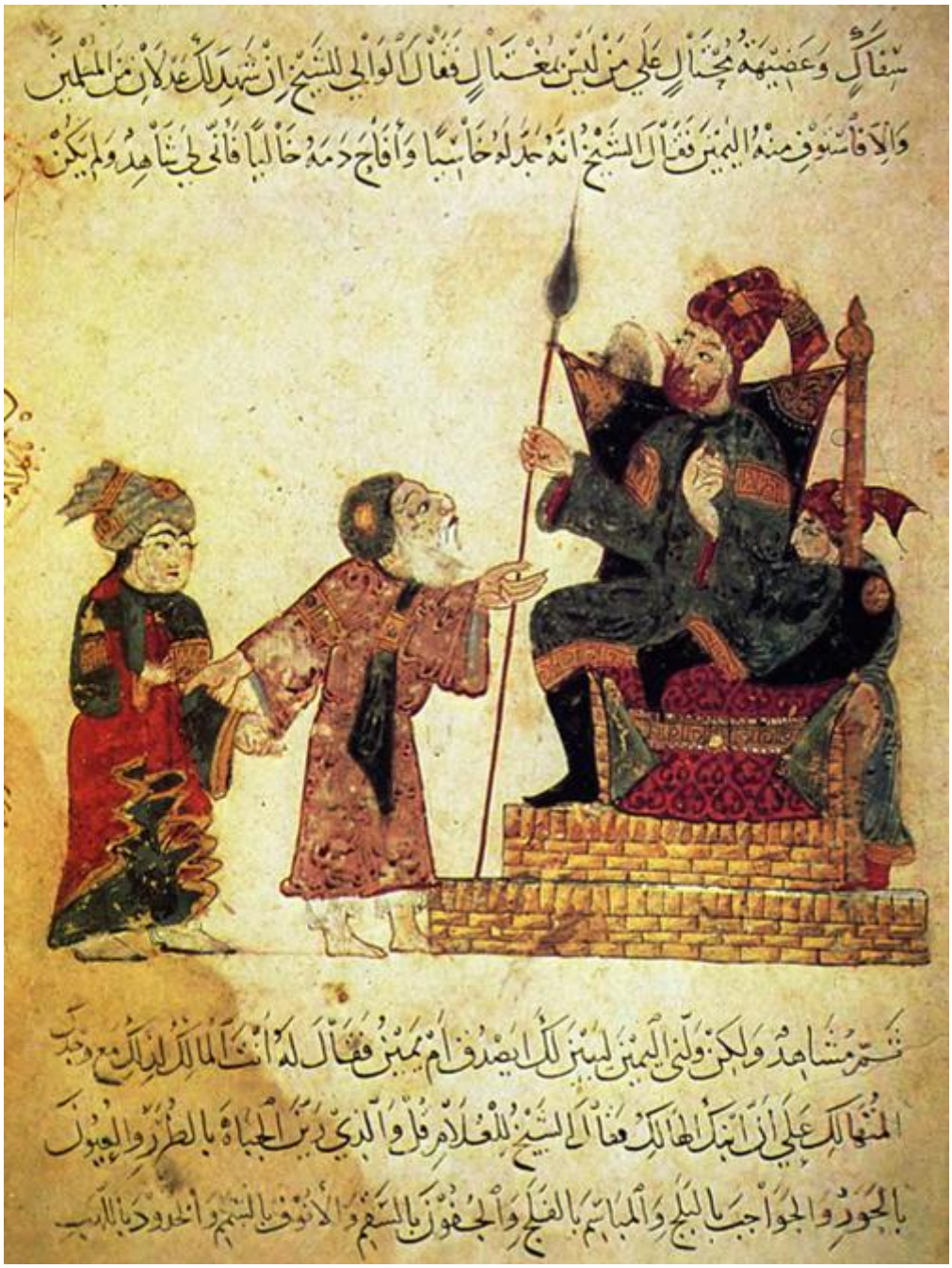
[1] الحريري: نفسه، ص 47.

[2] محمّد ابن سيرين: نفسه، ص 154.

[3] الحريري: نفسه، ص 59.

[4] محمّد ابن سيرين: نفسه، ص154.

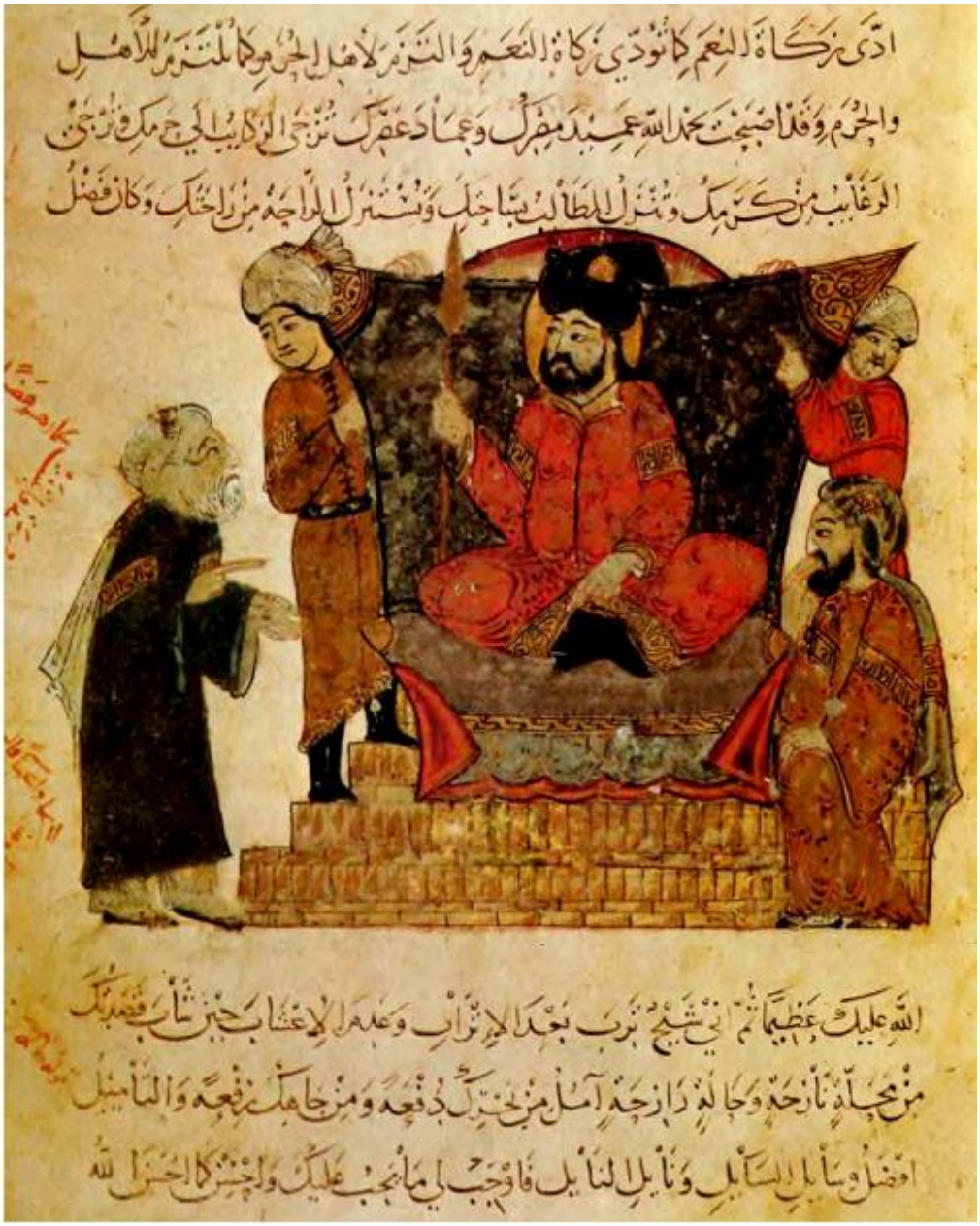
[5] ناهدة عبد الفتّاح النعيمي: نفسه، ص124



كما صوّر السّروجي وقد اعتلق ببُردن فتى، يمسكه بيد ويشرح للوالي حاله باليد الأخرى، وقد وقف حافيا أمامه، في حين انتعل كل من الوالي والفتى، ومن وراء كرسيّ الوالي شخص لا يظهر سوى رأسه، وقد كانت الثّياب مزركشة مزخرفة محمّرة «ولبس الحمرة دليل على اشتغال صاحبها باللّهو واللّعب»[1]، فمزج بين اللّون الأخضر الدّال على صلاح الدّين والدّنيا، باللّون الأحمر المكروه للرّجال والدّال على اللّهو، فكانت المنمنمة أشبه بالسّخرية بأصحابها.

[1] محمّد ابن سيرين: نفسه، ص154

3-المنمنمة المرافقة للمقامة المرويّة:



كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاحتيال، ورسم مشهد الابتداء، وتبدو علامات الفضل على والي مرو، ابتداء من العمامة السّوداء وهي دليل الرّيادة والسّيادة أضف إلى ذلك جلسته التي تعكس رزانة وحكمة، وتقاسيمه الواضحة التي لا يشوبها شيء ونظرته المستقيمة الواثقة، وفي يمين الصّورة جلس الحارث، ينظر إلى الشّيخ الذي بدت عليه علامات البؤس والحزن، يشير بيده إلى الوالي، وتروي المقامة أنّ أبا زيد قصد مجلس أحد الولاة لِمَا شاع عنه من كرم وسخاء، وأن الوالي سأل أبا زيد عن حسبه ونسبه استنكارا له واستهتارا بشأنه ممّا أثار ضحك الحاضرين وسخريتهم وجرح مشاعر أبي زيد فأنشأ يقول: " اعلم وقيت الذّمّ، وكفيت الهمّ، أنّ من غدقت به

الأعمال، وأعلّقت به الآمال(...) إلى أن يقول وهو مُغْضٍ*: «لا تسأل المرء من أبوه ورز ٠ خلاله، ثمّ صلهُ أو فاصرم»[1]، وهذه حكمة أخرى قصدها الحريريّ من مقامته، شجب فيها تلك النّظرة الضيّقة الجاهلة التي لا تقيّم الأشخاص إلّا بحسبهم ونسبهم دون ما نظر إلى علمهم أو فضلهم، وتظهر أعين الأشخاص المتواجدين بالصورة، واضحة الاتجاه للسروجي ويبدو أن الجميع قد أعجب بجميل قوله وبراعة لفظه وحكمته، وأمّا من لم تتجه نظرته إليه فقد أشار بأصابعه، مشيرا إليه، منبها من حوله.

هـ-المنمنمات التي تعكس جمالية العمائر*:

1-المنمنمة المرافقة للمقامة الحلوانيّة:

كتب الواسطي على المنمنمة ما رواهُ الحارث عن السّروجي، في مشهد الاحتيال، أمّا ما جعله لونا وشخوصا، فهو مشهد الابتداء أو الرحلة، وقد استعان الواسطي في رسم شخصيّة السّروجي بقول الحارث: «فلمّا رأيت تلهب جذوته، وتألّق جلوته، أمعنت النّظر في توسمه، وسرحت الطّرف في ميسمه فإذا هو شيخنا السّروجي، وقد أقمر ليله الدّودجي(...) وقلت له: «ما الذي أحال صفتك، حتى جهلت معرفتك، وأيّ شيء شيّب لحيتك حتى أنكرت حيلتك»[2]، ويظهر من خلال المنمنمة، أنّ الواسطي قد جعل دار الكتب كمكان مغلق محدّد بإطار لا يتّسع إلاّ لمجموعة من الأشخاص عبّر عنهم الحريري بقوله: « منتدى المتأدّبين».

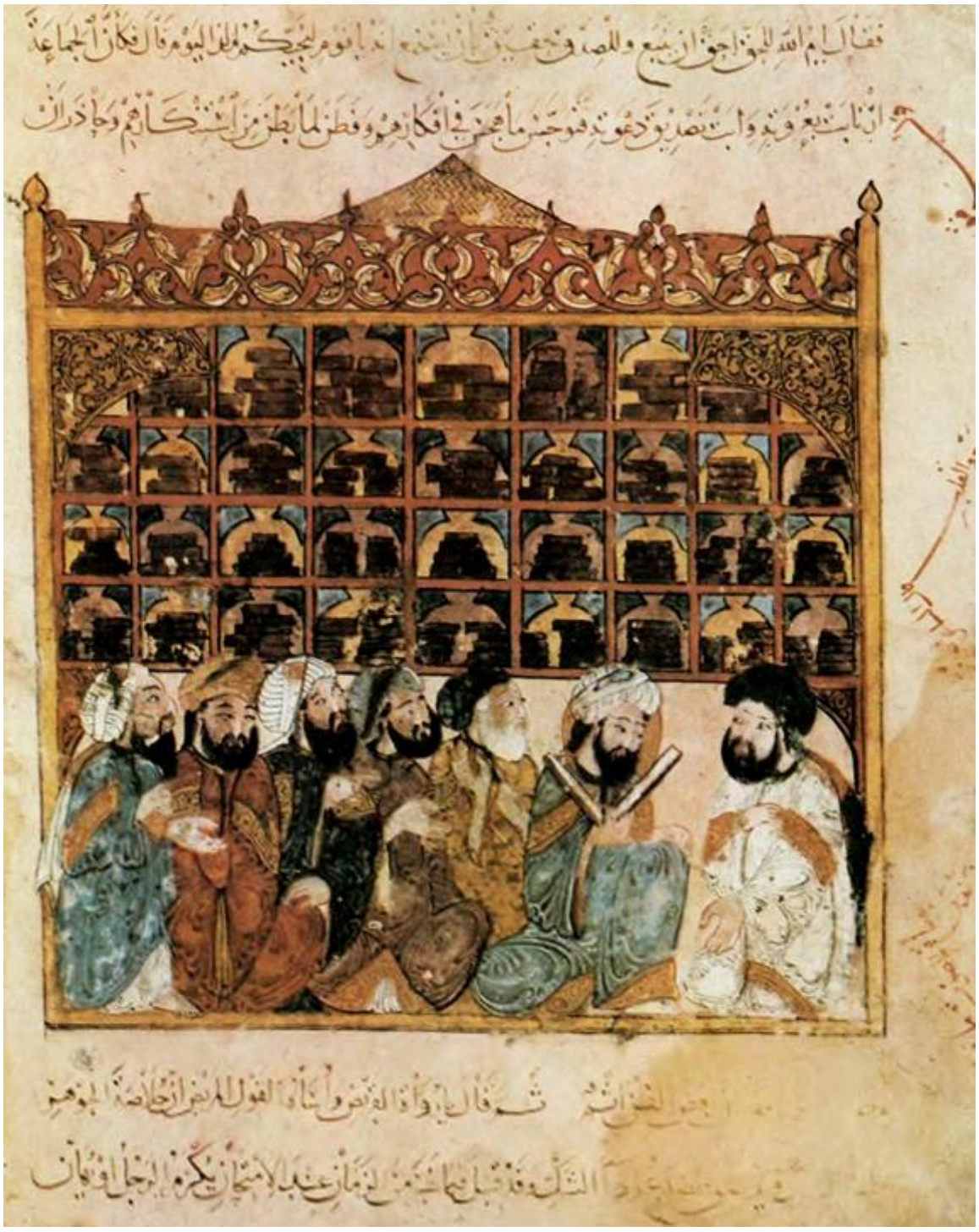
---

* مُغْضٍ: مقاربا بين جفنيه، يريد أنّه لم يعجبه السؤال.

[1] الحريري: نفسه، ص 235

* العمائر: جمع عمارة، والعمارة تشييد وبناء، واستعمل المصطلح كل من ناهدة عبد الفتاح النعيمي في كتابها مقامات الحريري المصورة، ومحمد ثروت عكاشة في كتابه فن الواسطي من خلال مقامات الحريري.

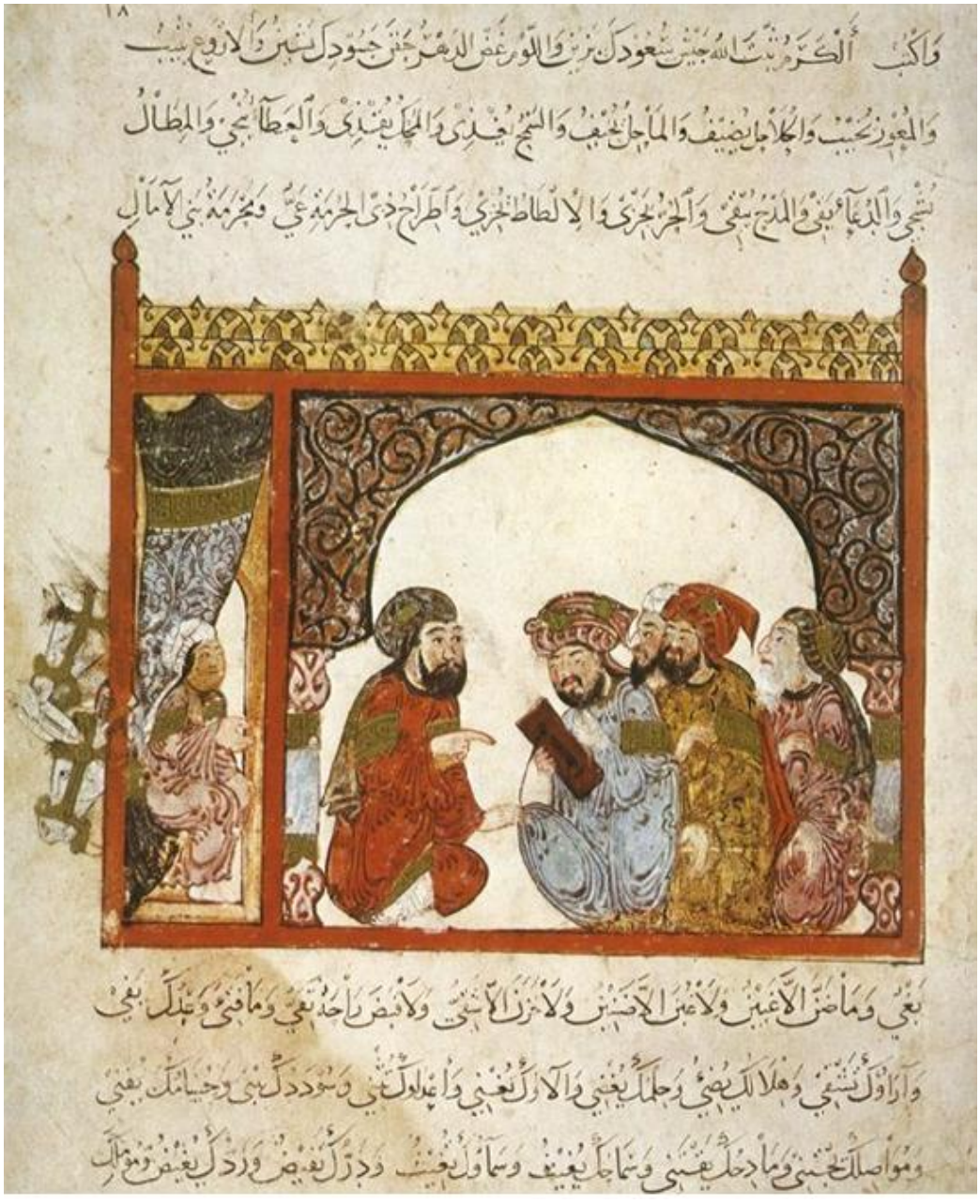
[2] الحريري: نفسه، ص 18-19.



وجعل للمكان رفوفا صُفت عليها عديد الكتب، فأغلق الأفق مرّتين، مرّة حين جعل دار الكتب مكانا مغلقا، ثمّ الكتب التي صفت على الرفوف، والأخرى حين جعل الأشخاص المتواجدون بدار الكتب وقد تلاصقت أجسادهم، دليلا على ازدحام المكان وكثرة الشّخوص، بالرّغم من أنّه لم يرسم من الأشخاص غير سبعة رجال إلاّ أنّ لفظ «الجماعة» الذي ذكره الحريري، يدلّ على الكثرة، وهذا ما يسمّى مبدأ التّسطيح وهو ميزة من ميزات مدرسة بغداد، فلم يعتمد المنظور أو

علم المنظور، الذي يجعل للّوحة بعدا ثلاثيّا لكنّه اعتمد التّسطيح وإخفاء عمق اللّوحة، وقد ظهر الأشخاص بلباس عربي العمائم تزيّن رؤوس الرّجال، والعباءات المزركشة مختلفة الألوان، كما ميّزت وجوه الأشخاص اللّحي السّوداء والعيون الواسعة، وقد دلّ على شخص السّروجي بلحيته البيضاء الكثيفة، أمّا الألوان فمازج بين العباءة البيضاء والعمامة السّوداء، والرّداء الأزرق والعمامة البيضاء، وبين العباءة البنّية والقرمزي، بلمسات لونيّة خفيفة أحيانا وعميقة أحيانا أخرى.

2-المنمنمة المرافقة للمقامة المراغيّة:

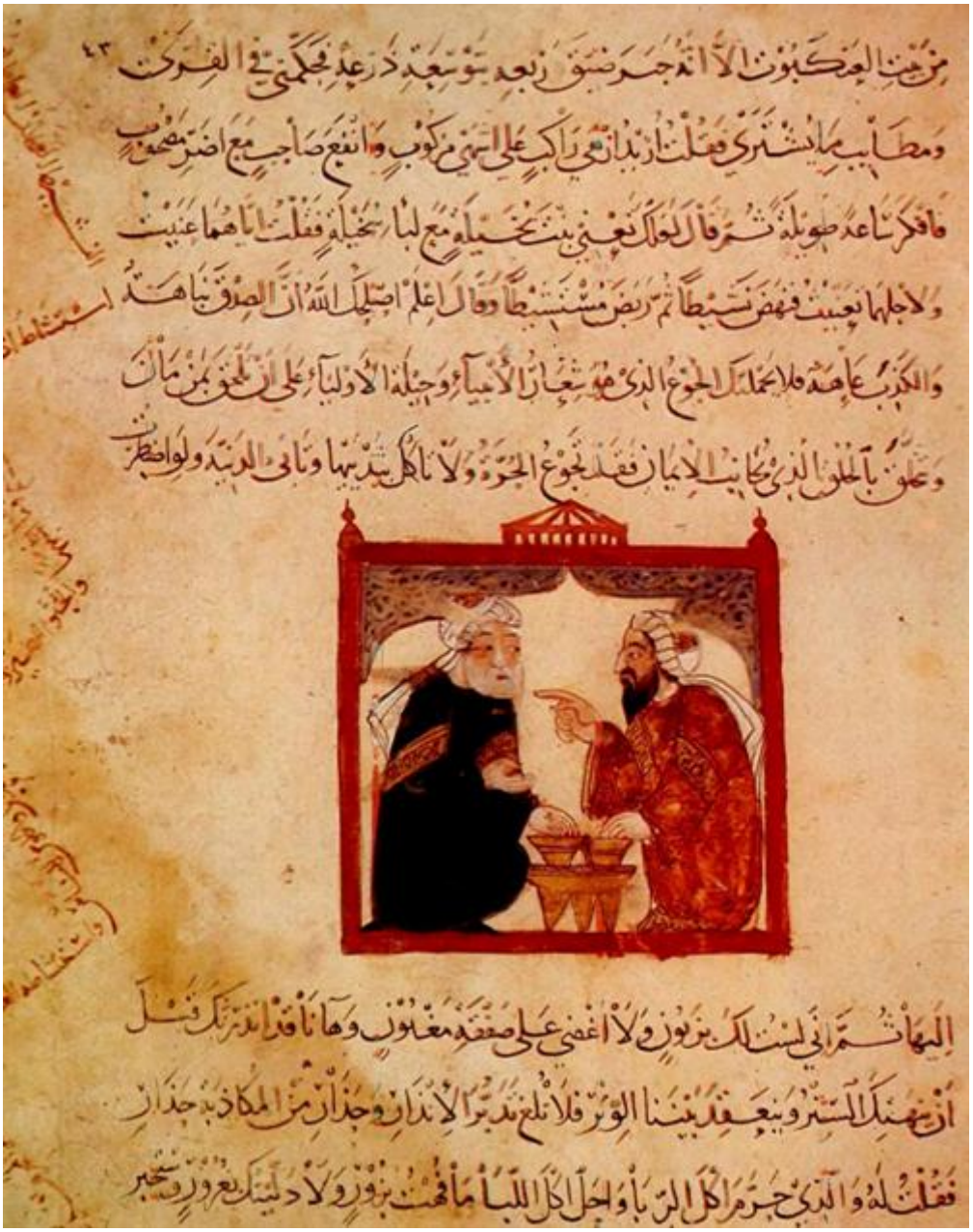


كتب الواسطي على المنمنمة براعة السروجي وهو يدبج القول كيف يشاء، ورسم مشهد الابتداء، قول الحارث: «حضَرْتُ ديوانَ النّظرِ بالمَراغَةِ، وقدْ جَرى بهِ ذكْرُ البَلاغَةِ، فأجمَعَ مَنْ حضَرَ منْ فُرْسانِ اليَراعَةِ، وأرْبابِ البَراعةِ، على أنّهُ لمْ يبْقَ مَنْ يُنقّحُ الإنْشاءَ، ويتصرّفُ فيهِ كيفَ شاءَ، (...) وكان بالمجْلِسِ كهْلٌ جالِسٌ في الحاشيةِ، عندَ مَواقِفِ الحاشِيَةِ»[1]، وجعل المشهد مغلقا قد حدّ بأعمدة وسقف، والأعمدة «من العناصر المعمارية والزخرفية التي نجدها بكثرة في صور المقامات، واستعملت كعنصر معماري لرفع العقود والسقوف فوقها، حيث تساعد على إدخال الضوء والهواء إلى الغرف والأواوين»[2]، كما بدت الأشكال الزخريفة التي عرفت في ذلك العصر، أضافة إلى الأعمدة والأقواس، وعلى قدر ما اختار الحريري لفظ مقاماته في قوله: « إذا أنشى وشى، وإذا عبّر حبّر» فقد أنشأ الواسطي دقة وزخرفة لديوان النظر بالمراغة، فوشّاه بزخارف صُفّت، وستائر نمّقت وأطلقت، لا تقلّ زخرفة على زخارف العمائر، دون أن يهمل زخرفة الثياب المتمثلة في العباءات ذات الطيات المزركشة والأكم المطوية، والعمائم التي تعلو الرؤوس، وحبّر كما حبّر الحريري، وعبّر فلم يُهمل الفسيفساء الواضحة التدقيق على السقف وعلى أعمدة المكان وحتى في أعلى القوس، وجعل اللحيّ سوداء قاتمة، إلاّ لحية الشيخ «الجالس في الحاشية» والذي دلّ عليه بخبره وبياض لحيته، أما لفظ «فرسان اليراعة» فدلّ عليهم بصغر أعمارهم مقارنة بعمر الشيخ في الحاشية، وكذا الخيل التي ربطت خارج الديوان، ولم يظهر منها سوى رؤوسها، وكأنها تنصت لما يقال، وقد جعل الواسطي ديوان المراغة نصفين، لكن نصفا أكبر من أخر، فقد ضمّ النصف الأكبر عددا أكبر من الأشخاص، في حين النصف الأصغر ضمّ شخصا واحدا وربما يكون حارسا، ودلّ على ذلك أن جعل الستار يكشف عن جزء من الباب الخارجي، والنصف الآخر يغطي جزءًا من الديوان وكأنه ينصت هو الآخر لما يحدث بالداخل، وقد جمع الواسطي بين المستطيل الذي قسمه نصفين، مربع ومستطيل صغير، وانصاف الدوائر في قوس الديوان، وما يظهر من الباب، وللأَنْصَافِ دلالة ورغبة لإِنْصَافِ السروجي، حين أجمع أرباب البراعة، وفرسان اليراعة أنه لم يبق من ينقّح الانشاء، ويتصرف فيه كيف يشاء، فجاء السروجي وأفحمهم برسالة «أودعها شرح حاله، حروف إحدى كلماتها يعمّها النقط، وحروف أخرى لم يعجمنّ قط».

[1] الحريري: نفسه، ص 35.

[2] ناهدة عبد الفتاح النعيمي: نفسه، ص128

3-المنمنمة المرافقة للمقامة الفريضيّة:



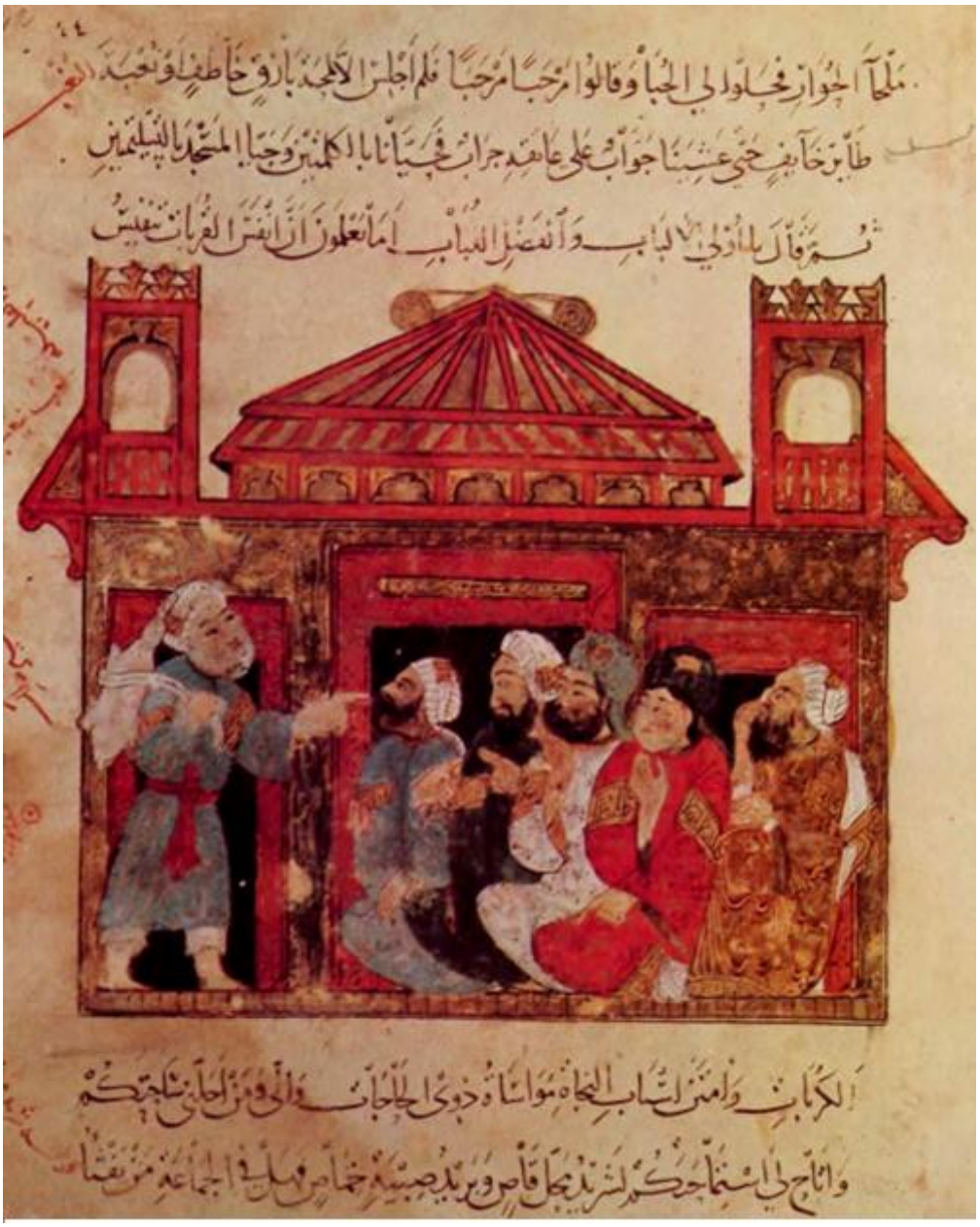
كتب الواسطي على المنمنمة قول السّروجي: «فأدخَلَني بيتاً أحرجَ من التّابوتِ، وأوْهَنَ منْ بيتِ العنكَبوتِ، إلاّ أنّهُ جبَرَ ضيقَ ربْعِهِ، بتوْسِعَةِ ذرْعِهِ، فحكّمَني في القِرى، ومطايِبِ ما يُشتَرى، فقلتُ: أريدُ أزْهى راكبٍ على أشْهى مرْكوبٍ، وأنْفَعَ صاحِبٍ مع أضرّ مصْحوبٍ، فأفْكَرَ ساعةً طويلةً، ثمّ قال: لعلّك تعْني بنْتَ نُخَيلةٍ، معَ لِباء سُخَيلةٍ، فقلتُ: إياهُما عنَيْتُ، ولأجْلِهِما تعنّيْتُ، فنهَضَ نشيطاً، ثمّ ربَضَ مُستَشيطاً، وقال: اعْلَمْ أصلحَكَ اللهُ أنّ الصّدْقَ نَباهةٌ، والكذِبَ عاهَةٌ، فلا يحمِلنّكَ الجوعُ الذي هوَ شِعارُ الأنبِياء، وحِلِيَةُ الأولِياء، على أنْ تلْحَقَ بمَنْ مانَ، وتتخلّقَ

بالخُلُقِ الذي يُجانِبُ الإيمانَ، فقدْ تجوعُ الحُرّةُ ولا تأكُلُ بثَدْيَيها، وتأبى الدنيّةَ ولوِ اضطُرّتْ إلَيْها، ثمّ إنّي لستُ لك بزَبونٍ، ولا أُغضي على صَفقَةِ مغْبونٍ، وها أنا قد أنذَرْتُكَ قبلَ أنْ ينهَتِكَ السِّتْرُ، وينعَقِدَ فيما بينَنا الوِتْرُ، فلا تُلْغِ تدبُّرَ الإنْذارِ، وحَذارِ منَ المُكاذبَةِ حَذارِ، فقلْتُ لهُ: والذي حرّمَ أكْلَ الرِّبا، وأحَلّ أكْلَ اللِّبا، ما فُهْتُ بزورٍ، ولا دلّيْتُكَ بغُرورٍ، وستخْبُرُ حَقيقَةَ الأمْرِ»[1]، وقد صوّر الواسطي نفس المشهد وأغلقه وأحكم إغلاقه، وحدّه بأعمدة كإطار ضيّق أضيق من التّابوت حتّى لا يكاد يتسّع لشخص فكيف له أن يتّسع لشخصين؟ ورسم الأعمدة في الصور قد يكون بأسلوب اصطلاحي أو بأسلوب قريب من الواقع، والرسم هنا اصطلاحي استوحاه من قول الحريري: «بيتاً أحرجَ من التّابوتِ» حتى أنّه جعل الاعمدة أو جدران البيت كتابوت يلتصق بجسم صاحبه، وفي نفس الوقت لم يهمل الزخرفة أعلى المنزل وجعل له ما يشبه القبة الصغيرة المفرغة، التي تكثر خطوطها وسط هذا المربع الضيق، يبنهما مائدة صغيرة وضع عليها صحنان، وما يزيد من تأكيدّ ضيق المكان إشارة إصبع الرجل للشيخ السروجي، فأصبعه يكاد يصل إلى وجهه، إن لم نقل هو في وجهه، فرسم الواسطي النص بحذافيره وصغائره، دون أن يهمل شيئا منه، وجعل له ما يوازيه شكلا وألوانا، كما أنّه استعمل ألوانا قاتمة ليطفئ الإضاءة ويعمّ الظلام أكثر فيشبه المكان بالتابوت، ضيقا وظلاما ووحشة، ولأن المنمنمة ما احتاجت إلى مكان واسع بدا الفراغ واضحا عليها لذلك ركّز الواسطي على كتابة كل المشهد الذي قام بتصويره فسدّ العمق بالكتابة، لعدم حاجته لمكان واسع، فجعل رأس السروجي والشخص المرافق له تلامس السقف، وجنبيهما يلتصقان بالجدران، فضيق وضيق المكان إلى أبعد حدّ يمكن أن نتخيّله.

4-المنمنمة المرافقة للمقامة المغربيّة:

كتب الواسطي على المنمنمة قول الحارث بن همّام حين رغب في الانضمام إلى حلقة بمسجد المغرب، ورسم مشهد الابتداء، فجعل السّروجي الزّائر الذي يحمل جرابا على عاتقه، برداء أزرق قصير، تبدو عليه علامات السّفر وقد أشار بسبّابته للجماعة الذين يشرون إليه بنفس الطّريقة والحيرة لا تفارق تقاسيمهم، حتى أنّ أوّل من في الصّورة قد وضع كفه على فاه مستغربا ممّا أبدى السّروجي.

[1] الحريري: نفسه، ص-ص 90-91.



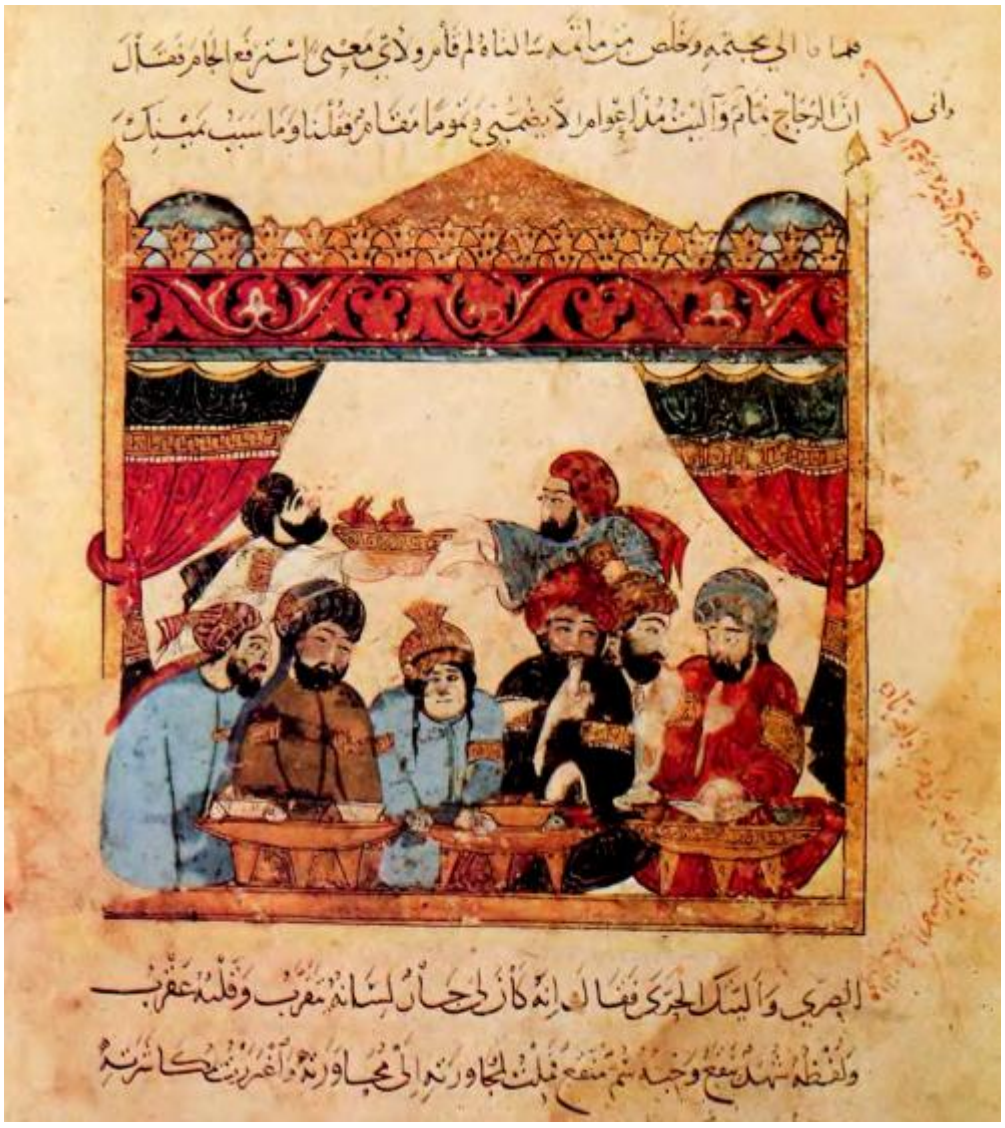
وعلى خلاف المنمنمات التي خصّها الواسطي لمقامات الحريري، والتي صوّرت مشاهدها ما دار بالمساجد من احتيال، كانت أحداث المقامة المغربيّة، والمنمنمة المرافقة لها، بإحدى مساجد المغرب، كمكان مغلق أكثر اختلافا عن سابقاتها، فأظهر عمران المسجد وقرّب تفاصيله من القبة التي اختلفت عن الشّكل نصف الدّائرة، فبدت مثلّثة، والمنارة التي بدت مستطيلة، والمسجد الذي اتخذ شكل المربّع في مجمل حجمه، المستطيل إذا ما استثنينا القبة والمنارة، وقد عكست المنمنمة ما دار داخل المسجد، وهي أنماط تحول بالانعكاس، فذكر النّمط الثّلاثي(المثلث) والرّباعي(المربع) والخماسي، إلى أن أبهرهم السّروجي بالنّمط السّداسي والسّباعي وهذه الأنماط تقرأ من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، لذلك أسقط الواسطي ما دار بالمسجد على

عمران المسجد، فالجُمل التي تحول بالانعكاس وتتناظر فيما بينها، فيمينها يُقرأ من يسارها، ويسارها يُقرأ من يمينها، وكأنّها صورة لوجه واحد، فجعل عمران المسجد –على خلاف باقي المساجد في المنمنمات– عمرانا له تناظر واضح، بين المنارتين تتوسطهما القبة، كذلك جعل للمسجد ثلاث أبواب مستطيلة، بابان متساويان متوازيان، يفرق بينهما باب مستطيل أكبر منهما قليلا، ويركزّ الواسطي مرة أخرى على هندسة الأشكال الايحائية، التي تعكس بعدا دلاليا في الرسم، وذلك من خلال الترميز الداخلي للمقامة وما جرى من أشكال أدبية مختلفة، وكما أبهر السروجي الجماعة بما قال وأبدع، في كلّ مرة يحاول الواسطي أن يكون نصّه الموازي أعلى مستوى –بين شكل يوازي ولون يقارب– أو بمستوى إبداع السروجي، وتقول ناهدة النعيمي: «واستطاع الفنان أن يرسم واجهة البناء، ويعبّر بها عن نوع الأسلوب المستعمل في المقامة، فنجد الفنان قد أظهر براعته في رسم واجهة المسجد المغرب(...) وجعله مليئا بالزخارف النباتية والنقوش الرائعة»[1].

5–المنمنمة المرافقة للمقامة السّنجاريّة:

كتب الواسطي على المنمنمة مشهد الاحتيال، وصوّر نفس المشهد، وجعل المنزل الفضاء المغلّق الذي حدّه بالأعمدة بأسلوب اصطلاحي، بخطّ عمود واحد ربط إليه الستائر، وكأنّ العمود قد حدّ المكان من أجل تلك الستائر، ثمّ زيّن أعلاه بزخارف وألوان تمايزت بين الأحمر الغامق والذهبي الذي يفصل بينه وبين الأسود في أعلى الستائر، ليعود إلى الأحمر الذي يتخلله السواد في الإطار العلوي المزخرف والسقف المميّز بنقوش أعلاه، وقد كثرت الموائد أمام الجمع بكلّ ما لذّ وطاب، وسيكون والتحليل الحديث طويلا، حول دلالة المكان المغلق والمفتوح، في أوراق لاحقة.

[1] ناهدة عبد الفتّاح النعيمي: نفسه، ص126



6-المنمنمة المرافقة للمقامة السمرقنديّة:

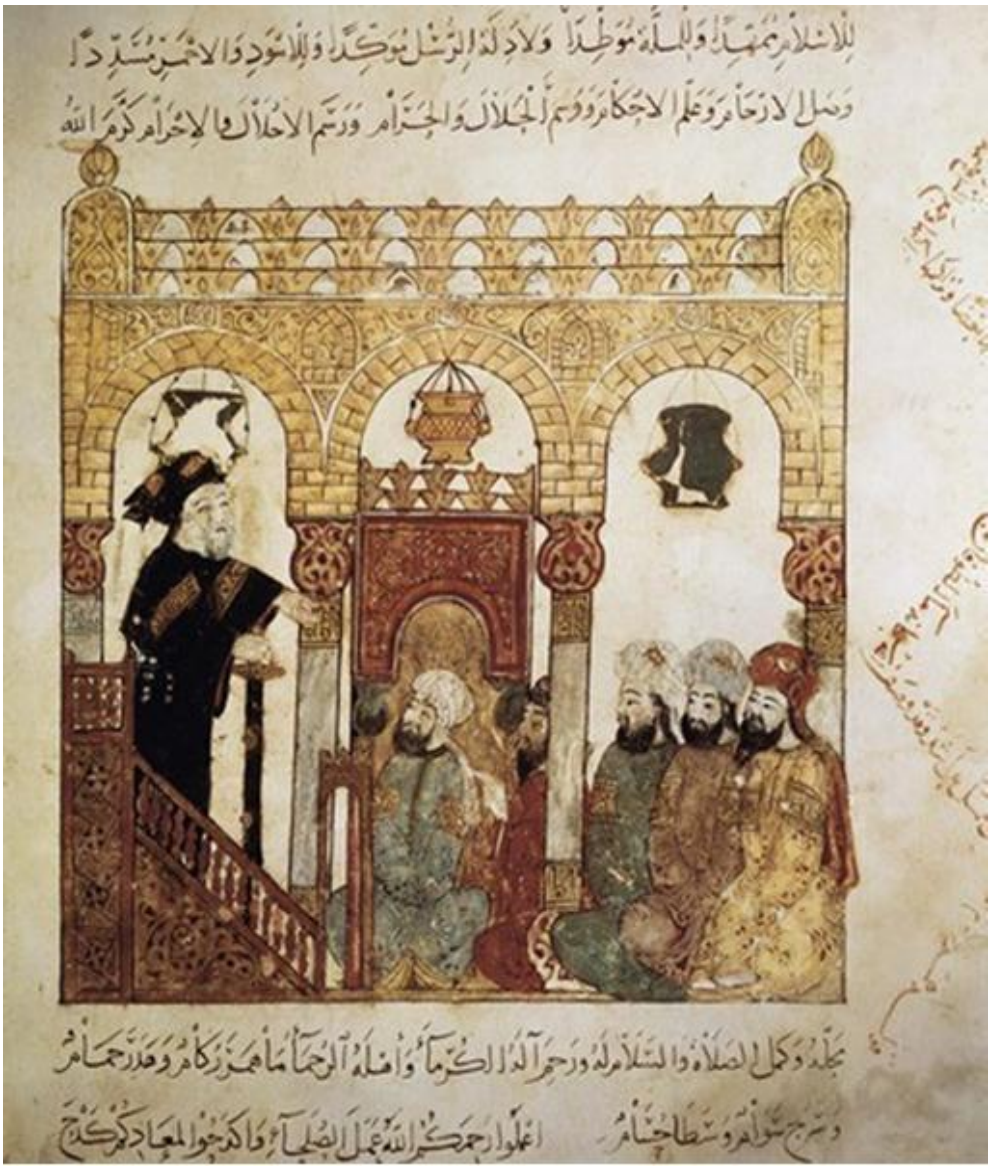
كتب الواسطي على المنمنمة الأولى، قول السّروجي في خطبة الجمعة: «وهوَ اللهُ لا إلهَ إلا هوَ الواحِدُ الأحَدُ، العادِلُ الصّمَدُ، لا ولَدَ له ولا والِد، ولا رِدْءَ معَه ولا مُساعِد، أرسَلَ محمّداً للإسْلامِ ممَهِّداً، وللمِلّةِ موطِّداً، ولأدِلّةِ الرّسُلِ مؤكِّداً، وللأسْوَدِ والأحْمَرِ مُسَدِّداً، وصَلَ الأرْحامَ، وعلّمَ الأحْكامَ، ووسَمَ الحَلالَ والحَرامَ، ورسَمَ الإحْلالَ والإحْرامَ، كرّمَ اللهُ محَلَّهُ، وكمّلَ الصّلاةَ والسّلامَ لهُ ...»[1] ورسم الواسطي قول الحارث في مشهد الابتداء، مصوّرا الحارث، وهو يصغي مبهورا إلى موعظة يلقيها أبو زيد في مسجد سمرقند، ويلحظ (بختال) أنّ:«الفنّان قد اختصر

[1] الحريري: نفسه، ص 166.

العناصر الأساسية في هذه المنمنمة التي تشبه إلى حدّ كبير المنمنمة التّصويرية المملوكية، مخالفا بذلك مثيلاتها في النّسخ السّابقة حتّى لم يبق في الصّورة سوى بعض مصلّين، كما أغدق على المحراب والمسجد بالزّخارف المعمارية المنمنمة الشّكل، ومن الواضح هنا أنّ التّركيز على عدد محدود من الأشخاص مع تصويرهم في حجم كبير وإضافة بعض التّفاصيل القليلة المعبرّة عن المنظر، يعد قسمة مميّزة من قسمات التّصوير المملوكي، ولو أنّ أسلوب تصوير هذا المخطوط يعدّ أسلوبا توفيقيّا*»[1].

* التّوفيقية، التّجميعية، الانتقالية، الاصطفائية، التلفيقية Eclecticisme: نزعة مؤدّاها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية والفنية، وكذا أعمال كبار الأساتذة، وضمها بعضا إلى بعضها بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحد والخروج منها بمذهب جديد، وهي نظرية شاعت في أواخر القرن السّادس عشر على يد المصوّر لودوفيكز كاراتشي، مؤسس أكاديميّة الفنّ بمدينة بولونيا بإيطاليا (1585).

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، 190



وظهر المسجد بأقواسه المنمقة بالخط العربي، وبأعمدته المزخرفة، تقول النعيمي: «ورسم الأعمدة بأسلوب قريب من الواقع(...) فجعل شكلها أسطواني(...) كما نجد أنّ قاعدة العمود رسمت بشكل ناقوس أو مزهرية مقلوبة تزيّن وسطها زخارف مكونة من خطوط منحنية»[1]، فالأعمدة تساعد على إدخال الضوء والنور –حسب النعيمي–لذلك يبدو سقف المسجد وكأنّه مذهّب من كثرة النور والاضاءة واستعمال الألوان البراقة، ويستعمل الواسطي أسلوبا مغايرا في رسم الثياب، ف «بدلا من رسم أطواء الثّياب لجأ الفنّان إلى المعالجة المسطحة لها، وإن كان قد غمرها بدوائر الموجات المتتابعة، والزخارف المتموضعة في الأذرع وكامل الثوب ممّا يكشف عن تزاوج عناصر من كلّ مدارس التّصوير العربيّ السّابقة على الغزو المغوليّ، وهي مدارس بغداد

[1] ناهدة عبد الفتّاح النعيمي: نفسه، ص128

والموصل وسوريا، كذلك بعض قسمات التّصوير البيزنطيّ، في استخدام الهالات حول الرّؤوس، والصّرامة المتجلّية في المنمنمة وفي التّقسيم الثّلاثيّ المألوف»[1]، ويظهر في هذه المنمنمة على غرار باقي المنمنمات الأخرى، أنّ الخطيب يبدو هادئا يتكئ على عصا الإمامة يرتدي العمامة وعباءة سوداء عيونه أشد سوادا من باقي المنمنمات وكأن الدمع يخالط سواده فظهر ما يشبه البريق وقد انعكس عليها، ولا يختلف النور الذي ينبعث من وجوه المصلين، فصور أجواء إيمانية وخشوعا، وعكس بذلك قول الحارث في المقامة، ولم يهمل الواسطي تفاصيل المسجد الداخليّة، كمكان مغلق محدّد بأعمدة، فصوّر المنبر وجدران الطوب والأقواس، كما يستعمل الزخرفة الإسلامية على غرار باقي المنمنمات اللاّئي صوّرهن بمساجد، واستعمل اللّون الفاتح ليزيد من نور المسجد والأجواء الإيمانيّة التي تعكس الهدوء والسّكينة والنور في أجواء المسجد وعلى وجوه الإمام والمصلين.

كما رسم الواسطي المشهد الأخير حين تعرف الرّاوي الحارث بن همّام على السّروجي، ورسم المشهد نفسه وقد تقابل هو والسروجي على مائدة وبينهم كؤوس وخمر، بعد أن كان في أول المقامة خطيبا اعتلى منبرا بمسجد سمرقند، وألقى خطة عارية من الإعجام أو كما قال الحارثة: «فلمّا رأيتُ الخُطبَةَ نُخبةً بلا سَقَطٍ، وعَروساً بغيرِ نُقَطٍ، دَعاني الإعجابُ بنمَطِها العَجيبِ، إلى استِجْلاء وجْهِ الخَطيبِ، فأخَذْتُ أتوَسّمهُ جِدّاً، وأقلّبُ الطّرْفَ فيهِ مُجِدّاً، إلى أنْ وضحَ لي بصِدْقِ العلاماتِ، أنه شيخُنا صاحِبُ المَقاماتِ»[2]، والملاحظ على مسجد سمرقند مقارنة بباقي المساجد والعمائر: «أنه مشيّد بالطابوق المنتظم دون أن يطلى بالجص، أو بأيّ مادة أخرى وقد اعتني به بأن أضاف إليه زخارف مميزة وكثيرة للزينة من مثيل النقوش الجميلة بالآجر المحفور بزخارف الرقش العربي، أو بأشكال حشوات تصفّ إلى بعضها»[3]، فكان سقف مُذهبا يكثر زخارفه، بمنظر ثلاثي للأقواس التي ميزها الطابوق المرصوف بطريقة منحت الأقواس تناغما روحانيا، وكأن اللون يقتم في الأسفل لينفتح كلما صعدنا للأعلى فبدى المنبر باللون البني القاتم، ونهاية الأعمدة لينفتح اللون عند حدّ الطابوق(نهاية الاعمدة) وبداية السقف، فالإنسان كلما ارتقى بنفسه كلما تطهرت من الدنس وصفا لونها، وهذا ما تعكسه حالة البناء، فالمسجد والحالة الروحانية التي

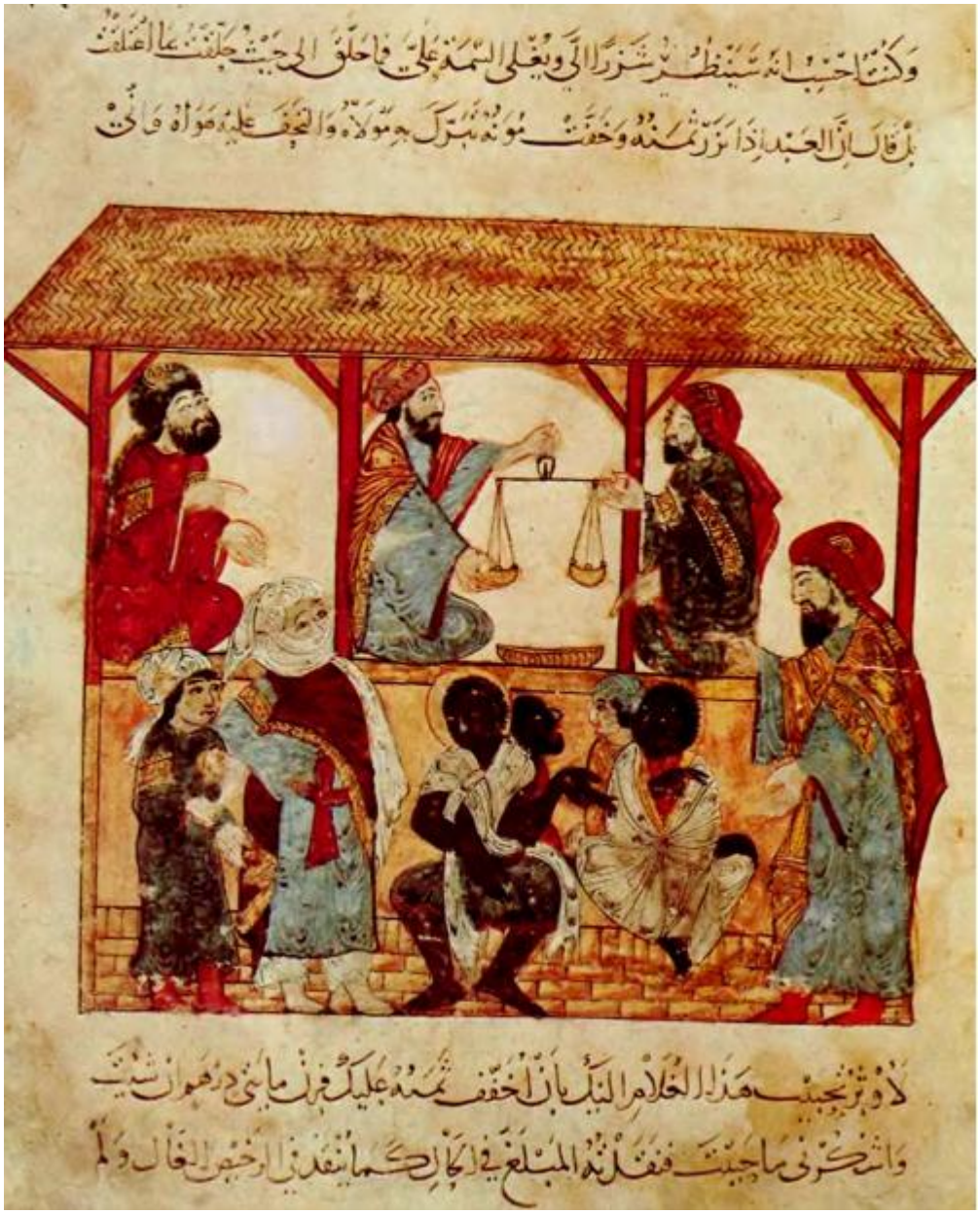
[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص195

[2] الحريري: نفسه، ص 168.

[3] ناهدة عبد الفتّاح النعيمي: نفسه، ص127

تضم المصلين، ووعظ الشيخ على المنبر يعيد للنفس طهرها فتكون أكثر صفاء وتبتعد عما يدنسها، وقد يرجع اللون المذهب إلى الفوانيس التي رصفت في سقف المسجد فجعلت المكان وكأن سقف المسجد لوّن بالذهب.

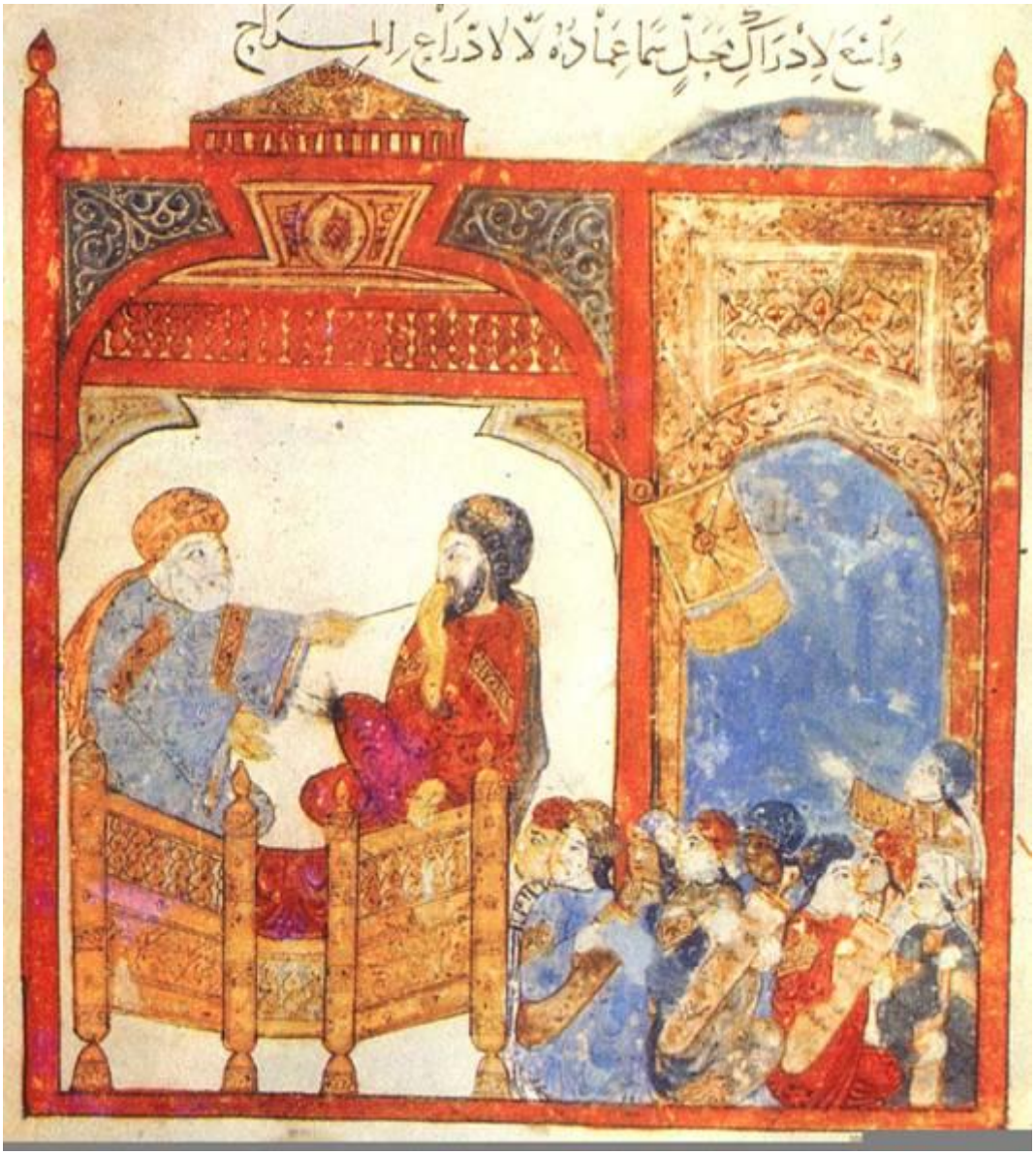
7-المنمنمة المرافقة للمقامة الزّبيديّة:



كتب الواسطي على المنمنمة الحوار الذي دار بين الحارث بن همّام والسروجي في سوق النخاسين، ورسم مشهد الابتداء، وقد جعل الواسطي سوق زبيد المَعْبّر المفتوح، جمعا بين مكان مغلق تتمّ فيه بعض المعاملات كالبيع والكيل، والشّقّ الثّاني مفتوح يباع فيه العبيد، وقد ظهر الحارث، وهو يشير بيده يبحث عن غلام يعجب، وفي الطّرف الأيسر السّروجي وقد اختطم بلثام، وقبض على زند غلام، وبينهما عبيد بلون داكن ينتظرون من يشتريهم، وقد بدت عباءات الرجال زرقاء (الحارث أقصى يمين الصورة، والتاجر الذي يكيل بمكيال أو ميزان، وكذلك السروجي الذي

اختطم بلثام)، كما ظهر العبيد بلون بشرتهم الأسود، والحارث يلحظهم، ويحاول اختيار غلام يبتاعه.

8-المنمنمة المرافقة للمقامة الحلبيّة:



كتب الواسطي على المقامة ما أنشد أحد صبية السّروجي:

«أعْدِدْ لحُسّادِكَ حدّ السّلاحْ ٭ وأوْرِدْ الآمال وِرْدَ السّماحْ
وصارِمِ اللّهْوَ ووصْلَ المَها ٭ وأعمِلِ الكومَ وسُمرَ الرّماحْ
واسْعَ لإدْراكِ محَلٍّ سَما ٭ عِمادُهُ لا لادّراعِ المِراحْ»[1]

ورسم الواسطي قول الحريري على لسان الحارث بن همّام في مشهد الابتداء: «لمحَ طَرْفي شيْخاً قد أقبلَ هَريرُهُ، وأدبَرَ غَريرُهُ، وعندَهُ عشَرَةُ صِبْيانٍ صِنْوانٌ وغيرُ صِنْوانٍ، فما لبث أن أشار بعُصِيّته، إلى أكبر أصبيته، وقال له: انشد الأبيات العواطل، واحذر أن تماطل، فجثا جثوة ليث، وانشد من غير ريث:

أعْدِدْ لحُسّادِكَ حدّ السّلاحْ ٭ وأوْرِدْ الآمال وِرْدَ السّماحْ»[2]

ويجسد الواسطي في هذه المنمنمة، هيئة حلقة الدرس والتدريس، في مكان مغلق، فيفصل بين مكان جلوس المعلم وضيفه، مكانا يرتفع بجالسيه وكأنهما ارتفعا على كرسي أو ما شابه، والارتفاع هنا ارتفاعا حقيقيّا وهو رفعة المعلم وعلو مكانته، وأضاف إليه ارتفاعا اصطلاحيا أن جعل مكانه أعلى من المكان أين يجلس الطلاّب، ويرفع طلابه رؤوسهم إليه، ولا يهمل أي تفاصيل في المكان، الزخرفة العربية الإسلامية التي تميّز خاصة المساجد، كذلك الألبسة العربية بدءًا بالعمائم إلى العباءات، ويصطفّ الصبية في انتظام ونسق إيقاعي، تتجه أعينهم وجهة واحدة، إلى حيث يشير معلمهم بعصا، لأحد صبيته ليجيب عما طلب.

[1] الحريري: نفسه، ص 280-281.

[2] نفسه، ص 280.

وقد أفلح الواسطيّ في رسمه للمنمنمات المرافقة لمقامات الحريري، وذلك في الجمع بين ما هو تقليديّ وما هو منقول، فإذا الأشخاص يفيضون حياة على الرّغم من أنّ نِسبهم غير واقعيّة، وكذلك تبدو الحيوانات أقرب إلى طبيعتها، ولا يشذّ عن هذا غير المناظر الخلويّة التي تشبه الأشجار فيها الأعشاب، وكذا الأزهار التي جاءت محورة تحويرا شديدا فبدت أقرب ما تكون إلى ما هو مطرّز، على حين اتّسمت الخلفيّات المعماريّة بالواقعيّة والتّعبيريّة، «وما يميّز الواسطيّ عن معاصريه من الفنّانين، أسلوبه السّرديّ والشّخصيّ المتميّز بالذّكاء وروح الدّعابة، حتّى لندرك أنّ المبدع كان على حظ كبير من خفّة الرّوح، يتمتّع بحاسّة نقد حادّة، ويمدّنا فنّ الواسطيّ بمعلومات قيّمة عن العادات والتّقاليد الإسلاميّة فيما بين 12 و13م، كما تعدّ صوره أكثر الفنون واقعيّة في التّصوير الإسلاميّ، فريشته تسجّل التّفاصيل الدّقيقة وتصوّر الحياة بكلّ جوانبها ونواحيها بل طرائفها أيضا، كما أنّها نجحت في أن تترجم أرهف وأدقّ الخلجات النّفسيّة وتجسّدها، بل استطاعت أن تخلق من الشّخصيّات المرسومة بأحجام بعيدة عن الواقع نماذج إنسانيّة تشيع فيها الحياة»[1]

والمتتبّع لهذا الفن يجد أنّ «فنّ الواسطيّ أكثر من أيّ فن آخر، ينفي ما أشيع عن الفنّ الإسلاميّ من أنّه فنّ غير إنسانيّ لا تتجلّى فيه شخصيّة مبدعه، لعلّ الجانب الذي تأثّر به الواسطيّ وأملى عليه تلك المواقف التي اختار تصويرها دون سواها هو الجانب الأخّاذ الذي استرعى نظره هذا الاسترعاء، والواقع أنّ تصاوير الواسطيّ أقرب في أسلوبها إلى اللّوحات الكبيرة منها إلى المنمنمات، ويكاد مؤرّخو فنّ التّصوير يجمعون على أنّ أسلوب الواسطي، هو أكمل نموذج لمدرسة بغداد التّصويريّة، فقد أجاد التّعبير بريشته عن كلّ الحالات النّفسيّة واستطاع التّمييز بين مختلف الشّخصيّات، بل نجح في أن يرسم شخصيّة أبي زيد بحيث تميّزها العين من أوّل نظرة في كلّ لوحة»[2].

وتميّزت موضوعات الواسطي، التي كان التركيز فيها على العمائر والشخوص بتقاسيمها العربية، ولباسها الذي يمثّل تلك الحقبة من الزمن، دون أن يُهمل ترجمة المشاهد التي الحريري حروفا وألفاظا، وجعلها المزوّق ألوانا وأشكالا، حاول أن يراعي بعض مشاهد النص بحذافيرها،

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، نفسه، ص125

[2] نفسه، ص126

في أغلب المنمنمات، لكن استوحى بعض رسومه من لفظ عارض في المقامة أحاله إلى صورة كاملة، عكس من خلالها البيئة العربية ببداوتها ومظاهرها الاحتفالية، وفي كل مرّة كان يستحضر الوعي الرمزي لدلالات الأشياء والإحالات التي تحملنا إلى جوهر الشيء بألوان بسيطة لا تعقيد فيها، وتجسيد مسطّح لا عمق فيه ولا منظور، فكان أسلوبه الأكثر تميّزا انطلق من الفعل ليمثّل الحركة وما يناسبها من لون، ووقف عند سكون الأشياء ليمثّل الدهشة والإعجاب، وتابع السرد والوصف ليمازج بين اللون والشكل ويبدع خلفيات اللوحات، فكان تذوقه للنص وقراءته له نابعة من حسّه الفني الذي سخره ليجعل من لوحاته عالما يضج بالحركة والشخوص، لوحات مرافقة ومميّزة للمقامات، موضحة أحيانا وشارحة أحيانا ومزيّنة في أغلب الأحيان.

وسنحاول تتبّع دلالة الفعل والحركة وما مدا انعكاسهما على اللون والشكل في الفصل الموالي، لنميّز سيميائية التشكيل الجمالي في هذه اللوحات الفنية.

الفصل الثاني: الأفعال والحركات المقاميّة وسيميائية التشكيل الجمالي في المنمنمات

1-الفعل والحركة، وانعكاسهما على اللّون:

اللغة القصصية هي بناء للحدث من خلال السرد والوصف، فنرى الشخصيات وهي تقوم بأفعال، وتتحرك في جهات مختلفة وسط المتن الحكائي، ضمن أدوار نسبت لها، فتتحاور وتتواصل لذلك «كنّا نحتفي-في زمن ليس ببعيد-بتعريف ابن جنى للغة: "أنّها أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم" وأسسّ هذا القول عقدا وثيقا بين" اللغة -خطاب" و"المقاصد"(...) لكنّ الدراسات الحديثة، ودراسة الصورة خاصة، فتحت للبيان أبوابا تستنطق الصمت، ويتجاوز ما يُنبئ عنه اللسان، مستقريا ما يُفصح عنه الوجه والعينان واليدان وكلّ بنان، وكل فعل للجسم وكلّ حركة»[1]، ومن المقرّر «أن للغة جسدا بنيويا يشفّ عن معنى، وهذا الجسد مؤتلفٌ من مستويات لغوية(...) صوتية وصرفية ومعجمية ودلالية، واجتماعها معا يعطينا جسد اللغة البنيوي، الذي يعكس معنى من خلال الدلالات المتعينة في المستويات السابقة، ومن هنا يأتي فضل سياق الحال، والانظار الخارجية، والقرائن لتفعيل فعلها في تشكيل المعنى، وبذا يكون المعنى مؤتلفا من الرافدين: المعنى المقاليّ والمعنى المقاميّ، وممّا ينتسب للمعنى المقامي؛ لغة الجسد(...) فقد تغني الإشارات والحركات والتعبيرات الجسدية عن الكلام جملة، وقد ننطلق من الكلام(من فعل أو حركة) لنجسّد حالات يغني فيها الجسد عن الكلام الكثير»[2].

أ-الفعل:

ومن السمات البارزة للفعل أنّه يحوّل البنية اللغوية إلى بنية مرئية، فالفعل رأى مثلا يحيلنا على الرؤية، والفعل مشى يحيلنا على المشي، ممّا ينشط خيال القارئ لتجسيد اللفظ والجملة ضمن النشاط الإدراكي وهو يتابع الأحداث القصصية، لذلك فالفعل «يأخذ مكانا مُهمّا في اللغة، لأهميّة دوره في التّعبير عن النّشاط والحركة، وكلّ ما تموج به الحياة من أحداث وشؤون، وأخذ الفعل أهميّة من بين أجزاء الجملة لأهميّة وظيفته فيها من حيث هو الكلمة المعبّرة والمؤديّة لمعنى في الجملة»[3]، بحيث يمكننا من خلال إيحائه وارتباطه ببقيّة عناصر التّركيب أن نتخيّل الصّورة

---

[1] مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، تقديم: نهاد موسى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 7-8

[2] نفسه، ص 19-27

[3] محمّد محمّد داود: الدّلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 32

التي يعكسها الوصف أو السّرد مثلا في القصّة عامة، المقامة خاصّة، وقد «كان القدماء يرون أنّ الفعل هو صاحب العمل، فهو الذي يرفع فاعلا وينصب مفعولا، وأنّه يعمل أينما كان موقعه متقّدما أو متأخّرا، ظاهرا أو مقدّرا»[1]، واستعمال الأفعال في المقامة هو ما يجعل البطل يتحرّك من مكان إلى آخر، يقدم مشهدا ويؤخّر آخرا، يقول شعرا أو يحتال تلاعبا باللّغة ممّا يجعله يرسم مسارا لحركته، وبالتّالي مشهدا يعكس حالة معيّنة في كلّ مقامة، وتدور أقوال القدماء –عن الفعل – حول أساسين هما:

أ– دلالة الفعل على الحدث

ب– دلالة الفعل على الزّمن

وقد وردت أبنية الأفعال في مقامات الحريري، بنسب متفاوتة، في سياقات مختلفة، فمثلا قول الحارث في المقامة البكرية: «هفا بيّ البين المطوّح، والسير المبرح، إلى أرض يضلّ بها الخريت، وتفرق بها المصاليت، فوجدت ما يجد الحائر الوحيد»[2]، فالمتأمّل هذا المقطع المتصدر من المقامة، يلمح تآزر الجذر اللغوي والسياق الذي وضع فيه، لأداء الدلالة اللغوية التي انْبنَت على ترسيخ مبدأ الترحال في كل المقامات وانتقال الحارث من بلد إلى أخر، وهو ملمح ومدعاةٌ للتركيز على البعد المكاني للمقامات، الذي كان الانتقال والترحال فيها البعد الأساسي لجلب العجب، وكيف لا والسفر كتاب العجائب، هذه الرحلة وهذا الانتقال عكسه الواسطي في رسومه، فرسم مثلا في المقامة(البكرية) الحارث وهو على راحلة يرافق السروجي، كما جسّد رحلة الحج (في المقامة الرملية) وفي كل مرّة يجعل للرحلة نكهة خاصة وأحداثا تختلف عن سابقاتها، ومّما زاد من دلالة الفعل(تفرقُ) وقوته التعبيرية، المبنى العام للمقامة والذي يقوم على السفر وسلك الطرق الصعبة، وذلك ما ذكره الحريري بقوله: «إلى أرض يظلّ بها الخريت*» وهذا ما انعكس على إبداع الواسطي في أغلب منمنماته، فقد تتبع الأفعال التي أوردها الحريري في مقاماته، وحاول أن يسقط اللون والشكل، على الحرف والفعل وحتى التركيب الذي قد يخدم الصورة.

[1] محمّد محمّد داود: نفسه، ص 32

[2] الحريري: نفسه، ص258

* والخريت هو الدليل الحاذق.

وأمّا إذا نظرنا إلى المقامة المغربية، فيذكر الحارث عجزه عن صياغة السمط السباعي يقول: «وأفضت النوبة إليّ، وقد تعيّن نظم السمط السباعي عليّ، فلم يزل فكري يصوغ ويكسر، ويثري ويعسُرُ...»[1]، والكسر هنا في قول الحارث، لها دلالة استقرت في أشكال الواسطي، فرسم المسجد بالمقامة المغربية، قد كثرت الأشكال المنكسر فيه، على غير العادة من أشكال المساجد التي رسمت فيها القبة نصف دائرة، ففي المغربية رسم القبة مثلثة، تكثر خطوطها وتنكسر، بين المثلث والمربع دون أن يهمل التناظر الذي يحيل إلى الأسماط التي تُقرأ من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، بما يشبه التناظر المعنوي الذي جسده الواسطي في تناظر حسيّ بيّن، وتستمر المقامات على هذه الشاكلة لم يوفر الحريري فعلا إلاّ واستغله، ثلاثيا لازما أو مشتقا، فضمّ الفعل للفعل والفعل للاسم، فجاءت جملهُ غاية في الزخرفة اللفظية، شكّلت مشاهد متباينة، فاكتملت نصوصه قصصا تضجّ بالحركة التمثيلية، ولم يوفر الواسطي شكلا أو لونا رئيسيا أو مشتقا، إلاّ ووظفه بما يخدم السياق التشكيلي في المنمنمة، منطلقا من النص فيختار المشهد، ويتتبّع الجملة التي تحيله إلى فعل أو اسم قد يوحي بلوحة متكاملة المعالم.

ولمّا كانت «الأفعال مساوقة للزّمان، والزّمان من مقوّمات الأفعال، توجد عند وجوده وتنعدم عند عدمه، انقسمت بأقسام الزّمان، ولمّا كان الزّمان ثلاثة: ماضيا وحاضرا ومستقبلا –وذلك من قبل الأزمنة حركات الفلك، فمنها حركات مضت ومنها حركة لم تأت، ومنها حركة تفصل بين الماضية والآتية – كانت الأفعال كذلك ماض، ومستقبل، وحاضر»[2]، فالفعل بهذا حدث (Action) اقترن بزمن (Time)، والحدث حركة، والحركة قد نفهمها من خلال سياق النص، لكن اللوحة ثابتة وساكنة، فكيف يا ترى قد يمثل الفنان المبدع الحركة في اللوحة؟

ب–الحركة: Motion

حدّدت المعجمات العربيّة دلالة هذه الكلمة «بأنّها ضدّ السّكون*» (statisme) والحركة من الألفاظ الواسعة الدلالة متشبّعة المعنى، وذلك لأنّها لا تختصّ بكائن معيّن دون غيره من

---

[1] الحريري: نفسه، ص96

[2] محمّد محمّد داود: نفسه ص 34

*وقد استخدم المؤلّف مصطلح Motion لاستخدامه بصورة عامّة للتّعبير عن كلّ أنواع الحركات في حين أنّ اللّفظ Mouvement يستخدم حين يكون هناك انتقال، فهو يصلح أكثر للحركات الانتقالية أكثر من الحركات الموضعيّة.

الكائنات، مثلما يختصّ الكلام بالإنسان دون غيره من الكائنات، وإنّما للحركة وجود ملحوظ مع كلّ الكائنات، بل وتتعدّد الحركات للكائن الواحد»[1]،و«للحركات المختلفة، ألفاظ مختلفة، تعبّر عن إيقاع الحركة: من حيث الزّمن (Time) الذي تستغرقه، والمكان (Place) الذي تحدث فيه، وقوّة (force) الفعل الذي تتبعه الحركة، ومصدر (source) الحركة، وطبيعتها، وأيضا البيئة (Environnement) التي تتمّ فيها الحركة (سطح أرض، ماء، هواء)، ولذلك تعدّدت الأفعال الدّالة على الحركة بتعدّد هذه الملامح والسّمات وتفاوت درجاتها والحيّز الواسع الذي تشغله في الحياة، إذ الحركة هي الشّكل الذي نتعرّف من خلاله على (النّشاط) أو (الفعل)، فالحركة هي التّعبير الحقيقي عن الحياة ولعلّ الرّؤية (التّمييز البصري Visual discrimination) هي الوسيلة الأساسية الأولى –في الأعمّ الأغلب –في إدراك الحركة، وهذا لا يمنع أن تدرك الحركة بواسطة (التّمييز السّمعي، أو التّمييز اللّمسي)»[2]، ولأنّ الفعل باتحاده مع الزمن يخدم الحركة، فقد جعل الواسطي شخصيات المقامات، شخصيات ورقية تتحرك في تناغم وإيقاع، فإن لم تكن هيأتها دالة على الحركة في بعض المنمنمات كانت إشارات اليد واتجاه العين دالا واضحا على الاتجاه المُتّبع، والمتتبع لصور المنمنمات يلحظ حركة عجيبة، باتحاد اللون وتناسق التشكيل، واختلاف الأماكن، وتعدّد البيئات التي ضمت أحداث المقامات وانعكست بالتوازي على المنمنمات، فقد جعل الواسطي شخصية السروجي بملامح قارة، ولم يغيرها في سائر المنمنمات فكانت ملامح الشيخ صاحب لحية بيضاء كثة، وما غيّر حركته هي الأدوار التي تنكّر بها في بعض المقامات، ليعيده هيئته الأولى فيخلق بذلك حركة من تغيير إلى آخر في شخصية البطل ، كذلك شخصية الحارث بن همّام، لم يلحقها تغيّر شكلي إلاّ تغيير اللباس بحسب البيئة أو المكان الذي كانت تدور فيه أحداث القصة، أمّا حركة التغيير الجدرية فلحقت كل منمنمة منفصلة وذلك راجع لتغيير البيئة والمكان والأشخاص الذين يتعرف عليهم البطل بسفره من بلد إلى آخر، وذلك لضرورة الكُدية، لكيلا يكشف أمره.

وإذا كانت «الكلمة في اللغة لها جانبان: دال ومدلول، والدال هو الصورة الصوتية، أمّا المدلول فهو الصورة الذهنية التي تنقدح في النفس عند ورود الدال عليها(...) والدال في الصورة التشكيلية هو ما تتجلى عليه الحركة، حركة الكف، أو اليد، أو اتجاه العين، أو الوقفة...أمّا المدلول فهو

[1] محمّد محمّد داود: نفسه، ص 36

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

الصورة الذهنية المعنوية التي تستوحى دلالتها من الدال الحركي»[1]، ولأنّ الحركات لا تكون عبثا بل تستدعي مكانا قارا أو فضاءً معيّنا، فما دور هذا الفضاء بانعكاساته اللغوية والتشكيلية؟

1-الفراغ "الفضاء":

يستدعي الفعل كما الحركة مساحة ليمارس حضوره، فإن كان سردا استلزم بُعدا فضائيا لسرد الأحداث أو لحدوثها، وإن كان وصفا استلزم أيضا فضاء لوصف المكان (تمهيدا للقصة أو ديكورا) أو لوصف مجريات، وكذلك الحركة، فـ «كلّ الحركات تتمّ في فراغ Espace أو فضاء، ويميّز أهل العلم بين نوعين من الفراغ بالنّسبة للجسم المتحرّك:

- **فراغ خاصّ:** ويقصد به أكبر فراغ متاح للجسم في موقف سكون، وهو يتضمّن الفراغ الذي يستطيع الجسم أن يصل إليه بالامتطاط أو الالتواء .... وما نحو ذلك، ويظهر هذا واضحا في الحركات الموضعيّة غير الانتقالية، كما في المقامة المعرية، في انحناءة السروجي ليشرح حاله لقاضي المعرة، أو كلّ فراغ جعله الحريري محدّد المعالم، سواء بذكر اسم المكان، أو اسم البلد، أو ذكر الموضع الذي جرت فيه الأحداث، كالمسجد والسوق، وقد استغل الواسطي كل فضاء خاص تخيّلي ذكره الحريري، وأعطى له ملامح واقعية قارة، وكأنّ المتتبع يستطيع أن يصل هذه الأماكن دون استثناء.
- **فراغ عامّ:** وهو كلّ المساحة التي يتحرّك خلالها الجسم لإتمام حركة معيّنة .... ويظهر هذا واضحا في الحركات الانتقالية التي يأخذ فيها ملمح المسافة دورا بارزا في تحديد معناها، مثل: المشي، الجري، السّعي، الانتقال، الجرّ»[2]، كالمقامات التي كان الحيّز فيها مفتوحا، كالبحر والصّحراء، والنّادي والتّنقل بمختلف طرقه أو كالمقامات التي كانت في حيّز مغل أو أمكنة مغلقة، وحركة السّروجي فيها كانت موضعيّة، كالحلبية والحجرية.

-السّرعة Speed:

وتستدعي الحركة اتجاها كما تستدعي سرعة معينة، و«كما ترتبط الحركة بالفراغ (المكان) فإنّها ترتبط بالزّمن حيث تتوزع سرعة الأداء الحركي من خلال الزّمن الذي تستغرقه الحركة، ومن خلال ملمح السّرعة يمكن تمييز الحركات، إلى بطيئة، وسريعة، فالمشي حركة تستغرق زمنا أكبر

[1] مهدي أسعد عرار: نفسه، ص31

[2] محمّد محمّد داود: نفسه، ص 38

من زمن الجري، والجري يقطع في المكان مسافة أكبر»[1]، وكلما استدعى المشهد السرعة استعمل الحريري ألفاظا دلت عليه، جعلها الواسطي أكثر من منمنمة في لوحة واحدة، كالمقامة البكرية، كالمقامة العمانية، والرملية، والدمشقية.

-الاتجاه Direction:

إنّ «اتّجاه الجسم المتحرّك يسهم في تحديد أنواعا كثيرة من الحركات وتمييزها، وذلك من خلال تحديد اتّجاه الحركة، هل هي إلى (الخلف -الإمام -أعلى أسفل -الجانب) أم هي خليط من هذا أو من بعضه، فالأفعال: صعد، نزل، ذهب، هبط .... إلخ، يكون ملمّح الاتجاه هو المميّز الدّلالي في تحديد معناها»[2]، فاتجاه الجسم المتحرك، إذا قورن بوضع متوازٍ بين لفظ اللغة الصائتة، واللغة الصامتة، نجد أن له «دالا ومدلولا في الحالتين، إذ أنّه في الصائتة صوتيّ، ذو طبيعة رمزية، وفي الصامتة حركيّ تجسيدي، من خلال تحديد الاتجاه، فيكون ذو طبيعة رمزية أيضا»[3]، فدلّ الواسطي على الحركة من خلال الاتجاه، كالمنمنمة المرافقة للمقامة الفارقية، والمنمنمة المرافقة للمقامة الكرجية، والمنمنمة المرافقة للمقامة المروية، فكانت إشارات الأيدي ونظرات العيون الدال الأكبر لتحديد اتجاه بؤرة الحكي، أو المشهد الرئيس، الذي حاول الحريري تطويع أحداثه لصالح البطل، وحوّل الواسطي التشكيل والأنظار اتجاهه.

-المسار Pathway:

من خلال «مجموع الأوضاع المتعاقبة التي يتّخذها الجسم المتحرّك يمكن تحديد خطّ الحركة من مكان لآخر في الفراغ الممنوح لها، ومن مسار الحركة يمكن التّمييز بين الحركات المستقيمة والحركات المنحنية، ويعتبر ملمح المسار مكمّلا لملمح اتّجاه الحركة، وإن لم يدل الجسم على المسار الذي يسير إليه دلّ اتجاه اليد أو الأصابع أو حتى نظرة الأعين»[4]، وقد صوّر الواسطي من خلال ما كتب الحريري، منمنمات اعتمد فيها على الإشارة الجسمية أو إيماءات العين أو إشارة اليد باتجاه معين، كما في المقامة الكرجية، أين ظهر السروجي «بادي الجلدة، عاري

---

[1] محمّد محمّد داود: نفسه، ص39

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] مهدي أسعد عرار: نفسه، ص31

[4] محمّد محمّد داود: نفسه، ص39

الجردة»، فاحتاج الواسطي إلى رسم شخوص تتجه عيونها وجهة واحدة وتركز نظرها على شيء واحد، متجنبا رسم أبو زيد السروجي وهو في الحالة التي وصفه بها الحريري.

-البيئة :Environnement

تعتبر «بيئة الحركة هي الجسم الثّابت الذي يتحرّك عليه أو خلاله الجسم المتحرّك، ولكلّ بيئة أو وسط، حركاته الخاصّة به، فبيئة الأرض تتمّ فيها الحركة المناسبة لها كالمشي والجرّ... إلخ»[1]، وقد صوّر الواسطي البيئة العربية بأدقّ صورها، فركز على البيئة الصحراوية، وأعطاها أبعادها، من رسم للنوق والجمال بشتى ألوانها، وحتى وضعياتها في المنمنمة المرافقة للمقامة الطيبية أو البدوية، وركزّ على بيئة الربيع في المنمنمة المرافقة للمقامة القطيعية، وأعطاها أبعاد الحقل والحديقة والنبات والزهر والهواء، وبيئة الماء لها ما يناسبها من الحركات مثل الإبحار... وبيئة الهواء لها ما يناسبها من الحركات، ومثّل ذلك الواسطي في المنمنمة المرافقة للمقامة الفراتية، والمنمنمة المرافقة للمقامة العمانية، والأولى جرت أحداثها على متن قارب بنهر الفرات، فصوّر الماء هادئا بحركة خفيفة، والثانية في شاطئ عمان قبل الإبحار، ثم مشهد الإبحار حين علا الموج وبدأ يتقاذف السفينة وأهلها إلى أن رماهم البحر بجزيرة غير معروفة.

2-الأمكنة والإحالة الرمزية:

إنّ المتتبّع للمقامات يجد أنّ أهم ما يميزها هو احتفاؤها بالأمكنة، فأغلبها يحمل عنوانا للمكان و«يوحي لفظ المكان إلى البعد الجغرافي، أو إلى الحيّز المحدّد، والذي يشكّل ديكورا أو إطارا للأفعال والأحداث»[2]، وكلّ مكان بإحالته الرمزية، يستدعي دلالة لونية، وهندسة معيّنة، ويعكس حروف النص المكتوب وما يوازيه في النص التشكيلي، و«المكان بكلّ أبعاده الطقّوسيّة (...) يبقى هو الفضاء الذي عليه، وعليه فقط تتحرّك عمليّة الإبداع لترسم لنفسها ذلك الحيّز من الوجود، ضمن الدّائرة الإبداعيّة، فما من وجود لمبدع يبدع في اللاّمكان (...) فالمكان رمز دالّ، ورمزيّة تكمن في مؤشريّته والإحالات المتوافقة من مجريات الأحداث، أو النصّ بشكل عامّ، ولا عجب إذا قلنا إنّ المكان قد يعبّر بمجرّد ذكره عمّا يعجز النصّ الأدبي للإبانة عنه، أو التّعبير

[1] محمّد محمّد داود: نفسه، ص39.

[2] سعيد يقطين: قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 240.

عن دلالته»[1]، ولا تخلو مقامة واحدة من مقامات الحريري، لم يذكر بها المكان، كما لا تخلو منمنمة من منمنمات الواسطي إلاّ ورسم مشهدا يحيل إلى المكان المذكور في النص، سواء كان مكانا مغلقا كالمسجد، ودار الكتب، والنزل، أو أمكنة مفتوحة كالأسواق والصّحراء والبحر.

أ-الأمكنة المغلقة:

تمثله «أماكن محصورة تماما أو ضيّقة»[2]، وتظهر صورة المكان المغلق في المقامة الفريضيّة مثلا، لكن أكثر ضيقا ممّا عهدنا يقول السّروجي «فأدخلني بيتا أحرج من التّابوت، وأوهن من بيت العنكبوت»[3]، فهو إضافة إلى انغلاق المكان، شدّد وركّز على كثرة ضيقه، وهو انعكاس لشدّة الانغلاق فقد أسقط صورة البيت على التّابوت لضيقه، وصورة بيت العنكبوت لهوانه واهترائه، وتنعكس نفسيّة الشّخص من خلال تمثيله للمكان أو وصفه له، فإن كان واسعا أحسّ بالحريّة والرّاحة، وكلّما ضاق المكان كلّما اختنقت الشّخصيّة، كذلك استعمل الواسطي تلك الأوصاف، فالتّابوت دليل على الموت بما تقدّمه من معاني: الظلام والوحشة والوحدة.... وبيت العنكبوت دليل على هشاشته وهوانه، والصورة مستوحاة من سورة العنكبوت قال تعالى:﴿ إِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴾(41)

ففي حين يتّخذ السّروجي من الدّار مسرحا لمجلس يتذاكر من فيه القريض وأهله، ويميل الكلام بهم ميله، ويجرّ الجدال فيهم ذيله، وحينا يتّخذ الدّار لوليمة ويجعلها مسرحا ومفرشا يحكي فيها حكاياته، ومغامراته العجيبة «فهو يحرص على وحدة المكان الذي يتّخذه إطارا لحكايته أو فكاهته، كما يحرص على وجود جمهور غير قليل من النّاس يلتفّون حوله، وتعلق أنظارهم بما يقول أو يحكي، وهذا الحرص على وجود الجمهور له أهمّيته في العمل الإبداعي، والمشهد القصصي فهو يرسم صورة دقيقة للمكان »[4]، ممّا يوحي للرّسام أن يُهيْكل أجزاء اللّوحة ويحدّها بإطار يجمع داخله شخوص الحكاية وأحداثها، والبيت مكان له حدود معلومة ذكره الحريري، في نصوصه، لما له دلالة ورموز، فهو يعكس الحميمية «حميمة الجلسة» ويعكس الاستقرار الذي

[1] ذويبي خثير الزّبير: سيميولوجية النصّ السّردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006، ص 22.

[2] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 92.

[3] الحريري: نفسه، ص 29.

[4] عبد الرّحمان ياغي: نفسه، ص 51.

لطالما افتقده بطل المقامات الذي ألف التّرحال والسّفر، ولم يُغفل الواسطي هذه الميزة فقد ركّز عليها في المنمنمات التي دارت أحداثها بمنزل، فحدّهُ بإطار وزخرف سقفه، وأسدل الستائر، وفي كل مرة كان يضفي على الأمكنة جمالية دون أن يهمل مبدأ الشفافية المعتادة لكي يظهر الأحداث وما يدور داخل هذه الأمكنة المغلقة فعليا والمفتوحة تشكيليا، ومن الأماكن المغلقة أيضا التي كثر ذكرها في المقامات وتردّد رسم لوحاتها المسجد، وقد أصرّ الواسطي على رسم المساجد، كما في المنمنمة المرافقة للمقامة المغربيّة، فيظهر خارج المسجد كالقبة والمنارة والهيكلة العامّة، أمّا داخل المسجد فيظهر المنبر الذي يعتليه الإمام، وجموع المصلّين دون أن يهمل بعض التّفاصيل كالزّخرفة الإسلاميّة، على المنبر أو أعمدة المسجد أو حتى الإنارة، وقد نجح الفنان في رسم معمار المساجد بأسلوب قريب للواقع، كما في المنمنمة المرافقة المقامة البرقعيّة، والمنمنمة المرافقة للمقامة السّمرقنديّة، والمنمنمة المرافقة للمقامة البصريّة.

ب-الأمكنة المفتوحة:

وفي مقابل الأمكنة المغلقة التي تترسّم حدودها، نجد الأمكنة المفتوحة على مجال رحب، لا حدود لها، وقد مثلها الحريري في مقاماته، ولم يغفل الواسطي في تجسيدها كالبحر والصّحراء، والبريّة الواسعة، وهي أماكن كان للبطل السّروجي صولات وجولات بها، وله حكايات عجيبة عايش أحداثها احتيالا وتلاعبا، شعرا أو نثرا أو وعظا.

وفضاء البحر-على الرغم من قلّة ذكره – فله أهميّة خاصّة تكشف عن النّزعة الفنيّة المتأثّرة بقصص الرّحالة البحريّة، كقصص السّندباد البحري مثلا، وكان البحر ولا يزال مصدرا للعجب الذي يبهر بكثير قصصه والمقامة العمّانية خير مثال على ذلك، فقد ارتبطت بالمغامرة البحريّة التي تحمل في كلّ مرّة جديد الأحداث مع اختلاف الأمكنة، وقد خصّها الواسطي بأكثر من منمنمة لأهميّة هذه المقامة فكلّ مشهد احتاج إلى تجسيد ونظر لاحتوائها على مجموعة من أحداث أو ما يسمّى بالقصص الدّاخلي، فقد استحقّ الأمر أكثر من مشهد ليجسّد أحداث هذه المقامة، وبالرغم من أنّ بداية القصة كانت بمكان مفتوح، فالنهاية كانت أمكنة مغلقة (داخل القصر) ليغلق الحريري أحداث المقامة، وينهي الواسطي منمنماته بمنمنمة مقسّمة إلى جزئين ليختم الحكاية، ويبدأ الاختلاف في هذه ومثيلاتها من منمنمات، أنّ أغلب المشاهد التي رسمها الواسطي مشاهد في البرّ، إلاّ المقامة العمّانيّة فجعل لها منمنمتين بالبحر، الأولى أمام ميناء

«عُمان» والمنمنمة الثّانية لما كانت المركب عرض البحر والأمواج تعلو وتنخفض، والبحر كمكان مفتوح وعالم رحب يأتي دوما بالمفاجآت فخرج الحريري بهذه المقامة من أجواء الأماكن المغلقة وقوقعتها، إلى مكان أكثر اتساعا، فيجرب كلّ من الرّاوي والبطل ركوب البحر وأهواله، ويجرب معه الواسطي لمسة مختلفة وفضاءً ومشاهد مغايرة مع ألوان المنمنمة، والمميّز في رسوم الواسطي كما سبق ذكره، مبدأ الشّفافيّة فيرسم البحر وقد ظهر باطنه وهو يعج بالأسماك وكأنّ الذي يراه، يرى عمقه وإن أغلق الواسطي عمق اللّوحة من خلال إهمال المنظور والاعتماد على مبدأ التّسطيح.

ومن فضاء البحر الواسع المفتوح الذي لا حدود له، إلى فضاءٍ أقلّ اتّساعا من سابقه هو فضاء النّهر الذي لم يحمل بين طيّاته مغامرة عجيبة كالبحر لكنّه فضاء «نفعي يرتبط بنمط من الأغراض النّفعيّة لتقدير الخراج»[1]، وهو فضاء أقلّ اتساعا من البحر، دار النّقاش فيه حول المفاضلة بين كتاب الإنشاء والحساب، وقد أبلى فيه البطل السّروجي البلاء الحسن، وقد اختلف رسم الواسطي لفضاء النّهر عن فضاء البحر ففي حين جعل حركة الماء عالية وتبدو الأمواج في حالة هيجان، جعل للنّهر حركة خفيفة لا يكاد الماء يتحرّك، وكأنّه في حالة هادئة ساكنة لكي يُظهر الأسماك من خلال الماء كالعادة، ويؤكّد أنّ الفضاء ماء.

أمّا الصّحراء، فتحتلّ مكانة مميّزة في مقامات الحريري، لما تحمله من قيم تراثيّة ترتبط بالعروبة والنّقاء والأخلاق العربيّة، ولم يهمل الواسطي هذه الخاصيّة فمثّل بيئة الصّحراء كمكان مفتوح بخصائصها المتميّزة التي طالما سافر وارتحل إليها العلماء لمشافهة الأعراب، فمثّل النّوق والجمال بكلّ ألوانها في المنمنمة المرافقة للمقامة البكريّة (البدويّة)، ومثل كرم الضّيافة في المنمنمة المرافقة للمقامة الشّتويّة، إذ جسّد ذبح ناقة لمؤدبة طعام. «وقد جاء تّشكيل الحريري للمكان من خلال أنماط لغويّة تراثيّة متعدّدة منها الأمثال وأوصاف اللّغويين لأجواء الصّحراء»[2]، وقد أفاد الواسطي من هذه التّعابير ووظفها في رسومه وحتّى في ألوان منمنماته بما يخدم المقام كنصّ مواز يحاول أن يعكس من خلاله ميزة عربيّة، وتبرز المنمنمة المرافقة للمقامة البكريّة خصوصيّة من خصائص الصّحراء كمكان مفتوح، وأوصاف الإبل قال: «من ضلت له مطيّة حضرميّة

[1] عمر عبد الواحد: شعريّة السّرد، نفسه، ص 97.

[2] نفسه ص 98.

وطيّة»[1]، والوطيّة هي الذّلول السّهلة التي لا تحرّك راكبها، وقد بدت الرّاحلة المرسومة في المنمنمة بالمواصفات المذكورة، و«الحديث عن الصّحراء باستعراض المكان وخصائصه ومميّزاته، ووصف تقاليده وعناصره خلال التّنقّل والحركة برموزه (...) هي أساس لا يُستغنى عنه في السّرد المقامي على وجه العموم...»[2]، لكن يبقى البحر كفضاء مفتوح، والصّحراء كمكان مقفر، «يجلب الدّهشة ويخلّف الهلع والخوف، ويولّد العوالم الممكنة القائمة على ترقب الفزع والهلاك، وحصول ما يستفزّ الحزن والقلق»[3]، وعلى قدر انفتاح المكان وتوسّعه، على قدر استشعار الخوف والهلع وقلّة الاستقرار، لكن كلّما ضاق المكان كلّما أحسّ من داخله بالأمان، وهذا ما نجده في البيت المحدّد بإطار، بعكس الصّحراء والبحر الواسعين.

وينضاف إلى الأماكن المفتوحة أماكن –لكنّها أقلّ اتّساعا من البحر والصّحراء – مثل الأسواق والشّوارع والسّاحات، وهي أماكن عبور أو معبر، يعبر من خلالها الشّخصيّات، فتحدث بها قصص أو أحداث، لكن لا تستقرّ بها، وقد صوّر الواسطي هذه الأماكن أو ما يسمّى المعبر –وهو اصطلاح يرجع إلى تقاليد الباحثة السّرديّة (ميك بال) –وتطلق هذه التّسمية على هذه الأماكن كالشّوارع والسّاحات على اعتبار أنّها «ليست أماكن عيش عادة، بل مجرّد نقاط انتقال سريع أو توقّف مؤقّت»[4] وهو نوعان معبر مفتوح، ومعبر مغلق.

–المعبر المفتوح:

- كالسّوق في الزّبيديّة وكذا الفريضيّة: والسّوق كمكان مفتوح، ومسرح لحيل البطل المكدي، يتميّز بكثرة النّاس، وخاصّة منهم المغفّلون الذين تنطوي عليهم حيلة البطل، فالسّوق مجال رحب، يجول ويصول فيه البطل مخادعا، وسالبا أموال النّاس، وهو مكان لا يستقرّ فيه البطل كما لا يستقرّ في أيّ مكان، لكنّ الواسطي يجده مكانا خصبا يمكنه أن يُعمل خياله في رسم جموع النّاس وهم يبيعون سلعهم أو يكتالون البضائع، أو يرسم سائر المعاملات لأنّ الصورة (صورة السّوق) تتكرّر من أوّل العهود إلى الآن، أضف إلى ذلك خيال الفنّان الخصب الذي يمكنه أن يخلق من الفعل والجملة والنصّ والحركة، نصّا ملوّنا وأشخاصا من ورق.

---

[1] الحريري: نفسه، ص260

[2] عمر عبد الواحد: نفسه، ص 99

[3] سعيد يقطين: نفسه، ص 249.

[4] عمر عبد الواحد: نفسه ص 99.

- المرج أو الحديقة في المقامة القطيعيّة، أين تبدو مناسبة الرّبيع مكانا رئيسا، وتصلح مجلسا للمنادمة وسماع الموسيقى والنّقاش حول شيء من النّحو فيما أنشده من شعر، وينتهز السروجي وهو –عالم لغة ونحو – رغم رثاثة هيئته، فرصة للدّفاع عن النّحو، ويظهر نبوغه، فيستحقّ إعجابهم، ويأخذ عطائهم، فكان المرج مكانا مفتوحا لكلّ الألوان "ألوان الزّهر والبنفسج" وألوان الشّعر التي اتحف بها السّروجي جلاّسه، ووجد الواسطي في وصف الحريري لقطيعة الرّبيع والمروج التي ضمّت الحارث وصحبه، مكانا خصبا لألوانه حيث أكثر الزّهر وتمايلت الأشجار تظلّل الجماعة وترقرق الماء ينعش المكان، وترنّم العود يطرب في لوحة جمعت الصّحب حول ألوان الشّعر وجماله، وألوان التشكيل ورونقه.

–المساجد:

والمسجد فضاء إسلامي، له هويّة واضحة من قبل النصّ، وقد انتفع منه الحريري كثيرا، إذ إنّه أنسب مكان للوعظ، كما استفاد منه الواسطي، فتعدّدت المنمنمات التي رسم مشاهدها في المسجد، وكان السّروجي واعظا على اختلاف الهيئات التي اتّخذها، وركزّ الواسطي على فن العمارة بزخارفها وبنائها، ولكن التّحريف الفنّي الذي خلقه الحريري، في أن يكون وعظُ الواعظ(البطل) تمهيدا لكديّة، أو تكون كديّته داخل المسجد كما في البرقعديّة، ثمّ يقارب المسجد كفضاء (معبر) ذو طبيعة دينيّة بفضاء مغلق كالبيت، ليكشف عن تناقض شخصيّة السّروجي، كما في المقامة السّمرقنديّة، وينتفع السّروجي بالطّابع العام لفضاء المسجد في المقامة المغربيّة، فيجعله موضعا لمساجلات أدبيّة حول ما يستحيل بالانعكاس، وفي الأخير يعبر السّروجي مسجد البصرة، ويشهد توبته ببركة دعاء أهلها، وتتغيّر حياته وتنتهي المقامات، وتنتهي معها المنمنمات التي أفاد الواسطي من النصّ المكتوب وجعل شخوص الحريري اللّفظيّة شخوصا ورقيّة ولونيّة، ثمّ «إنّ الثّراء النّسبي في الأمكنة وتعدّدها، ينعكس على وظائفها فيجعلها متعدّدة هي الأخرى، كما تنعكس أفعال الشّخصيّات وحركتها على الأمكنة أينما تتواجد بها فتحمل هذه الأخيرة القيم المعنويّة لتلك الأفعال، سلبيّة كانت أم إيجابيّة، خيّرة أم شريرة، مما يدفع الشّخصيّات التي ذهبت ضحيّتها أو الرّافضة لها أو حتى التي مارست الفعل، إلى تغييرها وتركها، بمعنى أنّ انعكاس القيم المعنويّة التي تحملها الشّخصيّات (...) وتنمّ عن أفعالها امتداد الأمكنة (...) وأنّ الأمكنة تتجاوز في بعض المواقف وظيفتها الأساسيّة المتمثّلة في كونها إطار أو ديكور، لتصبح عنصرا مهمّا من

عناصر تطوّر الحدث»[1]، لذا كان التّركيز على الأمكنة واضحا في كلّ نص من نصوص المقامات لاعتبارها عنصرا من عناصر تطوّر الحدث، ذلك لأنّ المقامة تقوم أساسا على هذا التّنوّع في الأمكنة من أجل أن ينوّع البطل طرق احتياله وخداعه، فمن غير المعقول أن يبقى حبيس مكان واحد وبلد واحد، ولو فعل لكشف أمره وبطلت مساعيه في الكذب والاحتيال، وقد أفاد الواسطي من هذه الخاصيّة أيّما إفادة، فالتّنوّع الحاصل وكثرة الانتقال من مكان إلى آخر جعل الألوان تتكاثر والأفكار تتوالد حتّى أنّه خصّ بعض المقامات بأكثر من منمنمة نظرا لتنوّع الأمكنة وكثرة المشاهد القصصيّة بها، كما تنوعت الألوان والهيئات ولباس الشخوص، فكما عكست المقامات(كنص قصصي) مظاهر البيئة العباسية في تلك الحقبة، عكست المنمنمات (كنص موازٍ تشكيلي) جوانب قد يكون أغفلها النص اللغوي الذي كان يركّز على غريب اللغة، بعكس النص التشكيلي الذي اعتمد البساطة؛ بساطة التشكيل وبساطة اللون لكنه جعل منمنماته تعجّ بالحركة التمثيلية، وألبسها حلة بهيّة.

ويمكننا أن نجمل الأدوار التي يقوم بها المكان على النّحو الآتي:

1- تأطير الأحداث إذ يوهم بواقعيّتها، فعلى الرّغم من أنّ المكان في الأدب قائم على التّخييل، إلاّ أنّ «اختيار أسماء حقيقيّة للمدن والأحياء والشّوارع يعطي القارئ إحساسا بأنه يستطيع أن يتحقّق من وجودها، وأن يذهب لزيارة هذه الأماكن»[2]، وهذا ما جعل الواسطي يستوحي من حقيقة التخييل أشخاص وأماكن، أقرب إلى الحقيقة منها إلى الخيال.

2- «الإسهام في خلق المعنى داخل العمل الحكائي عن طريق العلاقة الجدليّة بين المكان الذي يؤسّس للجوّ العامّ للأحداث والدّلالة الكليّة للنّصّ، وذلك عندما تزيد فاعليّة المكان وتتحدّى دوره كديكور أو كوسيط يؤطّر الأحداث (...) فبوسع المؤلّف إسقاط الحالة الفكريّة أو النّفسيّة للإبطال على المكان... بل يمكن للمؤلف أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال»[3]، ومن خلق المعنى داخل العمل الحكائي، إلى محاكاة المعنى الرمزي داخل العمل التشكيلي، ثنائية تكمل الأولى الثانية والثانية الأولى.

---

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص 206-208-209. بتصرف

[2] عمر عبد الواحد: شعريّة السّرد، نفسه، ص 84.

[3] حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي، نفسه ص 70-71.

3- فالشّخصيّات تتحرّك وتمارس وجودها في وسط محدّد، هو المكان «فمجرّد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك لأنّه ليس هنالك مكان غير متورّط في الأحداث كما يقول شارل غيريفيل»[1]، كما جعل الفنان لشخصيات منمنماته وسطا ومكانا تتحرك وتمارس سحر اللون والترميز.

3-معنى الصّفة اللّونيّة وعلامة التّشكيل:

تعتبر المقامة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، لا تتوقّف عند حدود نظم الصّياغة القصصيّة بآليّاتها التقنية المجرّدة، بل أصبحت استنادا إلى موضوعيّة السّياق، نوعا من تمثيل العالم وتشكيلا جماليّا وفنّيا للوجود، في إعادة إنتاج حيويّ للمعنى الكوني، وهو يفسّر حركة الأشياء تفسيرا رمزيّا نوعيّا، ولابدّ من التّأكيد هنا على أنّ المقامة، في هذا السّياق لا يمكنها الوصول إلى هذه الحساسّية النّوعيّة من دون الحفاظ على أسلوبيّتها المشهديّة، لأنّ لها سمة قصصيّة –بامتياز–إذا أضفيت إلى ما هو أبلغ منها، إلى وعي الغرابة الكامنة في كلّ مرئي أو محسوس، واستدرجتها إلى شباك اللّغة، وكذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تنزلق بشكل أفقي على أشياء العالم بل يخترقها، وتسمّى ما لم يسمّ منها، على النّحو الذي يجعلها قابلة لأن تتمثّل العالم في ضوء النّموذج الأدبي الذي تنتمي إليه وخصائصها الفنيّة، وفي حين «يشتغل اللّون بصفته التّشكيليّة في النصّ، بواقع شعري نوعي وخاصّ وقصدي، ينهض أساسا على استثمار الطّاقة التّشكيليّة اللّونيّة (السّطحيّة والعميقة) أقصى استثمار وتفريغ حمولتها الدّلاليّة السيميائيّة، في أنساق الدّوال وتنشيط ألياتها في حركة التّجاذب الحاصل بينهما، والعمل في الإطار ذاته على توسيع قدرتها على التّأثير والتّدليل والتّصوير والتّشكيل، من خلال التحاقها بمكوّنات كلاميّة ولسانيّة منشغلة بتأليف لعبة لمعنى خاصّ، يحيل الوصف اللّفظي في نصّ إلى دواله اللّونيّة على بناء مناخها وتشييد فضائها»[2]، فإنّ «بعض التّوافقات اللّونيّة يمكن أن تتمخّض عنها إحساسات لا تستطيع أنغام الموسيقى بلوغها، فثمّة انطباع يترتّب على تنسيق معيّن للألوان يمكن أن ندعوه موسيقى الصورة، حيث يأسرنا هذا التّوافق السّاحر من قبل أن ندرك مغزى ما تمثّله الصورة (...) هكذا يخاطب اللّون

[1] عمر عبد الواحد: شعريّة السّرد، نفسه، ص 84.

[2] فاتن عبد الجبّار جوّادة: نفسه، ص 7

الحسّي مباشرة دون وسيط من الملكات العقليّة، فاللّون ليس مجرّد عامل له استقلاله الذّاتي»[1]، و«تقوم حساسيّة اللّون في أنموذج هذا التّفاعل والتّداخل الحاصل بين النّسقين التّشكيلي واللّساني، على مضاعفتها في المدى الذي يتوفر لها، حيث تنفتح مساحة عمل تتناسب مع طبيعة التجربة من جهة، وتتطابق مع قدرة اللّون ومخزونه التّشكيلي الجمالي على إنجاز الصّفة اللّونيّة المواتية للتّجربة من جهة أخرى»[2]، على النّحو الذي يجعل «قيمة اللّون الدّلاليّة المتشظّية بارعة وحاسمة في تشكيل المعنى، الذي تستهدفه عناصر نصّ مفصلا مركزيّا وجوهريّا فاعلا من مفاصل التّشكيل اللّفظي، وهو يقود ضرورة إلى تشكيل المعنى السّيميائي بوصفه لعبة، من خلال التّأثير الذي يحدثه اللّون في صياغة الكلام وتوجيه المعنى»[3].

فـ «الكتابة التي حرّكت الكلمات المسموعة من عالم الصّوت المجرّد إلى عالم الرّؤية البصريّة المجسمة أو المجرّدة ومن ثمّة بدأ القّراء التقاط أحاسيسهم عبر التّحرير الشّكلي للنصّ مع كيفيّة القراءة بالإضافة إلى المضمون»[4] بحيث أنّ المظاهر التّشكيليّة الخارجيّة والدّاخليّة معا تُسهم على نحو كبير في تعميق بؤرة المعنى وإنتاج علامة التّشكيل، ومن هنا تصبح الدّوال اللّونيّة –بوصفها صفات–عاملة ومؤثّرة في تشكيل لعبة المعنى قادرة على الإسهام في البناء السيميائي والتّشكيلي للقصة، إذ حظيت الصّفات اللّونيّة المتعدّدة الأخرى من غير اللّونين (الأبيض والأسود) اللذين سنتحدث عنهما، واللّون الأخضر الذي له ميزة بيّنة، بحضور محدود في العينة البحثيّة، ويمكن تفسير هذه المحدوديّة استنادا إلى طبيعة التّجربة النّصيّة، فإنّ الحريري، لم يكن معنيا باستخدامه للصفات اللّونيّة، بقدر ما استخدم ألفاظا دالة على ذلك، كالربيع مثلا، وكيوم الزينة (العيد) مما يوحي بالفعل التّشكيلي، بوصفه بُعدا فنيا ينبغي إيلاؤه تلك الأهميّة البالغة الأثر في البناء التّشكيلي، لكنّ الواسطي كان مهتما بالدرجة الأساس بعمق التجربة وإيقاع ألوانها، وسخّر لذلك كلّ الأدوات المتاحة التي يمكن أن تُسهم في إيصال خصائص هذه التجربة إلى أعلى مستوى تعبير لهذه العلامات، مشيرا إلى حضورها البارز في المنمنمة.

---

[1] محمد ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، (التّصوير الفارسي والتّركي)، نفسه، ص 17–18

[2] فاتن عبد الجبّار جوّادة: نفسه، ص 7

[3] نفسه: الصّفحة نفسها

[4] نفسه، ص137

إنّ نصوص المقامات المعنيّة بهذا التّداخل الأجناسي (الجمع بين النّصّ المكتوب والنّصّ التّشكيلي) (بين النّصّ، والنّصّ الموازي) جمع الفنّان الواسطي بين مقطع من نصّ المقامة وعلى الأغلب يكون مشهد الاحتيال (واقعة الاحتيال) أو مشهد التّعرّف (تعرّف الرّاوي على البطل)، ممارسا تلوينا على المنمنمة، يمكن تصويره من خلال ما تتركه العلامات من انطباع لوني، وقد تفيد في ذلك الدّلالات اللّونيّة لألفاظ الألوان، كما يمكن للنّصوص (المقامات) التي تبنى على حركة مشهديّة (مشهد واقعة الاحتيال أو مشهد التّعرّف) أن تخلق إيقاعا لونيّا مقاربا للإيقاع اللّوني الذي تنتجه اللّوحة، حتى من دون التّصريح بألفاظ الألوان، بحيث تخلق نوعا من التّوازي المشهدي في منطقة القراءة بين تلقّي النّصّ المكتوب (المقامة) وتلقي النص الموازي، اللّوحة الفنّيّة (المنمنمة)، في سبيل تمثيل النّصّ تمثيلا جديدا يكون بوسعه الوصول بلعبة المعنى اللاّمرئي المتشكّل، بوصفه حصيلة حيويّة متنامية لحساسيّة هذا التّداخل، وتتصدّى اللّغة لخوض غمار هذه المهمّة بنموذجها الإعلامي السيّميائي، ضمن خاصيّة هذه المعادلة التّداخليّة (التّشكيليّة) بين فنّ الرّسم في أداته (اللّون)، وفنّ القصّ (المقامة) في أداته (الدّالّ /الملفوظ)، في استيعاب درجة الاستخدام اللّوني وطبيعته وحساسيّته، ودرجة تأثيره في رسم الصورة على النّحو الذي تستطيع لغة القصص فيه أن تخلق انطباعا لونيّا يتمازج، فيخلق حركة لونيّة سواء يبثّها داخل لوحة المشهد القصصي أو ينفيها، لأنّ عمليّة نفي اللّون نوع من أنواع التّذكير أو الإيحاء به لتشغيل نظام الدّلالة عبر حركتيّ الإثبات والنّفي، التي تتحلّى بوصفها إحدى أهمّ اشتغالات العلامة المنبثقة من جدل العلاقة بين المتضادّات–حسب رأي فاتن عبد الجبار جوادة–، ثمّ إنّ اللّون بطبيعته التّشكيليّة الصرفة أو بتمثيله التّشكيلي في حقول عمل أخرى، يشتغل بوصفه لعبة سيميائيّة دائمة الحراك والتّشظّي والإشعاع والتّأثير والإنتاج، تسعى دائما إلى إنتاج معنى خفيّ، احتمالي تخيلي زئبقي، مرئي، متعدّد، قابل للقراءة والتّأويل غامض وتحريضي ومحفّز، لذلك سنحاول البحث في فضاء اللون والكشف عن إشارة التدليل الجمالي، من خلال تتبع دلالة اللون وما يوحي به.

4-فضاء اللّون وإشارة التّدليل الجمالي:

شهدت المقامة العربيّة جملة من التحوّلات في نموذج بنائها وتشكيلها وصيغ تعبيرها وتمثيلها للوجود، «وخلال رحلة فنّ المقامة، وتطوّرها عرفت كثيرا من أساليب البناء الفنّي»[1] واستمدّ فنّ المقامة صياغته وتشكيله من فنون أخرى، فكان مردود التّطوّر والتّحوّل التّداخل بين الفنون القوليّة والفنون الجميلة أخرى، فراحت المقامة التي كانت وليدة بيئة معيّنة تنهل من معانيها الجمالية والتّشكيلية والرّؤيوية بلا حدود، وأخذت الصّنعة الفنّيّة والزّركشيّة البديعة من فنّ العمارة الذي ميّز العصر العبّاسي، وكثرة التّصنّع والتّكلّف اللّغوي من أساليب الأمراء والملوك، الذي ساد المجتمع العبّاسي، وعلى هذا النّحو يحفظ هويّة الجنس الأدبي، الذي يكشف عن قابليّة فذّة في حركة الإفادة والأخذ والتّوظيف من هذه الفنون، و«تنفتح العلاقة بين القصّة والرّسم على أكثر من وشيجة عميقة وجوهريّة بينهما، على المستويات التّقنيّة والشّكليّة ولعبة المعنى والتّخييل والتّأمّل ورحابة الفضاء، إذ أنّ الصورة أو المشهد في القصّة، ليست أكثر من لوحات مرسومة بواسطة الكلمات بدلا من الخطوط والألوان، مع التّفريق بين الصّفة الاطلاقيّة التي تتمتّع بها الصورة المرسومة بالكلمات، والصّفة التّجسيديّة المحدّدة التي تطرحها اللّوحة المرسومة بالأشكال والألوان»[2]، و«يحيل فضاء اللّون في المجال الحيوي القصصي على مرجعه التّشكيلي، ويستلهم إشارة التّدليل الجمالي فيه من المخزون المرجعي أوّلا، ثمّ ما يلبث أن ينفتح على مجاله اللّساني الجديد لتأخذ الدّلالة السّيميائيّة وضعها المختلف والمغاير عن حدود المرجعيّة الدّلاليّة للصّفة اللّونيّة، إذ إنّ كلّ المعطيات الموصوفة في النّموذج اللساني يمكن أن تتحوّل إلى كوّة نطلّ من خلالها على الأنساق غير اللّسانيّة، فالقوانين التي تتحكّم في اشتغال الأنساق أخرى مبنيّة وفق قوانين اللسان»[3].

«ولمّا كانت السّيميائيّة هي علم مكرّس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، (...) أي الوسائل التي بواسطتها تتولّد المعاني ويجري تبادلها معا، فإنّها تسهم في إنتاج هذا التّحويل الدّلالي الذي يشغل اللّون في السّياق القصصي للمقامة بوصفه رمزا، إذ أنّ الأصل في أيّة

---

[1] السّعيد الورقي: نفسه ص 39

[2] نفسه، ص 40

[3] سعيد بنكراد: السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، نفسه، ص20

ممارسة دالة هو أنّها تختلق النّظام الرّمزي لإنتاج المعنى من جهة وحمله، واستهلاكه من جهة أخرى بحيث يصبح قابلا للتّداول والعمل بكفاءة عالية»[1]، إنّ الفضاء الذي أهَّلَ الفنون جميعا لكي تتداخل مع بعضها، يتأتّى أساسا من طبيعة العصر الذي انفتح على الأشياء ومنحها معنى متموّجا جديدا، سواء على المستوى الشّكلي المّادّي أو المضمون الرّوحي، إذ يقول بودلير: «ومن المظاهر المميّزة للوضع الرّوحي في قولنا إنّ الفنون جميعا تنزع نحو تعزيز أحدها الآخر، على أقلّ تقدير، لم تعمل على أن يكون بعضها بديلا للبعض الآخر، وذلك بإعارة ذلك الآخر قِوى ومصادر جديدة، ويعبّر التّناظر الجمالي بين (النّصّ، والنّصّ الذي يوازيه) عن هذه الرّوابط المتأصّلة في الفنون»[2]، ويعدّ اللّون بتمظهراته المختلفة المتنوّعة، أحد أهمّ آليّات فنّ الرّسم، أمّا الوصف والسّرد، فهما أبرز ما يميّز القصّة (المقامة تحديدا)، وقد أفاد الواسطي من الوصف والسّرد في تحوير اللّون –فائدة تجاوزت حدود التّشكيل –إلى استنطاق اللّفظ صمتا، منتقلا إلى تفجير البعد السّيميائي فيها وتوظيفها على نحو بالغ التّمييز في التّشكيل الفنّي، فاللّون بطبيعته «قصّة صامتة نظّمته بلاغة الطّبيعة وبيانها، فهو كلامها ولغتها والمعبّر عن نفسيّتها، فضلا عن كونه المعبّر البصري على الشكل، لأنّه ليس بوسعنا مطلقا أن ندرك الشكل إدراكا تامّا، إلاّ بحضور اللّون، وذلك لأنّ اللّون انعكاس الضّوء على شكل الشّيء الذي ندركه، ويعدّ اللّون الجانب الظّاهري للشكل، وهو ذو تأثير بالغ السّعة والأهميّة على الطّبيعة الفنيّة للفنّان، وعلى موضوعه الفنّي، وعلى عناصر التّشكيل فيه أيضا»[3]، ويحتاج توظيف اللّون إلى وعي الفنان وإدراك طريقة تشكّله في الطّبيعة أوّلا، وفي فنّ الرّسم بنماذجه وأشكاله وحدوده ثانيا، ليتمكّن بعد ذلك من الإفادة من طاقات اللّون وتحويلها إلى روح اللّوحة، إذ لا شكّ في أنّ التّوظيف اللّوني لرسم قصّة معيّنة وتتبّع أدقّ تفاصيلها، يجب أن يتمتّع بحاسة خاصّة، ففي الوقت الذي تحتاج إليه منمنمة معيّنة استخداما لونيّا كثيفا وواسعا لتعكس مشهدا معيّنا في المقامة، فإنّ منمنمة أخرى لا تحتاج اللّون إلاّ في حدود ضيّقة جدّا، أو لا تحتاجه قطعا، ويتوجّب على الفنّان أن يتمتّع بهذه الحاسيّة ليكون توظيفه للألوان مناسبا ودقيقا، والأهميّة الكبرى هنا تكمن في قدرة لون ما على التّعبير عن حالة معيّنة، ويعبّر اللّون الآخر عن حالة أخرى، وقد يختلف الفنّانون في انطباع

[1] فاتن عبد الجبار جوّادة: نفسه، ص144

[2] نفسه، ص 39

[3] نفسه، ص 28

أحدهم عن الآخر في لون معيّن–حسب فاتن عبد الجبار جوادة–، وعلى صعيد تغيير فاعليّة اللّون، من الرّسم إلى تجسيد اللّفظ وتشكيله لونيّا، وتشغيله في حقله فإنّ «الذّات المبدعة وجدت في إيقاع اللّون، واحد من مظاهر المجال التّخييلي، تعبيرا أكثر خفاءً وأشدّ رمزيّة من إيقاع الصّوت، نظرا لارتباطها الحميم الذي تؤكّده بعض النّظريّات الموسيقيّة والرّياضيّة الحديثة»[1]، وذلك بما يناسب ويلائم ويحقّق جوهر الفعل الفنّي وتطلّعه الدّائم إلى مزيد من الانفتاح على رحابه التّخييل، وعلى عمق الخفاء وكثافة الرّمز، وبعد ذلك «يصبح اللّون حالة إبداعيّة خاصّة متدخّلة في صلب النّسيج القصصي، وفاعلة في جوهر المعنى، فالمنمنمات لطالما رافقت نصّ المقامة وصارت ملازمة لها، بحيث يتحوّل إلى آليّة إنتاج تنسجم وتناسق بين إجرائها حملتها جوّا إيحائيّا معيّنا استحوذ على حواسّ القرّاء عبر عصور طويلة، وفرض عليهم دونما وعي حالة شعوريّة معيّنة تعجز عن أدائها الألفاظ المجرّدة في كثير من الأحيان»[2]، إنّ اللّون بهذا التّدخّل العميق من النّماذج والأشياء التي تؤكّد على نحو واضح بأنّه (من المستحيل أن ندرك الشكل إدراكا تامّا إلاّ بحضور اللّون، وذلك لأنّ اللّون هو انعكاس لأشعّة الضّوء على شكل الشّيء الذي ندركه، ويعدّ اللّون الجانب الظّاهري للشّكل، فما دلالة الألوان عامة، وفي المنمنمات خاصة؟

1–دلالة اللّون الأبيض:

البياض «وهو قمّة الصّفاء والنّقاء والوضوح، والسّواد وهو قمّة القتامة والإعتام، يتتابعا في آية واحدة للتّعبير عن التّباين الشّديد بين لونين متناقضين أقصى التّناقض لإبراز دلاتهما، لذلك نجد الأبيض يستعمل في الطّهر والقبول، والأسود في التّعبير عن الخزي العار»[3]، و«من أهم الخصائص وضوحا قدرته على خفض قوّة تألق أي لون إلى جانبه، وكذلك لا يتأثر الأبيض النقي في نفس الوقت بأي لون آخر مهما كان متألقا، إن أي صورة يسودها الأبيض، هي في أساسها باردة التأثير، وبسبب سطوعها الجوهري ونشاطها الإشعاعي لا تكون حساسة مثلا للرمادي أو الأسود للانعكاسات اللونية وللإضاءات العارضة الملونة الأخرى، ولكن لسوء الحظ عند خلط اللون الأبيض مع الألوان المتألقة فإنه يميل إلى سلب تألقها وتحويلها إلى ألوان ذات

[1] فاتن عبد الجبار جوّادة: نفسه، ص 30

[2] نفسه، ص 28

[3] إدريس فرج الله: التشكيل اللوني في الطباعة، دار الفتح لتجليد الفني، عمان، الاردن ط1، 2008، ص44

سطوح ضبابيّة معتمة»[1]، أمّا في المنمنمات فقد كان اللون الأبيض، لون العمائم التي صفت على رؤوس الشخصيات الورقية، وكانت رداء القاضي في المنمنمة المرافقة للمقامة المعرية، وكانت لون لحية الشيخ السروجي الذي يمكن تمييزه من خلال لون لحيته البيضاء والتي عكست نورا على وجهه في المنمنمة المرافقة للمقامة البصرية، وعكست نور التوبة، لذلك فدلالة اللون الأبيض تعكس طهر الروح وكثافة التشكيل.

2-دلالة اللّون الأسود:

تعتبر «خصائص ألوان الطبقة الأولى والثانية الأصفر والأحمر والأزرق والبرتقالي والبنفسجي والأخضر تحتفظ بنقاوتها طالما لم تمزج بالأبيض أو بالأسود، ونظريّا فإن الأسود والأبيض والرمادي، هذه الألوان الثلاث العديمة اللون، ولابد أن تكون نقية محايدة دون أي خلط مع لون ما، ومع ذلك عمليّا لا يحدث أن يحتفظ الأسود أو الأبيض أو الرمادي بنقائه نتيجة لامتزاج هذه الألوان بمسحه لونية ترجع إلى إضاءة لونيّه مباشرة أو انعكاسات تباين متزامن صادرة عن مساحات لونية مجاورة لها»[2]، كما أنّ التعرف على حقيقة هذا الاستعمال سواء كان ممزوجا مع الألوان الأخرى أو نازلا فوقها أو مستقلا عنها من الأهمية بمكان، فإنّه يعطي تأثيرات لونيّة سارّة بالاستعمال المتزن لقليل من اللون الأسود، ويظهر ذلك جليا في المنمنمة المرافقة للمقامة السمرقندية، حين كان الخطيب على المنبر بلباس أسود(عباءة) وعمامة سوداء وتمازجت الألوان مع لون المنبر البني الغامق، والسقف المذهب والمزخرف، فكان لحيادية اللون الأسود دلالة مميّزة واستعمالا حكيما، «فالاستعمال الحكيم للون الأسود بين يدي فنان موهوب يمكنه من تحويل الشكل المصور إلى عمل بالغ الصفاء، ولكن لابد من أن يوضع في الحسبان دائما أنّ الإسراف في استعمال أي نوع من أنواع هذا اللون يمكنه أن يشوّه الشكل بدلا من أن يضيف إليه»[3]، ويختلف تأثير اللون الأسود عندما يحيط بلون أو يقع خلفه أو أمامه، وفي كل حالة يتغير سطوع اللون الأسود وكنهه وتأثيره تبعا لاختلاف هذه الأوضاع، وينتج اللون الأسود عندما يختفي الضوء عن سطح أو مكان، وأعظم الأمثلة على ذلك ظلمة الليل وسواده، فيه ينعدم وجود اللون كليّة واللون جزء من الضوء، وبدونه يصير كل شيء سوادا، أمّا اللّون (الأسود) بتمثيلاته الشّائعة

[1] ادريس فرج الله: نفسه، ص 45

[2] نفسه، ص48

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

الحضور والقيمة والتّلقّي والتّداول والاستخدام، فإنّه اللّون الأكثر أهميّة على حياة البشر، والأكثر تداخلا في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفي معظم الثّقافات على مرّ العصور أيضا، والأكثر تشكيلا لتقاليدهم وحساسيّة تعاملهم مع الأشياء في الحياة والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتّفاهم حول ذواتهم وتشبّثهم بالمكان، فهو كثيرا ما يرمز «إلى الخوف من المجهول، والميل إلى التّكتّم، ولكونه سلبي اللّون يدلّ على العدميّة والفناء»[1]، ولا تخلو منمنمة من هذا اللون أو القيمة، فهو لون العمائم على الرؤوس وأثواب الرجال، رمزا للسيادة، ولون العيون العربية، واللحى الكثة رمزا للشباب، كما يرمز للحيلة والكذب حين يريد صاحبها التستر والاختفاء، وقد استعمله الواسطي في المقامة العمانية ولوّن وجوه البحّارة بالأسود دلالة على أنهم لا ينتمون للعرب، كما لوّن وجوه العبيد أمام قصر شاه الجزيرة دلالة على أنّها مكان غريب بأهله، ولون عباءات الوعّاظ في المساجد (الأدوار التي قام بها السروجي) رمزا للزهد وترك ملذات الحياة، «ويرمز أيضا في طبقة أخرى مواجهة ومناوئة، ومختلفة من طبقات الرّمزيّة والسّيميائيّة إلى الحكمة والرّزانة ولذلك يتّخذه كثير من رجال الدّين شعارا لهم»[2]، و«إذا كانت هذه الدّلالات وغيرها، في مستوى الاستخدام الشّعبي للّون ومظاهره، فأنّها في الفنون عموما والرّسم خاصّة، تتعرّض للكثير من التّحوّلات والانحرافات والانحيازيات، بما يناسب الواقع الفنّي وحالاته وبطانته وتشكيلاته ورؤاه، ودخول اللّون في مجال تخييلي ومجازي ينظمّ فيه فضاء تخييلي يغاير، ويوسّع من لعبة المعنى فيه ويضاعف خطوطها ويزيد من عمقها»[3]، لذلك كان اللون الأسود دالا على سيادة التدليل حكمة والتشكيل.

إنّ اللّونين الأبيض والأسود في مشهد اللّعبة اللّونيّة المشاركة في لعبة المعنى يعدّان أساسا مرجعيّا، وجذرا تشكيليّا، وبؤرة إشعاع وانبثاق، تنطلق الألوان الأخرى على نحو أو آخر من منصّتها وتتغذّى على ذواتها، إذ « يقوم قانون اللّون كجزء من قانون العلامة العامّ، على فرضيّة بسيطة هي أقرب إلى البديهة، مفادها أنّ الأبيض والأسود هما أساس اللّعبة اللّونيّة بأكملها »[4] بوصفهما مهيمنا لونيّا على الأصعدة الشّعبيّة والاجتماعية والاقتصاديّة والسّياسيّة والثّقافيّة

[1] أحمد مختار عمر: نفسه، ص 186

[2] فاتن عبد الجبّار جوادة: نفسه، ص 44

[3] نفسه، ص 45

[4] نفسه، الصفحة نفسها.

والتّشكيليّة والجماليّة والفنيّة كافّة لأنّهما يمثلان على هذا المستوى قاعدة مركزيّة تشعّ قيما ودلالات ومعان على هذا الأساس»[1]، ويتدخّل اللّونان المركزيّان المهيمنان على الفضاء اللّوني (الأبيض والأسود) بوصفهما إشكاليين في علاقتهما ببعضهما مدى عميقا في الاشتغال الإنساني والتّاريخي والثّقافي والرّؤيوي، ويؤدّي كلّ منهما في فضاء المنمنمة وظيفة لا تقف عند حدود الإعلان النّعتي عن صّفة لونيّة محدّدة وثابتة للموصوف، بل تخرج الصّفة اللّونيّة لكلّ منهما إلى معطى ثريّ وخصب يتّصل بالبعد السّيميائي والتّشكيلي في استخدام اللّون لعكس حالة من مشاعر، كما في المنمنمة التي رافقت المقامة السّاوية، ولباس الرّجال الأبيض، الذي يعبّر عن مشاعر الحزن عند الدّفن، والخطّ الأسود الذي اخترق عمائمهم، في الحين تعودنا أنّ الأبيض رمز للفرح، في هذه المنمنمة (المرافقة للمقامة الساوية)، جعله الواسطي رمزا للحزن، فهو دلالة الموت والكفن والرّوح الطّاهرة والنّفس المطمئنّة التي رحلت إلى جوار مولاها، ويسهم اللّونان على نحو بالغ التّأثير والتّحويل في حسم إشكالية المعنى، ويعدّان (الأبيض والأسود) من أكثر الألوان المعروفة في ترتيب السّلّم اللّوني كثافة في التّدليل، وسعة في التّداول والاستخدام وحضورا في المشهد الجمالي العامّ، في بناء الهيكل التّصويري للواقع اللّوني، فعلاقة حضور الأبيض والأسود علاقة جدليّة، وتتوقف بلاغة حضور وبروز الخاصيّة اللّونيّة لكلّ منهما بدلالة الآخر، فلولا الأبيض لم تدرك قيمة الأسود، ولولا قيمة الأسود لم تدرك قيمة الأبيض أيضا، في فعاليّة تضادٍ لونيٍّ غاية في الخصوصيّة والجدل والمضاهاة، تنعكس ضرورة على تطوّر آليّة الاستعمال والاستخدام والتّرميز، ولعلّ تمثيلات الأبيض وتمثيلات الأسود في معظم ثقافات العالم، وعلى مرّ العصور تظهر على نحو ثقافي عميق الحساسيّة لهذه العلاقة الجدليّة، ودرجة تأثيرها في بنية تشكّل اللّون وقيمة حضوره في الأشياء والنّصوص والظّواهر، فضلا على تجذّر هذه القيمة الثّقافيّة والسّيميائيّة والتّشكيليّة في حياة الشّعوب، لتتركّز الدّلالة على فضاء مشترك ومتداخل المعاني وموحّد المرجعيّة الشّعبيّة، وللأبيض تقاليد رمزيّة عالية التّداول في صنع الدّلالة وترميزها في أفق الاستخدام المعنوي والسّيميائي فهو في السّياق الدّلالي العامّ «رمز الطّهارة والنّور والغبطة والفرح والنّصر والسّلام»[2]. كما أنّه في السّياق ذاته والرّؤية ذاتها «رمز للصّفاء، ونقاء السّريرة، والهدوء والأمل،

[1] فاتن عبد الجبّار جوادة: نفسه، ص46

[2] نفسه، ص 43

محبّ الخير والبساطة في الحياة وعدم التّقيّد والتكلّف»[1]، تلعب البيئة والمكان بانفتاحهما الطّبيعيّة والرّمزيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والفلسفيّة والأسطوريّة دورا مهمّا في تحديد الدّلالة وإشاعتها وتوسيع حدود تداوليّتها تمنحها هذه القوّة التي يمكن أن يستعين بها اللّفظ في تشكيل معناه، «فاللّون الأبيض بكلّ ما يحمله من معاني الإيجاب الظّاهرة والرّمزيّة التي أشرنا إليها، إلاّ أنّه ينحرف أحيانا في بيئات وأمكنة وأحياز وأزمنة وأوقات معيّنة إلى معان تناقض تلك المعاني التّقليديّة وتقف على الضّدّ منها تقريبا»[2].

ونجد الواسطي في أغلب المنمنمات يُدلّ على الشيخ السروجي، ويمنحه تقاسيم قارة، بلحيته البيضاء، وعيونه السوداء ذات السمة العربيّة، فهو أراد أن يجسّد القصة التي كتبها الحريري، في المقامات، وكيف كانت حياة السروجي، من شبابه إلى أن صار شيخا، وتاب عن حرفة الكدية في آخر مقاماته، المقامة البصرية، ونجد الواسطي في المنمنمة المرافقة للمقامة الساوية، يجعل الأبيض دلالة على الحزن في لباس الرجال بالمقبرة، لكنه يمازج بين الأبيض والأسود، ويكسر ذاك البياض في عمائم الرجال بشريط أسود للدلالة على الحزن، كما يجعل الأبيض رداء القاضي في المنمنمة المرافقة لمقامة المعرية، ولون العمائم في بعض المنمنمات الأخرى.

3-اللّون الأصفر:

و«يعتبر اللون الأصفر من الألوان الدّافئة، يقع في دائرة الألوان العلميّة، تسمى ذات الاثنا عشر قسما، بحسب تقسيم (جوهانز ايتين Johannes Itten) منها مجموعة الأصفر البرتقالي حتى الأحمر، ومنها مجموعة الأخضر المصفر الأخضر المزرقّ، ويعتبر اللون الأصفر الصافي أفتح الألوان البنية وأكثرها سطوعا، أنه اللون الأقرب إلى الأبيض، ووضعه تجاه خلفية بيضاء يبدو دافئا رقيقا وعميقا، واللون الأصفر تجاه الضوء يفقده بعضا من نصوعه ولا يفقده شيئا من نقائه ويمكن سهولة تغيير خاصيته المشعة المتألقة إلى لون طيني إذا ما أضيف إلى اللون الأسود أو الرمادي أو البنفسجي إليه»[3]، ونجد اللون الأصفر طاغٍ في المنمنمة المرافقة للمقامة الدينارية،

[1] فاتن عبد الجبّار جوادة: نفسه، ص43.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ادريس فرج الله: نفسه، ص30

فجعله كأنّه موجة عارمة أو ريح قد مرت، ولعلّ دلالة الأصفر في هذه المنمنمة يعود لما ذكره الحريري في المقامة، فقد جعل السروجي يمدح الدينار وصفرته قال:

«أكرم به أصفر راقت صُفرته ٭ جوّاب آفاقٍ ترامت سفرتهُ»[1]

و«ينطوي اللّون الأصفر على شبكة من الدّلالات التي تشتغل في دائرة معنى واحد ومتقارب، فهو بصفة العامّة، رمز للحيلة والخداع والغشّ، ويمثل في السّياق ذاته معاني الخطر والدّهاء والجبن والخسّة والخيانة وعدم الأمانة والمرض والسّقام الدّائم، وله حضور استثنائي لدى بعض الشّعوب»[2]. لذلك ذمّ السروجي الدينار في ذات المقامة يقول:

«تبا له من خادع مُمَاذقٍ ٭ أصفر ذي وجهين كالمنافقِ»[3]

كما استعمله الواسطي في المنمنمة المرافقة للمقامة الطيبية، في ألوان النوق الجمال، مستمدا ألوانها من ألوان الطبيعة القارة في ذهنية المتلقي، وطبيعة البيئة العربيّة البدويّة، تناغما من خصائها التشكيلية التّشكيل وتدليلا عليها.

كما نجده في المنمنمة المرافقة للمقامة الفارقية، يجعل اللون الأصفر خلفية مضيئة للمنمنمة، ويزاوج بين عديد الألوان فيها، بين الأحمر والأسود، والبني والأزرق والأخضر، في عباءات الرجال، وعمائمهم، فيجعل للمنمنمة نورا ساطعا ورونقا وتظهر باقي الألوان واضحة جليّة للعين، ثمّ «إن مزج الأصفر مواجها للأزرق البحري الذي يتكامل معه أو مع البنفسجي أو الأزرق حسب نوعية هذا الأصفر إذا ما كان يميل إلى الاخضرار أو الاحمرار، ثمّ إنّ هذه الازدواجية التكميليّة هي من القوى المتضادة وعندما تتوازن فإنها تتوافق ويعمل الأصفر على تكوين الألوان من الطبقة الثانية باشتراكه مع الأحمر مكونا اللون البرتقالي، ومع الأزرق مكونا اللون الأخضر، كما تختلف نتائج هذه الألوان التي تشترك في تركيبها حسب نسبته ومقداره مكونا البرتقالي المائل للصفرة أو للحمرة، والأخضر المائل للصّفرة أو للزّرقة»[4].

---

[1] الحريري: نفسه، ص 21

[2] فاتن عبد الجبار جوّادة: نفسه، ص157

[3] الحريري: نفسه، ص22

[4] ادريس فرج الله: نفسه، ص 30

ويظهر ذلك جليّا في المنمنمة المرافقة للمقامة الفراتيّة، حيث جمع بين اللون الأصفر الهادئ أعلى المنمنمة، والأصفر الغامق الذي تزاوج مع زرقة ماء النهر، فخلق ما يشبه النور الساطع، ليبرز شكل القارب، ولون الماء، كذلك نجد الأصفر والأزرق يجتمعان في المنمنمة المرافقة للمقامة العُمانية، لحظة اجتماع البحر والمرسى، واجتماع السفينة والموج، ولا تخلو منمنمة واحدة من هذا اللون إلاّ نادرا، واغلب الظن أنّ الواسطي، يجعل اللون الأصفر خلفية هادئة لكلّ المنمنمات، والأرجح أن هذا الاصفرار، هو ما يسمى بالتذهيب، فقد تميّزت المنمنمات العربيّة بالتذهيب، بمعنى أن صاحبها ما أن يفرغ من رسمها حتى يحفظها بماء الذهب، كي لا تتلف ألوانها وشخوصها، لذلك فقد حفظت في أغلب المتاحف لجودة صنعها وتذهيبها، وبقيت على حالها لم يلحقها التلف، كما يشترك هذا اللون في تكوين «ألوان الطّبقة الثّالثة بدخوله في البرتقالي والأخضر لتركيب الأوهرة*، وفي الأخضر المضاف إلى البنفسجي ليعطي الزّيتوني، وبدخوله في البرتقالي المضاف إلى البنفسجي ليعطي البنّي المائل للحمرة»[1].

ونجد ذلك جليّا في المنمنمة المرافقة للمقامة القطيعيّة، فقد استغلّ الواسطي ما ذكره الحريري، ليمازج بين ألوان بهيّة ليعكس رونق الربيع، في تمازج ينبض بالحياة والحركة، وكأنّ شخوصه الورقية ناطقة أو تكاد أن تنطق من كثرة الألوان وجميل تموضعها، فحركات رؤوس الجُلاّس التي بعثرت ووجّهت إلى اتجاهات مختلفة، خلقت انسيابية وتناغما، وكأنهم يتبادلون أطراف الحديث، فهذا ينظر إلى السروجي الذي وقف عند أقصى الصورة، وهذا يشير إليه وكانّه يسأله أو يستفسر عن شيء ما، وهذا يستمع إلى دندنة العود، وذاك يتابع حركة الماء في تمازج لوني بين الأصفر والأحمر والأخضر الزيتوني والأزرق والأسود والأبيض، فجعل الحديقة تنطق لونا، بوجود الجُلاّس ووفرة الألوان، «ويعدّ اللّون الأصفر على صعدي التّشكيل والتّدليل لونا إشكاليا، ينطوي على قدر مهمّ من التّعقيد والغموض والحساسيّة، لا تظهر لعبة المعنى فيه على نحو واضح إلاّ من خلال التّناغم الذي يجب أن يحصل بين التّشكيل والتّدليل»[2].

---

* الأوهرة: توهّج وقع الشمس على الأرض حتى نرى له اضرابا، استعمله الفراعنة هذا للون للدلالة على أجسام النساء، في مقابل الأحمر الطوبي لأجسام الرجال، عزّ الدين نجيب: الفن المصري القديم، سلسلة موسوعة الفنون التشكيلية، مصر، ط1، 2011، ص13

[1] إدريس فرج الله: نفسه، ص31

[2] فاتن عبد الجبّار جوّاد: نفسه، ص 157

4-اللّون الأحمر:

ويأتي اللون الأحمر في مقدمة الصفات اللونية المستخدمة، ويتصل اتصالا حيّا انطلاقا من حساسية هذا اللون في الذاكرة الإنسانية عموما، «فهو لون العواطف الثائرة، والقوة والنشاط، ويستعمل أحيانا للدلالة على الغضب والقسوة، والخطر، كما يحيل على العنف والثورة»[1]، و«يتسم الأحمر في سياق آخر بالقسوة في التعبير، عن الفرح والسرور، ويدل على الغنى والفرح، ويرمز أيضا إلى الشدّة، ويوصف عادة في الجانب النظري بأنّه لون النار، فهو يسبب الإحساس بالحماسة»[2]، و«يتميز اللون الأحمر بإشعاع غزير، وعندما يوضع تجاه خلفيّة بيضاء أو فاتحة اللون فإنّ هذا الإشعاع يبدو معتما ويظهر دافئا مطفيا، ولكنه إذا ما وضع تجاه خلفيّة سوداء أو قاتمة اللون فإنّه يُبدي كلّ قوته النارية، لأن تطبيق اللون الأحمر متعدد الجوانب لأنّه يمكن استعماله في مواقع متعددة التباين بدون أن يفقد حمرته، وفي مجال استعماله في إظهار التباين بين الألوان الساخنة والألوان الباردة يمكن تحويله إلى أحمر ماجنتا(الأحمر الأرجواني)، أو أحمر برتقالي، وفي تباين السطوع اللوني يمتد تدرج الأحمر من القرنفلي الشّاحب حتى البني الكالح المائل للحمرة، واللون الأحمر يجتذب العين إليه بلا مقاومة بالنسبة لجميع الناس، شديد الالتهاب لابد من معاملته بحذر حتى لا يسيطر على كل الألوان المرافقة له وهو يلعب دورا رئيسيا في التّباين الشّديد مع الألوان الباردة الزرقاء والخضراء والرماديّة حيث يزداد تركيزها عندما تواجه بالألوانن الحمراء»[3]، و«يحتاج هذا اللّون إلى مهارة كبيرة لموازنته مع هذه الألوان، وتقع الألوان الحُمْرُ مقابلا لمجموعة الزُّرقِ والخُضْرِ التي يتكامل معها، ويتشارك الأحمر في تكوين الألوان من الطبقة الثّانية، فمع الأصفر يكون البرتقالي المائل للصّفرة أو الحمرة حسب نسبة كلّ منهما ومع الأزرق يكون البنفسجي المائل للحمرة أو الزرقة أيضا»[4]، و«عند مشاهدة بقعة حمراء مهما كانت دقيقة في مجال ما، فإنّها تكون أكثر الألوان المستعملة في علاقة صحيحة مع بعضها البعض توفّر التوازن البصري المثالي (...) عندما لا يبرز أحدهما أكثر من الآخر، ويحدث ذلك عندما تكون مساحة اللّون في علاقة صحيحة مع كثافتها»[5]، ويجعل الواسطي اللون الأحمر،

---

[1] أحمد مختار عمر: نفسه، ص184

[2] فاتن عبد الجبّار جوّاد: نفسه، ص158

[3] ادريس فرج الله: نفسه، ص33

[4] فاتن عبد الجبّار جوّاد: نفسه، ص 158

[5] ادريس فرج الله: نفسه، ص33 (بتصرف)

وتشكيلاته كالآجوري والبرتقالي، هيكل المسجد في المنمنمة المرافقة للمقامة المغربية، فقد أحدث ثروة داخله، بما أبدع وأجاد من أسماط تُقرا من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، فكانت حركية المنمنمة وإن كانت ساكنة، حركية نشطة مثّلها الواسطي باللون الأحمر، وكذلك هيكلة البيوت كما في المنمنمة المرافقة للمقامة الفريضية والسنجارية، فعكس عنف المعنى واشتباك الدلالة.

5-دلالة اللّون الأزرق:

وللون الأزرق دلالة مختلفة فهو«يشارك في تركيب الألوان من الطّبقة الثّانية من طبقات الألوان، مع اللّون الأصفر، مكونا الأخضر المائل للزّرقة أو المائل للصّفرة تبعا لمقدار كلّ من اللّونين المشتركين في التّركيب، ومع اللون الأحمر بتكوين اللون البنفسجي المائل الحمرة أو المائل للزّرقة، كما يشترك في تركيب ألوان الطبقة الثّالثة بدخوله في تكوين الأخضر الذي يضاف إلى البرتقالي للحصول على الأوهرة، وبدخوله في تركيب كلّ من البنفسجي والأخضر للحصول على الزيتوني، والبنفسجي المضاف إلى البرتقالي للحصول علي البني المائل للحمرة وعندما ينتقل الأزرق من أمام خلفيّة بيضاء إلى خلفية سوداء، فإنّه يتحول من القتامة المظلمة إلى العمق المضيء، ولا يتغيّر بالطّبع لونه الحقيقي أو عجينته اللونيّة، ولكن كلّ لون يزداد أو يقل سطوعه أو درجته تبعا لبيئته المباشرة، فحينما توضع خلفية لونيّة مختلقة فإنّ اللون أيضا سرعان ما يجرى تغيّرا مرئيّا»[1]، و«عندما يعادل سطوع الأزرق ضعف سطوع الأحمر، يكمّله البرتقالي فإنّه يحتاج إلى أن تكوين مساحته معادلة لنصف مساحة اللون البرتقالي حتى يتعادل معه، إنّ اللون الأزرق هو اللون الوحيد الذي يغمر سطح الأرض، يغلّفها وينعكس من الغلاف الجوي على شكل سطح أزرق غامر عريض لا نهائي يسمي بالسماء، كما أنّه يحدد الأبعاد ويعطى الشّعور بالعمق، وهو لون قابل للتأثر، سلبي بارد، يمتاز بتخفيف التوتر والعصبيّة عند الإنسان، فهو يعكس الأحمر المثير للأعصاب والباعث على الهياجان، والأزرق في السماء سمو وعمق، وفي المياه برودة وارتواء، وفي الغيوم خير وأمل، ومع ذلك نجده في اليونان القديمة يبعث على الهدوء والتفاؤل(...) وممّا لا شك فيه أنّ المعاني الرمزية المكتسبة مع الزمن بمفاهيم اجتماعيّة لها وضع معيّن، تختلف من مجتمع إلى آخر، تماما مثلما يختلف اللّون الأزرق نفسه أو أي لون آخر عندما ينتقل

[1] ادريس فرج الله: نفسه، ص36

من مجتمع لوني إلى مجتمع آخر»[1]، وقد استعمل الواسطي هذا اللون في العباءات وثوب المرأة في المنمنمة المرافقة للمقامة الطيبية، ولون النهر والبحر، وغيرها من الاستعمالات المختلفة الدلالات والرموز فعمق المعنى باستعماله للون، وجعل التشكيل دافئا.

6-دلالة اللّون البرتقالي:

و«يشترك اللون البرتقالي في تركيب ألوان الطبقة الثالثة، من طبقات الألوان، وعندما يمزج مع الأخضر فإنّه يعطى الأوهرة وعندما يمزج مع البنفسجي يعطى درجات البُنيات المائلة للحمرة، ومع ذلك سرعان ما يفقد خصائصه ويصير لونا باهتا عندما يضعف تركيزه كما يتحول إلى بني ميت عندما يستعمل الأسود فيدرجه، واللون البرتقالي يثير الإحساسات المتعددة، ففي الشمس يبعث على الدفء، وفي النيران المشتعلة والحرائق يثير الفزع»[2]، «واللّون البرتقالي لون ثانوي في قائمة التّقسيم اللّوني ويتشكّل من خلال مزج الأحمر والأصفر، لذا فهو يتّسم بالإشعاع الكثيف، ويزوّده اللّون الأحمر بوصفه الشّريك المكوّن الأقوى بشيء من الرّصانة ويجعله لونا دافئا ومثيرا»[3]، ويوصف في أحوال صوريّة كثيرة بأنّه «لون التّوهّج، والاحتدام، والاشتغال القادم من مرجعيّته الحمراء والصّفراء، لكنّه في مستوى آخر من مستويات استخدامه يوحى بالرّفاهيّة والغبطة، وبإمكانه أن يغيظ»[4]، وقد استعمله الواسطي في زخرفة العباءات (الاكمام وأطراف العمائم في بعض المنمنمات) وبعض الزخارف في المساجد، باعتباره لونا مثيرا إحساسات متعددة، كما استعمله لتلوين جدران الآجر في المنمنمة المرافقة القطيعية، فجعله خلفية مليئة بالإشعاع وكثّف المكان بدلائل الاكتظاظ حتى يوحي للرائي بأن المكان يضج بالأشخاص فجعل التّشكيل متوهّجا وكذلك التّدليل، واضفى على الزخارف شيئا من الإضاءة والتميز.

7-دلالة اللّون الأخضر:

و«لعلّ اللون الأخضر هو اللون الوحيد الذي إذا ما طغى على كل الألوان الأخرى، فإنّ الإنسان لا يحس بأي ضيق أو ملل، وينتج اللون الأخضر من مزج اللونين الأساسيين الأصفر والأزرق، ويمتد الأخضر مثل اللون البرتقالي عبر سلسلة عريضة من الظلال من قرب الأصفر

[1] إدريس فرج الله: نفسه، ص37 (بتصرف)

[2] فاتن عبد الجبّار جوّاد: نفسه، ص 161

[3] إدريس فرج الله: نفسه، ص38

[4] فاتن عبد الجبّار جوّاد: نفسه، ص 161

حتى قرب الأزرق، وليس من السهل تحديد اللون الأخضر المتوسط المتّزن، ولكن يمكن التعرف عليه فقط عند مقارنته باللون الأخضر المائل للأصفر أو المائل للزرقة، ويفقد اللّون الأخضر قوته بالتّخفيف ويصير أكبر برودة»[1]، و«عندما يخلط مع اللون الأسود أو الرمادي بغرض تدرجه فإنّه ينتج أخضر رمادي كالح أو زيتوني، ويقع اللون الأخضر مواجها للمجموعات البرتقالية في الدائرة اللونية بين الأخضر المائل للاصفرار حتى اللون الأصفر، ومن جهة أخرى بين مجموعة الأخضر المائل للزرقة حتى الأزرق»[2]، «ويعتبر اللّون الأخضر في التقسيم المركزي للألوان، الألوان الأساسية على المستوى التشكيلي، ويحظى بأهمية متنوعة وواسعة ومنفتحة في الاستخدام الذي يتنوع بحسب درجة اللون، ودرجة اشتغاله للحيّز التشكيلي، ولا شك في أنّ الدلالات التقليدية التي تعبّر عنها صفته اللونية، للدلالة عن الموصوف، وهو يرتبط بطبيعة الصورة وقيمة حضور اللون فيها، وبما أنّ الأخضر بالذات يأخذ بعدا تعبيريا واسعا في دلالته العامة على صعيد اللغة، استخداما وتداولا وتعريفا(...) ويتكشف الأخضر عن مناطق ورؤى وطبقات تجعل منه ذا طاقة اسطورية بالغة الكثافة في التعبير والتصوير والتدليل والترميز، وجاء في المتن الرمزي الدلالي للأخضر أنّه من الألوان الأساسية الدالة على النمو والأمل والخصوبة، ويرمز في دائرة دلالية ورمزية وأوسع وأشمل إلى استمرارية الحياة»[3]، كما أنّه «يرمز في الوقت عينه في السياق الترميزي الأسطوري إلى الحياة والتجديد والانبعاث الروحي والربيع، وفي استلهام علاميّ للرموز والمنضوية تحت إطار هذه المعاني(...) حين يستخدم استخداما نوعيا خاصا يتلاءم مع تجربة المعنى الذي تحيله فورا على هذا التدليل، لكنه يبقى على نحو عام، وعند المهتمين بفلسفة الألوان هو لون ذا صلة وثيقة وجديلة بالطبيعة، فهو في تأثيره النفسي والشعوري على مزاج الانسان وحالته الانفعالية لون طبيعي وقريب إلى الروح منعش رطب مُهدئ يوحي بالراحة، إذ يضفي بعض السكينة على النفس»[4]، ولفرط حضور المتجذر والتاريخي، نجد أنّ له صلة بطريقة التعبير باللون عن المعاني الحضارة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها ومستوى حساسيته عندهم، ويمكن لذلك أن يتسرب الأخضر بكل ما أكتسبه من طاقة جرّاء اشتغاله في منطقة التشكيل، ورمز بعد أن يكتسبه الصفة

[1] ادريس فرج الله: نفسه، ص42

[2] نفسه، الصفحة نفسها

[3] فاتن عبد الجبّار جواد: نفسه، ص91

[4] نفسه، ص92

الوظيفة التي تخدم جو المنمنمة كنص مواز لتتضاعف وظيفته في الأداء والتدليل السيميائي وتتسع دائرة لعبة المعنى فيه، إذ لا يمكنه في هذا السياق الإفادة من كل هذه الدلالات والمعاني السياقية واستثمارها حين يتحول تحولا عميقا داخل بنية المنمنمة، ليفيد مرة أخرى من أفق الفضاء المفتوح الذي عبّر عنه الحريري، في أكثر مقامة وذلك لحساسية التعبير وما تستدعيه أجواء المقامة من رحابة المكان، كذكر الربيع مثلا والحدائق، والأماكن العامرة بالخضار، هذا الفضاء الذي يضيف قيمة تعبيرية سيميائية جديدة للعبة المعنى فيه على النحو الذي يفتحه على مجالات تضاعف من قدرته على التعبير والتصوير في مستويات متعددة، فمتى حضر اللون الأخضر منح المنمنمة كثافة في التشكيل وهدوءًا لعين الرائي الذي يتابع تدرجاته وانسيابه، في اخضرار الأشجار وتزين الأرض المعشوشبة، وحتى في تلوين عابر يستعمل اللون الأخضر، فيوحي بالخصوبة والتجدد، فيعطي للتشكيل كثافة، وبُعدا في الترميز.

9-اللّون الرّمادي:

يُعدّ اللّون الرّمادي في سياق التّنوّع اللّوني، من الألوان الصّالحة كثيرا لتوظيفها والإفادة من مخزونها في التّعبير التّشكيلي الصّوري، فهو «لون يتوسّط بين اللّونين الأسود والأبيض، متفرّقا إلى درجة الحيويّة ويقدّم ما يصبح غامقا، فإنّه يتّجه نحو اليأس، ويصبح لونا جامدا كما أنّه رمز الدّهاء ولون التّحذير من العمر والخوف في مستويات تعبيريّة أخرى»[1]، و«الرمادي لون استثنائي حيث أنّه خالٍ تماما من التعبير، ويمكن بواسطة تأثيرات التباين المتزامن أن يتغير ليبدو مكمّلا لأي لون، وبالقدر الذي يوهب الرمادي الحياة بواسطة بيئته، فهو بالتالي يضعف في نفس الوقت من تألق بيئته الفعليّة، وكما يقول القانون الرّابع(لشفري) «وضع الرّمادي بجوار لون ما يزيد من شدة اللّون، كما أنّه في الوقت نفسه يؤدي إلى ميل هذا الرمادي إلى اللون المكمل لّلون المجاور، ويمكن للرمادي وقوته الحيادية أن يحول تباينات اللون الصارخة إلى ألوان منسجمة ولهذه الوسيلة يدّعي لنفسه الحيوية»[2]، وتحتاج الرؤية البصرية إلى رمادي متوسط، ويتجلى ذلك في ظاهر الصورة البُعدية عند النظر بثبات إلى بقعة بيضاء تجاه سوداء ثمّ تحويلها إلى سطح محايد، فتظهر البقعة السوداء، والعكس عند النظر إلى بقعة سوداء تجاه خلفيّة بيضاء، وقد استعمله الواسطي في المنمنمة المرافقة للمقامة البغداديّة، دالا على رداء ألحفت به عجوز كانت تجيد

[1] إدريس فرج الله: نفسه، ص 163

[2] نفسه، ص45

القريض، ولم يكن يعلم الحارث ومن معه من الشعراء، أنه الشيخ السروجي، وقد تنكّر لشدّة دهائه، فاستعمل هذا اللون دلالة على الحيلة والدهاء، وهو لون لا يكمن أن يكشف لك خباياه، فلا هو اتصف بالصفاء فمال للأبيض، ولا هو اتصف بالغموض المطلق ومال للأسود، «وتتوافق الرّماديّات مع غيرها من الألوان ولكن توافقها يزداد مع بعضها البعض، فيميل أحيانا إلى السّخريّة عندما تمتزج بالألوان السّاخنة إلى البرودة، عندما يزداد امتزاجها بالألوان الباردة والرّمادي لون غامض سلبي، متقلّب سهل الانقياد، عديم الشّخصيّة، منافق، طفيلي، مداهن ومتلوّن إنّه يقف دائما في الخلفيّات، لا يلعب الدّور الرّئيسي ولكنّه يساعد على إبراز الأبطال الحقيقيين، ولكّنه أحيانا ما يحاول أن ينسب لنفسه مكان الصّدارة فيكتنف الأساسيّات بالظّلال ولكنّه لا يستطيع السّيطرة عليها»[1]، لذلك فتموّجات الرمادي توحي بالإيهام الدّلالي، واللاتعيين.

10-دلالة اللّون القرمزي:

إنّ اللّون القرمزي لون عميق وغامض بعض الشّيء، وهو لدى الكثير من المشتغلين في المزج اللّوني «مزيج من ألوان متعدّدة، وتأتي دلالته خاصّة على وضع إنساني معيّن من خلال حضور اللّون الأحمر الكبير في لونيّته»[2]، وقد استعمله الواسطي لونا لبعض العباءات، كما في المنمنمة المرافقة للمقامة المراغية، ولونا للمنبر، وبعض الزخارف في المنمنمة المرافقة للمقامة البغدادية، لون المنازل في المنمنمة المرافقة للمقامة الساوية، فلونه الغامق الغامض يجعله مستعملا في مواقف معينة، لذلك هو يرمز لمحدوديّة التّشكيل والتّدليل.

11-دلالة اللّون الذّهبي:

ويعدّ اللّون الذّهبي من الألوان التي، تحيل إلى معدن الذهب، ومنه يكتسب قوّة إشعاعِه اللّوني ممّا يحمله الذهب أصلا، من قوّة إشعاع كبيرة على الصّعيدين التّشكيلي والدّلالي والمادّي، ويأتي استثنائيّته وفرادته « من خلال استعارة الصّفة اللّونيّة من معدن ثمين هو الذهب، ويحمّله مسؤوليّة لونيّة كبيرة في أدائه اللّوني لذا فإنّ اللّون الذهبي يفيد كثيرا من هذه المرجعيّة التّشكيليّة والدّلاليّة للون عبر انتماء اللّون إلى الذهب، ويشتغل عليها بكلّ ما ينطوي ويحيل عليه الذهب من سحر

[1] إدريس فرج الله: نفسه، ص51

[2] فاتن عبد الجبّار جوّاد: نفسه، ص167

وقيمة وغنى وثراء»[1]، إنّ أهمّ ميزة في المنمنمات الإسلامية، هي التذهيب، واستعمال اللون الذهبي لم يكن استعمالا عبثيا، بل أنّ استعماله كان تبعا لتقاليد عريقة ضاربة في القدم تعود إلى ما قبل الميلاد حين كان البابلي (ماني) يستعمل ماء الذهب ليحفظ لوحاته، هذا التقليد جعل من اللوحات تحفة فنية خالدة وزادها إشراقا ورونقا، وحفظ تقاسيمها وتقاسيم شخوصها، لذلك رمز اللون الذهبي إلى سّحر التّشكيل الدّلالي.

هكذا تراقصت ألوان الواسطي في حركيّة ممتدة من جسد اللفظ إلى روح المعنى، لتلبس حلة من ألوان فتباين التشكيل وتعددت طرق الترميز وغزارة التدليل والمعنى، لكن هذه المنمنمات «لم تبلغ حدّ الإبداع –في العديد منها– إلاّ بإدراك صاحبها للكيفيّة التي تتألّف فيها الأشكال الخارجيّة لا بضرورة حسابيّة وهندسيّة فحسب، بل وقبل ذلك بإحساس داخلي عميق لخلق وحدة شاملة للموضوع، يتحوّل كلّ جزء منها إلى مقطع من حوار متواصل يمتلك قيما فنيّة جماليّة أثبتت نفسها موروثا تقليديّا، مضيفا إليها من جديد ما يُوسمها بسمة عصره ومجتمعه»[2]، وكان التّخلي عن بعض أجزاء النّصّ في السّطح التّصويري، وعدم إسقاطه على الألوان ككلّ، تميّزا من الواسطي للتركيز على أهمّ المشاهد في المقامة، كذلك عدم توزيع الضّوء والظّل هي في حدّ ذاتها كانت أسبابا في الكشف عن محاولة في الخلق، خلق حياة متخيّلة، وتجسيد أكثر مشهد قد يشدّ الانتباه، ممّا يجعل الوحدات التّكوينيّة تتمتّع بوحدة وقيمة جماليّة متميّزة.

وقد بلغ فنّ التّصوير ذروته في رسوم (المقامات) التي أنجزت في بغداد، والرسوم تغدو واضحة، وهي رسوم ذات قيمة اجتماعيّة، فنشاهد فيها حادثة تقع في مسجد، وأخريات غيرها في مكتبة (دار الكتب) وفي سوق أو خان، وفي مقبرة أو في مخيّم، «فرسوم الواسطي لا تتبع أو تتقيّد بشكل مباشر بالقيم الموضوعيّة والاجتماعية، بل من الذّات الحرّة المبدعة للواسطي نفسه، مقرونة بخلفيّة واحدة هي النّصّ الإبداعي (المقامات) فهي محاولة لخلق نصّ لوني يوازيها، ولهذا فإنّه وإن كان عاكسا لحياته الاجتماعية على نحو ما، فإنّه يعكس واقعه الذّاتي وقيمه الذّاتيّة معا، لا من حيث أنّ واقعه منفصل عن قيمه، بل من حيث أنّ هذه القيم مندمجة في واقعه، وتشكّل

[1] فاتن عبد الجبّار جوّاد: نفسه ص 169

[2] إيمان خزعل عبّاس معروف: تاريخ الفنّ الإسلامي، جامعة بغداد، العراق، مجلة فصول، العدد 7، ص90

كلاّ واحدا معه، لكن هذا التّصوير لا يمكن بلوغه دون قوّة وجدانيّة لها من السّعة والخصب، ما يمكنها إدراكه والتّعبير عنه، هذه القوّة هي: الخيال»[1]، والمميّز في منمنماته أنّه خطّ على كل منمنمة، ما يكمّل المشهد المرسوم أو ما قاله الحارث أو السّروجي في المشهد المرجو، وأحيانا يخطّ على المقامة ما يرسمه ألوانا، أمّا «علاقة الخطّ مع العناصر الفنيّة الأخرى، كاللّون والشّكل والملمس، وحتّى مع مضمون المقامة نفسها، فالواسطي استخدم تلك العلاقة، ليكون الخطّ عبرها جسرا واصلا ما بين الموضوع، من تآلف وتلاؤم أو التّوافق من خلال عوامل التّحوير والتّعريف التي تسبغها المخيّلة الذّاتيّة عليها، وهكذا يتأرجح الخطّ بين عالمين في رسوم الفنان عالم الذّات– حين يختار الواسطي ما يحمّل به المنمنمة من كلمات سواء كان نثرا أو شعر –وعالم الموضوع – حين يتوافق ويختار بين المشهد الذي يودّ رسمه وبين ما قيل نصّا فيتطابق النّصّ المكتوب بالنّصّ المرئي– فهو يُرحّل أشكاله وخطوطه من الحسّي إلى العقلي (الذّاتي) عبر الخيالي من دون أن يتجاوز وجدانه، وبإرادة تستطيع أن تتجاوز ضغوطات الموضوعي، لاسيما إذا ما عرفنا، أنّ الأدب المخطوطة محمّلا بقيم وصور تستدعي الإحاطة بها وبإمكان فعلها التّواصلي ودلالاته وقيمه التي يحاول إيصالها إلى القارئ أو المتلقّي»[2]، ولم يقتصر الواسطي على استخدام الخطّ في الصّور الحسيّة أو المتخيّلة، بل توسّع في ذلك، ونقله من المستوى التّخيّلي إلى المستوى العقلي، ليصبح الخطّ في رسومه غاية دلاليّة لتضمين بعض المفاهيم العقليّة المجرّدة كالزّمان والمكان، كما في المقامة الكوفيّة، حين خطّ عليها قول الحارث «سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين وقمرها كتعويذة من لجين»[3]، ويكتفي بهذه الجملة التي أرفقها إلى المنمنمة التي قبلها، أي الدمياطية.

كذلك هو حال الخطّ كعنصر شكلي مهمّ بالنّسبة للمنتوج الجمالي الإسلامي، ففي الزّخرفة الإسلاميّة، ينطلق الفنّان المسلم من الخطّ بحريّة تامّة، مغيّبا المعنى ومكتفيا بالجماليّة الشّكليّة البحتة لخصائص الخطّ المجرّد من ليونة وحساسيّة، ومرونة وتنوّع في الخطوط فيرصفها، ويؤلّف فيما بينها وينظّمها وأحيانا يجعلها خطوط منكسرة على حوافّ المنمنمة يمينا ويسارا، «إنّ الخطّ في رسوم الواسطي، اتّسم بصفات دلاليّة وذلك لإيصال بعض الإيحاءات (الضّمنيّة، والإرشاديّة)

[1] إيمان خزعل عبّاس معروف: نفسه، ص93

[2] نفسه، ص91

[3] الحريري: نفسه، ص 29

وبما يخصّ مقولتيّ الزّمان والمكان، فمن جهة الدّلالة الضّمنيّة اتجه الخطّ، وبفعاليّة فنيّة مقصودة من قبل الفنّان لإيضاح الكلّيات المطلقة والذّهنيّة لمفهوميّ الزّمان والمكان، أمّا من جهة الدّلالة الإشاريّة، فقد اتّجه الخطّ بصورة محدّدة وجوهريّة لإيضاح صورتي المكان والزّمان الحسّيان، وللدّلالة على كلّ مقامة توافق النّصّ الملوّن»[1]، كما لم يعر الفنّان المسلم في المنمنمات الإسلاميّة قيمة للتّجانس بين الأحجام، فقد يبدو الإنسان بحجم أكبر أو يتساوى مع الأشجار الضّخمة أو أنه أكبر من الحيوانات الكبيرة وبذلك يقدّم الفنّان المسلم رؤية تعبيريّة رمزيّة، ولا يقتصر الأمر على الأشكال فقد يحتوي اللّون القدرة على إضفاء إحساسا بمفهوم القرب والبعد، أي إعطاء حيّزا مكانيّا ضمن التّصوير، كما هو في الألوان الباردة، أمّا الحارة ففيها طاقة على تشكيل الشّعور بالقرب من المسافة الفاصلة بين الصورة والمشاهد، وهذا ما يمنح الفنّان الاستطاعة على إعطاء حركة أماميّة لشكل معيّن دون غيره، فيما يحصل العكس وفقا لتطابق الأصل الذّاتي اللّون، ممّا يضفي بالإيهام بوجود عمق فضائي، كما أنّ مفهوم الغامق والفاتح (قيمة اللّون) تقرّر تلك الآليّة، إذ أنّ تكرارها يؤدّي إلى إيجاد مظهر من مظاهر الحركة، والتي تنفعل مع الرّؤية الواقعيّة للأشياء، بيد أنّ أيّ تحوّل عن واقعية ذلك الأثر يؤدّي إلى قلب مفهوم التّوازن المنظوري الحسّي المُقام على أساس أنّ الألوان تكوّن ذات قيمة فاتحة في عمق اللّوحة وذي شدّة عالية في مقدّمة اللّوحة، إلاّ أنّ الرّؤية الإسلاميّة للصّورة المبنية على التّسطيح فعلّت من قدرة المخيّلة بتحريك ما هو داخل الصّورة نحو خارجها انطلاقا من الرّؤية المنفتحة نحو الفضاء الكوني والمعرفي، وهذا ما يمثّل جدليّة الانتقال من الخارج نحو الدّاخل، ومن ثمّ العودة إلى الخارج مع امتلاك القدرة فهم الدّاخل وبذلك تتشكّل الصّورة المسطّحة وفقا لذاتيّة الفنّان المسلم في استخدام اللّون، وحين نحكم بجمال اللّون من خلال دلالاته، فإنّنا نحكم في الواقع بجمال العلاقة بين النّصّ المكتوب والنّصّ المرئي، وما مدى التّطابق بينهما، ودقّة التّجسيد وكيف للخيال المبدع أن يجعل للكلمات إيقاعا لونيّا وبهرجة لا تقلّ عن بهرجة تتابع السّجع والصّنعة اللّفظيّة، فالجمال والقبح يرتكزان في علاقة الأجزاء بعضها ببعض، بعلاقة المرئي باللامرئي والعكس، وعلاقة كلّ جزء بالكلّ، وهذا ينطبق أيضا على الخطّ واللّون والمساحات والفضاءات، فقد ركّز الواسطي على التّنسيق فيها لإظهار وحدة كليّة للعمل الفنّي فجعل مثلا شخصيّة الحارث، هي نفسها في أغلب المقامات بتقاسيمه

[1] الحريري: نفسه، ص94

ولحيته السّوداء في حين ركّز على شخصيّة السّروجي، الشّيخ بتقاسيم واحدة في عدة مقامات، إلاّ إذا اضطرّ البطل إلى تغيّر شخصيّته فيغيّر ملامحه بما يناسب المقام لكنّه يخصّ في أغلب الأحيان المقامات التي تنكر فيها البطل بمنمنمتين ليعود بشخصه في المنمنمة الثّانية ويبرز نفس الشّخص، فـ«شخصية السروجي تملأ المقامات مقارنة مع باقي شخصيات في الخمسين مقامة»[1] وكذلك تلك الشخصية ملأت المنمنمات بتقاسيم قارة على تغير الأدوار والهيئات وعلى الرّغم من أنّ دارسي الفنّ الإسلامي يذهبون إلى القول بأنّ المسلمين عرفوا الرّسم على الورق منذ القرن الثّاني الهجري، فإنّ ما وصلنا من تلك الرّسوم لا يعود بتاريخها إلى أكثر من أوائل العصر العبّاسي، مع ظهور حركة التّرجمة والتّأليف، فكانت مدرسة بغداد المثال المتكامل لهذا الفن من حيث وحدة الشّخصيّة الفنّيّة فيها، ومن حيث كونها المنطلق الرّئيسي الذي تسرّبت منه أساليب تصوير المخطوطات الأدبيّة والعلميّة إلى باقي البلاد الإسلاميّة، وقد استقرّت نسبتها إلى تلك المدرسة، على أساس ما كان لبغداد من قيمة حضاريّة ونهضة فكريّة في مختلف المجالات في تلك المرحلة من التّاريخ، وقد تميّزت صور الواسطي بالجمع بين الحركة والحيويّة، والتّعابير والرّقّة في الألوان، والواقعيّة التي تصوّر المجتمع وحياته اليوميّة تصويرا دقيقا، منذ أن أنهى الواسطي تزويق منمنماته وهي تحظى بالعناية والدّراسة والتّحليل، فإن هي حكمت بما تحمله من رموز، وعُوملت على وفق ما تنطوي عليه من تأويله، أمكننا أن نخرج بمؤشّرات نظريّة تقضي إلى أنّ الفنّان المسلم وأترابه، قد توصّلوا إلى أدقّ حالات التّجريد، الذي منحه فرصة أعلى للتّرميز بميله إلى اللاواقعي، رغم كونه فوتوغرافيّا لمقياس عصره، وذلك بتقديم مخلوقات غير نموذجيّة في تصوير الجزيرة الشّرقيّة، خشية أن يقع تحت الحضر الشرعي، فهو وإن لم يسعى إلى المطابقة، أي مطابقة النصّ المكتوب بالنّصّ المرئي أو(مطابقة ما في المقامة تطابقا حرفيا) برسومه في المنمنمة، لكنّه اختار ما رآه الأنسب كي يعكس جوّ المقامة، إلاّ أنّه نحى منحى غير تشخيصي، لكنّه في منمنمات أخرى قدّم حزمة من الرّموز أطلقها عبر نصّ تصويري، يمكن تأويلها الآن – بعد مرور 770 عاما أو تزيد على تصوّرها– وفق الذّائقة العربيّة، إلى آثار قوليّة انطلاقا من تجسيد مرئي يستند إلى مأثور الأسلاف، وتشكّل ما يمكن التّعريف بأنّه العقد المرئي وفق عرف جماعي في تأويل صور الحيوان في الفنّ الإسلامي، هي ذات بنية بلاغيّة كامنة ومعلنة أو هي عبارة عن دلالة ظاهرة تقديريّة أو دلالات تأويليّة تقدّم نفسها عبر طبقات متعدّدة في لاوعي

[1]C.Dumas: Le héros des Maqamat de Hariri, op, cit, p23

المتلقّي الذي يعتمد الذكاء التّأويلي والبصري، ويشتغل على شكل إشارات وعلامات غير دالّة بذاتها، وإنّما وفق معطى رمزي يوافق معطيات فنّية وتعبيريّة من قبل الفّنان، كما عنى صاحب المنمنمات بالتّكرار (تكرار صور الحيوانات، وحتى الأشخاص)، الذي بُرمج وفق الجهاز العددي الذي يحدّد معناه، على هذا يكون للأعداد سلطانا وفق تعديل يمكن أن نطلق عليه السّحر الرّياضي أو شيطان الهندسة، حيث تصبح اللّغة الرّقميّة لغة تفوق رمزيّة الكلام المعتاد، لذلك يمكن أن نقول أنّ العدد وفق تكرارات في التّصوير الإسلامي لبضع كائناتٍ حيّة مجرّدة أو مشخّصة يمكن أن تكون إبداعا وابتكارا مسندا إلى رمزيّة تدلّ على تحوّل من صيغة الوصف إلى صيغة التّعبير.

وقد تميّزت المدرسة البغداديّة بالجمع بين مشهدين أو أكثر في الصورة الواحدة كالمنمنمات التي خصت المقامة العمّانيّة، والمقامة الحلبية، تميّزت بإظهار الشّخص المهم أكبر حجما من الذين حوله، واستخدام العيون في التّعبير والأصابع في الإشارة، وقد تميّزت هذه المدرسة في رسم الحيوانات ولاسيما الإبل والخيول، فأبدعت في رسم جموعها المتراصّة، وقد اختزلت الألوان في هذه المدرسة فاستخدمت عددا محدّدا منها، كما اكتفى المصوّر بالخلفيّة التي تبرز الطّبيعة برسم شجرة أو اثنتين أو بعض الأعشاب البرّيّة، وإظهار الشّخصيّات والحيوانات والعمائر على المستوى الرّئيسي سواء أكانت في العراء أو في البناء .

ولم تكن التّصاوير المصغّرة (المنمنمات)التي تزدان بها المخطوطات العربيّة المزوّقة، ظاهرة فنّيّة متميّزة وغنيّة فحسب، في فنّنا العربي في العصور الوسطى، ولم تكن قيمتها في تكامل عناصرها الفنّيّة وبناءها المدهش، وخصوصيّتها، واعتبارها مصدرا أصليّا ليس له بديل في دراسة ظروف الحياة الاجتماعية، والثّقافيّة والسّياسيّة للمجتمع العربي في ذلك الوقت، وإنّما مهدت الطّريق لبناء أسس فنّية واقعيّة أصليّة، وبقيم جديدة انتشرت ببلدان الشّرق الأوسط وأثّرت عميقا في فنونها، لذلك ففنّ المنمنمات جزء مهمّ من الفنّ الإسلامي، وقد استخدمت كوسيلة إيضاح لبعض الفقرات في تلك المخطوطات الأدبيّة والعلميّة، وقد أتاحت لنا هذه الرّسوم فرصة التّعرّف على عادات، وتقاليد المجتمع الإسلامي، العربي وغير العربي في تلك الحقبة من الزّمن، وأطلعتنا على تفاصيل الحياة اليوميّة التي لم تؤرّخ بالكتب، وهي بذلك تعتبّر وثائق مهمّة جدّا، ولقد تجاوزت المنمنمات إطارها الإسلامي، وأصبحت تؤثّر في فنون أخرى، لذلك يرى ميشال فوكو «إنّ ما

يعجبني في فنّ الرّسم، هو أنّنا فعلا مجبرين على النّظر، وذاك ما يمثّل تحديدا راحتي، إنّ هذا الفنّ هو من بين الأشياء النّادرة التي أكتب عنها بكلّ شوق، ودون أن أتجادل مع أيّ كان»[1]

ثمّ إنّ« جدوى وجود الفنّ هي تمكيننا من استعادة الإحساس بالحياة والشّعور بالأشياء (...) وتكمن غاية الفنّ في إعطاء إحساس بالأشياء كما نراها، وليس كما نتعرّف عليها، إنّ تقنية الفنّ هي جعل الموضوعات غير مألوفة (unfamiliar) والأشكال المعقّدة، وزيادة الطّبيعة المعقّدة للإدراك ومدّته، لأنّ عمليّة الإدراك غاية جماليّة في ذاتها، ويجب أن تطول، فالفنّ طريقة لاكتشاف الصّنعة الفنّيّة للموضوع»[2].

أمّا أهمّ ما ميّز هذه المدرسة هي بروز الطّابع العربي المتميّز بوجوه الأشخاص، حيث تلوح عليهم مسحة عربيّة وتغطّي وجوههم، اللّحيّ سوداء داكنة أو بيضاء، والعيون كبيرة ذات جفون بارزة، تذكّر بملامح الوجوه في المنحوتات السّومريّة والآشوريّة، بينما تكون الحواجب مدقّقة ومتقنة، وتميّزت التّصاوير في هذه المدرسة بالواقعيّة، كذلك المبالغة في زركشتها، فألبسة الشخوص فضفاضة مزيّنة بالزّخارف والأشكال المرسومة بخطوط ليّنة متحرّكة، ويبدو أسلوبه الشّفافيّة ظاهرا في رسم العمائر والأنهار، ففي العمائر يُظهر المصوّر ما يدور داخل الحُجر من خلال خرق الجدار الأمامي للحجرة، كذلك في الأنهار يعمد إلى إظهار ما يوجد فيه من أسماك وأعشاب، كما مال الفنّان في هذه المدرسة إلى التّسطيح وعدم التّجسيد، وكذلك لم يراع المنظور فيها، كما عكس المدّ اللونيّ في المنمنمات رغبة تشكيلية وسيميائية في انتاج لعبة المعنى، أسهم فيها هذا التعدد بتشكيلاته المتنوعة إسهاما بالغا، بحيث يحصل قدر عال من التوازي بين الحشد اللوني العامل، والحشد الدلالي المنتج، انطلاقا من الحشد اللغوي، عبر حيوية لونية تنسجم فيها المكونات، كما انسجمت فيها الألفاظ إلى أعلى حدّ ممكن.

---

[1] M. Foucault : Dit et écrits, 1954-1988, t II 1970-1975, Ed, établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, p 157

[2] محمّد بوعزّة: استراتيجيّة التّأويل، من النصيّة إلى التفكيكية، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 23

الخاتمة:

وبعد رحلة بحثيّة بذلنا فيها جهدا مضنيا بين الأدب القديم، وتاريخ الفن، والنظريات الحديثة، متجاوزين الزمن والمكان في نقلات مميّزة بين أشكال اللغة المكتوبة، وطرق رسمها ودقّة سبكها، إلى الصورة المرئيّة –شكلا ولونا–من أجل الوصول إلى الإجابة عن عديد الأسئلة التي شغلتنا، ولا تزال تشغل النقد الأدبي الحديث، أردنا تفعيل آليات التأويل معتمدين على وجهة نظر القارئة في تحليل المنمنمات، محاولة تفكيك رمزيتها وتفجير أشكالها وتشتيت ألوانها وإسقاطها على المشهد في المقامات، مستعينة بالمنهج السيميائي، الذي يعدّ بحثا في انبثاق المعنى داخل الأنظمة العلاماتية المختلفة، والصورة شكل من أشكال التعبير الأيقوني، ونظام قائم الذات لإنتاج الدلالة، ثمّ إنّ المنمنمات تعدّ ميدانا خصبا لتطبيق منهج التحليل السيميائي، لأنّها مجموعة من الإشارات والعلامات والرموز الخاضعة لشبكة من العلاقات، فهي بذلك رسالة حاملة لرسالة أخرى، تتحقّق ضمن فعلي التلقي والتواصل، لتصبح قراءة الصورة انتقالا من مستوى إلى آخر، ثم من نسق سيميائيّ إلى آخر، حيث يشتغل الشكل كمستوى تعبيري، ويشتغل اللون كمستوى إيحائيّ، تستند استعمالاته إلى انتاج دلالات، وتمّ الوصول إلى مجموعة من النتائج تخصّ الجانب النظري والتطبيقي على السواء أهمها:

–إنّ المفاهيم التي أوردناها في أثناء الحديث عن معالجة القدماء لدلالات النّصّ تشكل مجموعة من المعايير قننها المحدثون في نظرية متكاملة المعالم تعرف بعلم النّصّ، ترتكز على الجوانب الآتية:

- كون النّصّ منطوقا أو مكتوبا أو كليهما.
- مراعاة الجانب الدلالي.
- مراعاة التحديد المعجمي.
- مراعاة الجانب التداولي.
- مراعاة جانب السياق.
- مراعاة جانب التماسك.
- مراعاة الجانب الوظيفي للنّصّ.
- مراعاة التواصل بين المنتج والمتلقي.

- الربط بينه وبين مفاهيم تحويله، مثل الكفاءة والأداء... وغيره.
- ابراز كونه مقيدا.

وتعد الخصائص السابقة سمات للنّصّ المتكامل، وفي حالة فقدانه لأحدها يفقد معيارا من معايير النّصّية التي تؤهله إلى أنّ يكون موضع دراسة.

– اختلفت مفاهيم النص وتشعبت مداخله، فكسر الحدود الفاصلة بين النصوص في ثقافات مغايرة، وفرض على دارسيه عربا وغربيين أن اهتموا بعتباته أكثر من اهتمامهم بالنص ذاته، وتوجهت البحوث إلى هذه العتبات أو ما يوازي النصوص، تنظيرا وتطبيقا، للبحث في العلاقات التي تجمعها بالنصية عند حدود التشكيل والترميز فيه.

– من الفنون التي أربكت دارسي الأدب العربي وفتحت أفقا متعددا للقراءة، فنّ المقامات، فاختلفوا في أصل نشأتها، وفي مبدعها الأوّل، كما اختلفوا في نصيتها وقصصيّتها، فنسبت إلى بديع الزمان الهمذاني، ونسبت إلى أساتذته، لكن مسار البحث أثبت أنّ شيخنا الجاحظ، هو أوّل من حدثنا عن قصص التكدية والمكدين في كتابه البخلاء، وأنّه لا بديع الزمان ولا غيره كان سابّقا لها، لكن الهمذاني استفاد من قصص الجاحظ ، وفصّل حديث خالد ابن يزيد مقامتين، والأرجح أنّه هو من أطلق اسم المقامة على هذا الفن، وألبسها هذا الطراز الموشى، وكان يسرد مقاماته ارتجالا، لذلك كان البطل والراوي عنده يختلفان من مقامة لأخرى، أمّا أصلها فعربية أعرابية في الفكرة والأسلوب.

– والمقامات عند الحريري نصوص قُيّدت بين دفتي كتاب، جعل لها مقدمة شرح من خلالها قصدية الإنشاء، وأغراضا أخرى من أجلها خطّ كتابه، وختمها بخاتمة الهدف منها تنشيط قارئيه، وقد راعت كل مقامة متصلة بما قبلها وما بعدها، تماسك السياق دلاليّ، فنجده يرتب مقاماته، ويضع لكل واحدة رقما، من دون أن يُهمل الموضوع الذي يربطها، محافظا على شخص الراوي والبطل في كل مقاماته، وما يختلف هو شخصياته الثانوية حسب ما يقتضيه مقام الاستجداء، فجاءت كأنّها قصص تروي حكاية بطل شحاذ بدأ الكدية شابا وتاب في آخر مقامة، مراعيا المعجم الذي يزخر بغريب اللغة وبديعها شعرا ونثرا، والذي خدم الجانب الوظيفي والتداولي للنص،

فخلق جسرا للتواصل مع متلقيه، لذلك تميّزت مقاماته عن باقي المقامات وفتحت أفقا متعددا للقراءة.

– إنّ من مقتضيات القراءة الواعية للنصوص التراثية، تجنب قراءة المعنى قبل قراءة اللفظ، أي التحرر من الأحكام المسبقة، والعمل على استخلاص المعنى من ذات النص، كما يجب التخلص من النظرة الاستعلائيّة، وسياسة الإقصاء، في التعامل مع النص القديم، فقد آن الأوان لإخراج الكثير من الأعمال من دائرة اللانص إلى دائرة النص، فقصصيّة المقامة واتّباعها نسقا سرديا في سياق متكامل متماسك، أكّد نصيتها، واعتمدنا لإثبات تلك النصية، بما توصلنا إليه في الفصل الأول.

– وكان من بين المبادئ التي اعتمدناها أيضا لإثبات نصية المقامة مبدأ المباعدة والملائمة؛ أمّا مبدأ المباعدة؛ فهو توجيه نصّ إلى شخص معيّن فيمكننا أن نقول: أنّه توفّر في المقامة باعتبار أنّ كتاب المقامات للحريري، موجّه لوزير الخليفة المسترشد أولا، ولقارئ ضمني ثانيا.

–ثم إنّ مبدأ المواءمة؛ الذي يتضمّن نقلا لعوبا للنّصّ، أو ما يسمى بالنص الموازي، هو ما أبدعه الواسطي، إذ كان قارئا مميّزا استطاع أن يلعب بالألوان بدل الحروف والجمل، فدخل النّص "نصّ المقامة" وجعله شيئا يخصّه بطريقة فائقة الجودة ومميّزة، فرسم المنمنمات وجعل لها روحا تشابه إلى حدّ كبير مشاهد المقامة التي رسمها الحريري حروفا، توازيها المشاهد التي انتقاها الفنان بعناية فائقة، لتمثل لوحاته، أمّا المنمنمات فكتبها الفنان ألوانا، حشد سمات المعنى معا (معنى مشهد المقامة ككلّ ومعنى كلّ لفظه في نسقية معيّنة وتحوير لوني وشكلي جميل).

– وليس النّص في نهاية الأمر إلاّ جسما مدركا بالحاسّة البصريّة، وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة "النّص المكتوب" ربّما لأنّ مجرّد رسم الحروف وألوانها يبقى تخطيطا، فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النّسيج اشتقاقيّا، وقد كان لهذا المفهوم وقع مختلف من وجهة التّحليل النّقدي، فالمتمعّن في كلماته المفتاحيّة سيكتشف عدّة رموز لعلّ أهمّها: الجسم المدرك بالحاسّة البصريّة، رسم الحروف، والتخطيط، كلّها إيحاء بالكلام، وكلّها مفردات تحيل على وجهة واحدة، هو التّشكّيل الفنّي، فإن كانت الكتابة تخطيطا ورسما، فهي تشترك مع الرسم والتّشكيل الفنّي، الذي يستعمل التّخطيط والرّسم، فإنّ رسمنا النّص حروفا يمكّننا أن نرسمه ألوانا وأشكالا، وما استطعنا إدراكه بالحاسّة

البصريّة، فتلك الحاسّة ذاتها الذي تمكّننا من إدراك اللّوحة في التّشكيل، ومن كون النّص إيحاءً بالكلام، فاللّوحة في التّشكيل إيحاء لوني.

– أمّا الفنون الإسلاميّة فبعد بحث مسترسل اتّضح أنّها أوسع الفنون انتشارا وأطولها عمرًا، كان مولدها في في الفترة الممتدة ما بين (7م– 13م)، ظلت تنمو وتترعرع حتى بلغت عنفوان شبابها في القرنين الثالث عشر والقرن الرابع عشر، ثمّ دبّ إليها الهرم والضعف منذ القرن الثامن عشر، بعد أن تأثر الفنانون والصنّاع في ديار الإسلام بمنتجات الفنون الغربية وأقبلوا على تقليدها، ولكن هذا الاستمداد لم يتمخض في معظم الحالات إلاّ عن صيغ فنيّة ممسوخة، في الوقت نفسه تمسك أولئك الفنانون والصنّاع بأساليبهم الفنيّة الموروثة، لكن كان إنتاجهم لا يقاس بها حين أصبحت السرعة في الإنتاج والاقتصاد في النفقات أساسا للحياة.

–ولفن التصوير إرهاصات ضاربة في القدم تعود لحضارات غابرة استوحى منها المصور المسلم بعض السمات والخصائص وأضافها إلى فنه، وبالرغم من كراهته، إلاّ أنّ حركة الترجمة في الحضارة العباسية، كانت دافعا لتطوره وازدهاره، أضف إلى ذلك توسع الرقعة الإسلاميّة واطلاعها على فنون الحضارات الأخرى فكان للمصور المسلم أن أوجد طريقا للتميز في هذا الفن وأبدع فيه فاستعمل الزخرفة بالأشكال الهندسية من خطوط لينة، أو الزخرفة النباتية لإذابة الجسم وتحويل النظر عن تشخيص الإنسان بكل ملامحه.

– جعلت مدرسة بغداد منمنماتها عربية بسمات خاصة تميزت عن غيرها من المنمنمات وانفردت فكانت مثالا متكاملا للفن العربي، وتتميز تلك المنمنمات بطابع جمالي فريد من نوعه، هذا الجمال لا تعكسه الموضوعات المتناولة بقدر ما يعكسه ذلك النبل الممزوج بالبساطة والذي يخلق جوا شاعريا سابحا، هذا الجو أو هذا العالم لم يخلق من قبيل الصدفة، فالمصورون يعمدون إلى تصوير المناظر فكأنهم يصورن الجنة الأرضيّة أو الأرض السماويّة المتحجبة عن العيون، بالرغم من أنّها موجودة فعلا، مناظر بلا ظلال، كل شيء مختلف لا مثيل له، وكأنهم يرسمون حلما حلما واضحا وشفافا مضاء من الداخل...

– وتميّزت المدرسة أيضا بالواقعيّة، كذلك المبالغة في زركشتها فكانت الرسومات فضفاضة مزينة بالزخارف والأشكال المرسومة بخطوط لينة متحركة، ويبدو أسلوب الشفافيّة ظاهرا في رسم العمائر والأنهار، ففي العمائر يُظهر المصور ما يدور داخل الحُجر من خلال حذف الجدار الأمامي

للحجرة، كذلك في الأنهار يعمد إلى إظهار ما يوجد فيه من أسماك وأعشاب، وقد مال الفنان في هذه المدرسة إلى التسطيح وعدم التجسيد، وكذلك لم يُراعَ المنظور فيها، فكانت ترسم الصور من زاوية نظر علوية كأنّها بعين طائر.

– كما تميزت بالجمع بين مشهدين في الصورة الواحدة، وإظهار الشخص المهم، أكبر حجما من أولئك الذين من حوله، واستخدام العيون في التعبير والأصابع والإشارة، كما تميزت في رسم الحيوانات ولاسيما الإبل والخيول، فأبدعت في رسم جموعها المتراصة، وقد اختزلت الألوان في هذه المدرسة فاستخدمت عددا محددا من الألوان، وقد اكتفى المصور بالخلفية التي تبرز الطبيعة برسم شجرة أو اثنين أو بعض الأعشاب البرية وتظهر الشخصيات والحيوانات والعمائر على مستوى واحد أكانت في العراء أم في البناء.

– احتوت اللوحات على عدة مفردات أو عدة لقطات ومشاهد، وأحيانا تكتفي بمفردة واحدة أو لفظ عابر تكتنز عدة معاني يوظفها الفنان في تشكيله للمشهد اللوني، وكثيرا ما ينقص المشاهد الاتساق والخضوع إلى المنطق كما ترتبط الشخوص ببعضها البعض بعلاقات لا يمكن تجسيدها في الواقع مع عدم مراعاة النسب والحرص على عدم ترك موضع فراغ في المنمنمة، كما تنقسم الصورة إلى موضوعات مستقلة، يكاد كل منها يغني بذاته عن الآخر رغم أنّها تكون في المجموع شكلا متكاملا.

– لا يُعنى الفنان برسم أجزاء الجسم محترما ما فيه من النسب الطبيعيّة ولا يكترث بتوزيع الضوء والظلال، وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة، وتخلو الوجوه الآدمية أحيانا من الانفعال والإحساس، ويرجع ذلك إلى تأثر الفنانين بالتصاوير الفارسيّة، التي غطت جدران القصور الساسانيّة الملكيّة في فترة سابقة، بالرغم من أن هناك من خرج عن هذه القاعدة.

– الانصراف عن التجسيم والبروز، فالملاحظ في التصوير الإسلاميّ وفي الفنون الزخرفيّة بصفة عامة الابتعاد عن التجسيم، فالفنان المسلم لا يريد البحث عن البعد الثالث أي العمق، كما يسعى إليه الفنان الغربي، بل اتجه إلى العكس من ذلك إلى تقنية التسطيح مع ملء الفراغات.

– مرافقة التصوير بالزخرفة الخطيّة، فعادة ما لا يكتفي الفنان المسلم بالتصوير فقط بل يرفقه بالزخرف الخطي، ونلاحظ ذلك في المخطوطات والمنمنمات أو التصاوير، والجدير بالذكر أنّ هذا المزج استعمل في جميع أنواع الزخرفة وليس فقط التصوير.

– اختيار الألوان، فقد تميزت ألوان المدرسة بحس خاص إذ تجعل المُشاهد يتعرف على شخصية تلك الزخارف والرسوم وتفردها وتميزها عن أي أسلوب آخر، وقد استخدمت ألوانها الساخنة والباردة بدرجات مختلفة ولم يستخدم اللون مباشرة بل مزج بألوان أخرى لكي يضيف إلى معطيات اللون غنى وثراء.

– إن ما كتبه الباحثون في الفن الإسلاميّ عن أنّ الفنان المسلم أراد تغطية جميع السطوح بالزخارف فزعا من الفراغ، إنما مراده في الحقيقة رغبته في إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الفنيّة التي تغطيها وأن الرغبة في إذابة مادة، الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة، هو اتجاه يستهدف النظرة الدينية التي تميز فنون الشرق.

–إنّ الذائقة اللونية عند الواسطي، جعلته يُخرس النص وينطقه ويرقصه في آن واحد، فاخرس النص المكتوب، فقد حمله من صيغة الحرف إلى صيغة اللون، ثمّ أنطقه شخوصا ورقية أقرب ما تكون إلى الواقع فحرك أيديهم ووجّه أنظارهم، وأرقصه بحركة الألوان المتناسقة والتشكيلات الهندسية المتناغمة، استطاع من خلالها أن يعكس بعض المشاهد في المقامات، فحرك شخصياته الورقية، وحاورها أن أشارت بكفٍ، واتجهت إلى زاوية نظر محدّدة، وحرّك الابل –وإن كانت ساكنة– برفع رجل وإبقاء أخرى، فاجتمعت عدة دلالات كانت كافية إذا تتبعنا تفاصيلها أن نفهم معنى الحكاية.

–وتتداخل النصوص فيما بينها بما يسمى التناص أو النص الموازي، وفي حالة المنمنمات وهو نص مصاحب خارجي، مرافق، ومزيّن، وشارح في أغلب الأحيان، فقد وجد أنامل سحرية مبدعة تكسر حدود الأجناس، وتستنطق اللون كإشارة للتدليل الجمالي، انطلاقا من دلالة اللفظ والمعنى، والشكل الهندسي كرمز إشاري، من خلال تكاثف المشاهد في النص المكتوب.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر:

الحريري: المقامات، شرحه وقدّم له؛ عيسى سابا، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ، 2006 م.

المراجع:

1-ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق؛ محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، ج1، 1939م.

2-ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق؛ محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، ج1، 1952 م.

3-ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق؛ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، 1972م.

4-ابن خلدون (عبد الرحمان): المقدمة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ج2، 1984م.

5-ابن رشد (أبو الوليد): مناهج الأدلة في عقائد الملة، تقديم وتحقيق؛ محمود قاسم، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1964م.

6-ابن رشد: فصل المقام فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق؛ محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1991م.

7-ابن سيدة: المخصّص، كتاب الإبل، دار التراث، القاهرة، مصر، ج7، 1987م.

8-ابن سيرين محمّد: تفسير الأحلام الكبير، اعتنى به؛ صالح عثمان عبد الحميد اللحام، دار اليمن، ودار النفائس، الأردن، ط1، 2003 م.

9-ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، م3، ط1، 1986.

10-ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق؛ عبد المجيد الترحيني، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ج4، 1997م.

11-ابن قتيبة (عبد الله أبي مسلم): عيون الأخبار، نسخة منقّحة مصحّحة، دار الفكر للطّباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002 م.

12-ابن قتيبة: أدب الكاتب، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

13-ابن القيّم الجوزيّة: تحفة الودود بأحكام المولود، تحقيق؛ أبو عدي أحمد سعد، دار التقوى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

14-الأنصّاري (جمال الدين ابن هشام): مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2005 م.

15-الأسمهر هاشم: عتبات المحكي القصير في التراث العربيّ والإسلامي والكرامات والطرف، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008 م.

16-آل يونس هاني صبري: كليات النص، نحو مقاربة لسانية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2013-2014 م.

17-الإدريسي رشيد: سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، شركة النشر والتوزيع المداس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000 م.

18-الإدريسي يوسف: عتبات النصّ، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008م.

19-البستاني بطرس: أدباء العرب في الأعصر العباسية، حياتهم، آثارهم، ونقد آثارهم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ودار مارون عبود، لبنان، ط1، 1979م.

20–البخاري: صحيح البخاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ج5، 1992م.

21–الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق؛ السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1، 2009م.

22–البطاشي خليل بن ياسر: الترابط النّصّي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2013 م.

23–البنى طاهر: الموسوعة العربية، العمارة والفنون التشكيلية والزخرفية، المجلد التاسع عشر.

24–التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، صححه وضبطه؛ أحمد أمين، وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ج1، ج2، 2010م.

25–الثعالبي (أبو منصور): اللطف واللطائف، تحقيق؛ محمود عبد الله الجاذر، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 2002م.

26–الجاحظ (أبو عمر بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق؛ حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، م2، م3، ط1، 1926م.

27–الجاحظ: الحيوان: تحقيق؛ عبد السّلام محمّد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998م.

28–الجاحظ: البخلاء: ت؛ محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

29–الجوهري (أبو نصر بن حماد): الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم؛ عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1974م.

30–الجندي إنعام: الرّائد في الأدب العربي، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1986م.

31–الجويدي مهدي صلاح: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009م.

32-الحجمري عبد الفتاح: عتبات النّصّ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، ط1، 1996م.

33-الزيات أحمد حسن: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1981م.

34-الزناد الأزهر: نسيج النّصّ، بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصّا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993 م

35-الزاهي فريد: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999م.

36-الزاهي فريد: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003 م.

37-الشّريسي: شرح مقامات الحريري، تحقيق؛ محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، م1، 1992 م.

38-الشوكاني محمد علي بن محمد: إرشاد الفحول إلى تحقيق علم الأصول، دار الفكر، بيروت، لبنان ط1، 1992 م.

39-الشاوش محمد: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربيّة تأسيس نحو النص، المؤسسة العربيّة للتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001 م.

40-الطبري (أبو يحي محمّد بن صمادح التّجيبي): تفسير الطبري، مذيّل بأسباب النّزول للإمام أبي الحسن عليّ بن أحمد الواحدي النّيسابوري، دار بن الهيثم، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

41-العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق؛ علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952م.

42-العيد يمنى: تقنيّات السّرد الرّوائي في المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 م.

43-العبد محمد: العبارة والإشارة – دراسة في نظرية الاتصال-مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2007 م.

44–الغذامي عبد الله: الثقافة التلفزيونية–سقوط النخبة وبروز الشّعبي– ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004 م.

45–الغذامي عبد الله: الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر–النادي الأدبي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.

46–السبتي يوسف: دعوة للموسيقى، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1981م.

47–الفقي صبحي: علم اللغة النّصّي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000 م.

48–الفيلالي نور الدين: التعالي النصي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2016 م.

49–القلقشندي (أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الانشاء، تحقيق؛ محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ج14، 1987م.

50–القالي (أبو علي): كتاب الأمالي، ج1، ج2.

51–الكك فيكتور: بديعيات الزمان، (بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمداني) المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، لبنان،1969 م.

52–الكعبي ضياء: السّرد العربي القديم، الأنساق الثّقافيّة وإشكاليّة التّأويل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م

53–الكاتب سيف الدين: أطلس التاريخ القديم، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

54–الكحلاوي محمد: الفن الإسلامي، المفهوم والنشأة والجمالية، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2010 م.

55–الميداني (أبو الفضل النيسبوري): مجمع الأمثال، تحقيق؛ محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار النصر، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، دط، دت.

56-المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، تحقيق؛ محمد زينهم، ومديحة الشرقاوي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1997م.

57-الماكري محمّد: الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 م.

58-النعيمي ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، دراسة تاريخية أثرية فنية، وزارة الثقافة والاعلام بغداد، العراق، ط1، 1979 م.

59-الهجّاني محمد: التصوير والخطاب البصري، تمهيد أولي في البنية والقراءة، مطبعة الساحل، الرباط، المغرب، ط1، 1994 م.

60-الورقي السّعيد: القصّة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، مصر، ط1، 1991 م.

61-اليافي نعيم حسن: الشّعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1968 م.

62-اليبوري أحمد: ديناميكية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1993م.

63-أبو خرمه عمر محمد: نحو النّصّ، نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004 م.

64-أبو دبسة فداء حسين، وخلود بدر غيث: تاريخ الفن عبر العصور، سلسلة الفنون التطبيقية 4، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009 م.

65-أبو صخر علي: أسرار الحروف والأعداد، إشراف العلاّمة عبد الكريم العقيلي، مؤسسة إحياء التراث، العراق، ط1، 2003 م.

66-أبو زنيد عثمان: نحو النّصّ، إطار نظري ودراسات تطبيقيّة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010 م.

67-إبراهيم عبد الله: السردية العربيّة الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسيره، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 م.

68-إبراهيم عبد الله: موسوعة السرد العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م.

69-أشهبون عبد المالك: عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009 م.

70-اشويكة محمد: الصورة السنيمائية -التقنية والقراءة-، سعد الورزازي للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2005 م.

71-بشر كمال: دراسات في علم اللغة، دار المعارف، مصر، ط3، 1971م.

72-بنيس محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وابداعاته التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط2، 1996 م.

73-بحيري سعيد حسن: علم لغة النّصّ، المفاهيم والاتّجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1997م.

74-بكر أيمن: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

75-بهنسي عفيف: الجماليّة الإسلاميّة في الفقه الحديث، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

76-بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النّصّ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000م.

77-بن مالك رشيد: السيميائية؛ أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 م

78–بنكراد سعيد: السيميائيات والتأويل؛ مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

79–بنكراد سعيد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، المغرب، ط2، 2005م.

80–بوخاتم مولاي علي: الدرس السيميائي المغاربي –دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح–ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ط1، 2005 م.

81–بلعابد عبد الحق: عتبات جيرار جنيت، من النّصّ إلى المناص، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 م.

82–بازي محمد: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010 م.

83–بوعزّة محمّد: استراتيجيّة التّأويل، من النصيّة إلى التفكيكية، دار الأمان، الرباط، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011 م.

84–ثاني قدّور عبد الله: مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصريّة في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2004 م.

85–جاد المولى عزت محمود: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2002 م.

86–جوّادة فاتن عبد الجبّار: اللون لعبة سيميائيّة، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2009–2010 م.

87–حسن زكي محمد: فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1981 م.

88–حسن زكي محمد: أطلس الفنون الزخرفيّة والتصاوير الإسلامية (الأعمال الكاملة)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1981 م.

89–حرب علي: التأويل والحقيقة، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985 م.

90–حرب علي: لغة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ط1، 1991م.

91–خطابي محمد: لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م.

92–خشاب وليد: دراسات في تعدّى النص، دراسة، طبع بالهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط1، 1994 م.

93–خليل حامد: المنطق البراغماتي عند تشارلز بيرس مؤسس البراغماتية، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.

94–خمري حسين: نظرية النصّ من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، مصر، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

95–درويش أحمد: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

96–داود محمد محمد: الدّلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2002 م.

97–ذويبي خثير الزّبير: سيميولوجية النصّ السّردي، مقاربة سيميائية، لرواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006 م.

98–زغلول عبد الحميد وآخرون: دراسات في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، منشورات دار السلاسل، الكويت، ط2، 1986 م.

99–سليم حسن: كيف نقرأ الصورة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1970م.

100–سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، ج1، 2000 م.

101-شلق علي: العقل في التراث الجمالي عند العرب، دار المدى، بيروت، لبنان، ط1، 1985م

102-صليبا جميل: علم النفس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

103-صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان، نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م.

104-صدّوق نور الدين: النّصّ واستراتيجيّة التّأويل، تحوّلات البنية واللغة والدّلالة، دال للنّشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2014 م.

105-ضيف شوقي: المقامة، القاهرة، مصر، ط2، 1964 م.

106-ضيف شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط3، 1965 م.

107-طاهر عبد المسلم: عبقرية الصورة والمكان-التعبير، التأويل، النقد-، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 م.

108-عتيق عبد العزيز: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط3، 1960 م.

109-عبّود مارون: نوابع الفكر العربي (بديع الزمان الهمداني) دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، د ت

110-عصفور جابر: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي، دار المعارف القاهرة، مصر، ط1، 1973م.

111-عاصي حسن: التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سيناء (في كتابه العلم اللدني)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

112-علاّم نعمت: فنون الشرق الأوسط، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1992 م

113-عفيفي فوزي سالم: نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها، دار الكتاب العربي، مصر، ج1، 1997 م.

114-عمر أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

115-عبد المجيد جميل: البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

116-عكاشة محمد ثروت: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصور، دار الشروق، الأردن، ط1، 1992 م.

117-عكاشة محمد ثروت موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001 م.

118-عزام محمد: النصّ الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001 م.

119-عفيفي أحمد: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2001م.

120-عبد الحميد شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة 267، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، مارس 2001 م.

121-عبد الحميد شاكر: عصر الصورة -الإيجابيات والسلبيات-، منشورات عالم المعرفة، 311، الكويت، يناير 2005 م.

122-عبد الواحد عمر: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، مصر، ط1، 2003 م.

123-عبد الواحد عمر: التّعالق النّصّي، مقامات الحريري نموذجا، دار الهدى للنّشر، مصر، ط1، 2003 م.

124-عودة ناظم: نقص الصورة، تأويل بلاغة السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م.

125-عالمي سعاد: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2004م.

126–عثمان صلاح: الواقعية اللونية قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006 م.

127–عرار مهدي أسعد: البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، تقديم؛ نهاد موسى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007 م.

128–غفيري خديجة: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2012م

129–فاخوري حنا: تاريخ الأدب العربي، بيروت، لبنان، ط9، 1978 م.

130–فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، شركة أبو الهول للنشر، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، مصر، ط1، 1996 م.

131–فرج الله إدريس: التشكيل اللوني في الطباعة، دار الفتح للتجليد الفني، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

132–قاسم سيزا: مدخل إلى السيميوطيقا–السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد–ج1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، ج1، ط2، 1986م.

133–كليطو عبد الفتّاح: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة؛ عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993 م.

134–كليطو عبد الفتاح: الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، المغرب، ط8، 2011 م.

135–كامل عصام خلف: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003 م.

136–لحميداني حميد: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1، 1991م.

137-مبارك زكي: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، منتدى سوق الأزبكة، مصر، ج1، ط2، 1934م.

138-مرتاض عبد المالك: فنّ المقامات في الأدب العربي، الشّركة الوطنيّة للنشر والتوزيع الرغاية، الجزائر، ط1، 1980 م.

139-مرتاض عبد المالك: نظرية، نصّ، أدب، ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التراث والحداثة، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الاوّل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1988 م.

140-مرتاض عبد المالك: في نظريّة الرّواية بحث في تقنية السّرد، عالم المعرفة 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998 م.

141-مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987 م.

142-مفتاح محمد: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 م.

143-مفتاح محمد: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1999 م.

144-منصر نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م.

145-محفوظ عبد اللطيف: آليات إنتاج النص الرّوائي؛ نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 م.

146-محمّد عزّة شبل: علم لغة النصّ النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009 م.

147-معيكل أسماء: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010م.

148-نجيب عزّ الدين: الفن المصري القديم، سلسلة موسوعة الفنون التشكيلية في مصر، المطبعة المصرية، ط1، 2003 م.

149-ناظم نادر: المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في الأدب العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م.

150-هاشمي علوي: إيقاع اللون، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، ط1، 1989م.

1501-ياغي عبد الرحمن: رأي في المقامات، بيروت، لبنان، ط1، 1969 م.

152-يقطين سعيد: انفتاح النّصّ الروائي (النصّ- السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

153-يقطين سعيد: قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

154-يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م.

الكتب المترجمة:

155-أدوين موير: بناء الرّواية، ترجمة؛ إبراهيم الصيرفي، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، 1965م.

156-آن زمر وفريد زمر: الصورة في عملية الاتصال، قراءتها وتصميمها من أجل التنمية، تر: خليل إبراهيم الحماش، المعهد الدولي لطرائق محو الأمية للكبار، طهران، إيران، 1978 م.

157-امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 م.

158–بول ريكور: النصّ والتّأويل، ترجمة؛ منصف عبد الحقّ، مجلّة العرب والفكر العالمي، مركز الإنشاء القومي، بيروت، العدد 3، صيف1988م.

159–بول ريكور: من النّصّ إلى الفعل، أبحاث في التأويل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001 م.

160–برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، تر؛ محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994م.

161–تزفيتان تودوروف: نقد النقد، تر؛ سامي سويدان، آفاق عربية، بغداد، العراق، ط2، 1986

162–ج. هير سلفرمان: نصيّات، بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، تر؛ حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

163–جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النّصّ، ترجمة؛ عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1985م.

164–جيرار جنيت: طروس الأدب على الأدب، ترجمة؛ محمد خيري البقاعي، ضمن كتاب دراسات النصّ والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.

165–جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة؛ عباس صادق الوهاب، مر: يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1987 م.

166–جوليا كريستيفا: علم النّصّ، ترجمة؛ فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 م.

167–ج. ب. براون، وجيول: تحليل الخطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997م.

168–خيري البقاعي: دراسات في النّصّ والتناص: ترجمها وقدم لها وعلق عليها خيري البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.

169–رولان بارث: درس السميولوجيا، ترجمة؛ عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 م.

170–رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، تع؛ محمد البكري، كلية الآداب مراكش، الدار البيضاء، المغرب، 1986 م.

171–رولان بارث: لذّة النص، ترجمة؛ منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992 م.

172–رولان بارث: بلاغة الصورة، من كتاب: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، 1994 م.

173–رولان بارث: هسهسة اللغة، ترجمة؛ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999 م.

174–ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزّاهي، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2002

175–دي بوجراند روبرت: النّصّ والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسّان، عالم الكتب القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

176–فردنان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تع: صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1985م.

177–فولفجانج هاينهمان وديتر فيهفجر: مدخل إلى علم لغة النص، تر؛ سعيد حسن بحيري، مكتبة زهاء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2004م.

178–فان دايك: النصّ بنياته ووظائفه، ترجمة؛ محمّد العمري، ضمن كتاب في نظريّة الأدب مقالات ودراسة، سلسلة كتاب الرّياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997م.

179–فان دايك: علم النّصّ، مدخل متداخل الاختصاصات ترجمة؛ سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2001 م.

180–ن. ي كولنج: الموسوعة اللّغويّة، تر: محي الدين حميدي وآخرون، المجلد الاول جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ج1، 1421هـ.

181–غيغوري غانتشف: الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م.

182–هربرت شنيدر: تاريخ الفلسفة الأمريكة، تر: محمد فتحي الشنيطي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1964 م.

183–نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982 م.

الكتب الأجنبية:

184-C. Dumas: le héros des maqamat de Hariri; abou-zéid de saroudji Typographie Adolphe Jouran, Imprimeur-Libraire-éditeur، Place du Gouvernement.1917.

185-Debray(R): L'œil Naïf, Ed, Seuil, Paris, 1994.

186- Dominique Serre-Floersheim: quand les images vous prennent au mot, Ed, organisation, paris, 1993

187-Gérard Genette: Seuils: Ed, de seuil, paris, 1987.

188-Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré، Ed du seuil, Paris, 1982.

189-G.Jean: Approches Sémiologiques: la relation texte –image dans les livres et albums pour enfants, l'enfant, l'image et le récit, Ed, minuit, paris, 1963.

190-Hans.L.C.Jaffé: Vingt mille ans de peintre dans le monde: des cavernes à notre temps, une histoire de la peinture, cercle d'arts, paris 1969.

191- M.A.K. Halliday and Ruqaya Hasan: Language, context, and text, aspects of longuage in social- sémiotique prespective Oxford: Oxford University press, 1985.

192-Martine Joly: introduction à l'analyse de l'image، Ed, Nathan، 2004

193-Martine Joly: l'image et les signes –Approches sémiologique de l'image fixe, Ed Nathan, 2002.

194-Marie Claude Vettraino Soulard: lire une image، Ed, Arland colin, Paris, 1993.

195-M. Foucault : Dit et écrits, 1954-1988, t II 1970-1975, Ed, établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange.

196-Roland Barthes: L'aventure Sémiologique, Ed, Seuil, Paris, 1985.

197-Tuts Burckhardt: L'art De L'Islam: Langage et Signification, Paris, 1985

198-Yvhinne Baticle: Apprendre l'image، France Margnad 1986.

المعاجم العربية

199-ابن منظور، (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3 1994م.

200-ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق؛ عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1979م.

201-أحمد زكي بدوي: معجم المصطلحات والدراسات الإنسانية والفنون الجميلة (تصوير)، دط، دت

202-إبراهيم مصطفى حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، ج1 1989م.

203-إيميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والتّرجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

204-بطرس البستاني: محيط المحيط، بيروت، لبنان، مج7، 2000 م.

205-الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1414ه.

206-الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، المطبعة الحسنية المصرية، مصر، ج2، ط2، 1344ه.

207-الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ط5، 1996م.

208-المقري (أحمد بن محمد بن علي الفيومي): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة المصريّة، صيدا، بيروت، لبنان،1996 م.

209-محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية، قاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت لبنان، دط، دت.

210-رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000م.

211-فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

212-سمير حجازي: المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الرحاب الجامعية، بيروت-لبنان، دط، دت.

213-ياقوت الحموي: معجم الأدباء، وزارة المعارف العمومية، مصر، ج1، ط2، 1922 م.

Dictionnaire:

214-A.J Greimas et J. courtés : SEMIOTIQUE dictionnaire raisonne de la théorie du langage, hachette université, paris 1979.

215-Le petit Larousse, bordas, 1997.

216-Hachette encyclopédique، spadem, Ada gp, paris, 1997

217-Le Petit robert، dictionnaire alphabétique et analogique française، par Paul Robert, 1992.

218-Dictionnaire Encyclopédique Larousse، Librairie Larousse, Paris، 1979.

219- Dictionnaire Des littérature; historique, thématique et technique, Ed; Larousse, Paris, 1990.

الدوريات:

220-مجلة بحوث سيميائية، مخبر عائدات وأشكال التعبير الشعبي، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، تلمسان الجزائر، ع3-4، جوان-ديسمبر 2007.

221-مجلة منتدى الأساتذة، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد16، جوان2015.

222-مجلة النقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 16، ع1، القاهرة، صيف 1977.

223-مجلّة " فصول " العدد الخاصّ " بالأدب والأديويوجيا " الجزء الأوّل، العدد 3، 1985.

224-مجلة النقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع62، 2003.

225-مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3 مارس 2007.

226-السّيمياء والنّصّ الأدبي، (محاضرات كتاب الملتقى الوطني الأوّل) منشورات جامعة محمّد خيضر بسكرة، 2000.

227-مجلة التبيين، العدد7.

228-محاضرات النّدوات المفتوحة، مجلّة المجمّع العلمي العراقي، 1993.

229-علامات في النقد، ج38، م10، ط1، ديسمبر 2000.

230-مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافي، باريس، العدد 88، 2006.

231-ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2008.

المجلات الالكترونية:

232-مجلة المقتطف الليبية: ع32 ، ديسمبر، 2003، /www.tieob.com

233-صحيفة النداء */www.alnedaa.net*

234-مجلة فكر ونقد، ع: 1، 3، 5، 13، 57، www.aljabriabed.net

ملخص:

يأتي هذا البحث الموسوم (النص والنص الموازي، مقامات الحريري ومنمنمات الواسطي قراءة في سيميائية الصورة)، في ثلاثة أبواب وسبعة فصول، من أجل البحث عن النص في الصورة، كان الباب الأول، بابا تنظيريا في ثلاثة فصول، وجاء الفصل الأول للإلمام بمصطلح النص عبر مسار تطوره، بغية حصر مفهومه وتمييز خصائصه، أمّا الفصل الثاني فكان للتعريف بمصطلح النص الموازي منذ ظهوره، وتتبع أنواعه، ثم الفصل الثالث: الذي كان وقوفا عند مصطلح السيميائية عبر مسار ظهورها عند الغرب، دون ان نهمل أولى لمحاتها عند العرب، لنتتبع مسار تحولها من السيميائية العامة إلى سيميائية الصورة، ونقف عند المصطلح في كل تمظهراته التي تخدم الموضوع المدروس، أما الباب الثاني فجاء في فصلين: كان الفصل الأول دراسة تطبيقية لفن المقامات لإثبات نصيتها، في حين كان الفصل الثاني تتبعا لفن المنمنمات منذ ظهوره إلى أن استقل عند العرب بخصائص مميزة، مخالفة لمنمنمات في الأقاليم الأخرى، ثمّ تابعنا تطوره حتى رافق فن المقامات وصار نصا موازيا له، أما الباب الثالث فكان قراءةً سيميائية للصورة، في فصلين، الفصل الأول كان مقابلة بين المقامة وما يرافقها من منمنمات في الموضوع صورة، لاكتشاف مدى التطابق بين النص والنص الموازي من خلال مبدأ القراءة الذي انطلق من النص المكتوب، ليكشف في المنمنمة بعدّها رسالة لونية، أما الفصل الثاني فكان للكشف عن سيميائية التشكيل الجمالي من خلال الفعل والحركة في المقامة، وطريقة تشكيلها خطا ولونا، وكشفت القراءة السيميائية عبر محطاتها الحاسمة، ومسارها الطويل، أنها حقل خصب للأبحاث، تحاول فك تشفير اللون والخط ، وذلك بالوقوف عند قراءة الصورة لونا وهندسة، وتموضع الشخصيات فعلا وحركة وإشارة.

ومن منطلق أن الصورة مادة الإدراك الأولى، وأساس عملية التفكير والتخييل والإبداع، ساهمت القراءة السيميائية للمنمنمات، في استكناه خصوصيات وتجليات الخطاب الصوري بوصفه خطابا موازيا للخطاب اللغوي، وكشف البحث عن لغة لونية وأشكال هندسة، مكتنزة بالدلالات والإيحاءات وأشكال التعبير التي تقتحم الخيال الإنساني.

الكلمات المفتاحية: المقامة، النص اللغوي، المنمنمة، النص البصري، السيميائية، الصورة.

Résumé :

Cette recherche intitulée (le texte et le paratexte, maqamat d'al-Hariri et miniatures d'al-Wasiti, une lecture dans la sémiotique de l'image), se décline en trois sections et sept chapitres, afin de rechercher le texte dans l'image, était la première porte, une porte théorique en trois chapitres, le premier chapitre est venu pour englober le terme du texte à travers son cours d'évolution, afin de limiter sa conception et de distinguer ses caractéristiques. Comme pour le deuxième chapitre, était de définir le terme paratexte depuis son apparition, et de suivre ses types, puis le troisième chapitre: c'était un terme au terme de la sémiotique sur le chemin de son apparition aux Westerns sans négliger ses premiers aperçus chez les Arabes, suivre sa voie de transformation de la sémiotique générale en sémiotique de l'image, et se tenir à l'expression dans toutes ses manifestations qui servent le sujet étudié, et la deuxième section, est venue en deux chapitres: Le premier chapitre était une étude appliquée de l'art du maqamat pour prouver sa textualité, alors que le deuxième chapitre était un repérage pour l'art des miniatures depuis son apparition jusqu'à ce qu'il s'installe chez les arabes aux traits distinctifs, contrairement à ceux des autres régions, alors nous avons suivi son développement jusqu'à l'art de Maqamat et Il est devenu un paratexte, comme pour la troisième section était une lecture de la sémiotique de l'image, en deux chapitres, le premier chapitre était une

interview entre Al-Maqama et ses miniatures d'accompagnement dans le sujet est une image, pour découvrir la compatibilité entre le texte et le paratexte à travers le principe de lecture qui a commencé à partir du texte écrit, à intensifier dans la miniature en la considérant comme un message couleur. révéler la sémiotique de la formation esthétique par l'acte et le mouvement dans le Maqama et le mode de formation par ligne et par couleur, a révélé la lecture sémiotique à travers ses stations décisives, et sa longue piste, que c'est un champ fertile pour la recherche, décrypter la couleur et la police, en se tenant debout lors de la lecture de l'image, par la couleur, la géométrie, et en positionnant les personnalités par l'acte, le mouvement et le signal. Dans la prémisse que l'image est le premier matériau de perception, et la base du processus de pensée, imaginatif et créatif, la lecture sémiotique des Miniatures a contribué à dériver les caractéristiques et les manifestations du discours visuel en lui décrivant un discours parallèle au discours linguistique, La recherche a révélé un langage des couleurs et des formes géométriques, trapu avec des connotations, des inspirations et des méthodes d'expressions qui imprègnent l'imagination humaine.

Mots-clés: Maqama, Texte linguistique, Miniature, Texte visuel, Sémiotique, Image

Summary:

This research Entitled (the text and the paratexte, maqamat of al-Hariri and miniatures of al-Wasiti, a reading in the semiotics of image), In three sections and seven chapters, In order to search for the text in the image, was the first door, a theoretical door in three chapters, the first chapter came to encompass the term of the text through its course of evolution, in order to limit its concept and distinguish its characteristics. As for the second chapter, was to define the term paratexte since its appearance, and track its types, then the third chapter: that was a standing at the term of semiotics across the path of its appearance at the Westerns without neglecting its first glimpses at the Arabs, to follow its path of transforming from general semiotics to image semiotics, and to stand at the expression in all its manifestations that serve the studied subject, and The second section, came in two chapters: The first chapter was an applied study of the art of the maqamat to prove its textuality, while the second chapter was a tracking for the art of miniatures since its appearance until it settled at arabs with distinctive characteristics, contrary to those in other regions, then we tracked its development until it accompanied the art of Maqamat and It became a paratext, as for the third section was a reading the semiotics from the picture, in two chapters, the first chapter was an interview between Al-Maqama and its accompanying miniatures in the subject is a picture, to discover the

compatibility between the text and the paratexte through the principle of reading which started from the written text, to intensify in the miniature considering her a color message, The second chapter was to reveal the semiotics of the aesthetic formation through the act and movement in the Maqama and the way of formation by line and by color, revealed the semiotic reading through its decisive stations, and its long track, that it's a fertile field for research, try to decrypt the color and font, by standing when reading the image, by the color, geometry, and positioning the personalities by the act, movement and signal.

In the premise that the image is the first material for perception, and the basis of the process of thinking, imaginative and creative, the semiotic reading of Miniatures contributed to deriving the characteristics and manifestations of the visual discourse by discribing it a parallel speech to the linguistic discourse, The search revealed a color language and geometric shapes, chunky with connotations, inspirations and methods of expressions that permeate the human imagination.

Keywords: Maqama, Texte linguistique, Miniature,Texte visuel, Sémiotique, Image

الفهرس

المقدّمة:.....أ

مدخل: 1

الباب الأوّل: سيميائيّة النصّ والنصّ الموازي مفاهيم نظريّة.....6

الفصل الأوّل: مفهوم النص 7

I-النصّ من منظور عربي : 11

1–النصّ في المعاجم العربيّة:.....11

2–النصّ في كتابات النحاة والبلاغيين والفلاسفة: 15

II-النص من منظور غربي : 22

1–النصّ عند البنيويين: 22

2–النصّ عند السيميائيين: 24

3–النص من منظور لسانيات النصّ وتحليل الخطاب: 33

III -النصّ في المفاهيم اللسانية والنقدية المعاصرة : 37

IV -أنواع النصّ: 43

أ–النصّ المفتوح:.....43

ب–النصّ المغلق: 45

ج–النصّ متعدد الخواص:.....46

الفصل الثّاني: النصّ الموازي 49

1-مفهوم المصطلح: 50

2-حركية المناص (paratexte) أو تاريخ ظهوره:.....52

1–المناص قبل جيرار جنيت: 52

2–المناص عند جيرار جنيت:.....55

3–المناص بعد جيرار جنيت: 59

3-أنواع عتبات النص أو النص الموازي:.....60

1–النصّ الموازي الداخلي Péri texte:.....60

2–النصّ الموازي الخارجي Epi texte:.....60

4-عتبات النصّ من منظور عربي:.....61

1–من منظور قديم: 61

2–من منظور معاصر: 62

الفصل الثالث: سيميائية الصّورة 67
1-مفهوم السيميائيات وموضوعها: 68
أ-أصل التسمية: 68
ب-السيمياء في اللغة: 70
ج-السّيمياء في الاصطلاح: 73
د-موضوع السيميائيات: 75
2-أهم الاتجاهات السيميائية: 77
أ-سيميولوجية دي سوسير: 77
ب-سميوطيقا بورس: 81
3-من السيميائيات العامة إلى سيميائية الصورة: 96
1- اللغة والصورة: 97
2-تاريخ الصورة: 101
3-الصورة في الدرس السيميائي: 122
1-قراءة الصورة وإنتاج المعنى: 123
2-سيميائية اللون: 129
الباب الثاني: المقامات والتشكيل الفني 136
الفصل الأول: المقامات 137
1-مفهوم المقامة: 139
2-ظهور فن المقامة: 140
أ-أصول فن المقامــة: 141
ب-نشأة فن المقامات: 144
2-قصدية الانشاء: 156
أ-المقاصد المباشرة: 156
ب-المقاصد غير المباشرة: 157
3-النصيّة في مقامات الحريري: 163
أ-بنية السياق السرديّ في المقامات: 163
ب-التماسك الدّلالي: 189
ج-الكتابة والنّصيّة: 192
الفصل الثاني: التشكيل الفني 202
1-التصوير العربي: 205

1-مصادر التصوير العربي الإسلامي:.....207
2-تاريخ المنمنمات:.....219
أ-مفهوم فن المنمنمات:.....220
ب-ظهور فن المنمنمات في الحضارة الإسلامية وتطوره:.....221
3-مدرسة التصوير الإسلامي ببغداد (القرن 7هـ -13 م):.....225
أ-خصائص التصوير الإسلامي في مدرسة بغداد:.....229
ب-المواضيع التي تطرق إليها فن التصوير الإسلاميّ:.....232
4-مقامات الحريري في التصوير الإسلاميّ:.....235
الباب الثالث: القراءة السّيميائيّة للصورة.....244
الفصل الأول: المقامات والمنمنمات: الموضوع صورةً.....248
1-الموضوع صورة:.....250
أ-المنمنمات التي تعكس مشاهد الطبيعة:.....250
ب-المنمنمات التي تعكس حركة الحياة اليومية:.....274
ج-المنمنمات التي تعكس الحياة الدينية:.....295
د-المنمنمات التي تعكس الحياة القضائية:.....301
هـ-المنمنمات التي تعكس جمالية العمائر:.....306
الفصل الثاني: الأفعال والحركات المقاميّة وسيميائية التشكيل الجمالي في المنمنمات.....324
1-الفعل والحركة، وانعكاسهما على اللّون:.....325
أ-الفعل:.....325
ب-الحركة: Motion.....327
-السّرعة Speed:.....329
-الاتجاه Direction:.....330
-المسار Pathway:.....330
-البيئة :Environnement.....331
2-الأمكنة والإحالة الرمزية:.....331
أ-الأمكنة المغلقة:.....332
ب-الأمكنة المفتوحة:.....333
3-معنى الصّفة اللّونيّة وعلامة التّشكيل:.....338

4-فضاء اللّون وإشارة التّدليل الجمالي: 341
الخاتمة: 362
قائمة المصادر والمراجع: 368
ملخص: 390