٢

النموذج العاملي في المقامة الصنعانية للحريري

-دراسة سيميائية سردية-

سعيد بن سليم بن صروخ الصلتي
مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم
أستاذ اللغة العربية في معهد العلوم الإسلامية ولاية عبري ـ سلطنة عُمان

الملخص:

المقامات فن عربي أصيل، وهي من الفنون السردية التراثية، يسعى البحث لإجراء نموذج نقدي حديث عليها من خلال السيميائية السردية؛ اختبارا لأداة النموذج العاملي وإجرائيتها من جهة، وصولا إلى دلالاتها من جهة أخرى، ووقع الاختيار على مقامة واحدة من مقامات الحريري، فالحريري يعد من رواد هذا الفن، والمقامة الأولى تمثل البناء الأول في متن مقامات الحريري كلها.

بدأت الدراسة ببيان التمظهر السطحي للمقامة، ثم كشفت عن استراتيجية البناء العاملي بدءا بالمستوى العميق من البنية المجردة في المربع السيميائي، ثم تسريده، ثم المستوى السطحي ببناء النموذج العاملي، أخيرا الانتقال إلى الديناميكية وتطبيق اختباراتها. وقد توصلت نتيجة البحث إلى إمكانية إجراء النموذج العاملي على فن المقامات؛ رغم قصر البرنامج السردي، إضافة إلى أن المقامات تتضمن في بنيتها برنامجين سرديين متداخلين: أحدهما للراوي والآخر للبطل.

Abstract:

Maqamat represent a genuine traditional Arab literary narrative art.This study attempts to implement a modern narrative semiotic criticism of it. It tries to test the Actantial Model on one hand and highlights the richness of traditional Arab heritage on the other. Hereby, a Maqamah written by AL-Hariri has been selected to be studied given that Al-Hariri is a pioneer of Maqamat, and that this particular Maqamah is a typical one in its own form.

The study starts with manifestation of the surface of Maqamah, then goes to explore the strategies of the Actantial Model from the deeper level of abstract structure of the Semiotic Squareto the surface level of the Actantial Model, ending to the dynamicity and implications of its tests. The study concludes that: (1) it's possible to apply the Actantial Model on Maqamat despite their short Narrative Path, and (2) that Maqamat include two interweaved Narrative Paths: one is of the narrators, and the second is of the hero.

مقدمة:

لم تحض المقامات بالدراسة الكافية على مستوى المناهج النقدية الحديثة، مقارنة بالرواية والقصة القصيرة من الفنون السردية المشابهة، ومن أبرز الدراسات التي تناولت المقامة في المناهج الحديثة دراسة الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو في كتابه: المقامات السرد والأنساق الثقافية، وجاء فيه: «ونعتقد أنه قد آن الأوان للانكباب على المقامة التي ظلت أمدا طويلا معروضة في متحف يعلوها الغبار...»[١] أما كتابه (الغائب) فقد جاء تحليلا للمقامة الكوفية للحريري[٢] والدراسات الأخرى التي وقف عليها الباحث لم تطبق المناهج الحديثة إلا قليلا، ومنها دراسة (المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمذاني)، إذ يقول صاحبها الدكتور كمال العتوم: «وخلصت الدراسة إلى أن الهمذاني يستعمل المفارقة في مقاماته بشكل جلي»[٣]، ومنها (مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي) للدكتور محمد الهادي الطرابلسي، ويقول عن منهج دراسته: «... وتحليل نظام العلامات ونظام المدلولات ونظام الدوال، فيها باعتبار أن كلَّ ظاهرة استعملت فيها كانت مبررة لا اعتباطية»[٤].

ومن الدراسات كذلك (الحوار في مقامات الهمذاني)، وفيها تقول الكاتبة: «يهدف هذا البحث إلى قراءة مقامات الهمذاني قراءة جديدة ينظر من خلالها إلى الحوار بوصفه إحدى البنى المكونة لها»[٥]، أما د. مضاوي فقد درست المقامات الأندلسية دراسة فنية، إذ تقول في قسمها الثاني: «ويعرض البحث فيما يأتي دراسة تلك العناصر في المقامات الأندلسية في ستة محاور: الشخصيات، والزمان، والمكان، واللغة، والسجع، وتداخل المقامة بالأجناس الأدبية»[٦].

ولم يقف البحث على دراسة طبقت المنهج السيميائي السردي على المقامات، بل اهتمَّ بالمقامة سيميائيا لكشف دلالاتها، فاختار المنهج السيميائي السردي ليطبقه على فن المقامات الأدبية. وقد ركز البحث على النموذج العاملي لغريماس كونه _ أي غريماس- جاء بعد سلسلة من المحاولات لبناء هيكل تجريدي يرجع إليه لقراءة النصوص السردية، فقد سبقته محاولات فلاديمير بروب وسوريو ورولان بارت، فاستفاد ممن سبقه ليبني النموذج

العاملي في صورته النهائية، وتحاول الدراسة تطبيق هذا المنهج بشكل إجرائي ليصل إلى نتائج معتبرة.

المبحث الأول: التمظهر السطحي للمقامة الصنعانية:

تقع هذه المقامة في بداية الكتاب الجامع لمقامات الحريري، وقد علل المحقق تقدمها عن غيرها في الهامش بقوله: «ابتدأ بها لأنه يروى أن صنعاء أول بلدة صنعت بعد الطوفان»[٧] مع العلم أنها ليست الأولى من حيث كتابتها، فقد أشار المحقق إلى أن أول مقامة كتبها المقامة الحرامية، وهي رقم ثمانية وأربعين في ترتيب الكتاب، فإذا كان سبب الابتداء بالصنعانية كما أشار المحقق، فإن سببا آخر يمكن أن يضاف إلى ذلك، وهو أنها المقامة الوحيدة التي تكشف عن عدم وجود معرفة سابقة بين الراوي والبطل، فالمقامات الأخرى يحصل فيها التعارف بعد خروج البطل عن تنكره؛ ويكون ذلك بترك التعارج أحيانا، واعتدال القوام في أحيان أخرى، وإمعان النظر من الراوي، وغيرها من الأسباب، إلا أن السياقات تدل على معرفة سابقة بينهما.

وقد حال تخفي البطل دون بروزها من البداية، بل إنه في بعض المقامات يظهر مصاحبا للبطل منذ البداية عارفا له، كما في بداية المقامة السنجارية حين يقول: «ومعَنا أبو زيدٍ السّروجيُّ عُقلَةُ العَجْلانِ، وسَلْوَةُ الثّكْلانِ، وأُعجوبَةُ الزّمانِ، والمُشارُ إليْهِ بالبَنانِ»[٨]، وفي المقامة الصنعانية، يقول للفتى الذي وجده ملازما للبطل في المغارة: «عزمت عليك بمن تستدفع به الأذى؛ لتخبرني من ذا؟ فقال: هذا أبو زيد السروجي...»[٩]. ومما يؤكد عدم معرفته السابقة له أن التلميذ عرفه بالاسم الكامل، بينما يرد في أكثر المقامات بتعريفات مقتضبة؛ وذلك مثل قوله: «فناجاني قلبي بأنّهُ أبو زيدٍ»[١٠]، ويضيف: «فإذا هوَ أبو زيْدٍ فقُلتُ لصَحْبي: ليُهْنَأكُمُ الضّيفُ الوارِدُ»[١١]، وفي سياق آخر يقول: «فإذا هوَ شيخُنا السَّروجيُّ بِلا فِريَةٍ، ولا مِرْيَةٍ، فأيقَنْتُ أنّها أُكذوبَةٌ تكذَّبَها، وأُحبولَةٌ نصبَها»[١٢].

إذا فهو أبو زيد حينا، والسروجي مرة، والشيخ أخرى، كما أن وقوع الفراق بعد تعريف التلميذ بالشيخ مباشرة دون مراجعة الشيخ دليل آخر على عدم وجود معرفة سابقة، وقال أيضا: «فانصرَفْتُ من حيثُ أتيتُ، وقضَيْتُ العجَبَ ممّا رأيْتُ»[١٣]، وهذه

خاتمة المقامة؛ لكنها خاتمة تؤسس لصداقة متينة وصحبة عميقة ستظل حاضرة إلى نهايات المقامات عند المقامة البصرية التي ترك فيها البطل الكدية وتاب إلى ربه، واعتكف في المسجد، وقرر مفارقة صحبه ومنهم الراوي. وقد جاءت الخاتمة معبرة عن ذلك، إذ قال: «اجعَلِ الموتَ نُصْبَ عينِكَ، وهذا فِراقُ بيني وبينِكَ، فودّعْتُهُ وعبَراتي يتحدّرْنَ منَ المآقي، وزَفَراتي يتصَعّدْنَ منَ التّراقي، وكانتْ هذِهِ خاتِمَةَ التّلاقي»[١٤].

فهذا من حيث الابتداء بالصنعانية وتعليل ذلك، وفيما يأتي بيان أوفى للتمظهر السطحي للمقامة:

1- **الشكل الخارجي لنص المقامة:** وقعت المقامة في ست صفحات مع الهوامش، وعدد كلماتها قريب من ست مائة كلمة؛ أي تعادل صفحتين خالصتين للنص بالتقريب. وقد اشتمل النص على الشعر والنثر متوزعين توزيعا اعتباطيا، وحضورهما غير متكافئ كمًا، فالنثر يحتل أكثر من أربعة أخماس النص، بينما الشعر يحتل الخمس الباقي، والنص من حيث مظهره العام يعتمد أسلوب السند في الرواية، وفيه تناوب بين الراوي والبطل في إدارة البرنامج السردي.

2- **البناء الدلالي العام للمقامة:** تنبني المقامات عموما بناء شبه ثابت، إذ إنها تبدأ بالمقدمة، ثم الأحداث مع البطل، ثم الوصول إلى معرفة البطل وكشف هويته، وتنتهي بالفراق أخيرا، وفي المقامة الصنعانية يمكن استقراء هذا البناء في النقاط الآتية:

أ. مقدمة الرحلة: وفيها أشار الراوي إلى قصده صنعاء باليمن، وهو فقير لطلب الرزق: «فدَخَلْتُها خاويَ الوِفاضِ. باديَ الإنْفاضِ. لا أمْلِكُ بُلْغَةً. ولا أجِدُ في جِرابي مُضْغَةً»[١٥].

ب. حضور النادي: وهذه الرحلة أوصلته إلى «ناد رحيب، محتو على زحام ونحيب»[١٦].

ج. وصف الشيخ: في النادي وجد شيخا خطيبا (هو البطل كما سيعرفه فيما بعد)، فوصفه: «فرأيتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَةِ. شخْصاً شخْتَ الخِلْقَةِ. عليْهِ أُهْبَةُ السّياحَةِ. وله رنّةُ النِّياحَةِ»[١٧].

د. نص الخطبة: هنا ينتقل الحديث إلى البطل، ويقدم خطبة مسجوعة فيها وعظ كثير تنتهي بأبيات شعرية.

هـ. إعجاب الناس بالخطبة وإعطائهم المال للبطل: والراوي هنا يعجب من فصاحة الشيخ ويسعى لمعرفة من يكون.

و. تتبع البطل: يحاول البطل التخفي ولكن يتمكن الراوي من اللحاق به حتى دخوله مغارة، يقول: «وقَفوْتُ أثرَهُ منْ حيثُ لا يَراني. حتّى انْتَهى الى مَغارَةٍ»[١٨].

ز. كشف حقيقة البطل: إذ كان بحضرة غلام ومعه أصناف الطعام والخمر، ما يتنافى مع وعظه للناس، ودعوته للزهد، يقول: «فوجدتُهُ مُثافِناً لتِلْميذٍ. على خبْزِ سَميذٍ. وجَدْيٍ حَنيذٍ. وقُبالَتَهُما خابيةُ نبيذٍ»[١٩].

ح. اللوم والعتاب: الراوي يلوم البطل؛ كونه بوجهين، يقول: «يا هذا أيَكونُ ذاكَ خبرَكَ. وهذا مَخْبَرَكَ؟»[٢٠]. ثم إن البطل يدافع عن موقفه شعرا.

ط. التعارف: الذي يحقق التعارف في هذه المقامة تدخل التلميذ بالتعريف.

ي. الفراق: لم يقتنع الراوي باحتجاج البطل فحصل الفراق، يقول: «فانصرَفْتُ من حيثُ أتيتُ، وقضَيْتُ العجَبَ ممّا رأيْتُ»[٢١].

وخلاصة البناء الدلالي أن ثمة حالة بدئية تمثل انفتاح السرد، وفيها يحصل اللقاء الأول بين الراوي والبطل، ثم يأتي التحول؛ إذ يتحول البطل من واعظ إلى زنديق، والراوي من

معجب إلى لائم ومتعجب، ثم تأتي الحالة النهائية لتمثل انغلاق السرد وذلك بالفراق.

تقطيع النص المقامي: تقطيع الخطاب أي تحويله إلى مقاطع عدة؛ لكل مقطع ما يميزه من المقاطع الأخرى لاعتبارات ومحددات مسبقة؛ كي يحقق «إجراء التقطيع لتحليل مجموعة من الأهداف التي تضمن تجانسه: ١- تحليل الخطاب إلى مجموعة مقاطع تمكن من التعامل المرن مع هذه المقاطع في أثناء التحليل. ٢- التقطيع خليق بإبراز التعالق بين هذه المقاطع»(٢٢).

وثمة معايير للتقطيع يحددها غريماس حين يقول: «من المرغوب فيه بالواقع، أن تحل ممارسة التقسيم الشكلي تدريجيا محل الفهم الحدسي للنص وتقسيماته»[٢٣]، ثم يحدد معيار الزمان والمكان ومعيار المعرفة والمعايير النحوية، ولكن قد يلجأ المحلل إلى اعتماد معايير أخرى تقتضيها طبيعة النص، مثل التقطيع حسب الجهاز الكتابي. وقد سبق هنا في البناء العام للرواية، والتقطيع بحسب الشخصيات «الاعتماد على مؤشر هيمنة شخصية ما على مستوى المقطع الواحد»[٢٤]، وسيعتمد البحث هنا التقطيع بحسب الزمان والمكان والشخصيات فقط اختصارا واكتفاء.

أ. تقطيع النص بحسب الزمان والمكان: أما من حيث الزمان فإن المقامة وقعت في أزمنة متقاربة، ولكن يمكن تقسيمها إلى زمنين: الصباح حيث اجتمع الناس في النادي، والمساء حين عاد البطل بغنيمته إلى المغارة.

أما المكان فيمكن تقطيعه إلى النادي والمغارة، فالنادي مرتبط بزمن الصباح؛ لأنه الوقت الذي يجتمع فيه الناس هناك، والمغارة هي التي اتخذها مستراحا له، والمساء هو الوقت الأنسب لها.

ب. تقطيع النص بحسب الشخصيات: وهنا تأتي شخصية الراوي في الابتداء والانتهاء من البرنامج السردي، أما شخصية البطل فتحضر في جوهر النص حضورا متميزا بالفصاحة والبيان والمكر والخداع، وتتولى إدارة النص مدة من الزمن، وهذا يعني وجود برنامجين سرديين في المقامة، تكون السيطرة في المقطع الأول للراوي فيما يخص السفر

والحديث عن الفقر، ثم للبطل حين أخذ في الوعظ، ثم يشتركان في بقية المقاطع حتى النهاية.

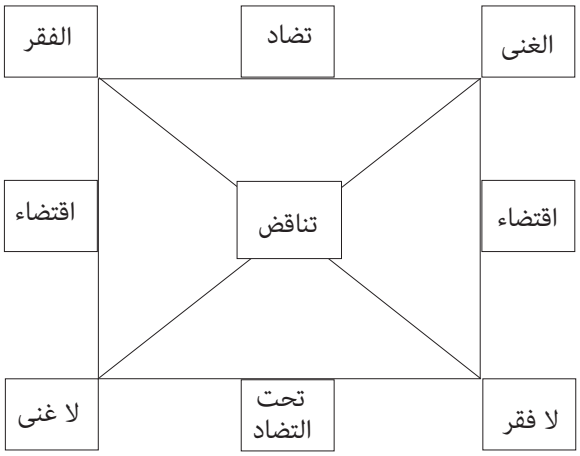
المبحث الثاني: استراتيجية البناء العاملي في المقامة: وفيه يكون الحديث عن المستوى العميق، «وفي هذا المجال يقدم كريماص نموذجا تجريديا قادرا في تصوره على استعادة كل العناصر المندرجة في داخل السلوك الإنساني على شكل مواقع ترتبط فيما بينها بسلسلة من العلاقات، ويطلق على هذا النموذج المربع السيميائي أو النموذج التأسيسي»[٢٥]، وهو المستوى التجريدي المنطقي الذي يفضي فيما بعد أو تفضي قراءته للمستوى السطحي، وهذا التحول يعد «البؤرة الأساسية التي يتم من خلالها الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي؛ أي من العلاقات إلى العمليات إلى الملفوظ السردي، وما دامت تلك طبيعة موقعها فإنها تشكل في مرحلة أولى تنظيما تركيبيا مجردا قابلا لاحتواء أشكال حديثة متنوعة»[٢٦]، فينطلق البناء العاملي من البنية المجردة -المستوى العميق- ليصل إلى المستوى السطحي ثم المستوى الخطابي.

1- **المستوى العميق (المكون الدلالي):** وهنا يتم رسم المربع السيميائي ثم تسريده؛ وذلك للانطلاق من البنية المجردة أو البنية الدلالية الأصلية التي أنتجت العمل الأدبي؛ إذ إن «من المقولات الأساسية للعلامية أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب، إنما يجب استجلاؤها انطلاقا من نظرة توليدية للمعنى»[٢٧].

أ. المربع السيميائي: قبل رسم المربع السيميائي للمقامة الصنعانية، تم رصد ما يدل على الفقر، وما يدل على الغنى في الجدول الآتي:

ما يدل على الفقر في المقامة الصنعانية	ما يدل على الغنى في المقامة الصنعانية
• المتربة • طوائح الزمن • خالي الوفاض • لا أملك بلغة • لا أجد في جرابي مضغة • كريما أخلق له ديباجتي • تفرج رؤيته غمتي • تروي غلتي (ما يخص الراوي)	لا يوجد ما يدل على الغنى عند الراوي
• لبست الخميصة • أبغي الخبيصة • أريع القنيص • ألجأني الدهر • لم أهب صرفه • على مورد يدنس عرضي (ما يخص البطل)	• أدخل كل منهم يده في جيبه • أفعم له سجلا من سيبه • اصرف هذا في نفقتك • فرقه على رفقتك • خبز سميذ • جدي حنيذ • خابية نبيذ (ما يخص البطل)

وخلاصة ما ورد في الجدول السابق المربع السيميائي:



يتضح في الرسم أن ثمة محاولة للانتقال من حالة إلى أخرى؛ فالبطل يحاول الانتقال من الفقر إلى الغنى، وهذا يحرض على وجود برنامج سردي يدور فيه الصراع بين ثنائية الفقر والغنى، وفيما يأتي قراءة للبرنامج السردي المتكون من ذلك الصراع.

1- برنامج البطل:

أ. انتقل البطل أبو زيد السروجي من لا غنى؛ حيث لم يكن فقيرا، أو لم يكشف النص عن سابقة فقر، فقد يكون طلبه للمال من باب الفضول والجشع والكدية، دون أن يكون فقيرا محتاجا؛ ويدل على ذلك أنه بعد حصوله على المال ذهب إلى المغارة وكان ثمة ما يعبر عن الغنى، فهناك تلميذه وقد حضر بينهما الطعام الكثير والنبيذ، ولم يذهب إلى السوق ليشتري طعاما؛ لأن الراوي كان يتابعه، فلو كان فعل لذكر الراوي ذلك، فالطعام الذي في المغارة موجود سلفا؛ وهذا يدل على أنه لم يكن فقيرا وليس غنيا أيضا؛ لأن الغنى يقتضي الاستغناء عن طلب المال والتكسب، فهو في مرتبة لا غنى، وفيها يكون الدافع للتكسب إما الفضول وإما الرغبة في الاحتيال، فانتقل من لا غنى إلى لا فقر؛ أي بعد حصوله على المال لم يصبح غنيا لأن نمط إنفاقه المال الذي لا يقوم على استثمار، إنما على استهلاك في الطعام والشراب

والنبيذ؛ ليؤدي إلى سرعة احتياجه للمال مرة أخرى، فالمال الذي حصل عليه حل مؤقت لمشكلة احتياجه، وسيسعى مرة أخرى للحصول على مال آخر بالطريقة نفسها، ومما يدل على ذلك غضبه من الراوي الذي عاتبه على طريقة كسبه، فقد رد عليه بعض أبيات أوردها في قوله: «ادن فكل، وإن شئت فقم وقل»[٢٨]، معلنا بذلك استمراره في طريقته.

ب. ثم انتقل من لا فقر إلى الغنى؛ وذلك أنه أعلن اكتفاءه بهذه الطريقة في الكسب، فهو يرى فيها سبيلا لتخليصه من الفقر ومسلكا سهلا عليه، خاصة مع وجود عنصر الفصاحة التي بها يسلب ألباب الناس ويستدر جيوبهم، وهذا واضح في قوله (المتقارب):

وألجأني الدهر حتى ولجت بلطف احتيالي على الليث عيصه

والليث تعبير عن أشداء الرجال الذين استطاع أن يخلب ألبابهم ويدخل إلى أموالهم فيأخذها طوعا وكرها، فهذا يحقق له الغنى والاكتفاء.

ج. وهناك انتقال آخر من لا فقر إلى الفقر، وهذا من زاوية نظر الراوي، إذ إن البطل بهذه الطريقة يفتقر إلى الأخلاق والصيانة للنفس، وهذا هو الفقر الحقيقي، كما أنه لا يوجد ضمان على نجاح هذا المسلك، فلا تسلم الجرة في كل مرة، بدليل أن الراوي استطاع كشفه من المرة الأولى، فلو أن الناس الذين أعطوه المال كشفوا أمره لانتهى الغنى المزعوم الذي اعتمده البطل.

د. وفي الختام فإن الغنى كما يراه البطل يتحول إلى الفقر كما يراه الراوي.

2- برنامج الراوي:

أ. مع بداية البرنامج السردي ينتقل الراوي الحارث بن همام من الفقر إلى لا غنى، فقد صرح منذ البداية بفقره؛ مما دفعه للذهاب إلى صنعاء اليمن، «فدخلتها خالي الوفاض، بادية الإنفاض»[٢٩]، ولكنه سرعان ما نسي ما جاء من أجله؛ لأنه وجد البطل الفصيح فأراد أن يأخذ من علمه ويستفيد من فصاحته،

وقد وضع في حسابه منذ البداية هذه الغاية حين قال: «أو أديبا تفرج رؤيته غمتي، وتروي روايته غلتي»[٣٠]، وإيجاد الأديب الفصيح لا يعني الانتقال من الفقر إلى الغنى؛ بل إلى لا غنى، فهو لم يعد فقيرا لأنه استغنى بالأدب والأديب، وهو ليس غنيا لأنه لم يحصل على المال.

ب. وحين استنكر الراوي على البطل طريقته القائمة على الخداع في كسب المال انتقل من حالة لا غنى التي كان استغنى بها عن طلب المال، إلى لا فقر التي تخلى فيها عن الأديب لسوء خلقه، فانسحاب الراوي من مرافقة البطل دليل على الانتقال من لا غنى، وهو انتقال ليس إلى الفقر، بل إلى لا فقر؛ لأن احترامه لمقام الأدب باق واستغناء نفسه به مستمر حتى لو ترك الأديب.

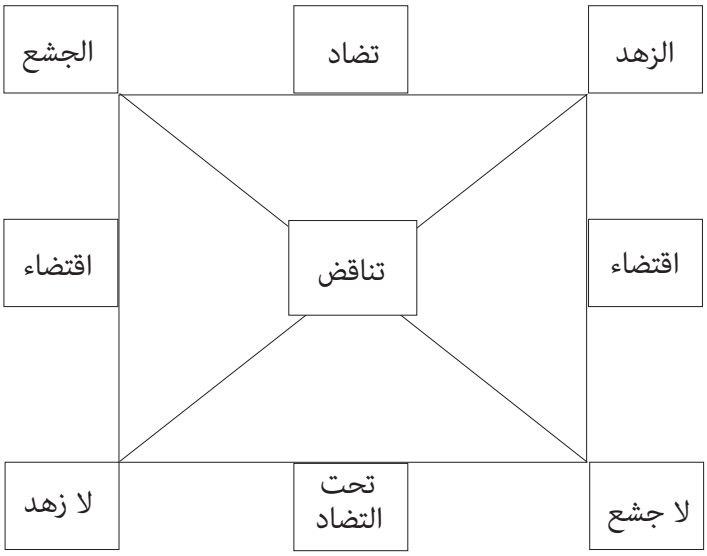
ج. ثم إن الراوي انتقل من لا فقر إلى الغنى حين أعلن الرحيل، «فانصرفت من حيث أتيت، وقضيت العجب مما رأيت»، فانصرافه من حيث أتى دليل على استغنائه عن المال عموما في صنعاء، والسبب في ذلك الموقف الذي كان بينه وبين البطل، وقد أدى ذلك الموقف إلى تأزم نفسه من طلب المال من صنعاء.

د. إن الاستغناء عن الغنى الحاصل بسبب الرحيل يقود إلى الفقر من حيث الحقيقة؛ لأنه استغناء معنوي لا يحقق له اكتفاء ماليا، فهو لا شك بعد ذلك مضطر إلى طلب المال وإن كان في مكان غير صنعاء، وهذا ما تكشفه المقامات الأخرى، فهو في المقامة الثانية الحلوانية يجد البطل ويصحبه؛ ولكنه يفارقه بعد أن أعلن الرحيل لطلب المال، فالراوي لم يكن فقيرا حينها؛ وذلك ما يدل على أنه اكتسب مالا بعد رجوعه من صنعاء، وهو في المقامة الثالثة الدينارية واحد ممن جاد على البطل بالمال فهو في غنى، ويزيد الغنى في المقامة الدمياطية «أسحب مطارف الثراء»، وهكذا يستمر البطل في أغلب المقامات في حالة غنى، فشغله الشاغل السعي وراء الأدب والأدباء والطرائف والفرائد.

ثمة الزهد الذي يقابله الجشع في المقامة، يمكن أن يرصد في مربع سيميائي آخر، ويسبقه جدول يرصد ما يدل على الزهد وما يدل على الجشع في المقامة كما يأتي:

ما يدل على الزهد في المقامة الصنعانية	ما يدل على الجشع في المقامة الصنعانية
• أتَظُنُّ أنْ ستَنْفَعُكَ حالُكَ، إذا آنَ ارتِحالُكَ خالي الوفاض؟ • أو يُنْقِذُكَ مالُكَ، حينَ توبِقُكَ أعمالُكَ؟ • أما الحِمام ميعادُكَ، فما إعدادُكَ؟ • وبالمَشيبِ إنذارُكَ، فما أعذارُكَ؟ • وفي اللّحْدِ مَقيلُكَ، فما قِيلُكَ؟ • تُؤثِرُ فِلساً توعِيهِ، على ذِكْرٍ تَعيهِ. • وتَختارُ قَصْراً تُعْليهِ، على بِرٍ تُولِيهِ. • وتَرْغَبُ عَنْ هادٍ تَسْتَهْدِيهِ، الى زادٍ تَستَهْديهِ. • وتُغلِّبُ حُبّ ثوبٍ تشْتَهيهِ، على ثوابٍ تشْتَريهِ. • يَواقيتُ الصّلاتِ، أعْلَقُ بقَلبِكَ منْ مَواقيتِ الصّلاةِ. • تباً لطالِبِ دُنْيا= ثَنى إلَيها انصِبابَهْ.	• فقبِلَهُ منهُم مُغضِياً. • خبز سميذ. • جدي حنيذ. • خابية نبيذ. • لبِسْتُ الخَميصةَ أبغي الخَبيصَـهْ. • أُريغُ القَنيصَ بها والقَـنيصَـه.

وخلاصة ما ورد في الجدول السابق المربع السيميائي:



من طريق المربع السابق يمكن رصد العمليات الآتية:

أ. يتم الانتقال من الزهد الذي يرسمه البطل في خطبته الوعظية البليغة إلى لا جشع، فالمقامة حين عرضت البطل من البداية عرضته واعظا، فقد لقيه الراوي صدفة وهو يخطب في الناس خطبته البليغة، وكل ما ورد فيها تزهيد للدنيا ودعوة إلى التعلق بالآخرة، وفي الجدول السابق بعض ما ورد فيها من المواعظ، ولكنه بعد الخطبة مباشرة يبدأ في الخروج عما يدعو إليه من زهد، فقد قبل العطاء من الناس «فقبِلَهُ منهُم مُغضِياً»[٣١] ، وهذا لا يعد جشعا؛ لأنه لم يطلب منهم المال مباشرة، وإنما قبل مبادرتهم وعطائهم، وهذا يعني أنه انتقل من الزهد إلى لا جشع، فهل يستمر على حاله هذا؟

ب. انتقل بعدها من لاجشع إلى لا زهد، ويتجلى ذلك في قبوله العطية والفرح بها والدفاع عن مسلكه في قبولها.

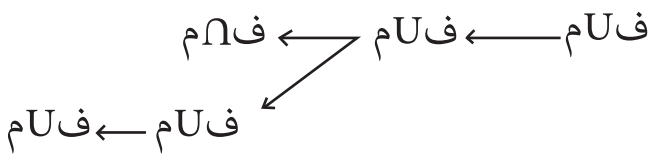
ج. ثم انتقل من لا زهد إلى الجشع حين وصل المغارة، إذ لم يكن مكتفيا بالقليل

من العطاء ولا بالقليل من الطعام والشراب، فها هو مع تلميذه يجلسان على جدي حنيذ وخبز وخمر كثير، ومع كل هذا الطعام لم يستمع لقول الراوي الذي لامه على مسلكه، بل أشار إلى مسلكه الجشع في اقتناص المال «لِبِسْتُ الخَميصةَ أبغي الخَبيصَـهْ... أُريغُ القَنيصَ بها والقَـنـيصَـه»[٣٢]، فهو مُصِرٌّ على سلوك هذا المسلك المفضي إلى الجشع، وإن كان يبدأ من الزهد والدعوة إليه.

ب. تسريد المربع السيميائي: والمقصود به الانتقال من البنية المجردة التي رصدها المربع وتحويلها إلى نص سردي «من خلال إعطاء بعد سردي لمقولة بالغة العمومية والتجريد»[٣٣]؛ وذلك عبر إيجاد مسار توليدي يتناسب مع المعطيات المجردة في المربع، «من خلال التحول من الدلالي إلى التركيبي أي التحول من العلاقات إلى العمليات»[٣٤] إذ يأتي رصد طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع، والاتصال والانفصال؛ وذلك من خلال حركتها -العمليات- وتحولها، وبعبارة أوضح: «الانتقال من النموذج التكويني إلى ما يشكل قصة تدرك مجموعة من العناصر المشخصة»[٣٥]. وفيما يأتي تسريد للمربعين السيميائيين السابقين:

- المربع السيميائي (الغنى# الفقر): يتم الانتقال من المستوى المنطقي إلى المستوى السردي كما يأتي:

1- الفاعل (ف) البطل # الموضوع (م) الغنى:



في البداية كان البطل منفصلا عن الموضوع؛ أي الغنى، إذ كان يظهر في خطبته بثياب تدل على الفقر وإن لم يكن فقيرا، ثم بقي منفصلا في التحول الأول؛ لأنه انتقل إلى لا فقر بسبب ما أعطيه من مال بعد الخطبة؛ ولكن هذا يكفي لتحويله إلى الغنى، ثم تحول إلى الاتصال بالغنى حين وصل للمغارة وحضرت أنواع كثيرة من الطعام والشراب؛ بيد أنه في الوقت نفسه انفصل من وجهة نظر الراوي عن الغنى؛ لأنه غنى تسقط معه المروءة، وهذا مؤقت لا يدوم، ثم انفصل البطل عن الغنى وانتقل إلى الفقر أخيرا حين رحل عنه الراوي، وهذا ما يكشفه فقره في المقامات اللاحقة للمقامة الصنعانية، وإن كان بقي متصلا بالغنى من وجهة نظر البطل.

2- الفاعل (ف) الراوي # الموضوع (م) الغنى:

ف U م ← ف U م ← ف U م ← ف ∩ م ← ف U م

كان الراوي منفصلا عن الموضوع؛ أي الغنى، مع بداية المقامة، وهذا سبب رحيله إلى صنعاء ليحقق اتصالا مع الموضوع، ولكنه في التحول الأول بقي منفصلا لاغنى؛ لأنه رغم حاجته تسلى بالأدب عن المال، ثم بقي الانفصال في التحول الآتي؛ إذ تحول إلى لا فقر؛ لأنه استغنى بالأدب عن المال، ولكنه تحول إلى الاتصال بعد أن استغنى عن البطل وأعلن الرحيل، وهذا يؤكده غناه في المقامات اللاحقة للمقامة الصنعانية، إذ أصبح غنيا يعطي المال للبطل فيمن يعطي، أما التحول الأخير فهو انفصال؛ فرغم استغنائه عاد مثلما جاء فقيرا.

- المربع السيميائي (الزهد# الجشع): يتم الانتقال من المستوى المنطقي إلى المستوى السردي كما يأتي:

ف ∩ م ← ف U م ← ف U م ← ف U م

في البداية كان البطل متصلا بالموضوع، فقد كان البطل زاهدا في ظهوره الأول في الخطبة؛ ويتجلى ذلك في ثيابه الخميصة التي تدل على الزهد، بيد أنه ينفصل عن الموضوع في التحول الأول بعد أن يحصل على المال من الناس بعد الخطبة مباشرة؛ أي لا جشع؛ لأنه لم يكن قد طلب منهم المال بل بادروا إلى إعطائه. أما في التحول الثالث فإن الانفصال يزيد؛ إذ يتحول إلى لا زهد؛ لأنه يقبل العطية من الناس وهو مغض طرفه، ولكن الانفصال يصل إلى غايته النهائية في التحول الرابع؛ إذ يتحول إلى الجشع؛ وذلك حين يصل إلى المغارة ويحضُر الطعام والشراب والخمر في مشهد مليء بالجشع، وهنا تنتهي سلسلة التحول.

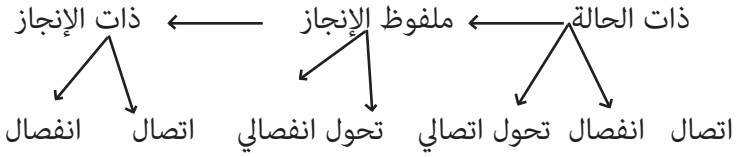
2- المستوى السطحي (المكون السردي): المستوى السطحي يتم الانتقال إليه من المستوى العميق؛ أي من البنية المجردة إلى محاولة إيجاد بنية سردية، وتبنى العلاقات في المربع السيميائي (التضاد والتناقض والاقتضاء) في شبكات صورية في المستوى السطحي. «ينظم المكون السردي ترتيب الحالات والتحولات، وينظم المكون الخطابي المسارات الصورية التي يحينها النص بواسطة الأشكال الخطابية»[٣٦]، فالمكون السردي إذا ينقل العلاقات التي تسكن البنية المجردة ويقوم بإجرائها على النص السردي ليرصد التحولات التي مرت بها، وبعبارة أخرى فإن النموذج العاملي الذي يعتمد عليه المكون السردي يمثل «تحويل العلاقات الممثلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات، تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثانوية والرئيسة»[٣٧]. ويتكون النموذج العاملي من ثلاثة محاور، ويأتي ليضعنا «أمام العلاقات المشكلة لأي نشاط إنساني، وتكمن بساطته في أنه متمحور حول موضوع الرغبة التي تتوخاها الذات...»[٣٨].

أ. الفئة العاملية: (ذات/ موضوع) محور الرغبة: يمثل هذا المحور العلاقة الأولية التي تجمع الذات بالموضوع، إذ إن الذات ترغب في الحصول على الموضوع، فتكون ابتداء إما في حال اتصال بالموضوع فترغب حينها في الانفصال عنه، أو تكون في حالة انفصال وترغب في الاتصال به، وتسمى الذات هنا «ذات حالة».

*ذات (ف) ∩ موضوع (م) ⟵ ذات (ف) ∪ موضوع (م)

* ذات (ف) ∪ موضوع (م) ⟵ ذات (ف) ∩ موضوع (م)

وتمثل ذات الحالة الوضع الأولي للذات في المربع السيميائي أو البرنامج التأسيسي، أما الحالة النهائية التي تؤول إليها فتسمى «ذات الإنجاز»، وللوصول إلى ذات الإنجاز لا بد من المرور بسلسلة من التحولات تتلخص في مقولة ملفوظ الإنجاز. إن «علاقة الذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال أو الانفصال، كما تمر بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا»[٣٩]. وتسمى الذات في حال سكونيتها كما في المربع السيميائي بالعلاقات؛ ويطلق عليها حين التحول بالعمليات، فإذا كانت الذات في حالة اتصال مع الموضوع في ذات الحالة فإنها في ذات الإنجاز تكون في حالة انفصال، هذا إذا تمكن البرنامج السردي من الوصول إلى تحقيق الرغبة، وبين ذات الحالة وذات الإنجاز مجموعة من التحولات في ملفوظ الإنجاز يحكم عددها معطيات البرنامج السردي.



ولتطبيق ما سبق على المقامة الصنعانية، من منطلق ما وصل إليه البحث في المربع السيميائي يمكن تحديد محور الرغبة (ذات/ موضوع) كما يأتي:

كانت الذات/ البطل (ف) في حالة انفصال عن الموضوع/ المال (م)، وهذا يشكل ذات حالة (ف ∪م)، إذ دلت نحافته وضعفه على فقره ظاهريا «شخْصاً شخْتَ الخِلْقَةِ»، كما دلت ثيابه كذلك على فقره «لبِسْتُ الخَميصةَ»، فهو في حالة انفصال مع الموضوع «المال»، وملفوظ الإنجاز الأول تحول تحولا انفصاليا، ولكنه اقترب من تحقيق الاتصال (ف∪ م)؛ وذلك حين استطاع أن يأسر ألباب الناس ويعطف قلوبهم على حاله، فاقترب

بذلك من تحقيق الموضوع، وقد استطاع فعل ذلك في ملفوظ الإنجاز الثاني حين حصل على المال، فتحول تحولا اتصاليا كما يرى هو بنفسه (فᑎم). وقد لازمه هذا الاتصال حتى بلغ ذات الإنجاز في نهاية البرنامج السردي.

لكن الراوي يرى أن البطل في التحول الثاني لم يحقق الاتصال بل الانفصال؛ وذلك أنه لم يحصل على المال بوجه حسن بل بالمكر والحيلة والخداع، وهو يرى أن هذا السبيل يؤدي إلى الفقر (فU م)، ثم يستمر في تحول ثالث منفصلا، أي إنه يصل إلى ذات الإنجاز منفصلا كما بدأ، فلا يحقق الرغبة.

أما ذات الراوي فقد كانت الذات/ الراوي (ف) في حالة انفصال عن الموضوع/ المال (م)، وهذا يشكل ذات حالة (فUم)، «فدَخَلْتُها خاويَ الوِفاضِ، باديَ الإنْفاضِ، لا أمْلِكُ بُلْغَةً، ولا أجِدُ في جِرابي مُضْغَةً»[٤٠]. ومن خلال ملفوظ الإنجاز مر الراوي بثلاثة تحولات، الأول بقي منفصلا عن الموضوع (فU م)؛ لأنه نسيه أو تشاغل عنه بطلب الأدب حين لقي البطل يخطب في الناس خطبته البليغة «فدَلَفْتُ إليهِ لأقْتَبِسَ من فوائِدِه، وأَلْتَقِطَ بعْضَ فرائِدِه»[٤١]، واستمر في التحول الثاني منفصلا (فU م) لإنكاره على البطل فعله، إذ كان يحتال في تظاهره بالفقر ودعوته للزهد للحصول على المال، «فقلتُ لهُ: يا هذا أيَكونُ ذاكَ خبرَكَ، وهذا مَخْبَرَكَ؟»[٤٢]. أما في التحول الثالث فيمثل الاتصال الوحيد (فᑎم)، وهو اتصال معنوي، أو استغناء معنوي عن المال سببه سوء سلوك البطل في الكسب، «فانصرَفْتُ من حيثُ أتيتُ»[٤٣] ولأنه اتصال هش فقد تحول تحوله الأخير إلى الانفصال (فU م)، في ذات الإنجاز؛ وبذلك ينتهي البرنامج السردي.

ب. الفئة العاملية: (مرسل/ مرسل إليه) محور التواصل: هذا المحور له علاقة وطيدة بالمحور السابق وهو الرغبة، فيفترض أن «كل رغبة من لدن ذات الحالة لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه»[٤٤]. والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه تواصلية، فالمرسل دافع قد يكون شخصا أو يكون دافعا معنويا يدفع الذات لتحقيق الموضوع أو الوصول إليه، ومن خلال تواصل المرسل مع الذات الدافعية يصل إلى المرسل إليه وهو المستفيد من

تحقق الموضوع، سواء كان الذات أم غيرها ممن يفيده تحقق الموضوع فيعترف به.

وبتطبيق محور التواصل على المقامة، فإن الذي دفع الذات، وهو البطل، إلى الموضوع؛ أي المال، هو المرسل؛ بدافع الجشع وحب المكر والخديعة.

وصيّرتُ وعْظيَ أُحبولـــةً أُريـــغُ القَنيصَ بها والقَنيصَه
وألْجأني الدّهْرُ حتى ولَجْتُ بلُطْفِ احتِيالي على اللّيثِ عيصَه

فقد جعل وعظه أحبولة، وجعل احتياله مدخلا إلى قلوب الناس وأموالهم.

وبالوصول إلى المال كما سبق في محور الرغبة فإن المرسل إليه يتحدد بكونه البطل نفسه «فوجدتُهُ مُثافِناً لتِلْميذٍ، على خبْزِ سَميذٍ، وجَدْيٍ حَنيذٍ، وقُبالَتَهُما خابيةُ نبيذٍ»[٤٥] كما أن التلميذ الذي شاركه في المغارة مرسل إليه أيضا، فقد استفاد من تحقق الموضوع واعترف به بدليل مشاركته للبطل.

أما ما يخص الراوي فإن المرسل هو الفقر، فقد دفعه دفعا إلى طلب المال والرحيل إلى صنعاء، ولم يكن معتمدا المكر كما فعل البطل، بدليل إنكاره عليه فعله، «وأنْأتْني المَتَرَبَةُ عنِ الأتْرابِ، طوّحَتْ بي طَوائحُ الزّمَنِ، إلى صنْعاء اليَمَنِ»[٤٦]، ولكن يمضي البرنامج السردي إلى نهايته حيث يرحل الراوي مستنكرا على البطل فعلته فلا يكون هناك مرسل إليه.

ومن جهة أخرى فثم فعل تواصلي آخر للراوي، يرتبط بحبه للأدب وشغفه به، وهو حب حوله عن الموضوع الأصل المال إلى طلب الأدب «أو أديباً تُفَرّجُ رؤيَتُه غُمّتي. وتُرْوي رِوايتُه غُلّتي»، فالمرسل هنا حبه للأدب، وقد استطاع أن يكسب من حضوره للخطبة فائدة، فالمرسل إليه هنا الراوي نفسه والناس الذين حضروا النادي.

ج. الفئة العاملية: (مساعد/ معوق) محور الصراع: هذا المحور يرصد الصراع الدائر بين طرفين في علاقتهما مع الذات الساعية للحصول على الموضوع، فطرف يساعد الذات في سعيها، وطرف يعيق سعيها ويعطل حركتها، «وينتج عن هذه

العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين، علاقة الرغبة وعلاقة التواصل، وإما العمل على تحقيقهما»[٣٧]. وقد يكون المساعد أو المعوق أحد الممثلين الإجرائيين وليس بالضرورة أن يكونا مستقلين خارجيين، كما أنهما يمكن أن يكونا أشياء لا أشخاصا، وفيما يأتي بيان لهذا المحور في المقامة.

بالنسبة إلى البطل فإن أكبر عامل ساعده لتحقيق الموضوع؛ أي المال، هو قدرته البيانية وفصاحة لسانه، فقد سخر هذه القدرة في الاحتيال وخداع الناس، وهذا مظهر عام في المقامات؛ إذ يقوم أساسا على الكدية وطلب المال من الناس ولكن من طريق التكسب بالأدب، وما هذه المقامة إلا جزء من الشكل العام للبناء المقامي، إذ يعتمد البطل الأدب وسيلة للتكسب، ومن ذلك قوله: «وهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه، وقد أحاطت به أخلاط الزمر، إحاطة الهالة بالقمر... فدلفت إليه لأقتبس من فوائده، وألتقط بعض فرائده»[٤٨]، فلقد استطاع أن يجمع إليه الناس عبر المساعد جواهر لفظه، وحين يبدأ خطبته الوعظية يستكمل برنامج التأثير في الناس باللسان على درجة التخدير الذي جعلهم في نهاية الخطبة يعطونه المال طواعية دون أن يطلب منهم ذلك «فلما رنت الجماعة إلى تحفزه، ورأت تأهبه لمزايلة مركزه، أدخل كل منهم يده في جيبه، فأفعم له سجلا من سيبه»[٤٩].

ومن العوامل المساعدة للبطل كذلك الوعظ، وهو داخل في المساعد الأول ومن جملته، ولكن لما كانت الفصاحة في مقام الوعظ عُدت أبلغ أثرا وأكثر قدرة على التأثير.

كما ساعده أيضا المكر والخديعة في تحقيق مأربه؛ لأنه لم يكن يعظ الناس لأجل الوعظ وإنما بسبب المال فقط، فقد حول الوعظ والفصاحة إلى أسباب توصله للمال، وهو يصرح باتخاذه المكر مساعدا للحصول على الموضوع:

لبست الخميصة أبغي الخبيصة وأنشبت شيصي في كل شيصة

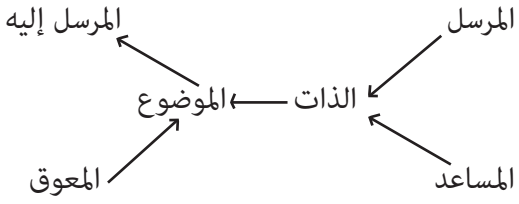
وصيرت وعظي أحبولة أريغ القنيص بها والقنيصة...» (المتقارب)[٥٠]. ومن ألفاظ المكر فيما سبق لبست الخميصة وأحبولة.

ويضاف مساعد رابع وهو سذاجة الناس حين لم يتبينوا حقيقته حتى أعطوه المال، على خلاف الراوي الذي شك في أمره فتبعه إلى المغارة ليكشف أمره، ويتحول من هذا الباب إلى معوق كما سيأتي.

إن أكبر معوق أمام البطل هو كشف الراوي لأمره: «يا هذا أيكون ذاك خبرك، وهذا مخبرك»[٥١]. ولكنه معوق مؤقت فقط لأنه مرتبط بحضور الراوي في المدينة، وسينتهي بعد خروجه منها ما لم يخبر الناس بالحقيقة، وهذا ما حدث بالفعل «فانصرفت من حيث أتيت»[٥٢]؛ وبذلك يفشل المعوق من عرقلة الذات عن الموضوع، وينجح المساعد في تقديم يد العون للبطل، لينتهي البرنامج السردي عند تحقيق الرغبة (الذات/ الموضوع).

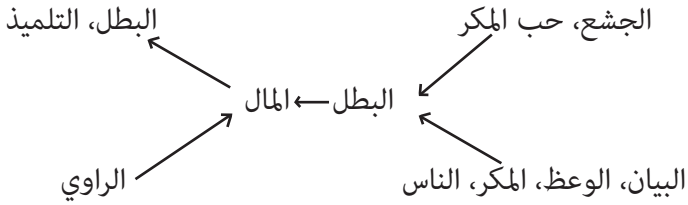
أما بالنسبة لبرنامج الراوي السردي فإن المساعد فيه السفر إلى صنعاء التي يتصف أهلها بالكرم «كريما أخلق له ديباجتي»[٥٣]، وهذا المساعد لا يستمر طويلا حتى يصطدم بالمعوق الأقوى منه، وهو برنامج «البطل» السردي القائم على المكر والتكسب بالأدب، فقد حوله عن موضوع المال إلى طلب الأدب، ولكنه تخلى حتى عن طلب الأدب أخيرا بسبب مفارقات البطل.

وبهذا يتم رصد المحاور الثلاثة في المقامة الصنعانية، ويمكن ترسيم العلاقة بينها في النموذج العاملي الآتي:

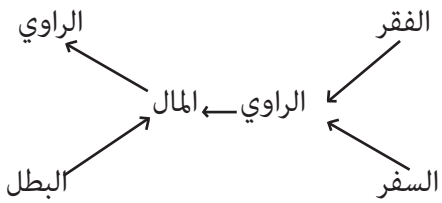


وعلى النموذج العاملي العام ينبني النموذج العاملي الخاص بالبطل ثم النموذج العاملي الخاص بالراوي:

- النموذج العاملي للبطل:



- النموذج العاملي للراوي:



المبحث الثالث: ديناميكية البناء العاملي في المقامة: الديناميكية تمثل حركة فواعل الحالة التي وصل إليها النموذج العاملي إلى فواعل الفعل أو الحركة، وهذه الحركة تكون من جهة الفاعل الذات التي تسعى للحصول على الموضوع، وتشكل الحركة في مجمل تحولاتها البرنامج السردي، وهو كما يعرفه غريماس: «تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها»[٥٤].

وهذه التحولات هي الأساس في صناعة البرنامج السردي. يقول سعيد بنكراد: «إن السير المقنن لكل حكي تصويري لا يمكن أن يتحدد إلا من خلال إدخال مقولة مركزية في السيميائيات السردية، ويتعلق الأمر بمقولة التحولات»[٥٥]، فالذات لأجل تحقيق الموضوع تقود التحولات وتكون بذلك البرنامج السردي.

وفي المقامة الصنعانية برنامجان سرديّان، أحدهما يخص البطل والثاني يخص الراوي، وقد سبق في النموذج العاملي بيان الخط السردي لحركة الذات في سبيل الحصول على الموضوع، ويمكن إجمال تلك الحركة فيما يأتي:

- تحولات برنامج البطل: يتحول البطل عن كونه منفصلا عن الموضوع المال، إلى منفصل بسبب عدم التحقق الواضح للغنى؛ لأن المال الذي أعطيه ليس مستقرا ولا كثيرا، ولكنه في التحول القادم يتصل بالموضوع حيث يظهر غنيا. وقد حضرت بين يديه أصناف كثيرة من الطعام في المغارة، بينما ينظر الراوي إلى أن البطل يظل منفصلا لأن المال الذي حصل عليه لا يدوم له لأنه مأخوذ بالخداع؛ ولذلك فإنه في التحول الأخير سيظل منفصلا حيث يبقى فقيرا ويذهب عنه كل ماله كما يمكن فهم هذا من حالته في المقامة القادمة وما بعدها.

- تحولات برنامج الراوي: يبدأ برنامج الراوي بالانفصال بين الذات (الراوي) والموضوع (المال)، ويستمر في التحول الأول منفصلا؛ لأنه ينصرف عن طلب المال إلى طلب الأدب والاستماع للبطل الخطيب، ثم في التحول الثاني يظل مستلبا للبطل فيتبعه دون الانصراف لتحقيق المصلحة المالية فيظل منفصلا، وفي التحول الثالث يستغني عن طلب المال وعن صحبة البطل وعن صنعاء فيعلن الرحيل، وهذا الرحيل يشكل التحول الأخير وهو تحول إلى الانفصال، إذ يرحل فقيرا كما جاء.

وبعد عرض التحولات يكن الوصول إلى تحديد ديناميكية البناء العاملي من خلال اختبارات ثلاثة: الاختبار التأهيلي، واختبار الأداء، واختبار التمجيد، وقبل هذه الاختبارات لا بد من الوقوف عند مصطلح التحريك باعتباره تمهيدا للدخول

إلى الاختبارات الثلاثة، والتحريك لا يعني العمليات كما يوضحه بنكراد: «وعلى خلاف العمليات -إذ إن الفعل يتميز كونه نشاطا يمارسه الإنسان على الطبيعة- فإن التحريك يتميز بكونه نشاطا يمارسه الإنسان تجاه أخيه الإنسان، بهدف الدفع به إلى القيام بإنجاز ما»[٥٦]، هذا يعني أن التحريك مرتبط بالمرسل الذي يدفع الذات إلى القيام بأمر ما للوصول إلى الموضوع، وهذا التحريك يتحدد في فعلين اثنين «فعل إقناعي يقوم به المرسل، وفعل تأويلي تقوم به الذات»[٥٧]. فالمرسل وظيفته إقناع الذات، والذات وظيفتها الاستجابة للدافع والقيام بالفعل.

وفي المقامة الصنعانية يتحدد هذا التحريك بالنظر إلى فعل الإقناع من قبل المرسل تجاه ذات البطل، إذ إن إعطاء الناس المال للبطل وإبداءهم الإعجاب بخطبته، يدفع به إلى تحقيق الموضوع؛ أي المال، بهذه الطريقة، ويشترك الراوي الذي يعد واحدا من الحاضرين المستمعين في هذا التحريك، فالإقناع قام به الناس من خلال عطائهم، والتأويل قام به البطل من خلال قبوله للمال وعزمه على الاستمرار على هذا النهج كما صرح للراوي.

أما في برنامج الراوي فإن المرسل الذي دفع الراوي إلى الاقتناع بطلب المال في صنعاء هو كرم أهلها وهذا بيّن في قوله: «كريما أخلق له ديباجتي، وأبوح له بحاجتي»[٥٨]، فالإقناع هو كرم الناس والتأويل هو فعل الراوي وسلوكه.

وبعد التحريك تأتي الاختبارات الثلاثة:

أ. اختبار التأهيل: قبل أن يقدم الذات على الفعل، لا بد له من تحقيق الكفاءة والأهلية، و»موضوع الأهلية يتكون من مجموعة من الصيغ التي يحددها غريماس في: وجود الفعل، ومعرفة الفعل، وقدرة الفعل، وإرادة الفعل»[٥٩]، فوجود الفعل يقتضي القيام بالحركة والسعي في تحقيق الموضوع، وفي حالة البطل في المقامة فإن جمعه الناس دليل على وجود الفعل وسعيه إلى تحقيقه، أما معرفة الفعل فتقتضي امتلاكه للمعرفة الخاصة بالفعل الذي سيقوم به.

وفي حالة البطل فإن الفصاحة والبيان الذي يمتلكه هو ما يمثل المعرفة، وأما

قدرة الفعل فتتلخص في قدرته على تحقيق الفعل وإنجازه بعد امتلاكه المعرفة الكافية به، وهو عمل إجرائي، يرتبط في حالة البطل بقدرته على الوقوف أمام الناس وتقديم خطبة تسلب الألباب، فإذا كانت هذه القدرة مدفوعة بالإرادة التي يملكها لتحقيق الموضوع، وهو المال، في حالة البطل؛ فإنه يكون مؤهلا للاختبار الثاني.

وسيقتصر البحث على برنامج البطل؛ لأنه أكل من برنامج الراوي لتقديم صورة عن الاختبارات الثلاثة في المقامة الصنعانية.

ب. اختبار الأداء: فبعد أن يكون الذات مستعدا ومؤهلا للقيام بالحركة للوصول إلى الموضوع، يأتي دور الاختبار الثاني، وهنا على الذات أن تستغل كفاءتها للقيام بالإنجاز، «ويفترض لحصول الأداء اجتماع فاعل حال كفء، وفاعل فعل في عامل سردي واحد، وهذا هو الشرط الذي يجعلنا نعترف بوجود الفعل السيميائي وبفعاليته»[٦٠].

ويمر الإنجاز عبر مراحل ثلاث كما يحددها غريماس، يقول بنكراد: «يمكن النظر إلى الإنجاز وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص، ويمكن تحديد تتابع هذه الملفوظات على الشكل الآتي: مواجهة، هيمنة، منح»[٦١].

- المواجهة: وتمثل بداية الأداء، إذ تتحرك الذات لتحقيق الموضوع، وفي حالة البطل فإن المواجهة متمثلة في أداء الخطبة بين يدي الناس بفصاحة متناهية وسجع متقن ووعظ مؤثر. «وهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه»[٦٢].

- الهيمنة: وتمثل قدرة الذات وتمكنها من فرض سيطرتها في الأداء السابق، وفي حالة البطل فإن الهيمنة تتمثل في قدرته على التأثير في الحاضرين وسلب ألبابهم وجعلهم مندهشين بقدرته. «حين خب في مجاله، وهدرت شقاشق ارتجاله»[٦٣].

- المنح: وهي مرحلة الحصول على الموضوع أو الوصول إلى قناعة معينة تجاهه،

وفي حالة البطل فإنه حصل على المال. «أدخل كل منهم يده في جيبه، فأفعم له سجلا من سيبه»[٦٤]. والنتيجة من اختبار الأداء يفضي إلى نوعين من الإنجاز: الإنجاز التنفيذي والإنجاز التقريري. «أما التنفيذي فهو الإنجاز الذي ينتهي إلى تحقيق هدف مادي ملموس... وأما الإنجاز التقريري يؤدي في الأخير إلى الاقتناع بفكرة ما أو اعتناق مذهب أو إيديولوجيا معينة»[٦٥]، وفي حالة المقامة فإن نوع الإنجاز تنفيذي؛ لأن البطل تمكن من الحصول على المال.

- اختبار التمجيد: ثمة علاقة بين التحريك والتمجيد باعتبار التحريك يشكل البداية والتمجيد يشكل النهاية. يقول سعيد بنكراد: «إذا كان التحريك هو نقطة الانتشار الأولى للفعل السردي وللكون القيمي، فإن الجزاء هو الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردي والكون القيمي»[٦٦]، وفي المقامة، إن النقطة التي يصل إليها البطل هي الحصول على المال واستمتاعه به في المغارة، ورغبته في الاستمرار على الطريقة نفسها في الحصول عليه، دون النظر إلى عتاب الراوي له وهذا واضح في قوله للراوي: «ادن فكل، وإن شئت فقم وقل»[٦٧]. وعند هذه النقطة ينتهي برنامج البطل السردي.

المبحث الرابع: المكون الخطابي

في هذا المستوى يتم الانتقال من المستوى السردي إلى المستوى الخطابي التصويري، وإذا كان المستوى السردي يحدد الأدوار العاملية، فإن المستوى الخطابي يحدد المسارات التصويرية التي يكون بها أدوارا ثيمية تساعد في رسم الصورة الأخيرة للنص كما يتلقاه القارئ، «وبعبارة أخرى ننتقل من الخطاطة السردية إلى ما يشكل الأبعاد الدلالية للنص السردي»[٦٨]، والفائدة من ذلك تقديم مضمون النص «كما لو أنه صورة منظمة ومرتبة وفق مسارات يحدد فيها التمفصل الخصوصي للقيم الموضوعاتية»[٦٩]، ويكون تناول هذا المستوى من جهتين: الدلالة الخطابية، والتركيب الخطابي، «فمن جهة هناك الدلالة الخطابية المحددة أساسا في البعد الثيمي... وهناك من جهة ثانية التركيب الخطابي المتجلي في التزمين والتفضيء وبلورة كيان خاص بالممثلين»[٧٠]، وفيما يأتي تفصيل لهذه المستويات.

1- مستوى الدلالة الخطابية: تتكون المقامة من عدد من الثيمات التي تتوزع على جسدها مشكلة الصور فيها، من خلال اللكسيمات التي تدل على موضوع بعينه ومن ذلك:

أ. السفر: ومما يدل عليه من اللكسيمات: الاغتراب، أنأتني، طوّحت بي، دخلتها، أجوب، أجول، أرود، مسايح، ولجت، فانصرفت. وكلها متعلقة ببرنامج الراوي.

ب. الفقر: ومما يمثله: خاوي الوفاض، بادي الإنفاض، لا أملك بلغة، لا أجد مضغة، حاجتي، غمتي، غلتي. وهي تخص الراوي أيضا.

ج. الوعظ: ومما يمثله: زواجر وعظه، فوائده، فرائده، خب في مجاله، ارتجاله، نص الوعظ. وهي تخص البطل.

د. الكدية: جيبه، أفعم له، سيّبه، نفقتك، فرِّقه، قبله، أبغي الخبيصة، القنيص، القنيصة، احتيالي.

فتلك هي الموضوعات التي طرقها الكاتب في المقامة مرتبة بحسب ورودها، وتقود بعد ذلك إلى البحث عن التشاكل الدلالي بينها، متجليا في العلاقات التي تربط تلك الثيمات. وفيما يأتي اختصار لها:

- الفقر هو السبب المؤدي إلى السفر.
- السفر هو الذي قاد إلى النادي حيث يكون الوعظ.
- الوعظ هو الحيلة التي من خلالها مارس البطل الكدية.
- الكدية سبب في السفر الأخير، والابتعاد الذي قام به الراوي.
- الكدية والوعظ سبب في القضاء على الفقر عند البطل.

فتلك جملة من التشاكلات الدلالية بين الثيمات المكونة للمقامة. وبعد رصد الثيمات

واللكسيمات الدالة عليها يأتي الدور على تسجيل الدور الغرضي أو الموضوعاتي، وهو كما في الجدول الآتي:

الممثلون	الدور العاملي	الأدوار الموضوعية	الصور
البطل	فاعل ذات	الوعظ	زواجر وعظه، فوائده، فرائده، خب في مجاله، ارتجاله.
		الكدية	جيبه، أفعم له، سيبه، نفقتك، فرقه، قبله، أبغي الخبيصة، القنيص، القنيصة، احتيالي.
الراوي	فاعل ذات	السفر	الاغتراب، أنأتني، طوحت بي، دخلتها، أجوب، أجول، أرود، مسايح، ولجت، فانصرفت.
		الفقر	خاوي الوفاض، بادي الإنفاض، لا أملك بلغة، لا أجد مضغة، حاجتي، غمتي، غلتي.
الراوي	معوق	الكدية	هجمت عليه، أيكون ذاك خبرك وهذا مخبرك.

يتلخص التمثيل في شخصيتين في المقامة، شخصية الراوي وشخصية البطل، وكل واحد من هذين الممثلين له دور موضوعي كما يبين في الجدول.

2- مستوى التركيب الخطابي: يشكل هذا المستوى التجلي النصي، والمرحلة الأخيرة في مسار السرد، ويقوم بتنظيم جميع المستويات في داخل الخطاب،

«فالتركيب الخطابي بعناصره المتنوعة، هو المسؤول في نهاية المطاف عن إعطاء بعد صوري ومحسوس لوجه مغرق في التجريدية»[٧١]، ويتم تناوله من ثلاث جهات: الممثلون، والتزمين، والتفضيء، وفيما يأتي تفصيل ذلك.

أ. الممثلون: الممثل عنصر من عناصر الخطاب ويتميز عن العامل في البناء السردي بارتباطه بالخطاب أكثر؛ «لأن الممثل يرتبط بالدلالة، وقد حددت السيميوطيقا السردية جملة من المقومات التي تخصص المحتوى الدلالي للممثل»[٧٢].

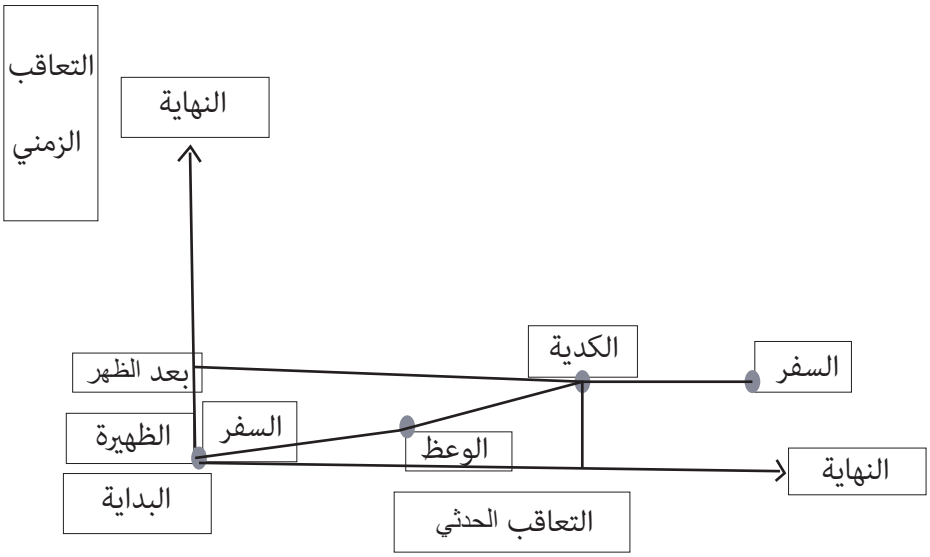
وفي المقامة ممثلان: البطل والراوي، فالبطل ارتبط بالكدية والوعظ، وفي ذلك مفارقة دلالية، إذ يدعو إلى الزهد ثم يطلب المال، وما يؤكد تلك المفارقة تحوله من زاهد إلى زنديق يعاقر الخمر، وهذا الدور الذي قام به البطل في المقامة يرتبط بالبنية الخطابية لمعظم المقامات، أما الراوي فإنه ارتبط بالسفر والفقر، والجامع بينهما أن الفقر سبب في السفر فقد سافر طلبا للمال.

ب. التزمين: والمقصود بزمن الخطاب: «تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن»[٧٣]. ويهدف التزمين إلى وضع البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني لإخراجها من وضع السكون إلى وضع الحركة، «وتتجلى أولى مظاهر التزمين من خلال التحول من العلاقات إلى العمليات»[٧٤].

يبدأ الزمن في المقامة من اجتماع الناس في النادي، وهو وقت الظهيرة غالبا دون أن يصرح الكاتب به، فهو مرتبط إذن بثيمة السفر والوعظ ثم الكدية، ثم يتحول الزمن قليلا حين غادر البطل النادي متوجها للمغارة وتبعه الراوي، والوقت غالبا يكون بعد الظهر استنتاجا، وهو الوقت الثاني وترتبط به ثيمة الكدية؛ إذ يحصل البطل على مال ويتحقق غناه به، وفي الزمن الثالث فإن الراوي ينشئ سفرا جديدا مبتعدا عن البطل لمخالفته الرأي في طريقة كسب المال، وهو الزمن الأخير الذي تقف معه الأحداث بالفراق بين

الراوي والبطل.

والمظهر الثاني للتزمين البرمجة الزمنية، يكون فيها ربط بين الأحداث والزمن؛ أي بين تسلسل الحدث وتعاقب الزمن. وفيما يأتي مخطط للبرمجة الزمنية في المقامة:



والملاحظ من المخطط أن الزمن لا يرتفع كثيرا؛ لأنه واقع في يوم واحد متقارب، وصل غايته حين حصل البطل على المال وذهب به للمغارة، وبعدها وقع السفر الثاني للراوي في الوقت نفسه.

ج. التفضيء: هو «تخطيب لسلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء»[٧٥]، فالفضاء بهذه الصفة يسهم في إكساب النص هويته ورسم ملامحه، وتحديد طبيعته؛ لأنه بمحتواه ينطلي على الأحداث والوقائع، كما أن الأحداث تسهم من جهتها في رسم ملامح الفضاء.

وأهم الفضاءات في المقامة النادي والمغارة، ومما يدل على فضاء النادي: ناد رحيب، زحام، نحيب، حلقة، أخلاط، الجماعة، وهي ألفاظ تدل على وظيفة المكان والدور الذي

يقوم به، أما ما يدل على المغارة فمن ذلك: مغارة، اِنساب فيها. والمغارة مناسبة للتخفي؛ لأن الحدث يشير إلى أنه يعاقر الخمر خفية عن أعين الناس، والمغارة تدل على التخفي.

ويمكن توزيع الفضاء بحسب النموذج الذي وضعه غريماس إلى الأنواع الفضائية الآتية:

- الفضاء الاستهلالي.
- فضاء الفعل الإنجازي، وهو قسمان:

- فضاء الاستعداد.

- فضاء النصر.

وبتطبيق هذه الفضاءات على المقامة؛ فإن الفضاء الاستهلالي يتمثل في دخول صنعاء «طوحت بي طوائح الزمن، إلى صنعاء اليمن»[٧٦]، والسبب في دخول اليمن هو الاغتراب في طلب المال، ثم يأتي فضاء الاستعداد بانتقال الذات إلى النادي، إذ تتحقق الأهلية للحصول على المال لكثرة رواده، فهو كثير الزحام كثير الأخلاط، فتكون فرصة الحصول على المال والتخلص من الفقر فيه مواتية.

ثم يأتي فضاء النصر بالحصول على المال، وتتويجا لهذا النصر فإن البطل ومعه الراوي الذي تبعه للمغارة، يحتفل بشراء الكثير من الطعام كما يعاقر الخمر بعيدا عن النادي، فهذا المكان؛ أي المغارة، يشكل فضاء النصر الذي تظهر فيه الحقيقة للراوي، الذي يقرر الرحيل عن البطل لعدم رضاه بهذا النوع من الكسب.

والخلاصة أن المستوى الخطابي من تحليل هذا المقامة دل على وجود ارتباط وثيق بين المكون السردي والمكون الخطابي؛ إذ تقود المكونات السردية إلى تنظيم يتلبسه المكون الخطابي مستثمرا له في الممثلين: البطل والراوي، اللذين يقومان بأدوار عاملية من جهة وأدوار خطابية من جهة أخرى، ورسم ملامح الزمن والفضاء خطابيا بحسب ما يتناسب مع البنية المجردة والبنية العاملية.

الخاتمة:

سلكت هذه الدراسة السبيل من السطح، ابتداء حين عرضت الشكل والصورة التي تظهر بها المقامة؛ وذلك من حيث حجمها وموضوعها وأقسامها الفكرية وشخصياتها وتوزعها بين الشعر والنثر، ثم انتقلت إلى البنية المجردة ملخصة في المربع السيميائي، ومنه انطلقت لمتابعة البرنامج السردي وانبنائه، فقامت بتسريد المربع أولا، ثم خلصت إلى النموذج العاملي بمحاوره الثلاثة، ثم وقفت على ديناميكية البناء العاملي من خلال الاختبارات الثلاثة: التأهيل والأداء والتمجيد، لتصل أخيرا إلى الحديث عن المستوى الخطابي. وأبرز النتائج التي وصلت إليها ما يأتي:

- الانتقال من البنية المجردة إلى المكون الخطابي يكشف البنية الأساسية للمقامة ومكوناتها الضرورية.
- المربع السيميائي يكشف عن بنية مجردة ممكنة في المقامات عموما.
- المقامة الصنعانية هي الوحيدة التي تكشف عن عدم وجود معرفة سابقة بين الراوي والبطل.
- النموذج العاملي في المقامة الصنعانية يتكون من برنامجين سرديين أحدهما للبطل والآخر للراوي.
- يأتي موضوع المال مشتركا بين الراوي والبطل في المقامة الصنعانية.
- تحول البطل من الانفصال إلى الاتصال في برنامجه السردي، بينما بقي الراوي منفصلا.
- تأتي خطبة البطل التي احتلت مساحة نصية كبيرة مكملا فقط في النموذج العاملي وليست مكنونا أساسا، فهي من عامل مساعد للبطل لتحقيق الموضوع.
- اعتمد البطل في محور الاتصال على قدرته اللغوية وفصاحة لسانه لتدعيم الموضوع وتحقيقه، وهذا يؤكد أهمية حضور البلاغة والأسجاع على وجه

التحديد في فن المقامات.

- الاختبار التأهيلي يركز على القدرة اللغوية ويرتكز عليها في المقامات.
- كشفت الدراسة عن إمكانية إجراء النموذج العاملي على بنية المقامات واختبار أدواته.
- على الرغم من قصر البرنامج السردي في المقامة، إلا أنه مكتمل العناصر.
- يتلخص التمثيل في شخصيتين في المقامة، شخصية الراوي والبطل، وكل واحد من هذين الممثلين له دور موضوعي.
- هناك ارتباط بين الأدوار العاملية للمثلين، والأدوار الخطابية لهما.
- التزمين والتفصية يكشفان عن مناسبة الثيمات لما ورد في المكون السردي.

الهوامش والإحالات:

(١) كيليطو، عبد الفتاح، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ٢٠٠١م، ص٨.

(٢) كيليطو، الغائب دراسة في مقامة للحريري، ط٣، دار توبقال، الدار البيضاء، ٢٠٠٧م، ص١٦.

(٣) العتوم، كمال، المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٦، ع٤، ٢٠١٠م، ص٣٩.

(٤) الطرابلسي، محمد الهادي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٨، ١٩٨٨م، ص١١٣.

(٥) الونسة، فادية مروان، الحوار في مقامات الهمذاني، مجلة التربية والعلم، الموصل، مج ١٨، ع٤، ٢٠١١م، ص٢٤٧.

(٦) الحميدة، مضاوي، المقامات الأندلسية دراسة فنية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٣١، جامعة تبوك، ٢٠١١م، ص١٣٩.

(٧) الحريري، القاسم بن علي، مقامات الحريري، (د.ط)، دار بيروت، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٥.

(٨) مقامات الحريري، ص١٤٤.

(٩) السابق، ص٢٠.

(١٠) السابق،ص٣٢.

(١١) السابق، ص٤٢.

(١٢) السابق، ص١٦٥.

(١٣) السابق، ص٢٠.

(١٤) السابق، ص٤٢٤.

(١٥) السابق، ص١٥.

(١٦) نفسه.

(١٧) السابق، ص١٥ ص١٦.

(١٨) السابق، ص١٩.

[١٩] نفسه.

[٢٠] نفسه.

[٢١] السابق، ص٢٠.

[٢٢] ((نوسي، عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م، ص١٣ ص١٤.

[٢٣] جريماس، ألجيرداس جوليان، في المعنى، تر: نجيب غزاوي، (د.ط)، مطبعة الحداد، اللاذقية، العراق، ١٩٩٩م، ص١٦٦.

[٢٤] التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص١٦.

[٢٥] بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية مدخل نظري، (د.ط)، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠١م، ص٤٨.

[٢٦] السيميائيات السردية، ص٦٩.

[٢٧] المرزوقي، سمير وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩١١م، ص١١٨.

[٢٨] مقامات الحريري، ص٢٠.

[٢٩] السابق، ص١٥.

[٣٠] نفسه.

[٣١] السابق، ص١٩.

[٣٢] نفسه.

[٣٣] السيميائيات السردية، ص٥١.

[٣٤] السابق، ص٥٨.

[٣٥] لخضر، حشلافي، وبديرينة فاطمة، السيميائية السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلة مقاليد، ع٩، جامعة الجلفة، الجزائر، ٢٠١٥م، ص٧٨.

[٣٦] مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (د.ط)، دار الحكمة، الرباط، ٢٠٠٠م، ص٢٨.

[٣٧] وردة، معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، ورقة بحثية (الملتقى الوطني الرابع- السيمياء والنص الأدبي)، جامعة ٨ ماي- ٤٥، قالمة، الجزائر، (د.ت)، ص٣١٨.

[٣٨] أونيس، كمال، النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢-٢٠١٣م، ص٤٣.

[٣٩] لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٣٥.

[٤٠] مقامات الحريري، ص١٥.

[٤١] السابق، ص١٦.

[٤٢] السابق، ص١٩.

[٤٣] السابق، ص٢٠.

[٤٤] بنية النص السردي، ص٣٥ ص٣٦.

[٤٥] مقامات الحريري، ص١٩.

[٤٦] السابق، ص١٥.

[٤٧] بنية النص السردي، ص٣٦.

[٤٨] مقامات الحريري، ص١٦.

[٤٩] السابق، ص١٨.

[٥٠] السابق، ص١٩.

[٥١] نفسه.

[٥٢] السابق، ص٢٠.

[٥٣] السابق، ص١٥.

[٥٤] مصطلحات التحليل السيميائي، ص١٤٨.

[٥٥] السيميائيات السردية، ص٨٧ ص٨٨.

[٥٦] السابق، ص٩١.

[٥٧] السابق، ص٩٥.

[٥٨] مقامات الحريري، ص١٥.

[٥٩] السيميائيات السردية، ص٩٦.

[٦٠] بو ضياف، أحمد أمين، استراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي- مدينة الرياح لموسى ولد بنو نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر،

٢٠٠٦-٢٠٠٧م، ص١٠٦.

(٦١) السيميائيات السردية، ص١٠٠ ص١٠١.

(٦٢) مقامات الحريري، ص١٦.

(٦٣) السابق، ص١٦.

(٦٤) السابق، ص١٨.

(٦٥) استراتيجية البناء العاملي، ص١١٠.

(٦٦) السيميائيات السردية، ص١٠٤ ص١٠٥.

(٦٧) مقامات الحريري، ص٢٠.

(٦٨) السيميائيات السردية، ص١٢٤.

(٦٩) مجموعة من المؤلفين، السيميائيات أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢م، ص١١٠.

(٧٠) السيميائيات السردية، ص١٢٦ ص١٢٧.

(٧١) السابق، ص١٣٢.

(٧٢) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص١٦٥.

(٧٣) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ص٨٩.

(٧٤) السيميائيات السردية، ص١٣٥.

(٧٥) السابق، ص١٣٧.

(٧٦) مقامات الحريري، ص١٧.

المصادر والمراجع:

١- الكتب:

- بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية مدخل نظري، (د.ط)، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠١م.
- الحريري، القاسم بن علي، مقامات الحريري، (د.ط)، دار بيروت، بيروت، ١٩٨٧م.
- كيليطو، عبد الفتاح، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ٢٠٠١م.
- كيليطو، الغائب دراسة في مقامة للحريري، ط٣، دار توبقال، الدار البيضاء، ٢٠٠٧م.
- لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.
- مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (د.ط)، دار الحكمة، الرباط: المغرب، ٢٠٠٠م.
- جريماس، ألجيرداس جوليان، في المعنى، ترجمة: نجيب غزاوي، (د.ط)، مطبعة الحداد، اللاذقية، العراق، ١٩٩٩م.
- المرزوقي، سمير وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩١١م.
- مجموعة من المؤلفين: السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢م.
- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- نوسي، عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.

٢- الدوريات:

- الحميدة، مضاوي، المقامات الأندلسية دراسة فنية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٣١، جامعة تبوك، ٢٠١١م.
- الطرابلسي، محمد الهادي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي، حوليات الجامعة التونسية، العدد٢٨، ١٩٨٨م.
- العتوم، كمال، المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٦، العدد ٤، ٢٠١٠م.
- لخضر، حشلافي، وبديرينة فاطمة، السيميائية السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلة مقاليد، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد ٩، ٢٠١٥م.
- الونسة، فادية مروان، الحوار في مقامات الهمذاني، مجلة التربية والعلم، الموصل، مج ١٨، العدد٤، ٢٠١١م.

٣- وقائع المؤتمرات:

- وردة، معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، ورقة بحثية (الملتقى الوطني الرابع- السيمياء والنص الأدبي)، جامعة ٨ ماي- ٤٥، قالمة، الجزائر، (د.ت).

٤- الرسائل الجامعية:

- أونيس، كمال، النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢-٢٠١٣م.
- بو ضياف، أحمد أمين، استراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي- مدينة الرياح لموسى ولد بنو نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر، ٢٠٠٦-٢٠٠٧م.