

تداخل القصة في مقامات السرقسطي (مقامة العنقاء أنموذجاً)

باحثة دكتوراه - قسم الأدب والنقد والبلاغة
كلية اللغة العربية وآدابها جامعة أم القرى
المملكة العربية السعودية

أ.هدى بنت وصل بن وصل الله الراددي

المستخلص:

تعد المقامة إحدى الفنون النثرية السردية الأصيلة التي تستحق الدراسة والبحث لأهميتها الأدبية والنقدية، ولذلك جاءت أهمية الدراسة من أهمية الموضوع الذي قامت بتناوله، فهي تهدف إلى الكشف عن تداخل القصة في مقامات السرقسطي، متخذةً مقامة «العنقاء» أنموذجاً لذلك، ويتم ذلك من خلال تتبع بنية المقامة، وفق منهج بنيوي وصفي تحليلي، للوصول إما إلى قصصية المقامة، أو إخراجها من دائرة القصة، وذلك لما شهدته المقامات من تباين في آراء النقاد والدارسين حول انتماؤها للقصة من عدمه، كما تهدف هذه الدراسة إلى معرفة صلاحية تطبيق نموذج بروب الوظائف في الخاص بالقصص والحكايات الخرافية على فن المقامات، وذلك من خلال تحليل «مقامة العنقاء» وفق هذا النموذج. وقد خلّصت الدراسة إلى عدة نتائج منها: أن المقامة جنس أدبي سردي قائم بذاته يتوفر به مقومات العمل القصصي، إضافةً إلى إمكانية تطبيق نموذج بروب الوظائف على نماذج من المقامات دون أن تضم المقامة جميع الوظائف.

الكلمات المفتاحية: القصة، المقامات، تداخل، السرقسطي، مقامة العنقاء.

The Narrative Interweaving in Al-Sarqasti's Maqamat

Al-Anqaa's Maqamat as an example

Mrs.Huda, D/O Wasl, S/O Wasl. Allah Al-Radadi

Abstract:

The Maqama is one of the authentic narrative prose arts that deserves study and research due to its literary and critical significance. The importance of this study arises from the significance of the topic it addresses. The study aims to reveal the interweaving of narrative within the Maqamat of Al-Sarqasti, using the Maqama of "Al-Anqaa" as a model. This is achieved through tracing the structure of the Maqama using a structural, descriptive, and analytical approach to either reveal its narrative nature or remove it from the realm of storytelling, As The Maqamat have witnessed varying opinions among critics and scholars regarding its classification as stories or not. Additionally, this study seeks to assess the applicability of the Propp's functional model, designed for fairy tales and stories, to the art of Maqamat. This is achieved

through the analysis of “The Maqama of Al-Anqaa”, according to this model. The study has concluded several findings, including that: the Maqama is a Maqama is a Freestanding narrative literary genre with inherent narrative elements. Furthermore, it suggests the potential application of Propp’s functional model to some examples of Maqamat, without the presence of all functions in the Maqama.

Keywords: Story, Maqamat, Interweaving, Al-Sarqasti, The Maqama of “Al-Anqaa”.

المقدمة:

تحتل المقامات مكانة في الأدب العربي؛ إذ تُعد إحدى الفنون النثرية السردية الأصيلة، التي ظهرت في القرن الرابع الهجري، ولعل الفضل يعود إلى مؤسسها بديع الزمان الهمذاني⁽¹⁾ الذي وضع أسس هذا الفن، فقد وصل إلينا في صورة مستقرة الأصول، راسخة الدعائم، حتى أصبح فنًا أدبيًا مستقلًا، وله من السمات والخصائص ما يميزه عن غيره من الفنون الأخرى. وعندما وصل هذا الفن المقامي إلى الأندلس نتابح الأدباء في محاكاته، فمن الذين برعوا في كتابة المقامات في الأندلس «أبو الطاهر السرقسطي»⁽²⁾، الذي حاكى مقامات الحريري⁽³⁾، وتتمثل تلك المحاكاة في اتخاذ السرقسطي بطلًا لمقاماته من أبطال الشحاذة الأدبية، وهو أبو حبيب السدوسي، في مقابل ذلك نجد بطل مقامات الحريري هو أبو زيد السروجي، كذلك اتخذ السرقسطي رواية لمقاماته، وهو السائب بن تمام، في حين رواية مقامات الحريري الحارث بن همام، هذا وقد جعل السرقسطي عدد مقاماته خمسين مقامة بعدد مقامات الحريري، بيد أنه يختلف عنه في أنه لا يعطي لكل مقامة لقبًا خاصًا بها مثلما يفعل الحريري، كذلك نجد مقامات السرقسطي مبنية على السجع مثل مقامات الحريري، غير أنه اقتدى فيه بأبي العلاء المعري، فالتمز في نسج مقاماته ما لا يلزم من تعدد قوافي السجع، ولذلك سميت مقاماته باللزومية، كما أن مقامات السرقسطي لم يعد موضوعها الأساسي محصورًا في الكدية مثل مقامات الحريري، بل أصبحت تتناول موضوعات عدة، كالمدح، والهجاء، والغزل، بالإضافة إلى تناولها جوانب اجتماعية وحضارية. وتسعى الدراسة إلى الكشف عن كيفية تداخل القصة في مقامات السرقسطي، وبالتحديد في «مقامة العنقاء»، كما تسعى هذه الدراسة — أيضًا — إلى معرفة صلاحية تطبيق نموذج بروب الوظائف في الخاص بالقصص، والحكايات الخرافية على فن المقامات، وذلك من خلال تحليل «مقامة العنقاء» وفق هذا النموذج، وعلى ذلك فقد اعتمد البحث على المنهج البنيوي الوصفي التحليلي في دراسة هذه المقامة. وعند النظر إلى الدراسات السابقة لهذا الموضوع، فإنني لم أعر - حسب اطلاعي - على دراسة تناولت موضوع تداخل القصة في مقامات السرقسطي، وعلى وجه الخصوص «مقامة العنقاء»، وطبقت منهج بروب الوظائف عليها.

أما فيما يتعلق بالمصادر التي اعتمدتُ عليها في هذه الدراسة، فقد كانت المقامات اللزومية بتحقيق الدكتور حسن الوراكي، بالإضافة إلى المراجع المتنوعة. ولعل ما دفعني إلى اختيار هذه المقامة على وجه الخصوص لدراستها، فإدراكها هذه المقامة؛ إذ لا نجد لقب من ألقاب مقامات السرقسطي يحتوي على الأجزاء الأسطورية مثل ما تحمله هذه المقامة من أجواء أسطورية خيالية، وعالم غريب، فضلًا عن ذلك أنه

عند سماع لقب هذه المقامة نستحضر في أذهاننا فوراً أسطورة العنقاء المشهورة⁽⁴⁾. وي طرح البحث تساؤلات عدّة لا بدّ من الإجابة عليها؛ لأنها تفتح أفقاً مهمة للدراسة، من تلك التساؤلات ما يلي:

- هل المقامة قصة؟
 - هل تحتوي المقامة على مقومات العمل القصصي؟
 - هل يُمكن تطبيق نموذج بروب الوظائف الخرافية على المقامات؟
- كما يسعى البحث إلى النظر في عدد من الفرضيات، منها: أن المقامة جنس أدبي سردي أصيل قائم بذاته، له من السمات والخصائص ما يميزه عن غيره، وكذلك احتواء مقامات السرقسطي وبالتحديد «مقامة العنقاء» على كثيرٍ من مقومات العمل القصصي، كالأحداث، والشخصيات، والمكان، والزمان، والعقدة، والحل، والحوار، والحبكة، إلى غيرها من تلك المقومات، بالإضافة إلى إمكانية تطبيق نموذج بروب الوظائف الخرافية على نماذج من المقامات دون أن تضم المقامة جميع الوظائف.

واقترضت ضرورة البحث تقسيمه إلى مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، ومن ثمّ الخاتمة، على النحو التالي:

التمهيد: وفي يتّم الحديث عن قضية تداخل الأجناس الأدبية.

المبحث الأول: التداخل القصصي في المقامات، وفيه:

أولاً: قصصية المقامة، وما قيل في ذلك.

ثانياً: التداخل القصصي في مقامة العنقاء (دراسة تطبيقية).

المبحث الثاني: التحليل الوظيفي لمقامة العنقاء وفق نموذج بروب، وفيه:

أولاً: نموذج بروب الوظيفي.

ثانياً: تحليل مقامة العنقاء وفق نموذج بروب.

الخاتمة: أشارت إلى أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

التمهيد:

قضية تداخل الأجناس الأدبية:

تُعد قضية تداخل الأجناس الأدبية وامتزاجها من القضايا القديمة التي برزت في التراث الأدبي والعربي؛ وذلك لكثرة الإنتاج الأدبي من جهة، وصعوبة التصنيف من جهةٍ أخرى. فالقصة النثرية الشعرية على سبيل المثال نجد أنها تمتلك حضوراً في التراث الشعري السردى العربي، وفي المقامات، والسير الشعبية، وقصة ألف ليلة وليلة، وكلييلة ودمنة، ورسالة الغفران، والتوابع والزوابع، وغيرها؛ إذ أنها تجمع بين تقنية النثر والشعر المتداخل في مختلف نصوصها، وبذلك تمتد هذه النصوص إلى أجناس أدبية متفاعلة، ومتداخلة، وامتازجة مع بعضها البعض⁽⁵⁾.

إنّ معنى تداخل الأجناس هو: «حضور تقانات جنس، أو تقانات أجناس أدبية داخل نص ينتمي إلى جنس معين في مجال الأدب، ويكون هذا الجنس على علاقة بالأجناس الأخرى التي تمارس تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على الجنس الأصلي»⁽⁶⁾. ولعل من أهم الأسباب التي دعت إلى تداخل الأجناس الأدبية هو «التطور الاجتماعي والحداثي، وازدياد الأغراض الحياتية التي تدعو إلى تغيير في طبيعة النصوص الأدبية وتداخلها، وكذلك تشابك المجتمعات، فضلاً عن التطور العلمي الذي أثر على تطور الأجناس وتداخلها، والثورة الألسنية

التي أَلقت بظلالها على الأجناس الأدبية كافة، مما أدى إلى تعدد الكتابات لدى الكُتّاب والنقاد، فكان سبباً في التداخل بين الأجناس الأدبية، إلى جانب الثقافة الكبيرة التي يمتاز بها العديد من هؤلاء الكُتّاب»⁽⁷⁾. وليس من شك في أن التداخل بين الأجناس الأدبية، والتفاعل فيما بينها يُثري النص، ويزيد من سحره وجماليته، وهو يعمل على تصالح ذوات الأجناس في بوتقة واحدة⁽⁸⁾، كما أنه – التداخل – يُعين الجنس الأدبي على التطور، والتجديد، والقدرة على الظهور والنمو نحو الأفضل، فالشعر مثلاً تطور إلى أنواع أخرى كسعر الفتوح، والشعر السياسي، والاجتماعي، وغير ذلك من الأنواع الأخرى، كما تطوّر النثر أيضاً إلى أنواع أخرى من الرسائل، ثم المقامة، والمسرحية، والرواية، والقصة، وهذه الأجناس الجديدة لم يكن يعرفها الأدب العربي بمفردها، ولا بشكلها اليوم، وإنما كانت متداخلة وامتازجة مع بعضها البعض، وكانت آنذاك في بداية نشأتها، ومراحلها الجنينية الأولى، ولكنها كانت في الواقع تطوراً لبعض الأجناس الأدبية الأخرى، يقول «تودورف» في هذا المجال: من أين تأتي الأجناس؟ فالجنس الجديد عنده هو دائماً تحويل لجنس أو عدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب، أو الزخرفة، أو التوليف⁽⁹⁾.

لقد أكد عدد من النقاد الغربيين على أهمية التداخل بين الأجناس، وانتهاء عصر الحدود التي تفصل ما بين الأجناس الأدبية، ومن بين هؤلاء النقاد «باختين» الذي يشبه النص الأدبي بحالة من الكرنفال؛ إذ يختلط فيه كل شيء مما يجعل النص ذا خاصية حوارية (نص مفتوح)، ولذا نجد أن المقامات من الأجناس الأدبية التي حيرت النقاد في تصنيفها، وتجنيسها، إذ شاع عن جنس المقامة بأنه جنس تعويهي، وشكل جامع لأجناس أخرى، فقد استوعبت بنيتها أجناس أدبية مختلفة، وتأسست انطلاقاً من استعارة مقومات هذه الأجناس، وتركيبها وفق أنحاء شتى، كما تعد المقامة أوضح مظهر للتعامل بين الأجناس الأدبية، وأفضل مثال لتداخلها وتفاعلها⁽¹⁰⁾؛ ومن بين هذه الأجناس التي تتداخل معها فن القصة، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل في ثنايا هذا البحث بإذن الله تعالى.

المبحث الأول: التداخل القصصي في المقامات:

أولاً: قصصية المقامة، وما قيل في ذلك:

كانت (المقامة) مثار جدلٍ واسع؛ إذ تعددت الأقوال والآراء حولها، وعن ماهيتها، وإلى أي جنس أدبي يمكن أن تنتمي إليه، هل تندرج تحت فن القصة؟ أم أنها جنس أدبي مستقل قائم بذاته؟ لقد اتجه الباحثون في هذه القضية إلى أربعة اتجاهات: فيرى بعضهم أن المقامة قصة، ومنهم من يعتبرها بمثابة إرھاصة قصصية، وفريق ثالث يجمع بين قصصية المقامة وعدم قصصيتها، ويذهب فريق رابع إلى القول بأن المقامة جنس أدبي مستقل قائم بذاته.

فمن أصحاب الاتجاه الأول «مارون عبود»، الذي يرى بأن المقامة قصة، والفرق بينها، وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت، وهندام جدك⁽¹¹⁾. وقد وافقه الرأي «عبد الرحمن ياغي» عندما قال: المقامة قصة قصيرة مسجوعة، تدور حول مغامرة بطل واحد ظريف، عالم باللغة، يكسب عيشه بالحيلة، والاستجداء، ويرويها رواية واحد، وتزخر بالحركة التمثيلية والحوار⁽¹²⁾.

كذلك يرى «يوسف نور عوض» بأن «المقامة قصة قصيرة تشتمل على حبكة شاملة ذات موضوع، وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهم الدرامي»⁽¹³⁾.

أما «أحمد حسن الزيات» فيقول: «المقامة حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تشتمل على عظة أو ملحمة»⁽¹⁴⁾. ويقول «جرجي زيدان» أن المقامات عبارة عن «حكايات قصيرة موضوعة على لسان رجل خيالي تنتهي بعبارة، أو موعظة، أو نكتة»⁽¹⁵⁾. ومن أصحاب الاتجاه الثاني - الذي يرى بأن المقامة ما هي إلا إرھاصة لفن القصة - نجد «عباس الصالحي»، الذي يقول: «ولو سئلنا عن تعريف المقامة، فلا يُبيح لأنفسنا القول أنها قصة، بل أعرفها بكل إصرار وتأکید: إن المقامة مقامة، ولا يُقلل من شأنها الفني أن تكون ذلك»⁽¹⁶⁾، ثم يُتابع حديثه، ويقول: وعلى ذلك فإن «المقامة إرھاصة قصصية، وليست قصة، أي أنها مرحلة من مراحل النثر الفني العربي مرّت بها الأحاديث والأسمار في طريقها نحو القصة»⁽¹⁷⁾. وفي الاتجاه نفسه يذهب «توفيق الحكيم» بقوله: «المقامات أعمال قصصية قُصد بها سرد حكاية، وتصوير أشخاص، ولكن الإغراق في الوشي اللفظي، والاحتفال بالوضع اللغوي، صرف الكاتب عن التعمق في التحليل، والإضافة في السرد، والإجادة في البناء»⁽¹⁸⁾، ثم يتابع حديثه، فيقول: «... وما وُضع في لغته من مقامات تُعد أساساً لفن الأقصوصة»⁽¹⁹⁾. ويقول «محمد رشدي حسن»: «ولكن هناك بعض مقامات بها بذور القصة الحديثة، وقد تتبعناها عند البديع، فوجدناها إحدى عشر مقامة»⁽²⁰⁾.

أما أصحاب الاتجاه المتعدد بين قصصية المقامة، وعدم قصصيتها، فنذكر منهم على سبيل المثال «شوقي ضيف»، الذي نفى قصصية المقامة في كتابه «المقامة» عندما قال: «ليست المقامة إذن قصة، وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة، فليس فيها من القصة إلا ظاهرٌ فقط»⁽²¹⁾، لكننا نجد في كتاب آخر يعرف المقامة بأنها: «نوعٌ من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية، وفيها تدور المحاور بين شخصين أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري»⁽²²⁾. ويذكر «زكي مبارك» عن المقامة بأنها قصة قصيرة يودع فيها الكاتب ما يشاء من أفكار أدبية، أو فلسفية، أو خاطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون⁽²³⁾، لكن في الوقت ذاته نجد ينفي قصصية المقامة في موضع آخر من كتابه عندما قال: «وقد ظنّ ناس أن فن المقامة هو فن القصة، وكذلك نراهم يذكرون المقامات كلما أُثير موضوع القصة في اللغة العربية، والواقع أن العرب بفطرتهم لم يكونوا يميلون إلى القصص المعقد...»⁽²⁴⁾. وممن اتجه إلى القول بأن المقامة جنس أدبي مستقل قائم بذاته «حسن عباس»؛ حيث عدّ مقامات البديع أقدم نص تتبلور فيه سمات الفن المقامي⁽²⁵⁾. كذلك «عبد الملك مرتاض» الذي ذهب بالقول إلى أن المقامة جنس أدبي قائم بذاته، ولعل قوله ذلك سدّ ثغرة وُجدت في تاريخ النقد العربي تتصل بمسألة الأجناسية⁽²⁶⁾.

من خلال ما سبق اختلفت آراء النقاد في تحديد الجنس الأدبي للمقامة، إلا أنني أرى من وجهة نظري أن المقامة فن أدبي سردي أصيل موجود منذ القدم، وربما ما احتوى عليه بناؤها من مقومات العمل القصصي - هذا ما سنقف عليه بالتأکید في الدراسة التطبيقية - هو الذي أدى إلى حدوث اللبس عند الباحثين والدارسين، والذهاب بالقول إلى أن المقامة قصة في حد ذاتها.

ثانياً/ التداخل القصصي في مقامة العنقاء (دراسة تطبيقية):

تُعدُّ المقامات من الفنون السردية النثرية في التراث العربي القديم، التي تتسم بالطابع القصصي، وفي هذا المحور سنقف على العناصر القصصية المكونة للمقامة التي نحن بصدد دراستها، وهي مقامة «العنقاء»، ولكن قبل أن نغوص في دراسة هذه المقامة، علينا أن نستعرض ملخصاً لها.

ملخص المقامة:

تجري حكاية أحداث هذه المقامة على لسان الراوي المنذر بن حَمَام، الذي يُحدِّث عن السَّائب بن تَمَّام الشخصية الرئيسية في المقامة، فقد نزل هذا الأخير — السَّائب — بصحبة صديق له لم يفصح عن اسمه بلاد الصين، وفي أحد الأيام جاء الصديق إلى السَّائب، وهو في حالة من النشوة والفرح، فسأله السَّائب عن سبب حالته تلك، فأخبره أنه التقى بشيخٍ صاحب علمٍ باهر، وفكرٍ ساحر، وبيانٍ واضح، وعقلٍ راجح، إلى غير ذلك من الصفات التي ذُكرت في حق هذا الشيخ، الأمر الذي أدى إلى تشوق السَّائب للالتقاء به، وعند البحث عن هذا الشيخ، وُجِدَ قائماً وسط جماعة من الناس يخطب فيهم، ويُحدثهم عن رحلته البحرية العجائبية التي دارت أحداثها في أقصى بلاد المغرب، ويخبرهم عن ما لاقاه في سفره من حيوانات أسطورية كطائر صغير العنقاء، والسُلحفاة البحرية، وتتواصل أحداث المقامة إلى أن يتم في نهايتها كشف السَّائب عن الهوية الحقيقية لهذا الشيخ، وهو أبو حبيب السدوسي، الذي تنكَّر في هذه الهيئة من أجل الحصول على المال⁽²⁷⁾.

إن من العناصر القصصية المكونة لهذه المقامة ما يلي:

1) الأحداث:

من المعروف أنَّ كل فن من الفنون السردية لا بدَّ أن يشتمل على حدث أو عدَّة أحداث، فهو يُعدُّ بمثابة العمود الفقري لتلك الفنون.

تُعرف الحادثة الفنية بأنها « تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سرداً فنياً، التي يضمها إطار خاص⁽²⁸⁾». والأحداث في هذه المقامة منها ما هو حقيقي، ومنها ما هو خيالي، والحدث الحقيقي في هذه المقامة جرى في بلاد الصين، في حين جرت الأحداث الخيالية في أقصى بلاد المغرب. وعلى هذا فقد احتوت المقامة على مشاهد عدَّة:

المشهد الأول: نزول السائب بن تَمَّام، وصديقه الصين.

المشهد الثاني: لقاء السائب بن تَمَّام للبطل الذي حكى عنه صديقه.

المشهد الثالث: اجتماع الناس حول البطل المنتكر في صورة شيخ، وقيام الأخير بالتحدث عن نفسه لجذب الانتباه.

المشهد الرابع: التقاء السدوسي، وجماعته بذلك الحيوان البحري.

المشهد الخامس: مشاهدة السدوسي، وجماعته للطائر الخرافي.

المشهد السادس: لقاء السدوسي، وجماعته بذلك الرجل في الجزيرة، والذي أخذ يفسر لهم ما شاهدوه في البحر من غرائب وعجائب.

هذا وقد سارت الأحداث في المقامة مرتبة حسب وقوعها، كل حدث يقود إلى الآخر في تتابع، وفيها من المفاجآت ما فيها.

2) الشخصيات:

تُعرف الشخصية بأنها: كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية؛ بحيث يمكن أن يكون شخصية رئيسية، أو ثانوية⁽²⁹⁾. وتتجلى أهمية الشخصيات في أنها تُشكِّل في القصة مدار المعاني الإنسانية،

ومحور الآراء والأفكار العامة، إذ لا يسوق القاص أفكاره، وقضاياه منفصلة عن محيطها الحيوي، بل يسوقها ممثلةً في شخصيات تعيش في مجتمعٍ ما، وإلا فقدت هذه الأفكار والقضايا أثرها الاجتماعي، وقيمتها الفنية معاً، إذ لا مناص من أن تحيا الأفكار في الشخصيات، وتحيا بها الشخصيات وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلاً مع الوعي العام في مظهر من مظاهر التفاعل على حسب ما يهدف إليه الكاتب⁽³⁰⁾.

إن من يطالع مقامة «العنقاء» للسرقسطي يجد أن الشخصيات الواردة فيها تنقسم إلى شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية.

الشخصيات الرئيسية: تمثلت في شخصية الراوي الذي يأتي اسمه في أول المقامة، وهو هنا «المنذر بن حُمام»، حيث يقوم بسرد أحداث المقامة دون أن يكون له دور فيها، وشخصية السائب بن تَمَام الراوية، وهو رجلٌ يحب السفر، ولا يستقر بمكان، وكذلك شخصية أبي حبيب السدوسي البطل الذي يتقمص دور الشيخ للحصول على بغيته، بالإضافة إلى شخصية صاحب السائب بن تَمَام الذي يرافقه في سفره. ومما يُلاحظ على الشخصيات السابقة اهتمام السارد بوصفها، والعمل على إبراز ملامحها، يتضح ذلك من خلال الأوصاف التي وصف بها الراوي صديقه، والتي تدل على أنه من ذوي الثقافة العالية، ولديه خبرة واسعة في شتى العلوم والمعارف، يقول السائب واصفاً صديقه: «وَكُنْتُ مُصَاحِبًا عَلَى الرَّحْلَةِ وَمَعَانًا، إِلَى أَنْ حَلَلْتُ بِأَرْضِ الصِّينِ، فَصَاحَبْتُ بِهَا (فَتِي) ذَا رَأْيٍ سَدِيدٍ، وَعَقْلٍ رَصِينٍ، فَتَاجِبْتُهُ وَتَاجَانِي، وَجَعَلْتُهُ مَوْضِعَ السَّرِّ مِنْ أَشْجَانِي، وَكَانَ مَعَ ذَلِكَ قَوِيَّ الْخَلْبِ، ذَكِيَّ الْقَلْبِ، قَيْدَ الْمَنَازِعِ، حُلُوَّ الْمَنَازِعِ، يُدَارِسُ الْأَطْبَاءَ، وَيُجَالِسُ الْأَبْيَاءَ، وَيُولَعُ بِالْمَعَارِفِ وَالتَّعَالِيمِ، وَيُعِينِي بِالسُّمُوتِ⁽³¹⁾ وَالْأَقَالِيمِ، وَ (قَدْ) بَرَعَ فِي الْحِسَابَاتِ وَالْهِنَادِيسِ، وَتَوَعَّلَ مِنْهَا فِي الدِّيَاجِي وَالْحِنَادِيسِ⁽³²⁾، وَرُبَّمَا تَكَلَّمَ فِي عِلْمِ النُّجْمِ، وَرَمَى بِالظَّنِّ أَوْ الرَّجْمِ⁽³³⁾»، كما يصفه في موضع آخر في المقامة بقوله: «إِلَى أَنْ فَجِحْتَنِي فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ، كَالنَّشْوَانِ الرَّيَّانِ، يَمْرُحُ مَرَحَ الطَّرْفِ، وَيَتَقَلَّبُ تَقَلُّبَ الطَّرْفِ⁽³⁴⁾».

كذلك يصف صاحب السائب أبا حبيب السدوسي بأوصافٍ عدة؛ إذ يصفه بأنه صاحب «حِكْمَةٍ مَوْجُودَةٍ، وَرَوْضَةٍ مَجُودَةٍ، وَعِلْمٍ بَاهِرٍ، وَفِكْرٍ سَاحِرٍ، (وَأَدَبٍ بَارِعٍ، وَمَذْهَبٍ فَارِعٍ)، وَبَيَانٍ وَاضِحٍ، وَلِسَانٍ فَاضِحٍ، وَأَنْسٍ شَامِلٍ، وَحُسْنٍ كَامِلٍ، وَعَقْلٍ رَاجِحٍ، وَحِلْمٍ سَاجِحٍ⁽³⁵⁾، وَحَكْمٍ فَاصِلٍ⁽³⁶⁾»، كما يصفه في موضع آخر بقوله: «وَإِنِّي مَرَرْتُ الْيَوْمَ بِجَمَاعَةٍ ضَخْمَةٍ، وَلَمَّةٍ فَخْمَةٍ، قَدْ نَطَمَهُمْ شَيْخٌ بَجَالٌ⁽³⁷⁾، تَنَفَّحَ لَهُ مِنَ الْعِلْمِ سَجَالٌ⁽³⁸⁾ وَ (سَجَالٌ)، يَنْتَرُ تَارَةً وَيَنْظُمُ، وَيَجْمَعُ بِهِ عِنَانَهُ وَيَكْظُمُ...⁽³⁹⁾».

أما فيما يتعلق بالشخصيات الثانوية، فقد جاءت كثيرة العدد في هذه المقامة؛ إذ تتجلى في شخصية الجماعة المحيطة بالبطل السدوسي التي تستمع لبلاغته وفصاحته، وكذلك في الجماعة التي رافقته في رحلته الخيالية العجائبية التي دارت أحداثها في بلاد المغرب، بالإضافة إلى شخصية الرجل (الشيخ) الذي تمت مصادفته أثناء هذه الرحلة، والذي اهتم السارد بتقديم صورة لأبعاد شخصيته الجسمية والنفسية، يقول: «... إِذَا نَحْنُ بِرَجُلٍ مُشْعَانَ الرَّأْسِ⁽⁴⁰⁾، كَالْقَوْسِ أَوْ النَّاسِ، قَدْ انْحَنَى وَاحْدُودَبَ، وَقَرَأَهُ الدَّهْرُ وَأَدَبَ، فَاسْتَوْحَسَ مِنَّا وَاسْتَنْفَرَ، وَسَبَّحَ اللَّهَ وَاسْتَعْفَرَ⁽⁴¹⁾». وإلى جانب هذه الشخصيات الإنسانية هناك الشخصيات الحيوانية الأسطورية التي تمت مصادفتها في تلك الرحلة، والمتثلة في فرخ طائر العنقاء، والسلفحافة البحرية، ومما يُلاحظ على هذه الشخصيات الحيوانية أيضاً اهتمام السارد بوصفها، وتصوير أفعالها، والعمل على إبراز

ملاحمها وقسماتها. يقول السارد في وصف هذين الحيوانين: «... فَعَلِمْنَا أَنَّهُ حَيَوَانٌ بَحْرِيٌّ أَصْحَرَ⁽⁴²⁾، ثُمَّ أَبْحَرَ، وَخَلَقَ عَظِيمٌ ائْتَجَعَ، ثُمَّ رَجَعَ، أَوْ أَشْمَسَ، ثُمَّ قَمَسَ⁽⁴³⁾ فِي الْمَاءِ وَأَنْعَمَسَ، فَبَيْنَا نَحْنُ نَتَرَدَّدُ فِي تِلْكَ الْأَرْجَاءِ، وَنَعْتَصِمُ بِحَبْلِ مِنَ الرَّجَاءِ، إِذْ أَظَلَّتْنَا ظِلَّةٌ ظَلِيلَةٌ، وَسَحَابَةٌ بَلِيلَةٌ، لَهَا زَجَلٌ⁽⁴⁴⁾ وَحَفِيفٌ، وَخَرَقٌ⁽⁴⁵⁾ وَرَفِيفٌ⁽⁴⁶⁾، حَتَّى وَقَعَتْ وَفُوعًا (وَصَفَعَتْ صُفُوعًا⁽⁴⁷⁾)، فَإِذَا بِهِ طَائِرٌ يَنْقَعُ فِي الْمَاءِ نُفُوعًا، وَيُدِيرُ صَوْتًا كَالرَّعْدِ تَرَجِيعًا، وَيُحِيلُ (الْبَحْرَ مِنْ) نَيْتَانِهِ⁽⁴⁸⁾ تَجِيعًا، وَجَعَلَ يُرْخِزُحُ الْمَاءَ مَهْتَقَارِهِ وَيُخْضِخُضُ...»⁽⁴⁹⁾.

3) المكان:

يلعب المكان دورًا بارزًا في بناء المقامة؛ إذ أن الشخصيات تتحرك في أبعاده، والأحداث تجري من خلاله، فهو يُعتبر «الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد، والصور، والدلالات، والرموز التي تُشكّل دعامة النص؛ إذ لا يمكن أن تصور قصة دون مكان، وبالتالي لا وجود للشخصيات، والأحداث خارج هذا الإطار المكاني»⁽⁵⁰⁾.

يقول ياسين النَّصير في تعريفه: «المكان عندي مفهوم واضح، يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية، وأفكار، ووعي ساكنيه»⁽⁵¹⁾.

يُشكّل المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ولذا لا يصبح غطاءً خارجياً، أو شيئاً ثانوياً، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلاً بالعمل الفني⁽⁵²⁾.

كما يُشكّل – المكان – العمود الفقري للعمل الأدبي الذي إذا افتقد المكانية، فإنه يفتقد خصوصيته، وبالتالي أصالته، وهذا ما أشار إليه غاستون باشلار بقوله: «العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته»⁽⁵³⁾.

هذا ويُعتبر المكان الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، وهو يُعدُّ جزءاً من الحدث خاضع خضوعاً كلياً له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية⁽⁵⁴⁾.

إن المتأمل لمقامة «العنقاء» يجد حرص السرقسطي على ربط أحداث المقامة بالبيئة، لا سيّما تحديده للبيئة المكانية التي دارت فيها الأحداث.

لكن مما يُلحظ على هذه المقامة تعددية الأماكن فيها، تلك التعددية تُشعرنا وكأننا في رحلة جغرافية قي النص المقامي.

إذ تبدأ المقامة بذكر المكان الذي تجري فيه الأحداث الحقيقية، وهو الصين، ذلك المكان الذي نزل فيه السائب بن تَمّام برفقة صديق له لم يذكر اسمه، يقول: «لَجَّتْ بِي لِحَاجَةَ الْأَغْتَرَابِ، وَتَوَارَعُ الْأَضْطِرَابِ (إِلَى) أَنْ أَمَعَنْتُ فِي التَّعْرُبِ إِمْعَانًا، وَكُنْتُ مُصَاحِبًا عَلَى الرَّحْلَةِ وَمُعَانًا، إِلَى أَنْ حَلَلْتُ بِأَرْضِ الصِّينِ»⁽⁵⁵⁾. من خلال النص السابق نلاحظ أن دخول الراوي للمكان مع صديقه كان دخولاً سريعاً، وذلك بدلالة عدم تقديمه أي وصف للمكان.

ثم تنتقل بعد ذلك الأحداث في المقامة إلى أماكن عدة في أقصى بلاد المغرب، من تلك الأماكن ما يلي: - الصحراء، يقول: «وَكُنْتُ فِي أَقْصَى بِلَادِ الْمَغْرِبِ، قَدْ صَرَبْتُ فِي الْأَرْضِ كُلِّ مَضْرَبٍ، حَتَّى أَفْضَى بِنَا السَّيْرِ إِلَى قَفْرَةٍ دَهْمٍ⁽⁵⁶⁾، ذَاتَ هَجِيرٍ⁽⁵⁷⁾، وَسَمُومٍ⁽⁵⁸⁾، ... وَرَأَيْتَا الصَّحَارِي تَمْشِي بِنَا وَالسَّوَاحِلَ»⁽⁵⁹⁾.

- البحر، يقول: «إِلَى أَنْ رَأَيْتَا الْبَحْرَ يَسِيرُ إِلَيْنَا أَوْ نَسِيرُ إِلَيْهِ»⁽⁶⁰⁾.
- الجزيرة، يقول: «إِلَى أَنْ حَرَجْنَا إِلَى جَزِيرَةٍ عَرِيضَةٍ، دَاتَ مَرَابِعَ خُصْبَةٍ»⁽⁶¹⁾.
- الريف، يقول: «... فَحَبْرْنَا أَتَّهَّا مِنْ أَرْيَافِ النَّيْلِ وَشَطُوطِهِ»⁽⁶²⁾.

ومما يُلاحظ على البيئة المكانية الواردة في هذه المقامة أنها كانت تتركز على الأماكن المفتوحة، وهذا أكبر دليل على قولنا بأننا من بداية المقامة نشعر وكأننا معية رحالة جغرافي يجوب بنا الآفاق. ومما تجدر الإشارة إليه أنه على الرغم من تعددية الأماكن في هذه المقامة، إلا أننا نجد أن السرقسطي كان يوردها - الأماكن - كإشارة عابرة دون تقديم وصف لها، حتى وإن قدّم وصفًا لها في بعض الأحيان، يكون هذا الوصف متمسك بالإيجاز الشديد على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

4) الزمان:

يُعد الزمان من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يُعتبر فنًا زمنيًا إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن⁽⁶³⁾. وتتجلى أهمية عنصر الزمان في العمل الأدبي في أنه ليس له وجود مستقل نستطيع أن نخرجه من النص مثل الشخصية، أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة؛ إذ أن الزمان يتغلغل في كل جزء من أجزاء النص، وهو يُعد بمثابة الهيكل الذي يُبنى عليه النص⁽⁶⁴⁾. ومما تجدر الإشارة إليه أن الإمكانيات التي ينتجها التلاعب بالنظام الزمني ليس لها حدود معينة؛ حيث أن الكاتب قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل مطابق لزمان القصة، ولكنه بعد ذلك يلجأ إلى قطع السرد، وذلك للعودة إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإنّ المفارقة إما أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضية، أو استباقًا لأحداث لاحقة⁽⁶⁵⁾. وبالعودة إلى مقامة «العنقاء» نلاحظ توظيف السرقسطي للزمن الاسترجاعي فيها بشكل واضح، يظهر ذلك من خلال استرجاع البطل لما شاهده هو ورفاقه في أقصى بلاد المغرب من أحداث، ومغامرات مليئة بالأجواء الأسطورية، يقول: «يَا أَهْلَ الصَّيْنِ، (أَيْنَ أَهْلُ الرَّأْيِ الْأَصِيلِ)، وَالْعَقْلُ الرَّصِينِ؟ أَيْنَ النَّفُوسُ الْأَيُّهُ، وَالهِمَمُ الْعَرَبِيَّةُ؟ أَيْنَ الْأَفْهَامُ الذَّكِيَّةُ؟ أَيْنَ الْأَلْبَابُ الرَّكِيَّةُ؟ أَحَدُهَا بِالْعَرَائِبِ، وَأُخْرُهَا عَنِ الْعَجَائِبِ، وَكُنْتُ فِي أَقْصَى بِلَادِ الْمَغْرِبِ، فَدُ صَرَبْتُ فِي الْأَرْضِ كُلِّ مَضْرِبٍ...»⁽⁶⁶⁾.

نلاحظ من خلال هذا المقطع الاسترجاعي السابق قطع السرد زمن المقامة الحاضر ليتحول إلى الزمن الماضي، وذلك من خلال استرجاع الأحداث الماضية. ومما يؤكد بروز هذا الزمن الاسترجاعي في هذه المقامة صيغ الأفعال الدالة على الزمن الماضي من مثل: (كنتُ / ضربتُ / أفضى / مشينا / طوينا / رأينا...)، إلى غير ذلك من الأفعال.

إنّ الناظر في هذا النص المقامي سيلحظ ورود ألفاظ ذات دلالة على الزمان، من هذه الألفاظ ما يلي:

- الأحيان، في قوله: «إِلَى أَنْ فَجَّئَنِي فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ»⁽⁶⁷⁾.
- اليوم، في قوله: «وإِنِّي مَرَرْتُ الْيَوْمَ بِجَمَاعَةٍ صَحْمَةٍ»⁽⁶⁸⁾، وقوله: «تِلْكَ سُلْحَفَاةٌ هَذَا الْيَوْمِ الرَّأخِرِ»⁽⁶⁹⁾.
- الدهر، في قوله: «وَلَا مَا جَرَّتْ بِهِ الدُّهُورُ وَالْأَعْصَارُ»⁽⁷⁰⁾، وقوله: «وَالدَّهْرُ دَوَّارٌ»⁽⁷¹⁾، وكذلك قوله: «وَقَرَأَهُ الدَّهْرُ»⁽⁷²⁾.
- الشهر، في قوله: «يَرُورَنِي فِي كُلِّ شَهْرٍ»⁽⁷³⁾.

- الليل، في قوله: «... أَوِ اللَّيْلِ الْمُبْهِمِ» (74)، وكذلك في قوله: «وَلَمَّا يَجْنَ مِنْ لَيْلِنَا» (75).
- الصباح والمساء، في قوله: «وَاحْرُسُهُمْ فِي الْإِصْبَاحِ وَالْإِمْسَاءِ» (76).
- الفجر، في قوله: «تُمْ لَمَّا صَدَعَ الْفَجْرُ وَوَضَحَ» (77).
- الزَّمان بلفظه الصريح في قوله: «وَقَدْ ذَمَّ الزَّمانَ وَحَدَعَ»⁽⁷⁸⁾.

5) العقدة، والانفراج:

تُمثِّلُ العقدة أحد العناصر التي تتكون منها القصة، وهي مفتاح جمال القصة، وقد سُمِّيَتْ عقدة لأنها قمة تأزُّم الموقف الذي يمسك القارئ فيه أنفاسه خشية أن يفلت منه⁽⁷⁹⁾. نجد أن العقدة في هذه المقامة تقوم على عنصر الصراع الحاد بين الشخصيات، يتضح ذلك من خلال ما حدث من مصادمة عنيفة بين السدوسي البطل، ورفاقه مع الحيوانات الأسطورية التي صادفوها في رحلتهم الخيالية في أقصى بلاد المغرب، بالإضافة إلى ذلك تتجلى تلك العقدة في تطلع السائب بن تَمَّام لمعرفة الهوية الحقيقية للشيخ المنتكر.

في حين تنفرج تلك العقدة بانتصار السدوسي، ورفاقه على تلك الحيوانات البحرية، ونجاتهم من كل تلك المخاطر، كما تنفرج عقدة الصراع النفسي التي تكونت لديهم جرأً مصادفتهم لتلك الحيوانات؛ بتفسير الرجل لتلك الغرائب والعجائب التي شاهدها، يقول: «تِلْكَ سُلْحَفَاةُ هَذَا الْيَوْمِ الرَّأخِرِ، ... وَهَذَا الطَّائِرُ الَّذِي تَرَوْنَ هُوَ فَرْخُ الْعَنْقَاءِ»⁽⁸⁰⁾، كما تنفرج العقدة أيضًا باكتشاف الراوية السائب بن تَمَّام لحقيقة الشيخ المنتكر، وهو السدوسي.

6) السرد، والحوار:

يُعرِّفُ السرد بأنَّه: الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة (الراوي، القصة، المروري له)، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي، والمروري له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها⁽⁸¹⁾، ويتضح السرد في هذه المقامة منذ الوهلة الأولى عند قراءتها، في عبارة «حدَّث»، كما يتضح — السرد — من خلال الأحداث التي يسردها ويحكىها السارد للمسرد إليه. ومما تجدر الإشارة إليه تعدد الرواة داخل هذه المقامة، فالراوي الأول «المندر بن حُمام»، يقوم بسرد أحداث المقامة دون أن يكون له دور فيها، أما الراوي الثاني، فهو «السائب بن تَمَّام»، الذي انتقلت له مهمة السرد من أول المقامة إلى نهايتها، بالإضافة إلى الدور الذي يقوم به داخل هذه المقامة، في حين الراوي الثالث، يتمثل في شخصية السدوسي؛ إذ يسرد وينقل للناس أحداث مغامراته العجائبية التي عاشها هو ورفاقه.

أما الحوار، فيُقصد به: تبادل الكلام بين شخصيتين، أو أكثر من شخصيات النص الأدبي⁽⁸²⁾، وتتمثل أهمية الحوار في أنَّه يُتيح تقديم معرفة عن الشخصيات الموجودة في العمل الأدبي، كما يُساهم في تحريك الأحداث، وبالعودة إلى مقامة «العنقاء»، نجد أن الحوار قد جرى بين الراوية، والبطل، والشخصيات الثانوية. وهكذا راوحت المقامة ما بين السرد، والحوار؛ إذ يأتي السرد في أول المقامة وصفًا للارتحال، في حين يقوم الحوار بنقل وتوصيل تلك المشاهد للمتلقين.

7) الحكمة القصصية:

«حكمة القصة هي: سلسلة الحوادث التي تجري فيها مرتبطة برابط السببية»⁽⁸³⁾، هذا وتنقسم القصة من حيث تركيب الحكمة إلى نوعين هما: القصة ذات الحكمة المفككة، التي تعتمد على سلسلة من

الحوادث، أو المواقف المنفصلة التي لا تكاد ترتبط برباطٍ ما، والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة، التي تعتمد وحدة العمل القصصي فيها على تسلسل الحوادث⁽⁸⁴⁾. ومما يُلاحظ على مقامة «العنقاء» أنها ذات حبكة عضوية متماسكة، تسير فيها الأحداث بشكل متسلسل ومترايط، كما أن الحبكة فيها حبكة مركبة؛ وذلك لوجود أكثر من حكاية داخل المقامة. وهكذا، فقد جاءت «مقامة العنقاء» متكاملة البناء؛ إذ اشتملت على عناصر القصة الأساسية من الأحداث، والشخصيات، وعنصري المكان والزمان، والأسلوب المعتمد على السرد والحوار، بالإضافة إلى العقدة التي تتأزم فيها المواقف، لتصل إلى الحل في النهاية، إضافةً إلى الحبكة العضوية المتماسكة التي تميّزت بها.

المبحث الثاني/ التحليل الوظيفي لمقامة العنقاء وفق نموذج بروب: أولاً/ نموذج بروب الوظيفي:

لقد حدد «فلاديمير بروب» وظائف الشخصيات في القصص والحكايات بإحدى وثلاثين وظيفة، لكن هذا لا يعني أن كل حكاية تتضمن هذه الوظائف كلها، فقد تصل إلى هذا العدد، وقد تكون أقل من ذلك⁽⁸⁵⁾، كما وضع لكل وظيفة من تلك الوظائف مصطلحاً خاصاً بها⁽⁸⁶⁾، ومفهوم الوظيفة عنده — بروب — يُطلق على «الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالاته في التطور العام للحكاية»⁽⁸⁷⁾ هذه الوظائف هي⁽⁸⁸⁾:

- تبدأ القصص عادةً بنوع من الاستهلال أو التمهيد؛ إذ يتم فيه ذكر عدد أفراد الأسرة، أو التقديم للبطل بذكر اسمه أو وصفه، وعلى الرغم من أن الاستهلال ليس بوظيفة إلا أنه يُعد عنصرًا مورفولوجيًا هامًا.
- الوظيفة الأولى: وظيفة الابتعاد، كمغادرة الإنسان مسكنه، وأشكال الابتعاد المألوفة هي: الذهاب إلى العمل، أو التجارة، أو للحرب، كما تُعد وفاة الوالدين أو أحدهما شكلاً من أشكال الابتعاد.
- الوظيفة الثانية: الخطر، قد يأتي هذا الخطر بصيغة الأمر؛ كأن يُمنع الإنسان من رؤية شيءٍ ما، كما يأتي هذا الخطر بشكل مخفف في صورة الرجاء أو النصيحة.
- الوظيفة الثالثة: تجاوز الخطر، تُشكّل هذه الوظيفة عنصرًا ثنائيًا مع الوظيفة السابقة، ويُقصد بها ارتكاب المحذور، أي: عدم احترام الإنسان الفعل الذي طُلب منه.
- الوظيفة الرابعة: الاستخبار، وتظهر هذه الوظيفة في محاولة طريح المعتدي أسئلة على الضحية أو العكس، وقد يكون طرح الأسئلة في بعض الأحيان عن طريق الوسيط.
- الوظيفة الخامسة: الإخبار، وتوضح هذه الوظيفة في حصول المعتدي على معلومات حول ضحيته.
- الوظيفة السادسة: الخداع، وتظهر تلك الوظيفة في محاولة المعتدي خداع ضحيته، ليستحوذ عليها، أو على ممتلكاتها، وفي هذه الحالة يظهر المعتدي في صورة متنكرة.
- الوظيفة السابعة: التواطؤ، إذ تستسلم الضحية لخداع المعتدي، فتساعده بذلك رغماً عنها.
- الوظيفة الثامنة: الإساءة، هذه الوظيفة في غاية الأهمية؛ لأنها هي التي تُكسب القصة حركتها، بينما تُعد الوظائف السبع السابقة الجزء التمهيدي للقصة، في حين تتعقد الحبكة لحظة الإساءة.
- الوظيفة التاسعة: الحاجة، وتوضح هذه الوظيفة في احتياج الإنسان لشيءٍ معين، ورغبته في الحصول عليه.

- **الوظيفة العاشرة: الوساطة**، إذ تسمح هذه الوظيفة بظهور شخصية البطل في سياق القصة؛ إذ ينتشر فيها خبر الإساءة، أو الحاجة، فيتم التوجه إلى البطل بأمر، أو طلب، أو يسمح له بالذهاب.
- **الوظيفة الحادية عشرة: الفعل المعاكس**، فالبطل في هذه الوظيفة يُوافق على ما طُلب القيام به عند انتشار خبر الإساءة، أو الحاجة الذي جاء في الوظيفة السابقة.
- **الوظيفة الثانية عشرة: الرحيل أو المغادرة**، كمغادرة البطل مسكنه، والخروج للمغامرة، ومُثل هذا الرحيل شيئاً مختلفاً تماماً عما يُمثله الابتعاد الذي ورد في الوظيفة الأولى، فالأول كان لهدفٍ معين، بينما الثاني يكون لخوض المغامرات العجيبة.
- **الوظيفة الثالثة عشر: الامتحان والاستجواب**، في هذه الوظيفة يتعرض البطل للاختبار من قِبَل الشخصية المانحة؛ إذ يرد هذا الامتحان في صور مختلفة: كالأُسئلة، والقيام بالمهمات، والصراع، إلى غير ذلك من الصور.
- **الوظيفة الرابعة عشر: رد فعل البطل**، في هذه الوظيفة يرد البطل على أفعال المانح سواءً كانت ردة الفعل إيجابية أو سلبية.
- **الوظيفة الخامسة عشر: تلقّي الأداة السحرية**، يحصل البطل في هذه الوظيفة على الأداة السحرية التي بإمكانها تقديم المساعدة له، وترد الأداة السحرية في الأشكال الآتية: (الحيوانات، أدوات، صفات يتلقاها البطل مباشرةً كالقوة على سبيل المثال... إلخ)، هذا ويكون منح الأداة بعدة طرق منها: منح الأداة للبطل بشكل مباشر، وغالبًا ما يكتسب هذا النوع صفة المكافأة، وإما عن طريق إرشاد البطل إلى مكان تواجد هذه الأداة.
- **الوظيفة السادسة عشر: التنقل بين مملكتين**؛ إذ يُنقل البطل، أو يُقاد إلى المكان الذي توجد فيه ضالته عن طريق وسائل خاصة للتنقل؛ كأن يطير البطل في الأجواء على ظهر حصان، أو على جناح طائر على سبيل المثال.
- **الوظيفة السابعة عشر: المعركة**؛ إذ ينتج عن مواجهة البطل للمعتدي نشوب الصراع بينهما.
- **الوظيفة الثامنة عشر: السُّمة**؛ كأن يُجرح البطل أثناء صراعه مع المعتدي، ويترك هذا الجرح علامة في جسده.
- **الوظيفة التاسعة عشر: الانتصار**؛ حيث ينتصر فيها البطل، ويُهزم المعتدي.
- **الوظيفة العشرون: إصلاح الإساءة**، هذه الوظيفة تقتزن مع وظيفة الإساءة أو الحاجة، وهنا تصل القصة إلى ذروتها.
- **الوظيفة الواحدة والعشرون: العودة**، وفيها يعود البطل بذات الطريقة التي تمّ الوصول بها.
- **الوظيفة الثانية والعشرون: المطاردة**، ويتم فيها مطاردة البطل للحاق به.
- **الوظيفة الثالثة والعشرون: النجدة**، وفيها يتمّ إسعاف البطل ونجدته، وقد تتم عملية النجدة بمساعدة بشرية، أو سحرية، أو حيوانية.
- **الوظيفة الرابعة والعشرون: الوصول متكررًا**؛ إذ يعود البطل إلى بلده في صورة متكررة بحيث يصعب التعرف عليه.

- الوظيفة الخامسة والعشرون: المزاعم الباطلة، هنا تظهر شخصية البطل المزيف الذي يريد إقرار مزاعم باطلة.
- الوظيفة السادسة والعشرون: المهمة الصعبة؛ إذ يُعرض على البطل القيام بعمل في غاية الصعوبة، ويُعد هذا العنصر من العناصر الأثيرة في القصة.
- الوظيفة السابعة والعشرون: المهمة المنجزة، وفيها ينجز البطل الحقيقي مهمته بكل يسر وسهولة.
- الوظيفة الثامنة والعشرون: التعرف على البطل، ويقع التعرف على البطل بفضل العلامة التي على جسده كالجرح مثلاً، أو بفضل الأداة التي أُعطيت له.
- الوظيفة التاسعة والعشرون: الاكتشاف، وفيها يتم التعرف، ونزع القناع، والكشف عن الشخصية الشريرة المنتكرة.
- الوظيفة الثلاثون: العقاب، وفيها يتم معاقبة البطل المزيف، أو المعتدي على كذبه وخداعه.
- الوظيفة الواحدة والثلاثون: الزواج، حيث يتزوج البطل، ويرتقي العرش.

ثانياً/ تحليل مقامة العنقاء وفق نموذج بروب:

ذكرنا سابقاً أن القصة، والحكاية الخرافية عند بروب تبدأ بعرض استهلاكي، يتم فيه تعداد أفراد الأسرة، أو تقديم وصف للبطل، أو ذكر اسمه، وقلنا أنّ هذا الاستهلال لا يدخل من ضمن الوظائف، إلا أنّ له أهميته الكبيرة، ولعل هذا العرض الاستهلاكي يتوفر في مقامة «العنقاء»؛ إذ تبدأ المقامة بالفعل الاستهلاكي «حدّث»، وكذلك بذكر اسم الراوي الأول «المنذر بن حُمام»، والراوي الثاني «السائب بن تَمّام»، كما يظهر في وصف السائب لحالة الاغتراب التي يعيش فيها.

تتضح أول وظيفة من وظائف بروب «الابتعاد» في هذه المقامة؛ في مغادرة السائب بن تَمّام مع صديق له إلى الصين، ثمّ تأتي «وظيفة الاستخبار» من خلال سؤال السائب بن تَمّام صديقه عن سبب الحالة التي وصل إليها من فرج وسرور، كما يصفه في قوله: «كَالنَّشْوَانِ الرَّيَّانِ، يَمْرَحُ مَرَحَ الطَّرْفِ، وَيَتَقَلَّبُ تَقَلُّبَ الطَّرْفِ»⁽⁸⁹⁾. وتتجلى «وظيفة الاطلاع» في هذه المقامة من خلال إجابة الصديق عن سؤال السائب بأن سبب الحالة التي وصل إليها؛ لفاؤه بشيخ صاحب «عِلْمٍ بَاهِرٍ، وَفِكْرٍ سَاحِرٍ، (وَأَدَبٍ بَارِعٍ، وَمَذْهَبٍ فَارِعٍ)، وَبَيَانٍ وَاضِحٍ، وَلِسَانٍ فَاضِحٍ، وَأَنْسُ شَامِلٍ، وَحُسْنُ كَامِلٍ، وَعَقْلٌ رَاجِحٌ،...»⁽⁹⁰⁾، كذلك نجد هذه الوظيفة تتجلى في رغبة السائب وتشوقه لمقابلة هذا الشيخ الذي وصفه له صديقه.

ثمّ تحصل الخديعة (وظيفة الخداع)، وتظهر من خلال تنكّر أبو حبيب السدوسي في هيئة شيخ يُحدّث الناس، مستخدماً براعته في أساليب البيان، ويحدّثهم عن نفسه، ويخبرهم عن مغامراته هو ورفاقه، ونتيجةً لهذا التنكّر ينخدع الناس، ويجتمعون حول السدوسي منبهرين بما يقوله، والوقوع في الخديعة يُمثل «وظيفة تواطؤ عفوي».

إنّ افتقار السدوسي، وحاجته إلى المال هو الذي دفعه إلى التنكّر، وخداع الناس (وظيفة حاجة)، ولكي يجذب السدوسي انتباه الناس المجتمعين حوله؛ قام بحكاية المغامرات العجيبة التي خاضها هو ورفاقه في أقصى بلاد المغرب، وبهذا تتضح «وظيفة الرحيل، أو المغادرة»، وهي الوظيفة الثانية عشرة عند بروب. كما تتجسد في هذه المقامة وظيفتا «المعركة، والانتصار»؛ إذ يخوض السدوسي ورفاقه المغامرة البحرية العجيبة في أقصى بلاد المغرب، وفي تلك المغامرة ينشب صراع بينهم، وبين تلك الحيوانات الأسطورية،

لكن على الرغم من تلك الصراعات إلا أنه يتحقق للبطل ورفاقه الانتصار والنجاة من الموت بوصولهم إلى الجزيرة.

ثم يتعرض السدوسي ورفاقه إلى «الامتحان، والاستجواب» من قبل الرجل الموجود في تلك الجزيرة الذي بمجرد أن رأى حالتهم تلك استوحش منهم، وقام بطرح الأسئلة عليهم. تتضح تلك الأسئلة في قوله: «أَجِبْ أَمْ إِنْسُ؟ وَتَوَعُّ أَمْ جِسُّ؟ مَا هَذَا الطَّيْفُ الطَّرِيقُ، وَالسَّهْمُ المَارِقُ...»⁽⁹¹⁾.

وتتضح وظيفة «رد فعل البطل» في الإجابات التي قدّمها السدوسي ورفاقه لذلك الرجل، فعلى الرغم من خوف السدوسي وجماعته جرّاء ما حدث لهم من صراعات ومفاجآت في تلك الرحلة البحرية العجائبية إلا أنهم استطاعوا أن يقدموا إجابات عن التساؤلات التي طرحها عليهم ذلك الرجل في تلك الجزيرة.

كما تتجسد «وظيفة تلقي الأداة السحرية» في هذه المقامة من خلال حصول الرجل الذي يعيش في تلك الجزيرة على أداة سحرية يستطيع من خلالها تقديم المساعدة للآخرين، هذه الأداة تتمثل في طائر صغير العنقاء، إذ تمكن هذا الرجل من الحصول عليه بعد موت أمه، فأخذ يرعاه، ويهتمّ به، ونتيجة لتلك الرعاية، نشأت علاقة بينهما يستعجب منها ذلك الرجل، يقول: «فَكَمْ جَلَبَ إِلَيَّ مِنْ مَاءِ النَّيْلِ، وَخَصَّنِي مِنْ مَاءِ دَجَلَةَ، وَالْفُرَاتِ، بِكُلِّ عَذْبٍ فُرَاتٍ، وَحَبَابِي مِنْ سِيحَانَ، وَجَيْحَانَ، بِكُلِّ رِزْقٍ طَيِّبٍ، وَرَيْحَانٍ...، وَإِنَّ أَمْرَهُ لَعَجِيبٌ، أَدْعُوهُ، فَيُجِيبُ، وَأَزْجُرُهُ، فَيَنْزَجِرُ...»⁽⁹²⁾. ومن ثمّ تأتي «وظيفة الوساطة» المتمثلة في وساطة الرجل للسدوسي ورفاقه عند طائر صغير العنقاء؛ حيث قام الرجل بدعوة هذا الطائر، وطلب منه أن ينقل تلك الجماعة إلى العالم الذي يعيشون فيه «وظيفة التنقل بين مملكتين». وليس من شك في أنّ ما فعله الرجل لتلك الجماعة من تقديم العون والمساعدة لهم يُجسّد «وظيفة النجدة» في هذه المقامة. وتصل الجماعة بعد أن طار بها هذا الطائر إلى أرض ذات أشجار، وأنهار، ورياض موقنة، وأزهار، فينزلون عن ظهره، ويتمّ التعرف إلى هذه الأرض، وهي أرياف النيل، ثمّ تتفرق تلك الجماعة، ويذهب كل واحد منهم إلى وطنه «وظيفة العودة». وبنهاية الحكاية الخيالية العجائبية التي ذكرها السدوسي، أخذت الأموال تنهال إليه، وبذلك استطاع أن يُنجز مهمته بكل يسر وسهولة، «وظيفة المهمة المنجزة»، ثمّ يكتشف السائب الشخصية الحقيقية التي تقمصت دور الشيخ، فيعرف أنه السدوسي، «وظيفة اكتشاف». وبهذا تمّ تطبيق نموذج بروب الوظائف على هذه المقامة، ولكن هناك نقطة في غاية الأهمية لا بُدّ من الإشارة إليها، وهي عدم اشتغال «مقامة العنقاء» على جميع الوظائف، وإمّا تضمّنت بعضاً منها، وهذا يؤكد ما قاله بروب في أنه ليس بالضرورة أن تتضمن الحكاية كل الوظائف، فقد تصل إلى هذا العدد، وقد تكون أقل من ذلك.

الخاتمة:

الحمد لله حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه كما يحب ربنا ويرضى، والصلاة والسلام على من بُعث رحمة للعالمين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فقد وقفتُ خلال الدراسة والبحث في هذا الموضوع على عددٍ من النتائج، من أبرزها ما يلي:
- توصلت الدراسة إلى أن المقامة جنس أدبي سردي أصيل قائم بذاته، له من السمات والخصائص ما يميزه عن غيره.

- أوضحت الدراسة إمكانية تعدد الرواة داخل النص المقامي، على نحو ما رأينا في «مقامة العنقاء».
 - اتضح من خلال الدراسة أن المكان في «مقامة العنقاء» اعتمد على المكان المفتوح فقط، بخلاف ما هو متعارف عليه في المقامات من التنويع بين المكان المفتوح، والمكان المغلق.
 - بيّنت الدراسة مراوحة «مقامة العنقاء» بين السرد والحوار، فقد قامت بعض المقامات على السرد الخالص، وخلت من الحوار، في حين قامت مقامات على المراوحة بين السرد والحوار، وهو أكثر الأنواع وروداً في المقامات.
 - وضحت الدراسة انتماء «مقامة العنقاء» إلى المقامات ذات الحبكة العضوية المتناسكة؛ إذ تسير فيها الأحداث بشكل متسلسل ومترابط، كما أن الحبكة فيها حبكة مركبة؛ وذلك لوجود أكثر من حكاية داخل المقامة.
 - أشارت الدراسة إلى تنوع شخصيات المقامة؛ إذ تنوعت ما بين شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية، كل شخصية أدت الدور المنوط لها، متنقلة من مكان إلى آخر، وخاصة الشخصيات الرئيسية، فبدت كرحالة لا تستقر في مكان واحد.
 - بيّنت الدراسة اشتغال «مقامة العنقاء» على تقنية الاسترجاع، التي جاءت من أجل تحقيق وظائف حكاية خادمة للسرد.
 - أظهرت الدراسة احتواء «مقامة العنقاء» على كثيرٍ من مقومات العمل القصصي، كالأحداث، والشخصيات، والمكان، والزمان، والعقدة، والحل، والسرد والحوار، والحبكة العضوية المتناسكة.
 - كشفت الدراسة عن إمكانية تطبيق نموذج بروب الوظائف في على نماذج من المقامات دون أن تضم المقامة جميع الوظائف.
- هذه أهم النتائج التي توصلت إليها خلال الدراسة، وفي الختام أحمد الله — ﷻ — على فيض كرمه، وعظيم إحسانه أن يسر لي إتمام هذا البحث، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

الهوامش:

- (1) بديع الزمان الهمذاني: أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني، ولد في همذان، كان قوي الحافظة يُضرب المثل بحفظه، وكان شاعرًا، وطبقته في الشعر دون طبقته في النثر، له مقامات تُعرف بمقامات بديع الزمان الهمذاني. يُنظر: (خير الدين الزركلي: الأعلام، الطبعة السابعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1986م، الجزء الأول، ص115).
- (2) أبو الطاهر السرقسطي: محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف، ولد بسرقسطة، وزير من الكُتّاب الأدباء، له شعر جيد، اشتهر بالإنشاء، عارض الحريري في مقاماته بخمسين مقامة، التزم فيها ما لا يلزم في النثر والشعر، توفي بقرطبة. يُنظر: (المرجع السابق، 7/149).
- (3) الحريري: القاسم بن علي بن محمد بن عثمان، أبو محمد الحريري البصري، الأديب الكبير، صاحب المقامات الحريرية، من مؤلفاته: «درة الغواص في أوهام الخواص»، و«ملحة الإعراب»، وغيرها من المؤلفات الأخرى. يُنظر: (المرجع السابق، 5/177).
- (4) العنقاء طائر عظيم أسطوري لا يرى إلا في الدهور، ثمّ كثر ذلك حتى سماوا الداهية عنقاء مُغربًا ومُغربة، يقول ابن الكلبي: كان لأهل الرّس نبي يُقال له حنظلة بن صفوان، وكان بأرضهم جبل يُقال له دَمَخ، وكان يتنابه طائفة من أعظم ما يكون، لها عنق طويل، فيها من كل لون، وكانت تقع منقضة على الطير فتأكلها، فجاعت وانقضت على صبي، فذهبت به، ثم انقضت على جارية، وطار، فشكوا ذلك لنبههم، فدعا عليها، فسلط الله عليها آفة فهلكت، فضربتها العرب مثلًا في أشعارها. يُنظر: (ابن منظور، محمد بن مكرم المصري (ت711هـ): لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، الجزء العاشر، ص276، مادة «عنق»).
- (5) سلامة عتيق الحبشي: التداخل بين الأنواع والأجناس الأدبية في رسالة الغفران للمعري، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طيبة، المدينة المنورة، 2011م، ص160.
- (6) أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015م، ص44.
- (7) ريم محمد طيب الحفوظي: الدراما في الشعر «تقنيات التشكيل ومسرحية القصيدة الشاعر محمد مردان نموذجًا»، الطبعة الأولى، دار الخليج، الأردن، 2018م، ص22.
- (8) حيدر علي الأسدي: تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي، الطبعة الأولى، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، 2019م، ص88.
- (9) سلامة الحبشي: التداخل بين الأنواع والأجناس الأدبية، ص160.
- (10) بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، «مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية من القرنين الثالث إلى السادس هجريًا»، د.ط، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، د.ت، ص247.
- (11) مارون عبود: بديع الزمان الهمذاني، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت، ص37.

- (12) عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، الطبعة الأولى، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969م، ص16.
- (13) يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، الطبعة الثانية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1406هـ/1986م، ص63.
- (14) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، د.ط، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص398.
- (15) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت، ص700.
- (16) عباس مصطفى الصالحي: فن المقامات بين الأصالة العربية والتطور القصصي، د.ط، الموسوعة الصغيرة الصادرة عن دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1984م، ص104.
- (17) المرجع السابق، ص105.
- (18) توفيق الحكيم: فن الأدب، د.ط، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص23-24.
- (19) المرجع السابق، ص26.
- (20) محمد رشدي حسن: أثر المقامة في نشأة القصة العربية الحديثة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1394هـ/1974م، ص25.
- (21) شوقي ضيف: المقامة، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص9.
- (22) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر الفني، الطبعة العاشرة، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص246-247.
- (23) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت، ص199-200.
- (24) المرجع السابق، ص204.
- (25) حسن عباس: نشأة المقامة في الأدب العربي، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص54.
- (26) وفاء يوسف إبراهيم الزبادي: الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق لأحمد فارس الشدياق «دراسة أدبية نقدية»، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2009م.
- (27) أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي (ت538هـ): المقامات اللزومية، تحقيق وتعليق على الحواشي: حسن الوراكي، الطبعة الثانية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006م، ص345-336.
- (28) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، الطبعة الثامنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1434هـ/2013م، ص104.
- (29) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، الطبعة الأولى، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص30.
- (30) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997م، ص526.
- (31) السَّموت: جمع السَّمت وهو الطريق، يُقال: الزم هذا السَّمت بمعنى الزم هذا الطريق. يُنظر: (ابن منظور: لسان العرب، 2/46، مادة «سمت»).

(32) الحِتَادِس: جمع حِنْدِس، وهي الظُّلْمَة، يُقال: ليل حِنْدِس، أي مظلم، وأشودُّ حِنْدِس، أي شديد السواد، والحِتَادِس: ثلاث ليالٍ من الشهر لظلمتهن. يُنظر: (المصدر السابق، 6/58، مادة «حندس»).

(33) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص336-337.

(34) المصدر السابق، ص337.

(35) سَاجِح: سَجِحٌ سَجَحًا وَسَجَاحَةً، يُقال: خُلِقَ سَاجِحٌ، أي لين سهل، ومشى فلان مشياً سَجَحًا وسجيحاً، أي مشية سهلة. يُنظر: (ابن منظور: لسان العرب، 2/475، مادة «سجح»).

(36) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص337.

(37) البَجَال: بَجَلُهُ تَبَجِيلًا: عَظْمُهُ، ويراد به الشيخ الكبير السيد العظيم مع جمال ونبيل. يُنظر: (الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت817هـ): القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005م، ص964، مادة «بجل»).

(38) السِجَال: جمع السَّجَل، وهو الدلو الضخمة المملوءة ماء، وقيل: إذا كان فيه ماء قل أو كثر. يُنظر: (ابن منظور: لسان العرب، 11/325، مادة «سجل»).

(39) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص337.

(40) مُشْعَانُ الرَّأْسِ: أشْعَنَ الشعرَ بمعنى انتفش، يُقال: رجل مُشْعَانٌ، أي هو المنتفش الشعر الثائر الرأس. يُنظر: (ابن منظور: لسان العرب، 13/239-240).

(41) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص339.

(42) أَصْحَرَ: يُقال: أصحَرَ المكان أي اتسع، وأصحَرَ الرجل بمعنى نزل الصحراء، وأصحَرَ القوم أي برزوا إلى فضاء لا يواريهم شيء. يُنظر: (ابن منظور: لسان العرب، 4/443، مادة «صح»).

(43) قَمَسَ: قَمَسَ فِي المَاءِ يَقْمِسُ قَمُوسًا، أي انغطَّ ثم ارتفع. يُنظر: (المصدر السابق، 6/182، مادة «قمس»).

(44) الرَّجَلُ: رَجَلٌ رَجَلًا فهو رَجَلٌ ورَجَلٌ، يُقال: سحاب ذو رَجَلٍ، أي ذو رعد، وغيث رَجَلٌ: لرعده صوت، وتَبَّتْ رَجَلٌ، أي صَوَّتَ فِيهِ الرِّيحُ، فالرَّجَلُ يُراد به: اللعب والجَلْبَة ورفع الصوت. يُنظر: (المصدر السابق، 11/302، مادة «رجل»).

(45) الحَرْقُ: مصدر الأَحْرَقَ، وهو نقيض الرِّقِّ، يُقال: ريح خريق بمعنى شديدة. يُنظر: (المصدر السابق، 10/75، 73، مادة «حرق»).

(46) الرَّفِيفُ: رَفٌّ يَرِفُّ رَفًّا ورَفِيفًا ورُفُوفًا، يُقال: رَفَّ القومُ فِي مشيهم، أي أسرعوا، والرَّفِيفُ يُراد به: سرعة المشي مع تقارب الخطو، وقيل: هو أولُ عَدُو النِّعَامِ. يُنظر: (المصدر السابق، 9/136، مادة «زفف»).

(47) الصَّفْعُ: صَفَعَهُ يَصْفَعُهُ صَفْعًا إذا صَرَبَ بِجُمُعِ كَفِّه قفاه. يُنظر: (المصدر السابق، 8/200، مادة «صفع»).

- (48) النِّبْتَان: جمع نون، وهو الحوت. يُنظر: (المصدر السابق، 13/427، مادة «نون»).
- (49) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص339.
- (50) وفاة صالح الهذلول: البناء الفني في القصة القصيرة عند محمد الشقحاء، د.ط، من إصدارات كراسي البحث بجامعة الملك سعود، الرياض، 1435هـ/2014م، ص255.
- (51) ياسين النَّصِير: الرواية والمكان، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ص17-16.
- (52) المرجع السابق، ص17-16.
- (53) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1404هـ/1984م، ص6-5.
- (54) ياسين النَّصِير: الرواية والمكان، ص18-17.
- (55) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص336.
- (56) الدِّجْمُوم: المفازة وهي الصحراء الواسعة. يُنظر: (ابن منظور: لسان العرب، 12/219، مادة «ديم»).
- (57) الهَجِير: السير في الهاجرة، والهاجرة: نصف النهار عند زوال الشمس إلى العصر، أي عند اشتداد الحر. يُنظر: (المصدر السابق، 5/254، مادة «هجر»).
- (58) السَّمُوم: الريح الحارة، يُقال: سُمَّ يومنا فهو يَوْمٌ مَسْمُومٌ، والجمع سَمَائِمٌ. يُنظر: (الجوهرى، أبو نصر إسماعيل بن حمَّاد (ت393هـ): الصَّحاح «تاج اللغة وصحاح العربية»، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت، 1399هـ/1979م، الجزء الخامس، ص1954، مادة «سمم»).
- (59) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص338.
- (60) المصدر السابق، ص338.
- (61) المصدر السابق، ص339.
- (62) المصدر السابق، ص343.
- (63) سيزا قاسم: بناء الرواية «دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ»، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004م، ص37.
- (64) المرجع السابق، ص38.
- (65) حميد لحمداني: بنية النص السردي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991م، ص74.
- (66) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص338.
- (67) المصدر السابق، ص337.
- (68) المصدر السابق، ص337.
- (69) المصدر السابق، ص340.
- (70) المصدر السابق، ص338.

- (71) المصدر السابق، ص344.
- (72) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص339.
- (73) المصدر السابق، ص340.
- (74) المصدر السابق، ص341.
- (75) المصدر السابق، ص343.
- (76) المصدر السابق، ص342.
- (77) المصدر السابق، ص343.
- (78) المصدر السابق، ص345.
- (79) محمد رشدي حسن: أثر المقامة في نشأة القصة المصرية، د.ط، المكتبة العربية، القاهرة، 1394هـ/1974م، ص190.
- (80) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص340.
- (81) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص45.
- (82) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1405هـ/1985م، ص78.
- (83) محمد يوسف نجم: فن القصة، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955م، ص59.
- (84) يوسف عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص64.
- (85) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1409هـ/1989م، ص41.
- (86) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، الطبعة الأولى، مؤسسة شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1416هـ/1996م، ص42.
- (87) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ/1998م، ص63.
- (88) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ص81-43.
- (89) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص337.
- (90) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص337.
- (91) المصدر السابق، ص339.
- (92) المصدر السابق، ص340-341.

المصادر والمراجع:

- (1) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، د.ط، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- (2) أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015م.
- (3) بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية «مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية من القرنين الثالث إلى السادس هجرياً»، د.ط، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، د.ت.
- (4) توفيق الحكيم: فن الأدب، د.ط، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
- (5) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت.
- (6) الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد (ت539هـ): الصحاح «تاج اللغة وصحاح العربية»، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت، 1399هـ/1979م.
- (7) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، الطبعة الأولى، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م.
- (8) حسن عباس: نشأة المقامة في الأدب العربي، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- (9) حميد لحمداني: بنية النص السردى، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991م.
- (10) حيدر علي الأسدي: تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي، الطبعة الأولى، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، 2019م.
- (11) خير الدين الزركلي: الأعلام، الطبعة السابعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1986م.
- (12) ريم محمد طيب الحفوظي: الدراما في الشعر «تقنيات التشكيل ومسرحية القصيدة الشاعر محمد مردان نموذجاً»، الطبعة الأولى، دار الخليج، الأردن، 2018م.
- (13) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت.
- (14) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1405هـ/1985م.
- (15) سلامة عتيق الحبيشي: التداخل بين الأنواع والأجناس الأدبية في رسالة الغفران للمعري، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طيبة، المدينة المنورة، 2011م.
- (16) سيزا قاسم: بناء الرواية «دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ»، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004م.
- (17) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر الفني، الطبعة العاشرة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- (18) شوقي ضيف: المقامة، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- (19) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ/1998م.
- (20) أبو الطاهر السرقسطي، محمد بن يوسف (ت538هـ): المقامات للزومية، تحقيق وتعليق على الحواشي: حسن الوراكي، الطبعة الثانية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006م.
- (21) عباس مصطفى الصالحي: فن المقامات بين الأصالة العربية والتطور القصصي، د.ط، الموسوعة الصغيرة الصادرة عن دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1984م.

- (22) عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، الطبعة الأولى، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969م.
- (23) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، الطبعة الثامنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1434هـ/2013م.
- (24) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1404هـ/1984م.
- (25) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1409هـ/1989م.
- (26) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمرو، الطبعة الأولى، مؤسسة شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1416هـ/1996م.
- (27) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت817هـ): القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1426هـ/2005م.
- (28) مارون عبود: بديع الزمان الهمذاني، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت.
- (29) محمد رشدي حسن: أثر المقامة في نشأة القصة العربية الحديثة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1394هـ/1974م.
- (30) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997م.
- (31) محمد يوسف نجم: فن القصة، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955م.
- (32) ابن منظور، محمد بن مكرم المصري (ت711هـ): لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- (33) وفاء صالح الهذلول: البناء الفني في القصة القصيرة عند محمد الشقحاء، د.ط، من إصدارات كراسي البحث بجامعة الملك سعود، الرياض، 1435هـ/2014م.
- (34) وفاء يوسف إبراهيم الزبادي: الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق لأحمد فارس الشدياق «دراسة أدبية نقدية»، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2009م.
- (35) ياسين النّصير: الرواية والمكان، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
- (36) يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، الطبعة الثانية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1406هـ/1986م.